

أخبار الأدب

العدد ١٦٥٠ ■ ٢٤ صفحة ■ ٥ جنيهاً ■ ٩ من رمضان ١٤٤١ ■ ٩ من مارس ٢٠٢٥

لأننا الخليفة
بعض بعثت دأبهم
في الأوقات التي
خاصة في الفترات التي

فلكية

١٤٤٠/٦



أفواءاد كامل

فن جدير بلحظة لم تولد بعد

ملف خاص

مفهوم الترحال العالمى وترسيم الرؤية الرقمية للفنان سامح الطويل

هندسة الفوضى

رانيا جعفر



مسح الكود لتحميل الأعمال

تعكس عروضه الحية تفاصيل الحياة اليومية بتعقيداتها، مثل سرديات المنفى ومآسيه المضطربة، أو التأملات المؤلمة حول الموت والاعتلال الجسدي، وحتى القيود الاجتماعية والسياسية المفروضة على الفرد فى ظل الأنظمة الرقمية الشمولية المهيمنة.

مواجهة تقنيات كالواقع الافتراضى والذكاء الاصطناعي. يتجلى هذا التفاعل فى مشاريع الطويل مثل «هويات مختلطة» حيث يتعرض مفهوم الذات للبيئات الرقمية التوليدية، حيث تتشابك الهويات وتتلاشى الحدود بين الحقيقي والافتراضي.

الاضطراب كمنهج فنى ونقد لما بعد الحداثة الرقمية

يتبنى الطويل بنية ريزومية، مستلهماً مفهوم جيل دولوز، حيث تظل مشاريعه الفنية مفتوحة «أو تفكيكية»، لتتفاعل مع التقلبات السياسية والتكنولوجية، فتصبح الوسائط المستخدمة جزءاً من الرسالة، فى مواجهة القوى الإمبريالية والرأسمالية «التقنية»، التى تسعى إلى محو الذاكرة الجمعية وتشكيل هويات مهيمنة.

الحدود وإعادة التمثيل

تتناول أعمال الطويل قضايا الاستعمار المعاصر والهجرة من خلال الوسائط المتعددة والحديثة. فى «ليس للبيع» يُعاد تمثيل سياسات الحدود والمراقبة، حيث يُعرض صف من المهاجرين فى مشهد مبتور البداية والنهاية، يعكس دوام حالة الانتظار التى يعيشها اللاجئون. كذلك فى عرضه «هوية بيضاء» و«وثائق عبودية» تناقش أعمال

على مدار العقد الماضيين، أنتج الفنان سامح الطويل مجموعة واسعة من الأعمال الفنية عابرة الوسائط، والتى تستكشف مسائل كالهوية الثقافية، والهجرات الجماعية، والاستعمار (الجديد). بدأ الطويل مسيرته الدولية من خلال معهد جوته بالقاهرة - فى أوائل الألفية الثانية، مما طور ممارساته الفنية القائمة على السرديات التفاعلية العابرة للوسائط. تداخلت تجربته الذاتية مع أعماله مضيئة بعداً إثنوغرافياً على فنه، الذى تمحور حول التفاعل الحى مع الوسائط السمعية والبصرية، لاسيما الوسائط الحديثة والعروض الأدائية الحية.

العروض الأدائية التى يقدمها الطويل تتسم بالطابع الذاتى التفاعلي، إذ يؤديها بنفسه، سواءً عبر العزف على البيانو - آلتة المفضلة - أو عبر تفاعل مباشر مع واجهات تفاعلية مادية، حيث تتحول الأشياء العادية إلى وسيط نشط بين الفنان وعالمه. تعكس عروضه الحية تفاصيل الحياة اليومية بتعقيداتها، مثل سرديات المنفى ومآسيه المضطربة، أو التأملات المؤلمة حول الموت والاعتلال الجسدي، وحتى القيود الاجتماعية والسياسية المفروضة على الفرد فى ظل الأنظمة الرقمية الشمولية المهيمنة. لطالما كان الطويل شغوفاً بتقنيات الصور المتحركة والوسائط الرقمية، التى تطورت بنيتها الجمالية من استخدام الفيديو الرقوى منخفض الدقة، مشابهاً حركة فن الفيديو فى الستينيات، إلى استلهام جماليات كاميرات المراقبة فى التسعينيات، ووصولاً إلى تقنيات الأفلام الحديثة ثم المراثيات التوليدية للأنظمة المبرمجة اصطناعياً التى تكتسب حياة مستقلة على الشاشة وداخل «الآلة». هذه التحولات تعكس وعياً نقدياً بالكيفية التى تؤثر بها التكنولوجيا على نظرتنا على العالم، وعلى أجسادنا وهوياتنا.

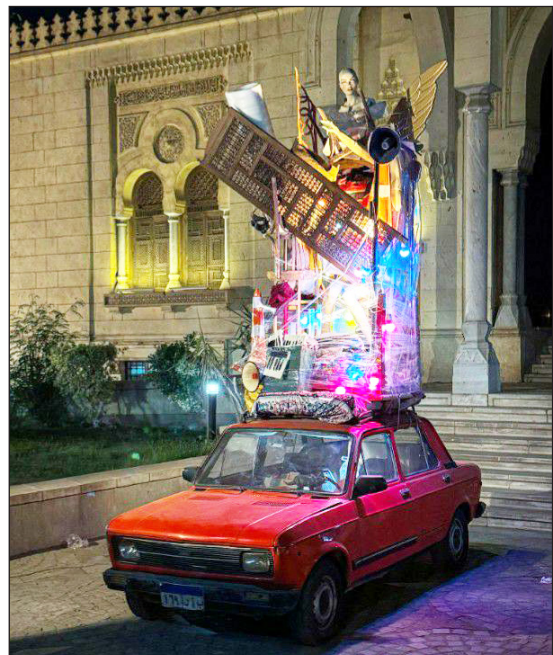
فى معرضه الاستيعادي الأخير «اضطراب» فى نسخته بالقاهرة والإسكندرية، يواجه الزائر تجربة بصرية وتركيبية تجسد الفوضى والانتقال والانتماء. فعمله التركيبى «مستعد للرحيل» هو تجسيد رمزى لحالة الترحال والبداءة المعاصرة، حيث يعرض سيارة «فيات ١٢٨» قديمة محملة بأغراض شخصية مغلقة بلدائن بلاستيكية، مضاءة بأصواء «نيونية» تربطها بالفضاء الحضرى وثقافة الشارع المصرى.

الجسد والتكنولوجيا وعصر ما بعد الإنسانية

ترى لورين بيرلانت أن البنية التحتية هى الوسائط الحية المنظمة للحياة، وهذا ما يتجسد فى أعمال الطويل، حيث يعيد التفكير فى علاقة الإنسان بالتكنولوجيا التناظرية أو الرقمية. تكشف ممارساته عن الجسد ككيان محتل، معزول تحت وطأة الضغوط الجيوسياسية، الاقتصادية، والتكنولوجية. فى هذا السياق، يتحول معرض «اضطراب» إلى مختبر مفتوح يتفاعل فيه الجسد البشرى مع عوالم «أخرى»، ليصبح جزءاً من نظام بيئى معقد، يعكس هشاشة الإنسان فى



لقطة من مشروع «أجسام» - واحد من سلسلة عروض أدائية وفيديوهات - إنتاج ٢٠٢٤ - من معرض اضطراب بمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، يناير ٢٠٢٤



لقطات للعمل المركب «مستعد للرحيل» من المعرض الفردى «اضطراب» بمتحف الخزف الإسلامى بالزمالك - القاهرة، ديسمبر ٢٠٢٤



لقطات من فيديو «لا هرتز» ٤٤٢٢ من المعرض الفردى «اضطراب» ٢٠٢٥، متحف الخزف الإسلامى، الزمالك، القاهرة.



لقطة من عرض «فوضى» من المعرض الجماعى «رابط» ٢٠٢٣ فى Verpackerei Gö، ألتغوي، ألمانيا



لقطة من العرض الرقوى الحى «فوضى» من المعرض الجماعى «رابط» ٢٠٢٣ فى جاليرى المصنع، ألتغوي، ألمانيا

أحمد مراد فى القائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد للآداب

المجنونة! لشيرين سبانخ من الأردن، هاشيت أنطوان/نوفل، و«طيف سببية» للطيفة لبصير من المغرب، المركز الثقافى للكتاب، و«ثعلب الديجيتال» لهجرة الصاوى من مصر، دار. كما تضمنت القائمة القصيرة لفرع «الترجمة» ثلاثة أعمال: هي «ألف ليلة وليلة: كتاب الحب»، ترجمته من العربية إلى الألمانية كلوديا أوت من ألمانيا، وصدر عن دار «سى. أتش بيك فيرلاغ»، و«هروشيشوش» لبولس هروشيشوش، ترجمه من العربية إلى الإنجليزية ماركو دى برانكو من إيطاليا، وصدر عن دار نشر جامعة بيزا، و«شيطان النظرية: الأدب والحس المشترك» للكاتب أنطوان كومبانيون، ترجمه من الفرنسية إلى العربية حسن الطالب من المغرب، دار الكتاب الجديد المتحدة.



أحمد مراد

أعلنت جائزة الشيخ زايد للكتاب فى مركز أبوظبى للغة العربية عن قوائمها القصيرة المرشحة لفروع الآداب، «أدب الطفل والناشئة»، الترجمة، «التنمية وبناء الدولة»، «الفنون والدراسات النقدية»، «الثقافة العربية فى اللغات الأخرى» و«تحقيق المخطوطات».

وتضمنت القائمة القصيرة لفرع «الآداب» ثلاثة أعمال: هي «أبو الهول» لأحمد مراد من مصر، دار الشروق، و«ثلاثية أسفار مدينة الطين» لسعود السنغوسى من الكويت، كلمات للنشر والتوزيع، و«هند أو أجمل امرأة فى العالم» لهدى بركات من لبنان.

بينما تضمنت القائمة القصيرة لفرع أدب الطفل والناشئة ثلاثة أعمال هي: «ميمونة وأفكارها



«باتجاه عقارب الساعة» - تركيب فنى سينمائي، من المعرض الجماعى «أرت ٧٤» فى سينما راديو، وسط البلد، القاهرة، ٢٠٢٤



لقطة من العرض الحى «خارج الصندوق» ضمن المعرض الفردى «اضطراب» ٢٠٢٤ / ٢٠٢٥ بمركز الجزيرة للفنون ومتحف الخزف الإسلامي، الزمالك، القاهرة.



لقطة من العرض الحى من مشروع «هوية بيضاء» ضمن المعرض الجماعى العالمى «شيء آخر» ٢٠٢٣، قلعة صلاح الدين، القاهرة، مصر.

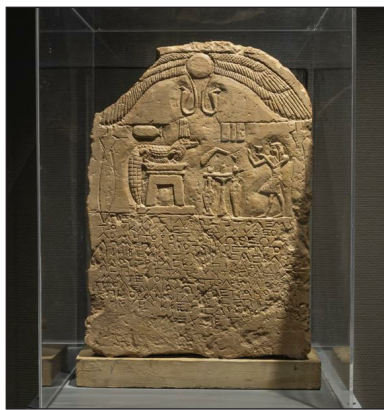
الوسائط الجديدة الاستعمار التكنولوجى عبر تحليل عمليات الذكاء الاصطناعى المرتبطة بالصور التقنية، فيُترجم التفاعل الجسدى إلى لغة وصوت فى سرد غير موثوق لذاكرة جماعية، وتسمى «ذاكرة الألم» نقطة محورية بعد تجارب شخصية من التحولات والهجرة والاعتراب.

يمثل معرض «اضطراب» نقداً قوياً للحياة الرقمية المعاصرة، حيث تتداخل التكنولوجيا مع الأزمان الإنسانية والجيوسياسية العالمية. لم تعد المنصات التقنية كيانات محايدة، بل أصبحت عوالم تكنولوجية حسية، تستقل بالحياة وتعكس جسد الإنسان وتجربته العاطفية. يحتوى معرض «اضطراب» على سلسلة من التجارب الفنية الثرية والمتولدرات البصرية، والتقنيات عابرة الوسائط حيث يغمس الفرد الرقمى داخل بيئات تقنية متعددة التأثيرات، تتجسد فى أشكال افتراضية تتحدى مفهوم الثبات والهويات المستقرة. فى النهاية، يتحول التثقل الرقمى إلى كينونة فى حد ذاته، تُعيد تشكيل الذات ضمن الإيكولوجيا الرقمية للرغبة (بمفهوم ديلاز) كما فى مشروع «فوضى»، لا شيء ثابت، بل كل شيء يتحول. يتجلى المعرض كسلسلة من التكوينات الفنية، والتركيبات الفركتالية، والبنى البصرية، مدعومة بـ تكنولوجيات التحول المستمر، وهى دراسة لحالة الترحال خلال التقاطعات المتنوعة بين التكنولوجيا والعاطفة، تعكس الطبيعة المتغيرة للصور والتمثيلات والأنظمة الرقمية والهوية البشرية، ما يجعلها بمثابة إيكولوجيا متطورة للرغبة والوجود الهائم فى عصر ما بعد الرقمية.

ترجمة وتدقيق: أسامة نوفل
باحثة فى نظريات الفن والإعلام متخصصة فى الدراسات البصرية، إعلام ما بعد الاستعمار، وفن تركيبات الأفلام المعاصرة.
القاهرة - فبراير ٢٠٢٥

لأول مرة فى مكتبة الإسكندرية

عرض لوحة نادرة لبطليموس العاشر



البطلمى يتعبد لأحد الآلهة المصرية القديمة وهو الإله سوبك مما يدل أيضاً على الاحترام والتقدير للذين يُكنهها أولئك الملوك البطالمة للديانة المصرية القديمة ومعبوداتها. تم اكتشاف هذه اللوحة ذات القمة الدائرية فى مدينة الفيوم، ومُصوّر عليها قرص الشمس المجنح، تكتنفه حيثا الكوبرا من أعلى، وعلى جانبي المنظر الرئيسى عمودان. ويصوّر الملك بطليموس العاشر واقفاً على الجانب الأيمن أمام الإله التمساح سوبك مقدماً القرابين له.

تعرض مكتبة الإسكندرية لأول مرة منذ افتتاحها عام ٢٠٠٢ من خلال متحف الآثار التابع لقطاع التواصل الثقافى، لوحة نادرة تصوّر الملك البطلمى بطليموس العاشر يتعبد للإله سوبك: وذلك فى ضوء التعاون بين مكتبة الإسكندرية والمجلس الأعلى للآثار بوزارة السياحة والآثار. تعد هذه اللوحة ذات قيمة أثرية عظيمة لأنها تصوّر الملك البطلمى فى الزى الملكى المصرى القديم، وهو ما يدل على ترحيب الملوك البطالمة ذوى الأصول الإغريقية بالتصوير بهذا المظهر. بالإضافة إلى أن هذا الملك

«فوازير توت» للأطفال فى قصور الثقافة

الموقع، والإجابة على الفزورة فى التعليقات، ويتم اختيار فائز يومى يحصل على جائزة نقدية، بالإضافة إلى هدايا عينية متنوعة، مع نشر اسمه فى لوحة الشرف الخاصة بالمنصة الإلكترونية.

ويعد موقع وتطبيق «توت» الذى أطلقته هيئة قصور الثقافة فى يناير الماضى، جزءاً من جهود وزارة الثقافة لتعزيز القراءة ونشر الوعى الثقافى بين الأطفال فى جميع المحافظات المصرية، ويوفر التطبيق حالياً أكثر من ١٥٠ كتاباً مخصصاً للأطفال من مطبوعات الهيئة.

أعلنت الهيئة العامة لقصور الثقافة، إطلاق مسابقة بعنوان «فوازير توت» عبر موقع وتطبيق توت الإلكتروني المجانى المخصص لكتب ومجلات الأطفال بوزارة الثقافة، فى سياق التحديث المستمر للتطبيق. انطلقت المسابقة مع بداية شهر رمضان المبارك، ضمن برنامج الهيئة المنفذ بإشراف الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة، حيث طرح فزورة جديدة يومياً فى تمام الساعة الرابعة مساءً على مدار الشهر الفضيل، لتحفيز مهارات التفكير والإبداع لدى الأطفال، وتقديم تجربة تعليمية مشوقة. ويمكن للمشاركين تسجيل بياناتهم عبر



معرض للكتاب المخفض بالقومى للترجمة

ينظم المركز القومى للترجمة معرضاً مخفضاً للكتاب فى جميع المجالات المختلفة بهيو المركز بساحة الأوبرا بداية من اليوم الأحد ٩ مارس ٢٠٢٥ وحتى ٢٠ مارس ٢٠٢٥، على أن تكون أسعار الكتب رمزية وتتراوح بين ٢٠ إلى ٤٠ جنيه، وتحتوى القائمة على أكثر من مائة عنوان من أهم إصدارات المركز القومى.

علماً بأن مواعيد المعرض يومياً من الساعة العاشرة صباحاً وحتى الساعة الثانية ظهراً، ومن الساعة الثامنة مساءً وحتى الساعة الحادية عشرة مساءً.

ليالى رمضان الثقافية فى القومى لثقافة الطفل

هذا الشهر المبارك.. يقام الاحتفال فى الحديثة الثقافية للأطفال بالسيدة زينب.

وتتضمن الاحتفالات برنامجاً متنوعاً يضم ورش الفنون التشكيلية المتنوعة، وبرنامج «حكايات رمضان»، وصالون «فى محبة الوطن» بالتعاون مع وزارة الأوقاف، وبرنامج «المبدع الصغير» الذى يستضيف الفائزين بجائزة الدولة للمبدع الصغير. كما تقدم فرق المركز عروضاً فنية متنوعة، منها كورال «سلام» الغنائى، وفرقة «بنات ويس» الاستعراضية، وفرقة كورال «بنكمل بعض» لذوى الهمم، إضافة إلى عروض الأراجوز وعرائس الماريونيت، ومعارض للفنون التشكيلية.

يشهد المركز القومى لثقافة الطفل التابع للمجلس الأعلى للثقافة بأمانة د. أشرف العرازى، فى الفترة من ١٠ إلى ٢١ رمضان تنظيم احتفاله السنوى والذى يقام هذا العام بعنوان «ليالى رمضان الثقافية»

ويتضمن الاحتفال باقة متنوعة من الفعاليات التى تتناسب مع روح الشهر الفضيل، حيث يتم تقديم ورش فنية وأدبية للأطفال، بالإضافة إلى عروض فنية غنائية واستعراضية متنوعة.

كما يقام معرض للكتاب يحتوى على إصدارات مخصصة للأطفال، تسلط الضوء على القيم الإنسانية والاجتماعية التى يتميز بها الشهر الكريم، وأهم الأحداث والانتصارات التى واكبت

أحداث



تصوير: ياسر مسلم

حسام السيّد

كل كُتبي تبدأ من فقد أُمي

حوار:

أسامة فاروق

تعود أن يكتب بشكل نقدي عن جماليات منفصلة، لكن ماذا لو أن لديه جمالية ما لا يستطيع التعبير عنها ولا يعرف كيف يكتمل بنيانها؟ نمت هذه الفكرة حتى ظهرت كمجاز عملاق في الرواية التي يعمل عليها «ماذا لو أن شخصا تركت له رسالة من كتاب بيسوا، وجزء كبير من مأزق الشخص هو تفسير تلك الرسالة أو محاولة فهمها، أو إكمالها باعتبار أنه شخص لا يكمل أعماله.. فيقرر أن يضع الجميع في ورطة إبداعية لإكمال النص».

في نموذج كيوبلر روس الشهير، يمر الشخص عبر ٥ مراحل للتعامل مع الفقد أو الخسارة هي: الإنكار، والغضب، والمساومة، والاكتئاب، والتقبل. يستعين حسام بذلك النمط لتفسير كتبه، ويرى أنه ليس بالضرورة أن تحدث المراحل بالترتيب، فكتابه الأول مثلاً مرتبط بالحزن أو الاكتئاب، مكاشفة أولى مع التجربة، بعدها كانت مرحلة الغضب والتي ظهرت في الرواية عبر تكوين روابط مع تجربة الفقد من خلال بطل يحاول استعادة أمه عبر رسالة تركتها، لكنها استعادة عنيفة جداً أقرب للغضب، لأن البطل لديه مشكلة في خلق وصال عاطفي مع شخص غير موجود، فيحاول استعادة الوصال بأكثر الطرق عنفاً، «الكتابين لم يخرجوا من محاولة التعامل مع القضية

كتابه الثاني «إنجيل بيسوا» سبق حدث الفقد كفكرة لكنه لم يكتب إلا بعده، الرواية جاءت بالأساس بسبب دخوله لعالم فرناندو بيسوا، فتتته حكاية الشخص الذي رحل كشاعر عادي ثم بعد سنوات من موته تكشف خبيثته التي تعيد تقديمه وتؤكد فرادته وتمنحه خلوداً وشهرة عالمية. لكن لم تفتته الحكاية وحدها وإنما نمط الكتابة ذاته «شذرات أقرب لعدم الاكتمال. الأسئلة بها أكثر من الإجابات. التشظى أكثر من البنين المتناسك» كانت ملائمة تماماً مع ما يكتبه وقتها، وما ظهر بعد ذلك في كتابه الأول «كتابة شذرية تدور حول مجموعة من الأسئلة، ومكاشفة بها قدر كبير من الصدق».

في نصوص كثيرة لبيسوا يقول إنه يكتب شذرات لأنه لا يستطيع أن يقدم بنين متكامل لرواية، يرى في اللاطمأنينة «هذيان حي لكل ما أراد أن يكونه» نوع من التداعي أو الهذيان لشيء أراد أن يكونه ولم يستطع، وهي الفكرة التي فتنت حسام وسحبته لعالم بيسوا، لأنها لامست مأزقه الشخصي كشخص

دخل حسام السيد عالم الكتابة من بوابة السينما، بالتحديد عبر الاشتباك النقدي مع منتجات أدبية وفنية، محاولاً رصد جماليات لم يتحدث عنها أحد، أو التعبير عن أسئلة، ليس بحثاً عن إجاباتها، ولكن للاستمتاع بمجرد طرحها الذي يثرى العمل من وجهة نظره ويمنحه امتدادات لم تكن موجودة. عقب وفاة والدته المفاجئة عام ٢٠١٨ تبدل كل شيء، وقتها التفت داخله، وباتت الكتابة تنطلق من نقطه ما هناك، نقطة يمر عبرها العالم وتنطلق منها تفسيراته، كتابة ذاتية ولدت خصيصاً نتيجة لهذا الحدث المزلزل «كان فوق قدرتي على استيعابه، والكتابة كانت متنفساً للتعبير عنه أو الاشتباك معه». نصوص كان يكتبها لنفسه في البداية، ثم ظهرت بنية واحدة ومشترك واحد يجمعها، وأسئلة تتكرر أو تستعاد طوال الوقت، فجمعها بعد ذلك في كتابه الأول «جواد يبلغ منتهى وجهته» الذي صدر في ٢٠٢١ ويضم مجموعة من الأفكار كتبت على مراحل مختلفة وأوقات متباينة، «نوع من أنواع تفكيك الذات أو تعريتها تماماً أملاً في الوصول لجوهر أكثر صلابة من فكرة الإنسان عن نفسه، والتي ربما يكون بها قدر كبير من السيولة أو الهشاشة، بنية أشبه بمضمار سباق يضم أكثر من مرحلة مكاشفة».

لا يوجد كاتب حر تماماً مما قرأه سابقاً

بوصلتي هي المعنى وهو ما يفرض اللغة

أحداث



حسام السيد وأسامة فاروق

الذى أقدمه مع الأفلام يختلط فيه كل شيء، أتعامل معه كخبرة شعورية أكثر من كونه منتج يحلل بمبضع الجراح أو بأدوات نقدية محددة. لذلك أقتبل الرأى الذى لا يرى فيما أقدمه نقدا سينمائيا بالمعنى المعروف. لكن جزء من جمالية النقد بالنسبة لى هو التفكير وإعادة التركيب بشكل شخصي، هذه الطريقة هى التى أنقذتني بها السينما، شخص منطو يعيد تركيب الواقع من خلال وسيط، وبقدر كونها خبرة تجنبية للواقع بقدر كونها ثرية جدا.

- هذه الفكرة تذكرنى بما قاله بيسوا عن إن شخصيات روائية معينة قد تعبر عنا أو تكون أقرب إلينا من معارفنا وأصدقائنا فى الحياة الواقعية، وهذا يجعله يتساءل إن لم يكن كل شيء فى هذا العالم عبارة عن أحلام وحكاية كحكايات ألف ليلة. هل يمكن فعلا وفق هذه الرؤية أن نمد الخيط ونتحدث عن إمكانية تقديم تجربة مكتملة خبرتها المكتسبة كلها من الكتب والأفلام، يبدو الواقع فيها باهتا ومتراجعا فى الخلفية؟

لا يخلق هذا تجربة حقيقية، لأن التجربة الحقيقية هى تجربة العيش، لا تجربة الإحالة. الإحالة تساعد الشخص على فهم نفسه أو فهم واقعه، فالسينما ميدان واسع لفهم النفس، لأنها تضع الشخص فى مأزق لا يمر بها المتلقى مجتمعة، لكنها تجبره على التساؤل، تقدم مساحة واسعة للتأويل ومحاولة فهم الذات فالواقع لن يقدم هذا القدر من الاختبارات. لكن هذا كله فى النهاية تمرين على العيش، على التجربة الحقيقية، على النزول للعالم والاشتباك معه. إنما لو هى كل الخبرة المتاحة فهى أقرب للشكل الديستوبى من برنامج «الدحيح»؛ شخص وحيد فى غرفة مغلقة مليئة بالكتب التى يحكى عنها، لكنه لم يخرج من الغرفة، لم يعيش أصلا!

بالنسبة لى كانت الكتب والسينما بديلا عن الواقع فى فترة معينة، لكن لم تكن بديلا عن الحياة نفسها، هى مجرد إعداد جيد لمواجهة الحياة.

- نعود للمحطة الثالثة وهى مرتبطة أيضا بالفكرة نفسها.. فالاغتراب والعزلة ليست مجرد أفكار عابرة ضمن كتاباتك، بل مركزها ومحورها وعمودها الأساسي، إلى حد أنك تقول إنها «شرط أساسي لاستنطاق نص جيد»..

اشتراطها ينبع من تجربتى الشخصية. أنا مقتنع بأنه لا يوجد شخص ينبت فى الفراغ، لكنه مشتبك مع الواقع، مع الزمن، مع عوامل كثيرة جدا خارج نطاق السيطرة. اللحظة التى يتم فيها التعبير عن ذلك هى لحظة مكاشفة بين المرء وذاته فقط، هذا شرط العزلة الذى أقصده.. عزلة بين الكاتب وبين نفسه تسمح له بأن ينجو بقدر الإمكان من الانتحال، لأنه لا يوجد كاتب حر تماما مما قرأه سابقا.

- بالحديث عن القراءة، يبدو أثرها واضحا فى كتاباتك وهى قراءات متنوعة ومختلفة. هل يمكن ترتيب الكتب باعتبارها حصيلة قراءات ومشاهدات متنوعة ومتبدلة، بدأت بكتابات دينية أو صوفية وانتهت بنيتشه وبيسوا؟

تسلسل القراءة كان عشوائيا تماما، لأنها بالنسبة لى مطاردة لسؤال يقود لقراءات، لذلك فطيف القراءة الذى يظهر فى الكتب الثلاثة واسع جدا، لأنى أطارده سؤال معين فى أكثر من بنية. لو افترضنا أن الهاجس الأساسى هو سؤال الأصالة، أو ما يقوله الإنسان عن نفسه مقابل ما هو عليه، فهو سؤال واسع يمكن استكشافه فى أكثر من بنية، كالبنية الصوفية مثلا التى تظهر فى الكتاب الأول كنوع من أنواع مساءلة الذات خارج العالم. سؤال الصدق نفسه لو تم تحريكه لعالم الفلسفة فسيجلب قراءات مختلفة تماما؛ نيتشه مثلا الذى يقول إنه لا وجود للحقيقة فى العالم

«إنجيل بيسوا» أزمة ذاتية تتوسل رداء الرواية



لا يجب أن يتورط الكاتب فى الكتابة وفق تصنيف

الكتابة الذاتية أو الروائية.

- للسينما أيضا حضور طاع فى كتاباتك، ليس فقط على مستوى الاستشهاد أو الإشارة لأفكار الكتاب والمخرجين، ولكن حتى على مستوى البناء الفنى وعرض الأفكار الشخصية..

كطفل منطو كانت السينما بالنسبة لى مساحة للتعرف على الواقع دون التورط فيه. تلازم مع ذلك، الرعب من الكوابيس، فكنت أنام على صوت التلفزيون، وفى الأحلام تخلق امتدادات للفيلم الذى سبق نومي. خلق هذا حب السينما عندي، حب لم تتوجه الدراسة للأسف، والاشتباك

الأساسية وهى فقد أمى والتي خلقت تجربة الكتابة من الأساس، الأول يغلب عليه الحزن أو المكاشفة، والثانى يغلب عليه الغضب أو الرغبة فى الاستعادة المستحيلة».

لكنه لا يصنف الكتاب الثالث «نوبة حراسة الأحلام» الصادر مؤخرا، كتعبير عن القبول فى النموذج الشهير، بل ضمن المرحلة الثالثة «المساومة». يبدأ الكتاب من الموروث الشائع عن خطورة حكي الأحلام والكوابيس، لأن رواية الحلم قد تكون نبوءة لتحقيقه بشكل أو بآخر، تربى حسام ككل الأطفال على هذه الفكرة، لكن الأحلام كانت تفتته، فاهتدى لتسجيلها بالكتابة عوضا عن حكيها، كحل وسط يدفع شر اللعنة، لكن بعد تجربة الفقد قرر أن يكسر المعاهدة ويفشى الأحلام أملا فى استعادة الشخص أو الذكريات على الأقل، لذلك يقول إنه لا يعود لتلك الأحلام لتفسيرها أو محاولة فهمها، ولكن باعتبارها «لوحة تسمح بالتداعى مع مراحل سابقة كانت مكموعة».

- قلت إنك كنت تكتب النصوص الذاتية لنفسك، متى فكرت فى نشرها؟

الروائى ربما يكون أكثر قدرة على خلق مساحة للانفصال عن عالمه، بعكس من يكتب كتابة ذاتية. لكن ما حسم مسألة النشر بالنسبة لى، كانت تعليقات تلقيتها قالت إن النصوص بها قدر كبير من التعري، لكن بها أيضا قدر كبير من الصدق، وأنها ساعدت فى التعامل مع الفقد. خلقت مجموعة من الاشتباكات مع أفكار أو تداعيات أو مشاعر، لكنى لا أقدمها بغرض أن يتماهى القارئ معها وإنما ليخلق علاقاته الخاصة، سواء مع تجارب الفقد أو الأحلام أو الحكايات. فوجدان أى شخص لا يتشكل بالواقع فقط، لكن بالموروث والحكايات والأفكار والسينما والقصص، ومهما كان الشخص لا يحب الأدب أو الأفلام، فله احتكاك ما مع القصة، حتى لو كانت قصته الذاتية أو سرديته عن نفسه. وهو ما أحبه فى رد الفعل حول كتبي، ليس كونها جيدة أو سيئة، ولكن أنها تستفز القارئ لتكوين علاقاته الخاصة مع القصة التى يعرفها عن نفسه، يتفاعل مع النصوص والتجارب.. إلخ ليعيد تركيب العلاقات بطريقته الخاصة.

- أنهى نجيب محفوظ حياته بالنصوص المفتوحة، وكانت حلم الغيطنى الذى وصل إليه قرب النهاية أيضا، كتطبيق حرفى لعنوانك «جواد يبلغ منتهى وجهته» المارقة أنها كانت البداية بالنسبة لك..

أحب أحلام فترة النفاضة، وهى من أجمل نصوص محفوظ لأنه تحرر فيها بالكلية، تحرر من البناء والأفكار لصالح التداعى، وترك مهمة التفسير على المتلقى. لكن سأكون متكلفا تماما لو قلت إننى أفكر فى الأسلوب قبل البدء فى أى كتاب، خصوصا فى الكتاب الأخير، فالأسئلة المرتبطة بالبناء أو الإحكام كان يجب أن تتراجع لصالح الإخلاص لبنية الأحلام، لصالح التداعى، لذلك بنية كل حلم مختلفة والأخير أقرب لحلم يقظة. لكن ما فرض ذلك بالنسبة لى هو نوع التجربة التى حفزت الكتابة من الأساس، وهى تجربة الفقد، وهى تجربة مفتوحة فى النهاية. الكتب الثلاثة نوع من أنواع التعامل مع حدث واحد بمقاربات مختلفة، وكان من الطبيعى أن تفرض بنية النص المفتوح نفسها.

- هناك ٣ محطات أساسية أود التوقف عندها تفصيليا: الحلم، والسينما، والعزلة. تبدأ الرواية الأولى بحلم، ويدور الكتاب الأخير بالكامل حول الأحلام. تبدو أكثر بكثير من مجرد حيلة فنية..

فى أى نص هناك سلطة للكاتب الذى يقود، كلى المعرفة، ولم أكن أريد ذلك، فليس لدى شيء يقينى أبشر به، لكن فى نفس الوقت ليس لدى أسئلة فقط. البنية الوحيدة التى تسمح بالتجاوز هى بنية الأحلام؛ مر خلالها الشخص بالخبرة فلدبه بالتالى ما يقوله، لكنها خبرة منقوصة وغير مكتملة فلدبه فى الوقت نفسه عدم يقين وأسئلة تجاهها. وهو ما يوجد فى «التحول» عند كافكا مثلا، تبدأ الرواية بحدث مزلزل لكنه خارج من بنية الحلم، وليس لدى الشخص تفسير لما حدث للسبب نفسه، لكنه مضطر للحركة والبحث عن تفسير فى الواقع لذلك الشيء الذى بدأ فى بنية الحلم. وهو ما يفتتن فى الأحلام بشكل عام، أنها حل وسط يسمح بالإطلال على القارئ بقدر من الخبرة وبأقل قدر من اليقين، فيصبح لديك ما تقوله وليس مجرد أسئلة تدور فى فلك تهويمى بلا بنية. الأحلام إذا وسيط مثالى للتعبير سواء فى

أحداث

إصراري على نشر
الرواية بعيوبها كان
الخيار الأصدقالسينما أنقذتني لأنها
عرفتني على الواقع
دون التورط فيه

الأساس.

-يقول بعض القراء إن الرواية بوليسية ويقول آخرون أنها رواية فلسفية، أو رواية جريمة أدبية.. الخ كيف تراها أنت؟ وهل يعينك التصنيف؟

بالنسبة لي لا يهمني التصنيف، لكنه ربما يكون مدخلا لبعض القراء، رغم أن به نوع من أنواع الخديعة، فيمكن أن نقول إن هذه الرواية تشويق، أو بوليسية، أو نفسية، أو عن قاتل متسلسل، عن الكتب.. إلخ، لكن هل هي ذلك فقط؟! في ظني أنه خارج التصنيفات الواضحة كروايات الجريمة والتحقيقات فلا يجب أن يتورط الكاتب بالكتابة وفق تصنيف، هذه مهمة الناقد.

- «أن تولد من رحم لحظة بعينها» تقول ذلك في الرواية وفي الكتاب الأخير أيضا. هل يولد المرء من رحم لحظة أم من حصيلة لحظات تساهم كلها في تشكيل تجربته المختلفة والمغايرة؟

الإنسان فعلا هو تتابع للحظات كثيرة، ولا توجد لحظة لها هذا القدر من الدرامية لتحويل الشخص لآخر. اللحظة التي أقصدها هي لحظة البصيرة التي يتعامل بعدها الشخص مع ما يعرفه بعين مختلفة، ويستعيد بعدها كل اللحظات ببصيرة مختلفة تماما عما كانت عليه.

-تستخدم العامية في بعض فصول الكتاب الأول، لماذا كان هذا الاختيار ولماذا لم تكرر في الكتب التالية؟

سؤال اللغة سؤال شديد الاستقطاب. انحيازى الأساسى للمعنى، واللغة هي كسوة المعنى، أو الشيء الذى نعبر من خلاله عن المعنى، لذلك تختلف من كتاب لآخر. فى الكتاب الأول بها قدر من الإبهام والصوفية، وفى الرواية أكثر بساطة، وفى الكتاب الأخير معتمدة على التفكير السينمائي. اللغة تتغير من عمل لآخر، صحيح هناك أسلوبية لكن اللغة ليست واحدة، لأن محاولة الوصول للمعنى متغيرة فى كل عمل.

سنجد مثلا أن لغة نجيب محفوظ فى الروايات الواقعية سهلة تماما، لكن فى الروايات الرمزية نجدها تتوسل الشعر أو المقدس، وبها نوع من الإبهام حتى يسمح بمساحة للتأويل وتعدد القراءات، هو هنا لا يتكلف لكنه مخلص للمعنى.

المشكلة أنى ألاحظ انشغال شباب الكتاب حاليا بسؤال اللغة أكثر من المعنى، وهذا يبعث على الحزن فى الحقيقة، لأنه يضطرهم للتكلف واستعراض العضلات اللغوية على حساب المعنى. أنا لم أضع العامية بشكل استفزازي، لكن لأقول إن بوصلتى هي المعنى وهو ما يفرض اللغة. ولو بوصلة المعنى هي العامية فلا بد أن يتشجع الكاتب ويكتب بها.

من الكمال فى حين أنه يبدو للآخرين هزلى ومصطنع وغير أصيل، وهو بالتحديد ما يوجد فى الرواية، كل شخصية مقتنعة بذاتها لكنها فى مرآة الآخرين مبتذلة تماما.

- يندفع الحدث إلى الأمام دائما عبر تحليل شخصية القائم به والتصورات المسبقة عنه، هل يمكن القول إن شخصية الناقد طغت على المؤلف فى تلك الجزئيات؟

أى عمل أول بالتأكد سيكون به عيوب نحاول تجنبها بعد ذلك. بالنسبة لي كان هذا العمل تعبير عن أزمة ذاتية تتوسل رداء الرواية. النزعة التحليلية -وهي أخطاء فى عالم الرواية- موجودة فعلا، لكن بعضها كان مقصودا، وبعضها كانت جرعت أكبر مما يفترض.

هناك فرق بين الناقد والروائي، وفى ظني الناقد أذكى من الروائي، لأن هدفه التفكير أو الحقيقة الكامنة وراء الحدث، الروائي يفعل العكس يخلق بنية حلم قابلة للتأويل بأكثر من طريقة. لذا عندما ذهبت للرواية كناقد ظهرت نزعة التحليل فيما يفترض أن يوجد من حدث أو يخلق بإبهام، لكن هذا كله ظهر فيما بعد، بعدما أنهيت الرواية فعلا، وقتها فكرت إما فى تفكيك كل شيء وإعادة الكتابة من جديد أو الإخلاص لما تم فعلا كمحاولة أولى، واخترت الخيار الثانى ليس لأنه الأفضل ولكن لأنه الأصدق، مع تأكيد الوعى بذلك وإهداء الرواية للكتب، باعتبارها متاهة نقدية تأخذ طابع الرواية.

-الراوى لا يترك فرصة لتحليل الشخصيات وتحركاتها، راو قد يجد خيال القارئ بالتفسيرات والتحليلات المتعاقبة.. هل فكرت فى ذلك أيضا؟

الروايات القائمة على التشويق غالبا لا يتم الرجوع إليها بعد انكشاف اللغز، هي رواية المرة الواحدة. لذا يجب أن يكون هناك شيء متجاوز فكرة الحكمة. فى «إنجيل بيسوا» يتورط القارئ فى إعادة السرديات المحطمة للشخصيات، وهي المساحة التي تتجاوز حل المأزق. بالنسبة لي أقدم أزمى مرة فى سياق نص مفتوح ومرة فى سياق مجاز عملاق يعطى الخلاص لمعظم شخوصه، لكن فى النهاية هناك شيء من عدم الارتياح نابع من ورطة القارئ حينما يضع نفسه مكان هذه الشخصيات.

إصراري على العيوب كما قلت نابع من أنها كانت الأصدق فى هذه اللحظة للتعبير عن مأزقى الشخصي. هل لو كتبت رواية أخرى سأكتبها بهذه الطريقة؟ لا، هناك عيوب كثيرة سيتم تلافيها، لكن كان يجب أن تكون هناك نقطة انطلاق تكشف العيوب من

للتوصل إليها أو تتمثلها، هناك فقط تأويلات، بينما يوجد من يقول إن هناك جوهر ما ننتظر الوصول إليه، وهو ربما يوجد فى الرواية بافتراض أن بيسوا هو «جوهرا» وهنا رحلة لاستعادة هذا الجوهر. هل هذا حقيقي؟ فى رأيي لا، ففى النهاية لا يوجد شيء ستمصل إليه ككنز، الرحلة نفسها هي التي ستورطك فى إعادة خلق معنى لنفسك.

لذا فتنوع القراءات ينبع من فكرة مطاردة الأسئلة فى أكثر من مجال، أو فى أكثر من بنية، وهو ما يأخذنا فى رحلة واسعة جدا حتى نصل لشيء مطمئن أو بنية نستطيع أن نعيش بها، وهو فى رأيي النمط الأجمل للقراءة.

-وهل توظفها فى كتاباتك بشكل واع أم تتسرب لها تبعا لمقتضى الحال؟

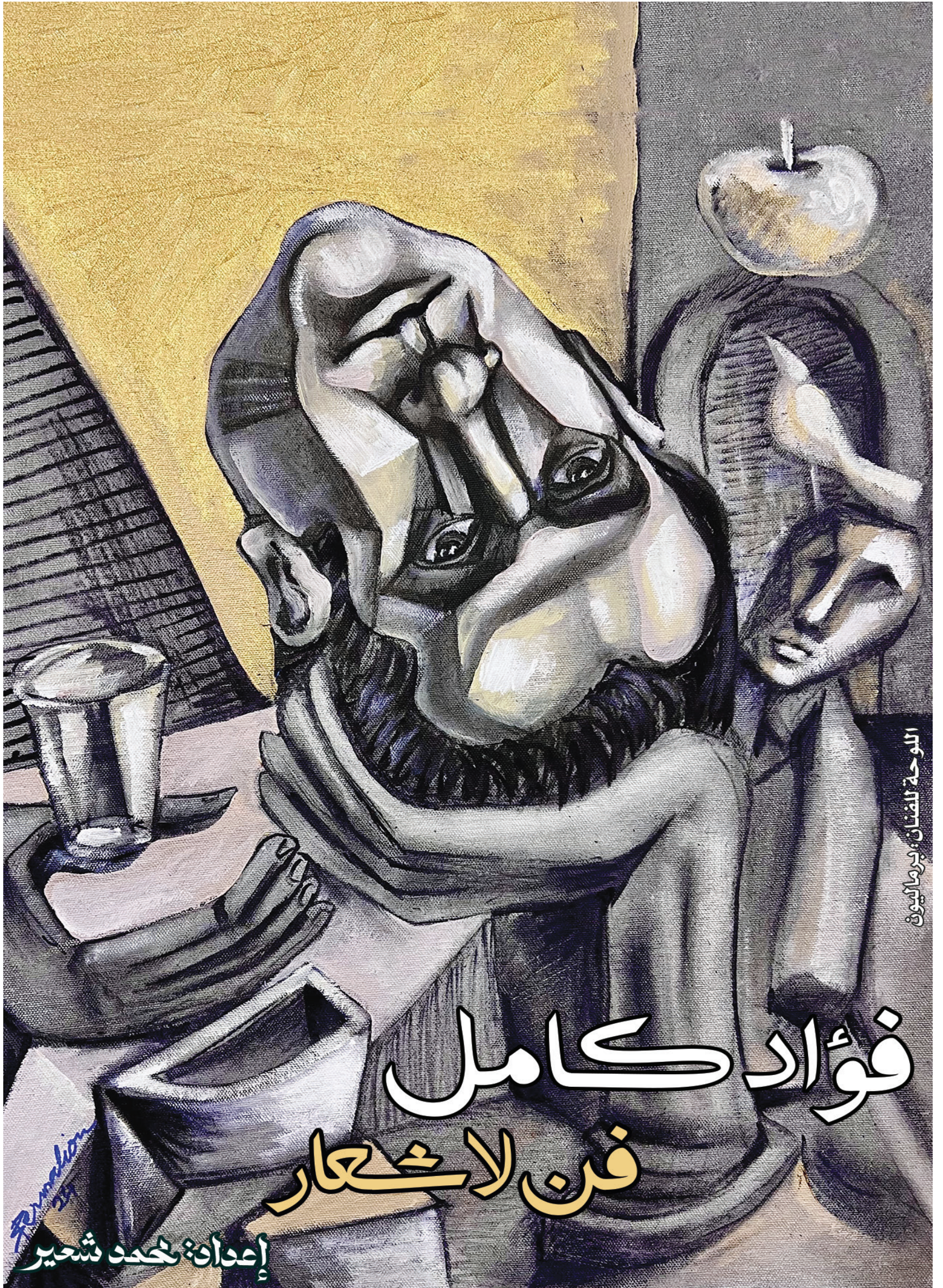
الاستدعاء يعتمد على التداعي، الاستدعاء بوعى يخلق التكلف، قدرة الكاتب على صياغة المأزق سواء فى الكتابة الذاتية أو الروائية هو ما يستفز محاولة الإجابة، سواء من الكاتب نفسه أو بالتناص مع آخرين.

-لنتحدث قليلا عن الرواية الأولى. شخصيات الرواية، شخصيات سينمائية، يمكن القول إنها «نماذج» أو «أنماط» مرسومة بوعى سينمائي غربي أكثر من كونها شخصيات حقيقية. لا أقول هذا بغرض الانتقاص من رسمك للشخصيات، بل لأنى متوقع القصيدة بدليل إهداء الرواية للقراءة وللكتب

باستثناء البطل كل الشخصيات لديها سردية عن نفسها، هي كما تقول أقرب لأن تكون «ستيريوتايب» مرتبط بشخصيات سينمائية أو أنماط موجودة فى المجتمع. مجموعة من الشخصيات متورطة فى سردية مبتذلة تماما عن نفسها، لكن هذه السردية منحت النجاة لشخصيات لا تستطيع مواجهة الألم. حتى يأتى البطل الذى لا يمتلك أى سردية عن نفسه إلى حد أنه ينتحل واحدة. لكن كلها أقرب لمواجهة تحتمى خلفها الشخصيات لتتحطم فى النهاية فى نوع من أنواع المكاشفة.

السينما أحد مصادر استقاء السردية لأنها أقرب للكمال، أو يعتقد من خلالها الشخص أنه اقتر

الكتب الثلاثة
تتعامل مع حدث
واحد بمقاربات
مختلفة



اللوحة للفنان: إبراهيم المصري

فؤاد كامل

فن لاشعاع

إعداد: محمد شحير

»

» فؤاد كامل.. فن لا شعار



فؤاد كامل وجورج حنين في افتتاح معرض كنعان

تختفي في خلايا أو تحت جلودنا.. وتزدهر أحياناً على هتك النوافذ المغلقة.. فتتيح للعين فضح الفضاء المعتم!

●●●

بعد يوليو ١٩٥٢، فرض الصمت على الجميع، هاجر من هاجر، وبقي فؤاد كامل وحيداً. ظل وحده يمثل «العصر البطولي» حسب تعبير الناقد إيميه أزار.

كان صمته هذه المرة مختلفاً عن صمت التأمل. انتقل إلى ما أسماه الفن الأتوماتيكي، تعبيرا عن النداءات الحرة للأشكال والألوان، ثم إلى التجريد المطلق، جاعلاً، كما يقول الناقد عز الدين نجيب «من ضربات فرشاته العريضة الثائرة ويقع ألوانه المتداخلة والمتصارعة بقانون الصدفة، عالماً من الصراع الكوني».. ولكنه حتى في تجريده المطلق كان يبحث عن نوع جديد من السريالية «ينحونحو التهويمات الميتافيزيقية في الكون الخارجي والنفس الداخلية في أن». حسب إيميه أزار لم يكن هناك انفصام في كل تحولات فؤاد كامل بل تواصل «تحرر من معوقات الشكلانية كي يخطط طريقه في المجال البكر لشاعرية الألوان، سعياً نحو أسرار الضوء والظل والحقيقة».

كانت عوالم فؤاد كامل الجديدة ضد المعنى، أو ضد البحث عن معنى مباشر، أو موضوع محدد فالمعنى-كما يقول- بداخلنا واللامعنى أيضاً. الفن هنا صراع بين الذات الحرة والعالم الخارجي، ومن هذا الصراع يتوالد المعنى. يكتب في كتالوج أحد معارضه: «علني وحدي أن أنطلق في الظلام، أتضرع إلى الأشكال التي تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة، لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق، تزوج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء، التي تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية».

ولكن لم يكن تحرر فؤاد من المعنى كاملاً، ربما لم يستطيع في عالمه التجريدي أن يصبح لا منتمياً بشكل كامل، كتب عام ١٩٦٢ متأملاً تجربته الجديدة: «إن كل اتجاه أصيل في كل فن أصيل، يؤدي بطبيعته وظيفته الاجتماعية، سواء اتخذ له موضوعاً جارياً واضح المعالم والعناصر ومرتبطة بزمان خاص وبمكان معين، أو لم يسلك هذا السبيل، وعكس الحياة ذاتها عن طريق اللغة الفنية وخلق الصورة في وقت واحد وفي تأثير متبادل، فيقوم العمل الفني ككل بوظيفة إيجاد الوسط الإيقاعي للتعبير المطلق. هذا، إذا استطاع الفنان والجمهور - بحكم نضج ثقافتهم ووعيهم الفني- التمييز بين التقليد الذي لا يقوم على أسس ابتكارية من التعبير الفني وبين استخدام قوانين البصريات على المظهر الطبيعي للأشياء، دون التضحية بالمبادئ والقيم الدينامية، الخاصة بالعمل الفني الرفيع. ولا يفوتنا أن نذكر أن هذه اللغة الفنية هي أساس الاستجابة والتقدير سواء أكان الفن تجسدياً أم تجريدياً».

●●●

قبل رحيله بساعات، طلب فؤاد كامل أوراقاً وألواناً، تحامل على نفسه وأخذ يرسم، كانت لوحته الأخيرة التي لم تكتمل، كان بالفعل كما عرّف نفسه «مصوراً» حتى النفس الأخيرة.

●●●

هذا الملف تحية لـ «فنان الشكل المطلق، والتعبير المجرد الذي تظل لوحاته تصحبنا في رحلة بلا حدود». حسب وصف الناقد الراحل بدر الدين أبو غازي في تقديمه لكتاب «تأملات في الفن» الذي تضمن مقالات فؤاد كامل أو أشعاره التي كان يكتبها عندما لا يجد ثمن الألوان.

محمد شعير

من أجل وعي جديد. كانت السريالية بالنسبة له «فن جدير بلحظة لم تولد بعد» حاول من خلالها أن يحقق شيئاً من رؤى العالم الذي لا يرى، وأن يبطأ أرضاً لم تلمسها قدم، وأن يحرر -مع رفاقه- ما اعتبروه «خيالاً سجيناً».

تحرير الخيال السجين اعتبره نقاد الفن وقتها نوعاً من «الشخبطات»، لكن فؤاد دافع عن شخبطاته: «لقد حاولت أن أعتبر عن مشاعر الكرسي عندما تجلس عليه» معتبراً أيضاً أن رسالة الفنان التي قد تبقى هي جسارته التي قد يحقق بها -بفضل بقية من ذكاء- شيئاً من رؤى ذلك العالم الذي لا يرى. لذا عندما شارك فؤاد كامل في معرض السريالية بباريس عام ١٩٤٧ جنباً إلى جنب مع بيكاسو وسلفادور دالي وخوان ميرو ومارسيل دو تشامب كتب عنه بول كلي: «إن رؤى فؤاد كامل تمتد من الحاضر عبر الماضي أكثر عمقاً، فهو فنان مفتون بتصور أساسي، هو الخلق لذاته، مثله مثل التكوين».

لم تعمّر السريالية طويلاً، لكنها مهدت طرقاً، وحطمت أساطير، وصنعت أساطير أخرى. ظل فؤاد كامل مخلصاً -حتى في انتقالاته الفنية- للتجريب، للخروج الدائم بحثاً عن المجهول الذي «لا يزال» أو لما يسميه الارتجاج، ثم مزيد من الارتجاج: «نعم.. إن الفنان الراهن في حاجة إلى مزيد من الارتجاج» كان يتنقل من أجل استلهاهم ما يمكن أن نسميه حقائق جديدة..

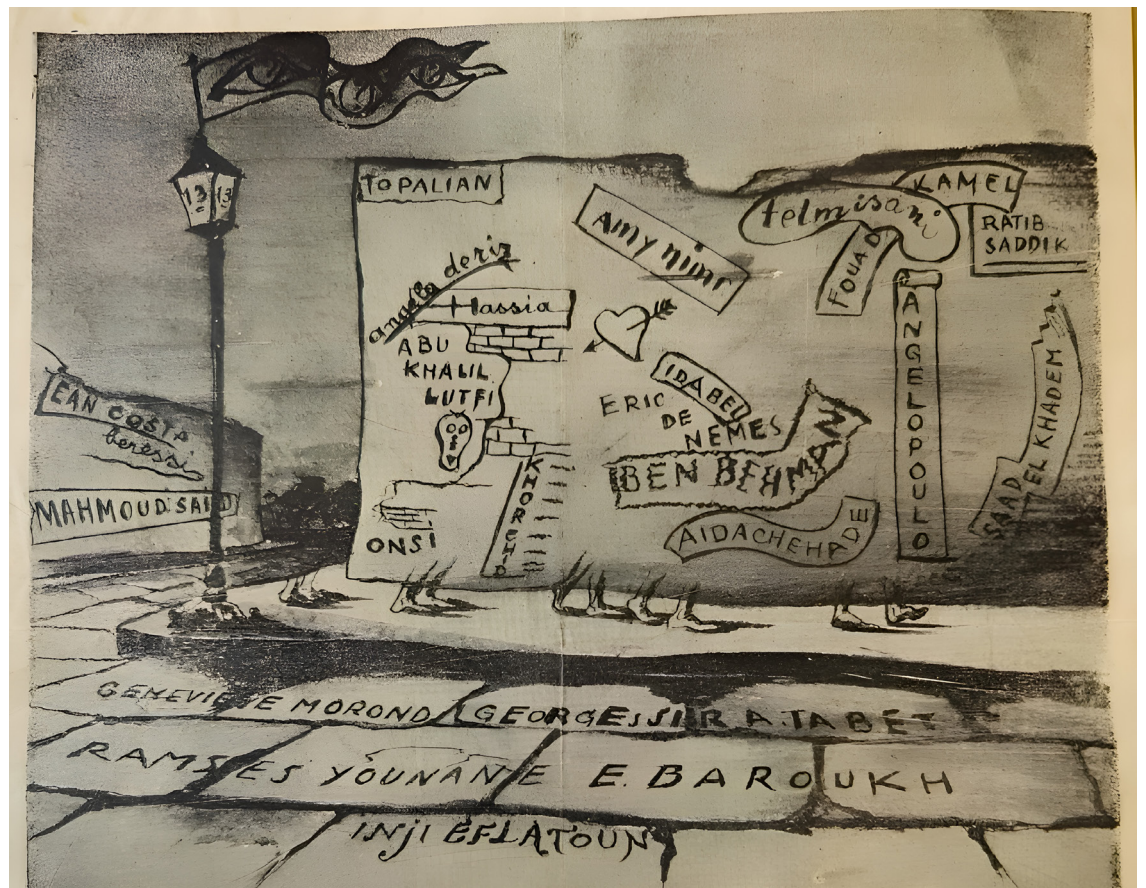
في كتالوج المعرض الثاني للفن الحر (١٩٤١)، كتب كل مشارك جملة قصيرة يعرف بها نفسه. كتب فؤاد كامل بإيجاز: «مصور. شاعر عندما لا يكون لديه ما يشتري به ألوانه. دائماً صامت». ربما تكثف العبارات الثلاثة، المكثفة سيرة حياة فؤاد كامل (١٩١٩-١٩٧٣) وتكشف الكثير عن حياته القصيرة.

تزامناً مع ثورة شعبية امتدت في كل أنحاء مصر ولد فؤاد كامل، وربما كانت حياته واختياراته تمثيلاً لهذه الثورة. كان والده عثمان كامل رساماً للخرائط في مصلحة المساحة المصرية، كما كان بارعاً في عمل تصميمات من الصدف، وورث فؤاد من أبيه الولع بالفن، ومن هنا اختار دراسته للفن في المدرسة العليا للفنون اصطدم فؤاد بأساليب الدراسة الجافة والتقليدية، ثار على أساتذته، ليصل إلى يقين بأن الدراسة ليست «الوسيلة المثلى لصنع الفنان، إنما يصنع الفنان نفسه بنفسه، ومسئولية أي فنان أن يضع نفسه في قلب العصر». كانت حركة فؤاد كامل ولوحاته وكتاباتاته التي تقترب من أن تكون شعراً، ومعاركه هي محاولة لأن يكون في قلب العصر، لا على هامشه. ربما من هنا وجد في رفاق الحركة السريالية ما يلبي طموحه. في سبتمبر ١٩٢٤ نشر أندريه بریتون البيان السريالي الأول. كانت الحركة التي اعتبرت نفسها مضادة للعقل والواقع بمثابة رد فعل على ما أصاب العالم من جنون بسبب حرب عالمية أودت بحياة الملايين. ومن ثم سعت إلى تحرير الفكر، والنضال ضد الأفكار والقيم الموروثة. وكان سلاحها لذلك اللجوء إلى الأحلام واللاوعي.. وشعارها تغيير الحياة.

وجدت الحركة صدى في كل العالم، ومن بينها مصر عندما أعلن مجموعة من المثقفين عام ١٩٣٨ تأسيس جماعة الفن والحرية التي ضمت: جورج حنين، ورمسيس يونان، وأنور كامل، وكامل التلمساني، وكان فؤاد كامل واحداً من هؤلاء المثقفين، بل كان أصغرهم.

لم تكن السريالية المصرية نتاج حرب، كما في أوروبا، بل كانت حسب لويس عوض رداً فنياً على معاهدة ١٩٣٦ التي أدت إلى انفصال السلطة عن الشعب الذي رأى بعد المعاهدة الجمود في كل شيء، وأن نضاله وكفاحه من أجل التحرر قد تم إحباطهما، فكان لا بد من التحديث، وثورة في الفكر والفن والحياة تعبر عن الروح المصرية. إنها ليست فقط بشاعة الحرب، ولكن بشاعة الفقر والمرض والجهل.

كان فؤاد كامل في التاسعة عشرة من عمره عندما وقع على بيان «يحيي الفن المنحط» وكان أصغر فنانين الحركة المشاركين في معرضها الأول، وربما أكثرهم جسارة ومغامرة وقلقا وتمرداً وصمته أيضاً في النقاشات، ولكن صمت التأمل والاستيعاب



دعوة معرض الفن الحر الأول

شئ = يحترق

جورج حنين
ترجمة: عبد الرحيم يوسف

فى كتابه Tertium Organum (العضو الثالث) يكتب أوسبينسكي: «أى شيء يقيد حرية الفكر خاطئ»، وفى جزء لاحق يقول: «الحقيقة ذاتها حركة». إذا لم يعد العصر الحديث مفسراً بحسب هيرقليطس، ولم يعد من الممكن فهمه؛ فلم يعد من الممكن إلا تحمله. لأن الفكر لا يساوى شيئاً إن لم يملك تلك الإمكانية الحيوية لأن يتفكك بمجرد أن يتشكل. المعيار الوحيد هو النزوة التى تصحح الفكر، وبفعلها ذلك تضمن الحياة. نظن أننا نعتقد شيئاً، وفجأة يبرز شيء ما من تأملاتنا، وفى النهاية يكون هذا «الشئ الآخر» الذى يبدأ فى العد التنازلي، مثل تكات قنبلة، أقل من أن يكون خيالاً وأقرب إلى أن يكون وظيفة. الشكل والموضوع لحظتان فى حالة حركة. نحن من نمنحهما مظهر الدوام. كان بمقدورنا أن نقول إنهما يملكان قوة الرؤية، لو لم تكن الرؤية ذاتها اختزالاً لقوة الالتقاط الأصلية، والتى تقلصت هى ذاتها لأنها دفعت ثمن انتمائها إلى الكينونة.

مثل كل الأنشطة البشرية، يرتبط التصوير بتطور الإنسان. نحن فى مرحلة اكتساب المعرفة من خلال الانفجار. منذ زمن ليس ببعيد، كان الوجه عاملاً. أما اليوم، فمقاومة المادة وجه.

يعمل المصور على أشكال القطيعة. فى الواقع، هو يطيع الدعوات للعب لعبة مزدوجة لها طبيعة هى الأشد راديكالية: يحطم ما يراه، ويفكك ما يولده، ويطرد ما يستحضره.

إن تجربة فؤاد كامل مثيرة للاهتمام؛ لأنه يستخدم وسائل حرفته لاكتساب ذلك التأثير، لدى مصورين آخرين، المماثل لتأثير التعطش للدماء. ينقض بعض المصورين على قماش اللوحات مثلما ينقض نسر على فريسته. يرفع فؤاد كامل غطاء. يعمل دون تعجل. يوخز الواقع ويجبره على كشف تفاصيل دقيقة لا نهائية لمخطط يفضح بمجرد أن يتأكد.

إن أحدث لوحات فؤاد كامل هى طلاقات موجهة إلى الخطر الأبدى للوجود. تحذرنا من أن شيئاً يحترق فى مكان ما، وأن النظرة لم تصبح رماداً بعد.

كتالوج المعرض الثانى للفن الحر- القاهرة ١٠-٢٥ مارس ١٩٤١

الفن فى مصر: فؤاد كامل

كامل التلمسانى

واجهات المحلات وصالونات التجميل... أربعة أفتحة للمعاناة، تنتمى لأجساد تتعفن منذ عدة أيام. انجرفت الأبخرة إلى السماء ولم يبق شيء إلا مزق من لحم مختلطة بجدران مهتمة فى محاولة فائقة للتعاوض. هذه المخلوقات، متحللة الأجساد، توقفت عن امتلاك الرغبات، ووجودهم المستمر الغامض مجرد تشبث بسلوان العذاب المطلق.

لقد حضرت الظلال الألم على وجوه الأسرة التى عاشت دوماً فى هذا الكوخ الحقيقير. آه! كم تعشق قلوبنا هذه الوجوه، وكم تبدو عيوننا المغلقة حساسة تجاه تعبيراتهم! لقد جرحت الرياح بشرة هذه الوجوه المعذبة وسلخت جلودها الممزقة. رؤوسهم ذابلة رغم صباهم، وبدأت عظامهم تختفي. سالت عيونهم من محاجرهم، وتوقفت النبض عن دق إيقاعه الحيوى فى صدورهم. لكن بقيت رئة واحدة. أما الأعضاء الأخرى فذابت فى دموع الليل.

لجج من ظلمات... إخراج مشبوب بالعاطفة من فؤاد كامل يفيض بحب للإنسانية المطلقة، وبأفكار معذبة، وحده فؤاد كامل قادر على تغذيتها. هو الذى اصطدم بهذا العالم، وعانى كل أهوال الألم، الذى جعل صمته جسداً من كل عضو صامت فى عائلة الأوجاع. والذى عبرت روحه الهادئة تلك الأطياف التى اتحدنا معها فى الألم... نحن- الآخرين- الذين لا نتمتع بالشباب.

مجلة دونكيشوت

الفقرات الأولى والرابعة والأخيرة أعلاه نقلا عن كتاب السريالية فى مصر، سمير غريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ١٣٢ وبقيّة النص من ترجمة عبد الرحيم يوسف

أمواج الألم التى تجعل الأجسام المعذبة والأشجار الوحيدة ترتعش. فقط فى تلك اللحظة ستعيش مع عتمة تحسد عليها وسواد جميل. لجج من ظلمات... الرجال مصابون بالعمى، لأن عيونهم تظهر كل درجات الرؤية والتلون، ولا تصل إلى الفوص فى أعماق الحب الإنسانى. كل فرد موهوبا عيوناً واسعة أحيانا ضيقة. عيون سوداء بلا إبصار، زرقاء بلا إبصار، خضراء بلا إبصار. ينطلق الإحساس العام من عيون مسيجة، كغلاف ضبابية كثيفة وكبيرة، مؤرخا باليوم الذى انقطع فيه الضوء عن اللعب، وأسدت الجفون برقة.

لماذا إذن ظهرت عيونهم البذيئة، تتمرغ فى الترف، سعيدة بطريقة وحشية؟ حدقات اعتادت على أشعة مشبعة بالكريستال والمخمل والزهور. تعربد فى عبودية الفن والعلم الشديدة. لكن ماذا تعرف عن الأنغاز والدوافع؟ يا لثقل هذا الضوء، ويالها من عيون تثير الغيظ!

لجج من ظلمات، يغوص فيها حزن البؤس البودلييري. جدار يواجه ساحة الدار، يتعفن ويبلى من أثر المطر والزمن. جدار من الطين، بنته أيدي الفقراء. نافذة ليست أكثر من خرقه مشؤومة تسوطها ريح الخريف. فلتخترق أيتها الخصوبة الساطعة عديمة الجدوى، ولتسكبى موجاتك الكريمة التى لا حاجة لها. أى نفع تقدمه لكلمات مبقورة الأحشاء فقط لتصنع حفرة سيغوص فيها فقر الجيران وصراخ العجائز؟ هذه المخلوقات، التى يهاجمها العالم كى ينتزع آخر قطرات الدم وفقات اللحم، ورثت المعاناة الأبدية من آبائها، ميراث فريد محاط بالريح والطين والمطر.

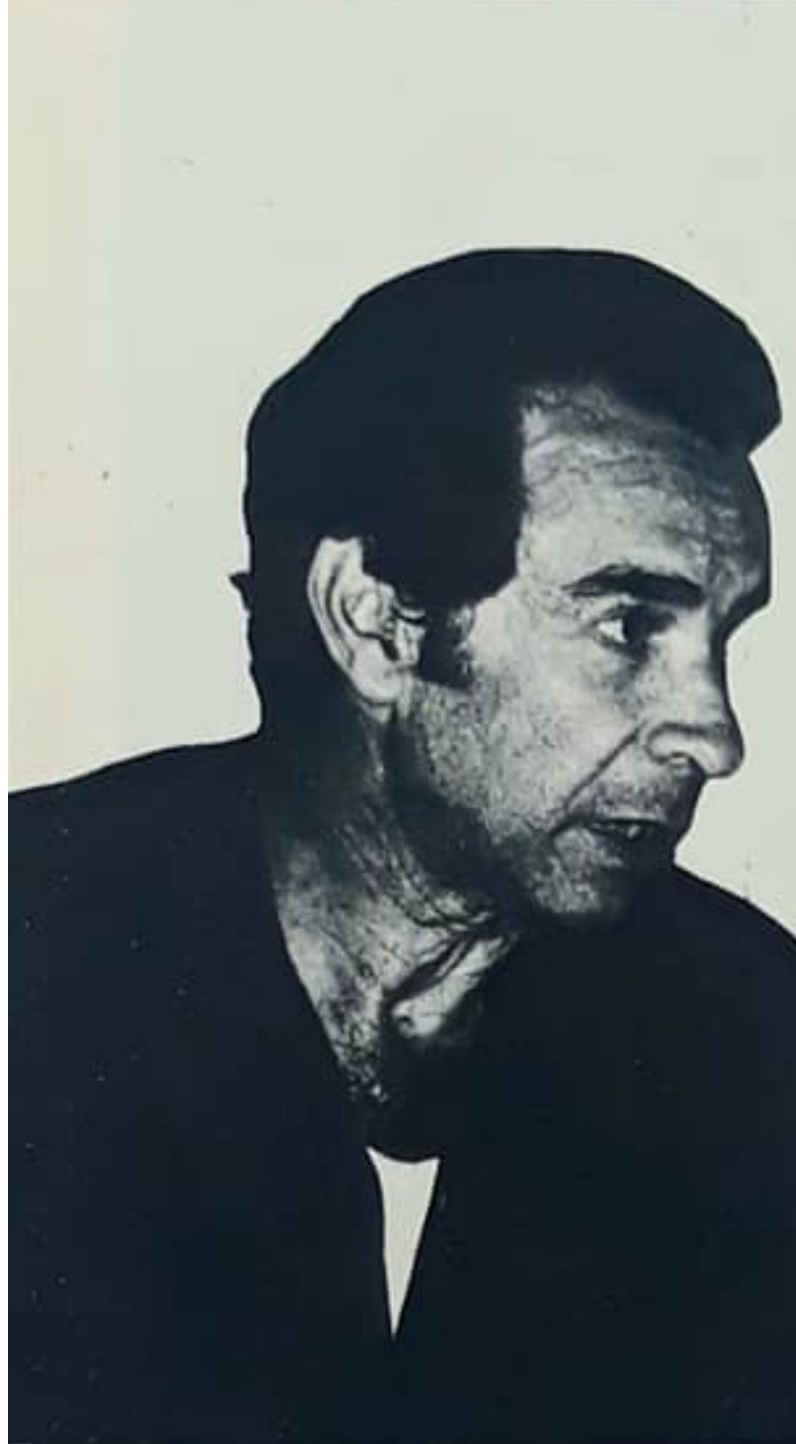
لجج من ظلمات، تملأ أنفاسها الزقاق الذى يربط الخراب الكبير للمدينة القديمة، التى تفوح منها رائحة البول، بعالم متلائى من

لجج من ظلمات. عالم، يوما بعد يوم يبقى بلا شمس، وسيظل حتى نهاية الحياة. عالم هجرته هذه الشمس. لم يستطع تحمل ضوءها القابض على رؤى حب إنسانى ومخفيا منظورات ألم وتعاسة. شمس مستحيلة مستبدة. وحدها، توجد عندما تؤلفها عناصر مجهولة: إشعاعات غامضة منضدة فى ظلال هذا العالم، كلما تفوص الأشياء بالتدرج فى الظلمات، تستحم القلوب فى النور. أدخنة ينحشر فيها الأزرق غير الناضج بالأسود، حول أجساد مجهولة وغامضة، متحولة إلى حب ومعرفة.

لجج من ظلمات... عتمة تجعل حياتك الرتيبة القاسية عديمة الألوان عسيرة التمييز. بأى وحشية ستفر من وجودك، الذى يصبق فيه البشر أنهاراً من التفاهات، وحيث الضحك السوقي المجرد من كل شعور يرقص على إيقاع لا يبنى يزداد حدة.

ابتسامات فاجرة كاذبة تتكشف فى كل مكان من حولك، بل تصدر عن المرأة التى بدا أنها باقية إلى جوارك. كنت أول من ابتسم لها، وبعد ذلك أول من بكى عليها. لم يبق شيء إلا أن ترحل وتدفن نفسك بين الأحياء.

لجج من ظلمات... سواد باهر يغطى عينيك، غير القادرتين على الرؤية، حيث العالم ملآن بهذا الضوء الذى يضاعف وحشية عديمى الشعور. يراكمون المظالم على الحصانات، بينما تمضى أنت والعذاب ينخرق بأسمال ممزقة نحو قبرك فى الصحراء. ستعيش منبوءاً طريداً للعدالة بين كثران الرمال البكر، تطلّمك



يشاء القدر أن يُطابق اسمه اسم سَمِيهِ الكاتب المترجم النَّابِه «فؤاد كامل عبد العزيز» (١٩٢٨ - ١٩٩٥)، الذي اشتهر هو أيضًا في الحقل الفلسفي بـ «فؤاد كامل»، والذي رأس «البرنامج الثاني» في الإذاعة المصرية في فترة ازدهاره الذهبية. ويشاء القدر كذلك ألا تقتصر هذه المطابقة الاسمية على مجرد التماثل في اسم الشهرة بين الاثنين؛ إذ تَحَدَّثَتْهَا إلى مُمَاطِلَةٍ أُخْرَى، أبعدُ غورًا وأقربًا في تطوره الإبداعي؛ ذاك أن الفنان «فؤاد كامل» (١٩١٩ - ١٩٧٣)، أحد أقطاب جماعة «الفن والحرية»، وأحد عَرَائِي الاتجاه التجريدي في مصر، كان بِدَوْرِهِ ذا نَزْعَةٍ فلسفية، غير أنها أفصحت عن نفسها بصريًا، في مختلف مراحل تطوره الفني، التي تَوَجَّت بالمرحلة الأشهر، حين ترك العنان لَفِيضٍ وجدانه كي يندَفِقَ على أديم مُسَطَّحاته التصويرية وفق مذهب التجريدية التعبيرية Abstract expressionism. بدأ انقداحُ شرارة الوعي البصري قبل ما يزيد على عقدٍ من انضمام «فؤاد كامل» لمؤسسي جماعة «الفن والحرية»؛ إذ تَفَتَّحَتْ بصيرته الفنية على نحوٍ مُمْتَنِّجٍ، وهو لما يزل بعدُ طالبًا في «المدرسة السعيدية» الثانوية، جرَّاء تَشَرُّبِهِ مبادئ تربوية لم تكن مألوفة آنذاك، وكانت تحمل في طواياها بذورًا للتمرد الطليعي على الشائع من اتجاهات الطليعية. ففى تلك الآونة، كان بعض معلمى الفن المتخصصين - مِمَّنْ ابْتَعَثُوا إلى الخارج واطلعوا على اتجاهات الفن ونظريات التربية الفنية المُحدَّثة وقتها - قادرين على تطبيق زُمرَةٍ من النظريات التربوية التي لقنوها في الغرب على أساليب تعليم الفنون التشكيلية في المدارس، وبخاصة فن الرسم. وكان من أبرز هؤلاء: «يوسف العفيفي»، و«حبيب جورجي»، و«حسين يوسف أمين». وقد عمل «العفيفي» مدرسًا للرسم في «المدرسة السعيدية»، وكان من طلابه: «فؤاد كامل» و«كامل التلمساني»، اللذان سرعان ما سيغدوان من أبرز نجوم «الفن والحرية».

الوجه الثقافي الغائب للفتى البصير

// د. ياسر منجي

عليها الكائنات ولا تكف عن الدوران. ومن الخيال والأحلام الطليقة والتمرد والقلق المزمِن والأشواق الغامضة المتأججة، احتفظ لنفسى بحق فى اختيار ما أشاء منها مادةً لفني، لتؤلف جزءًا من مخزون قديم جدًّا، مما ورثته عن الأسلاف، عن الفضاء المحدود، عن الحس الكوني كله.

إن أهمية هذا النصّ لتتعدى محض الكشف عن اختصار المبادئ التربوية والفنية التي تلقاها «فؤاد كامل» في صدر شبابه، وازدهار نتاج بذورها في مرحلته الفنية الأشهر، بعد عقودٍ من تفتح بذرتها، واستواء طرحها على عوده، بالتجريب، والمران، والاطلاع المستمر. أقول: تتعدى أهمية هذا النص المتأخر، زمنًا، كل هذا إلى أمرين أراهما لا يقلان أهمية، لاسيما وأن أحداً لم يلتفت إليهما، على كثرة الأعلام التي تناولت إبداع «فؤاد كامل» بالتأريخ والنقد والتحليل.

أما أول هذين الأمرين، فهو تأكيد رسوخ قدم «فؤاد كامل» في ميدان الكتابة، بأسلوبٍ طليّ، يحمل من مقومات السبك ونضارة اللفظ ما يؤكد تمكنه من العربية تمكناً يضارع كثرةً من مشاهير الكتاب في زمنه.

وتتمثل أهمية هذا الأمر في كونه كفيلاً بتصويب مغالطة، طالما تبنّاها كثرة من نقاد الفن المصري ومؤرخيه، ممَّن كانوا يذهبون دومًا إلى الجزم بأولوية المرجعية الثقافية الغربية لدى أقطاب جماعة «الفن والحرية»، وتعميم هذا الجزم على جميع أعضاء تلك الجماعة، دون الأخذ في الاعتبار بالفوارق الفردية والتكوينية بين كل منهم.

وأحسب أن هذه المغالطة قد نجمت بالأساس عن التركيز على شخصية غَرَاب الجماعة، الشاعر «جورج حنين»، الذي غلبت شهرة تكوينه الفرانكوفوني على الصورة الذهنية الشائعة عن شخصيته، برغم جذوره المصرية، وبرغم كتاباته العربية التي بُث بعضها في مجلات علي غرار «المجلة الجديدة»، و«التطور». كما أحسب أن تلك المغالطة ذاتها قد عززها انضمام عددٍ من الفنانين الأجانب، على فترات متعاقبة، إلى الفعاليات التي كانت تبتناها جماعة «الفن والحرية»، فضلًا عن العلاقات الوثيقة التي ربطت بين أعضاء الجماعة وطائفةٍ من الكتّاب والفنانين والمثقفين الأجانب؛ مما أدخل في روع بعض الأعلام غير المدققة أن فنانى الجماعة كانوا كلهم مُنَبِّئِي الصلة بالثقافة العربية، أو من غير المتحمسين لها على أقل تقدير، وهى رؤية غير منصفة، فضلًا عما تقتقر إليه من المصادقية التاريخية. فإن أقل مراجعة لمقالات «رمسيس يونان» ولترجماته، ولكتابات «أنور كامل»، ولأسلوب «كامل التلمساني» الفياض بالألمعية وخفة الظل، لتؤكد بما لا يدع مجالاً لشك أن أقطاب «الفن والحرية» كانوا على بصيرةٍ من أمرهم في ميدان التعبير بعربية سليمة، تتسم لدى كل منهم بسمةً تنبئ عن طابع شخصيته، وعن تكوينه الثقافي، وانحيازاته الفكرية علي نحوٍ جليّ. أما الأمر الآخر، والذي يفوق سابقه أهمية، فهو

فى نصّ بديع ضَمِن كُتَيْبٍ معروض، ضَمَّ مجموعة من أعماله التي تمثل ذروة إقحامه عالم التجريد. كان هذا المعرض قد افتتح في أبريل من عام ١٩٦٧، بعد مُضَيِّ ثلاثة عقود على تقلبه بين «الشرقيين الجدد» و«الفن والحرية»، وإذا بـ «فؤاد كامل» يُدَبِّجُ فى الكُتَيْبِ المشار إليه ذلك النصّ الكاشف، الذى يَوْمِيٌّ من خلاله إلى انتسابه لأسلاف قدامى، واسترفاده لمخزونٍ إبداعى قديم، قائلاً ما نُصِّه: «علَيَّ وحدى أن أنطلق فى الظلام، أنطلع إلى الأشكال التي تستيقظ على وحدةٍ نفسيةٍ كونيةٍ جديدة، لا تحدّها مقاييس العقل وأطواق المنطق، تراوَجُ الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء، التي تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية».

«أجل إن صورى بعض ملامح تلك القبة اللازوردية التي لا تنتهي، أو تلك الأرض السوداء التي تدور

يتفرغ لمشروعه الإبداعى تفرغًا تامًا. ثم كان أن انضم إلى فنانى «جماعة الفنانين الشرقيين الجدد» عام ١٩٣٧، وكان أصغر أعضائها، حيث توثقت علاقته بـ «كامل التلمساني» فى إبان تلك الفترة. وكانت هذه الجماعة قد تأسست قبل «جماعة الفن والحرية»، وحرص مؤسسوها على صياغة هويةٍ إبداعية، تستهدى القيم الفلسفية الكامنة فى فنون الشرق، وفى الفن الشعبي، طموحًا للوصول إلى صيغة فنية حديثة لا تغفل طفرات المؤثرات الفنية الغربية. وفى تقديرى أن هذه المنطلقات التأسيسية الأولى، التي التحم «فؤاد كامل» بمقتضاها بينابيع الفنون البدائية، والشرقية، والشعبية، والتي تعرف بفضلها كذلك على طفرات الفن الغربى آنئذٍ، هى التي يمكن أن تكشف لنا عن سر تلك النبذة الكونية، التي صُدِّحَ بها قبل ست سنواتٍ من رحيله،

تأثر «فؤاد كامل» بأستاذه «العفيفي»، الذى فتح عينه على مَعِينِ قِيَّاضٍ للإلهام الفنى الخارج عن المألوف من السياقات الأسلوبية فى مصر وقتها، وهو الفنون البدائية، فكان حريًا بهذا الموهوب اليافع أن تتعلم فى وجدانه دوافع الطموح إلى مُغَايِرَةِ السائد، وأن يتسع أفقه بما يجاوز الشائع بين أقرانه من دارسى الفن، قبل أن يكمل دراسته الأكاديمية فى «المدرسة العليا للفنون الجميلة»، ثم فى «المعهد العالى للتربية الفنية».

وكما كان الشأن مع زميله العتيد «رمسيس يونان»، فقد كان على «فؤاد كامل» أن يعمل لفترةٍ لم تَطُلْ مدرسًا للرسم فى بعض المدارس الحكومية، قبل أن



فؤاد كامل في افتتاح أحد المعارض بجوار شقيقه أنور كامل

من الكتابات التي كشفت عن حماسه التجريبي الطليعي المتوقّز.

وعلى امتداد العقدين التاليين، حتى رحيله عام ١٩٧٣، ظلت كتابات «فؤاد كامل» المنسيّة تتأجّج بشغف تنويري، يستبطن في أعماقه رسالة ثقافية، لم تنفصم في رؤيتها العامة للحياة وللمجتمع عن فتاعات صاحبها الإبداعية، ولا عما كان يوالى استكشافه وطرحه في كل مرحلة من مراحل تطوره الفني.

وبرغم أنني لست هنا في معرض تحليل كتابات «فؤاد كامل» - إذ هي مهمة تستلزم جهداً بحثياً مستقلاً كما أسلفنا، وهو ما يخرج عن نطاق هذا المقال - فيكفي أن أسوق مثلاً واحداً، يكشف بجلاء عن هذا الوجه الثقافي الغائب، ويكشف في الآن نفسه عن حس المسؤولية الاجتماعية التي كان «فؤاد كامل» يحمل همها باعتباره مبدعاً يتشوّف إلى نشر رسالة التنوير.

ففي مقال له بعنوان «الثقافة الفنية»، يكشف «فؤاد كامل» عن هذا الوجه الغائب، الذي يتناقض تماماً مع ذلك الذي دأبت كثرة من مؤرخي الفن ونقاده على رسم صورة متوهّمة له، يظهر فيها «فؤاد كامل» وبقيّة صحبه من أقطاب «الفن والحرية»، كما لو كانوا زمرة من المثقفين المتأنقين المنعزلين في أبراج عاجية عن زخم المجتمع وهمومه وتطلّعاته. فإذا بهذا المقال يوضح خطأ تلك الصورة: مبيّناً كيف كان التواصل مع المجتمع، والرغبة في تنويره، وتلمّس احتياجاته الثقافية، أهدافاً كبرى على رأس أولويات «فؤاد كامل» وصحبه.

يعبر «فؤاد كامل» عما سلف خير تعبير في مُسَهِّل هذا المقال قائلًا: «ليس بخافٍ أن الثقافة الفنية - وربما في ميدان الفنون التشكيلية بخاصة - هي إحدى الميادين التي نعانى فيها تخلفاً معيَّناً. ولا يقتصر هذا التخلف على الطبقة المتوسطة من الناس وإنما يشمل حتى الجبهة من المثقفين ورجال الفكر بيننا. ولا شك أن علاج هذا التخلف يتطلب جهوداً عدة، سواء من حيث تنظيم المتاحف وإقامة المعارض، أو من حيث نشر المؤلفات المتعلقة بتاريخ الفن وتاريخ النقد الفني وفلسفة الجمال ونحو ذلك.

ولكن ربما كان من أهم ما نحتاج إليه في ظروفنا الثقافية الراهنة، مؤلّف يتناول موضوع الفن تناولاً مباشراً، وتكون غايته الأساسية مساعدة الفرد على «قراءة» العمل الفني وتذوقه، أي أن يضع القارئ وجهاً لوجه أمام العمل الفني، وبدلاً من أن يتخذ الفن وسيلة لتوضيح نظرية فلسفة الجمال أو تاريخ الفن، لا يلجأ بالعكس إلى النظريات إلا بالقدر اللازم للكشف عن عمل فني معين وتوضيح مضموناته.

ولكن ليس معنى ذلك أن هذا المؤلّف ينبغي أن يكون ضرباً من «مبادئ القراءة» فيعبد إلى التبسيط وتلافى المشكلات المتشعبة التي يتضمنها موضوع الفن بطبيعته، وإنما معناه على العكس، السعي إلى مواجهة هذه المشكلات «على الطبيعة» - سواء منها المشكلات السهلة أو العسيرة التناول دون هبوط بمستوى الفكر أو إخلال بمقتضيات الموضوع.

لا أعتقد أن هذه الفقرة المستتة من مقال «فؤاد كامل» المذكور بحاجة إلى بيان مدى اتساقها مع مُجْمَل ما ظل مُخلصاً له من فتاعات وأفكار، على امتداد رحلته الإبداعية، ليتخلّل كافة ما صدر عن قريحته، كتابةً وفتاً، راسماً بذلك قسّمات ذلك الوجه الثقافي الغائب، قسّمات وجه الفتى البصير، الذي كان أصغر أعضاء جماعته الفنيّة سنّاً، والذي امتلك من البصيرة ما قَيّض له تسمُّن ذروة التمرد على خطابات القولية والتقليدية.

السياسي من رواج في تسويق أعماله، ومعاناته في الحفاظ على منحة التفرغ التي كان يواجه عند التقدم إليها بعراقل ناجمة عن اختلاف القائمين عليها معه في التوجّه الفكري.

كذلك فقد كانت أولويّة التجربة الفنية على سُلّم اهتماماته عاصماً لـ «فؤاد كامل» دون استهلاك قلمه في اللهاث خلف متابعات المعارض - على رصانة ما قدمه في هذا السياق - ودون اقتطاع القسط الأوفى من وقته في الكتابة، كما كان شأن مُجالييه من النقاد، سواء من جمعوا بين الإبداع الفني والاشتغال النقدي - كما كان شأن «حسين بيكار» - أو من هجروا إنتاجهم الفني لصالح النقدي، كما كان شأن «كمال الملاخ»، وصبحى الشاروني»، على سبيل المثال لا الحصر.

وبصرف النظر عن الاعتبارات التي سَقَتْها ثَوًا، والتي تمثل رؤيتي لبعض أسباب عدم إدراج اسم «فؤاد كامل» ضمن من شغلوا بؤرة الضوء في الاشتغال النقدي الفني بمصر من مُجالييه، فإن إنتاجه في هذا السياق يلفتنا إلى مزيّة لم يَلْتَفِت إليها الالتفات الكافي من قبل من أرخوا لإبداعه أو خلّوا تكوينه الفكري/ الفني. تلك المزيّة تتمثل في وجه ثقافيّ غائب لـ «فؤاد كامل» لم يُتفرّس بعد في قسّماته على النحو الذي يُجَلّي معالِمه على نحو تام. تتضح بعض قسّمات هذا الوجه الثقافي مبكراً؛ حين تصدعت «جماعة الفن والحرية»، لتظهر في أعقابها جماعة لم تَقِيض لها شهرةً مماثلة لسالفاتها، وهى جماعة «جانح الرمال»، التي تكونت من بعض فناني «الفن والحرية». وقد أقام فنانو «جانح الرمال» معرضاً في عام ١٩٤٧، تحت اسم «معرض الأعمال الأوتوماتية»، كرسوه لتطبيق ذلك المفهوم الذي بشر به من قبل عزاب السريالية الشاعر الفرنسي «أندريه بريتون»، والذي استقطب سابقاً اهتمام عدد من مشاهير السرياليين. وهنا كان نصيب «فؤاد كامل» كبيراً، لا في الإسهام الفني لتوطيد دعائم هذه الجماعة فحسب، بل وبمواكبة نشاطاتها وحراكها بسلسلة

الأفكار ببصيرة مستنيرة، يُسَعِّفها أسلوب رائق واضح العبارة.

ثم إن هذا النتاج، المتنوع في كثرة، ليضعنا، من ثمّ، أمام سؤال جدير بمحاولة الإجابة عليه: ترى، لماذا لم يُقَيِّض لـ «فؤاد كامل» أن يُسلِّك في عداد نقاد الفن المصري؟ على كثرة ما كتب من تأملات، وتحليلات، ومراجعات في هذا السياق؟ ولماذا لم يُنظر إليه بنفس المنظار الذي قيسَت به إسهامات زميله الفذ «رمسيس يونان»؟

في اعتقادي أن مدخلاً من مداخل الإجابة عن هذا السؤال إنما يتمثل، بالدرجة الأولى، في اختلاف طبيعة شخصية أحدهما عن الآخر، وكذا في وقائع حياة كل منهما، بما أفضى إلى دفع إنتاج «يونس» النضى إلى بؤرة الضوء بأكثر مما جرى لكتابات «فؤاد كامل» التي لا يزال يُغشّيه ظلّ عدم الإقبال البحثي والإعلامي على سبر مكنونها.

فمما لا يخفى على دارسى تاريخ جماعة «الفن والحرية» أن ما ارتبط بشخصية «يونس» من سمات مزاجية وفكرية، وما عاشه من تقلبات حياتية، وصعاب ومكابدات معيشية، ارتبط جزء كبير منها بمسيرته السياسية وقناعاته الفكرية التي طالما شغلت الرأي العام، كان لها جميعاً أثر فاعل في تكريسه كمثال للمثقف الثورى الذى يصلح اتخاذه نموذجاً درامياً ذا سيرة حياتية جاذبة.

في المقابل، كان «فؤاد كامل» - على رغم ثوريته الطليعية، فكراً وفتاً - ذا تكوين شخصي أقرب ما يكون إلى نموذج المبدع المتأمل، العاكف على تجربته عكوفاً يشغله عن الالتحام الصاحب بتقلبات الشأن العام؛ وهو ما لم يَجْه له ما أتيح لـ «يونس» من أن ترتبط كتاباته من آن لآخر بقضايا تستقطب اهتمام القاعدة العريضة من قراء الصحف والمجلات آنذاك، فضلاً عن أنه لم يتخذ من الكتابة مهنة يعتمد عليها في اكتساب رزقه، ولم يتفرغ لها، كما كان حال «يونس»؛ الذى اضطرته منعطفات حياته إلى احتراف التحرير، والترجمة، والكتابة، لتعويض ما فوّته عليه حراكه

أن هذا النض ينبهنا لوجوب مراجعة النتاج النض لـ «فؤاد كامل»؛ إذ هو نتاج لم يحظ بما حظى به نتاجه البصرى من تأوّل جاد على مستوى التحليل والنقد.

إن مراجعة هذا النتاج تكشف عن أن «فؤاد كامل» كان كاتباً مكثراً، وأن كتاباته تمتد عبر سنوات طوال، توهّج أسلوبه وتطور خلالها، ليصل إلى مستوى رائق من الإشراق خلال عقد الستينيات من القرن الماضي، مزامناً في ذلك لأوج توهّج تجربته التجريدية الناضجة.

وبرغم عشرات النصوص المهمة التي كتبها «فؤاد كامل»، التي تنوعت بين متابعات المعارض، والمقالات النقدية، والتأملية، وتلك التي قدم فيها لمراحل واتجاهات من تاريخ الفن العالمي، فضلاً عن مقالات الرأى في الشأن الثقافي، برغم كل هذه النصوص المتميزة، مضموناً وأسلوباً، لم يُمن أحد بتناولها على النحو الذى يمكن أن يستوفيه تحليلاً ودرسا، بما يُفضى إلى استخلاص كوامن الفردية فيها، فكراً وصياغة.

المحاولة الوحيدة التي هدفت إلى إنقاذ ما يمكن إنقاذه من نتاج «فؤاد كامل» النضى تمثلت في ذلك الجهد المحمود الذى اضطلع به الناقد المؤرخ الدكتور «بدر الدين أبوغازي»؛ حين تعاون مع أرملة «فؤاد كامل» على تجميع كتاباته ونشرها، وهو تعاون أفضى إلى جمع ٢٢ نصاً مما تيسر جمعه آنذاك من تلك الكتابات، التي كانت قد نُشرت مُنجمّة على امتداد سنوات، في الصحف والمجلات ونشرات المعارض. وقد أُعيد نشر الاثنين وعشرين نصاً المشار إليها في كتاب قدّم له «أبوغازي» بمقدمة رصينة، وصدر الكتاب عن «دار المعارف» عام ١٩٩٢ تحت عنوان «تأملات في الفن».

كما صدرت طبعة جديدة من الكتاب مؤخرًا عن دار «المرايا» تشتمل على عشرة مقالات غير منشورة لـ «فؤاد كامل» وهى مقالات لم تتضمنها الطبعة السابقة.

وعلى رغم أن هذا الكتاب، بطبيعته الأولى والجديدة المزيدة - لا يشمل كل إنتاج «فؤاد كامل» النضى، الذى مازالت الصدفة تكشف عما كان مجهولاً منه تباغاً، فيما يظهر من آن لآخر من بقايا الطباعات القديمة للصحف والمجلات، وما كانت تطويه بعض المجموعات الأرشيفية الخاصة والرسمية، فإن إعمال التأمل المنصف فيما بقى لدينا من هذه الكتابات، لِيُثَبِّت أننا بإزاء كاتب من طراز خاص، ذى نفس أسلوبيّ يؤكد امتلاكه ناصية اللغة على النحو الذى يمكنه من الضرب قصيًّا في فياض

كان «فؤاد كامل» - على رغم ثوريته الطليعية، فكراً وفتاً - ذا تكوين شخصي أقرب ما يكون إلى نموذج المبدع المتأمل، العاكف على تجربته عكوفاً يشغله عن الالتحام



جذور الفن المصري

يجمع أهل الرأي بين نقاد العالم، على أن أهم مظهر لتخلف أو انحلال فن من الفنون وقصوره عن أداء رسالته الوجدانية هو اعتماده على التسجيل والوصف والمحاكاة، اعتمادا كليا دون اعتبار لقنومات العمل الفني ولطبيعية الخلق الفني، ثم استعارته لتقاليد وأساليب فات أوانها، فالفنان حقا، لا يمكنه أن يتجاوز مقدسات الماضي، وأن يخرق تلك القنوات الوهمية كي يخلق في أفاقه الأصلية، ويستبيح لنفسه حريته الخاصة، من أجل استيلاء الشكل الملائم. ولا ريب هنا فتى قيمة كل من الحلم والخيال، ودورهما الفعال، فالفنان ينفذ عن طريقتهما إلى حياة رحية بكل ما فيها من قناعات، ويستكشف أسرارها وكوثرها، كما يوقظ في الناس التفوق بين ثنائياها طعما شاعريا، بعد أن يجعل منهما أشياء قابلة للإدراك، يمكن للناس أن يلمسوها أو حتى يشموا رائحتها.

وهناك اتجاه في الفن التشكيلي وهو النزعة «اللا تمثيلية»، التي لا تعتمد على تسخير التعبير الفني للمشاهد الجارية المحدودة بالزمان والمكان، بل تعتمد على اللغة الفنية الدائمة الناتجة من اندماج علاقات الخطوط والأشكال والألوان والأنوار والظلال وملبس السطوح والإيهام بالعمق ادماجاً يصل إلى وحدة متكاملة، متعددة الجوانب، تتخذ من هذه اللغة التشكيلية نفسها دعامة وهدفاً، مثلها في ذلك كمثل الكيان الهندسى أو البناء الموسيقى، تقصده أو نسمعه ونستمتع به في ذاته ولذاته.

وأهم ما يميز أهل هذه النزعة، هو محاولة التجديد المستمر، وإحلال لغة التشكيل ذاتها محل الموضوع التقليدى المألوف ذى الطابع المصطلح عليه. فلهذا الفن التشكيلي تصبح هنا موضوعا، قد يتحول إلى وسط جديد، ليعطى الفكر والقلب أوسع مدى في جولتهما وتأملا لهما وكما اقترب الفنان من ذلك الأفق المثير كان في ذلك إحياء لصياغة الحلم والخيال، قد تنفرد بتعبير روحى يستتر خلف الكتابات التشكيلية، وهى من صميم وجدان الفنان، الذى هو أيضا وجدان جماعي، تتكون طبقاته العميقة أثناء ارتقاؤها خلال العصور الطويلة، ومن هنا يصبح العمل الفنى وكأنه النداء من عالم المجهول، تردده صدامه مع اللمب المقدس- أدق شعيرات أعماقنا.

وغنى عن القول إن في تراثنا الفنى- المصرى القديم والتقطى والإسلامى وفى الفن الشعبى - أمثلة متعددة تاريخية ومعاصرة- تختلف بل تناقض تعاليم الأكاديميات ومدارس الفن- إن هى إلا كنوز يستلهمها نفر من الفنانين المصريين المعاصرين.. تحولت الأشكال فى لوحاتهم عبر الحدود الضيقة، نحو الأفاق الخصبة وحملتنا على الرجوع إلى جوهر حياتنا، لتمتلكها الإنسانية جمعاء.

ومن المعروف أن كل اتجاه أصيل فى فن أصيل، يؤدى بطبيعته وظيفته الاجتماعية، سواء اتخذ له موضوعا جاريا وضح المعالم والمناصر ومرتبطا بزمان خاص وبمكان معين، أو لم يسلك هذا السبيل، وعكس الحياة ذاتها عن طريق اللغة الفنية وخلق الصورة فى وقت واحد وفى تأثير متبادل، فيقوم العمل الفنى ككل بوظيفة إيجاد الوسط الإيقاعى للتعبير المطلق. هذا، إذا أستطاع الفنان والجمهور - بحكم نضج ثقافتهما ووعيها الفنى- التمييز بين التقليد الذى لا يقوم على أسس ابتكارية من التعبير الفنى وبين استخدام قوانين البصريات على المظهر الطبيعى للأشياء، دون التضحية بالمبادئ والقيم الدينامية، الخاصة بالعمل

الفنى الرفيع.

ولا يفوتنا أن نذكر أن هذه اللغة الفنية هى أساس الاستجابة والتقدير سواء أكان الفن تجسيدا أم تجريديا.

الأهرام ٢١ سبتمبر ١٩٦٢



التفكير الموقر

لا يكفينا القول إن كل جبل جديد هو مولد لفن جديد، بل علينا أن نشق تماما كي نجنب فئنا نكهة المناخف المكسدة بأن فى مولد كل طفل جديد شكلا جديداً من أشكال الفن.

إننا قد نتوارث عن أجدادنا -بفضل بقية من ذكاء- لونا خلايا أو تكوينا ساحرا، لكننا نخلع مع ذلك لا نجور على الاقترب من اللحظة الراهنة فى انطلاقها الرائع.. فالنقائيد التى تملا جوانبنا قد تحول بيننا وبين اختراق الماضي، حتى نخفق على عتبات المستقبل، ويستحيل علينا الاستحواذ على سر واحد من خنايا الوجود، الذى يتسرل لحظة بعد لحظة، بظلام بعد ظلام.

ومن بين الألوان والخطوط، ما زلنا صرعى الطرز.. وما زالت أشباح المذهب تطغى.

نريد أن ننسى ما فعلنا بالأمس، كي نهيم بما نفعله اللحظة..

وبدلاً من أن نعود القهقري نجتر عواطفنا، ونستجند ترميم أنقاض فات وأنها علينا أن نكشف عن هذا «الشيء» الذى يؤهلنا حقا لكي تكون شعراء لحظتنا الراهنة، التى أخذت تتجاوز كل حدود.. ذلك «الشيء» الكفيل بأن يدخل الرجة على الجدران.. كل الجدران! أبو الهول، الأفراس المجنحة، الألهة المتعددة الأذرع، الأشجار ذوات صدور النساء.. تأليه الفراغ ورفع الجسم الإنسانى إلى حد المثال لدى القدماء وفى عصر النهضة.. خيالات «بوش»، «بروجل».. بدء سيلان الشكل عند «الجرىكو»، عالم الحلم عند كل من «كلي»، «دلفو».. و«بيكاسو» الذى ظل يتوغل فى مجاهل التعبير زمناً، ثم «بولوك»، وكل من جاء بعده يقصب فجراً جديداً يبشر بعالم مليء بالأعاجيب، وبكل ما لم يخطر على التاريخ مطلقاً.. ذلك الفن الجدير

بإقناعنا- عبر العصور- بذلك الصراع الفلسفى الأبدى فى سبيل الكشف عن الأغوار.. أغوار الإنسان، يدفعنا أحياناً إلى التفكير بأن الذى اخترع الطائرة قد يكون ذلك الشاعر المجهول الذى تصور الملائكة.

وسواء فجرونا ملامح الطبيعة، أم فتكنا بمعالم التراث.. وسواء سايرونا حلم الفنان الأزلي، أم حطمنا أساطير الأساتذة الكبار..

وسواء ألهمنا عيوننا بالضباب، أم أُلجناها بالوهج.. فقد تبقى الفن اكتشافاً..

وقد تبقى رسالة الفنان جسارته التى قد يحقق بها -بفضل بقية من ذكاء- شيئاً من رؤى ذلك العالم الذى لا يرى..

ومن بين الفضائل جميعاً عرف الفنان الراحل كيف يختار المغامرة.

نعم.. إنه يتخطى بها كل معانى الكمال والتقدير، فكلمنا ضل طريقاً، أثار لنا طريقاً لم تطأه قدم، وكلمنا زحزح سنيراً، أسدل لنا ستراً لم ينتهك..

نعم.. إنه ما زال يلقى بالألوان والخطوط إلى أعلى بكل ما فيه من ارتعاشات، محترفاً اليوم نحو الشمس..

دون أن ينتظر الغسق على سفوف النخل، ولا حتى توقف الأمطار.

أريد أن أفقد كل شكل..



كس أغنم كل شكل..

من نصوص فؤاد كامل

الدرتجاجة

عندما نذكر قول «كورييه» منذ مائة عام... على المتاحف أن تغلق أبوابها مدة عشرين عاماً كي يستطيع الفنان النظر في حقائق الحياة المعاصرة دون قيد أو وهم... نذكر أيضاً تلك الحيرة المفعلة التي تتجارب أحياناً بين السنة التقاد وأعمال الفنانين، التي توحى بأن الفن في محلة، وبخاصة عندما يكبرون كلمات: الطبيعة، المحاكاة، الابتكار، الشكل، المضمون، الحلم، الأسطورة، المجتمع، الفرد.

وإذا كان لا بد من أن يكون هناك محنة، فهي حثاً

محنة الفنان نفسه.. وحتى الفن الحديث -ومنذ ثورة «التأثيريين» وبرغم تجرعه بعدها في جميع الاتجاهات- لم يعد يلبي حاجة اللحظة الراهنة. فبين أساساً «جرينكا - بيكاسو.. ورغبة ماتيس.. «أريد أن أرسم كطفل في السادسة... وصيحة بريتون: «غيروا الحياة...» لا تزال اللحظات تتكاثر منتظرة من الفنان الراهن أن يعيشها في شوق وانفعال خصب كى يلبي حاجة عصر لا يجد في اجترار تراثه إلا كل عنفونة أو فناء!

إننا نجد في مثل أعمال فاندركم أو خديجة رياض

التي انتهت منها فقط هذا الصباح والتي لم تجف بعد.. استلها ما لا يمكن أن نسميه حقائق جديدة.. تخفى في خلايا أو تحت جلودنا.. وتردها فضح على تلك النوافذ المغلقة.. فتتيح للمين لفضح الفضاء المعتم! نعم.. إن الفنان الراهن في حاجة إلى مزيد من الارتجاج.

وما زلنا بعد نتنظر.. مصير عبدة الأقلام والفرجين وأنابيب الزيت!

وما زلنا بعد نسأل... ما معنى جريان الماء؟ وما معنى شروق الشمس؟ وما معنى ابتسامة «الجوكندا»؟

اللامعنى خارجنا كما هو داخلنا

عليّ وحدي أن ألتحق في الظلام، أنضغ إلى الأشكال التي تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة، لا تعدها مقاييس العقل وأطواق المنطق، تزأج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء، التي تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية.

أجل، إن صوري بعض ملامح تلك القبة اللازوردية التي لا تنتهي، أو تلك الأرض السوداء التي تدور عليها الكائنات ولا تكف عن الدوران، ومن الخيال والأحلام الحقيقية والتعمر والقلق الزمن والهواجس والأشواق الغامضة المتأججة، أحفظ لنفسى بالحق المطلق في اختيار ما أشاء منها مادة لفني، لتؤلف جزءاً من مخزون قديم جداً، مما ورتته عن الأسلاف، عن الفضاء اللامحدود، عن الحص الكوني كله.

الينبوع الذي تنبثق منه دوافعي وحشيتي، يحرك نفسى فالترك زمامها لفني وامضي، استكشف نقطة فريدة ترتش في قلب عاصفة أو تقفو في حضن الدجي، تخفى في سحابة نجم قديم منفجر أو في تجاعيد الميلاد والحب والموت.

أجل، لقد تعلمت -من طول ما عانيت- أنا ابن الصدفة التي يتحكم فيها العمى المطلق لكيما أكثر بالصدفة- الامتثال لاتماع البرق، القلب، استكشف به طريقاً يسوقني إلى هتك ذلك القناع العريض الذي يستتر عريي الداخلي، ويجيب تافقضى الخارجي، ولا أخشى أن أطيح بصورة أي كائن، فأني لا أعلم مطلقاً ما انتهى إليه بالدقة، إذ لا أخضع لخطة أرسمها مقدماً، ولا أشكل مادتي وفق مشروع سابق.

إنني أتخذ من ذرات السحاب ضرورياً من السحر تزودني بمنافذ عديدة أقف بها أمام نفسي وجها لوجه، وأقرب من سماواتي الداخلية، أصبح السبع إلى خلجات الموجودات جميعاً، إلى الضفر والخراط، إلى التطعيم والتشقيق، أستخرج منها خطوط العلم الذي لا أعاد له عالم ضئيل هادئ، أو عالم عظيم مدمر، من العيث أن أبحث له في فتي عن معنى، فالتشكل ليس بديلاً للحياة أو الأدب أو الفلسفة أو حتى الشعر.

أجل، إن وظيفته الخاصة عندي لا يمكن أن أحدها بمصطلحات الفكر، إنه يمدني بلون غريب من العزاء أستمد من قدرته على عطاء ذلك الإقاع الشخصي، الذي قد يؤلف شيئاً من تلك الملامح الحيوانية المميزة، التي تستطيع أن تحول انفعالاتي إلى تلك القرابة الحميمة من الرؤى الكونية فيخلق الشكل أخلق الرغبة في خلق الحوار الداخلي، بينه وبين تموجاتها التي لا تشبر إلى معنى بعينه، بل تشبر إلى الإنسان عمومًا الذي دارت عليه فصول المساء الكبرى. ذلك المجهول الرابض وراء الأشكال، ومن وراءه تلك اللعج اللانهائية من الفضاء التي أربط بها قدره الذي لا يبصر ومصيره الذي لا يجيب.

إنني أثناء تدبير شئون فني، أعمل كما أفكر، وأفكر فيما أعمل، أي بجميع جوانحي، بذهني وعقلي وعواطفني ومزاجي، بل وبأحاسناتي. لا أفضل بين الفعل والفكر، كما لا أفضل بين ذاتي والكون، فالأثر الكوني الذي يمتص جميع إشعاعات النفس وبصمات الفنون، هو السطح الصخري الأخير الذي تطنو فوقه ظنوح التصدع والابججرف والشد والضعف والاكتمال والتربسب، إن هي إلا محصلة اصطراع مجموعة الحركات الجسدية التي تستلزمها عملية التشكيل، تتيج لما في الواعية الخفية التحرر والانطلاق إلى وسط لا ينصل فيه التفكير عن الفعل عن النشاط الدائم

لنحصل الكتف والكوع والرسغ واليد والأصابع القابضة على الفرج أو على أية أداة أخرى تجددت أثرًا، فقمنا شتى والوانى وأدواتي وخاماتي وكل ما أستعين به وأود استخدا مه، أشياء لها إرادتها الخاصة، ما يصدق على عناصر الأثر الفني يصدق على حركتها جميعاً.

أجل، إن صوري مهما كبر أو ضؤل حجمها، عشق وعجب ومغامرة، أتخطى بها عالم المرئيات، وأفضل مادة الفن عن صورته، كيما أقيم فوقها الشكل المطلق. استكشف به عالم المجهول يتراءى لي، وأنا أول من أدهش له. وعندما ألتق بالزركشة والنوسى وأحطم اليقين الرياضي والبناء الهندسي، أجد نفسي واجما أمام قدر مريض وكون صامت، لكني أقرب من سراديب مطمورة كاملة في الأغوار البعيدة، من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر، ومن قوى جاذبة عاملة على التلاقي والتجمع. ذلك الصراع بين الذات

الحررة والعالم الخارجي، يتولد منه نسج لوحاتي، نسج النفس واشتهاءاتها، نسج المجرات والفضاء المزهري بالنجوم، نسج التوجات والتعرجات عندما تنتمص بذرة الحياة الأولى، وتبعث الدفء والنور والطاقة في شظايا الصخور البلورية، في حبيبات الرمل والطين، في رذاذ المطر، في عروق الرخام

وجذوع الجميز والسنتط، في أرض مصر التي سفعتها رياح الصيف وفي شواطئها التي صفقت بصخورها رياح الشتاء، في الجرانيت المكسي بطمي النيل، في حجارة المآذن القديمة ونبوش القباب التي يرحف عليها لون كامد أغبر، في محاشي البرنز التي تكسو الأبواب الخشبية العتيقة، في غدير النور، في طائر الرمال، في شجرة الذهب، في زهرة الصخر، في سفرة الرمال. وكأنما تجاز ممزاً سحرنا نخفى فيه خطوط الأرض والأفق إلى الأبد، وقد يخفى الضوء أيضاً، فيخفى معه الشكل وظله تماماً. وأصل إلى ما يشبه المازق، لا أبرح أن أستلهم من القوة والعنف، ومن الهدوء والارتعاش، من شأيا تبدلات الأشكال، بل انتفاضاتها، شيئاً ما يفجر الطاقة الرافدة فيها، حتى

تكشف لي أسجة متباينة، من ذلك الغشاء العازل الكثيف الذي ينسدل، كلما زحزحت ستراً أسدلها ما ينهك، وكلما ضللت طريقاً أثرت طريقاً لما تعاه قدم. صورة صراغها المستمر بين ما هو كائن فعلاً وما سيكون في لحظة تالية، من صراع الوهم والحقيقة، الباطن والظاهر، الفاني والباقي، تخفى حدود التأثير، وقد تسمح بالكشف التسبي عن العوامل الأكثر عمقا وتكرارا، التي قد تؤلف نسبياً شبه قاعدة أساسية، تصبح فوراً مجموعة من الحالات تقطعت وتأثرت، وما قد يبدو -فيما بينها- من اتصال وعلاقة، إنما يصدر عمّا أريده لها من اتصال وعلاقة. قد أربني فروعها

وجدان هذه المحطات الراهنة، إن أردت الربط بينها وتنظيمها، فاستدعاه لسحرها العشوائي، أما نقلها إلى دائرة التفكير الموجه لاستخدامها في أغراض تطبيقية أو لتثبيت أسطورة، فأتركه لأصدقائي الذين لا يقتنعون بغير موتي. وهنا تكمن محنتي وعيرتي، عندما أستيقظ وتشع الهوة، وأحذر فيها انحدار السيل القاصف، أو عندما يتألق الكروان فجأة في رجفة الشوق.. وأدرك انتظارى الدائم الرهيب، بفضل هزة الربع أو شجن اللقاء، لقاء المصير.

الفن والمجهول

كلما مر العالم بكارثة، أو أصبح على شفا هاوية، كان على الفنان أن يخترق بذهنه المتوقد وخصوبة أحلامه.. فعل الفنان هو خاصة الفكر القلق، والحركة الدائمة.

والعالم لا يتطور وهو ثابت في مكانه مطلقاً.. وإذا كان الفن في جوهره -في لغة النقاد- لا يتغير على مر العصور، فإن مادة الفن ومقاييسه، لا يمكن أن تبقى كما هي.

التلاميذ بهجرون «أمراء الفن».. والمتخرجون يفرون من كواكبهم المعبودة.. العالم دائم التطلع إلى شيء آخر.. مجهول! ولحظات الخفقان.. هي التدوق الجديد لحقائق الثقافة الجديدة، تريد أن تستخرج شكل المجهول!

هل استطاع حقاً بعض «أمراء الفن» -ويدهي أن نفكر في «شكسبير» أو «دافنشي»- أن ينفذوا أنفسهم -بمقدرتهم الفذة- من مثل تلك اللحظات؟ ثم ما قيمة شك «تولستوي» أو «بيكاسو» في ذلك؟ وهل هذا الشك باعث حقاً على معرفة أخرى.. مجهولة؟

أشياء كثيرة في متاحف العالم.. ماتت منذ أمد طويل، وما زالت أشعار «هومير» تتكرر طبعاتها كل جيل.. وماذا تساوي مليون سنة أخرى تمر في عمر الفضاء، وتاريخ الإنسان لم يلب بعد سن الرشد؟!

وخيالنا الذي يلتهم معادن الأرض، ويتطلع إلى شيء مجهول.. فلنواجه بشجاعة -إذا كنا نود لفننا طعماً شهياً- بمصير الخوف الذي قد يقضى -في لحظة ما- على معالمنا العزيزة برطوبة أو جفاف!

التفكير هو الحرية.. والحرية هي اتجاه نحو المجهول.. هي استمرار متطور لعمل الفنان، أباحه له المجتمع دون اتفاق سابق. التاريخ لا قلب له.. فقد يجنح بجيوش من الفنانين إن لم يستطع أن يبقى عليهم أحراراً.. أو إذا لم يستطيعوا الفرار من قرار النسيان، وكيف لنا أن ننسأله والتاريخ رقيب على كل فكر!

الحرية.. نحو المجهول.. إنها القاعدة الوحيدة في الفن، كما أنها شيء ثمين لنا إن أردنا أن نلحق بالركب الاجتماعي، ونعطى الخيال صفاته.. دون إملاء أو تطفل. ومهما بدا -أحياناً- أن المجتمع لا يستجيب لما نفعله، فإنه يؤكد لنا -في الوقت نفسه- أنه يفضل دائماً مغامرة الفكر المجهول ضد طغيان «الدواوين»- التي تدور على نفسها وتذكرنا بعهود العبيد- على أي شيء آخر.

إننا نصر على ألا يقف أمام إلهام الفرد شيء.. وليكن الضعف هو الجزء التغييس، دون أن تمنع أحداً من محاولة أخرى.. فبأى مرارة يعيش مجتمع أغتيلت فيه حرية المجهول؟

إن الحضارات التي أبقت على حرية الشك، جددت نفسها على مر العصور.. فظل فنانونها يحصدون ثمار الفكر المتطور إلى اليوم. ولم تخل تلك العصور من نكسات امتحنت فيها قيم الأخلاق ومبادئ الحرية.. فحوار «أفلاطون» مثلاً -في الجمهورية- أطلعنا على لحظات حاسمة في تاريخ «أثينا» عندما دقت الحرب الأبواب، وتطابرت أحجار المدينة في الهواء.. وكلنا يعرف جيداً ما كان من مصير الفن -في الجمهورية- عندما وضع الفنان في مرتبة العبيد!

ومع أننا نعيش في النصف الثاني من القرن العشرين، فإننا نعجب حقاً لما نراه يحدث للعالم.. فشيء ما يختفى كنا نتداوله ببساطة.. نسيج متشابك الأطراف، بلا حدود.. يلقي فيه الفنان مصرعه كل لحظة دون إنذار!

إننا نتهم المجتمع -أحياناً- باغتيال الحرية، مع أننا نأخذ عنه وسيلة حياتنا، أو نترك أنفسنا نهياً تحت ضغط جهالتة! فإلى أن تصفو السماء، اليس الأجدر بنا فتح جميع الأبواب كي تتضاءل أمام المجهول، وننجو من أن نكون فرائس سهلة؟

حقاً إن «المجهول» يصبح باهظ الثمن إذا ما قررنا -فجأة- ضرورته لنا.. وقرارنا يكمن في الأعماق! حرب ثالثة تقترب منا أو تباعد عنا.. تنتهي وننتهي معها في يوم أو يومين.. هذا السر العالمي يحميننا إذا ما استخرجنا منه كل ما نستطيعه من معنى. إغراء المجهول.. ضرورة لكل اكتشاف جديد، وثمانه يُقاس بقدر اقترابنا من مجهول أبعد.. فإن لم يكن في «طيبة» فليكن في «أثينا» أو فليكن في «روما» أو «باريس» أو «نيويورك» أو «موسكو».. وإن لم يكن في كل تلك البقاع، فليكن إذن في «القاهرة».. هذه القدرة العالمية الراهنة.. تتوغل نحو المجهول!

لا يكفى الفنان فخراً ما آداه خلال المائة عام الماضية.. حيث شخص فيها مزاج الحياة الحديثة.. فعليه أن ينبير الطريق لنا نحو المجهول، ولتدر المعركة من أجل لقيها الجمال لا من أجل حفنة من التراب.. يختبر الفنان فيها -في المعركة- قدراته، ويعيد تنظيم إمكانات فنه، ومنايع نفسه.. حتى يتكشف لبصائرنا المجهول، ويبوح لنا بأسراره.

إننا ننسابق مع عالمنا، ولن نكون عالة على الماضي.. والطموح مقدس، إذا كان يتجه إلى القمم المجهولة.

فلنتنمرد على «أشكال» الفن الجامدة، ولنتحرر من قوالب «الموضوع» ولنستيقظ كي نحقق رسالات العصر المجهولة.. ولنلق بعيداً «بطاقات الفن» التي تريد عرقلة حساسيتنا.

نعم.. لقد أن للفنان الراهن أن ينفص عن نفسه قناع الحاضر -ليواجه ولأول مرة- مصيره.. نحو المجهول!

أريد أن أفقد كل شكل..

كل شكل

كي أغنم كل شكل..

من نصوص فؤاد كامل

حول صالون الفن التجريدي

بعض المتاحف وقاعات الفن ويوضع عنها الكثير من المؤلفات والموسوعات.

والواقع أن هذا الاتجاه، هو تطور منطقي لنظرة الفنان الشرقي القديم إلى الوجود، فكما تتصف تقاليد الفن الصيني، الهندي، الفرعوني، القبطي الإسلامي باكتمال الهيئة، ونقاء اللون، واستخلاص الرمز من الشكل المجرد.. كذلك اتجاهات الفن التجريدي المعاصر، فهي دلالة على الجوهر، والقيم الشعرية، في أعماق القوانين الكامنة وراء الطبيعة والإنسان.. هي التعبير الروحي عن ظواهر الطاقة والحركة الكونية، بل هي تلبية لحاجة روح تشتعل، في عالم تفتتت فيه قاعدته الموهودة، وأخذت محاور الجذب الجديدة، التي لها أكثر من اتجاه، تخترق الحجب، وتكاد أن تجعل من المستحيل شيئاً بين أيدينا!

وليس صالون «الفن التجريدي» إشارة البدء الأولى للتحرر والانطلاق، بالنسبة للفنان العربي الحديث، فما زلنا نذكر معارض الفن الحر السنوية، التي أقيمت بالقاهرة منذ أوائل الأربعينيات التي كانت في حقيقتها تحريراً للموضوع، الأسلوب، الخيال، الحلم، الرمز، المصادفة من ربة تعاليم العرف المدرسي، الذي يقيم العمل الفني على أساس من بقايا عصور الاضمحلال لتقاليد الإغريق والرومان الذي ساد التفكير الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم انتقل إلينا مع مطلع هذا القرن، عن طريق الأكاديميات ومدارس الفنون. حيث انحصر مفهومها للفن، في إطار الصنعة وافتعال التجميل، مما طمس معه معالم كل تراث لم يعرف غير روح الأشكال المنزهة عن تلك النظرة التجسدية، التي لا ترى في العمل الفني غير مرآة تعكس كل ما في الحياة.

وما زلنا نذكر أيضاً معرض «نحو المجهول» عام ١٩٥٩، حيث اتجهت لوحاته نحو ابتداء مقاييس جديدة، واستكشاف أساليب مستحدثة، واستخدام قوالب أخرى، أملاً في التعبير عن أحاسيسنا في عالم ما بعد الثورة.

ومنذ ذلك الحين، حتى صالون «الفن التجريدي» ظللنا نشهد سلسلة من المعارض الفردية والجماعية، ذات الطابع التجريدي، كانت في حقيقتها بحثاً عن صياغة باهرة، وتركيباً عضوياً فريداً، لتبلور أعمال فنية، بلغت في بعضها من الروعة والسمو ما يجعلها قمة، تحتفظ بسحرها، في عالم الفن العربي الراهن، ذي المكانة العالمية.

الأهرام-١٣ يوليو ١٩٦٢ //



يجب أن يكون الفن فناً قبل كل شيء

المنية على بحث العلاقات الفنية.. علاقات الخطوط والأشكال والألوان.. بما تحمله من معان في ذاتها، تعتبر بالقياس إلى هذه الوجهة قاصرة إذ لم تحمل في طياتها -فوق ذلك- معنى اجتماعياً يستجيب له الناس ويرون فيه ضرباً من الأثر والانزعاج إذا لم تتمكن من التوحيد بينهم في انفعالاتهم وتمكنهم من الوقوف جميعاً على أرض مشتركة تساعد في ربطهم بعضهم ببعض ليصيروا مجتمعاً أكثر تماسكاً.

وهذه النزعة الاجتماعية تولد عادة مع الوعي الوطني. وقد ولد ما يماثلها في المجتمع المكسيكي الحديث على يد فنانين مثل: «ريفييرا» و «روسكو» وغيرهما.. ومثالية هؤلاء هي الفن للمجتمع.. لرجل الشارع والعالم والصانع والفلاح والطفل والكهل. وقد اتخذوا من جدران دور الحكومة والمؤسسات العامة والمصانع، صحائف يعرضون عليها بالفرجون كل ما يشدونه من رقى للمجتمع.. يرسمون صوراً نقدية تعرض نماذج للمجتمع المتناقض، وبجوارها صور آمالهم في مجتمع أكثر التماماً وتناسقاً.

ولكن أنصار الفن للمجتمع يجابهون فكرة أخرى يمثلها أنصار الفن للفن. يقول أصحاب هذه الفكرة: ليست وظيفة الفن الوعظ والإرشاد. وليس من شأنه اللعب على الحوادث الوقتية العارضة التي تشغل بال الناس في فترة زمنية عابرة. ليس من شأنه التسجيل والوصف الذي يستطيع عامة الناس تفهمه. فلفته وألفاظه التي يلعب بها لا يفهمها إلا كل من تعلمها وقدر على فك رموزها. أما اللغة التي يفهمها عامة الناس، فهي لغة وقتية ومحدودة الأفق، وليست لغة علمية يستطيع الناس -في الأمكنة والأزمنة المختلفة- تداولها.

أما اللغة الدائمة فهي لغة متكاملة ناتجة من اندماج علاقات الخط والشكل واللون اندماجاً متبلوراً في وحدة متعددة الجوانب يعبر عنها عادم بـ «الفورم Form» وهناك من النقاد وعلماء الجمال من يذهب أبعد من ذلك، ف «كروتشي» لا يرى دعامة للفن غير الفن نفسه. أما الفن الذي يقصد غاية اجتماعية أو خلقية، الذي ينفر الناس من المنكر ويحبب إليهم الخير، والذي يقوى فيهم الكفاح والحياة المفعمة بالإنتاج. هذا في رأي «كروتشي» ليس بفن ولا يدخل في رسالة الفن. فالفن كالعندسة لا يمكن أن تحكم على قيمته بعجزه أو مقدرته على تأدية هذه الرسائل الاجتماعية. فالفن يجب أن يقصد في ذاته ولذاته، ولا يصح أن يخضع للأخلاق والمقاييس الاجتماعية.

وهناك نزعات فنية حديثة تضاد النزعة الاجتماعية وتؤيد ما ذهب إليه «كروتشي» أهمها: النزعة اللاموضوعية Non objective التي يهمل فيها الفنان الموضوع ويبحث في اللغة الفنية، في أشكالها وخطوطها واللونها، في ذاتها ولذاتها ولهم وفهمهم وتأثيره وانتشاره.. وفي الفن الإسلامي أمثلة متعددة توضح بعض تلك النزعات اللاموضوعية.

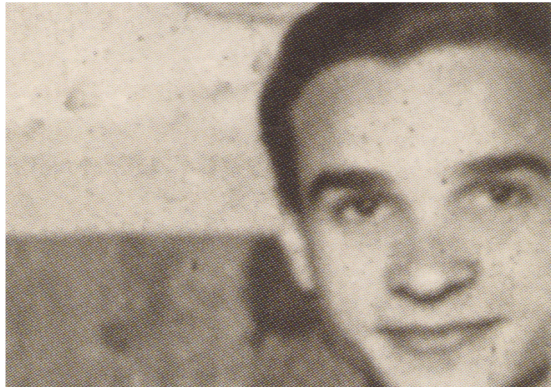
ماذاضيرنا لو كان الفن اجتماعياً أو أخلاقياً أو فلسفياً أو قومياً ما دام في النهاية فناً؟ إننا إذا لم نفرض على الفن معايير اجتماعية وفنية خارجة عن الفن نفسه، وإذا رفضنا قياسه بمدى قرب أو بعده من الطبيعة الظاهرة، أصبحت الحقيقة الفنية هي الأساس في التقدير، سواء كان الفن ممثلاً للطبيعة Representative أو غير ممثل لها Non Representative ويمكن أن نلاحظ أن هناك قطعاً كثيرة تتخذ من الموضوعات الاجتماعية أساساً وتحافظ على مظاهر الأشكال الطبيعية. وموضوعات أخرى مجردة Abstract بعيدة عن تمثيل الطبيعة. وعند قياس النوعين بالمقاييس الفنية، نجد أنهما يفتلان من هذه الناحية، وفي هذه الحالة لا يمكن اعتبارهما قطعاً فنية. فليست العبرة إذن بالقرب أو البعد من الطبيعة الظاهرة، ولكن العبرة بمعاني الأشكال التي تلعب بها الصور الفنية، وبما تحمل هذه الأشكال من خبرات إنسانية نستطيع أن نحسها ونتجاوب معها ونعكسها على حياة الواقع فتأملها من خلال أعين الفنان فيزيد استمتاعاً بها. وإذا ازداد عدد الجمهور الذي يمكنه أن يحس بمعاني الأشكال التي يلعب بها الفنان، أمكننا القول بأن لغة هذا الفنان أصبحت لغة اجتماعية متداولة. والأعمال الفنية كالتأثير العلمية، ليست ملكاً لشعب أو جنس معين، وإنما هي ملك للإنسانية، وهذا معناه أن «الأشياء» في يد العالم الفنان أو العالم لا بد أن تتحول من الحدود الضيقة إلى الحدود المتسعة لتمتلكها الإنسانية.. تتحول من دنيا القومية إلى دنيا العالمية. والفن على هذا النحو يصبح اجتماعياً إذا كانت هناك عيون مثقفة تستطيع أن تحس معانيه، ويتطلب هذا تعلماً مقصوداً لا يقل صعوبة عن تعلم اللوغاريتمات أو استخدام الرموز الكيميائية.

الفن خبرة أساسية لحياة الفرد الجمالية والعقلية والاجتماعية، والابتكار الفني هو المجال الذي تندمج فيه الإحساسات والانفعالات الوجدانية بالشكل Form الذي يتفاعل معه الفرد. ففي عملية الاندماج بين الذاتية الوجدانية والموضوعية العقلية تكتمل الفاعلية الفنية التي تمتاز في جوهرها بطابع الإبداع والتجديد.

خلال التفاعل الفني والتجاوب الجمالي بين الذاتية والموضوعية، تنهار الحدود المصطنعة التي تفصل الفن عن التعليم والوجدان عن العقل، فيتفاعلان ويندمجان ليكونا وحدة متماسكة متكاملة يصبح فيها الفنان عالماً والعالم فناناً.

لا خلاف على أن نهاية النشاط الإنساني في مختلف صورته في المجتمع، زيادة نموه نحو التحضر، وهناك موجة من النقد الفني تنقش في مصر تطلب من الفنانين أن يرسموا صوراً تعبر عن المشكلات القومية التي تزخر بها البلاد حتى يصبح لفهم مغزى اجتماعي، وهناك موجة علمية أخرى ترى أن الإنتاج الفني هو إنتاج اجتماعي بطبيعته ولولم يبرز أي موضوع قومي.

فوجهة النظر الأولى تتخذ من المجتمع مقياساً لتقويم كل إصلاح وتقدم، والرسالة الفنية جديرة بالاعتبار في نظرها، إذا أسهمت في تبصير الجمهور بمشاكله التي تشمل مأساه وأماله وأحزانه وأفراحه ونواحي القوة والضعف فيه حتى تجعله واعياً بهذه المشكلات وعلى أساس هذا التحديد ترى أن الفنان لا بد أن يلعب باللغة التي يفهمها الناس ويتداولونها في حياتهم لكي يصبح فنه اجتماعياً قادراً على التحدث للملايين. فاللغة التجريدية



ولكن كان على الجزائر أن يترك كل هذا ليقدم لنا في رحلته الثانية- في عصر الثورة- طريقة جديدة للنظر إلى العالم قد تضى بعض جوانبه، ليقدم لنا فناً يسعى من أجل واقعية أخرى جديدة، أعمق علينا أن نحل رموزها ونفكر فيما تعنيه، فناً يعكس الاعتقاد بأن الحياة والموت تجربة خاصة تصور وحدة الإنسان وغربته، تلك الغربة التي يكشف فيها الجزائر أن الحياة مأساة، وأن هذا هو بالذات لذتها وجمالها الذي يعجز عنه كل فن. ودون أن يعدل أو يكبت أو يشذب من ذاته، يحول الجزائر دخيلته كلها وكل ما فيها من قوى خلاقة جموح، لانطلاقه شاملة نحو المجهول، تصصف بكل ما بنته وبكل ما قدم لنا من صور الفن عبر سنوات رحلته الأولى. كيف تفسر هذه الثورة العجيبة؟ هذه الطريقة الجديدة للنظر إلى الأشياء ولاختبار العالم من خلال العين والقلب والذهن بل والاحشاء.

وعندما يبتدع الجزائر مرة أخرى خليطاً من الأشياء غير المألوفة كأنما يريد لنا أن نستيقظ وأن نتحسس ونفكر ونبصر من جديد، كأنما يريد لنا تجربة متحررة تبعد العالم من جديد خلال أشكال وصور جديدة محيرة للحس والوجدان كالإنسانية نفسها. ويتحول فنه إلى عالم من المجرّدات، إلى الكتل اللاموضوعية، إلى الخطوط اللاتيمثيلية التي مازالت فيها نوعاً من الحفر الذي يبدو كأنه من آثار الكتابات العربية في عصورها الأولى. ويظل الجزائر بالنسبة لكل تجريداته وخاماته الجديدة يبتها لواعج عشقه ويجسد فيها معاشية أساسية من تصارع القوى يختصرها إلى أقصى حدودها، وهذا الإحساس الغريب بالعمق والضوء الداخلي الذي ينبعث من نسيج أشكاله التي تتوالد وتتمو وتلاحم وتدوب عبر قماشاته وهذه السطوح التي تبدو خالية من كل صور الماضي لكنها تمدنا بلامح حاضر لا نهاية له كما تمدنا بعزاء متحجر قاسى.

إن هي إلا عمليات تقطير لأنغام وأوزان كأنها أنفاس ضغط شديد داكن، لحلم شديد الإغراء، نسق بدقة وعناية فوق مشهد من العنف والروعة والجمال والجدل والأفول والمأساة. فما الرؤى الباطنية في حياة الجزائر التي تتمثل فيها الوجد والحنين والوحشة إلا بعض أصداء البداية والنهاية باقية بقاء الإنسان.

هذا هو بعض ما قدمه لنا الجزائر - مع صحبه- معرض «نحو المجهول» بداية عام ١٩٥٩، لكنه اليوم أسبقهم جميعاً في رحلته الكبرى نحو المجهول كيما يحتويه القدر لبيل نوم رحيم طويل.



في أحد المعارض مع شقيقه أنور كامل

نحو المجهول

مع بداية عام ١٩٥٩ - أي بعد قيام الثورة بنحو سبع سنوات- كان الجزائر على موعد حاسم مع فنه. كان عليه أن يترك أشياء كثيرة ليقدم لنا أشياء أخرى جديدة. فبعد سنوات طويلة قضاه مرتبطة بالحياة الشعبية السحيقة يستمع لأحلامها، ويتحمس لألامها، ويتخذ من أساطيرها رموزها وأشكاله، ينتقى منها ما يعينه على صياغة عالمه الفني وما يجعل صورته أكثر جاذبية وتأثيراً، مستشعراً في ذلك بعض جوانب الحياة الهيسيرية القائمة على الخرافة والتعليل السحري.

ذلك العالم الذي ظل يحدثنا فيه الجزائر عن قهر الخوف والذعر من الموت، وعن النظرة التشاؤمية التي كانت تثقل كاهل الشعب وعن الثورة العاجزة وعن الاستسلام والهمود النفسى الذى تشهده خيبة الآمال المتوارثة. أنماط من البشر تبدو خضراء من كثرة الوشم، أقدام مشققة مخضبة بالحناء، أذرع غارقة في الأساور والغوايش، كردان ذهبي تتدلى منه السلاسل والشراشيب لأنقاض من المقاعد المهشمة، صاحب الجلابب الأسود من حاملى النعش، أكوام العظام في القبور، رمم القطط واليوم، ساحات الموت. كان الجزائر ينصهر في كل تلك الصور، يجهد نفسه ويجرع صناعة الفن وثقافته وقيميته، منكبا على البنائية للشكل واللون، للأبعاد والمساحات، للأنوار والظلال، ليطور منها حساً شعرياً عالمياً، ويقدمه لنا كقدر تراجيدي أبكم، كحلم، كشى مكتئب يظل دائماً هاربا.

في رحلته الأولى بين حوارى القبارى وأزقة السيدة زينب وحى السماكين سجل الجزائر بهذا الاستجلاء الوجوه الصلبة الساخرة التي تعبر الزمن في مرارة جيلا بعد جيل تصبح فينا من الأعماق فتدرك لمحة من ذلك النعاس الذي يتخلل عناصر الحياة الدفينة تغرى الذهن بالأعذار السحرية وتطفئ عليها أتربة القناعة المتلاحقة، دمعة تستيقظ في قلب عذراء لتبوح بأسرارها، شطف العيش مع زهرة ظامئة إلى أنوار الغروب، إلى ضياء الأحلام، وفي كهف يسع جميع الأحزان تبدو الابتسامة التي ضلت طريقها إلى ذكرى تثير الرجة، كان فنه في جوهره هو نفسه حقيقة، يختار نماذج موضوعاتها من صميم الحياة التي من حوله. وبالرغم من صيحات الاعتراض والهجوم الأعمى، ثبتت واقعيته الجديدة أقدامها بعد أن أثارت الناس وبدلت من طريقة نظرهم إلى الفن وإلى الحياة أيضاً. لقد صور ذلك العالم الذي يتوالى فيه الليل بعد النهار، والذي تتكدس فيه الوحدات المتشابهة والنماذج المتكررة ذلك العالم الذي كان يعيشه الجزائر كل لحظة، ولكنه كان يراه وكأنه الوشى، لا علاقة بينه وبين جوهره وحقيقته التي كان يستشفها دوماً قابعة في الأعماق اللاواعية، وراء تلك الظلمة العمياء حيث العالم اللامحدود يفرض شروطه على الإنسان. هكذا كانت بداية الجزائر اكتشافاً لذاتيته واعتراها منه بأن على كل إنسان أن يبتدع معنى عالمه الوجداني الخاص.



المزاعمير الصداحة

// عبده البرماوى

حاولت الإجابة، وإن بتشكك كبير. و«اصطادتي» لماحية اللباد لأن ردى جاء فى شقه الأكبر من باب استيطان الذات. قلت إن هذا التكرار وتثبيت الموضوع ربما مجرد «تلكية»، يبتغى منها الفنان أن يمرر أفكارا تعتمل فى عقله وخياله الإبداعي؛ أفكارا تلاحق الجانب الفنى المحض، وتتورط فى فحص مادة التشكيل، وما تنعكس به على التقنية والأسلوب والبصمة الفنية. وهذا الشيء أبعد وأبعد من موضوع العمل الفنى.

ظننت أن الإجابة قد حوت اللوحات الثلاث لفؤاد كامل؛ فالأولى يكشف اسمها عن كونها تنتمى إلى الاتجاه السريالي، وإن لونها كامل بلمح وحشى (فاويزم)، يقول أما الثانية فتكعبية، وقد نفذت بعد الأولى بأقل من عام، لدرجة لا يتصور المرء أن كامل قد نفى سرياليته واتجه متمللا ليحرب حظه مع التكعبية، بل كان فى تلك الفترة، وهو بعد فتى فى مقتبل عشريناته، يجرب ويتنقل بين الأساليب لهذه الغاية. وبالمناسبة (قد يكون هذا واقع الحال، فالسريالية كانت فى بداياتها فضفاضة من الناحية الأسلوبية، ولا تأنف من اختلاط الممارسات والاتجاهات التشكيلية، بل كانت فى واقعها المصرى أقرب لساحة للتجريب المفتوح غير الملزم بأى مذهبية أو طريقة أو حتى تأطير فكري). أما اللوحة الثالثة فانتجها تعبيرى واضح. ولا ينسى المرء أن فؤاد كامل ومنذ بداية الستينيات ولآخر أيامه فى السبعينيات قد انتمى للاتجاه التجريدي الصرف.

أعنى أن الأمر تكرر لدى عظماء كثر، وأشهرهم بالطبع بيكاسو. هذا الكتالونى الذى أفلق الدنيا تتخطى أعماله الخمسة وعشرين ألف عمل، عبر مسيرته الفنية الممتدة لأكثر من سبع عقود. المهووسون به، وأنا منهم بلا شك، يفاجئهم فى هذا الكم العظيم من التكرار فى أعماله، وهو تكرر يكاد يلامس حد الملل. لكن بالإمعان والاصطبار يدرك المرء أن ثمة شاغل قد ابتلع عقل ووجدان بيكاسو، شاغل عبر به لما وراء الموضوع وتكوينه، والزمه التأمل فى جوهر الفن ومادته الأساسية. تبلغ الأصول التى ترد إليها رائعته الأشهر «جرنيكا» ما يقرب من المئة عمل؛ عشرات الاسكتشات واللوحات التجريبية لنفس العنصر: رأس الحصان الصارخ، المرأة المكلومة، الطفل، لكن ما يتغير ويفهمك أنه يجرب ليكتشف، ما يخص الأسلوب، وكيف سينجز هذا العنصر أو ذاك. وحين رأت الصور الفوتوغرافية التى صورتها عشيقته دورا مار، وما شملته من توثيق لمراحل تنفيذ هذا العمل الاستثنائى من

على فيسبوك قبل أيام، بدأت نهارى بنفض تأمل ليلى أرهق عقلي، وكان موضوعه لوحات ثلاث للعظيم فؤاد كامل، وقلت لعلها فرصة أن أتركه (فؤاد وفنه لا الإرهاق) وديعة لدى الأصدقاء (أو ليكن حتى فخا)؛ كتبت نصا أعلق فيه على اللوحات مع سؤال عما تشابه فيها، فإذا بي خلال دقيقتين وقد «اصطادني» صديقى الهائل حجما ومعرفة وذائقة، الفنان أحمد اللباد. والعارفين باللباد يعون أن عليك أن تحذر. فى سطر واحد ورطني بلؤم طفل شقى قائلا، وأكاد أجزم أنه كان يضحك ملء شذقيه: «السؤال ده بالذات معمول لك عمولة يا عبده».

وربما لا تعرف الأجيال الجديدة معنى أن يصنع لك شيء عمولة. تلك الصنعة المخصوصة، المعدة على المزاج وبالمقاس، بيد صنائعي نابيه يفهم زبونه. كان نص المنشور يهمس بأن اللوحات الثلاثة تتطابق فى موضوعها، عنصر مهيم، هوبورتريه جانبى لامرأة ذات نظرة صارمة؛ تراه فى لوحة «امرأة سريالية» التى رسمها فؤاد كامل فى ١٩٤٣ و«بورتريه لأنثى» ورسمها فى ١٩٤٤، و«الوجه الأخضر» وقد رسمها بعد ذلك باثنتى عشر عاما، أى فى ١٩٥٦. كان سؤالى الحائر: لم تحتل عقل الفنان فكرة ما، فيظل يراوح داخلها؟ وقد يستهلك منه الأمر سنيانا وعشرات الأعمال المتشابهة والمتكررة؟





قبل خمس سنوات، وقد قاد مهمة جليلة في مجابهة الكثير من الآراء التي حادت بتاريخ السريالية المصرية عن أصله، أن أول قصيدة نثر عربية، وهي قصيدة «الأم بحث للعثور»، كتبها فؤاد كامل، ونشرت في العدد الثاني والأخير من نشرة الفن والحرية (مايو ١٩٣٩). وفيها يخلق خيال فؤاد ليرسم حجرة صدي، تجتمع بين جنباتها مغويات النفس ومحركات شهوتها، وكأنه

استدعى روح ميلتون وخطاياه لعالم شعري سريالي. نشط فؤاد كامل رساما في المجلة الجديدة، مع تشجيع كبير من رمسيس يونان الذي تولى تحريرها لبضع أعوام إلى أن أغلقت في ١٩٤٤. وقبلها قدم الرسوم لأعمال سريالية مهمة، منها كتاب لحورس شنودة نشر في ١٩٤٢ تحت عنوان «استيهامات»، ومنها لوحة حملت اسما موحيا هو «مزامير»، وفيها استحضر روح بيكاسو، ولونها بحس وحشي. ييكاسو هذا الفنان المهول ظل محلا لاهتمام كبير من أعضاء الجماعة، وظلت لوحاته تستهل مطبوعاتها. كانت المزامير تصدح بأن الخيال الجديد والحساسية الجديدة التي امتلكها هذا الجيل من المبدعين قد غزت عالمنا ولم

يعد من بد أن تهرب منها الثقافة المحافظة والتقليدية. ربما يلفت النظر أكثر رسومه لكتابات القاص المدهش ألبير قصيري. من وحى خيال قصيري الجموح، التمس فؤاد عالما سحريا جديدا. يقتنص كامل وجه اخته ليمسك بالمعنى الذي أراد قصيري، فتاة تظهر دائما بحضرة شيتين، نور الشمعة ونبته الحشيش، التكوين وحشي في قسماته العامة، به روح تكعيبية مخلوطة بالتعبير الخشن، وتكاد لا تميز أين السماء من شعر الفتاة، ولم تهرب العيون فتقع عند السرة أو على الكرسي، حالة من سيولة الملايح مثيرة للتأمل والتساؤل. كلمات قصيري تنفوس في تفاصيل ما رسمه فؤاد كامل، والعكس تماما، فقد حاصرت رسوم كامل بخيالها الوثاب كل خيال عما يكتبه قصيري في تلك المجموعة. ربما هذه هي نفس قسمات فتاة اللوحات الثلاثة التي

بدأن بها المقال. لا أعرف حقا. لكنني يدعوني أن روح التجربة هي التي مكنت فؤاد كامل من أن ينقل الصور المعقدة التي كتبها قصيري: خيال جموح لا مجال للإمساك بطبقاته العديدة إلا بخيال جموح مناظر. تصور معي كيف ستحول صورة كهذه لمشهد: فائزة، بطلة قصيري، يجري في داخلها الشيطان، وحيدا لا هائلا، تخالطه صورة رجل غريب. تحس وكأنه لهب يسرى في أعماق جسدها المنهك. الشيطان نفسه منهك وهو يكاد يستسلم، بعدما ملكته الرجفة وغلبه البكاء. فائزة الخائفة والحائرة لا تملك أمام دمه سوى القفز على خوفها وتهديته ونامت في سرير. يمضي الوقت فتفكر في ذلك الوقت الذي أمضته في ذلك السرير، العرق يكسوها والرجفة تهز جسدها. متعجل هولرؤيتها فيما لا يفادها الدوار أثناء النوم. هذه الفتاة التي وهبته جسدها لم تكن معنية سوى بهدئة حزنه. أما هو فقد وضع عينه على قطعة الحشيش المكورة، يجرب مضغ قضمه صغيرة منها بين أسنانه، ويتلذذ بعصارته، فيما ينتشر دخان الحشيش من الجوزة ليملا صدره. إنها المزامير التي أنشدت للخيال الجموح وفتحت له أبواب عالم جديد ومدهش.

الشبان الأكبر سنا والأكثر خبرة في معرض السريالية الأول في ١٩٤٠، بل سيؤثر بفكره ورأيه في تشكيل عنوان «الفن الحر». فؤاد الذي بلغ العشرين سينافس صديقيه الأكبر سنا وخبرة رمسيس يونان وكامل التلمساني، يقترب بشدة من يونان، الذي يحرقه من الخوف من أن يلجم انفعالاته عن أن تتفجر في اللوحات حارة الألوان. وخلف يونان ينفق عشريناته في محاولة سبر عالم السريالية. يغيب يونان، سينقلب عليها بعد ذلك بسبع سنوات، في لحظة يأس، حلت فيها جماعة الفن والحرية نفسها، وغاب رموزها في المنافي. على طريقة يونان، الذي كان الأكثر اجتهدا في التطوير للفن وحداته، سيحاول فؤاد أن يستجمع نفسه، ويكون جماعة تحت اسم «جانح الرمال» في ١٩٤٧، وأن يختلط لها طريقا جديدة أسماها الفن الأوتوماتيكي. ويمضي من خلالها إلى عالم تعبيرى وكأنه يرفض سرياليته. ويستمر في التقلب بين الاتجاهات الفنية حتى نهاية الخمسينيات، حين يقرر أن يصبح تجريديا، ويهرب من موضوع الفن لمادته. تصارع الرؤى في عقله يلخصه بقوله: إنني «أفصل مادة الفن عن صورته، كيما أقيم فوقها الشكل المطلق، الذي استكشف به عالم المجهول». يستدعى هذا النص يونان نفسه، وبعبارات تكاد تتطابق.

جلب فؤاد التصوير التشكيلي الروبوتى للبشر. ذلك الذي بدا إلهاما مشتركا لكل الحركات الطليعية، أو ربما وهما حدائيا حملوه وأمنوا به كأسطورة محببة. رسامو الطليعية أسرفوا وبهوس في تصور إنسان ميكانيكي، تندمج فيه قوة الآلة. تكنولوجيا التصنيع تقفز كل يوم آلاف الخطوات، وهي لا تكف عن إذهال هذه الأجيال، وأمامها يتطلع الإنسان إلى استيعابها، وتصورها كتضخيم لقوته وسيطرته على الطبيعة. الوحشيين الفاضلين والدائئين من قبلهم والسرياليين وحتى المستقبلين، لم يتوقفوا عن ذلك التبشير بالرجل الآلي. من هنا هرع فؤاد كامل لطرح رؤاه عن التهجين بين الإنسان والآلة وقد امتد لغيره من المبدعين السرياليين وبخاصة مايو وساليناس.

أما أنور كامل، فهو الصديق والأخ المعلم، الذي يضع أخاه الأصغر على حافة النار ويضحك. حين تأسست الفن والحرية (في ديسمبر ١٩٣٨) كان فؤاد كامل يطرق بالكاد أبواب العشرين، بينما أنور يكبره بست سنوات، وفي عمر قريب كان المؤسسون أصدقاء الأخ الأكبر. وهم على الترتيب رمسيس يونان (ولد في ١٩١٣) وجورج حنين (ولد في ١٩١٤) وكامل التلمساني (مولود ١٩١٥). وضمهم معهم، ليس لأنه ظل لأنور الكبير، بل لأنه كان ينبض بطاقة الشعر والخيال الهائلة.

كان أنور يشد فؤاد إلى أتون تلك اللحظة، ويحثه على أن ينشط في كل منجى داع للأفكار الطليعية. سيؤازر فؤاد بالريشة والكلمة مسعى أخيه أنور الذي يصارع من أجل أن تخرج للنور مجلة التطور، وقد رأس تحريرها. وخلال العمر القصير لجماعة الفن والحرية كان أنور الداعم الأهم لفؤاد وحضوره السخى فنا وشعرا. صحيح تفككت الجماعة في غضون سنوات خمس، لكن هذه المدة - على قصرها - كانت تكفي لعرض أفضل ما جادت به فريضة فؤاد من أعمال تشكيلية. ومع تأسيس أخيه أنور للحركة اليسارية المسماة بالخبز والحرية، والتي ضمت غالب أعضاء الفن والحرية فضلا عن ماركسيين ينتمي غالبيتهم للتروتسكية، لم يتأخر فؤاد كامل عن أن يكون ريشة نابضة بالحياة لهذه الحركة.

من الاكتشافات التي لفت نظرنا إليها صديقنا المناضل التروتسكى والشاعر والمترجم بشير السباعي، الذي غادر عالمنا

كان أنور يشد فؤاد إلى أتون تلك اللحظة، ويحثه على أن ينشط في كل منجى داع للأفكار الطليعية

سيحاول فؤاد أن يستجمع نفسه، ويكون جماعة تحت اسم «جانح الرمال» في ١٩٤٧، وأن يختط لها طريقا جديدة أسماها الفن الأوتوماتيكي. ويمضي من خلالها إلى عالم تعبيرى وكأنه يرفض سرياليته



تغييرات، وعيت من أى معين عميق ينهل بيكاسو. أى تأمل لريبرتوار الإبداع الذي خلفه فؤاد كامل سيقدر لك بوضوح أن هذا المبدع المتمرد ظل عنوانا للتجريب الوحشي، روح إبداعية قلقة لا تهدأ، كما ذرات الخلية، تدور في مدارات عجيبة، وأن في نفس مساحة المساحة/الموضوع (وجه، أشجار، طبيعة صماء، منظر...) بحدة وسرعة مثل هذه الحركة تشكل قناعات وأفكارا تطرح جديدا كل مرة. ربما من هذه الوجهة أراه الأكثر إدهاشا وتطورا بين من شغلهم التشكيل الجمالي من السرياليين المصريين.

ربما من المهم أن نسأل من أين يأتى نبع هذا النزوع التجريبي الحاد، وهذا القلق الفني الذي لا يستقر على حال؟ الفاصل التشكيلي الأول في مسيرة فؤاد كامل (علينا أن نميزه عن فؤاد كامل ذو الأبعاد الأخرى المتعددة، شاعرا ونشطا سياسيا) يهيمن عليه أساندة ثلاثة: الأول هو الفنان والناقد والمعلم يوسف العفيفي، ذلك الطليعى المبكر، الذى أهمله وظلمه تاريخ الفن الحديث في مصر، والثاني هو رمسيس يونان الذي تتشابه مقاربه الجمالية مع فؤاد كامل. والأخير بالطبع هو أخوه أنور كامل، الناقد والكاتب الصحفى والنشط السياسي، الذى قاد الجدل الأول حول الفن والحرية في الصحافة المصرية.

التقنية والفكرة الجديدة وروح التجريب كانت الهامات المعلمين العفيفي وابن جيله حبيب جورجي، اللذان انخرطا بوعى وتقان في تعليم الشبان أصول الفن الحديث وتعريفهم بمكوناته، وورث عنهما هذا المعلم حسين يوسف أمين، وكان قد شغله السفر والترحال بحثا عن معنى الفن، فجمع حين استقر في مصر طلابه تحت راية جماعة الفن المصرى المعاصر، وهى التى قدمت النقلة الثانية للسريالية المصرية. مثل هؤلاء المعلمين لا يظهر اسمهم إلا كسطر صغير في سير فتانينا العظماء، لكن الحصيف يدرك أن عظمة الأستاذ فى أن يختفى فى ظلال طلابه النوانغ.

كان كامل، وهو أصغر الطلاب، ضمن هذا العالم الذى فتح آفاقه الأستاذ العفيفي. وكان قريبا من المجموعة الأكبر سنا، ليس بحكم كونه أبا لأنور المتهافت الماركسى الثوري، بل لأنه حمل أفكارا طليعية أصيلة، وأبدى موهبة مبكرة فى الشعر والرسم الطليعيين. كان رمسيس يونان هناك، ويرى من خلف نظارته هذا الصغير الملهم. فؤاد المولود فى لحظة ثورة ١٩١٩ سيقدّم رأسا برأس مع

قصائد

// فؤاد كامل



١

للمرأة كلحن موسيقى أثر فعال في خلق أجواء صوري. يوم صاحت أعماقي «يا أختي الشجرة ويا أختي الحجر» غمرني في الوقت نفسه قانون الوجود الواحد في كل شيء وشعرت بالتناقص العجيب الذي يربط ويخضع كل كائن في نظام دقيق معجز. وبت لا أفلق إذا ما نظرت مثلاً لتعاريج ظهر الجاموسة كأنها استمرار متنقل لجزء من جبل ضخمة أو عند ما لا أفرق كثيراً بين معرفة حصان وشعر امرأة أو بين مقعد وجسم بشري. أن بين الموت والحياة الدائمة معركة هائلة تتج أكبر تشويه رهيب أواجهه في صوري، إن في أغوار كل شيء روحاً تدب فيه حتى الجماد.



٣

الجناف

لفظتني أنفاس من الريح المشؤومة أنا الجذب الظالم..العدم المزعج لن يسمع إلا رنين الفراغ. ذهبت لمطاردة البروق عبر المستنقعات التي أغارت عليها الشمس. فتكبدت مصير الشهب المضجعة. دم العدم الثائر للأشكال المعجونة بالكوايبس يحفز الأفاق للتمرد، حتى النغمات المفاجئة تنبج في المقلاة المحتضرة.



٤

الأيدي المطلقة

في منعطف الأحلام السعيدة وعلى ارتفاع السحب المزركشة تحولت رغبة مكبوتة بدون رحمة وضربت الجدران الصماء وتمددت على جسر المدينة، أموت على حافة الليالي مغطى برغوة النجوم مائلاً على صيغ القلق كقطار دائخ في الظلام يتدحرج على قضبان مرتجلة..تحت ضغط المغامرة؟



٢

فن جدير بلحظة، لم تولد بعد خارج التاريخ لا ندري بمأساة أم بمهزلة هي مقبلة لحظة يستعيد فيها الفنان كرامته التي تاهت، دهرًا بعد دهر بين الأسواق والمتاحف فن لا شعار يظهر فجأة، ويكتمل فجأة لا تكاد نبتين شيئاً من ظلامه حتى يلتقي بنا، وجهاً لوجه أمام الفضاء الأبيض بلا اسم أو ندم بلا جائزة أو مذهب بلا رمز أو رحمة بلا ظل أو بطولة بلا طراز أو نور بلا شعر أو تقهقر بلا نداء أو طقوس كوحش لا يترك على فريسته غير لحظة، الانفجار فيها في كل لحظة يسيل فيها كل جدار ينعدم فيها كل دليل العين: معجزة تحرق كل تراث واليد: عمياء تمرق الفضاء عبر ابتسامة الرماد

مسيرة خاتية

ولد في بنى سويف في ٢٨ أبريل ١٩١٩

تلقى دروس الرسم من ابيه الذي كان متخصصاً في رسم الخرائط ثم من يوسف العفيفي بالمدرسة السعيدة

شارك في تأسيس جماعة «الفنانين الشرقيين الجدد» ١٩٣٧ وجماعة «الفن والحريّة» ١٩٣٩ وجماعة «جائع الرمال» ١٩٤٧

حصل على دبلوم المدرسة العليا للفنون الجميلة والمعهد العالي للتربية الفنية بالقاهرة

عمل مدرساً للتربية الفنية في عدة مدارس بوزارة التربية الفنية قبل أن يتضرغ للفن

أسهم في تحرير مجلة «التطور» و«المجلة الجديدة» في معرض السريالية الدولي بباريس عام ١٩٤٧

نال العديد من الجوائز من بينها: الجائزة الأولى في بينالي الإسكندرية عام ١٩٦٨

توفي في القاهرة ٢٤ يونيو ١٩٧٣

لمسات على جسد الفراق؛

بناءً روحى بلا أسقف تحد البصر!

محمد الجماصى

حتى تؤول إلى ماضٍ / ويبقى المستقبل / طفلاً / يلهو /
خارج سياق الوقت

اللغة

هكذا أيضاً اللغة فى هذا البناء مفردة وجملة وفقرّة، دقيقة مكثفة، متوهجة فى رقيقتها وحادثتها، حاضرة وغائبة، ضيقة ومتسعة، تتدفق مشكلة صور المخيلة ومشاهدها دون إحداث أى انحرافات أو خدوش تفسر بأسرار العوالم التى تحيطها وتبنيها، وعلى الرغم من بساطة مفرداتها وشفافيتها فإن بنيتها الأسلوبية مترعة بالإحياءات والدلالات دون افتعال أو انفعال، حتى ليبدو كل نص فى سياقه مكتفياً بإيجازه وعالمه صورة وإيقاعاً ودلالة. ومن ثم تشكل اللغة سراً رئيسياً من أسرار قيام هذا البناء وصعوده. ويتمحور سبر أغواره فى العلاقة الأصلية الجامعة بين بنية الذات واللغة، فالذات التى تختزن أوجاع وهموم الوطن/ الحب، الحياة/ الموت/ المعرفة/ الحقيقة، والتى ارتحلت بين مدن الشرق والغرب وتقلبت بين لغاتها - يتحدث العبدلى أكثر من لغة - تحفظ لغة العربية/ الأم بمكانة خاصة.

الإيقاع

يتوافق الإيقاع مع البنية التصاعديّة للبناء، فالنص - أى نص - داخله لا يتصنع مفارقة أو تشبيهاً أو استعارة أو تضاداً، لكى يصنع نظاماً هارمونياً ما، وإن صنع ذلك فإنه يصنعه ليكون خاصاً بتفاعلاته داخل البناء، بما لا يحقق نشاطاً. لذا نرى فى قصائد المدن إيقاعاً درامياً يعلو تارة وينخفض تارة أخرى وفقاً لحال الذات وذاكرتها ومعرفتها لماضى هذه المدينة أو تلك التى تراها فى حاضرها وما يمكن أن يؤول إليه مستقبلها، فى حين يكون هادراً فى توهجه عندما يتعلق الأمر بالحب وآلام الفراق، وقلق الخطوات المتخيلة فى اغترابها، وحائراً فى مواجهة المعرفة/ الفهم، ومضطرباً فى سؤال العلاقة بين الحياة والموت، وكل ذلك يمتد فى سياق إيقاع كلى أقرب ما يكون للسيمفونية.

يقول:

أين أجد ذلك الوقت الذى فيه أرتحل إليه ليأخذني
إلى مكان تتعطل فيه الأحلام حيث أنام فيه باقى
أيامى / مهجوراً.

أحد أنماط الإيقاع الداخلى يبرز واضحاً فى كل الفصول فمثلاً الفصل السادس، فصل المعرفة، حيث تتكرر لفظة «الفهم» فى كل قصائد الفصل الأحد عشر، ولا ينكر أحد ارتباط الصوت بالمعنى وإعطاء الدلالة وجودها، الدلالة الحائرة حيرة الذات الشاعرة حول ما يعنيه «الفهم»، ما تعنيه «المعرفة»، حول ضياع الحقيقة فى ظل هذه الحيرة. إن الإيقاع هنا فى هذا الفصل تحديدًا يخلق حالة توتر سرعان ما تتحول إلى تساؤل، لنقرأ:

الفهم موضة / يرتديها الجميع فى أية مناسبة / دون
تردد.

القصيدة

القصيدة فى هذا البناء، ليس هناك أبلغ من قول سوزان برنار حديثها عما تتطوى عليه قصيدة النثر، حيث تقول إنها تتطوى «على قوّة فوضوية، هدامة تطمح إلى نفي الأشكال الموجودة، وفى الوقت ذاته، على قوّة منظمة تهدف إلى بناء (كل) شعريّ». وهذا ما يتحقق فى قصائد هذا الديوان قصيدة تلو الأخرى ومن ثم عمارة بنائها الكلى، حيث تتجلى مصداقية الشكل والمضمون دون تهافت على إيقاع موسيقى أو خلق تضاد أو مفارقة.

جدير بالذكر أن سليم العبدلى شاعر ومترجم وأكاديمي، ولد فى بغداد ولكنه يعيش منذ أربعة عقود فى الدنمارك. عمل أستاذاً جامعياً فى عديد من الجامعات فى الدنمارك وأمريكا وألمانيا وهولندا، واليوم بروفيسور منتدب فى جامعة العاصمة الطبيعية فى بكين بالصين. يكتب باللغتين العربية والدنماركية. أصدر 7 دواوين شعرية بالعربية والدنماركية.



الكتاب: لمسات على جسد الفراق
المؤلف: سليم العبدلى
الناشر: الأدهم

الفصل السابع:

الموت/ الضيف الأخير/ لصالون حياتي/ عهد مسجل
فى شهادة الميلاد

هذا البناء ينطلق من ترحال الغربية بين المدن بغداد ودمشق والقاهرة والكويت وكوبنهاجن وقم وأصفهان وسمرقند وفلسطين وأمستردام والإسكندرية ولشبونة واسطنبول ونيويورك، وهو الترحال الذى ينطلق من ذاكرة الذات والتاريخ فى ماضيه وحاضره ليلقى بتأثيراته على البصيرة، فترى ما لم يكن مرثياً سابقاً من تناقضات ومفارقات وآلام تقلق السؤال والإجابة معاً، ومن مدن الترحال إلى مدن الحب سكراتها وأوجاعها حيث المرأة العاشقة والمعشوقة، الغائبة الحاضرة بوجود لا يفتأ يداعب الجسد والروح، ومن هنا ينفث الطريق وتمضى الخطوات محملة بالآلام الاغتراب والأحلام، ثم يتجلى الحب كاشفاً عن جماله ودفعته، لكن هواجس العلاقة بين الحياة والموت تشكل عقبة وحاجزاً يزيده وجع الترحال والحب عمقا، وهنا تطل تجليات المعرفة لترجى الذات من تواصل وجع الأسئلة وتضعضعها أمام الحقيقة حقيقة هاجس انتظار الموت الذى لا يفتأ يطرق الباب.

وهنا نتوقف مع نصوص من البناء، نص من كل طابق..
يقول:

علمتنى الحب وقلت:
تمزّن عليه! / ومنذ ذلك الوقت/ وأنا أتمرن عليه
لوحدى.

ويقول:

من هناك عدت - من حيث لم أكن / وإلى هنا رجعت -
إلى حيث لم أغادر/ ستدير/ وأبحث فى حيرة/ ترى فى
أى مكان تختبئ منى / نفسى.

ويقول:

من أين سأنى بالدفع/ بعد أن اجتاحت البرد أرجائى
برد/ نظراتى تتجمد فى طريقها إلى صورتك/
كلماتى تسقط ككرات ثلج/ واللمسة لم تعد تجرؤ على
مغادرة اليد/ أيها الدفء، يا صحبة/ البرد استحوذ على
وجودى/ لا سلوى

ويقول:

كلما طال العمر يطول الماضى/ وتبدأ الآن بالتضاؤل/

ينطلق من

ذاكرة الذات

والتاريخ

فى ماضيه

وحاضره ليلقى

بتأثيراته على

البصيرة، فترى

ما لم يكن

مرثياً سابقاً

من تناقضات

ومفارقات

وآلام تقلق

السؤال

والإجابة معاً

تشكل الدلالات الأولية لديوان الشاعر سليم العبدلى «لمسات على جسد الفراق» الذى جمع فيه بين ديوانيه الأول والثانى «الأمكنة مقابر الوقت» و«من رائحة الفراق» من نصه الافتتاحي، هذا النص الذى يركز على قبض الذات على المكان والوقت/ الزمان، ليشتى بالمتحكم/ الذات وتمكنها من البصر بتجليات فعلهما ليس فقط عليها جسداً وروحاً، ولكن على العالم المحيط بها كائناً أو جماداً أينما ولت، سواء كان هذا العالم وطناً أو غرفة أو مدينة أو حضن امرأة، أو وقائع وأحداث فترة تاريخية قديمة أو معاصرة أو حديثة ألقت بظلالها على حركتها. إنها ترى فعلهما - أى المكان والزمان - فى الحياة والموت معاً.

يقول:

كل صباح/ أستدرج المكان ليشتى لى/ بما ارتكبه
الوقت/ طوال الليل/ فى الحديث أكتشف/ عندما يضيق
الوقت/ يتداعى المكان/ فى مكانه

على الرغم من كون الديوان الجديد الصادر عن دار الأدهم يضم ديوانى العبدلى الأول والثانى، إلا أن الإضافات والتعديلات التى أجراها على قصائد الديوانين والرؤية التى زاوجت بينهما وانعكست على تنسيق قصائدهما، خلقت نصاً مغايراً، نصاً مفتوح الأفق، لا يمكن قراءته كما لو كنا نقرأ ديوانين تم الجمع بينهما بتشكيلاتهما التى صدرتا بها منفردتين. ومن ثم لا يمكن قراءته إلا من زاوية كونه ديواناً جديداً.

لا عناوين للديوان ولكن نصوص/ قصائد افتتاحية لفصول متتالية بلغت سبعة فصول؛ تدرج تحتها مجموعة من القصائد مرقمة، تفتح فى دلالاتها على بعضها البعض، الأمر الذى يدعو للتساؤل حول الفكرة الرئيسة التى تبادرت على ذهن العبدلى بينما يعيد تشكيل ديوانه، هل أراد أن يقدم نصاً شعرياً ممتداً يأخذ تقنية النثر المسرحى فى تصاعد دراميته دون أن يرتبك مجال الرؤية بين الذات والعوالم التى تجتازها؟ هل أراد بناء سيرة أقرب للذاتية أو صورة للذات تحمل ما تراكم من تجارب الترحال بين طرق مدنها وطرق مدن الواقع؟ هل أراد أن يخلق من جراح المكان والزمان مكانه وزمانه الخاصين بذاكرته؟ هل أراد رحلة غرائبية مسكونة بأهوال الطريق وحلم التحقق كرحلة الطير فى «منطق الطير» لفريد الدين العطار النيسابوري؟.. إن فنية صنعه تطرح الكثير من مثل هذه التساؤلات، لكن المؤكد لدى أنه وضعنا أمام بناء روحى، ولكن بلا أسقف تحد البصر فى كل طابق من طوابقه، فلا طابق يحتوى الحب، أو الألم، أو الذاكرة، أو المكان، أو الوقت/ الزمان، أو المرأة، أو الوطن، أو الموت يمكن فصله عن الآخر ومن ثم سقفه. فهذه عوالم يلبس بعضها بعضاً حتى ليصعب حصرها مكانياً أو زمانياً، وبالتالي لا يمكن أن تحد وجودها أسقف.

بناءً تسكنه أوجاع البحث عن الحقيقة، حقيقة الوجود، وجود الجسد والروح فى معرفتهما مع العالم. ولنتتبع هنا النصوص الافتتاحية لفصول الديوان حيث تتضح معالم هذا البناء:

الفصل الأول:

فى البلاد المنسية/ يكون الوطن - هناك/ وطناً

الفصل الثانى:

الحب غاية الحلم/ وأمل/ الآن

الفصل الثالث:

لولا الخطوة/ لما كان/ الطريق

الفصل الرابع:

آثار جراحى/ منابع/ آلامى

الفصل الخامس:

الآن/ رداء المستقبل/ وعطر الماضى/ فى عالم الوقت
تموت فقط/ الآن

الفصل السادس:

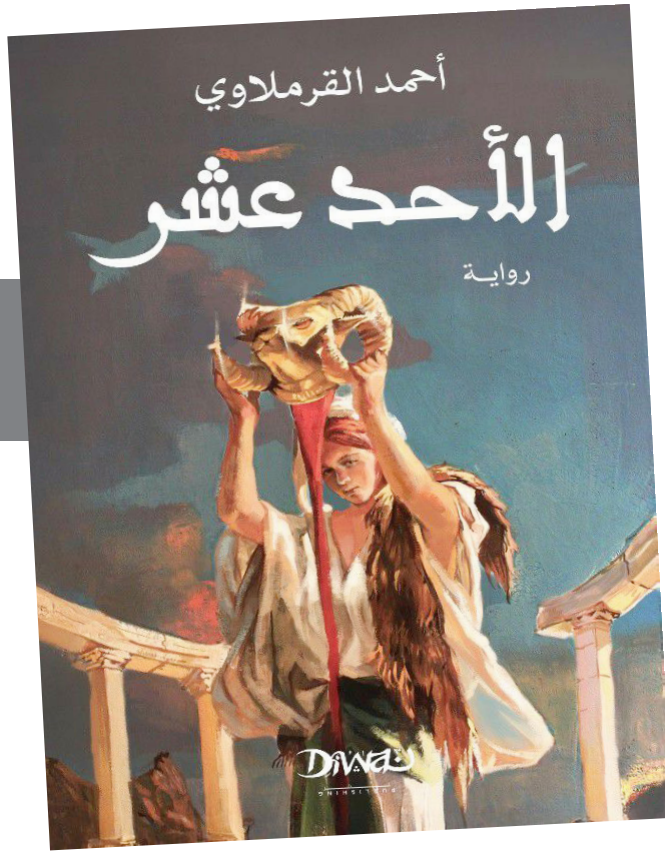
كلما تداعت المعرفة/ اقتصبت/ رماح المعرفة

الأحد عشر

الانتقال من القصص الديني
إلى ديموقراطية الرواية

منصورة عز الدين

الكتاب: الأحد عشر
المؤلف: أحمد القرملاوي
الناشر: ديوان



يوسف المضمرة فيها بإبراز دور أخيه روبين في إنقاذه وإيضاح اختلافه عن بقية الإخوة الذين يبرز بينهم شمعون ولاوي على وجه التحديد. في حين يشار إلى يوسف من وقت لآخر باعتباره الأخ الغائب الذي لم يفقد أبوه يعقوب الأمل بعد في العثور عليه.

وفى رأيي أن الكاتب نجح في تصوير صراعات مدينة شكيم ومكائد ومؤامرات القصر والصراع بين الكهنة والملك، والأهم أنه نجح في رسم تطور العلاقة بين داينا وخاطفها الأمير شكيم بشكل مقنع.

أما الخط السردى المعاصر المتمثل في الكاتب أمير واصف وصديقه ومنافسه حسام وفاتيماء والكاتبة الشابة دينا خليل، فقد أضاف إلى الرواية ولم يكن مقعماً عليها لأنه مثل مبرزاً مقنعاً للدمج بين الرواية والمسرح، كما أن الصراع المفترض بين أمير وحسام سلط الضوء على كواليس الوسط الأدبي، هذا بخلاف أنه عبر رؤية أمير لحسام يمكننا نحن القراء رؤيته هو شخصياً أكثر من حسام، كان الأخير مرآة تعكس لنا تنافسية أمير وهواجسه الخاصة عن نفسه وعلاقته بصديقه ورؤيته للمشاهد الأدبي باعتباره فضاء للصراع والتنافس، إلى حد أنه حتى عندما يصادف دينا خليل لأول مرة ويعجب بها، يرى في كونها كاتبة خطراً وتهديداً ما، ويشير إلى الأمر بمفردة «والأدهى».

يبقى قول إن الخط السردى المعاصر يمكن تصنيفه في خانة الهجاء الساخر، إذ تسخر من المشهد الأدبي وتنتقد عبر السخرية الفنية ظواهره و«ترنداته» البعيدة عن جوهر الأدب، وأهم ما في هذا الخط أن طرافته وسخريته الذكية قد عادلته جدية قصة اختطاف داينا والقائمة في بعض أجزائها ومثلت نوعاً من مراضاة القارئ بحيث تستدعي تبسمه وأحياناً ضحكاته.

رواية تنطوي على ظلي لها أو حتى قرين يسبق حضوره حضورها ابتداءً من العنوان. ف«الأحد عشر» عنوان يشير كما نعلم جميعاً إلى أخوة يوسف، لكن الدال الرئيسي فيه هو يوسف نفسه وحلمه الشهير الذي رواه لأبيه: «إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين». سيحضر يوسف في الرواية إذن عبر غيابه وكذلك يعقوب لأنهما من منحا الصوت في المرويات السابقة والآن، في فضاء الرواية الديموقراطية، من الأفضل أن يحضرا عبر الغياب فقط، كي ننصت إلى من غيبوا بشكل أو بآخر في النص الأصلي. فإن كان إخوة يوسف قد رموه في الجب، فإنهم في المقابل هم من سقطوا في جب الجماعة التي حولتهم إلى جوقه مطموسة الملامح، لتأتي الرواية لتخرجهم من هذا الجب وتمنحهم أصواتاً وسمات شخصية وصراعات تخصهم. هكذا ينجح القرملاوي - فيما يكتب قصة اختطاف داينا ويتتبع أيامها في مدينة شكيم - في إعادة كتابة قصة

كيف عارضها واشتبك معها أو حتى كيف هدمها ليبنى على أنقاضها قصته؟ في روايته هذه ينتزع القرملاوي حادثة اختطاف ابنة يعقوب من القصص الديني والتراث الغيبي مدخلاً إياها إلى ملكوت الرواية معتمداً على بنية مركبة تتداخل فيها، كما سبق وأشرت، الأجناس والأنواع الأدبية وتتنوع فيها النبرات والحالات الشعورية دون أن يتخلى عن التشويق والإيقاع السريع. ولأن الرواية بطبيعتها هي فن منح الصوت لمن لم تتح لهم المرويات الأخرى امتلاك صوتهم الخاص، ولأننا كقراء نجد أنفسنا خارج أرض البطولة الملحمة أو النص الديني المتمحور حول بطل أوحده، لنطأ فضاء الرواية الديموقراطية بطبعه، فمن الطبيعي، والحال هكذا، أن يكون هناك أكثر من صوت حتى لو لم يتعدد الرواة، بل سنجد أنفسنا أيضاً، في حالة «الأحد عشر»، أمام قصة أخرى مضمرة داخل قصة اختطاف داينا، وهي قصة النبي يوسف. كأننا أمام

تنطوي رواية «الأحد عشر»، الصادرة مؤخراً عن دار ديوان، للروائي أحمد القرملاوي على أكثر من فخ وأكثر من لعبة، ولعل أوضح هذه الفخاخ/ الألعاب يتمثل في مزجها لجنسين أدبيين معاً هما الرواية والمسرحية، لدرجة قد لا يعرف القارئ معها، في بداية العمل أهو أمام مسرحية أم رواية؟ يذكرنا هذا بمغامرة توفيق الحكيم في كتابة ما أطلق عليه مسرحية كما في عمله «بنك القلق» وبعمل يوسف إدريس «نيويورك ٨٠» على سبيل المثال لا الحصر. لكن القرملاوي في روايته هذه يمزج أيضاً بين أنواع أدبية عدة، فتجد أنفسنا أمام عمل يدمج بين دفتيه الكتابة التاريخية مع الأسطورية وال«ميتافيكشن» مع الهجاء الساخر، مستفيداً من كون فن الرواية بطبيعته فناً استيعابياً بمقدوره استيعاب أجناس وأنواع وحقول لا حصر لها.

تبدأ «الأحد عشر» بمشهد مسرحي كأن الكاتب تعمد أن يفاجئ القارئ منذ الصفحة الأولى بأول ألعابه، واللافت أن ثمة إشارة في الهامش إلى أن هذا المشهد ستعاد كتابته على نحو أكثر تشويقاً. وفي هذا جراءة من القرملاوي خاصة لو تذكرنا أهمية مفتتح الرواية بالنسبة للروائيين، فكيف يبدأ أحدهم روايته بمشهد مسرحي يعلن عدم رضاه عنه؟ بعد المشهد المسرحي نلتقي بمأزق الكاتب أمير واصف - الحائز على منحة «إبداعات» كي يكتب مسرحية - المتمثل في تعثره في كتابة مشهدها الافتتاحي. ونلاحظ هنا أن الكتابة تُقدّم باعتبارها مأزقاً يقارب حدود الكابوس. ثم نفاجأ بأن المشهد المسرحي الافتتاحي سرعان ما تعاد كتابته في شكل روائي يسيطر على مساحة لا بأس بها من العمل دون تخلٍ عن المشاهد المسرحية المنسوجة في بنية النص، وسوف نكتشف قرب نهاية العمل تفسيراً فنياً مقنعاً لهذه الغلبة الروائية.

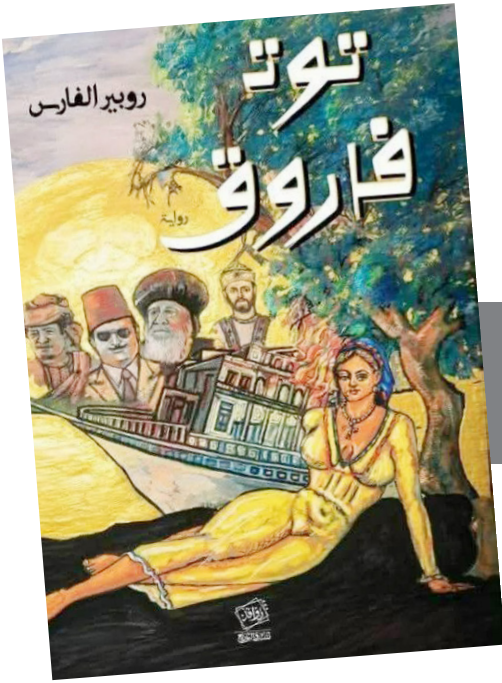
يتناص القرملاوي في «الأحد عشر» مع قصة دينية شهيرة ويتبنى عدداً من تفاصيلها المعروفة خاصة فيما يخص مدينة شكيم وحاكمها وابنه وجزيئة اختطاف داينا ابنة يعقوب. وعن نفسي، عندما أقرأ عملاً يتناص مع قصة قديمة سواء كانت أدبية أم دينية، يكون شاغلي الأول ومعياري لنجاح الكاتب هو كيف انطلق الكاتب من النص الأصلي ليكتب نصه الخاص وي طرح أفكاره هو؟ بعبارة أخرى:

الكاتب نجح في تصوير صراعات مدينة شكيم ومكائد ومؤامرات القصر والصراع بين الكهنة والملك، والأهم أنه نجح في رسم تطور العلاقة بين داينا وخاطفها الأمير شكيم بشكل مقنع

توت فاروق؛

موزاييك تاريخي!

أسامة ريان



الكتاب: توت فاروق
المؤلف: روبير الفارس
الناشر: روافد

صائدى الثعابين السامة للحصول على سمومها كترياق»، فأحدهم هو فخرى البارخ فى تصيدها، فيثور تساؤل حول نهايته الدرامية هنا فى النص، هل استسلم للموت بين الثعابين لافتقاده لحنية وحضن سعادى وقد رفضته بعد أن ذقت حنية وبذخ الملك الشاب؟ خاصة وأنه -فخرى- من المؤكد قد لحظ تواطؤ الكبار على واقعته مع جلالته، ثم ابنهما شبيهه يسعى بينهم وسط تكتم جمعى مريب. فكانت واقعة استسلامه للثعابين بعد أن انساق وراء الأفعى إلى الكهف حيث ترك نفسه لها ليموت.

لكن أعقب ذلك صدمتها -سعدية- بعد أخبار قيام الثورة، فسقطت فى الشارع مريضة تهذى بأغنية «فاروق يا نور العين»، وماتت بعد أن أوصت القس برعاية ولدها فاروق، وهو القس الذى أهدى فاروق الصحفى -فيما بعد- أوراقا صفراء، هى مذكرات جده «إبراهيم كنشور» كأشد معارض للكاتوليكية والفاتيكان.

جاءت هذه الأوراق الصفراء المدسوسة فى الكراسى الخضراء كبدية لقطعة موزاييك تالية سيثيرها روبير على لسان فاروق الروضى. تدور حول الأخوين فرنسيس وغالى استنادا إلى سفر أستير وأحشورش! ولعل بداية الكاتب بهذه «قطعة موزاييك» جاء مناسبا وبالذات زمنيا ليعدها عن شبح الرواية التاريخية الجامدة، لأنه هنا سيكون محورا أو نقطة ارتكاز للسرد تمكن الكاتب من تحريك زمن السرد للدفاع أماما وخلفا -ربما بمقايير متساوية- تصل إلى مذبحة محمد على الشهيرة خلفا، وحتى حريق دار الأوبرا أماما، مع تسلل إلى محاولات إخفاء كل الأدلة حول أطراف مسئولة برغم كونها من أهم مفاتيح ما دار فى الوطن من ظلامية بعدها ولنصف قرن، مثل مقولة سلبية تجاه الموسيقى، تسبب للبابا شنودة المتولى البابوية حديثا، أيضا تعليق للشاعر صالح جودت «لقد أزلنا بيتا للدعارة والشيطان». يتسلل الكاتب بجرأة إلى تلك الحكاية الغامضة فى زمن محمد على باشا الفظ الباطش، وقد بدا تحول طائفى لعائلات مصرية كبيرة من الأرثوذكسية إلى الكاثوليكية (لعل تدفق الإرساليات كان وراء هذه النزعة) بأثر اشتهم فيه محمد على نوايا استعمارية، وقد يتهدد بذلك أمن البلاد. فكانت واقعة تحول عائلة الأخوين فرنسيس وغالى إلى الكاثوليكية، وكان من الممكن أن تمر هذه الواقعة بلا عواقب، لولا قرب الثرى غالى (بك) إلى محمد على -الذى منحه اللقب- لاجتهاده فى الاقتصاد. فاستغل هذا البك مكانته بالسلط على أخيه فرنسيس ليتزوج الفتاة «نعم» ابنة عمهما، برغم علمه بأنه يجب الجميلة «كنورة». يستاء فرنسيس لهذا الأمر، فيتفنن هنا الروضى فى قص متاعب «العريس» الذى تحاليل بمرويات الكتاب المقدس التى درسها حول الجنس فى الأسفار (مثل أستير) ليجد سببا للخلاص منها.

لجأ فرنسيس إلى حيلة ساعده فيها الراهب فرانسوا -بوفرة من قطع الذهب كرشاوى- لتخطي تزمّت البطريك. فانتقى الراهب الفتى الصعدي إبراهيم، بعد أن أفتح أباه «كنشور» باستقدام ولده إلى القاهرة ليتعلم فى دير الفرنسيسكان، على أن يدبروا له السفر إلى الفاتيكان ليواصل دراسة اللاهوت، فيعود ليتولى منصبا كنسيا هاما (كمبعوث) يتيح له تطبيق فرنسيس من نعمه، وتزويجه من حبيبته! ولاحقه برسائل وتوصيات للفاتيكان متهورة بخاتم محمد على تزويرا! فاجتاز «الأب» إبراهيم كل الاختبارات ولم يتعلم شيئا، لكن عاد ليتم خطة فرنسيس بالقطع الذهبية. وبمجرد أن تمت الزيجة، تحرك الأب الأكبر مكسيموس لينتقم بإبلاغ الباشا بتزوير أختامه، ولولا تدخل قناصل الدول الكبرى لدى الفاتيكان، لما أمكن تخفيف حكم الإعدام على إبراهيم كنشور ليصبح النفى إلى الفاتيكان (كاول «أب» أسمر هناك).

ولم يفت الصحفى الروضى فى كراسته الخضراء التى لا تكف عن الإثمار أن يقص نبا فتنة مزعجة أحقت بدمياط إبان انتظار إبراهيم للسفينة منفيًا إلى الفاتيكان. تدور حول جريمة بشعة قتل فيها «سيدهم» أحد كبار تجار الأخشاب هناك بدسيسة شديدة الوضوح، لكنه صمت مجتمعى، لعلنا «نعرفه»، لكن الأخطر فيه هنا -فى كراسة

تكن براعة الكاتب فى إفلاته من طوفان الرواية التاريخية السائد، لأنه كعادته مهموم بأمور العامة من أهلينا

يطيب للأديب المصرى روبير الفارس «الاشتباك» فى نصوصه، وبلا تخفى، ولذلك فكثيرا ما يحيطها بحكاية أو حدث هو غالبا «تاريخي»، ويتتبع فى ذلك كل المصادر الممكنة مهما صغر شأنها، ليزيد من مصداقية الحدث، لكن بشرط محاولات إثباته ولو عن طريق غرائبيات تملأ حياتنا -وبالأكثر تاريخنا الذى لا يحيرنا نحن فقط، بل العالم أيضا. يبعد فى ذلك إلى الصحافة -حيث بيته الأصل- كما لو كان فى حالة إثبات لوجود ما للصحافة فى الأدب -ربما العكس أيضا- لذلك يكون ظهوره ممثلا للصحفى صاحب الثقافة العميقة، والذى يعمل دائما مع مدير تحرير يكبح جماحه بما لديه من «ضوابط» رفايية.

وهنا مع «توت فاروق» أمسك روبير بتلابيب حكاية عجيبة حول وجود ولى عهد للملك فاروق! رأى أنها تستحق الاهتمام -خاصة وأنه وثقها بما يجعلها سهلة التصديق- وقد تبين له كصحفى عتيد أن هناك قمعاً ما أغلق سبل التحقيق فيها وغيرها منذ عدة عقود. وبمجرد أن شرع فى إعادة تحصى هذه الشذرات من الصحف، فتحت أبواب الجحيم عليه وعلينا، خاصة أنها جرّت معها حكايات مشابهة فى متابعيها.

استعان الكاتب هنا بصنوف السرد والغرائبية مستلهما منهجية العثور على وثيقة أو سجل، وهنا كراسة خضراء عليها رسم لشجرة توت حمراء. أقتنعنا بأنه عثر على كاتبها بالفعل وناقشه فى بعض ما جاء فيها من أحداث عاصر بعضها، لكنه أيضا دون الكثير مما سمعه من مرويات فى شبابه، فجاءت أسماء الأعلام موثقة تاريخيا مما جعل لها أثرا بالغا مقنعا للقارئ.

وتكن براعة الكاتب فى إفلاته من طوفان الرواية التاريخية السائد، لأنه كعادته مهموم بأمور العامة من أهلينا، ويقلقه تردى أحوالنا -الطائفية- المحتقنة دائما جاهزة للانفجار، فيكون ظهور شخصية تاريخية شهيرة ليس الأصل فى الرواية. لكن يأتى ثبوت الوقائع التاريخية لصالح السرد، خاصة بالاستعانة بصفح وقتها أو سجلات مؤرخين. فهنا يعثر الصحفى أو يلتقى -الصحفى روبير- بصحفى- أيضا- سابق متقاعد (زهقان) يدير مكتبة بسيطة يرتزق منها عن طريق ماكينة تصوير لأوراق رسمية بالقرب من مستشفى حكومى بالمنيا، فوالدته فى المستشفى الصدرية ويلزمها تصوير أوراق. تدور الأحاديث (هنا ليست صدفة، فالطيور على أشباهها..) لتصبح ألفة فصدافة. يتطور الحديث العابر بينهما إلى «خطب جل» حيث تتبّه حواس الصحفى فى روبير ليلحظ أن للصحفى الكهل «فاروق الروضى» سمات تتقارب ملامح ملكنا السابق فاروق! فتتكشف حكاية غريبة- وثقها الروضى فى كراسته ذات الغلاف الأخضر، هذه الحكاية هى أول قطعة موزاييك هنا. فتبتين بسرد شائق أخبار رحلة الملك الشاب فاروق- بعد عام واحد من جلوسه- بهبط جنوبا فى النيل فى يخته النهري الفاخر «قاصد خير» لحضور افتتاح خبيثة الآثار حديثة الاكتشاف فى قرية تونة الجبل. ولتزايد شعبيته تقوم الصفوة من العمد والنواب والكنيسة على رعايته فى يخته الملكى الفخم. استلطف جلالته الفلاحة الجميلة «سعدية» التى أحبتة وراحت تتغنى باسمه راضية لقاءات زوجها فخرى المستكين (وبخفة دم يسوق لنا الكاتب كراهيتها للحلة النحاس، لأن حبيبها الملك كان يغمغم فى حضنها بكراهيته لمصطفى النحاس زعيم حزب الوفد). ويسوق إلينا الكاتب السطور التى تتحدث عن جدال فيما بعد عن أفضلية فاروق الروضى «ابن سعدية» كولى عهد بعد قيام الثورة! طارحا بسخرية فكرة «الزنا». وجد رئيس التحرير فى حكاية روبير تلك عن ابن فاروق (القبطي) حيلة تلهى الناس عن ترديد حادثة مذبحة الأقصر (نفى كتب المدارس يزيفون التاريخ لصالح الحكام، وفى الروايات يزيفونه لصالح الشعب). غادر فاروق تونة الجبل تاركا بذرته فى رحم سعدية التى أصابها اللطف لفرط ترددها لعشقها له، وغطست الحلة النحاس فى النيل وبعدها غطس الملك فى التاريخ، بينما ولده فاروق الروضى أصبح صحفيا مهما بعد رعاية الكنيسة له ليتخرج فى الجامعة. ويصبح صاحب موقف سياسى واضح من جداله مع القس المستنير فى بلدهم بالمنيا ليتكشف ميله للفكر البازغ.

تتبدى حساسية الكاتب فى لغوياته البسيطة وبالذات فى الحوارات- وتبدو سريعة خاطفة- غير الممعنة فى العامة. وهنا لجأ إلى أفكار «دى سوسير» فى فنون «العلامة» خاصة عندما يضطر إلى تفاصيل جنسية -باعتبار أن الجنس هو المحرك لأحداث الظلم والتسلط الكثيرة فى النص- مثلا كما فى حالة الرفاعى فخرى مع الثعابين. هنا كان للغرائبية دور مشوق حول حياة «الرفاعية أو

الروضى- هو حكم المحكمة بعد أن ثبت للقاضى «بالشهود» أن المتهم «سب الدين»، وضمنا فهو لا يجد غضاضة فيما لحق به من أذى يودى إلى القتل، فأمر بحبسه حتى يشهر إسلامه أو يُقتل، فكانت نهايته البشعة، حسب ما جاء فى الوصف.

وعلى ذكر بشاعات زمن محمد على لم يفت الروضى إشارة إلى ما أعقب مذبحة المماليك من تفنن خدم محمد على -بأمره- فى التكيل بالقتلى ونهب أملاكهم حتى نزح البلاط والأخشاب.

وهنا بإيماء ذكية يتطرق إلى «جور» رجال الكنيسة فى «حجب» أو السماح بزواج للرجل الطيب الفنى خادم طائفته «كامل» من زوجة ثانية، كضرورة لصون نفسه وقد احترق وجه زوجته الطيبة مريم بنار مفاجئة شبت بالفرن حتى أنها أصبحت كشبح يهرب حتى أولادها منها، فيرددون عليه دائما مقدسات على رأسها «لا طلاق إلا لعة الزنا!» ثم يعود بنا إلى كنشور: لا يتضح ما دور إبراهيم فى الفاتيكان وقد مر ما يقارب عقود ثلاث، لكن الأهم هو التقاؤه بالموسيقار الهام «فيردى»، وقد تشاركا فى هواية الحصول على القطع الذهبية من الآباء الكبار، فأفصح فيردى عن استعداده لوضع «أوبرا» عن حياة بطرس الرسول لتكون معزوفة افتتاح قناة السويس. هنا دار بينهما حديث حول ماهية الأوبرا كمنبى ومعنى، وتولى فيردى الشرح. فحكى له إبراهيم حكاية «فرانسيس كنورة» فتأثر مزاج فيردى ليضع أوبرا «عايدة» للافتتاح. ولعل روبير قد أثر هنا سرد هذه العلاقة حتى يصل لنهاية المبنى الدرامية مع الاشتباه فى ضلوع «القذافى» فى المؤامرة -وقد تجنبت الصحف وقتها تتبع الجريمة ربما لأسباب سياسية (قامت وحدة مضحكة بين مصر وليبيا والسودان!)، وبدأت خفة دم مؤلفة بتتبع معنى اسم هذا «الزعيم» وتناصبه مع ممارساته الجنسية مع حرسه الخاص وحارساته، حتى أن جريمة حرق الأوبرا تمت أثناء تواجد السادات فى زيارة هناك!

ثم كانت الواقعة التى بدت كمؤشر دخول مصر فى ظلام لنصف قرن، وهى إيقاف المحافظ لعرض مسرحية بريخت فى قصر ثقافة بنى سويف، وكان مدعوا لحضورها بين الجمهور -وثقها الكاتب هنا بالاسم، ولم يعترض رئيس التحرير- فصاح وهاج فجأة مهاجما العرض والمخرج والممثلين، باتهامات «دينية»، وطرد وكيل وزارة الثقافة هناك مصدرا قرارات تحويل المكان إلى منبر للدعوة. وأعقبها روبير بواقعة محاولة نسف الكنيسة أثناء فرح مسيحي، واختلف الجماعة الإسلامية مع المنفذ «خالد» الذى اصطفوه لحبه للجهاد، فوجب على أميرهم «أبى جعفر» قتله كبدية لسلسلة من حوادث إرهابية لسنوات. لم يغفل روبير خفة دم -مؤلفة- حول الصداقة بين «بشارة» و«شواذفى» العميان يسميان بين مقابر دميانة والإمام الشافعى، يرتزقان من القراءة على الموتى بشرط أن يتلمسا هوية المتوفى لانتقاء ما يناسبه فى رحلته، خاصة وأنهما طوال الوقت -بعد فواصل من المجون مع ضالات بين المقابر- يقوم كلا منهما بتحفيظ الآخر نصوصا قرآنية أو «مزامير» للارتزاق حسب الحال، ويسخران من حاجة البشر لهذه النصوص فى النهاية.

برع الكاتب فى رسم مشهديات الجنس وطوقسه، وكذلك الفن الدينية الخاصة منها مذهبياً، أو العامة طائفياً خاصة عندما تصبح سياسية محلياً أو دولياً. لكن المتابع لتاريخنا بالعموم، المرصود وأيضاً القريب -المحكى- بما فيه واقعا، سيستنتج أن ما جاء ذكره ليس غرائبياً، حتى لو ساد جوم من التصوير الفنى ببلاغة ومجاز أدبى لمزيد من التشويق وعمق التأثير كنوع من التذكير بثير الدهشة، ومزيد من تحذير من أهوال (لا أعادها الله على الوطن).

كاريكاتوريات من دفاتر مشمسة

رياض الشرايطي

١- شكسبير - شاعر المآسى والضربات المسرحية.
كل شيء درامى عنده، حتى لو كان طلبا لقهوة.

أكون؟ أم لا أكون؟
هذا هو السؤال...
وقبل أن يجيب النادل
يطعنه مجهول
وتنزل الستارة!

٢- رامبو - الفتى الذى ملّ من كل شيء قبل العشرين
حرق الشعر، سافر، وتركنا نتساءل لماذا.

يا أيتها الكلمات
كنت فتى يركض نحو النهايات
وحين وصلت
وجدت قصيدتي تنتظرني
مكتوبة على جدار قطار لن يعود.

٣- نيرودا - شاعر الحب بلا حدود
حتى إذا كتب عن السياسة، تسمع دقات القلب
بين السطور.

آه، تشيلي!
فيك تنام الأرض بين ذراعي
وتزهر قبلي
على خد الثّوار!

٤- بودلير - «كآبة حتى في الطقس الجيد»
حتى لو سطعت الشمس، سيجد طريقة
ليجعلها سوداوية.

أشعة الشمس؟
كم هي مبتذلة!
فضة الغيوم؟
كم هي حقيرة!
دعوني وحدي مع قهوتي السوداء
ودمعة تسقط ببطء
في صمت أنيق.

٥ - والت وتمان - «أنا.. وكل شيء!»
يكتب عن نفسه، وعن الكون، وعن العشب،
وعن كل شيء دفعة واحدة.
أنا العشب

أنا القطار
أنا الرّجل العجوز في الرّواية
أنا العالم
أنا الكون
وأنا أيضا هذا الساندويتش الذى تأكله الآن!

٦- فيكتور هوغو - «الشاعر الذى لا يعرف
متى يتوقف»
كل قصيدة عنده ملحمة، حتى لو كانت عن
قطة مريضة.

أيتها القطة
يا روح باريس المعذبة
في عينيك أرى الثورة
أرى المصانع
أرى...
(بعد ٣٠٠ بيت...)

اللوحات للفنان: محمد باطه



وهكذا، فى سترة البرد القاسى
نامت القطة
وانتهى الحبر!

٧- إدغار آلان بو - «الشاعر الذى يرى الأشباح
فى كل مكان»
حتى فنجان قهوته يتحوّل إلى كائن شيطانى.

القهوة تحدّق بى
بعيون سوداء كهزّ الجار
ترتعش يدي
هل شربت منها؟
أم أنها شربتني؟

٨- بابلو نيرودا - «شاعر العاطفة المبالغه»
يمكنه أن يبكى بسبب تفاحة على الطاولة.

أيتها التفاحة
آه، يا جرح الشجرة المقدس
كيف سقطت؟
من أهملك؟
أيتها الفاكهة
المثقوبة مثل قلبي!

٩- تس إليوت - «الشاعر الذى يجعل الحياة
كثيبة بلا سبب»
يمكنه تحويل حفلة شاي إلى لحظة وجودية
قاتمة.

الملاحق
الشاي
الأصوات الناعسة
كل شيء بارد
تماما
مثل حياتي.

١٠- غوته - «الرّجل الذى يعاني لأنّه يحبّ
كثيرا»
وكل حبّ عنده يستحقّ رواية كاملة.

أحببتها...

ندبة ملوثة بالحب

رضا أحمد

ندبة ملوثة بالحب،
تعطى ظهرك لأطفالك
يرسمون ورودا

وشروخا يؤجرها الألم
لبذور الحنطة
والأشواك.

لا يهم أن تفتح كتابك
وتصبغ العبارات الغامضة
بالأصفر الكناري
وتدع العصافير، النجوم والأطياف

لا يهم أن تعيش وحيدا
تأكد من حياد الريح
قرب منزلك
كى لا يموت فيك الأمل مرتين
جوار نفس الباب.
ذهبت الأيام
التي يعرقل فيها نمو مخالبك

تلف رأسك
ببساطها الحريري
وأنت تقرأ:
على حبيبتيك ولا تعجبها
على مديرك ولا يفهمك
على الطريق ولا يدخر لحذاك
خطى تهرب من ثقوبه،
وعلى أمك
تفيض بالدموع
هل لديك أسباب أفضل للبكاء؟
ذهب ظلك إلى مكحلة

وعينيها...
شبابيك،
تمتلك مرآتك
وسر النور
صرت أسيرها
ترى كل شيء
والكلمات...
تجرح حنجرتك.
لا يهم أن تعيش مع ابتسامة
أو فى خلفية ساعة الحائط

الأدب

تصدر عن دار أخبار اليوم
٦ شارع الصحافة بالقاهرة

رئيس مجلس الإدارة:

إسلام عفيفي

رئيس التحرير:

ياسر عبد الحافظ

مدير التحرير والتنفيذيون:

محمد شعير

إسلام الشيخ

منصورة عز الدين

حسن عبد الموجود

نائب رئيس التحرير:

أسامة فاروق

الإخراج الصحفي:

سيد عبد النبي

محمد مختار

أحمد سعيد

صدر العدد الأول منها

في ١٩٩٣/٧/١٩

برئاسة تحرير

جمال الغيطاني

في عهد إبراهيم سعده

رئيس مجلس الإدارة

أسعار البيع في البلاد العربية والخارج

● سوريا 50 ل س ● لبنان 2000
● الأردن 1.25 دينار ● الكويت
750 فلس ● السعودية 8 ريالات
● تونس 1,70 دينار ● المغرب 15
دراهم ● البحرين 0,300 دينار ●
قطر 10 ريالات ● الإمارات 8 دراهم
● سلطنة عمان 0,50 ريال ● اليمن
200 ريال ● غزة/ الضفة/ القدس
1 دولار ● فرنسا 3 يورو ● المملكة
المتحدة 2 ج ● إيطاليا 3,5 يورو
● ألمانيا 4,5 يورو ● اليونان 2,9
يورو ● النمسا 3,65 يورو ● تركيا
3500000 ليرة ● أمريكا 5 دولار
● استراليا 8 دولارات ● كندا 5,5
دولار ● الجزائر 150 DA ● ليبيا
2000 درهم ● مسقط 0,50 ريال.

■ الاشتراكات السنوية ■

داخل جمهورية مصر العربية ٣٢٠
جنيها مصري. الدول العربية
والأوروبية ١٣٠ دولار سنوي. السداد
نقدا أو ب شيك لأمر أخبار اليوم ٣ (١)
شارع الصحافة. القاهرة
فاكس: ٢٥٧٨٢٧٠٦

الاستعلام ت: ٢٥٨٠٦٤١٩ - ٢٥٨٠٦٤٢٠
المبنى الرئيسي: ٢٥٧٨٢٥٠٠ - ٢٥٧٨٢٦٠٠
المبنى الصحفي: ٢٥٧٨٢٧٠٠
قطاع التوزيع: ٢٥٧٨٢٧٠١ - ٢٥٧٨٢٧٠٢
فاكس المؤسسة: ٢٥٧٨٢٥١٠ - ٢٥٧٨٢٥٢٠
الأيمل: FAX- AKHBAR @ LIVE.
COM

فاكس الإعلانات: ٢٥٧٨٢٥٤٠
فاكس التوزيع: ٢٥٧٨٢٥٤٠
تلكس دولي: ٢٢٨٢
محلي: ٨٨ طريق الحرية
مكتب الاسكندرية: الدور السادس
ت: ٤٨٣٠٠٠٠ - ٤٨٣٠٠٠٩ تلكس ٤٨٣٣٧

مقالات الرأي المنشورة
في الجريدة تعبر
عن وجهة نظر كاتبها

الغزل جزءاً من السياسة»
حتى لو كتب عن أزمة دبلوماسية، ستجد وردة
وشفتين في النص.

أيتها الحكومات
قبلي شعوبك كما يقبل العشاق العساكر
والأ، فسنكتب الحب
على جدران السجون!

١٥- طه حسين - «الأديب الذي يحول أي سؤال
إلى أطروحة فلسفية».
حتى لو سألته عن الطقس، سيجيبك بمقدمة
طويلة.

هل المطر ينزل لأنه يريد النزول؟
أم أنه مجرد فكرة
زرعها أفلاطون في السحاب؟
أم... يا صديقي
المطر ليس ما نراه
بل ما نفكر فيه!

١٦- جبران خليل جبران - «كل جملة عنده
تصلح أن تكون وشما».
يمكنه تحويل أبسط فكرة إلى حكمة.

الوردة، إن لم تفهمها
لن تفهم نفسك
والريح، إن لم تسمعها
فلن تسمع قلبك
والقهوة
أه، كم أحتاج فنجانا الآن!

١٧- أدونيس - «الشاعر الذي يستخدم ألف
كلمة ليقول: لا شيء واضح».
حتى لو سألته عن الساعة، سيجيبك بقصيدة
طليعية.

الزمن يهدم
والدقائق تخلع أثوابها
والساعة؟
مفهوم ميتافيزيقي
عالق في تجاعيد التاريخ!

١٨- محمد الماغوط - «الشاعر الذي يضحكك
وهو يبكي».
يكتب عن البؤس، لكنه يجعلك تضحك بطريقة
مؤلمة.

وطني؟
علية سردين بلا زيت
الحرية؟
قبقاب في حمام عمومي
الحل؟
أضحك كي لا أشنق
أو أشنق نفسي!

تونس

لدرجة أنني كتبت ألف صفحة
ثم بكيت
ثم أحرقت الكتاب
ثم كتبت مجددا
ثم أحرقت
وما زلت أعدو بين قلمي والمدفأة.

١١- المتنبي - «الرجل الذي يظن نفسه كوكبا
يدور حوله الكون»
حتى عندما يمدح، فهو في الحقيقة يمدح
نفسه.

إذا غبت، غاب الضوء
وإن حضرت، انفجر النور
وإن نظرت في المرأة
تعجبت كيف لم تحن لي!

١٢- أبو نواس - «الشاعر الذي لم يكتب شيئا
وهو واع»
يمكنه تحويل أي موضوع إلى خمر، حتى لو
كان عن الطقس.

المطر؟
أه لو كان نبذا
الغيوم؟
أكواب تنتظر الامتلاء

١٣- محمود درويش - «الشاعر الذي يجعل
أي كلمة تبدو مصيرية»
حتى إذا تحدث عن رغيف خبز، تشعر أنه
جزء من ملحمة كونية.

الخبز؟
ليس خبزا، بل وطن
العين؟
ليست عينا، بل جرح قديم
أنا؟
لست أنا...

أنا ظل القصيدة، حين تغادرني الكلمات.

١٤- نزار قباني - «الشاعر الذي يجعل



في دارك القديمة؛
لست طحين الأمل
ولا اليد الجائعة
أو بركة أطلقها قهقهات الخميرة.
أنت رغيف الأذى
الذي قدمناه إلى الآلهة
بأسنان مكسورة.

كل الأقنعة التي تعرفها
لا تبقىك أمنا.
تموت على هيئة أفعى
في جدارية
لست ضفي البازلت
ولا برودة الزمرد أضاءت عينيك
أو أتلصص صوتك
هديل يمامة
تغازلك.
تموت فوق جمر التنور



للضئان : منير الشعرائى

