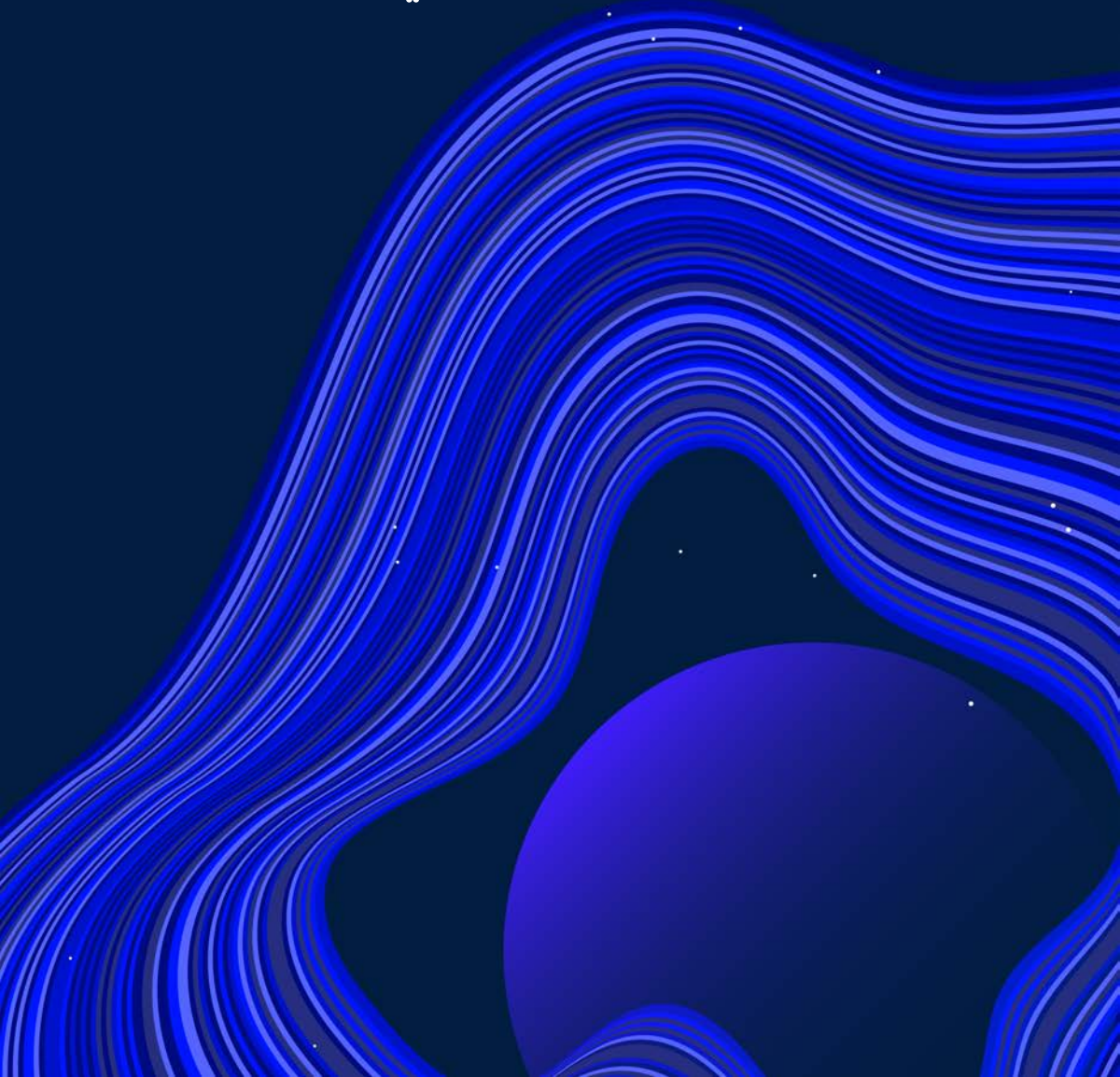


الفن في عالمنا

بدر الدين أبو غازي



الفن في عالمنا

تأليف
بدر الدين أبو غازي



الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شيبث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٨٨٩ ٠

صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٣.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٥.

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

٧	الفن والمجتمع
٩	مكانة الفنان في المجتمع المعاصر
١١	الفنون وأزمة العصر
١٣	الفنون التشكيلية والتحول الاشتراكي
١٧	الفنون التشكيلية في عهد الثورة
٢٣	التخطيط العمراني والطابع الحضاري للمباني العامة
٢٩	ثورة المتاحف ... والوضع الراهن في مصر
٣٧	جسور بين التعليم والثقافة
٤٣	الفن ... ومعاركنا
٤٧	وحي الفنون الشعبية ... في الفن التشكيلي
٥٣	الفن ... والنقد
٥٥	بين الفن والنقد
٦٥	بعض قضايا النقد في الفنون التشكيلية
٦٩	الفن في العالم المعاصر وموقف مصر من الاتجاهات الجديدة
٨٥	الفن ... والأدب
٨٧	أدب الفنون التشكيلية في مصر
٩٥	العقاد ... والفنون التشكيلية
١١١	المازني ... وآراء في الفن

١١٧

الآثار الفرعونية في شعر شوقي

١٢٥

لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلي

الفن والمجتمع

مكانة الفنان في المجتمع المعاصر

كان الفنّان قديماً يعيش تحت قباب الكنائس، أو في ظلّ القصور مرسلًا من قلاعها بريقه الذهبي ... فلما ضُغف سلطان الكنيسة، وانهارت قلاع القصور، بدأ يواجه الحياة، ويُعيد النظر في صلاته بالمجتمع ... وتحوّل برسالته إلى أغراض أخرى تمثّلت في رفاهية الرجل المتوسط في الفن الهولندي والفن الإنجليزي، وتزيين المباحج الأرستقراطية في الفن الفرنسي، وخدمة النظام السياسي في البلاد النازية والشيوعية.

غير أنّ تقلبات الحياة السياسية والاجتماعية أخذت تلاحق الفنان وتهزّ مكانه في المجتمع؛ فقد توارت البورجوازية، وظهرت الجماهير في الأفق كقوة أساسية على الفنان أن يدخلها في حسابه ... كما أن تسخير الفن لخدمة النظام السياسي يهدّده بالضعف والانحدار، وأوضح دليل على ذلك الفنّ في ألمانيا على عهد هتلر، والفنّ في بعض الدول الشيوعية.

كيف يستطيع الفنان إذن أن يرتبط بعصره ويؤثّر فيه بدون أن يخضع لسخرة النظم السياسية؟ وكيف له أن يُقنع الجماهير بعقيدته الفنية ويستأثر باهتمامها بدون أن يخرج عن التزامه الفني أو ينزل بمستواه؟

تلك هي المشكلة التي تواجه فنّان العصر الحديث والأزمة التي تحيط بموقفه، وهي في جوهرها ترجع إلى أمرين أساسيين؛ أحدهما يتصل بالفنان، والآخر يتصل بالمجتمع. أمّا الفنان فقد بات في مجتمعنا كائنًا غريبًا يعبر عن نفسه بلغة غامضة؛ فمذ أول القرن والفن يغلي بأفكار حطمت الواقعية والذوق والجمال، وقد كانت أعمدته في المجتمع، وأقامت مكانها النزعات الحديثة المختلفة التي سادت السياسة والفنّ منذ نشر جوّ الحرب خطره في زمامنا، والفنان يحاول بهذه النزعات أن يكشف مأساة الحياة الحديثة، غير

أنَّ الجمهور لا يستطيع أن يلاحقه ... فلقد ألقى عصر الآلة على رجل هذا العصر أعباءً زهبت بتوازنه الروحي وبالقيم الثقافية التي كان يحفل بها فيما مضى، والحياة الجديدة حين حرَّرتنا من شيء أَلقت علينا القيودَ في أشياء؛ فكلنا رقيق لها، نقع تحت نيرها وتلهبنا بسياطها ... وهذه اللحظات الفاصلة المتهاكمة التي تبقى لرجل عصر الآلة بعد أن يفرغ من جهاده تضيق في المتع السهلة العابرة، وقلما تنصرف للإشباع الروحي والفني ... وهو حين تسوقه المصادفة إلى معارض الفن يواجه عالمًا غير مفهوم يزيد الهوة بينه وبين الفنان.

ولعل هذا هو ما دعا البحوث التشكيلية إلى أن تتَّجه وجهاتٍ أخرى، وأن تبحث عن أساليبٍ وعقائدٍ جديدةٍ تربطها بالمجتمع.

وما من شكٍّ في أن حاجة مجتمعنا الحديث إلى الفن تزداد كلَّ يوم تأكيدًا؛ فالمعامل والمصانع تعمل في حماسة، وتلقي كل يوم اكتشافاتٍ وأدوات كبيرة الخطر ... وما لم تصحب هذا التقدم العلمي يقظةً في الحياة الروحية وإيمان بالقيم الفنية فستحل بالعالم كارثةٌ محققة.

ورسالة الفن في هذا العصر القلق جليلةُ الشأن ... إنه يستطيع أن ينشر بين الناس الإيمانَ بالذوق والجمال والقيم المطلقة ... غير أن هذا يتوقَّف على مدى الرابطة بينه وبين الجماهير ... والتَّبعية في هذا لا تقع عليه وحده، وإنما هي تبعة الدولة وتبعية الجمهور أيضًا.

ولقد أخذت المؤتمرات الفنية تستقصي أسبابَ الأزمة الراهنة، وترسم لها وسائل العلاج ... ولنا عودة إلى هذه الوسائل لنرى طريقةَ الأخذ بها في مجتمعنا المصري.

الفنون وأزمة العصر

العصر الحديث بمشاكله وتحولاته أحدثَ للفن أزمةً استشعر الفنانون خطرهما، فراحوا يتلمّسون لها العلاج، ويتجمعون لمواجهتها. استشعرها «جورج ديهاميل» حين أعلن «محنة الكتاب» في العصر الحديث، واستشعرها «هيربرت ريد» حين تحدّث عن الفن والمجتمع، والتقى من أجلها رجال الفن في جنيف سنة ١٩٤٨م، ثم جمعهم اليونسكو في مؤتمر فينيسيا سنة ١٩٥٢م؛ حيث تكلم هنري مور، وجورج روو، وباك فيون، وتوالت بعد ذلك الاجتماعات.

وقد تناول فيون الجانبَ العملي للمشكلة؛ إذ صوّر المتاعب المادية التي أخذ الفنان يعانيها منذ تضائل الطلب على الأعمال الفنية كسلعة من سلع المجتمع ... فحتى القرن الثامن عشر كان الفن تجارة ناجحة، تستجيب لرغبات الناس، وتقدّم لهم حاجاتهم من الصور الشخصية حتى تماثيل المقابر ... ثم اخترعت الكاميرا، وظهرت الوسائل الصناعية، وانتزع المصوّر الفوتوغرافي والصانع الفني عمل الفنان في المجتمع القديم. وتحرّر الفنان فترةً من قيود التعهدات، ومضى يترنم بنشيد «سيرانو»: «أريد أن أغني وأضحك وأحلم وحيداً حرّاً».

وعرف العصر فناني المقاهي الذين كانوا يؤثرون الخبز مع الحرية على كل ترف الحياة.

ولكن الزحف المادي الذي أحاط بمجتمعنا أيقظ الفنانَ من أحلامه، فهبط بأجنحته إلى الأرض ... وبرغم ما أخذ به نفسه من ضروب «الالتزام» في فنه، فإن مشاكله المادية أخذت تستفحل مع تعقّد سبل الحياة ... وعرف هذا الطائر المحلّق أبوابَ وزارة العمل والتشكيلات النقابية والتأمينات الاجتماعية.

ومن أجل هذا، كان لمقترحات جاك فيون العملية صداها في قاعات مؤتمر فينسيا وفي أواسط الفنانين، فأخذوا يطالبون بتنفيذها، وهذه المقترحات ترمي إلى تنظيم علاقة الفنان بالسلطات العامة، وعلاقته بنقاد الفن وتجّاره، وعلاقته بالجمهور.

ففي علاقة الفنان بالدولة يقترح فيون ضرورة التوسع في شراء المقتنيات الفنية تشجيعاً للفنانين، كما يرى تعميم التعهدات الفنية بحيث تُخصّص نسبة معينة من تكاليف المباني العامة لتجميلها بأعمال النحت والتصوير والزخرفة ... وهو ينوّه بأهمية البعوث الفنية وبضرورة إنشاء جائزة قومية باسم الدولة لنهضة الفنون ... غير أنه يرى أنّ تحاط حماية الدولة في صورها كافة بإطار من الحياد المطلق إزاء الفنانين؛ إذ لا يجوز أن تتدخل الدولة لتوجيه الفن وجهة معينة، أو تقتضي من الفنان حرّيته ثمناً لحمايتها إياه.

وهذه الأزمة التي يُحسّون خطرها هناك، ويرسمون لها سبل العلاج، هي في واقع الأمر محنة قاسية عندنا، ينوء بها الفنان المصري؛ فشئون الفن تمضي في ارتجال مُضيع للجهود، وحاجة الفنان عندنا إلى حماية الدولة أوجبّ منها في أي بلد آخر، ومع هذا فإننا ندع المواهب الفنية تنمو وحدّها كالأزهار البرّية، وتضرب في الأرض لتعيش ... ولن يستطيع الفنان المصري أن يؤدي رسالته في المجتمع ما لم نرسم للفن سياسة عامة بعيدة عن الأهواء والمجاملات.

والمتحف في مصر لا يحقق رسالته الثقافية، ولا ينهض بها، وإذا ما قارنّا بين صمت متاحفنا ونشاط متاحف العالم هالتنا المقارنة.

والمكتبة الفنية في مصر من أفقر المكتبات، وستظل كذلك ما دامت الدولة تكفّ يدها عن نشر الثقافة الفنية عن طريق الكتاب، وهو دعامة أساسية لا بد أن تنهض بها الحكومة في البدء إلى أن يتكوّن للكتاب الفني جمهوره، ويستطيع أن يمضي وحده.

أمّا رسالة الناقد الفني في مصر، فمن العسير أن يضطلع بها على الوجه الأكمل والمجال مُضيّق عليه، وليست أمامه الظروف المواتية لمخاطبة الجمهور، وتبصيره بالقيم الفنية وحمايته من الزيف.

والجمهور ما زال من الناحية الفنية في مرحلة التكوين ... قد يُحس الرجل المتوسط بالحاجة إلى اللوحة في بيته، ولكنه لا يُحس بها كقيمة روحية تنشر عبيراً من الذوق، وإنما يراها شيئاً مكملّاً لقطع الأثاث ... ولكي تنقل الناس من هذه المرحلة إلى مرحلة التدقيق والاختيار لا بد من تعاون مشترك بين الدولة بكل وسائلها، والفنان والناقد الفني، حتى يأخذ الفن مكانه من المجتمع، وينتصر على أزمته الراهنة.

الفنون التشكيلية والتحول الاشتراكي

للفنون التشكيلية في هذا البلد دورٌ بالغ الأثر في كيانه؛ فهي قد صحت الحياة على هذا الوادي، وحفظت معالمها، وصدقت التعبير عن روحها في كل العصور، وكانت أساليب التعبير متعددة ومنوعة، اتصل حوارها مع الحياة في العصور المختلفة التي توالى على مصر، وكان اللقاء بين الفن والمجتمع وثيقً الوشائج على توالي العصور المصرية القديمة، والقبطية، والإسلامية.

وعندما بدأت مصر تاريخها الحديث كان الفن منذ ثورة ١٩١٩م حتى ثورة ١٩٥٢م يخوض معاركنا، ويرفع أعلامها، بل إن كثيرًا من الأعمال الفنية حملت إرهابات الثورة قبل انبثاقها، وتشير أعمال الفنان المصري إلى أنه في كثير من أعماله كان معبرًا عن روح الشعب ملامسًا لنبضه، ولم يكن منعزلًا عن حياته.

ودور الفن التشكيلي في حياة مصر يضيف أهمية على السؤال عن دوره في المجتمع الاشتراكي: كيف تستطيع أدوات هذا التعبير التشكيلي أن يكون لها فعاليتها؟ وما هي مهمة الفنان في هذا المجتمع؟ وما مسؤولياته إزاءه، والدور الذي عليه أن يضطلع به؟ إن المناخ الاقتصادي والاجتماعي الذي يهيئه العمل الاشتراكي للمجتمع يفتح للفنان آفاقًا، ويتيح لمواهبه منطلقًا حين يطلقه من قيوده؛ فالفنان في المجتمع الاشتراكي لا يعمل من أجل سلطة بذاتها ... ملكية أو دينية، كما أن الاشتراكية حين توفر له الأمن الاقتصادي تحرره من الخضوع لذوق طبقة بذاتها، وتجنّب الوقوع نهبًا للمضاربات تحت سطوة تجار الفن وعملائه. والفنان من أكثر أفراد المجتمع قربًا من روح الاشتراكية الإنسانية؛ فعمله قائم على استغلال مواهبه لا استغلال الآخرين، ومكانته وكسبه رهْنُ بجهوده، والاشتراكية في جوهرها إنساني تقيم وزنًا للفردية وجمال الحياة، وتفتح آفاقًا لا نهاية لها من منافذ التعبير عن النفس، والدولة في المجتمع الاشتراكي الحر تتيح للناس أن

يبتدعوا، وهي تشعر بحاجتها إلى الفنان التشكيلي والمعماري والكاتب والشاعر؛ أولئك الذين يمكنهم أن يجعلونا نحس إحساسًا شديدًا بما للبشر من إمكانيات.

فهل يغيّر ذلك من موقف الفنان التشكيلي من مجتمعه في ظل الدولة الاشتراكية؟ إن كل نشاط خلّاق يتطلب لازدهاره احترام كرامة الإنسان واحترام حرية التعبير، ومن أجل هذا فإنني أستبعد من نطاق البحث وضّع قيود على مضمون الفن التشكيلي أو أسلوبه في مجتمع اشتراكي؛ لأن الفن بطبيعته نشاط يستعصي على المواصفات والتقنين، وقيّمته في حريته وصدقه.

إن وظيفة الفن الكبرى هي تعميق الحياة وصدق التعبير عنها، ومن أجل ذلك فإن المطلب الأول والأساسي من الفنان المصري المعاصر في مجتمعه الجديد هو مطلب الصدق لهذا المجتمع ومعاشية حياته والاندماج في تياراتها، وحين يتوافر للفنان الصدق لموضوعه يتحقّق تعمّقه للمعاني الكامنة وراء الأحداث واستنباط الرموز الوجدانية التي تربطنا بها، ونحن نبحث في الفن عن شيء تقصر أدوات الحياة العادية أن تعبّر عنه، فينبغي أن يكون الفن تعميقًا للإحساس بالحياة لا مجرد تسجيل مباشر لأحداثها.

وإذا كان الفنان في المجتمعات الرأسمالية يُعنى في تعبيره بأهواء طبقة خاصة يخاطب مزاجها وذوقها، فإن مهمة الفنان في المجتمع الاشتراكي هي توفير الثراء الروحي للمجموع، لأفراد مجتمع لا يستخدمونه، ولا يضعونه بأموالهم تحت سطوتهم، وإنما يتطلعون إليه ليوّجه إليهم من خلال لغته الفنية خطابه، وهذا بطبيعته يفرض على الفنان عدم الاعتزال عن مجتمعه حتى يصدر تعبيره نابضًا بقيم حياته.

ولا يعني ذلك استخدام الفنان التشكيلي أسلوبًا دارجًا في التعبير، وإنما كل ما تلزمه به هو الصدق للأسلوب، للشكل النابع من نفسه الذي يتحقّق به التوافق بين الطاقة الوجدانية التي استخلصها من الحياة، والصورة المرئية المناسبة للتعبير عن هذه الطاقة.

وإذا كانت الاشتراكية توسّع قاعدة جمهور العمل الفني فإن ذلك لا يعني النزول بمستواه، وإنما يعني انفساح آفاق الرؤية لأفراد لم تكن تتيح لهم ظروفهم تذوّق آثار الفن والارتباط بها، وفي عالم الرؤية التشكيلية مجالٌ رحيب لالتقاء الناس حول القيم الفنية العالية، ولو تباينت ثقافتهم، والشواهد تدل على أن أفراد الشعب بطبيعتهم يقدّرون الجليل والجميل في العمل الفني؛ يقدّرون جلال الأهرام وجمال المسجد، ورقة النقش الإسلامي، وما بالعسير عليهم إدراك قيم الجمال في العمل الفني الحديث متى كان صادرًا عن صدق ووجدان ... وإذا كانت الاشتراكية تهدف إلى رفع مستوى الحياة المادي فإن عليها أيضًا أن تلتزم رفع مستوى الحياة الوجدانية للجماهير.

غير أنه إذا كان المطلب الأساسي من الفنان في المجتمع الاشتراكي هو التزام الصديق للموضوع، والصديق للأسلوب، والاحتفاظ بالقيم العالية للعمل الفني، فإن طبيعة التحول في هذا المجتمع قد تتطلب تحولاً في أداة إخراج العمل الفني مع المحافظة على قيمه؛ فالفنان الذي يخاطب قلة خاصة يستطيع أن يقنع بلوحة «الصالون» وبوسيلة المعارض، أما المجتمع الذي يسعى إلى تنمية قيم الفن في أفراد فجيء به أن يهيئ الجو الخاص لهذا النماء.



الأسرة للفنان «حامد عبد الله».

وحتى يتاح للفنان أن يوسع أبعاده ينبغي أن يطرق مجالات جديدة من التعبير الفني، وسبيل ذلك هو تهيئة «الجو المعماري» للعمل الفني بتحقيق اللقاء بين العمارة والفنون الكبرى.

ولقد قدّمت المكسيك مثلاً يُحتذى في هذا المجال؛ فعندما قامت ثورتها تحول وجه الفن ومصيره على أيدي الفنانين المكسيكيين، ونبع من إرادتهم إحساس بأن لوحة «الصالون»

لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها في ربط الجماهير بالفن، وانطلقوا إلى اللوحات الحائطية يخاطبون من خلال الرموز العامة جموع الشعب، ويسجلون أحداث الحياة وانتصاراتها. وإن مصر القديمة التي سَجَلَت على الجدران حياتها اليومية وانتصاراتها وأمجادها، ومصر الإسلامية التي أودعت مبانيها أروع الأحاسيس التشكيلية، لجديرة بأن تستعيد أدوات تعبيرها العتيقة، لتتسع لتدفق الحياة في أحداثها الكبرى، ولتخاطب بهذه الأدوات قاعدة الجماهير، وللدولة في المجتمع الاشتراكي قدرة إتاحة الفرصة للقاء الفنون التشكيلية مع العمارة في المباني العامة، ليكون الفن ذوقاً شائعاً في متناول الجماهير.

وفي المجتمع الاشتراكي يكون الفن ملكاً للمجموع لا لبعض الأفراد، وتحل فكرة الملكية الشائعة للأعمال الفنية محلّ الملكية الخاصة للمجموعات، وإتاحة الفرصة لتحقيق الثراء الفني لأفراد الشعب، تتطلب من الفنان والدولة وضع التنظيمات التي تكفل التوسع في عمل المستنسخات والنماذج من الأعمال الفنية الممتازة، فيظل للعمل الفني فريدته في امتيازه، وجماعيته في شيوعه وجعله في متناول الأفراد.

كذلك يتطلب تحول الجماعة في ظل الاشتراكية وارتفاع مستوى الأفراد تركيزاً على فنون الحياة اليومية ... ومن هنا تضطلع الفنون التطبيقية بدورٍ بالغ الأثر في هذا المجتمع؛ إذ هي تتيح إشاعة الذوق والجمال في كثير من أدوات الحياة اليومية، فترتفع بها إلى مقابلة المعاني الوجدانية في الفنون الكبرى. وليس هذا الدور بأقل خطراً من دور العمارة واللوحة والتمثال في هذا المجتمع، بل هو دورٌ جليل الأثر ينبغي للفنان أن يتوافر عليه وأن يتَّجه إليه بإبداعاته.

وإذ كان من أهداف الاشتراكية توفير مزيد من الفراغ للناس لممارسة إنسانيتهم فإن هذا الفراغ ينبغي — كما يقول لاسكي — أن يُشغل بضروب من الثقافة العالمية. وهذا يتطلب في ذاته من الفنان التشكيلي أن ينشط لمواجهة هذا الفراغ إلى جانب الفنون الأخرى كالأدب والموسيقى والمسرح والسينما؛ إذ إن مستقبل الفن في المجتمع الاشتراكي يتيح له أن يتخذ مكانه، وأن يشمل كل البيئات، بيئة القرية وبيئة المصنع وبيئة المدرسة، وأن يزداد توغلاً في حياة المثقفين.

وعلى الدولة أن تفسح له بكل وسائلها هذه المجالات، ليرسل طاقاته من أجل الثراء المعنوي لحياة المجتمع.

الفنون التشكيلية في عهد الثورة

نظرة ... وتطلُّع

هناك ظواهر جديدة بالتنويه حين نعرض لنشاط الفنون التشكيلية في عهد الثورة؛ إذ إن تطوُّر الفن خلال هذه السنوات إنما يستمد بعض أسباب تفسيره من بواكير نشأته في العصر الحديث، والظروف التي صاحبت هذه النشأة، وخط المسار الذي مضى فيه هذا النشاط إلى أن حقَّق إنجازاته التي ظهرت في السنوات الأخيرة.

أولى هذه الظواهر أنَّ خط الإبداع الفني قد انقطع، أو توارت معالمه مع نهاية تاريخ مصر المستقلة، ومع آخر روائع الفن في عهد قايتباي والسلطان الغوري ... وكاد هذا الخط أن ينقطع مسيره زهاء أربعة قرون، وظلَّت الفنون الشعبية والحرف التقليدية تعطي روائعها. فلما بدأت مصر تفكِّر في رسم مناهج تعبيرها الفني كان نهج الدراسة أوروبياً أكاديمياً منقطع الصلات بماضيها الفني، ومع ذلك، وبرغم اختفاء معالم حضارة الفن التشكيلي عن الوعي العام، فإن عصر النهضة الذي بدأ مع ثورة ١٩١٩م وجد أفراداً اتَّجهوا ببصيرتهم وإحساسهم إلى فنون التراث المصري، ومزجوها بما تلقَّوه من فنونٍ عاشت على شواطئ البحر المتوسط.

وعلى عكس فنون التصوير والنحت فإن العمارة وجدت أمامها أمثلةً باهرة وحلولاً عريقة من روائع الفن القديم والفن الإسلامي، ومع ذلك حادت عن طريقها باستثناء محاولات قليلة لربط العمارة بالبيئة — طبيعتها واحتياجاتها — ولم يصادف الأدب هذه الهوة السحيقة بين ماضيه وحاضره، وإنما وجد تراثاً زاخراً من آثار العرب امتزج بالتيار الأوروبي، فأخذ عنه كثيراً من أسلوب التفكير وبعض أساليب الصياغة ... أما الفنون

التعبيرية الأخرى، كالمرح والموسيقى والسينما، فعاشت في الأعم الأغلب على الترجمة والاقتباس باستثناء بضعة أعمال.

وظاهرة أخرى تتميز بها الفنون التشكيلية هي سُبُها الأدب والمسرح والسينما والموسيقى في التأثر بالموجات الأوروبية الحديثة؛ فقبل ختام الثلاثينيات كان نداء أندري بریتون نحو فنٍّ ثوري مستقل يجد صدها في أعمال جيل طليعي من التشكيليين، وكانت أعمال بول دلفو وسلفادور دالي وماكس إرنست تلقى صداها في إنتاج الفن التشكيلي قبل أن يتأثر جيل الأدباء برمبو وكافكا وسارتر وكامي. وفي الأربعينيات تأكدت معالم الثورة التشكيلية في إنتاج خرج عن الأساليب الأكاديمية وبريق الانطباعية باحثاً عن الفطرة أو الطابع المصري منقّباً في أغوار الحياة الشعبية حيناً ومقتبساً من موجات التعبير الحديث في أغلب الأحيان.

وظلَّ الفن التشكيلي وثيق الصلات بالموجات الحديثة في حين لم يفتح لها المسرح إلا أخيراً، وما زالت السينما في كثير من إنتاجها متخلّفة عنها، في حين انبثق الشعر الحر بعد الفن الحر بسنوات.

أما ثلاثة الظواهر الهامة فهي تتابع مسار الحركة الفنية منذ بدايتها في مطالع القرن برغم أن جمهورها ظلَّ محدود النطاق ليس له اتساع جمهور الأدب ولا شمول جمهور السينما، ومع هذا فإن الفنان التشكيلي لم يتخلَّ عن أدوات تعبيره برغم ظروف عصيبة كانت كفيلة بأن تعوقه عن الإنتاج، وبرغم عزلة كانت الصحافة في الأربعينيات مسئولة عن جانب منها لتخلفها عن التعريف بآثار الفن التشكيلي وانصرافها عن النقد الفني.

فلما جاءت الثورة أخذ الفن بعد السنوات الأولى من إقامة البناء السياسي يلقي عنايةً تمثّلت في الاعتمادات التي رُصدت للمقتنيات الفنية، وفي تشجيع حركة المعارض، وإعداد مراسم الفنانين، ومحاولة إحياء الفنون والحرف التقليدية، واحتضان الفنون التلقائية، ورعاية الدولة للمواهب الفنية عن طريق نظام التفرُّغ.

غير أن أروع ما في علاقة الدولة بالفن هو أنها لم تلزم الفنانين بفنٍّ موجّه، وتركت لهم حرية التعبير واختيار الأساليب الملائمة لتصوير رؤاهم وأحاسيسهم، وبهذا انطلقت طاقات الإبداع الفني خلال هذه السنوات، وعرفت مصر شباباً ساهم في فتح آفاق المعرفة الفنية، بعضهم اتّبع احتياجات وأساليب التعبير الحديث، وبعضهم أخذ ينقّب في تراث بلاده ... واختفت من الفن علاماتُ الغضب التي سبقت الثورة، وانعكست في بعض اللوحات والتماثيل معبرة عن الصراع والصرخة المكتومة، والجو المأسوي لحياة الشعب، وحلَّ مكان

هذه العلامات أماراتُ تفاؤل واستقرار، وانعكاسات من التعبير عن الحياة الاجتماعية الجديدة والأحداث الكبرى التي مرّت خلال هذه السنوات.

ومن أهم ما تميّز به فن هذه الفترة خروجُ عن «العمود الأكاديمي» في التصوير والنحت، واختفاء كثير من لوحات «الصالون» بمضمونها الدارج التقليدي من المعارض الفنية، ومحاولة التعبير عن صور جديدة من شكل البيئة والمجتمع، فلم يُعدّ الفنان يدور حول عالم «المنظر» وصور الريف ومعالم الحياة الشعبية وحدها، وإنما انفسحت له آفاق جديدة قد لا يكون قد أتيح له الغوص في أعماقها واستنباط رموزها، ولكنه ما زال في محاولة الاستحواذ عليها.

كذلك انحسرت الموجة السريالية التي ظهرت في الأربعينيات على حين وصلت الموجة التجريدية إلى مدّها، وسادت كثيراً من أعمال الفنانين المعاصرين.

وبعد أن كان الفن يخرج عن نطاق خاماته التقليدية على استحياء، رأينا يقتحم في التصوير والنحت خامات جديدة من الأسمت إلى قطع الحديد وحطام الآلات والأسلاك محاولاً التعبير عن روح فترة وعصر؛ فهذه السنوات من التحول في حياة مصر صجبتّها كشفٌ باهرة في العالم من التنقيب في جزيئات الذرة إلى اكتشاف الفضاء ... والموجات التي هزّت أساليب التعبير الفني في العالم تردّد صداها في مصر وانعكست في أعمال فنانينا.

ومن أهم ما اتّسمت به هذه الفترة غزارة في حجم الإنتاج الفني تمثّلت في الكثير من المعارض التي تتابعت خلال السنوات الأخيرة، وفي الكثير من الإنجازات الفنية التي تمّت، وظهور أسماء في الحياة الفنية لها من مواهبها آمالٌ تبشر بخير كثير.

على أن هذه النظرة إلى ما تم ينبغي أن يصحبها تطعُّع إلى المستقبل من خلال الوقوف عند مشاكل فنّنا المعاصر وتقويم إنجازاته وموازنة خط مساره الحالي.

قد تكون أهم مشاكل فنّنا المعاصر ما يتصل بالشكل العالمي المشترك، شكل الموجات الجديدة وتقويمها؛ ففي العالم اليوم اتجاّه نحو مراجعة التيار الحديث الذي اندفع تدفّقه، وهناك إدراك ينبّه إلى خطره على الفن المعاصر.

يقول هيربرت ريد إن تسعة أعشار الفن الذي يطلب منّا اليوم أن نعترف به ليس فنّاً حديثاً إلا بمفهوم واحد ... مفهوم «المودة».

وهو يشير في كتاباته الأخيرة إلى الخلط والغموض اللذين يسيطران على الفن المعاصر، وينوّه بأن المصور الحديث قد وصل إلى خاتمة مطافه في عالم الاكتشافات، وعبرها إلى عالم من المجهول واللامسمى.

ويرى ريد أن الفن يجب أن يلتقي مرةً أخرى مع جمهوره خلال لغة من الرموز قد لا تكون حتمًا من عالم المرئيات الظاهرة، ولكنها يجب أن تكون لغة محدّدة متينة البنیان. ويطلق ناقدٌ آخر صيحةً الخطر حين يقول: إنَّ الفن ليس كـ «مودات» كريستيان ديور، تدفعه بيوت الأزياء وتحيطه بالدعاية، وترعاه السيدات الثريات، ليتخذ الزي الجديد مكانه المرموق خلال موسم ثم يختفي، وإنما يجب أن يكون الفن عملًا جادًا زاهرًا بالقيم وإلا راح هباءً.

وهذه الصيحات يردّها الأدباء والنقاد في العالم إزاء إسراف الفن في الغموض والإغراب أو الاستهانة بالقيم، وهم يرمون بها إلى وقف زحف هذا التيار الجارف. وما أجدرنا بوقفة نراجع فيها ما نأخذه عن المدارس الأجنبية، ونعيد خلالها تقويمها! ثم ما أجدرنا بالحدّ من الاندفاع وراء موجات «المودات» الوافدة. ولستُ في هذا أطالب الفنان بمواصفات معينة، ولا بنهج بذاته في المعالجة، وإنما أطالبه بالصدق للأسلوب، فلا يعتنق اتجاهًا غير نابع من ذاته، ولا يجرد أو يحور لمجرد الخروج عن المألوف واتباع النزعات الحديثة.

إن الأسلوب متى نبع من نفس الفنان نبض بالصدق وبإشعاع الحياة الذي يتّسم به العمل الفني الممتاز ... أما الأسلوب المنقول أو المقتبس فلا يحمل غير سمات التقليد السطحي، ومن هنا يخرج العمل الفني محمّلًا بأسباب فنائه. ولست أجد في الأسلوب التجريدي غضاضةً في بلد قدّمت حضارته الإسلامية أروع الآثار التجريدية، ولكني أرى الغضاضةً في اقتباس تجريدات فنان بذاته بدون معاناة تجربته.

لقد كان الشرق مصدر إلهام للتجريد التعبيري ... ألهم كاندينسكي الذي ظل متصلاً بفنون الشرق متعمقاً روائعها، وعكف بولوك في فترة من حياته على الفلسفة الشرقية والدّين قبل أن يخرج على العالم بتجريداته، ودرس مارك توبي فنونَ الشرق خلال إقامة طويلة باليابان.

فوراء الصياغة الفنية عند هؤلاء وغيرهم نبضٌ ثقافي عميق؛ ولذا فإن مجرد تقليد الصياغة يخرج بالعمل مفتقرًا إلى الأصالة، وترديدًا لإنتاج الآخرين.

ينبغي إذن أن يصحب مراجعة المدارس الأجنبية، بل يسبقها عودة الفنان المصري إلى التراث القديم. لقد ربط الفنانون قبل الثورة بين التراث المصري القديم وجوانب من التراث الإسلامي وبين التيارات الأوروبية، ولكن مفاهيم المجتمع الجديد تدعونا إلى أن نعمّق مفهوم التراث، نمد من نطاقه، بحيث يشمل الحضارات الفنية في آسيا وأفريقيا.

إن مصر في هذه السنوات تقف على قمة بين القارتين، والروابط القديمة التي تربطنا بحضارتي آسيا وأفريقيا تدعونا إلى أن نتعمق فنون الهند، وحضارة الصين التي قدّمت أروع درس في التزاوج بين روحانية الفن وصدق تعبيره، والمواءمة بين الموضوع وأساليب التعبير.

كذلك قامت في أفريقيا وانبعثت من أعماقها طاقات فنية عجيبة، وإن الإدراك السياسي اليقظ بترابط شعوب هذه القارة يجب أن يصحبه إدراك ثقافي على نفس المستوى، ولقد ظلّت فنون أفريقيا خارج نطاق تقديرنا الجمالي، في حين سبقنا الغرب إلى اكتشافها منذ أكثر من نصف قرن ... اكتشفها ماتيس وديران وبيكاسو وفلامنك من خلال التماثيل والأقنعة الأفريقية، ووجد الفنانون الحوشيون فيها انطلاقة أعانتهم على تحطيم قيم التعبير اللوني التقليدية ... كما اكتشف التكعيبيون فيها حاسة البناء، ولقي السرياليون عندها غموض السحر وإبهامه، وكنوز هذه الفنون الأفريقية أدنى إلى أيدينا من الغرباء، فما أجدرنا أن نذهب إلى منابعها وننفذ إلى وجدانها!

على أن المرحلة داخل حدود أرضنا ما زالت لها أبعاد عميقة أيضًا؛ ففنون مصر القديمة لم تبُح بعدُ بكل أسرارها، ولم تُستنفد الطاقات التي يمكن استخلاصها منها ... وفي الفن القبطي روائع لم تُعرف، كما أن روح التجريد التي تسود الفن الإسلامي تمثل محاولة من أنبل محاولات الروح الإنساني في تخطي نطاق الحدث والعرض المؤقت إلى الدوام ... هذا المزاج من الخيال والحس الهندسي يستطيع أن يقدم للفنان المعاصر إجابات عن أسئلة حائرة وحلولاً لكثير من مشاكله.

وهذا الصدق للتراث، والعودة إلى المنابع، سيكون خير معين لتحديد موقفنا من كثير من التأثيرات الأجنبية الوافدة، وإعادة تقويمها، وسيفتح آفاقًا لا حدود لها للمعرفة الفنية ولأساليب التعبير.

على أن هناك جانبين آخرين يحسن أن يُعنى بهما الفنان المصري المعاصر؛ أما الجانب الأول فهو جانب الصدق للموضوع، وأعني به تعمق المعنى الكامن وراء الحدث، واستنباط الرمز الذي يربطنا به، ويخاطب أغوار وجداننا؛ فقد مرّت خلال هذه السنوات أحداثٌ كبار انفعل بها الفنان المعاصر، وعبر عنها، ولكنه لم يصبر على معاناة تجربة التعبير، فلم ينفذ إلى أبعد من سطح الحدث، ونحن نبحث في الفن عن شيء نفتقده في الحياة العادية، فينبغي أن يعمّق إحساسنا بها، ولا يكتفي بالتسجيل المباشر لأحداثها.

وجانب آخر ما أجدره أن يصاحب الثورة، هو جانب التحول في أداة إخراج العمل الفني ... ولقد قدّمت المكسيك درسًا من أروع الدروس في انعكاس الثورة على الفن.

فعندما قامت الثورة في المكسيك تحوّل وجه الفن ومصيره وطريقة اتصاله بالجمهور،
تحوّل على أيدي الفنانين إلى فنّ قومي جهير يشارك بوظيفته الاجتماعية في تعميق الفكر
والوجدان، وسجّل ريفيرا وأوروزكو وسكويرز على الجدران حياة الشعب وكفاحه القومي
ورموز الحرية والعدل والحق ... ومن خلال هذه اللوحات الجدارية التي أقامها هؤلاء
الفنانون ارتبط الشعب بتاريخه وتراثه، ولقي معالم نفسه، فلم يعد الفن حبيس المعارض،
وإنما خرج إلى الحياة مع احتفاظه بأصالته وحيويته وقيم التعبير الفني.
ولعل مصر التي سجّلت على جدران المعابد والمقابر أروع كلماتها، وعاشت فنونها
الإسلامية في واجهات مساجدها وعلى جدرانها، تستطيع مرة أخرى أن تقول من خلال
الفن كلمة عظيمة، وأن تعيد لفنوننا التشكيلية جلالها لو أتاحت الدولة للفنان الانطلاق
إلى واجهات المباني العامة، ليسجّل أحداث بلده وأمجادها.
ذلك هو الأفق الرحيب الذي يتطلّع إليه الفنان المصري المعاصر، وما ذلك الأفق ببعيد.

التخطيط العمراني والطابع الحضاري للمباني العامة

كثيرًا ما تثور قضية التخطيط العمراني، وتخطيط المباني العامة كإحدى القضايا القومية التي تمس جوهر حياة المجتمع ... وبرغم اجتماع الرأي حول هذه القضايا فإن التنفيذ يصطدم باعتباراتٍ غير منظورة لا تقوى أمام المنطق السليم؛ ومن هنا تتسع الهوة بين الفكر والتخطيط والمنطق وبين أسلوبنا في تناول الأمور حين تأخذ سبيلها إلى التنفيذ. ولعل في هذا ما يدعو إلى تناول هذه القضية الهامة بإفاضة نركّز عليها النظر؛ فنحن نواجه مرحلة تشييد ضخمة ... والمباني العامة التي تقام وفقًا لخطة التشييد تقتضي منا وقفة تأمل وتقييم ... حيثما طفنا بالقاهرة أو غيرها من المدن لمسنا حركة بناء نشيطة ... وصدمتنا كثرًا من المنشآت المعمارية لا تنبئ عن طابع حضاري أو قيم جمالية، فضلًا عن افتقارها إلى مطالب التنظيم الحديث ومواصفاته في المباني العامة؛ فالمبنى العام ما زال طرازًا ووظيفة وفنًا متخلّفًا يعوزه الكثير من المقومات الأساسية التي يجب توافرها في منشآت الدولة.

وإذا كانت العمارة قد شكّلت دائمًا معالم الحضارة في كل العصور وحفظتها، فهي في هذا العصر أيضًا موكلة بهذا الدور الخطير، لم تفسدها غلبة التكنولوجيا بل قدّمت لها من المعطيات ما أتاح للفكر الهندسي والفكر الفني آفاقًا جديدة.

وإن مصر بحكم تراثها الحضاري العظيم في العمارة والتخطيط مطالبة أكثر من غيرها بأن تقول كلمتها في هذا العصر، وأن تتحدّث من جديد من خلال اللغة نفسها التي بهرتنا بالشواهد المعمارية الرائعة عبر عصورها المختلفة.

إن المصريين القدماء حين أقاموا عاصمتهم «منف» على مشارف القاهرة قدّموا من خلال العمارة حلولًا رائعة للقاء الصحراء بالمدينة، ولقاء المدينة بالنهر، وخلفوا نماذج

رائعة من المعمار المصري الذي ما زال يحفظ من عناصر المعاصرة ما يصلح حلولاً تُحتذى في حياتنا الجديدة، ويشكّل مصدر إلهام للمعماري المصري المعاصر ... وعندما قامت العواصم الإسلامية على الضفة الثانية من النيل حققت روائع ما زالت تبهرنا من الفسائط إلى القطائع مدينة ابن طولون السامقة إلى القاهرة التي تشكّل أروع متحف للعمارة والفنون.

نماذج من فوضى التخطيط والعمارة

و حين تلقينا عطاء الطبيعة وعطاء التاريخ في هذا المكان اختلط علينا الأمر وتشبّت الاتجاه، فلا نحن وعينا معنى لقاء الصحراء بالمدينة، ولا معنى لقاء المدينة بالنهر، وكيفينا هذا الخليط المعماري القائم على جانبي النيل في القاهرة، وهذه الكتل المعمارية التي كادت تخنق النهر وتذهب بجلاله ... وحين قاربنا مواطن الجلال القديم أفسدناها بالجديد الذي أقمناه ... ففي الطريق إلى الأهرام فوضى معمارية لا نظير لها أفسدت جلال المكان ... وفي مواجهة بقعة من أروع بقاع القاهرة الإسلامية عند جامع السلطان حسن والقلعة أحدثنا من الشغب المعماري ما شوّه روعة المكان وعظمته، وبدلاً من أن تضع الدولة تخطيطاً يحفظ لهذه المواقع جلالها شاركت هي بما أقامته من مبانٍ في الزحف الذي شكّل عدواناً على الطبيعة وعلى الآثار ... وثمة شواهد أخرى نراها حيثما مضى بنا الطواف في مصر، ولعل أكثرها فظاعة وعدواناً على جلال التاريخ ذلك المبنى الذي تقيمه حالياً منشأة تجارية من منشآت القطاع العام مطلاً على معبد الأقصر، وما يقام أيضاً بتلك المدينة العظيمة من مبانٍ أخرى تعترض طريق الكباش، وتدل على قصور الرؤية وانعدام الذوق.

وكثيراً ما ارتفع الاحتجاج في وجه بعض المباني التي أقيمت وشكّلت عدواناً إما على أثر رائع من آثارنا، وإما على موقع طبيعي له جماله الخاص الذي كان يجب أن نحافظ عليه؛ كذلك طالما ارتفع الاحتجاج على هذه المباني الخرسانية التي تقام في مواقع وفي بيئات لا تتناسب معها. ومما يسترعي النظر أننا حيثما صادفنا هذه المباني القبيحة التي تشكّل عناءً وعذاباً للناس، وعلى الأخص في مناطق الصعيد، نجد إلى جانبها كثيراً من المؤسسات الأجنبية تحترم طبيعة المكان، وتحترم جلاله التاريخي، وتحاول أن تحقّق وفاقاً بين هذه المقومات وبين مطالب الإعاشة، وتتحرّى استخدام الخامات الملائمة للجو والطرز المعماري الملائم والموحي بالتراث.

ومرةً أخرى أعود إلى طريق النيل في الأقصر للمقارنة بين ما أقيم فيه من مبانٍ عامة وما أقامته البعثات الأثرية من مبانٍ أقل في التكلفة وأكثر تحقيقًا للنفع وحرصًا على القيم الجمالية؛ فالأمر إذن ليس أمرٌ أعباء أو تكلفة مالية، ولكنه أمرٌ تخلف في الوعي وفي الذوق العام، يؤدي بنا إلى هذا القبح المعماري الذي نغرسه في كثير من مواقعنا، ويكلفنا مبالغ طائلة، ويظل شاهدًا على مستوى حضاري هابط تستعصي علينا إزالته.

القيم الحضارية ضرورة في المباني العامة

العمارة هي أخطر الفنون المرئية، وهي منذ القدم أم الفنون؛ فمراعاة القيم الحضارية والطابع القومي فيما نتصدى لإقامته من مبانٍ عامة يحقق أثرًا عميقًا في تكوين شخصية المواطن حضاريًا.

قد لا يتصل كل المواطنين اتصالًا وثيقًا بالفنون التشكيلية الأخرى من نحت أو تصوير، ولكن العمارة تطالعهم حيثما كانوا، والعمارة تنقل إليهم الإحساس بالتناسق أو بالتنافر، بالذوق العالي أو الذوق الهابط، بالقيم الحضارية العالية أو بالعناصر المتهافئة الدارجة التي يتسم بها كثير من مبانيها.

من أجل هذا نجد اهتمامًا عالميًا بالحفاظ على القيم الحضارية والجمالية في مباني الدولة ومنشأتها، سواء من حيث التوفيق بين الأساليب العالمية للعمارة المعاصرة والطابع القومي لبلدٍ من البلاد، أو من حيث التناسق بين المعطيات المعمارية الحديثة ومعطيات المكان — بين العمارة والبيئة — أو من حيث تحقيق أفضل استخدامات لخامات البيئة المختلفة، ومراعاة الظروف الطبيعية والجوية في تصميم مباني الدولة ومنشأتها، وكذلك من حيث اللقاء السعيد بين العمارة والفنون التشكيلية.

لقد سبَقنا العالم في هذا المضمار، وقطع شوطًا بعيدًا، ونحن ما زلنا متخلفين ويكفي أن أشير على سبيل المثال إلى ما حققته الكمبيرون في جامعته الحديثة التي أقامتها، واستطاعت أن تقدّم بها نموذجًا رائعًا لأفضل استخدامات لخامات البيئة، ولفنونها المختلفة وتوظيفها في تحقيق الأثر الحضاري العام الذي يحدثه المبنى.

لقد استطاعت الكمبيرون أن تفيد من مواهب الفنانين الأفريقيين في مبنى جمع أحدث مقتضيات العمارة المعاصرة ومتطلباتها، وبين أفضل ما في التراث الأفريقي من آثار رائعة، مع مراعاة التوفيق بين وظيفة المبنى من الداخل والجماليات المختلفة التي يجب أن تتوافر في البناء، بين دلالة المبنى من الخارج ووظيفته.

كل ذلك تلاقى في تناسقٍ وروعةٍ أحالت حجارة جبال الكميرون إلى دراما معمارية رائعة، تلاقت فيها كل الفنون في أعلى مستوياتها، وأفادت من كل معطيات العصر الحديث: الآلات والتجهيزات والأفكار المعمارية الجديدة.

وقد تحقّق ذلك في مباني الكميرون الأخرى، وفي عديد من الدول الأفريقية حيث نلمح معالم حركة إحياء معماري وفني واسعة النطاق.

هذا هو المثل الأفريقي يأتينا من جنوب القارة محملاً بدلالاته الحضارية، في حين نرى حيثما طوفنا العالم أمثلة أخرى رائعة؛ فنحن نعرف ما حقّقه العمارة المكسيكية من مواءمة بين طرازها القومي وأحدث الاتجاهات الحديثة، بالإضافة إلى سيطرة الأعمال التشكيلية بصورة رائعة على مباني الدولة كافة في المكسيك.

كذلك ما حقّقه البرازيل في المدينة الجديدة التي شيّدتها، واستطاعت أن تضيف على كل بناء شخصيته المميزة، ليقول كلمته الخاصة بأعلى ما يمكن أن تعطيه العمارة من بلاغة التعبير.

هناك أيضًا تجاربٌ أخرى كثيرة جمعت بين أفضل الخبرات الهندسية وأكبر المواهب الفنية، لتقديم حلول لمشكلة العمارة والمكان، كهذا الذي تحقّق في هامبورج من إقامة مجموعٍ من المباني العامة على رقعة ضيقة من الأرض، مع إضفاء الإحساس بالعظمة والتكامل على مجموعة الأبنية المقامة، والمزاوجة بين أحدث معطيات العمارة وأروع آثار الفنون.

من خامات العصر ولغته أيضًا أمكن لكثير من المعماريين في العالم أن يقدّموا من خلال عمارة الصُّلب والزجاج والبلاستيك عناصرَ معمارية رائعة جمعت أعلى مقتضيات الفن والجمال، وجعلت للبناء دلالاته على روح العصر.

هل هناك بعد هذا طابعٌ حضاري أو طراز مميز لمباني الدولة في هذا البلد الذي أعطى أفضل ما يمكن أن تقدّمه العمارة من حلول مختلفة عبر العصور؟ هذه الحلول التي أفاد منها الآخرون، واستطاعوا أن ينقلوها إلى بيئاتهم، وأن يطوّعوها، ويخرجوا منها بنماذج رائعة.

لم يتحقّق حتى الآن لمعظم مبانينا العامة هذه المقومات الحضارية، بل كثيرًا ما نفقد القدرة على دلالة المبنى على وظيفته في متاهات الطرز المعمارية المختلفة. قلما نستطيع أن نلمس من الشكل الخارجي للمبنى محتواه ووظيفته، على عكس ما تحقّقه المباني في العمارة القديمة أو في العمارة الحديثة من إحياءٍ مباشر ينقل للمُشاهد الإحساس بالجلال

أو الإحساس بالعظمة أو الإحساس بالجمال أو الإحساس بالمنفعة، ويوحى في إحياءات مباشرة بوظيفة المبنى بدون الحاجة إلى قراءة اللافتة المعلقة على واجهة المبنى العام ... فعندنا تختلط دلالة مبنى مستشفى للأمراض المتوطنة بمعهد للفنون ... وتختلط المدرسة بالمحكمة، أو بمبنى وزارة من الوزارات من حيث دلالاتها الخارجية، فلا نجد للمبنى دلالاته المميزة أينما طفنا بالمباني العامة عدا بعض استثناءات قليلة.

إذا تركنا المبنى من الخارج، وانتقلنا إلى المبنى من الداخل نجد فضلاً عن العجز الوظيفي لكثير من مباني الدولة ومنشآتها افتقارها إلى طابع مميز، وأيضاً إلى سمات الجمال. ولقد قامت محاولات للربط بين العمارة والفنون التشكيلية عن طريق تنظيم تشريعي يكفل تخصيص نسبة مئوية من مجمل تكاليف المباني العامة للأعمال الفنية ... وقطعنا في هذا التنظيم شوطاً بعيداً، ولكنه تعثر، في حين حققت نظائر هذا التنظيم التشريعي نتائج رائعة في كثير من الدول.

إن وجه الخطر في حركة البناء أننا نبني بلا إدراك لخطر العمارة كأداة أولى للثقافة وتكوين حس المواطن وذوقه ووجدانه وإحساسه بالتناسق، على حين أن دلالة التاريخ عندنا تكشف عن مدى ولع المصري بجلال البناء، هذا الوله الذي أقام شواهد تلك الحضارات العظيمة ... أما نحن فماذا يبقى بعدنا من هذا الخليط المعماري العجيب الذي يشكّل عدواناً على الطبيعة وعلى الآثار، ويقتحم الأنظار بما يحمله من معالم الشغب؟

لقد أصبح الأمر متطلباً وضع خطة قومية للعمارة تساندها تشريعات تحمي الأماكن الأثرية والمواقع الطبيعية من المباني الحديثة التي تقام حولها بلا تخطيط ولا تنسيق، وتشريعات تكفل وضع مواصفات وضوابط لما ينبغي أن تكون عليه المباني العامة للدولة ومنشآتها المختلفة.

كما أن الأمر يتطلب تسانُد الأجهزة كلها من أجل صيانة وجه مصر الخالد من عدوان الزحف المعماري، ويتطلب قبل ذلك كله وعياً وبقظة في الحس والوجدان ومراجعة لأساليب إعداد المعماري المصري في كليات الهندسة والفنون، واستقصاء لأسباب أزمة العمارة المصرية القائمة.

إن المسألة أخطر مما نظن، ومصر التي تعيش على أبواب القرن الحادي والعشرين، وتتجمل خطى الإنشاء والتشييد، ينبغي أن تلتفت إلى الدلالة الحضارية لمنشآتها، إلى الطابع المميز لها، ولست أقصد بالطابع البناء على الطراز الفرعوني أو طراز العمارة الإسلامية، وإنما أقصد أن يكون لدينا نماذج وحلول معمارية عظيمة لها طابعنا ... حلول من وحي

طبيعة المكان ومناخه ودرجة الإضاءة، حلول تستضيء بحكمة الأسلاف، ولكنها تنبئ عن روح العصر. ولعل مجالسنا القومية تجعل من هذه المشكلة إحدى القضايا الأساسية التي تتصدى لها.

ثورة المتاحف ... والوضع الراهن في مصر

في هذه الحقبة من العصر، امتدَّت ثورة التكنولوجيا إلى عالم المتاحف وتركّزت الجهود حول تطوير هذه المنشآت الثقافية الهامة وتهيئتها لمواجهة دورها الثقافي الكبير في حياة الجماهير.

لم يُعد مقبولا أن تظل المتاحف قصورا مغلقة على محتوياتها، محافظة على وسائلها التقليدية وأساليبها القديمة في العرض، وإنما أصبح مطلباً ملحا أمر الاستفادة من معطيات التطور العلمي والأساليب التكنولوجية الحديثة، لجعل المتاحف أماكن نابضة بالحياة، تحقّق من خلال مجموعات حوارا متصلا بالجماهير، وتُحدّث فيها أعمق الآثار عن طريق تطوير العرض، واستخدام وسائل الإضاءة الحديثة، وتحقيق أكبر قدر من الاستفادة من الفكر المعماري الحديث والفن المتحفي وإتاحة السبيل للأدوات الجديدة كالسينما والتلفزيون للمساهمة في إضفاء حياة متجدّدة على المتاحف، والخروج بها من صورتها التقليدية إلى صورة ملائمة لروح العصر.

وقد شاركت الآثار القاسية التي خلقتها الحرب العالمية الثانية في دفع الفن المتحفي ومسايرته لروح التطور؛ إذ إن الدمار الذي أصاب كثيرا من هذه المنشآت الثقافية، والظروف التي أدّت إلى إغلاقها وتخزين مجموعات حِقبة طويلة، كل ذلك دعا المسؤولين عن الثقافة إلى ضرورة عودة المتاحف في صورة جديدة حية.

ولقد قابلت ألمانيا بعد الحرب هذه المشكلة بحلول عملية؛ إذ كان متعذرا عليها قبل إصلاح نظام النقد سنة ١٩٤٨م، واستقرار الأحوال المعيشية، أن تواجه نفقات إقامة وتجديد متاحفها، فاتّجه الرأي إلى استخدام البيوت والقلاع القديمة خارج المدن وتحويلها إلى متاحف للآثار والفنون.

وبدأت مدينة كولونيا إقامة متحف جديد وفق أحدث النظريات المتحفية، من حيث تصميم قاعات العرض، والخروج بها عن الرتابة التقليدية، وتحقيق نوع من الاستقلال والذاتية لكل قاعة، لتحول بين المشاهد والمثل الذي يصيبه من أسلوب العرض في قاعات كبيرة متشابهة، كذلك استخدمت تطورات أساليب الإضاءة من الناحية التكنولوجية في إعطاء كل لوحة ضوءها الخاص، وتحقيق التنوع داخل الوحدة الشاملة للمجموعات الفنية.

وبدأت يوغوسلافيا في أعقاب الحرب حركة تشييد كبرى للمتاحف حتى بلغ ما أقيم منها خلال خمسة عشر عامًا مائة وعشرين متحفًا.

أما فرنسا فقد أخذت تجدد داخل الأبنية القديمة القائمة، ذلك لأن الأعمال الفنية الشهيرة ارتبطت بأماكن معينة، وبطراز من المباني عايشته وأضفى عليها معنى ووجودًا؛ فاللوفر لا يُتصوّر بغير هذا البناء العتيق القائم على ضفاف السين، والأعمال التي يحتويها أصبحت جزءًا من كيانه ... فليمض التجديد إذن في وسائل العرض وأساليب الإضاءة داخل إطار البناء القديم، وتلك نظرة تستمد وجودها من الواقع العملي ومن الإمكانيات المتاحة، ومن الاعتزاز بالقيم المعنوية لأماكن أضفى عليها التاريخ جلاله.

على هذا النحو مضى التجديد في الحركة المتحفية بفرنسا ... ويفسر جيرمان بازان الناقد الفني وكبير الأمناء بمتحف اللوفر هذا الخطّ الفلسفي في سياسة المتاحف بفرنسا من خلال تجربة التجديد في متحف الفنانين التأثيريين القائم بقصر جي دي بوم في حديقة التويليري، وهو يرى أن الفن المتحفى يستند الآن إلى دعائم أغنتها الخبرة والتجربة، وهذه الدعائم هي التي تشكّل أسلوب العمل في تطوير المتاحف، يصاحبها إحساس بأن المتحف ليس بناءً جميلًا مشيدًا، وإنما هو قبل كل شيء موقع له شاعريته التي يجب أن ينبض بها البناء، وروح ينبغي أن تسهم الجهود في إفساح المجال لإشعاعها الذي يلمس وجدان المشاهدين، بل إن المتحف ينبغي أن يكون في تصميمه وتنسيقه عملًا فنيًا له إحاؤه ووقعه وأثره الفعّال في إثراء حساسية رواده، وعلى الفن المتحفى أن يستخلص من طريقة تجميع الأعمال وتوزيعها وعلاقتها بالمكان جواً أخاذاً يخلف في الزائر أثرًا لا يُنسى.

ولقد استطاع أمناء المتاحف بمواهبهم وخبراتهم أن يشيدوا — بإمكانيات متواضعة — متاحفَ تحمل نبض الحياة، شيّدوها بما لديهم من ملكة التنسيق والحس الشاعري والإدراك الواعي بمعنى المتحف، وحققوا نتائج رائعة.

ولقد جرت تجربة التجديد في إطار المبنى التقليدي لقصر جي دي بوم ... وهي تجربة أروع ما فيها أنها أتاحت للوحات التأثيرية أن تعانق النور والأشجار وجمال الطبيعة التي

انبثقت منها، وذلك من خلال النوافذ الزجاجية الكبيرة التي ربطت هذه الأعمال بالجو الخارجي. ولقد استطاع المصممون بلمسات ساحرة أن يربطوا أعمالاً معينة بالمشاهد الطبيعية المحيطة بها، والتي تتوافق معها، كما أنهم أجروا على أساليب الإضاءة تجديداً يحقق مزيداً من عمق الرؤية للمجموعة المعروضة، وأحاطوا المشاهد بمجموعة من اللافتات الشارحة صيغت بمقدرة رائعة وعلى نحو يقدّم المذهب التأثري منذ إرهابات مولده حتى سرى في تيار الحياة الفنية وتدفقت روافده، كما أنه يشيع ختام العصر الذهبي للتأثريين بعبارات نابضة بالحب. هذه اللافتات قد جمعت في تصميماتها الفنية عالم التأثرية الذي يعايشنا في هذا المكان.

ويمضي العرض في أسلوب أخذ أروع ما فيه أنه استطاع أن يتجنب الإرهاق المتحفي الذي يصيب زوار المعارض من رتابة العروض وثبات الإضاءة ووحدة تصميم القاعات والأثاث، وهي كلها أمور أصبح الفن المتحفي الحديث يتجنبها خروجاً على النظرة التقليدية في تنسيق المتاحف.

تجربة أخرى عرض لها الناقد الفني جان كاسو، هي تجربة التجديد الدائم في أساليب العرض بالبناء الخاص بمتحف الفن الحديث بقصر شاوي في باريس ... هناك يساهم الفن المتحفي في إعادة تنسيق البناء الداخلي على ضوء التطورات في أحجام قاعات العرض، واستخدام الفواصل في تحقيق التنوع في مساحات هذه القاعات، مع إعادة النظر في تجميع الأعمال وفق النظرات التشكيلية المتطورة، وإضفاء الجو الخاص لكل عمل فني، ليتحقق بينه وبين المشاهد حواراً نابض خلاق ... وقد تجنبت هذه التجربة أيّ توسع في الإنفاق أو محاولة لإعادة الهدم والبناء داخل عمارة المتحف، وإنما اكتفت بالاستعانة بعناصر خارجية من الخامات لإجراء تجارب التطوير المستمرة، وهذه الخامات التي يتغير بها سمات البناء بدون المساس بجدرانه هي خامات قليلة التكاليف، كما أنها قابلة للتعديل والتكيف وفق ما يلزمه أمناء المتاحف من حاجة إلى التطوير، ولقد أمكن من هذه التجارب إجراء تعديلات جذرية في طريقة عرض مجموعة متحف الفن الحديث، بل إن هذه التعديلات أتاحت رؤية روائع الفن رؤية جديدة في إطار جديد.

غير أن التجربة الفرنسية ما زالت تتسم بالقصور والتحفّظ إزاء الثورة في عالم المتاحف التي حولت أسلوب الرؤية، وطوّرت وظيفة المتحف، واستخلصت أقصى إمكانيات هذه الأداة الهامة في نشر المعرفة واجتذاب الجماهير.

وقد اجتاحت فرنسا في الفترة الأخيرة موجة من الثورة على متاحفها، وأخذت مجلة كونسانس تدعو إلى برنامج للإصلاح يستهدف الحفاظ على المباني القائمة تجنباً للتوسع في

الإنفاق وحفاظًا عليها مع إضفاء حياة جديدة على المتاحف؛ فليس سائغًا أن تبقى المتاحف في عصر التليفزيون وبيوت الثقافة مجرد مدافن للتحف ولو كانت رائعة الضخامة. وقوام برنامج الإصلاح عشرون نقطة تستهدف تغييرًا أساسيًا في المتاحف وتتلخص فيما يلي:

(١) العناية بالجو المحيط بالمتحف وواجهته الخارجية بما في ذلك اللافتات والنوافذ والأبواب المؤدية للخارج.

(٢) ينبغي أن تكون مداخل المتاحف فسيحة، وضّاءة النور، وأن تتسّق بها أماكن لبيع المطبوعات والشرائح والمستنسخات، مع إعطاء عناية خاصة للإعلام في مداخل المتحف، وإتاحة الفرصة للمرتادين لتدوين ملاحظاتهم في سجلات حتى يقف المتحف دائمًا على اتجاهات الرأي العام ومطالبه.

(٣) إعداد نشرة موجزة وخريطة للمتحف تقدّم لجميع الزائرين ليتاح لهم التعرف على المتحف وفكرته ومحتوياته وخط سير الزيارة.

(٤) المواءمة بين مواعيد المتاحف وحركة النشاط العام في المدينة، وفي ذلك يقترح برنامج الإصلاح أن تكون مواعيد الافتتاح من العاشرة صباحًا حتى السادسة مساء بدون توقّف، مع تنظيم زيارات مسائية دورية يُفتح فيها المتحف حتى العاشرة مساء. (٥) تهيئة أسباب الراحة للرواد عن طريق المطاعم والمشارب الصغيرة الملحقة بالمتاحف.

(٦) إبراز شخصية المتحف في أسلوب العرض عن طريق التأكيد على بعض الأعمال التي تتمثّل فيها سمات المتحف ومميزاته الخاصة.

(٧) العناية بعرض المجموعات وفقًا لخط فكري معيّن يجمع المدارس المتشابهة والموضوعات في قاعات معينة، والعمل على إعادة عرض المجموعات وفق نهج أو آخر لتأكيد معنى معيّن لدى الزائر.

(٨) البطاقات الشارحة والمطبوعات الصغيرة وسيلة هامة من وسائل الإعلام بالمتحف، ومن ثمّ ينبغي إعطاؤها مزيدًا من الاهتمام.

(٩) توفير أماكن الراحة للزوار ليتجنبوا الإرهاق المتحفي الذي يصيب الزائر من طول الوقت الذي يقضيه بالمتحف وتعذّر وجود مكان للتأمل والراحة.

(١٠) ينبغي أن يُلحق بكل متحف قاعة للدراسات تزوّد بالكتب والأدوات البصرية والسمعية الحديثة لتعميق معنى الرؤية الفنية لدى المشاهد.

(١١) الاهتمام بالمحاضرات والزيارات الشارحة مع تخصيص زيارات خاصة للأطفال تصبحها برامجُ تتَّفَقُ وقدراتهم وتجذبهم إلى المتاحف.

(١٢) ليكون الفن مصاحباً للحياة ينبغي أن تخصص قاعة للأحداث الفنية الجارية يُركِّزُ فيها على عرض لوحات هامة في مناسبات معينة، وتجميع أعمال الفنانين في احتفالات نكراهم، وعرض المشروعات العمرانية، ويمكن أن تخصص القاعة أيضاً للاجتماعات والمناقشات حول مشروعات التجميل أو أحداث الفن الهامة.

(١٣) تخصيص قاعة للفنون البصرية حتى لا يظل هناك فضاءً بين فنون الماضي وفنون الحاضر.

(١٤) إعداد مكان في المتاحف للأطفال تتجمّع فيه ضروب مختلفة من النشاط الفني والأشغال اليدوية والموسيقى والرقص تأكيداً لمعنى وحدة الفنون.

(١٥) ينبغي أن يحتضن المتحف فكرة الإبداع الفني والجري عن طريق إعداد مراسم ومحترفات لفناني الإقليم أو المنطقة وللصنّاع الفنيين.

(١٦) على إدارة كل متحف أن تُعدّ برامج تثقيفية تتفق ورسالته تقدّم في المدارس وفي المتحف نفسه.

(١٧) إن اندماج المتحف في تيار الحياة الجارية يتطلب أن تكون له مطبوعاته ونشراته الثقافية في الصحف وبرامج خاصة في الإذاعة والتلفزيون.

(١٨) مع مراعاة اعتبارات الأمن الفني، ينبغي أن يخرج المتحف ببعض مجموعاته إلى الحياة عن طريق عرضها في المدارس وفي المنشآت العامة وفي الميادين والحدائق حتى يؤكّد امتلاك المجموع لتراثه الفني.

(١٩) إن تبادل مجموعات المتاحف مسألة بالغة الأهمية في إضفاء مزيد من الحياة على النشاط المتحفّي.

(٢٠) لا يجوز أن يبقى المتحف مغلقاً على أمنائه، وإنما ينبغي أن يكون نافذةً مفتوحة لجمهور من المتطوعين يساهمون في نشاطه وفي دعم وجوده.

وقد طُرِحَ هذا البرنامج على كثير من رجال الفن ونقاده والمُعنيّين بالمتاحف ليشاركوا بالرأي في حركة الإصلاح.

فعلّق الناقد جان فرنيو على البرنامج قائلاً إن الأمر يتطلب أيضاً مزيداً من انفتاح المتحف على الحياة لإدخال الحياة إلى المتاحف.

وأكد رينيه ويج أهمية الثقافة المباشرة التي يعطيها المتحف عن طريق المشاهدة والنظر، وأبدى اهتماماً خاصاً بضرورة اكتشاف المتحف بمعرفة الأطفال، وباتساع رقعة

جمهور المتاحف وامتداده إلى طبقات جديدة، وهو يرى إزاء ذلك أن اقتضاء رسوم على دخول المتاحف أمرٌ مَشِين، في حين ركّز فرانسوا ريفيل على أهمية عدّ المتاحف مراكز للحركة والحياة، لا مجرد أماكن لحفظ الأعمال الفنية، وأشار إلى أن التحوّل لن يكون إلا إذا آمن به الجميع وأرادوه.

وقد عرض رينيه بيرجيه خلاصة تجربة رائدة في متحف لوزان، قوامها أن المتاحف ليس مهمتها فقط الحفاظ على الثروات الفنية، ولكن مهمتها أيضاً الإعلام وتحريك الوجدان والتجريب.

وهو يرى أن المتاحف لا بديل عنها في تعميق الثقافة الفنية، وأن اللقاء المباشر بأعمال ميكيل أنجلو ورمبراندت وماتيس لا تغني عنه رؤية أي مستنسخ من أعمالهم مهما بلغت دقته.

ولقد أعدّ متحف لوزان برامج متعددة للإعلام على كافة المستويات، وربط موقعه بكثير من المعارض الدولية الدورية كبينالي النسيجيات الذي ينظّمه جان لورسا. وفي مجال تحريك الوجدان استخدم المتحف التليفزيون كوسيلة لربط رواه بروائع الفنون في العالم؛ فمن خلال هذه الأداة الجديدة التي تمثّل حضارة الصورة، أعدّ المسؤولون عن المتحف مجموعة ضخمة من اللوحات يتوالى عرضها بدون شروح أو موسيقى؛ فالصورة وحدها كما أرادها مبدعها تفرض وجودها على الرائي ... والجوهر هو في الرؤية وتحريك الفكر والوجدان، ليترك المشاهد لتأمله ولانطباعه الذاتي ... لا عليه أن يعرف تاريخ الصورة أو اسم مبدعها، وإن كان في إمكانه أن يطالع ذلك في لوحة منفصلة حسبه فقط أن يعيش لحظات في فيض من إبداع العباقرة.

وفي مجال التجريب أفسح المتحف قاعات لإبداع الأطفال، وقاعات للشباب لممارسة تجاربهم الفنية، كما أنه ربط الفن بالطبيعة من خلال العروض التي تقدّمها المتاحف النباتية ومتاحف الحيوان، وهي عروض تستهدف إيقاظ الرؤية، واستثارة الوجدان ... وابتدع أيضاً أساليب لإتاحة الفرصة لمرتادي المتحف، ليشاركوا في تنظيمه، ليقم كلٌّ منهم متحفه الخاص في الأماكن والقاعات التي يُتاح للهواة فرصة إعادة تنسيقها وفق ذوقهم الخاص.

وقد حرص المتحف على أن يسعى إلى الجمهور عن طريق الارتباط بالمدارس والنقابات والمنشآت العامة، فأتسع بذلك نطاق رؤاه، وجذبتهم إليه وسائل العرض الجديدة وأدوات الإبداع التي أتاحها لهم. كل ذلك مع حرص المتحف على نشر الفن بدون تحويله إلى سلعة

دارجة، وإنما مع الحفاظ عليه كتجربة إنسانية عميقة ينبغي أن يستوعبها الفنان من أعماقه، لا أن يحفظها من خلال المستنسخات الرخيصة تُباع في أكشاك الحلوى والسجائر إلى جانب المجلات الخليعة.

أمام هذه الثورة في عالم المتاحف يستوقفنا الوضع في مصر بين متاحفها الأثرية ومتاحفها الفنية.

إن لدينا خطة ثقافية طموحة تركّزت منذ سنة ١٩٦٠م على إقامة متحف جديد للآثار المصرية بدلاً عن خطة أخرى كانت تتطلّع إلى تأكيد تطوير المتحف الحالي.

ولكن هذه الخطة ما زالت تصميمات على الورق قد يطول بها المدى في هذه الظروف. ولقد كان مقدراً للمتحف الجديد أن يضم مختارات من روائع آثارنا منذ العصور القديمة حتى العصر الإسلامي، يقابله متحف آخر لمدينة الإسكندرية.

كما أن خطة طموحة أخرى تمثّلت في إقامة قصر شاقق للفنون.

غير أن هذا الطموح الكبير والتطلّع إلى مخطّط طويل الأجل ينبغي ألا يحجب عنّا ضرورة السعي إلى حركة إصلاح متحفية واسعة المدى ... حركة في حدود الإمكانيات المتاحة لا تستهدف إقامة مبانٍ جديدة ولا ترتّب إنفاقات ضخمة ... وإنما تستهدف إضفاء الحياة على المتاحف القائمة ... تحويلها إلى مراكز إشعاع ثقافي لا مخازن للتحف ... تطوير وسائل العرض وأدوات الإضاءة ... العناية بمطبوعات المتاحف، وتحقيق مزيد من الترابط بينها وبين الجمهور عن طريق المعارض والمحاضرات والأفلام.

وما أجدّر دولة نامية أن تهتدي في تطلّعها الثقافي بأمثلة الدول التي اعتنقت أسلوب التطوير بالوسائل المتاحة وتحقيق استخدام أفضل لها ... تلك خطة تتطلب مزيداً من التأمل في أبعاد الثورة في الحركة المتحفية ووضع برنامج شامل للتطوير ... برنامج قائم على الواقع ... الواقع بكل معطياته وبكل معوّقاته مع محاولة التعادل بين المعطيات والمعوّقات.

جسور بين التعليم والثقافة

المتاحف وأدوات الثقافة ودورها في التربية الفنية

في وقت تتخذ فيه مادة التربية الفنية مكانَ الصدارة في التعليم نلمح تراجعاً لها في مصر يضعها في موقع لا يتناسب مع أهميتها وأثرها الفعّال في إعداد الإنسان المصري في مراحل تكوينه ... ويصاحب هذا التراجع حصارٌ يحيط بمفهوم التربية الفنية، ليقصرها على قدر ضئيل من حصص الرسم والأشغال، وقدر أقلّ ضالّة من برنامج تلقيني يسمّى التذوق الفني، وهو أبعد ما يكون في وسيلته وطريقة أدائه عن أن يكون تنميةً للتذوق بالمعنى الصحيح.

ولعل في نظرة على التجارب العالمية ومراجعة للتجربة المصرية ما يفتح مجالاً لنقاش مثمر بناءً قد يصل بنا يوماً إلى ما نرجوه من نتائج.

ويبدو لي أن الأمر يتطلب منا أن نتأمل مجموعة من الحقائق والاتجاهات العالمية ما زلنا بمعزل عنها، وهذه الحقائق والاتجاهات تتمثل فيما يلي:

(١) أن العالم قد تأكّد لديه اليقين بأن إعداد المتخصّص المتعلم هدف قاصر ما لم يصاحبه إعداد ثقافي متكامل ... وما أزمة الشباب كظاهرة عالمية إلا أزمة حضارية ... ومن هنا أخذ التركيز على ضرورة مواكبة الثقافة والفنون للتعليم في مراحل المختلفة.

(٢) أن اهتماماً كبيراً أخذ ينصرف إلى استخدام أوقات الفراغ لتنمية القدرات الإنسانية، واحتلت الفنون مكاناً أساسياً في هذا المجال.

(٣) أن الربط بين التعليم والفنون وشغل أوقات الفراغ في المدارس كان من شواغل مؤتمر اليونسكو الأول للسياسات الثقافية الذي عُقد في فينسيا سنة ١٩٧٠م وأوصى الدول الأعضاء بأن تقدّم نتائجَ دراستها في هذا المجال في اجتماعٍ يُعقد سنة ١٩٧٢م.

كما أشار المؤتمر أيضًا إلى ظاهرة إهمال تقويم الجمال الطبيعي والجمال المعماري وظاهرة فقد البصر الفني ... ولا سبيل إلى إحياء البصر والبصيرة واستنهاض الإحساس بالجمال في إنسان هذا العصر ما لم يسهم التعليم في التربية الفنية بمعناها الشامل الواسع. ومن هنا برز دور المدرسة كأداة لا تقتصر على الإعداد الفكري فقط، بل تسهم أيضًا بالقدْر نفسه في شحذ الحساسية والابتكار.

ولذلك نرى ضرورة التركيز على الإعداد الفني في التعليم العام منذ المرحلة الابتدائية، لخلق السلوك وإشاعة النور الذي سوف يُحدث أثره في رفع مستوى الشعب الثقافي. (٤) إن استثمار الطاقات الإنسانية بصورة أفضل يتطلب إتاحة الفرصة للانفتاح على قيم الفن والجمال ... ولا سبيل إلى ذلك ما لم يُدخل التعليم هذا الأمر في اعتباره، وما لم تُطوّر المناهج بحيث تستوعب هذه القيم وتكون موصلاً جيداً لها.

وهذا من شأنه ألا يُقصر مادة التربية الفنية على تعليم الرسم والهوايات الفنية، وإنما يتطلب أن تكون المدرسة نفسها في بنائها وأثاثها ومظاهرها ومحتواها مركز إشعاع للقيم الفنية والجمالية ... وأن تستقر فكرة التعليم عن طريق الفنون في أذهان المسؤولين عن مناهجه ... وأن يصاحب التذوق الفني كلّ مراحل التعليم كمنهج أساسي، بل أن يكون تناول عديد من المواد وتوصيلها إلى الطالب عن طريق الوسائل الفنية. ومن ذلك مادة التاريخ والمواد الاجتماعية عامة وكذلك المواد العلمية.

ولقد أدركت دولٌ كثيرة هذا النظر، واعتنقت منطقَه وأقامت جسورًا وثيقة بين التعليم والثقافة، وطوّرت متاحفها لتكون بالدرجة الأولى مراكز تعليمية تضع إمكانياتها وطاقاتها العظيمة لتكوين الطفل منذ أن تتلقاه المدرسة إلى أن يخرج إلى الحياة العامة. من ذلك ما تؤديه المتاحف في بريطانيا كأدوات مساعدة للتعليم، وقد اقتضى ذلك:

- تحسين وسائل العرض في المتاحف.
- استخدام الوسائل السمعية والبصرية الجديدة.
- تجسيد التاريخ في قاعات المتاحف ليكون مادةً حية.
- تنظيم معارض جوّالة من المتاحف إلى المدارس.

ويتطلب ذلك كله التعاون الوثيق بين المنظمات التعليمية والمنظمات الثقافية. وقد أنشئت في متاحف لندن مجموعة إدارات لخدمة التعليم ما زالت تتّسع ويزداد شمولها، كما نُظمت الزيارات الشارحة في المتحف البريطاني بمعدّل ثلاث مرات أسبوعيًا لطلبة المدارس.

ونفذت كل أدوات التربية الفنية إلى المتاحف العامة كمتحف العلوم ومتحف الصور التاريخية؛ حيث يُتاح للطالب البريطاني من خلال اللوحات والنماذج المجسمة والأزياء التاريخية أن يعايش عصور التاريخ وأن يستوعبها.

وهكذا استطاعت المتاحف بهذه الوسائل أن تحيل المواد التعليمية من موادّ تلقينية إلى موادّ حية مُعاشة تجعل الطالب يقيّم تجربته بنفسه، ويعمّق انتماءه الحضاري وتكوينه العلمي بنفسه.

ولم يقتصر الأمر على متاحف لندن وحدها، بل إنّ متاحف المقاطعات مثل ويلز حقّقت تطويراً ضخماً في متاحفها لخدمة التعليم والتربية الفنية.

كما أن ليفربول أعادت بناءً متاحفها جميعاً مُدخلة في الحسبان دور المتاحف الجديد في العملية التعليمية.

وفي فرنسا أخذت المتاحف بفلسفة إتاحة الأمر للطفل ليترجم بحسّه ما يستوعبه، وهُيئت المتاحف لهذا الغرض فأنشئ بها أقسام للأطفال ومراسم خاصة وبرامج ومحاضرات.

كما رُوّجت وسائلُ توثيق العُرى بين الطالب وبين روائع الفنون ومعايشتها معاشةً لم تُعد تكفي فيها الزيارات الشارحة والأفلام التسجيلية، وإنما معاشة بالممارسة، من ذلك تجربة مدرسة فالوري في لقاء الطلبة ببيكاسو وأعماله واشتركهم في عمل لوحات من وحي تأثرهم بهذا اللقاء.

وتجربة متحف كانتيني في معاشة الطلاب للفن الزنجي من خلال عمل نماذج من الأقنعة الزنجية استلهاً لمعرض كبير نُظّم لهذا الغرض.

وتجربة لوحات بول كلي في متحف الفن الحديث؛ حيث سبق زيارة معرضه إطلاع طلبة المدارس على عناوين لوحاته، ورسم أعمال من وحيها، ثم جاءت الزيارة بعد ذلك، فتحقّقت المقابلة بين عمل الطفل وعمل الفنان الكبير.

ولقد أخذت ظاهرة متاحف الأطفال تزداد اتساعاً. كانت أمريكا البائدة بها سنة ١٨٩٩م، وأصبح لديها الآن ٢٦ متحفاً إلى جانب ٤٠ متحفاً أنشأت أقساماً للأطفال لإدخال الفن في حياتهم.

وأتبعت السويد والدانمارك وهولندا النهج نفسه، في حين أخذت ميزانية الفنون وميزانية التعليم في فرنسا تخصّص جانباً من اعتماداتها بالنشاط الفني للطلبة بالتعليم من خلال الفنون، وتحوّل كلّ من المتحف والمدرسة إلى خلية ثقافية حية لا ينقطع بينهما التبادل والحوار.

ومن هنا كان من معالم الثورة المتحفية خلال السنوات العشر الأخيرة التأكيد على دور المتحف كأداة للتثقيف والتعليم. وقوام هذه الثورة شقان:

- إدخال الحياة إلى المتاحف.
- وانفتاح المتاحف على الحياة.

ومن هذا تشكّلت برامج الإصلاح فيما يتعلّق بتجديد المتاحف، وإبراز شخصيتها، والعناية بعرض مجموعاتها، وتزويدها بالوسائل السمعية والبصرية، واندماج المتحف في تيار الحياة الجارية بأن تكون له مطبوعاته ونشراته الثقافية في الصحف، وبرامج خاصة في الإذاعة والتلفزيون، والخروج ببعض مجموعات المتاحف إلى الحياة عن طريق عرضها في المدارس وفي المنشآت العامة وفي الميادين والحدائق حتى يتأكّد امتلاك الجماعة لتراثها الفني، واستخدام التلفزيون كوسيلة لربط رؤاد المتاحف بروائع الفنون في العالم. والعناية بمجال التجريب في المتاحف بإفساح قاعات لإبداع الأطفال، وقاعات للشباب لممارسة تجاربهم الفنية، مع ربط الفن بالطبيعة من خلال العروض التي تقدّمها المتاحف النباتية ومتاحف الحيوان، وهي عروض تستهدف إيقاظ الرؤية واستثارة الوجدان.

وكذلك حرصت المتاحف على السعي إلى الجمهور عن طريق الارتباط بالمدارس والمنشآت العامة لتوسعة نطاق الرواد وجذبهم بوسائل العرض الحديثة، كل ذلك مع الحفاظ على الفن كتجربة إنسانية عميقة تستوعبها الحواس.

أين التجربة المصرية من هذا التيار الدافق الذي جعل التربية من خلال الفنون تحتل الصدارة في تشكيل التعليم المعاصر؟

لست في حاجة إلى أن أقول إنها تجربة متخلّفة عن هذا التطور، سواء في نطاق ما تؤديه أجهزة التعليم، أو ما تؤديه أجهزة الثقافة.

كما أن الجسور بين هذه الأجهزة ما زالت واهية.

ولقد جرّت محاولة في عام ١٩٧٠م — في ظل قيام لجنة وزارية للتعليم والثقافة — لإقامة هذه الجسور والتنسيق بين خطط التعليم والثقافة، لاستكمال قصور العملية التعليمية عن طريق امتداد الخدمات الثقافية وتوجيهها لأغراض التربية الفنية.

ومن هذه المحاولة تبلور برنامج قوامه:

(١) وضع أنشطة وزارة الثقافة ومواردها الفنية في خدمة رجال التعليم والطلاب في مواقع تجمّعاتهم.

(٢) أن يتحوّل المسرح والسينما والمتحف إلى أدواتٍ لتكوين الثقافة الفنية للطلاب بتعاون بين المسؤولين الثقافيّين والموجّهين الفنيّين.

(٣) التركيز على مادة التذوق الفني، وتحويلها من مادة تلقينية إلى مادة حية مشوقة تساهم في تكوين وجدان الفرد، وذلك باستخدام المتاحف والأفلام التسجيلية والشرائح الملوّنة، مما يتيح للطلاب تذوقاً حقيقياً لروائع الفنون وتنظيم معارض متنقلة للفنون التشكيلية ترتاد المدارس، ويصحبها تعريفٌ بالاتجاهات الفنية، وكذلك تكوين مناخ فني في المدارس يتيح الانفتاحَ على روائع الفنون وغرس قيم الجمال ... على أن يُتاح للطلبة في كل سنوات التعليم ممارسة التذوّق الفني بأنواعه المختلفة، وألا يقتصر الأمر على مرحلة دون أخرى.

(٤) إدخال الثقافة المسرحية والموسيقية في برامج التعليم، والاستعانة في ذلك بالإمكانيات البشرية والفنية المتخصصة بأجهزة وزارة الثقافة، وتوجيه العناية الكافية للمسرح المدرسي والجامعي وفِرَق الموسيقى وجمعيات هواة الفنون تحت إشراف وزارة الثقافة بقصد دعمها وتوجيهها، ويمكن أن يكون ذلك سبباً أيضاً لإنتاج المسرحيات والأفلام والأغنيات والمقطوعات الموسيقية والأسطوانات التي تتناسب مع أعمار التلاميذ ومستوياتهم.

(٥) إسهام المسؤولين الثقافيّين والموجّهين الفنيّين في تطوير وإخراج الكتاب المدرسي.

(٦) وضع برنامج للتعريف بالآثار ومجموعات المتاحف وتشجيع ارتياد المتاحف والمناطق الأثرية من خلال مشروع جمعيات أصدقاء الآثار والمتاحف التي أخذت الوزارة في إعداده بالاشتراك مع أجهزة التعليم.

(٧) الاستفادة من المدارس بتحويلها إلى مراكز للفنون والأنشطة الثقافية في غير أوقات الدراسة، وتزويدها بالأدوات والأجهزة اللازمة لهذا الغرض.

لقد كان برنامجاً يستضيء بالطموح، ولكنه مبني على الواقع بإمكانياته ومعوّقاته. والاعتمادات التي رُصدت له كبرنامج للتنسيق الثقافي كانت كفيفة بأن تحقّق خطوةً على الطريق.

ولقد بدأت فعلاً تجاربُ التنسيق بين بعض قصور الثقافة في القاهرة وبين المدارس، كما أُجريت الدراسات التمهيديّة لتنفيذ مشروع متكامل للتنسيق بين التعليم والثقافة في محافظتي قنا وكفر الشيخ.

ولكن هذه التجارب ينبغي أن تتحوّل إلى منهج ... منهج يؤمن بأن تربية الفرد من خلال الفنون ضرورةٌ قومية وحضارية، ويحاول الاستفادة من تجارب الآخرين.

وإن التجارب الكثيرة التي أشرتُ إليها لتدل على أن التربية الفنية لا تقف، ولا ينبغي لها أن تقف، عند قاعات الرسم وفي حدود حصصها الضئيلة، وإنما يجب أن تمتد إلى التربية بشمولها الواسع، وأن تسهم مواهبُ التربويين الفنيين لا في تعليم الفنون والهوايات وإنما في تكوين المواطن حضارياً ومدّه بطاقات النور التي تفتحها آفاق الفنون ... وأن تسهم أيضاً في تشكيل المواد التعليمية الأخرى، وفي تطوير المدرسة مبنى ومعنى ... شكلاً ومحتوى.

الفن ... ومعاركنا

هل يستطيع فنانٌ يعيش بالقيم الحضارية أن ينعزل عن صراع يتهدّدها؟ ألا يشكّل هذا الصراع نبضًا وحركة في وجدان الفنان تدفعه لأن يشارك بإبداع ملحمي في التعبير عن هذه اللحظة من التاريخ ... في تعميقها وإرسال أبعادها إلى آفاق تولّد طاقاتٍ لا حدود لها؟! ذلك هو السؤال الذي يُلح اليوم على الفنان العربي المعاصر ... وهذا هو الواجب النبيل الذي يتردّد في شعر المقاومة، ونلمح لمعالمه سمًا وتشكّلًا في فن المقاومة ... فن يشتعل بشرارة الغضب، ويعبّر عن إرادة الأحرار، ويسجّل حركة التاريخ على هذه الأرض. شهدنا تجمّعه في معارض القاهرة؛ حيث تلاقت لوحات فناني فلسطين مع أعمال فناني مصر، وسمِعنا بانطلاقاتٍ له في مواقع من الوطن العربي.

منذ سنوات كانت إرادة البناء تسيطر على أعمال الفنان في هذا المكان، وكانت روح التشييد تشغل وجدانه ... ومضت حِقبة كان السد العالي يشكّل فيها ملامح الفن، فارتسمت على الألواح والتمائيل حركة الحياة الزاخرة، وتمجيد معنى العمل، ومقابلات تشكيلية بين قوة الطبيعة العاتية وجهد الإنسان لتطويعها، وأتاح ذلك للفن أبعادًا من الرؤية والتعبير والتطلّع ... وظهر في الفن المصري محاور جديدة أبرزها محور الإنسان بين الطبيعة والآلة ... عالم زاخر من التعبير التشكيلي أضاف إلى مضامين فنوننا مضمونًا هامًا فتح السبيل لإبداع في أساليب التشكيل.

ولكن أحداث المأساة تلاحقت، وغرق الفن في خضم من الآلام، جلّله سواد الحزن، ودارت به دوامة الأحداث، وتبدّى فيه الهلع من كابوس يتهدّد قيم الإنسانية والحضارة. كان لا بد أن تكون الألوان آلامًا، وأن يكون الخط أهوالًا أو غضبًا وأن يتحوّل التكوين إلى دوامة يتمثّل فيها حيرة الفكر وانقباض الأزمة وأنين الروح المثخنة بالجراح.

وتخطى الفنان أزمته، وانتصر على النكسة، ليسجل الامتداد التاريخي للحظة إصراره وإرادة صموده، فظهر بعد فن النكسة فن المقاومة والمعرفة.

هذا محور من محاور الفن من قديم ... في الشرق والغرب، كان الفن موكلًا بأحداث الحياة الكبرى، يحيل اللحظة التاريخية المحددة إلى لحظة من لحظات الإنسانية.

وفي الأعمال الفنية الخالدة التي خلفها الشرق القديم تليدًا لمعارك النصر، وصراع القوى، ولطالما ارتفع صليل الحروب في اللوحات والتمائيل على نغمات السلام.

وفي الغرب كان ضرام المعارك من شواغل الفن ... ألم يصور دافيد معارك نابليون، أولم يصحب جرو الجيش الفرنسي في غزوته الإيطالية ليصور من قريب حقائق الحروب وأحداثها.

وفي إسبانيا كان فرانشسكو جويا أروع معبر عن ضرام عصره ومعاركه، ولكنه صور من الحروب مآسيها وكروبها لا جانبها البطولي.

ومن قبل صور روبنز في القرن السابع عشر فظائع الحرب ... وعبر بشاعريته التصويرية عن جوانبها ... رحيل الجندي من بيته إلى المعركة ... ضرام المعارك وامتزاجها برفقة الموت.

كان تعبير جويا هو تعبير الجداد الأسود في محفوراته القاتمة ... وكان تعبير روبنز تعبيرًا تراجيديًا ساهمت في تشكيله ألوانه المتألقة ونوره الساطع وتكويناته الزاخرة بالقوة وبالحركة.

وكان ديلاكروا وريث روبنز ... فنان الأحداث والأساطير والمعارك ... لمست نفسه شجن عصره الحزين وعواطفه، فكان بضرام ألوانه التي اختلط فيها لون الدم بلون الذهب أروع معبر عن المعارك والمذابح والأحداث الكبرى.

ودخلت الملاحم فن النحت تحت تأثير المعارك ... نراها ماثلة في النحت الفرنسي، وفي النحت الإيطالي، وفي النحت اليوغوسلافي، وفي الإبداع الفني لكل بلد عاش ضرام الحروب وأحداثها.

ليس غريبًا إذن أن تكون المعركة شاغل الفنان في أرضنا، بل الغريب ألا تكون شاغله؛ فكل عصر وكل وسط يطرح قضايا على الفنان، وبوسعه أن يقدم إجابات عنها، إذا كانت موهبته تمضي على مستوى الأحداث.

من أجل هذا أخذ الفن أخيرًا بأحداث المعارك، فجاء كثير من أعمال التشكيليين انعكاسًا مباشرًا لها وتسجيلًا عابرًا لبعض مواقعها ... في حين جرت سيول الأحداث مجرى آخر

في بعض منها، اكتسبت معناها التاريخي، ومغزاها العميق واستحالت إلى رموز تخطت الأحداث الطارئة إلى الحقائق البعيدة ... منها ما يمثل وثيقة اتهام صارخة لهذا العصر، ومنها ما يعبر عن إرادة الصمود التي تنطق بمعاني الإصرار والمقاومة، ومنها ما يسجل بالعار مذابح القيم الحضارية، وفيها نبض جراح المناضلين، ورعشة الربيع المنتفض في بعض ألوانها طغيان القتامة، وصمت الأصوات الخرساء، وفي بعضها الآخر شروق ينبئ عن أمل النصر ... فيها الحدس والأمل والاحتجاج ... الحرب متواجدة فيها، ولكن الصمود أيضًا ماثل ... صلب المعاني الكبرى ومعها في الوقت نفسه انتصارها، ومن الجراح تفتتح الورد.

تلك هي معاني المعركة والصراع وأمل النصر الذي يلوح في فن هذا العصر، قد يتفاوت نبضه ويختلف إيقاعه، ولكنه يمثل التزام الفنان بقضايا عصره ومشاكلته لها. وتلوح القدس كمنارة سلبية في لوحات بعض الفنانين ... أحزانها تفيض على حجارتها، ويصرخ بها صمت الأجراس في كنيسة القيامة، وشحوب المآذن في المسجد الأقصى ... ويتجسد صلب المسيح كعدوان على كل القيم ... على حضارة الإنسان. تروح الألوان بين شحوب الحزن، ووردية الأمل، ويسعى التكوين في اللوحات ليلاحق المغزى ... بعضه يخفق، وبعضه يصيب.

ولكن هل قال الفن التشكيلي كل ما عنده في القدس ... وفي المعركة؟ إن آفاقًا جمّة ما زالت ترتقبنا، وأغوارًا من التعبير ما زالت بعيدة عن الإدراك، ولقد حان الوقت الذي أصبح فيه من واجب الفنان أن يعطي أحداث عصره وعيه الكامل، وأن يهبها عبقريته ليستخلص من الأحداث حقائقها العميقة.

لا بد من الإحساس بنبضات الأشياء وإيداعها أعماق العمل الفني؛ لا بد من الصدق والحماس والوعي الفلسفي والسياسي بالأحداث، ليخرج العمل الفني محملًا بفكر الإنسان ووجدانه.

لقد وعى فنانٌ عظيم مثل بيكاسو هذه الحقيقة حين قال: «لقد أثبتت لي سنوات الاضطهاد أنه يتعين عليّ ألا أكافح بفني فقط، ولكن بكل كياني ... ماذا تظنون في الفنان؟ رجلًا أحمق لا يملك سوى عينين إذا كان مصورًا، وأذنين إذا كان موسيقيًا، وقيثارة في كل طبقات القلب إذا كان شاعرًا! ... إنه على العكس من ذلك، كائن سياسي دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكّل بها جميعًا، سواء كانت أحداثًا تمرّق القلب، أو أحداثًا رقيقة أو مثيرة.»

من أجل هذا كان بيكاسو أصدق شاهد لعصره، وأبلغ معبر عن أحداثه ... وما من فنّان استطاع أن يصوّر مذبحة القيم الإنسانية واندحار الحرية مثلما صوّرها هو في لوحة «جرنيكا».

لقد كان انفعال الفنان بالأحداث، وصدقه الخاص لها، مبعث هذا الجلاء الفكري والوجداني الذي انبثقت منه رموز جرنيكا ... رموز تسمو على الحكاية وترتفع فوق أحداث الزمان والمكان، لتصوّر عملاً هو في ذاته إدانة للعصر، وصرخة احتجاج تنذر بالخطر الذي يدهم المعاني الإنسانية، ومغزى يتولّد من داخل اللوحة ليكثّف الإحساس بالصدمة المأسوية الكبرى.

نحن لسنا بحاجة إلى عمل فني يحاكي الواقع، أو يصوّر موضوعاً بذاته، بقدر ما نحن بحاجة إلى العمل الذي يمدّنا بالقوة التي تستأثر بكل جوارحنا ... ذلك الذي يشارك في أن يشحذ روح الصراع فينا، ويولّد عندنا أبعادنا وطاقاتٍ لا حدود لها ... ويتخطّى الحدث المباشر ليعبر عن المغزى العميق.

يستطيع الفنان التشكيلي بصدقه لأحداث عصره أن يستخلص من المواقع والأشخاص رموزاً لمغزى هذه اللحظة الإنسانية، وفي إمكانه أن يكون مشاركاً في صياغة التاريخ ... من موقعه هنا يستطيع أن يبلغ قلب الإنسان في كل مكان إذا ما استطاع أن يشحذ فنّه بالمغزى الإنساني العميق، وأن يحملها إيقاع هذه الأيام من تاريخ البشرية، وأن يحملها من الرموز والدلالات ما يشكّل صورة صادقة لمأساة العصر.

تلك مهمة تتطلب أعلى المواهب الفنية، وأسمى ما في قدرة الإنسان من إمكانات، ولكن بلوغها ليس بالعسير.

وحي الفنون الشعبية ... في الفن التشكيلي

في الفنون الشعبية مَعين لا ينضب للآداب والفنون القومية؛ فهي تبهرها بنسيج يؤكد أصالتها، ويمنحها نبضًا وطابعها الخاص ... مرور الزمن لا يذهب بها، وتوافد التيارات لا يطمسها، فعرقها السحري دسّاس ينساب في وجدان الشعب وتتوارثه الأجيال. والفنون الشعبية دائماً صنوّ للحياة، إبداعها هو جزءٌ من ممارسة الناس لحياتهم لا عزلة ولا انفصال بين الفن والحياة، ومن هنا سرُّ صدقها الخاص وقدرتها على الاستمرار والإلهام.

لقد كانت هذه الفنون مصدرَ إلهام للآداب والفن في عصورٍ وبلاد مختلفة، ومن فيضها تحقّق ثراء في التعبير والرؤى، وتشكّلت للآداب والفنون القومية سماتها. غير أن ارتباط الفنون القومية بالفنون الشعبية وتأثُّرها بها تختلف أبعاده تبعاً لاختلاف ظروف المكان والزمان، وما يمكن أن تحدّثه عواملٌ ومؤثرات معينة في الفن والأدب من اقترابٍ من المنابع الشعبية أو ابتعاد عنها. ولعل تجربة الإبداع الفني في مصر واستلهاها للفنون الشعبية، من التجارب الحافلة بشواهد عدة في هذا المجال.

فمصر بلدٌ كان التشكيل إضافته المميّزة إلى الحضارة عبر العصور ... وظل التعبير الفني بلغة الشكل من خصائص هذا الشعب ومن لوازمه ... عرف مستعمره أن الغزو ينبغي أن يصوّب إلى روحه، ليصيب منه مقتلاً، فجاءت هزيمته الكبرى مع جحافل السلطان سليم الأول باللغة الأثر حين حطّم روحه الفني بأسر فنانيه وصنّاعه الذين حملتهم مراكبه من مصر إلى القسطنطينية، وحملت معهم روائع فنون كان وجدان الشعب يفيض بها. هذا هو الغزو الأكبر في تاريخ مصر الذي حطّم روحها، وأطفأ أنوار الإلهام في شعبها، واختفت معه فنون مصر الرسمية، ولكنَّ وجدان الشعب عاد بعد جِداد الأحزان يواصل

إبداعه على واجهات البيوت، وفي عرائس المولد، وعلى أواني الفخار، ومن خلال السلال والنسيج والسجاد.

وعندما جاء مصر غزو بونابرت بهرت هذه الفنون موكبَ علمائه وفنانيه الذين صحبوا حملته، فسجلوا فنون الشعب واحتفالاته في تلك الرسوم التي حفظها كتاب «وصف مصر»، كما سجلها فنانون القرن التاسع عشر من الأجانب الذين بدءوا يقدون إلى مصر.

وكان محمد ناجي من أوائل الفنانين المصريين الذين التفتوا إلى الفنون الشعبية وحياة الشعب ... عاد إلى منابعها في القرنة على الضفة المواجهة للأقصر، وعاش طبقة الصنّاع الفنيّين ... أعجب بفطرتهم في صناعة التماثيل التي كانت تقليدًا وامتدادًا للآثار المصرية القديمة، كما بُهر بقدرة القرويات على تطريز الملابس بوحداثٍ وعناصر زخرفية هي من رواسب التراث في الوجدان الشعبي.

وفي سنة ١٩١٩م استقرَّ بحي القلعة ... وكانت فترة توافر فيها على دراسة موضوع المحمل ورسم صور لمواكبه، وللـفنون الشعبية الموسيقية، كالتختروان والنقرزان التي كانت تحفل بها أحياء القاهرة القديمة.

وعندما أقيم مؤتمر براغ للفنون الشعبية سنة ١٩٢٧م قدّم ناجي إلى المؤتمر تقريرًا أبرز فيه مظاهر الفنون الشعبية في مصر ... عرائس الحلوى بأشكالها المختلفة، والرسوم الشعبية التي تصوّر قصص الفروسية وأساطيرها عند العرب ... وفنون الصاغة بطابعها المحلي الخاص، ومواكب العرس وما يتبدّى فيها من ذوق الشعب وفنونه، والصور الشعبية الأصلية للموسيقى المصرية ... وقد حفل فن ناجي بدراساتٍ لهذه المظاهر، أهمّها مئات العجالات التي تركها وسجّل فيها فنون الشعب.

وفي أوائل العشرينيات بدأ الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية، وكانت الجمعية الجغرافية ومتحفها مركزًا هامًا لهذه الدراسة.

في هذه الفترة بدأت معارض القاهرة الفنية تستقبل أعمالاً استوحاها الفنانون الأجانب والمصريون من مظاهر الفنون والحياة الشعبية.

وكان راغب عياد في هذه الحقبة من أجراً الفنانين الذين تمرّدوا على أساليب الفن وموضوعاته التقليدية، من أجل تصوير واقع صريح، ظهرت فيه الأسواق ومواكب الموالد، ورقص البرجاس، وعازفي الموسيقى في المقاهي، ومشاهد من حواري القاهرة، صورها في واقعية وسخرية تقرّبنا من سخرية المازني وواقعيته في تصويره.

وطاف يوسف كامل بأحياء القاهرة القديمة فصوّر بنظيرته التأثيرية مظاهر من الفنون الشعبية في تلك الأحياء.

ووجدت مظاهر الشعب الفنية مصورًا يجلو أعماقها، وينفذ إلى جانبها الدرامي التصويري ... هو محمود سعيد، ذلك الفنان الذي اختار جانب السحر في الحياة الشعبية، وما يتبدى فيه من براعات فنية في «الزار»، و«الذكر»، و«الرقص» وفي زينة المرأة بنت البلد، ولكنه لم يقف عند تسجيل الظواهر وتصوير الواقع التقريري المألوف، بل قدّم تعبيرًا ذاتيًا من خلال تفسير خاص لرؤياه الداخلية.

أفسحت أعمال محمود سعيد منطلقًا أمام الفنانين لسبر أغوار الحياة الشعبية، واستنباط جوانب التعبير الفني الشعبي ودلالاته الرمزية وارتباطه بالسحر والأساطير ... تلك مرحلة جاءت مع الأربعينيات، وصحبت دعوة حسين يوسف أمين، وجماعة الفن المصري المعاصر إلى تصوير باطن الحياة الشعبية، فشهدنا لوحات حامد ندا تستقي رموزها من الفنون الشعبية وأعماق البيئة، وما يغلفها من سحر وغموض طوفنا معه في الدروب النفسية الغامضة للحواري القاهرية، كما طوفنا مع آخر هو عبد الهادي الجزار. كانت هذه رحلة شباب شديد الجسارة يسعى إلى البحث عن شكل جديد ومفهوم جديد يصبّ فيه تجاربه ورؤاه.

وتبدّت في هذه اللوحات أطياف من الرسوم الشعبية ونماذج من لعب الشعب وفنونه، ولكنها تتخذ دلالاتٍ أخرى، وتحفر في النفس البلدية أعماقًا صادفت في الوقت نفسه معالم معادلة لها في الأدب، فكان، «مليم الأكبر» لعادل كامل، و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ. واتّسعت ظاهرة العكوف على الفنون الشعبية ... رأيناها تتمثل في أعمال يوسف سيده في الخمسينيات، وفي لوحات جاذبية سري في الحِقبة نفسها، تصاحبها لوحات زينب عبد الحميد. وها نحن أولاء إزاء خطّ آخر يستوحي أساليب الفنان الشعبي ورسومه الحائطية في تصوير أحياء القاهرة وعرائس المولد، وألعاب الأطفال في الحواري القاهرية، ولكنه أسلوبٌ يتأثّر بنضارة الروح الشعبي وحيوية نهجه في الأداء، ويمزج ذلك كلّ في صياغة فنية متمكنة.

ويتمثّل هذا الاستلهام للفنون الشعبية أيضًا في بعض أعمال كمال خليفة وجمال محمود وعبد الوهاب مرسي ومحمد حسنين وصالح رضا، في فترة من إنتاجه الفني، كما يتمثّل عند رمزي مصطفى ورءوف عبد المجيد وزكريا الزيني، في حين تبدو في أعمال سيد عبد الرسول استيحاء لأسلوب الفنان الشعبي وحسه اللوني الخاص فضلًا عن المضمون الزاخر بالفولكلور المصري.

أمّا أعمال سعد كامل فتمضي بجهودٍ جادة في استلهام الفنون الشعبية وأحيائها.

كانت هذه حِقبة الخمسينيات وما صاحبها من اهتمام بفنون الشعب وجهود واسعة لإحياء الفولكلور حتى أصبح ذلك الاهتمام من العلامات الثقافية لتلك الحِقبة. وهنا اتَّسعت الآفاق أمام الفنان التشكيلي، ليخوض في مجالات الفنون الشعبية، ويفيد من جهود الجامعيين لها والدارسين للفولكلور، في حين استوعبت لوحات حامد عويس مجموعاتٍ من الحياة الشعبية، وتأثَّرت لوحات رفعت أحمد بتصوير الفولكلور المصري، وأرادت عفت ناجي أن تصوِّر مصر خلال عالم من التمايم يمتزج فيه السحر الأسطوري بعصير شعبي من المجازات المليئة بالألغاز المتوارثة في حياة الشعب. ولمست تحية حليم جانباً مفعماً بالشَّعر والسحر في أجواء النوبة.

وكان غرق النوبة محرِّكاً قوياً لاستلهاام الفنون الشعبية وسبباً لمزيد من الوشائج ربطت الفنان بها؛ فلقد استقبلت تلك المنطقة الغنية بألوان من الفنون الشعبية أفواجا من الفنانين طرَّقوا أرضها وتمثَّلوا فنونها فأتاحَت بعالمها الغريب وجوَّها الشعري مجالات جديدة للتعبير الفني، ودخلت الألوان والتشكيلات النوبية في مجال التعبير الفني للمصوِّر والنحَّات والمعماري.

لقد أصبح الفنان الشعبي أستاذاً يكشف للفنان التشكيلي القومي عن أسرار في أساليب التعبير، ولم يُعدَّ الأمر استيحاءً لمضامين الفن الشعبي، أو تصويراً للفولكلور المصري في جوانبه المختلفة، وإنما تحوَّل الوضع إلى استلهاام لأساليب الفنون الشعبية، ودراسة لها واقتباس منها.

وما كانت تحدِّثه لوحات جمال السجيني من أثرٍ عند تناوله هذا الأسلوب الشعبي، وعلى الأخص في لوحاته عند بداية الخمسينيات، أصبح له عديد من الامتدادات في النحت والتصوير ... في لوحات الرزاز ومنحوتاته الفخارية، وفي تماثيل صالح رضا ولوحاته في مرحلته الشعبية، وفي منحوتات أحمد عبد الوهاب قبل التحوُّل الذي طرأ على أسلوبه الفني. أصبح «الموتيف» الشعبي من لغة العصر التشكيلية. وفي أعماق الفنون الشعبية أغوارٌ لم تُكتشف، ولكنها بمزيد من الحب ومزيد من الفهم تبقى خطأً مميِّزاً في مسار الفن التشكيلي يربطه بصدق بأغوار طبيعة الروح المصري وحقيقته.

وهذا الخط التشكيلي النابض بالحياة يقابله في الأدب خطواتٌ جسورة اقتحمت مجالات القصص الشعبي والسَّير الشعبية، وتزوَّدت من الأسرار الفنية للشعراء الشعبيين، وتبدَّى ذلك بوضوح في القصص والشَّعر الحديث.

وهناك فنانٌ كبير أخذ بعبقريَّة المعمار الشعبي وكشف عن دلالاته وأسراره، وأقام البرهان على صلاحية هذه العمارة للمعايشة والتطوُّر مع الحفاظ على أصالتها وحساسيتها

... فنان أعاد للبيت الريفي إنسانيته فيما قدّمه من نماذج أصبحت دليلاً على عبقرية حسن فتحي.

وتغترف موسيقانا من هذا النبع الفيّاض، فتعيد صياغة ألحاننا الشعبية في إطارٍ من مطالب التكتيك الحديث، كما فعل أبو بكر خيرت وعزيز الشوان، وكما يتّجه الآن جمال عبد الرحيم بفهمٍ علمي عميق إلى إعادة صياغة الموسيقى الشعبية الألحان التي حفظت روح الشعب عبر السنين.

هذا اللقاء الحميم بين فنوننا وآدابنا وبين منابعها الشعبية الأصلية خليقٌ بأن يحفظ لها وهجها وصدقها وروحها الخاص.

الفن ... والنقد

بين الفن والنقد

الفن إبداع ... وهو إحدى السمات الرئيسية في الحضارة، وربما كان أشدها تنوعاً وإعجازاً ... قد يبدو أنه يكفي أن يفتح الإنسان عينيه و يهيئ بصيرته وحساسيته لاستقبال العمل الفني.

ولكن ذلك ليس باليسير ... فكم من مشاهدي العمل الفني لا يدركون منه إلا ما يمثله أو يصوره ... يقفون عند الموضوع بدون مضمون العمل الفني وما يحفل به من قيم و ثراء.

هناك إذن أبعادٌ بين العمل الفني والتذوق الحق ... والناقد هو الذي يختصر هذه الأبعاد، ويقرّب المسافة بين الفنان والمشاهد ... هو وسيطٌ وجداني يحمل رسالة التقويم الجمالي ... يخاطب بلغته طرفين ... الفنان ليقوم عمله ويحدد مكانه في مسار الفنون وبين مذاهبها، والمشاهد ليضيء له الطريق إلى التذوق واكتشاف السحر الكامن في الأثر الفني. وحيثما تدفق الإبداع الفني ظهرت الحاجة إلى الناقد بصورة أو بأخرى ... وفي عصرنا الحديث تتأكد هذه الحاجة من ظروف العصر ومن طبيعته.

فقديماً كان للفن مفهومه المحدد، وكان لكل عصر وبلد قيمه ومثله ... كان لمصر القديمة أنماطها، وللفن وظيفته ومكانه من العقيدة ومن الحياة، وكان للفن الإغريقي قانونه، ومنه تتحدد عناصر الحكم على جمالياته ... وكان لعصر النهضة معاملة ومشخصاته ... كذلك كان لفنون أوروبا قبل الزحف الحديث سماتٌ تنبع من ظروف كل عصر وخصائصه.

أما العصر الحديث في الفن فله مشكلاته المتعددة ... هو عصرٌ يعيد اكتشاف القديم، ويراه بعين جديدة، ويعود فيجمع في حضور مشترك تماثيل الحضارة الفرعونية وحضارة الرافدين مع تماثيل ميكل أنجلو ورودان وبرانكوزي وجياكومتي وكالدر ... ويقرأ ما في

لوحات الكهوف من سرّ بالقدر الذي يمجّد فيه لوحات سيزان، ويتعاطف مع لوحات فان جوخ، وينبهر بعالم مارك شاجال، ويأخذه سحر بول كلي، وهو عصرٌ ما زالت تعيش فيه الفنون التشخيصية إلى جانب الفنون المجرّدة ... الواقعية الجديدة مع أحدث صيحات الفن البصري والفن الحركي واللافن.

في عصرٍ كهذا يندفع طموح الإنسان وتأجّجه وقلقه إلى أن يقطع أبعادًا موعلة في القدم ... ناهبة في ظلام الكهوف، وهو يخلّق ببصره في فضاء رهيب مثير بمذهلاته وكشوفه العلمية ... في مثل عصرنا كم تبدو الحاجة إلى الناقد الفني ليقوّم آثارَ الفن في وقتٍ يختلط فيه الزائف بالأصيل، وتضل الرؤيا في غياهب التخبط. لقد ألقى العصر على النقد تبعاتٍ، وأحاطه بمشكلاتٍ جعلت إعداد الناقد الفني أمرًا ليس باليسير، لما يتطلبه الإعداد من امتلاك الناقد لضروب من الثقافات، ومن معاناة في سبيل التهيؤ لمهمته واستكمال أدواتها. ومن هنا يبدو أن مهمة الناقد لا تقل خطرًا عن مهمة الفنان.

على أنّ للنقد الفني بعامة قبل ذلك كله مشكلةً أخرى ... فالناقد أداته الكلمة يفسّر بها عملاً قوامه الشكل، وقد يستعصي تفسيره على الكلمات ... وإذا كان الفن — كما قال فرومانتان — هو نقل غير المرئي إلى المرئي، فإن النقد الفني هو تحويل هذه الرؤية التشكيلية عن طريق الكلمة إلى رؤية مكتوبة تفسّر وتضيء الفن العمل الفني. وبعد هذا تبرز مشكلة تتصل بهذا العصر ... هي مشكلة صعوبة المفاضلة بين عمل فني وعمل آخر؛ حيث تتباعد المدارس وتختلف التقاليد. ثم مشكلة القدرة على الإحساس بالقيم الفنية وسط عصر تتدافع اتجاهاته وتقذف كلّ يوم بالجديد.

لقد أخطأ النقاد، وأخطأ الفنانون، تقدّير القيم الفنية في الأعمال المبدعة ... ويرجع هذا الخطأ إلى قرون مضت، فكيف يكون الحال في العصر الحديث، عصر الرؤى الجامحة والأساليب الغريبة؟

ألم يرفض بروسبر ميرمييه فنّ كوربيه الواقعي؟
أو لم يعلن فلاسيكيز رفضه بعض أعمال رافاييل؟
وقد أنكر الجريكو على ميكل أنجلو صفة المصوّر، وأهدر ويسلر أعمال سيزان.
وليس رفض التأثيريين في مطلع حياتهم، وصراع رودان مع تقاليد عصره، وعذابات فان جوخ، ومرارة النكران التي قصفت حياة موديليانى إلا أمثلة لرفض الجديد والتردد في قبوله، وتعذر وضع مقاييس للحكم على إبداع كثيرًا ما يستعصي على القياس.

ومع ذلك سعى النقد على أن يقيّم مناهجه، وأن يضع أصولاً يفُسّر على أساسها العمل الفني، وتعدّدت نظرات التناول، من نظرة فلسفية تحاول تأصيل العمل الفني على أساس من فلسفة الجمال ... ولكن مدلول الجمال نفسه وخصائصه كان مثارَ جدل وخلاف، أهو التعبير عن التناسق؟ أم هو التعبير عن الصدق؟ أم هو قوامه الحرية أو الأخلاق؟ ومن هنا رأى البعض أن التقويم المبني على مجرد النظر والتحديد الفلسفي إنما هو خسارة للفنان والمُشاهد، وهو يقيّد رؤية العمل الفني وهزّته الشعورية بقيود نظرية يتمرّد عليها الإبداع الفني.

على أنه مهما يكن من أمر النظريات فإنّ الأثر الفني نفسه هو محور النقد، واندماج الناقد في الأثر، وتحليله إياه، واكتشاف سرّ جماله، هو المطلب الأساسي أيّاً كان منهج الناقد وأسلوبه ... وإلى جانب الأثر الفني هناك الفنان منتج الأثر، والظروف المحيطة به، تلقي أضواءً على تقويم الأثر وتحديد مكانه من عالم الإبداع، وهناك أيضًا التناول التاريخي للعمل الفني ... الحكم على الأثر بوصفه نتاجاً لفترة معينة ... فكل عمل فني ليس إلا نتاجاً لنقطة معينة في الزمان والمكان ... ومن ثم لا نستطيع أن نستبعد العصر والبيئة في حكمنا.

من خلال ثقافة الناقد، وممارسته الارتباط بالعمل الفني، وتفهُّمه لثقافة عصره والحضارات السابقة، يتشكّل منهجه في إدراك أعماق العمل الفني وامتلاكه امتلاكاً شعرياً وفكرياً ... ومتى تحقّق له هذا الامتلاك استطاع أن ينقل إلى المشاهد رؤياه. إذا كان المجال لا يتّسع لاستعراض أساليب النقد المختلفة فهو على الأقلّ يتيح لنا وقفةً عند بعض أعلام النقد نتبيّن من خلال مناهجهم كيف تكون معاشة الأثر الفني واكتشاف أسراره واتصال الوجدان به، هؤلاء الأعلام هم هيربرت ريد، أندري مالرو، رينيه ويغ، كينيث كلارك.

أما هيربرت ريد فنظرته الجمالية مستمدّة من إدراكه للكون ونظرته له، وإيمانه بالنمو العضوي للحياة وقوانينها الداخلية يدفعه إلى البحث عن مُعادل لها في الفن؛ فهو حين يتأمّل العمل الفني يبحث عن قوانين بنائه الداخلية وأسباب حياته.

وهو يرى أن الفن يمكنه اجتياز مسافة معينة بمساعدة عناصر قياسية تتمثّل في الإيقاع والتوازن والتناسب، ولكن هذه العناصر وحدها لا تكفي، وإنما يبقى العمل الفني في انتظار لحظة تقفز فيها الروح الخلّاقة إلى داخل المجهول ... والعمل الفني عند ريد إما أن يكون المدخل إليه هو الإحساس بدون فهم عقلي، وإما أن يتطلّب فهماً إلى جانب



القُبلة — المحبوب الخالد — «أوجست رودان» ١٨٨٩ م August Rodin.

الحس ... فهمًا يتطلَّب تعليلًا كاملاً لظروف نشأة العمل الفني، ويجمع في كتاباته بين النظرتين؛ نظرة النقد الجمالي، ونظرة النقد التحليلي ... هو لا يكتفي بالشكل والإيقاع والاتساق والتكوين ونسيج العمل الفني كعناصر لتقويمه، وإنما يضيف إليها دوافع إبداع العمل الفني وأهميته في محيط مجتمعه وعصره، وهو يستعين أحياناً بالتحليل النفسي بقدر، ويستخدم مصطلحات علم النفس في لغته النقدية.

على أن للوقوف عند التحليل النفسي وحدَه خطره على الحكم على العمل الفني، وإلا وقف الناقد الفني كما وقف العالم النفساني يونج أمام أعمال بيكاسو، ففسرها على أساس مرض انفصام الشخصية، ففسر مرحلته الزرقاء على أنها رمزٌ إلى النزول إلى الجحيم، وفسر كل أعماله على أساس تناقض في الأحاسيس، فانتهى الأمر إلى تشخيص نفسية بيكاسو.

غير أن ريد يركّز أيضًا على أهمية دور الفنون في التعليم، وهو يرى أن تاريخ الفن يجب أن يكون موضوعًا متميزًا يحتل في التعليم أهمية خاصة، وإنه من الضروري ربط الفنون ربطًا عضويًا عن طريق نظام تعليمي يتّسم بالحيوية.

وبينما تنبعث نظريات ريد النقدية من إيمانه بالحياة وقوانين النماء فيها، فإن ناقدًا، أو حكماء الفن في هذا العصر — أندري مالرو — ينظر إلى الفن خلال فكرة الموت ... فكل فن عنده هو ثورة ضد قدر الإنسان، والفن — كما قال — غريمُ القدر ... وروائع الفن هي انتصار الفنان الفرد على كل ما يستعبده.

عن هذا المعنى يبحث مالرو في حوارهِ الدائم مع فنون الحضارات المختلفة، وعليه قام كتابه «المتحف الخيالي»، ثم كتاب «تشكّل الأرباب».

ومالرو يرى أن الهدف الأول للفن ليس الجمال أو الإيقاع، بل إن هدف الفنان الصادق هو رسم العالم غير المرئي ... ومن أجل هذا يبحث عن شيء آخر خلف المظهر، هو عالم ما وراء المظهر، يقيس به الفن ويقوّمه ويظل في إصرار يحاور الأثر الفني، قديمًا كان هذا الأثر أو حديثًا ... وهو في حوارهِ المتأجّج يلمس تفاصيل العمل ووقائعه وجزيئاته حتى يفضي إليه بأسراره.

ونترك مالرو إلى رينيه ويج ... مهمّة الفن الرئيسية عنده هي خلق وسيط بين الكون والإنسان ... لقاء بين الواقع المادي الملموس والواقع الروحي المحسوس. وهو يؤمن بأن الإنسان يقوم خلال الفن بحوار مع العالم المرئي، وأنه يمكن بتحليل هذا الحوار التوصل إلى فلسفة للفن.

نظرة ويج إلى العمل الفني نظرة تكاملية تطوف الزمان والمكان، وتحدّد الدوافع النفسية التي أدّت بالفنان إلى أن يبدع فنه ... وتستقصي حالته الوجدانية، كما أنها تجمع الفنان والأثر الفني في إطار العصر الذي ظهر فيه، وترتبط بين سمات العصر وسمات العمل إلى أن تستكشف الجوهر الإنساني في العمل الفني بأسلوب أداته لغة الفن التشكيلي ومقاييسه، وقد أضفى عليها فكر الناقد ووجدانه المتقدّجًا من القيم الروحية العالية واستخلص من اللون والنور والشكل والنسيج دلالات رمزية.

مالرو ورينيه ويج وريد هم نماذج لقمم عليا في تقويم العمل الفني وربطه بالتيار الحضاري، غير أنهم قمم نادرة يمثلون الحكمة الكبرى في النقد، وتحمل كتاباتهم وجهة نظر متكاملة للفن والحياة. ولكن النقد الحديث مشغول بملاحقة تيارات الإبداع المتلاحقة الغامضة ... وفي عالمنا يقف الناقد التطبيقي كلّ يوم محدّدًا القيم التشكيلية لكل عمل

فني جديد، محاولاً أن يربط المشاهد به ... أدواته في ذلك رصيدٌ ثقافي عميق، ووعي بالتراث العالمي، وتفهُّم لأزمة العصر، ووجدان الفنان المعاصر ... وهو يستدعي رصيد خبراته وفطنته وحسه في الإشارة إلى العمل الفني الفذ خلال زحام الأعمال.

ولقد أخذ نقاد العصر يستعينون بأدوات التوصيل الجماهيري لإشاعة تقدير الفنون وتذوّقها ... ويمثّل كينيث كلارك نموذج الناقد الكبير في العصر الحديث الذي يتذرّع بوسائله بدون أن يهبط بقيمة النقد ومستواه ... هو الآن مؤرّخ الفنون وناقدها الذي بلغ ذروة الشهرة في بلده إنجلترا، وامتدّ نفوذه الأدبي إلى العالم ... كانت دراساته عن ليوناردو ورمبراندت من عمّد الدراسات التي صدرت عن هذين العبقريّين، وينتسب كينيث كلارك إلى جيل الموسوعيّين العظام أمثال رينيه ويغ في فرنسا، هؤلاء الذين يرون أن الفن ليس شاغل المتخصصين وحدهم، وإنما ينبغي أن يكون من اهتمامات الفرد العادي.

وهو من أجل ذلك يمثّل نموذج الناقد المعاصر الذي أراد أن يمدّ تذوّق الفنون إلى أوسع محيط في المجتمع متذرعاً في ذلك بأدوات العصر الحديث ومعطياته؛ فهو لم يقف عند المقال والكتاب، وإنما سعى إلى الشاشة الصغيرة يخاطب عن طريقها الجموع من خلال سلسلة دراساته الفنية التي قدّمها تحت عنوات «الحضارة»، وبذلك حقّق الوصل الرائع بين الفن والحياة.

وحلقات كلارك عن الحضارة هي محاولة لتقديمها كإرادة خلق وإبداع ونماء للقدرات الإنسانية، ولكن ذلك لا يعني أنّ كلارك ينظر إلى تاريخ الحضارة وتاريخ الفن كنظام واحد متّسق، فهو يدرك أن الأعمال الكبرى في الفنون يمكن أن تكون من نتاج جماعات متأخرة أو بدائية.

ما أقربه في فكره إلى مواطنه وأستاذه رسكن الذي كان يرى أن الأمم الكبرى تسجّل حياتها في مخطوطات ثلاثة: الأعمال، والفنون، والكلمات ... ولا يمكن فهم أحدها بمعزل عن الآخر.

ويرى كلارك أن مهمّة مؤرّخ الفن هي تحقيق مزيد من الفهم، ومن ثمّ مزيد من الحب للفنون ... وكذلك تفسير العمل الفني كتجربة إنسانية أساسية.

ويتابع كلارك تاريخ الفن عبر العصر بدون أن يطغى التاريخ في تفسيره على الفن؛ فهو يرى أن الأعمال الفنية نفسها هي الوثائق الكبرى ... وإذا كان تفسيرها تتنازعها معايير شخصية، فإن القيمة الجمالية للعمل الفني هي العنصر الثابت الذي يتيح للمشاهد عن طريق المقابلات والدراسات وعن طريق إرشاده إلى عناصر الكمال، أن يقيم مقياساً للحكم

مبنيًا على الحب والفهم والمعرفة للأثر الفني وتاريخه وموقعه وظروف إبداعه، ليهدي المشاهد إلى ضوءٍ يرشد الرؤية ويقودها.

وإذا كان كلارك لا يُشغل كثيرًا بالنظريات التي تنكر على العمل الفني قيمته المتفردة، فإنه يرى أن الفن كتجربة إنسانية ينبغي أن يُستعان في إدراكه وسرُّ أغواره ببحوث أخرى بيولوجية وأثنروبولوجية وتيولوجية للوقوف على التفاصيل، فالتعميم لا يعطي ضوءًا كافيًا، والحقيقة تكمن في التفاصيل. وهو ليس ميتافيزيقيًا كما يقول، ولكنه في حاجة إلى أن يسبغ النظام على الشيء المرئي، وأن يستخلص منه عناصره الأساسية.

وقد أفسحت له إمكانيات الشاشة الصغيرة مجالًا كبيرًا ... أعطته إمكانيات ضخمة بقدرٍ ما أعطاهما عن طريق التوفيق بين هذه الإمكانيات متمثلة في الكلمة والموسيقى والحركة والألوان ... وبذلك أتاح للتجربة الإنسانية أن تفتح في ثراء على آفاقٍ لا يبلغها الكتاب.

وبهذا أقام الدليل على أن الفن ليس ساحة مغلقة، ولكنه تراث يمكن أن يمتلكه الناس ... وبامتلاكه يستطيع كلُّ أن يجد فيه عزاءه ومرشده ... وأن يلقي آفاقًا مفتوحة على القدرات الإنسانية.

على أننا — وقد ألقينا أضواءً على مهمة النقد ودوره في العصر الحديث وأزمته، ووقفنا على بعض مناهج تقويم العمل الفني — نتَّجَ إلى مصر في لمحة عن مشكلات النقد بها. لقد كان النقد التشكيلي ثمرةً من ثمار الحياة الفكرية في مصر الحديثة، بدأ على يد بعض كبار الأدباء والكتاب في ممارسة محدودة إلى جانب مشاغلهم الأدبية. ثم أخذت بعض الكتابات النقدية تظهر على استقلال عن أعمال الأدباء.

ولكن النقد في مصر ظل قائمًا على جهودٍ فردية اتَّسم أغلبها بالأسلوب الانطباعي. وحادثة عهد النقد بمصر، بل حادثة عهد الحياة الفنية نفسها، والصعوبات التي اكتنفتها، فضلًا عن صعوبة إعداد الناقد الفني، جعل النقد في مصر يفتقد حتى الآن الأعمال الكبرى التي تحمل وجهات نظر محدَّدة في تقويم آثار الفنون، كما أنه جعل التعليق الفني يختلط أحيانًا بالنقد الصحيح، وكلاهما له دوره، ولكن الخلط بينهما يهوِّن من شأن مطالب النقد وصفات الناقد الفني.

النقد يتطلب ثقافة عميقة واتصالًا فكريًا ووجدانيًا بالحضارات ... وهو يقتضي إلمامًا بفلسفة كل عصر وعقائده، كما أنه يتطلب تفتحًا في الحواس وتوقدًا في الفكر لالتقاط نبض العمل الفني، وهو يقتضي بالضرورة ثقافةً فنية شاملة وثقافةً أدبية معادلة لها،

والناقد يترجم الإحساس بالعمل التشكيلي إلى لغة مكتوبة، وبأداة هي الكلمة، ومن ثم فهو يتطلب حساً أدبياً وموهبة حتى يستطيع بالكلمة أن يصوغ ما يستعصي على الكلمات ... إعداد الناقد الفني ليس بالأمر اليسير، فهو مزاج من إعداد المؤرخ والأديب والفنان، مع معايشة للعلوم، وتفتُّح على الكون في مظاهره وأعماقه.

وفي مصر بحكم وضعها كملتقى الشرق والغرب، وبحكم نشأة الفن الحديث بها، ومع تعدُّد صور الحياة بها، يطالب الناقد بأن يكون على رباط وثيق بفنون الشرق وحضاراتها المختلفة، وبفنون الغرب حتى أحدث تطوراتها، وأن يكون متصلاً بالفكر الفني في هذه البلاد متتبعاً أيضاً تياراته المختلفة في الغرب، فنحن أمام نهضة فنية متدفقة تتطلب تحديد القيم، وعلى النقد أن يلاحقها وأن يضع لها المعالم.

على أنه إلى جانب هذا الرصيد الثقافي الذي يعتبر عُدّة الناقد، وإلى جانب مشقة التكوين ينبغي أن تتوافر للناقد هبة التوازن بين العقل والحس والنفس حتى يتاح له الكشف عن القيم المختلفة في العمل الفني بدون شطط في الحكم أو اندفاع ... النقد تقويم وبناء، وليس هدمًا وتقويضًا.

كما أن الناقد الفني ينبغي أن يتحرَّى صدق الكلمة، وأن يتأمل ويراجع نفسه قبل أن يصدر حكمه في قضايا الإبداع الفني، وأن يكون رائده شجاعة الرأي.

الناقد يلقي ضوءاً ولا يمسك بصولجان ... ليس عليه أن يقيد المتذوق بموازين حساب محدّدة تحول دون استمتاعه الحقيقي بالعمل الفني ... لا بد له أن يترك للمتلقي خياله ... يرسل إليه الضياء ويفتح له الأفق ... ويدعه يقرأ العمل الفني بنفسه، ويضيف إلى ضوء الناقد ضياءً من عنده، لا أن يقرأ للمتذوق العمل نيابةً عنه ويلقي إليه بحكم صارم.

وينبغي أن يكون الناقد على قدر كبير من التضحية والتجرد، فإعداد الناقد الفني أعقد من إعداد الأديب، ونصيبه من الشهرة محدود إلى جانب رجل الأدب، كما أن نصيبه المادي يتطلب التضحية حتى يستطيع أن يتوفّر على عناء هذه التجربة ويقنع بدوره بدون أن يخرج عنه إلى مجالات أخرى يستهويه فيها بريق الشهرة أو المال ... فيفقد إيقاعه الداخلي وشرف كلمته حين تسخره السلطة للدعاية لنوع معين من الإنتاج الفني، أو تستخدمه أسواق الفنون للترويج لاتجاه بذاته أو فنان بعينه، وتلك بعض أوجه أزمة النقد في الخارج. النهضة الفنية في مصر تتطلب نقدًا يصاحبها، بل نقدًا رائدًا لها يضع علامات على طريقنا بين القديم والحديث، بين الشرق والغرب، بين التقليد والابتكار، بل هي في حاجة إلى الناقد الذي تلتقي عنده قدرة مخاطبة الأحجار القديمة مع اتصاله بعصر نهضتنا، في



القُبلة «برانكوزي» ١٩٠٨ م Brancusi.

حاجة إلى نقدٍ يستطيع أن يحدّد ما قدّمه كل فن في مضمار الحضارة، وما أبدعته كلّ لحظة من لحظات التاريخ من روائع الشكل، كما يشير في شجاعة إلى الأصيل وإلى المفتعل، إلى الغث وإلى الثمين في العمل الفني.

لا نهضة فنية بلا نهضة في النقد تواكبها، والفنان الكبير في حاجة إلى الناقد الكبير ... كما أن عيون المشاهدين — وهي نوافذ للروح — في حاجة إلى مَنْ يفتح لها الآفاق ويطلعها على الجوهر الإنساني في آثار الفنون.

ومن هنا أصبح النقد مطلبًا وقضية، وليس بعسير إذا ما هيأت الدولة الظروف لنماء النقد وازدهاره من أن يصدر عن مصر وجهة نظر أصيلة في النقد.

بعض قضايا النقد في الفنون التشكيلية

يثير الإبداع الفني المعاصر في مصر، وعلى الأخص بعد الخمسينيات، كثيرًا القضايا يطرحها على النقد، ويتطلب استظهار موقفه منها.

وإذا كان الناقد الفني يكشف للمشاهد عن قيم العمل الفني فإنه قبل ذلك يضيء للفنان الطريق ... وهو في اضطراره برسالته يستطيع أن يكون موجّهًا صائبًا للعمل الفني، كما يستطيع أن يدفع به إلى الحيرة والضلال.

لذلك كان من مسئوليات النقد أن يدلي بوجهة نظره في القضايا التي تبرز من خلال اتجاهات الحركة الفنية.

وما أجددنا في هذه الحقبة أن نستجلي — من خلال النشاط الفني — وجه بعض هذه القضايا، وأن نلقي عليها الأضواء.

ثلاث قضايا رئيسية نناقش في إطارها العام مسئولية النقد إزاءها، وما ينبغي أن نتزوّد به لمناقشتها، بوضوح في الرؤية، وصواب في الحكم، وبُعد عن الافتعال. هذه القضايا هي:

- قضية الفن بين التراث والمعاصرة.
- قضية الفن بين التشخيص والتجريد.
- قضية الفن ومطالب المجتمع.

أما قضية التراث والمعاصرة، فلها في مصر مشاكل وأبعاد. فمشكلة إحياء التراث الفني لماضي مصر، وامتداد هذا التراث في التجربة المعاصرة، مشكلةٌ تشد الفنان المصري المعاصر في أكثر من اتجاه، وعلى الناقد أن يدلي برأيه عن النهج الصحيح لتحقيق هذه الشخصية المميزة لمصر في فنونها.

وليس على الفن من خطر أكثر من النظرة المحدودة الضيقة المجال، كما أن الفن الأصيل لا يمكن أن يكون نتيجةً لمداولة أو قرار أو استفتاء ... إنه ليس «تركيبة معملية» يخرج من تفاعلها فنٌ قومي، وإلا كان افتعالًا.

من أجل هذا فإن مطلبًا ملحًا يتصدّر مشكلة الإبداع الفني، ويتعلّق بوجوب تعمّق روائع الفنون التي ازدهرت في مصر وفلسفاتها، واستظهار خصائصها المميزة، والكشف عما سنّته هذه الفنون من قوانين هي من وحي هذه الطبيعة، وهي عنصر ثابت خالد أبدى، يحقق لها في كثير من مقوماتها عنصر المعاصرة الذي يجعلها مصدرًا لإثراء التجربة الحديثة، كما أنّ تعمّق مقومات الوجدان المصري والروح المصرية، وما حقّقت في الفن عبر العصر من قيم، مطلبٌ أساسي ... فكثير من الأعمال الفنية تأخذ من التراث أشكاله الخارجية، وتقمّج بعض عناصره على سطح العمل الفني بدون التوغل في أعماق التراث وتفهمه، ومن ثمّ يقف حدًّا للاتصال بالتراث أحيانًا عند القوالب والأشكال الخارجية بدون النبض العميق الذي يكمن في هذا التراث.

كذلك كان الوعي الكامل بالتيارات العالمية المعاصرة، وإدراك بواعثها وأهدافها، وتقويم أثرها، مطلبًا هامًا في هذه المرحلة ... فلدفعة التجديد إغراء ... والعالم المعاصر أوغل في الإغراب من أجل الجديد ... وليس كل الوافد عن طريق البحر جديدًا بتسليمنا، بل يجب أن يكون لدى الناقد شجاعة الكلمة إزاء كثير مما تدفع به التيارات لنا، ليميز بين اللالئ والأصداف، فإن خطرًا ما يتهدّد تجارب كثير من جيل الشباب الذي يندفع قبل أن تكتمل له أدوات التجربة وراء تقليد كل غريب جديد ... وبدون أن يركّز الفنان على أصالة نراه يتحوّل فجأة وبلا مقدمات نحو هذه النماذج الجديدة ... وهذا هو عنصر من عناصر الخطر على تكوين الفنان المصري الحديث.

وليس حتمًا أن تستوعب تجربتنا المعاصرة كلّ الجديد، وإنما المطلب هو أن تتّسم هذه التجربة بالأصالة والصدق، وباستجماع عناصر المعاصرة في فنّ ينبع من وجداننا وبيئتنا ... وفنون الحضارات القديمة — كفنون الهند واليابان والصين — ما زالت تقدّم في مجال التعبير المعاصر أمثلةً تجمع بين المحلية والعالمية، وفيها تلك الصفة الخاصة التي تسم الأثر الفني بالصدق والأصالة.

تلك مهمة أخرى لناقد الفن في مجتمعنا المعاصر، ورسالة تتطلّب شجاعة الرأي ونفاذ البصيرة وصدق الكلمة.

وقضية الفن بين التشخيص والتجريد من قضايا عصرنا ومجتمعنا ... يهجر البعض الفنَّ المشخص من أجل الجِدة التي تبدو لهم في الفن المجرد. وليس التجريد على الفن بجديد؛ فكل فن إعادة صياغة، وكل فن ينطوي على قدر من التجريد، والفنون الإسلامية قدّمت أروع تجريد نابع من وجدان الفنان الإسلامي. ما لم يجد الفنان في لغة التجريد البحتة شيئاً يقوله بصدق وعمق أكثر مما يقوله الفن المشخص فلا عليه أن يخوض تجربة غريبة على نفسه لمجرد مظهر الحداثة والجِدة. والفن الحديث قدّم لنا — وما زال يقدم — روائع من الفن المشخص في رؤى أصيلة جديدة، كما قدّم لنا فنوناً مجردة، في بعضها الأصالة والابتكار، وفيها أيضاً التجريد السطحي الرخيص.

بل إن الفن المشخص والفن التجريدي يعيشان معاً في إنتاج فنان واحد حسبما تهديه بصيرته التشكيلية في التعبير.

قضية أخرى تتطلّب وقفة متأنية هي قضية الفن في المجتمع الاشتراكي، وما يثار أحياناً حول الفن الملّزم: مواصفاته ومدلوله.

ففي كثير من المجتمعات الاشتراكية فُسر الالتزام في الفن بأنه وُضِع مواصفات معينة لمضمون العمل الفني وتقنين خاص لأشكاله، وتحت وطأة التقنين والمواصفات خبّت شرارة الإبداع من كثير من الأعمال الفنية، فاختلط العمل الفني بلافتات الدعاية والتوجيه. والاشتراكية في جوهرها الإنساني تقيم وزناً للفردية وجمال الحياة، وتفتح آفاقاً لا نهاية لها من منافذ التعبير عن النفس.

وكل نشاط خلاق يتطلّب لازدهاره احترام كرامة الإنسان واحترام حرية التعبير ... والفن بطبيعته نشاط يستعصي على المواصفات والتقنين وقيّمته في حريته وصدقه، ولكن وظيفة الفن الكبرى هي تعميق الحياة وصدّق التعبير عنها ... ومن أجل ذلك كان المطلب الأساسي من الفنان المصري المعاصر في مجتمعه الجديد هو مطلب الصدق لهذا المجتمع ومعايشة حياته والاندماج في تياراتها، وحين يتوافر للفنان الصدق لموضوعه يتحقّق تعمّقه للمعاني الكامنة وراء الأحداث واستنباط الرموز الوجدانية التي تربطنا بها.

تلك أيضاً قضية من قضايا النقد في مصر المعاصرة تتطلّب شجاعة الرأي حتى يبقى الفن بمنأى عن كل دعوة إلى الإلزام.

وفرق بين الالتزام والإلزام ... الالتزام ينبع من وجدان الفنان وصدقه لمجتمعه، أما الإلزام فتقنين تفرضه السلطة على إبداع يستعصي على التقنين.



القُبلة، نحت بريطاني معاصر، ١٩٦٢م «ويتكن» Witkin.

وتقويم الناقد لنماذج الأعمال المعاصرة، ودراساته المقارنة لتطور الفن في الدول الاشتراكية يستطيعان أن يلقياً ضوءاً هادياً لتجربة الفنان التشكيلي في مجتمعنا المعاصر.

الفن في العالم المعاصر وموقف مصر من الاتجاهات الجديدة

حتى نهاية القرن الماضي، ومطلع هذا القرن، كان من اليسير أن نضع أيدينا على خط واضح في تطور الفن، نتابعه من جيل إلى جيل، ونرى في ختام كل مذهب تمهيداً منطقياً لميلاد مذهب جديد.

كان «الفنون الجميلة» مفهومها وأصولها الجمالية وأواصرها المعقودة مع الطبيعة، ثم حلت «الفنون التشكيلية» بمذلولها الاصطلاحي الجديد محل «الفن الجميل»، فخرجت الرؤيا عن محيطها التقليدي، ولم يعد للعمل الفني محتواه والمقاييس المتعارفة للحكم الجمالي عليه، وانحسرت الإنسانيات التي كانت محور العمل، لتحل محلها الصياغة التي أصبحت شاغل الفنان في بحثه الدائب عن رؤى جديدة.

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر هو عصر الثورة على الكلاسيكية والرومانتيكية معاً. وكانت التأثيرية هي الطلقة الأولى في معركة الفن الحديث، تمثل فيها تحرير نظرة الفنان من قيودها الأكاديمية، لتصور أحاسيس الرؤية في عالم متغير المشاهد تحت تأثير النور والظلال، فتحول الفن على أيدي التأثيريين من تصوير ما تراه العين عند جيوتو إلى تحليل ما تراه العين ... وكان ذلك كله صدئاً للنظريات الحديثة في العلوم وانعكاساً لاكتشافات علم البصريات من أن كل ما يقع على شبكة العين لوناً أو خطأً أو شكلاً هو في حقيقة الأمر انعكاسٌ ضوئي، فأراد أصحاب هذه النزعة التأثيرية أو الانطباعية أن يصوروا النور وفعله في الأشياء، وأن يجعلوا سطح اللوحة لمساةً صغيرة.

وتحوّلت النظرة التحليلية إلى رؤيا شخصية عن طريق مزاج لوني جديد لا علاقة له بقيم الألوان وتدرجها الطبيعي، وإنما قوامه إحداث هزة تعبيرية عن طريق الألوان العارمة

الصارخة في قوّتها وتضادها، وبذا بدأ الحوشيون Les Fauves ثورةً ضخمةً في عالم اللون، في حين كان شاغل التكعيبيين البحث عن الشكل في جوهره المصقّى من خلال أشياء الحياة اليومية البسيطة، وتمثيله في تشكيلاتٍ متوازنة، وكان بيكاسو وبراك رائدَيْن لهذا الاتجاه، تلقّاه عنهما جوان جري وفرنان ليحيه، فحوّلَا التكعيبية التحليلية إلى تكعيبية بنائية. يقول جري: «من الأسطوانة أصنع الزجاجاة ... لقد كان سيزان يتجه إلى المعمار، أما أنا فأجعله نقطة ارتحالي.»

وظهرت المصقات في عالم التكعيبيين، فدخلت إلى اللوحة إضافاتٌ من مواد وخامات كورق الصحف وبقايا الأقمشة ومخلّفات علب السجائر، وتضافرت هذه العناصر غير التصويرية مع الأداء التصوري في خلق رؤى جديدة غير متوقّعة ... وتولّد عن هذه النزعة أيضًا، وعن العودة إلى الفنون الفطرية والفن الزنجي بصفة خاصة اتجاهات تجريدية في فنون هذه الفترة.

وفي هذه الحِقبة أطلق المستقبليون منشورهم الثوري معلّنين الحربَ على كل الفنون والمذاهب التي تتخفّى وراء نزعة حديثة مزيفة، وهي ما زالت عالقة بأرض التقاليد والرؤى الأكاديمية، هذا في حين مهّدت الداديزم باتجاهها العدمي الذي ينكر المجتمع والفن، ويؤمن بأن كل شيء يكمن في اللاشيء، لظهور مذهب السيريالزم الذي جاء بعد الحرب الأولى، وبعد هذه الاتجاهات المتعاقبة التي ظهرت في الجو الذي عاصر هذه الحرب، وكانت السيريالية حركةً فنانين وشعراء أرادوا أن يعودوا بالفن إلى الذاتية، وأن يحطموا المنطق التقليدي من أجل منطق العبث الضارب في غياهب الرؤى والأحلام.

هذه النزعات الكبرى التي ظهرت خلال خمسين عامًا من الفن المعاصر بين بلورة حركة التأثيريين في سنة ١٨٧٤م وبين منشور أندري بریتون السيريالي سنة ١٩٢٤م، يتمثّل فيها وفيما تفرّع عنها من اتجاهات ومذاهب البذور التي انبعثت في كل مكان، واتخذت سمات ومظاهر مهما تعدّدت فإنه يمكن أن نتمثّلها في موقفين من العمل الفني. موقف جمالي يتمثّل في كلمات موريس دينيس: «إن اللوحة قبل أن تكون حصانًا في معركة أو امرأة عارية أو حكاية، إنما تتمثّل أساسًا في سطحٍ تغطيه الألوان بنسقٍ تنظيمي معيّن.»

وموقف روحي يمكن أن يكون كاندنسكي تعبيرًا عنه في سعيه الدائب إلى «الروح الداخلية» الكامنة في الأشياء.

وهكذا دارت اللوحة بين محورين ... اللوحة كشيء في ذاته، واللوحة كانعكاس للروح والذهن.

وقد تلقى هذه العجالة ضوءاً يطوف بالرؤى المعقّدة المتشابكة التي تدافعت خلال هذه الفترة، وتحاول أن تجد رباطاً لها، فإن توالي ظهور الأفكار والأشخاص على مسرح الفن التشكيلي لم ينقطع، ولم يجد في كل ما أبدعه نصف قرن منذ التأثيرية مقنعاً، وإنما توالى النزعات التشكيلية الجديدة، وتعدّدت اتجاهات التجريديين، وامتدت الحياة برواد الفن الحديث إلى أن قامت الحرب مرة ثانية ... عاش بول كلي بعالمه البستاني الساحر حتى سنة ١٩٤٠م، وعاش موندريان بما أبدعه من عالم تجريدي مستمد من الطبيعة حتى سنة ١٩٤٤م، وعاصر ماتيس الخمسينيات وقدم لها عالماً من الرؤى تتمثل فيه مسرة العين وبهجتها، وما زال بيكاسو حتى الآن ينتقل من تجربة إلى أخرى ويملاً عالماً برؤاه المتعددة.

من أجل هذا شهد عالمنا المعاصر بعد الحرب الثانية تنوعاً غريباً في أساليب التعبير الفني، كما شهد ثورة في الفكر وتطوراً في التنظيمات والأوضاع السياسية، غير أن هذا العالم المتنوع كان بعضه امتداداً لهذه الخطوط المتعددة المتشابكة التي ألقت التأثيرية أول ضوء عليها منذ حوالي مائة عام، وكان بعضها الآخر انفصاماً مع أساليب ما قبل الحرب وإيذاناً بميلاد أشكال ورؤى جديدة.

من العسير أن نفصل بين كل هذه الاتجاهات بإشارات حاسمة، فإن الحياة في هذا العصر جعلت العلامات المميزة تتداخل أحياناً، كما أنه لا يمكن القول بأن للعصر سمة محدّدة من الرؤيا، فإلى جانب الرؤيا غير المشخصة التي يمثلها الفن المجرد نرى الفن التشخيصي ما زال يلقي امتداداته في صور جديدة على أيدي بعض المعاصرين، وإلى جانب اللوحة «كتعبير» تقوم اللوحة «كفعل»، ثم يتخذ التجريد مسميات وأشكالاً متعددة، في حين تمضي الواقعية منقّبة عن رؤى جديدة وصور متنوعة من التعبير.

من خلال بعض المواقع الجغرافية التي أصبحت نقطاً ارتكاز ثقافي لعالمنا المعاصر نحاول أن نستوضح معالم من هذه الرؤى التي اتسم بها العصر الذي نعيش فيه، لنلمس مدى التعدّد والتنوّع في إطار المكان ومدى اتصاله بمسار الزمن.

تبدأ بمدرسة باريس التي بعثت أكبر ثورات الفن وأعظم أساتذته منذ جعلها لويس الرابع عشر عاصمةً للفنون عاش فيها جيلٌ ظل قوَّاماً على تنمية وتعميق التجارب التي بدأها قبل الحرب ... جيل على قمته بيكاسو ومارك شاجال وجورج براك وهنري ماتيس وفرنان ليحيه، كلٌّ منهم يمثل اتجاهًا خاصًا وشخصية متميزة برؤاها التشكيلية.

وإلى جانب هذا الجيل تظهر اتجاهاتٌ أخرى تتمثّل في التيار التجريدي بشقيه؛ التجريد الهندسي، والتجريد التعبيري.

نراه في أعمال نقولا دي ستال (١٩١٤-١٩٥٥م)، وفي لوحات روبرت ولز الذي هجر وطنه ألمانيا وعاش في باريس، ومثّل فيه انطلاقًا متحرّرًا نحو عالم ميكروسكوبي من الحشرات والحشائش والقواقع وإيحاء الواجهات الباريسية القديمة، يستخلص من كل ذلك موسيقىة تستعصي على النظام الذي فرضه بول كلي على لوحاته، وتمثّل نوعًا من شاعرية الرؤيا المتحررة فيما بعد الحرب. وفي أعماله التي تتحرّر من الشكل الصافي للفضاء لتلمس اللاشكل المطلق للزمن تردّد لفلسفة هيدجر.

ثم نرى أسلوبًا آخر من أساليب التناول عند جورج ماتيو، أسلوبًا يتّسم بسرعة الحركة، ويصوّر إحساسه التلقائي المباشر الذي يسكبه على اللوحة من أنابيب اللون في بقع وخطوط هي في ذاتها تبني منطقها الداخلي الخاص وترتبط المشاهد برؤاها.

على أن جان ديبيفيه يُعد من أهم الفنانين الذين قدّمهم فرنسا بعد الحرب في محاولة لخلق رؤى جديدة من العالم التشخيصي. ولقد بدأ ديبيفيه بأعمال على غرار فن سوزان فلادون وراؤول دوفي وفرنان ليحيه ... ولما وجد أن أعماله لا تضيف شيئًا إلى الفن المعاصر صمت، ثم عاد بعد الحرب فاستأنف تعبيره في ثورة على الجمال التقليدي الذي أقامه الإغريق، وثورة على الأفكار التقليدية عن الزمان والمكان في الفن، إن ديبيفيه يمثل بأعماله صورة من مأساة العصر الداخلية وبشاعتها وصدى لقلقها الدائم، وهو يجعل من فن الأطفال وفنون المجانين نقطة بدايته؛ فالفن عنده قريب الجنون.

وهو يسرّه أن يرى «الحياة في اضطراب وتردّد بين أشكال محددة نتعرفها، لأنها تنتمي لمحيط حياتنا التقليدي، وبين أخرى لا نتعرفها وتفجّونا رؤاها».

من هذه الأفكار وُلد فن ديبيفيه وعالمه الغريب ... فنٌ يحمل صورة دنيا في غياهب التكوين ... وعالم تبدو فيه المرأة والحيوان وكتلة اللحم وقطعة الحجر، وكأنها جميعًا قد رجعت إلى بدء خليقتها تفجعنا برؤاها الدامية من خلال عجائن سميكة يمتزج فيها اللون بالرمال بالدماء.

وفي خط الرؤيا التشخيصية يمضي أيضًا الفنان الشاب برنار بوفيه مصوّر الإنسانية الحزينة من خلال وجوه مهرّجي السيرك والنساء المحطّات ... وبينما يمثل جان ديبيفيه وجودًا رهيبًا لا يستحق أن يحيا فإن برنار بوفيه يشعّرنّا بأن الحياة برغم قناعتها شيء ثمين، وأن مأساته هي مأساة الإنسان كما تمثّلها الفنانون منذ صور المسيح والقديسين، ولكنها ترتسم عنده على مشاهد من الحياة المعاصرة، فتخطّ فيها حدادًا يجذبنا إليها ويعتصر قلوبنا بدون أن يفصل بيننا وبين الوجود.

وهكذا تتقاسم رؤى مدرسة باريس بعد الحرب النزعات التجريدية في أسلوب التعبير الغنائي والنزعات التشخيصية في محاولة للبحث عن صيغ جديدة للتعبير عن الإنسان المعاصر.

على أن تحوّل الرؤيا التشكيلية بعد الحرب تمثّل أيضًا بصورة ظاهرة في أمريكا؛ فمنها خرجت محاولات جديدة كان جاكسون بولوك (١٩١٢-١٩٥٩م) أبرز ممثليها ... بدأ بولوك فنه يشده الإحجاب ببيكاسو وجوان ميرو متأثرًا بالتعبيرية الألمانية وبالمدرسة السريالية، ووجد بداية رؤاه في واقعية تعبيرية استمدّها من تأثير المصوّرين المكسيك الجدد أمثال ريفيرا وأوروزكو وسكيروز الذين قدّموا للفن الحديث مدرسة مميزة، وخصّص بعد هذا بفن مميز في طريقة أدائه، وفيما يُحدّثه هذا الأداء من انعكاساتٍ على الرائي ... إن فن بولوك يمثّل معركة مع نفسه ومحيطه ومع الأساليب المتعارفة ... ومسطّحاته الضخمة هي أرض هذه المعركة، لا يعالجها بالأداء الرهيف أو الأداء المتزن بريشة المصور، وإنما بالأداء الثائر المنطلق ... بخليط الألوان يسكبّه على المسطحات التي يضعها على الأرض ويندمج فيها في أثناء عمله كأنه في معركة بين عقله ويده، يتنقل بألوانه ويرسل ضرباته صاخبةً كلاعِب موسيقى الجاز في أنحاء اللوحة حتى يخرج منها بعالم تحوّلت فيه الرؤى والأفكار إلى رموز وعلامات ... عالم له حياة قائمة بذاتها.

ولقد استطاع جاكسون بولوك أن يحطّم الجليد الذي كان يحيط بالفن الأمريكي، وربط في لوحاته بين الرؤية والحركة، وجعل من اللوحة في كل جزء من أجزائها، وفي كل خط من خطوطها المتشابكة، ذروة للرؤيا، فهو ينكر أن يكون للتصوير ذروة مرئية تشد العين كالموناليزا تسيطر على خلفية المنظر الطبيعي المحيط بها، ومن أجل ذلك يخرج كل مربع من لوحاته محملاً بنفس سماكة اللون وكثافته بحيث تكون سياحة العين في أرجاء اللوحة رؤيا متكاملة متماسكة.

وإلى جانب هذه الرؤيا المتميزة لجاكسون بولوك يقف عالم مارك توبي الذي اجتاز التأثيرية إلى التجريدية التحليلية، ثم عبرها إلى عالم الشرق الرحيب، فتأثّر بفنون اليابان والصين، وأصبح أسلوبه المعروف بـ «الكتابة البيضاء» منذ سنة ١٩٤٤م أداة للتعبير بالرمز عن إحساسه بلا نهائية العالم الفسيح، بتصوير الجزء في الكل في لوحات هي تجريد صوفي للمحتوى الشعري في العمل الفني.

وفي مواجهة الحركة التجريدية تقوم حركة أخرى تتمثّل في العودة إلى «الصورة» (نوع من الواقعية الجديدة) في ذلك الاتجاه المعروف بالبوب أرت Pop Art إن فناني هذا

الاتجاه يمضون على عكس حركة التجريد لا في رجوع إلى التشخيص، ولكن في عودة إلى الموضوع ... إلى المادة التي تحكي قصة ... لقد كان معظم التصوير الكبير في العالم وراء موضوع معين ... معجزة أو معركة أو مأساة، ولكن السينما قد استحوذت في عصرنا الحديث على هذه الموضوعات، ومن أجل ذلك اتَّجه هؤلاء الفنانون الجدد إلى التقاط أدوات الحياة اليومية ... الأشياء العادية المحيطة بنا من علب الطعام المحفوظ، إلى زجاجات الشراب، إلى إعلانات السينما، إلى الرايات، إلى أسلاك أجهزة التسجيل، يمزجون ذلك كله مزاجاً جديداً ويحوّلونه إلى «فن جميل» تراه الجماهير مجمعاً في رؤيا جديدة غير صورته المألوفة المتفرقة.

يعبّر أحد المتحمسين عن هذا الفن بقوله: «إنه ليس تقريراً لما يمكن أن يكون عليه العالم أو إلى ما سيصير إليه ... وإنما هو تقرير لماهية فن سيكشف بعد أن يغادر هذا العالم كيف كنا نعيش؛ لأنه يجمع في مسطح واحد وبأسلوب مركّز كلّ العناصر المتفرقة التي تصنع حياتنا.»

وظهرت مدرسة أخرى تجعل من الأسلوب البصري محوراً في طريقة تركيب اللون والتعبير به. وقد أصبحت هذه الحركة المعروفة باسم Op Art وجهاً آخرَ للتحوّل في التعبير الفني.

وهذه الحركة الجديدة لها آباء من أساتذة التأثيرين — سيزان وسيرا ومونيه — في تحليلهم للون مع النور في اللوحة ... ولكن أسلوب الخداع البصري يعتمد على اللون كوسيلة لإثراء الحاسة البصرية، وإنتاجها يتمثّل في مساحات لونية وموجات تحليلية من الضوء المرئي يستخلص منها الفنان أنغامه وينقلها لتخاطب العين مباشرة ... إنها مجرد ألوان صافية حللتها عين الفنان لتنقلها مباشرة إلى عين الرائي، وتحدّث فيها التأثير من خلال عالم من الأشكال تصنعه حركة الألوان وتغيّراتها وفعل النور فيها.

وعلى نفس النهج بين المجرّد والمشخص يمضي الفن البريطاني المعاصر ... وإذا كان فن التصوير البريطاني منذ مطلع القرن من ثمار جهود فردية أكثر من أن يكون نتاج مجموعة مدارس، فإننا نستطيع أن نحدّد اتجاهات فنانين ما بعد الحرب في اتجاه المصورين التجريديّين الذين مضوا تحت تأثير التجريدية التعبيرية في أمريكا. واتجاه ينحو إلى التشخيص ... إلى العودة إلى الصورة، إما عن طريق الواقعية الجديدة أو عن طريق تناول جديد للرؤيا المشخصة من خلال المناظر الطبيعية والأشخاص، وبمعالجة تتّسم بتجسيم الحقيقة والتعبير عن أعماقها الحية عن طريق تكثيف اللون وإعادة صياغة الأشكال صياغة تخفي أسرار الطبيعة وراء أسرار التصوير.

على أن النحت كان في بريطانيا مجالاً لابتكارات بارزة في عالم الرؤى التشكيلية ... فمن خلال أعمال جيل وُلد في خضم الحرب الأولى، وتفتّحت مواهبه على ضرام الحرب الثانية، نرى الانطلاق من فن الصمت إلى فن الحركة، ومن التعبير بالكتلة إلى التعبير بالأسلاك والخيوط وصفائح النحاس وأعمدة الحديد في أشكال غريبة جوفاء هي صدّى لصورة «الرجل الأجوف» في مأساة إليوت يضطرب في «أرض الخراب»، ولم يُعد الإنسان هو محور النحت كما كان حتى عصر رودان، كما لم يُعد الحيوان موضوعاً يشغل أذهان هؤلاء النحاتين، وإنما يسيحون في عوالم جديدة لابتكار أشكال وصور ورموز لا حصر لها.

ما زال هنري مور أباً لهذا الجيل، ولكنّ أبنائه خرجوا عليه، ومضوا في اتجاهاتٍ مختلفة نلمحها في أعمال أرميتاج وبتلر وأدمز وشادويك. يقول شادويك إن مدارس الفن علّمت الناس التفكير أكثر من الشعور، أما هو فيريد أن يوقف الشعور في أعماله، فإن اللاشعور له لغته الرحبة الفسيحة. ويقول أرميتاج توضيحاً لرؤياه: «إن نحتي يحتوي أفكاراً وتجارب تختلف عن الوحي المباشر لملاحظة الصورة الإنسانية برغم أنه يظهر إلى الناس في شكل إنساني». على أن هذه الحركة الجديدة في النحت تقابلها حركاتٌ أخرى في العالم الحديث غيّرت من رؤى هذا الفن وأحدثت فيه ثورةً يُشغل عنها النقاد أحياناً بالثورات المتعددة في عالم التصوير.

ففي أمريكا نرى نماذج متعددة من الرؤى الجديدة يكفي أن نشير منها إلى عالم كالدِر المملوء بالمسرة والبهجة؛ فأعماله كما يقول سارتر: «عالم من المهرجان ... شيء تعرفه من حركاته التي لا توجد خارجه ... ملهاة صافية عن الحركة». لقد ظهر كالدِر في عالم مشغول بالشكل كأداة للتعبير النحتي، فشغل هو بالحركة ورأى في الفن رؤى قلقلة مزعجة، فاتجه نحو رؤى صافية تلتمس فيها راحة العين والنفس. وفي أعقاب كالدِر ظهر جيلٌ من النحاتين الشباب يكفي أن نشير منهم إلى أعمال هوبرت فيرير التي تنحو إلى التجريد التعبيري وإلى استيحاء عالم الفضاء والكواكب والحركة.

وكذلك ننوّه بأعمال دافيد هير وما فيها من خروج على الرؤيا العضوية والرؤيا الرمزية اللتين شغل بهما فن النحت إلى رؤيا من مبتكرات الفنان يشيد منها عالماً لا علاقة له بالأشكال العضوية في صورتها الطبيعية وإن جمعت عناصرها معالم متفرقة من الأشكال المألوفة صاغتها يد الفنان في تكوينات جديدة غريبة لها وقعها السريالي.



«سوزان فان دام» سجيئة المرأة Suzanne Van Damme.

وإلى جانب هذا ما زال يسكن عالمنا رؤى جان آرب النحتية المجردة في تطلُّعها إلى المطلق والخالد، وأشباح جياكومتي في تساؤلها عن الجوهر المختفي وراء ظواهر الأشياء. وما ندري إلى أي مدى ستمضي بنا رحلة البحث في عالم التشكيل، فإن العالم الذي فقد يقينه لا يستطيع أن يقنع بمثل «الجمال» عند الفنانين، ومثل «الحقيقة» عند الفلاسفة، وهو في تغَيُّره وبحثه الدائب عن رؤى جديدة إنما يعبِّر عن قلقه وتحركه وتطلُّعه.

على أن الاتجاهات تتزاحم بعد الحرب الثانية ... اتجاهات لها أسماء، واتجاهات لا اسم لها، ومعالَم تختلط فيها الرؤى ليس أقدر على تصويرها من إعطاء لمحة من خلال حركات المعارض الدولية الدورية، وعلى الأخص حركات معارض الشباب، ففيها آخر صيحات الاتجاهات الجديدة ... وليكن بينالي باريس الدولي للشباب مركز رؤيانا من خلال

دورة أخيرة له، وذلك باعتبار هذا البيئالي أكبر تجمُّع عالمي للنزعات الفنية الحديثة بكل جسارتها ونزقها أيضًا.

في زحام من عروض احتشدت فيها أكياس البلاستيك والغسالات الكهربائية والمؤشرات الإلكترونية، ووسط صخب موسيقي يعلن عن التمزق والتشتت والانقسام، تجمَّعت على الجدران، وامتدَّت في قاعات متحف الفن الحديث لمدينة باريس أعمالٌ لا ينفث لها القلب في يسر، ولا تلقاك في إيناس، وإنما هي تصدم الرؤية وتهز أعصاب المشاهد. اعتمادها على الصدمة والإغراب أكثر من اعتدادها بالبناء والتناسق ... هي لا تحقق إيناسًا للروح ولا وثامًا مع المشاعر بقدر ما تحرك في المشاهد نوعًا من العراك الداخلي والحيرة الفكرية تلمحها عند الطواف بين ألواح البلاستيك الكندية التي تنتسب تعسفًا إلى فن النحت والتي وُضعت من أجل أن يعبرها المشاهد فيلمح تغْيُر تشكله في مرآة هذه الألواح تبعًا لتنوُّع ألوانها. هي في رأي مقدمها وسيلةٌ لإحداث انقلاب في العلاقة بين المشاهد والعمل الفني حتى يدرك أعماق هذا العمل بطريق آخر غير طريق التأمل البصري.

وفي جانب آخر أوراق معلَّقة تسبح فيها علامات من الأحبار تنتسب إلى جماعة من الفنانين اليابانيين Computer technical group، هدفهم أن يخرجوا بالفن عن نطاق التعبير اليدوي البسيط للإفادة من معطيات الأجهزة الإلكترونية.

يقابل ذلك جماعة أخرى منهم تقف في مواجهة استخدام التكنولوجيا الحديثة باختيار خامات غُفَل من الطبيعة، الماء والفحم والأخشاب والرمال ثم القماش، اختاروها لأنها لا تحمل تعبيرًا بذاته، ولأنها خامات حيادية. ثم ماذا فعلوا بها؟

أقاموا ركامًا من رمال في جانب من القاعة، وأكوامًا من الفحم والأخشاب في جانب آخر، وألقوا في حوض من المياه بعض النُفَيات، ثم أرسوا في الأرض خيمتهم وطووها، وشدوا بعض الحبال ثم أرحوها، فبدت القاعة وكأن عمال البناء قد خَلَفُوا فيها بقاياهم ... أما هم فيرون أن الطبيعة هنا لم تُعد خامة، وإنما تحوَّلت إلى فكرة ... أية فكرة يحدثها هذا الجمع الغريب.

ما أشبههم بجماعةٍ أخرى من شباب الفنانين الإيطاليين احتلت أعمالهم متحف الفنون الزخرفية بباريس في معرض صاحب البيئالي الدولي، وأطلق عليهم الناقد الفني أندري بارينو اسم «المارقين».

فالفن قبل كل شيء تعبيرٌ عن أعماق الوجدان الإنساني، ودلالةٌ على جوهرنا، وتمثُّلٌ لإرادة التطور ... هو إعادة خلق ... قدرته فيما يضيفه على الأشياء من التحول وما يحقِّقه بإعادة البناء من نظام يفرضه على الأشياء.

أما التعبير عن الرفض والسخط بالعبث بالقيم وتحطيمها فموجّهٌ قد تهزّ الوجدان الإنساني، ولكنها لا تستطيع أن تقف بدون إرادة البناء عند الإنسان وتضافر الذكاء والوجدان من أجل الإبداع الفني.

هذه النماذج من مشاهد موعلة في الإغراب، وعبارات محوّرة غير مفهومة ترتسم على الجدران، وصور فاضحة تلطّخ الحب وتفضح الجنس وتشوّه وتتهم العواطف، هي الصدمة الأولى التي يتلقّاها زائر البينالي؛ بل هو لا يكاد يقف بساحته المطلة على نهر السين حتى يرى حول تماثيل أنطوان بورديل العظيم التي تزين مدخل متحف الفن الحديث، ويتوسطها تمثال فرنسا، مجموعة من البالونات وأشكالاً نحتية غريبة.

ولعل بيير مازار الناقد الفني للملحق الأدبي للفيجارو يضيء لنا الطريق إلى المسارب الخفية التي يصدر عنها هذا الحشد المتدافع من الصور الغريبة ... فهو يرى في هذا الشباب جيلاً فقد الإيقاع القديم، جيلاً ينتمي لعصر أصبح غزو القمر فيه عملية آلية بعد كثير من التجارب ... هو يمشي على الأرض، ولكنه قد وضع خطاه على الأفلاك ... شحنه التليفزيون بصور غريبة ... واحتلّت صحف الحائط عنده مكان لوحات اللوفر، وأصبح لكلماتها في نفسه وقعٌ محا حروف الذهب التي خطّها الأكاديميون والحكم الخالدة التي تركها سكان البانتيون ... أعمدة الإعلان تغزو عالمهم، والألواح المضيئة تبهر أبصارهم، ومأساة جيفارا ووجه كاسترو وكلمات ماو غرست في نفوسهم تمرّدًا صرفهم عن همس فن فويار وشاعرية الإلف الحميم في فن بونار، فانطلقوا يزرعون أعمدة الخشب والألواح المعدنية، ويطلقون البالونات، ويغرسون في الأرض أيدياً وأرجلاً ضخمة تستصرخ السماء، وكأنها تعلن عن مذبح ... لم يعد لشاعرية الهمس عندهم وقّعها، ولا يستطيع وقار الفن المتحفي أن يلقي صدًى في ضرام معركة تحتمل في نفوسهم وتحركّ فنهم بالسخط والقلق وتحطيم الأوضاع والقيم.

لقد كفروا بعبادة الأسلاف، وها هم أولاء ينقضون على الماضي فيحيلونه أشلاء. وبرغم ذلك كله فإن أزهاراً قد تفتحت وسط هذه الأشلاء لها سحر النباتات الوحشية البرية وتفرّدها، كما أن بعضهم — وإن فقد الشاعرية — لم يخلُ من سحر الابتكار. وهذا هو ما يبدو عندما يذهب وقع الصدمة الأولى ويبدأ الطواف في جولة متمهّلة واعية بين هذا الحشد الضخم من عروض متباينة اجتمعت في هذا البينالي. ومع ذلك فإن بين أعمال شباب الدول التي تشارك في هذا المعرض أشياءً جديرة بالتقدير والاعتبار.

أولها الأعمال الجماعية، وعلى الأخص المشروعات المعمارية والعمرانية؛ فهي ثمرة لقاء بين خيال الفنان وفكر العالم ومعطيات التكنولوجيا الحديثة، تضافرت جميعاً من أجل إبداع حلول لمطالب العصر أو لمشكلات المكان، وهي في حقيقة الأمر من الجوانب الإيجابية في المعرض البيّنالي.

كثيرٌ من الدول عرّضت مشروعات فتحت آفاقاً للابتكار والتشييد، وزاوجت فيها بين غنائية العمل الفني وقدرة العلم على تحقيق الرؤى الفنية، وقد تجلّى ذلك على أروع ما يكون في مشروع مدينة الفضاء الذي تقدّمت به سويسرا ... ومشروعات الإسكان في الأرجنتين ... ومشروع «المدينة الجسر» الذي تقدّم به مجموعة من المعماريّين البرازيليين يُعدّون امتداداً للعبقريّة المعمارية في هذه البلاد التي استطاعت أن تحفظ للبناء محتواه الشعري، وأن تفرض شاعرية المكان على الخبرات التكنيكية الحديثة، وتحقّق الاستفادة منها ... ومشروع هؤلاء الشباب هو إقامة «المدينة الجسر» التي تقف في مواجهة جنادل وشلالات إيجياسو للتغلّب على مشكلات المكان والاستفادة من معطياته من أجل خلق مركز سياحي دولي يربط بين البرازيل والأرجنتين.

وبالإضافة إلى هذا فإن مشروع جامعة دورتموند في ألمانيا، ومشروع فندق على نهر الدانوب الذي قدّمته المجر، ومشروع أولمبياد المكسيك، كلها أمثلة رائعة جديرة بالالتفات، وهي في ذاتها تشكّل حافزاً يدعونا إلى المشاركة في البيّنالي القادم ببعض مشروعات الشباب المعمارية والعمرانية، وفي بعضها ما ينطوي على أفكار جديدة، كما أن له من الدلالات الحضارية ما يكشف عن جانب هام من جوانب إبداعنا.

ذلك لأن مشاركتنا اقتصرت على الفنون التشكيلية، وهي ظاهرة التقت فيها معنا دول الحضارات القديمة التي شاركت في هذا المعرض، مثل اليونان والهند وإيران وتونس، في حين عُنيّت دول أخرى بالمشروعات المعمارية، وبأعمال المجموعات في المسرح والموسيقى والباليه والسينما، بل إن بعضها قصر عروضه عليها.

أ يكون ذلك لنقص اهتمام بالمجالات الأخرى التي ينفسح لها بيّنالي باريس، أو لقصور في الإمكانيات، أو لتخلّف تجربة الأعمال الجماعية المشتركة، وعلى الأخص تلك التي يتلاقى فيها أهل الفن مع أهل العلم والتكنولوجيا؟

أما الأعمال التشكيلية فقد تراوحت العروض فيها بين اهتمام بالتراث وشغل بإبراز الشخصية المتميزة من خلال الارتباط بخط الماضي مع متابعة تطوّره والاستجابة للتجارب الحديثة، وهذا ما تفصح عنه معروضات الهند وإيران وتونس ومصر واليونان والمكسيك

وإكوادور وبلغاريا والفلبين ورومانيا ... وبين مشكلة للعصر واحتوائه لروح الفنان، وانطلاق في البحث عن لغة تشكيلية جديدة، وخامات جديدة تحت شعار التجريب كما فعلت كندا، وعلى الأخص في معرضها المستقل للتصوير الذي صاحب البينالي وعُد من ملحقاته، وكما بدا في معروضات فنلندا وإنجلترا وسويسرا وبلجيكا.

كما أن من الدول ما أخذت في أعمالها بأكثر من اتجاه، فلاحت شخصيتها الإقليمية المميزة في أعمال، وانمحت معالم هذه الشخصية في أعمال أخرى بحثاً عن عالمية في التعبير ... وهناك دولٌ ذهبت بعروضها في أكثر من اتجاه، وأوضح مثال لها بولندا، فمحتواتها الخشبية تبدو كجذوع الأشجار خرجت من حفائر الأرض حاملة طابع القدم، في حين أن أعمالها التصويرية أشكالٌ جديدة تأخذ بأحدث أساليب التكنولوجيا.

أما تشيكوسلوفاكيا فقد كان شاغلها التعبير بالتشكيل عن وجهة نظر شبابها وموقفه من أحداث بلده، ومأساة الصراع العالمي.

إن عروض البينالي من الفنون التشكيلية والمعمارية والتعبيرية هي صورةٌ لحقبة، وإيقاع لعصر، علينا أن نتأملها وأن نتفهم بواعثها، ونقوم أهدافها، وهي إغناء لنا بالخبرة والتجربة، ولكن وجه الخطر فيها هو في الانسياق وراء موجاتها بدون وعي أو إدراك، فيفقد الفنان صدقه الخاص ذلك الذي ينبعث من أصالته ويرتفع به عن التبعية ليحقق في الفن ذاته.

وهذا الخطر يدعونا إلى أن نقف بعد هذا العرض العام لاتجاهات الحركات الحديثة لمناقشة صداها في مصر.

لقد بدأت الحركة الفنية الحديثة في مصر بعد أن كانت معظم الحركات العالمية الحديثة قد قالت كلمتها. وتلاحقت في قلب جيل مصر في وقت واحد النزعات المختلفة منذ التأثرية، حتى السريالية لم تأت إليه وفق ترتيب ظهورها التاريخي والمنطقي في الغرب، وإنما زحفت متدافعة حين كانت الأكاديمية تلقي تعاليمها وأثرت بصورة أو بأخرى في أعمال الفنانين المصريين حتى الحرب العالمية الثانية، فلما جاء عصر ما بعد الحرب بتحولاته الرهيبة، وانفتحت مصر على المعارض الدولية، وتأكدت مشاركتها فيها، فضلاً عما أحدثته ثورة النشر والمواصلات ووسائل الإذاعة والتلفزيون من إلغاء الفواصل بين العالم — كل ذلك أحدث أثراً عميقاً، بل اهتزازاً في ضمير الفنان المصري. واستقبلنا خلال السنوات الأخيرة كثيراً من الاتجاهات شجع عليها احتكاك الفنان المصري بالحركات العالمية من خلال المعارض الدولية، وليس هذا مجال سرد هذه الاتجاهات وتقديمها، ولكنه

بعد عرض عام موجز للاتجاهات العالمية الحديثة يرمي إلى أن يضع تساؤلًا ويثير قضية موقفنا من هذه الاتجاهات. فهذه المعارض تحمل أحدث التجارب والموجات التي تدفع بها الدول في هذه المجالات العالمية، ولكن ليس كل ما تدفع به الموجات لآلئ، بل هي تحمل كثيرًا من الأصداف ... وعلينا أن نميز بين جوهر اللآلئ وزيف الأصداف، فإن خطرًا ما يتهدد تجارب كثير من الشباب الذي يندفع وراء بريق هذه الموجات قبل أن تكتمل له أدوات التجربة ومقومات الشخصية، فيضحي بكثير من الاعتبارات من أجل اللحاق بالتيارات المتدافعة.

وهناك حقائق ينبغي أن نتبصرها لتحديد موقفنا من المشاركة في معارض البينالي وغيرها حتى لا تتوه التجربة المصرية وراء مجارة كل ما يظهر في عالم الفن من جديد. والتجارب التي شهدتها الستينيات على الأخص في مجال الفنون التشكيلية وفي مجال المسرح والموسيقى والسينما هي من إفراز مجتمعات تعيش حياة متباينة عن حياتنا. الخامات التي نستخدمها هي من نتاج مجتمع يعيش تكنولوجياً ظروفًا مغايرة لمجالنا التكنولوجي.

الاتجاهات المتطرفة التي تحملها فنونهم هي من ظواهر التطرف والتمرد والتحطيم في حياة هذه المجتمعات ... صيحات الهيبيز، والرسم تحت إحياءات المخدرات، وتقاليع الأزياء الجديدة في نزقها اللوني وخليطها العجيب — كل ذلك ينعكس على ألواح الفنانين وتشكيلاتهم وتشكيلاتهم، وكثير من هذه الموجات ليست إضافاتٍ للقيم الفنية بقدر ما هي انتهاك لها.

إن المسار الذي قطعته الحركات الفنية في أوروبا، والأمراض التي تغزو المجتمع وتحطم نفسيته ووجدانياته، وروح التمرد التي تسعى إلى تحطيم كل القيم وتمزيق المعاني الراسخة للجمال، هي نفسها التي تحاول في بعض الموجات أن تجرد الفن من احترامه ... هي في ذاتها صرخاتُ احتجاج على احترام المادة وإصرار وتعمد من أجل تحطيم الأسلوب وتحطيم قيم التشكيل في العمل الفني ... وكثيرًا ما تحمل هذه الأعمال نُدْر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة.

ومن أجل هذا فإنني أتساءل كم يعيش من هذه الموجات الطارئة؟ وهل تحتل البقاء أعمالٌ يطاردها جنون الطرافة والتغيير عامًا إثر عام؟ إن كثيرًا من شهود هذا العصر من النقاد يرقبون هذه الموجات في قلق على مصير الفن.

وعندما أقيم بينالي باريس الدولي الثالث للشباب سنة ١٩٦٣م كتب الناقد الفني ج. س. ويتيت رئيس تحرير مجلة ستوديو يقول:

«لم يكن بيكاسو وبراك قد تجاوزا الثلاثين عندما قَدَّما للعالم المذهبَ التكعبيي. لذلك فإن تحديد سن العارضين في بينالي باريس بالخامسة والثلاثين يتيح احتضانَ كل الاتجاهات الحديثة في مهدها.»

ولكنه بعد طوافه بالمعرض يقول:

«بعد إجهاد المسير في قاعات المعرض يتساءل المرء أين بين العارضين بيكاسو أو براك يرسيان تكعيبية الستينيات.»
«إنني بأمانة لم ألقَ واحدًا هنا ... ربما يمكن البحثُ عنه في مكان آخر هناك عبر طريق السين.»

ونموذج آخر من موقف النقد من هذه الموجات قَدَّمه جون برجر الناقد الفني لجريدة نيوز ستيتسمان بمناسبة بينالي فينيسيا سنة ١٩٥٨م حين كتب يقول:

«أ معرض بينال هو أم «بنال»؟» وقد استخدم الكاتب هذا الجنس للسخرية بما رآه، فقال: «إن الساخرين من المعرض لهم عذرهم في تسميته معرض «بنال»، أي التافه الذي لا جديد فيه، لا معرض بينال، أي الذي يقام مرة كل عامين.»

«إن عشرات المئات من الرسوم والألواح المعروضة في البندقية من إنتاج أمريكا وألمانيا وإيطاليا وهولندا وفرنسا تشترك في صورة واحدة، هي صورة القاذورات والنفايات، ولستُ أصدر حكمًا حين أقول ذلك، وإنما أَسْمِي الأشياء بأسمائها ... وأنت في تنقُّك من ردهة إلى أخرى في جنبات المعرض ورحابه لا تَرى غير أعراض التحلل والوسخ والعفن، وهناك لوحات تعتورها ثقبٌ وفجوات، وأخرى تنوء بما حملت من الأسمنت، أو تتلخَّص في مجرد طبقة سميكة من لون واحد تتخلَّلها شقوق مصطنعة، وما ينقصنا التسامح حين نعرِّف هذه الظاهرة بالانحطاط، فلسنا نرى ما يمنع الرسَّامين من استخدام مواد مستحدثة أو «اللعب» بسطوح لوحاتهم ... ومعرض «براك» دليلٌ على الحق في هذا الضرب من التجديد، حيث نراه في لوحة من أروع لوحاته قد خلط الرمل بالألوان، ولكننا الآن بسبيل البحث في ظاهرة من نوع آخر لا صلة لها ألبتة بهذا التجديد ... وإذا كان لا بد من إيراد دليل واحد على انحطاط هذه الرسوم إلى حدٍّ يحمل على اليأس، فإن هذا الدليل هو أنَّ كثرتها الساحقة لن تتحمَّل ماديًّا البقاء أكثر من عامين؛ لأنها ليست أشياء مصنوعة تتوافر لها الجودة، وإنما هي أشياء استعملت أو استُهلكت من قبل كأعقاب السجاير والزجاجات المكسورة، أو بعبارة أصح كأدوات منَع الحمل التي أدَّت وظيفتها.»

ثم هو ينبّه بعد ذلك إلى العوامل الاجتماعية والنفسية التي جعلت هذا النوع من الفن الذي يناقض الفن ممكناً باعتباره يعكس حقيقة المخاوف وروح الاستهتار وروح الوحشة التي تقترن باحتضار الاستعمار ويستميل تلك الأثنية المدمرة التي تجعل الفنان يضفي قدسية الفن على أصغر لفظة أو إشارة منه حتى على بصمة أصبعه، وعلى أفقه فكرة تطرأ عليه.

وقد لفت نظر جون برجر جناح مصر في بينالي البندقية هذا، فقال: قلما رأينا التاريخ والفن مجتمعين متطابقين قدر اجتماعهما وتطابقهما في هذا الجناح، والواقع أن هذا القسم من المعرض هو أكثر الأقسام كلها في معرض هذا العام إيجابيةً وأوفرها حيويةً بغير نزاع، ولست أعني بهذا طبعاً أن أقول إن العباقرة ظهروا في القاهرة بين عشية وضحاها، وإنما أعني أن ما يجعل رسوم الفنانين العرب بارزةً على سواها جميعاً هو إيجابيتها؛ فلغتها في الغالب لغة «التقاليد»، فإن ألوانها مصطبغة بلفحة الشمس، واستخدامها التعبيري الواضح للظلال الزخرفية، وتبسيطها لرسومها، في غير اعتداد بذاتها، أو زهو ببراعتها، مستمدة كلها من الفن المصري.» ثم قال: «إذا كان لي أن أختار من بين مجموعة الرسوم والألواح التي حوّاها هذا المعرض لوحاً واحداً أقدمه إلى الدنيا كلها كتصوير الإنسان هذا الزمان فلا أتردد في اختيار اللوح الذي قدّمه الفنان المصري حامد عويس.» ومع ما وجّهه من نقد إلى هذه الأعمال فإنها كان لها حضورها التشكيلي الذي فرض وجوده وسط آلاف الأعمال التي يحتويها بينالي البندقية.

محصلة هذا كله تهدينا إلى طريقنا بين هذه المعارض الدولية، وإلى موقفنا منها، وأسلوبنا في الاختيار.

علينا أن نشغل باختيار أكثر أعمال المدرسة المصرية امتيازاً وتعبيراً عنها. ولا علينا أن يقلقنا شاغل الحصول على الجوائز والانبهار بالموجات الطارئة، فنندفع في اتجاهات ليست نابعة من أنفسنا لمجرد السعي وراء التجديد. فالفنان ليس صانع أزياء يتلون حسب موجات «المودة» لبروج بضاعته، وإنما هو صانع للقيم الوجدانية العليا، عليه أن يلتزم صدقه الخاص ليقدم فناً جديراً بمعنى الفن ورسالته.

ولسنا نناهض الابتكار والتجديد، فالفن كالحياة يخضع لحتمية التطور غير أن التطور لا يصح أن يكون افتعلاً... وفرق بين حتمية التطور الذي يأتي من طبائع الأشياء وبين افتعال التطور الذي يقصر الأشياء على المضي في اتجاهاتٍ ضد طبيعتها.



« نداء الليل » « بول دلتو »، فن سيريالي Paul Delvaux.

لكي نصل إلى الغرب يجب تقليده ... هذا فكر ساذج يجرد الفن بمعناه الواسع من فضائله.

وإنما لكي نصل إلى العالمية ينبغي أن نقدّم فناً صادقاً راسخاً القيم يستمد تطوّره من واقعنا ومن مثاليات مجتمعتنا.

والفن المناقض للفن وغيره من الموجات والتقاليع إنما تناقض في الكثير من الاكتشافات العظيمة التي اهتدى إليها الفن الأوروبي الحديث نفسه، ومن أجل هذا فهي لا تصلح أساساً لتقاليد جديدة خليقة بالاتباع.

إن طريق الإبداع والتجديد منفسح لنا، وفيه متّسع للمواهب التي تزخر بها المدرسة المصرية المعاصرة ... ولنا رجاء في أن يكون لهذه المدرسة سمّتها المميز بين اتجاهات العصر المتضاربة، وأن يبقى لها يقينها الفني بين موجات القلق ... وهي على أية حال تستطيع أن تضيف شيئاً بروح الأصالة وبمفهومها الحقيقي للتجديد.

الفن ... والأدب

أدب الفنون التشكيلية في مصر

لمحة من التاريخ

في تاريخ الثقافة الإنسانية لقاءات رائعة بين الآداب والفنون ... بين فنّ قوامه الكلمة وفنّ قوامه الشكل، لقاءات في منابع الإلهام وتيارات التفكير، ولقاءات في حركات التجديد والإبداع أعان عليها وحدة الفنون في المجتمعات الحضارية والصلات الحميمة بين رجال الفن والأدب، تلك الصلات التي أثّرت في فكر الإنسان ووجدانه، وأمدّته بشرارات من القبس المقدّس. واستطاع فنّ الكلمة أن يحفظ فنّ الشكل وأن يفسّره؛ فقد يعيش الورق أحياناً عمراً أطول من الحجر ... ألم يطو الزمن أعمالَ فيدياس في حين ظلّ اسمه يحتل قمة من أعلى قمم الخلود فوق صرح من الكلمات مجّدت اسمه وفنّه؟

أولم تأتِ سنوات الشدة العظمى والغزوات التي اجتاحت العالم العربي على كثير من فنون العرب والفنون الإسلامية، في حين حفظ الأدب العربي شعراً ونثراً ملامح كثير من الروائع الفنية ما زلنا نعايشها ونتمثّلها من خلال شعر البحتري والمتنبي وأبي فراس والنابلسي وغيرهم؟

وكان الشعراء والكتّاب في أوروبا يعيشون في أوساط الفنانين التشكيليين ويندمجون في رؤاهم ويساندون الحركات الطليعية ... هكذا كان موقف إميل زولا من سيزان ومانيه وكانت الصداقات العميقة التي ربطت بين ماكس جاكوب وأبولينير وكوكتو وإيلوار وأراجون، وبين بيكاسو وماتيس وغيرهما من رواد الحركات الفنية الحديثة، بل كانت كتابات الشعراء والأدباء نوافذ إلهام للتشكيليين، وضوءاً كاشفاً فسّر رؤاهم، وأتاح الحوار العميق بين الجمهور والعمل الفني.

والأمثلة على ذلك كثيرة تستعصي على الحصر ... ولكن هذه الإشارة في مدخل الحديث عن لمحة بين أدب الفنون التشكيلية في مصر إنما هي للدلالة على حقيقة من الحقائق الإنسانية الأصيلة ليس تاريخنا الحديث إلا ظاهرة من ظواهرها في اهتمامه بالكشف عن روائع الفنون، أو الكتابة في تاريخها، أو إبراز أهميتها، أو في توارد الصور الأدبية والصور التشكيلية، وتقابلها الذي نلمحه في أعمال بعض رجال الأدب ورجال الفن. وفي هذا الحديث تركيزٌ على البدايات منذ مطلع القرن حتى الأربعينيات، وعلى الرواد الذين شاركوا بالكلمة في تقديم الفنون التشكيلية وتقويم روائعها وسرد تاريخها. لقد سبق التنظيم العام للحياة الفنية والاهتمام بأمرها في العصر الحديث يقظة الفكر لها واحتفاؤه بها والدعوة إليها.

ولعل من الإشارات المشرقة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة أن تأتي الدعوة إلى الاهتمام بالفنون الجميلة على يد مفكرٍ ديني عظيم هو الأستاذ الإمام ... ففي سنة ١٩٠٣م كتب محمد عبده فصلاً عن الفنون الجميلة لمس فيه ببصيرته المستنيرة بعض المعاني النقدية العميقة حين قارن بين الرسم والشعر، فأشار إلى أن «الرسم ضربٌ من الشعر الذي يُرى ولا يُسمع، والشعر ضربٌ من الرسم الذي يُسمع ولا يُرى»، فأدرك بذلك ضرورة امتلاك العمل الإبداعي — فناً أو أدباً — خاصيةً أساسية هي خاصية الشعر. كذلك جاء سبق الاهتمام بالفنون والدعوة إلى تقدير الجمال في كتابات قاسم أمين التي وصف فيها بعض ما رآه في متحف اللوفر، وفي مقالات لطفي السيد بالجريدة عن الفنون الجميلة، وفيما نشره فرح أنطون بمجلة الجامعة عن فلسفة الفنون الجميلة عند رسكن.

وحين أخذ النشاط الفني في مصر بأسباب التنظيم، وبدأت أبرز مؤسساته التعليمية بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨م في العام نفسه الذي أنشئت فيه الجامعة الأهلية، كان الأدب سباقاً في البشارة بهذا الفجر الجديد في حياتنا الثقافية. ودخلت الفنون التشكيلية ونقدها ووصف روائعها في مجال التعبير الأدبي في عصر النهضة المصرية الذي أعقب ثورة سنة ١٩١٩م، وكان من عوامل ظهور حركة أدب الفن التشكيلي وازدهاره، بعد أن كانت تبدو لمحا في كتابات المفكرين والأدباء، روحاً امتدت من طبيعة العصر، ومن تجمعات رجال الفن والأدب في مندييات وجماعات ثقافية، كان أهمها جماعة الخيال التي أنشأها المثال مختار سنة ١٩٢٧م، وجمعت مع صفوة رجال الفن جماعة من كبار رجال الأدب بينهم العقاد والمازني وحسين هيكل ومحمود عزمي ومي.

وفي هذا الجو أتيح لرجال الأدب والفن حوارٌ حول روائع الفنون، وانعكس ذلك على كتابات تلك الحقبة.

وقبل ذلك كان تمثال نهضة مصر، واكتشاف آثار توت عنخ آمون، من الأحداث الثقافية التي أحدثت أثرًا كبيرًا في المناخ الأدبي ... حدث من العصر الحديث، وحدث من العصور القديمة ربطا خيال الشعراء وفكر الكتّاب بالفنون المعاصرة وبالفنون القديمة ... نلمح ذلك في كتابات العقاد والمازني ومي وحسين هيكل وأمين الرافعي، وفي كتابات منصور فهمي وشيخ العروبة أحمد زكي، وفيما كتبه الأديب العربي مصطفى صادق الرافعي.

كما نراه متألقًا في شعر شوقي عن الآثار، وفي شعر مطران، وفي أشعار كثيرة لأحمد زكي أبي شادي.

كان هذا هو عصر «النزعة القومية» في الأدب والفن والفكر، أگدتها الملامح القومية في فنون العصر والكشوف الأثرية الباهرة.

ولعل فما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩٢٧م بمناسبة معرض جماعة الخيال الأول من دعوة إلى استلهام الفن المصري القديم صورةً لفكر تلك الحقبة ... وهو يردُّ في دعواه على معارضي الدعوة فيقول: «نلمح الآن اعتراضًا يوجّه 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، ليكونَ 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 خلافٌ أكبر خلافٍ 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 للفنان محمود سعيد عرّضها في هذا المعرض تمثل «القديس يوحنا والتنين»، فيقول:

«لقد كانت الفكرة الأولى التي أدّت إلى اغتباطي لأول ما شاهدت صورة «القديس يوحنا»، أن أثارت عندي ذكرى قديمة عزيزة على المصريين جميعًا، هي صورة الزير سالم وأبو زيد الهلالي. وقصص الزير والهلالي وأساطيرهما متصلة في النفس المصرية بتاريخ مصر القديم إلى حدٍّ كبير. لذلك سرّني أن أرى الفن الحديث يتناول هذه الصور

القديمة فيخلع عليها من جِدة الشباب ما يردُّ إليها الحياة بعد أن كادت تندثر وتتلأشى وتترك عصرنا هذا. سررتُ ورجوتُ أن يتناول البعث الجديد هذه الصور القديمة كما تناول رفايل وميكل أنجلو ودافنشي وغيرهم تاريخَ المسيحية وتاريخ اليونان، فلما أُلفيتُ الصورة بعد التحقق والرجوع إلى برامج الجماعة تمثلَ القديس يوحنا والغول الذي يحاربه، ورأيت هذا الغول في صورةٍ غير أغوالنا الشرقية الكثيرة الصور لم ينقص إعجابي بمقدرة محمود سعيد وقوّته، ولكن قصر الآمال الذي بنيته عاد خاليًا من رجاءٍ حسبتهُ تحقق ... ولكن بحسب هذه الصورة أن يكون لها من الفضل أن تبعث في نفوسنا رجاءً جديدًا يحقّقه معرض جماعة الخيال في العام القادم.»

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

«أفضيت بهذا الذي دار في نفسي إلى صديقي مختار المثال ... ومختار من متقدمي الدعاة إلى استلهاهم الفن المصري القديم؛ لأنه يراه أدنى إلى الكمال من كلِّ ما عرف العالم إلى يومنا الحاضر من فنٍّ، ولأنه يشعر في جو مصر بروح عميقة عجيبة خفية قومية تمسكها فتقر منك كلما أمسكت بها، ويرى وجوبَ تدوين ما يستطيع من مظاهر هذه الروح على الحجر وعلى اللوحات وعلى الورق، فلما ذكرت الميثولوجيا القديمة وأساطير العصور المختلفة قال: ولكن أنى يجد رجل الفن اليوم هذه الميثولوجيا وتلك الأساطير وأكثرها مبعثرٌ أو مكتوب بلغة أصبحت لا تفهم ... إنا نستلهم ما نعرف من ذلك، ونستلهم الآثار الباقية أمامنا، لكن على رجال التاريخ والأدب واجبًا فنيًا وإنسانيًا عظيمًا ... ذلك أن يقربوا تفاصيلَ هذا التاريخ لنا ويجعلوه في متناولنا، فيقرئونا إياه بلغة مفهومة، ونحن متأثرون بعد ذلك أردنا نحن أو لم نُرد، متأثرون أكبر التأثر، لأننا نؤمن بالفن المصري إيمانًا صحيحًا.»

وكانت المعارض التي بدأت تُقام في القاهرة منذ أواخر القرن التاسع عشر سببًا من أسباب بدء الكتابة قبل ذلك عن الأعمال الفنية في المقتطف والهلل ... ثم كانت الحركة الثقافية منذ ثورة ١٩١٩م محرّكًا آخرَ لخواطر الكتّاب وأفكارهم، وقد رأينا الكاتبة مي تفرّد لمعارض الصور فصولًا من كتاباتها، وهي في هذه الفصول تومئ إلى أهمية النقد وخصائصه.

ومن آرائها المتقدمة بالقياس إلى هذه الحقبة ما كتبت في سنة ١٩٢٤م عن معارض الفن كموضوع: «يمرّن عليه كتابنا مقدرتهم في النقد التصويري، ومنهم من يبدي في

ذلك إدراكًا دقيقًا وإحساسًا نافذًا، وإخلاصًا مشكورًا، فلا يُسَمُّ المواهب الصالحة بالكلام الفاتر في الموضوع الحار، ولا يملق الغرور والغطرسة بالثناء الوفير على ما هو عادي قد لا يستحق أكثر من النظرة السريعة.»

وهي تسترشد بأقوال شارل بودليير فيما ينبغي أن يكون عليه النقد، وتنقل عنه آراءه في أن «خير نقد هو النقد المنوع الشعري المبهج، لا ذلك النقد البارد الذي يسلك طريقة علم الجبر في حل المسائل الرياضية.» وفي أن «الناقد يتحتم أن يكون واسع المعرفة والإدراك، رقيق الإحساس، صادق الإخلاص ... ومقياسه هو الطبيعة بأسرها، بإنسانها ومجتمعها، ثم عليه أن يتأثر لينقد بانفعال ... وعلى الناقد البصير أن ينظر إلى الأثر الفني والتعبير الفني، ومن ورائه الطبيعة وما وراءها لا يغيب عن بصره فيشرح ما في البيان الفني من معلوم ومجهول، أو من نقص في العلاقات أو من علاقات مختلفة. الناقد العليم القادر أستاذ الحياة بما فيها من العلانية والأسرار والمتحركات والسواكن ... يعرفها للفنان الذي عالجه صامتًا، ويعرفها للجمهور الذي يحدّق فيها جاهلاً.»

وهي بعد هذا ترى أن النقد العام الناظر إلى الأمور من جميع جهاتها قليل جدًا في اللغة العربية التي عني أئمتها في الغالب بالنقد اللغوي وما إليه ... ولكنها تشير إلى أن «من دواعي الابتهاج أن تبدو مع النزعة الجديدة إلى الحرية السياسية النزعة إلى العمل الفني يحاذيها النقد الصادق الذكي.»

لقد غرست مي زهورًا متألفة في حياتنا الفنية ... من كلماتها النابضة بشعرها الخاص تتمثل بها معارض الفنون في تلك الحِقة وحياة العباقرة الذين كتبت عنهم ... ميكل أنجلو وغيره من عمالقة الفن ... ومن عباراتها تشكّلت ملامح من أدب الفنون في مصر.

على أن هذه الحياة الفنية النشيطة وجدت كتابًا صحفيين أعطوها الكثير ... لعل الصحافي العجوز توفيق حبيب كان من روادهم منذ بدأ الكتابة عن معارض الفن الأولى، وظلّت كتاباته مصاحبة لتطورها، وشاركه في ذلك كاتب صحفي آخر — الأستاذ أحمد الصاوي محمد — بلمحاته الذكية في الأهرام التي كان يتابع بها معارض القاهرة الفنية.

وإن كانت هذه الحِقة تحفظ أيضًا للكتاب وللنقاد الأجانب أمثال إيتين مرييل وروبرت بلوم وموسكاتيلي وبوجلان وموريك بران والكونت دارسكوت وغيرهم فضلًا ما قدّموه من كتابات نقدية عن الفن المصري الحديث؛ فقد شاركهم فيها ناقد مصري كان يكتب باللغة الفرنسية هو الأستاذ جبرائيل بقطر الذي أسهم بجهود كبيرة من خلال الجماعات الفنية منذ جماعة الإيسايس في الثلاثينيات في تشجيع الفنانين المصريين وتقديم أعمالهم.

على أن الفنانين المصريين بدءوا يطرقون مجال التعبير بالكلمة عن معارض الفنون، وكان منهم في الثلاثينيات صدقي الجباخنجي وإبراهيم جابر وشعبان زكي وأحمد موسى ومحمد محمود عبد الرحمن.

وفي الحِقة نفسها بدأ الاهتمام بكتابة تاريخ الفنون باللغة العربية. كان المرحوم محمود فؤاد مرابط من رواد هذا المجال ... أعطى الفن كثيرًا من نفسه ... وكان يطبع كتابه الأول ملزمتين أو ثلاثًا كلَّ عام حتى يقسط نفقة طباعته على مرَّ الأعوام.

وإلى فؤاد مرابط يرجع فضل تدريس تاريخ الفن في معاهد الفنون، كما أنه كان من أوائل مَنْ خاضوا تجربة معاناة وضع المصطلحات الفنية باللغة العربية ... وهو من أوائل مَنْ استخدموا تعبير «الفنون التشكيلية» عن فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون الزخرفية حين كان اصطلاح الفنون الجميلة سائدًا بيننا.

وإلى جانب مؤلفات فؤاد مرابط عن الفنون والموسيقى والعمارة كانت مؤلفات الأستاذ محمد يوسف همام وأحمد أحمد يوسف وابن شقيقه أحمد يوسف الذي أصدر في العشرينيات كتابه عن الفنون الجميلة قديمًا وحديثًا، وكذلك مؤلفات الأستاذ محمد عزت مصطفى ... وقد شاركت هذه المؤلفات في تقديم الكتابات الأولى عن تاريخ الفنون باللغة العربية، كما بدأ الأستاذ حامد سعيد في أواخر هذه الحِقة التي تنتهي في أوائل الأربعينيات دعوته وتأملاته في الفنون والتراث.

على أن بعض الكتاب والشعراء تركوا في النقد الفني آثارًا ظاهرة في تلك الفترة، أوضحها كتابات العقاد وكتابات المازني وكتابات الشاعر عبد الرحمن صدقي، وسلامة موسى.

وبدأ يظهر الكاتب الناقد الذي يعطي الفن أكبر طاقاته عندما أخذ الشاعر أحمد راسم ينشر «ظلاله»، ويقدم صفحة من الفن في مصر من خلال دراسات اتسمت بأناقة عباراته وشاعريته التي أمدت الأدب الفرنسي والأدب العربي بآثارٍ لم تأخذ حقها من الدراسة ولا مكانها في تيار الحياة الفكرية.

طرق أحمد راسم في البدء التأليف الفلسفي، فنشر في سنة ١٩٢١م كتابه الدين والإنسان، تناول فيه نظرية التقييد والقضاء والقدر، ثم أتبعه بكتاب من الشعر المنتور باللغة العربية عنوانه «الحديقة المهجورة»، واشترك مع الأستاذ سليم عبد الأحد في وضع رواية تمثيلية مقتبسة «السكرتير الفني».

وأتَّجه راسم بعد ذلك إلى التأليف باللغة الفرنسية، فنشر «أحاديث جدتي» سنة ١٩٢٣م، و«قصائد العذارى» شعراً منشوراً سنة ١٩٢٥م، و«آخر ابتسامه المسيح» شعراً منشوراً سنة ١٩٢٧م، و«عقد العجوز زنبل» أمثالاً عامية سنة ١٩٣٢م، و«عند بائع المسك»... وشغل أحمد راسم مناصبَ رسمية مرموقة، غير أن هواه كان دائماً مع الفن والأدب ... وأخذ يتوفَّر على النقد الفني، فكان كتابه الأول «الظلال» أوَّل دراسة عن مجموعة من رواد الفن المصري، وعن الفنانين والشعراء الأجانب في مصر، وظلَّت مؤلفاته تحمل وعوداً بأجزاء أخرى من «الظلال»، ولكنَّ راسماً كان كاتباً «من الهواة ... الفن عنده ليس وسيلة للكسب، بل إنَّ معظم كتبه كان يطبعها على نفقته ويوزَّعها على الراغبين، فقصرت وسائله عن الاستمرار، وإن كان قد قدَّم مؤلَّفات أخرى عن محمود سعيد وآمي نمر ونحو فنِّ مصري، كما أصدر كتاباً عن المصوِّر جورج صباغ. ولقد استطاع راسم أن يثري لغة النقد الفني بالمصطلحات، وأن يعرب ويعرِّف بالكثير من المذاهب والاتجاهات الفنية من خلال دراساته، وأن يقدِّم لمصر ناقدتها الفني الأول الذي طوَّع لغتها العربية لأغراض الفنون ولنشر الثقافة الفنية ... وكثير من تعبيرات راسم أصبحت من لغة أدب النقد في مصر ... هو صائغها الأنيق عرضها على صفحات كتبه فتأثَّرت بها وإن لم يعرف الكثيرون فضلَه. وصاحب أحمد راسم ناقدٌ فني آخر كان له حظُّ أكبر من الشهرة عن طريق الأدب هو بشر فارس ... لم تمنعه تأملاته في «جبهة الغيب»^١ عن أن يقدِّم نقداً فنياً هو من روائع الأدب، ولكن تأنقه في الصياغة لم يحجب نظرات نافذة لهذا الناقد الذي كان يرى في «مناهل» الفن «مسرة العين أو القلب حيناً ... وحيناً مشغلة العقل أو الوجدان» ... وبهذين الغرضين كما يقول «يتم للفن شأنه في حلبة الثقافة، وما أحوج الشرق العربي إليها!» ومن هنا كان بشر فارس يقدِّم روائع الفنون بنظرة عين ثاقبة ذكية، وبرؤية يمتزج فيها الفكر والوجدان.

وقد كان بشر فارس بامتلاكه ناصية اللغة وثقافة الفنون من أقدر مَنْ تحملوا جهد تعريب اصطلاحات الفن إلى اللغة العربية، وابتدع في هذا المجال تعبيرات خاصة به ... كما أنه اتَّجه بعد ذلك إلى مناهل التصوير العربي، فدرسها دراسة العالم الباحث المدقِّق والفنان العارف.

^١ «جبهة الغيب» من مؤلَّفات بشر فارس الأدبية التي لم تشغله على تعدُّدها عن المشاركة بقدر ملحوظ في النقد الفني.

وظلَّ بشر فارس مشرفاً على الشعبة القومية للجمعية الدولية لنقاد الفن حتى تشتت شملها برحيله المفاجئ الذي انطفأت معه مَلَكات متوقدة كانت لهذا الكاتب الباحث الفنان. ينفث أدب الفنون التشكيلية بعد بداية الأربعينيات على آفاق فسيحة ... ويُحدث التحوُّل الهائل الذي جاء في أعقاب الحرب أثره في اتصالات تيارات الفكر وفي متابعة حركات الفن المعاصر وتياراته من خلال حضارة «الصورة»، ومن خلال الكلمة، ومن خلال اللقاء المباشر بالاتجاهات العالمية في معارض الفن ... ويتَّسع نطاق ممارسة النقد الفني.

ولكن هذه مرحلة أخرى ما زالت سماتها تتشكَّل ... ولها مجال آخر من البحث ... أمَّا هذه الكلمات فهي تصور ملامح من تاريخ اللقاء بين فنون الشكل وفنون الكلمة، وهي ترسل تحيةً للرواد الذين خاضوا هذا المجال بجسارة ومحبةٍ وصدق، وأسَدُوا لأدب الفنون التشكيلية فضلاً سيظل باقياً.

العقاد ... والفنون التشكيلية

ليس من جيل العقاد مفكر أو أديب مثله عكست كتاباته اهتماماته بالفنون، وأفصحت منذ البدء عن وجهة نظر؛ بل عن يقين في ضرورة الفن للمجتمع، وعن مدلول الفن الجميل في نظره. ومصاحبة العقاد في كتاباته تطلعنا على منهج متماسك في النظر إلى الأعمال الفنية يصدر عن خلفية فلسفية لمعنى الجمال عنده، ويقدم أمثلة تطبيقية تشير إلى ذوقه ومطالبه من العمل الفني، وتحدد مدارس وأعمالاً يؤثرها بحبه.

حقيقةً كان عصر العقاد عصر نهضة من سماته الشمول والتعدد وتقارب اللقاء بين أهل الفن وأهل الأدب، وكان لغیره من رواد هذا العصر كتاباتهم واهتماماتهم بالفنون الجميلة، كما كانت تُعرف بهذا الاسم الشائع ... كان لهيكل كتاباته وإثارة الفن القومي ودعوته إلى استلهام التراث، وكان لمي تأملاتها الرومانسية أمام أعمال عباقرة عصر النهضة الأوروبية، كذلك تناول المازني بنظرته الذكية معارض الفنون في العشرينيات بالرأي والتحليل، ولم تخلُ كتابات هيكل ومي من نظرات في معارض الفن وتقدير للأعمال الفنية تؤكد الاتصال المباشر بالحضارة الغربية، وجاء توفيق الحكيم بعد ذلك برصيد من التأملات أثّرتها الرحلة الأوروبية شملت كتاباته مقابلات بين الفنون المصرية القديمة، والفن الإغريقي، كما نشرت رسائله في «زهرة العمر» عبيراً من إلفه الحميم للأعمال الفنية في متاحف أوروبا.

أما العقاد الذي طاف العالم من مكانه فمحصلته من الفن جاءت من سعيه الحثيث إلى المعرفة، وكان لقاءه بالأعمال الفنية لقاء يجمع حسّه الرومانسي ورؤياه العقلية الصارمة ... وقد استطاع من بيته أن يجوب متاحف العالم ويقف إزاء أروع الأعمال الفنية ويصاحبها من خلال الكتب، وأن يستصحب في تأملها والحكم عليها نظراته في خصائص التعبير الجمالي وبعض أدواته في مقاييس الشعر التي أرسنها مدرسة «الديوان» في حركة البعث

والتجديد بزعامة العقاد والمازني وشكري. وظلَّت قضية الفن من شواغل العقاد، لم تصرفه عنها قضايا السياسة والأدب، وبقي موقفه المحدّد من آثار الفنون خطأ متصلاً في فكره يمثل سمةً من سماته، وفي هذا يبدو بعض ما تميز به.

وتلقى نشأة العقاد الأولى ضوءاً على أول مصادر ارتباطه بالجمال وإلفه لآثار الفن؛ ففي أسوان مهد نشأته صافحت نظراته أروع لقاء بين الطبيعة وبين الآثار، وشغل ضياء «مدينة الشمس» نفسه هياماً بالبهاء والوضوح وأفعمها حساً وتفتحاً وشاعرية.

وكان مجلسه عند قصر «ملأ» هو مكانه الأثير حيث «الجبل الغربي تليه الجزر والجنادل المعترضة في جوف النهر، وهو ينساب بينهما انسياباً فروعاً وشعاباً»، وحيث «الجبال التي تمتد على طول الأفق كالديباجة السوداء حول تلك المناظر الساحرة، فيجلو ضوء الكواكب منها صورةً قاتمة كأنها الصورة الفحمية رسب فيها الظل من جانب وطفا من جانب، فإذا كانت الليلة مقمرة أخذ القمر يرفع عنها سُدفه بعد سُدفه، ويزحزح منها رواقاً بعد رواق، كمُشاهد الحُلم البعيد العهد بالذاكرة تستعيده فيتألف في ذهنك شتاته وتبرز لك غوامضه، حتى إذا اتَّسق الضياء عن تلك المواضع ظلال الغسق مثَّلت أمامك وهي إلى مشهد حُلم غابر أقرب منها إلى مشهدٍ تراه بين يديك، وتحس صلابة أرضه تحت قدميك، فإذا نظرت في تلك الساعة إلى القمر، ثم نظرت إلى تلك الأماكن أنست بينهما ألفة وأسراراً، وعرفت لهما حرمة وجواراً، ورأيت من عزلة الأماكن وانفرادها وبُعد الجالس فيها عن استشعار الصلة بغيرها ما يوهمك أن القمر لا يطلع في تلك الساعة على غير تلك البقعة من الدنيا.»^١

على هذا الهيام الأصيل بجمال الطبيعة والإلف الحميم لرؤى الآثار ولقائهما الفذ في أسوان تتفتح في نفس العقاد بادرة فلسفة ووجهة نظر في الفن تحدّدت ملامحها في كتاباته.

معنى الجمال والفن عند العقاد

يبدو في كتابي العقاد «المطالعات» و«مراجعات في الآداب والفنون» تحديده لمعنى الجمال في الحياة والفن وربطه بينهما؛ فالفن عنده دائماً صنو الحياة، وفكرة الجمال في الحياة

^١ الفصول للعقاد.

عنده هي بعينها فكرة الجمال في الفنون، كلاهما مناطه الحرية، فالجسم الجميل في رأيه هو الجسم الحر الطليق، وسواء أنظرنا إلى الجسم في جملة أم إلى كل عضو من الأعضاء، فقد يتم تناسب الشكل في وجه قسيم صحيح، ثم لا يعجبك ولا تنشط إليه روحك؛ لأنك لا تحس فيه ما يدل على حركة الحياة في نفس صاحبه، وذلك ما يسمونه بثقل الروح، وندع الأعضاء والأجسام وننظر إلى الفضائل والأخلاق فلا نجد خصلة معدودة من الخصائل الجميلة المحمودة إلا فيها معنى من غلبة الحرية على الضرورة.^٢

فالجمال عند العقاد مناطه تغلب الحرية على الضرورة، وهذه الفكرة هي فكرة الجمال في الحياة وفي الفنون كلها من موسيقى وشعر وتمثيل وتصوير ورقص ورياضة ... ولكن الحرية ليست بالفوضى التي لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون، فلا عجب أن يمثل الفن قيود الجمال وأنظمته كما يمثل حريته وانطلاقه، وأن نرى الفن حافلاً بالأوزان والأوضاع كما نراه حافلاً بالتطلع والرجاء، فحرية الفن تستلزم الاختيار والمشئنة، وهي وسيلة تتمثل في التغلب على العوائق الفنية واستلزامها بتلك القيود.

والجمال واحد في الفن والحياة، ولكن الفن صورة مختصرة من جمال الحياة ذلك الجمال الذي يراه العقاد أسمى من جميع ما تناله المنافع والأغراض.

ذلك هو مقياس الجمال الأول عند العقاد في الحياة والفن، وهو يؤكد في مطالعته كما أكدّه في المراجعات حين يقول: «للفنون الجميلة مقياس من الحرية لا يضل فيه الناس، فلك أن تقول مثلاً إنها كلما ازداد نصيبها من الحرية سَمَتْ طبقتها في الجمال والنفاسة، وإنها كلما قلَّ نصيبها منها ابتعدت عن طبقة الفن الجميل، واقتربت من الصناعات الفنية والمشاغل الضرورية.»^٣

ومطلب الحرية في الفن باعتباره مناط الجمال يستدعي مطلباً آخر يلحّ العقاد في توافره ليكون العمل فناً، شعراً كان أو موسيقى أو تصويراً، ذلك هو مطلب الصدق باعتباره جوهر الجمال وعنصر البلاغة وقوام الذوق. والصدق في مفهوم العقاد هو الصدق الفني الذي يلتزم الجوهر ويمثل الحقيقة السامية في زي شكل محسوس. وهذا الصدق يتطلب الأداء الجميل الحكيم؛ فهو شعار العقاد في كل الفنون ... وكل فن لا تعرف له

^٢ مطالعات في الأدب والفنون.

^٣ مطالعات في الكتب والحياة.

قاعدة وأصول في الأداء هو في نظره ضربٌ من الغموض، ولكن القاعدة لا تذهب بصدق التصوير والأصالة، بل هي أداة لتأكيدِها ووسيلة لإبرازها.

والحاحه في مطلب الصدق، يدعوه أن يهاجم البهرج باعتباره زيفًا يحجب صدق الإيحاء في العمل الفني؛ فهو كلفٌ بالمعاني النفسية وباللفتة الخاصة يتطلَّبها في الشعر كما يتحرَّرها في فنون التشكيل.

ومن أجل هذه المحصلة المعنوية يرى العقاد أنَّ مسرات الشعر والكتابة والفنون عامة ليست مطالبةً — كما يرى البعض — أن تُعرض نفسها على الناظرين ليلتفتوا إليها حين يشاءون بلا جهد ولا استعداد، وإنما هي تحتاج إلى التأمل والانتباه والجمال إن كان سهلًا معجبًا، فإن معنى السهولة في جمال الفنون لا تعني أنه رخيص مباح لكل مَنْ يرمقه بجانب عينه، ولا أنه غني عن التأمل والتفكير، ولكن معناه أنه سهل سائغ لمن يستعد له استعداداً ويبدل فيه ثمنه.^٤

من هذه الخطوط العامة الفكرية نستطيع أن نلمس نسيجاً يمثلُّ ذوق العقاد الناقد، وأن نلمح ضرورة الفن للحياة في رأيه وتقديره لكل ما يدخل في حسيلة الوجدان البشري وحفاوته بكل أثرٍ صادق من آثار الفنون.

ضرورة الفن

كان على العقاد كرائد طليعي أن يناقش عن الفن ويؤكد ضرورته في جيلٍ لم يكن إدراكه قد ارتفع إلى حدٍّ يضع الفن من حياة الأمة في مكانته الصحيحة، وبشجاعة الكلمة ألقى العقاد بأسلحته الجدلية في معركة الفن بين الضرورة والكمالية ... في مؤلفه «ساعات بين الكتب» يقول في العشرينيات: «الضروريات قبل الكماليات، كلمةٌ تسمعها كلما تحدَّثت متحدث عن أثر يُقام لعظيم، أو زينة فنية تتجملُّ بها مناظر المدينة، أو دراسة أدبية لا يُصنع فيها الخبز ولا يُحمل عليها الماء، والذين يصيحون بتلك الكلمة يظنون أنَّ الدراسات الفنية والأدبية مما يمكن أن يؤجِّل ويؤجِّل ويؤجِّل إلى أن ننظر حولنا فنرى أننا مستوفون لكل صناعة مربحة، ولكل علم منتج، ولكل عمل يدوي، وأننا لا نشترى الإبر ولا الخيط والمحيط من الأسواق الأجنبية، فيومئذٍ نقول لأنفسنا: ها نحن اليوم قد استوفينا الضروريات

^٤ مراجعات في الآداب والفنون.

فلنبداً بالكماليات، وها قد وفّر عندنا الزاد فلنلتفت للنوافل والفضول، ونقول للمصورين والموسيقيين والكتّاب والشعراء: الآن فاطهروا من حيث كنتم مخفين، ثم اخلقوا لأنفسكم المواهب والعبقريات التي لم تكن مخلوقة قبل اليوم فرغنا، فقد فرغنا من مائدة الطعام والشراب، ولم يبق لنا إلا أن نلهو بالمنادمة والسماع، وذلك خطأ جسيم فيما يلوح لنا وليد الخطأ في وضع كلمة لغير معناها أو وصف شيء بغير صفته؛ فالفنون والآداب ليست من «الكماليات» التي تجيء في ترتيب الظهور بعد الطعام والشراب والكساء والبناء؛ لأن الأغاني والصور والحلي وجدت مع الناس قبل أن يبرحوا الكهوف إلى العمار، وقبل أن يتهيا لهم من وسائل الرفاهية ما يتهيا اليوم لأفقر الناس، وإذا كان الإنسان يعيش بغير الصور والأناشيد ولكنه لا يعيش بغير الخبز والماء ولوازم الجسد فليس مقياس الحياة هو أقل ما نحتاج إليه ولا نعيش بغيره، بل هو أرفع ما نحتاج إليه وقد نعيش بغيره ... ولا معنى إذن لتسميتنا الفنون والآداب بالكماليات وانتظارها في دورها بعد استيفاء جميع الضروريات، فإن الكماليات إذا كانت تجيء في الحاجة إليها بعد ترتيب الضروريات فليس باللائم أن تجيء ملكاتها بعد الملكات التي تستنبط الضروريات؛ فالشعور إذا انبث في الفرد أو الأمة لا يتبع في مسيره ذلك الخط العجيب من الترتيب المضحك المستحيل، ولكنه ينبث هنا وهناك ويدل على نفسه بمختلف الدلالات، وقد يأتي بالمغنيين المطربين قبل أن يأتي بالحدادين والنجارين منذ كان الغناء أدل على الحياة من عمل الحديد والخشب. فإننا بغير الحديد والخشب قد نحيا ونمتلئ بالحياة، ولكننا لغير البواعث التي ستجيش في النفس إلى الغناء لا نُعد من الأحياء..»

ونظل قضية الفن بين الضرورة والكماليات من شواغل العقاد الفكرية ينافح عنها، ويؤكد أمر ضرورة الفن بما يسوقه من منطق البراهين. في كتاب «أنا» يعود العقاد بعد سنوات فيناقش هذه القضية مع صاحبه الذي يدير معه الحوار في بعض فصول الكتاب فيقول:

«ولم ينته صاحبي من تقليب تلك الصور إلا وهو يقول: فن جميل. نعم فن جميل ... ولكن ما غناء الفنون الجميلة في عصرنا هذا عصر العلوم والصناعات! وأية أمة في عصرنا هذا تفرغ للفن كما فرغ له الإغريق وعليها ذلك الإلحاح الدائم من حاجتها إلى العلم وحاجتها إلى الصناعة؟»

«وتذكّرت في تلك اللحظة سؤالاً سمعته الناس ولا يزالون يسمعون منذ ظهرت بينهم الصناعة الحديثة والعلم الحديث، وقد سألته مرات، وأصبحت في هذا المقام أن أكون أنا



النحت المستقبلي للفنان «بوتشيوني» Boccioni.

السائل قبل أن أكون المسئول. فقلت لصاحبي وأيهما أحقُّ بالعناية والتقديم؟ وأيهما أجدر بالأمم أن تفخر به وترعاه؟

قال: وهل في ذلك جدال؟ أحقُّها بالعناية والتقديم هو الذي تحتاج إليه ولا تستغني عنه!

قلت: ولكن هذا المقياس يا صاحبي أخطأ مقياسٍ للتفضيل بين شيئين يتعلقان بالإنسان؛ لأن الذي لا تستغني عنه دائماً هو الضرورات الحيوانية التي تقارب بيننا وبين مَنْ دوننا من الأحياء ... والذي نحسبه من الكماليات هو الكمال الذي تتفاضل به منازل الناس. ندع الحاجة ومقاييسها فليست هي بمقياس صحيح.»

«فالأمة بغير علم أمة جاهلة، ولكنها قد تكون على جهلها وافية الخلق والشعور، والأمة بغير صناعة أمة تعوزها أداة العمل، ولكنها على هذا قد تكون صحيحة الحس، صحيحة التفكير، والأمة بغير تعبير أمة مهزولة أو مشرفة على الموت، وكذلك تكون الأمم التي خلت من الفنون؛ لأن الفنون هي تعبير الأمم عن الحياة.»

وإلحاح هذا السؤال عن أهمية الفن ودوره وكثرة المعارك حوله تستحث طبيعة المحارب في نفسه فيظل يتناول هذا الموضوع من كل أوجهه يعود إليه مرة أخرى فيؤكد نفعية الفن ويتساءل كيف توصف قطعة فنية بأنها من أعمال الفن الجيد ولا يكون فيها نفع للناس وتحقيق لغاية إنسانية؟

ويواجه الجدل حول الفن للفن فيقول: «إذا كان معنى الفن للفن مرادفًا لمعنى الفن الإنسان فلا اختلاف على المعاني ولا على الكلمات ... وإذا كان المقصود من قولهم بمدرسة الفن للفن أنها مدرسة مجردة من الصبغة الإنسانية فلا محل هنا للخلاف بين قولين أو مذهبين.»

وظل العقاد ديدبانًا فكريًا يتصدى لهذه المعارك وهو لها بأدواته وأسلحته، فكان في ذاته منطق الدفاع عن الفن كضرورة منذ حمل شرف الكلمة حتى صمت القلم.

نماذج من نقده الفني

ولم يقف العقاد عند نظرياته في الجمال الفني، ولا عند معاركه من أجل تأكيد ضرورة الفن واعتباره غاية ومنفعة، وإنما حفلت كتاباته، وبخاصة في النصف الثاني من العشرينيات، بنماذج من نقده التطبيقي في مجال الفن التشكيلي فيما ناقشه من أعمال فنية من خلال زيارته لمعارض الفن أو أحاديثه عن حياة كبار الفنانين، وقد اجتمع جانب كبير منها في ساعات بين الكتب، يتحدث العقاد عن روبنس بمناسبة مرور ٣٥٠ سنة على مولده، وبعد أن يعرض لحياته وآثاره يقول: «إنك لا تجد في مئات الصور التي تنسب إليه أثرًا بارزًا للخيال الرفيع أو للعطف السري أو للتذوق اللطيف، وإنما يستوحي الرجل رأسه لا قلبه، وحقائق العيان لا نوازع الخيال، ولا يُستثنى من هذه الخلّة إلا قليل من الصور التي رسمها لبنينه أو لزوجته أو لأقربائه، فإنك واجد في هذه عطفًا حيًا لا تجده في غيره وإحساسًا رقيقًا لا يطالعك في رسومه الكبيرة أو الصغيرة من وجوه الناس ولا من محاسن الطبيعة.»

ثم يشير إلى المرأة في فن روبنس فيقول:

«المرأة عنده امرأة ولادة وممتعة، والنظرة التي ينظر بها إليها نظرة شهوانية، ولكنها بريئة من المرض والحس المخبول، وحياته كلها حياة عمل وحصافة، سواء أكان عمله هذا في معارض السياسة أم على لوحة التصوير.»

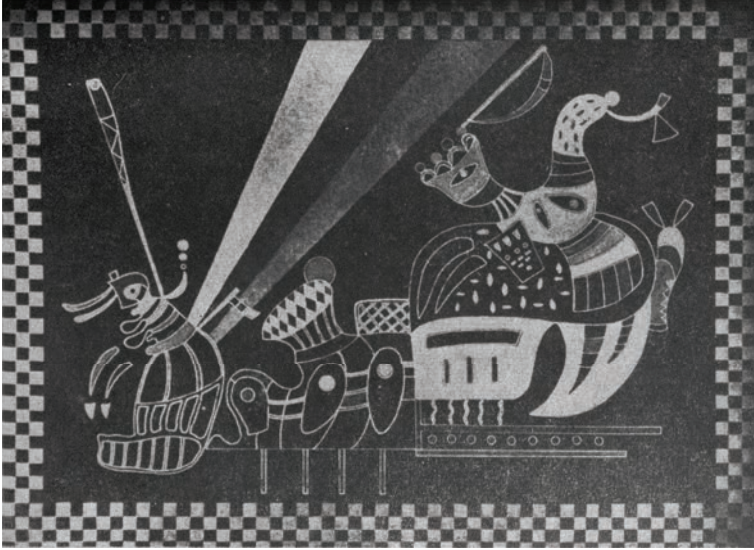
ولكنه لا ينكر في مقاله على روبنس فضائله حيث يقول: «من آيات ذلك الرجل القدير أنه استطاع أن يخلو هذا الخلو المعيب من الشاعرية وأن يجيء مع هذا بصورة قوية تبدّك بشعور الثقة وتمكّن الأستاذية وقلة التردد، ويغطي ما فيها من الصدق والإحكام على ما فيها من الغلظة وعيوب الشكل الدميم! ... أمّا صور روبنس الدينية ففيها تنوع الملامح وإتقان التلوين وتمكّن الأستاذية، ولكنها متفرّدة أو تكاد تقفز من القداسة الخاشعة والإيمان الوطني.»

وفي حديث آخر عن المصوّر جورج رومني يقول: «أمّا فن رومني فجملته ما يقال فيه أنه كان أقدر مصور في زمانه على اختطاف اللمحة البارقة على الوجوه وتقييدها بالريشة والظلال، أو أنه كان قديرًا على إخفاء قدرته العظيمة وراء الملاحظة المحبّبة التي يُسبغها على وجوهه وشخصه، ولكن تلوينه لا يجاري تلك القدرة في البراعة والإتقان، ولا يئمّ على الذوق اللطيف الذي تنمّ عليه دقّته في أداء الملامح وتسجيل خفقات الشعور على صفحات الوجوه.»

وبمناسبة إزاحة الستار عن تمثال نهضة مصر، يكتب العقاد في مايو ١٩٢٨م مقالًا بعنوان: تمثال النهضة، يقول فيه: «تمثال نهضة مصر أول عنوان يقرؤه العابر في ميادين القاهرة من كتاب نهضتنا الفنية، أو إن شئت فقل من كتاب نهضتنا القومية في شتى فروع الحياة. وقد كان العابر في هذه العاصمة لا يقع على رمز واحد لروح مصر الحديثة، ولا يلمح في طية من طياتها ملامح منّف الذاهبة وآثار الجبابة والخالدين من بناء الأهرام والأوتاد؛ فالיום يتّصل ما بين مصر الحديثة ومنّف القديمة، ويتقارب ما بين أبي الهول الرابض وأبي الناهض، وتنطق صخور مصر مرة أخرى بما أفاضته عليها روح مصر ماضيها العريق وحاضرها المأمول.»

ويشير العقاد بعد ذلك إلى نقد وجهه للنموذج الأول للتمثال سنة ١٩٢١م؛ إذ رأى في نموذج أبي الهول الأول ملامح بظلمية تُباعد بينه وبين أبي الهول الفرعوني القديم، ولكنه يقول: «فمن ينظر الآن إلى وجه أبي الهول الذي أُميط عنه الستار في هذا الأسبوع يحمد للأستاذ مختار أنه أخرجه في صورةٍ مصرية فرعونية تدل عليها الشفتان والأنف والذقن والخدان والبَنان، ولم يجعله بطليموسيًا كما مثّله في صورته الأولى منذ ثماني سنوات.

ويخيّل إلينا كما لا حظ صديق لنا أن الأستاذ مختار غلا في ذلك حتى ألبس وجه أبي الهول مَسحة الإنسانية التي لا تناسب ما يحُفُّ به من رهبة الغموض والأسرار. وقد يقال إنه ألبسه هذه المَسحة لأن أبا الهول المجاهد في النهوض يناسبه ضَعف الإنسانية وعناؤها في مغالبة العقبات والآلام.»



استلهم فنون الأطفال في الفن الحديث «كاندنسكي» شعاعان Kandinsky.

وفي مقال آخر عنوانه «صورة»، يشير العقاد إلى حاجة الآثار الفنية إلى الأطوار النفسية التي تلائمها، وإلى أن التقدير الصحيح لا يتهيأ لنا إلا مع المشابهة في النظرة والمقاربة في الإحساس، ويقع «التهيو» الذي لا غنى عنه في كل تقدير يتصل بالخيال والشعور. ثم يتحدث بعد ذلك عن صورة لقيها عند صديقه المصور شعبان زكي بالمطرية بين ودائع كثيرة للفنان محمد حسن الذي كان يتم دراسة التصوير في المعاهد الإيطالية. والصورة التي استحوذت على إعجاب العقاد تمثل أرملة على قبر زوجها، أعجبه منها براعة اختيار الفنان للموقف، ودلالة المحتوى النفسي للوحة. يقول العقاد: «انظر كيف اهتدى مصوِّرها البارِع إلى الوجه الوحيد الذي هو أجمع لمعانيتها وأليق بموضوعها وأشبه بحظها من الوقار والجمال.» الفتاة الحزينة لم يُبدها في

صورة التفجع والقنوط — كما يلاحظ العقاد — «أنَّ الفنان كان وشيكا أن يضع المنديل في حيث يكون البكاء، ولو أنه فعل ذلك لما لامه أحدٌ من الذين يطالبونه بحرف التصوير ولفظه ويغفلون عن غرضه ومعناه، ولكنه كان يحجب عنا وجهًا حزينًا ليرينا قطعة من القماش المبلول، وكان يرينا البكاء عملاً ماديًا قوامه الجفون والأهداب وقطرات الدموع، ولا يرينا إياه حالة في النفس يستحضرها الخيال بما يقارنها من الأشجان والحسرات والإجهاش والانتظار.»

كذلك يشير العقاد إلى اختيار الفنان لوقفه الفتاة على الضريح، وأنه لم يجعلها مستندة إليه أو جالسة إلى جواره ... ولكن وقفتها في حذارٍ وشجنٍ إلى قبلة خطواتها المثقلة ومطمح طرفها الكليل، والتي هي بحركات النفوس المعنوية أشبهُ منها بحركات الأقدام والأجسام؛ وعلى البعد السحيق الميئوس منه أدل منها على القرب المائل الميسور، بل هو كان يطمس معالم تلك الخطوة المتروكة التي هي على قربها تمثل لك بُعد الهاوية المستحيلة بين الحياة والموت وبين الحزين القائم على الثرى والفقيد المغيب تحت التراب.»

ويمضي العقاد على هذا النحو مُركِّزاً على الحركة النفسية والمدلول الأدبي للوحة، في حين نراه في نقده للشعر أكثر استقصاء للصورة التشكيلية يرى لها عناصرها التي تتم بها من جميع نواحيها — عنصر المنظر كله، وعنصر اللون، وعنصر الملمس، وعنصر الوقت الذي تراها فيه، وعنصر الموقع، وعنصر الحركة.

وما إبرازه للصورة في وصف ابن الرومي لحقول الكتّان وتركيزه على عناصر تشكيلية كاللون الأخضر والملمس الناعم واستعانتته على استجلاء كمال الحس في شعر المتنبي بأدوات التصوير إلا أمثلة لمطلب الصورة في الشعر عنده، وهو في نظره للوحة يغلب عليه أحياناً حس الأديب، وفي تأمله للصورة الشعرية في القصيد يغلب عليه حس الفنان.

على أن العقاد حين يتناول فلسفة فن معين في شمولها يكون أكثر نفاذاً، كأن يتناول فلسفة الفن المصري القديم وفصائله، أو مميزات الفن الإغريقي في صدقه وصف الطبيعة وصدق الشعور بها.

موقف العقاد من الفن الحديث

على أن من مواقف العقاد النقدية الثابتة موقف الرفض الدائم للفنون الحديثة؟ وهو موقف ليس بجديد عليه، بل إنه يتضح منذ سنة ١٩٢٨م حين يقام المعرض الفرنسي في القاهرة، فيكتب مقاله فن التصوير بين القديم والحديث، ويقول في هذا المقال:

«في المعرض الفرنسي الذي يقام الآن في القاهرة حجة للقائلين بأن تقدّم الفن غير تقدّم العلم، وأن سُنّة الارتقاء لا تسري على التصوير خاصة سريانها على الصناعة والاختراع؛ ففي الصور التي رسمها عباقرة التصوير قبل مائة سنة ما هو أجمل وأفخم وأدل على القدرة والأستاذية من أحدث الصور التي ابتدعتها قرائح المعاصرين، ولو جاز لنا أن نوافق أو نخالف أحدًا من الناقدين لقلنا إن «الإمبرشنزم» الذي لهج به المصورون في هذا العصر يهبط بالفن كلما تمادى إلى حيث يكثر فيه الادعاء ويضعف المرجع المصطلح عليه ويصبح الشذوذ هو القاعدة والقاعدة هي الشذوذ.»

ثم يستطرد فيقول: «فالمصور الحديث الذي يجري على أسلوب الإحساسيين المزعوم يريد أن يتخذ له لوناً وسحنة بارزة في جميع مصنوعاته كلّ البروز فتوشك أن تقارب حدود الكاريكاتور، وتلح على الأدواق إلى ما يخالطها بالضجر والنفور، وقلما نرى فيهم من يحرف الأشكال والألوان ليكون التحريف أدل على المعنى وأبعث على توجيه الفكر إلى ناحيته المقصودة، وإنما هم يحرفون الأشكال والألوان لتدل عليهم وتؤخذ عند النظر إليها مأخذ العلامة الشخصية التي ينفردون بها ... والإحساسية في هذه الحالة هي مجرد المخالفة للآخرين على نمطٍ يستطيع به كلٌّ من يبغى الخلاف والشذوذ.»

ويسوق العقاد أمثلةً يؤيد بها نظريته، فيشير إلى لوحة لكورييه مع الكلب الأسود؛ كانت من معروضات المعرض، ويتأمل فيها من الدلائل الشخصية ومن التميّز بدون الافتعال ما يؤيد تمييز الشخصية بدون حاجة إلى البدع الفنية، ويقول: «إن في أسلوب النظر واختيار الموضوع وتنوُّع الأداء وانتشار المعاني متسعاً لإظهار الإحساسية والشخصية يغنيا عن التعمّد في التلوين أو التعسف في تخصيص الملامح أو المبالغة في الاتكاء على ناحية من النواحي؛ فإننا إذا تمادينا في اختراع الألوان والمواقف على هذه النماذج الحديثة خارجون لا مناص إلى البهرج أو «الفانتازيه» ومضيعون جمال الاتساق بتلك التجزئة التي تذكّر الناظر بموائد التشريح، فليكن الفن كاملاً حتى حين ينحصر في أداء لمحة خاصة أو دلالة مقصودة. أما أن تأخذ لنا جانباً تتعلّق عليه بقية الجوانب كما يتعلّق الجسم المشلول على أعضائه الساعية فذلك اقتضابٌ لا يُشبع حاسة الكمال والإتقان التي هي جماع روح الفنون، وأما أن توكل الحواس بالغرائب والتهاويل فذلك مضيّع لنزاهة البساطة التي هي لب لباب الجمال.»

ويلاحظ أن العقاد استخدم تعبير الإحساسية مقابلًا لعبارة «إمبرشنزم» وهي تقابل الانطباعية أو التأثيرية في استخدامنا الحالي، غير أنه أطلق التعبير على كل ما في المعرض من اتجاهات حديثة شملت التكعيبية والمستقبلية وما بعد التأثيرية.

وقد كتب له صديقه الفنان شعبان زكي، وهو مصوّر ساهم في طليعة هذا القرن بجهد مشكور في الحركة الفنية والدعوة الثقافية للفنون، يذكره بأن الأعمال التي نقدها باسم الإحساسية لم تكن من الإحساسية في كثير ولا قليل، وهي لا تمت بصلة إلى الحركة الصحيحة التي كان عام ١٨٦٥ م بدء ظهورها.

وقد طالب بهذه المناسبة بموسوعة عربية تحدّد مدلول المصطلحات الفنية، واستدرك العقاد التفرقة بين الإحساسية وما أسماه الفن العصري، وعرض في مقاله الثاني لرأيه في القديم والجديد، وهو رأي يقوم على عدة أسس.

- إن الفن القديم عنده هو الذي يجري على أسلوب الكلاسيك أو الرومانتيك مع بعض التجوز، وليس الفن القديم في تاريخه ومولد أصحابه.
- إن كل تجديد صحيح في فن التصوير لا ينافي «فكرة» الأساتذة الأقدمين عن الفن ونظرتهم إلى الأشياء على الإجمال؛ لأنهم لو عادوا اليوم لما رفضوا أن يستفيدوا في تصويرهم بما أحدثته علوم التشريح وملاحظة النور والظلام، ولكانوا إحساسيين حين تكون الإحساسية صادقة، ومجدّدين حين لا يتمادى التجديد إلى الشعوذة والبهلوانية.
- من هذا التجديد المقبول عنده تجديد ديلاكروا وصور سيسلي ومونيه وبيسارو، فكلها صادقة إذا نظرت إليها من مسافتها المقدّرة أو حبست الأشعة في العين على القدر المناسب لألوانها الطبيعية، ولكنها مبنية على قواعد يسهل ضبطها والرجوع إليها في النقد والتعليم.

فالمناط عند العقاد التزام الصدق وظهور القاعدة، التي تضبط العمل الفني، ولكنه يسلم بأن نقل المنظر كما هو أسهل من ترجمته إلى منظر آخر يختلف في القرب أشدّ الاختلاف، وينطبق على البعد المحدود كلّ الارتباط ... وبعد ذلك فالفنان الذي يعتمد على الشعور، أي تصوير الشيء كما يبدو في نفس ناظره من وراء المحسوسات الآلية، ومن وراء الصباح والمساء والربيع والشتاء، لينقل لنا الشجرة كما قد يتخيّلها وحدة كاملة في جميع هذه الملابس، هو إحساسي ينقل من الداخل أكثر مما ينقل من الخارج، ويعطينا من الجوهر أقرب مما يعطينا من الأعراض، وهذا عنده هو الكمال الذي تفسده التجزئة حين يغلو فيها الإحساسيون.

فالعقاد لا يستخدم الإحساسية بمفهوم واحد يقابل التأثرية، ولكنه يستخدم العبارة وفق مدلولها كتعبير عن الشعور والإحساس، ويرى بين أهل الفن إحساسيين يشعرون

داخل الشيء وجوهه، ويعبرون عنه، وهذا هو الفن، وإحساسيين يأخذون من الشيء عوارضه ويقطعون أشلاء ويخرجون عن انضباط القواعد، وهذا هو ما لا يناصره.

وهذا الذي يراه العقاد في الفن التشكيلي مقابل لرأيه في الشعر؛ فالشاعر العظيم عنده كما جاء في «الديوان»: «هو مَنْ يشعر بجوهر الأشياء لا مَنْ يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ... ومزية الشاعر ليست في أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به.»

ويناقش العقاد بعد ذلك بعض مذاهب الفن العصرية، ويضع لها أسماءها المستقبلية (Futurism) والتقسيمية (Divisionism) والتعبيرية (Expressionism) والوحشية (Favurism)، ولكنه يراها جميعاً شذوذاً عن سنن المدرسين في الأصول، وهو يندد بمغالاة مارينيتي حين يزعم أن الفن يجب أن يرسم الأشياء في الزمان لا في المكان وحده؛ وما أدى به زعمه إلى أن يرسم أذرعاً خمسة أو ستة للرجل الذي يحك رأسه لأنه يؤديه بذلك أداء صادقاً في أزمانه المتتابعة.

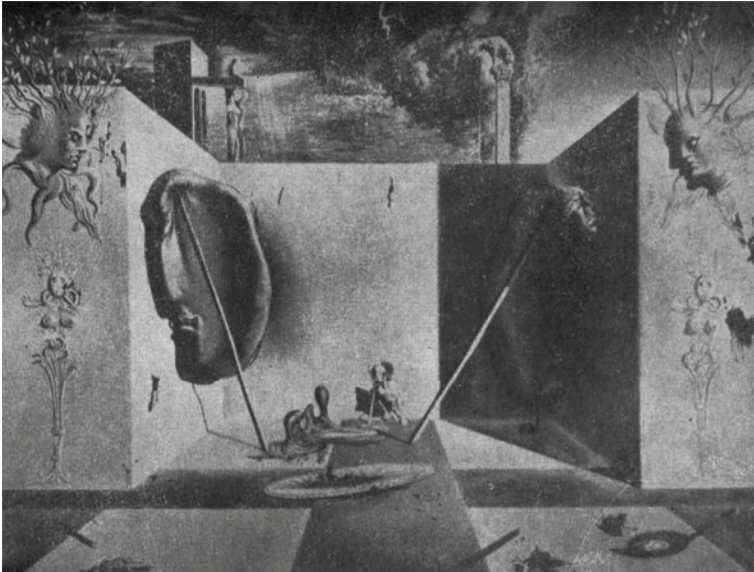
وهذا الذي ردده العقاد من هجوم على الفن الحديث في العشرينيات ظلّ أميناً له في كتاباته؛ فهو فيما بعدُ يصف هذه الفنون بأنها ألغاز وأحاجٍ كتلك التي تنتشر في صحف التسلية من الحروف المتقطعة والأرقام المثلثة، أو عن العيون التي ليس لها أناف، والآناف التي ليس لها عيون، بل هو يرى للألغاز والأحاجي تفسيراً يتفق عليه كلُّ مَنْ يفهمها بلا استثناء، في حين لا يرى في البقع والخطوط والأصباغ الحديثة اتفاقاً على فهم بين طائفة من الناس، وبذلك تحوّلت الفنون من لغة إنسانية عامة إلى خرافة سرّية في ذهن رجل واحد.

كذلك هو يهاجم ما يزعمه أهل الفن تصويراً للوعي الباطن أو السريالية.^٥ وفي مقالاته الأخيرة يقول: «إن السريالية وما إليها من تلك التقلّيعات هي «موضات» من قبيل عمائم الأمريكيات في العصر الحاضر ... السريالية الفنية اليوم هي على الأقلّ عاشرة الموضوعات التي ظهرت من قبلها بعد الحرب العالمية الأولى، فلا فرق بين التكعيبية الهوجاء أو الوحشية أو النقضية أو العرضية أو التعبيرية أو اللاتعبيرية أو التأثيرية الجديدة أو اللاتأثيرية أو أية كلمة تتبعها الباء والتاء من صيغ «المذهبية».^٦

^٥ «أنا» بقلم عباس العقاد.

^٦ يوميات الأخبار ١/ ٣٠/ ١٩٦٣م.

وهو يؤكد في هذه المقالات فارقاً هاماً بين التطور والموضة؛ فالتطور عملٌ مستمر تتوالى حالاته على التتابع نتيجة حيوية لما تتقدمها، ولكن الموضة — على خلاف التطور — عملٌ متقطع متقلب يغلب فيه تعمُّد الغرابة والمخالفة وكل ما يلفت النظر إلى حين. وموقف العقاد من هذه المذاهب في التصوير الحديث يقابلها موقفه من الشعر؛ فهو إن نادى بوجوب عدول الشعر عن حماقة الوصف المحسوس فإنه ينعى على الشعراء الرمزيين غلوهم في رموز الوعي والباطن وأحاجيه؛ فهذا الضرب من السيريالية ينكره في الشعر كما أنكره في التصوير، والرمزية التي مارسها شاعراً هي الرمزية التي تقف عند حد الاعتراف بالخفايا والأسرار وترجمة لغة الفكر إلى لغة الحواس، وميزان الصدق فيها أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها ... هذه الرمزية مارسها العقاد في أشعار «ترجمة شيطان»، وإن عدل عنها في «أعاصير مغرب» و«بعد الأعاصير».^٧



السيريالية «سلفادور دالي» هيروديّات Salvador Dali.

^٧ العقاد ناقداً ... لعبد الحي دياب.

على أن موقف العقاد من الفن الحديث — أيًا كان الرأي فيه — موقفٌ متماسك صادر عن منهجه، ومطلبه من الفن مطلب الصدق، وما يقتضيه من وضوح الفهم واستقامة البناء واستواء القواعد والمقاييس. وهذا يجعله يقف موقفَ الرفض من كلِّ عملٍ فني لا يقوم على قاعدة أو يغلبُ الغموض على وضوح الفهم، أو يضطرب فيه إدراك المعاني. فالأشكال في نظره لا تعجبنا وتجل في نفوسنا إلا لمعنى تحرّكه أو لمعنى توحى إليه.

على أن العقاد لم يعالج الفن قضيةً ومذهباً ونقداً فقط، وإنما كان للفنون التشكيلية مكانها الحميم في حياته؛ فمحيط أصدقائه كان يجمع بعضَ أهل الفن الذين يؤثرون بمحبته ووده ... وكان الفنان أحمد صبري مقرّر مجموعة من العقاد تتلاقى في حديقة الحيوان كلّ أسبوع أطلق عليها اسم مجموعة الحديقة، وترك لأحمد صبري اختيارَ اسم حيوان لكل فرد منها. وكان من أفراد هذه المجموعة صلاح طاهر، كما كان له صداقات بحامد سعيد وشعبان زكي إلى طائفة أخرى من أصحاب الفنون كالشجاعي الموسيقي وأحمد علام ومجموعة من الشعراء والأدباء.

وقد حفظ العقاد في بيته إلى جانب مكتبته الضخمة ومجموعته الموسيقية مجموعةً من اللوحات التي يؤثروها بحبّه وتدل على ذوقه ... لوحته الشخصية من عمل أحمد صبري، وكان يرى في أعماله البقية الصالحة من فن التصوير المصري ... ولوحة أنس الوجود للفنان هدايت، وكان يعجبه منه دلائل القدرة على الرسم والافتتان بالألوان والظلال ... ولوحات من عمل المصوّر شعبان زكي الذي كان يرى فيه فناً ينظر ويحلّم ويسبغ من أحلامه كثيراً على المناظر الطبيعية أو الحوادث التاريخية التي يسجلها ولوحة للفنان لبيب تادرس من طلائع فناني الجيل الأول، وصورة زيارة القبر للفنان محمد حسن التي خصّها بمقالة في ساعات بين الكتب ... وصورته الشخصية بريشة صلاح طاهر ... وللعقاد إزاء هذه الصورة لمحةٌ ذكية؛ فهو يرى الفنان فيها قد مثّل القابليات قبل تمثيل الملامح والمحسوسات، فليس في الصورة حالة محسوسة عني بها دون غيرها، ولكن ما من حالة تطرأ على النفس إلا نظرت إلى الصورة فرأيتها قابلة لها موافقة للتعبير عنها. وهذه عنده هي ملكة الإحياء التي تُشترط في جميع الفنون.

على أن هذه اللوحات من إدراك الإحياء الخاص للعمل الفني، ومهاجمة العقاد لحماقة الوصف المحسوس في الشعر لا تتأى به أن يتطلب من التصوير المعنى المباشر في بعض الأحوال، حين يكلف صديقه الفنان صلاح طاهر إثّر أزمة الحب التي مرّت به أن يصور

له لوحة تمثل فطيرة عليها صرصور وذباب وقدح من عسل يضطرب فيه بعض الذباب ويموت.

ويفسر العقاد معنى اللوحة بأنها تعبر عن عزوف النفس، شبعانة أو جائعة، عن الشيء الجميل إذا ما تلوّث.

وما كان الشاعر الذي يتعقب خطرات النفس في الصورة الشعرية بحاجة إلى هذه المعالجة المباشرة للمعنى الذي يقصده حين تطلب له هذا الوجه المادي من الأداء الساذج. وفي مجموعة العقاد بعد هذا نسخ مطبوعة من أعمال خالدة كلوحة الينبوع لأنجر، والزهرة لفيلاسكيز، ومجموعات من مؤلفات الفن الضخمة يلتقي فيها ليوناردو إلى جانب براك ورافاييل بجوار بيكاسو. ومن هذه المجموعات كانت سياحاته في عالم الفن وتأملاته.

ليس حتمًا أن تتلاقى مع العقاد في كل مقاييس حكمه على الفنون التشكيلية، ولكنك لا تستطيع أن تتغاضى عن شجاعته في الرأي وسبقه إلى التعريف بأهمية الفنون ومكانتها وضرورتها في المجتمع، وارتياذه بإصرار مجالاتها عبر سني حياته الفكرية ... بل هو الذي أكد في اللغة العربية استخدام كلمة الفنان بعد أن كان الشائع كلمة «الفني» أو «المتفّن»، وهو في تأكيده استخدام هذا التعبير يراه صيغة مبالغة صحيحة أدل على الخلق والإنشاء من مجرد نسبة الفني إلى الفن كما تنسب المصنوعات.^٨ ودلالة هذا التحديد اللغوي تمتد إلى دلالات أخرى معنوية؛ فهي صدق لفهوم العقاد لمكانة الفنان المميزة في المجتمع ووضعه في موضعه الصحيح على قمة الوجدان الإنساني.

^٨ ساعات بين الكتب.

المازني ... وآراء في الفن

كان المازني عبقرية متعدّدة الجوانب، تمثّلت فيها روح مصر، وملامح صادقة من شخصيتها؛ وهو إلى جانب دوره في تجديد الشعر والحملّة على التقليد، وأثره في القصة وفي المقالة التي كان كاتبها الفذ، جمع أيضًا موهبة المترجم ومملكة الناقد،

مارس ذلك كله في أسلوبٍ ظاهره اليسر كأنه يلهو أو يرسل الحديث على سجيته، وخلف ترائًا ضخماً، ولكن نظرته إلى آثاره الجمة كانت نظرةً تواضع تمثّل في خاتمة كتابه «حصاد الهشيم»؛ إذ يقول: «إني لا أكتب للأجيال المقبلة، ولا أطمع في خلود الذكر. وهل تُرى ستكون الأجيال المقبلة محتاجة — كجيلنا — إلى هذه البدائه؟ أليست أحقّ بأن يَكتب لها نفرٌ منها؟ تالله ما أحقّ هذه الأجيال المقبلة بالمرثية إذا كانت ستشعر بالحاجة إلى ما أكتب!»

ومع ذلك ما زالت كتابات المازني تشغلّ جيلنا بعد أكثر من عشرين عامًا من وفاته، وأظنّ أنها ستظل تشغل الناس ... كما أن آثاره على الأدب المصري المعاصر أعمق من أن تُنكر.

ولكن ما يعنينا من جوانب المازني المتعدّدة في هذا المجال هو ما كشفت عنه كتاباته من آراءٍ ووجهة نظر في الفن ظهرت كبوادر للنقد الفني في مصر، وتمثّل فيها التفاته المبكّر إلى آثار الفنون ومقاييسه الجمالية في تقييمها.

ولقد كانت أكثر الفترات التي عُني فيها المازني بآثار الفن في كتاباته هي تلك الحِقبة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩م، وتجمّعت فيها يقظة ضمير مصر، وفتحت أهل الفكر على آفاق الفنون واهتمامهم بها.

وجمع كتابه «حصاد الهشيم» مجموعةً من مقالاته التي نشرها في أوائل العشرينيات تبدأ بذلك المقال الذي نشره في جريدة الأخبار سنة ١٩٢٢م عن الآثار في مصر. يقول

المازني في هذا المقال: «الحجر لا يحس الحجر ... ولقد غر بنا زمن انحطاط كانت فيه آثار الفراعنة والعرب وغيرهم ممن حفظت مصر ذكرهم، حجارة، وكان الناس شبها لا يتنزلون إلى نظرة يلقونها عليها، وإذا أخطرها شيء بباليهم عجبوا للقدمات وما تجسموه من جهد، وأضاعوه من وقت ومال في نقل هذه الحجارة ورصفها وتوطيدها وتلوينها، وكان أهل الغرب يقدون إلى هذه الحجارة ويوسعونها نظراً وتدبراً وإعجاباً، ويوسعهم أهل مصر عجباً وتهكماً واستخفافاً.»

ثم يقول: «فالآن تغير كل شيء، حلنا نحن وحالت الحجارة. نطقت لنا ووعينا منطقتها، وارتسمت على ألواح صوانها معانٍ ندركها ونتحرك لها، وتجسدت لعيوننا وقلوبنا وعقولنا صوراً مجيد قديم وعز باذخ تالد نتعشقها ونكبرها ونحن إلى مثل الحياة التي أنتجتها.»

وهو بعد هذا يصدر عن حس صادق ووعي مستنير؛ إذ يرى فيها دليلاً على أصالة حركتنا القومية؛ إذ «ما كان بح الأصوات بالهتاف بالاستقلال، ولا اللجاجة في المطالبة به، وما يبدو من التصميم على نيله كاملاً غير منقوص، ما كان لهذا وحده أن يقنعنا بأن هبتنا صادقة وحركتنا صميمة عميقة. فما رأينا في تاريخ بلد ما نهضة قومية لم يكن يريدنا نهضة فنية، لم يكن يريدنا نهضة فنية، ولعمر الحق هل يعقل أن يحس المرء بحقوقه وواجباته ووظيفته في الحياة قبل أن يحس بنفسه وبما حوله، وقبل أن يعرف ماذا هو، وماذا كان من شأنه، وقبل أن يُنشئ هذا الإحساس والذكر في نفسه الآمال؟»

وبعد هذا المقال الذي ينبئ عن خلفية فكرية تضع الفن في مكانه من حياة المجتمع وتقدر قدره، نرى المازني يتابع معارض القاهرة الفنية تلك التي بدأت تنظمها الجماعات الفنية الناشئة في أوائل العشرينيات.

وإذ كان المازني من جيلٍ كُتب له أن يكون جيلَ التمهيد الذي يُعد الأرض ويسوي الطريق لمن بعده، فإن كتاباته تلك بدأت بوضع أسس العمل الفني وقواعد تقويمه؛ فهو يرى أن الفنون تتصل بفلسفة الحياة العالية وبأسرار الجمال العويصة، وينكر ما يراه البعض من تغليب قواعد الفن على مجاله المعنوي والروحي؛ فهو يرى أن هذه القواعد ليست في الواقع إلا كالنحو في اللغة، وكما أن النحو وظيفته أن يعصم الكاتب من الخطأ في تعليق الكلام بعضه ببعض، ويرده عن رفع المنسوب وجر المرفوع وعن جعل المبتدأ خبراً والحرف فعلاً، كذلك قواعد الفن لا عمل لها إلا في بابها الصناعي على الأكثر، ولا تجعل «قواعد التصوير والحفر وحدها من المرء مصوراً أو مثلاً ولو كان فيها ما كان الخليل من العروض.»

وتلك نظرة نافذة إلى أعماق العمل الفني تتخطى حدوده الظاهرة، وتدل على فكر رائد في هذا المجال.

وهو يكشف في لحظة أخرى عن إدراكٍ لمعنى التصوير فيقول: «التصوير في أصله فنٌ تقليدي، ولكن ليس معنى ذلك أن تمثيل الطبيعة تمثيلاً لا يتجاوز مجرد النقل بدون زيادة أو نقص هو كلُّ ما يُطلب من التصوير، ومن المسلّم به أن إثبات صورة الشيء ليس عملاً فنياً، وإنما يصبح كذلك إذا كان الإثبات بحيث يُبرز صفة الشيء ويؤكد مميزاته وينفث فيه روحاً. أو بعبارة أخرى لا يكون الرسم فناً إلا إذا ظهر فيه عنصر الجمال في الترتيب أو التأليف وإلا إذا صار إبراز الفكرة والأداء وعناصر التمثيل والجمال طابع المصور في عمله — كل ذلك — واحداً في جوهره بحيث تصبح الصورة وليست عبارة عن فكرة رُسمت وأُلبست عمداً هذا الثوب الفني، بل فكرة خليقة ألا يكون لها وجود إلا بمقدار ما تُستطاع العبارة عنها بالتصوير.»

وهو يناقش نظرية الفن للفن أو الفن للمجتمع ونفعية الفنون، فيرى أن التصوير يمكن أن يخدم غايةً اجتماعية، وأنه فن «ذهني» كالشعر غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها، وأن ريشة المصور إذا كانت لا تستطيع أن تجاري القلم في إيضاح القوانين التي ينبغي أن تجري على مقتضاها حالات المعيشة وأنظمة الاجتماع وغير ذلك، فإنها تستطيع، ولا شك، أن تمثل بما تسعه قدرتها آلام الفقر وحنان المرزوقين به ونزاعهم إلى السعادة، ومكافحتهم قوى الطبيعة ونظام الاجتماع؛ وبذلك تحرك في نفوس النظارة العواطف التي تتولد منها الرغبة في التغيير والنزوع إلى الإصلاح.

وهو يتحوّل من النظرية إلى التطبيق عند استعراض بعض معاصريه من الجيل الأول للمصورين، ويبدو أن أحمد صبري كان الفنان الأثير عند المازني كما كانت منزلته عند العقاد، فأعماله تستولي على إعجابه، وهو ينظر إليها نظرة أديب أكثر من نظرة فنان، وتستوقفه فيها معانٍ في التعبير، وإن كان نقده لا يخلو من لفتات تشكيلية.

أمام لوحة «غلام متشرد» لصبري يقول المازني: «هو وسيم الوجه، تقول لك عينه إنه وطنٌ نفسه على هذه الحياة الضالة؛ إذ كان لا عهد له بغيرها، ولا حيلة له في تغييرها، ويقول لك محيّا الذي يواجهك بحذر ويثني عنك خذاً، وشفته المضمومتان إنّ تحت هذه الأطمار نفساً فيها خير كثير واستعداد قوي، ولو أن يداً امتدت إليها وساعفتها لكان لها شأن آخر، ويا له من جمالٍ مخبوء في أحوال!»

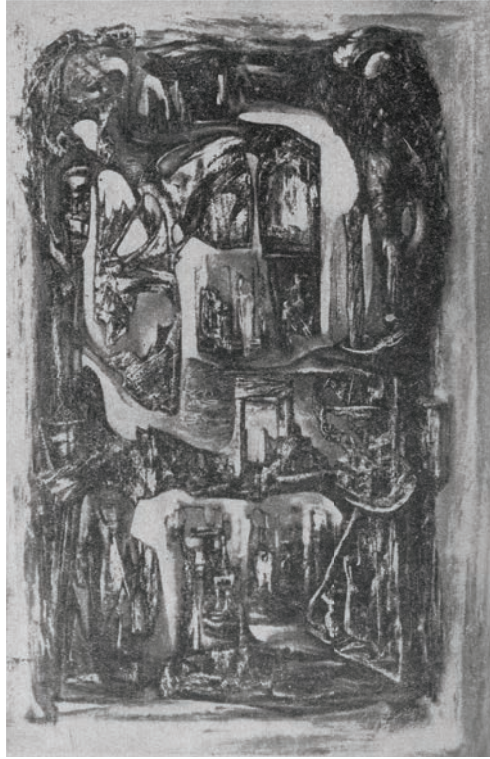
وهو بعد هذه المقدمة الأدبية يفاضل بين هذه اللوحة وبين لوحة للفنان محمود سعيد فيقول: «رأينا له صورة سيدة إنجليزية باسمه خُيل إلينا أن فيها معاني قصّر المصوّر في إبرازها، وأن المرء لو غرز أصبعه في جانب خدها لما صادف عظاماً تقاومه، وهذا خطأ في التخيل بلا ريب، فإن الجسم عظامٌ ولحم، ومهما بلغ امتلاء الخدين على جانب الفم فإن من الغلط أن يُصوّر بحيث تنتفي فكرة وجود عظام الشدقين مستورة تحت اللحم. وليس حول السيدة جو ولا هواء، فكأنها ملصقة بستار، أو كأن ظهرها ورقة على ورقة. ويجب أن يشعر الناظر أن حول السيدة هواء كما يشعر إذ ينظر صورة الغلام المتشرد، وهي مقارنة يجب على المتفرجين أن يقوموا بها ليدركوا الفرق. هذا فضلاً عن الدرس الذي في الألوان في صورة الغلام، والمقابلة بين الوردي الباهت فيها وبين البنفسجي، وهي مقابلة تلذ العين وتروق النظر.»

وهنا يحاول المازني أن يتخطى المدلول الأدبي للعمل الفني إلى مناقشة عناصر الأداء التشكيلي والحكم عليها ... غير أن نقده هذا العمل من أعمال محمود سعيد لا يعني عدم استجابته لأسلوبه الفني، بل هو على العكس أفرد مقالاً كاملاً لأعمال محمود سعيد في مناسبة سابقة لما تمثّله فيها من دلالات ومعانٍ يضعها في المحل الأول عند النظر إلى آثار الفنون؛ فهو دائماً يستقرئ في العمل الفني فكرته ومحتواه وقدرته على تجسيم المعاني. ولهذا فهو يرى أنه «إذا كانت رقعة الصورة محدودة، وكان التصغير الذي يضطر إليه الرسام لا يحرك الإحساس بالجلال تحريك الضخامة وترامي الأبعاد على الرغم مما يصنعه المصوّر وما يستطيع أن يقوم بخيال الناظر، فإنّ المصوّر مع ذلك يسعه إلى حدّ أن يعطينا فكرة عما لا يقوى على المحافظة على حقيقة أبعاده، وذلك بواسطة المقارنة بمقياس معروف مقرّر في البداية، وخير مقياس هو الإنسان، على الرغم من تفاوت أطوال الناس واختلاف أجرامهم.» وهو يرى أنه من «السخافة الواضحة أن يعمد أحد إلى منظر جليل رائع فيصغّره ويدعه على لوحة وحده، وليس إلى جانبه لا إنسان ولا حيوان ولا منزل أو شجرة أو غير ذلك مما يناسب المشهد ويعين على تصوّر ضخامته.»

ومن أجل هذا فهو يرفض لوحة وادي الملوك لراغب عياد، لأنه اجتزأ بالمنظر الذي رسمه، ولم يُعن بأن يهيئ الناظر وسيلة تعينه على تصوّر الحقيقة الجليّة بكل ما فيها من روعة أو ببعثها.

ومرة أخرى تستوقفه لوحات صبري للأشخاص؛ فهو يرى أنه يثبت في الوجه حالة مخامرة لا زائلة، وشعوراً باطناً ملازماً، ولوحاته على عكس غيرها من صور الأشخاص

«التي لا يرى فيها إلا حالة زائلة ليست بالتي ينبغي أن يطلبها المصور ويعالج أن يؤديها ويثبتها، إذا لم يكن في إثباتها مزية خاصة أو براعة شاذة وقدرة وتجديد في أدائها. وليس الحال كذلك في تلك الصور التي لا تكاد تمضي عنها حتى تنساها كأنك ما رأيته، ذلك إلى عيب في الرسم كالذي وقع فيه الأستاذ ناجي في صورة «مدام آدم»؛ إذ جعل ما ينسدل على ساقها من ثوبها وهي جالسة كأنه قطعة من الجلد الغليظ ملتفة عليهما تحس بعينك سُمكه وغلظه.»



التجريد في الفن المصري الحديث «رمسيس يونان».

وللمازني بعد ذلك سجالٌ مع مختار حول تمثال نهضة مصر تمثلت فيه فوارق نظرة الأديب ونظرة الفنان إلى الأثر الفني وتقويمه.

وأغلب الظن أن شواغل الحياة صرفت المازني عن متابعة الحركة الفنية ومعارضها، أو أنه حمل هذه الرسالة رائداً ثم تركها حين بدأ النقد الفني في مصر تتشكّل معالمه. ولكن المازني يضع في بعض أحاديثه بعد ذلك مبادئ عامة في النقد هي بمثابة وصية رجل تمرّس على النقد لكل ناقد للفنون والآداب.

فهو يرى أن على الذي يريد النقد أن يصدق نفسه، فإن صدق النفس أولى وأجدى، وإن النقد عبارة عن رفع ميزان، والميزان ذو كفتين، في واحدة يُوضع الإحسان، وفي الأخرى تُوضع الإساءة والتقصير، كما أن النقد النافع هو الذي يتوخّى فيه صاحبه القصد والاعتدال فيحسن بمن يزاوّل النقد، أو يبدو له ما يُغري به، أن ينأى عن الرأي الذي يعنّ له ليلة أو ليلتين، ويديره في نفسه يوماً أو يومين قبل أن يجري به لسانه أو قلمه، فإن النفس تسكن، والوجوه تتفتح، والغوامض أو الخافيات تتبدّى، والراسب يطفو، والغائب يحضر، والرأي في النهاية يكون أقرب إلى الاتزان وأشبه بالعدل.

لقد قال المازني إن الحظ قضى أن يكون عصره عصر تمهيد، وأن يشتغل أبنائوه بقطع الجبال التي تسد الطريق، وبتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم «وبعد أن تُمهّد الأرض وينتظم الطريق يأتي نفرٌ آخر من بعدنا ويسيرون إلى جانبه ويقيمون على جانبيه القصور شاهقةً باذخة، ويذكرون بقصورهم، وننسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقةً رائعةً والذين شُغلوا بالتمهيد عن التشييد».

ولكن المازني سيظل وجهًا لا يُنسى في حياتنا الثقافية حتى في تلك الجوانب البعيدة عن آفاقه المعروفة؛ فلقد أرسى فيها دعائم ومهّد الطريق.

الآثار الفرعونية في شعر شوقي

كان جلال التاريخ وعظمة الآثار من مصادر وحي شوقي ... أطلال الوقوف بتاريخ روما،
وتأسى على عَبر الدهر في ثرى الأندلس، وفاض شعره بأمجاد العرب، وما إن وقف برحاب
الماضي الفرعوني حتى ارتفع نشيده بالغناء ونطق بالحكمة ... ترنم بروعة الآثار، وهزة
جلالها على أرض الوادي.

أليس هو القائل: «الشعر ابن أبوين؛ التاريخ والطبيعة»؟!
وهو المزهو ببعث أمجاد بلاده:

وأنا المحتفي بتاريخ مصر مَنْ يَصْنُ مجدَ قومه صان عرضا

وقد أوتي شوقي في شعره هبة الموسيقى وملكة التصوير ... في كل وقفة له نشيد
يرقى إلى أعلى مصادر السحر، وإزاء ما طاف به من آثار حكمة وتأمّل وصياغة لصور
تشكيلية في الشعر نابضة بالحركة تضيفي على الأثر الجليل حياة الكلمة ... أحياناً ترتفع
النغمة ضخمة جهيرة، وأحياناً تفيض بسحر عجيب ... وهو في كل هذا يستحضر رؤى
متباعدة ويجمعها في نسيج شعري يبلغ في بعض صوره مراتب الإعجاز.

في ديوان شوقي نلمح حركة التاريخ في مرآة شاعر عظيم، على أن من تاريخيات شوقي
وقفات خالدة اختص بها آثار مصر، فكانت وجهاً من أوجه تفرّده بين شعراء عصره.
وقفته الكبرى في قصيدته عن حضارة مصر «كبار الحوادث في وادي النيل»، وفيها
يتناول عصر بناء الأهرام، وعصر رمسيس وسيزوستريس حتى يصل إلى العصر الحديث
وفيها يخاطب رمسيس:

جلّ رمسيس فطرةً وتعالى شيعَةً أن يقوده السفهاء
وَسَمًا للعلا فنال مكاناً لم ينلّه الأمثالُ والنظراءُ

* * *

وجودُ يُساس والقول فيه ما يقول القضاة والحكماء
وبناءً إلى بناءٍ يوَدُ الخلد د لو نال عُمره والبقاء

ثم يقول:

مَن كرمسيس في الملوك حديثاً ولرمسيس الملوك فداءً

ولقد كان رمسيس من أكبر الملوك البنائين، شاد المعابد، ونثر تماثيله في أرض الوادي من النوبة إلى تانيس.

على أن وقفات شوقي المباشرة أمام الآثار تمثل في تأملاته لأبي الهول، وشجنه الحزين أمام القصر الغريق — أنس الوجود — وانبهاره بكنوز الملك الشاب توت عنخ آمون التي أطلّقت من وجدانه أروع الشعر، وقد ظل سحر الملك الذهبي يعاوده فيختصه بقصائده ... قصيدته الرائعة:

درجت على الكنز القرون وأتت على الدنّ السنون

ويأتي افتتاح أول برلمان مصري في أعقاب الكشف الأثري العظيم لتوت عنخ آمون فيرسل شوقي قصيدته «توت عنخ آمون والبرلمان».

قُم سابق الساعةَ واسبق وعدها والأرض ضاقت عنك فاصدع غمدها

إلى أن يقول:

لَحْدُكَ وَدَّتْهُ النجومُ لَحْدَهَا أَرَيْتَنَا الدنیا به وجِدَهَا
سلطانها وعزّها ورغدها وكيف يُعطى المتقنون خُلْدَهَا
أثارُكم يُخطي الحسابُ عدّها انهدم الدهرُ ولم يَهْدَهَا

ونعود إلى تأملات شوقي ومناجاته عند أبي الهول في الجيزة فنرى صوراً من خيال الشعر انطلقت، وسيلاً من الحكمة انساب في تأملاته حين يقول:

أبا الهول ويحك لا يُستقلُّ مع الدهر شيءٌ ولا يُحتقر
تهزأت دهرًا بديك الصباح فنقر عينيك فيما نقر

أَسَالَ الْبَيَاضَ وَسَلَّ السَّوَادَ	وأوغل منقاره في الحُفَرِ
فَعُدَّتْ كَأَنَّكَ ذُو الْمَحْبِسِينَ	قطيعَ القيامِ سَلِيبَ الْبَصَرِ
كَأَنَّ الرَّمَالَ عَلَى جَانِبِكَ	وبين يديكَ ذُنُوبُ الْبَشَرِ
كَأَنَّكَ فِيهَا لَوَاءُ الْقَضَا	ع على الأرضِ أَوْ دَيْدَانِ الْقَدَرِ

فالأسطورة الخالدة الجاثمة على رمال الأهرام تستحيل في رؤى شوقي كائنًا حيًّا أزلًا يتخذ منه العبرة ويأسى لحاله ... والعيون الحجرية الشاخصة الزاهية في أعماق الأزل تستحضر للشاعر رؤيةً غريبةً لا تخطر ببالٍ حين تتمثلُّ له وكأن ديك الصباح قد نقرها فأسالَ منها البياض، وسلَّ السواد، وأوغل منقاره في الحُفَرِ. وفي الرحلة إلى الأندلس، وهي مقابلة لقصيدة البحري الرائعة في الإيوان، يستعيد شوقي آثار بلاده فيذكر بطليطلة وقرطبة الكرنك والهرم، ويستكمل صورة أبي الهول تلك التي جلاها في قصيدته الأولى إذ يقول:

و «رَهِينُ الرَّمَالِ» أَفْطَسُ إِلَّا	أنه من صُنْعِ جَنَّةٍ غَيْرِ فُطْسِ
تَتَجَلَّى حَقِيقَةُ النَّاسِ فِيهِ	سَبْعُ الْخَلْقِ فِي أَسَارِيرِ أَنْسِي
لِعَبِّ الدَّهْرِ فِي ثَرَاهِ صَبِيًّا	والليالي كوعابٍ غَيْرِ عُنْسِ
رَكِبْتُ صَيْدُ الْمَقَادِيرِ عَيْنِي	ه لنقيدٍ ومُخْلِبيهِ لَفَرَسِ

ويضيف إلى هذه القصيدة صورة الأهرام:

وَكَأَنَّ الْأَهْرَامَ مِيزَانُ فَرَعَوِ	نَ بَيَوْمٍ عَلَى الْجَبَابِرِ نَحْسِ
أَوْ قَنَاطِيرُهُ تَأَنَّقُ فِيهَا	أَلْفُ جَابٍ وَأَلْفُ صَاحِبِ مَكْسِ
رَوْعَةٌ فِي الضُّحَى مَلَاعِبُ جَنَّ	حين يغشى الدُّجَى جِماها وَيُغْسي

على أن شوقي يكتب قصيدته في عصر النهضة؛ فهو بعد أن يقف طويلًا عند جثوم التمثال وصمته الدائم يعود فيطلق في قصيدة نغمًا عالي النبرة:

تَحَرَّكَ أَبَا الْهَوَلِ هَذَا الزَّمَانُ نُ تَحَرَّكَ مَا فِيهِ حَتَّى الْحَجَرِ

ويبدو أن هذا المعنى الرمزي في حركة أبي الهول اقترن في رؤى الفنانين والشعراء بفكرة النهضة والبعث.

في سنة ١٩٢٠م أقام مختار تمثاله نهضة مصر، فرمز إليه بتوثب أبي الهول وانبعث
وثبته في مصر الحديثة التي رفعت عن نفسها الستر ووقفت تنرو إلى المنور.
وقد هز هذا المعنى خيال الشعراء فتمثله شوقي في قصيدته «نهضة مصر»:

لقد بعث الله عهدَ الفنون	وأخرجت الأرضَ مثَّالها
تعالوا نرى كيف سوى الصفا	ة فتاة تلملم سربالها
دنت من أبي الهول مشي الرءو	م إلى مقعد هاج بلبالها
وقد جاب في سكرات الكرى	عروض الليالي وأطوالها
وألقى على الرمل أرواقه	وأرسي على الأرض أثقالها
فقلت: تحرك فهم الجماد	كأن الجماد وعى قالها
فهل سكبت في تجاليده	شعاع الحياة وسيالها

وقال مطران في قصيدة نهضة مصر:

يا حبذا مصرُ الفتاة وقد بدت	غيداء ذات حصافة وجمال
في جانب الرُّبَّال قد ألقت يدًا	أدماء ناعمة على الرُّبَّال
بتلطف ورشاقة بتعفف	وطلاقة بتصون ودلال
فإذا أبو الهول الذي أخت به	حب العثار أقبل خير مقال

ولس مصطفى صادق الرافعي نهوض أبي الهول في نشيده القومي الذي وضعه
سنة ١٩٢٠م وفيه يقول:

رسا أبو الهول ركيناً وربض ربيعة جبار على الأرض قبض
فالفزع الأكبر يوماً لو نبض

فلما تحرك أبو الهول في تمثال مختار كتب الرافعي في نجوى التمثال:
«إنما كنت يا أبا الهول لغز الصمت فلما أضيفت المرأة إليك أصبحت لغز النطق!»
على أن وقفة شوقي أمام أبي الهول بين الحكمة والتصور والرجاء يقابلها وقفة
شجن حزين عند قصر أنس الوجود:

قف بتلك القصور في اليم غرقى	ممسكاً بعضُها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضاً	سابحات به وأبدين بضاً

مشرفاتٍ على الزوال وكانت	مشرفاتٍ على الكواكب نهضا
شابَ من حولها الزمانُ وشابتْ	وشبابُ الفنون ما زال غضا
وخطوطُ كأنها هُذبُ ريم	حسُنَتْ صنعةٌ وطولاً وعرضا
صنعةٌ تدهش العقولَ وفنٌ	كان إتقانه على القوم فرضا
يا قصوراَ نظرتُها وهي تقضي	فسكبتُ الدموعَ والحقُّ يُقضي
أنتِ سطرٌ ومجدٌ مصرَ كتابُ	كيف سامَ البلى كتابك فضا

وهنا نتمثّل قدرةَ الشاعر على إضفاء الحياة على معالم الأثر الغارق، ووجده الحزين الذي أحال معابد فيلة إلى مخلوقات حية، وجعل من تلك اللاكئ البطلمية عذارى دهم الذعرُ جمالها فتهاوت.

وكأن الأثر التشكيلي يفرض على الشاعر نغمته، فلقصيده أمام أبي الهول فخامة الجهر وجهامة الصمت، أمّا عند أنس الوجود فإن موتها البطيء يحرك فيه رومانسيّة الشجن الحزين، فيرسل بكائيته الفريدة.

ولكن النشيد يرتفع بانبهار النغم في قصيدة «توت عنخ آمون وحضارة عصره»، فالشاعر كما قال «يزن الجلال ويستبين»:

وهو يستحضر الصورة الشعرية المقابلة للآثار الباهرة التي طاف بها:

ذهب ببطن الأرض لم	تذهب بلمحته القرون
استحدثت لك جنداً	وصفائحاً منه القيون
ونواوساً وهّاجة	لم يتخذها الهامدون
لو يفتن الموتى لها	سرحوا الأنامل ينبشون
وتنازعوا الذهب الذي	كانوا له يتفانتون
أكفانٌ وشي فُصّلت	برقائق الذهب الفتين

* * *

وبكل ركن صورة	وبكل زاوية رقين
وترى الدُملَى فتخالها اذ	تثرت على جنبات زون
صورٌ تُريك تحركاً	والأصلُ في الصور السكون
ويمرُّ رائعٌ صمتها	بالحسّ كالنطق المبين
صحبَ الزمانَ دهانها	حيناً عهيداً بعد حين

غَضُّ عَلَى طُولِ الْبَلَى	حَيٌّ عَلَى طُولِ الْمَنُونِ
خَدَعُ الْعَيُونَ وَلَمْ يَزَلْ	حَتَّى تَحْدَى اللَّامْسِينَ
غُلْمَانُ قَصْرِكَ فِي الرُّكَا	بِ يَنَاولُونَ وَيَطْرُدُونَ
وَالْبُوقُ يَهْتَفُ وَالسَّهَا	مُ تَرْنُ وَالْقَوْسُ الْحَنُونِ
وَكَلَابُ صَيْدِكَ لُهَثٌ	وَالْخَيْلُ جُنٌّ لَهَا جَنُونِ
وَالْوَحْشُ تَنْفِرُ فِي السَّهْوِ	لِ وَتَارَةً تَثْبُ الْحَزُونِ
وَالطَّيْرُ تَرْسُفُ فِي الْجَرَا	حِ وَفِي مَنَاقِرِهَا أَنْيْنِ
وَكَأَنَّ آبَاءَ الْبَرِيِّ	ة فِي الْمَدَائِنِ مُحْضَرُونَ
وَكَأَنَّ دَوْلَةَ «آلِ شَم	س» عَنْ شِمَالِكَ وَالْيَمِينِ

والشاعر في هذه القصيدة تتجلى فيه ملكة المصوِّر وهو يصنع من الكلمات صورةً مرئية فيها عبقرية التشكيل.

ولقد كان شوقي شديد الإعجاب بقدرة البحري كشاعر فريد في صياغة الصورة الشعرية، وهو في رحلته إلى الأندلس يبدي في تقديمه للقصيدة إعجابه بسينية البحري في الإيوان ويشير إلى أنها «تريك حُسن قيام الشعر على الآثار وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار»؛ فسينية البحري كما قال صاحب «الفتح القسي» قد بقي بها كسرى في ديوانه أضعاف ما بقي شخصه في «إيوانه».

ومن هنا جرى شوقي على نهج البحري في إبداع المقابل الشعري للصورة التشكيلية وفي إيداعها نبض الحركة والحياة.

ولكن البحري بلغ حد الإعجاز في استحضار الصورة التشكيلية ورفاهة الحس الفني حين قال:

وإذا ما رأيتَ صورةً أنطا	كية ارتعتَ بين روم وفُرس
والمنايا موائِلٌ وأنوشر	وان يُزجي الصفوفَ تحت الدُّرُفس
في اخضرارٍ من اللباسِ على أص	فر يختال في صَبِيغَةِ وَرَس
وعراك الرجال بين يديه	في خفوت منهم وإغماض جَرس
من مُشِيح يهوي بعامل رُمح	ومليح من السَّنان بِتُرس
تصف العينُ أنهم جدُّ أحيًا	ءٍ لهم بينهم إشارة خُرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى	تتقرَّأهم يداي بلمس

ويقول شوقي في قبر توت عنخ آمون أيضًا:

خليليّ اهبطا الوادي وميلا	إلى غُرفِ الشَّموس الغارِبينا
وسيرا في محاجرهم رُويدًا	وطوفا بالمضاجع خاشعينا
وقبرًا كاد من حسن وطيب	يضيء حجارةً ويضوع طينا
يُخال لروعة التاريخ قُدَّت	جنادلُه العُلا من طور سينا
وقومًا هاتِفِين به ولكن	كما كان الأوائل يهتِفونا
فثَمَّ جلالَةٌ قَرَّت ورامت	على مَرِّ القرون الأربعينا
جلال المُلك أياَمَ وتمضي	ولا يمضي جلالُ الخالدينا

جمع شوقي في قصائده بين عمق الخيال وصدق الواقع، وعطف بنثره على آثار مصر، فهو يخاطب الأهرام في كتاب «أسواق الذهب»: «ما أنت يا أهرام؟ أشواهد أجرام أم شواهد إجرام، وأوضاع معالم، أم أشباح مظالم، وجلال أبنية وآثار، أم دلائل أنانية واستئثار.»

وهو نثر محمّل بالبديع، متأثرٌ بسؤاله الذي تردّد أحياناً في شعره: أكان فنُّ الفراعنة وليد العسف أم كان من فيض الروح والإيمان؟

وإذا كان شوقي في رثاء كارنا فورن مكتشف آثار توت عنخ آمون قد قال في أبياته المعجزة إنه أفضى إلى سرِّ الزمان ففضّه وسعى إلى التاريخ في محرابه، فإن شعر شوقي كان «سعيًا دائمًا إلى التاريخ وإحياء لصوره وآثاره...» هو حقًّا الذي طوى السنين القهقري حتى أتى فرعون بين طعامه وشرابه. قلٌّ لشاعر أن يزخر شعره كما زخر بهذه الصور ... وعلى قدر هيامه بالماضي وتعلُّقه بالآثار على قدر ندرة التفات حافظ إلها ... كلاهما كان مرآة لعصره، ولكن شوقي حلَّق في الماضي البعيد، وجاب آفاق حاضره، أما حافظ فكان عصره ومحيطه شاغله.

كان شعر شوقي كما قال: الغناء في فرح الشرق، وكان العزاء في أحزانه، ولكنه كان أيضًا وجه التاريخ.

في بعض إبداعه الشعري في وصف الآثار الفرعونية ما بلغ القمم.

لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلي

«أحياء لها من سحر القدم ما يهز الخيال، ويحرك الإلهام، ومآذن تعلق سماء القاهرة، وبيوت قديمة فيها عراقة الذكرى، وملامح وجوه، وصور من التقاليد والعادات تعطي المكان نبضه الخاص، تلك هي القاهرة بوجهها الخاص والحياة الشعبية في ملامحها العامة تتبدى خلال أدب نجيب محفوظ في صورٍ نرى مقابلها التشكيلي في ألواح الفنانين. وعندما نقرأ «خان الخليلي» و«زقاق المدق» و«بين القصرين»، أو نطوف بدنيا الله يستدعي لنا الوصف التشكيلي الذي يتخللها صوراً من الفن المصري المعاصر تتلاقى معه وتذكر به ... كلاهما ترديد للآخر صدر عن نفس المنابع وغمس فيها أقلامه ومراقمه فتبدت لنا وشائج تربط الأشكال والألوان والظلال، وتجعل الصورة الأدبية معادلة للصورة التشكيلية.»

كانت روايات نجيب محفوظ تستلهم في البدء التاريخ المصري القديم، وتتجه صوبَ أمجاده؛ فمجرى الأحداث في «رادوبيس» وفي «كفاح طيبة» يخلق في آفاق انجذبت إليها فنوننا مع نهضة العشرينيات ... ذلك هو عصر البعث الذي تجلى في أناشيد مصر وألحانها، وصدرت عنه قصائد الشعراء ومؤلفات الأدباء ... بدت أصداء هذه الروح في قصائد شوقي الفرعونية، وفي ألحان سيد درويش التي كان يصوغها للأناشيد التي يفخر فيها المصري بكرم عنصره وعز جدوده، وتجلت في الرموز التي كانت تتخذها مصر عنواناً لمظاهر حياتها ... وعكف هيكل يكتب في هذه الفترة تاريخ الآلهة المصرية القديمة، ويتحدث عن أمجاد العصر الفرعوني، وصاغ توفيق الحكيم قصة «عودة الروح» في إطار نشيد البعث ... حتى مصطفى صادق الرافعي، الأديب العربي الذي كان مشدوداً إلى العصر الإسلامي، صاغ نشيده القومي من وحي هذا المجد الفرعوني:

رسا أبو الهول ركيناً وربض ربضة جبار على الأرض قبض
فالفزع الأكبر يوماً لو نبض

هذه المعاني هي التي جسّدها مختار في رمزه المعبر العميق: تمثال نهضة مصر، وهي التي جذبت ناجي للرحلة إلى طيبة ليكون في هذه الحقبة مصوّر الكرنك وطريق الكباش.

وقد امتدّ هذا الجذب الفرعوني حتى الأربعينيات ... ظهر في أدب هذه الحقبة عند باكتير، كما ظهر عند عبد الحميد جودة السحار، وعادل كامل، واختصه نجيب محفوظ برواياته الأولى.

غير أن ظهور رواية «خان الخليلي» في سنة ١٩٤٥م كان إيذاناً بخطوة حاسمة في الطريق إلى أدب قومي تشرب الروح المصرية الخالصة، واستلهم واقع بيئة معاصرة من خلال حياة أسرة وأجواء حي في فترة الحرب العالمية الثانية.

منذ هذه الرواية تتبدّى الصور الوصفية لأحياء القاهرة، تلك التي ملكت قلب نجيب محفوظ وأيقظت حسه التصويري، وتراها خلال سطورهِ تتردّد بين صور متنوعة متنقلة من الوصف وبين إيماءات موحية.

في الصفحات الأولى من خان الخليلي تلوح معالم الحي؛ حوانيته ومقاهيه، وجوهُ المتلفّع بغلالة سمراء، وسماؤه المحبوبة بشرفات توصل بين العمارات. وللحي في صورته الموحية ظلال وألوان، فهو «ما زال يحتفظ لليد البشرية بقديم سُمعتها في المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقي سرعتها الجنونية بحكمته الهادئة، وأليتها المعقّدة بفنه البسيط، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم، ونورها الوهاج بسمرته الناعسة».

وصورة أخرى تلوح من الحي حين يختفي شعاع الشمس المنعكس على زجاج النوافذ العليا من العمارات التي تواجه نافذته، فأدرك بطل روايته «أن الشمس تغيب وراء قباب القاهرة المعزية بالجهة الخلفية ... وصعد بصره إلى مئذنة الحسين السامقة تنطلق بجلال في غلالة من ظلال المغيّب، فهزّت مشاعره وأيقظت قلبه، ثم ارتفق حافة النافذة ... رأى نوافذ مغلقة وأخرى شبه مفتوحة، وشرفات تسعى فيها ربّات البيوت يجمعن الغسيل أو يملأن القلّل».

هي صورٌ وصفية للمُشاهد الخلفية لأشخاصهِ تستدعي إلينا مقابلها التشكيلي في لوحات هدايت ويوسف كامل الفنان الذي تعلّق هواه الأكبر بأحياء القاهرة المعزية ... وفي

لوحات سيد عبد الرسول ومن قبله سعيد الصدر لنساء الأحياء البلدية وحياة الأسطح في بيوتها.

ويلتقي نجيب محفوظ مع كثير من الفنانين في تعلُّقه بمعالم هذه الأحياء القديمة. «هذا الحي هو القاهرة القديمة، فهو بقايا متداعية، حقيقة بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء، فإذا نظرت إليها بعين العقل لم ترَ إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر. ليس القديم من البقاع مجرد قذارة فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع، فتبعث في النفوس فضائل شتى! إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزية ذات المجد المؤتَّل ... أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة؟!»

وتستمر الصور الوصفية الموحية في الاطراد؛ فهذه صورة الحي في الصباح: «وجد الحي يتمطى مستيقظاً، فالدكاكين ترفع أبوابها، ونوافذ الشقق تفتح على مصاريعها، وباعة اللبن والصحف ينطلقون إلى الطرق المتشابكة منادين بغير انقطاع. وجذب انتباهه قدوم جماعات من «مشايخ» المعاهد الأولية، الغلمان يسرون زرافاتٍ نحو معيهم في جُبيبٍ سوداء وعمم بيضاء، فذكَّروه بـ «الفشار» في المقل، وأنصت إليهم مستلذاً وهم يرتلون معاً ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَّذْكُورًا﴾.»

ومن بين الصور التي عرضها صورة مقاهي خان الخليلي و«غرزة» أيضاً بما فيها من أشخاص وأشكال نرى نظائرها تبدو في الملامح السريعة التي التقطها راغب عياد من مثل هذه الأماكن التي كانت تملأ أحياء القاهرة القديمة.

ويمر أدب نجيب محفوظ بتحوُّل ملحوظ في «زقاق المدق»؛ فهي علامة هامة من علامات التطور في أسلوبه الأدبي ... الصور هنا أكثر واقعية وصدقاً، وهي تخرج محمَّلة بما يثقل روح الشعب من خرافات، وبالأجواء الداخلية الباطنة من حياة الناس وحياة الأماكن، فلأشياء أيضاً حياتها.

هو يستهلها بلفتة نحو قاهرته فيقول:

«تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق، كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري. أي القاهرة أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله، وعند علماء الآثار، لكنه على أي حال أثرٌ، وأثرٌ نفيس، كيف لا وطريقه المبَّلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرةً إلى الصناديق، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك. هذا إلى قَدَمٍ بارٍ، وتهدُّم

وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد».

على أن الوصف التشكيلي لا يقف عند أماكن الزقاق ومبانيه وإنما هو يتعداه إلى سكانه؛ فالخط النفسي الداخلي للشخصية تكمله الصورة الخارجية التي تجلّت عناية نجيب محفوظ برسم ملامحها التشكيلية، فحميدة «تلفُ الملاءة لفّة تشي بحسن قوامها الرشيق، وتصوّر عجيزتها الملمومة أحسنَ تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيهَا المدملجتين، ثم تنحسر في أعلاها عن مفرق شعرها الأسود ووجهها البرنزي الفاتن القسمات، وكانت تتعمد ألا تلوي على شيء فتتحدّر من الصناديق إلى الغورية ثم إلى السكة الجديدة فالموسكي، حتى إذا غابت عن الأعين الثاقبة علّت شفّتها ابتسامة وراحت تنهب الطريق الزاخر العامر بعينيها الجميلتين».

إنّ حميدة بملامحها ولون بشرتها وسحر عيونها تكاد تُطل من لوحات محمود سعيد، تلقاها عنده بكل أوصافها.

ولكن نجيب محفوظ لا يلبث أن يضيف صورًا أخرى كصورة زينة صانع العاهات وصورة حميدة، هنا نحس ملامح جديدة من باطن الحياة الشعبية وخفاياها وأحاجيها ... وأكاد أعثر لزينة على نظائر في لوحات عبد الهادي الجزار وحامد ندا وغيرهما من فناني جماعة الفن المعاصر الذين أخذوا في الحِقة نفسها يرسمون الوجه الخفي للحياة الشعبية المثقل بالأسرار والغموض ... وتضاف هذه الملامح إلى الفن التشكيلي المعاصر حينما كانت الصور الجديدة الجريئة لزقاق المدق بأشخاصه وأحداثه ومعالجه تستقر في الأدب المصري.

ويقودنا زقاق المدق إلى «بين القصرين» فنرى الوصف الداخلي لبيت أحمد عبد الجواد ... وحجرة أمينة وقد بدت «برقعتهَا المربعة الواسعة وجدرانها العالية وسقفها بعمّده الأفقية المتوازية، إلا أنها لاحت كريمة الأثاث ببساطها الشيرازي وفراشها الكبير ذي العمْد النحاسية الأربعة والصوان الضخم والكنبة الطويلة المغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان».

هنا تتبدّى ملكة التكوين التشكيلي ... الإحساس بالمنظور، وقدرة توزيع الظلال والألوان، ويستقيم الوصف الأدبي لوحة متكاملة الأركان من اللوحات التي تصوّر مداخل البيوت القديمة الأليفة، وتجمع عناصرها وألوانها.

غير أن نظرتة التصويرية تعود فتنجّه إلى الخارج حين تُطل أمينة من السطح فتترأى لها مساجد القاهرة «كم تروعاها المآذن التي تنطلق انطلاقًا ذا إحياء عميق تارة

عن قريب، حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، وتارةً عن بُعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفاصيل كمآذن الحسين والغوري والأزهر، وثالثة من أفقٍ سحيق فتترأى أطيافاً كمآذن القلعة والرفاعي، وتقلب وجهها فيها بولاء وافتتان، وحب وإيمان، وشكر ورجاء، وتحلق روحها فوق ذراها أقرب ما تكون إلى السماء، ثم تستقر منها العينان على مئذنة الحسين، أحبها — لحب صاحبها — إلى نفسها، فتنفذ نظرتها حناناً وأشواقاً، مشوبة بحزن يطوف بها كلما ذكرت حرمانها من زيارة ابن بنت رسول الله، وهي على مسيرة دقائق من مثواه.

هذه هي القاهرة المساجد والمآذن أوحى إلى نجيب محفوظ هذه الصور التي تتبدى في رواياته، وكان لإحيائها صداها في الفن التشكيلي.

وإذا كانت القاهرة هي المسرح الرئيسي لأحداث روايات نجيب محفوظ وقصصه، فإن رؤاه لم تعلق بمشاهدها الخارجية وحدها، ولكنه يغوص في خباياها يصور حياة الشعب في عباداته وفي مبادئه، تلتقي عنده كل المتناقضات التي تمنح الحياة إيقاعها الغريب.

الجامع رابض على باب حيّ الفساد (الجامع في الدرب - دنيا الله) واللوحات النفسية تتوالى تصوّر ملامح غريبة متناقضة كما تصور الأجواء الداخلية لبيوت العاهرات، وتترأى في قصصه صور العادات الشعبية: الزار والذكر والعوالم، وكلها محاور خاضها الفن التشكيلي باقتدار.

ويخفت نبض القاهرة القديمة، وتتوارى صورها من أدب نجيب محفوظ، بل هو يهجرها إلى الإسكندرية مع «السمان والخريف»، فتستحيل القاهرة إلى ذكرى مغلّفة بالحزن، وتلوح الإسكندرية من خلال حي يحبه — حي الإبراهيمية — هنا نلقى لوحة «للبحر يتراعى في عظمة كونية حتى يغوص في الأفق، ولكنه يستمد من حلم أكتوبر حكمة ودماثة. وفي الطريق إلى الحي «مقهى مرصع طواره بالأشجار وسوق الخضار بألوانه النضرة، والحوانيت الأنيقة تحفل بالوجوه اليونانية وتتردد في جنباتها — بعد زوال الموسم — لغتهم الأجنبية فيخيل إليك أنك هاجرت حقاً وتنهل من الغربة حتى تسكر».

وفي «ميرامار» تبدو الإسكندرية أيضاً بما يبهره فيها من ألوان السحب وصورة البحر ... هذا البحر الذي صورّه في كل حالاته، وعكس عليه عواطف أبطاله، وقدم له صوراً غنية الظلال والألوان، تستدعي إلينا صور البحر عند فنان الإسكندرية العظيم محمود سعيد.

وعندما عاد نجيب محفوظ إلى القاهرة في «ثرثرة فوق النيل» كان للقاهرة صورة أخرى ... مشاهد من عوامة يرى عندها لون ماء النيل الرصاصي وأسراب الحمام البيضاء ... ولكن ملامح الدنيا تتغير عندما «يسري سحر الفص المذاب في القهوة السادة» فتحل «الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية مكان الجازورينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات».

وتلوح مشاهد لضواحي القاهرة في الطريق إلى سقارة، طريق «محفوف من الجانبين بأشجار الجازورينا الضخمة تتلاقى أغصانها في الأعالي، ويكتنفه من الناحيتين فضاءً ريفي المنظر والنسمة والوحشة يجلله الصمت، ويشق جناحه الأيسر بطول الطريق ترعة قاتمة الوجه بعض سطوحها بلون رصاصي غامق مميز عما حولها تحت ضوء النجوم الخافت».

وتنبئ كتابات نجيب محفوظ عن نظرة تشكيلية وحس متفتح يلمح الأجزاء ويلتقط معالمها بالقدرة نفسها على إدراك الكليات، «فجذع الشجرة يستوقفه فيرفع عينيه إلى الغصون المنتشرة في الهواء كقبة هائلة مغروسة الهامة في سحبات الصباح الشفافة الدانية» ... ثم يرجع إلى «الجذع المعمر هابطاً إلى جذور كالحة متفرعة عن أصله وضاربة في أرض الطوار كأنما تنشب فيه أظافرها في اندفاع متوترة غاصة بالتحدي والألم ... وهناك رقعة من الماء الخارجي قد تآكلت كاشفة عن طبقة من اللحاء الداخلي ذات لون أصفر باهت على هيئة بوابة قوطية استوت أمامه بطول قامته داعية إياه إلى الدخول» (ثرثرة فوق النيل). على أن حاسة اللون من أكثر حواس نجيب محفوظ التشكيلية تفتحاً ... ولديه ملكة غمس المشاهد والأشياء في ألوانه الخاصة المميزة، وقدرة الإحياء باللون عن المعاني باللون عن المعاني ... وللأشياء وللناس أيضاً ألوانها التي يضيفها عليها، بل إن للطبيعة في أدبه ألوانها المعبرة البعيدة عن مألوف الألوان التقليدية المتعارفة ... فلخان الخليلي سمرة ناعسة، وقرص الشمس ماسي هادئ، والسحب حبالى بماء الورد الأبيض، والأمواج سمراء ضاربة للاخضرار، ولون الوجود أحمر أو أصفر.

وكثير من صور نجيب محفوظ الأدبية تبدو وكأنها لوحات، أدواتها التشكيلية هي القلم الذي استطاع أن يضيف من مفردات اللغة ظلالاً وألواناً جعلت الصورة الأدبية عنده تتلاقى مع كثير من الصور التشكيلية في فننا المعاصر.

