جيل من الرواد

بدر الدين أبو غازي

جيل من الرواد

تأليف
بدر الدين أبو غازي

هنـــداوي

جيل من الرواد

بدر الدين أبو غازي

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

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

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

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٧ ٣٨٩٣ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٥.
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

تقديم	٧
مدخل	٩
الفنون الجميلة في مصر	١١
جيل من الرواد	٢٩
محمود مختار	٣١
محمود سعيد	٥٣
محمد ناجي	٧١
أحمد صبري	٨٥
يوسف كامل	٩٩
محمد حسن	١١٧
راغب عيَّاد	١٣١

تقديم

ما أقل حظ كتب الفنون في مصر ... إنها كالأزهار النادرة في حياتنا الثقافية، تتفتح في فترات متباعدة، كلما وجدت يدًا ترعاها، أو دار نشر تعتني بها، ولكن نصيبها من الرعاية والاهتمام ضئيل رغم حاجة العقل المصري والذوق المصري إليها، ورغم دورها الكبير في حلبة الثقافة.

في الكلمة إحياء لفنون الشكل، ونشر لها، ولكن من يرعى الكلمة لتقوم برسالتها في التعريف بالفنون.

لقد أدركت جمعية محبي الفنون الجميلة أزمة الكتاب الفني في مصر، واستشعرت حاجة الثقافة إليه؛ فأرادت، على قدر إمكانياتها، أن تسهم في هذا المجال بنشر كتيبات عن الفنون، تقدم إبداعاتها إلى القارئ الذي ينشد الثقافة العامة ... قد لا يكون فيها ما ننشده من أبهة الطباعة والإخراج، ذلك أمر لا تستطيعه غير الدولة ودور النشر الكبرى، ولكن فيها متطلبات الكتاب الفني العام، الذي نسعى إلى أن يكون كأداة من أدوات تقديم الثقافة الفنية للقارئ الذي يتطلع إلى المعرفة، والإحاطة بالاتجاهات والتيارات العامة، والإلمام بتاريخ الحركة الفنية في بلادنا.

في حدود هذه الأهداف، نرجو أن نكون قد وُفِّقنا في إصدار هذا الكتاب الأول عن عصر الروَّاد وجيلهم، بمناسبة العيد الذهبي للجمعية؛ ليكون حلقةً في سلسلة تتابع اتجاهات الفن المصري المعاصر.

من الله التوفيق.

مدخل

مختار: رأس تمثال عروس النيل «برونز». اقتنت الحكومة الفرنسية التمثال الأصلي من الحجر، وضمَّته إلى مجموعة متحف جي دي بوم، في باريس عام ١٩٣٠م.

الفنون الجميلة في مصر

ملامح وإشارات

للكلمات إيحاء ودلالة ... في ظهورها، وفي تحوُّلها ما ينبئ عن ذوقٍ واتجاهٍ، وفي استقصاء دلالتها ما يُعين على رسم معالم للعصر الذي ظهرت فيه، واستجلاء ملامحه.

وتعبير الفنون الجميلة في مصر، كعنوانٍ على هذا الفصل، يستعيد للأذهان حقبة كان لذلك التعبير فيها دلالته على الجمال والذوق والرهافة، وإيحاؤه باقتران الجمال بالحياة في مصر، منذ أخذ تعبير الفنون الجميلة يُتداوَل في لغتنا، وتردِّده أقلام الكُتاب، في دعوة إلى التفتُّح على حياة العصر، والاهتمام بالفن كظاهرة من ظواهر الحضارة.

ولقد ظل هذا التعبير يسود لغتنا، إلى أن أخذ تعبير «الفنون التشكيلية» يحتل مكانه؛ فكان في التحوُّل عن التعبير دلالة على تحوُّلٍ في المفهوم والذوق.

من أجل هذا، جاء عنوان هذه الدراسة، كتمهيدٍ للحديث عن جيل الروَّاد، متفقًا مع دلالات عصرهم ... وهي كمقدمة عن الفنون الجميلة في مصر، لا تتناول بالتحليل نشأة الإبداع الفني المعاصر واتجاهاته، فليس هذا هو مجالها أو هدفها، وإنما هي في حقيقتها لوحة للمناخ الاجتماعي والثقافي الذي أحاط نشأة الفنون في مصر، وأعانَ على تطورها ... لوحة تشكِّلها ملامح وإشارات من العصر، ويُلقي عليها الضوء مهادٌ من الأفق البعيد للحياة الفنية في مصر.

خلفية من التاريخ

على امتداد الأفق التاريخي، تلُوح مصر، وعاصمتها القاهرة، في تطلُّعها الثقافي واحتضانها للفنون، مركزًا من المراكز التي صنعت الحضارة في عصور مختلفة.

يكفي أن نمد البصر إلى تاريخ القاهرة الإسلامية لنرى الفن صنوًا للحياة فيها، وعنصرًا من أبرز عناصر حضارتها … كان الفن أداةً من أدوات الحياة، يمتد إلى كل عنصرٍ من عناصرها، من الإناء إلى البناء، ومن حُلي الزينة إلى محاريب المساجد وشبابيكها، ومن قطع النسيج الصغيرة إلى واجهات المباني الضخمة.

وكانت القاهرة في مواكبها وأعيادها تستخدم كل عبقريَّتها في التفنن، يطالعنا المقريزي، في خططه، بملامح من بهاء الحياة الاجتماعية فيها، ومن ارتقاء الذوق العام.

ألم تحظَ القاهرة، منذ ستة قرون، بما لم تحظَ به باريس إلا منذ سنواتٍ قليلة، حين أمر الحكام بطلاء مبانيها باللون الأبيض؛ فبدت وضَّاءة، تزيِّنها الألوان المتألقة في أسواق النسيج والنحاس ومحلات الفاكهة والزهور.

ألم تعرف قاهرة العصر الوسيط ما تسعى القاهرة المعاصرة الآن إلى بلوغه، من تجميل واجهات المباني العامة بروائع الفنون، ويحدِّثنا الأستاذ جاستون فييت في كتابه الرائع «القاهرة مدينة الفن والتجارة» عن المنشآت العمرانية في العصر المملوكي، ويقدم وصفًا رائعًا لمستشفى قلاوون وروعة بنائه وجمال تأثيثه، وما حفل به البيمارستان القديم من أفاريز، زُيِّنت جدرانه بمناظر الصيد والرقص ومجالس الطرب والموسيقى، ومَشاهد مما يحيط بالفنان من مرئيات تجيش بحرارة الحياة.

ولقد كان ازدهار فنون الحياة، وتشجيع الابتكار في أدواتها، من سِمات الحياة في مصر، تشير إليه لطائف الفنون والصناعات الفنية، التي أنتجتها محترفات القاهرة … ويصف ليو الأفريقي تنظيمات الصُّناع الفنيين، وكيف كان الاحتفال يجري حين ينتج واحد من الفنانين الحرفيين عملًا يتسم بالابتكار؛ فتمضي طوائفهم في مواكب، تسبقها الموسيقى، ويتقدمها الفنان المبتكر، مرتديًا زيًّا من القماش الفاخر، ويطوف بمحترفات الحي معلنًا عن ابتكاره، ويقدم له زملاؤه النقوط، وتسجل أسواق القاهرة ظهور عمل فني جديد.

وقد أبدعت القاهرة أروع آثار الخزف من إنتاج مسلم وسعد وغيبي، وغيرهم من صُناع الفن، الذين كانوا يُثبتون أسماءهم على أعمالهم علامةً على تفرُّدهم، كما أبدعت أروع المصابيح الزجاجية والمِشكاوات والتحف المعدنية، وتفنَّنت في الحُلي والنسيج.

وفي هذا العصر، بدأ ظهور المصايف القاهرية، بمبانيها وأخصاصها، التي اهتم أصحابها بزخرفتها، كما سجل المؤرخون والرحَّالة من أعيادها ومهرجاناتها وأساليب الحياة فيها، ما ينبئ عن فنٍّ وذوق حضاري رفيع.

وعرفت القاهرة التماثيل، تزيِّن الأماكن العامة، حين أمر الظاهر بيبرس بإقامة تماثيل أسودٍ أربعة في قنطرة الخليج بالقاهرة، ظلَّت في مكانها حتى شوَّهها صائم الدهر. وقد كانت هذه التماثيل تلفت أنظار الرحالة، وما زال وصفها يطالعنا في رحلة عبد الغني النابلسي «الحقيقة والمجاز».

لقد عرفت قاهرة الطولونيين وقاهرة الفاطميين وقاهرة المماليك معنى الحياة الفنية ورعاية الفنون. ولو بقي لنا كتاب «طبقات المصورين»، الذي حدَّثنا عنه المقريزي؛ لروى الكثير من أنباء نهضة الحياة الفنية وأخبار «المزوقين من الناس»، ومساجلاتهم، وتشجيع أهل الحُكم وأهل الرأي لهم، على أن لمحات مما جاء في رواياته تشير إلى أن القاهرة عرفت مجتمعات الفنون، وشاع فيها هذا المناخ، الذي يحرك كوامن الإبداع. ولعل آثار هذه العصور وحدها تكفي دليلًا على ذلك؛ فما كان لهذه الروائع أن تتم لو لم توجد البيئة الثقافية التي تُعين على كمالها.

ولم تأذن روح مصر هذه بأفولٍ إلا في ختام عصر الغوري، نطالع صورتها الكسيرة في صفحات ابن إياس، ونقرأ وصفه لرحيل صُناع الفن عن القاهرة، بعد مصرع طومان باي … هؤلاء الصُّناع الذين حملتهم مراكب السلطان سليم إلى القسطنطينية، وشيَّعتهم كلمات ابن إياس في رثاءٍ حزينٍ لغياب روح الفن عن القاهرة؛ فأخذت الأعياد والاحتفالات تمر حزينة كئيبة، وخبت كثيرٌ من الصناعات الفنية، وتبدد هذا المناخ الثقافي، صنيع نهضة للفنون.

العصر الحديث، بوادر وإشارات

كان هذا هو الصدع الذي أصاب النفس المصرية، وقطع اتصالها الحميم بالفنون، ولكن مصر تستقبل وجهًا آخر للحياة، حين يدخلها بونابرت بجيوشه، ويصحب، مع حملته العسكرية، موكبًا من العلماء والفنانين، كان بينهم بعض الأفذاذ، أمثال مونج، مساعد العالِم العظيم لافوازيه، وكان مونج متعدد المواهب والكفايات، متفتحًا للفن تفتُّحه للعلم، أوفده نابليون ضمن لجنة حكومية لفحص التحف الفنية في البلاد التي فتحها، وظفر لبلاده، فيما ظفر، بلوحة الجوكندة الشهيرة.

ولهذا جاء مونج إلى القاهرة مدركًا لعظمتها وتراثها، وحمل معه إليها أول مطبعة، عرفت القاهرة بفضلها أول صحيفة تظهر بها أسبوعيًّا، هي صحيفة «بريد مصر» … وكان في موكب العلماء موسيقيون وشعراء وأثريون وفنانون، أراد بونابرت أن يكتشف بهم وجه

هذا البلد الأسطوري، واستقر هذا الموكب العظيم في حي الناصرية، وسكن الفنانون بيت السناري، في حارة مونج، وبدأ الاحتكاك بين الشرق والغرب، من خلال أعمال مصوري الحملة. وقد بُهر الجبرتي بما كان في هذا البيت من صورٍ واقعية لآدميين، بها من البروز والتجسيم في الفراغ ما يجعلها على حد تعبيره «تكاد تنطق.»

وهكذا بدأت مصر تتعرَّف على وجهٍ آخر، وأسلوبٍ مغايرٍ من التعبير الفني، يبدو أنه بهر المصريين، ولقد كان بين فناني الحملة الفرنسية أفذاذ، أمثال دينوي، الذي كان يدير متحف اللوفر في عهد الإمبراطورية، وديترتر وميشيل راجو، الذي صوَّر شيوخ الأزهر في لوحاتٍ حفظها متحف فرساي للشيخ عبد الله الشرقاوي والشيخ السادات والبكري والشيخ الفيومي ومحمد المهدي، وفي هذا دلالة على أن الاتصالات كانت تجري بين أهل الفنون والمجتمع المصري، وأنها أحدثت أثرًا؛ فلما جاء عصر محمد علي، اتجه، في بعثاته الأولى، إلى إيفاد أفرادٍ لتعلُّم فنون النحت والحفر والرسم، غير أن إعدادهم، كان في حقيقة الأمر، تقنيًّا، ولم يكن إعدادًا للفن، كما أطلعنا الأستاذ جاستون فييت في كتابه «محمد علي والفنون الجميلة»، وقد عاد هؤلاء فتولَّوا التدريس بالمدارس الفنية الصناعية.

على أن اهتمام محمد علي بإقامة القصور الباذخة، والمتنزهات، والنوافير، دعاه إلى أن يستعين برجال الفنون في تصميم مبانيه وتجميلها، وعمل الصور والتماثيل الشخصية. وهنا أخذت أذواق عصور الباروك والركوكو الأوروبية تغزو الذوق المصري، الذي أقبل على «الفرنجة»، أغراه بذلك جماعات الفنانين، الذين لم ينقطع توافُدهم على مصر في تلك الفترة، وبخاصة مع حملة أتباع سان سيمون.

لقد جاء ماشرو مع السان سيمونيين إلى مصر، وأعلن إسلامه عام ١٨٣٥م، ولُقِّب باسم محمد أفندي، وعُيِّن مدرسًا للرسم بمدرسة الجيزة، فلمَّا أُلغيَت احتضنه سليمان باشا، وكلَّفه بزخرفة جدران قصر مصر القديمة. واندمج ماشرو في أوساط المصريين الرسميين، وكان له فيها مكانته، وأصبح — فيما بعد — مديرًا للمسرح الخاص للخديو سعيد. وجاء «آلريك»، وعُيِّن أيضًا مدرسًا بمدرسة الجيزة، ثم بمدرسة أبو زعبل، وصنع تماثيل نصفيَّة لمحمد علي.

وصوَّر بعض الفنانين، من أنصار سان سيمون — مثل أشار وفليسين دافيد — لوحاتٍ من وحي مناظر مصر، كما أخذ كثيرون غيرهم بسحر هذا الجمال؛ فسجلوه في أعمالهم، وفكر أتباع سان سيمون في إنشاء مدرسة للفنون بمصر، كما اقترحوا تأليف لجنة استشارية للعلوم والفنون، ضمن برنامجهم الإصلاحي، الذي كان يقوم على العلم والفن والصناعة.

هذه البوادر التي تألَّقت في عصر محمد علي، واستمرت بعده، واستقدام الفنانين تباعًا لعمل التماثيل والصور لأفراد الأسرة المالكة، أشاع اهتمامًا بالفنون، وربط هذا الاهتمام بالذوق الأوروبي، الذي نفذ إلى مصر على أيدي هؤلاء الفنانين، واتصالهم بالحياة المصرية، في حين انتقلت إلى فرنسا نماذج فرعونية، تسرَّبت إلى صناعاتها؛ فاستخدمت رءوس أبو الهول في تزيين قطع الأثاث، وانتشرت أشكال المسلات في الحدائق الخاصة، وامتد تأثير المعمار الفرعوني إلى واجهات المباني.

وإذا كانت معالِم الطابع الأوروبي قد أخذت تسيطر على العمارة والفنون، منذ عصر محمد علي، فإنها تأكدت، بصورة واضحة، في عصر إسماعيل ... في هذه الحقبة بدأت التماثيل ترتفع في القاهرة والإسكندرية، وكُلِّف ألفريد جاكمار بتمثال محمد علي، وبعده بتمثالَي سليمان باشا ولاظوغلي، فضلًا عن أنه زيَّن مداخل كوبري قصر النيل بتماثيل أسوده الأربعة، وكلف كورديبه بعمل تمثال إبراهيم.

واستمر هذا المناخ الاجتماعي محدثًا أثره، وظل الفنانون الأجانب يتوافدون إلى القاهرة، واتخذوا من حي الخرنفش حيًّا للفنون، انتشرت فيه مراسم الفنانين، وأقيمت حفلات الموسيقى الأوروبية.

وعرفت القاهرة عصر الفنانين المستشرقين؛ فسُجِّلت على أيديهم المساجد والبيوت والبواكي القاهرية والأسواق والحمامات والنساء المحجبات. من أفواجهم التي جاءت بعد السابقين فرومانتان وميون وبول لينوار وإميل برنارد صديق فان جوخ، وأحد رُواد ما بعد التأثرية، وتيودور فرير وباولو فورشيللا.

وتوالت معارض الفنانين الأجانب بالقاهرة؛ أقيم أول معرض عام بدار الأوبرا سنة ١٨٩١م، وشارك فيه بعض الفنانين الأجانب، الذين استهوتهم مصر، أمثال راللي وراسنجي وبوجدانوف. ووجد الفن حياة اجتماعية تستقبله، وفُتحَت أبواب بعض البيوت القاهرية لهؤلاء الفنانين، ولمن تعلَّم الفن في الخارج من الشرقيين، مثل يعقوب بن صنوع، الذي أخذ يلقِّن فن التصوير لأبناء الأغنياء.

ومع مطلع هذا القرن أخذ الإحساس بحاجة المجتمع المصري إلى ممارسة الفنون، ودخولها حلبة الثقافة، ينمو ويتأكد؛ فالأحداث التي سبقت مهَّدت لهذا الوعي، وسياحات المصريين في أوروبا، واتصالهم بالحياة الفنية فيها، أكدت لديهم قيمة الفن، ومكانه من الحياة، انظر قاسم أمين يعود مبهورًا بما رآه في متحف اللوفر من روائع الفنون؛ فيسجل في كلماته انبهاره ... وهذا هو لطفي السيد، يكتب في الجريدة عن الفنون الجميلة، وينعى

على المصريين أن عقولهم تسبق كثيرًا أذواقهم ... وأننا لم نُدخِل في مجمع علومنا الفنون الجميلة.

وهيَّأ هذا المناخ فرصةً مواتيةً ليأخذ تعليم الفنون الجميلة مكانه في حياتنا، إلى جانب ما سبق أن أخذنا به من العلوم الحديثة، وتحققت الفكرة على أيدي بعض الفنانين الأجانب المقيمين في مصر، وكان على رأسهم المثَّال الفرنسي لابلاني، والمصور الإيطالي فورشيللا؛ فأقيمت في القاهرة سنة ١٩٠٨م مدرسة الفنون الجميلة بحي درب الجماميز، في بيتٍ يملكه الأمير يوسف كمال، الذي استجاب للفكرة؛ فأنشأ المدرسة، وأوقف عليها من ماله.

وبدأ المجتمع المصري يشهد طلائع فنانيه يشاركون في الحياة الاجتماعية، وتصافح أعمالهم الأولى أنظار الناس في المظاهرات والجنازات القومية؛ حيث كانت تماثيل مصطفى كامل ومحمد فريد، من صُنع مختار، تتصدَّر مواكب الشباب. كما ظهرت أعمال الفنانين المصريين في عروض محدودة، أهمها المعرض الأول، الذي نُظِّم لهم بنادي «الأوتومبيل» في شارع شريف، في مبنًى من الطراز العربي، ما زال قائمًا حتى الآن.

وحول هذه المجموعات، من طلائع الفنانين المصريين، كانت طلائع الهُواة من رجال القانون والهندسة والأدب، يمارسون هوايتهم عن طريق المراسم الأجنبية، وتتوثَّق العُرى بينهم وبين زملائهم من الفنانين، ويستقبل الناس هؤلاء الطلائع، بعضهم يعجب بهم، وبعضهم يقف عند حدود التحفُّظ الحذر إزاء ممارسة المصريين لهذا النوع الوافد من الفنون، ولكن الفنانين الشباب يلقَون من المثقفين تقديرًا عن إيمانٍ بأهمية الفنون في صناعة الحضارة.

ومضت سنوات الحرب الأولى، محمَّلة بالتوتُّر، زاخرة بالأحداث، وتراجعت الحياة الثقافية في خضم هذه الأحداث، ولكن وميضها كان ينبئ بتألقٍ.

وجاءت الشرارة مع ثورة سنة ١٩١٩م، وتحرَّك الضمير الوطني، وظهرت علامات مشرقة في الحياة الثقافية، وكان الأدب والفن من هذه العلامات، التي واكبت مجتمع مصر الناهضة بعد الثورة.

ومن الإشارات المشرقة الأولى، إقدام السيدات على رعاية الفنون، واضطلاعهن بتنظيم المعارض، كظاهرة من ظواهر اتصال المرأة المصرية بالحياة العامة.

كانت المعارض التي أقيمت في سنوات ١٩١٩م، ١٩٢٠م، ١٩٢١م، من الملامح الجديدة للحياة الاجتماعية. وكانت الجمعية المصرية للفنون الجميلة هي ظاهرة هذا المجتمع، الذي تلاقت فيه سيدات من المجتمع المصري، تحت رعاية الأميرة سميحة حسين، وكانت فنانة

تمارس النحت. ومن أعضاء هذا التجمع الوطني، السيدة هدى شعراوي، والسيدة شريفة رياض، وحرم ويصا (بك) واصف، وحرم حسين (بك) سري.

نطالع في كتالوج صالون الربيع لعام ١٩٢١م — وكان أكثرها نجاحًا — أسماء أعضاء اللجنة التنفيذية لهذا المعرض، وقد جمعت مهندسًا أحب الفن، هو المرحوم كامل غالب، وطبيبًا شارك في الحياة الثقافية لتلك الحقبة، هو الدكتور سامي كمال، ورجل أعمال أجنبيًّا أحب مصر، وقدَّم الكثير للفنانين المصريين، هو بول ألفريد فيس، كما ضمَّت اللجنة أيضًا محمود مختار، وكان قد عاد حديثًا من باريس، واستُقبِل استقبالًا قوميًّا حافلًا، إثر النجاح الذي أحرزه عرض نموذج تمثال «نهضة مصر» في باريس، وتولى رئاسة اللجنة الأستاذ عزت شكري … هؤلاء هم طلائع محبي الفنون في مصر. جمعوا في معرض واحد أعمالًا للرواد الأُوَل تنبئ عن اتجاههم. ملامح «المصرية» في تمثال صغير من المرمر لمختار، إلى جانب تمثاله ابن البلد الشهير، ومناظر سوق السلاح تتغلب في نفس عيَّاد على مناظر حديقة لكسمبورج، ضمن معروضاته، وتفتح له الطريق إلى الموضوع الشعبي. أما ناجي، فرسالته إلى هذا المعرض تنبِّئ عن هيامه بالأقصر، وتطلُّعه إلى طيبة، ويرسل محمود سعيد من المنصورة، حيث بدأ حياته القضائية، مجموعة كبيرة من أعماله؛ لوحة إناء زهر الجرانيوم، ومناظر من سياحاته، ووجوهًا من بعض المحيطين به، أما يوسف كامل، فهو منذ البدء مولع بالموضوعات التي وقف نفسه عليها؛ بوابات القاهرة ومساجدها، ومقاهي تحت الرَّبع ومناظر المرج، يرسلها جميعًا من مرسمه، الذي اتخذه في الخيمية، عند قصبة رضوان، وكذلك تبلور اختيار محمد حسن منذ هذا المعرض في الصور الشخصية، وصور الفلاحين والمناظر الطبيعية.

لا أطيل الحديث عن هؤلاء الرواد؛ فستمتد صحبتهم لنا في هذه الرحلة، ولكني أتناول أسماء تألَّقت في هذا المعرض، ثم غابت، وظواهر تكشف عن ملامح من وجه الحياة الفنية في مصر.

هذا مثال شاب كان مدرسًا بمدرسة الفنون الجميلة، يعرض أربعةً من تماثيله في هذا المعرض، اسمه عثمان مرتضى الدسوقي، اختطفه الموت في شبابه، عام ١٩٢٥م، قلما يتردد اسمه، أما أعماله فليس من بينها عملٌ واحدٌ في متحف الفن الحديث.

ومن بين الهُواة، اثنان سيعاصران الحركة الفنية ويعايشانها طويلًا؛ طاهر العمري، الذي جمع حبه للموسيقى مع حبه للرسم، في لوحاته المحفورة لكبار الموسيقيين؛ بتهوفن وفاجنر وشوبرت. ومصطفى مختار، وكان حينئذٍ تشريفاتيًّا للسلطان، ولكنه أعلن ضيقه

من هذه الوظيفة؛ فنُقل إلى القضاء، وظل يمارس هواياته في التصوير والنحت والكاريكاتير، ويشارك في معارض الفن. من الهُواة مَن تراجع حتى أخريات حياته، وبينهم من ظل أمينًا بتواضعٍ، مشاركًا بإخلاصٍ في الحركة الفنية، على قدر جهده وطاقته، وكان منير شريف من هؤلاء الهُواة، الذين أخذهم حب الفن، وظل حريصًا على المشاركة في معارض الصالون حتى وفاته.

على أن من الظواهر التي تستوقف النظر، ظهور عدد من المصريات الفنانات في المعرض الأول، نطالع في دليل المعرض أسماء وأعمال الشقيقتَين أمينة وإقبال شفيق، ونجية محمد مصطفى، وكانت أول مدرسة للرسم في أول مدرسة لرياض الأطفال، والأميرة سميحة حسين، وقد عرضت تماثيل من عملها. وحرم محمود بك سري، والآنسة نفيسة أحمد عابدين؛ أسماء سرعان ما اختفت، ولكنها تنبئ، من هذا التاريخ البعيد، عن أن الحياة الاجتماعية في مصر احتضنت الفنون، وأن السيدات أقبلن على ممارستها، قبل افتتاح المعاهد الفنية المتخصصة.

جمعية محبي الفنون الجميلة وحقبة من التاريخ

تُسلِّمنا الجمعية المصرية للفنون الجميلة إلى جمعية الفنون الجميلة؛ فقد كانت في حقيقة الأمر تمهيدًا لها، وجاء قانون جمعية محبي الفنون الجميلة، الصادر في ٢٢ مايو ١٩٢٣م، دليلًا على ذلك؛ فالأهداف واحدة، وتشكيل السيدات اللائي تولَّين معارض الجمعية المصرية انتقل إلى جمعية محبي الفنون الجميلة، أما مجلس الإدارة الأول، فقد جمع كثيرين ممن اتصلوا بالجمعية المصرية، وأضيف إليهم بعض رجال الأعمال، وكبار الهُواة والمحبين.

يقترن اسم جمعية محبي الفنون الجميلة باسم المرحوم محمد محمود خليل، وإن لم يكن أول رئيس لها؛ ذلك لأن رئاسته كانت أطول الرئاسات زمنًا.

كان الرئيس الأول للجماعة، الأمير يوسف كمال، وأياديه على الفن معطاءة، وفضله غير منكور، وكان للرؤساء بعده، السادة محمد محمود خليل، وعطا عفيفي وأحمد صديق وعلي لبيب جبر وجمال عبد الرحمن، أفضال كثيرة على نشاط الجماعة.

ومِن الأعضاء مَن بدأت معاصرتهم للجماعة منذ نشأتها، فسنظل طويلًا نطالع أسماء استمرت؛ حافظ عفيفي وعلي إبراهيم وشريف صبري وعلي إسماعيل وجبرائيل تقلا وجاستون فييت وهنري نوس وقطاوي ومارسيل فنسينو وريشار موصيري وفؤاد أباظة، هؤلاء كانوا أعمدة محبي الفنون الجميلة في مصر، منذ عشرينيات هذا القرن، ينضم إليهم،

في مراحل تالية، الكثيرون من قادة الفكر، وسيظل طه حسين من أعضائها العاملين حتى وفاته.

وللجمعية أن تفخر بأن قوائم عضويتها حوت أسماء، لطفي السيد وعلي الشمسي وتوفيق الحكيم وعزيز أباظة وبشر فارس ومحمد حسين هيكل ويحيى حقي، وعلماء الآثار: اتيين دريتون وكريزويل وشارل كوينز ومصطفى عامر وعباس بيومي وعبد الرحمن زكي ومحمد مصطفى وباهور لبيب وكمال سامح ولبيب حبشي.

ولكن جمعية محبي الفنون الجميلة ترتبط أيضًا بشخصية لا تُنسى ... رجل جمع الدهاء والذكاء والمقدرة والإقدام، وخبرات متنوعة غريبة، تعلَّم في حداثته الرسم والتصوير الفوتوغرافي بمصر وألمانيا، وأتقنه حتى وصلت مخيِّلته إلى التفكير في استعمال السينما، قبل أن ينتشر هذا الفن، والتحق برحلة عملية للمستشرق الكبير «الكونت دي لمبرج»، وسافر إلى بلاد العرب الجنوبية، وظهرت أعماله التصويرية في مؤلفات الرحلة المحفوظة في متحف فيينا الوطني.

لا يلبث عند عودته إلى مصر، عام ١٨٩٦م، أن يعمل على التفرُّغ لفن التصوير الفوتوغرافي، ولكنه لا يلقَى التشجيع الكافي؛ فيتحوَّل إلى نشاطٍ غريبٍ عن تكوينه، هو إقامة المزارع الصناعية ومعامل الألبان، وكان سبَّاقًا في هذا المجال؛ نقل إلى مصر نماذج من صناعاتٍ زراعية متقدمة شهدها في ألمانيا، ولكن أعماله لم تنجح؛ فصفَّاها عام ١٩٠٠م، وسافر إلى باريس؛ حيث عمل في نشاطٍ حر يتصل بالأثاث، وعمل مع بعض البيوتات الفرنسية، كما اشتغل بتنسيق المعارض.

وعندما ذهب سعد زغلول وأعضاء الوفد المصري إلى باريس، في أعقاب الهدنة، دعوه إلى العودة إلى مصر؛ للإفادة من خبراته، فعاد وأنشأ دار الفنون والصنائع للارتقاء بصناعة الأثاث، وكان عنصرًا محركًا لإقامة معارض الربيع، ثم في نشاط جمعية محبي الفنون الجميلة، التي شغل منصب سكرتيرها العام منذ نشأتها حتى وفاته.

لا يُذكر الجانب الاجتماعي من حياتنا الفنية، وإلَّا جاء ذكر فؤاد عبد الملك، الذي ظل في قلب هذا النشاط عنصرًا محرِّكًا مقدامًا، أنشأ، إلى جانب نشاطه في جمعية محبي الفنون الجميلة، متحف التماثيل الشمعية، كما أقام جنة الأطفال، التي كانت تتألق ملاعبها في حديقة سراي تيجران، مقر جمعية محبي الفنون الجميلة، فضلًا عما أسهم به في نشر الذوق، عن طريق الصناعات الفنية وتنظيم المهرجانات العامة ... كان خليطًا غريبًا من رجل الفن ورجل الأعمال، استطاع أن يعمل بمهارة واقتدار للجمعية، التي أعطاها كل

طاقته خلال فترة كانت فيها مركز إشعاعٍ للنشاط الفني في مصر، وظل أمينها العام حتى ارتحل، فتوالى على منصبه، بمقدرةٍ وبذلٍ كبيرَين، عضوان قديمان من أعضاء الجماعة، الأستاذ سند بسطا، والأستاذ محمد يوسف همام.

إذا كانت هذه الدراسة موكلة برسم الملامح العامة دون التفاصيل، واستحضار صور من المناخ، الذي ازدهرت فيه الفنون، دون الوقوف عند الاتجاهات والمذاهب والتيارات، فإن ملامح الصورة لا تكتمل إلا خلال نشاط جمعية محبي الفنون الجميلة ومعارضها في نصف قرن.

كان صالونها السنوي، منذ أقامته عام ١٩٢٤م، حدثًا كبيرًا، له يوم رسمي، يفتتحه فيه رئيس الدولة، ولكن فاعلية هذا الصالون هي التي أرست قيمته التاريخية ... لم تعرف الحياة الفنية في مصر نشاطًا ظل متصلًا، على امتداد نصف قرن، مثل هذا النشاط، كما أن أثره في حقبة من تاريخ الفنون لا يُنسى، حين كان هو المحور والمدار.

كانت العشرينيات هي سنوات تألُّق روَّاد الجيل الأول من الفنانين في الصالون ... لم يتخلف بعضهم عنه إلا حين أنشئُوا جماعة الخيال، برئاسة مختار، من أجل إرساء دعائم فنٍّ قومي، وأعدوا، في مقرها، بشارع الأنتكخانة، قاعة خاصة لمعارضهم، ولكن جماعة الخيال لم تلبث أن ذهبت، وبقي الصالون يُطلِعنا على الحركة الفنية.

من خلال معارضه الأولى، نلمح كثرةً من الفنانين الأجانب، وقلة من المصريين ... من الأجانب أساتذة كبار، أمثال جبرييل بيسي، وكاميليو إينوشنتي، وبونيللو وبيبي مارتان وبونتيللا وشارل بوجلان وكلوزيل وأنجلوبولو وسباستي وبابا جورج وبراندانى، هذه أسماء اختفت بعد أن شاركت في السنوات الأولى من الحياة الفنية، كما اختفى أمثال جيو كلوتشي زميل رواد الجيل الأول، تعلَّم في مدرستهم، وعاش بحي شبرا، ورسم كثيرًا من مناظر مصر، ثم استقر به المَطاف في باريس، مصورًا ونحاتًا كبيرًا. وفريد نجم الذي تخرج معهم، وتوافر على فن العمارة.

كان لهذه المعارض أثرها في نشأة حركة نقدية، واكبت النشاط الفني ... ألم يكتب العقاد والمازني وحسين هيكل ومي، المقالات الأولى في النقد الفني، إلى جانب مجموعة من النقاد الأجانب، أخذوا تباعًا يرصدون تطور الحركة الفنية، من خلال معارض الجمعية، ويلمحون الإشارات المتألقة في إبداع أجيال الفنانين، التي وجدت في معارض الجمعية مجالًا لها. ما زلنا نذكر مقالات موسكاتيللي وآتين مربيل وروبرت بلوم وموريك بران، التي أرست أسس النقد الفني، وفق أصوله الجمالية.

من الملامح المشرقة في النشاط الفني، ظهور جيل جديد من الفنانين، من خلال معارض الثلاثينيات، هؤلاء هم الطلائع من خريجي مدرسة الفنون الجميلة، بعد تحويلها إلى معهدٍ حكومي، وخريجي المدارس الفنية الأخرى، الذين أُوفِدوا في بعوث الدولة الأولى. فقد صحب سنوات المد السياسي في العشرينيات، وقيام البرلمان الأول، عام ١٩٢٤م، مدٌّ مقابل، في الحياة الفنية. قرر هذا البرلمان ميزانية للبعوث الفنية، وميزانية للمقتنيات، وكوَّنت الدولة لجنة استشارية للفنون الجميلة، وشكَّلت النواة الأولى لمتحف الفن الحديث، في قاعةٍ بسراي تيجران، قبل أن ينتقل إلى سراي موصيري، بشارع فؤاد الأول (٢٦ يوليو)، ثم سراي البستان، غير أن آثار هذا المد لم تتحقق إلا في سنوات القهر السياسي والاجتماعي، في أوائل الثلاثينيات؛ فكانت كأزهارٍ نبتت، وتألقت، رغم المعوقات، وإن ظل قدَر أصحابها محكومًا بقيودٍ من الظروف والأزمات، التي أحاطت بمصر؛ فحسين بيكار يعمل مدرسًا بالمدارس الابتدائية، ويذهب إلى المغرب بحثًا عن وظيفة، وصلاح طاهر يقبل وظيفة مدرس في المنيا، وعبد القادر رزق يعمل في مدرسة الفنون الجميلة لفترة خارج كادر هيئة التدريس، وعبد السلام الشريف يلتحق بوظيفة رسام بمصلحة المساحة، ونحميا سعد يصادف عذابات الحياة في عملٍ ضئيلٍ، لا يتفق ومواهبه، وعبد الغني قدري، هذا الاسم الذي يذكره معاصروه، ويذكرون معه أعمالًا كانت تحمل وعودًا كبيرة، يجاهد في عناء، وقبل أن تتيح له الظروف وظيفةً ملائمةً يخترمه الموت.

كان الجيل الأول قد فتح لمن جاء بعده آفاقًا من التعبير عن مصر الريف، ومصر الأحياء الشعبية، الجاسمة في القاهرة شرقي العتبة الخضراء، أو في حي السيدة، وفي الإسكندرية عند حي بحري، هذا فضلًا عن تطلُّع إلى الموضوع القومي، كما أن البعض تجاوز الموضوع إلى إبداع معالم فن قومي مكتمل السِّمات في شكله ومضمونه.

نشاهد في هذه المعارض أعمال حامد سعيد الأولى، في مرحلته اللونية، قبل أن يتجه، ببحثه الفني، إلى آفاق التراث، ولوحات رمسيس يونان، المدرس بمدرسة طنطا، في رحلة البحث عن الشكل كعالمٍ قائمٍ بذاته. وهذه بشائر أمل يرحب بها النقاد، حين يعرض عبد القادر رزق ومنصور فرج أعمالهما النحتية الأولى في الصالون.

كان معرض عام ١٩٣٤م حدثًا هامًّا، نال فيه صبري ورزق ميدالياتَي الصالون الفضية، بعد أن حُجبت الميدالية الذهبية بسبب تأخُّر إقامة المعرض ... وعرض فيه محمود سعيد لوحةً من علامات الطريق في حياته «المرأة ذات الجدائل»، بينما عرض ناجي

مجموعة لوحاته الحبشية، وظهرت «راهبة» صبري في الصالون، وخُصصت قاعة لأعمال مختار تحيةً لذكراه.

وكان تزايد عدد المصريين في المعرض، إلى جانب الفنانين الأجانب، وعرض باكورة إنتاج الدفعة الأولى في مدرسة الفنون الحكومية، من الظواهر التي احتفى بها الكُتَّاب، ففي يونيو ١٩٣٤م، كتب عبد السلام الشريف، في مجلة الصرخة، يقول: «إن التاريخ قد وقع على أداته لتسجيل مجد مصر في القرن العشرين؛ إذ وجد هؤلاء الشباب الفنانون من خريجي المدرسة، وفيهم أمثال حسين أمين (بيكار)، وعلي الديب في فن التصوير، وأمثال عبد القادر رزق في فن النحت ...»

كما أشاد بأعمال صلاح طاهر وبشارة فرج وأحمد عبد الفتاح ... وبنفس الحماس كتب أحمد الصاوي محمد وتوفيق حبيب «الصحافي العجوز» في الأهرام، بينما اتخذ العقاد من المعرض مناسبةً للمناداة بوجوب إعطاء المصريين حقهم من التقدير، وعدم إيثار الفنانين الأجانب عليهم، وإلا كان، من جراء ذلك، ما لا بد أن يكون من خنقٍ للمواهب المصرية، وتعويق لخطوات الفنون الجميلة في بلادنا.

وكتب أحمد الصاوي فيما قل ودل في نفس المعنى يقول: «هيهات لأجنبيٍّ أن يتغلغل في روح بلادنا، ويكشف مكنوناتها مثل ما للمصري الذي نبت في أرضها، ورضع من ثديها ... وأعظم دليل على كذب دعواهم وغرورهم وجهلهم، ما رأيناه في غرفة واحدة من تماثيل فقيد الفن والوطن مختار.»

هذا في حين أخذ النقاد الأجانب يحلِّلون أعمال الطلائع الجديدة من الفنانين المصريين، ويكشفون في مقالاتهم عمَّا فيها من قِيَم الفن.

بهذا الاهتمام استُقبل هذا المعرض، كما استُقبلت كل معارض الثلاثينيات، وما قدمته من أعمالٍ لأمثال حسين بدوي وإبراهيم جابر وسامي فرج ومصطفى متولي ومصطفى نجيب وعبد الحميد حمدي وسيف وانلي وحامد عبد الله وجمال السجيني وكامل مصطفى وفتحي محمود وحسن حشمت وعباس الشيخ وناتان أبسخرون، وكمال عبيد وكوكب يوسف وزينب عبده واعتماد الطرابلسي وإنعام سعيد وإدوار زكي خليل وصبري راغب، وأفراد جماعة الدعاية الفنية، ومن دعائمها حبيب جورجي وشفيق رزق ومحمد عبد الهادي وشفيق زاهر، وجماعة الخزف لسعيد الصدر، الذي سيظل مشاركًا، بروائعه خزفًا ونحتًا وتصويرًا، ومنها أيضًا جماعة الأرجونت وجماعة مرسم الإسكندرية؛ فقد كانت معارض الصالون ملتقًى لأعمال الجماعات الفنية الأخرى.

وظهرت أعمال وأساليب جديدة ... التصوير بالقماش لنجيب أسعد وعبد السلام الشريف، واتجاهات حسين يوسف أمين، التي كانت نواة لدعوته في تكوين جماعة الفن المعاصر.

وأصبح البحث عن الابتكار من شواغل لجان تحكيم الصالون، دليل ذلك أن مصورًا قديمًا مارس الرسم منذ خواتيم القرن التاسع عشر «سليم حداد» الذي شُغل في شبابه برسم كبار شخصيات عصره، أمثال جُرجي زيدان ويعقوب صروف وعبده الحامولي، تُرفض أعماله في صالون ١٩٣٥م؛ فقد كان الرجل قد انصرف عن الرسم إلى مشروعات الآلة الكاتبة، وكانت شيئًا جديدًا على مصر، ولم يعُد له إلا ساعات، يختلسها لرسم بعض الصور، التي استُبعدت لأنها منقولة.

وهكذا فرض التطور الفني نفسه؛ فأصبح محظورًا في الثلاثينيات ما كانت معارض الفن تستقبله من أعمالٍ في سِنيها الأولى.

في الأربعينيات، استمرت الجمعية على نهجها، ورغم ظهور جماعات أخرى، مثل المجمع المصري للفنون الجميلة، الذي أسَّسه صدقي الجباخنجي، عام ١٩٣٣م، وجماعة الأسايست، عام ١٩٣٤م، ورابطة الفنانين المصريين، عام ١٩٣٦م، فإن نشاط هذه الجماعات لم ينتظم طويلًا، رغم أنها حققت إقامة نوعيات جديدة من المعارض. وقامت بعد ذلك، في سني الحرب وأعقابها، جماعات الأفكار؛ «جانح الرمال»، «الفن والحرية»، «الفنانون الشرقيون الجدد» «الفن المصري المعاصر»، ولكنها بذرت أفكارًا ومضت، واستقبلت معارض الجمعية الأعمال الأولى للسيرياليين يوسف العفيفي والتلمساني وفؤاد كامل، وغيرهم.

تظل أعمال الرُّواد التي شكَّلت دعامة تاريخ الحركة الفنية، تتوالى على صالون القاهرة، وينمو معها النقد الفني، ويجد لغته ومصطلحاته، وإلى جانب الرُّواد المصريين أسماء أخرى كبيرة، أصبحت مصرية بالانتماء والشعور، منهم جورج صبَّاغ، وهدايت ومارجوفيون وزوريان وسمسونيان وهلبرت وبوركار سميكة وآمي نمر ومدام بحري وكازوناتو وإيما كالي عيَّاد ومرجريت نخلة، كما ظهرت أعمال جيل آخر، سند بسطا وعزت مصطفى وأحمد يوسف وأحمد عثمان، وأشخاص آخرون شاركوا بالكثير، ولكنْ أعمالهم طُويَت، وأسماؤهم كادت أن تُنسَى في تيار حركتنا؛ شعبان زكي ولبيب تادرس وعلي الأهواني، أين أعمالهم ودورهم من هذه الحركة، ودور غيرهم ممن أغفلهم الزمن؟

في معارض الخمسينيات وما بعدها، نلمح الأسماء القديمة تجود بعطائها، إلى جانب مواهب جديدة، تتألق من خلال الصالون، وتزداد رسوخًا ... ألَا يكفي أن نذكر منها أسماء

حمودة والأرناؤوطي وحامد ندا والجزار وحسن سليمان ويوسف سيدة وعبد الرسول وتحية حليم وجاذبية سري وإنجي أفلاطون، وجيل آخر، منه: الرزاز والدواخلي وعمر النجدي ومحمد سيد توفيق وليلى عزت وثريا عبد الرسول وشريفة فتحي، وأسماء أخرى كثيرة وددتُ لو أذكرها جميعًا، لو لم يكن المجال للتمثيل والإشارات، وليس للسرد والحصر الذي قد تتناوله دراسة أخرى في تاريخ الصالون ومريديه.

من فضائل معارض الصالون أنها كانت تنظر إلى الفن نظرة شاملة؛ فمشروعات العمارة تنفرد بمكانتها إلى جانب أعمال التصوير والنحت، وفنون الحياة اليومية تعرض روائعها في رحاب صالونٍ يستوعب، بنظرة مستنيرة، كل ما يرفع ذوق الإنسان، ويشحذ فيه حاسة الجمال.

لقد عرض فيه محمد أنيس وفريد نجم، من خريجي مدرسة درب الجماميز، مشروعاتهما المعمارية، كما عرض فيه لبيب جبر وأنطوان نحاس وشارل عيروط.

كانت العمارة تعايش النحت والتصوير في معارض تلك الحقبة. وكانت مشروعات المعماريين تنم عن وعيٍ، وتنبع من ضرورة ونظرة مستقبلية؛ مشروع دار الأوبرا وتخطيط ميدانها، الذي عرضه أبو بكر خيرت في صالون ١٩٣٧م، ومشروع العيد الألفي للأزهر لصديق شهاب الدين، ومشروعات رمسيس ويصا واصف الريفية.

وتظل الجمعية تكشف عن مواهب جديدة، كل أجيال الفنانين المتتابعة تلاقت في معارضها، وهي قد وسَّعت نشاطها من الصالون السنوي إلى معارض المسابقات، ومعارض الطلائع، التي أتاحت اكتشاف المواهب الشابة للفنانين ... وانعكست التحولات، التي جاءت بها الثورة، على موضوعات المسابقات، ونوعيات المعارض، وأخذت بعد خمسين عامًا، تنوِّع في معارضها، وتضيف إليها الجديد، وتتحرك فيها تيارات جديدة من النشاط. ولكن هل كان ذلك وحده هو نشاط الجمعية خلال نصف قرن؟ إن معارضها تستوعب الكتاب والتصوير الفوتوغرافي، ورسومات الأطفال، ومعارض طوابع البريد، واللافتات السياحية، والفنون التطبيقية.

وهي قد حملت رسالة أخرى، في عصرٍ تفتَّحت فيه مصر منذ العشرينيات، بخاصة على الأدب والفكر الأوروبي، هي رسالة تقديم روائع الفن العالمي إلى المصريين؛ فكانت نافذة أطللنا منها على الفن الفرنسي، والبلجيكي والإيطالي والإسباني والأمريكي والإيراني واليوغوسلافي والألماني، وغيرها من فنون العالم.

لقد كان معرض رودان ومعاصريه، الذي أقيم عام ١٩٣٩م، حدثًا ثقافيًّا هامًّا، وكان المعرض الإسباني بسراي إسماعيل، عام ١٩٥٠م، من الأحداث التي ستظل القاهرة تذكرها

بالتقدير. وقبل ذلك معارض أخرى للفنون الأوروبية، كما كان معرض الفن الفارسي، الذي أقيم عام ١٩٣٥م، احتفالًا بذكرى الفردوسي، من أهم ما شهدته مصر؛ بما اجتمع فيه من تحفٍ، جاوزت الثمانمائة، يشملها خط متصل من الإبداع الفني منذ القرن التاسع، حتى القرن التاسع عشر.

وأقامت الجمعية مجموعةً من المعارض الخاصة، لعل أهمها معرض الفنان محمود سعيد، الذي أقيم بالسراي الكبرى، عام ١٩٥١م؛ فكان أول عرض شامل لأعماله، أتاح رؤيةً متكاملة لهذا الفنان العظيم.

إن الأحداث لكثيرة والتاريخ حافل بها، ولكن هذه الدراسة معنيَّة بالجو العام، لا بالتفاصيل، بالإشارات، لا بالسرد، وبملامح مجتمع الفنون لا بقسماته الكاملة.

ولا تكمل هذه الملامح دون الإشارة إلى دور خطير اضطلعت به جمعية محبي الفنون الجميلة، منذ إنشائها؛ فقد كانت جهاز الدولة المعاون في رسم سياسة الفنون، وفي تنفيذها، وفي إقامة المعارض الخارجية لمصر، وتمثيلها في المعارض الدولية، واستقدام أروع الإبداعات الإنسانية في مجال الفنون، كما كانت الهيئة التي كوَّنت متحف مصر الحديث للفنون، واقتنت أعماله.

لعل جلال دورها يتضح في لحظة لحظات مجدها، حين أُعيد إنشاء اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة، في سنة ١٩٤٩م، وعُهد برياستها إلى الأستاذ محمد محمود خليل رئيس جمعية محبي الفنون الجميلة.

اضطلعت هذه اللجنة، في تنظيمها، الذي صدر بمرسومٍ ملكي، بأمورٍ خطيرة؛ منها إنشاء الجوائز والمكافآت للفنانين، وحماية المواقع التاريخية والمناظر الطبيعية والميادين العامة، وما يُقام فيها من نصب وتماثيل ومنشآت تذكارية، بالإضافة إلى إنشاء المتاحف، واقتناء الطرف الفنية، وسياسة تعليم الفنون الجميلة، والنهوض بمعاهدها، وإقامة المعارض في مصر، وفي الخارج، والاشتراك فيها، وإعانة الجمعيات الفنية وتشجيعها. وقد وسع اختصاص اللجنة كل المسائل المتصلة بالفنون الجميلة، من موسيقى وتمثيل وتصوير ونحت وعمارة وغناء.

كانت مصر في تلك الحقبة، التي تلت الحرب العالمية الثانية، تغلي بأفكارٍ كثيرة، وتتردد فيها موجاتٌ من الإصلاح، وكان إصلاح الفنون الجميلة من بين هذه الموجات صدًى لحاجة مجتمع، يسعى إلى تدارك ما فاته.

وقد عبَّر وزير المعارف حينئذٍ «الأستاذ علي أيوب»، في خطابه الافتتاحي للجنة، عن مطلب الدولة من الفنون؛ فأشار إلى أننا «نريد الوصل بين الفنون والحياة المصرية

الصميمة، فبذلك نستطيع أن نربط حاضرنا، المملوء بالآمال، بماضينا المجيد، ونهيِّئ من طبقات الشعب وحدة حية متوثبة، ونعبِّد الطريق للتفاهم والانسجام، بين أنحاء العالم المتحضر.

وهذا ما نريده للفنون، وما نريده منها، ولعل الجو في الإدارات الحكومية ليس بأصلح الأجواء، التي تنمو فيها هذه الأفكار وتزدهر؛ لذلك تركنا للجنة حرية التفكير والعمل، وستلقَى مقترحاتها، من الحكومة، كلَّ عناية وتقدير.»

أما محمد محمود خليل، فقد رسم، في خطابه الذي ألقاه بصفته رئيسًا لجمعية محبي الفنون الجميلة، سياسةً للفنون في مصر، تمثِّل فكر الجماعة ... وهي ما زالت من أصلح الأسس لسياسة قومية.

لعل أهم ما جاء في خطابه، الإشارة إلى ضرورة توحيد الإشراف على مؤسسات الفن ومعاهده، وإسناد ذلك إلى هيئة فنية، تنظم نشاطها، وتسدِّد خُطاها، ذلك لأن تعدُّد جهات الإشراف على معاهد الفن، يجعل رسم سياسة موحدة لها ضربًا من المُحال. كما أشار إلى حالة متاحف آثار الفن القديم، وحاجتها إلى أبنية جديدة، تتسع لما يوجد لدينا من نفائس؛ لعرضها بطريقة يتسنى الإفادة منها، فلا تكون، كما هي الآن، مجرد مأوًى، تتكدَّس فيه الأمجاد في قاعاتٍ غير مستوفية لشروط العرض الفني الصحيح.

أما متاحف الفن الحديث، فقد ذكر أنه لا يوجد منها في بلادنا سوى متحفٍ واحدٍ بالعاصمة، يرجع تاريخ تأسيسه إلى قرابة ربع قرن، حين احتضنت جمعية محبي الفنون الجميلة هذه الفكرة؛ فخصصت، بمقرها القديم، قاعتَين لهذا الغرض، ووضعت النواة الأولى للمتحف على هذا النحو، عندئذٍ مسَّت الحاجة إلى تخصيص مكان أكبر لذلك المتحف الناشئ، فنُقل إلى سراي موصيري بشارع فؤاد، ثم إلى سراي البستان، وبعدها إلى فيلا زغيب، وكان التطلُّع في تلك الفترة إلى التوسُّع في إنشاء متاحف الفن الحديث الإقليمية، فبُدئ فعلًا في الإسكندرية وبورسعيد والسويس، ثم توقف العمل.

وتناول في خطابه حالة معاهد التعليم الفنية في مصر؛ فأبدى أسفًا أن ألغت الوزارة قسمًا لتخريج الفنانات بمعهد الفنون الجميلة، مكتفية بالقسم المهني، الذي يُخرج مدرسات الرسم والأشغال اليدوية، وشتان ما بين تخريج الفنان، وتخريج الموظف.

ومن نواحي النقص التي أشار إليها في تعليم الفنون، افتقار مدرسة الفنون الجميلة إلى قسم خاص لترميم الصور والتحف.

وقد لمس أيضًا عدم توافر قاعات العرض الفنية، واضطرار جمعية محبي الفنون إلى استئجار الدُّور لتقيم بها معارضها الفنية المحلية والعالمية. على أن المسائل المتصلة بنهضة

الفنون لا تقف عند هذا الحد، بل هي تشمل، كما قال، إعداد الفنان المصري الكفء، وتأمين مستقبله، وتهيئة أسباب التشجيع الأدبي والمادي له، وإيجاد المجال الحيوي لنشاطه، ومن المشروعات التي طرحها في هذا المجال مشروع «منزل الفن»، الذي يلتقي فيه الفنان بعمله، وبزملائه؛ فتشتد بذلك المنافسة، ويُنتج بعد ذلك روائع الأعمال.

وأخذت العناية بالجمعيات الفنية باعتبارها مصدر نشاط الفنان، ومقره، في أغلب الأحوال، تركيزًا في هذا الخطاب.

كما أخذ الاهتمام نفسه موضوع التبادُل الفني، واستدعاء الفنيين من شتَّى أمم العالم، ليعقدوا المحاضرات، ويقيموا المعارض.

وفي ختام هذه الأفكار، تأكدت الدعوة للمحافظة على المناظر المصرية، وتنظيم المباني، وتخطيط الشوارع، وهي من الموضوعات التي أولتها اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة، منذ إنشائها عام ١٩٢٧م، اهتمامًا خاصًّا، ولكنها لم تأخذ صيغة تنفيذية إيجابية، يتحقق بها الأثر المطلوب.

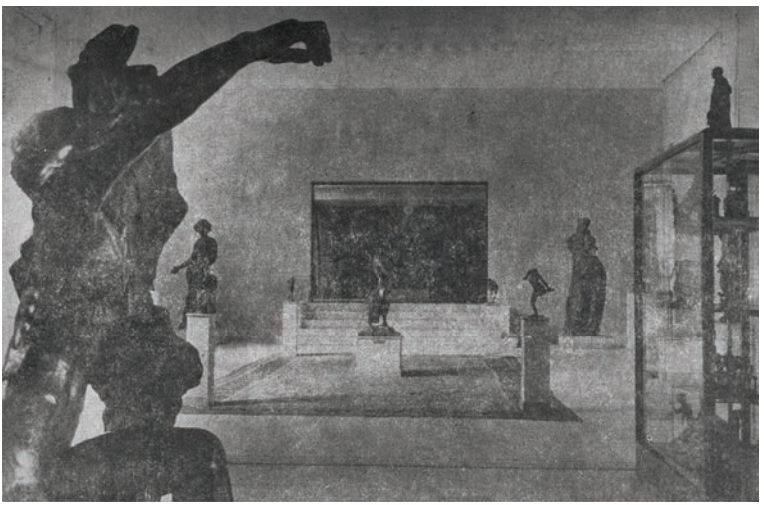
وتردد في هذا التخطيط لسياسة الفنون مشروعان جليلان؛ مشروع إنشاء مدينة للفنون الجميلة، ومشروع تشكيل هيئة عُليا لتنظيم عدة معاهد، على غرار «انستيتي دي فرانس»، من بينها، معهد خاص للفنون الجميلة، وكان هذا المشروع قد أعدَّته نخبة ممتازة من رجال الرأي، في مقدمتهم الدكتور طه حسين.

تلك هي الأفكار التي تردَّدت، وهي تمثِّل منهج جمعية محبي الفنون الجميلة وفكرها في سياسة الفنون في مصر ... مضت سنوات طوال، ولما يتحقق معظمها، بينما تحقق القليل بصورة أو بأخرى.

ولكنها في مجموعها تمثِّل فكرًا مستنيرًا، وأساسًا صالحًا للنهوض بالفنون.

وبعد، فقد كان هذا التمهيد هو خلفية اللوحة التي سنصاحب فيها أفراد جيل الرواد، في رحلة حياتهم، وفي كفاحهم ومفهومهم للفنون ... وفي أثرهم العام على حياتنا الثقافية من خلال نظرة مجمَلة تطوف بآثارهم.

وما كانت اللوحة لتكتمل دون هذه اللمسات تنبئ بملامح من عصرهم، وأحوال الفنون فيه، وبالجو العام الذي تشرَّبوا نسماته، والإرهاصات التي سبقت ظهورهم ... تلك إشارات من العصر، ولا يصدق الحكم على الفنان إلا في إطار عصره.



معرض النحت الفرنسي المعاصر وتماثيل مختار، الذي نظمته جمعية محبي الفنون الجميلة. (السراي الصغرى، ١٩٢٩م).

جيل من الرواد

محمود مختار

معلومات تاريخية

- وُلد في ١٠ مايو سنة ١٨٩١م، ببلدة طنبارة، من قُرى المحلة الكبرى، وكان أبوه الشيخ إبراهيم العيسوي عمدة هذه القرية. وترك القرية في طفولته إلى قرية نشا، من قرى المنصورة، وهناك بدأت مواهبه تتفتح منذ طفولته، وأخذ يشكِّل من طين القرية تماثيله الصغيرة ... ثم رحل إلى القاهرة.
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة، سنة ١٩٠٨م، وتلقَّى تعاليم النحت على الأستاذ لابلاني، ثم سافر إلى باريس لإتمام دراسته، سنة ١٩١١م، وتتلمذ على الأستاذ كوتان، وعلى النحات الفرنسي أنطونان مرسييه.
- عمل فترة مديرًا لمتحف جريفان بباريس، خلفًا لأستاذه لابلاني.
- عرض نموذج تمثاله نهضة مصر بمعرض الفنانين الفرنسيين، سنة ١٩٢٠م، ونال عليه شهادة شرف من المعرض.
- دعا بعض المفكرين في مصر لإقامة التمثال في أحد ميادين القاهرة.
- ونُظِّم اكتتاب شعبي لإقامته، ثم تولَّت الحكومة، بعد ذلك، أمر إقامة التمثال.
- انتهى من إقامة تمثال نهضة مصر، سنة ١٩٢٨م، وأُزيح الستار في ميدان المحطة، ثم إلى مدخل الجامعة، سنة ١٩٥٥م.
- ساهم في هذه الأثناء في تنظيم الحركة الفنية، وإنشاء مدرسة الفنون الجميلة العُليا، فضلًا عن مشاركته في المعارض بمصر والخارج، بأعمالٍ لقيت التقدير، وكانت أول آثار الفن المصري الحديث، التي عُرضت بالخارج.

- أقام معرضًا خاصًّا لأعماله سنة ١٩٣٤م، بقاعة «برنهيم جين» بباريس، أحدث أثرًا كبيرًا بين نقاد الفن في فرنسا وبلجيكا وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية.
- وكتب الناقد العالمي، رايمون إسكوليه، يقول: «إن نظرة إلى الأربعين تمثالًا، من الرخام والبرونز والحجر، التي عرضها في قاعة برنهيم الصغير، لتدل على أن العالم قد أضاف اليوم إلى فنَّانيه مثَّالًا عظيمًا، توصَّل إلى أن يُعيد روح الفن المصري العريقة، مع احتفاظه بأسلوب تعبيره الحديث.»
- أقام تمثاليَ سعد زغلول في القاهرة والإسكندرية، في الفترة بين ١٩٣٠م، و١٩٣٢م.
- تُوفي في ٢٧ مارس ١٩٣٤م، وتنازلت أسرته عن آثاره للدولة، بشرط إقامة متحف لها.
- أقامت الدولة متحفًا خاصًّا لآثاره في سنة ١٩٦٢م.

مختار، الفن والنهضة

فن النحت هِبة من هبات مصر؛ فهي قدمت للعالم أروع آثاره في عصرها الفرعوني القديم، ولم تغِب مع خاتمة هذا الصرح العظيم، الذي بدأ في منف، وانتهى في الإسكندرية، عبقرية النحات المصري، ولكنها كانت تومض، ويبدو وميضها في آثار العصر البطلمي، وفي تماثيل التناجرا، وفي منحوتات العصر القبطي، وفي دقة الحاسة النحتية عند الفنان الإسلامي، التي تجلَّت في آثار العصر الفاطمي والعصر المملوكي.

وبعد أجيالٍ من الصمت، ظهر في عشرينيات هذا القرن، محمود مختار، وخلفه المسار التاريخي الذي أمد عبقريَّته بفيضٍ من التجارب حتى ليُعتبر فنه نقطة بداية للنحت المعاصر، ولكنها بداية تحمل عراقة الاستمرار وأصالته؛ إذ تلاقت فيها خُلاصة تقاليد مصر عبر تاريخها المديد؛ فكان الوريث لحضارات مصر الفنية، تلقَّاها، فانصهرت في نفسه، والتقت معها تجارب الفن الحديث، وما استخلصه من هذه التجارب من مقوماتٍ، كانت مصدر ثراءٍ لأسلوبه الخاص.

ولقد خلَّف محمود مختار تراثًا متعدد الألوان، ولكن طابع روحه وعبقريَّته، يتمثَّل في هذا التراث، في تمثاليَ الميدان «نهضة مصر، وسعد زغلول»، وفي تماثيل الأشخاص، ثم في تلك القصائد المنحوتة من حياة القرية، في رموز الفلاحة، التي رفع أحداث حياتها اليومية إلى ذروة التعبير الفني.

ولم يقنع مختار بدوره كأول نحات يُعيد لمصر مجدَ فنِّها العتيد، ولكنه حمل أيضًا رسالة الدعوة الفنية، وتأكيد مكانة الفنان في المجتمع، وإقامة الإنشاءات اللازمة للنهوض بالفنون.

وهكذا شاءت الظروف أن يكون النحت فن الانبعاث الأول في مطلع النهضة، وأن يكون رائد النهضة الفنية، في مجالاتها العامة، مثَّالًا، يرمز إلى فن بلاده الأصيل.

قد لا يدرك هذا الجيل مشقة الطريق، وعناء التضحيات التي بذلها مختار، من أجل الفن، والعقبات التي صادفته وهو يُرسي للنهضة الفنية دعائمها، ولكن معاصري مختار يقدِّرون فضله في ارتياد طريق جديد، وهذه الكلمات من طه حسين، تعبِّر عن ذلك حين يقول:

«إنه لمن العسير على شباب اليوم، أن يتصوَّر ما استولى علينا من دهشة، ومن عجبٍ، عندما بدأ الحديث عن مختار. فنحن، وإن كنا قد أخذنا الآن نتحدث عن الفن وندرسه، وننظم له المعارض، ونناقش ونصدر الأحكام، إلا أن أمور الفن كانت غريبة من قبل على الشباب. لقد كان مختار معجزة أدهشتنا، حتى أسميناه «النابغة»، وعلى شباب اليوم أن يعلموا تمامًا أنه إذا كان الفن الآن شيئًا معترَفًا به، تشجعه السلطات الرسمية، فإننا نَدين بذلك لمختار، ولن ينسى له هذا الفضل أحد.»

لقد كان مختار مثلًا لانتصار إرادة الفرد على ظروفه، وعلى مجتمعه، وعلى العقبات التي تقف في سبيله.

بدأ حياته في قرية من قرى مصر، كان من احتمالات الظروف أن يبقى فيها، وأن تضيع على شواطئها مواهبه، التي بدأ وميضها في تلك التماثيل الصغيرة، يسجل فيها مَشاهد طفولته، ولكن المنابع الريفية، التي أمدَّت القاهرة بطاقات النبوغ، بعثته إليها كما بعثت زعماء الفكر والسياسة والأدب، أمثال محمد عبده وسعد زغلول وطه حسين.

وكان من احتمالات الظروف أيضًا، أن يضل محمود مختار طريقه في المدينة العتيدة؛ فموهبته ليس لها فيها صدًى، ومدارس الفنون الجميلة ليس لها وجود، والفنان لا مكان له في المجتمع. غير أن افتتاح أول مدرسة للفنون الجميلة سنة ١٩٠٨م، وإصرار هذا الفتى على الالتحاق بها، دون أن يدرك مفهومها، كان بداية الطريق إلى اكتشاف مواهبه.

ويكفي لمن كان مثله أن يجد أول الطريق، حتى يصر على أن يبلغ نهاية المدى. من أجل هذا لم يقنع مختار بما قدَّمته له دراسة الفنون في القاهرة، حتى أُوفد في بعثة إلى فرنسا، ولم تكفِه مقدرات النجاح والتفوق، الذي ناله في مدرسة باريس، وإنما مضى به

الإصرار والأمل إلى أن يطرق معرضها الرسمي السنوي؛ فيكون أول مصري تُقبَل أعماله في باريس، وأن يُستدعى للعمل في متاحفها، وأن يكرس جهده، بعد ذلك، لعمل نموذج تمثاله «نهضة مصر»، وينال عليه جائزة تقدير في أكبر معارض باريس سنة ١٩٢٠م، ثم ينال عليه أيضًا تقييمًا من أكبر نقاد الفن حينئذٍ، وأكثرهم صرامة في أحكامه، «أندري سالمون»، الذي كتب يقول: «لا أعرف نحاتًا معاصرًا عني أكثر من مختار بالعنصر البنائي، وباحترام الكتلة لذاتها، في فن النحت، وفقًا لما تمليه تقاليد هذا الفن العريقة، وليس هناك فن أجدر من فنه أن يكون فن انبعاث … وفوق هذا فإن مختار دفعنا لأن نلمس أعماق ضمير بلاده، حين عبَّر عن عاطفة كبرى، تتمثَّل في تمجيد جنسه.»

قد يكون ما بقي في الأذهان من قصة تمثال نهضة مصر، حماسة الشعب واكتتابه، من أجل إقامة هذا التمثال، وتأييد المفكرين والكُتاب والشعراء، وأولي الأمر من المتصلين بالقُوى الشعبية في ذلك الحين. ولكنَّ وراء ذلك كله كفاحًا مريرًا، ما كان في الإمكان احتماله لولا صرامة الإرادة، وقوة الإصرار، يكفي أن يقتطع هذا التمثال من عمر الفنان ثماني سنوات، ضاعت بين مقاومة الحكومات له، وإقامة العوائق والعقبات في سبيله … عملٌ كان مقدرًا له أن يُنجَز في عامَين أو ثلاثة أعوام، ينصرف بعدها الفنان إلى رُؤاه الزاخرة؛ فتواجهه قُوى الرجعية، وتقف في سبيله، وتقطع عنه مكافآته البسيطة، التي كانت كل ما ناله على هذا العمل، والتي لا توازي ما تمنحه الدولة اليوم للفنان المتفرغ، لتُتيح له حرية إنتاج ما يريد، بعيدًا عن العوائق المادية، دون أن تستلزم منه شيئًا.

أي عناء لاقاه هذا الفنان، وأي معوقات واجهته، حين كان العمل يقف، فيجد نفسه بلا مورد ولا أمل … ويبعث صيحاته إلى وزراء الأشغال، الذين كانوا يشرفون على إقامة التمثال، قائلًا بلغة جهيرة مؤكدة:

«ليست وعودًا ما أريد، وإنما قرارًا حاسمًا صريحًا — نعم أو لا — على أن يكون ذلك عاجلًا؛ فلقد بدأت أشعر باليأس من الاستمرار على هذا النحو …»

وعلى الرغم من ظروفه، فإن لديه شجاعة النفس؛ فهو لا يرضى بأنصاف الحلول، ولا بالمواربة، ويريد أن يؤكد مكانة الفنان في المجتمع، ويُرغِم المسئولين على الاعتراف بالفن والفنانين.

وما كان غيره ليستطيع، في هذا الموقف، أن يوجِّه لرئيس الحكومة مثل هذه الرسائل:

«لقد كنت أرى على الدوام أن تدخُّل الحكومة في شئون الفن بالوضع القائم، ليس فقط عديم الفائدة، ولكنه بالغ الضرر، أليس من المضحك والمؤلم، في الوقت نفسه، وصاية

وزارة الأشغال على الفنون الجميلة ... إلى أي طريق يستطيع أن يوجِّه الفنون جهازٌ تشغله دائمًا أمورٌ بعيدة عن الفن؟

لو كان كل الفنانين في العالم يَلقون مثل هذه المعاملة من حكوماتهم؛ لهجر أغلبهم الفن، واشتغل بالبقالة.»

وعندما انتهى التمثال، وأزيح عنه الستار، لقي من المفكرين، ومن أفراد الشعب التقدير والإعجاب، ولكنه لقي الفتور والإعراض من السُّلطات الرسمية؛ فلم ينَل مبدعه وصانعه أي تعويض مادي على عمله، ولم تمنحه الدولة رتبةً أو وسامًا، حين كانت الرتب والأوسمة تُمنَح للكثيرين ... وقنع مختار بما قدمته له الأمة؛ فهو يشعر دائمًا أن عطاءه من أجلها، وفي سبيل نهضة فنونها. ولقد ظل، في سنوات العناء والكفاح، يجاهد في إرساء الدعائم الفنية لبلاده، فاستطاع بإصراره، وتأييد بعض المستنيرين من الرسميين، أن يجعل الدولة تنشئ جهازًا للفنون الجميلة، وتدرج له الاعتمادات في ميزانية الدولة، وتُوفِد البعوث الفنية، كما استطاع أن ينظم مناهج دراسة الفن، وأن يسهم في إنشاء المدرسة الرسمية للفنون الجميلة، حين كان غيره من المفكرين يسهمون في إنشاء الجامعة الحكومية.

وعندما كانت إقامة المعارض الفنية، وإعداد قاعات الفن أمرًا عسيرًا، أنشأ مختار جماعة «الخيال»، وجعلها مركزًا للثقافة والفن، ضمَّت أجمل قاعة للفنون.

وفي هذه القاعة أتيح للفنانين ما تتيحه الدولة اليوم لهم، من عرض إنتاجهم، بل ضمَّت هذه القاعة معارض لكثيرٍ من كبار الفنانين، الذين كانوا يفِدون إلى مصر فيلقون، في هذا المكان، المناخ الفني والثقافي الحر، الذي يعيش فيه فنان الغرب.

وفي هذه القاعة عرض الفنان العالمي، فان دونجن، أعماله، وأقام في مصر شهورًا، في صحبة مختار، وكان يدهشه، وهو في قمة ثرائه وشهرته، أن يرى هذا الفنان المصري، يعيش في القاهرة حياته البسيطة، ويبدع، برغم الظروف، روائعه التي استحوذت على إعجابه.

غير أن مختار كان مشغولًا، عن كل ذلك، بفنه، كان كل ما يعنيه هو أن يؤكد ذاته، وأن يسجل رؤى نفسه.

ولا يكاد يتجمَّع لديه قدرٌ من المال، حتى ينفقه من أجل إخراج تماثيله وعرضها، ويوزعه على بيوت «السبك»، ودور العرض؛ ليُبرز فنَّه في أروع الصور، كأعظم رجال الفن في العالم؛ فهو لا يؤمن بالعمل المتواضع، ولا يريد إلا العمل الكامل الكبير، وطموحه يأبى أن يقف به عند حدٍّ.

وبهذا أقام الدليل على قدرة الفنان المصري على أن يعيش، وينتج، كأكبر أساتذة الفن، دون أن يعتمد على ثروة أو منصب، وإنها لشجاعة تنم عن قوة نفسه؛ ففي مطلع الطريق وسط بيئة، حديثة العهد بالفن، لم يكن يسيرًا أن يهب فنانٌ حياتَه لفنِّه، دون أن يكون له سندٌ من سلطة، أو استقرار مادي.

وعندما دُعي مختار إلى إقامة تمثال سعد زغلول، استقبل الفكرة بحماسٍ. كان يتخيل فكرة تخليد سعد في صرحٍ مشيَّد، كذلك الصرح الذي حلم به ميكيل أنجلو، من أجل قبر يوليوس الثاني، صرح يجمع رموزًا، تصوِّر كفاح الشعب وحياته ومُثله، والقيم التي جاهد من أجلها، ممثَّلة في الحرية والعدالة والدستور. كان يريد، من خلال هذا الصرح، أن يُوقِظ روح البطولة، ويسجل معنى كرامة الشعب وسيادته، وصاغ هذه الرموز، التي كان يريد أن يخلِّدها، في الجرانيت، ولكن مقاومة السلطات له في هذه الفترة، كانت أعنف ما يكون، وأحاطه كيد رجال السراي والرجعيين، وكان، في هذه الأيام القاتمة، يطالع حياة ميكيل أنجلو، وصراعه، ويجد عنده العزاء، ويكتب لصديقٍ قائلًا: «هل تعلم أن ميكيل أنجلو كان مكروهًا من معاصريه؛ لأنه كان له شخصيته وخُلُقه الصارم، حتى إنهم أسموه «الجلاد»، ولقد غضب ميكيل أنجلو من الناس جميعًا، وامتد غضبه إلى البابا الذي كان يرعاه.»

«وفيدياس الذي توَّج الإنسانية بغمار من المجد الخالد، ما كان يحميه سوى شخص واحد — بركليس — فلما سقط نُفي فيدياس، ومات في المنفى.»

«فولتير ألَم يُثر حفيظة معاصريه، وأُلقي به مرتين في الباستيل؟ إنني إذ أذكر هؤلاء الرجال، لا أفكر في أن أقيس نفسي بهم، فهم عمالقة، ولستُ، إلى جانبهم، شيئًا مرئيًّا، ولكني أذكرهم لأنهم نماذج عالية، تمثِّل موقف الناس من عباقِرتهم.»

«وإذا كان هذا هو الوضع بالنسبة لهؤلاء؛ فلعل دهشتك تُنتفَى؛ إذ ترى كثيرين يقفون في سبيلي، ويعملون ضدي ... لم يبقَ إلا القليل، وبدلًا من أن أُنفى من هنا بسبب دسيسة، أو مؤامرة، فسأنفي نفسي باختياري، إنني أكاد أعيش في قفصٍ من زجاج، ولكن رأسي في حاجة إلى الهواء؛ فهو غذاء الفن وحياته.»

ورحل مختار من مصر ... وعانى المرض واليأس والشقاء، ولكنه عاش رافع الرأس، معتدًّا بكرامته، التي أكد بها كرامة الفنان المصري المعاصر، واستطاع، بمواقفه الفذة، أن يُرسي في الحياة الفنية تقاليد، وأن يظفر بالاعتراف بمكانة الفنان في المجتمع.

وعندما يطوف فنان اليوم بمتحف مختار، ويرى روائع فنِّه، قد لا يعرف قصة كفاحه، وقد لا يدرك أن الطريق الممهد اليوم، كان من قبل محفوفًا بالصخور، وأن الأيدي التي شقَّته، قد دُميت، وأضناها المرض.

ولكن هذه الأيدي، رغم ما لقيت من مقاومة، قد حقَّقت معجزة التعبير عن شخصية مصر، في أسلوبٍ يقف بين اتجاهات العصر المتعارضة، ويعيد وصل التجربة التي انقطعت لآلاف السنين.

لقد استطاع مختار، برغم ضجة المذاهب الفنية في عصره، أن يعصم نفسه من الانسياق وراء بريقها؛ فعاد إلى تقاليد بلاده في عصورها المختلفة، ولم يغفل، في نفس الوقت، تجارب الفن الحديث، ولكنه تأمَّلها بإدراكٍ ووعي، ثم ربط بينها وبين التراث، وترك لحساسيته حرية التعبير بلغته الخاصة.

ولقد وجد مختار في الفلاحة نموذجًا يستجيب مع مشاعر نفسه، فعبَّر عن صفائها ونُبلها، واختار منها معنًى رمزيًّا، يبشِّر بالحياة والخصب والأمل، في تماثيل الفلاحة والماء، وقد وجد في الملابس الريفية حلولًا للتطوير، هدته إلى موسيقية التجريد، تلك الموسيقية التي تحفظ نبضات الحياة في التمثال.

يقول هنري مور «لستُ أرى ما يمنع أن يعيش الفن الواقعي مع الفن التجريدي في العالم، بل في نفس فنان واحد.»

وهذا التوافق، بين الواقع والتجريد، سرٌّ من أسرار فن مختار، يتجمَّع في التمثال الواحد، في توازنٍ أخَّاذ؛ فالفلاحة حاملة الجرة، والعودة من السوق، والحزن والراحة، تماثيل تفيض بشجن الحياة، وتحمل نبضها، وهي، مع ذلك، تجمع كل ما يحقِّقه التجريد من تركيزٍ وتأكيدٍ لمنطق التشكيل.

وعناية مختار بصياغة الكتلة والتكوين البنائي يحفظ لتماثيله، مهما صغرت، كلَّ خصائص النحت الكبير، بصياغةٍ لا تعتمد على الرؤى التقليدية، ولكنها مع ذلك تدخل في نطاق التذوق والإحساس العام بالجمال، دون إغراب أو افتعال.

وهذا التكوين البنائي لا يُفقِد أعماله رقَّتها ورشاقة خطوطها، وتناغم حوارها التشكيلي، رغم ما يضفيه عليها من صلابة نحتية، ووحدة متماسكة.

يقول أنطوان بورديل، إن خصائص الفن العظيم:

«هو أن يزدهر دون كلام، وأن يعطي دون صخب.»

وفي فن مختار تتمثَّل هذه الخصائص، فروح التمثال تشرق من الداخل، وانعطافاته اللماحة تفيض بشاعرية وهمسٍ، كالموسيقى، ورهافة في الإحساس، وهو يجمع في فنِّه نوعَين من بلاغة اللغة التشكيلية؛ بلاغة الجمال الهندسي وبلاغة الأشكال الطبيعية العضوية، ومن مزاجهما معًا تخرج نماذجه.

لقد جاءت أصالة فن مختار من منابع ثلاثة؛ التراث والبيئة والعصر.

أخذ من التراث صفاته الثابتة المستمدة من جو الطبيعة، ورحابة النفس المصرية، أخذ منه التوازن والهدوء والوقار والجلال، ومثالية التعبير مجردة عن العقائد الداخلية، وميثولوجيا التمثال القديم.

ووجد في البيئة، وفي جو مصر، ما يؤكد ضرورة استمرار تقاليد التراث، مع تطويرها؛ فالطبيعة المصرية التي أخذت على مختار مجامع نفسه، هي ذات الطبيعة التي فرضت على الفن المصري، في مختلف العصور، اتجاهاتٍ معينة، نلمحها مهما تعددت لغة التعبير التشكيلي، ونراها في المعالم الأصيلة من فنون مصر.

هذه الطبيعة التي تتمثَّل في الوادي المنبسط، يطل على البحر المتوسط، ويتشرَّب من حضارته، وهذه الأرض تبدو وكأنها من إيقاع النهر في انبساطها ورقتها، هي التي سجلتها تماثيل مختار، في الفلاحة وهي تنحني لتملأ جَرَّتها، في ولاءٍ وحبٍّ، وفي هذه الجموع العديدة التي نحتها من روح الريف، وأقامها لتمثِّل الحزن والحب والفرح والراحة والعمل، وهي جميعًا رمز لدعة الوادي، لا تخرج عن هدوئها، إلا حين يمثِّل عنف المقاومة في تمثال «الخماسين»، أو يصور تحطيم القيود في تمثال «الإرادة» على قاعدة تمثال سعد زغلول، أو يعبِّر عن حياة سكان الصعيد في تمثال «شيخ البشارين».

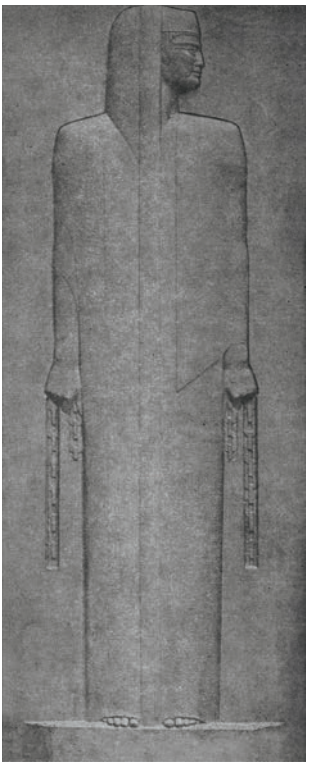
وهذا الذي نلمحه في أعمال مختار من أثر البيئة المصرية، نراه في تماثيله، حتى ولو تحرَّرت من أرديتها القومية، فاللقية وإيزيس وعروس النيل، تشترك في تصوير نموذجٍ ثابتٍ من الجمال، نموذج فيه الوقار والجلال.

وهو في استوائه، واستقامته، وصفاء خطوطه، نبعٌ من هذه الطبيعة.

أما العصر، فقد فرض نفسه على فن مختار، من داخل بيئته، من معالم اليقظة والنهوض، ومن معاني المقاومة والانطلاق التي سجلها، لا في رموزه القومية وحدها، بل في تماثيله الريفية الصغيرة، في ملامحها، وحركات أيديها، ومسارها الذي ينبئ عن الأمل والتطلع واليقظة، وفي تمثال الخماسين الذي لا يقف عند التعبير عن مقاومة الريح، وإنما يمثِّل جهد المقاومة، ومحاولة الانطلاق، كذلك حدد له عصره، إلى جانب إلهامات الموضوع،

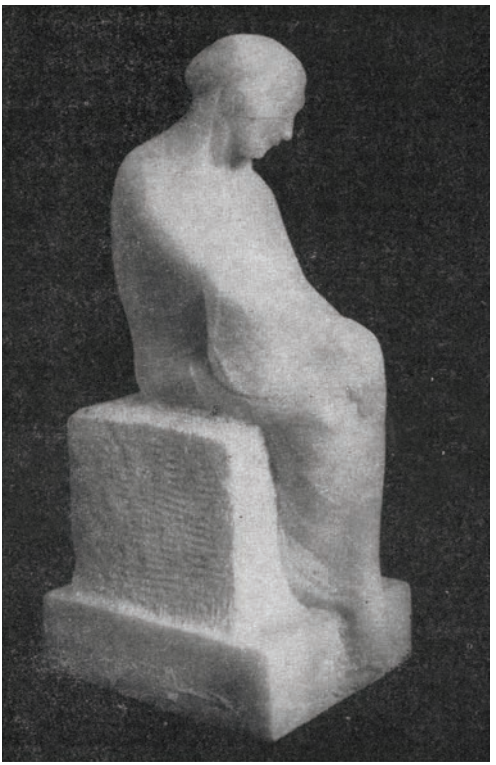
معالم لأسلوب فنِّه؛ فهو يستوعب تيارات المذاهب الفنية، ويتمثَّل ثقافة عصره، ولكنه يضفي على كل ما استوعبه، معالم شخصيته المميزة.

لقد صمت مختار في ٢٧ مارس سنة ١٩٣٤م، ولكن حياته القصيرة على هذه الأرض كانت تحمل طاقة هائلة، وبرغم انقضاء أكثر من أربعين عامًا على احتجابه، فإن الزمن ما زال يكشف عن قيمٍ في فنه، الذي يُعد امتدادًا، أصيلًا وصادقًا، لروائع الأعمال التي يتكوَّن منها تراثنا الكبير.



مختار: الإرادة.

مختار: ابن البلد.



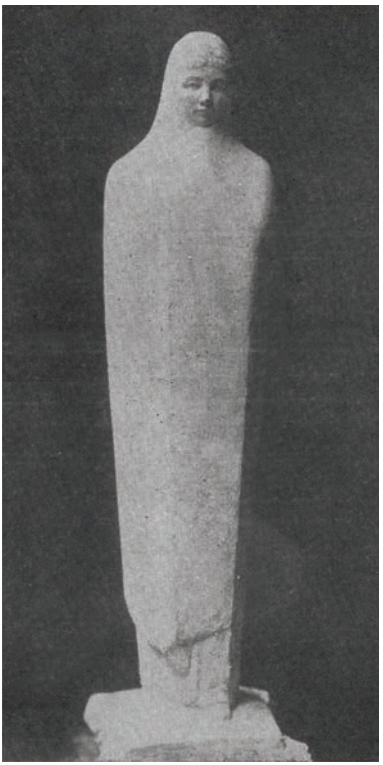
مختار: سيدة مصرية.

مختار: إيزيس.

مختار: عند لقاء الرجل.

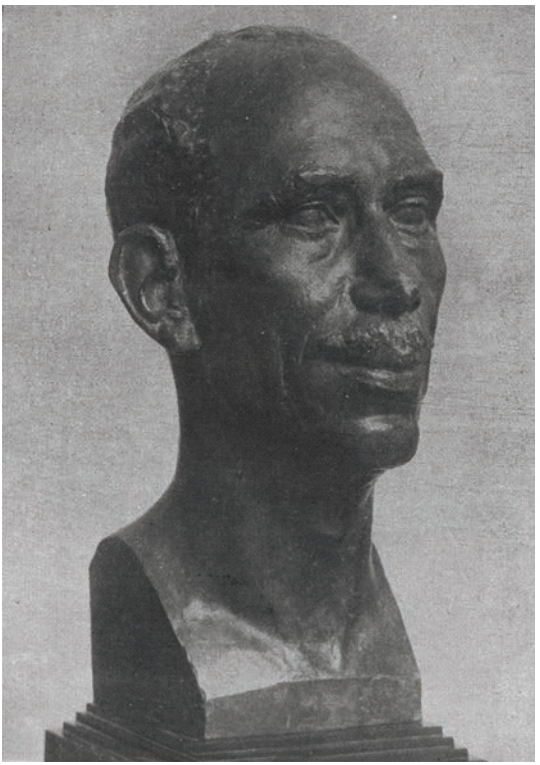
مختار: القيلولة.

مختار: العودة من السوق.

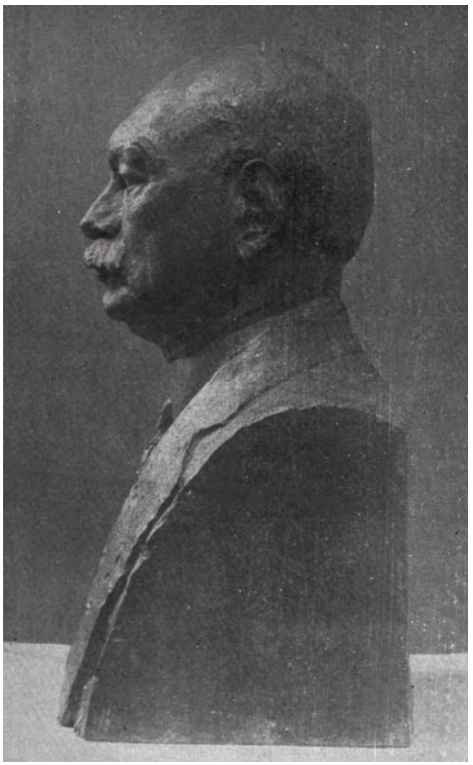


مختار: إحدى بنات الشعب.

مختار: العميان.



مختار: الدكتور علي إبراهيم.



مختار: عدلي يكن.

مختار: من لوحة الزراعة «تفصيل».

البنَّاءون (من لوحة أصحاب الحرف).

محمود سعيد

معلومات تاريخية

- وُلد في أبريل سنة ١٨٩٧م.
- تخرَّج في مدرسة الحقوق الفرنسية ١٩١٩م.
- تلقَّى تعليمه الفني بمراسم الإسكندرية، وبأكاديميات الفنون الحرة بالخارج، ومن خلال دراساته الخاصة بالمتاحف أثناء سياحاته الأوروبية.
- اعتزل القضاء سنة ١٩٤٧م، وتفرَّغ للفن.
- كان أول فنان تشكيلي ينال جائزة الدولة التقديرية.
- أقيم معرض لأعماله في نيويورك سنة ١٩٣٧م، ثم عُرضت أعماله في بينالي فينيسيا، سنة ١٩٣٨م، ١٩٤٨م، ١٩٥٠م، ١٩٥٢م.
- أقامت جمعية محبي الفنون الجميلة أول معرضٍ شاملٍ لأعماله بسراي الجزيرة، عام ١٩٥١م، ضم ١٤٥ لوحة، كما أقيم له، بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، معرض في سنة ١٩٦٠م، ضم ١٢٠ لوحة، ومعرض في سنة ١٩٦٤م، ضم ١٣٧ لوحة، وعُرضت مجموعة كبيرة من أعماله في سنة ١٩٧١م، في معرضٍ أقيم بمتحف الإسكندرية، بمناسبة ذكراه. كما أقيم معرض آخر لأعماله في سنة ١٩٧٢م، بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، في إطار احتفالات اليوبيل الذهبي، بجمعية محبي الفنون الجميلة.
- تُوفي بالإسكندرية، في ٨ أبريل ١٩٦٤م.

محمود سعيد، ودلالات فنه

كان فن التصوير في مصر القديمة فنًّا عظيمًا، ولكنه توارى أمام شواهق العمارة وشوامخ النحت، ولقد اتخذ المصريون هذا الفن أداةً للتعبير قبل الإغريق بستة آلاف عام، كما شهد

بلين القديم. وكان محور الفنان المصري القديم تصوير مَشاهد الحياة الدنيا، وخدمة الحياة الأبدية معًا.

وظل التصوير المصري يبعث من أعماقه في كل يوم براعاتٍ جديدة، ويعمِّق التيارات الخارجية، دون أن يؤثر ذلك على أصالته، أو تُطمَس معالم شخصيته، فما استطاع شيء أن يؤثر في وحدته وقوته واستمراره، لا الأمثلة التي قدِمته من آسيا الصغرى، ولا تعاليم الإغريق، ولا الغزو الروماني.

كانت كل هذه المؤثرات تمتزج بنفس الفنان المصري، وتُخرج بناءً يجمع بين الترنيم اللوني المميز، وبلاغة الخطوط في توازنها وتلاقيها وانسيابها.

وعندما فقدت مصر الفرعونية استقلالها مع الغزو البطلمي والروماني، قامت، في عصر الاضمحلال، مدرسةٌ فنية جديدة، تعتبر طليعة لفن التصوير الزيتي، هي مدرسة الفيوم، وهي مدرسة مميزة المعالم في فن تصوير الأشخاص، حقَّقت للون صدارته كقيمةٍ أساسية، وعمادٍ للوحة، ووُفِّقت في النفاذ إلى التعبير الداخلي العميق عن جوهر الأشخاص.

وإلى جانب مدرسة الفيوم، كان فنانو العصر الصاوي يبحثون، بشغفٍ، عن «الصورة الواقعية»، وكانت مدرسة الإسكندرية تحاول الجمع بين نظرة الشرق والغرب ومقاييسهما الفنية، وظلَّت مراسمها تبعث أعمالًا، بدا فيها التعدد والاختلاف، حتى هجعت وانطفأ معها هذا التألُّق الباهر من الحضارة الفنية، الذي بدأ في منف، وانتهى في الإسكندرية.

انطفأ ليبدأ مرحلة جديدة، بحلول العناصر القبطية الوطنية محل الإغريق والرومان، وظهور فنٍّ مميز، يستمد عناصره الزخرفية من أصولٍ شرقية بيزنطية، ويقطع في التعبير اللوني مرحلة أضافت ثراءً إلى الفنون المصرية، حتى بدأت مصر عصرها الإسلامي، الذي اتخذت معالمه سِمتها، منذ العهد الطولوني، فتسلَّل التصوير، من خلال المنسوجات، في شكل وحدات زخرفية، ثم ظهرت الصورة البارزة في قصور الأمراء، وصور الخطايا والقيان.

وتجلَّت شخصية التصوير المصري الإسلامي في العصر الفاطمي، في لوحاتٍ جدارية، تمثِّل حياة الأمراء في مجالس الطرب والرقص، ومناظر الصيد والسفر، وتجمع بين التجريد الزخرفي وعناصر التشخيص التصويري، كذلك ظهرت مدرسة لتزيين الكتب بالصور في العصر الفاطمي، كما استُخدِم اللون في البناء في العصر المملوكي.

وحين اختفت المدارس الفنية الكبرى، لم يفقد الشعب شغفَه بالتعبير اللوني، من خلال آثار الفنون الشعبية، حتى جاءت الحملة الفرنسية، وتوافد بعدها الفنانون الأجانب، يصوِّرون مصر من خلال نظرة أكاديمية، ويملئُون قصور الأغنياء بالصور الشخصية

وبلوحات المناظر، التي كان أغلبها صدًى باهتًا للأكاديمية التعليمية الهابطة؛ ففقدت اللوحة الفنية كيانها كأداةٍ من أدوات التعبير الثقافي، وأصبحت وسيلة من وسائل الزينة في طرازٍ من الباروك، شبيهٍ بأنواع الأثاث والتحف التي تزين بيوت الأغنياء، دون أن يكون لها مدلول ثقافي، أو ارتباط بهذا الخط الحضاري، الذي ظل متصلًا حتى نهاية العصر المملوكي.

وعندما أخذت مصر تتلمَّس الحاجة إلى العودة للتعبير الفني، لم تلتفت إلى هذا البناء الفني الشامخ، الذي شادته حضارتها الثلاثية — الفرعونية والقبطية والإسلامية — وإنما بدأ تعليم الفن، سواء في مدرسة درب الجماميز سنة ١٩٠٨م، أو في مراسم الفنانين الأجانب بأساليب أكاديمية، وبينما استأثرت مدرسة الفنون بدرب الجماميز بمعظم أفراد جيل الرواد الأول، فإن مراسم الفنانين كانت المهاد الفني الذي بدأ فيه محمود سعيد تعليمه، بينما كانت فلورنسا منهل الفن لمحمد ناجي، ومن بعدها بلدة «جيفرني» بفرنسا؛ حيث عمل في ظل المصور الفرنسي كلود مونيه.

صاحب فترة تكوين هذا الجيل ظهور الاتجاهات الحديثة في أوروبا، وانطلاق شرارة الثورة الفنية، التي بدأت مع المذهب الانطباعي وتوابعه، في أواخر القرن التاسع عشر، وأعقبها اتجاهات سيزان وفان جوخ وجوجان، التي وضعت دعائم أساليب التعبير الفني الحديث، ثم أطلق الفنانون الوحشيون صواريخهم، التي أحدثت انقلابًا في الألوان وطريقة وضعها والتناسق التقليدي بينها، وهزَّت وقار الصالونات ونقاد الفن؛ فأطلق عليهم الناقد لويس فوكسيل اسم «الوحشيون»، الذي عُرفوا به منذ سنة ١٩٠٤م.

وبينما كانت نزعة الوحشيين ثورة في التعبير اللوني، فإن النزعة التكعيبية، التي جاءت في أعقابها، تناولت بناء اللوحة، وتصميمها المعماري، بينما ظهرت السيريالية مع الحرب، مصوِّرة الأحلام التي تضطرب بها خبايا النفس، في عالمٍ من الرُّؤى الغريبة.

وأخذت المستقبلية تقرع طبولها، ووراءها نزعات أخرى؛ فقد كان هذا عصر «المانيفستو» في الفن؛ ثورات من الهدم تتوالى، ومذاهب متعارضة تظهر، وفي هذا تكمن حيرة الجيل الأول من الفنانين المصريين، وتتمثَّل مشكلة الاختيار، وأزمة التعبير التي واجهها.

في البدء كانت التعاليم المدرسية تنتظمهم جميعًا، غير أن قدرًا من التميُّز بدأ يظهر بعد انتهاء مرحلة التكوين، فبينما آثر البعض البقاء عند طرق الأداء الأكاديمية، اعتنق آخرون الانطباعية كأداةٍ للتعبير عن إشراق النور، والتغني بالطبيعة، بينما ظهر من تلمَّس، في جرأة، التحرُّر الخطي، وحرية التكوين، وسيلته إلى التعبير.

غير أن ثمة ظاهرة مشتركة في أفراد هذا الجيل، الذي قدِم في عصر ثورة سنة ١٩١٩م، هي ظاهرة الاتجاه الديمقراطي في موضوع العمل الفني؛ فهم لم يسلكوا طريق «دافيد»، ولا كلاسيكية «آنجر»، وإنما اتجهوا إلى الفنون التي تناولت الرجل العادي؛ حياته وجوه ومحيطه.

فبينما ظل فنان مثل «يوسف كامل»، وفيًّا لأحياء القاهرة الشعبية والمناظر الريفية حولها، وأفراد الشعب في الأسواق، فإن أحمد صبري مزج أُلفة «شاردان» وجو «فرمير» العائلي في لوحاته بأجواء نفسه الخاصة، وجعل أوساط الناس محور الصورة الشخصية في فنِّه، هذا بينما نزل راغب عيَّاد إلى المقاهي الشعبية والأسواق والملاعب، وصوَّر أفراد الشعب، وحيوانات البيئة، في تكويناتٍ تسودها جُرأة التحرر وحرية التكوين. وكان محمد ناجي يتردد بين الرموز التاريخية في «لوحات الموضوع»، وبين العناصر الريفية في لوحات «الطبيعة».

أما محمود سعيد، فتتقاسم فنَّه «الصورة الشخصية» و«لوحة الموضوع» و«المناظر الطبيعية»، عالجها جميعًا في جلال، واقترب هو أيضًا من أفراد الناس العاديين، ولكنه ارتفع بهم من الواقع إلى الرمز والنموذج.

ولقد كان محمود سعيد ممن لقوا في الانطباعية أسلوب تعبيرهم الأول، ولكن سياحاته إلى هولندا وإيطاليا وفرنسا كانت دروسًا أعمق غورًا من دراسات المراسم؛ فلمس عند «ماساشيو» الإحساس بالبناء في اللوحة، ووجد عند بيليني عنصر الضوء في اللوحة، وكيف يضيف إليها قيمًا جديدة، وأحس عند سيزان مشكل التكوين، والتوازن بين الفراغ والأحجام، واستهواه كثير من أعمال فناني الفلاندر؛ إذ وجد عندهم حلولًا أخرى للتكوُّن ولحبكة الأداء الفني، لمسها في أعمال مملنج وفان آيك، وإن كانت الحياة العميقة في فن روبنز، والأضواء السحرية التي تشع من لوحات رمبراندت، قد أخذت عليه نفسه زمنًا، على حين فتحت له رحلاته إلى إسبانيا آفاقًا أخرى في فن التصوير.

وكانت مرحلة التكوين شاقة في حياة محمود سعيد، فهو، على ما توافر له من أسباب السفر والتنقل بين البلاد والمتاحف، وعلى ما أتيح له من ارتياد أكاديميات الفنون الحرة، خلال سياحاته الصيفية في «الكوخ الكبير»، وفي أكاديمية «جوليان بباريس»، هو برغم ذلك كله، كان يجد نفسه موزَّعًا بين اتجاهات عدة متشعبة، وكان في نفس الوقت موزعًا بين رغبته الدفينة في أن يهب للفن نفسه، وبين التزامات المجتمع، الذي فرض عليه أن يكون من رجال له القضاء، وإن يظل منتظمًا في سلكٍ يتطلب التوافر على الجهد والبحث، بينما صوته الصادق يدعوه إلى الانطلاق من قيود مجتمعه ومنصبه.

وهذا وجه آخر من الصراع في نفس محمود سعيد؛ صراع بين المذاهب الفنية المختلفة، وصراع بين نفسه والمجتمع. ولكي نتمثل هذا الصراع نعود إلى إطار حياته بين مولده في أبريل سنة ١٨٩٧م، وبين وفاته ٨ أبريل سنة ١٩٦٤م.

حقبة زاخرة بالبحث والتطلع الثقافي والإبداع والصراع الداخلي، بين نزعاتٍ واتجاهات متعددة.

أرادت له ظروف حياته وبيئته أن يمضي في الدراسة التقليدية، المفضَّلة في ذلك الوقت، دراسة القانون، وكم من فنانٍ مَر بهذه التجربة من قبله، وكان عليه أن يواجه جُرأة الاختيار، مَر بها بول سيزان، حين أراد له أبوه دراسة القانون، ليخلفه في إدارة شئونه في البنك الذي يملكه، ولكنه، بعد تردُّد، فرَّ إلى باريس، وواجه سخط أسرته، ومعارضة أبيه، وتفرَّغ للفن.

وأرادت أسرة إدوار مانيه له دراسة القانون فرفض، ومع هذا، فقد حِيل بينه، وبين حلمه الفني، ولم يكن عند الأسرة بديل عن دراسة القانون إلا توجيهه إلى البحرية؛ فآثر هذه المغامرة، وأفلت منها إلى مرسم أستاذه توماس كوتير.

وكان على ديجا أن يدرس القانون أيضًا، ولكنه بدأ يفر من كلية الحقوق إلى متحف اللوفر، وفي سن العشرين أعلن اختياره، ومضى في طريق الفن. ومن تلاقي المصادفات، أن تنجب الإسكندرية ثلاثة من المصورين في وقتٍ متقاربٍ، تختار لهم أسرهم، أو تفرض عليهم الظروف، دراسة القانون: محمد ناجي، جورج صباغ، محمود سعيد.

وكان لكلٍّ منهم من المهنة الثانية والدراسة الأخرى موقفه؛ أما ناجي، فلم يكَد يتم دراسة القانون بجامعة ليون سنة ١٩١٠م، حتى سافر إلى فلورنسا؛ حيث قضى أربع سنوات يُشبِع نفسه، ويحلِّق بتطلعاته الفنية في آفاق عصر النهضة، ثم يعود مرة ثانية إلى فرنسا، ليعيش في «جيفرني»، تحت أضواء كلود مونيه، ولكنه يظل بعد هذا يجمع بين حياة رجل السلك السياسي والفنان، حتى تنقطع صلاته بالمهنة الثانية، حين يُحال إلى المعاش قبل سن التقاعد، بناء على طلبه، ويُوفَد في بعثة فنية إلى الحبشة سنة ١٩٣١م.

وكانت هذه الرحلة إيذانًا بهجرة المهنة الثانية، وبوحدة الاتجاه، والعمل في مستقبله، الذي قضاه بعد ذلك في وظائف الفنون الجميلة المختلفة، حين عاد إلى العمل الحكومي مرة أخرى.

وأما جورج صباغ، فقد ثار في باريس على دراسة الحقوق، وقطع عنه أبوه كلَّ موردٍ؛ فاضطر إلى العمل في محل سيارات، ووجد في صحبة المصور الكبير موريس دينيس عزاءً عن قطيعة أسرته، وما تعرَّض له من أزمات.

ولكن محمود سعيد آثر أن يجاهد نفسه، وأن يوائم بين حياة رجل القضاء، ورجل الفن حقبة طويلة من حياته.

واستطاع، بعد فترة من القلق والتردد، في العشرينيات، أن يحقِّق المواءمة بين إبداعه الفني، وبين ظروف مجتمعه، وأن يخلص، دون افتعال، بفنٍّ مميز السِّمات، له ملامح تشكيلية تتعرَّفها بين عديد الأساليب والاتجاهات؛ فهو فن مصري، دون أن يكون تقليدًا لطراز من طرز الفنون التي أبدعتها مصر. تتمثَّل مصريَّته في التقائه بالخصائص الأصيلة، التي انبعثت من تقاليد مصر القديمة، ففيه جلال الصمت وروعة التجويد والإحساس الكامل بالمرئيات، وتأكيد الكتلة والبناء بأسلوبٍ يكاد أن يستعير من النحت لغته، ثم فيه هذا الإحساس بالأبد، تلمحه في تحركات الفلاحين، وهم يدفعون الشواديف، وفي وجوه رجاله في لوحات «الصيد»، وهو من موضوعاته المفضَّلة. وفي لوحات «الصلاة»، وفي مناظر «الطبيعة»، وشراع المراكب على شاطئ النيل … كل ذلك تشمله سكينة أبدية، كأن كل الكائنات والمناظر لا تستشعر عنده مرور الزمن، وكأنها قطعة من الاستقرار والصمت الدائم، رغم ما يبدو فيها من معالم الحركة، وكأن الفنان يستوقف الزمن في أعماله ليسجل أغوار اللحظة، أو الحدث، حتى ولو كانت زاخرة بالحركة كلوحة «الذكر» و«الزار» و«المدينة» و«الصيد»، وعند محمود سعيد بعد ذلك شغفٌ باللون وحب للزخرفة، هي من ميراث الفنون الإسلامية، ولقد كان الفنان يميل في العشرينيات إلى الألوان البُنية والزرقاء القاتمة، ولكن مزاجه اللوني لم يلبث أن تحوَّل إلى ألوان براقة صريحة، تستحوذ على الأشكال، وتؤكد حياتها، ومهما كان إشراق اللون، فإن له في لوحاته سمكًا ووزنًا، يحيل الماء والسماء، وكل العناصر الشفافة، إلى مسطحات من الغناء اللوني.

وبرغم أن الصورة عند محمود سعيد لا تلتزم «المنظور»، كما يراه الفنان الشرقي، المنظور النفسي الذي يتمثل الشيء في نفس الفنان، بغض النظر عن حقيقته، وأبعاده المرئية، إلا أنه في دائرة رؤياه للأشياء، بأبعادها في الطبيعة، يحوِّر من معالمها، ويُضفي عليها جوًّا أسطوريًّا فـ «الصيد»، يلوح في جوٍّ غامض سحري، و«العائلة» يحيطها جوٌّ من القداسة وإحساسٌ فطري، يجعلها تبدو وكأنها تعيش في زمنٍ سحيقٍ، وسط أرضٍ، يطل منها نخيل انبثق في أرضٍ غريبة، وضوء نحاسي، يبعث في مشاعر الرائي أحاسيس مبهمة.

ومحمود سعيد مأخوذ بالإيقاع التشكيلي، معنيٌّ بعنصر الترديد في العمل الفني، وهو سِمة من سِمات مصر في فنونها القديمة، يتخذ في لوحات سعيد نسقًا هندسيًّا، يتكرر كالنغم، تسمعه صاخبًا في لوحة «الذكر»، وفي حركة «الدراويش»، و«الزار»، و«العاصفة»،

كما تراه في لوحة «المدينة»، و«القط الأبيض»، و«الصلاة» يتخذ نسقًا آخر، يحقق الإيحاء الذي يرمي إليه المصور من المضمون الفني للوحة.

واللوحة عند محمود سعيد بناءٌ معماريٍ مدعم، يخضع لحبكة التصميم، وترابُط الوحدات، وينسِّق بين العناصر المختلفة، ويحقِّق التوازن بين الأحجام والفراغ، وهو من خلال حلوله التشكيلية يقدم إجاباتٍ جديدة، لأسئلة كانت تشغل الفنان المصري من قديم، إجابات أملتها عليه موضوعات فنِّه، وتنوع ثقافته، وانفساح أفقه لاستيعاب تجارب كثيرة.

وسواء أكانت اللوحة منظرًا من مناظر الطبيعة، أم تناولًا لموضوعٍ، أم صورة لشخصٍ، فإنها دائمًا تخضع لهذا النسق الهندسي.

وكثيرون من مصوري الأشخاص يعنيهم إبراز الشبه والشخصية، ولكن محمود سعيد يعنيه، إلى جانب هذا، أيضًا عنصر البناء والتكوين في اللوحة، والترابط بين صورة نموذجه، وبين الجو العام الذي يحيط به من يصوِّره ... ووجوه أشخاصه مثل لوحات الفيوم، تتطلَّع إلى أمام، تواجه الرائي، في الوقت الذي تذهب فيه نظراتها إلى ما وراء، وفي عيونها شيء يربطنا بهذه الوجوه القديمة، التي تتطلَّع إلى المصير، وتحلم بالأبد؛ ولذا فهي دائمًا محاطة بجلال الصمت، تحفُّها لمحة من الابتسام المصري القديم.

يقول توفيق الحكيم في كتابه «زهرة العمر»: «الفنان النابض بالحياة إما أن يكون متيقظ الحس إلى حد الوحشية، أو متيقظ الروح إلى حد الصوفية.»

وقد جمع محمود سعيد يقظة الحس، ويقظة الروح معًا، ومن أجل هذا كان لفنِّه، فضلًا عن سِماته التشكيلية المميزة مضمونه الرمزي، نراه يجمع محاور ثلاثة؛ التعبير عن خصوبة الجنس، والإحساس بفكرة الموت، وإبراز المحتوى الرمزي لمعنى العبادة والعمل.

فالمرأة عنده رمزٌ للخصوبة والجنس، ولقد جاء محمود سعيد بعد صومٍ عن المرئيات، منذ الفنان الإسلامي؛ فأشبع رؤيانا، وأخرج المرأة من وراء التوريات الزخرفية، صريحةً مجردةً عاريةً، ولعل هذه كانت أجرأ خُطاه في فن التصوير المصري.

والموت شاغلٌ آخر من شواغله، يلُوح في لوحات عهد الشباب، في لوحة «المقابر» و«ليلة الدفن»، وفي خلفية لوحته «الرسول»، وحتى لوحة «نعيمة»، التي صوَّرها سنة ١٩٢٤م، تبدو جالسة، وخلفها مدافن الموتى ومواكبهم.

أما صور العبادة والعمل، فيختار منها نماذج يُضفي عليها جوَّه الرمزي، الذي ظل مستحوذًا عليه، حتى نهاية المرحلة الوسطى من إنتاجه، في ختام الأربعينيات، فلما أتيح

له أن يهجر منصب القضاء، ويفرغ لفنه، بدأت رؤياه الخارجية تغلب على عالمه الداخلي، وازداد ارتباطًا بالمنظر الطبيعي، فصوَّر معالم من مصر، ومَشاهِد من سياحاته، في أسلوبٍ اكتمل له النضج التشكيلي، واللمحة الشاعرية، ومن هذه الأعمال قمم نلمحها في بعض مناظر الجبل، بظهور الشوير، وفي لوحة «محجر التلك» بالبحر الأحمر؛ حيث نحس أن الفنان قد حلَّق فوق المكان بحلمه الداخلي، ونرى التحوير الفني يرتقي عند قممه، حين يجرِّد المشهد من معالمه المكانية، ويكاد يحيله إلى أرضٍ من الأحلام، كما نرى تأكيده الانتصار على الزمن باديًا في لوحة «النيل عند المنيا» وميناء «بيريه عند الفجر» وميناء «بيروت»، في هذه اللوحة التي يجللها النور، ويكتمل لها حبكة البناء والتعبير اللوني، يتمثل انتصار سعيد على فكرة الزمن؛ كأنه قد حبسه من الحراك.

لقد كان محمود سعيد يلمس الإحساس بالمطلق في بعض لوحات «مناظر الطبيعة»، التي ظل يتغنَّى بها في مرحلته الأخيرة، ويُجري معها حواره الفلسفي، بعد أن هدأت حِدة الصراع الداخلي في نفسه، وعاصفة الشباب الرومانسية.

إن هذا الفنان الهادئ المتواضع، الذي كان يعيش عالمه المعتزل، مضت حياته في إطارٍ من الصمت، منذ مولده بالإسكندرية في ٨ أبريل ١٨٩٧م، حتى وفاته بها في ٨ أبريل سنة ١٩٦٤م.

وبين هذَين التاريخَين تلخصت حياته الخارجية في بعض وقائع وتواريخ، عرفه البعض من إطار هذه الحياة على أنه القاضي والمستشار، أما حياته الداخلية، فكانت عالمًا عميق الأغوار، خرجت منه مئات اللوحات، التي يتمثَّل فيها روائع فنِّه.

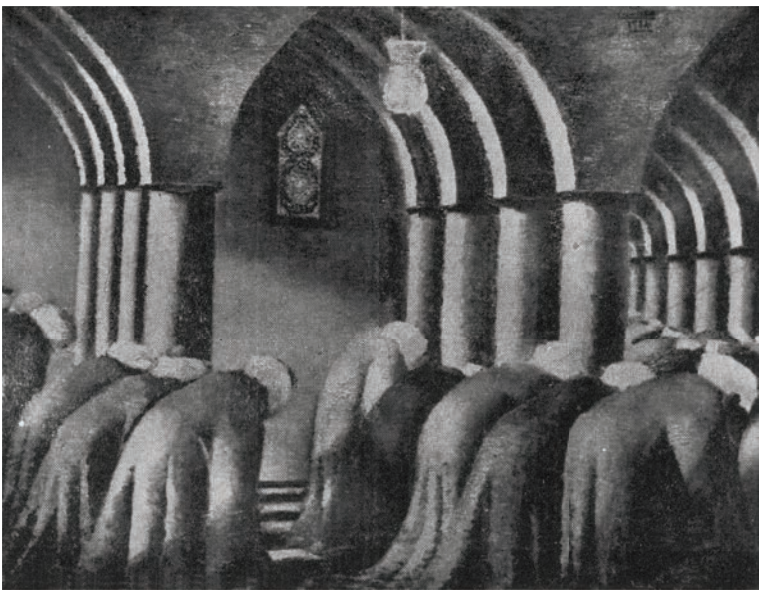
ونستطيع أن نقول؛ إذ نتأمل هذه اللوحات، إن محمود سعيد من القلة النادرة من الفنانين، الذين قدَّموا، بفنِّهم، تعبيرًا شاملًا عن بلادهم؛ فهو لم يقصر إبداعه على موضوعٍ بذاته، وإنما هو أبدع صورةً كاملةً لمصر، كما أبدع جويا صورةً كاملةً لإسبانيا.

وإن مئات اللوحات التي خلفها، تقدِّم في مجال الثقافة درسًا عميقًا، دلالته الأولى حاجة العقل المصري والذوق المصري إلى أن يتمثَّل كل الثقافات، ويتأثر بها، حتى يستطيع أن يحقِّق إضافة جديدة إلى الحضارة.

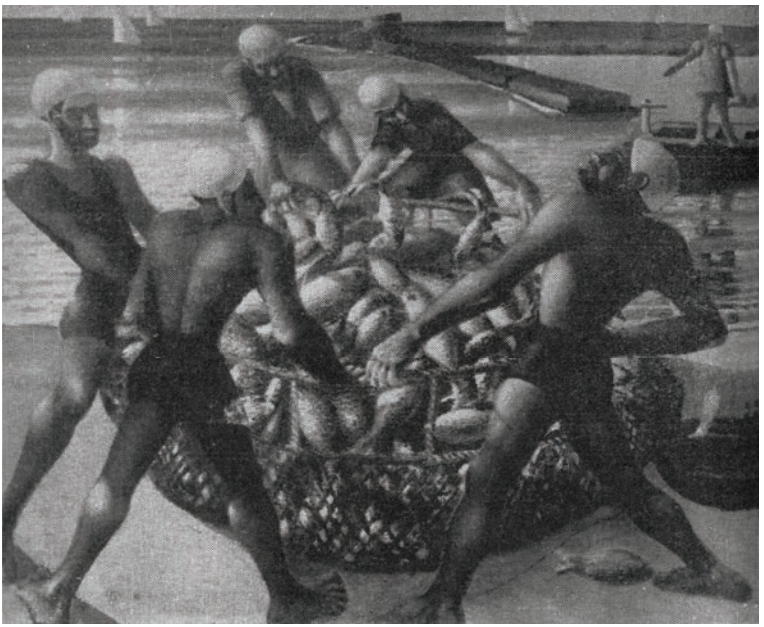
ودلالته الثانية، قدرة الفكر المصري على أن يعبِّر عن ذاته، ويظل مصريًّا، دون أن يشغل بقوالب وأنماطٍ معينة. وإنما يكفيه أن يرسل نفسه عبر حضارات بلاده، ويعيش أعماقها، ويدرك منطقها؛ ليخرج من ذلك كله بلغة تلتقي لهجتها المحلية مع التيار العالمي والإنساني معًا.

محمود سعيد: زهرية الورد.

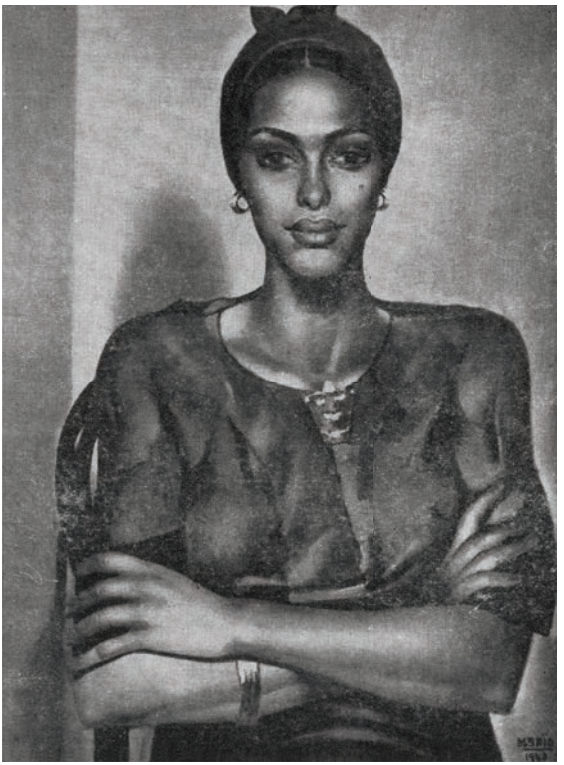
محمود سعيد: الدعوة إلى السفر.



محمود سعيد: صلاة.



محمود سعيد: الصيد السحري.



محمود سعيد: ذات العيون العسلية.

محمود سعيد: من بنات البلد.

محمود سعيد: مرسى مطروح.

محمود سعيد: ميناء بيريه.

محمود سعيد: النيل عند المنيا.

محمود سعيد: منظر.

محمد ناجي

معلومات تاريخية

- وُلد بالإسكندرية، في ٢٧ يناير سنة ١٨٨٨م.
- التحق بجامعة ليون سنة ١٩٠٦م، حصل على ليسانس القانون، سنة ١٩١٠م.
- سافر إلى فلورنسا، وقضى فيها أربع سنوات، حتى سنة ١٩١٤م.
- سافر إلى فرنسا، وأقام في جيفرني، سنة ١٩١٨م.
- عُيِّن بالسلك السياسي، سنة ١٩٢٥م، وعمل في باريس وريودي جانيرو.
- أحيل إلى المعاش، سنة ١٩٣٠م، بناءً على طلبه.
- سافر إلى الحبشة، في بعثة فنية، وأقام بها حتى سنة ١٩٣١م.
- أنشأ أتيليه الإسكندرية، سنة ١٩٣٢م.
- أقام في لندن معرضًا لأعماله، في سنة ١٩٣٧م، ويحفظ متحف «تيت جاليري»، بلندن لوحةً من أعماله، أهداها، إلى المتحف، النائب البريطاني ألفريد بوزوم.
- تولى زخرفة القسم المصري بمعرض باريس، سنة ١٩٣٧م.
- عاد إلى العمل الحكومي، سنة ١٩٣٧م، وتولَّى المناصب الآتية:
  - مدير مدرسة الفنون الجميلة، وكان أول مصري يشغل هذا المنصب.
  - مدير متحف الفن الحديث، سنة ١٩٣٩م.
  - مدير أكاديمية روما، سنة ١٩٤٧م حتى سنة ١٩٥٠م.
- دعا إلى إنشاء أتيليه القاهرة، سنة ١٩٥٣م، وانتُخب رئيسًا له.
- تُوفي في مرسمه بالأهرام، في ٥ أبريل سنة ١٩٥٦م، وقد حوَّلت الدولة هذا المرسم إلى متحف خاص باسمه.

ناجي، وروح العصر

كان ناجي صدًى لعصره، وشاهد الأحداث والتيارات الفكرية، خلال الحقبة التي عاشها بين سنة ١٨٨٨م و١٩٥٦م، وقد أعانته أحداث حياته، والعناصر التي ساهمت في صياغة فكره، وما أتاحته له ظروفه، من سياحة وارتحال، على أن يجمع في ذاته أطرافًا من روح مصر، تلك التي تمتد من طيبة إلى الإسكندرية، وتجمع الأشباه والمتناقضات في صعيدٍ واحدٍ، وتربط بين منابعها الأفريقية، ومصبِّها المُشارِف للبحر الأبيض في إطارٍ صاغته عبقريَّتها، وقدرتها على أن تسع أشياء عديدة، وتمزج بينها مزجًا موفقًا.

هذا الشموخ الحضاري المصري، هو الذي أدركه الفنان محمد ناجي، ووعته ثقافته، ودفعه طموحه الذهني إلى أن يعتنقه، ويجعل منه مَحاوِر فنِّه.

فإلى أي حدٍّ حقَّق ناجي طموحه ... وإلى أي حدٍّ كان معبِّرًا عن عصره؟

هذا ما تجيب عليه أحداث حياته، وآثاره الماثلة الآن في متحفه، وفي الأماكن العامة، والتي تشكِّل، في مجموعها، مشاركة الفنان في بناء الفن المصري المعاصر، وإضافاته إليه.

أما أحداث حياته، فتطالعنا منذ صباه بالإسكندرية، في بيت أبيه، القائم على ترعة المحمودية، تلتقي فيه روح المدينة الإغريقية، وجوُّها الأوروبي، الذي ربطه بالثقافة وبالموسيقى، مع نسمة ريفية، تحملها المراكب العابرة بترعة المحمودية، وجو قروي يحيط بضِفافها، بالإضافة إلى ارتباطات الفنان بحياة القرية؛ حيث كانت أطيان أسرته ببلدة أبي حمص.

هذا المركب السكندري الريفي هو الذي شكَّل إطار حياة ناجي، تصاحبه في بيته أجواء من الشعر والأدب العربي القديم، تشحذ نفسه من خلال مطالعات جدته وأبيه.

ولقد ظلَّت الإسكندرية تعيش في فكر ناجي، إسكندرية الشعراء أنجريتي وكفافي ونيكولايدس هؤلاء الذين أحبهم وارتبط بهم، ووقف من خلالهم على روحها القديم، كما ظلَّت القرية تراود مخيِّلته، وتلاحقه مَشاهدها.

وما إن أتم ناجي دراسته الثانوية، حتى سافر إلى ليون لدراسة القانون، ثم رحل إلى فلورنسا؛ حيث درس التصوير من سنة ١٩١١م إلى سنة ١٩١٤م، وعاد حاملًا في أعماقه انبهارًا بفن ميكيل أنجلو وتنتوريتو، فصدرت أعماله الأولى متأثرة بعمالقة عصر النهضة.

غير أن شيئًا ما كان يشد ناجي إلى أجواء الحياة الشعبية؛ فساقه إلى القاهرة، واتخذ في بيت الفنانين، بدرب اللبانة، مرسمًا له.

ويأتي في هذه الحقبة اتصال ناجي الأول بأجواء طيبة، من خلال زياراته للأقصر، وإقامته بقرية القرنة، ووقفته المبهورة في ظلال أعمدة الكرنك ... وهي رحلات كان يتنازعه فيها رغبة الفنان في التعمُّق، وانبهار السائح، وسعيه إلى المشاهدة والتنقل، غير أنها كانت، على أية حال، بداية ارتباطه بالقديم، واتصاله بسر الآلهة المصرية وأساطيرها.

وكانت الحافز إلى عودته، حتى أصبحت طيبة عنصرًا ثانيًا من عناصر فكره وفنِّه.

ولكن ناجي لا يلبث أن يعاود الرحلة إلى الغرب.

وفي هذه المرة كانت رحلته إلى شيخ التأثريين كلود مونيه؛ فأقام معه في بلدة جيفرني، وأتاح له ذلك الاتصال بنبع التأثرية، ومتابعة النظريات الفنية الحديثة، وإن تأثَّر بسينياك وسيرا أكثر من تأثره بمونيه. وقد عاصر ناجي فترة التحول الخطير في الفن، ودفعته التأثرية إلى هجرة الأسلوب الكلاسي، الذي عالج به بعض أعماله الأولى، كما أنه تخلَّص من الرومانسية، التي تبدو في لوحته الشهيرة «حلم يعقوب»، وبدأ يسجل سهول نورماندي بنظرة تأثرية.

ولكن ناجي، الذي كانت مصر القديمة تثوي في أعماقه، لم يتوقف طويلًا عند غناء التأثرية الطليق، وبريقها اللوني، ودفعه ولعه، بالقاعدة والتصميم، إلى أن يزاوج بين غناء اللون ومعمار التكوين. ومن هنا انجذب نحو جوجان، أكثر مما استهوته أعمال التأثريين. ولم يلبث، بعد لوحته «المحمل»، ولوحته الكبرى «نهضة مصر»، أو «موكب إيزيس»، التي تزين مبنى مجلس الأمة، أن اتخذ طريقه إلى التحول.

على أن الخطوة الكبرى في حياة ناجي، هي رحلته الإثيوبية إلى منابع النيل، في أوائل الثلاثينيات، تلك الرحلة التي أطلقت نفسه من قتامة ألوان الشمال، وأشاعت في أعماله غناءً، كانت بعض أنغامه تختفي وراء الخضوع للنظام، ووجدت شاعريته، التي كثيرًا ما قيدتها القاعدة، منطلقًا في الألوان المتوقدة وتشكيلات الجموع، خرجت بالفنان عن القافية التقليدية في التصوير، وقادته إلى اكتشاف شاعرية الشكل وتعبيرية اللون.

ولعل هذه الأرض الفطرية هي التي زادته قربًا من عبقرية جوجان، مصور الجزر السحيقة، وهي أيضًا التي أطلعته على هذه الوجوه الحبشية، التي أعادت إليه ذكرى أقنعة الفيوم، ووجوه المتحف القبطي؛ فمضى، في طلاقةٍ من التعبير، يصور الأشخاص والجموع، دون أن ينسى شغفه بالبحث عن حبكة البناء والتصميم، وغنائية اللون التي واتته في روعة، جعلت هذه اللوحات الحبشية تستحوذ على تقدير النقاد، حين عُرضت في لندن سنة ١٩٣٧م، وجعلت التيت جاليري تحتفظ بواحدة منها.

وبعد عامَين من رحلة الحبشة، قطع ناجي رحلةً أخرى إلى المنابع الإغريقية، التي كان يعايشها بفكره؛ إذ زار اليونان سنة ١٩٣٤م؛ فتعرَّف على تراثها، وكتب في يومياته يقول:

«إنه يتعذَّر على الإنسان التعرُّف على النهضة الإيطالية، دون البدء بفهم أصولها، والرجوع إلى مصادرها في الفن الإغريقي، وإلى جانب حماستي للجوانب التي تكشَّفتها في الفنون الإغريقية، يبدو أن زيارتي لليونان أشبعت عندي رغبةً لدراسة الفنون البيزنطية، وفهم أصولها.»

وعاد ناجي إلى طيبة، وأقام إلى جانب مقابرها إقامة متأمِّل عميق، كانت سياحات شبابه انبهارًا ببهو الأعمدة وطريق الكباش وتمثالَي ممنون، أما سياحات النضوج، فكانت سعيًا وراء أسرار مقابر الأشراف، والاقتراب من الحس الرياضي في الفن المصري القديم وإيقاعاته، وأخذ ناجي بالوفاق الرائع بين الغناء والمعمار في التصوير المصري القديم.

ومضى يسعى إلى فناني طيبة، متقربًا منهم، ومتمثلًا ببصيرته رُؤاهم.

وفي هذه الحقبة تملَّكه سر الآلهة؛ فخرجت مجموعة لوحاته عن إيزيس وأوزيريس، تلك التي عرضها سنة ١٩٣٧م، في معرض باريس الدولي، واتَّسعت آفاق طموحه إلى اللوحات الجدارية؛ فصوَّر في هذه الفترة لوحات الطب عند العرب، والطب عند قدماء المصريين، والطب في الريف لمستشفى المواساة، وهي لوحات شُغِل فيها بالبناء المعماري، وبالتعبير الجهير، وكانت تمهيدًا للوحته الكبرى «مدرسة الإسكندرية»، تلك اللوحة التي يذكِّرنا نسقها الهندسي بلوحات رافاييلي، وبخاصة لوحته «مدرسة أثينا»، وقد جمعت لوحة ناجي حضارة اليونان ممثَّلة في الإسكندرية، والمسيحية ممثَّلة في القديسة كاترين، وحضارة العرب والإسلام، ورمزها في لوحة ابن رشد وهو يتسلَّم الرسالة الحضارية من العالِم اليوناني أرشميدس، ثم الحضارة الحديثة، والتقاء الشرق والغرب، ممثَّلًا في أشخاص لطفي السيد وطه حسين ومختار ومحمود سعيد ومصطفى عبد الرازق ومحمود الفلكي وهدى شعراوي، والشعراء: أنجريتي وكفافي ونيكولايدس، وبعض العلماء الأجانب، والرجال الذين أسدوا إلى الإسكندرية خيرًا كثيرًا، أمثال سكالاريدس وكوتسيكا.

في هذه اللوحة جو رومانسي، بل أسطوري، يجمع هؤلاء الأشخاص حول الإله السكندري اليوناني ديونيزوس، ويمزج أشخاص التاريخ بعرائس الموسيقى والمسرح، ويجمع قلعة قايتباي إلى جانب منارة الإسكندرية وجامع أبي العباس المرسي.

هي لوحة تشبه، في ألوانها وظلالها وتجمعاتها، نوعًا من الحضور المسرحي، لا يقيِّده منطق الواقع، وإنما تغذِّيه مخيِّلة الفنان وفكره وثقافته.

على أن طموح ناجي الفني كان يحلِّق به في قبة الجامعة، التي أعد لها مجموعة من اللوحات، تمثِّل منابع النيل مصدر الحياة والحضارة لمصر. ولو أتيح له أن يحقِّق هذا العمل الكبير، لكان أروع أعماله الضخمة الجهيرة.

وظل ناجي محلقًا في سماء الموضوع الكبير إلى أن قادته رحلة قبرص إلى إبداع مجموعة من الغنائيات اللونية ... هنا عاد الشاعر، الذي قيَّدته القاعدة والخضوع للنظام، إلى ترانيمه الطلقة، تلك التي شهدناها في ألوان الحبشة المتوقدة وطبيعتها الضارية. كما شهدناها أروع ما تكون في عجالاته الخطية التي شارف فيها الروعة، وأودعها حساسيته اللونية، بعيدًا عن شاغل التكوين والمعمار.

على أن ناجي لم يقنع بالحدود التي بلغها ... ولعله كان يؤمن بوصية بتاح حوتب «ليس للفن حدود، وما من فنان أدرك الكمال»، فهو يعود مرارًا إلى الموضوعات التي طرقها؛ حياة القرية، الصيد، الزراعة، النيل، حيوانات البيئة، جني القطن، جمع البلح، التحطيب، الخبيز.

يعود إلى الموضوعات نفسها، يتناولها تناولًا جديدًا، وهو في تناوله يضفي على القوام التشكيلي ثباتًا، ويحرر ألوانه من قيودها، ويُودِعها معنًى رمزيًّا ... قد يكون مرجعه تقاربها من الموضوعات التي عالجها الفنان المصري القديم؛ مما يضفي عليها جلالًا رمزيًّا، وقد يكون لأنه أصبح أكثر قربًا من وجدان طيبة، وأعمق إدراكًا للبهاء الشعري في التصوير المصري القديم، وللنسق الإيقاعي في لوحات المقابر، وإن كانت تكويناته لا تلتزم نفس الترديد الهندسي، ولا تصدر عن نفس الوجدان المصري القديم، إلا أن حِسه الفني، في سعيه للربط بين الأشكال المصرية القديمة، والثراء الشرقي في اللون والزخرف، والفكر التشكيلي المعاصر، يؤكد مصريَّته، وهو يدرك في أعماله الحساسية والملاحظة والنظام عند الفنان المصري القديم، وتتصل بعض لوحاته بروح فناني مقبرة تيانوني ومقبرة نيبامون في طيبة؛ حيث يبعد التصوير عن الخط المحدد ليعبِّر، بالسطوح الجريئة واللمسات الحرة والكتل اللونية، عن أحاسيسه الفنية في إيقاع لوني عالي النغم.

يقول رينيه ويج إن لكل رسامٍ كبيرٍ نورًا خاصًّا به، يتفق مع حياته الانفعالية، فهناك رسامون للصباح، ورسامون يمثِّلون ضوء الظهيرة، أو ساعات الانفعال، وآخرون يمثِّلون المساء.

وإذا كان الأستاذ حامد سعيد في كتابه «الفن المعاصر في مصر» قد اعتبر فن مختار ممثِّلًا لشعر الصباح، وفن محمود سعيد ممثلًا لشعر الليل، فإن فن ناجي يمثِّل الضحى، بما يشير إليه من معنى النهار وامتداده. نلمح ذلك، في بنائه الهندسي، وإشراق لونه، وتعبيره الجهير، وفي تطلُّعه إلى الأبعاد الكبيرة والجدران الضخمة، يخاطب، عن طريقها، الجموع بوجدانه وفكره.

لقد عاش ناجي حياة عصره، وهو عصر تلاقت فيه كل حضاراتنا، وانبعثت في قلب جيلٍ واحدٍ. كان التراث منبعًا من منابع هذا الجيل، إلى جانب المصادر التي غذَّته بها حضارة البحر الأبيض، ومنابع القارة الأفريقية.

ولقد حلَّق ناجي في كل هذه الآفاق، وإن ظل مرتبطَ الأقدام بأرضه؛ فخرجت لوحاته حاملةً معالم المصرية، في التعبير الفني، نابضةً بروح عصره.

محمد ناجي: الطفل والجاموسة.

محمد ناجي: طريق الكباش.

محمد ناجي: محكمة في الهواء الطلق بالحبشة.

محمد ناجي: أميرة حبشية.

محمد ناجي: رأس حبشي.

محمد ناجي: منظر بروما.

محمد ناجي: النيل عند كوبري الجلاء.

محمد ناجي: الصياد والطفل.

محمد ناجي: صانع السِّلال.

أحمد صبري

معلومات تاريخية

- وُلد بالقاهرة في ١٩ أبريل ١٨٨٩م.
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة، سنة ١٩١٠م، وتخرج فيها سنة ١٩١٦م.
- سافر إلى باريس مرتَين، إحداهما على نفقته الخاصة، سنة ١٩١٩م إلى سنة ١٩٢١م، والثانية مبعوثًا من الدولة، من سنة ١٩٢٥م حتى سنة ١٩٢٩م، ودرس في المرة الأولى دراساتٍ حرة بأكاديميتَي «شوميير» و«جوليان»، كما درس في المرة الثانية على المصورين بول ألبير وأدولف دشنو وبيرون وفوجيرا.
- نالت لوحته «الراهبة»، شهادة تقدير عند عرضها في الجران باليه بباريس.
- عُيِّن بمدرسة الفنون الجميلة العُليا سنة ١٩٢٩م، إثر عودته من باريس، وظل يتولى التدريس بها، فضلًا عن رئاسة قسم التصوير الحر حتى سنة ١٩٥١م.
- أقام معارض خاصة لأعماله، كما شارك في المعارض العامة، وعلى الأخص معرض الصالون السنوي لجمعية محبي الفنون الجميلة، الذي نال ميداليته سنة ١٩٣٤م.
- له أعمال عديدة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، وبالمجموعات الخاصة.
- تُوفي في ٩ مارس ١٩٥٥م، بعد مرضٍ طويل.

أحمد صبري، الفنان ... والمعلم

في البدء كان تعليم الفنون الجميلة في مصر وقفًا على مجموعة من الفنانين الأجانب؛ فتتلمذ أجيال المصورين المعاصرين على خطٍّ، بدأ منذ باولو فورشيللا سنة ١٩٠٨م، وانتهى بروجيه بريفال.

وعند إنشاء مدرسة الفنون الجميلة العُليا، ومع بدايات نشاطها، في أواخر العشرينيات، أخذ الفنانون المصريون، العائدون من بعثات الدولة الرسمية، يشاركون في تعليم الفن بها، حتى أُسلمت لهم مراسم الأستاذية ... وكان أحمد صبري أحد اثنين علَّما جيل المصورين المصريين من خريجي الفنون الجميلة، بين الثلاثينيات والخمسينيات.

وظل مرسم أحمد صبري، ومرسم يوسف كامل، من مراكز تعليم الفنون بمصر، خلال هذه الحقبة.

أحمد صبري هو من طليعة جيلٍ وعصرٍ، عبَّر عنه المازني أصدق تعبير، حين قال «لقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد، وأن يشتغل أبناؤه بقطع هذه الأحجار التي تسد الطريق، وتسوية الأرض لمن يأتون بعدهم.»

وكانت حياة أحمد صبري حياةً مشحونةً بالمعاناة والضيق والصراع، عصفت تصاريف القدر ببواكيرها، وأحاطتها المتاعب والأحقاد في مسارها، وأطبقت المأساة على نهايتها.

لم يكد يستقبل الحياة في سنة ١٨٨٩م بحي الجمالية بالقاهرة، حتى فقد أمه، في الثانية من عمره، وفقد أباه وهو في سن الثامنة، وعاش حياةً قلقةً، بين بيت جده وبيوت أعمامه في أحياء القاهرة القديمة، وصبغت هذه الظروف نفسيته بالحزن، وأشاعت فيها الهواجس والقلق، والانطواء عن الناس.

وعندما فتحت مدرسة الفنون الجميلة أبوابها في سنة ١٩٠٨م، لم يدخلها في بدء افتتاحها، مثل أقرانه من الجيل الأول، ولكن التحاقه بها جاء متأخرًا سنتَين عن أفراد جيله.

وزوَّدته المدرسة بحصيلةٍ أكاديمية وتأثرية، وما إن انتهت دراسته بالمدرسة، حتى خرج ليواجه طريقًا مغلقًا، فلم يكن للفنان بعدُ مكانة في مجتمعنا.

وبدأ أحمد صبري مدرسًا بمدرسة مصطفى كامل الابتدائية الأهلية، ولكنه ضاق بمجالها المغلق؛ فتركها، وافتتح مرسمًا متواضعًا بجوار المحطة، وقنع بالعيش من بيع لوحاته لقلةٍ من الأفراد، بدأت تقبِل على اقتنائها.

وفي سنة ١٩١٩م، سافر إلى باريس في مغامرة لا تعينه فيها غير مدخراته الضئيلة، وهناك لقي مختار، حين كان يُعِد نموذج تمثاله «نهضة مصر»، ويرقب افتتاح صالون باريس الأول، بعد الحرب الكبرى ليعرضه فيه.

وفتح له لقاء مختار آفاقًا من الأمل؛ حدَّثه عن المستقبل الذي ينتظر الفنان المصري، وعن رحلة طويلة نحو الأفق الجديد، وعن وجوب الاحتمال، برغم مشقة الطريق، وصحبه

معه إلى أكاديمية «شوميير»؛ حيث كان المثَّال بورديل يُلقي تعاليمه، وإلى أكاديمية «جوليان»، وأطلعه على قلب الحياة الفنية في باريس.

وشهد صبري الحفاوة التي استُقبل بها تمثال مختار من سعد زغلول، ورجال الوفد، عند قدومهم إلى باريس للدعوة للقضية المصرية، كما لمس تقدير نقاد الفن العالميين للعمل المصري الكبير، وشهادات الجدارة التي نالها؛ فأيقظ ذلك حماسته، ودفع عنه اليأس.

وعاد صبري من رحلة باريس مشرق الأمل، ليصطدم — مرة أخرى — بقتامة الجو، الذي كان يعيش فيه الفنان المصري، فبين تقدير أهل الفن في باريس، وإغفالهم في القاهرة، تجرَّع صبري مرارة الحسرات، وقنع بالوظيفة التي أتيحت له، وظيفة رسَّام للحشرات بوزارة الزراعة في سنة ١٩٢٣م.

وعرف صبري في مصر مجموعة من رجال الفكر والمثقفين، وارتبط بالعقاد بأواصر صداقة سمت بمعنوياته؛ فقد وجد، إلى جانب المجال الوظيفي المحدود، هذا الأفق الثقافي الرحيب.

وعاش حياته … حياة الموظف الذي يسجل في رسم الحشرات براعاته، وحياة الفنان الذي ينطلق إلى مرسمه في المساء، ويقنع في وحدته بتصوير نماذج من الطبيعة الصامتة، ووجوه بعض المحيطين به.

وأقام صبري معرضه الأول بالقاهرة، سنة ١٩٢٥م، ثم سافر بعدها في بعثة، على نفقة الدولة إلى فرنسا، ليستكمل إعداده الفني.

أثناء الرحلتَين، الرحلة الخاصة والبعثة الرسمية، تتلمذ صبري على «بول ألبير» «وبيرون»، وأخيرًا على «فوجيرا»؛ فتلقَّى عنهم مجموعة من الفضائل الفنية:

- اعتبار الرسم هو أساس التصوير؛ ومن هنا جاءت عنايته بالخط الخارجي.
- أهمية البناء في اللوحة؛ وبهذا اتخذ اللون عنده عمقًا وقيمةً في بِنية التكوين، لا مجرد طلاء سطحي.
- اختيار الوضع المثالي للنموذج، والعناية بالتكوين.

وقد لزمت هذه الفضائل فن صبري، ولكنه أضاف، إلى دروس معلِّميه، استيعاب أسرار العمل الفني عند الأساتذة الكبار، الذين طال بحثه عنهم في المتاحف.

وكانت سنوات صبري بباريس هي فترة الصراع بين النزعات الجديدة، التي تخلَّفت عن الحرب، وبين القِيَم التي استقرت في المتاحف … كان الفنانون، بعد الحرب، يحاولون

تحطيم هذه القِيَم، يطلقون عليها صواريخ الوحشيين، الذين أحدثوا انقلابًا في الألوان، وطريقة صياغتها، والتناسق التقليدي بينها، ويسلِّطون نحوها نظرات «السيريالية»، النافذة إلى خبايا النفوس، وعالم الأحلام، ويدقون أوتار التكعيبية ممهدة للتجريد.

غير أن صبري لم يجد في هذه النزعات ما يتجاوب مع نفسه؛ فالتصوير عنده هو لغة المرئيات، ومحتواه هو التعبير عن الأشياء الحقيقية، وكشف الجمال الكامن فيها؛ ومن ثَم عاش بمنأًى عن صراع هذه الحقبة في ظل أساتذة القرون الماضية، يلقى هواه في رهافة التعبير بالباستيل، في لوحات موريس كانتان لاتور، التي تحمل روح القرن الثامن عشر، وكذلك الصدق التصويري والبيان بالنور واللون عند شاردان، ثم هو لا يمضي مع التأثريين إلى أبعد من حركة إدوار مانيه في القرن التاسع عشر.

وعرض صبري في باريس لوحته «بعد القراءة»؛ فحازت الإعجاب، ثم عرض لوحته الفذة في إنتاجه الطويل «الراهبة» أو «التأمل» التي نال عليها شهادة تقدير من صالون باريس، سنة ١٩٢٩م.

وعاد صبري إلى مصر ليعلِّم تلاميذه أصول الفن، ويُشيع فيهم احترام قِيَمه، ويعرض في معارض القاهرة لوحاته من «الطبيعة الصامتة» و«صور الأشخاص»، يصوغها من نسيجه اللوني، الذي تلتقي فيه المادة والنور، وتتزاوج فيه حساسية الملمس مع رصانة اللون ووضوحه.

ويلقى الناس عند صبري الفنان عالمًا يسوده جمال التكوين، والتناسق والوئام، بينما تنوء حياة صبري الإنسان بصراعها الداخلي، وصراعها مع الناس، ومآسيه، ولكنه يظل، مع ذلك، يعتصر من قلبه الرحيق.

وتُختتم حياة صبري في العمل الحكومي ليفرغ بعدها لفنِّه، ولكن ضآلة معاشه وظروفه العائلية والصحية تعكر صفو حياته، وتُلجئه، في أخريات أيامه، إلى أن يبيع لوحاته باليانصيب؛ ليدبِّر المال اللازم لعلاج عينيه؛ فإن هذا الفنان، الهائم بالنور والألوان، تأبى الحياة إلا أن تحيط خاتمته بمأساة تكتمل حين يفقد البصر.

وتنتهي، عند هذا الختام الحزين، حياة عاشها للفن والجمال، رغم ضراوة الصراع الداخلي في نفسه ... تنتهي في التاسع من مارس سنة ١٩٥٥م، خالفة عملًا، يرى فيه العقاد أنه «الأثر الصالح الباقي في فن التصوير.»

ولكن الجدل الذي طال حول صبري في حياته، يمتد بعد موته، ومن خلاله يختلف الرأي بين تقدير المعجبين، وبين أحكامٍ تصدر عن تعجل في النظر، أو تحت تأثير بعض الاتجاهات الحديثة، التي قد تحجب قِيَم الصدق في اتجاهات غيرها.

ولكن الاقتراب من أعمال صبري ومعايشتها يتيح الوقوف على فضائلها.

لقد اختار صبري من مجالات التعبير «الموضوع»، الذي يستطيع أن يتحدث فيه بلهجة صادقة، فلم يكن شاعر «الطبيعة» ولا مصور «الحدث الخارجي»، وإنما كان فنان «الصور الشخصية» ومصور «الطبيعة الصامتة»، أبدع التعبير عن ألفتها، وعالج، من خلالها، قضية «الملمس» و«تناسق التكوين».

غير أن خط الاستمرار المميز في أعماله كان لـ «الصورة الشخصية»، عبَّر من خلالها عن «الصدق الموضوعي»، الذي كان أمينًا له، وصاغ نسيجه اللوني الرصين، ونسقه التكويني.

كان صبري صادق الاختيار في مجال «الصورة الشخصية»؛ فهو قد عكف على محيطه وبيئته، لم يكن صبري مصوِّرًا للبلاط، ولا مصورًا لأصحاب المراكز والسلطان، وإنما كان مصور الطبقة الوسطى. اختار نماذج فنِّه من الأفراد المحيطين بحياته، من الأشخاص العاديين؛ فلم يشغله ما يشغل مصوِّري البلاط والعظماء، من العناية بإبراز الأهمية الاجتماعية للشخص الذي يصوِّرونه، وإنما اتجه، في حرية وصدق، إلى تصوير شخصياته.

وتحس إزاء لوحات صبري بألفة بينه وبين مَن يصوِّرهم، ألفة تنتقل من الفنان إلى المُشاهِد ... والشخص في لوحاته ليس هو «الموديل»، وإنما هو «الجليس»، هو الإنسان الذي ربطته بالفنان وشائج مودة؛ وإذ كان بعض الفنانين يعرضون من خلال «الصورة الشخصية» «عينات بشرية»، فإن صبري يعرض «الإنسان» الصديق والأليف، وهو يكشف في لوحاته عن «فردية»، جليسه، حتى ولو التزم أوضاعًا بذاتها. وتشعر أمام لوحات صبري بحياده وموضوعيَّته، ولكن هذه الموضوعية تصحبها محبة تُضفي على اللوحة نبض الحياة، الذي يسري من الاتصال المباشر بين الجليس والمصور ... وهو لا يحوِّر الشَّبَه الجسماني، ولا يبالغ فيه، وإنما يلتزمه. الصدق عنده احترام للواقع، غير أنه يجلو شخصية مَن يصوِّرهم في وجوههم، ويضع خصائصهم المميزة في ملامحهم، ويكشف أحيانًا عن روحهم في لمحة ... ومن خلال هذه الأعمال نرى ما في الأشخاص العاديين، الذين تزخر بهم الحياة، من اختلاف في ملامح الشخصية، وفي النماذج النفسية.

ويتركز اهتمام صبري في «الصورة الشخصية» على جليسه؛ فتختفي من أغلب لوحاته العناصر المكمِّلة، التي يستخدمها بعض المصورين لإظهار براعتهم التشكيلية ... وتكاد خلفية اللوحة، عند صبري، أن تكون مجرد نسيجٍ لوني، خالٍ من الزخرفة، تحيط معالم الوجه الذي يركز عليه اهتمامه.

وما ذلك إلا لاهتمام صبري بجليسه لذاته، لا لِمَا يحيط به؛ ولأنه، وقد كانت الطبقة الوسطى «محور فنه»، التزم صدق التعبير عنها؛ فلا تلقى عنده بذخ الثياب والزينة، التي تبدو في لوحات روبنز، ولا غناء ألوان تيسيان، ولا العناية بالثياب، والتفاصيل المحيطة التي تظهر في لوحات فان آيك، وإنما تلقى الإنسان في بساطته، يطل عليك في ألفة، وكأن الفنان يقدمه لك لتتعرَّف إليه، وتقترب منه، لا لتنظر إليه من بعيد، وإن أحاطه بشيء، فإنما يحيطه بجوٍّ أليف من أنسجة الشرق، وأدوات الحياة العادية.

وعندما صوَّر صبري بعض الأفذاذ؛ فإنه لم يصورهم للتقرُّب أو للملق الاجتماعي؛ وإنما لصداقاتٍ تربطه بهم، ولتقديره لأشخاصهم، كذلك كانت لوحاته عن «العقاد» و«المازني» و«توفيق الحكيم».

وفي هذه اللوحات، وخاصة في إنتاج مرحلته الوسطى، التي تبدأ مع لوحته المعروفة «الراهبة»، وتمتد حتى الأربعينيات، تلمس قدرة صبري على اختيار الوضع المميز، واللون المعبِّر، والحركة الموحية، فصورة العقاد تنم عن صلابة الإرادة والاعتداد بالذات، وعن نظرته النافذة في آفاق المعرفة، تشارك في هذا الإيحاء للرائي الجلسة التي اختارها الفنان له، ووضع اليدَين، وبعد النظرة والمسطحات اللونية العريضة، والألوان التي آثر استعمالها للتعبير عن الشخصية، بينما يستخدم الفنان في صورة توفيق الحكيم اللون الهامس، واللمسات الخافتة والتناغم الذي يحلِّق بالرائي بين أحلام هذا الفنان وآفاقه.

ومن هنا يبدو ارتفاع أحمد صبري عن الواقع الفوتوغرافي «إلى» الواقع الفني.

ولئن كان صبري لم يستخدم أساليب الأداء الشرقية، ولم يشغل بقوانين التراث التشكيلية؛ فإن ذلك لا ينتقص من تقدير فنِّه؛ فالتعبير الفني يتسع لكل الأساليب، ومناطه ليس التزام قوالب معينة، وإنما مناطه الصدق، ولعل في الصفات الموضوعية لأعمال صبري قرابة من روح الفن في هذه البلاد؛ من حيث تميُّزها بالرقة والرصانة، ورحابة النفس، والبُعد عن التعبيرات العنيفة، التي تتعارض مع ألفة النفس المصرية وسلامتها.

كذلك كل التزام صبري لطريقته ما يبرره من ظروفه، واحتياجات مجتمعه، بل إن له في التيارات الغربية أصداءً، تتجاوب مع زمنه؛ ففي الوقت الذي كان صبري يعرض فيه «بائعة الجوافة»، و«عازف العود»، كان «بلانسون» و«شابلان ميدي»، يعرضان مع أساتذة الحقيقة «عازفة الجيتار» ومناظر الطبيعة ... وكان في تيارات الفن الغربي نزعة إلى التزام الجمال والصدق، والعودة إلى أعمدة الأكاديمية في الفن، بعد أن أرهقته أساليب التعبير الفنية.

ولقد ألقت الظروف على صبري أن يكون رائدًا في تعليم الفن، وأن يكون أستاذًا لأجيالٍ تخرجت على يدَيه ... ولقد اقتضته أمانته وصدقه وإخلاصه أن يلتزم الأصول الحرفية، التي تعلمها، وأن يلقِّنها تلاميذه، وكان يبث فيهم حبه للفن بحماسٍ واندفاع ... كان طرازًا من أساتذة المراسم، الذين أدركوا واجب الأستاذية، وتفانوا في أدائه.

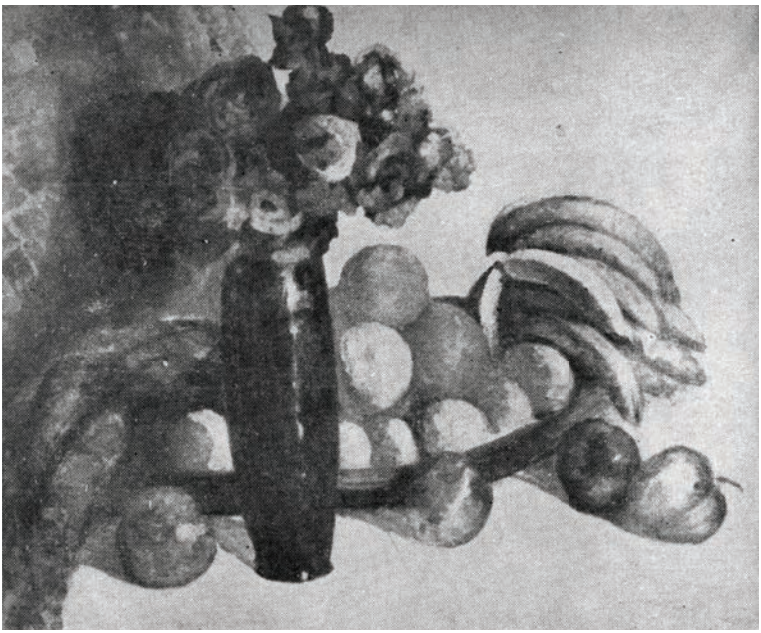
ولقد قوَّمت طريقة صبري اتجاهات تلاميذه، وأعانتهم على استكمال أساليب المعرفة الفنية، قبل ابتداع أسلوب شخصي ... ولقد كان صبري يعنِّف على تلاميذه من أجل نشر تعاليمه، ولكن مرجع عنفه هو حبه لفنه، وإيمانه بضرورة التمكُّن من أصول التعبير الفني، قبل التحرر والانطلاق.

وستظل قيمة أحمد صبري باقية في تاريخ نهضتنا كفنان عصر وأستاذ جيل.

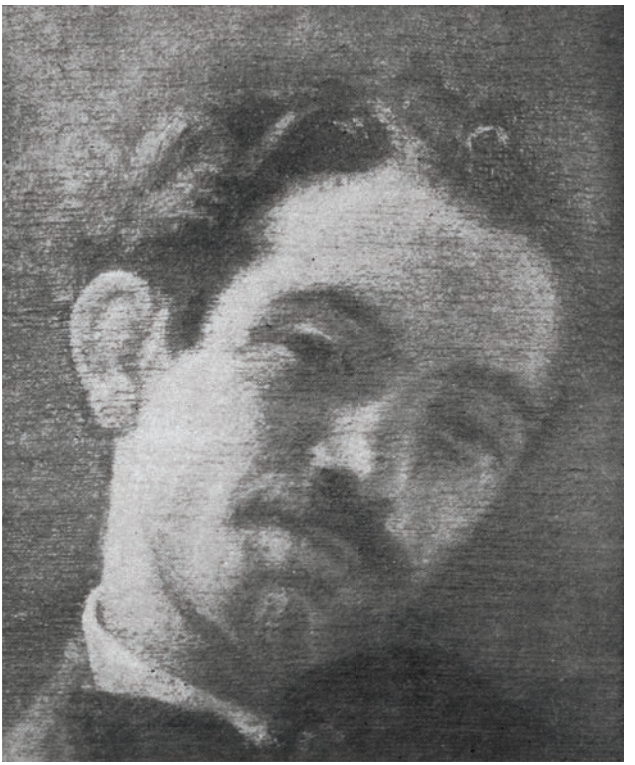
أحمد صبري: جيو كلوتشي.

أحمد صبري: توفيق الحكيم.

أحمد صبري: وجه.



أحمد صبري: طبيعة صامتة.



أحمد صبري: صورة شخصية للفنان (١٩٢٢م).

يوسف كامل

معلومات تاريخية

- وُلد بالقاهرة في ٢٦ مايو سنة ١٨٩١م.
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة عند إنشائها سنة ١٩٠٨م.
- تولَّى وظائف التدريس بالمدارس العامة، ثم بمدرسة الفنون الجميلة العُليا، بعد عودته من إيطاليا، حتى عُيِّن عميدًا لها، كما عمل فترة مديرًا لمتحف الفن الحديث.
- كان عضوًا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومقررًا للجنة الفنون التشكيلية.
- كان ثاني فنان تشكيلي ينال جائزة الدولة التقديرية للفنون، في عام ١٩٦٠م.
- أعماله بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، وبمتحف الإسكندرية، وبالمجموعات الخاصة والعامة، في مصر والخارج.
- تُوفي في ١٢ ديسمبر سنة ١٩٧١م.

يوسف كامل، وانطباعات مصرية

كانت جائزة الدولة التقديرية في الفنون من نصيب الفن التشكيلي في عامَين متواليَين، فاز بها لأول مرة المصور محمود سعيد، وأعقبه المصور يوسف كامل … وإن تتابُع هذا الفوز ليحمل معنى الاعتراف بدور الفنان التشكيلي في عصرنا، ومعنى التقدير لتضحياته، وهو تقدير يُعيد إلى هذا الرائد المجهول، في حياتنا الثقافية، حصاده الذي بذره في هذه الأرض.

ولقد ظل الفنان التشكيلي — بصفة عامة — وما زال أقل أهل الفنون حظًّا، من الجاه والمال والشهرة، وعاشت أعماله في عزلة عن المثقفين. وبينما استقر النشاط الأدبي

والمسرحي والسينمائي في الوعي العام، فإن النشاط الفني ما زال يعيش على هامش المعرفة، وما ذلك لقصورٍ من جانب الفنان التشكيلي أو لتخلُّفٍ منه عن روح العصر أو تباعُد عنها ... ألم تبدأ حركة الفنون بتمثالٍ، كان له من المعاني القومية ما هزَّ مشاعر الناس، حتى اتخذوا منه رمزًا وعنوانًا، لصناعتهم وحِرفهم، ومظاهر نشاطهم؟ ألم يحمل الفنانون الدعوة مع الأدباء إلى خلق اللون المحلي، والتعرف على حياة الشعب، وسبقوهم أحيانًا إلى الاهتمام بالدلالات الفنية في حياة الفلاحين، وإبرازها والارتفاع بها إلى قمة التعبير الفني؟ على أن الفنون لم تكن دائمًا بمعزلٍ عن الأدب، وعن الحياة الثقافية، بل كانت ترتبط بها برباطٍ وثيقٍ، يوم كان النقد الفني يُكتَب بأقلام حسين هيكل والعقاد والمازني ومحمود عزمي ومي، ويوم كان هؤلاء وغيرهم يشاركون الفنانين في الجماعات التي يشكِّلونها، وضروب النشاط التي يقومون بها. ولكن التيار كان يتردَّد دوامًا بين الوصل والانقطاع ... ولعل من أسباب هذه الأزمة عدم تذوُّق الثقافة الفنية، وهضمها وتمثُّلها، وهي عِلة لمسها توفيق الحكيم في «زهرة العمر»، حين قال «إن الثقافة العقلية وحدها ليست كل الثقافة ... الثقافة الكاملة شيء أوسع ذلك بكثيرٍ ... إن أكثر المتكلمين في الموسيقى والتصوير والفنون يعرفونها برءوسهم، ولا يدركونها بحواسهم، إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة، بل الإحساس والتذوُّق والتغذي بمختلف الفنون.»

وهذا التذوق للأعمال الفنية، ويقظة الحواس لها، واندماجها في مشاعر الناس، هي العناصر التي تنقصنا، وتشكِّل سببًا هامًّا من أسباب الأزمة الراهنة، وحين تتوافر هذه المقومات، ويتوافر معها الإيمان بالفنون، كعنصرٍ هام من عناصر حياتنا، عندئذٍ تزول هذه العزلة، وتجد لوحات يوسف كامل جمهورها الذي يقدِّرها ويتذوقها، كما يتذوق أدب طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، وبهذا يستكمل تقدير الدولة للفنون دلالته ومعناه.

لقد سعت الجائزة التقديرية إلى يوسف كامل بعد أن تخطى السبعين ... ولم يكن له في هذا العمر نصيب كبير من جاه السلطة والمنصب والشهرة، ولكن تقدير الدولة عوَّضه ما فات من عمره، وجاء تكريمًا لحياته، التي وهبها للفن، ولرسالته كمعلم جيل.

وفي حياة يوسف كامل الصامتة، التي عاشها في تواضعٍ وهدوء، أحداث تضفي عليها جلالًا، وتؤكد دلالة تقدير الدولة لخدماته وأثره، في الحياة العامة.

وُلد يوسف كامل وسط بيئة قاهرية، في ٢٦ مايو سنة ١٨٩١م، وكانت أسرته تُعِده لأن يكون مهندسًا، وهي المهنة السائدة بين أفرادها، ولكن افتتاح مدرسة الفنون الجميلة

بالقاهرة، سنة ١٩٠٨م، كان حدثًا حوَّل اتجاه كثير من الشباب؛ فطرق مع من طرقوا حي درب الجماميز، الذي استقبل في تلك السنة خليطًا عجيبًا من سكان القاهرة، جاءوا مبهورين بهذا الاسم الجديد، الذي بدأ يشغل أسماع مصر «الفنون الجميلة».

بعض هؤلاء انصرفوا عن المدرسة ليستأنفوا حياتهم العادية، التي قطعوها لاستطلاع أمر هذا الشيء الجديد، وبعضهم استمر في الدراسة، دون موهبة أو حماس، وقليلون اعتبروا الفن هبة حياتهم، وانقطعوا له، ومن هؤلاء محمود مختار ومحمد حسن، ويوسف كامل وراغب عيَّاد.

إن قصة كفاحهم منذ دخلوا من الباب الضيق بحي درب الجماميز، هي قصة البحث عن قيمٍ جديدة لبلاده، وسجلت سنة ١٩١١م حدثًا هامًّا في مصيرهم، إذ أتموا دراستهم، وخرجوا إلى الحياة العامة، ولكن الفن لم يكن له مكان إلا في النطاق التعليمي؛ فالتحقوا بوظائف التدريس، عدا محمود مختار، الذي أُوفد في بعثة إلى فرنسا لاستكمال دراسة فن النحت.

وكان نصيب يوسف كامل المدرسة الإعدادية الثانوية؛ فأتيح له زمالة العقاد والمازني وأحمد حسن الزيات وفريد أبو حديد وصادق عنبر ومحمد بدران والكرداني وعبد الواحد خلاف ومحمد كامل سليم، وغيرهم من مفكري مصر وعلمائها، الذي جمعتهم هيئة التدريس بتلك المدرسة.

وكان هذا البناء العتيد، بميدان الظاهر، مركز حركة وإشعاع، خرجت منه لجنة التأليف والترجمة والنشر، بروَّادها الذين حملوا رسالة المعرفة، وخرجت منه تشكيلات ساهمت في الحركة الوطنية، وظهرت فيه أيضًا جهود وأفكار كانت من دعامات حياتنا الثقافية.

واستكمل تكوينه الفني في روما، على يد الأستاذ أنطونيو كالكانيادور، الذي أشركه معه عام ١٩٢٨م، في تصميمات وزارة الحربية الإيطالية، ثم تتلمذ على الأستاذ إمبرتو كرومالدي.

وعاد يوسف كامل إلى مصر، ليتولَّى التدريس بمدرسة الفنون الجميلة، ويظل وفيًّا لهذا العمل، الذي ارتفع في نفسه منذ عهد المدرسة الإعدادية إلى مرتبة الواجب القومي، وتحوَّل من وظيفةٍ يشغلها، إلى رسالة يؤديها لبلده.

وظل قوامًا على أجيالٍ من الفنانين، تخرجت على يدَيه، حتى تولَّى عمادة كلية الفنون الجميلة، التي ختم بها حياته الوظيفية ... وخلال هذه الفترة، ساهم بجهوده في معارض الفن، وفي إنشاء جماعاته، وقدَّم لمصر فنَّه دون دعاية أو ضجيج.

يقول يوسف كامل «لقد وُلدتُ بنزعة تأثيرية، وسأظل كذلك.» وفي هذه الكلمات يختصر الفنان اتجاهه، ويلخص مذهبه ... وإن من يستعرض أعماله، منذ عهد المدرسة، حتى هذه الأيام، ليلمس التزامه للتأثرية في صورتها الأولى ... في ثورتها على «التقنين» الأكاديمي، الذي أصاب الفن بالسطحية والجمود ... وفي انبهارها بالنور والضوء، والخروج من قتامة لوحات المراسم إلى الطبيعة والهواء الطليق.

ولقد جذب يوسف كامل نحو هذا الاتجاه عوامل عدة، أولها طبيعته الخاصة، وتجاوبها مع هذه النزعة، فهو، بطبيعته، وُهب حساسية الرؤية البصرية، يستهويه أن يجوب طرقات القاهرة وضواحيها، يقف عند بيوتها القديمة، في ظل أشجارها، وأمام المَشاهِد الريفية التي كانت تأوي ضواحي القاهرة، إلى جانب مظاهر المدينة الزاحفة.

ولقد أنشئت مدرسة الفنون الجميلة في سنة ١٩٠٨م، بعد أن قال التأثريُّون كلمتهم، وفرغوا منها؛ فجاء أساتذة المدرسة حاملين إلى تلاميذهم نداء التأثريين، إلى جانب فن «الأكاديميات»، وكان باولو فورشيللا، أستاذ يوسف كامل، نصيرًا لهذه النزعة؛ فخرج بتلاميذه من قاعات المراسم، إلى أحياء القاهرة، يرسمون معالمها، ويصورون انعكاسات النور عليها؛ فكان ذلك هو العامل الثاني في توجيه كامل، ورسم الطريق له.

أما العامل الثالث، فهو الطبيعة المصرية، ومشكلة النور، وكيفية معالجته وتفسيره، وهي مشكلة دعت الفنانين إلى أن يتجهوا إلى أدوات التأثريين لتصوير «حلة النور» الباهرة، التي تغمر الأشياء على هذه الأرض، ولعل ذلك هو سر العناصر التأثرية التي سادت أعمال ناجي، في مرحلته الأولى، وهو أيضًا سر اتجاه محمود سعيد في بدء حياته الفنية إلى الأسلوب التأثُّري، ولكن ناجي لم يلبث أن واءم بين موسيقية اللون والنور، الذي ظل محتفظًا بإشعاعه في لوحاته، وبين عنصر المعمار والتكوين، الذي اكتسبه من فنون مصر القديمة؛ فأضفى على فنِّه الثبات والاستقرار، وحقق إمكانيات التقاء المفهوم الشرقي، مع المفهوم الغربي في الفن.

وكان هجر محمود سعيد للنزعة التأثرية أسرع من هجر ناجي؛ لأنه لم يجد فيها وسيلة صالحة لتعبيره ... محمود سعيد فنان الرؤية الداخلية العميقة، وهو شغوف بأن يخرج رؤياه في منطقٍ معماري متين. ومن هنا لم تطل إقامته عند التأثريين، وهجرهم إلى الأساليب الفنية، التي تُعنى بالطراز والتكوين، ولم يلبث النور عنده أن تحوَّل إلى أداة رمزية، تعكس المشاعر الداخلية للفنان، ورؤياه الخاصة.

أما يوسف كامل، فهوَاه دائمًا مع التأثرية ... وجد في أسلوبها أصدق تعبيرٍ عن نفسه ... الفن عنده فيض إحساس، وليس عملًا عقليًّا، كما يراه دافنشي، والحياة عنده

نور وألوان، كما كانت عند مونيه وبيسارو وسيزلي، والقرية، في نظره، هي اللحظة التي تستوقفه من مشهد من مَشاهدها؛ فيصوِّره على الفور، تحت ضوء الشمس، ووسط الجموع المحيطة به ... القرية عنده هي المَشاهِد المحيطة به، كما تنعكس على بساطة نفسه ورحابتها، وليست «الجزيرة السعيدة»، في رؤياها الداخلية عند محمود سعيد، كما أنها ليست «طيبة» كما يراها ناجي ... إنها أشبه بمَشاهد الريف، كما يصورها توفيق الحكيم في قصة «الزمار»، أو بالصور الفلكلورية، التي تحيط بمسرحيته «الصفقة».

وإذا كانت النزعة التأثرية، أو الانطباعية، قد بدأت في الخارج بالدعوة إلى تجديد الرؤية البصرية، وإلى التعبير عن النور والظل، وانعكاساتهما المختلفة على الأشياء؛ فإنها لم تبق عندها، وإنما هي هجرت الشواطئ النورماندية، والحدائق والحقول، ودخلت إلى المسارح؛ فتحوَّلت عند ديجا من تسجيل بصري للأشياء، إلى اختيارٍ للحقائق التي يصوِّرها في إطار من التكوين والتناسق، وهي واءمت عند رينوار بين الشكل والنور، وأعطت اللون ثباتًا في التكوين، وسجلت، مع انطباعات اللحظة، مرح الحياة ونشيدها الدائم، في فردوسه الساحر.

وهي تحوَّلت عند سيزان، كما كان يقول «إلى فنٍّ، له أصالته وثباته، مثل فن المتاحف» ... وحتى كلود مونيه نفسه، الذي نُسبَت إليه التأثرية، أراد أن يضيف إلى براعة رؤياه للطبيعة، من خلال انعكاسات النور، شيئًا آخر سحريًّا غامضًا في أعماله الأخيرة للكنائس وزنابق الماء ... من أجل هذا، فإن الأمر يتطلب تحديد موقف يوسف كامل من هذا الخط العريض، والنزعات التي تفرَّعت منه، وأمدَّت الفن الحديث بأدوات تحرُّره، ولعل المتطلع إلى لوحاته، منذ كان معنيًّا برسم معالم القاهرة القديمة، حين كان مرسمه بحي الخيمية، حتى لوحاته الأخيرة، التي تمثِّل مَشاهد الحياة، حول مرسمه الريفي بالمطرية، يتبيَّن أن يوسف كامل ظل وفيًّا للنزعة في ميلادها البكر. إنه بين التأثريين أقرب شبهًا بمصور الريف المتواضع، أوجين بودان، الذي عاش من سنة ١٨٢٤م إلى سنة ١٨٩٨م، ونشرت أعماله أشعة الفن التأثُّري، وهو، مثله، ظل وفيًّا لإقليمه الصغير، يعنيه ألفة الموضوع، وتجاوبه مع نفسه، وهمسه الخافت، ولا يستهويه الموضوع الجهير؛ فأغلب أعمال يوسف كامل تصوِّر مَشاهد الأسواق الريفية، والبيوت الصغيرة، وطيور البيئة، وحيواناتها الأليفة، والسلالم الشاعرية المتواضعة.

وهو أيضًا يذكِّرني بمكان سيزلي بين التأثريين؛ فهو مثله يرسم النور، في حين يعيش بشخصه في الظلال، بعيدًا عن أضواء الشهرة والجاه، وهو مثله نموذج للفنان التأثري، الذي ظل وفيًّا لذوق هذه النزعة، كما ظهرت متبلورة سنة ١٨٧٥م.

وحين تدخل متحف الفن، قد تجذبك أضواء محمود سعيد السحرية ... والتكوين اللوني الجهير عند ناجي ... وجرأة الألوان والخطوط، التي تلُوح من واقعية راغب عيَّاد، بينما تظل لوحات يوسف كامل، مثل حياته، ورغم إشراقها اللوني، ترتقب إقبالك عليها، لتنصت لنغمها وغنائها، وهي تروي أشياء بسيطة متواضعة، وتجعل من هذه الأشياء مادة تصويرية.

وقد يبدو فن يوسف كامل بسيطًا، ولكن سر هذا الفنان في بساطته، ويكفي أن تمعن النظر في بعض أعماله، وفي أعمال بعض مقلِّديه؛ لترى كيف يؤدي انحراف الإحساس بالنور واللون إلى اهتزاز التعبير الفني وانحداره، ومن أجل هذا، فإن الاتجاه التأثري يضل إذا لم يقم على اكتمال التوازن بين الإحساس، والقدرة على التعبير، وهو طريق يتطلَّب عناء الجهد، وهبة الرؤية، وإدراك قِيَم النور واللون.

ولقد استطاع يوسف كامل أن يبث في بعض تلاميذه أسرار فنِّه، وأن يوجِّه خُطاهم نحو الطريق، ويحرِّرهم من جمود القواعد التعليمية، ولقد ظل بعضهم أمينًا على اتجاهه، واتَّخذ منه البعض الآخر، سُلَّمًا للصعود إلى آفاقٍ جديدة.

أما هو، فقد ظل يتابع إبداعه الفني ... يصوِّر أحياء القاهرة القديمة، التي تعيش خلف أسوار باب الخلق، وكأنها تطوي روح المدينة القديمة.

ويلقَى جوَّه الأليف في المناظر الريفية حول القاهرة ... وفي ضاحية المطرية التي استقر بها مقامه.

ولقد عاش يوسف كامل وفيًّا لموضوعاته، يعاوده الحنين إلى المواقع التي صوَّرها في شبابه بأسلوبٍ يجمع الأكاديمية والتأثرية، ولكنه يتناولها مرة أخرى، بجرأة في معالجة الألوان، وبلمساتٍ مشحونة بطاقة انفعال. كانت الألوان الجهيرة من سِمات فنِّه في المرحلة الأخيرة، سبقتها مباشرة، حقبة، جنح فيها إلى التعبير بألوانٍ هادئة، رقيقة الملمس.

ولكن النور عنده دائمًا كالنور الكلاسيكي، جزء من تركيب اللوحة، يخضع لقواعد لا علاقة لها بدرجات الضوء في الطبيعة، وإنما هو نور باهر، يسود عناصر التشكيل، ويجهر غالبًا بوهجه وتألقه.

ويعالج يوسف كامل صور الأشخاص بالنظرة الانطباعية؛ يلتقط ملامح جليسه، وينفَذ إليها في لحظاتٍ، ثم يسجلها على لوحاته، محمَّلة بالصدق، خالصة من الانفعال. الوجه وحده مركز التعبير والإشعاع في اللوحة، أما الرداء، وبخاصة في لوحات نماذجه الريفية، فهو عنصر مكمِّل، بما فيه من ألوان.

لقد ظل يوسف كامل يتابع، في صمتٍ، إنتاجه، لم يتوقف إلا في الحقبة بين سنة ١٩٥٨م، وسنة ١٩٦٢م، حين دهمه المرض، وأثَّر في عينيه ... ثم عاودته موجة من النشاط؛ فظل يتابع إنتاجه الفني، حتى كان مرضه الأخير، الذي انتهت معه حياته الفيَّاضة، بالحب والفن والتواضع.

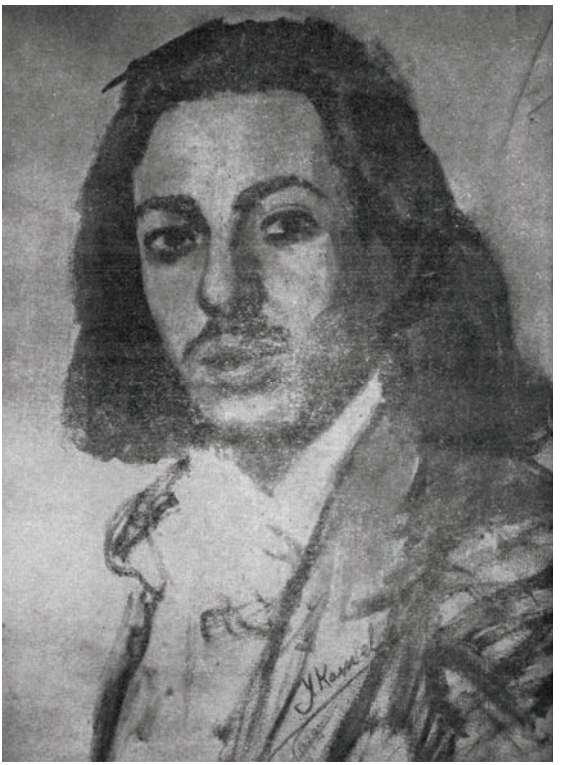
تلك كانت سِمات حياته ... وهي أيضًا سِمات فنِّه؛ فنٌّ قدم صورة أخرى لمصر، جاهد صاحبها في صياغتها، ورحل وتعلَّم، ليصل إلى نبض الأشياء التي أحبها.

فما كان سفره إلى إيطاليا وطوافه إلا من أجل امتلاك أسرار التعبير عن تلك البقعة القديمة من القاهرة والضواحي حولها.

وكم من فنان عظيم خاض العوالم من أجل اكتشاف الكون التشكيلي في عالمه الصغير.

ألم يكن صعود فوكيه إلى جبال الألب، ومعايشته روائع الطبيعة الإيطالية وسيلةً للتعبير عن وادي اللوار، وبلدته تورين، وتصوير روحها الأليف، وفتنتها الساحرة.

إذا كان يوسف كامل قد احتواه الصمت، بعد أن نال تقدير الدولة في سنواته الأخيرة، فإن أعماله ستبقى من معالِم جيلٍ، أعطى لمصر وللفن الكثيرَ.

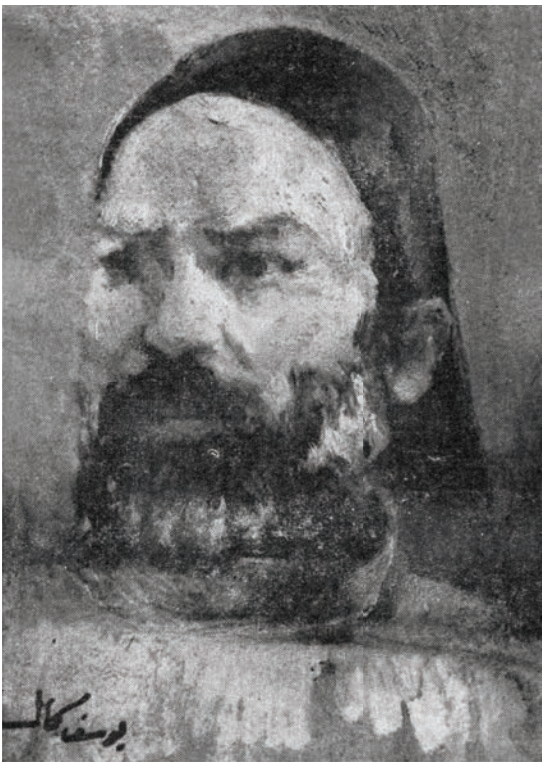


يوسف كامل: محمود مختار.

يوسف كامل: جيو كلوتشي.

يوسف كامل: أحمد عثمان.

يوسف كامل: بنت الفنان.



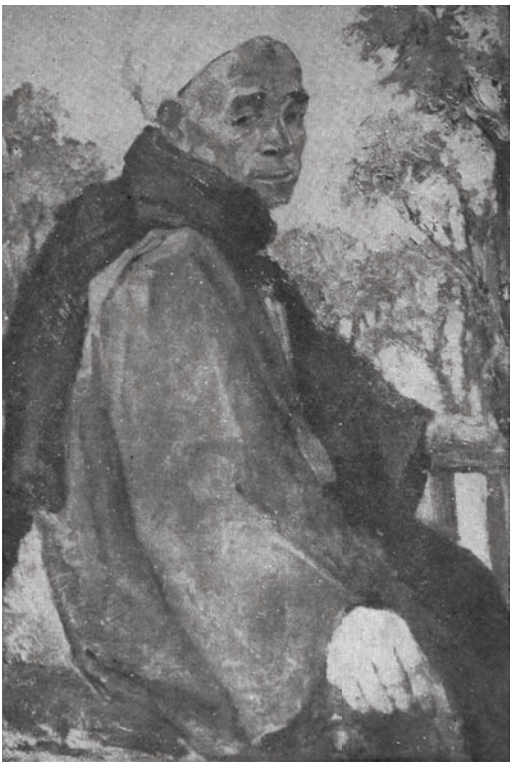
يوسف كامل: أحمد عرابي.

يوسف كامل: فلاحة.

يوسف كامل: سوق القرية.

يوسف كامل: الحمام.

يوسف كامل: رأس خروف.



يوسف كامل: الفلاح.

محمد حسن

معلومات تاريخية

- وُلد في ٢ مايو سنة ١٨٩٢م، بمحافظة الدقهلية.
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨م.
- عُيِّن مساعدًا لرئيس قسم الزخرفة بمدرسة الفنون والصناعة، سنة ١٩١٠م.
- سافر في بعثة إلى لندن لدراسة الفنون التطبيقية سنة ١٩١٧م، مع متابعة دراسته للفنون الجميلة.
- شارك في تأسيس مدرسة الصناعات الزخرفية.
- أُوفِد، مرة أخرى إلى إيطاليا في بعثة لدراسة الفنون الجميلة.
- وكان أول مصري يتولَّى شئون الإدارة العامة للفنون الجميلة، فضلًا عن إشرافه على الفرقة القومية للمسرح.
- عُيِّن مديرًا لأكاديمية روما، ثم مديرًا لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، رُشِّح لجائزة الدولة التقديرية في الفنون عن عام ١٩٦١م، ولكنها مُنحت له بعد وفاته.
- له أعمال بمتحف الفن الحديث بالقاهرة، وبالإسكندرية، وبالمجموعات بمصر والخارج.
- تُوفي في ١٣ ديسمبر ١٩٦١م.

محمد حسن، الفن وأدوات الحياة

محمد حسن هو أحد الخمسة الكبار من طليعة مدرسة الفنون الجميلة، وهو من جيل روَّاد هذه التجربة الجديدة، التي فتحت آفاقها في حياتنا، حين بدأ تعليم الفنون في مصر، حول مطلع هذا القرن.

كانت التجربة سرابًا ووهمًا بالنسبة للكثيرين، الذين تخلَّف بهم الطريق، وكانت نبعًا وحقيقةً بالنسبة للبعض، الذين اتخذوا مكانهم في تاريخنا كروَّاد عصر النهضة.

على غير اتفاق بينهم، اتخذ كلٌّ منهم مكانه في الحركة الفنية. كان مختار مثَّال النهضة وداعية الفنون؛ تحوَّل الفن على يدَيه إلى ضرورة قومية، ارتبطت بمشاعر الجموع طموحها — وتطلُّعها ومشخصات حياتها — وهو قد أشار، بأعماله، إلى طريق الانطلاق من القيود التعليمية، وذلك بالعودة إلى التراث، والتطلُّع إلى روح العصر.

وكان يوسف كامل وأحمد صبري مُعلمَي الجيل؛ أودعا عصارة تجاربهما، وحب الفن في أجيال تتلمذت عليهما، وشقَّا لها الطريق بهدوءٍ، أو بحماسٍ، ولكن بالإخلاص دائمًا.

وشقَّ راغب عيَّاد، بأعماله، طريقًا للتحرر من الأكاديمية، حين أبدع منذ الثلاثينيات أعمالًا، فيها معالم الجرأة والانطلاق وخصائص الواقعية التعبيرية.

أما محمد حسن، فقد أحيا دور «الفنان الصانع»، بمدلوله المصري القديم؛ فاللغة المصرية القديمة لم تعرف التفرقة بين الفنان والصانع، الفنان القديم هو المبدع، وهو المنفِّذ، هو مبتكر الفكرة وصانعها، في يدَيه تتجمَّع براعاتٍ، يضعها في خدمة الحاكم، ويُخرِج من أناملها روائعه.

هذا هو الجيل الأول من طليعة هذه المدرسة، يكمله اثنان جاءا امتدادًا لمجموعات الهُواة، التي كانت تتعلم في مراسم الفنانين الأجانب، بعيدًا عن المدرسة، تؤمِّن حياتها بدراسة تقليدية، وتُشبِع تطلُّعها إلى الفن عن طريق الهواية، ولكن سطوة الفن لا تلبث أن تنزعهما من مناصبهما الرسمية، وهما، على الرغم من هذه المناصب، يُعتبَران قمة التصوير المعاصر، في هذا الجيل، أحدهما «محمود سعيد»، يمثِّل، بأعماله، الرمز والأعماق والإيحاء الداخلي لبلاده، ويقدم فنًّا مصريًّا دون التزام قوالب، أو شعارات بذاتها. والآخر «محمد ناجي»، يمثِّل إشراق الحياة في بلاده، وبهجة ألوانها، ويمثِّل التقاء أشعة طيبة بالفن الأوروبي المعاصر، وتقدِّم لوحاته نموذجًا للمصرية في التعبير الفني التصويري.

ونعود إلى محمد حسن في بيئته، التي نشأ فيها، منذ مولده سنة ١٨٩٢م، في قرية دنجواي من قُرى الدقهلية؛ فنراه صبيًّا، يتلقَّى تعليم القرية، ويتردد على المدن المحيطة بها، مدينة المنصورة، بسحرها وجمالها الأخَّاذ، ومدينة طنطا، بحياتها الدائبة الحركة، وموالدها وأعيادها. تستهويه، عند تردُّده عليها، الرسومات الشعبية، التي تزيِّن ملاعب الموالد، يحاول أن يقلِّدها، ويضع ألوانه على غرارها.

ولكن هذه الأعمال لم تتجاوز، عند المحيطين به، لَهْو طفل، في حين كانت القاهرة تستقبل في هذه الأيام معارض التصوير، التي يقيمها الفنانون الأجانب الوافدون عليها، وتشهد لوحات تمثِّل المماليك والأهرام، وشرقًا مليئًا بالطنافس مشبَّعًا بالبخور، وكان الهُواة القادرون بالعاصمة يتردَّدون على مراسم الفنانين الأجانب، ويلتقون بأساليب الأكاديمية، عن طريق أعمال لينوار الفرنسي، وفورشيللا الإيطالي ورالي اليوناني وبوجدانوف الروسي، وغيرهم ممن جذبهم روح الشرق وجو مصر.

وعندما قدِم محمد حسن إلى القاهرة كان مقدَّرًا له أن يسلك في التعليم الطريق الذي سلكه إخوته، ويشق سبيله إلى الطب أو الهندسة أو الحقوق ... ولكنه ما إن علم بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة، حتى كان من أوائل المتقدمين لها، وتتلمذ على المصور فورشيللا وبيسي ولابلاني.

نلمح إشارات امتيازه حين كان طالبًا بهذه المدرسة، في تقريرٍ كتبه الأستاذ لابلاني، ناظر المدرسة سنة ١٩١٠م، عن مقدرة المصريين الفنية، يشيد فيه بذكائه وإدراكه الواسع، ثم يقول «إنه أبدى، منذ الشهور الأولى، امتيازًا ظاهرًا في الرسم، وهو يتقدم بخُطًى ثابتة؛ لقد أنجز صورًا لزملائه، ورسومات من الطبيعة الحية، لا تقتصر على مجرد النقل. وبعض لوحاته تشير إلى مستقبله كمصوِّر، وتومئ إلى ما يتوافر له من الإحساس باللون، وحاسة التكوين.»

ولكن ما إن يُقام أول معرض لطلبة الفنون الجميلة، هذا المعرض الذي تمثَّل فيه أول لقاء بين جمهور القاهرة من المصريين والأجانب، وبين طليعة الفنانين المصريين، حتى تلفت أعمال محمد حسن الأنظار؛ فيدعوه مستر «جوردون»، رئيس قسم الزخرفة بمدرسة الفنون والصنائع ليساعده في التدريس بهذه المدرسة.

ويوافق «محمد حسن» على هذا العرض، ويترك مدرسة الفنون الجميلة، قبل أن يتم دراسته، على أن يستكمل هذه الدراسة إلى جانب عمله.

وهكذا يجتذبه، منذ البدء، «ظل الوظيفة»، الذي سيلاحقه في مراحل حياته، ويحجب عن الفن كثيرًا من قدراته ومواهبه.

يستكمل محمد حسن المدرس، دراسة الفنون الجميلة، ثم يسافر مبعوثًا إلى لندن سنة ١٩١٧م، بناء على توصية من مدير التعليم الفني، وذلك لدراسة الفنون التطبيقية.

ولعل المقادير التي تصنع حياتنا هي التي ساقته إلى هذا الطريق لتشق فيها خطًّا آخر يربط مصيره، ويمضي به ليكون القنطرة التي ربطت بين الفنون الجميلة والفنون

التطبيقية، في بدء حياتنا الفنية، وإن انطوى ذلك على التضحية بجانبٍ كبيرٍ من طاقته التصويرية.

يدرس محمد حسن في لندن فن المعادن، ولكن هواه مع الفنون الجميلة يدفعه إلى متابعتها، ثم يعود في سنة ١٩١٩م، ليؤسس مدرسة الصناعات الزخرفية بالحمزاوي، ويعمل مع مستر ستيوارت ناظرها، ويلقَى هناك مجموعة من الشباب الفني، الذي طرق هذا المجال، إلى جانب طلاب الفنون الجميلة، وساهم في نشر الذوق الفني في صناعتنا الوطنية.

وما يلبث محمد حسن أن يرتقي سُلم الوظائف؛ فيُعيَّن وكيلًا لهذه المدرسة سنة ١٩٢١م، ثم يُوفَد إلى روما، في أول بعثة تنظمها الدولة لدراسة الفنون الجميلة، ويقضي بها قرابة أربع سنوات، يعود بعدها إلى الخط الذي بدأه … خط الوظائف في مجال الفنون الصناعية؛ فيُعيَّن وكيلًا لمدرسة الفنون التطبيقية، وكان لهذا الخط علامة مميزة، تحكَّمت في توجيهه؛ فهو من جيلٍ قُدِّر له أن يرتاد مجالات كانت وقفًا على الأجانب، وأن يفتح فيها الطريق للعناصر القومية، يحفِّزه إلى ذلك طموحه الوظيفي، واعتقاده بمقدرة مجموعة من العناصر المصرية الناشئة على أن تحتل مكان الأجانب في مناصب التعليم الفني.

وقد سبَّب له ذلك بعض المتاعب؛ فأُقصي فترة عن مدرسة الفنون التطبيقية، مفتشًا بالتعليم الفني الصناعي، ولكنه أنشأ بعد ذلك مدرسة الصناعات الزخرفية، وكانت مدرسة نموذجية ساهمت، بقدرٍ كبيرٍ، في تطوير صناعة الأثاث والمعادن، وبعثت روحًا من الذوق في أدوات الحياة اليومية، دون أن تغفل النماذج الرائعة من تراثنا الفني.

وعاد محمد حسن ناظرًا لمدرسة الفنون التطبيقية، سنة ١٩٣٧م، تسانده مجموعة من الشباب، الذين عملوا معه في مراحل التعليم المختلفة التي مَر بها، وذلك من أجل تطوير الفنون النفعية، وبث روح الإتقان ومقدرات التنفيذ، في الفنان التطبيقي.

وهكذا أتاح له ذكاؤه ومقدرته أن يصل إلى الصفوف الأولى، التي كانت وقفًا على الأجانب؛ فكان أول مدير مصري للفنون التطبيقية، كما سيكون أول مدير مصري للإدارة العامة للفنون الجميلة، بعد أن يترك خط التعليم الفني والصناعي؛ ليعود في ختام حياته يتقلَّد مختلف وظائف الفنون الجميلة، ويمد نشاطه إلى المسرح، حين يتولى الإشراف على الفرقة القومية.

ويظل خط «الوظيفة» من السِّمات المميزة لحياة محمد حسن؛ فهو بعد سن التقاعُد يُعيَّن مديرًا للأكاديمية المصرية للفنون في روما، ثم يعود ليتولَّى إدارة متحف الفنون

الجميلة بالإسكندرية، ويظل محتفظًا بهذا المنصب، حتى تُختَتم حياته في ديسمبر سنة ١٩٦١م، وقد شارف سن السبعين.

وراء هذا الخط من الكفاح الوظيفي في المناصب الفنية، تلُوح شخصية محمد حسن الفنان، ودوره في حركة النهضة.

غير أن الحُكم على جهوده، كأحد روَّاد نهضتنا، يقتضينا أن نتمثَّله في عصره، وأن نُدخل في اعتبارنا المؤثرات التي تفاعل بها، والعوامل التي قادت اتجاهه.

قد نستطيع تقييم أثرٍ فني منعزلًا عن عصره، نقبله أو نرفضه، على قدر مضمونه الجمالي، لكن حين يكون الأمر متعلقًا بالفنان، وبجهده وأثره ومكانته، فإنه لا بد أن نتمثَّل تجربته في زمنها، حتى نُصدر حكمًا منصفًا على أعماله.

ربما لا تعيش طويلًا بعض الأعمال الأدبية والفنية، إذا ما قيست بمعايير النقد المجردة، ولكن هذه الأعمال تحيا بدورها التاريخي، وبرسالتها التي أدَّتها في زمانها، ومن أجل هذا يبقى لها جلالها.

ولعل أول العناصر التي تُعين على تقدير محمد حسن، هو استظهار أوضاع الفنون في مصر، حين بدأ ينشر آثاره الفنية.

ونعود، بهذه البداية، إلى سنة ١٩١٩م، حين أقيم معرض الصور المصري؛ فكان بداية متواضعة للعناصر الفنية الناشئة، أشبه بعصر «العروضيين»، في الشعر.

ولقد عبَّرت الكاتبة «مي» عن قيمة هذا المعرض، ورسمت صورة لبداية النشاط الفني، حيث كتبت:

«لقد أضيف إلى الأحاديث المزعجة، التي ملأت أندية القاهرة في هذه الأيام، موضوع لم تألفه بعدُ اجتماعاتنا، موضوع الفنون الجميلة. لم يكن في هذا المعرض ثمة ما هو منقول عن الطبيعة مباشرة ... أو معبِّر عن فكرة شخصية، إلا رسمان اثنان، إلا أن من الرسوم المنسوخة عن رسوم موضوعة وفوتوغرافيات ما كان حسنًا.»

بهذا كانت البداية ... التعبير في حدود النقل، أو تصوير المَشاهد بأساليب أكاديمية، وبينما كان الشعر قد اجتاز، منذ وقت عصر العَروض، وارتفعت فيه هامة محمود سامي البارودي، الذي مهَّد لعصر شوقي وحافظ ومطران، وكان الأدب قد تحرر من قيود التكلُّف والمحسِّنات ولغة الدواوين، فإن الفنانين التشكيليين لم يجدوا خلفهم تجربةً قريبةً، كان على جيلهم أن يكون جيل التقليد، وجيل الانطلاق والإبداع معًا، وقطعت طلائعهم في سنواتٍ قِصار، مراحل اجتازها الشعر والأدب في جيلَين.

لمس محمد حسن الفراغ في مجال الفنون التطبيقية، والحاجة إلى إحيائها، باعتبارها من مقومات عصر النهضة، ألم تكن الصناعات الفنية في مصر قوةً شعبيةً، طمسها الطغاة في عصور الظلام؟ ألم تُطلعنا صفحات ابن إياس على جموع مهرة الفنيين، تحشدهم مراكب السلطان سليم الأول من مصر إلى القسطنطينية؛ فكان رحيلهم إيذانًا بأفول الصناعات الفنية؟

ولهذا كان اتجاه محمد حسن نحو هذه الفنون والصناعات الزخرفية صادرًا عن ضرورات تاريخية، إلى جانب الضرورات الواقعية.

ولقد ترك محمد حسن في حقل هذه الفنون أثرًا من براعته، واحتضن جيلًا من الفنانين التطبيقيين، التقت عندهم قدرة الابتكار، مع قدرة التنفيذ، وموهبة الإبداع مع خبرة الأداء.

وكان هو نفسه، على رأسهم، يصمم وينفِّذ ويُخرج نماذج من روائع الفن التطبيقي.

ولكن اضطلاعه بنهضة الفن التطبيقي لم يشغله عن الإنتاج، بقدرٍ أو بآخر، في الفنون الأخرى ... ولعل محمد حسن حين ذهب إلى إيطاليا، وجد في فيروكيو مَثَله الأعلى، مثل الفنان الصانع الذي يمارس ضروبًا متعددة من الفنون بحِرفية متمكنة.

ومن أجل هذا، فهو، إلى جانب براعاته في الفنون التطبيقية، يرسل بين حين وآخر روائعه في فن التصوير، كان المنظر الطبيعي في البدء أحد شواغله، نلمح قدرته في تناوله في لوحة «جبل ماريو»، من مجموعة المتحف الفني الحديث، نرى قدرة الفنان على استخدامات اللون لإبراز عنصر النور في اللوحة ... تشغله فكرة «الموضوع»، فيُعد دراسات «للمراكبية»، هي من أروع إنتاجه، وهي بداية تشير إلى طريقٍ، كان لهذا الفنان أن يبلغه، لو مضى على نهجه.

وكان الروح القومي في عصر النهضة يزكي فكرة «تحقيق الذات المصرية»، في كافة مجالات الحياة؛ فالتمس محمد حسن تحقيق هذه الفكرة عن طريق «مصرية الموضوع»، لم يخرج عن العمود الأكاديمي، الذي تعلَّمه وأتقنه، ولكنه تناول به صور الحياة الريفية، وملامح الفلاح، وظل، برغم التزامه أسلوب روما، حافظًا للملامح المصرية، لا يخطئ التعبير عنها.

ولم تلبث «الصورة الشخصية»، أن أصبحت العنصر الغالب في إنتاج محمد حسن، يمارسها كلما فرغ من شواغل وظائفه، ويعالجها بأسلوبٍ واقعي، ينفَذ إلى الوجود الموضوعي للأشخاص، كما تراهم وتدركهم العين، في حرصٍ على التطابق والتشابه ...

ومن أجل هذا جاءت لوحاته صورًا لأشخاصٍ، تضعك أمام فرد بذاته، لا أمام «رمز» أو «نموذج»، ولكنها صور تحمل جماع خبرة، سِنادها الواقع والتعاليم الأكاديمية، وهذه الخبرة توجهه نحو اختيار اللون والوضع وإحكام التكوين، وتحقيق التناسق التشكيلي، الذي يؤدي في النفس وقعًا جماليًّا مباشرًا … ولكن قدرة الفنان على الملاحظة، وما تميز به من ذكاءٍ نافذٍ، يجعل بعض لوحاته تحمل، إلى جانب هذه السِّمات تلك الحساسية البالغة، وذلك النبض النفسي للشخصية، نلمحه فيما انتقاه من وجوهٍ قريبة إليه، وكذلك في صورته الشخصية.

ويتميز محمد حسن بروحٍ ساخرة، انعكست فيما ساهم به من رسومٍ كاريكاتورية، أعد بعضها لمجلة الكشكول؛ فكان في مقدمة رسَّامي الكاريكاتير في ذلك الوقت، وسجَّل البعض الآخر في لوحاتٍ تشير إلى تعبيره الفكاهي عن مناسباتٍ أو أشخاصٍ ارتبط بهم كلوحته «ديكتاتورية الفن»، و«لوحة» سليمان نجيب «في مظهر» الجنتلمان، «وعبد الرحمن صدقي في مشهد روميو»، كما تناول شخصه بهذا الأسلوب الفكاهي في رسومٍ عدة.

ومارس محمد حسن، أيضًا، فن النحت، ويُعَد تمثاله لمسيو «ميدوري»، من التماثيل الشخصية الموفقة، التي تشير إلى مقدرته كنحاتٍ، كما أن تماثيله الكاريكاتيرية تُعَد من آثاره التي اتسمت بالطرافة والبراعة.

لقد أوتي محمد حسن هبات متعددة، غير أن «السلطة الزمنية قبر ذهبي للموهبة»، ومن أجل هذا، كان جورج ديهاميل يحذِّر منها الأديب، وهي في حقيقة الأمر خطرٌ على رجل الفن عامة.

لقد أتاحت هذه السلطة لمحمد حسن أن يطرق الحياة الفنية الرسمية، ويكون المصري الأول في كثير من مناصبها، وهيَّأت له أن يحقِّق إنجازات عدة، ولكن ذلك كله جاء على حساب فنِّه … لم يُتَح له أن ينمي قدراته، وأن يمضي نحو أبعاده، التي كان حقيقًا به أن يبلغها في فن التصوير.

لقد آثر أن يمارس كل براعاته، وأن يخلف في كل مجال من مجالات الفنون أثرًا، وهو بهذه الآثار سيبقى من الطلائع التي عرفت مطالب عصرها، وأدَّت فيه دورها، وحقَّقت وفاقًا بين الفن والحياة.

محمد حسن: محمود مختار.

محمد حسن: دراسة.

محمد حسن: سيدة مصرية.

محمد حسن: وجه سودانية.

محمد حسن: سيدة أمريكية.

محمد حسن: الجنتلمان.

راغب عيَّاد

معلومات تاريخية

- وُلد بالقاهرة في ١٠ مارس سنة ١٨٩٢م.
- التحق بمدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨م.
- تولَّى تدريس الرسم بمدرسة الأقباط الكبرى.
- أُوفد، في سنة ١٩٢٥م، في أول بعثة حكومية إلى روما لمدة خمس سنوات؛ حيث التحق بالمعهد العالي للفنون الجميلة، وأقام أول معرض له في روما للمناظر الخلوية اللاتينية سنة ١٩٢٩م.
- عُيِّن بعد عودته رئيسًا لقسم الزخرفة في كلية الفنون التطبيقية، سنة ١٩٣٠م، ثم عُيِّن في سنة ١٩٣٧م أستاذًا بكلية الفنون الجميلة، ورئيسًا للقسم الحر بها.
- انتُدِب لتنظيم المتحف القبطي سنة ١٩٤١م.
- عُيِّن مديرًا لمتحف الفن الحديث بالقاهرة، سنة ١٩٥٠م.
- ساهم في تكوين الجماعات الفنية، وفي لجان وزارة الثقافة، وفي المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
- شارك في كثيرٍ من المؤتمرات الدولية الفنية بالخارج، ونال وسامًا رفيعًا من الحكومة الإيطالية تقديرًا لفنه.
- أقام معارض خاصة عديدة لأعماله، قاربت الأربعين معرضًا، فضلًا عن مشاركاته في المعارض بمصر والخارج.
- يحتفظ متحف الفن الحديث بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية بمجموعاتٍ من أعماله، فضلًا عن لوحاته بالمجموعات الخاصة والعامة بمصر والخارج.
- نال جائزة الدولة التقديرية للفنون سنة ١٩٦٥م.

راغب عيَّاد، ثورة على الأكاديمية

كان إنشاء مدرسة الفنون الجميلة، سنة ١٩٠٨م، بداية اتصال مصر بالتجربة الغربية في الفن، وفاتحة عصرها الفني الحديث، وقد تمثَّل في هذه البداية التحوُّل من الرؤيا التجريدية، التي كانت من مميزات فنون مصر الإسلامية إلى الرؤية التشخيصية التي تميَّز بها فنُّها المعاصر.

غير أن اعتناق الاتجاه التشخيصي في الفنون جاء امتدادًا للأساليب الأكاديمية التي كانت تعلِّمها مدارس الغرب، وينقلها إلى طلاب الفن في مصر مجموعةٌ من الأساتذة الفرنسيين والإيطاليين، أحاطوا بعنايةٍ خاصةٍ هذا الجيل، الذي زحف مع مطلع هذا القرن إلى مدرسة الفنون.

من هذا الجيل، أفراد قدِموا لدراسة الفن من الريف، ومنهم من جاء من أحياء القاهرة القديمة، ولم يكن لدى معظم هؤلاء إدراك للثقافة الفنية، حين بدءوا يتعلَّمون الفن، إلا إذا استثنينا الطلاب الأجانب المستوطنين بمصر، وقلة نادرة من الطلاب المصريين.

وكان من بين هذه القلة، طالب تلقَّى دراسته الأولى بمدارس الفرير، واتصل في حي الخرنفش بمراسم الفنانين الأجانب، الذين اتَّخذوا من هذا الحي في مطلع القرن مركزًا لنشاطهم الفني، ولهذا فقد طرق الطالب راغب عيَّاد أبوابَ مدرسة الفنون، وفي ذهنه إدراكٌ ما لمعنى الفن.

وكان الفن بالنسبة لأفراد الجيل الذي ظهر فيه عيَّاد اكتشافًا باهرًا، ملأهم بالزهو والاعتزاز والحماس؛ فراحوا يتلقَّفون النماذج الأوروبية، ويطوفون مع أساتذتهم أحياء القاهرة، وأسواقها، وضواحيها، ينقلون ذلك كله، ويسجلونه في دأبٍ ومثابرةٍ، وقد تفتحت فيهم حاسة الفن، وإدراك الجمال.

وما كادت أعوام الدراسة تمضي في مدرسة درب الجماميز، حتى صدمت مرارة الواقع الجيل الأول من الفنانين المصريين، فبرغم ما كان في سنوات ما قبل الحرب الأولى من بوادر النهضة في مصر، تلك السنوات التي شهدت نشأة الجامعة المصرية الأهلية، وازدهار الشعر، وظهور المسرح الغنائي والتراجيدي، وبرغم ظهور أفراد ممتازين مهَّدوا الطريق لتقدير الفنون، وبشَّروا بها، أمثال محمد عبده ولطفي السيد وقاسم أمين وفرح أنطون، فإن مجالات العمل الفني لم تكن قد وجدت طريقها، ونشاط الفن، كحركةٍ في المجتمع، لم يكن قد اتخذ كيانه؛ فما كادت القاهرة تستقبل في سنة ١٩١١م المعرض الذي جمع أعمال الخريجين الأُوَل، حتى انصرفت عن هذه الظاهرة الجديدة في الحياة

المصرية؛ فوقف نشاط المعارض، وتوزَّع الجيل الأول بحثًا عن مصيره. أما مختار، فقد لقي طريقه إلى باريس ليستكمل إعداده الفني، وأما محمد حسن، فقد اتجه إلى التدريس بمدرسة الفنون والصنائع، ووجد في هذه البيئة مجاله، حتى أُوفِد في بعثة إلى إنجلترا، سنة ١٩١٧م، وعاد منها ليستمر في خط الفنون الزخرفية والفنون التطبيقية.

وبقي اثنان من دعامات هذا الجيل، ارتبط اتجاههما بخطٍّ واحدٍ، واقترن اسمهما بكفاحٍ وجهودٍ، من أجل رسالة الفن، وما زالا حتى الآن يُذكَران معًا، وظلَّا زمنًا يُشاهَدان، في شيخوختهما الجليلة، يتناولان أدوات الفن بحيوية وشباب، هذان هما يوسف كامل وراغب عيَّاد. تراهما في مطلع هذا القرن قبيل الحرب لا يجدان مجالًا لموهبتهما غير وظيفة مدرس الرسم التقليدية، التحق أولهما بالمدرسة الإعدادية؛ فأتيح له أن يزامل جيلًا من الأدباء والمفكرين، جمعتهم وظيفة التدريس بهذه المدرسة. وأما الثاني — راغب عيَّاد — فقد عُيِّن بمدرسة الأقباط الكبرى. ولم يجد كلاهما في هذا العمل مَقنعًا؛ فبدأ يوسف كامل يرسم، في ساعات فراغه، بينما اتجه عيَّاد إلى أوروبا، يزور صيف كل عام منابع الفن في إيطاليا وفرنسا، تلك التي كان يصبو أن يستكمل فيها إعداده الفني، ويعود ليتخذ له مرسمًا ببيت الفنانين، في حي القلعة؛ فيجد في هذا الجو الفني بعض العوض عن ساعاته الضائعة في مقاعد التدريس.

وظل كلاهما يقضي أيامه بين أحياء القاهرة القديمة، ومحيط مدرسته، غير أنهما كانا يصبوان إلى أوروبا بالفكر والروح. ولَمَّا وجدا باب البعوث الفنية مُوصدًا، بدا لهما أن يعتمدا على جهودهما في استكمال تكوينهما الفني، وكانت أمامهما عقبة المال، وعقبة العمل؛ فاستطاعا أن يُقنِعا المسئولين عن المدرستَين بأن يقوم كلٌّ منهما بعمل الآخر خلال فترة يُسمَح له فيها بالسفر، على أن يتقاضى مرتبه أثناء سفره، وبهذا يُتاح لهما، تباعًا، فرصة استكمال تكوينهما الفني عن طريق هذه الإجازة المدفوعة.

وبهذا انتظمت أول إجازة دراسية بمرتبٍ، عن طريق هذه الجهود الفردية، حين كانت الوسائل الرسمية قاصرة عن أن تهيئ الفرص للنابغين.

وسافر يوسف كامل في سنة ١٩٢٢م إلى إيطاليا، مبعوثًا من راغب عيَّاد، ثم لحق به زميله في الإجازة الصيفية، وهناك لقيا سعد زغلول في طريقه إلى مصر، بعد خروجه من منفاه في سيشل، ووجد سعد في هذا التعاون الرائع، وتلك الإخوة من أجل الفن والوطن، التي قامت بين الصديقين، أكثر من رمز ودلالة، وشجعهما على استكمال ما بدآ، فلما عاد إلى مصر، وتولَّى الوزارة، وبدأت الحياة النيابية، كانت قصة هذا الكفاح حية في ذاكرته.

وما كاد ويصا واصف يثيرها في البرلمان، وينوِّه بكفاح الجيل الفني الأول، حتى أيَّد سعد زغلول مطالب هذا البرلماني المُدافِع عن الفن، فتقرر، في سنة ١٩٢٤م، أول اعتماد لتشجيع الفنون الجميلة، قدره عشرة آلاف جنيه، ومن هذا الاعتماد أُوفدت أول بعثة فنية رسمية؛ فسافر يوسف كامل وراغب عيَّاد ومحمد حسن إلى إيطاليا، وأُوفد أحمد صبري إلى فرنسا، وأخذ جيل المصورين الأول يتهيَّأ لدوره الكبير في حركة النهضة.

وكان عيَّاد، قبل سفره، قد شارك في إقامة المعارض، وتنظيم الجماعات الفنية، كما أنه بدأ يتجه بجرأة إلى تصوير المقاهي البلدية والأحياء الشعبية والراقصات، وفي سنة ١٩٢١م، كتب ناقدٌ فني أجنبي يقول «إن فخر صالون الربيع، الذي افتُتح بشارع المناخ، يتقاسمه يوسف كامل وراغب عيَّاد.»

غير أن إقامة عيَّاد بإيطاليا ردَّته، مرة أخرى، إلى استكمال تكوينه الفني، وأساليب الأداء الحِرفية التي نوَّه النقاد، قبل سفره، إلى ضرورة تنميته لها؛ ليقدم لبلاده فنانًا عظيمًا.

وفي أعمال هذه المرحلة الإيطالية يلُوح حسُّه التصويري المرهف، وإدراكه للقِيَم اللونية المختلفة، ويبدو عيَّاد أستاذًا متمكنًا، يضفي على الأكاديمية لمحةً من شاعرية الأداء، حتى إنه ليدهشنا إذ يعود من هذه الرحلة، في سنة ١٩٢٩م، مع زوجته الفنانة إيما كالي عيَّاد؛ فنراها تشق طريقها الأكاديمي الرصين، بينما نراه هو وكأنه نسي كل ما تلقَّاه، ونفَّض عن نفسه التأثيرات الأكاديمية، وبدأ يشكِّل الملامح الأولى للغته الخاصة المميزة.

لا يستطيع أن يقدِّر جرأة هذه الخطوة إلا من عرف معارض الفن قبل الثلاثينيات، وأدرك ولع الناس بالفن الوصفي، كولعهم بالأدب الوصفي واهتمامهم برنين البلاغة التشكيلية في تصوير الأشياء، كما تراها العين في الطبيعة، والعناية بالزينة والزخرف، والاهتمام باللوحة، كحدثٍ وقصة، ومحاكاة، أكثر من الالتفات إلى عناصرها التشكيلية، وقدرتها على استخدام هذه العناصر في التعبير.

لقد خرج عيَّاد عن الإطار التقليدي للإدراك العام للفن، إلى رؤيته الخاصة؛ فلم يصوِّر الأزهار ومداخل البيوت الجميلة والطبيعة الصامتة ومناظر الغروب وبريق القمر على صفحة النيل، وإنما صوَّر أسواق الجاموس والباعة الجائلين وروَّاد المقاهي الشعبية، وصوَّر رقصة الدلوكة باستخدامٍ جريء للقيم اللونية، وتعبير واقعي مباشر عن الحركة.

وكان اسم راغب عيَّاد في الثلاثينيات يمثِّل قِمة من قِمم التحرر الفني؛ فخطوطه العارمة القوية خرجت عن مألوف الرصانة والسجع التشكيلي، ونظرته التحليلية التي

يصور بها التجمعات في تحركها، وحشودها في ملاعب الخيل والموالد والأفراح، تأبى التزام العمود الأكاديمي في تكوين اللوحة وتوزيع الأشخاص، وعنايته بالناس في واقعهم العادي البسيط ثورة على الجو الرومانسي الذي كان يسود أعمال بعض الفنانين، وعلى الأكاديمية الباردة التي تسود أعمال آخرين.

ويستوي عنده أن يكون الموضوع دارجًا، أو يكون له جلال التاريخ أو الدين؛ فهو في جميع الأحوال يستخدم التعبير المباشر المجرد من ظلال الرومانسية والزخرف الأكاديمي. وعندما أراد أن يصوِّر «الرحيل إلى مصر»، خرج عن كل المألوف الفني في تناول هذا الموضوع الديني؛ فالعذراء عنده فلاحة بسيطة، والمسيح طفل من الريف، ويوسف النجار رجل من عِداد أفراد الشعب الكادحين، واستخدامات اللون في اللوحة، والتضاد بين مكونات الألوان يصدم الرؤية المألوفة لهذا الموضوع الديني.

على أن راغب عيَّاد يحقق في هذه المرحلة أروع خصائصه اللونية في مجموعة لوحاته الزيتية، وفي تأكيده لقِيم الألوان المختلفة، من خلال ملامسها الخشنة التي تكمل معالم جرأته في الخطوط والتكوينات.

وهو، في هذه اللوحات، لا يعنيه الإنسان من حيث هو، إنما يعنيه من حيث كونه شكلًا وعنصرًا من عناصر تكوين شامل، ومكملًا للإحساس بالحركة التي نلمحها في لوحاته.

من أجل هذا تغيب ذاتية الفرد في أعماله، وسط حشود الجموع، وتتخذ تعبيراته مسحة ساخرة، جعلت البعض يرى في أعماله عنصرًا قريبًا من الكاريكاتير، كما كانت أعمال «تولوز لوتريك» و«أونوريه دومييه» وأسلوبهما التصويري تحمل معاصريهما إلى هذا الخطأ ... ولكن عيَّاد فنانٌ تعبيري، قد لا يطيل تأمُّل الناس من داخلهم، لأن همَّه هو التعبير عنهم في تجمعاتهم وحركتهم، ومع هذا، فهو يحقق في بعض أعماله هذا التزاوج بين السخرية والشعر، وخاصة في مرحلته التي شغل فيها بتصوير حيوانات البيئة المصرية.

وينتقل عيَّاد من مرحلته الزرقاء في الثلاثينيات إلى مرحلة استخدم فيها خليطًا من أدوات التعبير الفني ... الألوان المائية، والحبر والأقلام الملونة، يستخرج منها طاقاتٍ تعبيرية عن موضوعاته التي شغل بها، وتابع فيها الموالد والأعياد، وتجمعات الناس في الزار، والخيل في البرجاس، والجمال والجاموس في الأسواق. وهو في هذه الأعمال يجد الجو الملائم لمزاجه الفني، ويستخدم هباته للتعبير عن الحركة والجموع، في إطارٍ من الملاحظة السريعة والمعايشة العاجلة.

ومن العلامات التي نستطيع أن نضعها على طريق إنتاجه، ونحدد بها مراحله، تلك الأعمال التي تلت مرحلة الأفراح والأعياد، وركَّز فيها طاقاته التعبيرية لتصوير «العمل»، من خلال لوحاته الريفية، التي امتدت في حقبة الخمسينيات، واستخدم فيها التكوين المصري القديم، في تتابع التجمعات على سطح اللوحة، مع الاستعاضة عن تصوير البُعد الثالث بالتكوين الرأسي للجموع. في هذه الحقبة، تستعيد اللوحة الزيتية في فن عيَّاد مكانتها، وتهيِّئ السبيل، بعد لوحاته عن العمل في السد، إلى رحلة من التأمُّل الصامت الوئيد، شيء يشبه الصلاة في فن عيَّاد، نراه في مجموعة لوحاته الأخيرة عن الأديرة ... في هذه المجموعة يخلِّص العمل الفني من ضجة الحركة، وزحمة الجموع، ليترك المباني في أصفى أشكالها، تعبِّر عن ذاتها ... خطوط معمارية وألوان بيضاء دون حركة أو ناس، يتمثَّل فيها تعبير عيَّاد عن اتصال الإنسان بالمطلَق، وإحساسه بإنسانية الجموع في تحركاتها؛ فهجع إلى ظلٍّ عايشه بقلبه، وقارب الإحساس الشعري في تعبيره عنه.

لقد مهَّد راغب عيَّاد طريقًا طويلًا للفن المصري المعاصر، بإنتاجه الذي يُعتبَر من أغزر إنتاج فنانينا المعاصرين، وبمعارضه التي جاوزت الحصر. وهو ما زال، حتى الآن، دائب الإنتاج والنشاط، على أنه رغم إنتاجه الغزير لم يضن عن المشاركة بمجهوده في الحياة الفنية العامة؛ فهو إلى جانب نشاطه، كأستاذٍ لأجيالٍ من الفنانين في كلية الفنون التطبيقية أو الفنون الجميلة، ساهم بنصيبٍ كبيرٍ في تنظيم المتحف القبطي، وفي تنظيم متحف الفن الحديث، وفي تجميع كثير من أعمال مختار، وإقامة جناح مؤقت لها، قبل أن يقام متحفه الحالي، وهو صاحب الدعوة إلى إنشاء الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة في روما.

ولقد لمس عيَّاد العناء الذي كابده من أجل تكوينه الفني، واستمرار إنتاجه؛ فكان في مقدمة الدُّعاة إلى فكرة التفرغ، تلك الفكرة التي لمستها اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة سنة ١٩٢٨م، فأرادت أن تهيئ له، ولزملائه عند عودتهم من بعثاتهم، فرصة التفرغ من التزاماتهم الحكومية، لمدة عامَين، وقصر جهودهم على الإنتاج الفني، فلما وقفت العقبات في سبيل استمرار الفكرة، ظل عيَّاد يدعو إليها، ويشير إلى الوقت كعنصرٍ أساسي للفنان، وإلى الحرية باعتبارها دعامة حياته، وهو في كلماته يشير إلى الفن كمظهرٍ من مظاهر الحرية، وانطلاقة من الإنسان الحر لاستكشاف نفسه.

ولقد عاش عيَّاد حتى شهد التفرغ نظامًا ترعاه الدولة، وحتى لمس تقدير الدولة للفنانين، ورعايتها لهم، وإتاحة مجالات الإبداع أمامهم، وهي مقومات لم ينلها في سنوات

كفاحه الفني، وإن كان هذا الكفاح قد نال أكبر تقديرٍ رسمي، حين مُنِح جائزة الدولة التقديرية للفنون، اعترافًا بفضله، وأثره على الفن.

فهو من هؤلاء البنَّائين، الذين نبتت في أرضهم أزهار كثيرة، وهو من الذين تفتَّحت رؤى جيلنا على ثورتهم الفنية بأبعادها.

لقد استطاع راغب عيَّاد أن يحقِّق في الفن أثرًا شبيهًا بما حقَّقه المازني في الأدب؛ فكلاهما حرَّر أسلوبه من بلاغة المقامات التقليدية، واتَّجه إلى الواقع اليومي؛ فقدم منه صورًا رائعة، وهو أستاذ لعديدٍ من أفراد هذا الجيل، الذي أدرك مفهوم عمله، ومضى على نهجه. وهذه الأعمال الفنية التي تتجه اليوم إلى صميم الحياة الشعبية، وتنفذ أحيانًا إلى تصوير داخلها وسحرها وأسرارها، إنما تمُت بقرابةٍ إلى أعماله؛ فهي من سلالتها، وثورة عيَّاد، التي بدأت في الثلاثينيات، مهَّدت الطريق لاتجاهات التحرر في فن التصوير المصري المعاصر.

راغب عيَّاد: بوابة قديمة في فينسيا.

راغب عيَّاد: من صورة الحياة الشعبية.

راغب عيَّاد: تخت شعبي.

راغب عيَّاد: في السوق.

راغب عيَّاد: البرجاس.

راغب عيَّاد: الرحاية.

راغب عيَّاد: في القرية.

هنـــداوي