الرسوم التحضيرية
وعلاقتها بلوحات
الفنان مصطفى أحمد

تأليف
رضى عبد السلام
نهية إلى الفنان كمال حليفة \( 28 \times 20 \) سم
مصطفى أحمد
الرسوم التحضيرية وعلاقتها بلوحات الفنان مصطفى أحمد

د. رضا عبد السلام

الملحقات الإدارية للثقافة

2011
الفنان مصطفى أحمد
1930 - 1999
الرسوم التحضيرية وعلاقتها

بلوحات الفنان التصويرية

- شرعت لجنة الفنون التشكيكية بالجنسية الأعلى للثقافة في استصدار عدد محدود من الكتيبات صغيرة الحجم عن الفنانين التشكيكين المصريين المعاصرين لتغطية جانب هام من تاريخ حركة الفنان المصري المعاصر الذي يعاني نقصًا شديداً في الكتب المخصصة في هذا المجال ولتكون في نفس الوقت في متناول يد كل محبى الفن ومتصدقه بسعة المعلوم.

- وفي ضوء هذا التوجه الثقافي والمعرفي كلفت اللجنة عددًا من الفنانين الباحثين ونقاد الفن للإهتمام بثقافتهم في هذا المشروع الوليد. وتركبت لكل كاتب حرية اختيار الفنان الذي يود الكتابة عنه، لكن في إطار اتفاق عام على أهمية هؤلاء الفنانين المعاصرين، وتغيير إنتاجهم الإبداعي.

- بناء على هذا وقع اختياري على الفنان الراحل مصطفى أحمد (مواليد القاهرة 1930 – 1999)، لأسباب موضوعية هي أنه لم يحظ باهتمام كاف ولا بتكرير يلبي به كواحد من الفنانين
الهامين الذين كرمتهم وزارة الثقافة، ولا أنه أولاً وقبل كل شيء فنان جاد وتمييز أعظم من وقته وإبداعه الكثير، فضلاً عن أنه إنسان دمث الحلق ومثقف ومبتاع للمعارض الفنية في مصر. وكان لقاؤنا معًا يتم بالمصادفة وكان دائماً يعبر عن إعجابه بأعمال الفنية، وكنا نتاجب أطراف الحديث حول إبداع الفنانين وحال الفن في مصر ثم نفترق على أمل لقاء آخر يجمعنا.

- وعندما فكرت في الكتابة عنه وجدتني أعود بالذاكرة إلى سنوات السبعينيات حين التقت به أول مرة في واحد من معارضه الهامة بقاعة أخناتون (أرايسك نابليون - بجوار سنما قصر النيل). ومنذ ذلك الحين وعلى مدى ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً ظلت نتابع معارضه التي يقيمها في القاهرة.

- وكانت أعمال الفنية مصدر إعجاب وإمتاع لي لأن موضوعاتها وتكويناتها وتقنياتها الشنوعية وأسلوبه في صياغة الأشكال، والضوء البارز الساطع والشمس القائم بين الظل والتمور، والمساحات الفراغية، وكثافات اللون بين العمة والشفافية، وحالة السكون، وصلاية الأشكال وضالة الإنسان ورصافة التكوينات وغيرها من قيم التشكيل والبناء جعلته أرتبط وجدناً بذلك العالم الخاص الذي يلفه الغموض تارة والسكون والسرح تارة أخرى، بل أهم فيه بخيالي وكأنا جزء من نسيج ذلك العالم المسرحي المحدود.

- وعلى مدى تلك السنوات التي شهدت فيها معارضه لم يسمدنى الحظ مشاهدة أعماله من اللوحات السابقة عليها، تلك
التي أنجزها بعد إقام دراسته الجامعية في الفنون الجميلة عام 1954م وحتى نهاية الستينيات. وبعد رحيله شاهد الظروف أن التقى بزوجته المخلصة د/ سميرة أبو زيده (استاذ مناهج وطرق التدريس بكلية التربية - جامعة حلوان) في منزلها القريب من منطقة دير الملاك بتحدي القبة للاطلال على باقى لوحاته الزيتية ورسوماته التي خلفها وراءه والتي لم أرها من قبل.

- كانت دهشتى كبيرة حين شاهدت تلك المرحلة المبكرة من أعماله معلقة إلى جوار بعضها البعض، القديم منها والحديث، على جدران الحجرات كلها بقدر ما اتسعت والباقي مخزون. وكانت دهشتى أكبر عندما أطلعت على رسومه الأولية المنقذة بالقلم الرصاص أو الفحم فوق قصاصات من الورق صغيرة المساحة. ترجع دهشتى لا إلى كثرة الرسوم فحسب إما إلى قيمتها المرجعية التي تعكس طريقة التفكير المنهجية للفنان والإرهاصات الأولى "الخام" التي تولدت منها بعد ذلك اللوحات الرائعة واسعة الخيال والمهارات الفنية في الرسم والتصميم.

- كنت بين الحين والآخر التقط أحد الرسوم الأولية وأقارنها باللوحة التصويرية التي تم تنفيذها للتحرر على أوجه التشابه والاختلاف بينها. كانت درجة التناسب عالية جداً وذلك يعني حرص الفنان على الا يترك صغيره أو كبيره دون أن يسجلها في تلك القصاصة الصغيرة بدقة إلى أن يكبرها ويحلبها إلى لوحة تصويرية.
طبعاً قد يتطلب الإعداد لعمل فني عمل أكثر من تخطيط أو محاولة الوصول إلى التصميم وال نتيجة المناسبة، ومعنى آخر فهو إعداد مبان ودقيق رصولاً إلى الصيغة النهائية قبل الشروع في تنفيذ اللوحة الزيتية.

- إن ذن ما أهمية تلك الرسوم الأولية التي يستعين بها الفنان أثناء الإعداد لأعماله الفنية، وهل هي ضرورية فعلاً له لنا نحن كباحثين ودارسين للفن؟

- ولماذا يخفى الفنان تلك الرسوم الأولية في مرسمه ولا يسمح بعرضها إلى جانب أعماله الفنية؟ وأيضًا ولأسف لم تلاحظ تلك الرسوم في الكتب التي طبعت عن حياة وأعمال الفنانين المصريين الإبداعية.

- لقد رحل عن عالمنا الفني فنانون لهم سبق القيادة والتميز، ولا نعرف عن إنتاجهم في هذا المجال سوى القليل الذي تبقى وحفظ إلى جانب أعمالهم في متاحفهم أو في قاعات العرض التي تحمل أسماءهم، لكن من المؤكد أنه ليس كل ما رسم الفنان طوال مسيرته حياته الإبداعية.

- ولكن لجيب على تلك السؤالات الخاصة بضرورة الرسوم الأولية وقيمتها المرجعية والفنية عند مصطفى أحمد، أجد من المناسب استعراض أهم السمات الجمالية والإنسانية التي تضمنتها أعماله الإبداعية على مدى أربعين عامًا أو يزيد، منذ تخرجه في كلية الفنون الجميلة قسم التصوير عام 1954. ثم أتناول بشئ من
التفصيل عناوين من رسومه الأوليـة التي صاحبت عملية الإبداع منذ لحظات التفكير الأولى، متبعًا خطواتها المرحلية وصولاً إلى التصور النهائي الذي سوف يترجم حرفيًا أو نسبيًا حسبًا يرى الفنان من أهمية لذلك ومقارنة تلك الرسوم بالمنتج الإبداعي النهائي من حيث أوجه القارب والتباعد.

- يعني هذا أنهما أخذ على عاتقى البحث في مجال خاص جداً وغير معلوم للاخرين، مجال يحظى فيه الفنان بأسلوبه الخاص في خصائصه الحديدية التي لا يملك مفتاحها سواء ، حتى لا يطلع عليها أحدًا غيره.

- وبالرغم حظ الفنان الذي يرحل بعيدًا أو يغيب إلى الأبد عن عالمنا ولا يجد من يحفظ من بعده إرثه النادر من الرسوم والتخطيطات، إذ سيكون مصيرها بل مصير أعماله الفنية أيضًا هو الإهمال والضياع أو التخلص منها في صناديق القمامة.

المهم أن فتح تلك الخزانة الخاصة بالاطلاع على ما تحتويه من رسوم وتخفيضات الفنان مصطفى أحمد، سوف يساعدنا كثيرًا على الإمساك بمفاهيم التجربة الجمالية والكشف عن عالم الشعور والأفكار المختزنة في الذاكرة، ومقدار الخيال وإمكانيات الرسوم والتصميم التي يمتلكها الفنان، وقرنواته على التعبير بها. عندئذ سوف ندرك أهمية الرسوم الأولى باعتبارها خطًا موارياً في أهميته للوحات المنتهية، لأنها ستظل دائمًا وأنداة القاعدة الصلب التي يؤمن عليها الفنان وكل فنان في مجاله الخاص رؤيته الإبداعية الحقيقية.
(المرحلة الأولى من 1955 - 1970)

عادةً ما يسعى الفنان الوعاد سعيًا حثيثًا بعد تخرجه وحصوله على درجة البكالوريوس في الفنون الجميلة لإيجاد شخصية فنية مميزة له. وهو في سعيه هذا يوارى بين متطلبات التعليم الأكاديمياً أو المراسلي التي يطلق منها مطامئًا إلى قدراته الفنية والفنية والمهارات الأساسية التي اكتسبها وبين تزوعه نحو التخلص التدريجي أو التمرد على تعليمه باعتباره قيدًا يعوق رغبته في التعبير عن مشاعره وأفكاره بحرية. في تلك الفترة المبكرة تكون أعمال الفنان لم تزل في مرحلة التشكيك والنضج، وغير واضحة الشخصية الفنية رؤية وأسلوبًا لكنها تتمثل الإرهاصات الأولى والملكة نحو معالجة المواضيع المحببة إلى نفس الفنان مثل الطبيعة الصامتة والبورتريه والعاري والمواضيع الاجتماعية الإنسانية والمناظر إلى آخر ما نطلق عليه عادة مواضيع تقليدية.

- كان مشروع التخرج عام 1954 المؤلف من أثى عشرة لوحة ريتية عن الطفولة والأسرة والأحياء الفقيرة في القاهرة معالجة بأسلوب واقعى تمثل الانطلاق الأولي بحثًا عن ذاته. عقب مشروع التخرج والسنوات التالية بدأ يدرك الفنان مصطفى أحمد معين بصيرته اللحظة التي يتوجب فيها التعبير عن الإنسان، بكل ما تنطوي عليه من جهد ووقت. ذلك الصراع نراء على درجات متغايرة في لوحات (أشكال قصرية وعاصفة كونية والريح عن النوبة والسد العالي) التي يغلب عليها لون أحادي من درجات البنى.
المحروق والبني المشرب بزرقة مع درجات لونية أخرى بنسب متفاوتة تجعلها أقرب إلى الرماديات المخلطة ببلون (الأرض والطمي) باستثناء مناطق الضوء التي يزيد فيها استخدام درجات من الأخضر، علاوة على معالجة عناصر الأشكال الإنسانية والرمزية بأسلوب نحتي مبسط دون عناية بتفاصيل أو أبعاد تشريحية. ولم يعني كثيرًا بالمسميات والأبعاد المنظورية والألواح الطبيعية، وانتهى بخط الأفق الذي يحدد مستويات اللوحة وعلاقتها الوهمية. تلك التقنية الجمالية أضفت على الأعمال شجاعة وغامضًا وأصيلة.

- يذكر أن بعض المصورين من جيل الخمسينيات والستينيات جاء إلى استخدام مثل هذه التقنية الجمالية، كل واحد بأسلوبه، في معالجة مواضيعه الخاصة، حيث الاهتمام بشكل الأشكال وإثراء نسيج السطح بطبقات لونية متعددة تميل إلى درجات اللونية المعتمدة في معالجة فضايا اجتماعية وسياسية. ومن بين هؤلاء الفنانين عباس شهيد، حامد عريس، محمد عمر، حسين سليمان، سعد عبد الوهاب، كمال خليفة، السجيني، عبد المنعم القصاص، وعذ الدين تقي وغيرهم. وبقي أن الأساليب التي دفعت أولئك الفنانين لاستخدام مثل هذه التقنيات التشكيلية والتعبيرية تلك التحولات الاجتماعية والسياسية من رأس المال الحر والإقطاع والليبرالية والملكية إلى الجمهورية الاشتراكية التي استهدفت تحقيق آمال الطبقات العريضة من شرائح الشعب والتنمية والتحرر الوطني ورفع شعار التعليم والأخبر والعمل للجميع، وكذلك الاعتقاد بأنها الأكثر قوة وتعبيرًا عن الهوية المصرية.

11
- لقد روى الفنان مصطفى أحمد في تلك الآثاء درس التاريخ باعتباره قصة الوجود الإنساني على الأرض؛ ذلك الوجود القائم على الصراع بين قوى متعددة خارجية بين الخير والشر، وصراع آخر داخل الإنسان ذاته وعلى الإنسان أن يخوض هذه المعركة معتمدًا على إرادته الحرة وإيمانه وذكائه وقوته. ومن هنا بادر الفنان بالتساؤل عن مفهوم الإنسان وعن قيمته ومصير وجوده في الحياة.

- في هذه الحال لو رجعنا إلى لوحاته السابقة الذكر وتأملناها جميعها بعناية سترى مدى اهتمام الفنان بالإنسان باعتباره عنصراً أساسيًا في تكوينات لوحاته الفنية، بل يكاد يكون القاسم المشترك الأعظم.

- لوحة "عاصفة كونية" (ريت على قماش، 100 X 150 سم، 1967 - شكل 1) مثال على احترام الصراع بين قوى الطبيعة العارمة التي تدفع بكل حجرة ضخمة من الفضاء الخارجي إلى الأرض للقاءها على من عليها من بشر فالشخصيات الوافغان على الأرض وسط صحراء جرداء وليل عاصف غير مستقر يبدو عليهما المعرة وهما يحاولان تفادى تلك المصيبة الآثা من المجاول لعلهما ينجو من ذلك المصير المحتم.

- لوحة "المصلون" (ريت على قماش، 83 X 110 سم، 1965 - شكل 2) مثال على ما نراه يسعى الفنان للتعبير عن محنة الإنسان الضعيف بكل ما تنطوي عليه من شقاء وقلق، ذلك الصراع
الذي نراه على درجات متفاوتة بين الإنسان والمجهول، في مثل هذه الظروف حالكة السواد غالبًا ما ينجح الإنسان إلى الله خاضعًا متضرعًا أن يقيه من كل أذي ويومن طريقه وعيشه.

- لوحة «العمل في الحقل» التي أُجزها عام 1967 (شكل 3) تُجسد أنها تتألف من ثلاث عناصر رئيسيّة (الإنسان والأرض والقمر) ثم اللون البني متعدد الدرجات الدافئة السميك يكسو سطح اللوحة بكاملها. في هذا العمل وغيره اعتمد الفنان طرقًا جديدة في تصوير الواقع القاسي الذي يعيشه الإنسان من أجل كسب قوت يومه. إنه واقع في لا وعي الفنان، يجسد أزمة الإنسان العامل في واقع الحياة الاجتماعية التي يسخر فيها الضعيف أمام القوى، في مجتمع تسود الفروع الطبقية بين الغني والفقير.

- في تلك الفترة من الخمسينيات كانت هناك أعداد غفيرة من العاطلين أو الفقراء وفي المقابل قلة من الأغنياء وأصحاب النفوذ، الأمر الذي جعل بقيمة الثورة إذابة الفوارق الاجتماعية بين الطبقات الدنيا والوسطى والعليا، ليتساوى الجميع في الحقوق والواجبات وتشوب الإدالة والحق ودفنه للحفاظ على الإنسان من حيث هو قيمة عالياً وبين ما يصير إليه من تحقيق أمله العريض.

- ذلك هو المحتوى الدرامى الذي سعى الفنان إلى تحقيقه في هذا العمل وغيره من مجموعة تلك المرحلة بشكل عام. أضيف أنه هنا كان لا يوصف ولا يسجل مشاهدًا بل يعبر عن حالة نفسانية
وجدانية شديدة التأثر بما يدور حوله من أحداث، من اقحام حياتي يومي رتيب لأزالت الشريرة العريضة في المجتمع المصري من الطبائع الدنيا والوسطى تعاونى منه وتطلع نحو آمالها العريضة التي قد تحقق يوماً ما.

ولكي يتمكن الفنان من التعبير عن تلك القضايا الإنسانية كانت أولى وسائله في التعبير اختزال عنصر الأشكال إلى حد التبسيط الشديد وتكثيف المحتوى الرمزي ودفع طبقات من اللون البني المروق فوق بعضها مستعيناً بسيكين المعجون لجعل نسيج السطح حيويًا ونابضًا من ناحية، وتجسيد أشكاله الإنسانية ومنهجها صفة الصلابة لمقاومة عامل الزمن المتقلب من ناحية أخرى.

- بالنظر إلى الرسم التحضيري المساحب للصورة ومقارنته بها نجد أنه يتضمن عناصر التكوين الأساسية من خطوط وأشكال وظل وإضاءة ونفس الجو تقريباً.

- إنها بشاببة القاعدة الأساسية التي يؤسس عليها الفنان دعائم فكره وخياله ثم يطلق منها لتحقيق وتأكيد تصميماته الأولية بمزيد من التفصيل والتذكير.

- مثال آخر، أنظر إلى صورة (الناس واللحجارة) (عام 1965 - شكل رقم 4)، سوف نجد حالة من التطورات التنازلي بينهما من حيث التكوين وما يحتويه من قيم الظل والنور وملابس النسيج. ويعلق الفنان جورج البهجوري على هذا العمل قائلاً "إن الصحراء الأبدية بين الإنسان والطبيعة هو الموضوع المفضل عند الفنان مصطفى
إحدى الأشياء كثيلة عمل علاقة هائلة. يتطلب في الصورة، لا يرى
منه وجهه، ولا يبديه ولا قدماً، ولكننا نتحدث بالعبارة تستقر على
كتفه وتضغط على رأسه، تطوقها ذراعه في جهد عظيم، إلا أن
الاحتياط الإنسان والجدير بعمله يتصدح بها حتى يصير جزءًا منها
لدرجة تجعلك تساءل أيهما الإنسان أيهما الجدار (1).

في حالة اشتقاقنا إلى الرسم الأولي الذي أعد الفنان
خصوصًا قبل الشروع في العمل (شكل 4 مكرر)، نلاحظ على
القرار العلاقة المباشرة بين الاثنين (الرسام ولفحة المرتبة). نفس
العناصر والأضواء والظل، وتأثير الملمس على السطح مع خلاف
طيفي نسبيًا لدرجة أنه في حال متابعة الصورة (أبيض وأسود).
قد يصعب إدراك أيهما الرسم من الصورة لشدة التشابه القائم بينهما.

ذلك معنا أن الفنان عندما يستعين برسمه الأولي يحرص
على أن تكون تصوراته عن الموضوع واضحة تمامًا قبل البدء في
تنفيذها بالألوان اللتينية على سطح آخر في مساحة أكبر.

عند الانتقال إلى رسم آخر ومقارنته بواحدة من سلسلة
لوحاته نفسه (اللوحة القمرية) التي أُنتجها في السنوات، نجد أنه
يضخ على مكونات الصورة الفنية كلها (الشخصون الحجري، خط
الأنف، القمر مصدر الضوء والأماكن، حركة الخطوط والظل،
وانتباهاتها وإيحاءاتها الخ...، قد انتقلت بأمانة إلى اللوحة الزيتية
لذات الموضوع.

(1) جورج البهجوري، مجلة روز اليوسف، العدد 5 بتاريخ 27/11/1966
عادة ما يلجأ الفنان إلى تقسيم الرسم الأولي إلى مربعات بالقلم الرصاص حتى يسهل إجراء نفذه وتكبيره على اللوحة الزيتية. المراد تنفيذها، هذه الوسيلة متبعة في الكثير من الرسوم الأولية.

- في مجموعة "الرحيل عن النوبة", وعددها أربعة وعشرون لوحة زيتية تم عرضها عام 1966, أول ما استثمرت الانتباه في هذه اللوحات هو الطابع السكوني المخيم عليها. إن الكتلة البشرية التي شكلت من الحجر ذات رسوخ وثقل تجعل حركتها في الفضاء المحيط بطيئة (شكل 5).

- يقول الفنان رمزى مصطفى عنها أنها تمتاز بارتباطها بصراع الإنسان مع قدره وليس مع ذاته. وهي تعود بالمشاهد إلى ما كانت عليه الدراما الإغريقية القديمة، عندما كان أبطالها يصارعون الإله أو المقدر وطبيعي أن ينتهي الصراع بانتصار الإله ونهاية الإنسان. الفنان يرى الإنسان اليوم صغيرًا مع قدرة وصغيرًا في عالم الذي يعيش فيه عزلة. ويستغرد قائلًا إن وحدات مصطفى أحمد الإنسانية متفقرة غير مجتمعة أو مرتبطة ولكنها متراصة كالنها تشراح أو تصراع أو تقام أو تصلى صلات جنائزية، أو في حالة عبادة الشمس مصدر النور والحياة والخبرات. و قد يكون صراع الإنسان مع هذه القوى الكبيرة المضيئة وسط هذا العالم المجهول. وهكذا يلمس الفنان خطوط حياة الإنسان في صراعه مع قدره بحساسية وفهم شديدين.

(2) د. رمزى مصطفى، جريدة المساء في 1966/7/19.
- اللون في مجموع هذه اللوحات طابعه القتامة. وثمة هARMونية تجمع الصور كلها، ويغلب لون الأرض والطبيعة، من بنيات ورماديات منشرة بالزرق. أما الإضاءة فخفيفة، وتبين الأشكال من الظلام المحيط بها (شكل 6 ، 7) لوحى الغلاف.

- تابع الفنان جهوده في مواصلة إنتاج أعمال أخرى في نفس الخط الذي أنتجه في نفس في تلك المرحلة من السينمات، وظل حريصًا في نفس الوقت على ولائه لفن الرسم الأولي والطبيعة والإنسان مصدرًا للإلهام والإثارة.

- في أعمال لاحقة من هذه الفترة أخذت الأشكال الإنسانية تزداد وضوحًا وأصبحت أكثر حرية وحركة بعد أن تخففت من الطابع السكوني لشخوصه القديمة في مجموعات «الرحيل من النوبة»، «السد العالي»، «الشمس المنطقه». لم تعد الأجسام جذوع أشجار متحجرة، بل صارت أشكالًا منحنية دون أن تقلل مستويات اللون الواحد وكثافته من خفة وزنها.

- وأنا أكتب هنا يحضرني قول الفنان العبقرى مايكل أثيلو: «إن التصور يرتفع حين يقترب من النحت، والتحنت يهبط حين يقترب من التصور». كما تحضرني لوحات سيزان الرائعة التي اهتم فيها بمعالجة السطوح اللونية للأشكال خلقًا إحساس بالكثافة والحجم والرصانة، والتي كان لها تأثير بالغ على من بعده من الفنانين المحدثين. وإذا كان للفنانين تأثيرهم على بعضهم البعض عبر رحلة
تاريخ الفن الطويلة، فالبيئة المحلية والأحداث القومية والاجتماعية والتراث والإطلاع على ثقافة الغير تلعب دورها في تشكيك ثقافة ووجدان الفنان. ومن ثم فهي مصدر من مصادر إبداعه الفني.
وهذي في ضوء تلك الحقيقة التاريخية يمكننا أن نتشعر تلك التأثيرات غير المباشرة على أعمال الفنان الإبداعية دون المساس بخصوصيتها وأصلتها.

- غير أن ما يستلقي الانتباه هنا هو أن الفنان قد ظل وفياً للتقديرات الحسابية وبراعة الصناعة ولا يثق في التعبير المباشر أو الارتجال، لأن ما تعلمه من دروس التاريخ ومن كبار الفنانين المصورين استوجب أن يكون الفن كذلك بالنسبة له. وهذا لا يعني أنه لا يبدى إعجابه الخاص بالاتجاهات والأساليب الفنية الأخرى. لهذا أيضًا لم يتواتر لحظة عن استخدام الفلم الرصاص أو الفحم، وظل يرسم به كلما واتته فكرة لعمل جديد طوال حياته الفنية.

١٨

وبالرغم من اهتمام الفنان باتباع أسلوب منهجي في التفكير وعملية الخلق طوال مشواره الفني، نراه يقول: "عندما أرسم لوحة أريد أن أعرف بالضبط ما الذي أفعله".

- هذه المنهجية تساعد على سعة الوعاء الذهني للمستقبل.

المشيئة، وعلى الاحتفاظ بها فترة من الوقت في الذاكرة تنضج وتطور على مهل لتصبح آلية إبداعية هامة من آليات إبداعه.
مرحلة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات

- هذه المرحلة التي امتدت حوالي تسعة وعشرين عامًا سوف نرصد فيها نماذج من اللوحات الفنية والرسوم التحضيرية التي أعدت لها خصيصًا، والتعرف على ما شملها من تطور تقني وأساليب وجمالية، شكلاً ومحتوى مع ملاحظة عدم انفصالها عن المرحلة السابقة عليها.

- هذه المرحلة استغرقت وقتًا طويلاً، ولأنها تجمعها ملامح مشتركة فقد رآيت أن أضعها كلها داخل إطار زمني محدد. تلك مرحلة تمرت ببغزارة الإنتاج والروح المتجددة والميل إلى الكشف عن الصور الجمالية الموجودة في التراث المصري القديم والإسلامي والواقع والطبيعة، وقد خرجت في شكل جديد وقابس نصين مزمن.

- من حيث الموضوع والتكوينات والمحتوى الدرامي، تكشف أعمال هذه المرحلة عن انتقال تدريجي طبيعي من مرحلة السينيات إلى ما تلاها. وفي هذا المسار استعان الفنان بنفس منهجية «القصد والاعتدال» في معالجة الموضوعات الحالية إلى نفسه مثل الإنسان والجدران العائلية المقابلة أو التعارضية والأفقي المتمت، فالإنسان موجود رغم ضعالة حجمه لأهميته للحورية في التشكيك ومحتوى التعبيري وسط أروقة عتيقة لمدن قديمة وجدران مرتفعة من اليمين ومن اليسار، وأضواء تلقي بطلال كثيفة على الجدران والأرض، ومراكب

١٩
شراعية رأسية أو مبهرة، وسماء تفرج عن الكرب بزرقها وضوئها
الوضاح، وألوان تدرج من الكثافة والعثامة إلى الشفافية والصفاء.
إنا أمام نقاط التقاء ومسطحات وأحجام ومستويات وأبعاد....
الخ، أمام بناء منهجي مؤسس على جماهية وقوانين حكمت الطبيعة
والفن وعلى أساس إحساس الفنان الشفاف بالمكان والزمان.

- هذه الجمالية وذاك القانون الطبيعي حول الخصائص الفنية
والتعبيرية لأعمال الفنان والتي يمكن أن نوجزها في الأسطر القليلة
الأكية.

(أ) مسرحية المكان والزمان وخلق عمق منظوري ممتد أو
فضاءات موحية.

(ب) تجريد لوحاته من كل عنصر لا يؤدي دورًا مباشرًا في
التعبير عن المحتوى الدرامي لها، وإعلاء قيمة التجريد
كعنصر من عناصر التشكيل والبناء.

(ج) التجريد من المبالغة في الوصف والاعتماد على الجملة
التشكيلية البسيطة (ما قل ودل)، بغض الاقتراب من
البساطة الطبيعية في تصوير الأشكال الواقعية مع تركيز
التعبير على العناصر الهامة حتى لا يفقد اتصاله المباشر
بالواقع المحيط وأيضًا للتلفي العادئ وتصبح اللوحة
لغرما محيثًا.
(د) إن عناصر أشكال لوحاته ومحتوياتها مستلهمة من العمارة الفرعونية ومن حواري وبيوت قاهر المعز الفاطمـية . ومن النور والتراب والهواء الذي يغمر سماء مصر.

(و) المزاجة بين التجريد والتمثيل سعيًا نحو بناء عالم سكونى أو متحرك بين الطرفين. ففي حالة التجريد يستحضر أنظمة المنظر الطبيعي، وفي حالة تصويره للمنظر بعين تجريبيّة. وهكذا، من أجل السعي لإقامة عالم مواز للتجربة الحسية والمواقع المرئى.

(هـ) إن عالم مصطفى أحمد عالم الجدران المصمتة الذي يقوم على تفاعلات الظل والثور وتناقضهما الظاهري وكيفية الربط الثنائي بينهما، يولد حالة من التصادم أو التعارض أو التوافق تحدث بدورها إيقاعًا موسقيًا مثيرًا. وإيحاء دراميًا مشيرًا.

- إن رؤية مصطفى أحمد في معالجة موضوعات لوحاته تذكرين أحيانًا بأعمال المصور المتنافزيّي الكبير د. كيريكو (1888-1978)، الذي كان مكلفًا برصد قلق الإنسان وكآبه عبر مساحة هائلة كانت تعبير عن عمق الضياع واللىوشة. وانعكس له المناظر ذات المساحات الشاسعة لمن تاريخية ذات بنايات رومانية قديمة، يعادل فيها الفراش الزمني والكاني حيث الحلم بالطقف، والوهمي والعقيق، وـهو الأسـلوب الذي يعرف

21
(بالصورة الميتافيزيقية) إضافة إلى عنصر (اللغز) الذي كانت تستبطنه كل لوحاته عبر مدن أحلامه وكوايسه وما فيها من أزمات ويخوات أمر بحثية التعبير عن عمق الواقع النفسي الداخلي إزاءها. وبأثر من ذلك فهو يحرف نسب الإبداع والمنظور والظلأل ليخلق عموله الخياليّة بحكا عن حقيقة أنفسنا.

- غير أن مصطفى أحمد لم يكن يتبع نفس النهج الميتافيزيقي
- حاد الراي - تمامًا وإن شاركه في جانب منه، إذ أن عالم الفنان هنا عالم واقع ينس بالبساطة والشاعرية والخيالية، مشرق في جانب منه ومؤلم في جانب آخر، لكنه غير مخيب للآمال، فالإنسان فيه لن يقبل طريقه أبداً مهما لمت به الظروف القاسية من صعاب وإحباطات.

- سوف تلتزم عددًا من المحاولات للرسوم الأولية (من 9 - 12)
- لم تكن مطابقة تمامًا للوحات المنتهية، لكنها تتضمن بين خطوطها الرفيعة التصورات الأولى للموضوع وعنصر التصميم والبناء الرئيسي.

- في نموذج آخر من الرسوم الأولية نجد أربعة محالات
- لموضوع واحد (شكل 13). في المحالات الثلاثة 1، ب، ج نرى امرأة عارية تستمد نورًا على الصعود الأمامي من اليمين، وكأنها تطل على مشهد نيلي يحتوي على مركب شراعي وقمر يضيء السماء خلف خط الأفق.
- حدد الفنان عناصر التصميم الأساسية بخطوط بسيطة وخلط بينها وأضواء ملساء. في المحاولة الرابعة (د) أضاف الفنان إلى التصميم عمودا آخر ليصبح عدد الأعمدة في التصميم الثانى، ووضع المرأة العارية البسيطة بينهما على أرجلها وألقي في نفس الوقت سهل القمر. هذا التعبير أدى إلى زيادة حجم البناء المعماري وعمق المظهر والحوالي الرمزى للللوحة بنغاب القمر مصدر الضوء والأمان والظلم، وهو يعني تبدلًا في الحالة الشاعرية الرومانسية.

- في المحاولات الأربعة لازال الفنان يبحث عن التكوين الانسب شكلًا وفصولًا ببعضها سويف يقرئ أيها منها يختار. وفي ظن أن الفنان قد استقر على الرسم (د) لأنه حدد نسب إبعاد الرسم بخطوط رأسية وافقية تمهيدًا لنفسيه وتكبيرها باللون على قماش اللوحة. وأحيانًا وفي وقت لاحق يعود الفنان ليسترة بواحد من تخطيطاته في تنفيذ عمل آخر كما حدث للرسم (د). ومعنى هذا أن الفنان ليس مضطرا أن يترجم كل رسومه التي رسمها أو اختيار منها في نفس الوقت كما له الحق في أن يعدل أثناء العمل بما يترأى له مناسبًا.

- في مجموعة أخرى من قصص الصور وجدت رسومًا تحتوي على خمس تخطيطات لتصميمات أولية في إطار سلسلة المحاولات الرامية إلى بث فكرة جديدة من الذكاء قد تصبح تكوينا جديدا ويجددًا يضاف إلى رصيده من الأعمال الإبداعية. مثل ذلك (شكل 14-1)، حيث تبين المحاولة مشهداً إحدى الحارات العتيقة،
على جانبيها حوائط لبوبت قديمة غير محددة العالم تقودنا تحدياتها الخطية المهيئة نحو العميق إلى الأهرامات الثلاثة (انظر إلى شكل، ج، د، ه والرسوم المصاحبة لها).

- في المحاكاة الأولى من التخطيط المنفذ بالقلم الرصاص، عادة ما يكون ذهن الفنان غير مركز ولا يعرف بالضبط ماذا يريد، ولذلك يبدو التخطيط على قدر من العفوية وعدم الدقة. فالخطوط تتحرك بإيقاف مرتجل سريع نوعًا ما، كشفها عن لحظة إسقاط التصورات الأولية للشكل والموضوع.

- في المحاكاة الثانية (شكل 14-ب) نجد نفس التكوين محدودًا بخطوط خارجية واضحة وثيقة، مع إضافة ثقيل من الغلاف هنا وهناك، باستثناء الأهرامات التي استبعدها من التكوين واتخاذ بإظهار جانب من النيل وقليل من الرمال على الجانب الآخر من ضفة النهر، كما يظهر شكل أشبه بالمسلة المصرية القديمة قريبة من نهاية الحائط من جهة اليسار.

- في المحاكاة الثالثة (شكل 14-ج) نفس التكوين والظل للمشخ العالب باستخدام القلم الجاف الأسود، مع إعداد المسلة المصرية أو مثزجة الجامع إلى الوراء قليلاً حتى نهاية الحائط.

- في المحاكاة الرابعة (شكل 14-د) نفس المحاكاة بنفس التكوين لكن بخطوط قليلة مع إدخال بعض التدفقات الطفيفة مثل تقرير المسلة أووتمزجة الجامع إلى الوراء قليلاً ودمجها إنشائيًا إلى حائط المنت بني المعماري.

24
-_ في المحاولة الخامسة (شكل 14-ه) عودة إلى نفس التكوين باستخدام ظلال ثابتة نسبية فوق حوائط البيت القديمة من جهتي اليمين واليسار لتعادل مساحات ظل والنور، وأيضا نفس الظلال في موقع نهر النيل، ويبدو أنه استبدع النلال الرملية من فوق الضفة المقابلة من المستوى الثاني في العمق.
- هذه المحاولات الخمسة بكل ما جرى فيها من تعديات بسيطة يستهدف فيها الفنان الوصول إلى أفضل تكوين يتفق ورؤية الجمالية والموضوعية. هذا الإجراء يشير إلى احتفاظ الفنان بدرجة تركيز عالية وكافية أثناء التفكير في الإعداد للعمل الفني حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة.
- تلك المحاولات الخمس لم يقم الفنان بتنفيذها كل اللوحات زيتية كما هي بالضبط وإنما أضاف عنها في عمل لوحات فنية مشابهة إلى حد ما فيما بعد. وقد يحدث هذا في حالات كثيرة إذ ليس من الضروري أن ينفذ الفنان كل رسم أولى في لوحة تصوير مباشرة في نفس الوقت. وقد يستعين في وقت لاحق بها أو قد لا يستعين بها نهائيًا لكنه يظل يمثل رصيده فكريًا وتقنيًا لمشرويعات واردة في المستقبل.
- هذا المنهج العقلي يساعد كثيرًا على تخفيض الإشكاليات الجمالية التي تعترض طريقه أثناء عملية الإبداع، كما يساعد أيضا على تطوير التجربة بشكل تدريجي دون القفز من فوق حواجز المخاطرة. ورب معرض من أصحاب اتجاه منهج الفورية واللاتنظيمية.

25
على هذا النهج الذي يتبناه مصطفي أحمد وغيره من فنانين كثيرين.
على اعتبار أن هذه الطريقة في التفكير والتخيّل للعمل الفني تقتصر
إلى حوارة العاطفة وحالة التولد الثقافى النابض، ومن ثم يصبح
العمل قادراً لملعّبات الجاذبية لأنه بذلك ولد وحافظ في ثلاجة.
- ويتفسّر آخر، إن الفنان كان قد استنفّذ طاقته الذهنية وحرم
من خزّان الكشف الفوري والاستمتاع بها أثناء مبادرة العمل على
سطح القماش... آله.
- تلك وجهة نظر قابلة للجدل رغم أنها إحدى وسائل التفكير
والتعبير على نطاق واسع في مجال الفن التشكيلي. ولا مجال هنا
لمناقشةها ويكفي أننا جميعاً نعرف أن لكل فنان وسائله الخاصة في
التعبير الفني عن رؤيته الخاصة.
- يبقى مثال آخر لأربعة تخطيطات أولية حول موضوع واحد
تظهر محاولات الفنان في الانتقال من دراسة إلى أخرى متبعًا نفس
الخطوات السابقة (شكل 15-أ، ب، ج، د). وبالنظر إلى الأربع
محاولات يمكننا إدراك الفوارق البسيطة بينها، لكنها بالطبع هامة
بالنسبة للشكل الذي يريده الفنان. وفي حال استقراره على المحاكاة
الأخرى يشع في إسقاط شبكة من الخطوط المتقاطعة عليها تمهيدًا
 لنقلها إلى لوحة التصوير وهو ما نراه هنا.
- الملاحظ هنا إن الفنان اهتم بعمل (فوكس) أي استقطاع جزء
من مشهد داخل حيز الرؤية العينية وتسجيله كما يراه عن قرب.
مثلاً يفعل المصور الفوتوغرافي أو المخرج السينمائي عندما يعجبه بكادر مشهد ما في الطبيعة أو شكل ما يراد تسجيله. والفنان مصطفى أحمد أظهره لم يستخدم الكاميرا للاستعانة بها في إنتاج أعمال الفنية، إذا يفضل عليها استخدام الذاكرة البصرية والاحتفاظ بالمشهد في مخيلته، لأن الصورة المتخيلة هي في جزء منها استراتيجيتة موقف ووسيلة لربط سطح الصورة بعضه إلى بعض كما يقول الفنان الأمريكي لختنشتاين. وستخدامه الكاميرا ليس سوى من باب الهواية والتمتع بها. ورسوم الأولية الأربعة المتكرةمحاولة في هذا الاتجاه مثل كل رسمه السابقة، إذ تراها تحتوي على مشهد واحد لساحة فارغة من أي وجود إنساني وكثل ثقلية من الظلل لجدران منزل ريفي والمكان يغله السكون السالم. شكل 13

(1)  

- ومثل تلك الأمكاني الريفية التي تتكئة كثيراً في رسومه وأعمال الفنية تشعرنا بالحنين نحوها ورغبة في الملاذ إليها هرباً من ضوضاء وزحام المدينة وما تسبب من ضغط نفسي وعصبي.

- نخلص القول إلى أن ما يسعى الفنان لتحقيقه في هذا الرسم والرسوم السابقة كلها هو تأسيس قاعدة جمالية تقوم أساساً على التضاد الشديد بين الفضاء والظلال وتكريمة المساحات والفراغات، ونزولها من أي تفاصيل زائدة وما يتكي عن تلك العناصر التشكيكية من كيث وتنافر وتمدد وتباعد واقتراب وارتداد، خلق إيقاع بصري ذي طابع مسرحي ودرامي فضلاً عن العنصر الإنساني الذي غالباً ما يكون ضعيفاً جيداً مغتنباً بين تلك الأمكاني الساكنة المهجورة.  

٢٧
- وهو (أي الإنسان) عندما يوجد إما يوجد بصفته عنصراً محورياً هاماً في الموضوع. وهذا إلى جانب استعراضه عناصر الأشكال من الطبيعة والواقع المحيط والتراث الفرعوني وصياغتها في قالب خيالي واقعي وغير تطرف لكنه واقع جميل وثير للتأمل.

- نعود إلى الرسوم الأولية التي حفظها لنا الفنان في صصصات صغيرة متفرقة وبعد أن تناولنا منها نماذج متنوعة أعلنا خصيصاً لعماله الفني.

- نقول بل نؤكد أن هذه الرسوم ترجع قيمتها إلى كونها عملًا وثائقياً شديد الخصوصية احترى على ثراءة الفكر وتكرات المشاعر وسرعة الخيال، ومهنية جمالية قوامها العقل والتأمل والتفكير المتوازن، إضافة إلى قدرات على التعبير بشكل رائع مقصود دون تكلف. كل هذا أو غيره يجعله يقف على قدم المساواة إلى جانب الفنانين المصريين المعاصرين الذين شكلوا الملامح الجمالية المصرية والأصلية في حركتنا التشكيلية.

د. رضا عبد السلام

القاهرة في 2000/11
أميرة تنتظر
ترفع في الموت يديها
تفحط الزهوت.
تراهم مع جبينها النقاب
وعن جسدها الرداء
تعتاز ألف باب
تهيَّس بعد الموت
عائلة للبيت
ها أنتذا أسمعها تقول لي ... لبيك
جارية أعوذ من ملكتك إليك
... لكنني لن أعوذ
لم استطع أن أعوذ على ظهر جوادي
من يشترى أميرتي ؟
أميرة من بني السدرة
أقراتها من ذهب المدينة المسحورة.
من يشترى الأميرة.

count:29
عاصفة كونية (شكل 1)
المصلون (شكل 2)
المصلون (شكل 2)
المصلون (شكل 2 م)
العمل في الحقل (شكل 2)
(شكل 4)
(شکل ۴ م)
۳۷
الرحيل عن النوبة (شكل 5)
الرحيل عن النوبة (شكل ٥ م)
(1) بورترية بالقم الفحم أثناء مرحلة الدراسة

40
(ب) بيرترية بالفنم الفيلم (1960)
(د) استفسش بالقلم الحبر
(شکل 9)
(شكل 13)

45
(شکل ۱۳ ب)
(شكل 13 ج)
(شکل ۱۲ د)
(شکل ۱۴)
(شکل ۱۴ ج)
(شكل ١٠٥)
(شكل 15 ب)
(شكل 10)
(شکل ۱۵ د)
(شکل ١٦١)
(شكل 16 ج)
(شكل 16)
(شکل ۱۹)
(شکل ٢٢)
٢٧
(شکل ۳۳)
(شکل ۲۳ ب)
(شکل ۲۲ چ)
كروكي "الأمييرة تنظف (شكل 24 1)
طبع بال الهيئة العامة لشهون المطابع الأميرية

رقم الإيداع 7565 / 2001
"العمل في الحقل" ريت على خشب 88 سم، مصطفي أحد.