محمود سعيد

بدر الدين أبو غازي

محمود سعيد

تأليف
بدر الدين أبو غازي

هنـــداوي

محمود سعيد

بدر الدين أبو غازي

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ١ ٣٩٣٦ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٠.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الأستاذ بدر الدين أبو غازي.

المحتويات

القسم الأول ٩

التراث والعصر ١١

من حياته ١٧

حول فنِّه ٢١

القسم الثاني ٢٧

لوحات محمود سعيد ٢٩

أهم أعمال محمود سعيد ٦٣

محمود سعيد ٧١

الكتاب الفني تجربة أصعب من أن يصبر عليها فرد ... ولقد ظلت الهيئات الرسمية ودور النشر مُعْرِضة عن كُتُب الفن زمنًا ... ومن هنا تخلَّف ظهورها عن الكتاب الأدبي، ولم تحظَ المكتبة العربية عبر تلك السنين بغير محاولات فردية متباعدة، فظل رصيدها من الكتاب الفني ضئيل العدد.

وحين أصدرتُ كتابي «مختار» في سنة ١٩٤٩م كان إخراجه في حدود طاقة الإمكانيات الفردية.

ويبدو أن الناقد الفني في حاجة إلى أن يستجمَّ طويلًا عَقِب كل تجربة من هذا القبيل ... ولكن النقد الفني هواية حياتي؛ أؤديها متحررًا من قيد الالتزام والدوافع المادية.

وأنا أُومِن بحاجة «عالم الصمت» إلى هذا الأدب المكتوب؛ لأن الأثر الفني إنما يجد امتدادات حياته عن طريق الكلمات؛ كما يقول بول فاليري.

ولذا عاودتني فكرة إصدار مجموعة عن الفن المصري المعاصر، وبدأت بالكتابة عن محمود سعيد منذ أقام معرضه الفردي الشامل سنة ١٩٥١م.

وانصرفتُ بعد هذا عن إعداد الكتاب ... صرفتني عنه شواغل — وإن عاش في خاطري — وقنعتُ بكتابات في الصحف ومحاضرات قوامها محاولة تقديم آثار الفن المعاصر، وربط القارئ بتيارات الثقافة الفنية.

ولقد عُدتُ إلى كتاب محمود سعيد في فترة بدأ الكتاب الفني يتخذ فيها مكانته، ويلقى عناية الدولة ممثلةً في وزارة الثقافة والإرشاد القومي والمجلس الأعلى للفنون، كما يلقى اهتمامًا من دور النشر.

ولكني آثرت أن يخرج هذا الكتاب كما بدأتُه ممثِّلًا للجهود والمحاولات الفردية التي ظلَّت وحدها طويلًا في الميدان.

وأُعِدَّت لوحات هذا الكتاب بدار الهلال حين كان صديقي الناقد الفني جبرائيل بقطر يُعِدُّ كتابه بالفرنسية عن محمود سعيد. ولقد تعاونَّا خلال هذه السنوات في سبيل امتداد مجالات النقد الفني؛ فكان يُترجم أفكاري إلى اللغة الفرنسية، وأترجم أفكاره إلى اللغة العربية عن طريق المحاضرة والمقال والكتاب.

وامتدادًا لهذا التعاون فإني أُضمِّن القسم الثاني من الكتاب فصلًا من كتابه الفرنسي عن «سعيد»؛ بمثابة تصدير وتقديم للوحات الفنان.

القسم الأول

التراث والعصر

الحكم على العمل الفني يتطلب الوقوف على المنابع التي صدر عنها، والجو الذي عاش فيه، والاتجاهات التي أَمْلَت على الفنان اختيار طريقه — وبصفة عامة الإطار الذي أحاط بنشأة الأثر الفني وظهوره — وهذا الإطار تتحدد خطوطه الأساسية بالتراث والعصر.

والتراث في مصر يحتلُّ أهمية خاصة في تكوين الأثر الفني؛ ففي أعماق الفنان المصري المعاصر رواسب أجيال عدة ما زال نبضها الفني متصل الخفقات.

في العصور السابقة على التاريخ كان بمصر فن يغلب عليه الطابع التجريدي، ثم قطع الفن المصري الأصيل رحلة طويلة؛ بدأت في منف وانتهت في الإسكندرية ... خط مديد من التراث ساهم في بنائه المعماريُّ والنحاتُ والمُصوِّرُ.

وإذا كان المعماري والنحَّات قد أحاط عملهما فكرة الخلود والبعث، وأظلَّها بالصمت ... فإن المُصوِّر كان يُمثل النغم المتحرك في صمت هذا الخلود، وهو وإن لم يخرج عن إطارهما، إلا أنه استطاع بحركاته ومُسطَّحاته اللونية وخطوطه أن يُقدِّم صورة للحياة الاجتماعية للعصر وملامحه وسكانه ... وأن يحقق توازنًا رائعًا بين البناء والغناء في لوحاته الجدارية التي آوت مقابر سقارة وبني حسن والعمارنة، وارتفعت نغمات غنائها اللوني في عصر توت عنخ آمون.

وخلال هذه الرحلة كانت مصر تؤثِّر في فنون البلاد القائمة على شواطئها، وتتأثر بها دون أن يطمس هذا التأثر أصالتها وجوهر عقيدتها الفنية، إلى أن أُنشئت الإسكندرية فكانت مِزاجًا من الشرق والغرب، وظهرت الحضارة الهلينستية.

وحاول الفن الهلينستي أن يجمع بين نظرة الشرق والغرب ومقاييسهما الفنية في آثاره ... وبعثت مراسم الإسكندرية أعمالًا بدا فيها التعدُّد والاختلاف عن هذا الخط الباهر الرائع الذي بدأ من منف وانتهى في الإسكندرية، ولكنها لم تصل إلى قمم الفن القديم.

وبعد هذا الخط من الحضارة المصرية القديمة تأتي مرحلة جديدة على يدي الفنان القبطي ... مرحلة جمعت بين الطابع المحلي الأصيل وانعكاسات الفنون البيزنطية.

وفتح العرب مصر ... وظهر مع العصر الطولوني معالم مصر الإسلامية في الفن، وحفلت قصور الأمراء بالصور البارزة وصور الحظايا والقينات ... ثم جاء العصر الفاطمي — أروع عصور الفن المصري الإسلامي — وسكب الفنان حيويته وروعة ألوانه في الأنسجة والصور الحائطية والكتب، وبدا أسلوب التجريد الفني في أروع قممه.

وإلى جانب هذا الخط الثقافي المديد تعيش آثار الفنان الشعبي، وتكون جزءًا من التراث.

وحين بدأ الفن المعاصر تاريخه مع مطلع هذا القرن، كان هذا التراث هاجعًا في ضمير الفنان المصري ... غير أن أيدي الفنانين المستشرقين في مراسم الإسكندرية والقاهرة الخاصة، وفي مدرسة الفنون الجميلة التي أُنشِئت سنة ١٩٠٨م وجَّهت الفنان المصري — وهي تُلقِّنه الفن التعليمي — وجهات بعيدة عن هذا التراث ونظرته وفلسفته.

ولكي نحكم على الفنان المصري في تلك المرحلة لا بد أن نُلِمَّ بروح العصر وذوقه ومناخه الثقافي العام.

يتحدد عصر الفنان التشكيلي في مصر بأعقاب الحرب الكبرى الأولى؛ ففي هذه السنوات كان الجيل الفني الأول قد تلقَّى أصول التعاليم الفنية التي تُعِينه على أن يشق طريقه.

غير أن البداية كانت متواضعة عبَّرت عنها الأديبة «مي» حين كتبت عن معرض الصور المصري الذي أقيم في مارس سنة ١٩١٩م بهذه الكلمات: «لقد أُضيف إلى الأحاديث المزعجة التي ملأت أندية القاهرة في هذه الأيام موضوع لم تألفه بعدُ اجتماعاتنا ... موضوع الفنون الجميلة ... لم يكن في هذا المعرض ثمة ما هو منقول عن الطبيعة مباشرة، أو مُعبِّر عن فكرة شخصية إلا رسمان اثنان؛ إلا أن من الرسوم المنسوخة عن رسوم موضوعة وفوتغرافيات ما كان حسنًا.»

بهذه البداية كان الفن التشكيلي يشقُّ أولى خطاه، في حين كان للأدب المعاصر دعامات يرتكز عليها سبقت قيام الحرب، ومفاهيم من النقد تحدد معالم الطريق.

على أنه رغم ميل الذوق العام إلى فن الروكوكو الذي كان يملأ البيوت ومحلات الفن الأجنبية، فإن النقد كان يحاول أن يضع مفاهيم الفن النظرية، وإن لم تجْرِ هذه المفاهيم

دوامًا على وتيرتها في التطبيق ... من ذلك ما كتبه المازني في مقاله[1] «معرض الفنون» عن رسالة التصوير: «التصوير في أصله فن تقليدي، ولكن ليس معنى ذلك أن تمثيل الطبيعة تمثيلًا لا يتجاوز مجرد النقل دون زيادة أو نقص هو كل ما يُطلَب من التصوير ... ومن المُسلَّم به أن إثبات صورة الشيء ليس عملًا فنيًّا، وإنما يُصبح كذلك إذا كان الإثبات بحيث يُبرز صفة الشيء، ويؤكد مميزاته، وينفث فيه روحًا، أو بعبارة أخرى لا يكون الرسم فنيًّا إلا إذا ظهر فيه عنصر الجمال في الترتيب والتأليف، وإلا إذا صار إبراز الفكر والأداء وعناصر التمثيل والجمال وطابع المصور في عمله، كل ذلك، واحدًا في جوهره بحيث تصبح الصورة ليست عبارة عن فكرة رُسِمَت وألبست عمدًا هذا الثوب الفني، بل فكرة خليقة ألَّا يكون لها وجود إلا بمقدار ما تستطاع العبارة عنها بالتصوير.»

ونظرة أخرى إلى العصر تتمثل في فكرة البعث ... بعث التراث؛ وهي من المعالم المميزة في عصور النهضة ... كان هذا هو عصر «النزعة القومية» في الأدب والفن والفكر.

وإلحاح هذه النزعة تعكسه كتابات النقد في تلك الفترة ... من ذلك ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل في سنة ١٩٢٧م؛ بمناسبة معرض جماعة الخيال التي أسَّسها المَثَّال مختار وبعض الفنانين المصريين والأجانب المقيمين بمصر؛ لإقرار الفن المصري؛ وذلك تأييدًا للدعوة إلى استلهام الفن المصري القديم[2]: «نلمح الآن اعتراضًا يوجَّه إلينا: أين نحن من الفن المصري القديم وبيننا وبينه عشرات المئات من السنين؟ ... إنما يجب أن يستقي رجال الفن إلهامهم من الحاضر ومن الحياة المحيطة بهم؛ ليكون الفن المصري جديرًا بهذا العصر الذي نعيش فيه ... نلمح هذا الاعتراض ونبتسم له؛ فعشرات المئات من السنين هذه ليست شيئًا في تاريخ النفس الإنسانية وتطوُّرها ... وإذا كان بين مظاهر عيشنا ومظاهر عيش الأقدمين خلاف — أكبر خلاف — فإن روحنا وروح الأقدمين متقاربتان، بل متفقتان في الانقباض والانبساط والحسرة والألم، والمظاهر التصويرية لهذه المشاعر أكبر دليل على هذا.»

وينتقل هيكل بعد أن يعرض امتدادات مظاهر حياة الأقدمين في حياتنا الحديثة إلى لوحة محمود سعيد «القديس يوحنا والتنين» التي عرضها في هذا المعرض، فيقول:

> «لقد كانت الفكرة الأولى التي أدَّت إلى اغتباطي لأول ما شاهدت صورة «القديس يوحنا» أن أثارت عندي ذكرى قديمة عزيزة على المصريين جميعًا؛ هي صور الزير

[1] المازني، حصاد الهشيم، الأخبار ١٧ مايو ١٩٢٢م.

[2] السياسة الأسبوعية، ١٧ ديسمبر، ١٩٢٧م.

سالم وأبو زيد الهلالي، وقصص الزير والهلالي وأساطيرهما متصلة في النفس المصرية بتاريخ مصر القديم إلى حد كبير. لذلك سرَّني أن أرى الفن الحديث يتناول هذه الصور القديمة فيخلع عليها من جدَّة الشباب ما يرُدُّ إليها الحياة بعد أن كادت تندثر وتتلاشى وتترك عصرنا هذا ... سُرِرتُ ورجوتُ أن يتناول البعث الجديد هذه الصور القديمة، كما تناول رفايل ومكلنج وفنسي وغيرهم تاريخ المسيحية وتاريخ اليونان. فلما ألفَيْتُ الصورة بعد التحديق والرجوع إلى برامج الجماعة تمثل القديس يوحنا والغول الذي يحاربه، ورأيت هذا الغول في صورة غير أغوالنا الشرقية الكثيرة الصور لم ينقص إعجابي بمقدرة محمود سعيد وقُوته، ولكن قصر الآمال الذي بنيته عاد خاليًا من رجاء حسِبْتُه تحقَّق ... ولكن بحسْب هذه الصورة أن يكون لها من الفضل أن تبعث في نفوسنا رجاءً جديدًا يُحققه معرض جماعة الخيال في العام القادم.»

وينتقل في نفس المقال إلى تصوير ما كان يجيش في نفس رجل الفن والأدب في هذا العصر، فيقول :

«أفضيتُ بهذا الذي دار في نفسي إلى صديقي مختار المثَّال ... ومختار من متقدمي الدعاة إلى استلهام الفن المصري القديم؛ لأنه يراه أدنى إلى الكمال من كل ما عرف العالم إلى يومنا الحاضر من فن، ولأنه يشعر في جو مصر بروح عميقة عجيبة خفية قوية تمسكها فتفر منك كلما أمسكت بها، ويرى وجوب تدوين ما يُستطاع من مظاهر هذه الروح على الحَجَر وعلى اللوحات وعلى الورق ... فلما ذكرت المثيولوجيا القديمة وأساطير العصور المختلفة قال: ولكن أنَّى يجد رجل الفن اليوم هذه المثيولوجيا وتلك الأساطير؛ وأكثرها مبعثر أو مكتوب بلغة أصبحت لا تُفهم؟ ... إننا نستلهم ما نعرف من ذلك، ونستلهم الآثار الباقية أمامنا، لكنَّ على رجال التاريخ والأدب واجبًا فنيًّا وإنسانيًّا عظيمًا ... ذلك أن يُقرِّبوا تفاصيل هذا التاريخ لنا، ويجعلوه في متناولنا فيُقرئونا إياه بلغة مفهومة، ونحن متأثرون بعد ذلك به أردنا نحن أو لم نُرِد ... متأثرون أكبر التأثُّر؛ لأنا نؤمن بالفن المصري إيمانًا صحيحًا.»

على أن وجهًا آخر لملامح العصر كان له أثره في تشكيل معالم المدرسة المصرية الحديثة؛ فلقد صاحب ظهورها عصر اضطراب القيم الفنية وتدافُع المذاهب الجديدة. كانت الواقعية

والذوق ومعايير الجمال الأكاديمي قد تقوَّضت أعمدتها منذ أرسل المذهب التأثري طلْقته الأولى في معركة الفن الحديث ... وعلى ضوئه الباهر تغيَّرت الحقيقة التقليدية الثابتة للمرئيات، وحلت محلها الحقيقة البصرية المتغيرة مع انعكاسات النور والظل.

ولكن التأثرية كانت تحليلًا سطحيًّا براقًا يعوزه البناء والتركيب، فوُلِد في مهدها ومن اتجاهها النزعة التي أعقبتها، وقادها الثلاثة الكبار: سيزان، وفان جوخ، وجوجان، وأعاد كل منهم بناء الأشكال على طريقته، وأخضع النظرة التأثرية لأصول التصوير المعماري.

وأطلق ماتيس وديران وفلامنك ودوفي صواريخهم التي أحدثت انقلابًا في الألوان وطريقة وضعها والتناسق التقليدي بينها، وهزت وقار الصالونات ونقاد الفن، فأطلق عليهم الناقد فوكسيل اسم «الضواري» الذي عُرِفُوا به منذ سنة ١٩٠٤م.

وأعقب الضواري النزعة التكعيبية التي ظهرت قبيل الحرب العالمية الأولى، وكانت اتجاهًا مضادًّا لفن الضواري ... كانت دعوة إلى تغليب التصميم المعماري للوحة على اللون، وجعل الخط والدائرة والمكعب محور التعبير الفني، ثم ظهرت رؤيا السيريالية مع الحرب، مُصوِّرةً الأحلام التي تضطرب بها خبايا النفس ... وإلى جانب هذه النزعات كان المصور والنحات أمبرتوبوشيوني والشاعر مارنيتي يقرعان طبول المستقبلية، ويدعوان الفن إلى التحرر من كل صور الماضي؛ ليكون إحساسًا ديناميكيًّا خالصًا، وقد ذهب أنصارهم إلى حد المناداة بحرق متحف اللوفر حتى يتخلص الفنان المعاصر من عبودية التراث والذوق القديم.

وإلى جانب هؤلاء كان ماتيس وبول كلي وجوجان وموديلياني وغيرهم قد شقُّوا طريق العودة إلى فنون الشرق وأساليبه في التشكيل الفني.

هذه الاتجاهات جميعًا التي أحاطت بالخطوات الأولى للفنان المصري تُمثل وجه عنائه في اختيار طريقه، وصعوبة التجربة التي مرَّ بها الجيل الأول.

أما مختار فقد وجد سبيله إلى فن مصر القديم، واستخلص منه مميزات الثبات والاستقرار وبلاغة التعبير النحتي بالكتلة والخطوط والقدرة على إيداع التمثال الصغير كل خصائص النحت الكبير ... وعَبَرت فلاحاته العصر الإسلامي فأضفى عليها حجابًا من روحه، واكتسبت الرشاقة والرقة والعنصر الزخرفي ... ثم اتصلت بالتيار الغربي الحديث الذي ساهم في تكوين مصر المعاصرة، فجاء أسلوب فن مختار صورة صادقة عميقة لمصر تحقق بها التوازن بين التراث والعصر ... وبهذا رسم الطريق لفن النحت.

أما جيل المصورين الأُوَل فقد تشعبت بهم الطرُق ... كان أحمد صبري، وراغب عياد، ويوسف كامل، ومحمد حسن أبرز خريجي هذا الجيل الأول من مدرسة الفنون الجميلة.

ولقد اتجه صبري إلى تجارب الغرب الفنية القديمة، ونأى عن صراع المذاهب المتطرفة التي غزت فنونه ... واستطاع أن يرتفع بأعماله عن مستوى «الواقع الفوتوغرافي» إلى الواقع الفني — مع بقائه أمينًا للأصول التقليدية لفن التصوير — وفي أعمال صبري مصريةٌ تلمسها العين في صفات فنه الموضوعية، وفي النبل والهدوء والوقار الذي يسود لوحاته.

ولقد أثرى فنَّ التصوير بالصورة الشخصية التي تُعتبر دعامة فنه، وقدَّم في إطار القواعد أسلوبًا تسوده رقة اللون وقوة اللمسات وبراعة شخصية الوجوه التي صوَّرها.

أما راغب عياد فاتجه نحو رحلة جريئة ... لاح وكأنه نسي تعاليمه المدرسية، وحرر أسلوبه من الزخرف والوشْي والبهرجة الفنية، وجعل من الصورة الشعبية تعبيرًا فنيًّا تسوده جرأة التحرر الخطِّي وجرأة اللون ... ولقد انتقل التصوير معه من «الرومانسية» إلى «الواقعية»، بل إلى السخرية، فأدَّى في الفن ما أدَّاه المازني في الأدب ... كلاهما حرَّر أسلوبه من بلاغة «المقامات» التقليدية، واتجه إلى الواقع اليومي، فقدَّم منه صورة فنية رائعة.

وفي حين استخدم محمد حسن براعته في الأداء وذكرى دراساته الأكاديمية في تصوير معالم البيئة المصرية ووجوهها؛ فإن يوسف كامل استهوته النظرة التأثرية، وصوَّر من خلالها وبلمساته الريف المصري.

أما ناجي ومحمود سعيد فقد شقَّا طريقهما بعيدًا عن المدرسة، ونشآ في غير بيئتها، وكلاهما قاد اتجاهًا كان له أثره في الجيل الذي أعقبه.

التقى فن ناجي بشعاع من طيبة مع أشعة من الفن الأوروبي المعاصر، وخاصةً أساليب ما بعد التأثريين، واتخذ الريف المصري في لوحاته تعبيرًا تشكيليًّا جديدًا يُمثل الأرض والطبيعة وحياة الفلاح، ويصدح بألوان جمعت بين طنافس الشرق ونقوشه وبين منطق الغرب ونسقه ... ولقد خرجت لوحاته حاملةً أحد معالم المصرية في التعبير الفني؛ فهو الذي بشَّر بالعودة إلى الفرسك المصري القديم، وهو الذي قدَّم مثلًا لإمكانيات التقاء المفهوم الشرقي مع المفهوم الغربي في الفن، وهو في مقدمة الذين تناولوا خامة التصوير، فعبَّر بها عن حياة الفلاح والقرية.

أما محمود سعيد فيحقق المصرية في فنه عن طريق آخر غير طريق ناجي ... هو مصري دون أن تلمح عودته إلى لوحات الأقدمين وأساليبهم ... مصري بالمنطق المعماري المكين الذي يسود تكوين لوحاته، ومصري بحساسيته البصرية في اللون، وبالنور الذي يشعُّ من لوحاته، وبالتفسير الذي قدَّم من خلاله صورة كاملة للبيئة والعصر، وأقام به الدليل على أن قومية الفن لا تقف عند قوالب معينة، وأن أسلوبَي الشرق والغرب يمكن أن يلتقيا، ويحققا ما عجزت مدرسة الإسكندرية في عصرها الهلينستي عن أن تقوم به.

من حياته

وُلِد محمود سعيد بالإسكندرية في ٨ أبريل ١٨٩٧م، ونشأ في بيت من تلك البيوت التي ساهمت في حفظ الثقافة والتراث، وكانت ملتقى تيارات أتاحت لبعض عناصر النبوغ أن تنبثق ... كان والده المرحوم محمد سعيد باشا رئيسًا لحكومة مصر قبيل الحرب العالمية الكبرى وفي أعقابها، وقد تلقَّى محمود سعيد تعليمه في ظل توجيهه، وطاف بمعاهد مختلفة ... فيكتوريا كوليج ... ومدارس الجزويت ... والمدرسة السعيدية ... ومدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية ... إلى أن نال البكالوريا المصرية سنة ١٩١٩م، ونال ليسانسيه مدرسة الحقوق الفرنسية سنة ١٩٢١م.

خلال هذا المجرى العادي لأحداث حياته كانت موهبته الفنية تلوح في شكل إشارات خافتة بدأت مع الخطوط التي كان يرسمها على السبورة مع توفيق أفندي — أحد المدرسين المتقاعدين الذين كان يستضيفهم قصر والده — وكان الصبي شغوفًا بمحاولات مُدرِّسه، ثم تلقَّى دروسه الجدية الأولى في الرسم بالمنزل على يدي مدام كازاناتو الفنانة الإيطالية التي استوطنت مصر، وملأت معارض القاهرة والإسكندرية حتى ختام شيخوختها بأعمالها الباهرة ... غير أن هوايته الفنية لم تتخذ شكلًا واضحًا إلا حين بدأ يمارسها بمرسم الفنان زانييري مع مجموعة من الهواة؛ منهم: أحمد راسم، وشريف صبري، وحسين سعيد.

ولكن مرسم زانييري لم يكن إلا مفتتح طريق ... أما ثقافته الفنية فقد كوَّنها بنفسه ... كانت متاحف الفن هي الأيدي الحقيقية التي قادت خطاه، ويمثل صيف السنوات ١٩١٩م، ١٩٢٠م، ١٩٢١م، حقبة هامة في تكوينه الفني ... فخلال صيف تلك السنوات سافر إلى باريس؛ حيث تابع دراسته الشخصية في اللوفر، وانضمَّ إلى القسم الحر بالكوخ الكبير La Grande Chaumiére مركز الحركة الفنية التي كان المثَّال أنطوان بورديل

يُلقي بين جدرانه تعاليمه على شباب الفن، ثم انتقل إلى أكاديمي جوليان؛ حيث زامل ب. أ. لونس.

وفي سنة ١٩٢٢م عُيِّن مساعدًا للنيابة بالمحاكم المختلطة بالمنصورة، وارتبط بكرسي القضاء، فلم يبقَ له من الظلال الفنية الخاصة إلا إجازات العطلة القضائية، وخلال هذه الإجازات طاف بهولندا، وبلجيكا، وسويسرا، وإسبانيا، واختص إيطاليا بسياحات كثيرة بين متاحفها وكنائسها .

كانت هذه الرحلات حدثًا هامًّا في حياة محمود سعيد؛ توطدت خلالها الوشائج بينه وبين أعمال الإيطاليين الأُوَل وفن روبنز ولوحات رمبراندت.

غير أنه كان أكثر ميلًا إلى فان إيك ومملنج وفان دير فايدين، فاقترب منهم، وعلى أيديهم مرَّ فنُّه بمرحلة تحوُّل واضح ... ومن خلال أعمالهم أدرك معنى تماسك التكوين، والعمق، والتوازن بين البناء والغناء في العمل الفني ... وهمست له أعمالهم بوصاياها وأسرارها، وعرف من خلالها كيف يضحي بالتفاصيل في سبيل تحقيق التناسق الفني في أعماله.

غير أن ذلك لا يعني أن سعيدًا ظل تلميذًا لهؤلاء الأساتذة، وإنما هو استفاد لفنِّه من صياغة فنهم، وعاد فنانًا مصريًّا يُقدِّم صورة لمصر من خلال مضمون أعماله وأسلوبه، بعد أن طاف باتجاهات المدارس المعاصرة التي كانت تزحف على ميادين الفن خلال فترة تكوينه.

ولقد وجد هذه الاتجاهات بعيدة عن أن تتجاوب مع نفسه وفطرته الفنية؛ استوقفته النزعة التأثرية لحظةً، فأخرج بعض أعماله على غرارها، غير أنه لم يلبث أن هجرها إلى فترة كانت تسود فيها صور الأشخاص وبعض مناظر الطبيعة، وصور بعض الموضوعات الميثولوجية ... كان ذلك خلال السنوات من ١٩٢١م إلى ١٩٢٦م، وكانت ذكرى «بلليني» والإيطاليين الأوَل ما زالت تطوف به، إلى جانب انطباعات من فناني الفلاندر، واستهواه المنطق المعماري في النزعة التكعيبية، وما يحققه للعمل الفني من توازن البناء، ولكنه اكتفى منها بالتنظيم الهندسي، دون أن يغرق في التجريد والتسطيح.

وتلا ذلك مرحلة اهتدى فيها إلى أسلوبه الخاص؛ مرحلة تبدأ بميلاد «الجزيرة السعيدة» سنة ١٩٢٧م، وتبدو أبرز معالمها في «الزنجية» و«الصلاة» و«المقابر» سنة ١٩٢٧م ... و«حمام الخيل بالمنصورة» و«المرأة والقلل» سنة ١٩٣٠م ... و«الدعوة إلى السفر» سنة ١٩٣٢م ... و«ذات الجدائل الذهبية»، و«الصيد السحري»، و«فاطمة»

سنة ١٩٣٣م ... و«الشواديف والمستحمَّات» سنة ١٩٣٤م ... و«جميلات بحري»، و«الأسرة» سنة ١٩٣٥م ... و«المدينة والقط الأبيض» سنة ١٩٣٧م، ثم نماذج الوجوه التي التقطها من الأحياء الشعبية وصوَّر أعماقها النفسية؛ «فاطمة» و«هاجر» و«حياة».

في هذه السنوات العشر يتمثل ثلث إنتاج محمود سعيد، ولكن فيها أيضًا الأسلوب الذي قرَّر شخصيته الفنية، والطابع الخاص للموضوعات التي انفرد بها بين آثار التصوير المصري المعاصر.

وتعقب هذه السنوات مرحلة أعوام عشرة أخرى بين سنة ١٩٣٧م، وسنة ١٩٤٧م؛ كانت تبدو خلالها في أعماله معالم ميلاد اتجاه جديد في الأسلوب والموضوع. أخذت الرؤيا التصويرية تستقر عند الفنان، وانحسر الضوء السحري، وانتقل الفنان من الرمز إلى التعبير المباشر ... حتى موضوعات تلك الفترة كان العنصر السائد فيها الأشخاص والمنظر الطبيعي.

غير أن تحديد مراحله المختلفة بالسنوات لا يعدو أن يكون — في واقع الأمر — علامات على طريق إنتاجه؛ فإنتاج الفنان سير مُتصل تُمهِّد كل خطوة منه لما يليها ... ومن العسير أن نضع فواصل حاسمة تحدد انتهاء مرحلة وميلاد أخرى.

ولكن سنة ١٩٤٧م تُمثل في حياة الفنان مرحلة تحول هام؛ إذ اعتزل كرسي القضاء، وفرغ تمامًا لفنِّه، وخفتت في نفسه حدة هذا الصراع الذي ظل قائمًا أكثر من ربع قرن، الصراع بين أوضاع رجل القضاء والالتزامات التي كان يمليها عليه مركزه الاجتماعي، وبين حياة الفنان الرحبة الطليقة التي كان يأوي إليها.

وفي سنة ١٩٥١م عرض محمود سعيد في سراي الجزيرة إنتاج ثلاثين عامًا من حياته الفنية يتمثل في ١٤٥ لوحة ... ومن خلال هذه الأعمال يبدو الخط العميق الذي رسمه محمود سعيد كرائد للتصوير المصري المعاصر، ومن قبلُ خرج الفنان إلى المجال العالمي؛ إذ عرض في نيويورك سنة ١٩٣٧م، وفي المعرض الدولي للفنون والزخارف بباريس في نفس العام ... وفي بينالي فينسيا في السنوات: ١٩٣٨م، ١٩٤٨م، ١٩٥٠م، ١٩٥٢م، كما شهدت معارض القاهرة السنوية إنتاجه الفني يُعرَض بين جدرانها، فضلًا عن مشاركته في معارض المجموعات الحديثة مع الجيل الذي تبعه وتأثر به وعرف معنى الشخصية الفنية والتحرُّر من خلال أعماله.

ولقد صمت سعيد واحتجب عن معارض القاهرة منذ سنوات ... ومن يعرف عناء الخلْق الفني والطاقة التي يبذلها الفنان في عمله يُقدِّر دواعي سكينة الرجل وصمته، غير

أن الفنان قد تعتريه فترات صمت يعود بعدها وقد شُحِنَت طاقته وتجددت نفسه؛ بعد أن تأمل من بعيدٍ الطريق الذي قطعه، وعرف اتجاهه القادم ... وهذا هو ما نرتقبه من فنان أصيل مثل محمود سعيد.

حول فنِّه

إذا كانت حياة محمود سعيد الخارجية تتحدد ببعض وقائع وتواريخ، وتبدو مستقرة في إطارها الاجتماعي؛ فإن حياته الداخلية تمثل ثورة عميقة على هذا الإطار.

حياة سعيد الخارجية تبدو هادئة وديعة كملامحه الخارجية، وحياته الداخلية ثائرة متطلعة بعيدة الأغوار؛ كصورته التي رسمها وأسماها «تحليل نفسي».

ومن هنا يبدو فن سعيد صورة مغايرة لشخصه … هو رغبة في الانطلاق من قضبان حياته في الوظيفة والمجتمع … وهو حين يخرج من هذه القيود يبدو حُرًّا طليقًا، وكأنه قد نسي وجه حياته الآخر.

وتبدو المشاهد والأشخاص خلال لوحاته في حياة أخرى غير حياتها الواقعية … حتى صور الأشخاص التي شغلت حيزًا ملحوظًا من فنه تلمح في عيونها الحلم البعيد العميق، والتطلع عبر عوالم أخرى غير عالمها المحيط، والنماذج التي اختارها من الحياة لا تعيش في لوحاته واقعها المحدود، وإنما تبدو وقد ارتفعت على فتات أيامها لتعيش في امتدادات بعيدة — كذلك يبدو بائع العرقسوس في لوحاته وجميلات بحري — ويلوح رجاله في رحلة «الصيد السحري»، وتبدو المستحمات وكأنهن على ضفاف بحر خيالي … ويخرج المنظر الطبيعي يحوطه غموض من نفس الفنان، ويغمره نور لا يرتبط بالواقع، وجو مشبع بالرمز.

وعناية سعيد بتصوير غريزة الجنس تمثل خطًّا آخر من خطوط فنِّه، وهي عنصر من عناصر محور ثلاثي كان يشغل الفنان، ويمثل سؤاله الدائم خلال رحلة شبابه … وعلى هذا المحور الثلاثي الذي يتمثل في: الغريزة، والعبادة، والموت وقف الفنان مرحلة من مراحل فنه.

ففي وجوه نسائه وعيونها المتطلعة «دعوة إلى السفر» نداء خفي يُشعُّ منها، ويحملها من عالمها المحدود إلى رحلة لا حدود لها ... ويتكرر هذا الخروج من إطار الحياة المحدودة والرغبة في امتدادها في العبادة ... إنها وسيلة الإنسان إلى التقرُّب من القوى الخالقة المطلقة وسُلَّم البشرية الفانية نحو عالمها الآخر، وهو يصوِّر هذا التطلع في وقاره الجليل من خلال لوحات الصلاة ... ويصوره في ثورته الجامحة في لوحات «الذِّكر» و«الدراويش». وتُكمِل صورة الموت هذا المحور الثلاثي الذي شغله في فترة شبابه، فتراه يعاود معالجة موضوع «المقابر» و«ليلة الدفن» ... حتى لوحة «نعيمة» التي صوَّرها سنة ١٩٢٤م تبدو جالسة وخلفها مدافن الموتى والمُشيِّعات لمواكبه.

وتختفي المقابر من الجو الخلفي للوحاته؛ ليحلَّ محلَّها المراكب والشراع؛ إنها تمثل رغبة الفنان في السفر من واقعه ... وهو بما يضفيه عليها في رحلتها من جلال يستعيد إلى نفوسنا ذكرى رحيلها الرمزي القديم ... ولا يختفي ذلك الجو الغامض في أعماله، ولا تهدأ هذه الثورة المضطرمة في فن سعيد ... ويذهب الحلم العميق من لوحاته إلا في المرحلة الأخيرة من فنه ... حين يهجر وظيفته، ويُخلِص لإنتاجه الفني ... ويختفي هذا المناخ النفسي الذي كان يحوطه، والذي أبدع خلاله أروع أعماله.

ويتخذ الحيوان في لوحات سعيد مدلولًا رمزيًّا ... وهو يختار من حيوانات البيئة تلك التي ارتبطت بمعنًى أو بأسطورة أو بتاريخ.

فالقط له قداسة مصرية قديمة، والحمام له مدلوله في الديانة المسيحية ورمزه العام ... والحمار يرتبط بالأسطورة القديمة ... وقد كشف توفيق الحكيم في حواره معه عن جوانب العمق والصفاء فيه، ووجد يحيى حقي سعادته معه، واختصَّه بصفحات طويلة من أدبه الرائع.

وجاء محمود سعيد فأضفى عليه لمحة الشفافية ... إنه يبدو في لوحاته حيوانًا شاعرًا مرتفعًا عن الأرض؛ كما يبدو الحيوان في لوحات مارك شاجال ... ويتكرر الحمار في لوحات سعيد؛ نراه في لوحة «الحمار» بالرغم من طيبته وسعادته، وكأنه يردِّد عبارة الحكيم توما: «متى ينصف الزمان فأركب؟ فأنا جاهل بسيط، أما صاحبي فجاهل مركب!» ويلوح في الجزيرة السعيدة يُكمل نغمها الشاعري، ثم تراه في حزنه العميق في لوحة «أمومة»، ويحتل مكانه في لوحة «المدينة» وعليه مسحة صفاء أكثر من الإنسان.

على أن هذه الخطوط إنما تمثل الأبعاد النفسية للوحاته، أما خصائصها التشكيلية فتبدو إذ نستعرض قطاعات مختلفة من إنتاجه.

إن أداة سعيد في التعبير هي اللوحة الزيتية بمعناها الجديد الذي عرفه فن التصوير منذ جيوتو ... لم يلجأ إلى التعبير عن طريق التصوير الحائطي «الفريسك»، ولم يستخدم وسائط أخرى كالألوان المائية أو الباستيل؛ لأنه وجد في اللوحة الزيتية أصدق تعبير عن نفسه ومزاجه الفني.

ولم يتجه سعيد إلى مبادئ فن التصوير عند المصريين القدامى، أو إلى التجريد الزخرفي عند الفنان الإسلامي ... وإنما هو على عكس المصريين القدامى يعنى بالعمق والبُعد الثالث في لوحاته؛ فهو من هذه الناحية يأخذ بأساليب الفنان الغربي، وهو أيضًا يعبأ بقواعد المنظور، فتأخذ الأشياء عنده مكانها وفقًا لمواقعها، وهو يعنى برسم محيط الأشخاص والأشياء، على عكس الفنان المصري القديم الذي كان يضع أشكاله في مستوًى واحد، ولا يعنيه أن ينقل جوَّها المحيط في مسطحاته، وهو أيضًا على عكس الفنان الإسلامي يعنى بالتشخيص وينأى عن التجريد.

ولكن فنه رغم هذا يقدم صورة قومية التعبير؛ مبعثها حساسيته البصرية وعنايته بإبراز الأحجام والطراز النحتي والمنطق المعماري في لوحاته، واللانهائية التي تجعل المَشاهد والأشخاص تبدو ثابتة كأنها تعيش حياة غير حاضرها. وكذلك شغفه الشديد باللون كالفنان الإسلامي، وكل هذه خطوط أصيلة يلتقي فيها بتراث بلاده، وهي خصائص تؤكد مصرية فنه رغم اختلاف الأسلوب والصياغة.

بل إن اختيار سعيد خلال رحلة تكوينه الفني إنما صدر عن طبيعته المصرية؛ فاتجاهه إلى بعض فناني الفلاندر قد يكون للخصائص التي يلتقون فيها مع الفنان المصري القديم، رغم الاختلاف البعيد في المبادئ والأساليب ... ففي أعمالهم يرتفع الإنسان من واقعه المحدود إلى امتدادات لا نهائية تضفي عليه الجلال والخلود الذي يضفيه الفنان المصري القديم على شخوصه ... ولديهم القدرة على كمال الأداء والتنفيذ وتنسيق الأشكال والألوان، حتى لتبدو اللوحة عملًا مكتملًا متماسك البناء.

وحين آثر سعيد فنَّ سيزان وإنجر وكورو بنظرة من دراساته؛ إنما كان يؤثرهم لما أحسَّه في أعمالهم من صفات البناء المعماري الذي عني به في لوحاته، وتمثله كخاصية من خصائص فنه.

ولقد شغل فن تصوير الأشخاص Portrait مكانًا ملحوظًا من أعمال محمود سعيد، ولكنه تميَّز من خلال هذا الفن بأسلوب خاص يختلف عن زملائه من المصورين ... كم غيره عني بهذا الاتجاه في أعماله، ولكنه يصوِّر من الشخص حاضره وملامحه وَجوَّه

العابر، أما سعيد فيصوِّر في أشخاصه التطلُّع البعيد والعمق النفسي ... إن شيئًا من سر القدامى الذي أضفى مسحة الخلود على العابرين قد استقرَّ في لوحاته، وحقق توازنًا رائعًا بين القيم النفسية والتشكيلية لنماذجه.

وفي مناظر الطبيعة التي حفل بها فن سعيد — حتى في صور الأشخاص — لا نراه وبصفة خاصة في المرحلة الوسطى من إنتاجه معنيًّا بقيم النور والظلال الطبيعية قدر عنايته بتضادِّ الألوان وتلاقيها، وبريقها الذي يحقق في اللوحة تلك الهزة الشعرية التي تنبع من أصالة العمل الفني. إن الطبيعة تمر عبر نفسه بتحوير في التكوين وتحوير في اللون يتحقق بهما إيقاع الشعر في فنه ... فالجزيرة السعيدة ليست قرية بذاتها وإنما هي شعر الفنان لحياة الريف ... هي السيمفونية الريفية في أعماله، وشواطئ الإسكندرية في لوحة المدينة وفي لوحة الصيد والنيل عند رشيد والمنصورة ... كل ذلك لا يمثل مكانًا وزمنًا بذاته، وإنما هو نقل شعري للطبيعة ... هو استخلاص لما في الزمان والمكان المحدود من غنائية وسحر وخلود ... هو محاولة لنقل غير المحسوس إلى المحسوس كما يقول فرومنتان ... والنور والضوء في تلك اللوحات ليس ضوءًا محددًا بوقت معين ... إنه نور ما فوق الواقع ... فوق الساعة والزمن.

وعني سعيد بالموضوع؛ فصوَّر «الذِّكْر» و«الصلاة» و«الدراويش» و«الصيد» ... ولكنا ننسى ذاتية الموضوع وجانبه التسجيلي، ونرى الفنان يدفعنا إلى استقصاء القيم التشكيلية والتحوير الفني الذي يجري في اللوحة؛ لدعم البناء وربط الوحدات وتنسيق الصلة بين عناصرها المختلفة ... إلى البناء المعماري في اللون والتكوين ... إلى التكرار الإيقاعي الذي يتردد في أنحاء اللوحة، فيستخلص من التصوير أقصى ممكناته الموسيقية والنفسية.

وخطوة جريئة تميَّز بها فن سعيد هي الصورة العارية؛ فبعد أن توارت المرأة في الأيقونة القبطية، ولم يعُدْ يبدو منها في الفن الإسلامي غير لمحات شبه تجريدية على الأواني ومن خلال النقوش ... ونكاد نحصي صورها الصريحة في قصور العصر الطولوني وحمامات العصر الفاطمي ... بعد هذا الاحتجاب الطويل جاء محمود سعيد ليُشبع نظرنا بعد هذا الصوم عن المرئيات ... غير أن عرايا سعيد يبدون وقد جلسن في وضع مقصود أمام المصوِّر ... وتكاد تلمح يده وهي تحدد الجلسة، وتضع زهرة هنا، وإطار لوحة هناك ... ووسادة على مقربة من الجسد ... الصورة العارية عند سعيد تصميم بنائي.

وهو في هذا يبدو نقيضًا لفنان مثل ديجا تلوح عراياه في ألفة داخلية طبيعية لا تكاد تلمح خلالها عمد المصور وترتيبه السابق ... كأنه يلتقط صورهن خلسة من خلال فتحة الباب ... وينقلها محوطة بكل دقائق لحظتها التي التقطها فيها.

ولقد قدَّم «محمود سعيد» بمجموعة أعماله بناءً فنيًّا شامخًا لمصر تتمثَّل فيه بوقارها الجليل حين تتعبَّد وتسجد للصلاة ... وتبدو في أحزانها العميقة حين تنحني على أعزَّائها الراقدين في المقابر ... وتُطل عليك بلادك في سحرها العميق حين تغنِّي الشواديف وتترنَّم الحياة في الجزيرة السعيدة ... ويلتقي الناس والخيل والشِّراع على ضفة النيل الساحرة ... كما عكس صورًا أخرى من البيئة من خلال صيحات «الذِّكْر» ودقات «الزار» وموسيقى «الرقص» ووقع أقدام جميلات بحري حين يمضين إلى النزهة ... ولكن هذه الصور لا تقدم تسجيلًا لمصر من خلال واقع تقريري مألوف ... وإنما هي تقدم تعبيرًا ذاتيًّا عنها من خلال تفسير خاص لرؤيا فنان تعمَّق روح بلاده من الوادي إلى الجبل إلى البحر، وتوغَّل في تعبير وجوه سكانها، وقدَّم من خلال ذلك مضمونًا وأسلوبًا جديدًا بعيدًا عن سطحية أسلوب الفنانين المستشرقين ونظرتهم المألوفة لمصر من خلال صور القلعة والأهرام وجواري الحريم.

وكل لوحة من لوحات سعيد تحمل في ثناياها من طاقة الشعر ما يدفع النفس إلى الاندماج معها في حوار داخلي عميق ... وتلك هي قمة العمل الفني الكبير.

القسم الثاني

لوحات محمود سعيد

تصدير جبرائيل بقطر

إن لوحات محمود سعيد تبهر عيوننا بالجو الذي يشع منها، وهذا البذخ يتلألأ من ألوانها كأنه عطر من الشرق ... ولوحاته هي هبة حياته التي قدَّمها للفن ... ولقد كانت حواسه المرهفة وثقافته العالية في خدمة فنه على الدوام، فأتاحت له أن يعرف رسالته. ولكنه رغم هذه الثقافة العميقة لم يغضَّ النظر عن مشاهد الحياة اليومية والفولكلورية ... ويبدو محمود سعيد في لوحاته شرقيًّا ... ومصريًّا ... بل أكاد أقول سكندريًّا.

وهو فنان حسي يُصور الأجسام النحاسية وأشعة الحرارة التي تنبعث منها؛ كأن شمسًا داخلية تضيئها، وهذه العيون المتفتحة للحب والشفاه المكتنزة.

وهذه الحسية تبدو في الأشكال وفي الألوان؛ فترى اللون في لوحاته صارخًا برَّاقًا؛ فالإناء النحاسي في يد بائع العرقسوس يتحول إلى إناء من ذهب ... والألوان تظهر دائمًا في أروع حالات بريقها. ولكن محمود سعيد إذا كان ملونًا بفطرته الحسية، فإن هذه الفطرة تخضع لقواعد علم متين.

ولقد كان سعيد يردد: «إن التصوير الناجح يجب أن يكون زخرفيًّا.»

ولذا فإن اللون يقترن عنده بالتكوين الهندسي ... وهو يحرص على الجمع بينهما في لوحاته، وعلى إخضاع اللوحة لإيقاع هندسي معين يتردد فيها.

انظر إلى لوحته «الزار» حين تشمل الحركة الصاخبة والنغم العنيف حركات النسوة، بينما يطل القط الذي تجسَّدت فيه روح الإلهة بوباستيس في سَكينة من نافذة تُشرف على سماء الليل.

إن القط هنا يُكمل الجوَّ النفسي للوحة المليء بالسحر.

تخضع اللوحة هنا لحركة معينة تتردد كالنغم، وتحمل أبصارنا في أرجائها، وهكذا يبرز عنصر التكوين في فن سعيد، يبرز في «الزار» كما في «الذِّكر»، وفي «حركة الدراويش»، ومرة يأخذ هذا التكوين الهندسي شكلًا هرميًّا يسود اللوحة كما في صورة «الأسرة»، ومرة أخرى يأخذ شكلًا دائريًّا كما يبدو في لوحة «الصيد السحري»، ويتكرر هذا النغم الهندسي في اللوحة، ويلتقي مع اللون في تناسق تشكيلي كما تراه في لوحة «صلاة»، وفي صور الأشخاص، وفي مشاهد الطبيعة.

وتجتمع هذه القيم التشكيلية في العمل الصغير، كما تجتمع في التصوير الكبير الذي طرقه سعيد بجرأة؛ انظر إلى لوحته «المدينة»؛ حيث ملتقى كثير من أعماله السابقة ورموزه المألوفة: «جميلات بحري»، و«المراكب ذات الشراع»، و«الحمار»، و«بائع العرقسوس»، و«الحمام»، و«المرأة والقلل»، و«الكلب الضال» في الطريق، و«القط المصري» … تلتقي هذه جميعًا في لوحة «المدينة» … وإذا وشائج وثيقة تجمع شتاتها، فتتحرك على نغم واحد يفرضه سعيد على اللوحة … نغم ينتقل من شراع المراكب إلى ثوب الغانيات، إلى هذا الوجه المصري القديم لراكب الحمار الذي يشبه ملامح إخناتون، ثم تنتهي عند بائع العرقسوس، ليدور النغم مرة أخرى من جديد في أنحاء اللوحة، وكأنه رباط سحري نسجته يد الفنان البارعة. وفي اللوحات الصاخبة بالحركة — كلوحة «الرقص» و«الدراويش» — نلمح هذه الرغبة في تنسيق عناصر الحركات المتضادَّة وإخضاعها لنظام ونسق متين.

وإلى جانب هذا العالم الصاخب في فن محمود سعيد، تلوح رقة «نادية» في ردائها الأزرق بينما يغنِّي الكناري في قفصه … وتبدو في مرحلة أخرى من أعماله في صفاء وتفتُّح وهي تطل من النافذة على الحياة.

وفي هذا الجو الأليف أيضًا تُشرق بسمة «الفتاة ذات الحلي» وتطالعنا المرأة بعيونها المفعمة بالحنين … الحنين إلى الأمومة الذي يوحيه تعبير وجهها وجوُّ اللوحة … إنها «البشارة»، وإنه الهدوء بعد «العاصفة» في فن سعيد؛ فبعد هذه الألوان الفوسفورية المتلألئة، وبعد الحركات الصاخبة والتفاصيل القصصية يسود الهدوء الجليل لوحاته، وتبدأ نقطة التحول في فنه.

هذا التحول يبدو في صور الموضوعات والأشخاص، كما يبدو في صور المناظر؛ فبعد السماء ذات الألوان الصارخة التي تشع بها أعمال «فلامنك» بعد «عاصفة الكورنيش» تلوح «بيريه عند الفجر» في جلال هدوئها، وتبدو «ميناء بيروت» ببيوتها ومآذنها وأشجارها يظلها الجبل.

وأمام «جبل التلك بحماطة» يُخيَّل إليك أن الفنان جرَّد المشهد من معالمه المكانية، وغمره بنور غير واقعي، فأبدع نوعًا من الجمال التجريدي في جو كالحلم.

وفي «النيل عند المنيا» يبدو أن الفنان قد توَّج أبحاثه التشكيلية بالوصول إلى المنابع الصافية للفن الفرعوني على صفحة النهر العظيم الذي أضفى عليه الخلود في تلك اللوحة الرائعة.

محمد سعيد باشا «والد الفنان» (١٩٢٤–١٩٤٩) Portrait de Mohamed Saïd Pacha, père de l'artiste (1924–1949).

كل هذه المشاهد تسبح في ضوء ساحر ... ولكنه ضوء لم تعُد فيه الإشعاعات الثائرة في رحلة الشباب، وإنما فيه وقار جليل، وفيه تلك البساطة التي تضفي ظلها على أعمال

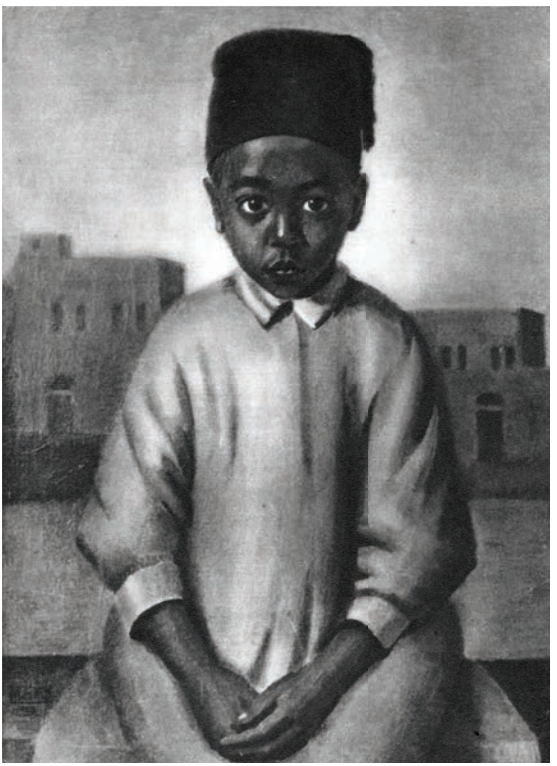
الفترة الأخيرة من فن سعيد، فتُذكِّرنا بكلمات كورو: «البساطة هي الطريق الوحيد الذي يقود إلى الحقيقة والجلال.»

ولكن أيقف سعيد عند هذه الأجواء التي حلَّق فيها، أم ما زالت أمامه رحلات أخرى سيقطعها؟

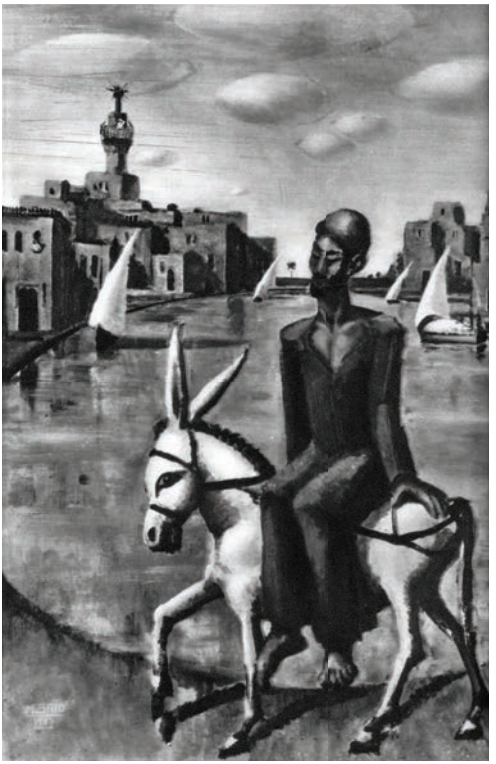
إن الفن كما يقول آندري ديران «هو سُلم متصل من الظواهر الخارقة».

وإذا كان محمود سعيد لا يكفُّ عن البحث في فنون الشرق والغرب، فقد يُحلِّق بعد هذا في أجواء أخرى ... وسيظل فنه يرسل رحيقه في تربتنا الخالدة حاملًا إلينا حضارة كاملة ... ذابت في ثناياه ... حضارة البحر الأبيض المتوسط. وقصة تطوُّر مصر المعاصرة.

زوجة الفنان (١٩٢٤) Portrait de la femme de l’artiste (1924).



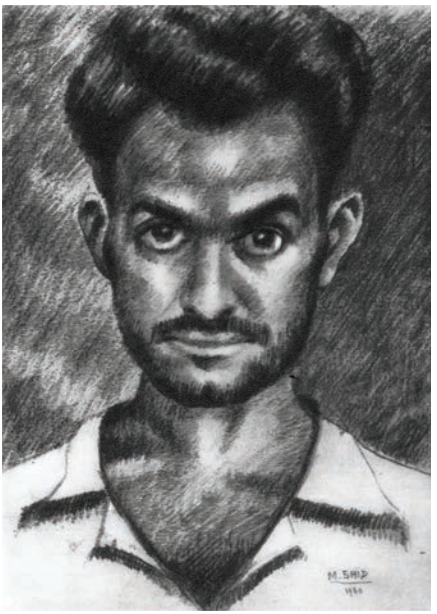
محمد الصغير (١٩٢٣) (مجموعة حسين سري) (*Collection Hussein Sirry*) (*Photo Masraff*) Le Petit Mohamed (1923).



الحمار (١٩٢٧) (مجموعة عزيز عماد) (*Collection Aziz Amad*) L'Ane (1927).

الجزيرة السعيدة (١٩٢٧) (مجموعة جان نيقولا بيدس) L'Ile Heureuse (1927) (*Collection Jean Nicolaïdis*).

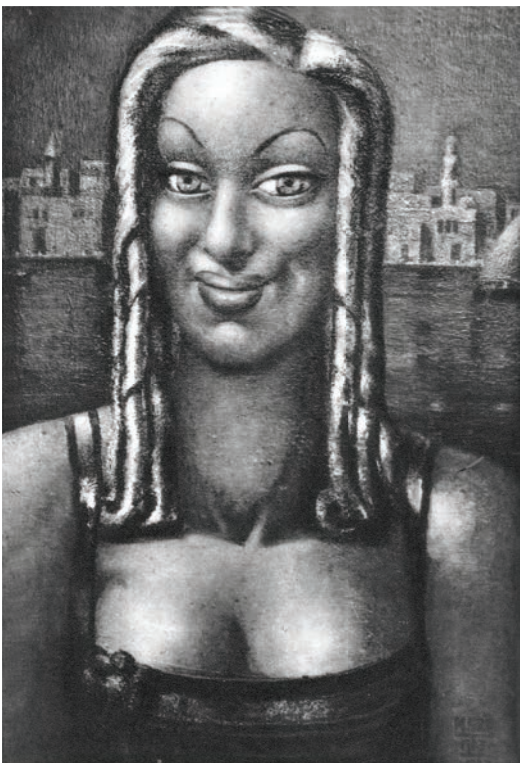
الدراويش - «دراسة» (١٩٢٨) (مجموعة أحمد مظلوم) Esquisse pour les Derviches Tourneurs (1928) (*Collection Ahmed Mazloum*) (*Photo Hassia*).



تحليل نفسي (١٩٣٠) (رسم بالقلم) Introspection (1930) Dessin au crayon.

أمومة (١٩٣١) (مجموعة فردوس هانم ذو الفقار) Maternité (1931) (*Collection Mme. Ferdos Zulficar*).

بائع العرقسوس (١٩٣١) (مجموعة الأميرة ماهوش فاضل) Le Vendeur d'Arguissouss
(1931) (*Collection Princesse Mahivèche Fazil*).



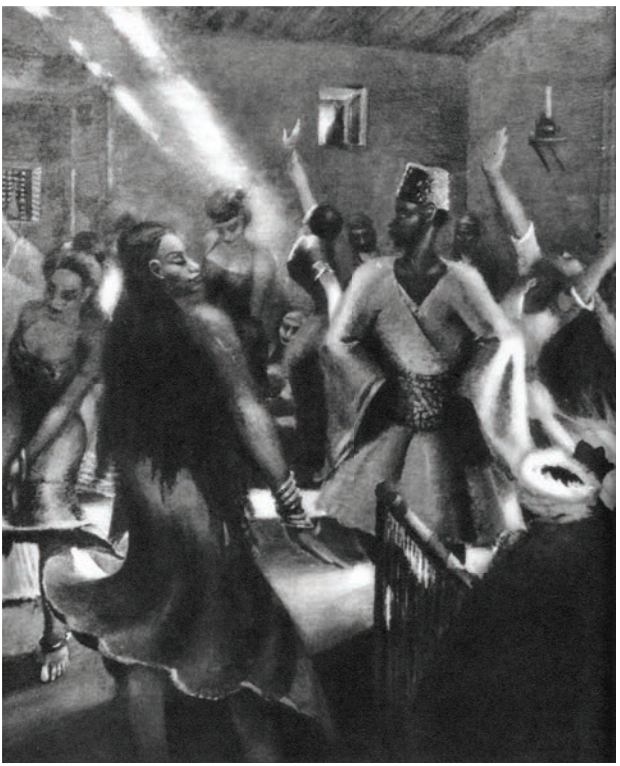
ذات الجدائل الذهبية (١٩٣٣) La femme aux boucles d’or (1933).

نادية والكنار (١٩٣٣) Nadia au canari (1933).

عاصفة على الكورنيش (متحف الفن الحديث بالقاهرة) Orage sur la Corniche (*Musée d'Art Moderne du Caire*).

القط الأبيض (١٩٣٧) (مجموعة شفيق جبر) Le Chat Blanc (1937) (*Collection Chafik Gabr*).

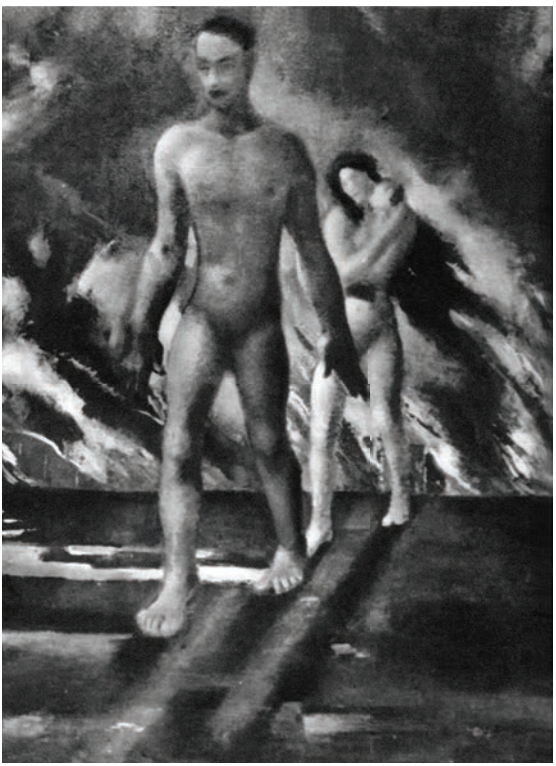
المدينة (١٩٣٧) (متحف الفن الحديث بالقاهرة) مُعارة إلى متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية
La Ville (1937) (*Musée d'Art Moderne du Caire*) *prêté au Musée des Beaux-Arts d'Alexandrie.*



الزار (١٩٣٩) (متحف الفن الحديث بالقاهرة) Le Zar (1939) (*Musée d'Art Moderne du Caire*).

امرأة في النافذة (١٩٤٠) (مجموعة الدكتور حسن الخادم) Femme à la fenêtre (1940) (*Collection Dr. Hassan El Khadem*).

صلاة (١٩٤١) (مجموعة سمو الأميرة فائقة) Cheikh en prière (1941) (*Collection S.A.R. la Princesse Faïka*) (*Photo Hassia*).



الهجرة (١٩٤١) (متحف الفن الحديث بالقاهرة) L'Exode (1941) (*Musée d'Art Moderne du Caire*).

نادية في النافذة (١٩٤٢) (*Photo Apkar*) Nadia à la fenêtre (1942).

الفتاة ذات الحلي (١٩٤٣) (مجموعة الدكتور حسن الخادم) La Fille aux bijoux (1943) (*Collection Dr. Hassan El Khadem*).

على الوسائد (١٩٤٤) (مجموعة الدكتور حسن الخادم) Nu aux coussins (1944)
(*Collection Dr. Hassan El Khadem*) (*Photo Apkar*).

فتاة من أسيوط (١٩٤٥) (مجموعة مراد وهبة) Fillette d'Assiout (1945) (*Collection Mourad Wahba*).

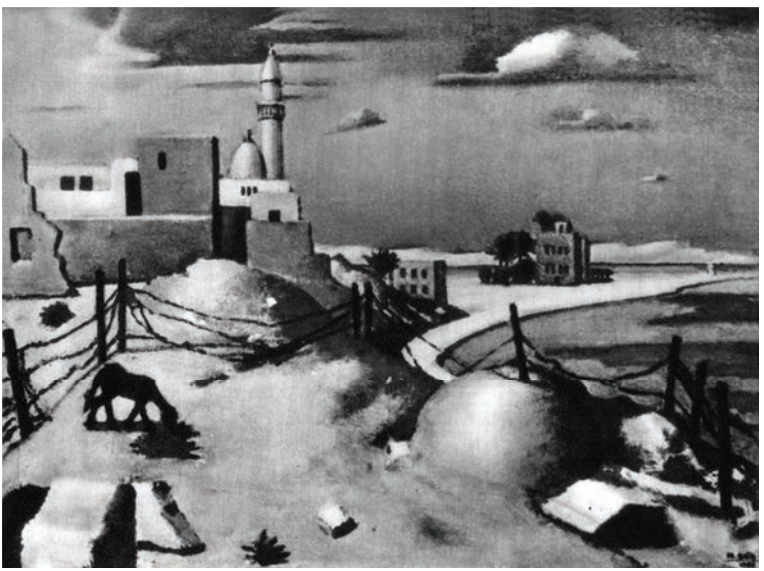
ذات الأساور الذهبية (١٩٤٦) (مجموعة أبو بكر خيرت) Nu aux bracelets d'or (1946) (*Collection Abou Bakr Khaïrat*).

حرم محمود يونس (١٩٤٧) (مجموعة محمود يونس) Portrait de Madame Mahmoud Younès (1947) (*Collection Mahmoud Younès*).

راقصة وتخت (١٩٤٩) (مجموعة سمو الأميرة فائقة) Danseuse au takht (1949)
(*Collection de S.A.R. la Princesse Faïka*).

ميناء بيريه عند الفجر (١٩٤٩) (مجموعة لطفية هانم العبد) Le Pirée à l'aube (1949)
(*Coll. Loutfia El Abd*) (*Photo Racine*).

حمام الخيل قرب رشيد (١٩٥٠) (مجموعة الكونت ميشيل دي زوغيب) Bain des Chevaux vers Rosette (1950) (*Coll. Comte Michel de Zogheb*).



مسجد مرسى مطروح (١٩٥٠) (مجموعة الدكتور حسن الخادم) –Mosquée à Mersa Matrouh (1950) (*Collection Dr. Hassan El Khadem*).

البشارة (١٩٥٠) (مجموعة مينا صاروفيم) L'Annonciation (1950) (*Collection Mina Saroufim*).

محجر التلك بحماطة (١٩٥٠) Carrière de talc à Hamata Mer Rouge (1950).

ميناء بيروت (١٩٥١) Le Port de Beyrouth (1951).

النيل عند المنيا (١٩٥٢) (*Photo Masraff*) Le Nil à Minieh (1952).

أهم أعمال محمود سعيد

(١٩٢١م)

- المؤذن في المنصورة
- صورة المرحوم أحمد مظلوم باشا
- صورة المصور ج. خوري كومنين
- أوستا فرج

(١٩٢٢م)

- بروج بحيرة الحب

(١٩٢٣م)

- محمد الصغير
- هاجر
- صورة السيد حسين سعيد (شقيق الفنان)

(١٩٢٤م)

- صورة المرحوم محمد سعيد باشا (والد الفنان)

(١٩٢٥م)

- صورة زوجة الفنان
- طليطلة - كوبري على نهر التاج

(١٩٢٦م)

- المسجد الأبيض بكوم الدكة
- حاملة البلاص

(١٩٢٧م)

- سان جورج والتنين
- الحمار
- الجزيرة السعيدة
- حياة
- ذات الرداء الأزرق

(١٩٢٨م)

- صورة حرم السيد ممدوح رياض
- تصميم للدراويش
-

(١٩٢٩م)

- في الخريف
- ليلة الدفن
- البربول – المدينة
- البربول – مرعى وتلال
- ذات الرداء الوردي

(١٩٣٠م)

- تحليل نفسي
- حاملة القلل
- حمام الخيل بالمنصورة

(١٩٣١م)

- المرحوم محمد ذو الفقار بك
- المرحوم يوسف وهبة باشا
- بائع العرقسوس
- الأمومة
- الدكتور جواد حمادة

(١٩٣٢م)

- الدعوة إلى السفر
- حرم المهندس حسين سري
- الرجل ذو الصديري الأخضر

(١٩٣٣م)

- عارية
- تصميم للسابحات
- فاطمة
- نادية والكناري
- ذات الجدائل الذهبية
- نائمة

(١٩٣٤م)

- الشواديف
- الصلاة

- المصور أنجيلو بولو
- شراع على النيل
- كوبري الدلنجات
- حرم السيد يوسف ذو الفقار
- السابحات

(١٩٣٥م)

- جارية على أرضية حمراء
- زوبعة على الكورنيش
- جميلات بحري

(١٩٣٦م)

- ذات الهفهاف الأسود
- الذِّكر
- تصميم للوحة الذِّكر
- عقد المرجان
- الراقصة
- المرحوم أحمد مظلوم

(١٩٣٧م)

- ذات الأساور الحمراء
- نادية في الرداء الوردي
- المدينة
- القط الأبيض
- تصميم لصورة المدينة
- الأريكة الزرقاء

(١٩٣٨م)

- قبرص - منظر طبيعي
- حرم الدكتور جواد حمادة
- منظر ريفي
- الرداء المشجر

(١٩٣٩م)

- الزار

(١٩٤٠م)

- ذات الحلق اللؤلؤي
- وجه نصفي
- المصور لبستاس
- امرأة في النافذة

(١٩٤١م)

- الصيادون في رشيد
- الهجرة
- تصميم لصورة الصيادين
- شيخ يصلي

(١٩٤٢م)

- عقد الكهرمان
- صيادون في السلسلة
- نادية في النافذة
- الأهرام والقاهرة

(١٩٤٣م)

- قبرص بعد العاصفة
- على الأريكة الخضراء
- ذات الجواهر
- ذات العيون العسلية

(١٩٤٤م)

- صيد في زوبعة على الكورنيش
- على الوسائد

(١٩٤٥م)

- محمد ابن شقيق الفنان
- الحزام الذهبي
- الأسيوطية الصغيرة
- المنديل الأزرق

(١٩٤٦م)

- نادية في الرداء الأبيض
- ذات العمامة الزرقاء
- العاطل
- ذات الأساور الذهبية
- خليج السلوم

(١٩٤٧م)

- حرم السيد محمود يونس
- افتتاح قنال السويس

- تصميم لصورة قنال السويس
- المنديل الأحمر
- على الوسادة الخضراء
- على الوسائد الحمراء
- مرسى مطروح – منظر المدينة
- الغازلة

(١٩٤٨م)

- أسوان في جزيرة الفنتين
- مرسى مطروح
- بدوية من مريوط
- على الأريكة الحمراء
- الفتاة ذات الرداء الوردي
- امرأة في النافذة
- مرسى مطروح «الميناء»
- مرسى مطروح «الخليج الشرقي»
- شراع في المرسى
- أسوان - قرية بجزيرة الفنتين

(١٩٤٩م)

- راقصة التخت
- السيرك
- تصميم لصورة سيرك
- على الوسادة الصفراء
- النائمة على الأريكة الزرقاء
- مرسى مطروح – الشاطئ
- أسوان – الصخور
- أسوان – جزر وتلال

- الأقصر – قرب وادي الملوك
- السكري – جبل جنجاليا
- وجه نصفي بالملاية اللف
- ميناء بيريه
- جالسة

(١٩٥٠م)

- طبيعة صامتة
- جالسة بالملاية اللف
- البشارة
- ذات الهفهاف البنفسجي
- راحة الموديل
- مرسى مطروح - المسجد
- وادي الجبل الذهبي
- حمام الخيل قرب رشيد
- العودة من الصيد
- الحلق المرجاني
- المنديل الأصفر

محمود سعيد

- وُلِد بالإسكندرية في ٨ أبريل سنة ١٨٩٧م، وتُوفي بها في ٨ أبريل سنة ١٩٦٤م.
- درس القانون ... وتولى وظائف القضاء ... ولكن مواهبه الفنية دفعته إلى دراسة فن التصوير بمرسم الفنان زانييري بالإسكندرية ... وخلال سياحاته في الخارج انضم إلى القسم الحر بالكوخ الكبير الذي أنشأه المثَّال الفرنسي أنطوان بورديل، كما درس دراسة حرة بأكاديمية جوليان بباريس، غير أن دراساته الشخصية بمتاحف الفن كانت أبلغ أثرًا في تكوين شخصيته وأسلوبه.
- اعتزل القضاء في سنة ١٩٤٧م، وتفرَّغ للفن.
- عُرِضَت أعماله بمصر في مناسبات مختلفة، وأقام معرضًا شاملًا لإنتاجه في سراي الجزيرة سنة ١٩٥١م، كما نظَّم متحف الإسكندرية معرضًا شاملًا آخر له في سنة ١٩٦١م؛ بمناسبة فوزه بجائزة الدولة التقديرية للفنون سنة ١٩٦٠م.
- على النطاق العالمي؛ عرض أعماله في نيويورك سنة ١٩٣٧م، وفي المعرض الدولي للفنون والزخارف بباريس في نفس العام ... وفي بينالي فينيسيا في السنوات: ١٩٣٨م، ١٩٤٨م، ١٩٥٠م، ١٩٥٢م.
- كان أول فنان تشكيلي ينال جائزة الدولة التقديرية للفنون.
- من تاريخ مصر، ومن موقعها الجغرافي، ومن ظروف نشأة نهضتها الحديثة، يتمثل بعض ما أحاط بميلاد الفن المصري المعاصر من مشكلات.

فَلِمصر ماضٍ عريق من الحضارة الفنية، ولها موقع جغرافي مميَّز يجمع بين منابع النيل الأفريقية ومَصَبِّه المُطِلِّ على مشارف البحر الأبيض، ولكن نشأة النهضة الحديثة بمصر في مطلع العشرينيات جاءت منقطعة الصِّلات بالماضي وبالفكر الفني في هذه البلاد، معتمدةً

على ما قدَّمته من تجارب الغرب الأكاديمية لجيل الرواد، سواء في مدرسة الفنون الجميلة أو في مراسم الأجانب الذين ساهموا في تعليم الفنون.

ومن هنا يتمثل موقف هذا الجيل بين ماضي بلاده الفني وموقعها في ملتقى التيارات الحضارية، وبين المصادر التي تلقَّى عنها تعليمه الفني، وتتمثل أيضًا مشكلة الاختيار، والبحث عن صيغة ملائمة للتعبير الفني المعاصر.

وكان محمود سعيد من القلة التي استطاعت أن تحقق هذا الشيء النادر — الأسلوب والطابع — وتوصل إلى ذلك دون افتعال أو محاولة لاتباع تقليد بذاته من تقاليد مصر الفنية، أو احتذاء نزعة من نزعات الشرق ... ومع ذلك فقد كان فكره موصولًا بروح هذه البلاد، وشيء من أعماق الشرق يسكن روحه.

فما لبث بعد دراساته الأوروبية أن ملك طريقه، واهتدى إلى نفسه، وصاغ فنًّا نرى في بنائه المكين وهندسته الصريحة منطق مصر التشكيلي، ونلمس روح الشرق كامنةً فيه، وسحرًا أخَّاذًا في ألوانه، وإبداعًا مُميَّزًا يحمل طابعًا شخصيًّا نتعرَّفه بين عديد الاتجاهات ... ومن أجل هذا استحق محمود سعيد مكانه كرائد للتصوير المصري المعاصر.

ولئن كانت حياة محمود سعيد تبدو في إطارها الخارجي هادئة السمات؛ إلا أن حياته الداخلية يشدُّها صراع عنيف بين تقاليد مجتمعه ورغبات ذاته ... بين ما فرضته عليه الظروف من قيود، وبين تطلُّعه إلى التحرُّر والانطلاق؛ فهو من الفنانين الذين شاء قَدَرهم أن يجمعوا بين طريقين ومهنتين كان الوفاق بينهما عسيرًا.

أرادت له ظروف حياته أن يمضي في دراسة القانون، بينما كانت ميوله تشدُّه إلى دراسة الفن، ولكنه طوى في نفسه هذا الصراع، ومنعه حياؤه ومحبته لأسرته واحترامه لتقاليدها أن يعلن اختياره، ويثور على الطريق، كما ثار كثيرون غيره في تاريخ الفن، واستطاعوا أن يخلصوا في البدء من الصراع.

كذلك فإن صفات سعيد الذهنية واعتداده بنفسه وحرصه على كرامته، جعلته يعطي وظيفة القضاء من جهده قدرًا كبيرًا تَمثَّل في أحكامه وبحوثه القانونية التي عكف عليها خمسة وعشرين عامًا من حياته، حتى وصل إلى منصب المستشار، فتخلى عن منصبه، وأعطى للفن كل نفسه.

وخلال السنين الأولى من حياة محمود سعيد وجد طريقه إلى مراسم الفنانين الأجانب بالإسكندرية؛ التي كان يتردد عليها في أوقات فراغه، وفي رحلاته إلى متاحف الفن في أوروبا خلال العطلات القضائية.

وكانت متاحف الفن هي الأيدي الحقيقية التي قادت خطاه، وفتحت له الآفاق، وخلَّصته من تأثير أكاديمية المراسم الأجنبية واللمسات الانطباعية التي بدت في لوحاته الأولى؛ نلمحها في مناظر المكس والبحيرة المقدسة بالأقصر سنة ١٩١٨م، وصورة شقيقته وصورته الشخصية سنة ١٩١٩م، والغسيل في حدائق القبة سنة ١٩٢٠م.

ولكنه لم يلبث أن تخلى عن تعاليم الأكاديمية والمذهب الانطباعي، ولاح أثر دراساته المتحفية وبحثه الشخصي في أعماله منذ سنة ١٩٢٣م.

في هذه الحقبة كانت سياحات محمود سعيد إلى هولندا وإيطاليا وفرنسا قد قاربت بينه وبين الأعمال الكبرى في تاريخ الفنون، فلقي عند «ماساشيو» خصيصة الإحساس البنائي في اللوحة والتعبير عن الكتلة والحجم بواسطة النور، وأدرك معالجة «بلليني» لعنصر الضوء، ولمس عند «سيزان» مشكل التكوين وتحقيقه للتوازن بين الفراغ والأحجام، واستهواه كثير من أعمال فناني الفلاندر؛ حبكة الأداء في أعمال «مملنج» و«فان آيك»، والطاقة النابضة وراء المادة في فن «روبنز»، والأضواء السحرية للرؤى الداخلية العميقة في فن «رمبراندت»، بينما فتحت له رحلاته إلى إسبانيا آفاقًا أخرى في فن التصوير … وأطلعته دراساته في أكاديميات الفنون الحرة خلال سياحاته الصيفية على اتجاهات جديدة للفن في «الكوخ الكبير»، وفي أكاديمية «جوليان» بباريس.

خلال العشرينيات ظهرت ملامح شخصيته المميزة في لوحة «هاجر» سنة ١٩٢٣م، و«الزنجية ذات الخلاخيل» سنة ١٩٢٦م، و«نعيمة» سنة ١٩٢٧م، ومجموعة لوحاته عن الدفن والمقابر؛ فقد كان الموت محورًا من محاور فنه، يقابله محور «الجنس» ومحور «العبادة».

تشير كثير من أعمال هذه الحقبة إلى التزام الفنان لقانون هندسي صارم يحكم بناء اللوحة، وصراع بين الطاقة المتمردة في داخله والنظام في الخارج يضفي على فنه توترًا حيويًّا، كما أنها تنم عن مزاج لوني يميل غالبًا إلى قتامة الزرقة، وما يُحدِثه إيقاعها مع الألوان البنية النحاسية.

على أن الثلاثينيات تُقبِل وقد ازداد فنه رسوخًا، وأصبح أكثر امتلاكًا لقدراته … مَلَكَ سِرَّ التحوير وسحر الإيقاع، وتأكد التوازن بين وعيه المادي وإدراكه الروحي للأشكال، فاكتسبت في لوحاته حجمًا وامتلاءً، وتدفَّق منها نور سحري كأنه قادم من أعماق بعيدة، وأصبح للون عنده سُمك ووزن وبريق يحيل الماء والسماء وكل العناصر الشفافة إلى مسطحات من الثراء اللوني، كأنها عطر عتيق من الشرق، وإننا لنذكر — إزاء سخاء هذه

الألوان — كلمة المصور الروسي مارك شاجال: «ينبغي للون أن يكون كثيفًا سخيًّا؛ حتى لتحس أنك تسير على بساط سميك.»

من هذه الحقبة نشير إلى لوحاته: «حاملة القلل» – «الدعوة إلى السفر» – «ذات الجدائل الذهبية» – «الصيد العجيب» – «عقد المرجان» – «الصلاة» – «الذِّكر» – «المدينة» – «العائلة».

في «حاملة القلل» نلمح اهتداء سعيد إلى نموذج الأنثى الذي وجده في المرأة «بنت البلد» في احتفائها الخفي بالجنس، وإيمائها إليه في العيون التي يشعُّ منها النداء، وفي الشفاه والنهود المعبِّرة عن الخصوبة، وفي الجو الذي يلفُّه ضوء خاص يضيف إلى البعد المادي أبعادًا نفسية غامضة ومثقلة بالأسرار، وكذلك في اللون البنفسجي للرداء الذي يحمل دلالات رمزية إلى جانب بلاغته التشكيلية.

يتكرر هذا النموذج في فن محمود سعيد ... يتعقب ملامحه المتعددة ولغاته المختلفة، تنطق بها العيون والملامح والأزياء ... نراه في «فاتنات بحري» و«ذات العيون الخضراء» و«بدرية» و«ذات الحلق اللؤلؤي»؛ حيث عبيق الشذى الجنسي، وتفجُّر الطاقة الحسية العارمة، وإشارات الرمز تنبض في ثنايا المعمار الذي يحقق اتزان الصورة.

على أن هذا النموذج يصل عنده إلى ذروة يرتفع فيها عن الحسية العارمة في لوحة «ذات الحلي» سنة ١٩٤٣م؛ إذ نلمح في إشراق عيونها لمحة ذكاء وتطلُّع مُهذَّب إلى الحياة، كما أن في ابتسامتها وملامحها — رغم أنها من حاضرنا — سماتٍ تُذكِّرنا بوجه نفرتيتي الذي لم يكتمل.

أما «الدعوة إلى السفر» فهي من أروع رؤى الفنان الخاصة ... وجه فتاة يُشرق بهذا الابتسام المصري القديم يواجهها فتًى قد تُنبئ ملامحه أنه من الريف، غير أنه لا يلبث أن يحملنا إلى عصور سحيقة في القِدَم تُحلِّق بنا في جو إخناتوني، وهذه إحدى مقدرات محمود سعيد؛ الجمع بين الواقع والرمز، وإضفاء هذا الوجود الغريب على أشخاصه، والتحليق بنا في رؤًى كالأساطير تربطنا بها أشعة مجهولة من الضياء، وألوان لها وقع ينبئ بليل جاثم على الأنفاس، وكلب ضال يخطر في خلفية اللوحة له دلالة الرمز الذي يستخدمه الفنان لبلوغ إيماء المعنى، كما استخدم القط والحمار والحمام في لوحات أخرى.

«الدعوة إلى السفر»؛ رغم ما فيها من إشارات إلى ملاذٍ الحياة؛ إلا أن جوَّها العام لا يلبث أن ينبئنا أن الدعوة تتجه إلى أبعاد سحيقة لا إلى شاطئ قريب ... إنها من الأعمال الفنية النادرة التي تحمل المُشاهد إلى أغوار رؤًى عميقة، وتأخذ نفسه باستحواذ هو من خصائص الروائع الفنية حين تبلغ أغوار التعبير.

و«ذات الجدائل الذهبية» (وهي أيضًا من حصاد الثلاثينيات)، تمثل عالمًا من رؤى الفنان الخاصة ... هي ليست كـ «حاملة القلل» أو «ذات الحلي» تمثل وجودًا حاضرًا للمرأة الأنثى، وإنما هي تمثل عالمًا من الوجود الغريب ... كيانًا ماديًّا لابسته روح شيطانية، وأنوثة وحشية تقترب من عالم «بول دلفو» الغامض ... واللون في اللوحة ليس فيه الشجى الساحر الذي يشعُّ من كثير من أعمال سعيد، ولكنه ينفجر بالقوة العارمة الغامضة التي يتميز بها الفن السيريالي.

لا يلبث هذا الجو الذي لازم الفنان في هذه الفترة أن يعاود ظهوره في لوحة «عقد المرجان»، وما يحوم فيها من عالم غريب، ثم يعود فيتكرر في لوحة «السابحات»؛ الأجساد النحاسية الذهبية ليست كسابحات «رينوار» التي تعيش في فردوسه الأرضي، ولا هي من عالم «فراجونار» الذي يجمع سمات من الرشاقة والزخرف والجمال، ولا من عالم «بوتتشيلي» الذي تلوح فيه المرأة كملاك من اللؤلؤ في عالم خيالي ... إن سابحات سعيد تُذكرنا بجنِّيات الأرض، وينبئنا جوُّها العام بأننا نرتاد عالمًا من صنع الفنان ومن دخيلة نفسه ... وهذا هو سر التحويل عند محمود سعيد؛ استطاع أن يمزج الواقع بالرمز، وأن يُضفي على المَشاهد والأشخاص جَوَّه الأسطوري الخاص.

في إنتاج هذه المرحلة أيضًا تتمثل مقدرة محمود سعيد على التصميم والبناء؛ نستعرضها من خلال لوحاته «الصيد العجيب» – «الذِّكر» – «الصلاة» – «العائلة» – «المدينة».

في «الصيد العجيب» اختار الفنان التكوين الدائري، وأقام عليه بناء اللوحة ... هي ليست تسجيلًا للصيد كعمل؛ بقدر ما هي استحواذ على المحتوى النفسي للموضوع، وهو من الموضوعات التي شغلت رؤى الفنان، وظهرت في مراحل مختلفة من إنتاجه؛ قد يرجع ذلك لقرب الموضوع من منابع وحيه في الإسكندرية ورشيد، ولكن يغلب أن يكون الأمر متعلقًا بمضمونه الداخلي، وباتصال الموضوع بمعنى المجهول والمصير وكفاح الإنسان أمام قوى الطبيعة الغامضة، وهذه الأبعاد النفسية يضيفها الفنان إلى البعد المادي المنظور بما يختاره للدلالة عليه من تكوين وحركة ولون ... أما الملامح فتبدو وكأنها وجوه بزنطية، أو وجوه قديسين وشهداء خرجت من المتحف القبطي ... وأما الحركة فلم تعد تسجيلًا دنيويًّا عابرًا، وإنما هي حركة في دوام ... في أبد صغير تعيش فيه رحلة الصيد.

وفي لوحة «الذِّكر» نرى البناء التشكيلي للوحة يقوم على خط ديناميكي يربط حلقة الذِّكر، ويشد أبصارنا إليها، فتجول في أرجاء اللوحة مع خطِّها المحرك وإيقاعاته الترديدية

في حركات الأجسام والملابس ... أما النور فيسقط على الجباه، ويمتد إلى الأرض فيأخذ الأبصار، ويوغل بالرؤيا إلى ما وراء الحركة. في حين يختلف الإيقاع في لوحة «الصلاة»، ويضفي معمار اللوحة على الجو هدوءًا واستقرارًا؛ انحناءات الأقواس مع انحناءات الأجسام، والترديد الرأسي يتلاقى مع الترديد الأفقي ... وللنور روحانية تسقط على صفوف الأعمدة وصفوف الناس في وقار يختلف عن تدفق النور العارم في لوحة «الذِّكر».

أما لوحة «المدينة» فيغلب على بنائها حساب دقيق لخطوطها الرأسية والمقوسة، في إيقاع يعقد العُرى بين مجموعة من رموز الفنان ونماذجه المألوفة: «فاتنات بحري» و«المراكب ذات الشراع» و«بائع العرقسوس» و«المرأة والقلل» والكلب والحمار والحمام والقط ... وهي — برغم ضخامتها وتعدُّد مشاهدها وأشخاصها — راسخة البناء؛ تشير إلى ما كان يمكن أن يخلفه محمود سعيد في التصوير الكبير.

يستخدم الفنان إيقاعًا معينًا يتردد في مقاطع اللوحة كالقافية في الشعر، وكأنه نغم تصويري ينتقل من شراع المراكب إلى ثوب فاتنات بحري إلى وجه راكب الحمار، ثم ينتهي عند بائع العرقسوس، ويعود مرة أخرى يتردد في ثنايا اللوحة كرباط سحري نسجته يد الفنان البارعة.

والألوان في اللوحة كالأعمدة في البناء يحمل بعضها بعضًا؛ فاللون عند سعيد عنصر معماري، ولكنه يحمل ما في الغناء من شجًى.

والنور في اللوحة يرف في كل مكان ... في البيوت والعيون والحلي وعلى جبهة الحيوان، وله لألاء يلفُّ المادة في غلالة روحانية، نور السماء الداخلي الساطع الذي يحمله محمود سعيد في أعماقه، ويتدفق منها، فيضفي على لوحات تلك الحقبة جوًّا من السحر.

ويلتقي الواقع والرمز مرة أخرى في لوحة «العائلة»؛ فالبناء الهرمي الذي اختاره لها يلفُّه جوٌّ من القداسة أحاط بأسرة تبدو — رغم مسحتها الريفية ووجودها الحاضر — وكأنها قادمة من زمن سحيق إلى أرض غريبة انبثق فيها النخيل، بينما يسكب الضوء النحاسي في مشاعر الرائي أحاسيس مبهمة، ويؤكد معنى الرمز.

قد يكون من العسير وضع علامات فاصلة مميزة بين حقبة وأخرى؛ فإنتاج الفنان مسار متصل يمهد كل خطوة منه لما يليها.

ولكن إذا كانت هذه الفواصل مجرد علامات على الطريق كلما بدا تحوُّل مميز في أعمال الفنان، فإننا نستطيع أن نقول إن حقبة الثلاثينيات في فن محمود سعيد امتدَّت بخصائصها حتى قرابة نهاية الأربعينيات.

وهي حقبة زاخرة أيضًا بعديد من الصور الشخصية؛ فقد شغل فن تصوير الأشخاص مكانًا ملحوظًا من أعمال محمود سعيد … وكثير من مصوري الأشخاص يعنيهم إبراز الشبه والشخصية، ولكن محمود سعيد — مع امتلاكه هذه القدرة — يعنيه أيضًا عنصر البناء والتكوين، والترابط بين صورة نموذجه وبين الجو العام الذي يحيط بمن يُصوره، كما أنه لا يقف عند ملامح الشخص، وإنما يُصور العمق النفسي والتطلُّع البعيد … ووجوه أشخاصه تتطلع إلى أمام تُواجه الرائي، بينما تذهب نظراتها إلى ما وراء … وفي عيونها وشفاهها — وهما عنصران يركز فيهما طاقته التعبيرية — شيء يربطنا بالوجوه المصرية القديمة.

كما تتميز هذه الحقبة أيضًا بلوحات «العاريات»، وهو موضوع يمثل خطوة من خُطاه الجريئة في فن التصوير المصري؛ فبعد أن توارت المرأة في الأيقونة القبطية، ولم يعُدْ يبدو منها في الفن الإسلامي غير لمحات شبه تجريدية على الأواني ومن خلال النقوش، ونكاد نحصي صورها الصريحة في قصور العصر الطولوني وحمامات العصر الفاطمي … بعد هذا الاحتجاب الطويل جاء محمود سعيد ليُشبع نظرنا بعد صوم عن المرئيات.

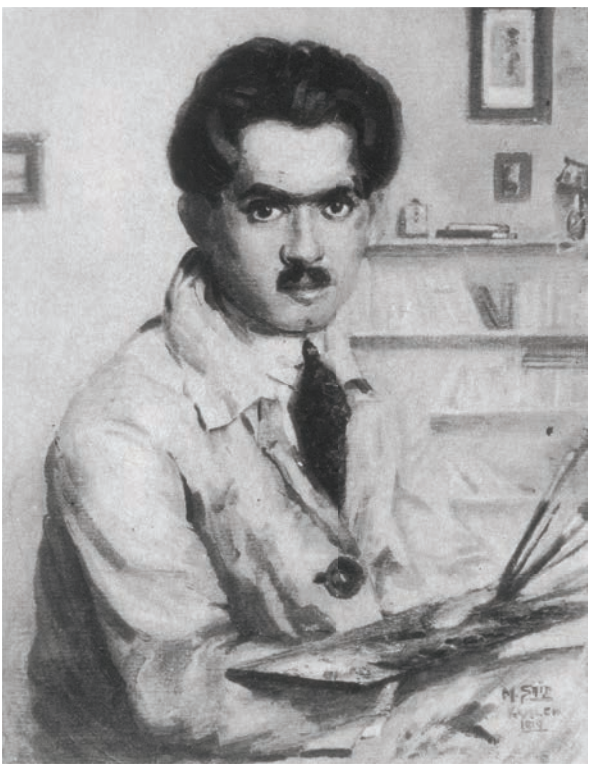
وهو في عارياته يُمثل نماذج الأنثى العارمة في بناء معماري مكين، والجسم في لوحاته ذريعة لمعالجة التقاء النور والظل على الأحجام، كما أنه يُحقق فيها خاصية من خواصه؛ هي التوازن الأخَّاذ بين الحجم والفراغ في اللوحة.

ولْنأخذ لوحة «على الأريكة الخضراء» نموذجًا للدلالة على ذلك، ولْنلمح النور يساهم في تشكيل الأحجام وإبراز استدارتها بأسلوب يتسم بالكثافة النحتية.

صحبت الخمسينيات تحوُّل رؤى الفنان … هدأت في نفسه حدة الصراع الداخلي بعد أن ترك كرسي القضاء وفرغ لِفنِّه، وازداد ارتباطًا بالعالم الخارجي … لم يعُد للمنظر عنده محتواه ودلالاته الرمزية.

انقضى عهد «الجزيرة السعيدة» وعواصف الكورنيش والسحر الخفي لـ «المدينة» … تلك العوالم التي كانت نقلًا شعريًّا واستخدامًا رمزيًّا للطبيعة، وبدأت سياحات الفنان بين رشيد، وأسوان، ومرسى مطروح، والمنيا، ولبنان، والبحر الأحمر … وانبهر بضوء ساطع هو أقرب إلى نور النهار، وزاد ارتباطه بالمنظر الطبيعي بأسلوب اكتملت له أدوات المعرفة التشكيلية واللمحة الشاعرية … وفي هذه الأعمال قمم نلمحها في مناظر الجبل بظهور الشوير، وفي لوحة «محجر التلك» بالبحر الأحمر؛ حيث نحس أن الفنان قد حلَّق فوق

المكان بحلمه الداخلي، وملك سر التحوير حتى كاد المشهد يرتفع عنده فوق الزمن والمكان، ويستحيل إلى رؤًى بين الأحلام ... كذلك نرى تعبير الانتصار على الزمن في لوحة «النيل عند المنيا» و«بيريه عند الفجر»، وكأن الفنان قد حبس في أبعاد لوحته الزمن عن الحركة، حتى لَيُخيَّل إليك أن الضحى لن يدرك بيريه أبدًا، وأنها ستعيش دائمًا فجرها الخالد.



صورة الفنان: من أولى المحاولات في صور الأشخاص، تتجلى فيها ملامح من تأثير المراسم الأجنبية التي تتلمذ عليها محمود سعيد في بدء حياته الفنية. وقد عالج الفنان صورته الشخصية بعد ذلك في لوحة «الرسول» سنة ١٩٢٤م معالجة رمزية ... وفي رسمة «تحليل نفسي» سنة ١٩٣٠م، وفيه تتمثل الصورة الداخلية النفسية للفنان (١٩١٩م).

يسيطر توقيت الحياة وحركة الزمن على الفنان ... وغالبًا ما تكون صورة الطور الأخير من إبداعه مغايرة لأطواره السابقة؛ متميزة بالمهابة والتأمل وتجريد الأشياء من تفصيلاتها العابرة.

وهذا هو ما نلمحه في آثار الستينيات من رحلات محمود سعيد إلى جزر اليونان ... كانت روح الفنان تهفو إلى صمت تلك الجزر، ونورها الخالد، وبيوتها البيضاء المجردة من الألوان.

ومن هذا الجو الأخاذ الذي سكنت إليه روحه صاغ لوحاته الأخيرة في جلالها المهيب وضوئها الناصع وصمتها العجيب.

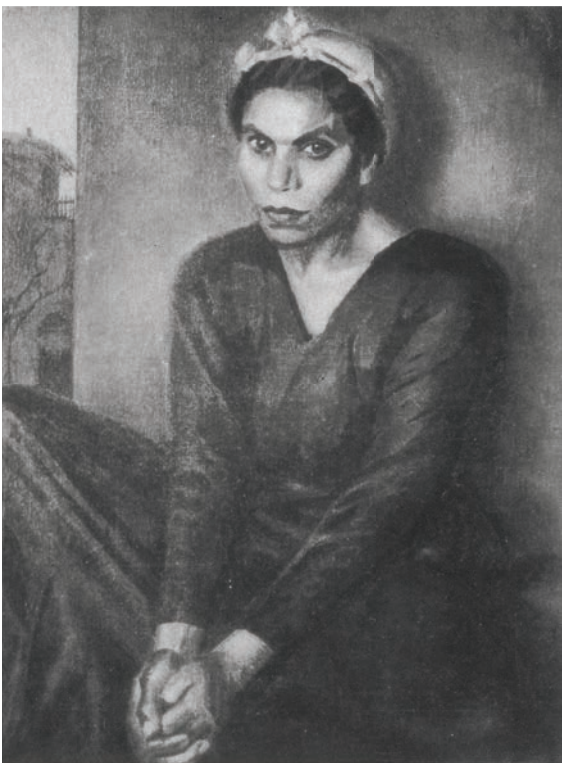
شقيقة الفنان: من محاولاته الأولى في الصورة الشخصية عالجها بلمسات تأثرية (١٩١٨م).

لم يعد في لوحاته تدفُّق النور، ولا سحر اللون الشرقي البراق ... وغابت عنها الحركة المتأججة والشعور العارم بالطاقة ... وبقي الفكر والتأمل، وصمت الشعر الجليل، حتى الإنسان قد غاب عن هذه الجزر، ولم تبقَ إلا بيوت السكينة وقوارب الصيد والمراكب بلا حراك.

على إيقاع هذه الظلال والأضواء كان ختام الصرح الشامخ الذي أقامه محمود سعيد، والأعمال المتعددة التي أبدعتها مخيلته، ففتحت لفن التصوير في مصر آفاقًا وأبعادًا.

تم بحمد الله.

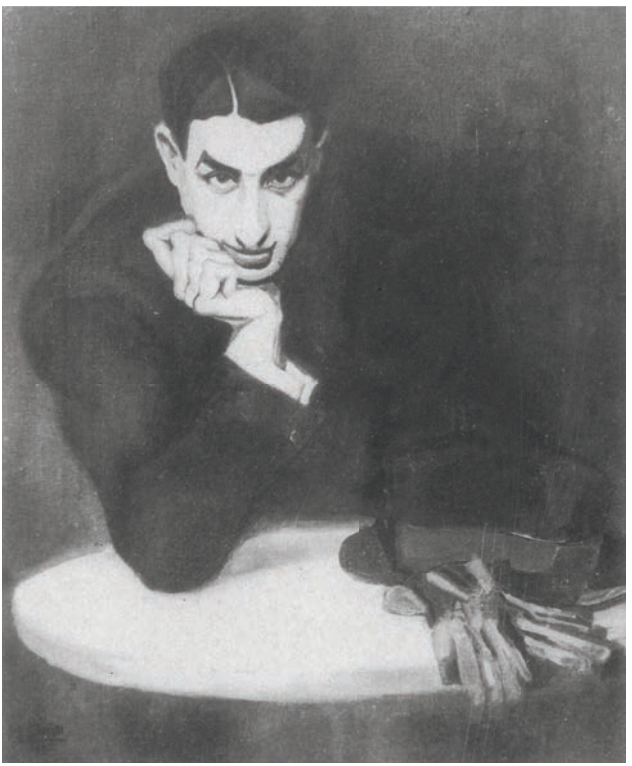
شقيقة الفنان: كان محيط أسرته محورًا من محاور تعبيره الفني، من خلاله تظهر مراحل التطور التي مرَّ بها في رؤياه ولغته التشكيلية (١٩١٩م).



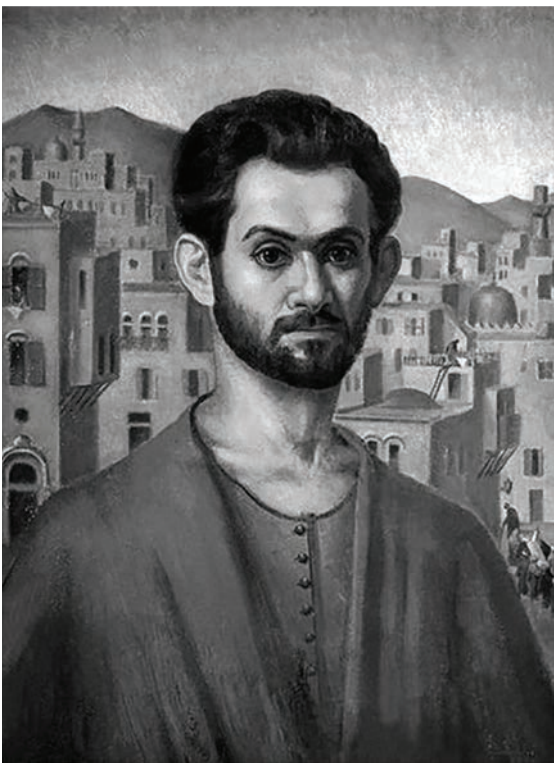
هاجر: من معالم التشكُّل في أسلوبه الفني، فيها متانة التكوين البنائي، وصمت الألوان الداكنة التي استخلصها من سياحاته الفلامنكية والإيطالية (١٩٢٣م).

فان د. مورن: التعبير النفسي والتكوين البناني في الصورة الشخصية أخذ يتمثل في لوحات محمود سعيد من أوائل العشرينيات (١٩٢٣م).

زوجة الفنان: من تذكار سياحاته الإسبانية، ومن وحي إشراقة الأيام الأولى من حياته الزوجية، صوَّر محمود سعيد هذه اللوحة الرائعة، وفي خلفيتها عالم المناظر الذي شغل به المراحل التالية من حياته الفنية (١٩٢٤م).



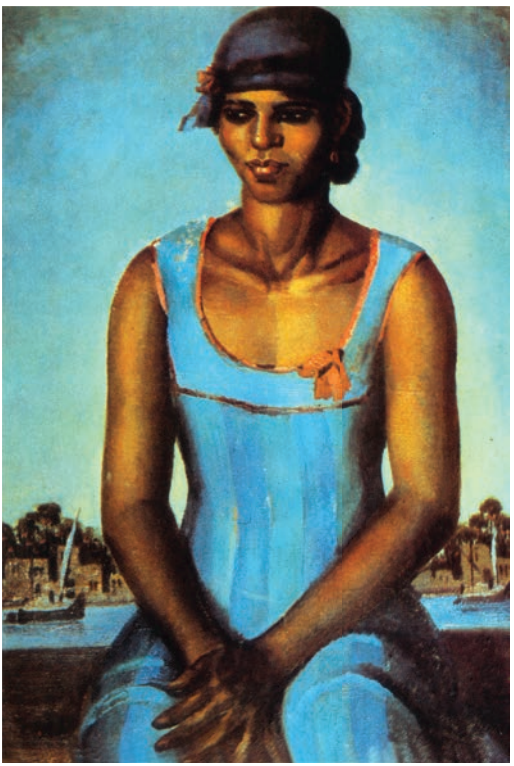
الرجل بالرداء الأسود: الوجه واليد مركز التعبير في هذه اللوحة التي يحوطها جو غامض يقبض الأنفاس، جو استشفَّته بصيرة الفنان، وانعكس في تراجيديا الألوان الداكنة (١٩٢٤م).



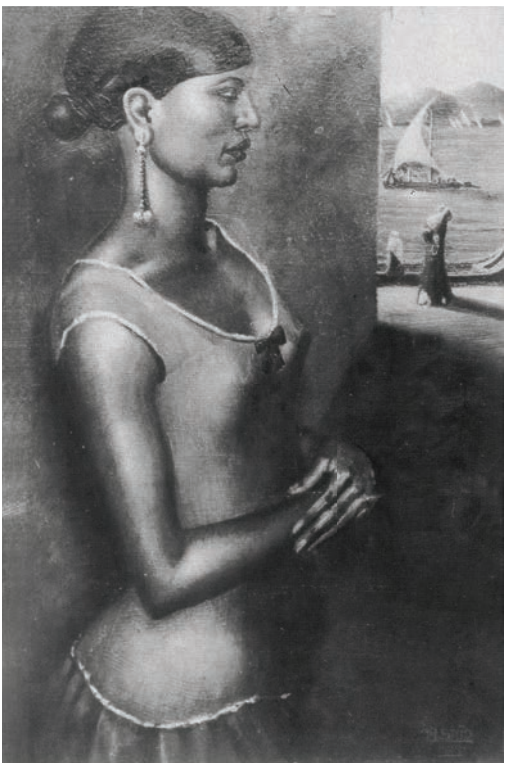
الرسول: صورة رمزية للفنان إثر أزمة صحية، يبدو فيها متطلعًا إلى الأبد، مشغولًا بفكرة الموت، ولكن جوَّ المشاعر الصوفية يُظِلُّ ملامحه، ويضفي عليها الصفاء والسكينة (١٩٢٤م).

حاملة الجرَّة: احتفى مختار في هذه المرحلة بعنصر الماء في تماثيله، فجاءت حاملات الجرار ممثلةً لهذا العنصر المقدَّس في حياة مصر، وتناول سعيد «نفس الموضوع» في لوحاته (١٩٢٦م).

حياة: من النماذج المتعددة للمرأة المصرية التي شُغِل الفنان بالتعبير عنها في لقاء بين الوجود النفسي والحضور التشكيلي أضفى على أعماله عمقًا ودلالة (١٩٢٧م).



ذات الرداء الأزرق: بناء شامخ فيه رسوخ التماثيل المصرية القديمة والمعمار اللوني الذي يتميز به محمود سعيد، هي رمز من رموز مصر من خلال تعبير محمود سعيد عن الذات المصرية في أعماله (١٩٢٧م).

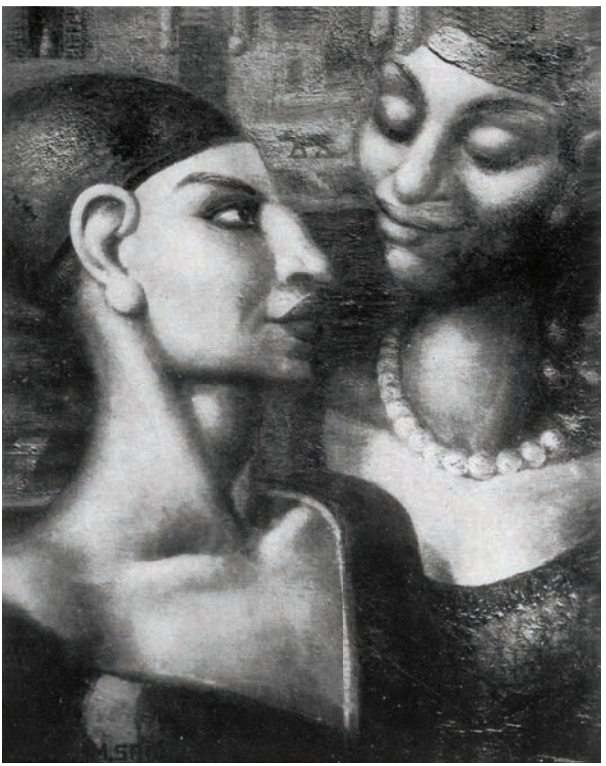


ذات الثوب الوردي: للألوان في لوحات محمود سعيد دلالتها الرمزية والتشكيلية ... ومن أجل هذا كان معنيًّا باقتران أسماء كثير من لوحاته بلون يسودها، ويُشكِّل محور بلاغة التعبير فيها (١٩٢٩م).

منظر من الريف: من لوحات محمود سعيد القليلة قبل الخمسينيات التي يلوح فيها غلبة المنظر الطبيعي لذاته لا كعنصر تكميلي وخلفية لموضوع آخر؛ ففي هذه اللوحة يبدو الإنسان صغيرًا باهتًا — برغم موقعه في مقدمتها — في حين تشد الرائي مجموعة النخيل نحو الحقول الممتدة في خلفية اللوحة، ثم تجتذبه البيوت والمراكب وقد أجرى عليها تحويره الهندسي. هي سياحة في الطبيعة المصرية بمعالمها ومشخصاتها المميزة (١٩٢٧م).

شقيقة الفنان «حرم السيد حسين سري»: بالمقارنة باللوحات التي رسمها لشقيقاته في مطلع حياته الفنية، تبدو مراحل التطور التي مرَّ بها الفنان، وانشغاله بالتكوين والبناء في اللوحة إلى جانب إبراز الصورة النفسية لنماذجه (١٩٣٢م).

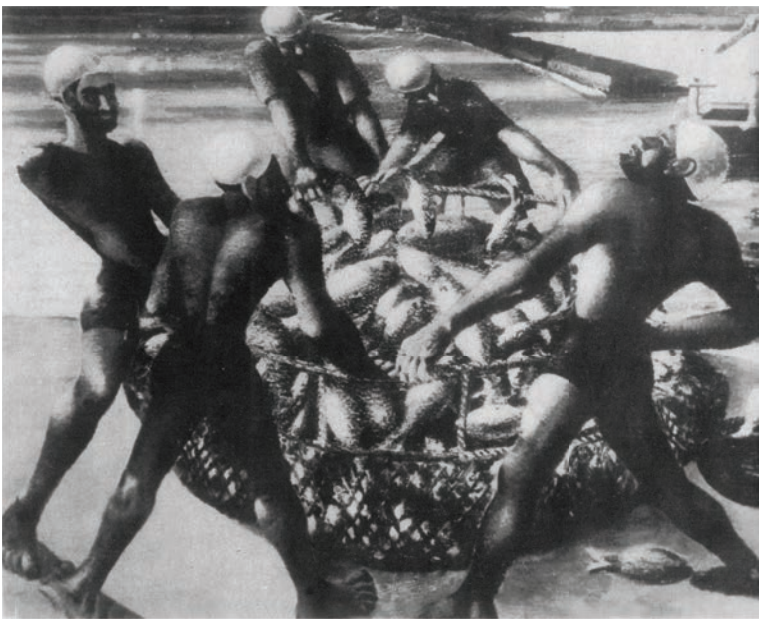
عروس البحر: من أعمال محمود سعيد المجهولة، وإن كانت تمثل نضجه الفني ... فيها الجو السحري الذي امتلك الفنان أسراره، والمقابلة الرائعة بين عالم البحر بغموضه المجهول، وعالم الإنسان متمثلًا في المرأة التي تحولت رمزًا وعروسًا للبحر (١٩٣٢م).



الدعوة إلى السفر: في رحلة كل فنان عظيم علامات على الطريق ... والدعوة إلى السفر من أروع العلامات في رحلة محمود سعيد (١٩٣٢م).

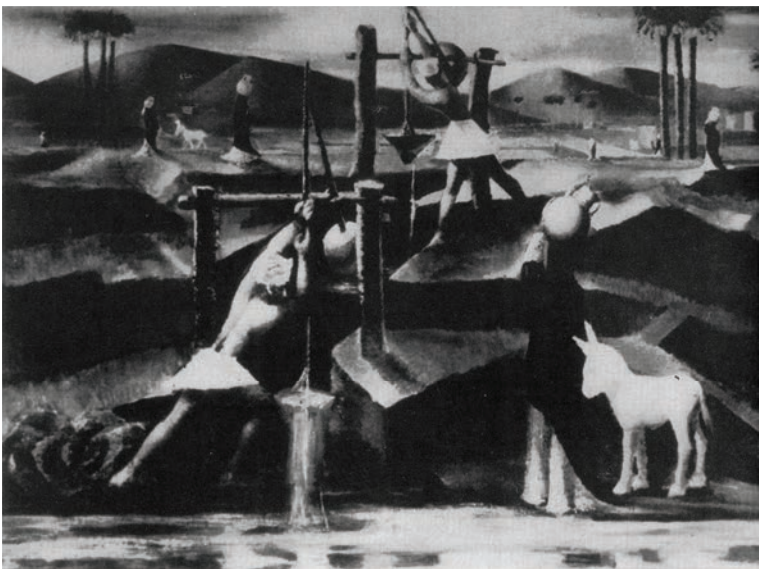
ذات الجدائل الذهبية: هي أيضًا علامة مميزة في فن محمود سعيد ... هي الوجه الرمزي لشيطانة الفن ... سعى إليها حتى ملك سر التعبير عنها في أعماله. وكم ترددت ملامح هذا الوجه الذي يمثل رؤًى من رؤاه الداخلية (١٩٣٣م).

فاطمة: بعض أسرار الروح المصرية التي يختزنها في نفسه تتجلى في هذه اللوحة — كما تجلت في غيرها من نماذجه — واليد كعنصر من عناصر التعبير التشكيلي المميزة عنده محور من محاور الارتكاز في اللوحة (١٩٣٣م).



الصيد العجيب: كثيرًا ما عالج الفنان هذا الموضوع كرمز ... ولكن هذه اللوحة بلغت قمة الإبداع في البناء التكويني والنفاذ إلى الرؤى الداخلية للمعنى النفسي للصيد، ولها عجالة تحضيرية (إسكتش)، ولكن هذه اللوحة تتفوق عليها في قوة التعبير (١٩٣٣م).

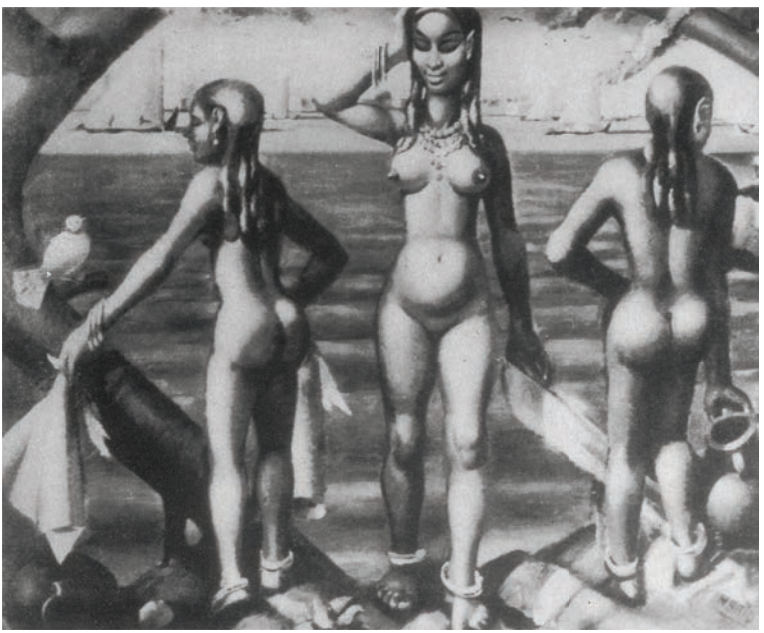
نادية والكنار: كانت ابنة الفنان نموذجه الأثير؛ صوَّرها في مراحل مختلفة من حياتها ... وصحبت لوحاته لها حِقَبه اللونية، وتطوُّر مفهومه للبناء والتكوين والتعبير (١٩٣٣م).



الشواديف: كان العمل محورًا من المحاور الأساسية في الفن المصري القديم ... وطالما ترنَّمت اللوحات الجدارية والتماثيل بمجد العمل ... وهو أيضًا محور من محاور التعبير عند محمود سعيد ... وفي لوحة الشواديف يتجلى أسلوب الفنان في التصميم ... واهتمامه بإيقاع الأشكال المثلثة مع الخطوط الرأسية والأفقية، مع إضفاء جو من السحر الخاص تشارك في الإيماء به الألوان الداكنة وحركة العمل الأبدية، تتبدى شخوص استعارت بناءها من التماثيل المصرية القديمة (١٩٣٤م).

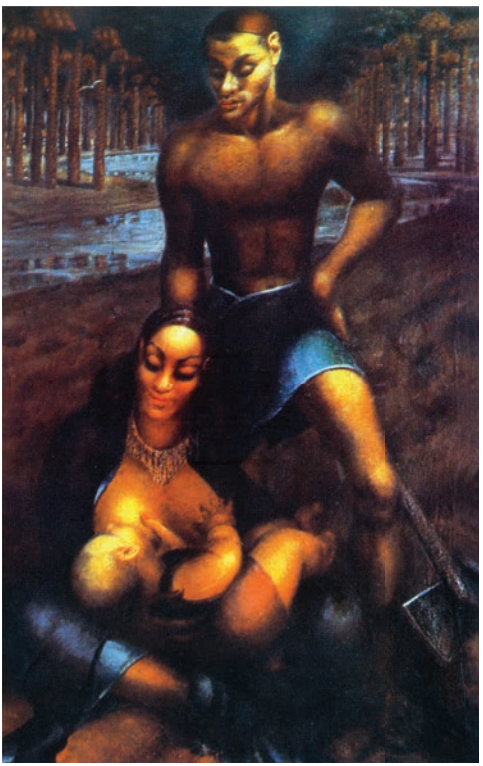
عربي من مريوط: استقصى محمود سعيد ملامح سكان الوادي من الجبل إلى الريف إلى البحر ... ففي لوحاته تتمثل مجموع ملامح وجه مصر القومي، وهذه اللوحة ملمح من هذا الوجه في تعدُّد صوره وإشاراته (١٩٣٤م).

الصلاة: من المحاور التي دار حولها فن محمود سعيد محور العبادة ... ولوحة الصلاة بما تميزت به من تقابُل الإيقاع بين أقواس العمارة وأجسام المصلين، وتنظيم الخطوط وتوازن الكتل تمثل سمات النضوج في فن محمود سعيد (١٩٣٤م).



المستحمَّات: الأجسام النحاسية المنتصبة كالتماثيل، وعناصر التشكيل الرمزية في اللوحة، وما في ألوانها المشتعلة من سحر الغموض ينقلنا إلى عالم من رؤى الفنان الداخلية ... كانت «الدعوة إلى السفر» و«ذات الجدائل»، مفتتحًا له ... وعلى هذا الطريق تدفق إبداع محمود سعيد في الثلاثينيات (١٩٣٤م).

حاملة القلل: صورة أخرى من نموذج المرأة في فن محمود سعيد، أضفى عليها من رؤيته الداخلية هذا الوجود الغريب ... ويتجلى في تشكيل الجسم وبروز الإناء إحساسه بالنحت. كما يبدو امتلاكه للبناء العام للوحة، والمقابلة بين الخطوط المستقيمة للنافذة وبين استدارة الأحجام التي تشغل الفراغ (١٩٣٦م).



العائلة: بناء هرمي يؤكد رسوخ المعيار التشكيلي، ويعمِّق معنى الرمز، وألوان لها سحر الإبهام، وتركيز النور وسط اللوحة يؤكد هذا السحر ... هي من مرحلة «الدعوة إلى السفر» فيها ملامح من أجوائها ... ومن ثمرة لقاء روح الفنان وذوقه المصري الخاص بفن عصر النهضة الإيطالية. (١٩٣٥-١٩٣٦م).

الذِّكر: الذِّكر والرقص والزار كانت محاور التعبير التي شُغِل بها ونفَذ إلى أبعادها النفسية، كما واجه التحدي الذي يواجه الفنان عند تناول التجمُّعات، وحقق إيقاعًا رائعًا بين عنصر البناء وعنصر الحركة وعنصر اللون ... وقد تكون لوحة «الذِّكر» من لوحاته المميزة التي تلاقت فيها كل هذه القيم التشكيلية (١٩٣٦م).

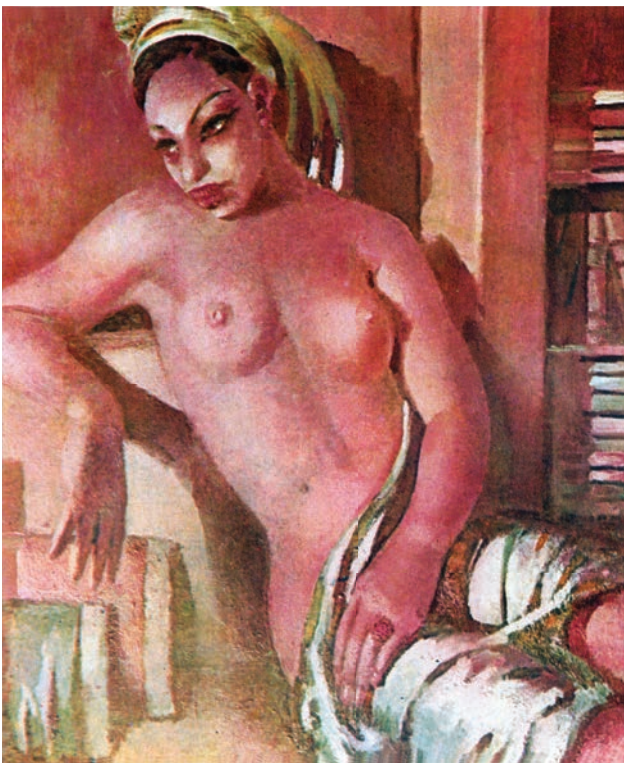
بنات بحري (الجزء الأوسط من لوحة المدينة): في المرأة بنت البلد وجد محمود سعيد تعبيره عن الخصوبة والأنوثة والجنس، وكانت بنات بحري مصدرًا من مصادر إلهامه، ورمزًا من رموزه، في أجسامهن صرامة البناء في الخارج، وتفجُّر الأحاسيس في الداخل ... ومن المقابلة بين حبكة التنظيم وأعماق الباطن يشعُّ فن محمود سعيد بسحره الخاص (١٩٣٧م).

المدينة: ليل له سحره الخاص يشع من وهج الألوان النحاسية والذهبية، ومن اللقاء بين الألوان الحمراء والزرقاء في لوحة من المعمار الشامخ الذي أحكم الفنان حبكته وتكوينه، وجمع فيه عوالمه ورموزه (١٩٣٧م).

الأسرة: من جوانب التلاقي المعنوي بين فن محمود سعيد والفن المصري القديم هذا الاحتفاء بالأسرة، كما يبدو في عديد من لوحاته، وفي مقدمة اللوحة الحمار بملامحه الرمزية التي أضفى عليها الفنان جوًّا أسطوريًّا (١٩٣٨م).

الصيادون في رشيد: مرة أخرى عاد محمود سعيد إلى موضوع الصيد ... ولكنه لا يعالج في هذه اللوحة السر والرمز العميق الذي نفذ إلى أغواره في لوحة «الصيد العجيب»، وإنما هو يتناول موضوع الأرض المصرية في خصوبتها من خلال عطاء الماء والنخيل والزرع، وينكشف في هذه اللوحة نور الماء السحري عن وضاءة النهار، بينما يتلاقى في معمارها البناء الرأسي والأفقي والأقواس والاستدارات بإيقاع حققه إحساسه بالصفاء الهندسي وقدرته على حل المعادلات التشكيلية (١٩٤١م).

نادية في النافذة: هي أروع صور الفنان لابنته، بل هي من قمم الصورة الشخصية في فن محمود سعيد ... المعمار الرائع، والنقاء الهندسي، وصفاء التعبير، والعيون المتطلعة إلى مرحلة جديدة من الحياة، والنافذة رمز لأفق رحيب تتفتح عليها حياتها، وللألوان في اللوحة سحر خاص؛ هي ألوان النهار والأمل من السماء يضفي معنًى ودلالة على المشرق في حياة الفنان (١٩٤٢م).



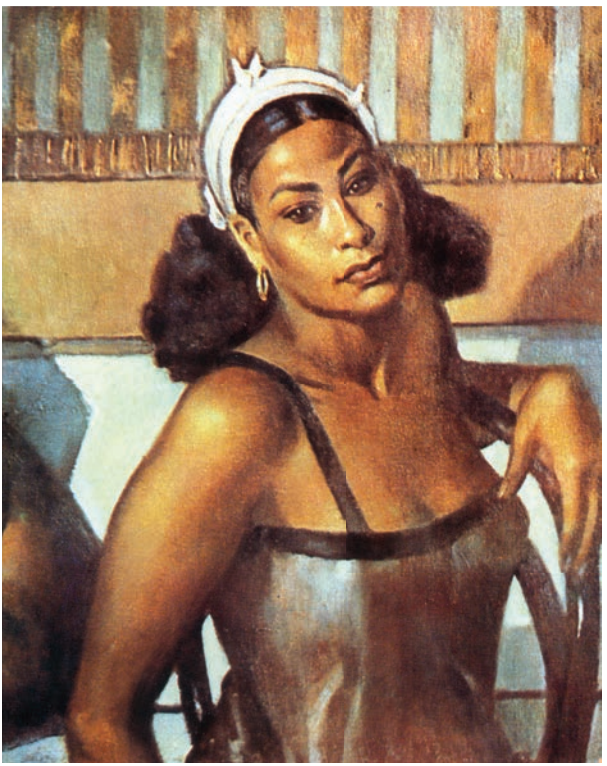
على الأريكة الخضراء: خطوة جريئة في فن محمود سعيد تمثل إحدى إضافاته الهامة إلى التصوير المصري الحديث ... الصورة العارية عنده تصميم بنائي ... تعبير عن إحساسه بالطاقة والقيم اللمسية يبرزها اللون ويحتويها البناء، فتبدو أجرامًا لها خصائص النحت (١٩٤٣م).

دعاء «المتعطل»: قدرة الفنان على النفاذ إلى أعماق النفس في ملامح نماذجه، والجمع بين صورة الإنسان كمحور أساسي، والمنظر الطبيعي كخلفية يرتكز عليها تتجلى في هذه اللوحة؛ الوجه فيها يشد الرائي إلى حالة نفسية تمثل دعاء المتعطل واسترحامه ... ومآذن مسجد أبي العباس مع شراع المراكب تلوح كأمل مشرق في أفق مُدْلهمٍّ (١٩٤٦م).

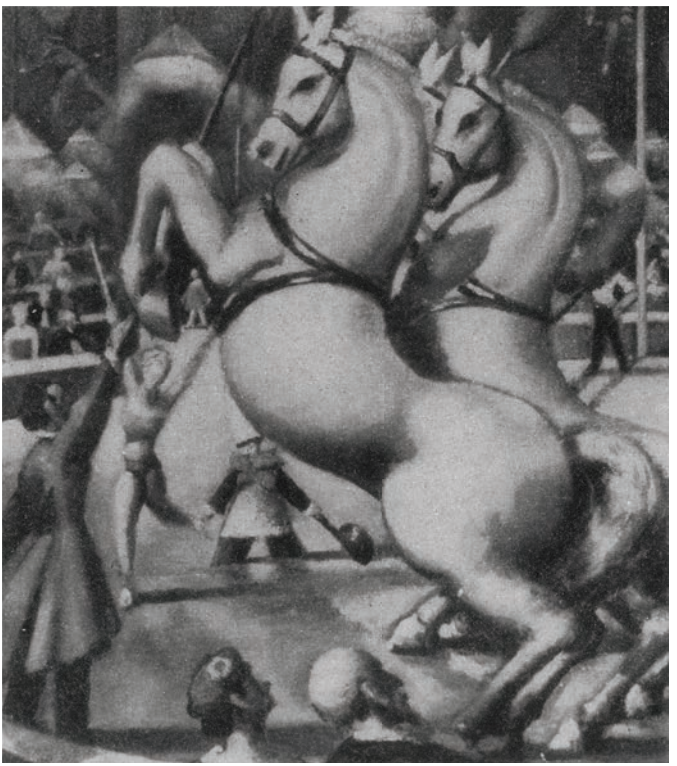
المرقص: من مرحلة انطلاق الفنان في رحاب الطبيعة، وأيضًا في المجالات الاجتماعية بعد أن ترك كرسي القضاء وقيوده. هي صنو للوحة السيرك والتخت، وفيها يتمثل جانب من حياة الليل وفقًا لرؤى الفنان وبأسلوبه الخاص.

صلاة: مرة أخرى عاد محمود سعيد إلى موضوع الصلاة ... ولكنه آثر في هذه اللوحة إبراز وجدان الشخصية من خلال فرد، عن معالجة المعنى العام من خلال الجماعة ... أما البناء فقد تمثَّل في الأعمدة والقناديل وأقواس العمارة تقود الرائي إلى فرجة النور، كأنها أمل من السماء يضفي معنى دلالة على شخص المصلي، ويتلاقى مع الضوء يغمر رداءه الأبيض (١٩٤١م).

نادية بالرداء الأبيض: صحبت مراحل الفنان وتطوره ... وهي في هذه اللوحة تتفتح على الحياة وتخرج إلى الطبيعة، مع بوادر تحوُّله من عوالمه الداخلية إلى الآفاق الرحيبة للعالم الخارجي (١٩٤٦م).



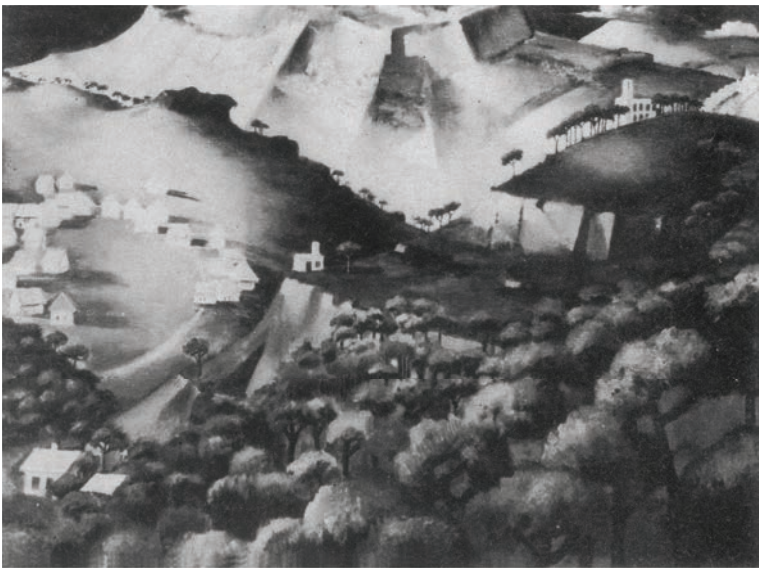
فتاة على الكرسي: وجه آخر للمرأة بنت البلد التي شغف الفنان باستقصاء ملامحها المتعددة وإبراز تعبيرها النفسي في لوحاته (١٩٤٨م).



السيرك: من حياة اللهو الليلي تناول محمود سعيد بعض الموضوعات التي وإن بعدت عن موضوعاته النابعة من البيئة إلا أنها تميزت بطابعه الخاص وأسلوبه الشخصي ... ويتجلى ذلك في البناء المعماري للوحة السيرك، وقدرة الفنان على إعطاء معنى المكان وَجوِّه الداخلي. ويلاحَظ أن حركة الخيل هي محور الارتكاز في اللوحة، وهي حركة شُغِل بمعالجتها تشكيليًّا منذ لوحته سان جورج والتنين (١٩٢٧م)، ثم عاودها في دراسة للخيل ١٩٤٠م.

مرسى مطروح: أخذ المنظر الطبيعي لذاته يأخذ اهتمام الفنان ويستحوذ على رؤاه، وتعددت سياحاته الداخلية والخارجية ... ولكن المواقع الهامة تركزت حول مرسى مطروح وأسوان وبيروت وجبال لبنان وجزر اليونان.

من مرسى مطروح أبدع الفنان أروع لوحاته للمنظر الطبيعي ... ولئن تخلى عن هذه الأعمال سحر النور الداخلي الخاص، فإن نور النهار الذي يغمرها وامتلاك الفنان للقيم اللونية التي أثرى بها فن المناظر الطبيعية يمنحنا سمتًا آخر من سماته.

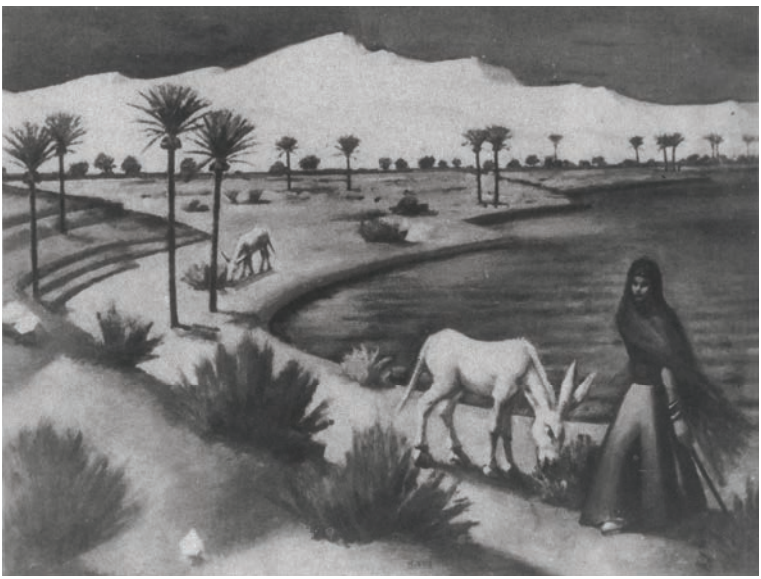


منظر الجبل من ظهور الشوير: البحر والجبل من أهم عوالم الفنان، وأكثرها اجتذابًا لنفسه، وهذه اللوحة بما تميزت به من فخامة البناء وروعة الألوان وإيقاعات التكوين من أروع لوحاته في الرحلة إلى لبنان، وكم تكررت هذه الرحلة في العَقد الأخير من حياة الفنان (١٩٥٤م).

ميناء بيروت: من لوحات الفنان الرائعة التي حقق فيها توازن التصميم والبناء وإضفاء جو من السحر الخاص على المكان (١٩٥٤م).

محجر التلك في البحر الأحمر: في هذه اللوحة، وفي لوحة جبل الفوسفات بسفاجة — وكلاهما من نتاج مرحلة اكتشاف المكان في أعمال محمود سعيد — يتجلى منحًى تجريدي وتحليق فوق رؤى الطبيعة، واستكناه للسر الخاص بالمكان، يغلفه جو أسطوري تشارك الألوان في الإيحاء به وتأكيده (١٩٥١م).

منظر: لوحة من مرحلة اهتمام الفنان بالمنظر الطبيعي لذاته، وخروجه من عالمه الداخلي إلى معايشة الطبيعة من النور الداخلي والألوان التي يصبغها برؤاه الخاصة، إلى النور الخارجي الباهر والقيم اللونية التي يستخلصها من الطبيعة (١٩٥٤م).



مرسى مطروح – حمام كليوباترة: سر النور الفضي الباهر، وسحر المكان، ومنطق التشكيل الخاص لدى الفنان يُصوِّر به الطبيعة التي ترنم بألوانها في المواقع التي استولت على نفسه.

الملاية اللف: ظل محمود سعيد مرتبطًا بالتعبير عن المرأة بنت البلد؛ يتعقب ملامحها وما تنطق به العيون والشفاه، وكلاهما من محاور الارتكاز في تعبيره، وقد عاد في مرحلته الأخيرة يردد ذكرى فاتنات بحري ... ولكن الشجن الحزين وهدأة التأمل العميق وحكمة الفنان في سن الكهولة تطغى على تألق ألوان الشباب وجو الفتنة والدلال الذي كان يسود لوحاته الأولى (١٩٥٩م).

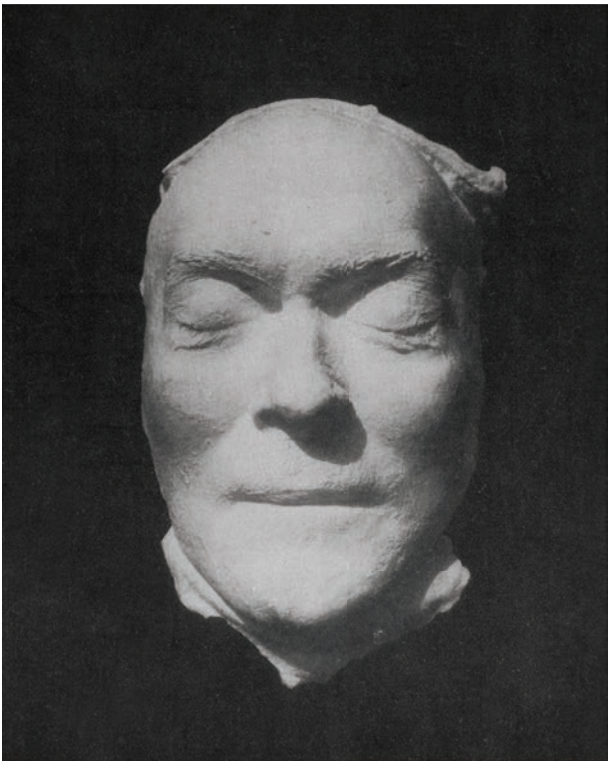
حفيدا الفنان – سميحة وسعد الخادم: أخذت «الصورة الشخصية» تختفي من أعمال الفنان الأثيرة ... ومن إنتاجه النادر في هذه المرحلة صورة حفيديه، وقد بدا فيها انفساح المنظر الطبيعي إلى آفاق بعيدة وصفو البحر والسماء، بالمقابلة مع وجهَي الطفلين بكل ما في ملامحهما من معانٍ (١٩٦٠م).

المقرئ في السرادق: كانت لوحات الفن التي صوَّرها الفنان في العشرينيات مشحونة بالحس الجنائزي مثقلة بظلال الموت، ولكن الفنان في لوحته الأخيرة هذه كان معنيًّا بالعنصر التعبيري في وجوه المقرئين، وبتأليف الألوان والعناصر الزخرفية في السرادق، وهي من اللوحات التي سبقتها عجالة تحضيرية «إسكتش» يتمثل فيها الانطباع السريع للرؤية قبل التصميم النهائي للبناء، وتركيب عناصر اللوحة ووحداتها اللونية. (١٩٦٠م).

ميناء سيرا باليونان: كانت رحلة الفنان الأخيرة إلى بلاد اليونان من أعمق الرحلات أثرًا في نفسه ورؤياه ... وقد عاد من هذه الرحلة مبهورًا بروح المكان وبتألق الألوان، وعبَّر عن انبهاره في هذه اللوحة، وقد اختفى منها الإنسان الذي غاص في أعماقه في عديد من أعماله، بينما بقي المكان بسكينته وبنائه المعماري وألوانه المتألقة يفرض على الرائي وجوده (١٩٦٣-١٩٦٤م).

ميناء بيريه عند الشفق: تصوير المكان في أوقات مختلفة وإظهار فعل النور في الأشياء كان من اهتمامات الفنانين التأثريين، وقد عاود محمود سعيد الحنين إلى بداياته، فأخذ في رحلته مع الطبيعة يُصوِّر المكان في ساعات مختلفة من اليوم؛ صوَّر ميناء بيريه عند الفجر، ثم صوَّرها عند الشفق، ولكن صباغة اللون عنده اختلفت عن لمسات التأثريين، وحركة النور عندهم تحولت في أعماله إلى رؤية ثابتة، وكأنه حبَس الزمن في لوحاته عن الحركة، وهكذا تلوح بيريه وكأنها تعيش فجرها الخالد، ثم مرة أخرى تعيش شفقها الخالد الذي لن يدركه الغسق (١٩٦٣-١٩٦٤م).

نادية – العمل الأخير: آخر لوحات الفنان؛ عمله الذي لم يكتمل. في الوجه يتمثل إشراق الحياة والفكر من خلال ألوان من سماتها النبل والرهافة. وبرغم وضاءة النور في اللوحة فإن حُزنًا خفيًّا يرتسم على ملامح العمل الأخير للفنان (١٩٦٤م).



هنداوي