



رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

(1913-1966)



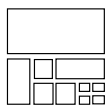


رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt



برعاية
وزارة الثقافة
قطاع الفنون التشكيلية

الثورة وحرية الفن .. في كتابات رمسيس يونان .

بحث عن رمسيس يونان .

بحث عن رمسيس يونان .

ثورة العقل وثراء الإبداع .

مغامر في عالم الأسرار .

مساحة صمت بين الأنا والمطلق .

نجوى العشري

فينوس فؤاد

هبة عزت الهواري

دعاء قنديل

وليد قانوس

يوسف ليمود

الثورة وحرية الفن.. فى كتابات رمسيس يونان
نجوى العشرى

مقدمة

المتأمل لكتابات رمسيس يونان يكتشف أنه أمام فنان مفكر صاحب فكر تقدمى، وهو أيضاً نائر ينشد الحرية للفن وللمجتمع ويرى أن الفنان الذى لا يتضامن مع مجتمعه لن يتمكن من البقاء هكذا فطبيعة الأشياء تدعو إلى التمرد والثورة وتفضح كل السلطات المترتبة فى الصولجانات اللاعبة بمصائر البشر، والفن لم يولد فى معابد على أيدي رجال دين أو قصور يحكمها طغاة، وهذا النوع من الفن لا تكتب له الحياة، هذا ما نستنبطه من قراءتنا لبعض كتابات رمسيس يونان التى جمع بعضها فى كتاب بعنوان «دراسات فى الفن» قام بالتقديم له المفكر د. لويى عوض، وهناك كتابات أخرى له تابعناها وخرجنا منها بخلاصة تبين رؤية رمسيس يونان لعلاقة الفن بالثورة والحرية والروحانية والأساطير وغيرها من الأمور التى تكشف جوانب مضيئة فى حياة وفكر رمسيس يونان ونذكرها فى الصفحات التالية..

حرية الفن.. فى مصر

انشغل رمسيس يونان بقضية حرية الفن فى مصر إيماناً بحبه للحرية وضرورة انطلاق الفنان من القوالب الجامدة والقيود المكبلة لحرية التعبير، وعندما يطالب رمسيس يونان بحرية الفن فى مصر فإنه لا يكتفى بالكلمات المنمقة والتنظير، وإنما يحدد ثلاثة أسس ليقوم الفن الحر برسائله فى مصر، وهى التى ذكرها فى مقال نشره عام ١٩٤١ بعنوان «الفن والحرية» وهذه الأسس الثلاث هى:

أولاً: الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه المضمحل ولا من «جماله البشع»، ولا من تعريته تلك الطبقة من نساءه المحترمات.

ويرى رمسيس يونان أن من واجبه التصريح بأن «أقل إعلان جزم» يؤثر فى الناس أكثر مما تؤثر فيهم كل صور «صالون القاهرة السنوى»، وهذا من أعنف الانتقادات التى وجهها رمسيس يونان للصالون والأعمال المحافظة الكلاسيكية التى كان يعرضها ولا تجد صدى لدى الجماهير ولا يعترف النقاد بقيمتها الفنية.

ويواصل رمسيس يونان سخريته وانتقاده لهؤلاء الفنانين الذين ينتجون هذه الصور ويعرضونها فى صالون القاهرة السنوى قائلاً أن العذر الوحيد لهم هو أنهم لا يرسمونها إلا لمجرد تضيئة أوقات فراغهم، فهو يرى أنهم لا رسالة لهم ولا هدف فنى.

ويضيف: لن يفهم هؤلاء التمساء، وليس لهم أى نصيب من الفهم ليدركوا أن التصوير ما هو إلا طريق للتفكير وللعجب ولللبغض وللضحك وللعيش.

ثانياً: والأساس الثانى الذى يذكره رمسيس يونان هو إثارة التعجب فى أذهان الجماهير، وهنا يربط بين قيام الفن الحر برسائله بمصر وبين الجمهور والمتلقين، والتعجب الذى يدعو رمسيس يونان إلى إثارته هو نفسه الذى يقول أغلب الجمهور أنه لا داع له لأنه كثيراً ما يكون مقدمة لإنارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والجماعية، وينبه يونان إلى أن أكثر الناس - حتى تلك اللحظات التى كتب فيها مقاله- تسلّم بأن مسائل زمنهم الحيوية تحل بطريقة ما بدون أن يبدو أى دهشة لذلك، ويطرح تساؤلاً: هل لم يكن فى الإمكان أن تعرض طريقة الحل هذه بصورة أخرى غير التى عرضت بها؟

ويكشف رمسيس يونان عن أهمية التعجب لدى الجمهور فى أداء الفن الحر فى مصر لرسائلته موضعاً أنه بين مفاجأة وأخرى يمكن بسهولة إحياء غريزة التعجب الصيبانى التى لا حد لها، ويدلل على ذلك بأسئلة الأطفال المثيرة للحيرة والتعجب والدهشة ومنها: ليه الدنيا معمولة كده؟، ومين اللى عملها كده؟..

ثالثاً: أما ثالث أساس يحدده رمسيس يونان حتى يتمكن الفن الحر فى مصر من أداء رسالته فهو ربط نشاط شباب الفنانين فى مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون منها الفن الحديث، فهو هنا يدعو لكسر طوق العزلة وتحطيم سور الانطواء فى المحلية، فالفن الحديث - كما وصفه رمسيس يونان هو: ذلك الفن العاطفى العاصف الذى لا يخضعه أى أمر مهما كانت صيغته الرسمية أو الدينية أو التجارية.. ذلك الفن الذى نحس بنبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك حيث يكافح فنانون أمثال ديجورينييرا ولفجانج بالن واينى تانجى وهنرى مور، وهناك فنانون أمثالهم فى كل مكان من العالم لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحرير التفكير الإنسانى تحريراً مطلقاً. فرمسيس يونان عندما حدد تلك الأسس الثلاثة كان ثورياً وتحريراً وصاحب فكر تقدمى يرفض القوالب الجامدة والكلاسيكية المحافظة ويرفض الجمود الفكرى لدى المتلقى الذى يجب أن يخرج أجمل ما فيه: تعجب الطفولة، ويرفض أيضاً انعزال وتقوقع شباب الفنانين بمصر ويطالبهم بالكفاح والثورة ليحرروا التفكير الإنسانى ويشاركوا فى تحريره عالمياً ومحلياً.

الفن والثورة :

كما تثور الشعوب على الأنظمة الحاكمة الفاسدة المستبدة، فإن الفنانين أيضاً يثورون على هذه الأنظمة التى تقيد حرية الفنان الذى لا تتفجر إبداعاته فى مجتمع مكبل بالأغلال، وهذا ما تناوله رمسيس يونان فى العديد من كتاباته ومنها ما اختار له عناوين «الفن من حرب إلى حرب - لا حدود - خطورة الفاشية - مقتطفات من بيان».

وعندما نعيد قراءة هذه المقالات سنكتشف مدى إيمان رمسيس يونان بحرية الفن والكنوز التى تمثلها إبداعات الفنانين الثائرين الطالبين لحرية مجتمعاتهم.. فمثلاً عندما يتحدث يونان عن الثورات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى والتى اتسمت بطابع الانتفاضات الاجتماعية فإنه يكشف عن امتزاجها بتفجرات من نوعها الثورى فى عالم الفنون، ويخص منها حركة «دادا» التى انبثقت فى ألمانيا قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية، ويقول: «وكما أن تلك الحرب كانت انفجاراً من المتناقضات التى تراكمت فى الفترة السابقة من المجتمع البرجوازى كذلك كانت حركة «دادا» - فى الجبهة المعارضة - تبلوراً من تلك الحركات التى سبقت تلك الحرب - ثم تمرست بأشواكها وأحوالها - وكانت تعبر عن نفور الفنان من الواقع المادى المحيط به». ويرصد رمسيس يونان مواقف الفنان التكعيبى ومدى تضامنه مع مجتمعه الذى تتفجر فيه الثورة، وكيف كان هذا الفنان ينفى الشكل المعهود للأشياء من صورته مثبتاً عدم تضامنه مع المجتمع الذى عاش فيه، لكن كارثة الحرب العالمية الأولى جرته قسراً إلى الاصطدام بشناعة الحقائق فتحول النفى الأفلاطونى الهادئ إلى رفض وتمرد وعصيان صارخ لكل القيم والمثاليات التى قام عليها مجتمع تولدت من برائته تلك الحرب، وتمرد شيطانى على جميع الوصايا والواجبات والمسئوليات التى يلقيها أرباب ذلك المجتمع على أسماع وكواهل أفرادهم، ومن هنا ظهرت حركة وادا التى كان من بين أقطابها الرسام لهورله جروز الذى كان يقول «أن الدايزم ليست حركة مصطنعة، بل هى نتاج حيوى نشأ كرد فعل ضد النزعة فى الفن - باسم ما يدعى قداسته - لأن يعيش فى السحب، وضد تلك النزعة بين الفنانين إلى القناعة بتأمل المكعبات والقوالب القوطية».

ويستعرض رمسيس يونان انتشار حركة وادا خارج ألمانيا خاصة فى فرنسا حتى أصبح العصيان ملجأً منعزلاً يأوى إليه الناقمون الشاردون بينما كانت طبيعة الأوضاع تدعو إلى ما لا يقل عن الخروج إلى الميادين والشوارع، وهكذا أصبحت حركة الدايزم - على حد تعبير اندريه بریتون - مثل «أشياء كثيرة أخرى، مقعداً وثيراً يستريح البعض عليه»!

ومن هنا بدأت هجرة الفنانين للداديزم، فتكونت حركة السرياليزم - وهى الحركة التى ينتمى إليها رمسيس يونان ويعد من أبرز روادها بمصر- وهى الحركة التى تدين لفرويد بحياتها وتبريرها وتفسيرها.

وينسب رمسيس يونان إلى حركة السرياليزم أنها تبنت الكنوز الشعريّة النفسية التى يمكن أن يخلقها القلم إذا ترك طليقاً يسجل ما يشاء من العبارات بغير ضابط من الوعى، وبغير أى اعتبار للمقاييس الفنية أو الأخلاقية، ويقول رمسيس يونان: «وخلال هذه «الكتابة الأتوماتيكية»، وخلال ما اكتشفه ماكس أرنست وصحبه فى التصوير من أساليب سحرية فى افتناص الخيالات الشاردة، أمكن التجول إلى حد لم يسبق له مثيل فى تاريخ الإنسان بين كهوف العقل الباطن، بين الغابات ذات الأيدى الثعبانية المتعددة الأصابع المحملة بجميع الدرر المحرمة... وينتقل رمسيس يونان إلى دور السرياليزم فى بدء حرب تحريرية جديدة لإطلاق تلك الكنوز التى ربما كانت سيؤول مصيرها إلى المتاحف، لكن السريالية نقلتها إلى الميادين والشوارع، تبعث الخيالات الفاجرة المؤثثة وتثير الرجفة فى قلوب المارة المهمومين بتفاصيل دخلهم السنوى أو بمجرد رزقهم اليومى، فهذا الطابع الثورى التحررى للسريالية كما يكشفه رمسيس يونان الذى كشف أيضاً عن تضخم قوى التدنيس والإظلام فوق وديان أوروبا وعواصمها حتى عادت الحرب تشتعل وتند الثورة الفنية الوليدة فى مهدها.. لكن بعد ست سنوات من هذه الحرب - كما يقول رمسيس يونان - لا نكاد بعد نلمح بريق تفجرات من نوع جديد تعيد إلى الإنسان بعض المفقود المسلوب من كرامته، وفى هذا العصر لا نستطيع أن نعترف بغير ذلك المرتبط باستعادة كرامة الإنسان..

فرمسيس يونان يربط بين الثورة فى الفن وسعى الفنان إلى التحرر والتضامن مع مجتمعه للتخلص من قوى الإظلام، وبين ارتباط الفن بكرامة الإنسان والسعى إلى استعادتها مهما كلفه من ثمن.

القوى الروحية للفن :

من خلال متابعتنا لبعض كتابات الفنان رمسيس يونان ومنها ما كتبه تحت عنوان «غاية الرسام العصرى» الذى صدر فى كتيب مستقل من مطبوعات «جماعة الدعاية الفنية» سنة ١٩٣٨، يتبين أنه لا يداخله أدنى شك فى أن الفن قوة كبيرة من بين القوى الروحية التى تؤثر فى قلوبنا وتهيئ نفوسنا تهيئة جديدة فى وسط الحياة المضطربة، والظواهر المركبة المتعددة التى لا يستطيع الرجل العصرى المثقف بعد أن فقد مقاييسه الدينية البسيطة لقيم الأشياء، أن يقف موقفاً محددًا حاسماً.

الفن خلق وإبداع :

عندما نقرأ كتابات رمسيس يونان نجده مدرّكاً لقيمة الفن من حيث هو خلق، وليس خادماً لأحد، فالفن لم يكن يوماً- كما يقول يونان- خادماً لكاهن أو عاهل أو أمير، فالخادم عبد، فى حين أن الفن خلق، والخلق أقرب الأشياء إلى الحرية.

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

وهو يستعرض تاريخ الفن ومدى ارتباطه بتطور المجتمع والحضارة، فعندما انقسم المجتمع إلى طبقتين، إحداهما عاملة والأخرى سائدة فقد انقسم الفن أيضًا إلى نوعين أحدهما كان الشائع أولاً فكان يعيش في خدمة الدين عندما كان رجل الدين مثل الشرطي: سفير الطبقة السائدة لدى الطبقات العاملة للإرهاب وحفظ الأمن واستقرار النظام، فكان طبيعياً- كما يقول يونان- أن يتميز هذا النوع من الفن بالوقار والصلابة والتزمت، أى بالبعد عن الأحلام ونزوات الخيال.

أما النوع الثانى فقد بدأ صغيراً ثم نما وترعرع عندما انفصل الفن عن الدين، وكان يعيش لمتعة الأغنياء، والغريب أن هذا النوع من الفن لم يكن إلا نتاج أفراد ممتازين من الطبقة العاملة، فكان فناً مأجوراً، وهذا ما شاع في الإنتاج الفنى الأوروبى منذ عصر الإحياء حتى قبيل الثورة الفرنسية. ويرى رمسيس يونان أنه مهما يكن النظام الاجتماعى الذى كان قائماً فى وقت من الأوقات، وسواء أكان الفن الشائع دينياً أم ارسطراطياً أم غير ذلك، فلم يخل عصر من إنتاج فننى ينفذ إلى الأغوار، ولم يخل عصر من فنان يغفل الامتيازات والحدود ويوح بأسرار قلبه، بل إن الطبقات العاملة ذاتها، رغم كد العمل ومشاكل العيش لم تخل حياتها من بصيص من ضياء الأحلام والخيال، انعكست بعض أشعته فيما أخرجت من فنون شعبية مختلفة.

من هنا نجد أن رمسيس يونان يؤمن بحرية الفن وانطلاقه وتخلصه من القيود والتحفظات، وهو ما يجعله يعتبر أن الفن وسيلة لتحقيق الأحلام والخيال، وليس غاية، فالفن خلق والخلق أقرب الأشياء إلى الحرية المطلقة - كما يقول فى كتيب «الفن والتاريخ»، ومقال «تأملات فى الفن» - كما أنه يرى أن «الخلق الفنى» لا ينتسب إلا إلى عالم الدوام والحرية، ولا يدين بالولاء لمنطقه الذاتى، وأنه لمن الحماسة التى لا توصف، بل من الخيانة لأعز أحلام الإنسان أن نتخلى عن كنز باق من أعلى كنوز الحرية الفعلية بحجة الكفاح فى سبيل وسائل مؤقتة محدودة بحدود السياسة والاجتماع. ومع إيمان رمسيس يونان بحرية الفن لكنه لا ينكر أنه ليس فى وسع فنان أن يتخلص تخلصاً كاملاً من ظروف البيئة التى نشأ فيها، أو ظروف الزمان والمكان الذى يعيش فيه، لكنه يعود فيؤكد أن الفن ليس مرآة لحياة الفنان أو للعصر الذى ولد فيه، وإلا اقتصر مدلوله على صاحبه أو على عصره فحسب، كما أنه لا يعبر عن شخصية الفنان فى جميع وجوهها ومناحيها، وإنما يعبر على الأخص عن تلك الجذوة الخالدة المتوقدة فى أغوار الوجدان.. ويستدل رمسيس يونان على ذلك بأن الآثار الفنية العظيمة - أياً كان منبعها أو موطنها - ما برحت تحتفظ بسحرها وروعيتها، وبالرغم من تناسخ الدول وتعاقب العصور.

الفن والأساطير :

انشغل رمسيس يونان كثيراً بعلاقة الفن بالأساطير التى ينظر إليها على أنها تراث ضخم يعبر عن وجدان فى شتى وجوهه وألوانه، وهذا سر روعته وفتنته الدائمة، وفتنة ما اشتمل عليه من فنون مهما قدم عصرها أو نأى موطنها، فهو يرفض النظر إلى الأساطير القديمة على أنها مجرد خرافات عفا عليها الزمن.. وهو يعتبر أن «الأسطورة الحق» أشبه ببوصلة متعددة الوظائف، فهى تحدد للإنسان موقفه من الوجود وتعين مكانه بين مختلف قوى الكون الظاهرة والخفية، وتكشف له عن أصله ومصيره، وترسم له مسلكه وغاياته، وتفسر له أحلامه، وبذلك تشبع شتى رغبات قلبه وذهنه وخياله.. وفى أحضان الأسطورة - كما يقول فى نشرة بعنوان «المجهول لا يزال» نشرها فى أبريل سنة ١٩٥٩ - تتبلور الرموز وتتبلور طرز الفن..

ويكشف رمسيس يونان عن العلاقة بين الفن والأساطير عبر التاريخ عندما يقول أن أسطورة «البعد الثالث» فى الفن كانت بشيراً بأسطورة «الإنسان المقتحم العالم» ثم أسطورة «الإنسان المسيطر على العالم» وهى الأسطورة التى بلغت أوجها خلال القرن التاسع عشر، ولم تزل تهيمن على بعض العقول فى القرن العشرين الذى عاش فيه رمسيس يونان الذى يعتبر أن «الفنان صانع الجمال» هو أسطورة من أساطير العصور الحديثة، ويعتبر أن «بوسان» كان خير من تمثلت فيه هذه الأسطورة، ومن بعده «سيزان» الذى زعم أنه يسعى إلى تلخيص الطبيعة فى أشكال «الكرة والأسطوانة والمخروط».. ويقول رمسيس يونان أن سيزان عندما وصف الفن بأنه «ألوان منسقة تبعاً لنظام معين» فإنه كان يعتقد بذلك أنه لا يريد سوى أن يعيد إلى الفن تلك الهندسة الكلاسيكية السابقة التى قوضها التأثيريون بإطلاقهم سراح الألوان وإحلال الذبذبات الضوئية مكان الخطوط والقسمات. ويرى رمسيس يونان أن الحركة السيريالية هى صاحبة الفضل فى أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة والظاهر بالباطن والحكمة بالجنون والأوج بالحضيض والحياة بالموت حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس الولهى المتعطشة التى انتابتها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق.

.. ويرى رمسيس يونان أن الإنسان عاد وجهاً لوجه أمام طلائع الكون لتعود الأسطورة، وكأن الإنسان قد عاد إلى حيث كان فى فجر الخليقة قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها وقبل أن يبتدع الأساطير التى تضى على هذه الأشياء مغزى ومدلولاً.. فالفنان ذى الوعى فى هذا العصر لم يعد فى وسعه أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفائيتها ولا أن يقنع بالحياة فى إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة أو المجازات المستعارة، لذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية..

فهكذا يصنع الفنان الأساطير كما يرى رمسيس يونان ولا يقنع أبداً بواقع يفرض ذاته على خياله المنطلق.

النهضة الفنية :

عاش رمسيس يونان فى فترة عصيبة من تاريخ مصر والعالم، وكانت هناك تحولات عميقة أثرت فى الفكر الإنسانى وفى تاريخ العالم وفى المجتمع الدولى والمحلى أيضاً، ولأنه كان يرى أن الفن هو الذى يكتب له الخلود فقد هاله ما يراه فى عصره من خلط متعمد بين الغث والتمين من إنتاجنا الفنى وهذا ما دفعه إلى نشر مقال فى «الأهرام» يوم ٣٠ مارس عام ١٩٦٢ بعنوان «المتقفون ونهضتنا» بدأ بملاحظة هامة يلاحظها كل متأمل لتراثنا الثقافى منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الفاطمى، فقد كان أروع تراث ورثناه فى ميدان الفنون التشكيلية، فى النحت الفرعونى والتصوير القبطى والعمارة الإسلامية، فهذا التراث الفنى كان أكثر مما تمثل فى أى ميدان آخر من ميادين النشاط الإنسانى حتى أن رمسيس يونان يكاد يجزم بأن الشعب المصرى كأنه قد خلق لينجب نحأتين ومصورين ومعماريين، وكأنه أيضاً أدخر كل ما تطويه جوانحه من حكمة وعلم وتشوقات روحانية وتجربة إنسانية- لعلها أطول تجربة عرفها شعب من الشعوب- ليصوغها تماثيل وصوراً وعمائر.. وهو يشير إلى أنه ليس من العجيب بعد ذلك ما أن دبت بشائر نهضتنا الفنية الحديثة - بعد العهد العثمانى المظلم- حتى ظهر من بيننا فنانون من طراز محمود سعيد ومختار وحسن فتحى دون أن يسبقهم سلف فى العصر الحديث، ولا عجب أن نرى هذه النهضة تمتد - جذوراً وفروعاً - فى مدى نصف قرن من الزمان فيتكاثر الفنانون وتتوسع اتجاهاتهم، ويتفوق بعضهم إلى حد أن يشهد لهم نقاد أجنب بأنهم بلغوا مستوى عالمياً.

هذه النهضة التي يغتبط بها رمسيس يونان ويأمل أن تجعل من مصر في «المستقبل القريب» مركزاً من مراكز الإشعاع الفني – كما كان في سابق العصور- يحذر رمسيس يونان من أن هذه النهضة تحرق بها الأخطار – ولعل جانباً مما حذر منه قد حدث بالفعل وهو ما شاهدناه على أرض الواقع- التي يخشى أن تعوق النهضة الفنية المصرية أو تحرف بها عن طريق النمو زمنياً قد يطول أو يقصر.

ويستعرض رمسيس يونان جانباً من هذه الأخطار يعتبرها الأهم في رأيه، وهو عرقلة ما يحظى به إنتاجنا الفني المعاصر من عناية جمهور المثقفين، بل انصرافهم عنه انصرافاً، وكأنه لا يمت إلى عالم الثقافة بصلة، وهذه الظاهرة الغريبة لا مثيل لها في أى مجتمع قديم أو حديث، والمهم أنه ترتب على انصراف المثقفين عن متابعة الإنتاج الفني المعاصر أن تولى الحديث عن فنانينا ومعارضنا في المجلات والصحف السيارة طائفة من الكتاب، غالبيتهم على حظ ضئيل جداً من الثقافة، وتكاد تقتصر مداركهم على أشتات من المعلومات في تاريخ الفن، وبعض المصطلحات الخاصة بصناعة التماثيل واللوحات.

وهكذا فقد وضع رمسيس يونان يده على موضع آفة الحياة الفنية في الساحة التشكيلية في زمنه وربما يمتد ذلك إلى زماننا أيضاً للأسف، وكأن ما قاله لا يجد أى صدق وربما لم يقرأه أحد، فجمهور المثقفين ظل منصرفاً عن المعارض الفنية والنقد الفني يمارسه الدخلاء أكثر من النقاد المتخصصين أنفسهم، وهذا ما حذر منه رمسيس يونان قبل نصف قرن محذراً من أن هؤلاء الكتاب أصبح في وسعهم أن يقولوا ما يشاءون دون رقيب بفضل غفلة المثقفين عما يكتبون، فكان رمسيس يونان يريد أن يقول: «لولا انصراف المثقفين عن متابعة الحركة الفنية والكتابات النقدية لما وجد هؤلاء الكتاب أرضاً خصبة لما يفعلونه»!!

الأخطر أن رمسيس يونان يحذر أيضاً من الأهواء والأغراض الشخصية التي تدفع هؤلاء الكتاب وبالطبع ينجم عن ذلك عبث بالقيم الثقافية الحقة، وتشويش للأذهان، وخلط بين الفث والتمين من إنتاجنا الفني.

ولا يكتفى رمسيس يونان برصد ما يحدث على الساحة الفنية والنقد الفني، وإنما يطالب بعلاج هذا الموقف المؤسف بأن يلتفت المثقفون – وبخاصة الأدباء والشعراء منهم – إلى النشاط في ميدان الفنون التشكيلية، وأن يعنوا بدراساتها عنايتهم بالمرح أو الشعر أو القصة مثلاً – لاحظ أنه لم تكن هناك أقسام متخصصة لتدريس النقد الفني حتى ذلك الوقت ولذا اعتبر رمسيس يونان أن النبتة التي يمكن أن تثمر نقاداً تشكيليين هي الأدباء والشعراء – وهو يرى أن هذه المسئولية في أعناقهم يملها عليهم – أولاً – واجبههم نحو أنفسهم بحكم أن الفن جزء لا يتجزأ من الثقافة في جملتها، وثانياً واجبههم نحو هذه النهضة بحكم أن النقد الفني فرع من فروع الأدب وليس فرعاً من أى شئ آخر، فهم المسئولون عن التمهيد لظهور الناقد الفني المتخصص، وحذر من أنه إذا لم ينهض المثقفون بهذه المسئولية سيظل هذا «النقد الفني» وقفاً على الأدعياء والمثدقين، وفي ذلك ما لا يخفى على مثقف من خطر على نهضتنا الفنية.

وربما لو كان رمسيس يونان يعيش بين ظهرانينا الآن لكتب نفس الكلام ولزاد عليه عتابه للصحف والمجلات لعدم اهتمام القائمين عليها بكتابات النقاد التشكيليين- رغم وجود رموز منهم في هذه الصحف – ربما عن جهل منهم أو لأنهم لا يقدرين قيمة الناقد التشكيلي.

الفن.. ووجدان الإنسان :

فى عام ١٩٦٤ كتب رمسيس يونان مقالاً بعنوان «لغة الفن بين الكثافة والشفافية» قال فيه أن العامل الجوهرى المشترك بين شتى طرز الفن، والذى بدونه لا يكون فناً، هو: وجدان الإنسان، وهو الذى يتأثر طبعاً بالظروف الفردية والاجتماعية والحضارية، لكن هذه الظروف ليست هى التى تخلق هذا الوجدان.

ويقول رمسيس يونان أن وجدان الإنسان هو ثمرة آلاف السنين من التجارب التى مر بها الإنسان خلال عصور التاريخ، بل إنه يرجح أن عصور ما قبل التاريخ التى امتدت لملايين السنين هى التى كان لها الدور الأكبر فى نشأة وجدان الإنسان وتكوينه.

وهو فى مقاله هذا ينبه إلى أن الوجدان الذى يقصده ليس هو مجرد العواطف والانفعالات الجماعية أو الفردية الطارئة، ولكن ما يعنيه هو خلاصة ما ترسب - وما يترسب - فى أعماق نفس الإنسان من صور ومعانٍ نتيجة إدراكه أولاً أنه مخلوق يعيش وسط قوى كونية هائلة تتفاعل معه ويتفاعل معها، ثم نتيجة مغامراته العديدة خلال ممارسته لشتى الثقافات والحضارات التى أنشأها منذ ظهوره على سطح الأرض.

ويشير رمسيس يونان إلى أن الفن فى جوهره هو تعبير عن وجدان الإنسان، ولذا تتسع نفوسنا للانفعال بفنون نشأت فى ظروف تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا الاجتماعية والفردية الراهنة، كالفن الصينى أو القوطى أو المصرى القديم، كما تأثر بعض الفنانين من أبناء القرن العشرين بفنون ظهرت أيام كان مأوى الإنسان فى الجحور أو الكهوف، ويخلص رمسيس يونان من هذا إلى الحكم بضيق النظرة على من يطالبون بفرض طابع محلى على الفنانين فى العصر الحديث.

ويرى رمسيس يونان أنه من الطبيعى أن يتسم الفن فى كل حضارة من الحضارات القديمة بتقاليد معينة حينما كانت هذه الحضارات تعيش فى شبه عزلة عن بعضها البعض، ولكن مع تضاؤل هذه العزلة فى العصور الحديثة ثم ازدياد الوعى بالتراث الفنى العالمى فإن رمسيس يونان يعتبر أن «السعى المصطنع» إلى حصر الفن فى كل قطر داخل حدود معينة - المحلية - هو بمثابة مؤامرة للحجر على وجدان الإنسان وإعاقته عن الاتساع والتعمق.

ويقرر رمسيس يونان أن مقصده من أن الفن تعبير عن الوجدان يقتصر على الفن فى أقصى صورته، ويعترف بأن الآلاف من الآثار الفنية التى خلفها لنا التاريخ تزرع بعناصر عدة لا يمكن وصفها بأنها تعبير عن الوجدان، ومن هذه العناصر: الزخرف والموسيقى الوصفية.. وينبه إلى أن الوجدان ليس فى أصله خطوط وألوان ولا صور إنسانية أو حيوانية أو نباتية أو جمادية، وليس أنغاماً موسيقية أو كلاماً منظوماً، وإنما هو فى حقيقته نوع من الذبذبات الأثرية أو الشفافيات الميتافيزيقية التى لا ترى ولا تسمع ويستحيل وصفها بالألفاظ أو بأى لغة أخرى محدودة المعانى.

ولأن ما يقوله رمسيس يونان عن وجدان الإنسان فى السطور السابقة أقرب إلى رؤية فلسفية أو معانى مجردة فإنه يطرح سؤالاً منطقياً لا يغيب عن قارئ مقاله وهو: كيف أمكن إذن التعبير عن هذا الوجدان بتلك الوسائل أو الصور المادية أو الحسية؟!

الإجابة التى يقدمها رمسيس يونان هى أن ذلك لم يكن من الممكن أن يتحقق لولا «سحر الفن» الذى يحيل المادة إلى طاقة أو شفافية، دون أن يفقد هذه المادة مع ذلك كثافتها الظاهرية، فالإبهام الذى تختص به لغة الفن من حيث أنها «كثافة» و«شفافية» فى آن واحد هو الذى يحملنا على وصف هذه اللغة بأنها لغة «رمزية» لكن مع ملاحظة أن «الرمزية» هنا تختلف عن معناها الشائع، فالرمز عادة ما يطلق على صورة معينة تدل على معنى أو آخر غير معناها الظاهر، إلا أنه معنى محدد كذلك، فالأسد مثلاً يستخدم رمزاً للشجاعة، والحمامة رمزاً للسلام، والسلاسل رمزاً للاستعباد،

وعلى هذا فإن الرمزية - وإن كانت لم تخل من الشفافية- إلا أنها لا تشف إلا لتواجهنا بكثافة أخرى تقف عندها لا تتعدها، هي كثافة المعانى المقصودة التى تتستر خلف المعانى الظاهرة، وأما الرمزية التى تعنيها فهى تلك التى تتجاوب فيها «الكثافات» و«الشفافيات» إلى ما يشبه اللا نهاية، لأن المعانى الوجدانية التى تسعى للتعبير عنها لا تكاد تقف عند حد معين.. فإذا كانت الموسيقى المجردة هى أقرب الفنون إلى الشفافية المطلقة فإن ما يسمى بـ «الفن الواقعى» هو أقرب ألوان الفن إلى الكثافة المطلقة.

الفن والمضمون الإنساني :

فى مقال بعنوان «رأى فى الفن المعاصر» كتبه رمسيس يونان فى يناير ١٩٦٠ علق على بحث مستفيض للفيلسوف الأسبانى ارتيجا. أ. جاسيت عنوانه «تجريد الفن من مضمونه الإنسانى» ذكر فيه أن كل أسلوب جديد فى الفن لابد أن تمضى عليه برهة من الزمن قبل أن تأخذ الجماهير فى استساغته فتقبل عليه، وأن من صفات الفن الحديث أنه يقسم جمهور المتلقين إلى قسمين متميزين: أقلية صغيرة جداً تؤيده وتتحمس له، وأغلبية ساحقة تنكره وتسخط عليه، وبذلك فإن كل أثر فنى من شأنه أن يثير اختلافات فى الرأى فيتفاوت الإعجاب به تبعاً لأذواق الأفراد، ولكن الانقسام الذى يخلقه الفن الحديث يرجع إلى شئ أعمق من مجرد التفاوت فى الأذواق فليس الأمر هنا أن الأغلبية «لا يروقها» الفن الحديث على حين يروق للأقلية، وإنما الأمر أن الأغلبية «لا تفهم» هذا الفن ولا تدرك له مغزى، ومعنى هذا أن إحدى الفئتين تتمتع بملكة القدرة على الفهم التى حرمت منها الفئة الأخرى، وأن الفن الحديث لا يوجه رسالته إلى الجميع وإنما إلى القلة الموهوبة وهذا هو منع السخط على هذا الفن لدى الجماهير، وما دام الفن الحديث ليس فى متناول كل إنسان، فمعنى هذا أن دوافعه ليست بطبيعتها من نوع إنسانى عام، فهو فن ليس للبشر عامة وإنما هو لفئة خاصة من الناس قد لا تكون خيراً من الأخرى، لكن من الواضح أنها تختلف عنها.

وينطلق رمسيس يونان من هذه التفرقة بين أسباب فهم فئة قليلة للفن الحديث وعدم فهم فئة أكبر له إلى تحليل الفن الحديث موضعاً أنه ينطوى على عدد من النزعات يلخصها فيما يلى:

التجرد من العواطف الإنسانية

تجنب صور الكائنات الحية

الحرص على أن يكون العمل الفنى ليس إلا عملاً فنياً

اعتبار الفن نوعاً من اللهو ولا شئ غير ذلك

السخرية

وينتقل بعد ذلك إلى تجريد الفن من المضمون الإنسانى، وهو الطابع الجوهرى الذى يتسم به الإنتاج الفنى من المضمون الإنسانى، ويشير إلى أن المضامين الإنسانية- أو عناصر حياتنا اليومية- تقع فى ثلاث مراتب وهى:

عالم الأشخاص

عالم الكائنات الحية

عالم الجماد

ويقول رمسيس يونان: لسنا نبالغ إذا قلنا: أن فن التصوير والنحت الحديث ينم عن اشمزاز حقيقى من صور الكائنات الحية.. والذى لاشك فيه

أن الفن الحديث مدفوع بحفزه من تلك الحفزات الغريبة التي أدت فى بعض العصور إلى تحطيم الصور أو الأصنام. ويتحدث رمسيس يونان عن ظاهرة التمرد على الفن القديم نتيجة التأثير السلبي الذى قد يفرضه الماضى على الحاضر، والاستهزاء بالفن القديم فى الوقت الذى يبدي فيه الفنان الحديث إعجاباً شديداً – ومريباً إلى حد ما – بفن ما قبل التاريخ وفنون الهمج البدائيين، لكنه يرى أن التمدد بكل فن سابق هو تنكر للفن فى ذاته لأن الفن ما هو إلا مجموع التراث الفنى الذى خلقتة لنا الأجيال الماضية حتى عصرنا الحاضر.. وبهذا فإن الفن الحديث قد بات يضحك من نفسه!

ملاحم من ثورة رمسيس يونان
فينوس فؤاد

إن النقد ينبغي أن يكون موضوعياً ، غير أن هذا «العالم الآخر» الذى هو الأثر الفنى ليس «شيئاً» ولا فكرة ، فهو لا يدرك إلا إذا استحال وجداناً ، ومن ثم فلا مفر فيما يبدو من أن يصبح النقد فى نهاية الأمر ذاتياً . «رمسيس يونان» .

«من الصعب أن نفرق بين فن رمسيس وفكره ، كلاهما ينبثق بقوة عن ذات مبدعة استطاعت أن توحد بينهما على نحو يكاد يكون إعجازياً» ... (١)

هكذا أكد «إدوار الخراط» على ضرورة دراسة فكر واتجاهات رمسيس يونان قبل الخوض فى تحليل ونقد أعماله الفنية والأدبية . فقد كانت لنشأة «رمسيس يونان» وتوجهاته الفكرية والسياسية أثراً كبيراً على إبداعاته بصورة عامة ، وأعماله التشكيلية بصورة خاصة . فدراسة لوحاته وأعماله ستقودنا بقوة إلى تأكيد تلك الاتجاهات الفلسفية أيضاً .

رمسيس يونان

الفنان الثائر :

جسدت إبداعات «رمسيس يونان» الفنية والأدبية أهم الثورات الفنية والفكرية على الساحة الثقافية العربية ، فهو فنان ومفكر مناضل شارك بقوة في المعارك الثقافية والفنية ، فهو أول من دعى إلى ممارسة «السيرالية» فناً وفكراً ، حيث رآها حركة ثورية تتناقض مع ما هو سائد في المجتمع الذي يعيشه . حيث أشار إلى فضل السيرالية بقوله «إن السيرالية ارتجاج أعاد إلى الشاعر شيطانه ، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن .. وعندئذ هُتِك السر واتضح لكل ذى عينين أن الوهم والحقيقة سيان ، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الأتداء هي خير مرآة لما يدور في خلد الانسان..» (٢)

فقد نبعت ثورة «رمسيس يونان» على العقلانية منذ بداياته الأولى ، حيث تمرد على التقاليد الكلاسيكية في مدرسة الفنون الجميلة التي درس فيها منذ عام ١٩٢٩ و حتى عام ١٩٣٣ ، ثم استمر في تمرد الفكرى أثناء ممارسته مهنة تدريس الرسم في المدارس الثانوية ، حيث تنقل خلال تلك الفترة بين محافظات طنطا ، وبور سعيد ، والزقاريق و استطاع في تلك الفترة أن يقوم بإنجاز «كتاب غاية الرسام العصرى» حيث استطاع في هذا الكتاب أن يخلق بقلمه تياراً جديداً من «السيرالية» التي تدعو الفنان إلى ترك التقاليد الكلاسيكية والتمسك بالشكل ، و البحث عن جوهر الأشياء و أن يعبر عن ما وراء الواقع» (٣) .

وقد سبق ظهور هذا الكتاب فترة من الحروب وعدم الاستقرار النفسى لدى الشعوب والتي كان من شأنها خلق مناخاً خصباً مملوءاً بالإحساس بفضل العقل في حل مشاكل الإنسان ، كما مهدت لظهور اتجاهات فنية جديدة ، وذلك لما هو معروف من أن الثورات السياسية هي المهد الأساسى لظهور الثورات الفنية التي يترتب عليها ظهور المدارس الفنية والتيارات الفكرية الجديدة .

وهذا ما سهل تأثر الفنانين بدعوة «رمسيس يونان» للسيرالية بل وأصبحت هي السمة المميزة للمعارض التي واكبت سنوات الحرب ؛ و التي ظهرت من خلالها مدارس متعددة في الفن تختلف في دروبها عن الدرب الذى رسمه «رمسيس يونان» ، حيث سبق عليه ظهور التجريدية ، والتكعيبية ، والتأثيرية ، والتنقيطية ، وما بعد التأثيرية من المدارس الثائرة على النظريات الأكاديمية و التي سعت إلى تحطيم تلك النظريات وعلى رأسها المنظور .

وهذا بالقطع ما انعكس على كتاباته وإبداعاته الفنية ، وظهر ذلك في مقاله المنشور بمجلة «المجلة الجديدة» ، و الذى يحمل عنوان «الفن من حرب إلى حرب» ، الذى كتب فيه «إن تلك الفتاة المصنوعة من نسيج أحلامنا لست أدرى كم من عشرات القرون محجبة مقنعة موثوقة اليدين ، معصوبة العينين ، حتى جاءت «السيراليزم» أو «السيرالية» فهتكت سترها ، ومزقت غشاء بكارتها ، ثم أطلقت شعرها وقدميها للرياح ، لم تكن لترضى بالقبوع كمجرد متعة فنية في حجرات معارض الصور أو بين صفحات كتب الشعر ؛ بل كان مصيرها أن تخرج إلى الشوارع والميادين العامة غير عابئة بنصيحة أو توسل ، عابئة بقواعد المرور ، تبعث الخيالات الفاجرة الموءودة ، وتثير الرجفة في قلوب المارة المهمومين في هذا العصر لا نستطيع أن نعترف بفض غير ذلك المرتبط بكرامة الإنسان ..» (٤) .

وهنا يؤكد المعنى الثورى للاتجاه السيرالي حيث يتضح في الرأى السابق أن السيرالية ليست ثورة على الشكل فقط ، بل هي ثورة على كل الثوابت ، كما إعتبرها «رمسيس يونان» مرحلة تتيح له الاستغراق في الهموم الداخلية للإنسان والمجتمع ، ولكن يتم التعبير عنها بحرية وانطلاق دون قيود

، أى أنها مرحلة الخروج من الإطار العام إلى الخاص ، ومن هنا أتت خصوصية التعبير وذاتيته فى السيرىالية .

وعلى الرغم من إنتماء بعض أعمال «رمسيس يونان» إلى «التجريدية الحسية» ؛ إلا أنه لم ينحاز ضد القيم الاجتماعية فى أى من أعماله . وهذا ما وجدناه متبلوراً لديه ؛ حيث نجد أن الفن لديه حرية مطلقة وهو يؤكد على ذلك من خلال أعماله ، مع أننا لم نجد لديه عملاً واحداً أطلق عليه إسم «الحرية» ، ولكن هذه الصفة هى التى تسيطر على أسلوبه وطريقته فى التنفيذ واختياره للألوان . حيث اعتبر أن التجربة الفنية هى الحرية الحقيقية ، وأن المشاركة فى التجارب الفنية و الإبداعية هى من تمنح الفرد الإحساس بالحرية والنصر والإنطلاق .
وهو من أكد ذلك بمقولته الشهيرة «إن العلم الحديث المعاصر ليقامر بالعقل سعياً فى التوصل إلى ما لا يمكن أن يتصوره عقل ، وأن الفلسفة قدر ما تنطوى عليه من رغبة جنونية فى المعرفة الشاملة هى التى تعكس بعض الهواجس والأوهام والأشواق التى تخامر بعض النفوس الفوسفورية الملهمة» (٤) .

وفى ضوء ما كتبه فى هذه الآراء وجدناه يبدع لوحة «العشق المفترس» التى تؤكد إتجاهه السيرىالى البحت ، فالتشخيص فى العمل يأتى على مستوى جمالى غير مألوف تتفجر منه القوة «التعبيرية» ، فنجد الشخصية المحورية لإمرأة لها رأس غارق فى تفاصيل الجسد الذى انتهكت فيه المقاييس الجمالية المعروفة فى الكلاسيكية و ممزوج معه . بينما ظهرت باقى أجزاء الجسم كأعضاء حجرية صلبة جامدة خالية من الملامح الأنثوية ، فالركبة تبدأ من جانب الخصر ، لتنتهى ملامح واستدارات الجسد الانثوى ، ليتحول الجسد إلى صندوق فارغ من الملامح ، وفى هذا «تجريد» و«اختزال» شديد للجسد الإنسانى الذى تحول من التفاصيل المتعددة إلى مجرد خطوط قوية ولمسات لونية التحمت بها الذراع مع الساق ، بينما ظل التعبير عن الملامح الأنثوية للمرأة داخل العمل ذاته مقصوراً على ظهور النهدين الممثلين كنوع من أنواع تأكيد دور المرأة فى الأمومة و إثارة الغرائز ولكن بصورة أكثر قوة و غرابة ، حيث ظهر النهدين وسط مجموعة من ركام أعضاء بشرية جامدة خالية من الحياة ومن ثم وبالتبعية الجمعية خلت اللوحة كلها من الملامح الأنثوية الواقعية .

وهنا نرى إحياءات و استلهامات جديدة ظهرت باستخدام وجوه وأحجار وأشلاء وأتداء تتنوع ما بين الصخرية والحجرية ، و التى تحتوى فى هيئتها على تحريف شديد وتناقض واضح مع واقعها اللين ، وواقعيته النسبية و التى تخرج بنا من حيز الواقع بغرائزه لتدخل بنا فى عالم آخر سرى جميل مشوق ينتظر تفسيرات تجريدية مميزة ، تعتمد بصورة مباشرة على الخبرات الذاتية والنفسية السابقة .

وهذا ما دفع نقاد ومؤرخو الحركة السيرىالية ليؤكدون على أهمية التنبيه إلى إحساس رمسيس يونان بالجسد بمختلف أنواعه وفصائله ، فالقيم الجمالية عند «رمسيس يونان» هى القيم التى تعتمدها التجريدية أساساً ، حيث أن التوازن والتناغم والاستغناء عن الفائض ، والاقتصار على الجوهر ، والقدرة على التضحية بالقرب السهل للحصول على البعيد الصعب يحدد أهدافاً أكثر حيوية . وكذلك القدرة على التنسيق البنائى داخل العمل الفنى ، سواء كان هذا التنسيق بسيطاً أو مركباً ، متناسقاً أو متنافراً ، فكل هذه الصفات عند السيرىالية هى خصائص الحياة التى يجب التعبير عن جوهرها .

الفراغ فى أعمال رمسيس يونان :

يضاف إلى إحساس «رمسيس يونان» بالجسد ورؤيته الخاصة له ، ذلك الإحساس المتميز بالفراغ ، أو بالأحرى ما يطلق عليه الفراغ السيرىالى . وهو ذلك الفراغ الذى يبرز العناصر الفنية داخل العمل الفنى ، فيزيد من القيمة الفنية للعمل لاحتمابه ضمن اللغة الخاصة للعمل ، أو لحظات

السكون بين الكلمات ، ذلك السكون الذى يؤكد معنى الكلمات ويبرزها .

وقد عبر «رمسيس يونان» عن الفراغ فى أعماله باستخدام اللون الأبيض ، والذى لم يشكل له الإحساس بالفراغ فقط ، بل استخدمه لتأكيد التوازن اللونى للعمل الفنى ، فاللون الأبيض لديه هو عنصر إيجابى داخل العمل الفنى .

معالجة الخلفيات :

تؤكد خلفيات أعمال «رمسيس يونان» بصورة عامة الاتجاه السيرىالى ، فتتنوع خلفيات أعماله ولكنها لا تخرج عن خلفيات خافتة الألوان مخيفة تشعرك بأنك تعيش داخل عالم من الأحلام ، تتنوع فيها درجات الألوان القاتمة الكثيفة التى تتراوح ما بين البنى بدرجاته وتدرج بنعومة نحو الأرجوانى القاتم والأخضر المائل إلى الأسود والأزرق الممتزج بالسواد ، وتظهر خلال هذه المجموعات اللونية أجزاء أخرى مضيئة تظهر على شكل بقع مختلفة الأشكال والأحجام لتؤثر على اللون الأساسى للخلفية فيتنوع من خلالها اللون إلى الذهبى والأرجوانى الفاتح والبرتقالى المضيء ، كما يظهر بصورة شبه مباشرة ودائمة فى أعماله عمود لوني خطى وهمى يمثل العنصر المعمارى الأساسى فى أعماله ، حيث يقوم بدور التوازن فى لوحاته.

وتظل خلفيات أعماله متمزجة إمتزاجاً فريداً مع عناصر العمل الفنى فى صورة تمثل التجريد المطلق و اللاموضوعية ، حيث نجده لا يهتم بتجسيد الأشخاص أو الكائنات ، بل أيضاً لا يهتم بظهور كياناتها أو صفاتها الأصلية ، بل يجعل من لوحاته متنفساً للمتلقى للتعبير عن ذاته هو ، مديباً فيها خبراته الذاتية ، فيخلق «رمسيس يونان» من العمل الفنى كياناً جديداً لا يرتبط بالفنان مادياً فقط ولكن يرتبط بالمتلقى وحده معنوياً ، ويعبر عن عالمه الخاص ، فيرى فى العمل ذاته التى لا يراها غيره .

وهنا نتوقف قليلاً حيث أنه بذلك يؤكد ويحقق مبدأ وهدف «السيرىالية» فى خرق القواعد الكلاسيكية والخروج عنها و البحث عن تحقيق وإبراز ما يدور فى العقل الباطن من خيالات وأحلام لتخرج من إطار التعبير عن حياة الفنان وذاتية وتجربته الشخصية إلى إطار التعبير عن حياة المتلقى نفسه من خلال تعايش كامل وهذا ما يسمى بالشكل «المطلق» .

وقد ظهرت أهم أعمال «رمسيس يونان» التى تعبر عن «الشكل المطلق» فى معرض «الأعمال الأوتوماتية» الذى أقيم فى القاهرة فى قاعة «الفن» بمدرسة ليسيه الحرية عام ١٩٤٧ « (٥) . ثم تبلور هذا الاتجاه لديه تماماً عام ١٩٥٨ حين أقام معرض «نحو المجهول» الذى أقيم بالقاهرة بقاعة «كولتورا» ،والذى عرض فيه يونان أعمالاً قليلة العدد ، ولكنها ثرية فى قيمتها التشكيلية .

حيث ظهر جلياً فى تلك الأعمال الاعتراف بضرورة التعبير عن المكونات الداخلية للنفس البشرية بغض النظر عن مصادر الإلهام الأولية . وفى ذلك يتضح إدراك «رمسيس يونان» أن الشكل المطلق أصبح ضرورة لعصر نأثر متجدد يعشق المفاجآت.

وبهذا أصبحت لوحات رمسيس يونان تبتعد تماماً عن القوالب الجامدة الشائعة ، والتى تعتمد على التجانس والتآلف ، فأعماله تخرج عن إطار محدودية الزمان والمكان بل وظلت أعماله تؤكد على تناقضاتها ، فأعماله دائماً باحثة عن خفايا الشكل ومعنى الجوهر والمضمون .

ويؤكد ذلك ما قاله «رمسيس يونان» شخصياً فى مقاله المنشور فى عدد يوليو ١٩٥٧ فى مجلة «المجلة» والذى كان يقوم فيه بتقديم وتقييم الأعمال الفنية الهامة ومن ثم نستطيع أن نطبق ذلك القول على أعماله هو شخصياً حيث يقول « فى كل لوحة عنصران جوهريان قد نسميهما القالب والمضمون ، أو النظام والخيال ، أو العقل والعاطفة ، أو الحكمة والوجدان ، ونفضل نحن أن نسميهما العنصر المعمارى والعنصر الغنائى ... ولا بد

أن يتفاعل العنصران ويمتزجان و يتزاوجان ، كما يتفاعل عنصر الفحولة والأنوثة ، فالمعمار دعامة الغناء ، والغناء تجاوب الأصداء بين رحاب المعمار .. فلا بد من العشق كى تتحقق هذه المعجزة ، فبدون العشق لا يكون الرسام فناناً ، وإنما يكون مجرد صانع صور فاقدة للروح ، خالية من الحياة ، جامدة لا تنطق ولا تنبض .

ومن هذا القول نتأكد أن حياة «رمسيس يونان» كانت حياة فنية إبداعية مملوثة بالعشق للفن والحياة . وهذا ما يؤكد أيضاً الناقد «ديمترى دياكوميديس» حين وصف «رمسيس يونان» بقوله عنه أنه «دؤوب عاكف على العمل بلا وهن ، قام بإنجاز لوحاته الكبيرة يغمرها اللون الذهبي القاتم المائل إلى الحمرة قليلاً فى لون أقرب إلى اللون النحاسى ، ورماديته وبنياته التى تخترقها زرقة خفية مرهفة ، فى تجريدية معمارية صريحة ، ترفدها قوة الخيال الجليلة ... فلوحاته جميعاً تتضافر فى خلق مناخ تكتنفه الأسرار والشاعرية .. ما أقوى انسجام و هارمونية ضوءها العنبرى الذى يغلفها ويحيطها ... لقد ظل «رمسيس يونان» فى تكويناته الشاسعة مصرياً عميقاً المصرية» (٦) .

وقد ذكر ذلك فى كتالوج معرض «رمسيس يونان» عام ١٩٦٢ ، حيث كتب أنه يأخذ «المادة الخام » من «جبل المقطم» أو من «صخور البحر الأحمر» أو من «مرسى مطروح» أو من «جبال النوبة» أى من مواقع مصرية حميمة قريبة من قلب الوطن ، فإذا هى بين يديه تحول طبيعة الصخرية إلى مادة لدنة يبث هو فيها من روحه أنفاس الحياة الحارة ... فهو الذى يولد منها الطاقة الكامنة ... وهو الذى يضع هيكل التصميم فى استحضاره لها ويرسم لها القانون الخفى. (٧)

هكذا نجد «رمسيس يونان» يبنى لوحاته بحبكة لونية لها كيان بنائى وأبعاد محددة متحرراً من الحبكة الشكلية التقليدية ، وقد وجدت هذه الحبكة أيضاً فى الأعمال التى استخدم فيها اللونين الأبيض والأسود .

البحث عن الجوهر :

«رمسيس يونان» فنان يعبر عن ما وراء الطبيعة من رؤى فلسفية ، فيعبر عن تداخل أطرافها بتداخل لوني عميق مركب يقترب فى نزعته من سيرريالية «ماكس أرنست» ، ذلك الفنان الألمانى الذى ارتبط اسمه بتطوير الحركتين «الداوية» ، و«السيرريالية» ، والذى أكد على أن حرية الشكل هى أكبر دليل على التحرر من القيود التقليدية فى الفنون عموماً ، والفن التشكلى بصورة خاصة . وكذلك نجد «رمسيس يونان» يتحرر من الانشغال بجماليات الأشكال بينما يغوص فى عمق الفكر وجوهر الأشياء .

وهذا ما أكده الناقد «جاك لاسين» المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس حين يقول «إن رمسيس يونان يسعى للكشف عن معانٍ خفية من وراء الألوان والخطوط ، غير أن الإرادة تتدخل لدى هذا الرسام البارح حاملة إياه على خلق عالم «خيالى» يتميز بشدة دقته الشاعرية» (٨) . وهذا ما نجده فى لوحته « إنطباعات من المقطم» فنشاهد أفضل تطبيق على ذلك حيث يصعب علينا أن نجد عالماً له كيان محدد ؛ بل نجد فى اللوحة الجبال تمتزج معاً لتكون فى مجملها «تأويلات انطباعية» توحى بأشكال أشبه بالسحب الناعمة ، كما توحى بفراغات من شأنها أن تقوم بتفتيت تلك الصخور الجامدة الصلبة .

وقد أطلق على هذه المرحلة التى تتبلور فى « إنطباعات من المقطم» إسم مرحلة «التفجير» التى يقوم فيها بتفتيت الأشكال وتفجيرها محاولاً الوصول إلى جوهرها ، فحين تتطلع إلى الجبل وتكتشف أن الجبال عالم غير محدد الملامح ، وكذلك السحب ، فهو يمزج بينهما فى المعالجة ، حيث أنهما بالنسبة له لهما نفس الجوهر . فهو يرفض الانسياق وراء أشكالها التى تزيّف جوهرها وتغفل حقيقتها .

وهذا ما تأكد في قوله في «المجهول لا يزال»: «لم يعد في وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ، ولا أن يقنع بالحياة فى إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة ، أو المجازات المستعارة.» .
ومن هنا نستطيع أن نستوضح أسلوب تجريد «رمسيس يونان» للأشكال عن صفاتها الأصلية ، فالصخور تتحول معه إلى قطع من السحب تتلون باللون البنى ودرجاته ، وهذا ما يميزها عن السحب الطبيعية ، فنستنتج بل و نستدل على الشكل الأسمى من خلال مجموعته اللونية وليس من صفاته الشكلية . فقد حاول الجمع ما بين النقيضين : الأشكال الثابتة على الأرض وهى الجبال ، والأشكال السابحة فى الفضاء وهى السحب.
فلسفة «رمسيس يونان» تقوم على إدراك محدد وهو أن الفن «وجهة نظر شخصية» معبرة عن تجربة ذاتية وأن «الفن ليس كتاب مقدس» له معايير وضوابط مادية محددة لا بد أن ينساق الإنسان وراءها دون تفكير . ولكن الفن لدى «رمسيس يونان» له جذور أخرى تمتد لـ «دانتي» ، و«كافكا» ترغب فى التحرر من القيود والعوائق المادية والكلاسيكية ، فالفن لديه نقطة للانطلاق للتعبير عن المكبوتات الذاتية لتصل النفس من خلاله إلى مرحلة التطهير والتوازن لا نقطة للوصول .

الأفكار والألوان :

الأفكار عند «رمسيس يونان» هى كتلة معقدة تتحلل على سطح اللوحة لتصل إلى مكوناتها الأصلية . ولكن فى تناغم غريب يربط بين أجزائها المتفرقة كدرب من دروب «الطوطمية» الجديدة التى ما تلبث أن تعود لتتفكك من جديد .
فقد حاول «رمسيس يونان» أن يمزج فى أعماله أفكاراً تشرح وتبلور عناصر النفس الثلاث التى حددها «فرويد» فى «العقل ، والغريزة ، والضمير» ، كما حاول فى أفكاره وأعماله الفنية أن يمزج بينهم فى تناغم غير مسبوق .
كما حاول أيضاً الجمع بين الأشياء المتناقضة . فنجده يجمع بين السماء والأرض ، وبين الجمود واللين ، والصلابة والعذوبة ... الخ من التناقضات المختلفة التى يحاول فى أعماله أن يكتشف علاقات جديدة تربط بينهم . واعتمدت افكاره أيضاً على القيم الجمالية والأخلاقية (المعنى الفلسفى للأخلاق) التى تعتمد عليها التجريدية ، والتى سهلت عليه الخوض فى الهموم الإنسانية .
ويظهر ذلك بوضوح فى عمل له يحمل اسم «أشباح طوطمية» أو «غروب الشمس» حيث تظهر إحياءات بأشكال تشبه الأحلام الشريرة أو «الكابوس» والتى تمثل كائنات متعددة الأطراف ، فى أوضاع مختلفة ، تختلط أشكالها مع ألوان الخلفية التى حافظ «رمسيس يونان» على أن تتأرجح بين ألوان محددة تتراوح بين اللون الطوبى أو البنى المحروق ودرجاته من الداكن إلى الأصفر النحاسى أو المذهب .
قد لعبت ألوان الخلفية فى أعمال «رمسيس يونان» دوراً كبيراً فى التأكيد على الجو العام للأحلام والحالة اللاشعورية الناتجة من العقل الباطن . حيث يشكل لوحاته فى عدة مستويات متعاقبة ، تكون الخلفية هى أحد مستوياتها الأساسية .
وقد ذكر ذلك «أحمد راسم» فى كتابه بالفرنسية «يوميات رسام فاشل» حين يقول «أن تلوينه الساخن والدقيق يساعد على إبراز العنف الموجود فى بعض لوحاته ، بينما تستدعى لوحات أخرى الجمال المؤثر الذى أعطاه الرسامون الصينيون القدماء فى رسمهم لوحوشهم» .
وبهذا يتأكد تخطى أعمال «رمسيس يونان» لحدود الزمان والمكان ، حيث يلتزم فى أفكار أعماله بالأفكار الفلسفية المطلقة التى لا تخضع إلى التصنيف وتتعدى حدود التفسير . بل يجدر بنا أن نصنفها على أنها رؤية ذاتية خاصة .
كما أن السيرالية عند «رمسيس يونان» ليست إتجاهاً فنياً فقط بل هى ثورة على المحسوس تهدف إلى تناول التعبير عن الذات . ثم تظهر فى أعمال

يونان مرحلة أخرى من الكائنات الطوطمية الغير أرضية التي تبدأ فى التمزق أو «التشظى» والتي ظهرت فى معالجات يونان فى لوحات الصخر ، الماء ، البحر ، السماء حيث تتحول تلك الشظايا إلى أشكالاً تشبه إلى حد كبير قطع هندسية الشكل ، تمتزج فى مجموعها لتوحى بمجموعة من الأشكال لكائنات مطموسة المعالم خالية الملامح .

وهذا ما أكدته الناقد «جاك لاسين» المدير الأسبق لمتحف الفن الحديث فى باريس فى قوله إن «رمسيس يونان» يسعى للبحث عن معان سرية فى تألف الخطوط والألوان ، ولكن الإرادة تتدخل عند هذا الرسام المرموق فتحمله على خلق عالم خيالى يتميز بدقته الشعاعية حتى آخر المدى».

وهذا ما أكدته فى مقدمة كتالوج المعرض الأول للفن الحر المنعقد يوم ٨ فبراير ١٩٤٠ بقوله «إن إعادة الحرية لخيال السجين مرة أخرى وإعادة الرغبة بكل ما فيها من قوة ، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء ، كل هذا لا يمكن أن يسمى عملاً سلبياً».

وبتحليل دقيق لمعانى الألفاظ الواردة فى العبارة السابقة نلاحظ تأكيداً على هدفه الأول وهو إعادة الجنون إلى الأشياء ، وهو بالتالى يضيف صفة حسية إلى أشياء مجردة ومطلقة ، وهذا فى مضمونه هو فكر جديد يضيف مسحة من الحيوية على الأشياء ، التى أنتزع التجريد صفاتها الحسية .

وقد كان لفكره الراض للواقعية والتجديد فى رؤية الأشياء أثراً بالغاً على إنتاجه الأدبى وترجمته أيضاً ، وهذا ما ذكره «الدكتور مجدى وهبة» فى مقدمة ترجمة «رمسيس يونان» لديوان شعرى بعنوان «فصل فى الجحيم» لـ «آرتير رامبو» حيث يقول عرفت «رمسيس يونان» فناناً ثورياً يأبى

المحاكاة الواقعية والانطباعية وغيرهما من المدارس الفنية السائدة فى مصر حينذاك ، كما عرفته كاتباً ثورياً يرفض أساليب الأدب المألوفة عربية كانت أو تقليداً للغرب ، ومفكراً سياسياً ثورياً لا يقبل الشعارات السياسية فى الأحزاب المشروعة ، ثائراً على الثورية نفسها ، باحثاً باستمرار عن

موقف فى الفن والأدب والسياسة يجد نفسه فيه غير منافق لا مغتر ولا منقاد .. إن اهتمامه الواعى بالعمل السياسى وبالكتابة كانت دائماً متصلة بواقع بلاده وبقضايا بناء مجتمع عادل .. فقد كان ثائراً على الثورة نفسها كان دائماً متصل.

وهكذا كانت حياة «رمسيس يونان» الشخصية ، حيث كان له وجماعته عالماً خاصاً بهم يجمع بين نقائض متعددة حيث كانوا يحتضنون «البروليتاريا» كما يخالطون الصفوة من الطبقة «الارستقراطية» المصرية والفرنسية ، كما كانوا يكرهون الطبقة «البرجوازية» التى ينتمى معظمهم لها ، حيث

وجدوا فى الشيوعية حلاً لمشاكلهم ومشاكل عصرهم .

- وعلى الرغم من ذلك هم متميزون فى كل شيء فشيوعيتهم كانت من شيوعية الحكماء وليست من شيوعية الكادحين ، فهى «شيوعية فكرية» لا «شيوعية واقعية» ، لذلك اختاروا الشيوعية «التروتسكية» والثورة العالمية مذهباً لهم . وقد انعكس ذلك على فنه فكانت ثورته على التقاليد

الكلاسيكية والقواعد الأكاديمية مثل المنظور والظل والنور .. الخ . (٩) بهذه الثورة كانت بداية السيرىالية فى مصر .. وفتح الباب على مصراعيه أمام الاجتهاد بالرمز خارج المنظور .

ولم تقف ثورة «رمسيس يونان» على القواعد عند هذا الحد بل امتدت لنجده يعكس ملامس الأشياء ، فتدى المرأة فى إحدى اللوحات يتحول إلى قطعة من الحجر ، وفى نفس العمل نجد الصخر يتحول إلى سحابة ناعمة ، ومن هنا نجد تفرداً فى معالجاته التجريدية ، فهى متنوعة مبتكرة

وغير تقليدية .

كما يتكرر ذلك فى «صخور البحر الأحمر» حيث نجد الثورة امتدت لديه لتشمل أسلوب التلوين الذى تتناوب فيه الدرجات القاتمة مع الدرجات الفاتحة والبقع الضوئية التى تعمل على تفتيت الجوامد من الأشكال ، فاللوحة فى مجملها تنويعات من التقاطعات الرأسية والدائرية الغير منتظمة

التكوين :

يختلف التكوين عند «رمسيس يونان» ، فتجد أنه يتشابه في بعض الأحيان ويظهر ذلك بوضوح في أعمال مثل «صخور وشطآن» ، و «نبع وصخور» ، فعلى الرغم من اشتراك نفس الموثيفات في العملين إلا أن لكل منهما إيقاع مختلف عن الآخر .

فتغلب عليها الصياغة الدائرية بمختلف أشكالها ، ولعل هذه المعالجة أتت عن دراسة مستفيضة فهي تتنوع في السيولة والدائرية ، وإن ظل استخدامه لنفس المجموعة اللونية التي تتبنى درجات اللون البنّي بدرجاته المختلفة نصوعاً وقياماً .

وهذا ما أكده «إيمي عازار» ، والذي ورد في كتاب «إدوار الخراط» والذي يحمل عنوان «رمسيس يونان وضمير زماننا» حيث يقول « إن التكوين عند «رمسيس يونان» يدين بشئ ما إلى «فن الباروك» كما يدين بشئ ما إلى الكلاسيكية ، حيث تتكاثر وتتنامى الخطوط ما بين الخطوط الأفقية المتنوعة ، والخطوط الرأسية المبتورة.. والنقلات المرهفة غاية الرهافة إلى تنغيمات لا نهائية تقريباً... كل هذه الخصائص المميزة الأصيلة تؤسس الحقيقة الداخلية لفكر «رمسيس يونان» الثاقب المتناسك والحقيقي من الوجهة التشكيلية .» .

ولا شك أن هذا ما يثير الجدل التشكيلي في أعمال «رمسيس يونان» من حيث التضافر والتناظر ، فالتضافر في أعماله يشمل التصميم والألوان معاً ، والذي تمت معالجته من خلال بنية وثيقة محكمة ، تتبع من فكر مرهف . كما يظهر ذلك بوضوح في أعماله التي تنتمي إلى المرحلة السيريلية التي تبلورت فيها ملامح «الرومانسية الثورية» .

وهذا ما أشار إليه الشاعر «ستيفين سبندر» حين ذكر في عام ١٩٦١ رأيه عن رمسيس يونان « حيث يقول أجد في لوحات «رمسيس يونان» إثارة تكتنفها الأسرار... يمكن للمرء من خلاله أن يستدعي عالماً باروكياً من عمائر هائلة ، ومشاهد عريضة ، وحشود ورؤى واسعة ، وفيه أيضاً علاقات غامضة» .

بينما نجد في بعض لوحاته مثل «النور يغمر الظلمة» ، و «من وحى الصباح» ، و «تجريد غنائى» تنويعات جديدة تتسم بالمرآغة ، فتصميم تلك الأعمال يقوم على التضوى في وسط اللوحة ، وذلك من خلال إحياءات دائرية متنوعة ، تتوسط مناطق لونية داكنة تعطى إحساساً بكيان الضوء كعمود أساسى لقيام العمل الفنى . يتوسط عمل نابع من تصميم ذهنى متمكن قادر على تحطيم الأشكال الجميلة ، وتخلق لها جمالاً آخر قائماً على التشوه والخروج عن المألوف .

كما أن هناك عملاً متميزاً آخر عند «رمسيس يونان» يحمل عنوان «كهوف الذكرى» ويكمن تميز هذا العمل في تصميمه المتميز الذى يغلب عليه قيمة المثلث متساوى الأضلاع ، وهذا ما جعله يختلف عن باقى أعماله التي انحازت إلى التكوين الدائرى البؤرى . وإن استمر في هذا العمل أيضاً التضافر والتناظر فى اللون لتوصيل المعنى ، فالنور فى هذا العمل المقصود به تلك الذكرى الجميلة التي تثير الكهوف المظلمة من المشاكل الحياتية والهموم البشرية .

الاختلاف فى الأسلوب :

يتجلى الإختلاف بين «تجريدية» «رمسيس يونان» عن غيره من التجريديين ، فضربة فرشاته تبتعد عن نعومة التجريدية المعروفة ، دون أن يفقد أصولها ، فهو مازال يحافظ على أسلوبه «السريالى» فهو مجرد الأشكال ولكن ليس بالصورة التي تفقدها هويتها المادية ، وكذلك لا تفقد أشكاله جسدانيتها المعروفة . فمن أصول السيريلية عكوفها على أسرار الأحجار الكريمة التي يطلق عليها القدماء أحجار الفلاسفة ، التي يحيل فيها

الفلاسفة التراب إلى ذهب ، وهذا ما قام به «رمسيس يونان» حيث أضفى على الصخور والرمال ألواناً تشع نوراً تشبه انعكاسات الضوء على قطع الذهب . وهذا ما ينطبق أيضاً على لوحته المسماة «من وحى مرسى مطروح».

حيث نأتى إلى جزء فى اللوحة تمتزج فيه الأشكال بالخلفية فى حركة دوامية متوترة تؤكد توتر «يونان» ذاته الذى يسيطر عليه ويطلقه بقوة ليحبر عن ما يريد . وإن ظل «يونان» يتمسك بالحفاظ على «التكوين التشكلى» داخل أعماله الفنية الأولى ، الذى غلب عليه فى هذا العمل التكوين المستطيل الذى يقطعه خط وهمى ليقسمه إلى مثلثين متطابقين وإن ظلت الحركات الدائرية فى الخلفية تربط بينهما وتدعمهما ؛ وبهذا يدمج «يونان» بين الفكر والوجدان فى أعماله . حيث أن أعماله تبتعد عن السرد والمحاكاة الواقعية للأشكال لتدخل فى إطار آخر أكثر أهمية وهو «ما وراء الواقع» أو ما وراء الأشكال والأحداث .

وفى هذا تماثل مع طبيعة المدرسة السريالية والبحث عن ما وراء الواقع المرئى وكذلك اهتمامه بالمضمون وليس بالشكل ولهذا تبدو لوحاته غامضة ، وإن كانت منبعاً فنياً لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها ، تحمل المضامين الفكرية والانفعالية التى تعبر عن تجربته الذاتية .

كما كان ارتباط «رمسيس يونان» بالهموم الاجتماعية أثراً فى أعماله ، حيث أكدت معظمها على مفاهيم العدالة والحرية ، فهو فنان لم يعيش فى برج منعزل عن المجتمع بل اختلط به وتفاعل معه .

إن فن «رمسيس يونان» وإبداعه هو فن يبتعد عن الواقعية البصرية ، بل ويتمرد عليها باحثاً عن جوهر الإنسان وقيم الحرية . إن أعماله تتضمن فى الغالب بؤرة بصرية تتنوع فى الحجم والشكل ما بين الكبير والصغر ، كما تتنوع ما بين الظهور والاختفاء ، فبعضها يظهر بصورة متماسكة واضحة فى قلب العمل الفنى ، والبعض الآخر يظهر متفتت ومتناثر بين أرجائه ولكنها فى الوقت ذاته تقود حركة العين للبؤرة الرئيسة للعمل حتى ولو تضائل حجمها .

وفى النهاية لا بد من الاعتراف بفضل «رمسيس يونان» على الساحة الفنية والحركة التشكيلية المصرية ، فهو أول من فتح الباب للسيرالية فى مصر ، كما كان رائداً فى استخدام الرمز ، والبعد عن المنظور ، والتجديد فى الرؤية الفنية بشكل عام ، ولولاه ما ظهر العديد من الفنانين الذين أتبعوه وساروا على نهجه أمثال «تحية حليم» ، و«جاذبية سرى» الذين اعتمدت أعمالهم على نتائج «رمسيس يونان» التى لا يستطيع الزمن أن يمحو بصماته من على الساحة التشكيلية .

المصادر والمراجع :

(١) إدوار الخراط : فى نور آخر - دراسات وإيماءات فى الفن التشكلى ، مركز الحضارات العربية ، مصر ، بدون سنة نشر .

(٢) رمسيس يونان : المجهول لا يزال ، مجموعة كتابات للمؤلف مع آخرين ، القاهرة ، بدون دار نشر ، ١٩٥١ .

(٥) رمسيس يونان : دراسات فى الفن - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، القاهرة .

(٤) إدوار الخراط : مرجع سابق .

(٥) رمسيس يونان : مرجع سابق

(٦) كتيب معرض الفنان رمسيس يونان : قطاع الفنون التشكيلية ، الإدارة المركزية للمتاحف والمعارض ، القاهرة ٢٠٠٩ .

(٧) بدر الدين أبو غازى : رمسيس يونان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٧٨ .

(٨) Cairo ، ١٩٦٨ Ramses Younan. Extraterretial Painter. Arab Observer. July

(٩) صبحى الشارونى : المثقف المتمرد رمسيس يونان ، سلسلة دراسات فى نقد الفنون الجميلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

بحث عن رمسيس يونان
هبة عزت الهواري

مقدمة

إن الإبحار في عالم رمسيس يونان الخصب، يعني التوسل ببلورة الرهافة الفكرية و السطوع الروحي الذي يملكنا و يشملنا و نحن نرتاد أكوأناً و نجوب أعماقاً من تجربته الفكرية و التشكيلية قدر لها التوير و الريادة و السبق في ثراء و تألق ذي وجوه بللورية متماسكة البنيان ؛ و ينبغي علينا أن نسبر غور تلك التوجهات و العقائد التي أطلقت روحه البهية لتقوم بذلك الدور البازغ في فضاء الحياة الثقافية المصرية في تلك الفترة الفارقة من تاريخ مصر ، فهو يرى نفسه بسطوع و بلا موارد و هو يرى المجتمع بنفس السطوع و نفس استقامة الرؤيا المنبئية على توجهات عقائدية أساسها الماركسية التروتسكية و وجهات نظر رحبة لا تنظر فيما قرب القدمين بل تعم نظرتها و تشمل الكون و مسيرة البشر فيه .

كان رمسيس يونان يرى الفن و دوره في المجتمع و يرى الفنان و واجبه في مسيرته كمن يرى النبي المرسل الذي يوحى إليه لكنه يقول : هو لا يوحى إليه بل هو الموحي ، هو المعلم ، هو القائد ، هو الثائر الذي جاء مع أولئك الثوار الذين يناضلون و يعزفون الحياة من جديد ، يحيون جمالها المعشوق و يصلحون الكون ؛ لإيمانهم أنهم أنبياء ذلك الزمان المنوط بهم تطهير الكون و كشف جماله العميق ، فهو يقول في كتابه « غاية الرسام العصري » أن الفنان كالعالم و النبي : يمتاز عن الإنسان العادي بأنه يبتدع لنا كثيراً من هذه الرموز ؛ لقد تعود الإنسان أن يحيط الفن بهالة من التقديس لا تشبهها إلا تلك الهالة التي يحيط بها أديانه - و من الصعب علينا أن نفسر السبب الذي دعاه إلى ذلك ما لم نزعم أنه قد وجد في الفن - أو بالأحرى في بعض الأعمال الفنية - تحقيقاً لرغبات عميقة مستقرة في نفسه محببة إلى قلبه .»

كان رمسيس يونان يرى أن تاريخ الإنسان لن يبدأ إلا بعد أن يصبح سيد الضرورة ، و بعد الثورة على كل ما في المجتمع من عناصر الاستغلال ، يذكر أن هذه الثورة لا بد و أن تكون ثورة اجتماعية و لم يقل ثورة اقتصادية أو سياسية ، رغم أنها لا تنفصل ، هذا الموقف الذي يجمع بين الالتزام السياسي و الحرية في الفن تميز به توجه رمسيس التروتسكي ، و حركة الفنان في تيار المجتمع و مشاركة الخلق الفني في تشكيل الوعي الجمعي و تغيير الناس تتضح لديه و تتأكد في كثير من كتاباته فهو يقول : « لا يحيا العمل الفني - بعد أن يترك منبعه - حياة جمادية كجزء من أثاث دور الكتب و المتاحف ، وهو لا ينطلق إلى السماء بين الأجرام و الكواكب السيارة ، بل يتخذ مجراه وسط دنيا الناس ، بين خفقات قلوبهم و خلجات أذهانهم يصعد و يهبط و يتدفق و يركد مع ذبذبات و تطورات أساليب حياتهم » ، وهو هنا يفصح عن وجهة نظره عن علاقة تتسم بالإيجابية و الحركة الخلاقة و المشاركة الواعية ، و هي مؤسسة أيضاً عن إيمان عميق بتلك الصورة الكثيفة الموازية التي يمنحها الفن للواقع و تلك العلاقة بين البنى الفوقية و البنى التحتية في رحابة و سعة أفق ، وهو يقول أيضاً « قد يحسب البعض أن الفنان يخلق عمله خلقاً و يفرض عبقريته على المجتمع ، و ليس في هذا صواب البتة ، إنما الصواب هو أن الطبقة التي يخرج منها الفنان هي التي توجه إنتاجه و تتحكم في لون الدور الذي يلعبه هذا الإنتاج في التأثير عليها ، و على غيرها من الطبقات التي يتكون منها المجتمع كله . و لروح العصر الذي يعيش فيه الفنان أهميتها في تشكيل إنتاجه بعد ذلك .» (١٢)

و يرى يونان أن عالمنا معقد كثير الالتواءات ، مركب المشكلات ، و أن حياتنا النفسية مختلة شديدة الاختلال ، و يقول : « فلنعترف إذن بأن واجب الرسام الفنان في هذا العصر واجب مرهق شاق ؛ على أنه ما لم يخرج الرسام من ركنه المنعزل و ينزل من برجه العاجي ليوافق هذا العالم و يختبر مشكلاته و يعاني معه أزماته النفسية ، فإنه لن يستطيع أن ينتج فناً معنوياً قوياً » ، و يوضح في وصفه لمنحى الرسم الأوتوماتيكي عند السيراليين أنه ليس به تصميم أو إنشاء composition ؛ فإن هذا يتعارض مع غايتها الأساسية ألا وهي إثارة عواطفنا السجينة ، و تحرير شهواتنا الفوضوية المكبوتة ، و قد نتقد على هذا النوع من الفن أن فيه إثارة و إقلاقاً ، و ليس فيه دواء أو علاج ، و لكن يجب أن نذكر أن مدرسة

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

السيريايزم هي في صميمها دعوة لثورة اجتماعية أخلاقية قبل أن تكون مذهباً فنياً « (٧) ؛ إذن فعلينا حينما نتعرض لأعمال رمسيس يونان بالتحليل سواء كانت تلك الأعمال تنتمي لمرحلته السيريالية أو التجريدية الكونية كما أطلقنا عليها ، علينا أن نتلقى ما يطرحه بساحة الخلق الفني كصيحة نأثر تروتسكي و تأمل فيلسوف اجتماعي و بوح فنان مهموم بالواقع .

آفاق التلقي التشكيلي الرحيب :

ونحن هنا إذ نقرأ تجربة رمسيس يونان التشكيلية نسلك طريقاً ينحو تجاه نوع من التحليل الاجتماعي لمسألة القيمة الجمالية، نجده في جماليات التلقي بأشكالها المتعددة، وعادة ما يؤسس مناصرو هذه النظرية تقدمهم لعلم الجمال التقليدي على افتراض أنه ليس للنص (لوحة تصويرية، أو أي عمل ثقافي آخر) معني ثابت، وإنما ينتج المعني بواسطة المشاهد / القارئ أثناء فعل التلقي، فالمشاهدة أو القراءة هي إعادة تفسير من خلال المنظور الخاص للمشاهد / القارئ .

(وفهم أكثر المحللين الاجتماعيين مناصرة «لعلم جمال الاستقبال» هذا التفسير باعتباره منتجاً في أوضاع تتحدد بالظروف الاجتماعية والطبقية والجنسية، وما إلى ذلك) وفي هذا الصدد يتضمن علم جمال الاستقبال نظرية التفسير والسميوطيقا». (١١)

ويذهب هانز روبرت يابوس Jauss, Hans Robert إلى أن مجموعة القواعد الأدبية أنتجت خلال تاريخ تلقي العمل نقدياً، حيث يظل التقييم الذي أصدره القارئ الأول باقياً ويزداد ثراء عبر عمليات التلقي المتوالية، وفي مقابل «الأحكام المسبقة التي تعتمدها الموضوعية التاريخية»، يطرح يابوس جماليات للتلقي والتأثير وبما أن الأعمال الأدبية تبدو للقراء المتعاقبين على نحو مختلف، فمن ثم، يعاد تقييمها عند كل قراءة فليس العمل الفني موضوع قائم بذاته، ولا يظهر بنفس الصورة لكل قارئ في كل حقبة زمنية، فهو ليس نصاً يبوح بطبيعته اللازمانية عبر مناجاة ذاتية، وأشار يابوس إلى أن أي عمل يواصل تأثيره الجمالي يأتي نتيجة «لأفق توقعات» المتلقي بالنسبة للعمل الفني، وسوف تتخذ الأعمال الجديدة بعداً جمالياً أكثر قرباً أو ابتعاداً من أفق التوقعات، وفي بعض الحالات (والمثال الذي استشهد به كان رواية مدام بوفاري)، يقيم العمل الفني بعداً جمالياً يقصر تفهم العمل على فئة محدودة من القراء، ولكن على المدى الطويل قد تعمل هذه الأعمال على تغيير فعل القراءة عامة - كما تغير القواعد الأدبية في صميمها (١١).

ويبدى يابوس استعداداً لتعريف القيمة الجمالية بلغة مقومات الاستقبال على هذا النحو :

«يعطي العمل الفني معياراً لتحديد قيمته الجمالية، وذلك من خلال وقعه على القراء، سواء كان مليباً لتوقعاتهم، أو متجاوزاً إياها أو مخيباً لآمالهم، فالمسافة المألوفة والأفق المغاير الذي تتطلبه الاستجابة للأعمال الجديدة، تلك المسافة هي التي تحدد طبيعة العمل الفني وفقاً لمقتضيات جمالية التلقي؛ فكلما تضاءلت المسافة بحيث لا يكون وعي المتلقي مطالباً بأي تغيير في أفق التجربة الغير معروفة لديه، كلما اقترب العمل من المجال الاستهلاكي».

ولا بد لنا أن نتخذ سبيل وعي فردي واجتماعي حي له رؤيا ساطعة مؤسسة تاريخياً ومعرفياً في تأويلنا لأعمال رمسيس يونان و علينا أن نقر بأنه ليس هناك معيار خارج التأويل يمكن قياس دقة هذا التأويل بالنسبة إليه . وأننا نفسر الوثائق والأعمال من داخل سياقها التاريخي الحي ، كما أننا نضع السياق الخاص بالمبدع في اعتبارنا في أثناء ذلك أيضاً وعلى أساس محاولة التفسير لكيفية فهمنا للأعمال التي تظهر من خلال ظروف تعتبر « غريبة » بالنسبة إلينا .

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

وقد اقترح جادامر أن الشرط الجوهرى لهذا التفسير هو التسليم أو الإقرار أو الاعتراف بالشروط التي تقف وراء منظورنا الخاص في رؤية للأمور . وقد أطلق جادامر على هذه الشروط التي تقف وراء منظورنا الخاص في رؤية للأمور . وقد أطلق جادامر على هذه الشروط اسم « الأحكام المسبقة » Prejudgments أو التحيزات Prejudices . أما المتطلب الثاني للتفسير فهو إمكان حدوث الانصهار أو الاندماج على الفهم الصريح الواضح لأحكام كل منهما المسبقة أو تحيزا ته الأولية . وزمن الأشياء الجوهرية هنا أيضا انصهار وجهات النظر أو العوالم المحيطة بموضوع معين ، في وحدة مفترضة سلفا بين لغة الإبداع والتفكير وتدرك من خلال الحوار وكذلك من خلال طرح الأسئلة والإجابة عنها . (٢٤)

والعمل التشكيلي بقبطيه : المبدع والمتلقي هونص في نسيج الوجود وهو يفتح في ظل النظريات ما بعد البنيوية نحو إعادة الاهتمام بدور المتلقي ، و الناقد هو متلق أو قارئ خاص يتناول النص التشكيلي بتأمل و تحييص ، ليخلق وعيه و يطور ذائقته بتفاعله الإيجابي مع ما يقرأ ، و لا تعني عملية القراءة للنص التشكيلي مسحاً بصرياً سطحياً للنص التشكيلي ؛ بل هي فعل خلاق وعملية دينامية فعالة و حركة معقدة و بها يبلور المتلقي النص و يخرج من حيز الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل و يفترض ذلك أننا نستوعب النصوص تشكيلية أو أدبية بالتفاعل معها نتيجة النشاط الإدراكي و التصور الدلالي الذي يتجاوز التصور الشكلي المحدود للنص التشكيلي . (٥)

وعلينا أن نحترم دوماً ذلك الحضور الفذ لتجليات تكوين رمسيس يونان الفكري في العمل الفني التشكيلي ؛ حتى لو كان ذلك العمل هو إحدى تصريحاته الكونية المليئة بالصخور و التكتلات الحجرية و المسارب الترايبية و التي لونها بأطياف جبل المقطم و صحراوات مصر الرابضة تحكي قصة الخلق القويم ، و العدل المفقود و نفي الإنسان و هتك ستر فعلته التي لوثت الكون و أخرجته عن طبيعته . هو يطلق معزوفاته و يذرف ذاته ، و يحتج بكثافة على فعل الصدع الأليم ، بكل ما يحمل من ثقافة ووعي ورفض ، هو هنا لا يجرد أشكالاً طبيعية و لا يلخص العناصر تشريحيًا ، و لا يرسم الزلطات كرسم الطبيعة الصامتة ، هو يدلي بروحه في الكون و يفجر غضبه و يصنع الصورة الأبدية كما يجب أن تكون؛ فهو ينتمي إلى أولئك السيراليين الذين يحترمون التصميم و الإنشاء في تكثيف الحقيقة النفسية و هو يرى أن هذا التوجه يبشر بالإيناع و الإثمار و أنها من بين الطوائف السيراليية الأكثر أملاً في المستقبل (٧)

السيراليية و منافاة العقل بالعقل :

وقد استعملت كلمة «السيراليية» (فوق الواقعية) وصفاً لأول مرة سنة ١٩١٧ ، في عنوان مسرحية لأبولينير ، الذي يعد من الرعيل الأخير من الرمزيين . ثم أصدر أندريه بريتون «البيان الأول للسيراليية» سنة ١٩٢٤ و دعا فيه إلى إطلاق العنان للعقل الباطن كي يعبر عن خفاياه بحرية تامة ، عن طريق «الكتابة الآلية» . و من الواضح أن السيراليين قد تأثروا بسيكولوجية فرويد ، و المكان الكبير الذي جعله للعقل الباطن (أو اللا شعور) في توجيه السلوك الإنساني ، كما تأثروا بالحرب العالمية الأولى ، التي كانت مجزرة رهيبه بالقياس إلى الحروب السابقة ، بما فيها الحروب النابوليونية التي كان قد مضى عليها أكثر من قرن . لقد انفجرت جميع التناقضات التي زخم بها القرن التاسع عشر ، وكان انفجارها مدوياً ، و ثبت أن القيم التي يتشدد بها أعمدة المجتمع كذب كلها ، فكان الكفر بالعقل و المنطق ، و النظم الاجتماعية ، و التقاليد و الأخلاق يعني ، في نظر السيراليين ، البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية ، فأخذوا يفتشون عن مادة هذا العالم في كل ما رفضه النظام القائم و أودعه سجن العقل الباطن. و التناقض الأساسي في السيراليية ، كما يلاحظ بريستلي ، هو أنها تصطنع بواسطة العقل حالة منافية للعقل . (١٦)

ولعل الملمح الأكثر تمييزاً للفن السيراليي ، هو قدرته على إثارة الاضطراب أي هذه القدرة أو الطاقة التي تجعلنا نندمج ، من خلالها ، في حالة جمالية خاصة ، قد تكون غريبة ، و مخيفة ، لكنها ، على الرغم من ذلك ، تكون غامضة و مهيمنة علينا ، على نحو شديد الحيوية و تستدعي حالة

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

العقل السيريلية التي يعبر الفن السيريلي عنها - وكذلك الشعر السيريلي - إلى الذهن خبرات قديمة ، خبرات سرية سحرية صوفية ، خبرات تحتوي على نوع من الانجذاب والانتشاء اللذين لا فكاك منهما . و حيث أن الخوف والرغبة ، الانجذاب والابتعاد - أو حتى النفور - هو جوهر الخبرات المباشرة المتعلقة بالقدس ، فإن هذه الشبكة من العلاقات التي تربط بين المخيف والغريب وغير العادي من ناحية ، والقدس ، من ناحية أخرى ، هي ما يقدم محور الارتكاز الأساس الخاص بخبراتنا المرتبطة بالفن السيريلي . (١٤)

السيريلية والحادثة العربية :

لعل الكثيرين يوافقون على أن الحادثة الغربية قد اكتمل نضجها في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وكان من مظاهر هذا النضج تعدد مدارسها بين السيريلية وتعبيرية ومستقبلية الخ . ولا جدال على كل حال في أنها كانت وليداً أوروبياً خالص النسب . أما الحادثة العربية فيقول الواقع التاريخي إنها كانت فرعاً من فروع الحادثة الأوروبية ؛ لقد كان للأحداث التي سبقت الحرب العالمية الثانية ومهدت لها (وخصوصاً الحرب الأهلية الإسبانية التي انتهت بانتصار القوى الفاشية سنة ١٩٣٩) صدى قوي في مصر بالذات . فمصر كانت مهياً بموقعها لأن تكون هدفاً مباشراً من أهداف المحور ، وكان في مصر جاليات أجنبية كثيرة العدد عظيمة الثراء ، وكان بينهم عدد كبير من اليهود من جنسيات مختلفة ، فكان طبيعياً أن يتجمعوا ، وأن يتدارسوا موقفهم ، وأن يحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم ، ويقرب بين أفكارهم ، ويجتذب إلى التعاطف معهم من يمكن اجتذابه من المثقفين الوطنيين .

إن الحادثة في الأدب والفن تعني التجريب المستمر . وقد كان أعضاء جماعة «الفن والحرية» ، من كتاب ورسامين ، يجدون في السيريلية أفقاً مناسباً للتعبير عن ذاتهم ، بإبراز مكونات العقل الباطن . ثم تحول بعضهم إلى التجريد ، فترك لغة الحلم ، باحثاً عن المعنى داخل لغة الفن نفسها . لقد كانت جماعة الفن والحرية حداثية سيريلية : تعني بالفن التشكيلي أكثر مما تعنى بالأدب ، وتؤمن بالثورة المستمرة التي دعا إليها تروتسكي ، وبأن مصر «ليست إلا قطرة في محيط التغيير» . ومن ثم كان تأثيرها ضعيفاً في الثقافة العربية بقدر ما كان ارتباطها قوياً بالثقافة العالمية . ولكن تيار الحادثة لم يمت ، فقد كانت مصر أيضاً - هذه القطرة الصغيرة - تتغير من الداخل ، وكان التغيير يتخذ أشكالاً كثيرة ، كما كان يظهر في مجالات مختلفة ، وكان التيار الحداثي ، المستعار من الغرب ، هو أهم هذه الأشكال في مجال الأدب .

و إذا كانت ثمة صفات جوهرية واحدة في كل حركة أدبية حداثية ، وأهمها رفض الأشكال الفنية المتعارفة - ومن ضمنها اللغة - طلباً للتعبير الحر عن مكونات النفس . ومن هنا فمادتها هي الأحاسيس المباشرة المتفردة البكر ، تحاول اقتناصها باللغة الخاصة بها غير مبالية بالمنطق أو بما يسمى حقائق الحياة . وإنما يتجه الأدب هذه الوجهة حين يفتقد اليقين ويرى العالم الخارجي أشباحاً لا حقيقة لها . (١٦)

وكانت أزمة جماعة الفن والحرية هي عدم قدرتهم على حل التناقض بين حدود الهوية الفردية وحدود الحرية الاجتماعية ، وهو ما ترتب عليه ممارستهم الحرية بشكل مطلق وبغير التزام بحدود الآخرين بل بالإغارة على حدودهم . فكانت تنفيساً اندفاعياً عن غليان نفسي ، تنفيساً لا يهم - من وجهة نظر اجتماعية - غير أصحابه ، وترتب على ذلك تناقض آخر بين عالمية اللغة التشكيلية الجديدة التي استخدموها في التعبير عن أنفسهم ، وبين خصوصية المزاج الشرقي والثقافة المصرية والعربية التي كانت تقتضي البحث عن لغة مختلفة على الأقل بالنسبة لرؤيتهم للفن من منظور اجتماعي . وقد دفعوا ثمن هذه التناقضات غالباً ، بتعرضهم الدائم للاضطهاد والملاحقة السياسية على أيدي السلطات وأجهزة الأمن ، وإيقاف مجلتهم التي كان يرأس تحريرها أنور كامل «التطور» ثم «المجلة الجديدة» التي كان يرأس تحريرها رمسيس يونان «كل هذا والشعب الذي يضحون من أجله في واد آخر لا يشعر بهم.. وكان طبيعياً أن تتفرق الجماعة وأن يغادر «يونان» إلى الخارج ، وأن يبتعد « التلمساني» عن مجال

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

التشكيل ويتحول إلى السينما، حيث يواصل رسالته الثورية من خلالها. (٢٠)

رمسيس يونان الفيلسوف البناء :

هو فنان تتمثل فيه صورة من صور الطلائع الثورية في حياتنا الثقافية ، و كفاح رائد شارك مشاركة عميقة في معارك الفن و الثقافة ، و أحدث بصمته المدوي هزة كانت كتاباته لمجموعة «المجهول لا يزال » وصفاً صادقاً لها حين تحدث عن فضل الحركة السيريلية على الفنون فأشار إلى أنها «ارتجاج أعاد إلى الشاعر شيطانه، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن .. وعندئذ هتك السر و اتضح لكل ذي عينين أن الوهم و الحقيقة سيان ، و أن حوريات البحر و الخيول المجنحة و الأشجار ذات الثدي هي خير مرآة لما يدور في خلد الإنسان». (٤)

في سنة ١٩٤٠ أقامت جماعة الفن و الحرية «الصالون الحر» فكان ثورة عارمة على النظام و الجمال و المنطق الذي كان يسود معارض القاهرة .. رأينا الرمال التي صاغت حبكة «جورج صباغ» الكلاسيكية و أحاطتها رومانسية «ناجي » بالمعابد و تماثيل الكباش تتحول عند رمسيس يونان إلى رمال عالم غريب زرعت فيه النساء كالأشجار الجوفاء ، و الوجوه كحطام بشري يطل من «أرض إليوت الخراب .. من هذا الوقت أخذ اسم رمسيس يونان في حركة الفن الحديث كيانه و ظهرت في معارض الجماعة لوحاته الفاجعة «على سطح الرمال » سنة ١٩٣٩ «العشق المقدس» ١٩٤٠ و لوحات أخرى لا تحمل اسماً و يصدق عليها كلمات رمسيس يونان في «نحو المجهول» ان الفن الحديث ليقاس بالصور و الرموز و الأسماء أملاً في التعبير عما لا يمكن أن تهدي إليه لغة من اللغات « أو كلمات صديقه الشاعر جورج حنين في الخطابات المتبادلة بينهما «إن ما لا اسم له هو وحده الذي يوجد حقاً» (٤)

وللحادثة التشكيلية هنا عند يونان جانبها الأيديولوجي الظاهر و الخفي و يمكننا أن نوجز هذا الجانب في كلمتين : «إنها ثورة النخبة . و إذا كان من الطبيعي أن يكون التعبير السياسي العملي عن ثورة النخبة بطولات فردية يمكن أن تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم . فإن من الطبيعي أيضاً أن يكون التعبير الفني عنها رفضاً قاطعاً للتقاليد الفنية السابقة بل رفضاً لفكرة رمسيس يونان، الأرض الخراب . ١٩٣٩.

غير أن رمسيس يونان لا يضحى في مرحلته السيريلية - من أجل الغموض و الإبهام - بالعمارة و البناء في العمل الفني كما ضحى كثير من السيريليين ؛ فهو في بدايات تكوينه وقف على كتابات «روجير فراي» و اتصل عن طريق أستاذه في الفنون الجميلة «حمزه كار» بعالم سيزان الذي أحال الانطباعية إلى فن متين البنين كفن المتاحف و أمن بوصايا أوزانفان و نهج هنري مور في المزاجية في العمل الفني بين عناصر التصميم المجردة و العناصر الإنسانية و النفسية. من أجل هذا كان رمسيس السيريلي فتاناً بناء يحترم الشكل و يصبر على معالجته بالتصميم العام لهيكله و بالاستكشاف البطيء الحذر لحبكة الألوان حتى ولو كانت مجرد سبيكة من البياض و السواد . وهو يواجه لغز الوجود بفكره و وجدانه معاً و يضع على اللوحة و في أعماقها أزمة الضمير الحديث في تعبير مأسوي يجسم دوامة الوجود . هو من هذا الجانب أقرب في نزعته إلى سيريلية «ماكس إرنست» ، لا يشغله التفنن و الإغراب عن متانة الأداء الفني و عمق الفكر في بواطن الأشياء .» (٤)

لوحة الأرض الخراب ١٩٣٩ :

ذلك المدى المقفر الجذب يمتد في لا نهائية عدمية يطالعا في اللوحة بناء محكم و توزيع متدرج لثلاث كتل في الصدارة و كتلة في الخلفية الغائمة ، في مقدمة اللوحة كيان أنثوي ممسوخ أبتري كسيح في مهب الرياح ، تلك التي نراها في حركة شعرها الضعيف ، و اتجاه الضوء على عظام قفصها الصدري البارزة في نحول ، نرى رمسيس يونان يحيلنا معنى الأرض الخراب و يجسدها أنثى شائهة لتسقط كل ما يسمها و يصمها به : على معنى الوطن المشلول الواقع تحت ضغط المستعمر و نظام الحكم الفاسد و طبقة الإقطاع ، نراه وقد قطع الرأس و أبقى على شعر مريض جاف كالأشواك خلف ظهرها و بتر ذراعيها ؛ فليس لديها القدرة على الفعل أو الفهم أو الرؤية ، و ليس لديها عطاء بل مقطوع فيها رجاء الخير و النماء بانقطاع

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

تديبها المهتلين في ذبول ، نصفها السفلي متكور و متكتل في تشوه قضى على أمل الخصب أو انتظار الميلاد أو الرضاع بعد أن اجتث حلمات تديبها بعنف ، ترك أثر البتر و تداعى تكوينها المريض إلى أسفل فيما يشبه الانصهار و الانسحاق ، تلي تلك الكتلة : كتلة وسطى هي كف اليد المبتور الأصابع المشوه كأنها انصهرت أو تحللت و هي تصد الرؤية و تواجه فضاء النظر . خلفها تقع كتلة ثالثة هي رأس مقطوع و ملقى في الرمال لكن رمسيس يونان يعتمد أن ينصب الأعضاء المبتورة المشوهة و يزرعها في الأرض الخراب ، تشخص إلينا بنذير الشؤم و البوار نرى الرأس وقد طاله ما طال الأجزاء الأخرى من تشوه و انقسام و عور إلا أنه فاغر فمه كمن يحاول أن يقول شيء أو يطلق صيحة ألم .

يردد رمسيس يونان إيقاع الكتل ذات الرأس المثلثة في كف اليد و كتلة الصخرة المجاورة لها في حجم أقل ، ثم بعيداً في خلفية باهتة نرى ترديدا لنفس النغمة في خفوت بليغ يحافظ على بنائية و اتزان مدروس حتى وهو يرسم مسوخه مبتورة الأطراف و الرؤوس كما كتب جورج حنين عن أعماله : «يرسم رمسيس يونان أعصاباً متوترة لدرجة الحاجة إلى القطع ، رسمه لا يعرف الراحة ، ولا التوقف و لا التراخي . إنه سيريالي مثل تلك البيوت التي صدعها غضب داخلي أو خربها تمرد الأرض . عندما تصل شخصياته إلى درجة التقلص الذي لا يمكن أن يستمر وقتاً أطول ؛ فإنه لا يتردد عن بترها يحمل إثبات طاقة خلاقة في أوج تدفقها» . (١٢) .. و مع صرامة و دقة التكوين بين الكتلة و الفراغ و البحث في تضاعيف الجسد البشري و الدراسة التشريحية المكتملة و التحريف و تفكيك المكونات بوعي مذهل بأصولها البنائية فلا يشغلن شغل عن تحقيق فكرته و إطلاق صيحة الاعتراض في وجه الوطن ناعثاً إياه بالأرض الخراب .

نرى تلك الوسيلة لدى رمسيس يونان لإطلاق صرخات العقل الباطن و تثير أنماط الأداء التشكيلي تتجلى في أسلوب التهجين : وذلك عن طريق المزج بين الإنسان و كائنات أخرى كالحيوانات و الطيور و الزواحف و ما شابه ذلك ، أو المسخ : عن طريق تغيير ملامح الإنسان و إكسابها مظاهر البلاهة أو الشر أو الحقارة أو الشيطانية ، أو النسخ : عن طريق تحول الإنسان ذاته إلى طائر أو حيوان أو سمكة أو حتى ضفدعة . عن طريق التركيز على المحيط الخارجي أو البيئة التي يوجد فيها الإنسان : و الإيحاء بأجواء غريبة شبيهة بالقبور و الموت مع التركيز على عامل العزلة الإنسان و انفصاله عن الواقع كما في أعمال فنانيين مثل إنسور و هوبر و ما بعد التعبيرية الألمانية . (١٤)

(٢).رمسيس يونان: «العشق المفترس» ، ١٩٤٠

لوحة العشق المفترس ١٩٤٠ :

يتبأ رمسيس يونان بزوال ذلك الكيان الملكي المريض الذي يحتوي بذور فنائه و تنفرع منه إليه تلافيف ثعبانية مقبضة لتلوي لتلهمه و تلتف لتأكله و تقضي عليه و على نفسها ، ذلك الكائن الأسطوري الذي يضفي عليه شكل الدبناصور مع التنين مع إعطائه بروزاً شوكياً عظيماً يزدوج في لحظة و ينتج قاتله و ينفلت من فتحات صنعها رمسيس يونان بحكمة الرسام الذي يحافظ على بنائية المعروفة و اتزان كتلها بين الكتلة الفاتحة العظمية التينية و بين الفراغ الأسود العميق الذي يمتص أي إضاءة و يطلق الكتلة الوحشية الساعية نحو الفناء ، و يطرحها في مقدمة اللوحة في حلزون سلمى متناغم يتخذ تدرجاته الإيقاعية من توزيع الثقل على جانبي المحور الرأسي للوحة : أثناء حركة التلوي الثعبانية المنفلتة ، و التي تجذب مركز الثقل ذات اليمين و ذات اليسار حتى ترتقي بالأبصار مع سنون تلك الشوكات الحادة ، و إيقاع صاعد متنامي إلى أعلى حيث الفكين الشرسين ووجود فم واسع ممتد ، و أسنان حادة .

هنا يكون الفم و ملحقاته الأداة الأساسية في الافتراس و التدمير . هنا الفم أشبه بمجاز مرسل يتم خلال إيراد الجزء فيه (الفم) و يقصد من

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

ورائه الكل (الوحش) هنا الفم أداة للعض و التقطيع و المضغ ، هكذا كانت الثنانين دوماً في الأساطير ووحشاً ضخمة تنفت النيران من الفم و الأنف ، من ناحية، و تلتهم ضحاياها من ناحية أخرى ، وهكذا .تم تصوير الدول القوية على أنها تمتص دماء الشعوب الأخرى و تبتلع ثرواتها في معظم الثقافات الإنسانية كان هذا الاستحواذ الفمي الغذائي موجوداً بطرائق متعددة لكن نتيجتها واحدة : الافتراس و التدمير للآخرين . فالمرأة الأفغانية في الأساطير اليابانية و السيكلوبس في الأساطير اليونانية كذلك . (١٤)

وكما يقول امبرتو إيكوفان القبح يمتلك مصدراً آخر للجاذبية فخلال الحقبة الهلينية و حتى القرون الوسطى ظهرت نصوص غرائبية تجسدت فيها وحوش تجمع في وصفها بين البشر و الحيوانات وهكذا وجدنا أشكالاً تسمى الفون faun وهي مخلوقات عيونها في أكتافها و فجوات في صدورها تشير إلى الأنف و الفم ، ووجدنا الأندروجينات و هي مخلوقات تجمع في أشكالها بين الذكر و الأنثى ، ووجدنا مخلوقات بلا فم تتغذى على الروائح و مخلوقات بلا رؤوس ، عيونها و أفواهها على صدورها و مخلوقات مثل الفنتور و الكميرا و غيرها .. و لم تكن وحوش رمسيس يونان كما قال القديس أوغسطين فإنه حتى الوحوش هي مخلوقات مقدسة تنتمي إلى نظام الطبيعة الذي ترعاه العناية الإلهية فهي جزء من خطة الله للعالم ، بل هي عند يونان تفجر و إطلاق و إفصاح لمكنون السخط و التمرد و سخرية مرة و رثاء و نذير بقضاء النظام الملكي الفاسد على نفسه و انهياره القريب

لوحة رقم ٣ تكوين متحف الفن الحديث بالقاهرة بدون بيانات

لوحة تكوين (٣) :

صندوق مقفل مظلم يصطرع فيه كيان عنكبوتي أخطبوطي عظمي ، مبني كهيئة كرسي العرش و مجلل في محوره الرأسي بالتاج العظمي أيضاً يرتكز على أرض الصندوق أو الغرفة المقبضة كجوف القبر عن طريق كرة عظمية يتمفصل منها أربعة أرجل متوحشة الأطراف ، هذا التكوين الهجين له ذراعان تنتهيان بمخالب و مفتوحة بنهم تتأهب لتأكل رأس ذلك الكائن الشائه ذي التاج ، يستمسك رمسيس يونان بعروته و بنائه المتماسك و معماره المتزن كتلياً و ضوئياً و يردد تلك الأيقونة التي تومض في أفق أعماله التشكيلية كالنبوءة الساطعة بنهاية الكيان الملكي الإقطاعي الفاسد المتحلل كالعظام في القبور .

رمسيس يونان يصنع هنا مزيج فريد مزدوج بل متعدد الهوية بين تكوين التاج و هيئة العرش و تمفصل العظام البشرية أو الحيوانية التي يوظفها بتدقيق و براعة و جدية ؛ فهو قد درس العظام و اتصالاتها و علاقاتها التشريحية حتى تحولت إلى مفردات و أدوات يخلق بها تلك الكائنات الهجينة المحملة بالدلالات و العلامات الكثيفة ، هو يصنع هنا بؤرة لإشعاع المعنى التشكيلي و الاجتماعي ، و يبدع نصاً كونياً ييبث العديد من الاحتمالات و الممكنات في أعماق التأويل في تلك الوحوش و المسوخ التي خلع عليها هيئة العظام النخرة إيدان باقتراب موعد الضوء و بزوغ الوعي بعد تفجير الواقع المشوه الملوث و تفتيته و إعادة ترتيب ذراته المبعثرة .

كما كان الجروتسك المسخي أداة نقد و إدانة للتسلط السياسي و الاستغلال الاقتصادي و التفاوت الطبقي ، عند بروجل مثلاً كان نقداً لكل أشكال التناقض و الاستغلال و التظاهر الكاذب و من خلال ذلك الجروتسك المسخي تحطم - كما قال أدورنو- فكرة الشكل الكلاسيكي المغلق الهادئ المنعزل و ظهرت فكرة الشكل المرن المتغير المختلف المتجدد المتنوع القابل للتفتت مثلما تفتت الذرة . (١٤)

قد تكون هذه الشخصيات المركبة المنصهرة الهجين ، الوحوش ، القبيحة معبرة أيضاً عن حالة شبيهة بالكابوس ، الكابوس الذي يتميز عن الحلم بأنه مرعب ، و به استتارة عالية و في تحليله لما سماه الصورة الجمعية أو التكتيف collective figure or condensation قال فرويد أن هذه الصورة الجمعية ، أو الشخصية المجمعمة يتم إنتاجها لأغراض التكتيف في الحلم . (١٤) ونحن هنا نرى ذلك التكتيف عند رمسيس يونان

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

ليخلع على مخلوقاته وجوهاً متعددة الدلالات و غاية في الثراء ، من خلال التوحيد بين الملامح الفعلية الخاصة بكائنين أو أكثر في صورة حلمية واحدة ، هكذا تكون الصور الحلمية الجديدة المكونة من هويتين من خلال عمليات التكثيف والإحلال والإضافة والحذف وغيرها من أشكال الاندماج أو الانصهار fusion و الانفصال fission أو الانقسام الأخرى ، و المرتبطة باضطراب الهوية و بكل ما نجده متعلقاً بفكرة البديل أو القرين . وهكذا تمنح السيربالية المبدع التشكيلي معيناً لا ينضب من غزارة العقل الباطن و إمكاناته اللامحدودة .

وقد ارتبطت الوحوش في معظمها ، بالحجم الكبير و كذلك بالنزعة الحيوانية البدائية الخطرة المدمرة التي تفتقر إلى العقل و تجتاح في طريقها كل شيء ، و يقال في ضوء التحليل النفسي ، إن هذه النزعة التي تميل إلى تحريف الأشكال و تحولها إلى وحوش ضخمة إنما ترتبط بتخييلات الطفولة .

و إذا كان الإيغال في الغموض و التجريب (أي الابتعاد عن الأشكال الفنية المعروفة) سمة من سمات الحداثة عند الغريبيين ، راجعة إلى أن المبدع – باعتباره منتجاً في مجتمع استهلاكي و ليس رائياً أو نبياً – يقدم سلعة إلى جمهور محدود من الأفراد الذين يميلون بطبعهم إلى العزلة ، و قد يمكنهم أن يشاركونه في لعبة البحث عن ما وراء الصور المهشمة التي ينفضها اللا شعور(١٦)

إن التكوين الهجين :وفقاً لما قالته ماري دوجلاس فإن الوحوش غالباً ما تحتوي على شكل مهجن يجمع بين كائنين أو أكثر وهذه فكرة قديمة قامت على أساسها تماثيل مثل أبي الهول و تكوينات أسطورية مثل الكاميرا و الجريفين و الحصان المجنح (البيجاسوس) وغيرها و أكدت أن عملية التهجين التي تقوم عليها هذه الوحوش تنتهك في جوهرها المخططات المعرفية الخاصة بالفئات الثقافية أو المحددة (إنسان حيوان حشرات) و إن المزج بين كائنين غير ممتزجين في الواقع قد يثير الخوف و ربما الرعب كما أنه أحياناً ما يستثير الاشمئزاز و التقزز أيضاً ، و ينشط هنا الفضاء التأويلي و الدلالي زخم البث التشكيلي متعدد الهويات الرمزية .

(٤).رمسيس يونان. (تكوين).

لفائف ممزقة و متشابكة في لون الأكنان تتماوج في مدى أسود يمزق أوصالها كائن هجين له هوية الطائر و به من صفاته التشريحية ما يقطع به تلك الأكنان كالمنقار و يفتح عينيه كالعصفور في أول الزقزقة و أول التقاط و أول تنفس بالوجود ، مسجون ذلك العصفور في قبر الظلمة يصارع الكفن و ينسل من جوف الأحداث كأمل جديد و بعث و نشور وتظهر هذه الهويات في الغالب غير كاملة و مهجنة في شكلها الخارجي أو سلوكها و افعالها ، كائنات بينية توجد على الحدود...الجدير بالذكر أيضاً أن دوجلاس و تيرنر وغيرهما قد قالوا إن العقل البشري يحتاج في جوهره ، للوحوش كي توظفه ؛ و يصبح متحفظاً لمواجهة كل تلك الاحتمالات المجهولة الممكنة و هي أشبه بالصور المركبة أو المتراكبة فوق بعضها البعض كما يشير مفهوم فرويد حول التكثيف condensation أو تراكب الصور – وهذه العملية أساسية لديه في الإبداع و الأحلام و الفنون و أحلام اليقظة.(١٤)

و نحن نتابع ذلك المخلوق الجديد يصارع كل قوى العماء و الظلام و الموات نسمع رمسيس يونان و هو يحث الشباب ليستفيق و يضطلع بدوره ويقول :«على شبابنا المثقف أن يغذي قلبه و عقله بهذه التيارات الجديدة و عليه أن يمزق هذه النسائج الحريرية التي ما زالت تكسو أقلامه و عليه أن يخرج بأدبه إلى الشوارع و الميادين العامة و لا بأس عليه إن هبط بمعاوله إلى الأزقة و الأكواخ و المتهدم من الأحياء و المنازل و مع ذلك فرمسيس يونان حريص أساساً على الإبداع لذلك فهو يحذر الشباب المثقف في نفس الوقت :« لكن عليه إذ يفعل ذلك أن يشحذ ذهنه كما يشحذ قلبه ، فالغباوة و الانقياد الأعمى و التحمس الأهوج – في هذا العالم العاصف بأدق الأزمات – كل هذا يجب أن يعد من أشنع الجرائم ،» و كما رأينا هو يكتب و يرسم و يتخذ مواقفه و يتبوأ مكانته و دوره في المجتمع ككأثر و مبدع و معلم بنفس الوعي الساطع و الرؤيا القاطعة فلوحتة تكوين

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

ذات الكائن العصفوري الهجين تكاد تكون مطابقة في القيمة الدلالية و التصويرية لتلك المقولة التي اقتبسها سمير غريب من مقال له بمجلة المجلة الجديدة .

يؤطر رمسيس يونان ذلك المخلوق بمجسم قماشى كالذي كتب عنه في المقال ، وهو محكم الغلق حوله ولكنه مفتوح في أن ، تعتمل فيه طاقات الحركة اللامقاومة للقيد و الموات و تزلزل أركان اللوحة و تصدع مسارب الوجود ؛ ليجد ذلك المولود تَوْاً فرصته للنجاة و الميلاد و التحقق . ضغط و بروز و طاقة حركية هائلة تطأ مواقع النبض في أركان اللوحة فتعيد أبصارنا لتدور معها حول الكتلة الغاضبة المتفتحة ، و مع انتقال البروز تحت تأثير ضغط المنقار المفتوح لخم الطائر و الأطراف الثلاثة التي خلعتها عليه يونان و ذلك الرأس المديب الذي لا يفتأ يستمر في عمليات الوخز و الخروج ليقطع رحم الكفن و يفجر ماء الولادة و الطهر الجديد ، لا تحتوي اللوحة على عناصر لونية متدرجة بل هو الأبيض و الظلال و لكنها كون كثيف الحركة و المحاولات الدائبة الدوارة ، وها هو يتنبأ ثانية بأن الخلاص سوف يخرج من بطن الأرض شاباً غنياً مفرداً صائحاً صيحة الحرية و الخلق الطاهر .

لوحة القيلولة ١٩٤٥ :

(٥). رمسيس يونان : « القيلولة »، ١٩٤٥ .

في تلك اللوحة نرى تلك الأنثى القابعة على أرضية سوداء تستند إلى حائط أفقي خلفها و تنثني رجلاها في حركة مائلة و تختفي ذراعيها و تنضم داخلها كأنها تعاني من البرد ، نحيفة بأثسة عاجزة تلوي رأسها ، فنرى وجهها أفقياً مغمضة العينين و هو سماها «قيلولة» : أي أنها سوف تخرج من ثباتها و تستيقظ بعد قليل ، يلقي إلى جوار رأسها شعرها القصير و يمتد كيائها العليل النحيل أفقياً في عجز و ثبات ممض ، ليس في استرخاء أو راحة فهي في منطقة البين بين الحركة و الثبات ، بين الجلوس و الاستلقاء ، بين انثناء الساقين و امتدادهما ، هي إذن في حال مؤقتة ، سوف تصحو .

وكلما قرأنا ذلك التكوين و سبحنا معه بامتداده الأفقي نرى رمسيس يونان و هو يعزف إيقاع الحركة النابضة : نقطة نقطة و كأنه يقول لنا أن هذه القابعة تسكنها آلاف النبضات و الاعتمالات و أنها سوف تهب في أية لحظة ، يصنع إيقاعه و يعزف بنغمة مثلثة الشكل ، ربما نحصي تسعة أو عشرة مثلثات قد تكونت فيما بين ساقها و جزعا و صدرها و انعقاد ذراعيها ثم شكل وجهها و عظام كتفها ، كل هذه مثلثات متتالية متنوعة المساحات و الأوضاع بين معتدل رأسه إلى أعلى ، أو مقلوب رأسه إلى أسفل و آخر مائل المحور أو مستعرض كمحور مثلث وجهها الحزين ، هذا التتابع و التنوع يملأ اللوحة بأصوات و صخب و إيقاعات نشطة ، على الرغم من قيلولتها الصامتة المؤقتة و هو هنا يزواج الكثافة الدلالية و يضاعفها في ثراء و مفارقة شجية تصنع تفرده و تصدح بفيض من الآفاق و الإشارات .

والفنان المبدع لا يغوص في اللا شعور الجمعي باحثاً في طبقاته العميقة عن إبداعاته ، و إنما هو يشهد مضمون اللا شعور الجمعي ، أو أن هذا المضمون يتكشف له من تلقاء نفسه ، لأن يونج لا يرى أن السلوك الإبداعي موجه بقدر ما هو تلقائي ، و حين يتكشف للفنان مضمون هذا اللا شعور الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية ، لا يلبث أن يسقطها في صورة رموز . و الفنان المبدع الأصيل وحده هو الذي يستطيع خلق الرمز الجديد الذي يوصف بأنه حي و محمل بالمعنى ، ولا يرتضي الرموز التقليدية القائمة بالفعل و إذا كان خلق هذه الرموز يتطلب أسمى مرتبة ذهنية ، فإنه يصدر كذلك عن أكثر حركات النفس بدائية ، حتى يتحقق له أن يمسه في الإنسانية وترأ مشتركاً . (١٩)

حضور الجمال و رعدة الجلال في كشف الملكوت :

يسكن في جوف الكون الفنان المفكر رمسيس يونان متأملاً قصته و راصداً في هدوء ، يستند برأسه وقد أنهكتته الحروب و الصراعات و قد ضرب

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

صفحاً عن كل محاولات القولية و الانصياع المقيتة، في تلك المرحلة التي يطيب للبعض أن يطلق عليها تجريدية يكشف رمسيس يونان عن وجه الكون يسير ملكوته و يفجر قشرته الجامدة المحايدة ، و يطلق الحقيقة في جوهر تكوينها الأول ، حيث كانت الأرض طاهرة شائعة الأرزاق ، قدر فيها أوقاتها بالعدل ، ولم تكن قد تلوثت بعد بداء الملكية و تكدر رأس المال ، لم تكن ملكاً لأحد ، لم يكن البغي قد ظهر ، كانت أكوان و مجرات ، شمس ، أجرام و كواكب و نجوم و سديم .. أقمار .. كل يسبح كل يجري كل في مدار .. هدير .. هزيم .. دمدمة .. قعقعة و صفير ، إيقاع الخلق الدوار ، ضربات الموسيقى الكونية .. تتشكل بقديم قديم الأزمان ، ما من صوت و ما من صمت أيضاً ، فالخلق الساري يعتمل حضوراً و كيان. هكذا تبوح تلك اللوحة الصخرية رقم (٦)

لوحة رقم (٦)

ضاق بهذا الوجه ، فهشمه أو نفاه متشوقاً إلى صور أخرى لا تذكره بسحنته و لا بدنياه .. و يقول عن تجليات الوجه في الفنون التشكيلية بمختلف مراحلها : ولكن هذا الوجه «الواقعي» -الذي حاول هؤلاء وأولئك الاقتراب منه - أليس هو أيضاً ، بطبيعته ، بمثابة قناع فيزيقي تتستر به على الكثير مما يعتمل أو يصططق في السرايب المظلمة من قلوبنا و أذهاننا .. أو ليس هذا القناع الصفيق بالذات ، مع ما يقترب به من أفتعة أخرى هو ما سعى المسرح الحديث -من بيرانديللو إلى يونسكو - كما سعت الفلسفة الحديثة من كيركجارد إلى هيدجر - إلى فضحه و هتك ستره .. (٤)

لوحة رقم (٧)

و موقف المتلقي أمام تلك اللوحة التي يغيب فيها وجه الإنسان و ما تبعها من سلسلة من أعماله التي يطيب لي أن أطلق عليها كونية جليلة و لا أرى فيها تجريداً لعنصر ما بل هو طرح لقدسية مطلقة و حقيقة من حقائق الكون الراسخة أليس كل فن تجريدياً ؟ أليس يأخذنا رمسيس يونان إلى حيث المشهد الرهيب الذي مثله كانط حين وصف المشهد الخاص بشخص يقف فوق صخرة عالية تشرف على بحر هائج متلاطم الأمواج ، بفعل عاصفة قوية ، هنا يقف المرء بقدميه على أرض صلبة بعيداً عن مخاطر البحر الهائج و بينما يكون الخطر الخاص بتلك الهاوية الساحقة الهائجة بعيداً ، فإن ما يحدث تهديداً لدى المرء ، هنا ، يكون هو خياله فقط ، هنا يصبح الموضوع ، أي عنف العاصفة المتلاعبة بأموج البحر ، هاوية سحيقة بالنسبة للخيال مما يدفع قوى التفسير و التأويل ، لدينا هنا ، نحو حدودها القصوى ، وكما قرر كانط ذلك : « عندما يكون شيء ما متطرفاً أو مفرطاً في حضوره و قوته فإنه سيكون ، بالنسبة للخيال ، هاوية سحيقة ، يخاف الخيال أن يفقد ذاته فيها » . و رمسيس يونان حينما يفجر تكويناته الأرضية في جوهنا هو لا يهدد بانسحاقنا في حضرته بل يشحن عملية الوعي و التأويل إلى أقصى احتمالاتها و وجوها . هو لم يلتفت إلى عنصر من عناصر الطبيعة و عكف على تصويره و لم يضع طبقة من الفاكهة على قماش أبيض و جعل يسجل الظل و النور ، إنه يلتفت هنا إلى الحقيقة المطلقة ، إلى الكون بأسره . و لا يتخلى عن بنائياته و صروحه و تكويناته الجليلة و خط الأفق الممتد في مدى خالد راسخ يسري في جلال الزمن ، يشهد عمق الألم و يهدر بالأناث المقلقة .

وهو حين يعلمنا غاية الرسام العصري و يقتبس كلمات هنري مور نراه يلقي الضوء على ما يتوافق مع فلسفته و رؤيته و ينسجم مع إيقاعه و مسلكه الذي ارتضاه لنفسه و تحمل تبعاته في تغيير وجه المجتمع و الفن في مصر فهو يقول « ولئن لم تكن الغاية التي يرمي إليها عمل فني هي تقليد مظاهر الطبيعة فليس معناه أنه هروب من الحياة - فقد يكون فيه نفاذ و غوص إلى الحقيقة - و ليس معناه أنه مخدر أو مجرد تمرين للذوق السليم ، أو تنسيق لأشكال و ألوان ظريفة ، و ليس معناه أنه زخرفة للحياة ، فقد يكون فيه تعبير عن كنه الحياة و باعاً لنا على بذل مجهوداً أكبر فيها » . (٧) و نرى تلك المرحلة من إبداعات رمسيس يونان قد شارفت ذلك الوجود الفذ حيث تجسد وحدة ما بين الوعي الذاتي للإنسان الذكاء الحر من ناحية ، وبين الطبيعة المادية و الواقع الموضوعي ، من ناحية أخرى و هو ما نجده عند شيلنج حيث يرى أن العقل يقوم من خلال الخيال الإبداعي بتأكيد

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

ذاته ووجوده الخاص ،وذلك من خلال قيامه بالربط بين دوافعه وإدراكاته الذاتية ، من ناحية ، وبين عناصر الطبيعة أو موضوعاتها الخاصة ، من ناحية أخرى .ولدى شيلنج يكون العمل الفني الناتج ذاته ، واقعياً و موضوعياً ، علامة ووعداً للإنسان .إنه يرمز إلى ذلك الاتحاد الخاص الذي نشأ بين عقل الإنسان الحر ووعيه (المدفوع بالإرادة) وبين طبيعة الكون الموجودة المستقلة . ويكون الخيال لقوة الخاصة التي تقوم بإنتاج هذا الرمز الموحد.(١٤)

وهو ما نراه في اللوحة رقم (٧) حيث صاغ خيال رمسيس يونان تلك الطاقة أو ملكة التحول هذه ، إنها القدرة الإنتاجية والإبداعية الخاصة في الكون .إنها تقوم بتحويل الفكرة إلى مادة كما أنها تكشف في كل شيء فردي عن الروح الكامنة فيه الساعية نحو التشكل والتحقق «ولكن معماره الجليل لا يسائر المنطق الكلاسيكي إلى مده ، ففي أعماقه تمرد وفي تكويناته هذا الإيماء بالحركة الدائبة .دوامة دائرية نراها في عالم روبنز و تونترينو وليوناردو ولكنها عنده بلا ملامح ولا أشخاص ...وهذا ما يجعله عند البعض في مصاف التجريديين ، ولكن رمسيس يتكبب الأساليب التجريدية السائدة في المعالجة اللونية وينأى عن مسطحات اللون الصماء ويستعير من الشرق مهممات لونه وقدرته على صياغة هذا النسيج الفني بصبر ينفذ إلى ما وراء قناع اللون من ألغاز وقوام ألوانه تلقاها عند هضاب النيل الحبشية وعلى سفوح الجبال وتصت في أعماقها إلى تلك الموسيقى الخفية ..موسيقى الأشياء التي يفيض بها العمل الفني الجيد أياً كانت أدواته .(٤)

فلم تعد قضية الشكل كمبدأ كلاسيكي موجودة فعلاً حيث التجريد الذي يعبر عن القلق الداخلي العميق الناشئ عن الغرابة المتعذر فهمها و الموجودة في كل ظواهر الحياة الإنسانية ، بكل ما تحويه من عبث وعشوائية . حيث يتوه الإنسان و يضع و يصبح بلا حول ولا قوة في مواجهة كل الأشياء والأحداث الموجودة في العالم الخارجي ، حين يهيمن عليه الالتباس ويفتقر دائماً إلى الشعور باليقين ، وعندما يحدث هذا في الحياة العضوية الخارجية ، ومن ثم ينبغي عليه هنا أن يعود إلى عالم الأفكار الداخلية والتجريد ، عله يكتشف مبادئ وقوانين تساعد في تنظيم ذلك العالم غير المنظم ،لوحته رقم (٨) تردد من جديد مفهوم الكيان الأخطبوطي الطاغي ومحاولته تفجيره وتفكيكه والثورة عليه ونقضه .

في كتالوج المجهول لا يزال يوضح رمسيس يونان بنفسه السبب الأساسي لانتقاله من السيراليية إلى التجريدية ، : « إلى هذه الحركة السيراليية يرجع الفضل كذلك في أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقي فيها الواقع بالخرافة والظاهر بالباطل والحكمة بالجنون والأوج بالحضيض ، و الحياة بالموت ، حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس اللولهي المتعطشة ، التي تهايتها في هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق غير أن الأحلام والأشواق بالرغم مما اشعلته من موافد لا تطفأ لم تستطع أن تصمد كذلك أمام تلك الوسواس التي أصبحت بمثابة عصب الوعي الحديث وقوته اليوم .

وهكذا عاد الإنسان وجهاً لوجه أمام طلاس الكون ،وكانه عاد إلى حيث كان في فجر الخليقة قبل أن يطلق على الأشياء مغزى ومدلولاً .

لوحة رقم (٨) :

وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها ، ولا أن يقنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة ، أو المجازات المستعارة ، ولذلك نراه يعمد الآن إلى تججير هذه الأشكال ؛ عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية .(٤)

كتب جورج حنين معرض باريس ١٩٤٨ :تجنب رمسيس يونان في هذا المعرض : كل ما هو تلقائي يحرص على إنقاذ الأشكال التي تتولد بين يديه بالحب الذي يحمله لها . إذا نظرنا في أعماله بدت لنا لأول وهلة سبكة عجيبة من الحبر الشيني واللون الأبيض ، بحث فيها بمقشطة بعد ذلك حتى يعثر على أشكال قد يصنفها البعض بالتجريد ، والبعض الآخر بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرط ما تقسحه لغزيتها من مجالات التصوير .

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

على أنه يبدو أن الفنان يسعى أكثر فأكثر إلى التخلص من كل تهويل و من كل ما يربطه بفكر ينطوي على قليل أو كثير من الرومانتيكية ، و أعماله الأخيرة التي تتميز بصلابتها تبشر بتصوير عار عري النجوم ، حتى ليسينا طريقة صنعها . (١٢)

معمار رمسيس يونان والعتبات الكونية :

في أعقاب البراكين و الزلازل يتغير وجه الأرض و تفقد ملامح و تكتسب صفات ، تتفتح طرق و تفيض أنهار و تختفي تحت الركام و الأطلال مكونات الأحرش و بنايات صنعها الإنسان ، بطرق رمسيس يونان ذلك اللحم في كثير من لوحاته مثل اللوحة رقم (٩) ، يرى هذه الرؤيا و يحققها في فضاء التشكيل ، يصبو للفيضان أو البركان أو الزلزال الذي يكتسح القبح و يزيل الدنس و يطهر وجه الكون و يعيده سيرته الأولى النقية ، يثور على الموجود و يفجره و ينتثر في الفضاء و يعيد ترتيبه من جديد ، هو يسجل لحظات السكون المعرفي الحكيم بعد انقضاء الاجتياح و سكوت الكائنات و يرينا كيف تكون الأرض بعد الثورة و نقض الفساد من أركانه . لون أحباره يجلل المشهد بالسواد ، كأنه أثر الحريق و التطهير ، يحافظ على منظوره المسرحي و يعرض لنا المشهد حتى الأعماق ، صور الكائنات بعد تفكيك بنياتها و تنتظر ألف احتمال للتكون من جديد ، هكذا نفى الإنسان و أطاح بوجهه ، ثم فجر عالمه و أعاده لنقطة البدء الطاهرة ، و لنبدأ من جديد قبل القبل حيث تسود ترانيم الحق .

و مع كل تلك الأطلال و البقايا الهائلة في أثر الحدث الجلل يحافظ لنا على مدى الرؤية البصرية الممتد في عمق اللوحة و يترك لنا هيبات و كيانات متآكلة لكنها ليست فانية ، كأن بها بذور تكوينها من جديد ، رمسيس يونان يأخذ بأيدينا للبدء من جديد ، في أكوام التراكمات و الأشكال الاسطوانية و الشجرية المتهاوية نجده يفتح عتبات و بوابات و درجات ترقى بالساري حتى الوصول إلى المدى المفتوح ، لم يسد مجال الرؤية و لم يضع حلاً أو وسيلة للسلوك بل فتح مسارب و مطارح و فروع لا متناهية تكاد تؤدي إلى بعضها و تؤدي إلى حيث مصب السيل الجارف الذي يحلم به يطهر الأرض و يذهب الجفاء و يبقى العدل .

و نرى دوماً بواباته و مسالكه و عتباته تفتح للضوء طريقاً بين غيامات الأحبار المتشائمة و نذكرنا حيث الميثولوجيا الرومانية حين يقف يانوس إله الأبواب و البوابات أمام المنازل بوجهين . و تكون العتبة هي النقطة التي يلتقي عندها الداخل و الخارج هي نقطة الغرابة التي تجمع بين الاتصال و الانفصال ، و عندها الأبواب التي تقسم المكان إلى مساحتين كما قال جورج بيرس G.perce تكون غامضة مريبة .

تجمع حالة ملتبسة واحدة بين الدخول و الخروج و من ثم تكون رمزاً و سجلاً لذلك القلق المكاني الأساسي الذي يتعلق بشيء ما كنا نخافه تلك المجاوزة و المفارقة المأمولة المرتقبة و لحظات البين ، تلك الآمال المحبطة و النفاذ إلى التحقق و السطوع عبر قفار و ركام و وحشة مسيطرة تلك الوحشة التي رآها بدر الدين أبو غازي و عبر عنها في كتاباته عن رمسيس يونان حين قال : « و في مقهى جلاسيير بالشانزليزيه كنت ألقاه مع جماعة ممن كانوا يعملون معه من طلاب الفلسفة و الفن و الأدب المصريين بباريس كان بينهم دأب الصمت و التفكير . . في عينيه هذا المزاج من الخبرة و القلق و التطلع ، و لكنه كان يبدو و كأنما قد نسي معاركه و ركن إلى العزلة و إن دلت إشارته الخافته على أن الصراع ما زال يحدث في نفسه .»

ظل الصراع و بقيت الرؤى و لم ينقضي بث الروح النبيلة ، ظل يبث معنى الثورة و التغيير حتى أتت تباشير الخلاص و حققت التفتح المأمول ، رمسيس يونان ذلك الفيلسوف المعلم ، ذلك التشكيلي البناء .

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

المراجع

- ارنست فيشر: «ضرورة الفن» ، ترجمة اسعد حليم ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ .
- أرنولد هاوزر : «الفن و المجتمع عبر التاريخ» ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، جزءان ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، ١٩٦٧
- أميرة حلمي مطر: «فلسفة الجمال- أعلامها ومذاهبها»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ٢٠٠٢.
- بدر الدين أبو غازي: «رسميس يونان» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨
- حاتم الصكر: «ترويض النص : دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات و منهجيات » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٧،
- رشدي إسكندر، كمال الملاخ وصبحي الشاروني: «٨٠ سنة من الفن»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.
- رسميس يونان : «غاية الرسم العصري»، مكتبة الفنون التشكيلية ،مركز الشارقة للإبداع الفكري دائرة الثقافة و الإعلام بحكومة الشارقة .
- رسميس يونان: «محيط الفنون»، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والترجمة، القاهرة ١٩٦٩.
- زكريا إبراهيم: « فلسفة الفن في الفكر المعاصر»، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٩ .
- زكريا إبراهيم: «مشكلة الفن»، مكتبة مصر، القاهرة (غير مؤرخ).
- سامي إسماعيل: «جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.
- سمير غريب : «السريرية في مصر » ،مكتبة الأسرة ، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- شاكر عبد الحميد : «العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ،عدد ١٠٩ ، يناير ١٩٨٧.
- شاكر عبد الحميد : «الفن و الغرابة : مقدمة في تجليات الغريب في الفن و الحياة ، سلسلة الفنون ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠١٠،
- شاكر عبد الحميد: « التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، عدد ٢٦٧ مارس ٢٠٠١.
- شكري محمد عياد: «المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب والغربيين»، عالم المعرفة، عدد ١٧٧، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣.
- صبحي الشاروني : « المثقف المتمرد(رسميس يونان)» ، دراسات في نقد الفنون الجميلة (٢) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي ، يناير ١٩٩٢.
- عبد الرحيم إبراهيم: «رؤية مستقبلية في نقد و تذوق الفنون البصرية، دراسات في النقد و التذوق و تاريخ الفن ،مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٩٥
- عبد الله محمد الغدامي : «الخطيئة و التكفير : من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر » ، كتاب النادي الأدبي الثقافي، رقم ٢٧ مطابع دار البلاد ،جدة ، ١٩٨٥
- عز الدين نجيب : «التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.
- مصطفى الرزاز : «الفن المصري الحديث القرن العشرين »، قطاع الفنون التشكيلية ، وزارة الثقافة ، القاهرة ٢٠٠٧

رسميس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

- مصطفى سويف: «دراسات في الفن»، مطبوعات القاهرة، القاهرة ١٩٨٣.
- نعيم عطية: «الفنان رمسيس يونان»، مجلة إبداع، العدد ٧ السنة ٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٨٦.
- هانز جيورج جادامار: «تجلى الجميل»، ت. سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
- هبة عزت الهواري: «المتغيرات السياسية في مصر وأثرها على حركة الفن التشكيلي، دراسة نقدية لبعض الأعمال التشكيلية من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٨١»، رسالة ماجستير (غير منشورة)، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة ٢٠٠٢.
- هربرت ريد: «الفن اليوم – مدخل إلي نظرية التصوير والنحت المعاصرين»، ت. محمد فتحي، جرجس عبده، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١.
- هربرت ريد: «معني الفن»، ت. سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ١٩٩٨.

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

ثورة العقل وبراء الإبداع
دعاء قنديل

قبل انتصاف القرن العشرين ظهر شهاب لامع عبر سماء الثقافة العربية، فنان تتمثل فيه صورة من صور الطلائع الثورية في حياتنا الثقافية، ورائد مكافح شارك مشاركة عميقة في كافة معارك الفن والثقافة آنذاك فبات صوتاً مدوياً يرح أنحاء المحترف التشكيلي العربي إلى الآن هو الراحل الثوري والمفكر والفنان رمسيس يونان الذي اعتنق السيريلية مذهباً فكانت إبداعاته الفنية والنقدية وصفاً صادقاً لها حين أشار إلى إنها «ارتجاج أعاد إلى الشاعر شيطانه، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن.. وعندئذ هتك السر واتضح لكل ذي عينين أن الوهم والحقيقة سيان، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الشدي هي خير مرآة لما يدور في خلد الإنسان فكانت إبداعاته الفنية والفكرية إجازا بصورة درامية لمشاغل وهموم جيله الثوري.

عاش رمسيس يونان حياة قصيرة، فقد ولد عام ١٩١٣، ثم مضى إلى رحمة الله عام ١٩٦٦ تاركا في تلك الحياة القصيرة التي لم تتعد ٥٣ عاماً تاركا تراثاً فنياً ثرياً، وتراثاً فكرياً لا يقل ثراءً في فترة لم تتعد ٥٣ عاماً.

ولد في إحدى مدن محافظة المنيا بصعيد مصر. وقرر الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩ وفي عام ١٩٣٣ ترك الدراسة بمحض إرادته قبل حصوله على شهادة التخرج بسنة واحدة ليقوم بتدريس الفن في مدارس وزارة المعارف من ١٩٣٤ وكانت الفرصة سانحة له في تكملة دراساته الذاتية، مع البحث والتجريب في الفن، إلى أن تبلورت شخصيته الفنية والفكرية، والتي ظهرت بوادرها في تجربته التصويرية المشحونة بالدراما الفاجعة التي اختلط فيها الحلم بالواقع والأمل بالرمز.

مات والده وهو في الخامسة عشر وتحمل هو عبء إعالة الأسرة «الأم وثلاثة إخوة» فقد كان الأكبر بينهم كان يعمل ويدرس ومضت به رحلته الدراسية إلى مدرسة السعيدية حيث التقى بمدرس رسم فنان حقيقي وأستاذ لجيل كامل من الفنانين هو الأستاذ يوسف العفيفي وفي عام ١٩٢٩ التحق بمدرسة الفنون الجميلة. لكن الفقر يرغمه على ترك الدراسة ليعمل مدرساً للرسم في مدارس بطنطا والزقازيق وبورسعيد وفي عام ١٩٣٥ انضم إلى جماعة «الرعاية الفنية» ليبرز في صفوفها

وقد تمثلت في مراحل حياة وفن «رمسيس يونان» ثلاثة من أشهر المذاهب الفكرية المعاصرة، وهي السريالية، والوجودية، والعبثية (أبسيرد) لأنه لم يكف أبداً عن التحمس والدعوة لكل جديد، مع تبشير الآخرين بمعتقداته كواحد من أعمق النقاد التشكيليين وفي عام ١٩٣٩ شارك برسومه السيريلية المذهلة في معرض جماعي.

دخلت السيريلية مصر على يد «جماعة الفن والحرية» التي انخرط فيها بحماس مع أصدقائه جورج حنين مؤسسها ورائد السيريلية الأول، أنور كامل وعبد الحي الحديدي الذين اتخذوا وجهة مغايرة لسيريلية الغرب من حيث توظيفها في فنهم الذي نبش في الواقع الشعبي برموزه وأساطيره، حيث أن السريالية تعد النظرية الفنية الوحيدة التي أبحرت في أعماق اللاوعي مستخرجة منه مادتها وعالمها، وذلك لا ينفي وجود ملامح السريالية قبل ذلك في أعمال الفنانين.

ارتبط اسم رمسيس يونان بالسيريلية التي تأسست فلسفياً على الإيمان بواقع فائق أو مجاوزة للواقع القائم، هذا الواقع الفائق أو الخارق يستمد عناصر وجوده من كافة الأحلام المجهضة، والذكريات المنسية، والرغبات المكبوتة وكافة المشاعر والأخيلة والمخاوف والصور الغريبة والشاذة، والتي تبدو - ظاهرياً - بمثابة الضد أو النقيض للواقع القائم والمألوف. والسريالية وفق هذا المعنى ما هي إلا مغامرة سيكولوجية يراد من خلالها الغوص في أعماق النفس الإنسانية بحثاً عن ذلك العالم السحري الغامض المجهول، الذي منه يستمد الفنان السيريلي حقيقة هذا الوجود والنبع الخصب، الذي منه استمد الفنان رمسيس يونان كافة أشكال الخلق والإبداع وتؤكد مقولة الناقد أندريه بروتون هذا المعنى بقوله: «ولنذكر أن فكرة

السريالية ترمي بكل بساطة إلى الاسترجاع الكلي لقوتنا النفسانية بوسيلة ليست سوي الهبوط السريع جداً إلى ذاتنا والإنارة المظلمة للأماكن الخفية والتعظيم التدريجي للأماكن الأخرى، والتنزه الأبدي في قلب النطفة المحرمة» (والجدير بالذكر أن رمسيس يونان تبني الاتجاه السيرالي في بداية نشاطه الفكري والإبداعي وظل يدافع عنه ويدعو له من عام ١٩٣٨ حتى ١٩٤٦ .

وتعرف «السريالية» بأنها ترتب العناصر والصور في الرسم والشعر ترتيباً لامعقولاً من أجل هدف ثوري، ولكن تصدم المشاهد وتفضح أعماق النفس الإنسانية... إنها تلجأ إلى تحطيم القوالب المتعارف عليها في شكل الفن وتهاجم بشراسة الأساليب الأكاديمية والطبيعية من أجل تحقيق هدف اجتماعي فكري له ركيته العلمية في نظريات علم النفس كما وضعها «سيجموند فرويد» وأتباعه» ()

وان النظرة الشاملة لمراحل حياته وفنه تكشف عن اعتناقه لثلاثة من أهم مذاهب الفن والفكر التي ظهرت في الغرب خلال القرن العشرين..

الأولى : تبدأ من منطلق فكري معقول وترتدي ثوب اللامعقول.

الثانية: تعبّر عن لامعقولية الوجود وتتخذ شكلاً منطقياً مقبولاً.

الثالثة: فهي تجمع بين اللامعقول في الفكر والشكل معاً.

ولقد تبني المفكر الفنان رمسيس يونان خلال مراحل تمرده المتتالية هذه المذاهب الثلاثة مطبقاً إياها على فنه وحياته .

ارتبط رمسيس يونان بفريق (الباحثين) الذي كان سكرتيره «جيريل بوكثور» والذي كان يصدر مجلة شهرية تحت اسم «محاولة»، والتي كانت تفخر بأنها المجلة الوحيدة التي تدافع عن الحرية في مصر. وفي فبراير ١٩٣٥ نشر حنين بيانه الأول حول اللاواقعية والذي يمكن اعتباره أول بيان مصري عن السيرالية: «لا شيء عديم الجدوى كالواقع... لماذا نبحث عن الحقيقة حيث ليست موجودة في الخارج، حين تبقى الكنوز الداخلية غير مقصاة؟ إن العالم الحقيقي هو ذلك الذي نخلقه ضد الآخرين. إلي الأمام على طريق اللاواقعية... بدأ جورج حنين تنظيم الجماعة السريالية المصرية عام ١٩٣٧ وكان من بين أصدقائه الشاعر «أدمون جابيس والصحفي «أميل سيمون» والرسامون: «كامل التلمساني»، وأنجيلو دي ريز» و«رمسيس يونان». وبرغم سفره إلى باريس عام ١٩٣٨ للدراسة، فإن صلته لم تنقطع مع رفاقه في مصر. وقد تبني جورج حنين التروتسكية، لذلك فقد سمي جماعته باسم «فن وحرية»، والاسم مستوحى من البيان الذي أصدره أندريه بريتون وتروتسكي في المكسيك بعنوان «من أجل فن ثوري مستقل». ومن المعروف أن هذا البيان طالب بالحرية في الفن، ومنح الفنان الثوري حرية عدم الامتثال للشعارات أو الخضوع للأيديولوجيات السياسية.

قامت في ألمانيا الهتلرية قبل نشوب الحرب العالمية الثانية حركة اتخذت شعار «مقاومة الفن المنحط» واتخذت في تحطيم وإحراق كل ما يتعلق بالتجديد في الفن من صور وتماثيل ومؤسسات وكان رد الفعل قوياً ثائراً في أنحاء العالم، وفي مصر أصدر رمسيس يونان مع جمع من الأدباء والفنانين والمنتقنين عام ١٩٣٨ بيانا وقعوا عليه تحت عنوان «يحيا الفن المنحط» وكان يحمل ظهره صورة «جرنيكا بيكاسو» هذا البيان التاريخي كان الشرارة الأولى نحو انطلاق القوي الثقافية الثورية في تكوين أول جماعة فنية عام ١٩٣٩ كان من بينها رمسيس يونان، وذلك للدفاع عن حرية الثقافة، وحث الشباب على إحداث الحركات الأدبية والفنية في العالم. ويرجع لتلك الجماعة الفضل في ظهور أول معالم الشخصية الفنية الفردية للكثيرين من الفنانين الشباب الذين صار لهم دور هام في الحركة المصرية بعد ذلك.

الفن والحرية وجهان لعملة واحدة، وكان العمل الأول للجماعة، في عام ١٩٣٨، فنياً وسياسياً بلا انفصال بينهما فكان «عاش الفن المنحط» صورة بيان مزدوج من حيث أنه تقييم مفهوم معين للفن وللحياة على أساس رفض نظام سياسي فيقول رمسيس يونان «ونحن نعرف بأي عداء ينظر

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

المجتمعة الحالي إلى كل إبداع أدبي او فني يهدد صورة مباشرة إلى حد أو آخر النظم الفكرية والقيم الأخلاقية التي يتوقف عليها إلى درجة كبيرة استمراره بقاءه، ويتجلى هذا العداء اليوم في البلدان الشمولية، وفي ألمانيا الهتلرية بوجه خاص، في العدوان البشع على فن يصفه وحوش مزدانون بالأشرطة والأوسمة أرتقوا إلى مصاف الحكمين شاملي المعرفة بالفن الهابط أيها المثقفون والكتاب والفنانون، لنوجه التحدي فنحن نتضامن كل مع هذا الفن الهابط، ونري فيه كل فرص المستقبل، فلنعمل على انتصاره على العصور الوسطي الجديدة التي تنتصب في قلب الغرب» ()

شد رمسيس يونان رحاله إلى منفاه المنتظر بباريس وكان عمره وقتها ٣٣ عاما بعد أن اعتقل في ١١ يوليو ١٩٤٦ وذلك «لسوء فهم السلطات المصرية حينذاك لطبيعة نشاط السيراليين فقد كان منخرطا حتي عمق كيانه في حركة ماركسية تروتسكية بالإسكندرية فصادرت السلطات المصرية أفكاره وكان قد سجنه إسماعيل صدقي مع جمهرة من أبرز وأمع المثقفين والكتاب، كان منهم محمد مندور وسلامة موسى. وأفرج عنه بعدها بأسابيع قليلة

سافر باحثا عن مساحة من الحرية تمكنه من تفريغ طاقاته الإبداعية والفكرية لكنه سرعان ما وجدها «حرية عقيمة» وكانت البداية الحقيقية لجنوحه إلى اللاشك فاختفت شخوصه شيئا فشيئا لتجسد رؤاه الجديدة، ويشير معرضه الذي أقامه في باريس عام ١٩٤٨ إلى تلك البداية حيث يقول صديق عمرة الأديب جورج حنين عن هذا المعرض: «كل ما هو تلقائي يحرص على إنقاذ الأشكال التي تتولد بين يدي رمسيس يونان بالحب الذي يحمله لها. فإذا نظرنا في أعماله بدت لأول وهلة سببكة عجيبة من الحبر الشيني واللون الأبيض «يبحث فيها بمقشطة بعد ذلك حتي يعثر على الأشكال التي يصفها البعض بالتجريد، والبعض الآخر مستوحاة من الطبيعة لفرط ما تفسحه لعزيتها في مجال التصوير» ()

وفي أثناء سفره عمل مديعا لإذاعة باريس الدولية والتي استقال منها لثورته المعهودة ووطنيته الفاطنة في دمه حتى النخاع، استقال حين طلب منه إذاعة بيان ضد مصر

ويعلق لويس عوض عن ذلك قائلا « ولإدراك القيم الوطنية لهؤلاء الفنانين هناك حادثتان هامتان: الأولى حين خاصم السيراليون بقيادة جورج حنين السيراليين العالميين بقيادة «أندرية بریتون» سنة ١٩٤٨ حين أراد هؤلاء جمع التبرعات لدولة إسرائيل الجديدة، والثانية حين رفض «رمسيس يونان» سنة ١٩٥٦ إلقاء - بيانات ضد مصر من إذاعة باريس أثناء العدوان الثلاثي - وكان موظفا هناك منذ عام ١٩٤٧ حين ضربت الطائرات الفرنسية والانجليزية والاسرائيلية بورسعيد والقاهرة، ورفض أن يذيع من باريس ما رآه إهانة لبلده، واستقال من مورد رزقه هو وعائلته، ترك بيته ومعاشه ومكانته، وأخذ بنتيه، وزوجته الفرنسية ولوحاته ورجع خاوي الوفاض كما يقال الإ من إيمان حار بوطنه، أعطاه الناصريون ما يقيم الأود من أحاديث إذاعية ثم أحقوه بوظيفة مدير الشؤون التقنية في منظمة تضامن الشعوب الافريقية الآسيوية» ()

المفكر الثائر :

قاد (رمسيس يونان) حركة متمردة على كل ما هو تقليدي، وعلى كل ما اصطاح عليه، وعلى كل ما عرف سابق، وكانت حياته سلسلة من حركات التمرد المتتالية ضد كل وجهة نظر تتجمد فتستحيل عقيدة، وضد كل أسلوب في التفكير أو الإبداع يتجمد فيصبح طرازا ثابتا له أركانه التي يدرسها الطلبة في الأكاديميات وكانت حياته سلسلة من حالات التمرد . . فتمرد على التعليم الأكاديمي، وهجر دراسته قبل أن يتمها، وعندما كفر بنظام التعليم وآمن بالثقافة الحرة، وراح يعلم نفسه بنفسه.

وتمرد على الاتجاهات الأكاديمية في الفن ودعا إلى التعرف على الاتجاهات الحديثة في الفن الأوربي وممارستها، واختار السيراليية ، ودعا إلى إتباعها . . وهكذا . . ولكنه لم يكن ثورياً أبداً . . رغم مواقف الرفض المتتالية لكل ما يجري حوله، ورغم جهاده الدؤوب من أجل كشف كل زائف

أو خداع في المجتمع، وفضح ذلك بالرسم والكلمة. . . وذلك لأنه لم يقدم في يوم من الأيام صورة واضحة للمجتمع الذي يسعى إلى تحقيقه وتثبيته. . وإنما اكتفى بالرفض لأنه كان متمرداً.

ويقول المرحوم « محمد شفيق » في وصفه لدوافع التمرد عند رمسيس يونان « إن دور رمسيس يونان الحقيقي لا يقف عند حدود الدعوة إلى اتجاه جديد في الفن، بقدر ما يكمن أساساً في دعوته إلى فتح أبواب التجديد على مصارعها - وذلك دون أن يغفل لحظة أن هذه الأبواب المفتوحة. . لا تظل مفتوحة من تلقاء نفسها. . بل هي في حاجة مستمرة ودائمة إلى إعادة فتحها من جديد. . لذا لم تكن حياة رمسيس يونان كلها سوى سلسلة التمردات المتعاقبة ضد ما هو تقليدي؛ ضد كل رؤية تتجسد فتستحيل عقيدة، وضد كل أسلوب في الفن يتجمد فيغدوا طرازاً محفوظاً يظل يردد مظاهر تجربة تخطاها الواقع واستنفذت منذ زمن مغزاها الوجداني الأصيل، وقد تعددت معارك تمرد، وقد خاضها في ميادين مختلفة، مستهدفاً جبهات متكاثرة أمام تقدمه - حتى أصبح في مقدوره أن يقول مثل دون كيشوت: « راحتي معركة »؛ فقد كان يجد نفسه على الدوام ضمن « أولئك الذين حكمت عليهم الأقدار باليقظة الموحشة وحرمتهم النعاس في أحضان القبب ».

ويصف الدكتور لويس عوض حالة التمرد التي عاشها رمسيس يونان وزملاؤه في تلك المرحلة بقوله « المهم أن رمسيس يونان وجماعته لفقوا لأنفسهم عالماً سحرياً غريباً صادقاً لأنهم كانوا صادقين - كانوا يقضون نهارهم مع مصر المملوكية، فإذا جنَّ الليل قضوه في (قصر النيل، سليمان باشا)، وهكذا جمعوا بين المشربية، وبين فتديل الزيت وأنوار النيون والفلوريسنت - وكانوا يحتضنون البروليتاريا ويخالطون صفوة الصفوة من ارسنقراطية مصر الغابرة - وكانوا يمتقنون طبقتهم البورجوازية التي تجردت من انطلاق الفقراء ومن أغلاء السادة ذات الرنين الذهبي، وارتدت أصفادا من تزمت الأخلاقيات الرخيصة التي ترد في النهاية إلى عباد المال، ووجدوا في الشيوعية حلاً لمشاكل العصر، ولكن شيوعيتهم كانت من شيوعية الحكماء لا من شيوعية الكادحين شيوعية الفكر لا من شيوعية الواقع - فاختر من بين كل تخريجات الشيوعية أقربها إلى المثالية والخيال - جنحوا إلى التروتسكية والثورة العالمية. . . وهكذا بدأ الصدع الكبير بينهم وبين كافة الفروق الشيوعية التي كانت تتكاثر في مصر يومئذ بمعدلات غير مألوفة ».

قامت في ألمانيا الهتلرية قبل نشوب الحرب العالمية الثانية حركة اتخذت شعار « مقاومة الفن المنحط » وأخذت في تحطيم وأحرق كل ما يتعلق بالتجديد في الفن من صور وتماثيل ومؤسسات وكان رد الفعل قوياً ثائراً في أنحاء العالم، « وفي مصر أصدر رمسيس يونان مع جمع من الأدباء والفنانين والمنتقنين عام ١٩٢٨ بياناً وقعوا عليه تحت عنوان « يحيا الفن المنحط » وكان يحمل ظهره صورة « جرنیکا بيكاسو » هذا البيان التاريخي كان الشرارة الأولى نحو انطلاق القوي الثقافية الثورية في تكوين أول جماعة فنية عام ١٩٢٩ كان من بينها رمسيس يونان، وذلك للدفاع عن الحرية الثقافية، وحث الشباب على إحداث الحركات الأدبية والفنية في العالم. ويرجع لتلك الجماعة الفضل في ظهور أول معالم الشخصية الفنية الفردية للكثيرين من الفنانين الشباب الذين صار لهم دور هام في الحركة المصرية بعد ذلك. .

كانت معارض الفن الحر السنوية التي نظمها جماعة « الفن والحرية » منذ أول الأربعينيات، مسرحاً لثورة عارمة في الفن التشكيلي، حررت الموضوع والخيال والشكل التلقائي من قواعد المراثيات وتنسيقها الأكاديمي، وخلصتها من أغراضها التقليدية، ففتحت الأفاق الخصبة أمام الفنان العربي ولقد كان رمسيس يونان أحد أهم معالم هذه الثورة. .

أوقد رمسيس يونان الشمعة الأولى في مسيرة التنوير، وكان أيضاً بحكم طبيعته المتمردة على السكون الراضة للخضوع لمنظومات القداسة الفكرية والموهومة ففي عام ١٩٢٨ فجر رمسيس يونان قنبلة فنية مدوية بإصداره كتابه المنشور باللغة العربية « غاية الرسام العصري » ويقول

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

رمسيس في هذا الكتاب «إن الفن الذي نحيطه بهالة مقدسة لابد أن يكون قادراً على القيام بدور مهم في هذه الدراما الباطنة أعني أن يكون قادراً كأديان على إيجاد الحلول لبعض منازعاتنا النفسية وبذلك يساعدنا على الوصول إلى حالة من السلم والهدوء النفسي» () وقد طبع ضمن مطبوعات جماعة الدعاية الفنية، بمقدمة كتبها حبيب جورجى رئيس جماعة الدعاية الفنية التي أصدرت الكتاب. ويعتبر أول كتاب عربي يتعرض للفنون الحديثة والدعوة لممارستها، ويؤكد رمسيس يونان فيه: « ضرورة خروج الرسام من ركنه العاجي ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ويعاني معه أزماته» () ومن الجدير بالذكر أن مؤسسة الأهرام أعادت طبعه بعنوان « دراسات في الفن » بعد إضافة مزيد من مقالات رمسيس يونان وتصديره بمقدمة للدكتور «لويس عوض»، ووصف الكتاب بقوله: « عرض موجز ممتع لطائفة من احداث الآراء وأجرئها في الفن مشفوهة برأى المؤلف الفنان، الذي يقدم إلمامة سريعة بالمشاكل المهمة التي واجهت الرسام العصري لبيان ما اتخذه من طرائق في علاجها وإلى أي حد نجح. ويثير هذا الكتاب الإعجاب سواء من حيث لغته أو طريقة عرضه، إذ يتبع فيه تسلسلا منطقيا، فقبل أن يتحدث عن السريالية يبدأ بالحديث عن النفس ويعرض لنظريات فرويد وبخاصة نظريته في العقل الباطن، ومن ثم فهو يري أن الفن مثل الدين عليه أن يجد حلولاً لأزماتنا النفسية، وبذلك يساعدنا على الوصول إلى حالة من السلم والتوازن النفسي، وهذه أرقى طموحات الانسان(). كان هذا الكتاب خلاصة لأفكاره ومعبرا عن مواقفه من الفن والحياة ومشكلات العصر التي صارت خطوطها الأصلية باقية في فكره طوال حياته محتفظ بمصادرها الأولى مع اختلاف الزمن، وإعادة الطبع والتوزيع دليل على أن الأفكار التي قيلت منذ نصف قرن مازالت تجيب عن تساؤلات مطروحة، وأن تاريخ الفن وتاريخ النقد في مصر متلازمان.

وكان الهدف من هذا الكتاب الدعوة للارتباط بتيارات الفن الحديثة هي ضرورة تفرضها روح العصر، وتستوجبها ظروف تطور المجتمع في نفس الوقت. . ويبدأ الكتاب بعرض مبسط لمذهبين من مذاهب الفنون الجميلة الحديثة هي المذهب « الوحشي » « والمذهب » « التكعيبي » - كان يسميها « الوحشية » و« التكعيبية» . . وذلك من خلال مناقشة الآراء التي نشرها الناقد والفنان الفرنسي « اوزانفان » في كتابه « الرسم العصري » . . ويعلم رمسيس يونان موافقته من هذه الآراء، مبتدأ بالإجابة على السؤال الذي طرحه « اوزانفان » حول حاجة حضارتنا الراهنة إلى الرسم، وهي الحضارة التي تقوم على العقل وتسود فيها الآلات سيادة تامة - ثم توضيح أن المحور الذي تدور حوله هذه الآراء جميعاً وهو « الزعيم الأول بان الرسم العصري يجب أن يبتعد عن الحقائق» . .

وكانت إجابة المفكر المصري تتبع من اعتقاده بان العصر الحاضر في حاجة إلى قوي روحية تحل محل المعتقدات الغيبية التي ضعفت منزلتها بين الأجيال الجديدة. . وذلك باعتبارها ضرورية من اجل تخفيف آلام البشر. . وهو يقول في إجابته على سؤال اوزانفان:

« لست اشك في أن الفن قوة كبيرة من بين هذه القوي. . فإنه بوسائله السحرية في اختراع الرموز، وقدرته العجيبة على إيجاد الحلول الخيالية (خيالية حقاً ولكنها مقنعة للنفس) يستطيع أن يساعدنا جدياً في تنظيم عواطفنا المضطربة، وتحديد نزعاتنا ومواقفنا من مشاكل الحياة » () وهو هنا يلقي على كاهل الفنان مهمة شاقة، باعتبارها مسئولاً عن مواجهة العالم المعاصر المعقد ذو المشكلات المركبة والمربكة، وكأننا في غابة اختلطت مسالكها وتعقدت شعابها. . ويرد هذا الارتباك إلى قصور في قدرة الإنسان على التكيف مع الواقع الجديد ومع ظروف تطور العصر، فقد تقدمت العلوم في العصر الحديث تقدماً عظيماً وتزيد المعارف الجديدة كل يوم بمعدلات هائلة، لا يمكن أن يستوعبها فرد مهما أوتي من العبقرية، فقدت الإنسانية إحدى مميزاتها وهي القدرة على التكيف المناسب، وهو يعبر عن هذه الحالة في قوله:

لقد فقدنا مقاييسنا البسيطة لقيم الأشياء، في الوقت الذي لم نصل فيه إلى خلق مقاييس تحل محل القديمة، وقد جاء ذلك نتيجة لانحلال

السلطة الدينية من ناحية، وكثرة الاستكشافات العلمية التي انهالت علينا، من ناحية أخرى وقد أدت هذه الاستكشافات العلمية إلى نشوء سلسلة طويلة من الظواهر: شيوع الآلات، حروب الطبقات، العمال العاطلين، ملوك الصناعة، الديكتاتوريات ()

وهو ينادي في مواجهة هذه الحالة بضرورة خروج الرسام من ركنه المعزول والنزول من برجه العالي « ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ويعاني معه أزماته النفسية » () ، فهو بدون ذلك لن تستطيع أن ينتج فناً معنوياً قوياً، أي انه لن يكون ايجابياً تجاه المجتمع.

وهذه هي نقطة الخلاف الرئيسية بين آراء رمسيس يونان والرسام الفرنسي «اوزانفان» الذي كان يرى وجوب ابتعاد الرسام العصري عن حقائق العالم الخارجي و مشكلاته. . وهو نفس الخلاف بين دعاة التكميبيية ودعاة السريالية. . فقد أوضح رمسيس يونان أن هذا الأمر مستحيلاً، لأنه حتى الاضطرابات النفسية ما هي في جوهرها إلا حقائق ذاتية منعكسة عن العالم الخارجي، وهي المادة الأساسية التي يصوغ منها الفنان أعماله. وهكذا كان رمسيس يونان داعية للفن الأوروبي الحديث كما سيكون بعد ذلك من دعاة ومقدمي ثقافة الغرب الطليعية حيث ترجم «كاليجولا» لألبير كامو وترجم لرامبو «الجحيم»، «حديث مع بيكاسو» لكرستيان زرفوس، «نيكولا بوسان» لأندريه جيد، و«بحث مستفيض للفيلسوف الاسباني «أرتجا أ. جاسيت» بعنوان تجريد الفن من مضمونه الإنساني، و«فن التصوير الإيطالي في عصر النهضة» لايونلو فنتوري، والعديد من المترجمات التي اثري بها المفكر رمسيس يونان المكتبة العربية ()

وقدم الكثير كمحلل وناقد للفن وداع للفن الأوروبي الحديث في عدة مطبوعات مصرية منها «جريدة الشعب» ومجلة «المجلة» وقد اتصلت مجهوداته في النقد والترجمة في اتجاه تبرير ودعم اتجاهه الفني وتقديم الفنانين الأوروبيين المجددين وعرض أحدث الآراء النقدية والنظريات الفكرية. إن الفن هو المرأة التي ينعكس من خلالها صورة المجتمع بكل جوانبه سياسي واجتماعي وثقافي، ومن هنا لم ينفصل رمسيس يونان السياسي عن رمسيس يونان المفكر ولا الفنان وكانت تطلعاته السياسية المتردة لصيقة بتمرد ثقافته وفكره ووضح ذلك على إبداعه الفني الثوري، «لا حركة فنية بلا حركة نقدية» فلم يكتف بالإبداع بل عمل على تدبيج المقالات وتأليف الكتب» () ، كتابته عميقة غاية في العمق لكنها عندما تقرأ تشعر وكأنها هذيان هو باختصار فنان متمرد وسياسي ثائر لكنه لا يعترف بالطبقات ولا بصراعها الدائر رحاها منذ الأزل.

لمع نجم رمسيس يونان في سماء المحترف التشكيلي المصري وحركة الفن الحديث بوجه عام، فظهرت في معارض الجماعة لوحاته الفاجعة (علي سطح الرمال « ١٩٣٩ » «العشق المقدس» ١٩٤٠ ولوحات أخرى لا تحمل اسما ويصدق عليها كلمات رمسيس في « نحو المجهول » «إن الفن الحديث ليقاس بالصور والرموز والأسماء أملا في التعبير عما لا يمكن أن تهتدي إليه لغة من اللغات أو كلمات صديقه الشاعر جورج حنين في الخطابات المتبادلة بينهما «إن ما لا أسم له هو وحده الذي يوجد حقاً». ()

سريالية رمسيس يونان لم تمنعه من خلق طريقته الجديدة في لغة التشكيل ليحقق تفرد بين تعبيرية «كاندنسكي» وهندسية «موندريان» وبنائية «كازيمير ميلفتش»، وكأنه يريد أن يخرج «اللاشكل» من مأزق المفارقة ___ على حد تعبيره ___ بمحاولاته التركيب بين وجهي العملية التشكيلية الواحدة بجانبها الهندسي والمعنوي، والعقلي والوجداني فيقول عن تجربته «في كل لوحة عنصران جوهران. قد نسميهما القلب والمضمون، أو النظام والخيال، أو العقل والعاطفة، أو الحكمة والوجدان ونفضل نحن أن نسميهما العنصر المعماري والعنصر الفنائي.

وقد يكون المعماري جليلا وشامخا كالهيكل والجبال، أو حلزونيا كالفواقع والأعاصير، أو رشيقا مرهفا كالسيقان والأغصان، أو طاغيا كالموج

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

المحتمد، أو متفرعا متشعبا كالأعصاب في جسم الإنسان، أو ملتويا متسلقا كاللهب المندفع ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فني، لانهار وتفتت. وقد يكون الغناء رصينا رزينا كما في الفن الكلاسيكي أو عاطفيا شجيا كما في الفن الرومانتيكي، أو مترنما طروبا كما في بعض آيات الفن التأثيري، أو صاخبا مجلجلا كما في الفن الوحشي، أو عاريا صريحا كما في الفن السيراليي ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فني إلا وحكم عليه بالعمق والإجداب، ولا بد أن يتفاعل العنصران ويتزاوجان، كما يتفاعل الفحولة والأنوثة، فالعمار دعامة الغناء، والغناء هو تجاوب الأصدقاء بين رحاب «المعمار» ولا بد للعشق كي تتحقق هذه المعجزة، فبدونه لا يكون الرسام فنانا وإنما مجرد «صانع صور» لا تنطق ولا تبيض» () وهو من هذا الجانب أقرب في نزعته إلى سريالية «ماكس ارنست» لا يشغله التفتن ولا الإغراب عن متانة الأداء الفني وعمق الفكر في مواطن الأشياء.

لم تعرف أعمال رمسيس يونان نوعا من القيود أو الحدود، بل كانت تحتوي أشياء مؤلفة ومنظمة بمنطق خاص غير مكرسه لحدود زمنية أو مكانية تحدد العلاقة بين الأشياء أو تنظيمها، فنجد في لوحه واحده يجتمع أشياء متباعدة بالقياس للزمن الموضوعي كل التباعد ولا يمكن أن يضمها مكان واحد في عالم الواقع المحسوس ويفقدان رمسيس يونان الحدود والفواصل بين الزمان والمكان بات كل شيء ممكنا في لوحاته كانت أعماله تعكس أخيلة وتصورات تتجاوز الواقع امتدادا لأسلوب لا يدين للتقاليد أو الأشكال الطبيعية إلا انه أجاد أساليب فنية تمكنه من اقتناص المضمون من زحام اللاواقع والامضمون ليصبح اصدق من الواقع ذاته فيقول «فرويد» «إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا، في حين يعمل العقل الواعي بذهن تقليدي غبي، بدليل أن العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب» () إن متطلبات روح رمسيس يونان الإبداعية في إدماج الصور الغريبة والمجهولة داخل أعماله الفنية ولقد اعتاد على الخروج على الموضوعات المألوفة للكشف عن الرموز العتيقة. وفي هذا المعنى إخلال بقواعد المنطق حتى غاية المحال، استخدم المحال حتى غاية التعقل الذي لا يقهر، ولقد كان جنوح رمسيس يونان نحو الغموض والأعمال واللامفهومة أمراً مقصودا فقد كان يهدف للتمرد على المألوف وإثارة الدهشة والتساؤل لدي الجمهور، غير انه اتجه في كثير من الأحيان نحو تكوين نظرة جديدة للحياة، تكون الحرية بأوسع معانيها هي حافزه الأول ومحركه الأساسي، تعدت أعمال رمسيس يونان الواقع المكشوف والمألوف إلى لواقع الخفي المحتجب ذا الواقع هو الذي يكمن وراء واقع اللاوعي أو اللاشعور. هذا الواقع هو الحقيقة العامة الشاملة التي ينطوي تحتها كل إبداعاته

في عام ١٩٤٨ أقام معرضا خاصا لأعماله في باريس، وكتب الناقد جاك لاسين المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس يقول: «إن رمسيس يونان يسعى للكشف عن معان خفية من وراء الألوان والخطوط، غير أن الإرادة تتدخل لدى هذا الرسام البارع حاملة إياه على خلق خيالي يتميز بشدة دقته الشعاعية» ()، واعتبرت فترة تواجده في باريس فترة كمون وبحث وتأمل أكثر من كونها إبداع كانت فترة صمت من العمل والفكر والتأمل. وفي كتيب «المجهول لا يزال» الذي وزع عام ١٩٥٩ في معرض الفنان حامد ندي اعتراف رمسيس يونان بفضل السيراليية كمرحلة هامة في حياته، ويعطي لنفسه مبررا واضحا لانتقاله إلى التجريد، فكتب تحت عنوان «تفتيت الأساطير»: «إلى هذه الحركة السيراليية يرجع الفضل في قيام محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقي فيها الواقع بالخرافة، والظاهر بالباطن، والحكمة بالجنون، والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى مبعث نور والهيام للنفوس الولهة المتعطشة التي تناهبتها في هذا العصر شتي عوامل الحيرة والشك.

غير أن الأحلام والأشواق بالرغم مما أشعلته من موافد لا تنطفئ، لم تستطع أن تصمد مع ذلك أمام تلك الوسواس التي أصبحت عصب الوعي الحديث وقوته اليومي. . وهكذا عاد الإنسان وجها لوجه أمام طلاس الكون، لكنه قد عاد إلى حيث كان فجر الخليقة، قبل أن يبتدع الأساطير

التي تضفي على هذه الأشياء مغزى ومدلولاً.

وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفافيتها ولا أن يقنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة أو المجازات المستعارة. . ولذلك نراه يعمد الآن، إلى تفجير هذه الإشكال عليه يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية». ()

يمكننا أن نسمي مرحلة السنوات العشر من حياة رمسيس يونان من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٧ «بالمرحلة الوجودية، التي استسلم خلالها إلى أنواع من الانتحار الوجودي، أو على حد تعبير البير كامبي «الحرية العميقة» عندما هجر وطنه ونفي نفسه إلى باريس، وتناقض بالتدرج نشاطه الفني والفكري حتى توقف تماماً لعدة سنوات.

ولكنه بعد أن عاد إلى مصر عام ١٩٥٧ - عاد إلى ممارسة نشاطه الفني والفكري سيطر عليه اتجاه «العبث» أو «الأسورد»، وهو الإيمان بلا جدوى الوجود الإنساني شكلاً وموضوعاً، وانشغل بالتعبير عن « اللامعني» و« اللاجدوي » في الحياة بأسلوب « اللامعقول ». . فصار فناً تجريبياً () . خاض تجربة التفرغ التي تمنحها الدولة لرعاية الفنانين وتمكنهم من الإبداع بعيداً عن المتاعب المادية، فكان تأمل رمسيس يونان الأشياء الذي جعله يهيم بعناصر الأرض وكائناتها كالشجرة والجبال والرمال مكنه من تفجير إبداعاته في حيكه كلاسيكية نابضة بالحياة.

« صور رمسيس يونان «ضمير الأرض سنة ١٩٥٧ عالماً غريباً معتزلاً سبقته عوالم إحياء من الأشكال الأزلية المتحجرة التي أبدعها هنري مور» () يقول أندريه بريتون: «إن العودة إلى منابع الخيال الشعري ضرورة ولكن كم هو عسير البقاء هناك».

وهذا ما حاول رمسيس يونان أن يفعله في سنوات تفرغه الأولى حيث وشج العناصر المتناقضات بين الأرض والسماء وقدمه في تضافر كلاسيكي شاعري أو كما يقول فؤاد كمال « إنها رحلة في جوف الكون يلم بمجاهلها وينشئه من جديد بعد أن يذرته بفكر منهجي وإرادة تسمو إلى قمة الزهو» ()

ساد في أعمال تلك المرحلة الانصراف عن الأشكال العضوية والاهتمام بالتجريد البنائي والتكوين المحبوك المعتمد على العقل البشري أكثر من التلقائية والعفوية. . فهو يضع أشكاله فوق بعضها أو متجاورة بحساسية كما يفعل مع ألوانه المترددة في جنبات اللوحة. . وكانت رؤى عناصره الرئيسية في الصخور الصلدة وفجوات الكهوف والطواطم والتجريدات التراجيدية. وأشكال «غريبة تصدم المتفرج، وتدور حول الجوع والجنس، فمثلاً تجده في إحدى لوحاته يرسم طبقاً عليه ثدي امرأة، وفي لوحة أخرى نري شجرة تثمر عيوناً ونهوداً وأفخاذاً» ()

كما ان قيمة اللون الأبيض هنا ليس مجرد «فراغ» أو خواء لوني تشكيلي، بل هو عامل إيجابي وفعال في تصميم وتشكيل العمل الفني، كما أتقن رمسيس يونان دمج عنصري الفكر والوجدان، العقل وقوى اللاوعي، في تناغم نهائي عبر التضاد والتناظر () .

أما محمد شفيق فيقول: «نشاهد مظاهر فن تصويري مشحون بدراما فاجعة يختلط فيه الحلم بالواقع، وجوه عرقي تندلع فيها إنسانية مرعبة تنادي في يأس بحثاً عن ينقذها، وأيد تلتف حول الأجساد تعتصر رحيقها كالأفاعي المفترسة، ونساء عاريات في أجسادهن قسوة وتشنج حيواني، وأشجار تنبت في صحراء قاحلة ذات نهود وقبضات معروفة تمتصها الرمال ()

ونجده قد ساهم في المعرض الذي أقيم في القاهرة بقاعة كولتورا، بلوحات قليلة عكف فيها على التركيز في معالجة المتطلبات التشكيلية، « ليتوصل إلى ذلك الفهم الإرادي لحقيقة الاعتراف بمكونات النفس الشاردة وانسجامها مع ما تخوضه من نضال مع مصادر الإلهام الأولية وتراكيبها العشوائية التي تجذبه عجلتها حتى لتزين له من السراب حقيقة واقعة» ()

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

ويلق جورج حنين على معرضه قائلاً « يرسم رمسيس يونان أعصاباً متوترة لدرجة الحاجة إلى القطع، بل لدرجة استدعاء القطع، رسومه لا تعرف الراحة ولا التوقف ولا التراخي، إنه سيريالي مثل تلك البيوت التي صدعها غضب داخلي، أو خربها تمرد الأرض، وعندما تصل شخصياته إلى درجة التقلص الذي لا يمكن أن يستمر وقتاً أطول فإنه لا يتردد عن بترها».

وفي مرحلة تفرغه الثانية جاءت ملامح النور والألوان تتخلل عامله والتي صارت بهيجة في لوحاته الأخيرة. . إشارة صلح مع الحياة وتفاؤل وتجلي في مسمياتها الجديد، وعبرت ألوانه الزرقاء مع امتداد الأمل والحياة، كما جاءت معالجته التجريدية للشكل لتلقتي مع صلابه بنائه المعماري. ويدخل عنصر الهواء فتتسع تكويناته وتفسح المجال للرصانة والصفاء، ورغم ذلك لا نملك الا ان نقول ان رمسيس يونان أنسن لنا التجريد.

حملت أعمال تلك المرحلة «استحياء قريب من الطبيعة وهجرة عالم الرموز والمطلق إلى حدود المكان والزمان، فبعد «نذير العاصفة» و«صخور وطواطم» نراه يتجه إلى «وحي النوبة» و«وحي مرسى مطروح» و«وحي الجبل الأحمر» ()

يلتقي مع جورج براك في مرحلة «كنيسة الساكركير» ١٩١٠ حيث متانة التكوين البنائي والرصانة اللونية الكلاسيكية والمعالجة التجريدية للأشكال، فالألوان البنية تعانق الشمس وألوانه الزرقاء حملت صفاء وتفاؤل نفسه الطموحة

لوحة الجبل الأحمر هي إحدى اللوحات التي أنتجها في آخر العمر، تفجّر فني نراه يتوهج في تلك اللوحة مثلما حدث في كل تلك المجموعة من اللوحات. منظر به من التجريد، مثلما به من الطبيعة، صخور متشظية في كل اللوحة، تتوهج كأنها بلورات تعكس لنا الأضواء المتكسرة من كل جانب. نحلم معها وبها، نراها وتراوغنا، تظهر لنا واضحة كجبال راسية، ثم تغيب عنا لنرى سحباً وغيوماً لكنها مضيئة أيضاً، ثم نرى شبهة أشخاص يتحركون، ماء يتسلل بين الصخور. عمل موسيقي بالدرجة الأولى، إيقاع الطبول والدقوف نراه بصرياً، نغمات الناي الشجية تقطر بها الألوان حين يتلامس الأزرق الفاتح مع (الأوكرات) ولون الطين، لتصرخ الموسيقى بألوان الصخور الداكنة التي تميل إلى البنيات الغامقة، لتعود إلينا الألوان البيضاء المشوبة بألوان شتى ولكنها هادئة كأنها تهددنا، رحلة العين على تلك اللوحة ومثيلاتها لا تتوقف أبداً، لوحة لن تعطيك كل ما فيها من النظرة الأولى. لكنها تعيش معك كلما أعطيتها وقتاً أعطتك فناً بصرياً، يثير فيك النشوة، ويعدل من كيميائك الجسمانية، يجعلك مقبلاً على الحياة، تلك لوحة رمسيس يونان.

استطاع رمسيس يونان أن ينتج أروع الأعمال خلال سنوات تفرغه، وكان حرصه الشديد على الإبداع كان سبب في تجديد تفرغه ليرجم عمل يختاره من مؤلفات «إيلي فور» أو «أندريه مالرو» في تاريخ وفلسفة الفن ()

أبى رمسيس يونان إلا اختيار أصعب أعمال مالرو «تشكيل الآلهة» باعتباره جامعاً لفلسفته ونظريته الفنية، عكف رمسيس على هذا العمل وأعطاه كل الجهد، لكنه رحل عن عالمنا قبل أن يتمه، وأصبح جزءاً من غياهب «المجهول» الذي عاش مأخوذاً به

عاش رمسيس يونان ليمزج في ذاته وعقله فناً متمرداً وبعد مشوار من الإبداع والعطاء دام قرابة خمسة وثلاثون عاماً رحل عنا فذبلت الأزهار التي نبتت على جبينه وبكت الشمس التي أضاعت لوحاته والطيور التي استوطنت فضاء مجهوله باتت جريحة ونساؤه العاريات اتشحن بالسواد وجباله وواحاته باتت خاوية إلا من الحزن، رحل تاركاً أشكالاً والرموز تقود عبقريته إلى سماء التشكيل لتشهد عن كذب بزوغ نجم جديد فضاء الفن.

مغامر في عالم الأسرار
وليد قانوش

(قد تتجمد الفلسفة فتستحيل عقيدة يتشبث بها من يخشون الغيب أو من أضناهم السير ، وقد يتجمد الفن فيغدو طرازا محفوظا 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 في أحضان القبب ، فإنهم ليدركون بفطرتهم أن من خير ما تصلح له العقائد والطرز هو أن تتخذ مطية لمغامرة جديدة في عالم الأسرار والحجب)

رمسيس يونان

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

حين وصلتني الدعوة للمشاركة في هذه الدراسة .. وافقت على الفور ، لا لشيئ إلا ليسر أحسنه - خطأ - في الكتابة عن رمسيس يونان .
وتصورت من فرط سذاجتي أنه لا يعدو بحثاً أو دراسة عن أحد كبار الفنانين والمفكرين قد غطيت حياته كاملة بدراسات وافية ، وقفزت إلى رأسى
فوراً صور ذهنية ثابتة عنه ذات صلة بالتمرد والثورة والإضطهاد ، هي مجموع ما حفظته ذاكرتي المحدودة من خلال اطلاعات سريعة حول هذا
الفنان .

وكان خوفاً من صعوبة تلك الدراسة ينحصر في كونها حالة قد استهلكتها أقلام النقاد والدارسين ، فشكلت ثوابت من الأفكار الملعبة لا تتورع إلا
في الظهور فور استدعاء الإسم .. شأنه في ذلك شأن الكثير من الشخصيات الفكرية والفنية الذين تشكل لدى معظمنا حولهم قناعات هي أقرب
للضلالات الفكرية ، حتى ليظن المرء منا أنه لم يتبقى شئ ليقال .

وعلى الرغم من سابقة بحثية يسيرة مررت بها حول رمسيس يونان كجزء من كل كبير ، خلال دراساتي الأكاديمية السابقة والتي كان أساسها
التصوير المصرى الحديث والمعاصر من منظور إجتماعى وسياسى ، بالرغم من ذلك إكتشفت أننى أجهل حقيقة هذا الرجل ، واكتشفت سطحية
ما سبق سواء فيما قرأت أو كتبت ، وبات لدى يقين أن الدراسة الرأسية في التاريخ ، والتي تبحث في العمق أنفع كثيراً وأوفى أثراً من الدراسة
الأفقية ، التي تهتم بتغطية مساحات زمنية واسعة بغية الوصول إلى تصور هو أقرب إلى الوهم حول تقسيم أو تصنيف لفنانين أو اتجاهات فنية .
ولقد أدى ما اكتشفته إلى إزالة الالتباس لدى حول التساؤل الأول: لماذا رمسيس يونان ؟ ألا يكفى ما كتب عنه هل هناك جديد حوله ؟ والسؤال
الأهم : لماذا الآن ؟

إنه رمسيس يونان المفكر الفنان ... المترجم والناقد .. واحد من أهم أنهار المعرفة المصرية في القرن العشرين ... منابعه الغرب ، ومصبه الوطن
... عاش حياتاً متقلبه ، أزعج انه استمتع بها ، ولو خير بينها وبين أخرى أكثر هدوءاً ، لاختار حياة التقلب تلك .. مارس حريته كما رآها .. واختار
لنفسه طرقاً شتى ، تنوعت بتطور أفكاره .. وَسَمَهُ البعض بالثائر .. ووَسَمَتَه الغالبية بالتمرد .. وفى النهاية أجمع الكل على تفرد ، وأقرت سيرته
الذاتية بصعوبة دربه .. عاندته الحياة وصعابها ، فعاند الأفكار ونالها ، حتى أزال غموضها في نفسه فصارت يقينا واضحا في عقول الآخرين
.. صارع الحياة كثيراً ، لكنه لم يصرعها .

رحلته كانت من كفاح إلى كفاح ، فهو المثقف الراض لأن يصير قالبا من قوالب الجمود.. إذا خير بين أمرين إختار أصعبهما .. ليصيغ منه مواقف
كانت دائماً مثيرة ، للجدل تارة.. وتارات أخرى للاستغراب ، إلا أنها في الغالب كانت ما تثير في وجهه الزوابع .
خُير بين أن يصير فرداً في مجتمع رآه تقليدياً .. أبوياً .. وينعم مثل غيره بالاستقرار ، فاختر أن يعيش في جبهة الرفض ، المعارضة لكل إملاءٍ يشكل
قيداً على الحرية فيقول :

«إننا نَعْتَمُ بالمواطنين ، وبالتالي بالمجرمين كل أولئك الذين لا يدفعهم الوجه الحالى للعالم إلى أشرس التمردات ، ونضع على رأس هؤلاء المجرمين
جميع الآباء البلهاء .. روحيين أم لا ، وجميع القادة .. سياسيين أم لا ، الذين لا يعملون بطاقتهم وبثقلهم إلا على تدعيم - إن لم نقل - تقوية
المواقف الرئيسية للنظام الأبوى القائم (.....) يا شباب جميع العالم إفضحوا آباءكم ، وابصقوا في وجه الطغاة »

هذا هو رمسيس يونان ابن الأسرة البروتستنتية شديدة الفقر .. شديدة التدين .. يتيم الأب منذ أن بلغ الخامسة عشرة .. وحينها عمل ليقوم أود
الأسرة .. إلتحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا .. ثم تركها قبل أن يتم الدراسة بها بعام .. حصل على الشهادة الأهلية التي أهلته لتدريس الرسم
في المدارس الحكومية .. وعمل مدرساً للرسم بعدد من المحافظات إلى أن استقال ليتفرغ للفن والفكر .. عاش فترته الأولى مصاحباً إن لم يكن

قائداً لمجموعة من الشعراء والفنانين ممن عرف عنهم ولعهم بالفرنسة لغةً وثقافة .. وهى المجموعة التى شكلت نواةً لما عرف فيما بعد بجماعة الفن والحرية .. وهم من قال عنهم د. لويس عوض :

« هم من لفقوا لأنفسهم عالماً سحرانياً غريباً صادقاً .. لأنهم كانوا صادقين - كانوا يقضون نهارهم مع مصر المملوكية ، فإذا جن الليل قضوها فى قصر النيل وسليمان باشا ، وهكذا جمعوا بين المشربية والستائر الفينيسية .. وبين قنديل الزيت وأنوار النيون والفلوريسنت .. وكانوا يحتضنون البروليتاريا ، ويخالطون صفوة الصفوة من أرستقراطية مصر الغابرة ... وكانوا يمقتون طبقتهم البرجوازية التى تجردت من انطلاق الفقراء ، ومن أغلال السادة ذات الرنين الذهبى .. وارتدت أصفادا من تزمّت الأخلاقيات الرخيصة التى تَرُدُّ فى النهاية إلى عبادة المال ... وجدوا فى الشيوعية حلاً لمشاكل العصر ، ولكن شيوعيتهم كانت من شيوعية الحكماء لا من شيوعية الكادحين ، شيوعية الفكر ، لا شيوعية الواقع .. فاخترتوا من بين كل تخريجات الشيوعية أقربها إلى المثالية والخيال ، جنحوا إلى التروتسكية والثورة العالمية .. وهكذا بدأ الصدع الكبير بينهم وبين كافة الفرق الشيوعية التى كانت تتكاثر فى مصر يوماً بعد يوم بمعدلات غير مألوفة »

إنه رمسيس يونان الذى أمن بحريته حتى صارت عقيدته الأولى ، فمارسها دون قيد أو شرط ، حتى فى لحظات اليأس مارس حريته فى اختيار سلبى بالعزلة والسفر ، كما مارسها فى كتاباته وأعماله الفنية وترجماته ومواقفه جميعاً .

أنتج من الأفكار أكثر بكثير مما أنتج من الأعمال الفنية ، إلا أنها أفكار فى مجملها داعية للفن ، ولغزاتها كانت مؤسسة للفكر الحديث فى الفن المصرى المعاصر .. ولا ريب أن كلاهما - الأفكار والأعمال الفنية - كان مؤثراً أبلغ تأثير على حركتى الفكر والفن فى مصر فى القرن العشرين . اشتغل بالصحافة ورأس وأصدر العديد من المجلات والنشرات بالعربية والفرنسية . فى عام ١٩٣٨ أصدر كتابه الأول « غاية الرسام العصرى » وفى عام ١٩٣٩ يشارك رفاقة فى تأسيس جماعة الفن والحرية .. ١٩٤٢ تولى رئاسة تحرير مجلة التطور الناطقة باسم الجماعة فحولها إلى مجلة للكفاح الاجتماعى فصدر قرار الحاكم العسكرى العام بوقف نشاطها عام ١٩٤٤ ... ١٩٤٢ أصدر المجلة الجديدة بتمويل من جورج حنين وأعلن شعارها « الكفاح والتجديد الاجتماعى » وإلى أن توقفت فى العام ١٩٤٦ ساهمت فى نشر العديد من المؤلفات والكتب الغربية ، اشتغل بالسياسة ، شيوعياً تروتسكياً فتعرض للسجن لمدة شهرين ضمن حملة شاملة ضد رموز اليسار عام ١٩٤٦ ، على خلفية ذلك قرر الرحيل إلى فرنسا فغادر القاهرة عام ١٩٤٧ وفى ذلك يقول د. لويس عوض :

« بعد سجن دام أقل من شهرين ، قرر الثورى المتشدد الرحيل من مصر ، ونتوقف لتأمل الثلاثة (يقصد يونان وكامل وحنين) الذين تفجروا بكلمات نارية كطلقات رصاص ، ما أن تلامسوا مع السجن بقدر قليل حتى هاجروا من مصر وهم : أنور كامل ورمسيس يونان وسبقهما جورج حنين الذى لم يسجن لأنه أرستقراطى ... إنها عقلية البرجوازية الصغير يتشدد ويبالغ من تشدده ، لكنه لا يحتمل آثار تشدده فيهرب وفى فرنسا عمل يونان رئيساً للقسم العربى فى إذاعة باريس وتزوج من بولندية وأنجب بنتين والتحق هناك بالسوربون حيث درس الاجتماع والفلسفة .»

ذلك هو رمسيس يونان الذى اختار أن يعيش معاصراً لعالمه مرتبطاً بالثقافة الغربية وخاصة الفرنسية منها ، فصار أسيراً لتغير الفلسفات بوعى وبغير انبهار ، لم يخجل يوماً أن يتحول عن أفكار آمن بها ، فحريته المجردة قد أيقظت وعيه الكامل ، فتقلب بين فلسفات عصره وأفكاره بدءاً من السيربالية مدفوعاً بأفكار من التروتسكية ، ثم تحول إلى الوجودية لينتهى به الأمر عبيثاً .

دوره الأعظم كان فى قدرته وأمانته فى التبشير بما تلقفته مداركه من أفكار ، لم يخجل يوماً بعلم أو بجهد فى سبيل الدعوة لحرية الفكر والفن ،

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

وتأصيل المعرفة وتعميقها .. وظف كل حواسه وقدراته - حتى فنه - للتأكيد على صواب رأيه ورجاحة اختياره ، وعلى الرغم من كل ما قابله من تجاهل ، لم يكفر يوما بإيمانه الراسخ برسائلته فى نقل ما يقنع به إلى جموع المثقفين والفنانين ، بنفس قدر الحماسة وعمق الفهم وامتلاك الحججة مع كل تحول فى مسيرته ، بالإضافة إلى قدرة نادرة على تأصيل ذلك كله وربطه بتأريخ الفكر العالمى وحركة تطور الفنون ، والمدهش حقا أنه على الرغم من تلك التحولات الحادة فى الفكر ، لا تكاد ترى انقلابات واضحة فى كتاباته ، فانتقالاته من قناعة فكرية إلى قناعة أخرى كانت ناعمة للدرجة التى لا تستطيع أن تلاحظها ، على عكس ما ظهر فى أعماله الفنية ، حيث كان التحول واضحا وربما مفاجئا ، والفارق بين الحالتين أنه لم يتوقف عن الكتابة والدراسة وإنتاج الفكر وإعمال العقل ، بينما قد توقف عن الرسم تقريبا طيلة وجوده فى فرنسا ، فلما عاد ظهر الانقلاب واضحا من السيرالية إلى التجريد الخالص .

فى بداية إعادة القراءة لرمسيس يونان انتابنى إحساس بالتناقض بين بعض الأفكار ، هذا الإحساس كان عظيما فى البداية ، رافقه إحساس آخر بالغموض .. غموض الرسالة أحيانا وغموض الأسلوب فى معظم الأحيان ، لكن ذلك الإحساس سرعان ما تلاشى جزئيا حين صار التعارف صداقة .. وبعد أن تحولت الصداقة إلى إعجاب ثم إلى إكبار لهذا العقل الوثاب إلى المعرفة السباق إلى المستقبل والمتعصب لمعتقده عن إيمان . وأعماله الفنية مزيج فريد من الصدق والبراءة - على الرغم من مأساويتها أحيانا - فهى أعمال لا يمكن أن ترى من خلال موضوعها المقروء ، ولا حتى من خلال سيراليبتها الخيالية ، ولا أيضا من خلال رموزها المعقدة أو تجريديتها الخالصة ، إن قراءة أعماله يجب أن تكون من خلاله هو نفسه ، فهو وأعماله نسيج واحد .. نسيج وحده .. وحدة مكتملة تتضافر فيها الفكرة مع الفلسفة مع الإيمان والموهبه ، مع روح الفنان وقدراته الفنية والمهارية .

ولعل أكثر الكلمات استخداما فى كتابات رمسيس يونان هى كلمة الوجدان ، حيث لم تخل مقاله أو دراسة أو حتى مقدمة لمعرض أو لعمل فنى من استخدامه لهذه الكلمة ، سواء كان سيراليا أو تجريديا .. تروتسكيا أو وجوديا ، فهى عنده مكنن الروح ومبعث الخيال ومطلق الحرية الفاعلة فى العمل الفنى ، ولا أظننى أستطيع أن أعرف ما المقصود بها تعريفا دقيقا ، إلا أنها فى رأيي مزيج من العقل والروح ، مزيج من الوعى الكامل والخيال المفرط ، مزيج من التاريخ الشخصى والعام ، مزيج من الواقع المعاش بعذاباته وحلم المثالية المستحيلة ، هى مصدر كل شكل فى أعماله ، وهى أصل كل بناء عنده ، هى وحى اللون ودلالته ، وهى تاريخ الإنسان وحضارته ، بالنسبة إليه الوجدان عند الفنان معادل لكل مقدراته الفنية ، وفى رأيه ينهدم العمل الفنى ويتحول الفن إلى صنعة إذا غاب عن الفنان وجدانه .

وحين يكتب رمسيس يونان فى الفن عموما نراه عميقا إلى أبعد مدى ، مع منطوقية فى الطرح ، وبساطة فى الأسلوب ، وترابط واضح فى الأفكار باستباقاتها الزمنية والتاريخية ومبرراتها الموضوعية .

وعندما يكتب عن فنه هو يتحول الأمر إلى ما يشبه حديث السحرة ، المنطوق على معان غامضة لا يفهمها إلا هم ، وكأنها رموز وإشارات وطلاسم . وإذا تعرض للسياسة يبرز من سن قلمه سيف التعصب ، فلا صواب إلا رأيي ولا حق إلا ما أمنت به .

وأنى لأتخيله محاورا ومناقشا ، فأجده شرسا فى أدب ، وثابا فى منطق ، تصعب السيطرة عليه أو مجاراته بحجة أو برهان ، فهو قدير فى التأسيى لما يقول ، بليغ فى الربط بين الحوادث والعوارض التاريخية ، مجدد فى إقامة العلاقات بين ماضى الأمور وحاضرها ، جدير بأن ينصت له باهتمام وكما كانت لغته الفرنسية المتمكنة نعمة على الثقافة المصرية ، بما نقلته من تيارات فكرية إلى اللغة العربية ، كذلك كانت لغته العربية عميقة البناء .. بليغة الأداء . وعلى قدر ما شكلت تلك القدرات اللغوية من وسائل للمعرفة لدى يونان ، شكلت فى نفس الوقت عائقا بينه وبين الولوج إلى

روح الثقافة المحلية ، وإدراك جوهرها ، خصوصا في ظل دعوة عامة سائدة آنذاك لتمصير الثقافة ، وأعتقد أن ذلك هو ما جعل إنجازها الثقافي والفكري وأيضا الفن سباحة ضد التيار ، وسعيا في درب معاكس للتوجه العام .

يقول يونان في كتابه « غاية الرسام العصري »: « لا شك أن العالم العصري عالم معقد ، كثير الإلتواء ، مركب المشكلات ، وأن حياتنا النفسية مختلفة شديدة الإختلال ، فلنعترف إذا بأن واجب الرسام في هذا العصر ، واجب مرهق شاق ، على أنه ما لم يخرج من ركنه المنعزل ، وينزل من برجه العاجى ليواجه هذا العالم ، ويختبر مشكلاته ويعانى معبرا عن أزماته النفسية ، فإنه لن يستطيع أن ينتج فنا معنويا قويا »

ويقول في مقال عن تاريخ الفن : « من الخطأ أن يزعم أحد أن الفن - نقول الفن - كان يوما خادما لكاهن أو عاهل أو أمير ، فالخادم عبد ، فى حين أن الفن خلق ، والخلق أقرب الأشياء إلى الحرية المطلقة »

كما يقول : « إن المصورين والمثاليين الذين يتوهمون أنهم يخدمون قضية الحرية بالسير فى ركاب التاريخ وتكبييل أيديهم وأذهانهم بمبدأ الواقعية الإجتماعية ، أو بانضوائهم تحت شعارات مذهبية أو سياسية مؤقتة ، إنما يسيئون فى حقيقة الأمر أشنع الإساءة إلى هذه القضية لأنهم يتخلون بذلك عن تراثهم الأزلى من الحرية الحق ، ويصبحون من تلقاء أنفسهم مثالا مجسما مشينا من مثل الذل والعبودية »

ويقول أيضا : « الفن ليس مرآة لحياة الفنان أو العصر الذى ولد فيه ، وإلا اقتصر مدلوله على صاحبه أو على عصره فحسب ، كما أنه لا يعبر عن شخصية الفنان فى جميع وجوهها ومناحيها ، وإنما يعبر على الأحق عن تلك الجذوة المشتعلة الخالدة فى أغوار الوجدان »

وبتأمل مقولته الأولى عن واجب الرسام العصري ، ومقولته الأخيرة عن إنتفاء دور الفن فى نقل صورة للواقع سواء واقعه الشخصى أو واقع المجتمع ككل ، مروراً بهجومه الشرس على الواقعية الإجتماعية ... يبدو واضحا قدرا من التناقض بين دعوته الأولى حول واجب الفنان فى النزول من برجه العاجى والدعوة للمعاناه للتعبير عن أزمات العصر النفسية ، وبين رفض الفن كمرآة للمجتمع ، وأعتقد أن هذا التناقض ناتج من مراجعته الفكرية والفارق الزمنى بين المقولتين ، وطبيعة الظرف العام سياسيا وثقافيا وفنيا ، فرأية الأول الداعى لضرورة تلاحم الفنان مع المجتمع جاء فى ظل دعوته وتبشيره بالسريالية ، ومحاولته للإقناع بها ، وبأنها فن يستهدف خلاص الإنسان ، فى وقت لم تكن قد تبلورت بعد جماعتي الفن الحديث والفن المعاصر ، ولم تكونا قد اشتبكتا بعد فى الحياة العامة متبنية أفكارا ذات صلة بالواقعية الإجتماعية ، وحين حدث ذلك ، واصابتا تجاوبا شعبيا ورسميا ، مع الفشل الواضح لجماعة الفن والحرية فى بناء أى جسور للتواصل بينها وبين الجماهير العريضة التى استهدفتها بالتغيير ، لما حدث ذلك أصبح الفن للمجتمع هو وجه قبيح من أوجه الذل والعبودية وقيدا على حرية الفنان وتكبيلا لحرية المجتمع المطلقة .

وفى حديث آخر حول مدارس النقد وفى محاولة منه لدحض المدرسة الموضوعية فى النقد ، يقول :

« إذا فرضنا أنه فى وسع الناقد أن ينظر نظرة شبه موضوعية إلى فن يرجع إلى عصر سابق ، اتضحت مع مضى الزمن خصائصه وسماته ، فكيف يمكنه أن ينظر تلك النظرة إلى فن حديث ينطوى على خلق جديد ، أى قوانين جديدة غير تلك التى عهدنا من قوانين الفن »

وفى حديثه للإجابة عن كيفية الإعجاب بفن قديم على الرغم من أنه من الممكن أن يكون ناشئا فى مجتمع غير سوى ، يقول :

« إنما هذا الإعجاب لدليل فى ذاته على وجدان الفنان حيث هو إنسان يسمو على الظروف الإجتماعية التى نشأ وسطها أو لا يخضع على الأقل خضوعا مطلقا ، على أن ذلك لا يمنعنا من أن نلاحظ أن الفن قد يُغير أسلوبه ، بل تغيرت روحه من عصر إلى عصر ، ومن قطر إلى قطر ،... فكيف نفسر هذه الظاهرة ؟ .. لنفسرها كما نشاء ، فالمهم أن ندرك أنه ليس مما يفيد الناقد فى شئ أن يدرس مجرى الحياة اليومية فى مصر القديمة مثلا ، لأن ذلك لن يزيده فطنة بما ينطوى عليه الفن المصرى من معان ، أما الذى يفيد بل يجب عليه لهذا الغرض أن يستغرق فى تأمل

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

هذا الفن من ناحية وأن يعكف من الناحية الأخرى على تفهم شئ من مظاهر الثقافة المصرية القديمة ، من شعر وفلسفة ومعتقدات دينية ، أى بعبارة أخرى ذلك الجو الأسطوري الذى كان الفن عنصرا من عناصره ، وعاملا فاعلا فى خلقه وتحديد معالمه »

وفى هذا الصدد ومع التسليم بأن المدرسة الموضوعية فى النقد لا يمكن أن تكون منفردة هى الفيصل فى تقديم نقد فنى سوى ، إلا أنى أستغرب على يونان وهو المثقف العتيد . والمفكر الرصين ، أن يخلط هذا الخلط المخل بين ما افترضه من قيام المدرسة الموضوعية على مجرد دراسة الحياة اليومية وبين مفهوم الثقافة ، أيضا الفصل القسرى لمظاهر الثقافة المتنوعة عن طبيعة المجتمع القائمة بعاداته وتقاليده ومنها بالطبع دراسة مجرى الحياة اليومية كشاهد على واقع قائم هو جزء من ثقافة أى مجتمع .

كذلك قوله بأن وجدان الفنان هو ما يسمو على الظروف الإجتماعية ، دون أدنى فرضية حول اثر ذات الظروف الإجتماعية التى تشكل هذا الوجدان فى الأساس ، والمدهش فعلا والأكثر اثارا للاستغراب هو ذلك القفز العمدى عن الإجابة عن التساؤل الحاسم فى هذه النقطة حول كيفية تفسير تغير أساليب وروح الفن من عصر إلى عصر ، معتبرا أن الإجابة على هذا السؤال ليست ذات أهمية فى عملية النقد ذاتها ، والواضح فى هذا الطرح بجملته وتفصيله إنكار متعمد لحقائق ثابتة ، واجتزاء مخل لبعض جوانبها ، بهدف الحط من قيمة اتجاه قائم فى ذلك الوقت .

ومن المفارقات عند رمسيس يونان حين يكتب صانعا للفكر أو مفسرا له ، أو حتى باحثا مدققا فى تاريخ الفن ، أنه يخلط فى بعض الأحيان فى تعريف ما هو ثابت ، أو على الأقل يتجاوز ذلك عمدا بغية التأسيس لرأيه أو محاولة إثباته ، ومن ذلك مثلا حديثه حول تفتت الأساطير ، فعلى الرغم من إعجابى بطرحه فى هذه الدراسة والذى أعتبره سبقا فكريا يتعلق بالكلام عما حدث للثقافة العالمية فى رفض الفنون الحديثة للمرجعيات التاريخية الكبرى كأساس ، كالأساطير وقصص البطولة والملاحم والوقائع التاريخية ، وهو الأمر الذى بات الحديث عنه فى نهايات القرن العشرين حديثا متواصلا ، ضمن عناوين جدلية ضخمة ، كثقافة ما بعد الحداثة ، وعالمية الفكر والفن ، وعولمة الثقافة ، والاقتصاد الكونى ، وغيرها ، مما ظهر فى كتابات مفكرى الغرب فى العقود الثلاثة الأخيرة ، على الرغم من ذلك السبق الذى سأعرض له لاحقا ، أصدم حين أجد هناك خلطاً بين مفهوم الأسطورة – كمصطلح ثابت التعريف – وبين أشياء أخرى هى من قبيل الفلسفات أو الأيدولوجيات أو حتى الاكتشافات العلمية ، فنجدته يقول :

« ليس من المهم فى شئ أن تنشأ الأسطورة عن بذرة ولو صغيرة من الواقع ، أو فى أن تكون محض وهم وخيال ، إنما المهم أن تملأ فراغا فى النفس وتكون منبع نور وإلهام ، وعلى ذلك فليس ثمة اختلاف فى الجوهر بين الدور الذى لعبته (ايزيس واوزوريس) فى مصر القديمة أو (الطاو) فى الصين ، والدور الذى لعبته الأم العذراء أو البعد الثالث إبان عصر النهضة »

ويواصل فيقول « وقد كانت أسطورة (البعد الثالث) فى الفن بشيرا بأسطورة (الإنسان المقتحم للعالم) ثم أسطورة (الإنسان المسيطر على العالم) (.....) ومع هذه الأخيرة نشأت وتبلورت الأسطورة (الإستاتيكية) »

وخلافى هنا خلاف إجرائى نظرى ، فمع اتفاقى فى المفهوم العام الذى حاول إثباته فى الجزء الأول حول دور الأسطورة وأهميتها ، إلا أننى لا أتفق أنه يمكن إطلاق مصطلح أسطورة على موضوعات منقطعة الصلة بالتعريف العام للأسطورة فى أوسع صوره ، فلا يمكن أن أقول أن هناك أسطورة إسمها البعد الثالث أو الإستاتيكية ، حتى لو تساوى الأثر النفسى والفنى على الفكر الحديث العالمى أو المحلى مع الأثر الذى أحدثته الأساطير القديمة فى فنون العصور السابقة .

ومن عظمة هذا الرجل أنه عاد وصحح ذلك اللبس بعدها بسنوات فى دراسة أخرى بعنوان « بعض مشكلات النقد فى الفنون التشكيلية » وفيها

يقول :

« الأسطورة فى المدنيات القديمة تقابل إلى حد ما ما نعبه بالأيدولوجية فى اصطلاحنا الحديث ، لولا أن هذه (الأيدولوجية) تتبع من العقل ، وإن غذتها العواطف ، ولا يتعدى مدلولها غالبا النطاق الاجتماعى أو السياسى ، على حين أن الأسطورة تتبع من أعماق النفس ، ويغذيها الخيال ، فتشمل وجدان الإنسان بأكمله ، من حيث هو كائن يسعى على الأرض (.....) ولتقل بعبارة أخرى أن الأيدولوجية – فى صميمها – إنما تتعلق بموقف قوم من البشر إزاء قوم أو أقوام آخرين بينما تتعلق الأسطورة بحياة الإنسان من حيث هو إنسان وموقفه من الوجود بأوسع معانيه ، وهذا الفارق جوهرى جدا بالنسبة للفن .»

والحقيقة أن ما أبهرنى هنا هو ذلك السبق الفكرى الذى يقدمه يونان حين يتكلم عن تفتت الأساطير – وإن كنت أميل شخصيا للقول بأنه كلام حول تفتت وسقوط المرجعيات التاريخية الكبرى ، وهو المفهوم الذى سبق فيه يونان مفكرى ما بعد الحداثة بعقدين على الأقل ، يقول الدكتور أحمد أبوزيد :

« شهد العالم فى النصف الثانى من القرن العشرين تفكك المذاهب والنظريات الكبرى فى المعرفة الأوروبية والعلمية ، وهو على ما يرى (جان فرنسوا ليوتار) المفكر الفرنسى أدى إلى معاناة الإنسان مع اختفاء المعتقدات التى توجه تفكيره وقيمه وعلاقاته بالآخرين » ويقول جان فرنسوا ليوتار « سوف أطلق مصطلح الحداثة على فرع من فروع المعرفة يسعى إلى اكتساب شرعيته بنفسه من خلال إفتراض خطاب شارح يمثل إطاره المرجعى (.....) وعلى الطرف الآخر سوف أتوخى التبسيط الشديد فأعرف ما بعد الحداثة بأنها التشكيك فى كل النظريات أو القصص الشارحة »

وهو تقريبا ذات المعنى عند يونان حين يقول :« كان الإنسان مقياسا لكل شئ ، وكانت صورته محور الفن ، عندما كان هذا الإنسان مركز الكون ، فلما لم يعد للكون مركز فقدت صورة الإنسان قداستها»

لقد تفهم يونان من خلال هذا المفهوم الكلى للعصر ، واستشرفه لمستقبل الثقافة ، صعوبة المهمة الملقاة على عاتق كل ناقد وباحث ومفكر ومنظر فى الفن ، عرف أنها مهمة ثقيلة ، بل شبه مستحيلة ، أن يحافظ الناقد على نزاهته وحياديته فى عصر لم يعد فيه ثابت فى شئ ، عصر ميزة التحول والتغيير ، وسادته الذاتية ، عصر أوضح ما فيه هى قيم الحركة الحرة المستمرة للأفكار ، سواء كان ذلك بدافع من الظروف المستحدثة ، أو بواعز من ضمير الفنان الحريص على مخالفة كل الأسس السابقة – إن لم نقل هدمها – بحثا عن رؤى جديدة أكثر قربا من الإنسان وأبلغ فى التعبير عنه .

يقول رمسيس يونان :« إن النقد الذى يؤبه به ليس بالأمر اليسير ، وإنما الإنزلاق فى النقد هو الأمر الهين ... ومما يضاعف من صعوبة هذا النقد فيما يتعلق بالفن الحديث ، أن حضارتنا الراهنة على خلاف جميع الحضارات التى تقدمتنا ، لم تصنع لنفسها كونا مطمئن إليه ، وما نسميه بالطراز فى الفنون السابقة لم ينشأ إلا استنادا إلى كون معين ، ولذلك فإن الفن الحديث وإن كان قد خلق تيارات عدة واتسم بلهجة تميزه ، إلا أنه لم يصل إلى خلق طراز يحدد قوالبه »

وإذا كنا اليوم ننظر إلى فنون ما بعد الحداثة ك لحظة تدمير للشروط والقواعد السابقة التى قامت عليها فنون الحداثة منذ عصر النهضة – أو كما سبقت الإشارة ك لحظة تدمير للمرجعيات الكبرى – فإن رمسيس يونان فى الرأى السابق يردد تقريبا نفس المحتوى الذى طرحه جان فرنسوا ليوتار حين قال :

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

« علينا أن نرتاب من كل الإبداع الفنى الذى وصل إلينا من القديم وحتى اليوم ، لقد تحدى سيزان التأثيريين ، ثم جاء بيكاسو وبرك فاستهدفا سيزان بالهجوم ، ثم كفر مارسيل دوشامب عام ١٩٢٢ بفرضية الرسم ذاتها ، حتى وإن كان تكعيبيا ، وجاء بعده تيورين ليتشكك بدوره فى فرضية أخرى ، رأى أن دوشامب حافظ عليها فى أعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهى التى تتعلق بموقع التصوير فى العمل الفنى . وبهذا المعنى يبدو مصطلح فن ما بعد الحداثة أو الفنون المعاصرة مصطلحا يناقض نفسه لأنه يسعى إلى وصف أعمال تحيلنا إلى لغات الفن المعروفة التى يمكننا إدراك الفن من خلالها ، لكنها فى الوقت نفسه تتعمد الهروب من هذه اللغات وتكسيرها ، لذلك يمثل فن ما بعد الحداثة بالنسبة للناقد مفارقة ساخرة ، فهو فن يتخطى كل التصنيفات الفنية ، أو هو فن ينتمى للفن ولا ينتمى إليه فى آن واحد »

ولكن يونان حين اقترب من هذه النتيجة - سابقا فى ذلك ليوتار - ، كان دافعه فى ذلك هو اكتشافه أن العلم قد فشل فى أن يحل محل الفلسفة والأساطير فى تقديم تفسيرات تساعد الإنسان على فهم نفسه والعالم .

يقول يونان : « قصة الفن الحديث هى قبل أى شئ قصة أمل يتبدد ، وهذا الأمل هو ذلك الذى كان يعقده المفكرون الأوربيون منذ عصر النهضة أو بالأحرى - منذ الثورة الفرنسية - على اتصال بالتقدم . وقد يبدو غريبا أن نقول أن ذلك الأمل قد تبدد ونحن نشهد كل يوم ما يأتيه هذا العلم من عجائب أشبه بالمعجزات ، ولكن الأمل العظيم الذى كان يتعلق به أولئك المفكرون لم يقتصر على تحسين وسائل الإنتاج وشفاء المرضى ، وتيسير سبل العيش ، وإنما كان يتعلق على الأخص بالتوصل إلى أداة دقيقة لفهم الإنسان والكون ولاستنباط فيم جديدة يستغنى بها عن الدور الذى كانت تقوم به الأساطير والميتافيزيقيات فى سالف العصور ، وبقدر ما كان من نجاح العلم فى ميدان الصناعة وما يشبهه من ميادين ، بقدر ما كان إخفاقه فى ميدان المعرفة بمعناها الفلسفى العريض »

ولرمسيس يونان العديد من الكتابات التى أراه فيها مفسرا لمواقف ذاتية ، أو قرارات شخصية ، وهى فى الحقيقة كتابات مدهشة من حيث سلاسة الأسلوب ، وصواب المنطق العام ، وبلاغة الربط والتأسيس ، فنجد حين يتعرض للفن الأكاديمى - ويقصد به ما يتم تعليمة من قواعد وأصول وتعاليم جامدة للفن فى معاهد الفنون الجميلة - نجده حين يتعرض لذلك ينتقد المفهوم والأداء على حدٍ سواء ، فى الداخل والخارج معا ، ويرى أن ما يقدم فى معاهد الفن وأكاديمياته ليس إلا قواعد جامدة مستمدة من تعاليم عصر النهضة ، دون ارتباط بمعانى وجدانية ، تلك التى يعتبرها بمثابة روح الفن وقيمه الجوهرية . فيقول :

« كان من الطبيعى كلما قامت حركة جديدة لتغذية الفن بدماء فتية ، أن يتمرد أصحابها على هذه التعاليم الأكاديمية ، وأن يعلن الأساتذة الأكاديميون من ناحيتهم الحرب على هذه الحركة الحديثة ، فإذا استقرت هذه الحركة ، وتوطد نفوذها ، عمد الأكاديميون عندئذ إلى تبعتها ، ولكن بعد أن تكون قد استنفذت بدورها مغزاها الوجدانى ، فأصبحت مجرد وصفة لصناعة اللوحات أو التماثيل »

و حين قرأت هذا الرأى رأيت صورة مطابقة لواقع أعيشه ، بل وأمارسه يوميا من خلال معاشتى لحركة الفن فى الداخل المحلى ، أو من خلال عملى الأكاديمى مدرسا للتصوير ، وأجد أن فعلى الرفض ثم التبعية الذى حدثنا عنهما يونان فى هذا المقال ، هو فعل نمارسه جميعا يوميا ، ولا أقصد هنا الأكاديميون فحسب ، بل أقصد معهم النقاد والصحفيين وجمع غير قليل من الفنانين أنفسهم ، وأراها جريمة نقترفها فى حق فعل التطور ذاته وخاصة حين نمارس هذا الفعل الأثم فى تحجيم حرية العمل الفنى ، ويستوى الأمر إن كان ذلك بدافع شخصى عن قناعات جامدة ترفض قبول مبدأ التطور ، أو كان بسبب خارج عن إرادة الفاعل كحكم القوانين واللوائح الحاكمة لما يدرس بالأكاديميات ، بجمودها وركودها وثباتها القاتل . والواقع أنى أعتقد أنه من النادر جدا أن تستطيع الأكاديمية أن تخرج فنانا حقيقيا ، دون أن يكون هو كذلك ، وأستطيع أن أجزم أنه ما من أكاديمية

فى العالم قادرة على خلق أى حركات جديدة فى الفن ، صحيح أنها قد تساهم فى الدعم ، ولكنها هى - بقواعدها - لن تستطيع خلق ما ليس له وجود ، ولكن الممكن فعلا أن تقوم به الأكاديمية ، هو محاولة تدريب الدارسين على ممارسة الحرية الفنية إلى أبعد مدى ممكن ، والقيام هنا بدور المنظر لأى طرح قد يشكل تطورا لافتا ، وهذا فى رأى يعتمد فى الأساس على شخصية أستاذ الفن ، لا على سياسات عامة ، ولا قواعد قائمة .
فالثقافة عند يونان كونية ، ليست حكرا على أحد ، والتراث الإنسانى ملك عام للإنسانية كلها ، وفي ذلك - فى رأى - مفتاح الخلاص من جمود الأكاديمية حيث تتحقق بذلك تعددية مفاهيم الفن حيث يقول :

« نلاحظ أن مفهوم الفن قد تطور تطورا سريعا منذ ما يقرب من مائة عام ، ثم هو لا ينقطع عن التطور إلى حد لم يعد فى وسعنا معه أن نقنع بتعريف محدد شامل واحد لماهية الفن ، والسبب الظاهر لهذا التطور هو نشأة الوعى بين الفنانين والنقاد بالتراث الفنى العالمى ، ثم اتساع هذا الوعى على نحو لا يعرف له مثيل فى أى عصر سابق »

ولعل هذا الرأى يبرر ولو جزئيا جنوح رمسيس يونان الفكرى نحو الغرب ، والتماسه الخلاص فى أفكاره ومدارسه الفنية ، وسعية الحثيث لمواكبة أحدث منجزات العصر ثقافيا وفنيا ، ويبرهن أيضا على أن موقفه الراض ربط الفن بمجتمع بعينه ، وبحالة محلية واحدة ، واعتباره ذلك نوعا من الدعاية الممقوته ، لم يكن موقفا شخصيا بقدر ما كان اقتناع وإيمان ، بأن الفن الحق يمكن أن يولد مستقلا ، حرا ، يبحث عن قيمته فى ذاته هو ، وليس من خلال موضوع عظيم أو قضية كبرى ، فليس بالضرورة أن يصير العمل الفنى - من حيث كونه فنا - عظيما بمجرد أنه مرتبط بفكرة عظيمة أو شخصية خالده أو اتجاه سياسى سائد ، أو حتى مجتمع بعينه ، فيونان حين رفض ذلك المنهج فى التفكير الفنى ، وسعى نحو تقديس الحرية ، فارتبط فى فنه بالغرب أكثر من ارتباطه بالداخل ، دفع الثمن - ثمن اختياره الحر - فانفصل عن جمهوره وفقد التواصل ، لغرابة أسلوبه ، وتعقيد رسالته .

ولكتابات يونان الغزيرة أكثر من دور ، فهو الكاتب ناقل الفكر ، الباحث عن فعل التنوير ، وهو الناقد العليم بمهارات حرفة النقد ، وهو المعلم للأصول والقواعد والأسس الفنية ، وهو المفسر لتاريخ الفن العام من خلال ربطه بالفلسفة ، وهو المفكر ذو الرأى ، وهو كذلك المترجم القدير القادر على نقل محتوى اللغة الفرنسية بقيمها الفنية ، إلى اللغة العربية بجمالياتها وعمقها الفريد ، وعمله الصحفى لم يكن تقليديا ، فلم يكن ناظرا لخبر ، وإنما كانت صحافته صحافة تنوير و تثقيف ، صحافة رأى ونقد .

الآن فقط أدركت لماذا رمسيس يونان ما زال حاضرا ، ولماذا الآن ، إنه رمسيس يونان العلامة الفارقة فى تاريخ الثقافة المصرية ... والدور الكبير فى تحديث حركة الفنون ، إنه الشعلة التى احترقت لكن حرارتها ما زالت وستظل تسرى فى جسد الحياة الفنية ، ومازال نورها مضيئا فى عقل كل فنان حر ومثقف مستتير ، إنه حقا القدوة والمثل فى ثورة العقل وجنوح الخيال .

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

- د. لويس عوض - كان رائدا شجاعا - مقال - جريدة الأهرام المصرية - ٣٠ / ١٢ / ١٩٦٦
- د. لويس عوض - كان رائدا شجاعا - مقال - جريدة الأهرام المصرية - ٣٠ / ١٢ / ١٩٦٦
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - غاية الرسام العصرى ١٩٢٨ - ص ٤٢ - الهيئة المصرية العام للكتاب - ٢٠٠٦
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - الفن والتاريخ ١٩٥٨ - ص ١٠٤ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - الفن والتاريخ ١٩٥٨ - ص ١٠٤ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - الفن والتاريخ ١٩٥٨ - ص ١٠٥ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - مدارس النقد الفنى ١٩٥٩ - ص ١٢٦ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - مدارس النقد الفنى ١٩٥٩ - ص ١٢٩ - ١٣٠ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - تفتت الأساطير من نشرة المجهول لا يزال ١٩٥٩ - ص ١٣٢ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - بعض مشكلات النقد فى الفنون التشكيلية ١٩٦١ - ص ٢١٨ -
- د. أحمد أبو زيد - البحث عن ما بعد الحداثة - مقال - جريدة العربى - وزارة الإعلام - دولة الكويت - ١ يناير ٢٠٠١ العدد ٥٠٦ .
- نك كاي - ما بعد الحداثة والفنون الأدائية - ترجمة د. نهاد صليحة - ص ٢٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الألف كتاب الثانى
- ١٩٩٩
- رمسيس يونان - نشرة معرض فؤاد كامل بأتليه القاهرة .
- مجلة الفكر المعاصر - عدد ديسمبر ١٩٦٦
- نك كاي - ما بعد الحداثة والفنون الأدائية - ترجمة د. نهاد صليحة - ص ٢١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الألف كتاب الثانى
- ١٩٩٩
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - قصة الفكر الحديث ١٩٥٩ - ص ١٧٢ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - ص ٢٢٢ -
- رمسيس يونان - دراسات فى الفن - بعض مشكلات النقد فى ميدان الفنون التشكيلية - ص ٢١٥ -

مساحة صمت بين الأنا والمطلق
يوسف ليمود

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

منذ نشأة الفنون الجميلة في مصر، بداية القرن العشرين، وإلى نهايته، لم يحظ فنان مفكر بتقدير واحترام، من لدن صفوة المثقفين، بحجم ذلك الذي حظي به رمسيس يونان؛ وفي المقابل، لم ينل فنان مفكر نصيباً من التعظيم والتجاهل ومحاولات التحجيم، من لدن المؤسسة الرسمية، مثلما نال يونان، إلى حد التفكير بأن مصادفات قراءة اسمه في كتاب رسمي هنا أو في لائحة فنانين هناك، ليست سوى محاولات اضطرارية لملء فراغ الحلقة الساقطة من سلسلة مسار الحركة الفنية والفكرية في مصر في العقود الثلاثة التي تتوسط القرن الفائت. تلك الحلقة، المردوم عليها بتلال من تراب باهت لا عمق فكرياً فيه، ويشكّل الحيز الأكبر من النتاج الفني منذ ستينيات القرن وحتى انطواء الأخير، لا يزال معدنها النبيل يلمع في أذهان النخبة المثقفة التي استوقفتها، إن لم أقل أدهشها، المنجز الفني والأدبي والفكري العام، ببعده السياسي، لتلك الجماعة من الجانحين، الذين ألهبوا المنظر الثقافي منذ منتصف الثلاثينيات وحتى نهاية الأربعينيات، ممتطين حصان السريالية، بصهيله الغريب وحوافره الخطرة، جماعة «الفن والحرية»، التي كان رمسيس يونان أحد أضلاع تلك الحلقة اللامعة، أو لنقل أحد منحنياتهما، من حيث توزّع طاقته المسوسة، بذات القدر، وبالعمق والصدق ذاتهما، بين الفنان الرسام والكاتب المفكر، الناقد والمترجم. آثار مبدع ما، ولو كانت قليلة، تغني، في محاولة النفاذ إليه، عن كثير مما قيل فيه أو حيك عنه، بسبب مساحة التحيزات، الإيجابية أو السلبية، التي تفرضها الطبيعة الإنسانية، في حميمية العلاقات، أو في حمى الصراعات، على المعاصرين للمبدع، أو اللاحقين له من أجيال. وحيال رمسيس يونان، لدينا من أعماله، فناً وفكراً، وترجمة كذلك، ما يمكننا من أن نتأمل، ليس فقط في فنه وفكره، بل أيضاً في صمته، وذبذبات كيانه التي حفرت على تلك الأسطح متعددة المستويات، حتى لنكاد نسمع الطريقة التي نطق بها الكلمة، والتي تضيف أبعاداً للكلمة، ليس للأخيرة أن تخبر بمعانيها لو أنها نُسجت ببرود مضطجع على أريكة: «وبانتظار أن يسبق وعي الإنسان رفضه لحياة الكلاب هذه، لا نزال نستمد من اليأس ما يكفي لتغذية نار التمرد في أنفسنا. إننا نصرخ بأننا مجانين. التجارب لم تعلمنا شيئاً. نحن لا نتغذى سوى من هذياننا، وهذا لا يجرمننا من بصيص ضوء، وإذا كنا نرفض أن نرى في الفشل الحالي للحركات العمالية نهاية أحلامنا، فإننا لا نزال مفجوعين بتقل هذا الاضطهاد المتشعب الذي لا يفتأ أن يتزايد يوماً بعد يوم». بل أبعد من ذلك، أمامنا تفاصيل حياة هذا الفنان، والتي هي جسد ليس بإمكانه الكذب، لو افترضنا حيزاً تستحيل فيه الكلمات أنبتةً تتشبي بأصواتها المجردة، بنيةً صاحبها الحسنة أو غير الحسنة. نحن أمام حياة لحمتها التمرد، منذ النفس الأول في طريق الفن وحتى الأخير. فكان بإمكان الطالب رمسيس يونان، مثلاً، أن يصبر عاماً واحداً إضافياً، بعد أن أمضى أربع سنوات في مدرسة الفنون، كي يحصل على شهادة تخرجه، لكن وعيه، وغيرته على الجذوة المتوقدة بداخله، وضعا حداً لاستمراره ومهادنته الوقت، حين اصطدم بالروح الرجعية الجامدة التي تحقن به الأكاديمية الدارسين وتتل من مواهبهم، عبر أساليبها وقوانينها وضيق أفق أساتذتها. كانت هذه خير وأقصى بداية، لفنان سوف تشكل حياته نفسها واحد أعماله الفنية، إن لم يكن أهمها. ونظرة على قاموس الكلمات التي لازمت هذا الفنان في كتاباته: «الحرية، الرغبة، الجنون، السر، المطلق، المستحيل، الحلم، مأساة، شهوات الخيال، الخيال السجين، جنون العاطفة، حكمة العقل، الفنان الحر...» لتؤكد على التحام لاشية فيه بين الآثار الفنية والفكرية لذلك الفنان، وبين الكيان النفسي والمواقفي الذي أفرز هذه الآثار.

فكرة التمرد تحمل في نواتها جرثومة التحول والانتقال على ذاتها، وهذا تحديداً ما يعطيها مصداقيتها، إنها دينامية ليس لها أن تهناً بالسكون على بر آمن، لإدراكها أن فكرة السكون، الفني أو الفكري أو العقائدي، لا تعني سوى الموت، ناهيك عن نفورها الغريزي من فكرة الأمان، التي هي محض وهم في الأدمغة. غير أن هذا لا يعني أن قماشة التمرد لا تشد منسوجتها حزمةً من خيوط هي أقرب للبداهيات الثابتة، التي، حتى لو تغيرت ألوانها، تظل وبرتها غير قابلة للنحول. وفي تحول رمسيس يونان من السريالية إلى التجريدية، بعد مرحلة طويلة من الصمت، مثال عملي على ما نقول، من حيث إن السريالية كانت مرحلة بالنسبة لشكل ممارسته الفن، بذات القدر التي كانت مرحلة في تاريخ الفن، تم تجاوزها بعد أن أدت

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

دورها في ظرفها التاريخي، تاركة شيئاً من عصاريتها، ولو كان ضئيلاً غير ملموس، صبغ ما تلاها من مدارس وممارسات فنية، بما فيها تلك البعيدة منطقتها الفكري عن المنطق السريالي. فإلى جانب كون يونان فناناً تأثر مثل الكثيرين غيره بالبيئة الفنية العالمية ومستجداتها التقدمية الفاتحة، ليس بالإمكان أن نُسقط من حسابنا عشر سنوات تقريبا أمضاها يونان عاطلاً عن ممارسته فنه، بعد أن أثقلته الحياة في مهجره الباريسي، بالتزاماتها العملية، بين وظيفة وبيت وزوجة وطفلتان، وهي الفترة التي تثير تساؤلاً، رغم تداخل عنصرها، الإيجاري والاختياري، عن ما إذا لم تكن واحدة من حلقات التمرد في السلسلة، ولكن على الذات هذه المرة، وخيانة لها؟

لعل السؤال الجدير بالبحث، في موضوع التمرد، هو ما الذي يكمن وراء تلك الطاقة القلقة الجامعة؟ أي أسباب فكرية يبنها ويراكمها تطور الوعي، أم هي في جوهرها شيء بيولوجي نفسي يتحكم في التركيبة المزاجية للفنان ويوجهها، كثعبان يلتهم ما يصادفه، دون أن ينجو من ذلك حتى ذيله؟ إن ظللاً من مقارنة في ظروف النشأة بين يونان ونيتشه ورامبو، ليفرض علي نفسه حين التفكير في الأمر، فالثلاثة تحكّم اليتيم الأبوي، والتزمت الديني للأمم، والجو الأنثوي العام، المنطوي على ذاته، والذي أحاط بهم، في طفولتهم، فكان التمرد المراهق على الدين أول عتبات سلم طويل من الرفض والهدم والقذف بالذات عارية إلى صحراء المستحيل. بين الثلاثة المذكورين، تبدو الذات الشخصية، في حالة رامبو، هي الأكثر حضوراً، كمحورٍ توترٍ انطلق منه التمرد على الحياة، وتالياً على الشعر، الذي لم يكن سوى ذات الشاعر نفسها. غير أنه في حالتَي نيتشه ويونان، تتراجع الأنا الشخصية حد أمحائها، غالباً، لصالح نوع من تمرد يبدو وكأنه متخبطاً الذات الشخصية وعذابات الصغيرة، إلى ما هو أكبر من حدود كيان المتمرد، وكأن الوضعية البشرية هي التي تسوط تلك الطاقة، وتهيج فيها مكامن التفكير التائر والإرادة الوعرة. وإننا لنرى في ترجمة رمسيس يونان لكتاب رامبو «فصل في الجحيم» سنة ١٩٤٦، الذي ودّع فيه الأخير الشعر، فعلاً رمزياً له دلالته، على المستوى الشخصي، بنفس مقدار كونه فعلاً ثقافياً يدعم التوجه الثوري النضالي الذي تبناه يونان في مرحلته السريالية، حيث لم تكن الأخيرة ترفاً فنياً، أو نوعاً من عبث ارتضاه يونان وأصحابه السرياليين وقتذاك، بل كانت وسيلة لتفجير إمكانات الذات، الهاجعة في لاوعياها، والمضغوطة، والمردود عليها بطبقات هائلة من ركام تاريخ طويل من التعسف والقمع والصراع الطبقي، وبالتالي فإن صدئاً لتفجيرات اللاوعي تلك، كان لا بد وأن يكون له مردوده في أودية المجتمع «الإجماعي»، حسب تعبير يونان، يعيد صوغ أنظمتها والخيوط التي تحرك طبقاته وتتحكم في علاقات أفرادها. كان هذا حلم السريالية الأبيض الذي مد يده من سماء اللوحة التي رسمتها، يضاف به يد الحلم التروتسكي على أرض الواقع. وفي «غاية الرسام العصري»، يذكر يونان «مدرسة السريالزم هي في صميمها دعوة لثورة اجتماعية أخلاقية قبل أن تكون مذهباً فنياً».

هذه العلاقة الجدلية بين السريالية كفن، والتروتسكية كمذهب سياسي ونضال، لم يقدر للكثيرين في الواقع الثقافى المصري، الذي اصطدم به يونان وجماعته، أن يدركوها. وفي معرض هذا الصدام بين يونان وأصحابه السرياليين من ناحية، ونماذج الثقافة السائدة، التي كان عباس العقاد أحد أقطابها وقتذاك، من ناحية أخرى، يكتب ألان روسيون: «ومن ثم يصبح من السهل على واحد مثل صبحي الشاروني أن يسخر من عدم اتساق موقف السرياليين المصريين، الذين يؤكدون بصوت عالٍ - من ناحية - مشاغلهم الاجتماعية والسياسية، ويختارون عمداً - من ناحية أخرى - سجلات تعبير غير مفهومة لمن يدعون التضامن معهم، كما يغدو من السهل التنديد بعدم اتساق أولئك الذين يدعون التفلسف عن عبثية الوجود كالوجوديين - وقد التصقت بيونان هذه البطاقة بترجمته لكأى دون أن يبذل الكثير لاستحقاقها». كانت السريالية إذن جبهة لمواجهة مجتمع مريض، قبل أن تكون ساحة اصطدام بذات مكبوتة، إذ أن الخروج من مائها الباطني بلألى فنية، كان شرطه وقوف الفنان على أرض نفسية ومعرفية صلبة. لذا

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

وجد يونان في السريالية خندقه الذي أعلن فيه رفضه الثقافة التقليدية، وأطلق منه سهام نقده على تلك الثقافة كما على صانعيها. وهنا يلاحظ الآن روسيون في سياق مقاله المذكور أعلاه: «فما عارضه رمسيس يونان وأصدقائه لم يكن فحسب الأفكار والقيم السائدة وإنما أيضاً المثقفون السائدون أو الذين في طريقهم إلى أن يسودوا. لقد وضعوا العقلانية وانهيار نماذج الفكر الغربي التقليدي في مقابل اليقين الوضعي للعقاد أو الإصلاحية الأخلاقية لطف حسين في ذات الوقت الذي كان فيه هؤلاء يدعون الشباب المصري إلى أن يستلهموها». وكان يونان قد نشر في عام 1938 كتابه «غاية الرسم العصري»، وفيه قدم تعريفاً وتحليلاً لبعض المدارس الفنية الرائجة وقتذاك كالحوشية، والتكعيبية، التي رفض منطلقها الشكلي المتملص من مسؤوليته تجاه المجتمع إذ يقول: «والذي أراه أن الرسامين المكعبين بتجاهلهم حقائق الحياة الموضوعية قد انتهى بهم الأمر إلى تجاهل الحقائق الذاتية أيضاً، فهم يدعون أن الحياة بمشاكلها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية هي موضوع خارج اختصاصهم، وهم لذلك ينغزلون في مراسمهم موجهين كل همهم إلى الأبحاث الجمالية البحتة Aesthetics وينسون أو يتناسون أن هذه المشاكل ذاتها هي التي تقرر نزعتنا العامة تجاه الحياة وموقفنا من العالم، وهي التي يتولد عن صراعنا معها تلك الاضطرابات النفسية العميقة التي تنتظر من الفنان العظيم أن يعالجها بخياله السحري. فكان في إهمال الرسام المكعب للحياة وحقائقها إهمال الغاية لتلك المادة الضرورية لعمله، ونتيجة ذلك أن أصبح الرسم المكعب فناً سطحياً يدور حول نفسه وأقرب إلى الفن الزخرفي منه إلى أي شيء آخر». كان هذا التحليل الرفض الاتجاهات الشكلية في الفن، تمهيداً لتسليط الضوء الأكبر على السريالية، عبر استعراضه نظرية فرويد في العقل الباطن، لينتهي بتصور عن مقومات العمل الفني، الذي لا يمكن أن يصير له قيمة، ما لم يدعم الوجدان الذي أفرزه أفق فكري واسع وفعال في المحيط الذي يخاطبه: «إن الفن الذي يحيطه بهالة مقدسة لابد أن يكون قادراً على القيام بدور مهم في هذه (الدراما) الباطنة. أعني أن يكون قادراً - كالأديان - على إيجاد الحلول لبعض منازعاتنا النفسية، وبذلك يساعدنا على الوصول إلى حالة من السلم والهدوء النفسي. فهذه للإنسان أعز أمانيه». لكن، بعيداً عن أفكار يونان وآرائه في السياسة والمجتمع والفن والتاريخ، التي عبر عنها كتاباً بوضوح كريستالي بليغ، يبقى أن ننظر في الجانب الآخر من العملة، أي نتاجه الفني، في مرحلته السريالية، رغم عدم توفرنا إلا على عدد محدود من صور تلك المرحلة السريالية، مقارنة بوفرة ما تحت أيدينا من أعماله في المرحلة التجريدية. لكن هنا، ولكي تستقيم رؤيتنا أو تقييمنا، أو حكمنا، لا بد أن نكون واعين بالمدى الزمني الذي يفصلنا عن تاريخ تلك المرحلة، بما يحمله ذلك المدى من تراكم كم هائل من خبراتنا البصرية، والفلسفية الجمالية، التي أنتجت الفنون المعاصرة، أو ما تسمى فنون ما بعد الحداثة، بتشظياتها التي جعلت من ما كان جديداً أو عجيباً، من مدارس واتجاهات فنية في زمن يونان، يبدو الآن وكأنه في عداد الكلاسيكي من الفن. غير أنه، بقليل من الجهد، نستطيع أن نتمثل الجو الفني والثقافي العام في مصر في النصف الأول من القرن العشرين، وحجم الصدمة التي أصابت العين آنذاك، بذائقتها السطحية التي تطرب «للجميل» من فن الصالونات والموضوعات التي تدغدغ مرتاديه. في مثل هذا الجو، تكون لوحة، معلقة على حبل غسيل في صالة المعرض، بدلا من عرضها على الحائط بالشكل المألوف، تصور امرأةً بملامح مومياء شنيعة، تطاير ضفائر شعرها ریحٌ مجهولة المصدر، وتبدو وكأنها تتزح بأظافرها أحشاء رغباتها الدفينة، تحت أفق كابوسي، تكون لوحة كهذه صدمة حقيقية لذائقة ذلك الوقت وحساسيته، من حيث إنها تقدم «البشاعة» تحت مسمى «الجميل»، أو بديلا عنه. ومثال على ذلك، لدينا وصف للأديب عباس محمود العقاد ليونان وأصدقائه السرياليين، سجّل أنيس منصور في، حيث قال عملاق الثقافة والأدب وقتذاك عن هذه الجماعة إنهم «حرفوا الأذواق الأدبية والفنية (للجمهور)، بحيث جعلوا من الذوق المريض قاعدة، ومن الهذيان منطلقاً، ومن الجنون عبقرية». ارتاد يونان في لوحته السريالية السكة الوعرة لتلك الأجواء الكابوسية، التي لم تكن العين مستعدة بعد لتلقيها وتلمس جمالياتها الغريبة والوحشية، فكان الجسد في لوحته السريالية هو الخلية الحية التي

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

تفتت أشلاء كأعضاء تبحث عن خلاصها من الجسم الذي هي جزء منه، وتبدو متراوحة بين محاولة التملص منه والانشداد إليه في الآن نفسه. ويدعم فكرة الحرية هذه، على المستوى الرمزي الإيحائي، أفق فسيح ممتد يشكّل العنصر المطلق، الذي تتصادى فيه صرخات الجسد المكبّل برغباته السجينة وأشواقه الغامضة. ربما انطبق هذا الوصف العام لعمل يونان، في مرحلته تلك، على أعمال عدد من السرياليين العالميين في ذلك الوقت، بما في ذلك بعض أعمال سلفادور دالي، غير أن هذا لا ينفي خصوصية أعمال يونان، وانبصامها بذاتية وحساسية أصيلتين، سواء على مستوى العناصر وتركيباتها، أو على مستوى الأداء التقني، الذي يستحضر في الذهن أدائية التعبيريين الألمان، أكثر مما يذكر بأدائية سرياليي فرنسا، التي انبثق منها فكر هذه المدرسة الفنية، والتي كان الأقرب إلى المنطق أن يتأثر بها يونان، بحكم تواصله الفكري والفني مع الحساسية الفرنسية، عن طريق اللغة التي كان يجيدها. ففكرة « الشكل » في عمله حاضرة، والرياضية حاضرة، والروح البنائية حاضرة، والحس التلويني، رغم تقشفه وزهديته المتحدرة من أساليب الروح الفنية المصرية عبر العصور، وتحديدًا القبطي منها، حاضر... كل هذه القيم البصرية المجتمعة في لوحة يونان السريالية، والتي كانت تخدم جمالية العمل قبل أن تخدم سرديته الأدبية، تشكّل في نظرنا مقدمة منطقية لما سوف ينتهي إليه الفنان في ما بعد من تجريد، كما أن كل هذه القيم المذكورة سوف تلازم إنتاجه في مرحلته التجريدية، الأمر الذي يؤكد على أن تحوّل من هذه المدرسة إلى تلك، لم يكن انقلاباً جذرياً على مستوى العقيدة الفنية، قدر ما كان توصلاً مع مستجدات الفكر الفني، وفتح الأفق أمام وجدانه لكي يتقّب بأدوات معرفية وبصرية جديدة عن ما لا يمكن أن يُكشف عنه بطريق عقيدة فنية واحدة، مهما كان الإيمان بها. وفي النهاية، بإمكاننا أن نفهم بسهولة، لا معنى أن يعود فنان هذه طبيعته، إلى العمل من جديد في مرحلة فنية كان الطرف التاريخي هو ما قابل ثورتها بثورته الفنية، وقطعت ظروف الحياة والهجرة أسباب استمرار بحثه فيها مدة تقارب عشر سنوات، كما تجاوزها الواقع الفني العالمي في سيرورته الكاسحة. ما يلفت انتباهنا في هذا السياق، هو ما ذكره الدكتور لويس عوض في مقاله عن يونان عقب رحيله: «وبعد وفاته سلمتني السيدة زوجته ثلاث صفحات مطوية كتبها رمسيس يونان بالفرنسية أثناء إقامته في باريس نحو سنة ١٩٥٢ بعنوان «إنما الذي يخيفني هو صمت رامبو». ورغم عدم عثورنا على ترجمة لهذا النص في أيّ من آثار يونان المنشورة، وأغلب الظن أنه لم يترجم إلى العربية، فإن العنوان وحده كاف لكي يقول إن يونان، رغم ما بدا عليه من استسلام، لم يكن هادئاً، أو بارد الذهن، في صمت السنوات العجاف تلك، التي أمضاها في باريس، زوجاً وأباً وموظفاً، لا يترك له عمله في الإذاعة الفرنسية الوقت الكافي للرسم، حسبما ذكر الدكتور لويس عوض في المقال ذاته، من أنها كانت الشكوى الوحيدة للفنان حين التقاه في أغسطس ١٩٥٥ في باريس في زيارة خاطفة. وفي هذا السياق يحكي بدر الدين أبوغازي: « وفي مقهى جلاسيير بالشانزليزيه كنت ألقاه مع جماعة ممن كانوا يعملون معه من طلاب الفلسفة والفن والأدب المصريين بباريس كان بينهم دائب الصمت والتفكير... في عينيهِ هذا المزاج من الخبرة والقلق والتطلع. ولكنه كان يبدو وكأنما قد نسي معاركه وركن إلى العزلة وإن دلت إشارته الخافتة على أن الصراع مازال يحتدم في نفسه». بالنظر إلى توزع طاقة يونان في ممارسات متعددة، بين الرسم، الناقد، المناضل السياسي والمترجم، نستطيع أن نفهم أنه كان نموذج الفنان الذي يعمل على فترات ومراحل، وليس نموذج الفنان المستغرق يومياً، كموظف، وبشكل مطرد، في عمل ذي جنس واحد. فترات، ضاقت المسافات بينها أم اتسعت، تُفرغ فيها الشحنة التي كانت تتراكم وتشكّل وتنتظر ولادتها، ومن ثم تكون الهدنة في اشتباك الذهن في عمل من نوع آخر. من هذا المنظور، نستطيع أن نفهم أيضاً الصمت، الذي هادن الفنان فيه الحياة، طوال سنوات مهجره، كما نفهم خوفه من هذا الصمت، صمت رامبو. كذلك نفهم موقفه حين رفض إذاعة بيانات ضد مصر أثناء العدوان الثلاثي عليها، وكان الثمن عودته من فرنسا إلى بلده مطروداً، وقد تبلورت، في هذا الرفض، شخصية يونان بكامل حمولتها الثورية، من حيث كونه موقفاً وطنياً شجاعاً في المقام الأول، وانقلاباً على الصمت، الذي استكان

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSI YOUNAN
Artiste Defunt

إليه مكرها، في المقام الأخير. كان هذا الموقف برهاناً على أن الصمت شيء والسكوت شيء آخر، ولم يكن هذا الفنان من النوع الذي يسكت وإن صمت. من ناحية أخرى، من الصعب تخيل ما الذي كان سينتهي إليه رمسيس يونان، على المستوى الفني، لو لم يضطر إلى العودة إلى مصر، حيث عاود حروبه الفنية والفكرية مع واقع ثقافي واجتماعي باهت لم يفهمه ولن يعترف به، وحيث تفرغ للفن، ليخرج علينا بفيض من اللوحات التجريدية، برهنت كثافتها ومستواها الفني والفكري على أن الجهاز الإبداعي لهذا الفنان لم يكن عاطلاً عن الحركة والسريان تحت تبن الصمت الكثيف. السؤال هو: ما الذي كانت ستؤول إليه هذه الطاقة الفنية لو لم يعد الفنان إلى بلده وفتنه؟ إن انشغال يونان بصمت رامبو وسط تلك السنوات (كتب مقاله المشار إليه في منتصف السنوات العشر التي قضاها في باريس) يبدو منطقياً ومفهوماً، وهو الذي انشغل بجحيمه قبل ذلك، حين ترجم كتابه وسط لهيب مرحلته السريالية. فهل كان يونان يواجه إشكالية العلاقة بين الفن والحياة، والتي تنتهي إلى أن حياة الفنان نفسها يمكن أن تكون هي العمل الفني؟ هذه الفكرة الحدائرية التي أخذت حيزها، كمسلمة، في عالم الفن المعاصر، وصالحت فنان اليوم مع كسله، ما كانت لتقبل، أو لتستساغ بسهولة، من كيان مثل رمسيس يونان، فهو الذي كتب في مقال له بعنوان «الفن والتاريخ»، نُشر في «المجلة» في يونيو ١٩٥٨، يقول فيه: «ولا ريب أن للفنان، إذا شاء، أن يكون. خارج نطاق جهده الفني الخلاق. كاتباً اجتماعياً أو مجاهداً سياسياً، كما أن من حقه، إذا أراد، أن يرصف الشوارع أو يفلح الأرض، أو يسهم في جمعية خيرية، أما الذي ليس من حقه في أي حال فهو أن يخلط بين الأمرين: لأن الأهداف الاجتماعية والسياسية ليست أكثر من وسائل تاريخية محدودة تخضع لأحكام الصيرورة والضرورة، في حين أن الخلق الفني لا ينتسب إلا إلى عالم الدوام والحرية، ولا يدين بالولاء إلا لمنطقه الذاتي؛ وإنه لمن الحماقة التي لا توصف، بل من الخيانة لأعز أحلام الإنسان، أن نتخلى عن كنز باق من أعلى كنوز الحرية الفعلية، بحجة الكفاح في سبيل وسائل مؤقتة محدودة بحدود السياسة والاجتماع». «ويجب أن نعرف هنا أيضاً أنه ظل حتى النهاية على موقفه الراض لمنطق الفن الشكلي، أو فكرة «الفن للفن». ففي احتضاره، كما ذكر لويس عوض، تكلم يونان عن بيكاسو هاذياً: «ربما رسم «جرنيكا» أو حمامة السلام للشيوعيين ولكن طريقه ليس طريق خلاص الفرد بالجماعة وإنما خلاص الفرد من الجماعة». عدم تنازله، عن فكرة الالتزام السياسي والاجتماعي في الفن هذه، يمثل واحدة من الإشكاليات الكامنة في العلاقة بين آرائه النقدية في الفن وبين إنتاجه الفني في مرحلته التجريدية، وهي المرحلة التي انفص فيها الاشتباك، الذي كان قائماً، في مرحلته السريالية، بين الفني والسياسي، وخرجت فيها الطاقة والإرادة الفنية من ماء الأنا، إلى ماء الوجود... إلى هواء المطلق. الوقوف أمام بياض اللوحة، بعد سنوات من الانقطاع، شيء مخيف. فالإمساك بخيط يفتح طريقاً للبحث الفني، لا يأتي من أول ضربة فرشاة. الأمر يتطلب صراعاً وجهداً ووقتاً، حتى تتبنى، أو تبين أرض ما يقف عليها الفنان. وفي «المجهول لا يزال»، يكتب يونان، مبرراً تحوله من السريالية إلى التجريد: «ويرجع الفضل إلى الحركة السريالية في إنقاذ الفن من هذه الدائرة المفرغة. لقد أعادت إلى الشاعر شيطانه، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن. وعندئذ هتك السر واتضح لكل ذي عينين أن الوهم والحقيقة سيان، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الثدي هي خير مرآة لما يدور في خلد الإنسان. وإلى هذه الحركة يرجع الفضل كذلك في أول محاولة جديّة لخلق أسطورة جديدة يلتقي فيها الواقع بالخرافة، والظاهر بالباطن، والحكمة بالجنون، والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس الولهى المتعطشة التي تناهبتها في هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق. غير أن هذه الأحلام والأشواق، بالرغم مما أشعلته من مواقد لا تطفأ، لم تستطع أن تصمد أمام تلك الوسواس التي أصبحت بمثابة عصب الوعي الحديث وقوته اليومي. وهكذا عاد الإنسان وجهاً لوجه أمام طلاسّم الكون. ولكأنه قد عاد إلى حيث كان في فجر الخليقة، قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها وقبل أن يبتدع الأساطير التي تضي على هذه الأشياء مغزى ومدلولاً. وهكذا لم يعد في وسع الفنان ذي الوعي في هذا العصر أن

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN
Artiste Defunt

يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت في نظره شفائيتها، ولا أن يقنع بالحياة في إطار زائف من الأشكال الهندسية المنسقة، ولا المجازات المستعارة. ولذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال، عله يعثر تحت الأنقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية «. إن تعبير «تفجير هذه الأشكال» لا يعني انقلاباً على السريالية، كما سبق وأشرنا، قدر ما يعني الوصول إلى عدم القناعة بمهمة الفنان في تجسيد رؤى نطل حبيسة الإطار، مهما كانت درجة تحرر هذه الرؤى، ومهما كانت أسطوريتهما. ستظل أشياء تحمل مسمياتها التي لوّثها الواقع وزيّفها. وفعل التفجير هنا، على ما يحمله من طاقة أو نزعة ثورية، يعني تفتيت ومحو اللغة الزائفة المتعارف عليها، كمن يفكك جملة ما ويبعث حروف كلماتها على سطح، لتقول ما يلمسه في الأعماق ولا يستطيع النطق به. هذا التحول في المنهج الفني أو البحثي، والذي لا تتناقض، أو لا تتنافى فيه كلمات يونان السابقة مع المعطيات الفنية التي نثرها في لوحاته التجريدية، يشير إلى تراجعية الربط بين السياسي والفني، لصالح الربط بين الوجودي والفني. أصبحت اللوحة حفراً وبحثاً عن «مادة الوجود الأولية»، ولم تعد نبشاً في اللاوعي لخلق أسطورة الذات.

الفتات الهائل الذي تتشكّل منه لوحات يونان التجريدية يحمل في نثاره وتعرجاته وهويلته كل الخبرات البصرية التي لامست عين الفنان في رحلته، من أشياء الوجود المرئي، إلى تلك التي تنتمي إلى نتاج المخيلة الإنسانية من رؤى فنية وأساطير. هذا الطوفان من أشكال هي أشبه بالزبد وسط أرخبيل من صخور وأحجار، لم يترك لعشوائية سهلة تميل به إلى مباشرة في التعبير وسيلان في الشكل، بل حكّمته رياضية صارمة لا يكاد يفلت منها جُزَيء أو لمسة. كل جُزَيء، وكل لمسة، وكل فراغ، نال حصته من التفكير والتأمل. كل المساحات والعناصر أخضعت للوعي، حتى تلك التي أنتجت الصدفة. لا تعود الصدفة صدفةً حين يوافق الوعي عليه. هذه الصرامة الرياضية، بحسّها التأملي التراكمي الذي يشعّ السطح بنوع من روحية تتبع أساساً من تمثّلها قوانين الطبيعة في طريقة عملها، كما أنقذت يونان من الوقوع في شبهة الشكلانية البحتة التي كان يرفضها، أنقذته كذلك من الوقوع في أسر الإنفعالية الحركية التي لم تكن لتخلو من نزعة أدائية استعراضية. لم يترك يونان سطح اللوحة إلا بعد أن كان حقق نوعاً من أزيز، وكأن تياراً ما، كهربياً أو مائياً، يسري في ثنايا هذا الرذاذ الشكلي المبعثر. اهتزاز لا مركزية فيه، تنغسل في أفقه التشظيات البللورية لملايين الأشكال التي تصور كائنات وعوالم لا أسماء لها هي كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، وكأنها تجسيد لمقولة صديقه الشاعر جورج حنين التي كتبها إليه ذات يوم في إحدى رسائله :

«إن ما لا اسم له هو ما يوجد حقا . ما كان لهذه العوالم أن تتبلور على سطح اللوحة ويكون لها تأثير على العين والوجدان لو لم يكن الاقتصاد الشديد في الألوان، حد الزهد فيها، هو الصرامة رقم اثنين، بعد صرامة الحسابات الرياضية. هذا الزهد اللوني يستمد صبغاته من طبيعة الأرض والبيئة المحيطة، والتي تعود بنا إلى المزاج التلويني المصري، إن في زهو تصاوير معبد فرعوني، أو في دكنة أيقونة قبطية، وهو إذ يعكس، بوعي أو بغير وعي، خاصية من روح الميراث الثقالي المحلي، بهذا الشكل غير المباشر، فإنه يكون قد لمس عصباً لما يمكن أن يُسمى «الهوية»، رغم أن هذه الأخيرة هي آخر ما كان لفنان، منفتح على الميراث الحضاري للعالم أجمع، كيونان، أن يلتفت إليها. إن الذهنية التي أفرزت هذه اللوحات قد قامت بتفتيت الأنا الذاتية لصاحبها وذرّ مكوناتها على السطح، حين فعلت الشيء نفسه مع المادة التي تشكل هذا السطح. فهذه العملية التبادلية، بين معطيات الذات ودهاليز اللوحة، بين تفكيك هذه المعطيات وإعادة تشكيلها في اللوحة، هي ما يعطي للأخيرة مبرراً وحقاً في الوجود. لم يكن فعل التفجير والتفتيت عبثياً ولا مجانياً، بل خلقاً وتوحداً.

كان على يونان إذن أن يمر، في الطريق التصويري، من دهاليز الأنا المثقلة بحمولتها الأسطورية، من كوابيس كونية ورغبات وأحلام رسّبتها الذاكرة منذ الخطوات الأولى للعالم، إلى إنكار هذه الأنا الضيقة ونسف أبقالها من صور وتشخيصات ومسميات تحجب ما هو أولي وجوهري ولا

رمسيس يونان

الفنان الراحل

RAMSIS YOUNAN

Artiste Defunt

اسم له. هذه الروحية، التي لم تتخل عن حسيتها ودينويتها، لم يكن لها أن تنزلق إلى هوة من ميتافيزيقا تصوفية تفصلها عن المادة وعن ما هو ملموس، إذ تظل هذه العوالم المجردة مشدودة إلى مرجعيات من هذا العالم، تألف إلى مدلولات البصيرة وإن لم يحددها البصر، وهي بهذا تعود بالعين إلى ما هو تحت حدقتها، إلى اليومي والمألوف والمبتذل، لكن متشظياً ومنثوراً، ويحمل إمكانات تشكّله في صيغ وعوالم لا حصر لها. من هنا تأخذ سنوات الصمت الطويلة التي كابدها الفنان في مهجره معناها، من حيث كانت مزيجاً من تمرد، وترميم جراح، وإعادة حسابات، واختمار رؤى، وإستعداد لنزال جديد، مع المجهول، كما مع الواقع المعلوم، أو المكلوم، بالأحرى.

يوسف ليمود، فنان تشكيلي وناقد



www.scc.gov.eg

شارع الجميلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت : ٢٧٢٥٢٣٩٦ - فاكس : ٢٧٢٥٨٠٨٤
El Gabalaia St., Opera House, El Gezira, Cairo Tel. : 27352396 Fax : 27358084



وزارة الثقافة - قطاع الفنون التشكيلية
الإدارة المركزية للمتاحف والمعارض

www.fineart.gov.eg - E-mail: fineartsector@yahoo.com