(١)

كان كامل التلمسانى وليد الثورة وجيشان زمان الحرب. نمَّت أعماله الأولى المعالجة بالجواش، عن فن عنيف، وحس لونى درامى ملفت للأنظار، وجمالية صادمة، وعن مدلول التزام وإيحاءات تسمعنا لغة شديدة اليأس والتمزق العصى على التحليل. التشنجات، وصرخات اليأس، والنوبات، كانت تخنق عنده الواقع الذى لا ثبات له للأزمان الغابرة. وترزح القيمة التشكيلية عنده تحت عبءٍ يسحق الحس التصويرى. وعند الاقتراب من نهاية عمله بالتصوير انخفضت جرعة الهول والتطرف الأقصى فى ألوانه. ومع احتفاظ التلمسانى بحسه المثير للإشفاق والآخذ بالألباب فى إبراز الجراح الإنسانية أدرك أن عليه الانصياع للقواعد الجوهرية للتصوير الزيتى. وأخذت التفاصيل تفسح الخطا لتآلفات فى الإيقاع أقل تضادا أو تصادمًا، ولكن كان العديد من التضحيات والضيقات، والتخليات قد وسمت ما شاب صرخة الفنان من يأس وعدم فاعلية وصيرورة الحركة أضعف من المصير المفجع لحضارة متعطشة للدماء واللاعدالة الاجتماعية.

(٢)

كان رمسيس يونان أكثر حزمًا ويقينية، وبدا تمرده أكثر إنسانية وذلك بفضل السيريالية. ولما كان أكثر ثقافة أيضًا، فقد ارتضى الانشغال التحليلى الملح، وكانت شخصياته ذاتها خاضعة لفلسفة عقلانية من بائع الأشياء، بل إن نبرة قاسية صماء كانت تغلف شخوصه الرخامية.

وكانت هذه بداية رائعة تبعها ما يربو على عشر سنوات من الصمت وعندما عاد يونان إلى التصوير عام ١٩٥٧ جلب ثمار تأملاته وقراءاته.

اختفت الوجوه الرخامية التى سبق أن أشرنا إليها، وقد تحررت هوية الكائنات من كل فردانية خاصة كى تواجه الركض الجموع للأشكال نحو الصيرورة، ويبدو أن صمت يونان وجد فى وفاة كامو ذاتها معيارا جديداً للتفكير أقلق وجوده كله. وقد صدم نضجه بالمصير الذى صارعه فى صباه المتأجج. ويبقى من الآن فصاعدا الحيز الضخم للصحارى السحيقة مترامية الأطراف ، صحارى التمرد وإصرار النبات ، وصمت الجماد. وقد أضفت الأرض كلها الانسجام على انتصاره الجديد وفقًا لضمير إنسان الغد، الإنسان المتمرد، الإنسان الملتزم الصمت، الأسئلة بلا إجابة، الانتصار عقيم ، والحرية فى الأغلال سنة، وهل يعنى ذلك أن المصور المفكر يجب أن يتنحى ويستسلم؟ هل يعنى ذلك أنه ما عاد من أوان للكلمة أو لسراب الألوان؟ هل يعنى ذلك أن المعمار العقلانى للإنسان، الذى دأبت النزعة الإنسانية عشرين قرنًا على تشييده يجب أن يهوى وينهار ، ويفسح الخطى للغة مشوشة مؤلفة من مجرد إرهاصات وأصوات أولية متلفظ بها؟

ولاشك أن رمسيس يونان لايقترب من الأزمان الجديدة مجرد اقتراب سلبى، بل هو مدرك فحسب للقيم الموجودة دومًا رغم النكبة العصرية التى نحضرها والتى يرتبط بها فكرنا أينما كنا، ويظل خاضعا لها.

وليس هذا الوعى هو الفعل المتحرر ، بل هو الفعل الذى فى عداد التكوين. إن المسيرة جد مختلفة: يتوحد الممثل والمشاهد فى المسيرة ذاتها وتحت السمة العالمية ذاتها. ما عادت الثورة مجرد ظاهرة بسيطة، بل حقيقة واقعة، حقيقة تندمج فى لاشعورنا الذى يشكل هويتها، ويأسر أكثر أصدائها خفاءً. الأجساد المشبعة بالشمس، التى تحدث عنها كامو . نضحت عمداً بهيئتها وتوقعها الديونيسى لتلحق بسر الحبات الذهبية تحت السماء البنفسجية لخريف البحر المتوسطى. إن الرياح حاملة الإلهامات التى يعجز عنها الوصف، وأشعة الشمس المتحيرة فى مسيرتها غير المألوفة لن تتحكم في المستقبل فحسب ، بل وسوف تسيطر على الانحلال المضطرد لمستقبل غير مؤكد (٦١-٦٢).

ما عاد ثمة تكوين ولا تآلف كمى مما يستجيب إليه النقد الفكرى للمتأمل، بل حل محل ذلك بسط للقوى كافة على اختلافها، وتضافر كل صخب وضوضاء، والإدلاء ببرهان حيث لا مجال لبرهان.

هل ارتضى رمسيس يونان، الذى هو مصور قبل كل شىء، واستخدم أساليب نقلتها إليه التقاليد التشكيلية؟، هل ارتضى فى تصويره الثورة التى قذفت به إليها عقلانيته أو يمكننا أن نقول عقلانية كل الأزمان، أم أن هناك فى حالته انفصاماً بين المصور والمفكر؟

أجل، وذلك لو لم يكن يونان قد أدرك الهوة التى تفصل فكره عن متطلبات التشكيل. ولم يكن قد ارتوى بالنزعة الإنسانية الجديدة، ولم تكن أحلامه قد صاغتها لهفة ريمبو، وحتمية لوتريامون الإجرامية والملائكية فى الوقت ذاته، وشخصيات ساد، وصوت بريتون الكبير، كل ذلك معا إنه لا نكران لماضيه؛ ذلك الماضى يستحوذ علينا، وتصبح عيوننا وقلوبنا مفتوحة من جديد على ما كانت عليه فى زمن الأحلام الأولى.

وبعد ماذا يقال عمن يتناول القربان فى حجر ثورة لا نكران لها، مولودة من رحم التقاليد المتواتر عليها، بل وشارك يونان؟ أم الثورة فى إنضاج الثمرة التى سقطت من الشجرة التليدة المنغرس جذعها فى أعماق غير مشكوك فيها ، وإن كان الكشف عنها دائبًا من جديد؟ لا يبقى إزاء ذلك سوى التهكم، والتزام الصمت، وهو موقف اللاقبول وهو موقف الرفض وعدم الانتماء إلا أنه على عكس ذلك لو أن الرجل لم يتمسك، أو لم يعد يتمسك بالكلمة التليدة، فإن قلبه على العكس ، أفصح عن تشبثه بالقديم فى لغة جديدة. ظل رمسيس يونان واقفًا على قدميه، عنيداً منيعًا على عتبة البناية التى أقامتها التهويمات المتمردة لأيامنا الأخيرة .

وهو لم يجتز العتبة، ليس لأنه لا يعرف ما الذى ينتظره فى قصر التيه، ولكن على العكس، فإن هذا التمرد يرقى إلى ما هو أعلى من الجموع المتعاركة كى يحيا على نحو أفضل مصير هذه الجموع ذاتها.

وسوف نلقى كل هذا التوتر الدرامى لوجوده مسجلا بإلحاح فى ألوان لوحاته وتكويناتها. كان دالى نقطة انطلاقه، لكنه لم يقتف أثر أستاذه فى كل

شطحاته العبقرية. بل إنه انفصل أيضًا، بغير عمق، عن اتباع ميرو وإيف تانجوى. على أن تقنيته – بالمعنى المادى للكلمة – مدينة إلى الفلاندريين وفنانى الشرق الأقصى المجهولين فيما يتعلق بنمنمة التفاصيل، وتحرر الألوان البدائية المدمجة فى أصداء النغمات الثرية أو بعبارة أخرى فى جزئيات درجات التلوين. وقد قام التكوين عند رمسيس يونان على الباروك بقدر ما قام أيضًا على الكلاسيكية. وإن توالد الخطوط، وحصيلة الأفقيات العديدة والعموديات ذات الظلال جاعلة جسم التكوين كأنه يسيل دماءً، والتحولات الأريبة إلى العذوبة التى تكاد أن تكون لانهائية، فتضىء البنيات والبنفسجيات وترقى بها إلى لمسة الذهب – كل هذه الخصائص الجوهرية ترسى الحقيقة الداخلية لفكر مرهف، متماسك، وصادق تشكيليا، ومع ذلك ، فثمة انسجام كبير ينتظم اللوجة، ويعطيها نبرة كلاسيكية، وتتلاقى لدى يونان ديمومة لونية تتمركز عند نغمية فريدة: الرقائق البنية، الأخضر، البنفسجى ، الأحمر، البرتقالى، البنيات المحترقة تضاعف إيقاعاتها المتعددة فى ضوء مذهب، ملطف للتضاد،مدبر للأحاسيس الرهيفة للحلم وللحياة.

تصوير مثقف ، تصوير شاعر، تصوير رجل ممزق بين عالمين، على حد قول موريس جوين

(٣)

باروخ ليس مثقفًا وما من فكرة ميتافيزيقية، فى اعتقادى، قد أقلقت حساباته كفنانٍ. هو مصور حرفى بأرحب ما فى هذا التعبير من معنى ، وأجمله أيضًا. بدأ باروخ يشق طريقه مصورًا للمادة فى الآونة التى عرفت السيريالية فى مصر دروبًا جديدة تدق عن الوصف موغلة فى ضمير الشباب النشوان بالمتعة والحلم أما باروخ فلم يشارك فى هذا التيه. بل إنه لم يقتصر فى هذا الخضم كمتفرج ، بل "كمحارس حدود" يكاد يشهر سوطه فى يده ، مطالبًا من خلال أصدقائه ورغما عنهم بحقوق الحكمة والتبصر وذلك على حساب الحلم أيضًا، بل وامتنع عن المشاركة بأعماله فى «معارض الفن الحر».

ويبدو باروخ منذ أول أعماله ، وقد فهم المعنى العميق لخطوط القوة فى اللوحة: خطوط القوة التى تفصح عن التكوين ، أو بعبارة أخرى السبب الأولى لكل توازن تصويرى. أضف إلى ذلك الكد الحثيث لرجلٍ كان مكانه أفضل لو وجد فى نقابة من حرفيى العصر الوسيط من أن يوجد فى عزلة مرسم فردى.

كان "الموضوع –الحافز" قليل الاهمية. أما ما كان ذا أهمية، وما كان أيضا يحسب له حساب عنده فهو التركيز على المحتوى الجمالى معتصراً الجانب المضمر للفنان ، مبلوراً مسعاه للتأنق الأسلوبى، والانسجام والتوازن ، والواقع ان باروخ تحرك من المادة متوصلاً إلى الانتصار على المادة، ولا زلت أذكر كل تلك الجدية التى كان يوحى بها عمله دون أن يتوصل قطّ إلى إقناع النقد. كان العصر عصر مطالبة اللوحة بأن تحكى حكاية ولم يكن لدى باروخ سوى أن يقدم تصويراً، وكان المدعوون يجدون أن

دورا خياط بلانت

انظر الفصل الخامس

علمت نفسها بنفسها معرض فردى فى جاليرى ريدفـــرين بلندن ١٩٥٠، ثم فى نيـــويورك . تقـــيم بالولايات المتحدة الأمريكية.

ديران جارابادیان

انظر الفصل السادس

ولد فى مصر ١٨٩٢، وبدأ فى مرسم الفنان ى. ديمروجيان، وفى ١٩٠٠ التحق بأكاديمية جوليان لمدة خمس سنوات، ارتبط مبكرًا بماتيس وبيكاسو وبراك، وتعلق بشدة بتعاليم سيزان؛ حيث اعتبر من أفضل المعلقين على عمله. عاش جارابادیان حياة العزلة سواء فى فرنسا أو فى مصر، ولم يعرض أعماله إلا نادرًا فى القـــاهرة عند بريفـــال فى ١٩٣٢ وفى الكونتينتال ١٩٤١ وفى الجمعية الشرقية للإعلان ١٩٤٥ مع "الرسامين الأرمن فى مصر".

- راغب عياد

انظر الفصل الأول

ولد فى عام ١٨٩٢ ، وحصل على دبلوم الفنون الجميلة فى عام ١٩١٤ . سافر إلى إيطاليا فى عام ١٩٢٠ لكى يستكمل دراسته، ولم يرجع إلى مصر إلا فى عام ١٩٣٠. رأس قسم الزخرفة فى مدرسة الفنون التطبيقية منذ عام ١٩٣٧ ، ثم عُيِّن مديرًا للمتحف القبطى لعدة سنوات. كان مديرًا للقسم الحر فى مدرسة الفنون الجميلة، ثم حل محلَّ يوسف كامل فى سنة ١٩٤٩ مديرًا لمتحف الفن الحديث (١٩٤٩-١٩٥٤). أسس متحف مختار فى سنة ١٩٥٢ وأداره حتى عام ١٩٥٤ حين تقاعد.

أقام معارض فردية فى روما فى أعوام ١٩٢٧-١٩٣٧-١٩٤٨.

- رمسيس يونان

انظر الفصل الثانى

ولد فى ١٩١٤ . التحق بمدرسة الفنون الجميلة بالقـــاهرة من ١٩٣٦ قـــام بتـــدريس مـــادة الرسم ببورسعيد. استقر بالقاهرة منذ ١٩٤٠. سافر لأول مرة إلى فرنسا فى عام ١٩٤٥ وأقام فيها لمدة سنة ثم عـاد إليـهـا فى عـام ١٩٤٧، وأقـام فى باريس حـتى ١٩٥٦ عـاد إلى القـاهرة وحصل على منحـة التـفرغ بانتظام منذ ١٩٦٠ .

شـارك فى جـمـيـع مـعـارض "الفن المسـتـقل" و "جـانح الرمـال" وفى "المعـرض الدولى للسـرياليين" بباريس ١٩٤٧ . أقـام معرضًـا فرديًا بـبـاريس أيضًـا فى مارس ١٩٤٨ .

ترجم إلى العربية مسرحية كاليجولا لألبير كامى ١٩٤٧ .