السنابل المضيئة

إطلالة نقدية علي سبعة من رموز الحركة التشكيلية

محمد كمال

السنابل المضيئة

إطلالة نقدية علي سبعة من رموز الحركة التشكيلية

محمد كمال

تمهيد

تظل الحركات الثقافية دائماً متمايزة الطاقات والمواهب والإنجازات تبعاً للناموس الكونى القائم على التنوع المعرفى ، وفى هذا الإطار نستطيع أن نراها على المستوى الكلى وليس الجزئى المحدود، بيد أن هذا لايمنعنا من الإعتراف أن هناك قيماً ثقافية وإبداعية رفيعة القدر يشيد على أكتافها معمار الحركات التى تحتويها، عبر مساحة زمنية ممتدة تفرز معاييرها بين الفينة والأخرى، بما يجعل المزيفين يسقطون من ثقوب غربال المشهد، بينما يظل أصحاب المشاريع الإبداعية الحقيقية كمثل سنابل مضيئة نابتة فى أرض خصبة، حيث تحصل على غذائها عبر جذورها العفية الضاربة فى تربة شديدة الخصوبة، فتطرح حباتها الناضجة لنفسها ولغيرها بتكاثر مضطرد يتناسب طردياً مع استمرارها فى التأثير داخل محيطها حتى بعد رحيلها عن الحياة ، لذا فإن إلقاء الضوء على هذه النماذج غالباً مايكون فى صالح الأجيال التالية لها أكثر مما هو تتويج لمشوارها الطويل، الأمر الذى يحافظ على التتابع المعرفى المنطقى لحركة إبداعية مترامية الأطراف.. ومن هنا كان السعى لتكريم سبع سنابل من رموز الحركة التشكيلية المصرية على مر تاريخها الذى تجاوز المئة عام، تقديراً لدورهم الريادى البارز فى إحداث ثورة جمالية وإبداعية وفكرية وتقنية، بما ساعد على دفع حركة الفن للأمام عند منعطفات شديدة الحساسية فى تاريخ مصر الحديث، وهم حسب الترتيب العمرى الفنان الراحل د . عبد الغنى الشال، الفنان د . محمد صبرى، الفنان والناقد كمال الجويلى، الفنان د . ممدوح عمار، الفنان د . محمد طه حسين، الفنان د. عبد الهادى الوشاحى، الفنان الراحل د . محمد رياض سعيد، وذلك من خلال المعرض العام الرابع والثلاثين الذى ينظمه قطاع الفنون التشكيلية برئاسة الفنان أ . د . صلاح المليجى، ويقوده الفنان طارق الكومى كقوميسير عام لأول دورة بعد قيام ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م، وهو مايمنح التكريم رونقاً إضافياً يأتى من تأطير مقامات الكبار بيد ثورة أشعلها الشباب ويكملها معهم الكبار، خاصة أننا عندما نتأمل السيرة الذاتية لهؤلاء العلامات، سنجدهم مجتمعين يعبرون بشكل كبير عن الجذور العتيدة للثقافة المصرية، رغم أنهم خاضوا غمار تجربة الإغتراب عن حضن مصر، لكنهم ظلوا مرتبطين بالحبل المعرفى السرى الذى اقتاتوا عبره من رحم الوطن.. وهنا يبرز الترسيخ القيمى فى الإنحناء وبسط الأذرع لهذه الرموز التى لم تأل جهداً فى إنارة الطريق للأجيال التالية لها كمثل السنابل المضيئة التى تنثر غلة ونوراً على رؤوس المريدين.

المؤلف

عبد الغني الشال

ABD EL GHANY ELSHAL

عبد الغنى الشال
(١٩١٦م - ٢٠١١م) .. فيلسوف الطين والنار

يأتى فى المقدمة الفنان الكبير د . عبد الغنى الشال (١٩١٦م – ٢٠١١م) الذى جمع فى شخصيته بين الأبعاد الثلاثة الفكرية والتربوية والإبداعية ، حيث يزخر مشواره بمايقرب من الأربعين منجزاً كتابياً بين البحث والترجمة والتأليف ، والتى تنوعت بين فلسفة الفن وجانبه التربوى والإصطلاحى والتراثى ، مؤصلاً لرحلته الطويلة مع فن الخزف ، حيث كرس له جهده عبر إعداده لمعلمى التربية الفنية ، وفى هذا الإطار كان له فضل فى إدخال مادة الخزف إلى مناهج التربية والتعليم ، علاوة على أن أول رسالة دكتوراه منحت على يديه فى فن الخزف .. ولم تكن هذه الإنجازات لتظهر إلا بالعشق للعلم والولع بالإبداع ، إذ حصل على دبلوم الفنون التطبيقية بالنظام الحديث عام ١٩٣٦م ، ثم دبلوم معهد التربية العالى للمعلمين (قسم الرسم) عام ١٩٣٩م ، ثم دبلوم كلية الفنون بلندن عام ١٩٤٩م ، حتى حصل على دبلوم كلية « سنترال » للفنون بلندن أيضاً ، وهى المعادلة لدرجة الدكتوراه المصرية .. ورغم إقامته بإنجلترا لفترة دراسية طويلة كما أشرنا ، إلا أنه عاد من بعثته أكثر تمسكاً بتراثه الخزفى المصرى العريق ، حتى أنه كان يعتبر الطينة الخام المؤدية إلى الكيانين الفخارى والخزفى هى أقرب المواد للإنسان لأنه صنع منها ويعود إليها مرة أخرى ، لذا فقد كان هذا المفهوم مؤثراً فى أفكاره التقنية والإبداعية معاً ، حيث كان ميالاً للنتائج العفوية الناجمة عن تعاشق الطينة والنار ، إيماناً أن الإثنتين من عناصر الطبيعة الأساسية فى الحياة الإنسانية بشكل عام .. وربما أدى هذا الفهم الفطرى للإبداع الخزفى عند االشال إلى زهد أعماله فى الزخرفة الزائدة ، وجنوحه نحو الآداء المغرق فى البساطة على جسم تكويناته التى تنقسم إلى حرق مباشر للتراكوتا الفخارية ، وإنضاج خزفى فى الفرن بعد التجليز ، وهو مايبدو فى أطباقه وأوانيه وتماثيله التى تتحور أحياناً إلى شكل الأوانى والعكس .. فإذا تأملنا أطباق الشال سنجد أن الرسومات التى توشحها تتميز بالسمت الشعبى على صعيدى المفردات والأداء ، إذ تلمح فيها الأسماك والثعابين والنخيل والكفوف والطيور وأوراق الشجر ، علاوة على الحروف الأبجدية العربية التى تمد القطعة الخزفية بموسيقى بصرية وروحية ووجدانية فى آن .. والعناصر الفائتة مجتمعة هى من صلب تراثنا الشعبى على الصعيدين البصرى والدلالى ، لنجد عبد الغنى الشال حريصاً على خلط هذا المزيج العضوى الحروفى داخل منظومة أدائية تعتمد على تلقائية التعبير وعفوية اللمسات بالأكاسيد على الجسد الفخارى قبل الحرق ، حتى أن أطباقه أحياناً نراها بين السمت الطفولى والبدائى والأكاديمى فى آن ، داخل دائرة من مسحات الريشة ودقات الفرشاه

ودلقات اللون ، من خلال آليات زخرفية وتعبيرية بعيدة عن التعقيد الشكلى والإبهار اللونى . أما أوانى الشال فتتسم ببساطتها البنائية وانسيابيتها الجسدية وفوهاتها الواسعة نسبياً ، مقترباً بئه من الفنان الشعبى ، مع الحفاظ على الملمح الجمالى النخبوى فى آن واحد .. وقد امتد سمت رسومات أطباقه إلى أوانيه على نفس جسر التلقائية الطفولية والرصانة الأكاديمية معاً .. وربما من منطلق مفهومه الشعبى السالف كان ينحو بأوانيه صوب الرؤية المزدوجة التى تجمع بين التقليدى والتعبيرى ، حيث كان يحول بعضها إلى أجسام أو وجوه بشرية أو كائنات أخرى بين حيوانات وطيور وأسماك ، فى مزج بسيط وسهل بين الجمالى والتطبيقى .. بين الإصطفائى والشعبى ، لذا لم يكن مدهشاً أن يكون عبد الغنى الشال عضواً بلجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ، وهى نفسها اللجنة التى كرمته عام ٢٠٠٠م ، ليظل هذا المبدع الكبير على العهد مع ثقافته المصرية العريقة ، ومع تلاميذه ومريديه ، حتى رحل عن دنيانا فى عام ٢٠١١م ، وكأنه اطمأن على مصر الثائرة والسائرة نحو النور ، تاركاً تراثاً علمياً وإبداعياً للحركة التشكيلية المصرية كهدية من إحدى السنابل المضيئة .

آنية خزفية

آنية خزفية ذات يد جانبية

تمثال من التراكوتا المحروقة ٣٠سمX ٣٠ سمX ٣٨ سم

آنية من الخزف الزلطى ٢٥ سم X ٣٨ سم

آنية فخارية ذات يدين وغطاء للفوهة

جليز ماجوليكا على أطباق خزفية ٢٠ سم X ٢٠ سم

شکل جمالی خزفی

طبق خزفی

عجائن طينية ملونة ومجلزة ٣٨ سم

عجائن طينية ملونة ومجلزة ٣٨ سم

محمد صبري

MOHAMED SABRY

محمد صبرى
(١٩١٧م) .. بين ضوء الشمس وضياء النفس

ثم يأتى الفنان الكبير د . محمد صبرى (١٩١٧م) كقيمة إبداعية ألقت بظلالها على كثير ممن جاءوا بعده فى هذا المضمار الذى يقف فى بدايته كرائد لفن التصوير بخامة الباستيل فى مصر والعالم العربى .. وقد ولد صبرى فى حى بولاق أبو العلا القاهرى الشعبى ، قبل أن تتفتق موهبته فى مدرسة السبتية الإبتدائية عند منتصف العشرينيات على يد مدرس الرسم فيها .. وبقى صبرى وفياً لموهبته حتى التحق بمدرسة الفنون التطبيقية قسم الزخرفة مع مطالع الثلاثينيات ، ثم حصل على دبلومها عام ١٩٣٧م ، حتى أقام أول معارضه عام ١٩٤٣م بجولدنبرج بقصر النيل ، والذى زاره فيه الفنانان أحمد صبرى وحسين بيكار ، حيث نصحاه بالالتحاق بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة فى نفس العام .. وربما يكون هذا من وجهة نظرى هو المنعطف الأهم فى حياة محمد صبرى ، إذ بدأت علاقته الحقيقية بفن التصوير من خلال مشروعه عن النحاسين الذى نفذه عام ١٩٤٨م وحصل به على المركز الأول الذى أهله لبعثة مرسم الأقصر عامى ١٩٤٨م و١٩٤٩م ، حيث درس المقابر والمعابد المصرية القديمة ، علاوة على عشقه لمصر الفاطمية بأهلها وناسها البسطاء الطيبين .. وأعتقد أن هذا المنعطف الزمنى الأول هو الذى أكسب صبرى فهماً ناضجاً للطبيعة والحضارة والشعب معاً ، فبدأت أعماله تتشرب بدفء أنفاس البشر ولفحات ضوء الشمس ووهج ضياء النفس ، كمزيج ساحر أفرزه الإبداع المصرى عبر العصور .. أما المنعطف الثانى فى مشوار صبرى فكان معرضه الشخصى الذى أقامه فى القاهرة عام ١٩٥٠م ، والذى رشح من خلاله عضواً بالمعهد المصرى بمدريد بإسبانيا ، حيث افتتحه الأديب الكبير د . طه حسين وزير المعارف آنذاك .. وفى هذه الفترة كان صبرى قد التحق بأكاديمية سان فرناندو كدارس للتصوير والترميم معاً ، ليتخرج منها قبل أن يصبح عضواً بمعهد الدراسات الإسلامية بمدريد عام ١٩٥٩م ، وبين الفترتين كان قد أصبح مدرساً بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة لمدة ست سنوات ، علاوة على زيارته للأندلس من خلال عضويته بالمعهد ، حيث زار أشبيلية وغرناطة وقرطبة وملقة ، وهو ماأتاح له التشبع بأريج التراث العربى العريق .. وأعتقد هنا أن ذلك الخليط الثقافى البصرى الروحى هو الذى شكل شخصية محمد صبرى الفنية وقتذاك بين نورانية الشرق

وعقلانية الغرب ، ومابينهما من قواسم مشتركة ، وهو ماأدى إلى صياغته فنياً بشكل متفرد ومتماسك البنية الثقافية رغم تعددية روافد تكوينها ، وربما يكون هذا ماجعله أيضاً ينتقل بين خامة وأخرى ، مثل الألوان الزيتية والمائية والباستيلية ، دون أن نشعر معه بفارق كبير فى البناء التصويرى ، ولم يكن يعطينا تمييزاً إلا فى الملمس فقط ، علاوة على أنه ينتمى إلى مدرسة « الواقعية التأثيرية « ذات المنهج الثابت .. فإذا تأملنا أعماله الباستيلية على الورق فى تلك المرحلة ، وهى الأكثر حضوراً فى مشواره الفنى ، سنجد أنها تشمل فن المنظر بتنوع مكانى بين القاهرة القديمة ومدريد .. والمدهش أنه كان ينصهر مع معطيات المكان المعمارية والجيولوجية والمناخية ، حتى أننا نلاحظ الفارق بين عنصر الضوء فى لوحات القاهرة وريف مصر والأقصر ، ومثيله فى لوحات مدريد ، حيث يبدو فى الأولى نتاجاً لحدة لفحة الشمس وارتمائها على العمارة الإسلامية القديمة ، بينما يظهر فى الثانية ممتزجاً بقطرات الندى فى الجو المشبع بالبرودة ، وهو مايصيبه بالفتور البصرى نسبياً.. ويمكن لنا أيضاً أن نكتشف ذلك عبر الفوارق بين العمارة فى الحالتين كمساقط للضوء ، حيث الوهج يلقى بعبائته على الأولى ، بينما الخفوت النسبى يسيطر على الثانية .. يضاف إلى هذا التباين فى الطرز المعمارية نفسها وسياقاتها ، حيث الأنماط الفاطمية والمملوكية والعثمانية والمصرية القديمة فى الأولى ، مطرزة بالمشربيات والقباب والمآذن والحوانيت الخشبية وبوابات القاهرة القديمة والقناديل وأعمدة الإنارة ، بينما يتسيد المشهد فى الثانية الجبال المكسوة بالخضرة أحياناً وببعض الجليد أحياناً أخرى ، علاوة على البيوت ذات الأسقف المائلة ، والناعسة فى حضن الأشجار العتيقة ، إضافة إلى القلاع والكنائس والجداول .. وهنا يبدو بديهياً تمايز العنصر البشرى ، حيث تكثر الشخوص فى تصاوير القاهرة القديمة ، وتجمعهم الحميمية والتجاور الجسدى والروحى ، حتى أنهم أحياناً يبدون منصهرين مع العمارة المحيطة بهم تبعاً للثقافة المصرية الجمعية ، فى حين يقل نفس العنصر فى لوحات مدريد ، حتى أنهم يظهرون كبقاع متناثرة فى سياج الطبيعة المحيطة بهم .. ومايؤكد ذلك الإختلاف هو تصميمات الأزياء نفسها التى تبدو مصرية وعربية السمت فى تصاوير مصر ، بينما تتجلى أوروبية الطابع فى حالة مدريد .. ورغم كل هذه الفروق ، فقد ظل محمد صبرى يتمتع بقدرة هائلة على التوحد مع معطيات المكان دون الإنسحاق الوجدانى تحت عتباته ، وهو ماجعل بعض النقاد الأسبان يقولون « إن محمد صبرى يصور إسبانيا وكأنه من أهلها « ، الأمر الذى أهله للحصول على وسام

الإستحقاق بدرجة فارس من الحكومة الإسبانية عام ١٩٦١م ، إضافة إلى وسام الملكة إيزابيل « عام ١٩٨٨م .. ورغم التقدير الكبير الذى ناله صبرى من إسبانيا ، إلا أن تقدير مصر له وارتباطه بها وجدانياً وروحياً كان أكبر ، حيث كان ملبياً للنداء فى كل انتصارات وانكسارات الوطن ، بما يمثل المنعطف الثالث فى حياته الفنية الممتدة .. وقد نتأكد من ذلك فى أعماله التى تترجم هذا الرباط ، مثل لوحته بالألوان الزيتية على التوال عن معركة بورسعيد إبان العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦م ، ولوحته التى أنجزها عام ١٩٦١م عن خطاب السلام فى الأمم المتحدة الذى ألقاه الرئيس جمال عبد الناصر ، ولوحته عن السد العالى فى مرحلته الثانية ، والتى اختارها د . ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك لإهدائها لمجلس السوفييت الأعلى أثناء زيارته لمصر عام ١٩٦٦م وحصل الفنان من خلالها على شهادة تقدير من مجلس الأمة ، علاوة على عمله الباستيلى على ورق فى نفس العام عن محطة كهرباء السد العالى ، وعمله عام ١٩٧١م عن اتفاقية القاهرة بين الأردن والمقاومة الفلسطينية ، ولوحته عن العبور العظيم فى حرب أكتوبر ١٩٧٣م التى أهداها للرئيس السادات ونال عنها تقديراً خاصاً منه عام ١٩٧٤م ، وأعتقد أن تلك الأعمال تمثل إشارة حقيقية لفنان لم تبارح مصر جسده أو روحه ، بما هيأه لاستحقاق التكريم اللائق من الدولة فى كثير من المناسبات التى كان أهمها حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٧٧م ، الأمر الذى لم يوقفه عن العطاء حتى الآن ، حيث ظل يبدع على أرض مصر حتى التوحد مع تاريخها وحاضرها ومستقبلها ، منيراً الطريق للأجيال المتتابعة كإحدى السنابل المضيئة .

من مشروع النحاسين -تصوير- ألوان زيتية على توال ١٩٤٨م

مشهد من صعيد مصر -تصوير- باستيل على ورق

مشهد من إسبانيا -تصوير- باستيل على ورق

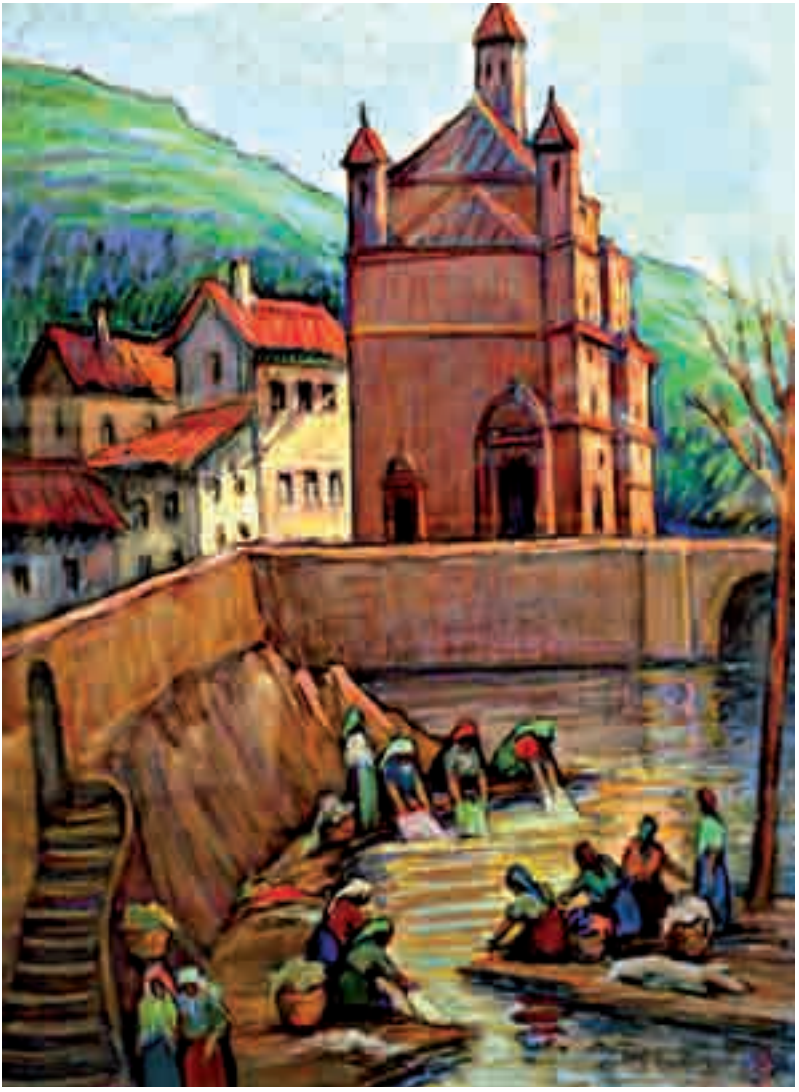
مشهد من ريف مصر -تصوير- باستيل على ورق

مشهد من المغرب -تصوير- باستيل على ورق

مشهد من القاهرة القديمة -تصوير- باستيل على ورق

على المقهى -تصوير- ألوان مائية على ورق

مشهد من القاهرة القديمة -تصوير- باستيل على ورق



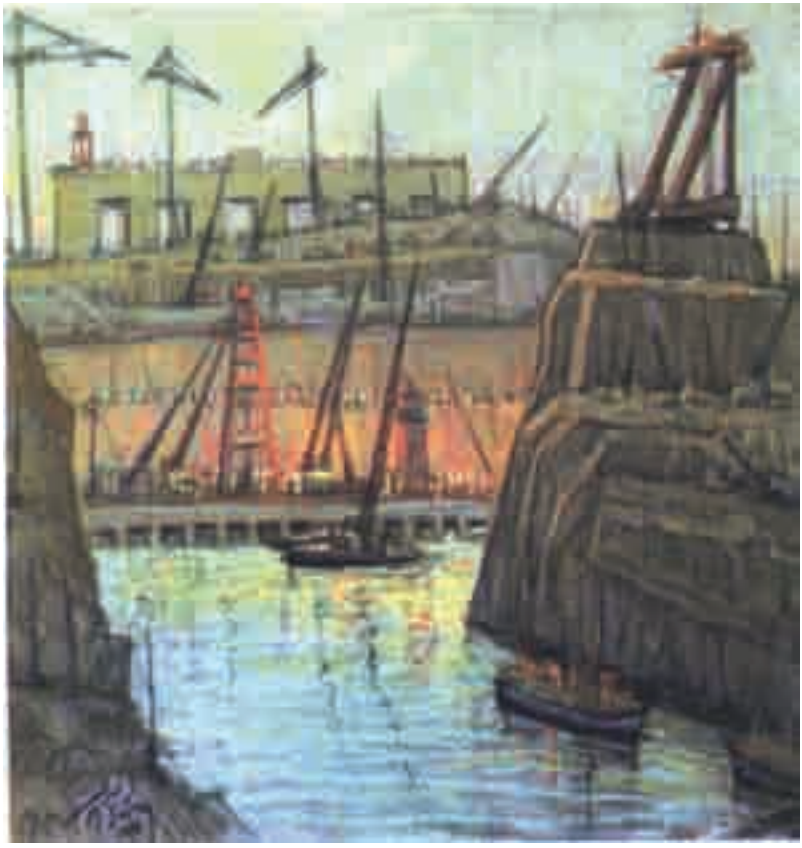
مشهد خارج مصر -تصوير- باستيل على ورق

خطاب السلام فى الأمم المتحدة -ألوان زيتية على توال- ١٩٦١م

معركة بورسعيد -ألوان زيتية على توال- ١٩٥٧م

مشهد من الأقصر -تصوير- باستيل على ورق

مشهد من القاهرة القديمة -تصوير- باستيل على ورق



محطة كهرباء السد العالى -باستيل على ورق- ١٩٦٦م

إتفاقية القاهرة -ألوان زيتية على توال- ١٩٧١م

كمال الجويلي

KAMAL EL GOWELY

كمال الجويلى
(١٩٢١م) .. عاشق الكلمة والصورة

أما الناقد الكبير كمال الجويلى (١٩٢١م) فهو أحد من تذوقوا حلاوة بناء الصورة ، واستعذبوا بهاء الكلمة ، حيث بدأ حياته دارساً لفنون الزخرفة ، ثم التحق بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٤٢م إبان رئاسة الفنان الكبير أحمد صبرى له ، ومعه نائبه الفنان الكبير حسين بيكار ، حتى تخرج من القسم عام ١٩٤٩م .. والمدهش أنه خلال تلك الفترة كان يعمل مرمماً بقصرى الجوهرة والمانسترلى بين عامى ١٩٤٤م و ١٩٥٢م ، وربما تكون تلك الفترة هى ماأكسبت الجويلى مزيداً من الصبر على المشقة والدقة فى الإنجاز والإحكام فى البناء والبساطة فى التناول كما سنرى فى منجزه النقدى لاحقاً .. فإذا دققنا فى منتجه التصويرى داخل هذا الحيز الزمنى المحدود ، سنجد أنه يميل أكثر إلى فن الصورة الشخصية (portrait) بتركيز على منطقة الوجه ذات التضاريس الغنية ، ومع ذلك نراه يجنح إلى الفرار من فخ دقة التفاصيل التى ربما تسقط بالصورة إلى بئر التزيين والزخرفة عبر المغالاة فى تطابق المحاكاه .. واللافت هنا أن أستاذه فى القسم الحر أحمد صبرى كان من رواد الواقعية المثالية فى فن البورتريه ، والتى تقترب أحياناً من الآلية الفوتوغرافية ، لكن الجويلى كان يستحضر طزاجة البساطة المتجذرة فى شخصيته ، ليوظفها فى تصاويره القائمة على محاكاة الوجوه دون الوقوع فى أسرها .. فنراه فى إحداها يحاكى وجهاً رجولياً عام ١٩٤٤م بألوانه الزيتية على التوال قبل الحد الأقصى من دقة التفاصيل ، عبر تركيبة لونية ترابية تميل إلى الصفرة ، ثم نجده يتجه صوب الإختزال بداية من ياقة القميص الأبيض ورباط العنق الأسود الذين ظهرا على استحياء عند مشارف غزل خلفية الصورة التى دخل منها إلى واحة التصوف اللونى ، عبر ذلك الفضاء الترابى المخضر الممسوح بفرشاة تقتنص مساحتها بأقل ضربات ممكنة .. وهنا نشاهد الوجه وقد أصبح فى حركة بندولية بين الرسوخ والطيران .. بين المثول والتحليق ، بما يجتذب عين وروح المتلقى للمشاركة فى نسج أجزاء مختلفة من أركان العمل. وقد يكون هذا الوجه هو إرهاص للتوحد مع بلاغة البساطة كمنهج فى حياة كمال الجويلى ، وهو ماظهر فى ذلك العمل المنفذ بالألوان الزيتية على التوال أيضاً لوجه أنثوى أنجزه

فى نفس الفترة تقريباً ، إذ نأى بنفسه هنا أكثر من ذى قبل عن حقل التفاصيل ، ودمج الخلفية مع الوجه عند مستوى أدائى واحد ، حيث رأينا اللون الأبيض الشفاف مهرولاً من أحد ينابيع عمق الصورة ، ليصب جزءاً من وهجه على سطح الوجه الترابى والشعر المحمر ، والمشبعان بالصفرة التى عادت فى مسار عكسى إلى الخلفية ، ليتبادلا قدراً من التشرب اللونى المؤثر فى إنسجام النسيج الكلى للعمل الذى بدا فى تماسك عضوى وطزاجة آدائية فى آن . . وأعتقد أن هذا المفهوم التصويرى هو ماأهله للسير نحو قمة الإختزال عبر رسمه لذلك الوجه الأنثوى الناعس بألوانه الباستيلية الطباشيرية على مسطح ورقى إستغل لونه الأوكر الطبيعى فى منحه السيادة اللونية والتكوينية للعمل ، حيث لخص من خلاله الفنان وجه الفتاه فى خطوط لم تبرز إلا جزءاً من الشعر وبعض ملامح الوجه الذى ظهر بفعل هذا الآداء المغرق فى الزهد كماسة نائمة فى بحر من الرمال ، وهو مقصد الجويلى التعبيرى الذى أراد إدراكه من أقصر طريق إبداعى . . وقد تكرر هذا المنهج الأدائى فى أعمال أخرى تالية سارت على نفس الدرب التصويرى الذى يعتمد فيه الفنان على أقل عدد من ضربات الفرشاه أو أصابع الباستيل ، بما أهله للمشاركة فى عدة معارض عامة آنذاك . وأظن هنا أن المنعطف الأهم فى حياة كمال الجويلى يبدأ من عام ١٩٥٢م ، عندما التحق بجريدة الأهرام حتى عام ١٩٥٨م كرسام وناقد فنى ، وهو ماجعله يميل صوب مشروعه النقدى منذ ذلك الحين ، حتى التحق بجريدة المساء على نفس الدرب من عام ١٩٥٩م حتى عام ١٩٨٣م ، علاوة على نشر نصوصه النقدية فى أكثر من مطبوعة مصرية وعربية ، فيما شكل مشواره النقدى الطويل المحتشد بالمؤتمرات والندوات والأمسيات التى شارك فيها بمنهجه الذى يعتمد على سلاف من المدارس المختلفة ، بين السياقية والإنطباعية والشكلانية والقصدية ، وذلك داخل قالب لغوى رصين وخفيف فى آن .. وربما يدفعنا هذا إلى تحليل لغوى وبنائى وتعبيرى لعينة تطبيقية من نصوص الجويلى التى أعتقد أنها امتداد لمنهجه التصويرى المرتكن إلى بساطة الآداء وعمقه كما أومأنا سلفاً .

يقول الناقد كمال الجويلى عن الفنان الكبير حامد ندا (١٩٢٤م - ١٩٩٠م) بجريدة المساء - يونيو ١٩٦٥م « المتابع للوحات الفنان حامد ندا يلمح لأول وهلة ثبات شخصيته ووضوح الرؤية الفنية أمام عينيه ويلمح الاستقرار الفلسفى النابع من إيمان صاحبه بالأرض التى نشأ فوقها والتاريخ الحضارى العميق الذى يشكله « .. وهنا نلاحظ فى هذا النص جنوح الجويلى نحو المدرسة السياقية فى تناول النص البصرى لندا ، على المستويين

الجغرافى بأبعاده الجيولوجية والمناخية ، وأيضاً الحضارى بمحاوره التاريخية والإبداعية والسياسية والإجتماعية ، وهو مايبدو فى عبارتى « إيمان صاحبه بالأرض التى نشأ فوقها « ، « التاريخ الحضارى العميق الذى يشكله « ، وهما العبارتان اللتان بلورهما فى عبارة « الإستقرار الفلسفى « التى يعتقد من خلالها فى خصوصية فلسفات الشعوب عبر تفرد ملامحها الجغرافية المتجسدة فى تضاريسها بين أنهار وبحار وجبال ووديان ، ومناخها المتنوع بين حرارة ورطوبة وضوء ورياح ، فيما يشكل الموضع ، بينما يؤدى الموقع إلى تحديد سماتها التاريخية كما حدث فى مصر عبر أزمنة متتابعة ، وكل هذه المؤثرات السياقية تصب بدورها فى وعاء الخلق لدى الفنان والناقد معاً أثناء دوران رحى عملية الإبداع .

ثم بعد أربعة وثلاثين عاماً يقول كمال الجويلى عن الفنان محمد حسن الشربينى فى مجلة إبداع – عدد أبريل ١٩٩٩م « تقوم لوحات هذا الفنان على مبدأ التداعيات التى يستشعرها من خلال تأملاته للطبيعة والحياة والواقع من حوله ، بحس رومانسى يمتزج بالبراءة ، وأكاد أقول الطهارة النفسية .. ويتداخل كل هذا فى جيشان وجدانى وإيمان بروعة الوجود وجماليات الكون ، فيسقط هذه التركيبة على خطوطه ومساحاته ، فيما يشبه العفوية الغنائية التى تشبه بدورها « الدندنة « ، فهو قريب من الحس الموسيقى ، ويظهر هذا فى هارمونية العلاقات الشكلية واللونية معاً « .. فإذا دققنا فى هذا النص سنجده مزيجاً من الآليات النقدية السياقية والإنطباعية والشكلانية ، عبر معمار لغوى شديد البساطة ومتين البنية فى آن ، حيث يشير الجويلى إلى السياق النفسى الذى يدثر الفنان عبر ماوصفه بالبراءة الناجمة عن تربيته ومنشأه كما ألمح فى مطالع النص الأصلى ، وهو مااختزله فى عبارة « الطهارة النفسية « التى تمنح العمل شفافيته الإنسانية الخاصة ، حتى ينخرط الجويلى نفسه فى حالة من التطهر داخل النصين البصرى والنقدى معاً ، فيما يتمثل فى اتكائه على الآلية الإنطباعية المعتمدة على الإشتعال العاطفى عبر اللغة المجنحة المتجسدة فى عبارات « جيشان وجدانى « ، « روعة الوجود « ، « جماليات الكون « وهى التراكيب اللغوية المكثفة التى يطلق فيها العنان لمشاعره الخاصة كناقد ، حتى يربطها بمنجز الفنان عبر الآلية الشكلانية فى الآداء النقدى ، والتى يصل من خلالها تصاوير الفنان بسياقه النفسى ، إلى أن يصل إلى أقصى درجات الحمأة الإنطباعية فى كلمة « الدندنة « التى يتخذها جسراً لربط تصاوير الفنان بهارمونيتها الشكلية واللونية – على حد تعبيره – مع الإبداعات الموسيقية داخل دائرة فلسفية جمالية واحدة ، بما يمنح النص متانة وطراوة فى

آن ، رغم تعدد مدارسه النقدية .

وعلى نفس النهج الفكرى تأتى معظم نصوص الناقد الكبير كمال الجويلى التى شكلت تاريخه النقدى ، مقترباً من الذائقة الجمالية الشعبية ، وهو مااكتسبه من عمله فى الصحافة السيارة على مر السنين ، ليصبح عاشقاً للكلمة والصورة فى بستان البساطة المصرية ، والذى تم تكريمه فيه غير مرة كواحد ممن يسقون السنابل المضيئة .

وجه رجولى -ألوان زيتية على توال- ١٩٤٤م

وجه أنثوى -تصوير- ألوان زيتية على توال

وجـه أنثـوى -تـصـوير- بـاسـتـيـل عـلـى ورق

وجه أنثوى -تصوير- ألوان زيتية على توال

ممدوح عمار

MAMDOUH AMAAR

ممدوح عمار
(١٩٢٨م) .. مبدع فى البلاط الشعبى

ثم يأتى الفنان الكبير د . ممدوح عمار الذى بدا خلال مشواره أكثر التصاقاً بموروثه الشعبى منذ تخرجه من قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٢م ، رغم تنوع روافده الدراسية بين ثقافتى الشرق والغرب ، حيث حصل على منحة مرسم الأقصر من عام ١٩٥٤م حتى عام ١٩٥٦م ، ثم ابتعث عام ١٩٥٨م إلى الصين للحصول على دبلوم فن الحفر على الخشب من أكاديمية الفنون ببكين ، قبل أن يحصل على شهادته فى فن التصوير الجدارى من باريس عام ١٩٦٢م ، ثم دبلوم أكاديمية الفنون الجميلة بروما عام ١٩٦٦م .. وبنظرة تأملية دقيقة للأساس الفكرى الذى صاغ شخصيته الفنية ، سنجد أن تخرجه من الكلية كان فى نفس العام الذى قامت فيه ثورة يوليو ١٩٥٢م كشرارة لإشعال المد القومى المتصاعد فى تلك الفترة ، والذى طفا بالتراث الشعبى من التربة الثقافية المصرية إلى سطح الحركة التشكيلية آنذاك ، ثم تزامن ذلك مع تجواله الخارجى بين صنوف متنوعة من المعرفة كما أشرنا ، وهو ماأكسب أعماله مذاقاً متوازن النكهة الإبداعية ، مع الأخذ فى الإعتبار أن موروثه الشعبى المصرى كان ومازال هو سلطان أعماله التصويرية ، بما يعمق إيماننا أن بعض المعطيات التراثية تكون فطرية لافكاك منها .. فإذا دققنا فى أعمال ممدوح عمار سنجدها تحمل فى ثناياها خليطاً من مفاهيم معرفية مختلفة داخل وعاء تصويرى متماسك البنية .. منسجم النسيج ، وهو مايجسد ثقافة مصر نفسها عبر التاريخ ، حيث كانت ومازالت بمثابة معدة هاضمة لكل الثقافات الوافدة عليها عبر التمازج الإبداعى أو الحلول الإستعمارى .

ففى عمله (عرائس الأرض) - تسمية الأعمال من وحى الكاتب - يوظف عمار العروسة الشعبية المألوفة لدى الوعى الجمعى داخل بناء تصويرى بالألوان المائية على ورق ، معتمداً على بساطة التكوين والتلوين فى آن ، حيث يصف عرائسه فى أوضاع إيقاعية متباينة فى حركة الرؤوس وثخانات الجذوع ، بينما ظلت الأذرع مستديرة من الأكتاف إلى الخصور ، فيما قارب بين العرائس والأوانى الفخارية والخزفية .. وربما كان الرمز هنا كامناً فى التكوين واللون ، حيث نجد الصورة مقسمة إلى أنهار رأسية ترابية اللون

كالأرض الزراعية ، وقد سكنت فيها العرائس بثيابها الزرقاء التى تقترب من لون مياه النهر بين قاعه وسطحه .. وهنا يصدر الفنان للمتلقى الإيحاء باختلاط الماء مع التراب لخلق الطينة الخصبة المنبتة ، خاصة أن ملمس الألوان المائية المغلف بالعفوية النسبية قد سرب الإحساس بالتشرب لدى المشاهد ، وربما جذر ممدوح الإحساس بهذا المزيج الفرضى من خلال المساحة السوداء فى قاعدة العمل ، والتى تساعد مجازاً على امتصاص التركيبة اللونية للمشهد وإعادة إنتاجها حسياً وحدسياً مرة أخرى .. ثم يؤكد الفنان مقصده التعبيرى عن ثراء الأرض وغلاوتها عبر المساحة الخضراء المستديرة التى بدت وراء ظهر العرائس كنتاج لولادة الأرض المقدسة ، بمادفعه لتأكيد هذه القداسة بالهالات البيضاء المنيرة فى عمق العمل ، فيما جعل العرائس يبدون كعذارى داخل محراب الوطن الكبير ، وهو ماكان يتفق مع الشعور الجمعى فى تلك الحقبة التى تميزت بالرباط المتين مع الجذور القومية . . وعلى نفس النسق الإبداعى والتقنى جاء عملا « نور المركب « ، « موسيقى العروسة « ، حيث يرسخ فيهما للتأثير السياقى على المشهد عبر الرافد والناتج فى آن كمبدع فى البلاط الشعبى .

وفى مجموعة أخرى أنجزها عمار عام ١٩٦٨م فى نفس الإطار الزمنى ، نجده يستخدم الجسد البشرى محوراً للتعبير ، عبر أداء يشكل امتداداً لمفهومه التراثى الشعبى للصورة .. ففى عمل « الشبكة المسحورة « الذى نفذه الفنان بالألوان المائية على ورق ، حيث نراه يدفع بجسدين بشريين محرفين تشريحياً ، فبدا الأول فى صورة آدمية بعين لوزية فى المواجهة ، وقد ظهر وهو يتجاذب شبكة مليئة بالسمك ، وفيها الشخص الآخر الذى أوشك على التحول إلى هيئة حيوان يمشى على أربعة أقدام .. وقد دثر الفنان الشخصين بخلفية شطرنجية باهتة .. والعمل فى مجمله يمثل مزيجاً فكرياً بين الرمزية التعبيرية والأسطورة الشعبية على الصراط الفاصل بين الحقيقة والخيال ، إذ يبدو ذلك الجسد الآدمى الحيوانى فى مصيدة السلطة مع السمك الذى يمثل رمزاً مزدوجاً للخير والتفخيخ .. وربما أكمل الفنان منظومته التصويرية هنا بالخلفية الشطرنجية الموحية بالتسلط والقهر السياسى الذى يؤدى إلى الهزيمة الروحية والبدنية معاً ، ومايرجح هذا أن الفنان أنجز العمل بعد نكسة ١٩٦٧م بعام واحد ، وهو مايكشف عن الحمأة التعبيرية عند ممدوح عمار داخل الحيز الشعبى .. وقد سار الفنان على نفس المنوال فى عمل « إنسحاب « الذى نفذه بخليط من الألوان الزيتية والباستيلية على التوال لجسد آدمى جالس وذراعاه حول رأسه التى سقطت

بين ركبتيه ، وفى وسطها عين جانبية وأمامية فى آن ، فى حين ظهر وشم فى هيئة سمكة على كف الذراع الأيمن .. والعمل هنا ربما يجسد حالة الهزيمة الجسدية والروحية السالفة ، ولكن الفنان هنا بدا متأثراً بالكتلة النحتية عند المصرى القديم ، وهو مايكشف عن تأثير بعثة الأقصر فى حياة عمار بين عامى ١٩٥٤م ، ١٩٥٦م ، والتى أشرنا لها عند بدايات توحده مع حقبة المد القومى ، والتى شكلت فى هذا العمل معادلاً روحياً ووجدانياً مع فترة الألم الوطنى التى أعقبت هزيمة يونيو ١٩٦٧م ، فيما يجسد نموذجاً مصغراً لما مرت به مصر على المستوى الشعبى ، لذا نجد الكتلة التصويرية مكسوة باللون الترابى ، بينما بدا على بعض أطرافها مسحات من اللون الأزرق الفاتح البهيج كأخدود أمل فى حقل الظلام . لهذا ومن منطلق هذا المفهوم التراثى ، لايبدو غريباً أن يتجه ممدوح عمار إلى السيرك الشعبى كموطىء خصب للتعبير عن أفكاره التصويرية والسياسية ، فنراه فى عمل « بعزق فى السيرك » يلقى بشخصيته التى ابتكرها كمعبر يمرر عليه رسالته التعبيرية بألوانه الزيتية على التوال ، وسط حلبة السيرك التى يلتقطها من عل ، فى حين بدت مدرجات المتفرجين خاوية من مرتاديها ، بما يشير لحالة من التيه وفقدان بوصلة الهداية للطريق .. وقد سيطر على التكوين من بطن الخيمة إلى مركز الحلبة اللونان الأخضر والأصفر ، ربما للإشارة إلى خضار الزرع الذى يعلوه الإصفرار داخل حلبة الوطن الذى كان قد بدأ يتحول آنذاك إلى سيرك كبير يصيغ فقراته مهرجو الملعب السياسى . . وأعتقد أن هذا العمل هو واحد من تجربة كاملة تمثل حصاداً لاهتمام الفنان بالإبداع الشعبى كالأراجوز والمهرج وعازفى آلات النفخ ، وغيرها من الأدوات الفكرية الرمزية التى تحقق له مبتغاه التعبيرى عن ثقافة وطن تأرجح تاريخه بين البهجة والأنين .. بين الفرحة والوجع ، كما بدا فى أعماله « أنوثة شعبية » ، « المهرج والطائر » ، « الأراجوز » ، « طائر فوق المدينة » ، علاوة على عمله التوثيقى « المناحة على الشهداء » ، حيث يتناول فيه مشانق دنشواى التى اغتال خلالها الإحتلال الإنجليزى حفنة من أبناء مصر ، بما جعل الفنان يركز على نواح الأمهات الثكالى فى حمأة إنسانية ووطنية كبيرة .. ليظل ممدوح عمار يركض وراء مشروعه التصويرى المرتبط بجذوره الثقافية العتيدة ، مازجاً إياها بروافد مساعدة من وافد الآخر ، كمبدع فى البلاط الشعبى للحركة التشكيلية المصرية ، حيث ظل يحمل فى يديه صحبة من السنابل المضيئة .

عرائس الأرض -تصوير- ألوان مائية على ورق

نور المركب -تصوير- ألوان مائية على ورق

إنسحاب -تصوير- ألوان زيتية وباستيلية على توال ١٩٦٨م

بعزق فى السيرك -تصوير- ألوان زيتية على توال

المهرج والطائر -تصوير- ألوان زيتية على توال

الأراجوز -رسم- إكريلك على ورق

طائر فوق المدينة -تصوير- ألوان زيتية على توال

المناحة على الشهداء -ألوان زيتية على توال- ١٩٩٩م

محمد طه حسين

Mohamed Taha Hussein

محمد طه حسين
(١٩٢٩م) .. صوفى يطوف حول كعبة الشرق

وفى قلب القاهرة القديمة يولد الطفل محمد طه حسين (١٩٢٩م) بحى الجمالية الشعبى الذى يأوى مدرسته ، قبل أن يعيش فترة طفولته وصباه بين منزله فى « قصر الشوق « بحى الحسين وجولاته الدائمة بحى الأزهر ، ثم معيشته مع أسرته فيما بعد بحى المنيل ، ليجد نفسه وسط مسبح بصرى وسمعى وروحى ووجدانى يشمل المشكاوات والمشربيات والقناديل ونوافذ الزجاج المعشق والخيامية وطارقى النحاس فى خان الخليلى وطعمجية العاج والصدف ، علاوة على جلجلة الأذان وترانيم المديح وموسيقى التواشيح ، ومواويل البائعين وبهجة الموالد وفرحة الأعياد .. ويظل طه يشرب من هذا المعين الثرى كصوفى يطوف حول جسد وروح مصر ككعبة للشرق ، حتى التحق بكلية الفنون التطبيقية (الكلية الملكية) عام ١٩٤٦م ، ليدرس فيها الزخرفة والخزف ، ليتخرج منها عام ١٩٥١م .. ثم يلتحق بالمعهد العالى للتربية الفنية ، غائصاً فى عالم رسوم الأطفال والفنون البدائية ومدارس الفلسفة التربوية ، قبل أن يحصل على الدبلوم عام ١٩٥٣م ، ليضيف إلى رصيده المعرفى زاداً جديداً .. ورغم تخصصه الزخرفى الخزفى التربوى حتى ذلك التاريخ ، إلا أن ميوله النحتية ظهرت فى تلك الفترة بتفوق على أقرانه المتخصصين فى ذلك المجال ، وهو ماكان يدفعه للمشاركة فى المسابقات النحتية المختلفة ، بما أسفر عن حصوله على جائزة « محمود مختار « فى النحت عام ١٩٥٢م ، علاوة على شغفه التصويرى الذى أهله لاقتناص الجائزة تلو الأخرى ، مثل جائزة وزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٦م عبر طرح موضوع عن ثورة يوليو ١٩٥٢م ، إضافة إلى أعمال أخرى رسخت لموهبته التصويرية آنذاك .. وأعتقد أن عمل الفنان طه حسين كمعلم للفن بمدارس « ههيا « بالشرقية ، ثم مدرسة المعادى الثانوية النموذجية ، قد أكسبه حساً تربوياً كبيراً ، يضاف لذلك تشبعه بفنون الأطفال التى منحته تحرراً من نرجسيته ، مندفعاً نحو التدفق فى العطاء السخى صوب الآخرين كإحدى السنابل الشارعة فى الإضاءة .

وفى عام ١٩٥٧م يحدث التحول الأهم والأخطر فى حياة طه حسين ، عندما ابتعث إلى ألمانيا من قبل وزارة التربية والتعليم عن طريق مسابقة فاز فيها بالذهاب لأمريكا أصلاً ،

والتى عطل ذهابه إليها العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦م .. وفى ألمانيا يحصل طه حسين على دبلوم مدرسة التصميم من « كريفليند « عام ١٩٥٩م ، ودبلوم مدرسة « الفيرك سيمنار « للفنون اليدوية التربوية بدوسلدورف عام ١٩٦٠م ، ثم دبلوم الجرافيك من أكاديمية الفنون الجميلة بدوسلدورف أيضاً عام ١٩٦١م ، حتى اختتم مشواره العلمى فى ألمانيا عام ١٩٦٣م بحصوله على درجة الدكتوراه من جامعة كولونيا فى تاريخ الفن المقارن عن رسالة بعنوان « تأثير الفنون الإسلامية على الفنون الغربية فى الفترة مابين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادى « .. وعند هذا المنعطف فى حياة الفنان كان قد ازداد ثقة فى تراثه المصرى والعربى العريق ، مضفراً إياه بشكل تلقائى مع رصيده البيئى المكتسب فى القاهرة القديمة ، والذى أشرنا له سلفاً .. وفى تلك الفترة كانت الصيحات القومية قد بدأت تسود الوطن العربى كله بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م ، وعلى أثر هذا بدأ صوت التراث الشعبى يعلو فى جنبات الحركة الثقافية المصرية بشكل عام ، والحركة التشكيلية منها بشكل خاص ، والتى بدأت سماؤها تشهد بزوغ نجم الخط العربى كوحدة للتشكيل ، وكان طه حسين أحد الفنانين الذين بدأوا فى استيعاب طاقة الحرف نفسه ، متأثراً بتراثه الصوفى الفطرى والمكتسب ، وهو ماتجسد فى اعتراكه هذا المجال الإبداعى عام ١٩٥٨م عبر علاقته مع الفنان الكبير ماهر رائف الذى كان أيضاً من مرتادى هذا الفن .. وعندما عاد طه إلى مصر وبدأ نشاطه يبرز بها بداية من عام ١٩٦٤م ، كان محملاً بتجربة تعد مزيجاً بين ثقافته الغرب التقنية والإبداعية ، وثقافته المتجذرة فى شخصيته كصوفى يطوف من داخله دوماً حول مصر ككعبة للشرق ، بماتبلور فى توظيفه الحروفى التقدمى داخل الصورة ، علاوة على طباعة الليثوجراف الملونة التى دخلت مصر بصحبته آنذاك .. ومثلما جمع طه حسين بين أكثر من ثقافة ، رغم انحيازه لثقافته الأم ، هو أيضاً كما لاحظنا يمتلك ناصية المهارة التقنية فى عدة فنون ، مثل الخزف والنحت والرسم والتصوير والحفر ، بما جعله أحد ألمع النجوم فى حقل السنابل المضيئة .

فإذا دققنا فى تصاويره الزيتية والإكريليكية على التوال والخشب الحبيبى والسيلوتيكس والورق ، سنراه متأثراً إلى حد بعيد بينابيعه البيئية الأولى التى أومأنا إليها سلفاً ، علاوة على دراسته العميقة للفنون الشرقية على المستويين التقنى والفلسفى ، موظفاً النقطة والخط والمساحة فى تباديل وتوافيق يجمع فيها بين أساليب النقر والدق المنتظم ، داخل تكوينات نهرية غير منتظمة ، مقترباً من الإيقاع الصوفى المتواتر ، بما يكشف عن تأثره

بفنون التواشيح والتراتيل والمديح النبوى على الصعيد السمعى ، وبفنون المنمنمات الهندية والتصاوير الفارسية والمقامات الخطية والجداريات المصرية القديمة على المستوى البصرى ، وهو مايتجلى على سبيل المثال فى مجموعة « البسمله « التى أنتجها فى مطالع الثمانينيات ، حيث يقسم المسطح التصويرى إلى مساحات غير متساوية ، ثم يبدأ بالتعامل معها بأساليب إيقاعية زخرفية منتظمة يقترب بها من حالة الإستواء الروحى فى البث الإبداعى ، حتى يدخل على المسطح ببعض التكوينات الحروفية كإحدى لبنات التشكيل ، بعيداً عن التفسير اللغوى المباشر ، فيكتسب المشهد على أثرها طاقة بصرية وروحية إستثنائية تضاف إلى حاصل جمع طاقة الوحدات الزخرفية التأسيسية .. وهنا يحدث التنوع والتناغم الموسيقى البصرى ، رغم تعدد التقنيات والأساليب التصويرية ، بين الهمس والصياح .. بين المتغير والمنتظم .. بين النسبى والمطلق .. بين الزخرفى والتجريدى ، وهو مايكشف عن الوحدة العضوية داخل شخصية طه حسين نفسه ، والتى لم تتلاشى أمام الدراسة فى الغرب ، بل بحثت عن جذورها وتشبثت بها بوعى معرفى وإبداعى كبير .

وعلى نفس النهج الصوفى نجد الفنان متوحداً مع مفردات الطبيعة كالنخيل والبشر والطيور والحيوانات التى يلتقطها بشكل بصرى مباشر ، ثم يبدأ فى التعامل معها على الطريقة المنمنماتية التى شرحنا لها سلفاً ، فتتأرجح أعمال هذه المجموعة بين البصرى والروحى .. بين الحسى والحدسى .. بين الواقعى والخيالى ، دون أن يفقد فيها الفنان وهج لحظة الخلق الإبداعى .

والملاحظ فى معظم تصاوير طه حسين أن الزهد اللونى يسيطر عليها فى حيز ضيق من الأسود والبنى والرمادى والأبيض ، حتى لايسمح للإبهار البصرى الخادع أن يقتحم ذلك الصفاء الروحى الكبير ، لأن الإدراك المعرفى النفسى هنا ربما يسبق قدرات الإلتقاط البصرى ، وهو نفس النسق الفكرى الذى يرتكن إليه الفنان فى أعماله الطباعية على الخشب واللينو والحجر والشاشة الحريرية ، حيث يعتمد على طاقة معمار الشكل ودلالاته أكثر من النسيج اللونى نفسه ، بما يتفق مع فلسفة تقنيات الطباعة الشعبية نفسها ، من محدودية البزخ الظاهرى للصورة ، وغنى المضمون الروحى والوجدانى لها .. وقد يكون حركة سكين الحفر ودقدقة أدوات الطباعة على الوسيط الطباعى من ضمن وسائل الذوبان الروحى للفنان مع الحالة الإبداعية التى تعد هنا بمثابة جسر للخلاص والتطهر والتحقق الذاتى .. وفى هذه الحالة يبدو الحرف العربى عند طه حسين محملاً بطاقة

هائلة للحركة على السطح الطباعى ، حتى أنه يظهر فى بعض الأعمال التى يوجد فيها داخل دائرة أو مربع أو مستطيل ، كحالة من الولادة الروحية على بساط مادى ، بما يظهر جدلاً فلسفياً كاشفاً عن مساحة من الصراع الفكرى عند الفنان بين مكتسبه العلمى وتراثه الفطرى ، والذى يحسمه دائماً لصالح ثقافته الأم .

والمدقق فى أعمال طه حسين الخزفية سيجد ثمة رابط لها أيضاً مع منجزه الإبداعي من الحفر والتصوير ، حيث الزهد والإختزال اللونى المألوف فى أدائه ، علاوة على ميله لخلق ملامس متنوعة على سطح القطعة الخزفية التى تتنوع عنده بين الآنية المستطيلة لأعلى ، والمستديرة المنتفخة .. بين فوهة واسعة وثانية ضيقة ، وفى بعض الأحيان نجد أسطحه الخزفية قد اكتست بنتوءات متجاورة وخربشات متعاشقة ، فى بناء يتأرجح بين الإنتظام والعفوية .. بين التتابع النهرى والتواتر الدائرى ، علاوة على تلاعبه بخاصيتى الإنطفاء والبريق عبر تحكمه فى عملية « التجليز » ، وهو مايستحضر لدينا مفهومه فى غزل أعماله التصويرية والطباعية بخلفية تراثية على المحورين التقنى والإبداعى .

ويبقى الفنان طه حسين كالنحلة التى تمتص رحيقها من بستان يأوى أزهار الخصوصية والتفرد وروافد الآخر التى يستفيد منها دون شوفينية معوقة ، حتى بات مشواره الفنى الممتد صائداً للجوائز ، مثل جائزة الدولة التقديرية عام ٢٠٠٢م ، وجائزة النيل عام ٢٠٠٩م ، وجوائز أخرى يستحقها هذا الفنان القدير الذى حافظ على صوفيته بطوافه حول كعبة للشرق ، ناثراً ومضاته النورانية على الأجيال كأحد أبرز المبدعين المصريين الممسكين بالسنابل المضيئة .

آنية خزفية مستديرة منتفخة

آنية خزفية مستطيلة

آنيتان فخاريتان

تکـوین خـزفـی

خزف حجرى مطلى بالزجاج ١٩٨٢م

خزف حجرى مطلى بالزجاج ١٩٨٢م

من مجموعة البسملة -رسم- إكريلك على توال ١٩٨٢م

تصوير -إكريلك على توال

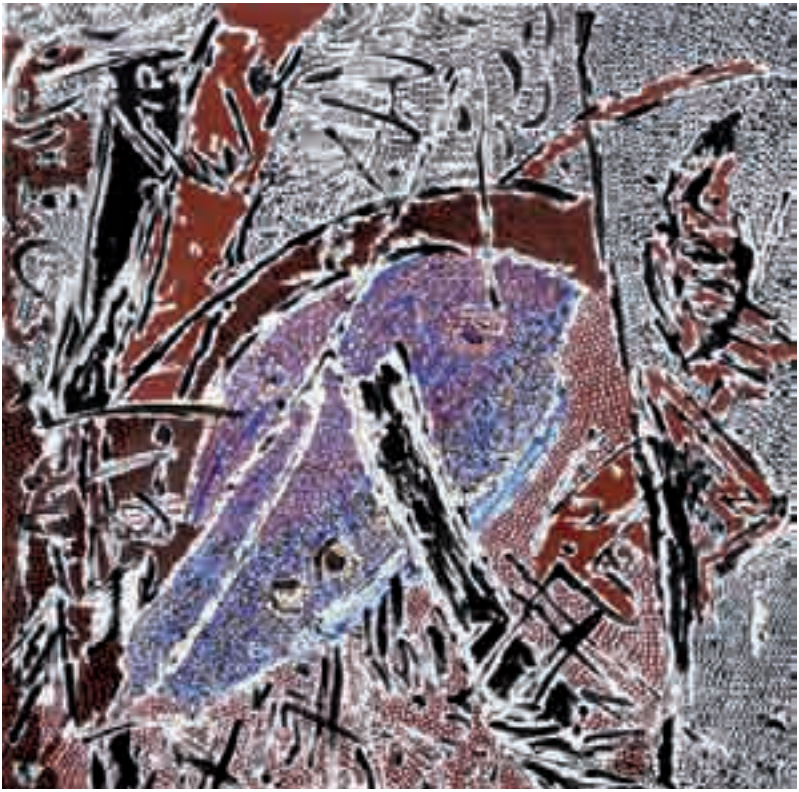
رسـم بالأحـبار والأقـلام عـلـى ورق

رسم بالأحبار والأصباغ والأقلام على ورق

رسم بالفحم على ورق

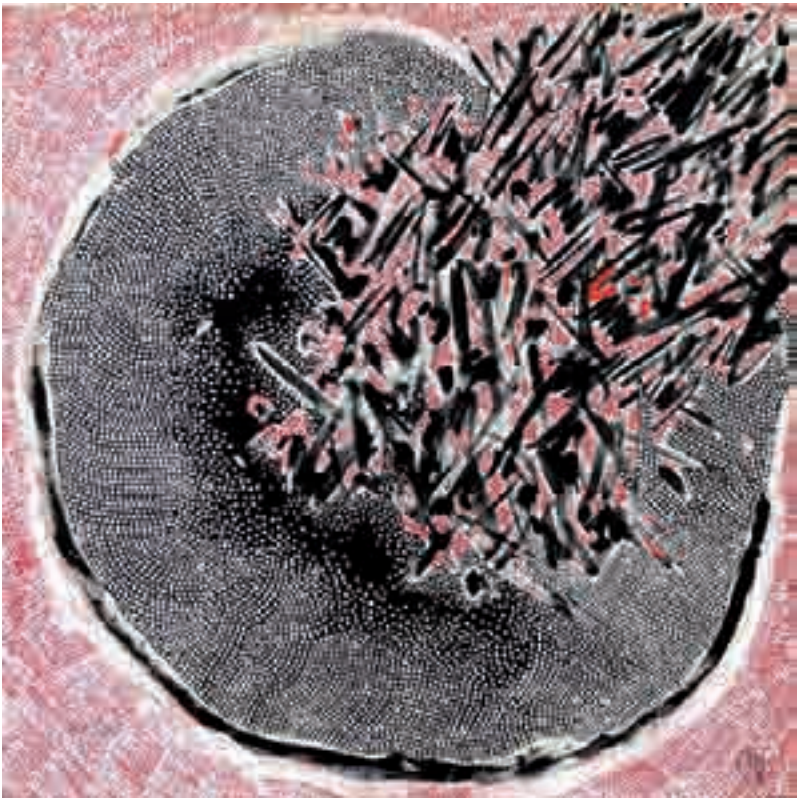
رسم -ألوان زيتية على سيلوتيكس

تصوير- إكريلك على توال



تصوير - إكريلك على توال

تصوير -إكريلك على توال



تصوير -ألوان إكريلك على توال- للفنان د. محمد طه حسين

تصوير - ألوان زيتية على ورق

تصوير -إكريلك على توال

عبد الهادي الوشاحي

Abd El Hady ElWeshahy

عبد الهادى الوشاحى
(١٩٣٦م) .. عصفور النورعلى أغصان السماء

وبقدرة عالية على التحليق بالكتلة النحتية فى الفضاء ، يأتى الفنان الكبير د . عبد الهادى الوشاحى (١٩٣٦م) كعصفور يغرد دوماً بمنحوتاته على أغصان السماء ، حيث يبدو مشواره الإبداعى كسنبلة مضيئة للأجيال المتتابعة بإخلاص وعشق كبيرين .. وقد ولد هذا المبدع الفذ بالمنصورة فى التاسع من نوفمبر عام ١٩٣٦م لأب موظف بأحد بنوك الإئتمان الزراعى ، وهو ماجعله يتنقل بين بلاد مختلفة فى ربوع مصر ، وأهمها طنطا كموطىء للسيد البدوى ، والتى شهدت جزءاً من تعليم الفنان ، حيث ختم مراحله الأساسية فى مدرسة الثانوية الأحمدية .. وقد عاش طوال تلك الفترة تحت رعاية أب وسطى التدين مثل معظم المصريين ، ورغم هذا فقد رفض التحاق إبنه بكلية الفنون الجميلة بحجج تحريمية ، ولم يكن عوناً للصبى عبد الهادى الوشاحى إلاعمه الذى أصرعلى تحقيق رغبة إبن أخيه بشكل عاطفى .. وعلى جانب آخر كان فقدان عبد الهادى لأمه مبكراً بمثابة حدث مؤثر فى حياته على المستوى الإنسانى ، حيث ربما أمده بعزم مضاد لتعويض الحنان المفقود .. وعندما بدأ الوشاحى دراسته بالكلية عام ١٩٥٨م ، كان قد احتشد داخلياً بوقود روحي فاعل ، ربما اكتسبه من المكونات الأولى للشخصية كما أسلفنا ، إضافة إلى أن تلك الفترة كانت تشهد صعود نجم المد القومى بكل عنفوانه وحمأته الوطنية ، لذا فليس مدهشاً أن ينجز تمثاله « شهيد دنشواى » من الحجر الصناعى ، كمشروع لتخرجه عام ١٩٦٣م ، حيث نجده محملاً بطاقة داخلية تجمع بين العزمين المادى والروحى فى آن ، فقد أسس الكتلة على سمت تعبيرى يدفعها للإستطالة إلى أعلى ، إنطلاقاً من طبلية الشنق أسفل المنحوتة ، فى تجسيد لحيوية واقعة إعدامات دنشواى فى الذاكرة الجمعية ، رغم مرور أكثر من نصف قرن على حدوثها حتى وقت إنجاز التمثال ، إلا أن الوشاحى استطاع هنا ببراعة أن يغازل الحس الشعبى على المستويين الإنسانى والدينى ، حيث نجده يضغط على المشاعر الآدمية المناوئة للظلم بشكل عام ، علاوة على إيقاده لأحاسيس المتلقى الدينية ، عبر تأطيره لمكانة الشهيد الرفيعة داخل النطاقين الغيبى والشهادى ، وقد نرى هذا بقليل من التأمل فى قدرته على الجمع بين المتضادات فى منحوتة واحدة ، وهو مايبدو فى ذلك الحوار بين البصرى والروحى .. بين الموت والحياه .. بين سقوط الجسد وصعود الروح ..

بين عتمة الأرض وشفافية السماء ، مترجماً هذا على المستوى الشكلى عبر التقابل المدهش بين تلك الرأس المترهلة والمدلاة جانباً ، حتى كادت أن تنفصل عن صاحبها ، وذلك الجسد المتعملق الذى أوشك على الإيحاء بملامسة جوف السماء على جناحى الوشاحى كعصفور للنور يتوق لمشارف العرش ، لهذا فقد استحق التمثال إعادة صبه من خامة البوليستر عام ١٩٩٧م ، لعرضه فى متحف دنشواى كشاهد على صهد المقاومة الشعبية فى التاريخ المصرى الحديث ، علاوة على أننى أعتبره بمثابة قاعدة نقدية ننطلق منها نحو سبر أغوار الشخصية الإبداعية للفنان الذى بدأت كتله فى تلك المرحلة تهم بالعروج ، مع العلم أن تمثال « البرد « الذى أنجزه عام ١٩٦٠م ، كان إرهاصاً فكرياً وإبداعياً لاندلاع الصراع بداخله بين ضعف الجسد وعافية الروح ، حيث أدرك أيضاً دور الخامة فى صنع النسيج التعبيرى للعمل ، فحرص على صياغة هذا التمثال من الخشب تارة ، ومن الجبس تارة أخرى ؛ فاستطاع بسلاسة فطرية أن يلتقط قدرة البدن على الإنكماش عند مواجهة أى ظواهر جغرافية مباغتة ، وقابلية الروح للتعامل مع طوارئها الوافدة .. وقد أبدى الفنان هنا مهارة تقنية وفنية مبكرة ، جعلته يندفع للأمام بثقة وتمكن نحو بناء منهجه الإبداعى الراسخ. وبعد عدة مشاركات محلية ودولية ، منها بينالى الإسكندرية الرابع ، ثم الخامس الذى حصل على جائزته الثالثة فى النحت ، ثم بينالى باريس الدولى الرابع عام ١٩٦٥م ، ثم بينالى إبيثا الدولى بإسبانيا ، يرفض الوشاحى البقاء فى مجال التدريس بكلية الفنون الجميلة ، والذى لم يتفق مع حرارة موهبته ، ليغادر أرض مصر فى مايو عام ١٩٦٧م إلى إسبانيا للدراسة وممارسة الفن ، فى مغامرة كبرى بأوروبا ، حاملاً معه كل زاده الثقافى الذى أشرنا له سالفاً ، وأظن أن هذا هوماأشعل النزال النفسى عند الفنان بين رصيده التراثى ومكتسبه المعرفى ، فتأججت الطاقة الداخلية لديه ، خاصة بعد نكسة ١٩٦٧م التى وقعت بعد مغادرته البلاد بشهر واحد .. وكان عمل « الحمامة « المنفذ من خامة الجبس ، هو أول منتج نحتى له آنذاك ، حيث سعى به للإرتقاء والخروج من الأزمة ، لذا نجد هذا الطائر الوديع وهو يتحول إلى حالة العملقة ، عبر صدره الممطوط ، وجناحيه الذين يشرعان فى حمله للطيران إلى أعلى ، رغم رأسة المنكسة إلى أسفل .. ونلاحظ هنا بداية ظهور الفجوات الغائرة نسبياً على جانبى التمثال ، ربما لتخفيف بعض الثقل البصرى ، بما يساعد الكتلة على الإيهام بالصعود ، وهو مايبدو جلياً فى وضعيها الجانبيين .. والمدهش أن هذه الحالة المفعمة بلهفة العلو بعد الهزيمة ، كانت على النقيض من تمثاله « السقوط

« ، والمبنى عام ١٩٦٥م من حديد وحجارة وأسمنت مباشر ، والذى ينذر بانهيار إنسانى كامل ، فى ترميز سياسى مستتر ، عكس تمثال « الحمامة « الذي يبوح برغبة وطنية عارمة فى الخلاص من العار المباغت .

وكرد فعل لمعطيات المرحلة يبدأ الوشاحى فى إنتقاء رمزى لمفرداته ، مثلما ظهر فى عمل « البومة « عام ١٩٧١م .. ورغم أن العنصر يمثل نذير شؤم فى ثقافتنا الشعبية ، إلا أن الفنان جنح لتفريغه تقنياً ، ليبدأ فى بناء أشكاله على جسر شديد الحساسية بين الكتله وفراغها المحيط ، من خلال عملية نسج متبادل و محسوب رياضياً .. أما على المستوى الضمنى ، فربما كان ينزع هنا لتصفية العنصر من الشر والشؤم الكامن بداخل الذات الفردية والوطنية ، علاوة على اعتقادى بأن تلك الفتحات كانت إستهلالاً لجلب النور إلى منحوتات الوشاحى كعصفور على أغصان السماء ، بما يعادل حساباته العقلية الدقيقة عبر نسمات روحية رطبة ، وهو ماأرهص له فى مجموعة الوجوه التى أنجزها عام ١٩٦٩م ، إرتكاناً إلى نشأته التى أمدته بنزعة دينية باطنة .. وأعتقد أنه فى تمثال « الدراجة « الذى أنجزه أيضاً عام ١٩٧١م ، كان قد بدأ يستنفر بداخله الحد الأقصى من الطاقة الفاعلة التى بدت فى الحركة الظاهرة للمنحوتة ، حيث انصهر الراكب مع الدراجة فى بناء نحاسى دائرى متوحد عضوياً ، وملىء بالفراغات الجاذبة للضوء المتوهج الذى يحيط بالتمثال من كل جانب ، كمثل عصفور يستجلب النور من رحم السماء .. وقد نتأكد من هذا فى تمثال « المسيح « المنفذ من خامة البرونز عام ١٩٧٣م ، قبل تحقق نصر أكتوبر فى نفس العام الذى شهد أيضاً إنجاز تمثاله « الملكة « بعد العبور وتحرير الأرض ، حيث تجاوز الوطن واحدة من أصعب عثراته التاريخية ، لذا فقد بدت تلك المرأة الرمزية فى حالة من الشموخ والعزة ، وهو مابدا فى استطالة الجزع ، وضم الذراعين إلى قمته باستدارة واثقة ، وانتصاب الرقبة وفوقها الرأس ، ووضع الساق اليسرى على اليمنى بعظمة مهيبة ، وقد جلست تلك المرأة على مقعد ضئيل الحجم ومحدود الطول ، ترميزاً لشعور دفين برفعة مكانة الوطن عن أى من كراسى السلطة ، وقد جاء رد الفعل فى التمثال مصاحباً لفعل شعبى عام وقتذاك .. أما الفجوات التفصيلية فقد بدت كإرهاص جديد لتفجير أبيار النور داخل الفنان ومنحوتاته فى آن . . وفى عام ١٩٧٥م كان الوشاحى قد عاد إلى وطنه ، محملاً بشحنة أكثر رسوخاً وثقة فى عزائمه الفردية والجمعية ، لينتج إثنين من أهم أعماله ، وهما « الصرخة « و « الصمت « ، حيث ظهر الأول كإطلاق لكوامن مكبوتة

داخل الفنان ، ساعدت على تنقية الرواسب التى سكنته الفترة السابقة ، فيما يطلق عليه الوشاحى نفسه « الغسيل الوجدانى » ، أما الثانى فقد بدا فيه أكثر استشرافاً لغد مشرق على ربوع البلاد ، من خلال ذلك الإنسان الجالس على مقعد صغير ، واضعاً يديه على ركبتيه ، بينما تعملق جزعه ؛ فارتفعت رأسه ، وقد زادت الفتحات هنا فى كل أرجاء الجسد ، سعياً لسحب القدر الأكبر من الضوء المنير إلى ثنايا نسيج التمثال ، تدعيماً لقنوات الإتصال مع ينابيع النور ، وهو ماتكرر لاحقاً عام ١٩٧٥م فى تمثال نفذ بالطينة المحروقة ، وهو « أميرة « ___ زوجة الفنان – إنطلاقاً من حالة ثبات روحى عميق . . وعند هذه النقطة الحدية على منحنى المنهج الإبداعى عند الوشاحى ، بدأت كتله تتخلص من الجاذبية الأرضية ، بفعل طاقتها الروحية الداخلية ، لتدخل حيز الطيران ، مرتكنة إلى مركز ثقل معكوس ، رأسه لأسفل ، وقاعدته لأعلى ، كترجمة شكلية ذهنية لدوافع تعبيرية رافدة من اللاوعى المشيد على لبنات من بواكير النشأة الأولى ، وهو مايبدو فى عمل « القفزة المستحيلة « الذى أنجزه من النحاس المطروق عام ١٩٧٥م ، و يجسد فيه آلية الحركة عند لاعب القفز بالزانة ، حيث يظهر محور الإرتكاز مختصراً فى عصاة الإتكاء وأحد ذراعى اللاعب ، بينما تحولت بؤرة الثقل إلى أعلى ، وربما يساهم هذا الأداء فى خلق توتر بصرى وروحى عند المتلقى ، بما يدفعه للإندماج والمشاركة الفاعلة ، وقد تكرر هذا فى عمل آخر من البرونز هو « رجل وكرة « ، والذى بدا فيه الفنان أكثر تمكناً فى خلق توازن خارجى وداخلى متزامن . . وعند هذا المنعطف الفكرى ظهر الوشاحى أكثر اهتماماً بتشييد توازن بين الشكلى والضمنى .. بين المادى والروحى .. بين التقنى والإبداعى ، ويتجلى هذا فى منحوتته الخشبية « محاولة لإيجاد توازن ١ « ، والتى أنجزها عام ١٩٧٩م ، وهى لامرأة يميل جزعها للخلف ، حتى يصل لوضع أفقى ، بينما ارتفعت يداها لتكون حلقة فوق رأسها ، فى حين ظل ساقاها كمركز لثقل التمثال الذى أقام حواراً بصرياً فاعلاً مع الفراغ ، إذ يبدوان أحياناً فى حالة من التعاشق والتماهى ، وهو مانضج عنده لاحقاً عام ١٩٨٧م ، بين كتلتين فى عمل يحمل نفس الإسم (محاولة لإيجاد توازن ٢) ، حيث بدت إحداهما وهى تخترق الأخرى من عل ، فى وضع يتأرجح بين المقاربة والمضاجعة .. بين الشروع والمواقعة ، ورغم هذه الملاحمة الواضحة ، إلا أن الكتلتين أوحيتا للرائى أنهما كتلة واحدة تهم بالعروج الجسدى والروحى معاً نحو ينابيع النور .. وبمرور الوقت تزداد رسوخاً تلك العلاقة التجاذبية بين الكتلة والفراغ .. بين الأرض والسماء .. بين السقوط والصعود ، داخل دائرة

يرنو فيها الفنان إلى طهر الإنسان ، وهو ما يظهر فى أعمال متتابعة زمنياً ، مثل « المرأة والبحر » ١٩٩٢م ، « مواجهة » ٢٠٠٥م ، « ذات السابعة عشرعاماً » ٢٠٠٦م حيث بدت فيها جميعاً اللهفة الواضحة للحرية والبهجة ، عبر فك كل الأغلال التى تصفد الكرامة الآدمية ، لذا فقد كان منطقياً أن ينجز الوشاحى رائعته « إنسان القرن العشرين » ، ليثبت ولاءه لهموم البشر، بعد أن أكد انحيازه لثقافة جموع الجماهير من أهله وناسه على أرض وطنه الذى بادله العشق كثيراً ، حتى حصل منه على عدة جوائز كان أبرزها جائزة النحت الأولى فى صالون القاهرة عام ١٩٦١م ، والجائزة الثالثة فى النحت ببينالى الإسكندرية عام ١٩٦٣م ، وجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨١م ، علاوة على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ، وهى التكريمات الذى يعتز بها المبدع الكبيرعبد الهادى الوشاحى أكثر من التى نالها من بعض دول أوروبا ، ليبقى ذلك العصفور المصرى مغرداً على أغصان السماء التى مازال يلقى من فوقها للأجيال بالعديد من السنابل المضيئة .

البرد - نحت - جبس - ١٩٦٠م

الوشاحى بجوار تمثاله - شهيد دنشواى - مشروع التخرج للفنان ١٩٦٣م

الحمامة -نحت- جبس- ١٩٦٧م

السقوط - حديد + ظلط وأسمنت مباشر ١٩٦٥

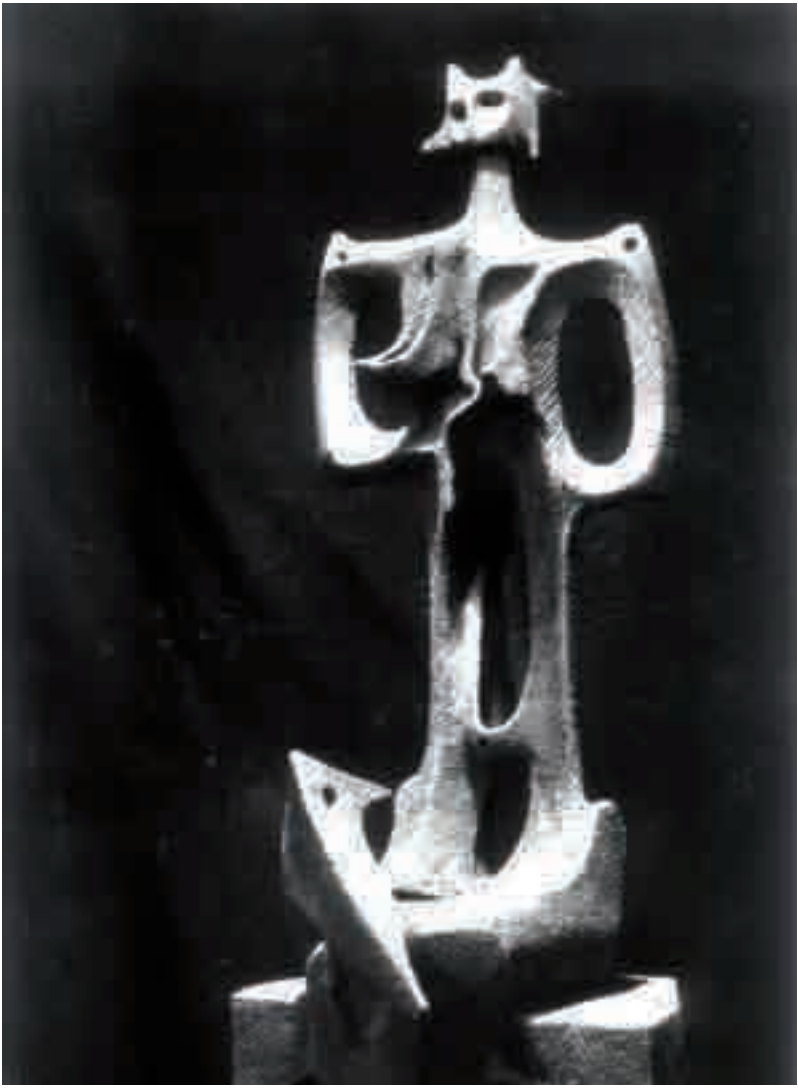
البومة - نحت - طينة محروقة ١٩٧١م

وجه -نحت - طينة محروقة ١٩٧٣م

وجه -نحت- طينة محروقة ١٩٧٢م

الدراجة -نحت- نحاس مطروق ١٩٧١م

المسيح - نحت - برونز ١٩٧٣م



الملكة - نحت - طينة محروقة ١٩٧٣م

الصرخة - نحت - بوليستر ١٩٨١م

أميرة - نحت - طينة محروقة ١٩٧٥م

القفزة المستحيلة - نحت - نحاس مطروق ١٩٧٥م

رجل وكرة - نحت - برونز ١٩٧٧م

محاولة لإيجاد توازن ١ - نحت - خشب ١٩٧٩م

محاولة لإيجاد توازن ٢ - نحت - برونز ١٩٨٧م

مواجهة - نحت برونز ٢٠٠٥م

إنسان القرن العشرين - نحت- بوليستر

محمد رياض سعيد

MOHAMED REYAD SAID

محمد رياض سعيد
(١٩٣٧م - ٢٠٠٨م) .. الطيران فوق الواقع بأجنحة الخيال

وبقدرة على التحليق فوق الواقع المرئى بجناحين عفيين يبرز الفنان الكبير د . محمد رياض سعيد (١٩٣٧م – ٢٠٠٨م) فى تاريخ الحركة التشكيلية المصرية كسنبلة مضيئة أنارت الطريق للآخرين من داخلها ، أكثر مما ألقى عليها الضوء من خارجها .. فقد ولد هذا الفنان القدير فى القاهرة المحتشدة بكثير من المتناقضات دائماً ، بين اللذة والألم .. بين الهمس والضجيج .. بين الغنى والفقر .. بين العدل والظلم .. بين الحكمة والجنون ، وهى الثنائيات المتضادة التى تشكل وجه مصر منذ عدة عقود ، بيد أن العاصمة دائماً ماتدرك النصيب الأكبر من هذا التباين الإنسانى اللافت .. ولم يكن رياض سعيد بمنأى عن هذا الرحى الدائر ، بما ساهم فى تشكيل شخصيته منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٤م ، ثم اختتامه لدراسات الماجستير التمهيدية عام ١٩٧٠م ، قبل أن يرحل بعد ذلك إلى إسبانيا ليلتحق بأكاديمية سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد ، ليحصل منها على درجة الأستاذية المعادلة للدكتوراه المصرية عام ١٩٧٦م ، ثم عدة دبلومات تخصصية فى التصوير الحائطى والجرافيك وترميم الأعمال الفنية .. وعندما عاد إلى مصر كان على موعد مع طلبته فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ليدرس لهم مادتى التصوير والترميم ، منيراً لهم الطريق كسنبلة مضيئة .. ومنذ بداية مشوار رياض وهو يميل إلى المنهج السوريالى فى إنشاء الصورة ، تأثراً بتلك المدرسة الحديثة التى انطلقت من باريس عام ١٩٢٤م عبر بيان أندريه بريتون ورفاقه ، مرتكنين إلى آلية القطيعة بين الماضى والحاضر داخل سياق من استلهام معطيات « الحلم « .. وقد تأثرت حركات أدبية وتشكيلية أخرى فيما بعد بهذا المد الفكرى ، رغم مخالفته للفطرة الإنسانية فى بعض جوانبه ، ومنها جماعة « الفن والحرية « التى ظهرت فى مصر مع أواخر عام ١٩٣٨م على يد مجموعة من الثائرين المصريين ، مثل جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل ، وغيرهم ممن اعتمدوا فى منجزهم الإبداعى على الهواجس والأحلام كمتكأ لبناء الصورة ، وهو ماامتد تأثيره لأجيال تالية ، ومنهم الفنان محمد رياض سعيد الذى بقى وفياً لفكره التصويرى السوريالى منذ بداياته وحتى وفاته منذ مايقارب الأربع سنوات

.. وربما كانت تلك المدرسة الفكرية تمثل فخاً فى كثير من الأحيان لبعض الفنانين الذى يختبئون وراءها للتغطية على ضعفهم الحرفى فى غزل الصورة على المستوى التشريحى والبنائى واللونى ، وبالطبع تتبدل تلك العناصر تبعاً للمقتضيات التعبيرية ، بيد أن رياض سعيد كان من السورياليين المسيطرين على ناصية صنعة العمل عبر قدرة هائلة على محاكاة المرئى على محورى الرسم والتصوير معاً .. فإذا دققنا فى عمله « ذات الرداء الأحمر » - تسمية الأعمال من وحى الكاتب - وهو لسيدة إسبانية ذات شعر كستنائى قصير تدعى « mamen » ، وقد أنجزه بالألوان الزيتية على التوال عام ١٩٧٦م أثناء تواجده فى إسبانيا .. ففى هذا العمل إعتمد رياض على المحاكاة الكاملة للسيدة وهى جالسة على أحد الكراسى الجلدية ، مرتدية فستان أحمر طويل غطى جسمها إلا الصدر والذراعين الذين ألقت بالأيسر منهما على الأيمن ، بينما وضعت وردة سوداء بين الثديين .. وقد أنبت الفنان من الخلفية مجموعة من أغصان الشجر فى جو أصفر مضبب ، فيما يشير إلى مزيج مبكر بين الواقعية والسوريالية .. وقد اعتمد رياض هنا على دقة البناء التشسريحى وانضباط الملامس بين اللحم البشرى للمرأة وردائها الأحمر ، معتنياً بثنيات القماش ، وتفاصيل وريقات الوردة ، والظلال البينية لجغرافيا الجسد الأنثوى ، علاوة على النظرة الساهمة للسيدة كبؤرة بصرية جاذبة للعين التى يسيطر الفنان على دورانها فى كل أرجاء العمل .. وقد حرص رياض هنا على الوحدة العضوية للصورة من خلال توزيعه الدقيق للضوء الأصفر بين الخلفية والجسد الأنثوى ، بما حافظ على التوازن البصرى على صعيدى الإرسال والإستقبال معاً ، وهو ماكرره فى أعمال واقعية مشابهة ، مثل « إمرأة وزهور « المنفذ أيضاً بالألوان الزيتية على التوال عام ١٩٨٤م ، والذى ارتكن فيه كذلك إلى دقة المحاكاة المرئية لجسد الأنثى ذات الرداء الأخضر المرقوش ، ومحيطه البصرى من الأريكة وآنية الزهور ، بما سرب إحساساً بمتانة النسيج التصويرى لدى المتلقى .. وأعتقد أن هذه النوعية من الأعمال شديدة الواقعية كانت بمثابة القاعدة الراسخة التى بنى عليها رياض سعيد أعماله السوريالية خلال مشواره الفنى .

ففى عمله « الآلة الأنثوية » نجده يطير بألوانه الزيتية على التوال فوق الواقع بأجنحة من الخيال ، ولكنه لايغادره كلياً ، إذ يبقى على رباط حرفى وبصرى مع المفردات المرئية ، حيث نراه يدفع بجسد أنثوى عار إلى بؤرة الصورة ، منقوص الفخذين والساقين والقدمين، فى حين استبدل الرأس بغطاء معدنى ميكانيكى متصل بثلاثة تروس حلت مكان الذراع

الأيسر ، فى حين وضع ذراع الأنثى الأيمن على غطاء رأسها الحديدى .. وعند منطقة الرحم ظهر جنين يتلقى غذاءه عبر الحبل السرى ، بينما بدت يد من الركن الأيمن السفلى للصورة تمد الجسد الأنثوى بطاقة ما عبر أسلاك ظاهرة مختلفة .. وقد رسا الجسد المبتسر على قاعدة حديدية متصلة بماسورة تدلت لأسفل يميناً ويساراً .. أما عمق الصورة فقد سكن فيه البحر الذى أطل على سيارة عابرة عبر المساحة الرملية الفاصلة بينه وبين الجسد الأنثوى ، بينما فى الجانب الأيسر من الصورة ظهر أحد أبواب السيارات المفتوحة ، مكتسياً بدرجات مونوكرومية للون البنى .. والعمل هنا فى مجمله يجسد إلى حد بعيد منهج رياض سعيد السوريالى المتأثر نسبياً بالفكر الغربى فى هذا الإطار ، وتحديداً منجز الإسبانى « سلفادور دالى » ، ومع هذا يظل مرتبطاً بواقعه المصرى المتأرجح دائماً بين الأزمة والإنفراج ، وهو مايتجلى هنا فى رؤيته للجسد الأنثوى العارى ، حيث يراه برأس آلى مرتبط بتروس ، فى إيماءة لوضع المرأة المتدنى داخل مجتمع يقهرها بإسم الدين ، ولايسمح لها بالتفكير الإبداعى الفعال فى أغلب الأحوال ، وهو مايؤكده بالجنين المتماهى لونياً مع بشرتها الجسدية ، وكأنها لم تخلق إلا للجنس والإنجاب فقط .. وأيضاً اليد الخارجية التى تغذى هذا الفكر الرجعى بما يضمن لها السيطرة على مقدرات العقول .. وربما نرى اليوم بوضوح ملامح هذا المشهد الإستشرافى فى ساحتنا الثقافية والسياسية المحتشدة بالكهنة الجدد .. وبنظرة تأملية دقيقة قد نجد البحر هنا بمثابة عباءة رمزية سوريالية شفافة تتجلى من تحتها الرسالة التعبيرية للفنان الذى أراد خلق عمق تحذيرى لسرمدية القهر النفسى والبدنى للأنثى ، وربما كانت السيارة المارقة هنا تدخل فى حيز الرجاء بمرور الأزمة الإنسانية والإجتماعية محل المقصد الفكرى للعمل الذى يفتح عدة نوافذ متمايزة للتأويل الروحى والذهنى .. وأعتقد أن قدرات رياض سعيد هنا على نسج واقعية المفردات هى مازادت المشهد قوة ، إذ بات متوهجاً على الصراط الفاصل بين المرئى واللامرئى .. بين الحسى والحدسى ، بما يسمح له بالطيران فوق الواقع بأجنحة من الخيال .

وعلى نفس النهج التصويرى يأتى عمل « إناث البحر « الذى يلقى فيه رياض بأربعة رؤوس أنثوية ذات شعور قصيرة بيضاء خالية تماماً من تفاصيل الوجه داخل المساحة الأمامية من البحر الممتد تحت سماء رائقة ، وذلك فى الثلثين العلويين للعمل ، بينما فى ثلثه السفلى ربضت سمكة بدا أنها خارجة لتوها من البحر .. والمشهد هنا رغم بساطة بنائه ، إلا أنه يحمل دفقة رمزية سوريالية إستحضرها من المساحة الكامنة وراء الواقع المرئى الذى

أعاد الفنان ترتيبه من أجل بث رسالته الفكرية ، حيث أحدث تبديلاً محدوداً فى المشهد الفيزيقى ، عندما أخرج السمكة من البحر ودفع مكانها بالأربع رؤوس ، فى إيحاء بالغواية والإصطياد للدماغ الأنثوى من بوابة الجسد ، خاصة أنه طمس ملامح الوجوه بما يتناسب مع المحو والإنبطاح العقلى فى مجتمع يراه قاهراً للمرأة على المستوى الإنسانى والإبداعى .. وقد لعب البحر هنا نفس الدور فى العمل السابق كأخدود شفاف عميق البعد يؤكد به الفنان هواجسه صوب وطن يعشقه ، وهو ماقد يرسخ فى مخيلة المتلقى عبر تلك السمكة الراقدة أسفل التكوين بعد أن تم اصطيادها بالفعل .. وقد استمر سعيد فى بسط مهاراته التصويرية الواقعية الدقيقة ، كى يمرر من خلالها رسالته السوريالية التى يطير بها فوق الواقع بأجنحة من الخيال الخصب .

ويظل الفنان الكبير محمد رياض سعيد فى محاولة للتحليق فوق المساحة المستترة برداء المرئى ، منقباً عن كنوز لاتدركها إلا البصيرة النافذة داخل دهاليز النفس ، وهو مايتأكد فى عملى « الوجه الآخر » ، « كرسى العودة » ، علاوة على أعمال أخرى يتجسد من خلالها منهجه السوريالى الذى ميزه بين أقرانه ، ساعياً بأدوات تصويرية واثقة إلى تجاوز الحيز المحدود للإدراك البصرى ، ورغم هذا كان مهموماً بقضاياه المصرية والعربية ، مثل اغتصاب القدس وقهر المرأة وسحق الفقراء والإستبداد السياسى ، وهو ماكان يدفع به دائماً إلى الفضاء الثورى ، دون صياح أجوف أو احتجاج صارخ ، لأنه لم يكن يعتمد إلا على موهبته اللافتة التى استطاع من خلالها حفر خطابه الفكرى والإبداعي على جرانيت مصرى صلد ، قبل أن يرحل عن عالمنا المادى فى السابع من مايو عام ٢٠٠٨م ، تاركاً لنا أحد المنجزات الإبداعية التصويرية البارزة التى جعلته واحدًامن حملة السنابل المضيئة .

إناث البحر - ألوان زيتية على توال

الوجه الآخر - ألوان زيتية على توال

كرسى العودة - ألوان زيتية على توال

خاتمة

وبعد أن أبحرنا من خلال هذا التجوال النقدى مع سبعة من رموز الحركة التشكيلية والنقدية المصرية ، أظن أننا قد التقطنا بعض الخيوط التى دفعتنى لصهر منجزهم فى بوتقة واحدة ، لصياغة سبيكة نصية منسجمة الأبعاد على المستويين اللغوى والتعبيرى ، بما يعيننا على فهم فلسفة تكريم هؤلاء الأعلام بمناسبة المعرض العام الرابع والثلاثين كأبرز الأحداث الفنية على أرض وطننا العريق فى إبداعه وثقافته .. فقد لاحظنا أن القاسم المشترك بين ستة منهم كان الإبتعاث إلى خارج مصر ، ورغم هذا ظل الإرتباط بالجذور التراثية المصرية والشرقية محركاً لمعظم مراحل مشاريعهم الإبداعية ، فيما أعتقد أن هذا نابع كما تابعنا بين أروقة النص من أن السبعة كانوا نتاجاً منطقياً للمشروع القومى المصرى عند مطالع النصف الثانى من القرن العشرين ، وإرهاصاته الثورية المناوئة للإحتلال الإنجليزى وانبطاح نظام الحكم أمامه آنذاك فى النصف الأول من نفس القرن ، وهو مادفعهم لتقديم حداثتهم من بطن تربتهم الوطنية الأم ، دون شوفينية فجة ، بالتوازى مع استيعابهم لمنجز الآخر دون ذوبان فى شخصيته الثقافية .. وربما جاء هذا التوازن الطبيعى كحصاد بديهى لحقبة إتسمت باليقظة من كل فيروس فكرى قد يصيب جسد مصر التاريخى .. من أجل هذا كان المشوار الفنى لكل منهم بمثابة لبنة فى معمار هذا النص الذى أردت من خلاله إبراز أحقيتهم فى التتويج على منصة الوطن الذى لاينسى من يساهم فى نحت ملامحه على مر الزمان ، عبر منهجية عقلية وحمأة وجدانية وشفافية روحية ، كعناصر واجبة دوماً لبناء الكيان الإبداعى ، وفى نفس الوقت هى قاعدة إطلاق نحو سماء حرية التعبير .. لذا فقد استحقت هذه الرموز الفنية السبعة أن تغرس فى ذاكرتنا الإبداعية والوطنية كحزمة خالدة من السنابل المضيئة .

محمد كمال

٦ / ٤ / ٢٠١٢م

السيرة الذاتية للفنان الناقد محمد كمال

محمد كمال حسين

ولد فى محافظة كفر الشيخ عام ١٩٦٦م .

فنان تشكيلى وناقد فنى ، ويكتب فى أكثر من مطبوعة مصرية وعربية .

عضو نقابة الفنانين التشكيليين .

عضو الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى .

عضو بأتيليه القاهرة .

عضو بأتيليه الإسكندرية .

عضو جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة .

نشرت له دراسات نقدية فى بعض الصحف العربية ، مثل عكاظ واليوم والبلاد خلال عامى ١٩٩٣م ، ١٩٩٤م.

نشرت له دراسات نقدية بشكل منتظم فى جريدة الشعب خلال عامى ١٩٩٩م ، ٢٠٠٠م .

نشرت له دراسات نقدية بشكل منتظم فى مجلة أدب ونقد من عام ٢٠٠٠م حتى عام ٢٠٠٢م .

نشرت له عدة دراسات ببعض المجلات العربية ، مثل « دبى الثقافية » ، « الصدى » ، وبعض المجلات والصحف المصرية ، مثل « أوراق ثقافية » ، « إبداع » ، « الأهرام » ، « القاهرة » ، « الموقف العربى» ، « بورتريه » ، « البديل » ، « نهضة مصر» ، « المجلة » ، وغيرها من المطبوعات الدورية وغير الدورية .

أدار تحرير مجلة « بورتريه » التشكيلية المتخصصة ، منذ عام ٢٠٠٨م .

ينشر دراساته الآن بانتظام فى جريدة « نهضة مصر » ، ومجلتى « إبداع » و« أدب ونقد » .

شارك بأعماله التشكيلية فى عدة معارض ومهرجانات جماعية منها (صالون الجمعية الأهلية التاسع ١٩٨٩م- صالون الشباب الثانى بقاعة النيل بالقاهرة ١٩٩٠م - بينالى بورسعيد القومى الثالث ١٩٩٦م - المعرض الأول لفنانى الأقاليم بأتيليه القاهرة ١٩٩٧م- المعرض الأول لفنانى الباستيل « الباستلجية » بقاعة بيكاسو بالقاهرة ١٩٩٧م - المعرض القومى خلال الدورات ال ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ فى أعوام ١٩٩٩م ، ٢٠٠٠م ، ٢٠٠٥م - الصالون ال٤٣ لفنانى أتيليه القاهرة ١٩٩٨م - معرض جماعى بنقابة الصحفيين تضامناً مع العراق ١٩٩٩م - معرض الفنانين النقاد بقاعة إبداع ٢٠٠٣م) .

أسس جماعة « المثلث الذهبى » مع مجموعة من الفنانين عام ١٩٩٦م ، وأقاموا عدة ورش فنية ، علاوة على ثلاثة معارض بقصر ثقافة كفر الشيخ وأتيليه القاهرة خلال أعوام ١٩٩٦م ، ١٩٩٧م ، ١٩٩٨م .

أقام معرضاً خاصاً بأتيليه الإسكندرية فى أبريل عام ١٩٩٩م ، تحت عنوان « بعد البركان شىء ما يبقى » .

أقام معرضاً خاصاً على مقهى شعبى يسمى « البورصة التجارية » بكفر الشيخ فى يوليو عام ١٩٩٩م ، كأول معرض على مقهى بالأقاليم بعد معرض الفنان الكبير عصمت داوستاشى على مقهى خفاجى بالورديان بالإسكندرية عام ١٩٩٧م .

صدر له كتابه الأول « وهج الشرق » – دراسات تشكيلية فى صلب الهوية – عن دار رؤى للترجمة والنشر فى أبريل عام ٢٠٠٢م ، وأقام على هامش صدوره معرضاً للأربعة عشر فناناً الذين احتواهم الكتاب فى القاعة المستديرة بنقابة التشكيليين .

حصل على الجائزة الأولى من الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى فى مسابقة بيكار فناناً وناقداً عام ٢٠٠٣م .

شارك بحثياً وحوارياً فى المؤتمر الأول للنقد التشكيلى تحت عنوان (إعداد الناقد المحترف) فى أتيليه الإسكندرية ، بالتعاون بين الأتيليه والجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى فى يونيو من عام ٢٠٠٣م .

شارك بحثياً وحوارياً فى مهرجان الدوحة الثقافى ، عبر الندوة الدولية المقامة على هامشه تحت عنوان (ثقافة الصورة – مفاهيم جديدة) فى ثلاثة أعوام متتالية ٢٠٠٤م ، ٢٠٠٥م ، ٢٠٠٦م .

عضو اللجنة الثقافية بلجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٤م .

عضو اللجنة العليا لمشروع أتوبيس الفن الجميل منذ تأسيسه ٢٠٠٥م وحتى ٢٠١١م .

قوميسير ورئيس لجنة تحكيم مسابقة (جذور النقد) التى تقيمها جمعية محبى الفنون الجميلة فى مايو ٢٠١٢م .

أشرف على العديد من ورش الفنون التشكيلية للأطفال منذ عام ٢٠٠٥ وحتى الآن ، من خلال مشروع أتوبيس الفن الجميل ، وغيره من المهرجانات .

شارك بالإعداد والصياغة للجزئين الأول والثانى من أول موسوعة للحرف التقليدية فى مصر ، والصادرة عن جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية والمعاصرة ، بالتعاون مع مؤسسة الأغاخان وصندوق التنمية الثقافية خلال عامى ٢٠٠٤ ، ٢٠٠٥ .

عضو الأمانة العامة للمؤتمر الأول لفنانى مصر التشكيليين ، والذى شارك أيضاً فى فعالياته البحثية والحوارية فى مايو عام ٢٠٠٨م .

شارك فى سمبوزيوم الأقصر الدولى الأول لفن التصوير كمسئول عن الموائد التنظيرية والحوارية بالملتقى ، وهو ما أسفر عن كتاب (فى رحاب طيبة) بمشاركة الناقدة الشابة رهام محمود .

عضو لجنة الفرز والإختيار بالمعرض العام الرابع والثلاثين للفنون التشكيلية ٢٠١٢م .

× عضو لجنة (النقد) المتفرعة من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٢م .

له تحت التجهيز والطبع كتاب (طيور تأبى الرحيل) عن مجموعة من الفنانين المصريين الذين يتناول من خلالهم الخصوصية البيئية وأثرها على المنجز التشكيلى .

له تحت الطبع والتجهيز كتاب (صياد النور) عن الفنان الكبير فتحى أحمد .

له تحت الطبع والتجهيز الجزء الأول من سلسلة (أقلام وأعلام) التى ستصدر عن قطاع الفنون التشكيلية بمشاركة مجموعة من النقاد المصريين .

يقيم العديد من الندوات والأمسيات عن الفنون التشكيلية فى كافة أنحاء مصر .

إقامته ومرسمه بجمهورية مصر العربية – محافظة كفر الشيخ – مدينة كفر الشيخ .

الفهرس

تمهيد	٣
عبد الغني الشال	٥
محمد صبري	١٧
كمال الجويلي	٣٩
ممدوح عمار	٤٩
محمد طه حسن	٦٥
عبد الهادي الوشاحي	٨٩
محمد رياض سعيد	١١٩
خاتمة	١٣١
السيرة الذاتية للفنان الناقد محمد كمال	١٣٢

الإخراج الفني و التصميم
الفنانة / **شيماء عثمان**

تظل الحركات الثقافية دائماً متمايزة الطاقات والمواهب والإنجازات تبعاً للناموس الكونى القائم على التنوع المعرفى . وفى هذا الإطار نستطيع أن نراها على المستوى الكلى وليس الجزئى المحدود . بيد أن هذا لايمنعنا من الإعتراف أن هناك قيماً ثقافية وإبداعية رفيعة القدر يشيد على أكتافها معمار الحركات التى تحتويها . عبر مساحة زمنية ممتدة تفرز معاييرها بين الفينة والأخرى . بما يجعل المزيفين يسقطون من ثقوب غربال المشهد . بينما يظل أصحاب المشاريع الإبداعية الحقيقية كمثل سنابل مضيئة نابتة فى أرض خصبة . حيث تحصل على غذائها عبر جذورها العفية الضاربة فى تربة شديدة الخصوبة . فتطرح حباتها الناضجة لنفسها ولغيرها بتكاثر مضطرد يتناسب طردياً مع استمرارها فى التأثير داخل محيطها حتى بعد رحيلها عن الحياه . لذا فإن إلقاء الضوء على هذه النماذج غالباً مايكون فى صالح الأجيال التالية لها أكثر مما هو تتويج لمشوارها الطويل . الأمر الذى يحافظ على التتابع المعرفى المنطقى لحركة إبداعية مترامية الأطراف .. ومن هنا كان السعى لتكريم سبع سنابل من رموز الحركة التشكيلية المصرية على مر تاريخها الذى تجاوز المئة عام . تقديراً لدورهم الريادى البارز فى إحداث ثورة جمالية وإبداعية وفكرية وتقنية . بما ساعد على دفع حركة الفن للأمام عند منعطفات شديدة الحساسية فى تاريخ مصر الحديث

Ministry of Culture - Sector of Fine Arts وزارة الثقافة - قطاع الفنون التشكيلية
www.finesart.gov.eg e-mail:finesector@yahoo.com