قطاع الفنون التشكيلية
بوزارة الثقافة

الدراسات النقدية

٢٠١٢

محمـــــــد رزق
سعيـــد العـــدوى
محمـــد ســـالـــم
أحمد ماهر رائف
ممـــدوح عـــمار
تحيـــه حليـــم
حـــامد عبـــد الله
شـــاكر المعـــداوي
عبد المنعم مطاوع
نبيـــل درويـــش
ريـــاض سعيـــد
مصطفى نجيـــب

تحية حليم
ثلاثية الحب – الألم – الحنان

عز الدين نجيب

الفنانة **تحية حليم**

" إن ما نحسه بإزاء لوحات تحية حليم هو عاطفة مكبوتة على نحو لذيذ، لكنها قابلة لي أن يحسها الجميع نتيجة صدق التعبير وبساطته.. هناك في أعمالها ما لا أدري مما يجذبك، وأحيانا يستولى عليك، فهل هي حميمية العاطفة؟ .. أم الشعر الكامن في المشاهد الطبيعية؟ .. أم تلك الأنفاس التي تحرك جماهيرها المتعلشة للإخاء؟.. أم أن روحها الحساسة التي تشف عنها بكل تلك الرهافة؟.. إن كل عمل من أعمال تحية حليم يهز مشاعرنا، لأنها هي نفسها تحس بعمق، ولأنه يحمل شيئا ما من صاحبته "(١)

(١) إيميه آزار – التصوير المصري الحديث في مصر قبل ١٩٦١ – ص٢٣٣ – ترجمة إدوار الخراط ونعيم عطية – المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.

السيدة والمصباح – ٩٨سم × ٧٨سم – عام ١٩٦٥ من الذهب والألوان الزيتية على القماش
من مقتنيات متحف الفن المصري الحديث

- ١ -

حقًا.. إن تحية حليم (١٩١٩-٢٠٠٣) هي كل هذا، لكن ثمة ما هو أكثر منه في شخصيتها وفنها؛ القلب المفعم بالحنان، الطفولة البريئة التي لا تعرف الكراهية، العطاء الفياض لمن تحبه ولو أدمى قلبها وجعل الألم رفيقًا مزمنًا لها، الشجاعة على قطع وريد الضعف الأنثوي الذي ربطها بمن أحبته وضحت في سبيله بكل شئ إذا دهس كبرياءها وأهان فنها ثم خانها، القدرة على ترويض الوحدة واستخلاص القوة من قلب الألم... وحينما يتحول كل هذا إلى فيض إنساني يخصب لوحاتها ويبني جسورًا بينها وبين الآخرين، ويوزع الحب على جموع البشر من الكادحين والمهمشين والمهجرين، فتطيب جراحهم، وتحيي أفراحهم، وتغني أغانيهم، وتحزن لأحزانهم، وتطلق أشرعة الأمل في نهرهم... حينئذ تصبح بمقام قديسة، وأحسب أن هذا كان يعنيه "آزار" حين وصفها بأنها أنفاس تحرك جماهيرها المتعطشة للإخاء!

ولقد كتب "آزار" ما كتبه قبل أن يصل لحنها الإبداعي ذروته، وأظن أن سنوات الستينيات من القرن الماضي هي التي شهدت تلك الذروة، خاصة بعد حصولها على أول منحة للتفرغ تمنحها الدولة للفنانين عام ١٩٦٠، وابتسم لها الحظ في نفس العام بحصولها على الميدالية الذهبية لصالون القاهرة، بعد أن حصلت قبلها بعام على جائزة متحف جوجنهايم بنيويورك عن لوحة "حنان" ثم كانت ضمن مجموعة الفنانين الذين اختارهم د. ثروت عكاشة – وزير الثقافة آنذاك – للإقامة لمدة شهر في قرى النوبة لتصوير الحياة فيها قبل أن تغرقها بحيرة ناصر.

إن تلك التجربة هي التي أوقدت موهبة تحية وأشعلت خيالها، فقدمت من خلالها ملحمة الإنسان المصري الممتدة عبر الزمن وعلى ضفاف النيل؛ لقد بدأت علاقتها بأهل النوبة من منطلق الحنو عليهم، فهم بمثابة عروس النيل التي أراد قدرها أن تغرق قربانًا للنيل.. هكذا كتب على قرى النوبة التاريخية أن تغرق تحت الماء لتبتلعها بحيرة السد العالي فداءًا لإقامة هذا المشروع، الذي سيتوقف عليه إمداد مصر الحديثة بالكهرباء والمصانع وملايين الأفدنة المستصلحة، وإضاءة ظلام القرى بالنور، وحماية الوادي من اجتياح الفيضان المدمر أو غائلة الجفاف القاتل..

البعد الإنساني كان المحرك الأول لتحية قبل جماليات الطبيعة والعمارة النوبية والأزياء الفلكلورية، لقد توحدت بكل جوارحها مع أبناء النوبة وهم راضون بقدرهم وهو التهجير من أرض الأجداد والتاريخ والذكريات، كانت وجوه الفتيات اللاتي رسمتهن اشبه بوجوه القديسات في الأديرة والكنائس، أو بوجوه أقنعة الفيوم على مومياوات شهداء المصريين فترة اضطهاد الرومان لمصر، وكان البناء الفني أقرب إلى رسوم الجداريات في مقابر مصر القديمة، ليس باحتفائها مظاهر التآكل للألوان والأسطح، للإيحاء بطابع القدم والعراقة فحسب، بل باستلهام أسلوب التسطيح والتصفيف للأشخاص، وترتيبة حركاتهم وانتظامها، وطابع الديمومة والأبدية في ملامحهم ونظراتهم، لم تكن أول من قام باستلهام التصوير المصري القديم بالطبع، إذ سبقها منذ أوائل القرن الماضي محمد ناجي وراغب عياد ونحميا سعد بيكار وآخرون، لكنها كانت الأهم في قدرتها على ادماج التاريخي بالمعاصر، والتقليدي بالحداثي، والأسطوري بالواقعي، والجمالي بالإنساني، والذاتي بالقومي، وعلى أن تخلق من ذلك الاندماج سبيكة فنية تميزها بين الفنانين في مصر و العالم لأربعين سنة تلت من حياتها، وتحوز من خلالها مكانة مرموقة جعلت لمصر امتدادًا حضاريًا في عالم الفن.

هذه الأرض لنا عام ١٩٦٩ زيت على سيلوتكس ١٢٢×٢٠٠

أربعة نوبيات في مركب - ٢٠٤سم×٩٨سم -عام ١٩٦٢ ألوان زيتية على قماش - من مقتنيات متحف الفن المصري الحديث -

وينبغي ألا نغفل أن هذا التحقق الإبداعي العميق والعريض قد تم في ظل عاملين أساسيين؛ الأول هو مشروع قومي للنهضة في مصر، آمنت به تحية كما آمن به ملايين المصريين وذابت فيه ذواتهم، مشروع قاده عبدالناصر لينقل البلاد إلى العصر الحديث بعد النقلة التاريخية التي أنجزها محمد علي في القرن التاسع عشر، وقد عاشت تحية قبل ١٩٥٢ ألام مخاض ثورة الضباط الأحرار التي قامت في هذا العام وعبرت عن تجمعات الجماهير في مواقف الكفاح الوطني مثل العدوان الثلاثي على مصر، والمقاومة الشعبية، ودماء الحروب ولها لوحات تحمل مثل هذه العناوين، كما كان لها قبل الثورة وبعدها لوحات تعبر عن الواقع الطبقي الظالم للفئات الشعبية الكادحة مثل الفلاحين والصيادين، وتحمل لوحاتها تلك عناوين مثل: البؤس، الجوع، السقا، الجيران في سلام، حنان، ومن ثم فإنها – بأعمال النوبة وما بعدها- كانت تكمل مشروعها الفني النابع من موقف اجتماعي، وتحقق انتماءها لمشروع أكبر من ذلك لها وللوطن..

والعامل الثاني الذي تحقق في ظله مشروعها الإبداعي هو المشروع الثقافي العظيم الذي أسسه ورعاه د. ثروت عكاشة، الذي كان بمثابة الوجه الآخر المكمل لمشروع التحرر والعدالة والتنمية الذى أتت به ثورة يوليو ٥٢، وكان من ثمار هذا المشروع؛ نظام التفرغ للفنانين والأدباء الذى بدأ عام ١٩٦٠، وكانت تحية ضمن أول من حصلوا على منحة للتفرغ، واستمرت تحصل عليها حتى ١٩٨٤، واذا علمنا أنها لم تكن تملك ما تعيش منه فى تلك الفترة بعد انفصالها الزوجى عام ١٩٥٧، وبعد أن جفت كل مصادر الدخل بالنسبة لها، سوى ما كانت تحصل عليه من منحة التفرغ الهزيلة، فسوف ندرك أن انتاجها الغزير طوال تلك السنوات يدين بالفضل لتلك المنحة، شأنها شأن عشرات الفنانين والمبدعين فى شتى المجالات آنذاك.

لكن.. كيف نعقل حالة العوز تلك، بالرغم مما يعرف عن أصولها الطبقية في الشرائح الاجتماعية العليا؟.. أظن أن الأمر يستحق إلقاء بعض الضوء عليه للتعرف على حياتها الخاصة، و هي جزء من فنها بلا شك.

- ٢ -

كان أبوها الذى ينتمي إلى أصل صعيدي ضابطًا معينًا في بلاط الملك فؤاد الأول، وترقى حتى أصبح "كبير الياوران" أي قائد الحرس الملكي وحصل على رتبة "الباكوية"، ثم رشح إلى رتبة "الباشوية"، لكنه اعتذر عن قبولها، لعجزه عن تحمل مظاهرها كرجل عسكري شريف لا يملك غير مرتبه وضيعة صغيرة ورثها عن والده، ويصر على عدم استغلال منصبه لتحقيق مكاسب من ورائه، فيما كان غيره يشترون الألقاب بالغالي والنفيس، ليقينهم بأنهم سيستردون ما دفعوه أضعافًا مضاعفة بسلطة اللقب ومن دم الشعب، حتى تلك الضيعة الصغيرة التى ورثها اضطر إلى بيع نصفها ليبنى الفيلا التي أقامها للعيش فيها مع أسرته بحي مصر الجديدة، مفضلًا ذلك على الاستمرار في الإقامة بالقصر الملكي الذي ولد فيه أبناؤه، ثم تنازل عن النصف الآخر من ضيعة لأخيه الذي حرمه أبوه من الميراث!.. أما أمها فكانت من أصل قوقازي اختلط دمها بدماء مصرية، وكانت بارعة في العزف على الكمان، وهو ما ورثته عن أمها "اليوزباشي جولنار" جدة تحية، التي كانت عازفة في بلاط الخديوي إسماعيل، وتربت تحية في القصر الخديوي ودرست في المدارس الفرنسية حتى السنة الثانية الثانوية (بنظام الخمس سنوات)، ثم رأت أسرتها أن تكمل تعليمها الثانوي في بيتها على أيدى مدرسين خصوصيين، عملاً بتقاليد العائلات المحافظة في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، وكان بين هؤلاء المدرسين رسام سوري هو يوسف الطرابلسي الذي علمها أول قواعد الرسم، ثم توقف عن مهمته عامة ١٩٤٠ لهجرته إلى كندا، فأكملت على يد فنان يوناني يدعى أليكو جيروم بين ١٩٤٠ – ١٩٤٣ حين وافته المنية.

في ذلك العام (١٩٤٢) تعرفت على محترف الرسام الشاب حامد عبد الله لتعليم الرسم للهواة، وكان يجتذب إليه أبناء الطبقات الراقية والمتوسطة، وكان من بين الفتيات الدارسات هناك إنجي أفلاطون وصفية حلمي حسين. أبهرها عبد الله بشخصيته القوية ورسومه الواثقة المأخوذة عن الطبيعة وملامح الحياة في جزيرة الدهب وسط النيل بحي المنيل.. رأت في أسلوبه – لأول مرة – وجهًا آخر لما كانت تعتبره الفن، وجهًا جياشًا بحرية التعبير وقوة الإنفعال، ولو على حساب القواعد المدرسية التي تعلمتها على أيدي أستاذيها السابقين، أبهرتها كذلك ثقته الشديدة في رسم الخط الواحد بجرأة لا تعرف التردد، وقدرته على ترك اللوحة ناقصة – أو هكذا تبدو – ثم أدركت أن الرسم بهذا الشكل يحقق اكتمالًا من نوع آخر: اكتمال الحالة العفوية واللحظة الشعورية الطازجة التي لا تفسدها أناقة "التشطيب" بالأسلوب المدرسي، وأبهرها ثالثًا أنه لم يكتسب هذه الخبرات عبر الدراسة بمدرسة الفنون الجميلة العليا، بل عبر موهبته الفذة واعتماده على ذاته وسعة اطلاعه وكثرة أسفاره في أنحاء مصر النائية، بالرغم من أنه ابن فلاحين بسطاء، ومن أن دراسته لم تتعد مدرسة الصناعات الزخرفية، فوق ذلك كله؛ أبهرها بوسامته وشبابه الغض، فلم يكن يكبرها إلا بعامين اثنين، لكنه كان يبدو أكبر بكثير من عمره، بنضجه المبكر وقوة تأثيره على الآخرين... لذلك كله كان من الصعب أن تقاوم الوقوع في هواه، ولعله كان يبادلها نفس الإعجاب، ولم يتجه إعجابه مثلًا إلى إنجي أفلاطون، التي ربما كانت أكثر جاذبية من تحية، وأقدم خبرة بالفن، حيث سبق لها العرض في معرض جماعة الفن والحرية عام ١٩٤٢ وهي في السابعة عشرة من عمرها، وأشاد النقاد الأجانب المقيمين في مصر بلوحاتها السريالية، فوق أنها كانت تخطو خطواتها الأولى في ميدان العمل السياسي الثوري تحت الأرض، وهو ما كان يستهوى الطلائع المثقفة الشابة للارستقراطية آنذاك.. لكن القلب وما يهوى!..

وسرعان ما اتفقت تحية وحامد على الزواج، لكن.. ما أن علم والدها بذلك حتى أعلن قراره القاطع بالرفض، وكرجل صعيدي وعسكري وجد في إصراراها على موقفها تحديًا لا يغتفر له، فهددها فيما لو أصرت على شق طاعته بقطع علاقة الأسرة بها.. لكن سطوة الحب كانت أقوى من سطوة التقاليد!.. وهكذا غادرت الفيلا وليس معها غير حقيبة ملابسها ومبلغ صغير أدخرته من مصروفها..

هكذا انتقلت فجأة – بغير تدرج أو استعداد – من حياة الترف ونعومة العيش إلى حياة الفقر والتقشف؛ فزوجها مفلس لا يملك غير موهبته، ولم يكن لديها ما يكفي حتى لإستئجار شقة صغيرة بغير أثاث، ووجد أن الظروف سوف تكون أفضل في الإسكندرية، فانتقلا للعيش فيها، أملًا في أن يكون المناخ الفني الذى اشتهرت به واعدًا بالاعتراف

الدكتور لويس عوض – ٩٤سم×١٤٥سم عام ١٩٦٢ – ألوان زيتية على قماش – من مجموعة الدكتور لويس عوض

بهما وبيع لوحاتهما للأجانب المقيمين بها.. وهو ما تأخر تحققه كثيرًا فى الحقيقة، وكان الأسرع تحققًا منه هو نفاد مواردهما المالية، باستثناء مساعدة ضئيلة من والدتها ترسلها إليها سرًا من خلف أبيها، لا تكفى نفقات البنسيون والطعام وخامات الرسم...

ومع الفقر والضنك ظهر الوجه الآخر للحب.. العصبية والتحكم والعناد وبروز الأنا على حساب الآخر.. محاولات الهيمنة الفنية عليها من جانب حامد الذى لم ينس أنه كان أستاذها حتى شهور قليلة مضت، لكنها كانت – خلال هذه الشهور – قد شبت عن الطوق وامتلكت إرادة أن تكون نفسها فحسب، لاسيما بعد أن لمست الإعجاب بأسلوبها والاعتراف بتميزها من كل من شاهد لوحاتها، وهو ما كان يثير حفيظته وكأنه انتقاص من شأنه، وابتدأت الخلافات، وأنذرت بالفراق قبل أن يكملا العام الأول من الزواج!..

ولاحت أمامهما فرصة لإقامة معرض مشترك للوحاتهما فى الإسكندرية فتمسكا بها، وهدأت نفسيهما وانطلقا فى الرسم، وتوارت الأنا بداخل كل منهما إلى حين، وأسعدهما أن يفتتح المعرض وزير المعارف العمومية، وأمتلأ بنشوة

النجاح الذي حققه والإقبال عليه وتقييم النقاد الأجانب له واقتناء بعض اللوحات منه.. لكن سرعان ما ذهبت السكرة وعادت الخلافات، وربما كان النجاح المفاجئ عاملا من عوامل هذه النكسة، فقد منحها النجاح قدرا كبيرا من الثقة في نفسها، فيما ازداد هو غضبا من تمردها على توجيهاته وإصراره على أن تطوع أسلوبها على طريقته، ولم تكن رافضة لهذا الأسلوب أو ناكرة لدور حامد في تكوينها وفي تقوية إرادتها على مواجهة الحياة وتحدي الصعاب، بل كانت ترفض هيمنته التي لا تبالي بمشاعرها الخاصة وبأن يكون لها أسلوب مختلف يدل على شخصيتها المستقلة، وكأننا أمام "بجماليون" في الأسطورة اليونانية الشهيرة!..

النور ١٠٠ × ١٠٠ سم دهب على قماش و زيت قطرها ١٥٠

هكذا حسمت أمرها وطلبت الطلاق وأصرت عليه حتى نالته، وعادت وحدها إلى القاهرة، وبعد ثمانية أشهر عاد اليها يطلب منحة فرصة ثانية، فوافقت، لأن خيوط الحب لم تزل موصولة به، ولأن الأمل لم ينقطع لديها بعد في الإصلاح.

لكن أملها لم يتحقق مع الأسف، فلم يتخل حامد عن أسلوب معاملته لها.. في هذه المرة قررت عدم التسرع بطلب الطلاق، وفضلت أن تعطي للعلاقة فرصة جديدة، لكنها اتخذت قرارا بعدم الإنجاب منه مؤقتا، خوفا من فشل العلاقة ثانية وبينهما أطفال قد يدفعون الثمن لو حدث الطلاق بغير رجعة، كان قرارا مأساويًا تجرعت صاحبتها مرارته حتى آخر حياتها.. أن تحرم نفسها من الأمومة، هي التي تذوب حنانا أمام أي طفل، وربما كان ذلك وراء حبها فيما بعد لتربية القطط والحنو الشديد عليها كأولادها، تطعمهم وتداويهم بيدها، وتعزف لهم بالناي لينا موا في أحضانها، وتحزن لو أصابهم مكروه.

كان قرارها الثاني بعد استئناف العلاقة الزوجية هو أن يسافرا إلى فرنسا لاستكمال الدراسة الفنية، وفي عام ١٩٤٩ سافر الزوجان إلى باريس، وألتحقا بأكاديمية جوليان القريبة من حي الشانزليزيه، وأقاما في فندق متواضع بحي الشاتليه، ولم يكن دخلهما يزيد عن ٢٥ جنيها ترسلها إليها أمها كل شهر، فكانت تدفع نصفها إيجارا للحجرة والباقي لمصروفات المدرسة وركوب المترو للذهاب إليها، فلا يتبقى لطعامهما ومعاشهما شئ يذكر، وعبثا حاول حامد الحصول على عمل أو بيع لوحاته، وأصرت تحية على ألا يستدينا من أحد مهما كان الثمن، وبلغ بهما الأمر حد الجوع الفعلي لأيام متصلة، ولما كان حامد مدخنا بشراهة فقد كان يضطر إلى جمع أعقاب السجائر التي دخنها لتدخينها مرة أخرى، أما هي فكانت تحرم نفسها من الإفطار كي توفر ثمن تذكرة المترو، وعندما يقرصها الجوع ويغلبها القهر تعزي نفسها بتأمل الشحاذين في الشوارع ومحطات المترو في ثيابهم الرثة، وهم يعزفون الموسيقى، فيهون عليها حالها، لكنها تتذكر أمها وهي تعزف الكمان، فيدمي قلبها أكثر!

لكن كل ذلك كان يمكن احتماله، إلا استخفاف زوجها برسومها، إلى حد أنه قام يوما بتمزيقها، حتى طلبت منه الانفصال للمرة الثانية وأقامت بمدينة الطلبة بباريس، ووجدت في التردد على المتاحف والمعارض وفي الاختلاط بالجيل الجديد في مراسمهم بعض التعويض، كما تفانت في دراستها على أيدي أساتذة فن التصوير، واستمر ذلك حتى ١٩٥١، فكانت تلك هي فترة التكوين الفني الخصب لشخصيتها، وبلغت درجة التمكن من القيم الأكاديمية، والقدرة على التقاط حركة الأجسام بخطوط سريعة موجزة، والتحكم في استخدام الألوان المائية والطباشيرية والزيتية، بلمسات عفوية، خاصة في رسم راقصات الباليه والبائعين في الشوارع.

لقاء - ٩٠سم ×٦٠سم عام ١٩٧٣ - ذهب وألوان زيتية على قماش من مجموعة الأستاذ على والي

وعرة ثانية عاد الزوجان يستأنفان حياتهما معا بحافز جديد، هو اقامة معرض مشترك في المركز الثقافي المصري بلندن الذي يجمع التحقق بالفن بديلا عن التحقق في الزواج!.. وأقيم المعرض وقوبل باهتمام الجمهور والنقاد، وحقق لهما بعض الأموال من بيع عدة لوحات، لكنه — في المقابل — حقق قدرا من الغيرة الفنية في نفس حامد من اهتمام النقاد بلوحات تحية، وبدلا من أن يدخر الزوجان المعدمان هذه الأموال لتحسين وضعهما الاقتصادي وتأسيس بيت للزوجية، قررا انفاقه في جولة فنية حول العالم.

هكذا انطلقا في رحلة امتدت شهورا، أقاما خلالها سلسلة من المعارض في دول عدة، بدءا من البرازيل، ثم ايطاليا والسويد وروسيا وبلجيكا، ولاقت أعمالهما استقبالا حسنا، ثم عادا الى القاهرة، ولم يجدا بها مكانا يقيمان فيه الا بيت أسرتها بمصر الجديدة ولو بصفة مؤقتة لحين اعداد شقة خاصة بهما لأول مرة بعد زواجهما، وقد استطاعا الحصول عليها أخيرا قرب ميدان التحرير بما توفر لديهما من عائد بيع لوحاتهما خلال رحلتهما الفنية، وصممت تحية على أن تخصص بالشقة مرسما لتدريس الرسم للهواة، كمصدر للكسب، عندما تسوء الأحوال وضمانا للاستقلال الاقتصادي.

ويبدو أن حامد قد شعر بأن دوره في حياتها قد انتهى، فسافر الى الدانمارك، وانقطعت عنها أخباره تماما لفترة طويلة، حتى قررت أن تسافر اليه في كوبنهاجن في زيارة مفاجئة، لكن المفاجأة الكبرى كانت لها هي، اذ اكتشفت أنه ارتبط بسيدة دانماركية!.. وهكذا لم يكن أمامها الا خيار واحد هو الانفصال.. وتم هذا بالفعل عام ١٩٥٧، بشهادة د. ثروت عكاشة على الطلاق في روما عندما كان سفيرا لمصر بها آنذاك.

رأس النوبة ٨٠سم ×٥٠سم عام ١٩٦٩ ألوان زيتية على قماش من مجموعة الأستاذ عمر رشاد.

وبالرغم من شدة الصدمة ومن الألم الذي اكتوت به، فإنها لم تحقد عليه قط، وظلت تحتفظ في بيتها ببعض لوحاته وتشيد بعبقريته وبفضله عليها، حيث صهرها وصلب عودها وهي غضة ساذجة، وعندما توفى عام ١٩٨٥ بكته بحرارة.. ولم لا؟.. أليس الحب الأول والأخير في حياتها؟!

- ٣ -

نعود ثانية إلى تجربتها التاريخية في النوبة، عبر رحلة نيلية على ظهر المركب "دكا" من القاهرة إلى أسوان عام ١٩٦٣.. كان النهر أمامها طوال الرحلة كتابًا مفتوحًا تقلبه كل يوم صفحة بعد صفحة، مستغرقة مسلوبة اللب كالمسحورة، وقد توارت عذاباتها الشخصية وهمومها الدفينة، بل نسيت ما تعلمته في المراسم المغلقة في مصر وأوربا، وفي أعماقها دبيب من الرهبة واللهفة، ومزيج من الدهشة والمتعة، مشتاقة إلى أن تصور كل ما تراه بأسلوب جديد تمامًا، لكنها لا تعرف ما هو، وينتابها الخوف من أن يكون تعبيرها أقل من عظمة ما تراه وتحسه، لم يعد النيل ماء

الإنسان - ١٢٠سم×٨٠ سم - عام ١٩٦٤ ألوان زيتيةعلى قماش - المتحف الأهلي باستكهولم

ينساب من تحتها أو تنساب فوقه، بل صار تيارًا جياشًا في أعماقها، ولم تعد مشاهد الطبيعة والعمل وكفاح الفلاحين على شاطئيه والصيادين فوق صفحته صورًا مرئية لواقع مادي، بل صارت نبضًا حيًّا ولحنًا موسيقيًا يتصاعد من رئيتها إلى أنفاسها، وتجلى في وعيها معنى الخلود والديمومة التي كانت تراها وتدرسها في صور الفن المصري القديم مجرد أعمال فنية تقليدية، لقد شعرت الآن أنها انتقلت إلى الماضي آلاف السنين وصارت جزءًا من كيانه ونسيجه، لأن ما تراه في تلك اللحظة ما هو إلا استمرار حي لنفس الحياة في مصر القديمة، واسترجعت بذاكرتها تلك اللوحات على جدران المقابر إذ تصور مشاهد الحياة اليومية وطقوس العبادة ومعتقدات الخلود، وأدركت لماذا آمن المصرى القديم أن الموت ليس نهاية الحياة، بل هو مجرد معبر تعبر عليه الروح إلى عالم الخلود، وها هو النيل ينساب أمام ناظريها بكل ما يحيط به من مظاهر العطاء والاستمرارية، ليكشف لها سر اعتقاد أجدادها في الخلود.

يوم مطير ١٠٠سم×٥٠سم عام ١٩٤٧ ألوان زيتية على قماش

لم يكن غريبا – في حالتها هذه – أن تنطلق في التعبير عن تلك الرؤى حتى قبل أن تعود إلى القاهرة، وامتلأت صفحات كراساتها بمئات الاسكتشات الخطية والمجلاّت الملونة، وكأنها دفتر مذكراتها اليومية عن حياة لن تعود، واستمرت كالمحمومة تسجل كل خواطرها ومشاهداتها بحس فني طازج، لتعود بعد ذلك إلى مرسمها وتهضم كل ما خزنته في أعماقها وفوق أوراقها.. ولا عجب أن يظل هذا المخزون لديها كنبع لا ينضب على مدار السنوات الأربعين الباقية من حياتها، وكأنها كلما أخذت منه يعود فيتجدد كبئر في الصحراء، لتضيف إلى ما تأخذه منه ما حصلته بخبرة السنين ونضج الوهبة.

- ٤ -

عديدة هي المراحل الفنية لتحية حليم؛ مرحلة التأسيس الأولى في الأربعينيات، ثم مرحلة التعبير الوطني والاجتماعي البكر عن الواقع في النصف الأول من الخمسينيات، محمولة بالخبرة المكتسبة فترة الدراسة بباريس، ثم مرحلة التعبير الإنساني البحت بحس فطري طليق في النصف الثاني من ذلك العقد، ثم مرحلة النوبة وما أسفرت عنها طوال الستينيات، وأخيرا مرحلة ما تلا ذلك حتى نهاية المشوار.

وإذ يصعب تحليل كل هذه المراحل في مثل تلك الدراسة الصغيرة، فإنه يمكن استخلاص الخيط المتصل الذي يربط بينهما جميعا، ويشكل ما يسمى بشخصيتها الفنية الخاصة. يمكن اختصار هذه الشخصية بالقول أنها "التعبيرية المصرية النقية" التي تبحث عن "الروح" والجو الخاص للبيئة، مضروبا في البعد التاريخي والحضاري، كما تبحث عن الإحساس الجواني الطازج بالفكرة وليس عن الوعي الذهني، وعن المضمون الداخلي وليس المظهر الخارجي، بما يشمله هذا المظهر من قواعد الرسم والنسب التشريحية والمنظور الهندسي والتجسيم الأسطواني، بل قد تعمد إلى تحريف الواقع لتأكيد الإحساس العاطفي الذي تسعى لاقتناصه، لذلك اعتمدت على حركة الخطوط القوسية والمنحنية التي تضفي هذا الإحساس، أما ألوانها وأسلوب ضربات الفرشاة أو كشطات سكين المعجون، فإن آثارها تبدو كشريحة من جدران قديمة متآكلة تعكس وهج الشمس وعوامل الزمن، وقد تلجأ إلى استخدام شرائح الورق الذهبية في خلفيات بعض اللوحات، وفي هالات تحيط برؤوس الشخصيات، مضيفة بذلك جوا من القداسة، ومن مراوغة الأسطح للضوء أيضا، في حركة من التلاعب البصري المخاتل، لكنها تطلق هذا البريق بتشققات توحي بتقادم الزمن، وتنتقل باللوحات في أعيننا إلى أبعاد تاريخية أو أسطورية.

بائع أبو فروة – عام ١٩٥١ – ألوان مائية و ألوان جواش على ورق – خاصة بالفنانة

ويمثل البعدان الفلكلوري والأسطوري عنصرين أساسيين في أعمالها جميعًا، ونجد ذلك في مراحلها القديمة في الخمسينيات مثل: الختان – الطهور – سليمان والهدهد – يوسف وزليخة، ومن أعمالها بعد ذلك: العروس – بيوت النوبة الغارقة – وفاء النيل – فرح نوبي – يوم الحنة – الماشطة بالنوبة – الحمال – القدس – الخبز في الصخر.

لقد جعلت من نماذج المهمشين والمنبوذين والكادحين أبطالًا أسطوريين في لوحاتها، وتجاوزت بموضوعاتها وأشخاصها المناسبات العارضة والمعاني الجاهزة، بل خلقت منها مضمونًا إنسانيًّا شاملًا يعكس حياة الإنسان في أي مكان وزمان، يستطيع أي شخص في أي بقعة من العالم أن يحسه ويتواصل معه، خاصة وهو يعلم أن هذا العالم الذي تصوره اللوحات قد انمحى من على وجه الأرض أو غاص في أعماق بحيرة عميقة وأضحى مجرد ذكرى وحلم قديم (مثل لوحات النوبة) أو أمسى نماذج إنسانية للنضال ضد قسوة الطبيعة والأقدار، أو من أجل إضفاء الفرحة والبسمة على المعذبين، أو إضاءة الحياة بمصابيح الأمل.

عندما صعدت روحها إلى بارئها في أحد أيام شهر يونيو ٢٠٠٣، كانت تزفها عرائس لوحاتها النوبيات، كاميرات بفن من مصر القديمة، وقد ارتدين أثواب العرس البيضاء وبعثن بعقود الياسمين، وحول رأسها نفس الهالة الذهبية المضيئة التي كانت تحيط بها رؤوسهن، فأصبح يليق بها سمة القديسات، وكأني أسمع ألحان الناي والفيثارة وهي تصاحب رحيلها أو صعودها فوق عالمنا، تلك الألحان التي طالما سمعناها بقلوبنا وأبصارنا عبر لوحاتها، والتي ستظل أصداؤها تتردد لتجعل اسم تحية حليم خالدًا ورمزًا لقيمة الأصالة عبر الزمان، ونموذجًا لمعاني الحب.. والألم.. والحنان..

المراجع

د. يوسف عوض: تحية حليم. الهيئة العامة للاستعلامات. القاهرة. ١٩٨٥.

إيميه آزار: التصوير الحديث في مصر – المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ٢٠٠٥.

عز الدين نجيب: فنانون وشهداء. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان. ٢٠٠٠.

مقابلات شخصية بين المؤلف والفنانة تحية حليم.

حامد عبد الله
المسافر أبدًا بين الوطن والغرابة!

عز الدين نجيب

يرجع أغلب مؤرخي الفن ونقاده في مصر ريادة حركة التغيير في التصوير المصري الحديث إلى جماعة "الفن والحرية" (رمسيس يونان، فؤاد كامل، كامل التلمساني)، التي صدر بيان تأسيسها في ديسمبر ١٩٣٨، وأقيم أول معرض لها في فبراير ١٩٤٠، والحقيقة أن رياح التغيير سبقت هذا التاريخ بخمس سنوات على الأقل، وأبرز وجوهها العفية الذي انطلق كالشهاب البارق هو الفنان حامد عبد الله (١٩١٧ – ١٩٨٥)، والدليل على ذلك هو أعماله الموقعة بتاريخ ١٩٣٣، وهي تنم عن جرأة غير مسبوقة في كسر مواصفات "العمل الفني الجيد" بمعايير ذلك الزمن، ومن المتفق عليه بين أغلب النقاد والباحثين في الفن والأدب والسياسة أيضًا.. أنه زمن الجمود الفكري والإبداعي، والركود السياسي للحركة الوطنية، حيث سادت التيارات المحافظة والنمطية في كل تلك الميادين، وبالنسبة للفنون التشكيلية كان الوجه الغالب هو الطابع الأكاديمي، الذي تغذيه مدرسة الفنون الجميلة (التي أصبح اسمها "العليا" عام ١٩٢٨)، كما كان الشعر العمودي الكلاسيكي والموسيقى التطريبية والأسلوب الخطابي في الأدب هي المقابل للأكاديمية في الفنون التشكيلية في تلك المرحلة، ولو ذهبنا بعيدًا عن ذلك فسوف نجد أن الواقع السياسي كانت تحكمه حكومات الأقلية الرجعية، والدكتاتورية، وكانت مشاعل ثورة ١٩١٩ قد أوشكت على الإنطفاء، لتتوارى في الظل حركة التنوير والنهضة والاجتهاد الديني مع صعود الجماعة الدينية المتزمتة "الإخوان المسلمون" عام ١٩٢٨.

كانت مواصفات الفن في تلك المرحلة – بين أواخر العشرينيات وأواخر الثلاثينيات هي لوحات المنظر الخلوي والطبيعة الصامتة والصورة الشخصية "البورتريه"، والموضوعات التاريخية بتكليف من بعض السلطات، والأعمال التسجيلية لمظاهر الريف والحياة الشعبية، وكان أسلوب تنفيذها أقرب إلى التسجيل الوصفي المباشر، بمهارات أكاديمية تلتزم بالتجسيم ثلاثي الأبعاد للكتلة، وبالمنظور الهندسي، وبإسقاط الضوء من مصدر محدد، وبالألوان الهادئة قليلة العدد للغاية، مع مزجها وتداخلها في نعومة ناعسة حتى تصل إلى "المونوكروم" أي اللون الواحد بدرجاته، وأقصى ما وصل إليه دعاة التجديد في هذا التيار هو محاكاة المدرسة الانطباعية، بدون أن يخرجوا عن نفس الموضوعات السابق ذكرها، وهي إنطباعية لم تستلهم قوة جموح المدرسة الإنطباعية في أوروبا – خاصة فرنسا – بتحليلها للضوء إلى بقع لونية نقية و شفافة، أو تفجيرها للطاقة الضوئية واللونية في المنظر الخلوي أو الشخصيات الإنسانية، أو تفتيتها للكتلة إلى تراكم هش عبر تجاور اللمسات اللونية كالفسيفساء بدون اللجوء إلى استخدام اللون الأسود لتأكيد الثقل والظلال، حيث يفضل الرسام الإنطباعي – عادة – إضفاء الظلال الشفافة بألوان ناصعة متباينة، باحثًا عن تكامل وتناغم بصري ذي حضور جمالي مغاير لما تراه العين في الطبيعة... لكن انطباعية المصورين المصريين في تلك الفترة كانت تقتفي أثر الفنان الرائد يوسف كامل، الذي كان متأثرًا – بدوره – بالانطباعية على الطريق الإيطالية وليست الفرنسية، وكان تلاميذه في الحقيقة أقل منه قدرة على الاختزال وعلى تحقيق قوة التضاد بين الضوء والظل أو بين الألوان عامة.

على عكس هذا المناخ، وفي مواجهة التيار الصارم جاء حامد عبد الله، لكنه في الحقيقة لم يأت من فراغ، فقد شهدت مصر من قبله حركة تعبيرية قوية للفنانين الأرمن، وكثير من الفنانين الأوربيين في القاهرة والإسكندرية،

الفنان **حامد عبد الله**

الذين تأثر بهم بقوة الفنانين السكندريين سيف وأدهم وانلي، ومن ثم فقد كان ينمو في الظل ذلك التيار الحداثي الذي يحتفي بلغة الشكل، ويطلق الألوان من عقالها، ويحطم الثبات الظاهري للطبيعة، ويفكك عناصر الواقع ويعيد بناءها من جديد برؤية موازية ومغايرة، متأثرًا في ذلك بآخر منجزات الفن الأوروبي الحديث التي كانت تصل أصداؤها إلى الثغر بين الحين والآخر، من الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية.

غير أن إضافة حامد عبد الله – فوق هذه المؤثرات – هي توجهه بقوة إلى منابع الفن الشعبي والفن الفطري، مستلهمًا إمكاناتها البدائية المتحررة من أية قيود، وبعض الوحدات الزخرفية ذات الأشكال الهندسية، وكثير من الجسارة لتحطيم المنظومة الأوربية السائدة في الفن بشقيها الأكاديمي والحديث... في نفس الوقت الذي حرص على تنمية قدراته الأكاديمية التي أدرك أنه لابد منها لأي فنان، وتم ذلك بمجهوده الذاتي عن طريق الالتحاق بالمراسم الخاصة لبعض الفنانين الأجانب بالقاهرة، والتعلم على أيديهم، والإطلاع على الكتب الفنية الوافدة من أوربا والتي كانت تمتلئ بها مكتبات القاهرة، والتعرف من خلالها على أساليب الأساتذة العالميين، وقد بلغت مهاراته التقنية في الرسم والدراسة الفنية للطبيعة والنسب التشريحية للجسم البشرى والكتلة الإسطوانية... إلخ. حداً ينافس مهارات أقوى خريجى مدرسة الفنون الجميلة، ما أهله ليقوم بتدريسها لطلبته في مرسمه الحر بوسط القاهرة، أو في أكاديمية كوبنهاجن بعد ذلك بسنوات عديدة، بدون أن تستطيع إغواءه بالسير على نهجها، مهما كانت مرغوبة ومطلوبة من المجتمع الشرقي، ومهما كانت واعدة بمكانة فنية واجتماعية بأضعاف ما كانت تعده به تجاربه الفنية الصادمة للذوق التقليدى هنا وهناك.

المدهش هو أن حامد عبد الله لم يشعر قط بمركب النقص لعدم كونه من خريجي مدرسة الفنون الجميلة، بل ربما كان ذلك مدعاة لشعوره بالثقة في نفسه لأنه تجاوزهم بمسافات.. فأبناء جيله والجيل السابق من خريجي تلك المدرسة أصبحوا من رواد حركة الحداثة والتجديد، أمثال صلاح طاهر وحسين بيكار وعلى الديب وآخرين. أستغرقوا سنوات طويلة بعد تخرجهم للتحرر من قبضة التعاليم المدرسية ولامتلاك حريتهم الإبداعية، فيما كانت بدايته قفزاً نحو المجهود بدون مرجعية مدرسية إلا مرجعية مدرسة الصناعات الزخرفية التى تخرج فيها عام ١٩٣٥، ولقد أخذته فرادته واستقلاليته المبكرة بعيداً عن تجمعات وتكتلات الأكاديميين والفنانين المحافظين المعتمدين، وكذلك عن الجماعات الفنية المهيمنة على الحركة الفنية آنذاك، مثل جمعية محبى البنون الجميلة ذات الطابع الأرستقراطى التى تأسست فى العشرينات، أو جمعية الدعاية الفنية ذات الطابع التربوى التى أسسها حبيب جورجى عام ١٩٢٨، أو جماعة الشرقيين الجدد ١٩٣٧، أو جماعة "الفن والحرية" التى أسسها رمسيس يونان ورفاقه عام ١٩٣٩، وكان بعيداً حتى عن الجماعات التى ظهرت أواسط الأربعينيات مثل "الفن المعاصر" التى أسسها يوسف أمين، و "الفن الحديث" التى أسسها يوسف العفيفي، ١٩٤٦، كان أعضاء كل منهما يلتفون حول أستاذهم صاحب الفكر الثوري، ليصبحوا في علاقة مباشرة بين الأستاذ وتلاميذه، فيما كان حامد عبد الله منذ شبابه المبكر ذا شخصية تقود ولا تقاد، وأثبت ذلك عملياً منذ أسس مرسمه لتعليم الفن عام ١٩٤٢، وتتلمذ على يديه فنانون وفنانات، وأصبحت من بينهم – فيما بعد – شهيرات مثل تحية حليم وأنجى أفلاطون وصفية حلمى حسين، وغيرهم من أبناء وبنات الطبقتين الأرستقراطية والمتوسطة واستمر مفتوحاً حتى ١٩٤٨، وكان أنبهار تحية بأستاذيته هو ما جعلها ترحب بالزواج منه حين طلب يدها، وقد أبرم العقد فى عام ١٩٤٥ بعد أن أصرت عليه تحية متحدية أسرتها الأرستقراطية التى عارضت ذلك الزواج لعدم التكافؤ الاجتماعى!

كان "عبد الله" من أبناء الفلاحين بمنطقة منيل الروضة عند الطرف الجنوبى للقاهرة، حين كانت منطقة زراعية، تقع فى مقابلها – وسط مجرى النيل – جزيرة الدهب، واختلط منذ طفولته بالحياة الشعبية والمجتمع الزراعى الهادئ الذى تمضى أيامه برتابة دون أن تشهد أحداثاً تذكر، وتشبع بقيم ذلك المجتمع الضاربة بجذورها فى الموروث الشعبى، وكانت الجزيرة تطل بحذر على المدينة الصاخبة بالأنوار والحركة والصراع وبكل جديد يأتى إليها من العالم الخارجى بإيقاعه السريع، وقد جمعت شخصية حامد بين هذين النقيضين: الفطرة الريفية بجذورها الثقافية وهويتها المصرية المتأصلة، والنزعة الانفتاحية على العصر الحديث بكل صخبه وبكل حريته اللامحدودة، وبانقلابه على كل الثوابت والأفكار الجامدة..

وفى سنواته المبكرة رسم ما يعبر عن البعد الريفى الهادئ: رسم الفلاحين وبسطاء الريف فى مواقف العمل والراحة والأفراح والأحزان، والقوارب بأشرعتها السارية فى مجرى النيل، والمعديات المزدحمة بالأهالى إذ تنقلهم من جزيرة الذهب إلى شاطئ المنيل، بدواجنهم وسلال غلالهم ومنتجات بيوتهم وحيواناتهم أحياناً، ليبيعوها فى أسواق المدينة، كما رسم البيوت الطينية البسيطة والأطفال أمامها يلعبون، بل رسم الأسرة والامهات الصغيرات، وثنائيات العاشقين فى لقاءات مختلسة من وراء الأهل فى القرية، حتى أنه كان يسمى أسماء لوحاته ببعض شخصياته مثل "مخيمر".

كانت تلك الرسوم بالخطوط البسيطة والألوان المائية فى الغالب، تعكس روح الفطرة والسذاجة والتلقائية، وتتشابه مع خطوط الفنان الشعبى فى رسومه على الجدران، لكنها كانت تعكس – فى الوقت ذاته – وعياً مبكراً جداً تشبع به؛ بأن الواقع شئ والفن شئ آخر، فلم يبحث قط عن محاكاة الواقع، وعن مقاييس الرسم الوصفى أو عن قواعد

احباء- اكريليك على ورق- ١٢٢×٩١سم

زيت على سيلوتكس- ٧٢×٩٨سم

المنظور الهندسى أو عن تجسيد الكتلة بالنور والظل كما يفعل الأكاديميون، بل كانت خطوطه أقرب إلى اختزال الشكل بخطوط قليلة مجردة أقرب إلى الخطوط الهندسية وهى تحدد المساحات اللونية الصريحة بقوة، مبتعدًا عن تجسيم المشخصات بالظل والنور، مستعيدًا قيم "التسطيح" من الفنون الشرقية، بدءًا من المصرية القديمة حتى الإسلامية. وإذا كان يؤطر المساحات اللونية بخطوط سوداء صارمة، فإنه لا يعتقل بها الألوان بداخل تلك المساحات المؤطرة، بل يتركها أحيانًا تنساب وترشح على ما حولها بدون قيد، مما يجعل أشكاله وألوانه تجمع بين التماسك والتماهي.

وقد مرت خمس سنوات – بعد لوحته الموقعة بعام ١٩٣٣ – قبل أن يبدأ تواجده المؤثر في الحركة الفنية بمصر عام ١٩٣٨، عندما اشترك بأعماله في صالون القاهرة السنوي الذي تقيمه جمعية محبي الفنون الجميلة بسراى المعارض بأرض الجزيرة (مقر نقابة الفنانين التشكيليين حاليًا)، وفى العالم التالى ١٩٣٩، بينما أعلنت جماعة الفن والحرية بيانها الشهير بعنوان "يحيا الفن المنحط" دفاعًا عن أعمال الفن الأوروبية التي أمر الزعيم النازي هتلر بإحراقها باعتبارها "فنًا منحطًا"، كان "عبد الله" فى طريقه إلى مدينة الأقصر، ومنها إلى أسوان وبلاد النوبة، حيث قضى هناك ستة أشهر على نفقته الخاصة وبغير توجيه أو دعم من أحد، فى دراسة الطبيعة وحياة الناس والآثار المصرية، مارًا بمعابد طيبة ومقابر الأشراف، متأملًا فن الأجداد وعبقرية المكان، خاصة الضوء والخط والإيقاع وشموخ المعمار، وهو نفس ما فعله من قبله بأكثر من ربع قرن الفنان الرائد محمد ناجى.

عاد بعد تلك الرحلة إلى القاهرة ليقيم أول معرض خاص له، بقاعة هورس بميدان سليمان باشا (طلعت حرب الآن)، متزامنًا مع المعرض الأول لجماعية الفن والحرية الذى أقيم بشارع شريف، وضم الكثيرين من الفنانين المصريين والأجانب المقيمين فى مصر، وكان الموضوع الأساسي لأعمالهم هو الحرب بشرورها وويلاتها، كفعل

همجي يدمر أروع ما حققته الإنسان، ويظهر من داخله – في ذات الوقت – أسوأ ما فيه من غرائز ودوافع عدوانية، ومن ثم فإن السريالية كانت هي النموذج الفني الأمثل أمامهم للتعبير عن تلك الرؤى. وبهذين المعرضين معًا هبت عاصفتان على القاهرة الهادئة، المظلمة في ليال كثيرة بسبب غارات الألمان عليها في أتون الحرب العالمية الثانية، كما هبتا على فنانيها المحافظين والمتحصنين بأسوار مدرسة الفنون الجميلة العليا، وكان الاستثناء الوحيد من جيل الرواد في معرض "الفن والحرية" هو محمود سعيد، الذي تم اختياره للاشتراك في المعرض من ذلك الجيل كضيف شرف بلوحته "ذات الجدائل الذهبية" التي رأت الجماعة أنها تنتمي إلى الرؤى السريالية لأعضائها أكثر مما تنتمي إلى الفن الأكاديمي أو الكلاسيكي الذي ثاروا عليه.

لكن ما أبعد المسافة بين هذين (المعرضين – العاصفتين)... فبينما كانت الجماعة تبدو بمعرضها ذات طابع كوزمو بوليتاني (عالمي) متبينة قضية الدفاع عن الحضارة الغربية المهددة بمطامع النازية بقاطرتها الجهنمية ممثلة في الرأسمالية والأمبريالية اللتين جرّتا العالم إلى مستنقع الحرب العالمية الثانية، كان "عبد الله" مشغولًا بمشروع مصري صميم في الفن الحديث يؤكد الهوية المصرية، منفتحًا في ذات الوقت على تيارات الفن والثقافة في الغرب، كان مشروعه يمد جذوره في واقع البيئة وروح الحضارة المصرية وفي تراث الفنون الشعبية ورسوم الفطريين في الريف والحضر، كما يستوعب بداخله طرز الفنون الشرقية التي تتجنب وجود الفراغ في اللوحة وتقوم على تسطيح الشكل وإعلاء قيمة الخط في البناء الفني.

وبقدر ما كان بينه وبين "الفن والحرية" من اختلاف وتباعد، فإن لفحات الحرب العالمية الثانية التي طالت مصر، جذبتهما معًا نحو الأفكار الجديدة في السياسة والثقافة على السواء، حيث حملت الحرب معها – من خلال جنود حلف الأطلنطي الذين أتوا إلى مصر مع جيوشه – أفكارًا ثورية جديدة كانت بمثابة حبوب اللقاح مع فراشات الحرب من المثقفين ممثلة في بعض هؤلاء الجنود، فكان بينهم رسامون وشعراء ومفكرون، وقد فعلت حبوب اللقاح تلك فعلها إذ وجدت زهورًا متفتحة لاستقبالها بين جماعات الثوريين المصريين، من سياسيين وشعراء وفنانين، وكانت ثمرتها العظمى في السياسة هي ثورة ١٩٤٦ بقيادة اللجنة الوطنية للطلبة والعمال ذات التوجه الاشتراكي الثوري، فيما كانت ثمرتها في الأدب والفن هي ميلاد العديد من الجماعات التقدمية.. فبعد "الفن والحرية" ولدت حركات "الفن المعاصر" و "الفن الحديث" و "نحو المجهول"، حاملة أفكارًا تتراوح بين السريالية والاشتراكية والغوص في المخزون الشعبي.

وبالرغم من عزوف "عبد الله" عن الانخراط في أي من هذه الجماعات أو الحركات، مفضلًا الاستقلال واتباع ندائه الداخلي، فإن مرجعيته الفكرية والسياسية تأسست على أدبيات تلك الجماعات والحركات، ونضجت على لهيب الهبة الثورية عام ١٩٤٦، وظلت هذه المرجعية ملازمة له طوال حياته التالية، وأن اختلفت نتائجها في إبداعات مراحله المختلفة، وقد عاش جانبًا كبيرًا من حياته – قرابة ٣٠ عامًا – في أوروبا وفي قلب حركاتها الفنية الحداثية، لكنه ظل محتفظًا بمسافة بينه وبينها، مدركًا لخطورة التبعية الثقافية الغربية.

طوال سنوات نضجه الفني في مصر حتى ١٩٥٥، كان مشغولًا بتفجير الشحنة الانفعالية بأسلوب أميل إلى الوحشية.. "فنلاحظ أن خطوطه السميكة تندفع في جرأة وتجنح إلى المبالغة واختزال التفاصيل، تاركًا على حواشي البعض منها فراغًا أبيضًا رقيقًا يفصل بينها وبين مساحات الألوان الداخلية للجسم فيقوم مقام الضوء، وكأن الضوء بذلك ينبع من داخل الجسم ولا يأتيه من خارجه، كما يعلي ذلك للأجسام مثاقيل راسخة. ويربط بين عناصر التكوين بحرية لا تتقيد إلا بتحقيق إيقاع حركتها (بطيئة أو سريعة)، أما الألوان فكانت دفقات مسفوحة متوهجة بدائية

فلاحو الحقول- ألوان مائية- ٢٦×١٨,٥ سم- ١٩٤٨م

متوترة السطح خشنة الملمس لا تعرف الخلط فوق بالتة الألوان، إنها أعمال توحي لنا بفن الطفل ورسوم الفنان الشعبي ، لكن بحساب عقلي لا يملكه كلاهما، وقد تذكرنا – من زاوية أخرى – بأعمال الفنانين الوحشين في فرنسا مثل ماتيس وراؤول، أو بأعمال التعبير بين أمثال ماكس أرنست(١).

ومن الموضوعات الحميمة والمتكررة في لوحات تلك المرحلة: القهوة الشعبية والأرجواز ومشاهد العمل فى الحقل والعائلة، وكان مغرماً بثنائيات الرجل والمرأة... ".. وتملأنا هذه اللوحات إحساسًا بثقل الواقع الاجتماعي الغليظ، وحسًا بالفكاهة والسخرية من واقعها، ونذكر من هذه المرحلة لوحات: هموم العيش، القيظ، العائلة، مخيمر وأسرته..." (٢)

كان حلم السفر إلى أوروبا يراوده منذ صباه ومطلع شبابه، ليس بدافع الدراسة في أكاديمياتها وكان ذلك حلم كل الفنانين المصريين على امتداد القرن العشرين – وقد أعطى ظهره مبكرًا لأختها الصغرى (مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة)، لأنه كان يعرف أن مناهج أكاديميات أوروبا لا تختلف كثيرًا عن منهج أكاديمية القاهرة، بل كان حلم السفر لديه بدافع التنافس الإبداعي مع الفنانين الأوربيين، مقتنعًا بأنه يدٌ لهم وعلى مستوى قامتهم، وكل ما يميزهم عنه هو المناخ الثقافي والاجتماعي الذي يقدر مواهبهم، لكن إمكاناته المادية كانت الحائل الأساسي دون تحقيق حلمه، لاسيما وأنه قد تزوج تحية حليم عام ١٩٤٥، وعاشا معًا بالإسكندرية حياة شديدة التقشف، حيث كانا يعتمدان على إعانة صغيرة من والدتها ترسلها إليها سرًا بعد أن عاقبها الأب بحرمانها من أي دعم مالي، لإصرارها على الزواج من حامد وخروجها على إرادته، فيما لم يكن لدى زوجها مورد للدخل يكفي لفتح بيت وتأسيس أسرة، ما جعلهما يقيمان بحجرة صغيرة تارة وبأحد البنسيونات المتواضعة تارة أخرى... وكانت علاقته بتحية قلقة للغاية، فقد كان يرفض أن يُدجَّن في مؤسسة الزواج التقليدية، على عكس تحية التي كانت تحلم ببيت مستقر. يملأه الأولاد بالحياة، وكان ذلك الخلاف سببًا في كثرة النزاعات بينهما، وقد قاومت طويلاً تجاهله لمشاعرها وفرض سيطرته

(١) عز الدين نجيب: فنانون وشهداء. ص٧٣. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان. ٢٠٠٠.

(٢) المرجع السابق: ص٧٣

عائلة- زيت على سيلوتكس- ٩٢×٦٠سم

عليها وحدة طبعه التي قد تصل إلى العنف أحيانًا، وأصرت على استمرار العلاقة أملاً في إنصلاح حاله، ومن ناحية ثانية: فى أن يحققا معًا مشروعهما الكبير في الفن.. وقد تحققت الخطوة الأولى من هذا المشروع بالفعل قبل أن يمر عام على الزواج، وافتتح وزير المعارف العمومية أنذاك معرضهما الأول بالإسكندرية عام ١٩٤٦ قبل أن يمر عام على الزواج.. وكان نجاح المعرض وحسن استقبال النقاد لأعمالهما واعتراف الأوساط الفنية بهما سببًا في أن تقف مع نفسها لتحدد مصير علاقتها بزوجها وتقرر الانفصال، وهو ما اضطر حامد للموافقة عليه، وبعد ثمانية أشهر من الانفصال عاد إليها طالبًا إعطاءه فرصة ثانية، فوافقت على أمل أن يبدأ بداية جديدة وأن يدرسا فكرة السفر إلى أوربا.. هي للدراسة، وهو لتحقيق حلمه المؤجل بإثبات ذاته على المستوى الدولي.

وفي عام ١٩٤٩ سافر الزوجان إلى فرنسا، والتحقت تحية بمدرسة جوليان للفن المجاورة لحي الشانزليزيه، وعاشا حياة أشد ضنكًا من حياتهما في الإسكندرية، فإنه لم يجد عملاً يليق به ليغطي بدخله نفقات الحياة الباهظة في باريس، ولم يتحقق شئ من حلمه في النجاح والشهرة أو حتى في بيع عمل من أعماله، واستمر اعتماد تحية على الإعانة الصغيرة التي تصلها من والدتها في مصر، ولم تكن تتعدى خمسة وعشرين جنيهًا، وهى لا تكاد تفي بإيجار الحجرة ومصروفات المدرسة وركوب المترو، ولا يتبقى لطعامهما وسجائره شئ يذكر، حتى بلغا حد الجوع الفعلي، إلى أن ظلا في إحدى المرات ثلاثة أيام بدون طعام، لدرجة أنه كان يتسلل ليطمئن عليها وهي نائمة ويتأكد من أنها لا زالت تتنفس ولم تمت، وقد كتب في مذكراته متسائلاً: "هل أتركها إنقاذًا لها من الفقر والعذاب؟" (٣).

(٣) المرجع السابق، ص١١٤.

الحى اللاتينى بباريس- زيت على ورق- ٤٨,٥×٦٣,٥سم

وفي بطولة نادرة قاوما الفقر والجوع في فرنسا لمدة عامين، لم يخلوا من خلافات حادة أدت إلى طلبها الانفصال مرة أخرى، وأقامت في مدينة الطلبة، لكنها عادت اليه، بنفس الحلم القديم للتحقق كفنانة تجمعها علاقة تكافؤ وليست علاقة تلميذة بأستاذها، ومنحا نفسيهما فرصة جديدة، وفي عام ١٩٥١ سافرا معًا إلى لندن وأقاما معرضهما المشترك الثاني بدعوة من المركز الثقافي المصري، وكان ذلك بداية تثبيت النجاح الذي حققاه في الإسكندرية...

".. حيث لفتت أعمالهما أنظار النقاد، وانتقلت لوحاتهما لتعرض في البرازيل ثم فينسيا وبكين وموسكو وبروكسل، وبعد هذا النجاح الفني عادا إلى القاهرة ليقيما في بيت الأسرة بمصر الجديدة الذي فُتح أمامهما بعد إغلاقه منذ زواجهما، وعرفا بعض الاستقرار، لكن الطموح الفني الجارف دفع "عبد الله" إلى السفر مرة أخرى.. إلى الدانمارك هذه المرة، وهناك تعرف على السيدة كريستين - التي أصبحت زوجته فيما بعد - وهكذا تم الطلاق البائن بينهما عام ١٩٥٦ في روما، وكان الشاهد عليه هو د. ثروت عكاشة الذي كان سفير مصر هناك، وشق كل منهما طريقه في الفن والحياة مستقلا" (٤).

كان ذلك العام -١٩٥٦ - هو عام تقرير المصير بالنسبة له، وأدرك أن خروجه من مصر ذلك العام هو خروجه الكبير ليحقق حلمه الأكبر في أوروبا والعالم، وقبل سفره أقام معرضًا شاملًا لأعماله خلال ٢٣ سنة بقاعة جمعية محبي الفنون الجميلة بالجزيرة (نقابة التشكيليين اليوم)، وكأنه يسدد لبلده ما لها عليه ويغلق حسابه قبل الرحيل!.. واتجه إلى كوبنهاجن بالدانمارك، حيث أقام عشر سنوات، وتزوج من السيدة كريستين التي رافقته طوال رحلة حياته التالية، وأنجبت له أولاده الثلاثة، وعمل بالتدريس في أكاديمية الفنون الجميلة بكوبنهاجن، وأصبحت تلك المدينة مطار إقلاع ينطلق منه لإقامة معارضه في العواصم الأوربية والأسيوية والأمريكية في رحلات قارية متتالية: ففي رحلته الأوربية عرض في كل من باريس وأمستردام وروتردام وبروكسيل (إضافة إلى كوبنهاجن)، وفي رحلته الأمريكية عرض في واشنطن ونيويورك، وفي رحلته الأسيوية - بالشرق الأقصى - عرض في سيول وطوكيو وتايوان،

(٤) المرجع السابق، ص١١٤.

ومانيلا وتايلاند وبكين وجاكرتا وسايجون ورانجون، وفي رحلته الهندية عرض في كلكتا ونيودلهي وبومباي ومدراس وكولومبو وكراتشي، وكان ذلك عام ١٩٦٧ على وجه التقريب.

جمعت أعماله التى عرضها في تلك الرحلة القارية مجموعات من لوحات ما قبل ١٩٥٧ التي ارتكزت على استلهام خصائص البيئة المصرية، ومن عناوين لوحات هذه المرحلة: ضمير الأرض، إشارات مصرية، سمات عربية، طلاسم، في الغيط، ملاية لف، أقصريات، سوق أسوان الرضاعة، أمومة، بواب، فلاحون، قهوة بلدي، تدخين الجوزة... أما أعماله فى المرحلة التالية لعام ١٩٥٧ – المسماه بالحروفية – فقد ابتعدت عنها الصور العينية للواقع المصري، واشتبك من خلالها في حوار طويل مع الحروف العربية، يستخلص جمالياتها وإمكاناتها التعبيرية، ويتخذها بديلاً عن الشخصيات الواقعية، كما يستخلص منها إمكانية التميز بشخصية مصرية وعربية فريدة كبطاقة هوية إزاء العالم، وتتضمن الحروف – من ناحية ثالثة – معانى كان يشعر بحاجته إلى التعبير عنها.

كان الحرف العربي يملك السلاسة التي تناسب خطوطه المندفعة أو المتقطعة أو المتوترة، لهذا بدأ باستخدامه بدون تحديد واضح معتمداً على جرة الخط الواحد المتداخل في بعضه البعض، مثل ثنيات الحبل أو الأفعى، ثم راح يكون منها أشكالاً أقرب إلى أجرام وشهب غامضة تسبح في الفضاء، أو رموز أقرب إلى لغة سحرية مركبة، فوق أرضية مسطحة، وقد استمرت هذه المرحلة المسماه باسم "طلاسم" حتى ١٩٧٦ تقريبًا.

منذ ١٩٧٤ – وربما بالتوازي مع الخط السابق في بداياته – اتجه إلى استخدام الحروف كمنظومة تعبيرية مقروءة تعكس موقفًا سياسيًا، وبلغت هذه المنظومات ذروتها بدءًا من عام ١٩٦٨، وأصبحت مرفأه التعبيري والجمالي لعشر

أكتوبر العبور – أكريليك على ورق – ٣٦×٤٦ سم – ١٩٧٥

سنوات متتالية.. كانت تلك هى حقبة الآلام النفسية لمحنة الوطن في ظل الأحداث الجسام التي مر بها آنذاك. هزيمة ١٩٦٧.. سنوات الهوان والمعاناة وحرب الاستنزاف (٦٩-٧٣).. حرب أكتوبر ١٩٧٣.. سياسة الانفتاح الاقتصادي.. معاهدة كامب ديفيد.. التطبيع مع إسرائيل.. القطيعة مع الدول العربية... وكان "عبد الله" يعيش عذابات هذه الأحداث مرتين: واحدة كمواطن غريب عن وطنه، يلهب أعماقه – كجمرة متقدة – إحساسه بالعجز عن فعل أي شئ أو المشاركة حتى بالكلمة في مواجهة هذه الأحداث، وثانية لأن نبوءاته السابقة بزوال الصهيونية التي عبر عنها فى العديد من لوحاته فى مرحلة الستينيات قد تمخضت عن أدهام، وأن العدو قد حقق كل أهدافه في النهاية... لذا جعل الحروف وسيلة للتعبير عن ذاته ولتجاوز عجزه.. أصبحت الحروف كائنات آدمية.. تتلوى.. تتمدد.. تتطاول.. تتطابق.. تتعانق.. تتصارع.. أصبحت أنّات مكتومة.. صرخات ملتاعة.. كلفة "الآي آي" في قصة يوسف إدريس الشهيرة بهذا الاسم.. هكذا تجمعت مئات الحروف لتصنع كلمات يمزقها الألم ويوحدها الرعب مثل: الهزيمة.. الخادم.. الخيانة.. المجاعة.. القطح.. الهون..السجن..الذلة.. الفاقة.. ملعون.. الصهيونية.. غير أن الناقد بدر الدين أبو غازي لا يعطي الأهمية الأكبر في هذه الكلمات إلى دلالتها الأدبية، بل يعطيها إلى جمالياتها التشكيلية.

يقول أبو غازي: ".. ولكنه منذ حقبة ركن إلى الحروف العربية، وجعل من تكويناته لها ومن إعادة بنائها عالمًا تصويريًّا راسخًا لم يذهب فيه مذهب الاستخدام الزخرفي أو الإضافة إلى مكونات اللوحة التشخيصية، بل جعلها البدء والمنتهى، ومنها شكل عالمًا آخر، خرج بالحروف من نسقها وإيقاعها كأداة لنقل المعنى، وحولها إلى "الكلمة الشكل" أو "الكلمة الصورة"، التي تخرج فيها الحروف عن دلالتها الأبجدية وتتحول إلى أجرام راسخة ثابتة، أو إلى إشارات

السجن تشكيل بالخط العربي- ايربراش جواش- ٢١×٢٩,٧ سم

La resistance- أكريلك- ١٩٧٤

تشكيلية طلقة، علاقتها بدلالة المقروء واهنة، ولكن صلتها بدلالة التشكيل المجدد وثيقة تعطيها القيمة والمعنى" (٥).

غير أنني أعرف – من خلال محاورات كثيرة بيني وبين الفنان خلال السنوات العشر الأخيرة من حياته – مدى الأهمية القصوى لهذه المعاني وراء حروفه بالنسبة له، حيث كان يحرقه الحنين للوطن، والرغبة في المشاركة في نهوضه من كبوته.

وقد استخدم عبد الله أسلوبين مختلفين في منظومته الحروفية: الأول هو الحروفية التعبيرية العشوائية، حيث يضع عجائن سميكة فوق أسطح مجعدة ومشققة كالأرض العطشى، بخامات غريبة كلدائن البلاستك وأسطح الخيش والحصير وألوان الأكريل والدوكو فوق الزجاج، والزفت المخلوط بالحصى، ويستخدم في التلوين فرشاة الحائط العريضة (المشط) في جرة عنيفة... والثاني هو البنائية الهندسية التي تقترب من "الريليف" أو النحت البارز على الجدار، وتقوم فيه الحروف على شكل خطوط مستقيمة رأسيًا وأفقيًا، في نظام رصين يذكرنا بالكتابات العربية المنحوته على واجهات العمارة المملوكية. وكان بذلك يستثمر طواعية الحروف العربية للتحوير والتشكيل، كما يحيى تقليدًا مصريًا قديمًا في الكتابات البارزة والغائرة فوق جدران المعابد. ومن ثم فقد وجد في هذا الأسلوب إشباعًا لنزعته نحو التجريد، لكنه التجريد الموصول بالتراث الحضاري.

وإذا كان استخدام الحروف قد أصبح ظاهرة منتشرة بين الفنانين العرب خلال عقدي الستينيات والسبعينيات، فإن الأرجح هو أن "عبد الله" كان أسبقهم إلى ذلك، لأن تجاربه الحروفية بدأت ١٩٥٨، فضلًا عن أن منهجهم مختلف تمامًا عن منهجه، فما يسعون إليه يتراوح بين التشكيل التجريدي الزخرفي وبين تفجير الإمكانات التعبيرية بأسلوب تجريدي بحت لا يقبل المشخصات، على عكس منهجه الذي كان تشخيصًا بالحروف، وتعبيرًا عن معاني سياسية أو إنسانية..

في السنوات الأخيرة من حياته إزداد قربًا من لغة الفن الخالصة، كأنما بلغ مرحلة الزهد أو التصوف، وأصبح يسعى إلى عناق المطلق والمجهول، ويندمج في الكون الذي لا تحده حدود، وكانت له في ذلك مكابدات وآلام وتطوّحات، أسقطها جميعًا على مجموعته الأخيرة باسم "تقلصات" بين ١٩٨٠ – ١٩٨٣. في هذه المجموعة نشعر بأنه ألتحم بالطبيعة بشكل غريب، خاصة بالجبال والصخور، أو ما يتراءى لنا كذلك، إذ لا نستطيع الجزم بماهية العناصر المصورة، لاسيما وقد رسمت بلون واحد رمادي وبشفافية عالية، وبالرغم مما تمثلّ به من التجاعيد والأخاديد والنتوءات والوهاد والشظايا المسنونة، وما تعكسه من عذاب روحي وظلماً إلى اكتناه شئ مجهول، فإنها تمثلّ بصفاء وسكينة من نوع ما، وكأنها تأخذك إلى رحلة في ضوء القمر أو مطلع الفجر، إلى أرض لم تطأها قدم بشر.

تُرى.. هل كانت هذه الأرض المجهولة هي رؤيا "عبد الله" الأخيرة.. رؤيا جواب الآفاق المجوز بعد أن هده الترحال؟.. أكان يرى السلام على الأرض حلمًا مستحيلا معذبًا بتقلصات الألم؟.. أم كان يرنو إلى أرض الفيروز في سيناء التي تحولت بعد "كامب ديفيد" إلى تجسيد للأمان المستباح؟..

أيًا ما كان الأمر.. فقد رحل المحارب القديم عام ١٩٨٥ دون أن يكرمه وطنه بأي تكريم، هو الذي كرمته كل القارات فيحياته، رحل وهو بعيد عن مصر، يحلم بالعودة إليها ليحقق آمالاً سرقها منه الزمن، لكنه عاد إليها محمولا في صندوق مغلق، ثم لحقت به مجموعة قليلة من لوحاته.. كجزء من تراثه الإبداعي الذي لم تحفل الدولة بتخصيص جناح له بمتحف الفن المصري الحديث، بعد أن تسلمته كهدية من أسرته!..

---

(٥) بدر الدين أبو غازي. مقالة بدون تاريخ ومجهولة مكان النشر. كانت ضمن أوراق الفنان التي أرسلها إلى في منتصف السبعينيات.

المراجع

فجر التصوير المصري الحديث: عز الدين نجيب. دار المستقبل العربى. ١٩٨٥.

التوجه الاجتماعي للفنان المصري الحديث: عز الدين نجيب – المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨.

فنانون وشهداء: عز الدين نجيب. مركز القاهرة لحقوق الانسان. ٢٠٠٠.

التصوير الحديث في مصر حتى ١٩٦١: إيميه آزار. المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٥.

مقال بعنوان: ملامح من رحلة فنان – بقلم بدر الدرين أبو غازي – بدون تاريخ أو جهة نشر.