

الفنان

أحمد مركي



دراسة
إدوار الخراط

الفنان

أحمد مركي

قصائد مختارة

١٩٦٩ - ١٩٤٩

دراسة
إدوار الخراط

أحمد مرسى

بعلم ادوار الخراط

أحمد مرسى فنان طهران .

وأعني بهذا أن له أسلوباً نقياً ، خالصاً من شوائب كثيرة قد نجد عكارتها اليوم في كثير من الأعمال .

وهذا أسلوب نحن اليوم أحوج ما نكون إليه ، حتى نمضى على الطريق في الجازات المدرسة الفنية التي يسعنا أن نسميتها « المدرسة المصرية » بمختلف تiarاتها ومذاهيبها .

لست أريد هنا أن أثير قضايا ، هي في الغالب قضايا لفظية ، عن الفروق بين الأسلوب والمضمون ، فاما ذاك في الفن ، عندي ، مزاج دقيق وثيق الوحدة لا انقسام بين عناصره ، وهو بديهي الآن من فرط تداوله ، ولكنه مع ذلك بحاجة دائماً إلى إعادة ثوكيده وإعادة براءة الصياغة إليه .

ومنذ بداياته المبكرة في مطالع الخمسينيات كانت حدود فن أحمد مرسى ، في نهاية التحليل ، هي اللون ، والمساحة : الحدود المثلث للفنان الذي أداته الفرشاة واللوحة ، مهما قيل عن « الرمزية » عنده انه لا ينفي عن فنه « الشاعرية » ولكنها ينفي عنه ، بقدر ما يسعه ، صيغة الفنون الأخرى . فلن تجد عنده التجسيم الذي هو من خصائص النحت ، ولن تجد التصورات العقلية ، ولا قضايا الأدب والخطابة ، كما عساك تجدها في « صور » كثيرة ، ولن تجد تلك العناية المسكينة بالنقل الخارجي الدقيق للأشكال واللحجوم ، ولن تجد الانصياع الخانع لقواعد « المنظور » وإنما هو ، كما قلت ، لون ومساحة ، أصفى عناصر التصوير .

ذلك يفسر لنا ما في أغلب أعماله من إهمال للاحياء بالعمق المكانى ، عن طريق الحيل التشكيلية المألوفة من تكبير وتصغير ، أو تظليل وتنوير وتركيب مثلاً ، أنه يوميء إلى عمق مكانى ، مجرد أيام فقط ولكنه مع ذلك يوحى بعمق للرؤى ، الفنان هنا يسبّر غوراً في « الصورة » الداخلية لا في المشهد . « الخارجي » ومن ثم فإن أبعاد صوره هي ، حرفاً ، أبعاد الصورة : طول وعرض . في هذين البعدين وفي الحدود التشكيلية فقط ، يستطيع هذا الفنان أن يذهب بنا إلى أبعاد مضاعفة ، إلى أغوار في النفس غائرة ، ومشاهد من الحب والتراحم بين الناس بعضهم بعضاً ، وبينهم والأشياء الحية والجامدة ، وإلى آفاق من الجمال التشكيلي البحث . لا يأقى « البعد الثالث » عنده من مجرد حرافية في التصوير ، بل من توزيع اللون ، وتنوعه ، ومساحاته ، حتى في الضوء : انه مقل جداً في استغلال خدع الإنارة وإلقاء الضوء ، وأنت غالباً

تجد عنده ضوءاً متسقاً ذا درجة واحدة ، شائعاً في الصورة ، لا يقتصر حد اللون والمساحة ،
ولا يُغيّم عليهما ، بل يفسح لهما كل الأفق .

وهو أفق فسيح براح ، في سعة إمكانيات للادراك توشك ألا تكون لها حدود ، في تجرب جسور تبلغ شأوا من الجمال ، جمال اللون الشخصي النابع من معاناة ، وحساسية ، وذوق ، وجمال مساحات فيها تناغم خفي وانسجامات تقاد أن تلوح عفوية لا تعسف فيها ولا بحث ، لكنك بعد تأمل يسير تقع على دراسة واعية صاحبة لتشكيل الخطوط وتكون المساحات .

هناك شيء لا أضجر من ترديده : إن خصائص المزاج المصري في الفن التشكيلي ينبغي البحث عنها في عناصر الفن التشكيلي نفسه . وهي ليست قطعاً قضايا عقلية ، أو أدبية ، أو دعائية . وألوان أحمد مرسي هي بحث جاد ، وباهر ، في التعبير عن الروح المصرية . وألوانه فيها خضرة زهرية أبلغ من خضرة غيطانا ، وزرقة اسكندرانية أصفى من بحرنا ، وهذه الحمرة الطوبية العميقية هي شمس الصعيد نفسها ، مصفاة ، فيها كل احتراق أرواحنا ، نحن لا غيرنا ، تحت شمسنا . هذه الألوان هي بعض رسالة الروح المصرية التي يوسعها أن تبلغ الإنسان في كل مكان .

ظاهرة أخرى لم تعد اليوم بحاجة للتأكيد : هي قلة احتفال الفنان الحديث بالتزام حدود الأشكال والمقاييس الخارجية الواقعية ، اليومية المظهر ، لموضوعاته . وفي العالم الذي نراه هنا تقوم مسوخ قمية ، شوهاء . وإنما هو ينقل لنا وعلى الفنان بالشىء الجوهرى خلف الظواهر ، ويلهمنا بجمال غريب في هذه المسوخ ، هو جمال تشكيلي صرف ، أساساً ، لكنه - لذلك - يبعث عندنا الحبة القائمة بين الناس ، في دخيلتهم جميعاً ، فتحتزن قلوبنا أمام هذه القمامات الصامتة والساكنة التي تنوء بها مأساة ما ، لكنها راسخة مكينة تواجه المأساة ، وقد غرزت أقدامها في الأرض . فتقاسك نحن أيضاً ، خفية ، أمام هذه الشخصوص المتشدد المتأسكة التي تحرض على الحياة بعناد ، أمام هذه الوجوه الصلدة الصخرية التي تنهل منها العاطفة مع ذلك ، وقد بترت بترا عن جسومها ، أو قطعت عنها شرائح اللحم وتراكيب العظام ، أمام هذه الظهور المنصوبة ، والأجسام القوية التي أجتشت عنها رؤوسها وهي مع ذلك تخترن ثرات الحب والحياة في قرارتها ، كأنها تخترن بذوراً صلبة مليئة بالعزم ، والرغبة في التحرر والانطلاق ، وتصدورنا تنبض أمام هذه العيون الواسعة المصرية التي تفيض بالفاجعة ، وبالعمق ، وبالبرقة أيضاً .

ليس فنه إذن مجرد بحث عن أسلوب ، ذلك شيء عقيم ، إنه أيضاً شاعرية ورحمة ، تنتقل إلينا أساساً من خلال الألوان والمساحات . إنه أحياناً يحب أن يسمى مذهبه « الواقعية الشعرية » ، لكنه الآن يحب أن ينسب نفسه إلى « التعبيرية التصورية » التي تكتسح الساحة الفنية في الحقبة الأخيرة . وهو محق في كلتا النسبتين ، وما زالت التصنيفات غير قادرة على الوفاء ، بأمانة ، بما ينقل .

ولكن ما اهتمانا بالبطاقات ، والألفاظ ..؟ الواقعية اذا شئت ، والتعبيرية بلا شك وأصداء سيرالية لا تريم ، لكنها كلها تتبع عن حس جمالي مرهف ، وشاعرية فيها غناء أسيان تخامره دائما نبرة حزينة ، تصل أحيانا إلى ذروة كالذروة التي يبلغ فيها القلب أن يبكي . على أنه دائما يعني بأن يضع لك زهرة حمراء ، تقاحة حمراء ، أو حمامنة حمراء أو سمكة حمراء ، شمسا أو قمرا أو أفقا وضيقا ، كأنه يؤكد أن عنده دائما استبشاراً مركب وصعب التكوين ، يضم في حنایاه حسا بالفجيعة ، ذلك كله لا ينتقل إليك إلا عبر الوسائل التشكيلية فحسب : اللون والمساحة والتكوين .

عن هذه الرحمة ، وعن هذا الإيمان كنا نجد الشخصوص الشعبية المصرية ، في أعماله المبكرة وقد ظلت هذه الشخصوص باقية على نحو ما في كل لوحاته ، بعد أن ازدادت رهافة وصفاء تشكيليا خالصا . كنا نجد عندئذ ، وما زلنا نجد ، تنوعات على الصيادين الاسكندرانيين مع قواربهم وأسمائهم ، كأنهم أخوة الفنان ، أو « الأنا الأخرى » عنده هذه القوارب الجانحة ، والبحرية هي أدواتنا ، كلنا ، للخروج إلى الكون العريض ، وهذه الأسماك هي عطايا الكون لنا ، وما نستنبطه نحن من الأعماق . أما هذه النسوة وأولادهن ، وثيابهن السابعة ، فليس مجرد نسوة بل أمهاتنا وأخواتنا ، ونساؤنا ، وأجسادهن المسطحة فيها مع ذلك أنوثة ملغزة مترعة - كالفاكهه - بعصارة محجوزة . لقد تخلى الآن ، ربما عن المنديل بأowie ، والفسستان بسفرة ، ولكن ما زلن قيمة تشكيلية أساسية في عمله وما زالت الأنوثة عنده لغزاً وغواية معا ، وما زالت المرأة - جسدانية ومتافيزيقية معا - هي ينبوع بهجة ميررة واحتدام متوجه في عالم اللوحة الداكن الثقيل .

أما القبط ، والعيون ، والأسماك ، والطيور ، والأقزام فهي مصر الفرعونية والقبطية والعربية معا ، في حوارينا وأزقتنا ، وفي بياصات بحرى والأنقوشى والعطارين ، وأركان الاسكندرية الممزوجة ، في سكك نفوتنا وساحات روح شعبنا . وهي ليست « رموزا » بل هي شفرات ، ليست استعارات أو مجازات « أدبية - قولية » ، بل هي « علامات تشكيلية » ليست دلالتها أساساً في مضمونها التراثي أو الفولكلوري - لا فرار من هذا التراث مع ذلك - وإنما دلالتها في الصياغات التشكيلية أولاً وأخيراً ، أى في مواقعها من مسائل التكوين والتلوين وايقاع المساحات وتحاوب أشكال : الدائرة والمثلث والعمود الرأسى والخط الأفقي ، وهكذا .

ومن ثم هذه الروح الشعبية لم تأت اعتسافاً ولا عن استهداف سابق مرسوم ، بل عمق تأثيرها إنما يأتي من توفيق الأداة الفنية البحتة في أداء وظيفتها الجمالية (هذا هو « الجوهر - الأسلوب » معا) ، وعن صدق الفنان في حسه بموضوعاته .

شيء آخر في هذه الأعمال ، شيء كأنه أنفاس آتية من عهود عريقة ، بدائية ، كأنه كتلة صخرية متدرجة أولية ، توحى بها ألوان كأنها جواهر جافية غليظة خشنة ، وعناصر داكنة

باقية بقاء الجبال نفسها ، وألوان من الخضراء الغريبة أو الصفرة أو الاحمرار ، كأنها شفق بدء العالم ، أو غسق نهایته . هذه ايضاً من سمات القُربى الوثيقة بين الفنان ومصادره الشعبية ، وأوشك أن أقول بيته وبين مصادره البدائية .

في مرحلة من مراحل مسيرته الفنية اختفت أحلامه الرقيقة الآسية ، وشفافيته وشاعريته النحيلة الصافية المقطرة التي كانت من ماء الحنان والوحشة السائل على اللوحة ، ولكن ألوانه ظل فيها عمق قليل ، وانبساط على مساحات ضحلة وضاعت نهايًا حتى الآن ، تلك الخطوط الواضحة السوداء المحددة التي كانت تذكرنا أحياناً بتفعيلات الشعر وإيقاع الأوزان والموسيقى التشكيلية الجنائزية عند « رودو » لقد خطط عبر حدود مراهقة الفنية ، وترك المساحات البراح الخاوية التي تهب فيها الريح ، واقتصر ميدانًا فيه زحمة النصيج واحتشد الرؤى القوية .

لوحاته عندئذ عجيبة كثيفة ، ألوانها متراكبة غنية خصبية ، كأنها تربة تتفتق فيها الأزهار والنباتات والقمح والأعشاب ، طيبة وردية ، على السواء ، من ألف لون وكإيما كان – ولعله في كثير من لوحاته الأخيرة أيضًا – يتفجر بالمتعة الحسية الخالصة التي تشعرك بامتلاء اللحم بين أصابع يديك ، وقوام الجسد اللحمي الطري اللين ، بهاء الألوان الضاحكة أحياناً أو قتامة الألوان المكتومة المقلولة على حياة عنيدة ، غائرة ، أحياناً أخرى .

تجاوزت تصميمات اللوحة بساطة وسذاجة الصبا الفني ، سواء كان رومانتيكياً أو سيراليًا ، وأضحت تصميماته معقدة ، مركبة ، كأنها متأهات التكوينات العضوية الحية ، تحريرك بتشابكها وتطورها وتقلبها على عدة مستويات ، لكن النظام الأساسي هناك ، في مجموعها ، يلهكم بالاعجاب والعجب ، ويمكن دائمًا – مع تعقده – اختزاله إلى هيكله الداخلية البسيطة . ومع ذلك فإن الخصائص الجوهرية في فنه ستظل باقية – أني لها أن تزول؟ – إن الشاعرية هناك . ولكنها غنية كثيفة العجين ، والأسى الموحش الذي اتسمت به أعماله الأولى قد أصبح حزناً فيه إقبال على تجربة الحياة ومعاناتها ، والشغف بتلوين المساحات الكبيرة ألواناً هادئة فسيحة ، أصبح تغللاً يجمع بين ألوان تضعها فرشاة قد ثملت بخمر الأضواء والظلال ، تغوص في أغوار التجارب الجمالية وتكون ملء اليدين من بهجة التلوين ، بهجة خالصة قوية فيها السكر النابع من الاحساس بالقوة والتمكن .

اتسعت رؤيا هذا الفنان فأصبحت شاسعة ، كان قامته قد طالت ، وغارت رؤياه في الوقت نفسه إلى موالح دفينة فهى متفلفة راسخة القدمين ، وتعقدت كـ« تعتقد الحياة الأولى فتصبح كياناً عضوياً متراكب المستويات يلم أسره نظام وطيد متعدد البؤر والأطراف .

ويسعنا أن نقول أن خصائص فنه عندئذ – ومازالت إلى حد كبير – هي أولاً : المتعة الحسية العنيفة التي يجدها في اللون . ثانياً : النصيج في التشكيل والاحساس معاً ، اذ يجمع بين عدة مستويات في تنظيم شتى المساحات والتكوينات ، وفي الإيحاء بشتى المشاعر والمزاجات ، ثالثاً :

الشاعرية التي تجاوزت البساطة الرقيقة إلى الكثافة الخصبة . رابعاً : النبرات القوية الملائمة في تناول الموضوعات بمحسارة وإقبال ورسوخ .

من أهم القضايا التي تشيرها ، دائماً أعمال احمد مرسي ، مرة أخرى ، قضية العلاقة بين التكوين التشكيلي ، بقيمه المختلفة من حيث المساحة واللون والخط والروابط الشكلية ، وبين المضمون الذي يكمن وراء الصياغة التشكيلية . وإنما تعرض لنا هذه القضية في لوحته الأخيرة التي نجد فيها هذه العلاقة الحميمة بين ما نصلح على تسميته بالشكل ، وما نحاول أن تستكتبه باعتباره المضمون . هذه دائماً من الأسئلة التي ما تفتأً تثور من جديد ، مهما قيل فيها ، ومهما تكررت الإجابات عنها بصياغات مختلفة ، ولا فاصل يمكن أن يكون بين هذين العنصرين ، حقيقة ، ولكننا بهذه التقسيمات ، والتجزيدات ، نحاول أن ندرج إلى خفاء العمل الفني .

ذلك أن العمل الفني عند احمد مرسي يكتنفه خفاء ملحوظ ، لا ينال منه ، لأنه عنصر آسر من عناصر التواصل بين الفنان والمتلقي لفنه . وقد يبدو من الغريب أن يكون الخفاء ، والغموض والاستعصاء على الفهم العقلي القريب المباشرة ، عنصراً من عناصر التواصل ، ولكننا نعرف أن ذلك من كشف السيراليه ، والرمزيه ، والتكميعية والتجريدية وغيرها من مذاهب الفن الحديث ، وأن الانجازات الفنية في هذا السبيل تتجاوز الجسور القديمة المعبدة المطروقة ، وتلقي بجسور جديدة ، فيها جسارة وجرأة ، بين وعي الفنان ووعي المتلقي لفنه ، عبر المهاوى والآحاديد والفوائل التي تقوم ، بالضرورة ، بين كل وعي وأخر .

والمهم في ذلك أن هذا الخفاء نفسه عامل من عوامل الجاذبية ، ونداء ، ودعوة إلى التلاقي ، بما فيه من تحدي ، واستفزاز يتطلب الاستجابة .

إن الرمز عند هذا الفنان ليس قيمة شعرية فقط ، وليس قيمة فكرية فقط إن الرمز هنا ، والمضمون الدرامي المكون للفن ، إنما يندرج في تلاصق عضوي بالقيم التشكيلية التي تكون اللوحة .

ويكفي أن نستخلص بعض هذه القيم التشكيلية من اهتمام الفنان بالتشكيلات الدائرية والمثلثة أساساً ، ومحاولاته الدائبة في إقامة تكوينات غضة وأصيلة من العلاقات المتبادلة بين الدائرة الكاملة والناقصة والمقطوعة والمصممة ، وبين المثلث في مختلف تركيباته ، وبين الخط الأفقي الممدد ، والتعامدات الرئيسية .

ومن القيم التشكيلية الأخرى العلاج اللوني الذي يختطه الفنان ، متخيلاً فيه أن يثير عندنا الصدمة اللونية الحسية ، فيثير بذلك نفسه يقطة للوعي ، وتوفراً للإحساس ، فهو يستخدم الأزرق والأخضر في علاقات خاصة ، وهو يضع الأحمر في موقع مفاجئة ، وهو يندرج بالبنفسجي الداكن والأزرق بمختلف ظلاله ، في علاقات تحريرية يوفق فيها ، في لوحات مرمومة عديدة وعديدة توفيقاً كبيراً .

من هذه العلاقات التشكيلية نفسها وليس من إضافات أو اقتحامات خارجية عنها تقتصر لنا إيماءات الرمز ، والدراما الكامنة وراء اللوحة ، وهذا بالضبط ما أعنيه عندما أقول أن الرمز عند هذا الفنان قيمة تشكيلية أساسا .

فهو لا يفرض علينا تصورا فكريا ، بل هو يتبع لنا التأثير التشكيلي ، بما تحمله أعماله من علاقات تشكيلية : الدائرة الناعمة من ناحية والمثلث الحاف الحاد من ناحية أخرى ، التدرجات اللينة في اللون ، ثم المساحات المفاجئة ، الحمراء أو البيضاء الناصعة ، بما تحمل من صراع آنى كامن وفطري - هذا التناقض التشكيلي نفسه هو الذى يحمل المضمون الدرامي ، وليس العكس إن صح مرة أخرى أن هناك إمكانية للتقسيم بين القيمتين التشكيلية والدرامية ، وفي ظلنا أنه ليس هناك إمكان لمثل هذا الفصل المعملى بل هناك تناغم وتوازن وتجاب وبيان بين القيمتين .

ومن هنا تأتي القضية الثانية إذ نصاحب تطور صنعة هذا الفنان من اللوحات الصغيرة الكثيفة العجائين المزدحمة بالتشكيلات الصعبة ، إلى أسلوبه الحالى ، وهو أقرب إلى الجداريات الفسيحة ، كأنما يعوضنا عن برة الأنفاس وازدحام الصدر في الدراما الشعرية التي تكمن وراء رؤياه ، بانفساح الأفق التشكيلي ، واتساع مساحة الدراما التشكيلية ، سعيًا وراء هذا التوازن ، واقامة علاقة الفعل ورد الفعل في التكوين النهائي .

إن الصفاء التشكيلي الذى يعود مرة أخرى إلى أعماله بعد أن كان قد استهل به هذه الأعمال - على نحو فيه كثير من البساطة التى تشارف على البراءة - هذا النقاء الناضج ، إذن ، في أعمال أحمد مرسى ، وهذه التكونيات الجريئة المقطرة ، وهذه الألوان التى تتسع في مساحات عريضة تكون من نغمة واحدة ، وإن كانت فيها التدرجات التى تكاد تكون عفوية ، هذه كلها تقرب صنعته الفنية شيئاً ما من التكينيك التجريدى ، وتكتسبه ثراءً جديداً .

وفي ظلني أنه يتوجه إلى التخلص من تعقيدات التأثيرات السريالية المركبة . إن له الآن رؤيا تشكيلية خاصة به أصيلة ، تجمع بين العناصر التجريدية والرمزية ، كما تجمع بين الشاعرية والتعبيرية معاً ، دون أن تكون هذه المصطلحات جميعاً وافية ولا كافية .

ولكنه ، في ظلني ، لم يخلص تماماً من تراثه السيرىالى - الشخصى والعام - سواء كان ذلك التراث شعرياً أو تشكيلياً ، فما زالت الرؤى ذات الجنوح السيرىالى تراوده ويعالجها ، كأنما هو الحنين إلى حب قديم .

وفي ظلني أيضاً أن المساحات الواسعة ، أو « الجداريات المضورة » كما أسميتها ، هي الأداة التي تتفتح فيها موهبته الشاعرية - التشكيلية على أكمل وجه .

أحمد مرسى ، في يقيني ، شاعر تشكيلي ، هذا صحيح ، ولكنه تشكيلي بالدرجة الأولى ، وفي أهاب الباحث التشكيلي يكمن الشاعر الذى يبحث عن أسرار الروح .

في عام ١٩٦٩ ، منذ عشرين عاماً بالتمام ، كتب الناقد اليوناني - المصري ديمترى دياكوميديس :

إن مناخاً غريباً يتمسّى إلى الحكايات الفانتازية ، إلى الأدب السادس القبرى المقبض ، على السواء ، ويتصل بالتعبير عن شحنة الليسيدو الغرائزية ، وعن الذهنية الحادة المرهفة ، معاً ، يخلص إلينا من هذه اللوحات الكبيرة التي يعرضها أحمد مرسي .

« ولا شك أن في عمل هذا المصور رغبة واضحة في الإيحاء الشعري ، وفي تجسيد الأحلام ، وهناك فيه ذكريات ملموسة من السيرالية ، وتأثيرات من شاجال ويكياسو ولكن ذلك كله قد استوعبه الفنان وتمثله تماماً ، مما ينافي عنه تصوير شائق جداً ، وجذاب جداً ، عن فكر واع وعن جسارة وعناد . أى أنه ، بعبارة موجزة ، عمل لا يشابه أعمال الآخرين . » (البروجرية الفرنسية ، القاهرة ، ٢٩ مايو ١٩٦٩) .

وبعد ذلك بنحو خمسة عاماً يأتى الروائى والناقد والكاتب المعروف المقيم في لندن شفيف مقار ، ليقول :

« لا يسمى أحمد مرسي لوحاته . فلا يحدد لها هوية منطوقه بالكلمات أو الأرقام أو حتى أبيات الشعر . باعتبار أن اللوحة قادرة على أن تفصح لك بنفسها عن هويتها الحقيقية متى تواصلت معها وتركتها تستدر جك وتغويك ففتتح لك منفذًا إلى العالم الذى جاءت منه فابتختت في وعي الفنان . ومرسي على حق في تعففه عن تسمية لوحاته . فهي لا تحكى حكاية . ولا تدعى موقفاً فلسفياً . ولا تجهد في تقديم أية عروض تسجيلية أو تقارير مصورة عن الطبيعة ومن فيها . ولا تتغنى بشيء . ومع كل ذلك ، تظل لوحات فصيحة للغاية – متى أصغت وتركتها تو سوس سمعك ونظرت بعينين مفتوحتين فتركك ألوانها وخطوطها تتسرّب إلى ما تحت عبة الوعى ، لتمارس هوایتها المفضلة : الضرب تحت الحزام .

فاللوحة عند مرسي عملية إعادة تركيب الواقع بعد تفكيرك أو صاله ، وإعطائه ألواناً جديدة تكشف النقاب عما يخفي ذلك الواقع وراءه ، لتظهره على حقيقته كما ترإى خيلة الفنان .

وحقiqته فاجعة . لذلك يظل اللون الأزرق – لون الحزن عند المصريين – بكل تدرجاته ، والبنفسجي ، والرمادي ، واللون الأسود ، مفترشاً معظم مساحة اللوحة من ألوان أحمد مرسي الأخرى ، إلا حيثما تعلق الأمر بالمرأة .

فالمرأة في لوحات مرسي تتوهج ، وهي بشكل ما – نبع اشتعال داخلي ما يفتح الطريق أمام ألوان كالبرتقالي والأحمر لنفترش عالم اللوحة بما أسماه مرسي في مرضيته لبراك ، بريق اللون ، وإن كانت الوان مرسي الزرقاء والرمادية والبنفسجية والسوداء تظل تلغو بعذاب مندهش لعذابه ناقم ومتناط أو قاعد مسلم أمره لربه ، فإن انبثاقات اللون الحادة التي تُحدّثها المرأة بحضورها في لوحته ، أشبه بانبثاقات الموسيقى سيليوس ، لا تكف عن القول : آه . هذا عالم فظيع ، لكن فيه المرأة ، فهي تحتاج إلى الحزن وتدحشه – إلى حين – ربّا يبتثق عذاب رمادي أو أزرق أو بنفسجي جديد .

وان كانت المرأة عزاء ، وملائكة في خضم برودة الحزن المثلوجة التي يضج بها جسد العالم في لوحات هذا الفنان . فإن الحيوانات – والحياد – بشكل خاص هي التي تسرق من ذلك العالم الوحشى بعضاً من سكينة أشيه بالسلام الذي يعقب الصلاة . وقد يكون ذلك السبب في أن أحمد مرسي الذي لا يكفي عن إعادة ترتيب

ملامح الوجه البشري واعادة ابتكار الاشكال للكثير من اعضائه يستسلم وديعا طيبا لما تغويه جياده به من حال . (الدستور ، لندن ١٨ فبراير ١٩٨٥) ٢٠

في التقديم الذى صدر به الفنان معرضه الأخير في نيورك ما يشير إلى معان قد تتفق مع صاحب التقديم فيها أو مختلف :

ما يوميء إلى العشاق الماثلين ، برضى ، في السكينة والثبات ، تغمرهم المساجات العريضة المسطحة ، وكأنما قوة العاطفة تكاد تشنل البهجة ، وكأنما حس التحرر يغلفه الصمت .

أو ما يوميء إلى ان الفنان يصور الطائر - رمزاً للحرية ، والحصان - رمزاً للخصب - مرة بعد مرة ، باعتبارها أجزاء لا تنفصل عن المشهد السيكلولوجي الداخلي . فلا نرى الطائر أبداً يشق الفضاء ولا نرى الحصان أبداً يعدو في مناكب الأرض .

أو ما يوميء إلى أن عمل الفنان وان كان رمزاً في مضمونه ، الا أنه عمل تصويري « وبصرى » .

أو ما يوميء إلى أن اللوحات مقسمة إلى نغميات مرهفة التدرج ، منخفضة النبرة ، رصينة وقائمة في معظمها ، وئسهم أصداء هذه النغميات في تكوين الإحساس الشامل بالعمق الذي يتحقق حيناً عن طريق تصوير الأجراء الخارجية وحياناً عن طريق أبعاد المنظور المحسوبة . ونجد أن الظلال تزيد من هذا الحس بالعمق كأنها تشارك في سرية الصورة النهائية - وهي صورة مبنية على الجماليات التكعيبية التي تكتسي بنبرات تعبيرية عالية لا تتردد أصداء صرخة « موتش » بل تذكر بما نجده عند « بيكون » من « العاطفة - في السكون » .

أو ما يوميء إلى أن شخص الفنان ماثلة في السكون دائماً ، والتفاعل بينهم ليس جسدياً بل هو تفاعل ينتمي إلى العاطفة . أنهم يجسدون تناقض الموت في الحياة ، بل الحياة في الموت . ان رعب الفراغ عند أحمد مرسى يبلغ من طغيانه اننا نرى عازفاً موسيقياً مستوحاً ، ساكناً ، وقد شاهت ومسحت أداته الموسيقية . والشيء الوحيد الذي يخفف من هذا الرعب هو - أحياناً - مساحة حمراء تضييف دفناً وأملاً إلى بيئة قائمة وحزينة ، ينتظر فيها الانسان والطبيعة ، كلها على حدة ، مجئ الخلاص النهائي : انتصار الخصب على العجز والعقم .

سوف أخلص إلى بعض القيم التشكيلية في محمل عمل هذا الفنان وخاصة في لوحاته الأخيرة . فمن حيث التكوين : ترسم تكوينات أحمد مرسى بالسعة والانفساح العريض وبقسمة

صرحية أو معمارية واضحة - في الفترة الأخيرة على الأخص ، وان كانت تلك السمة كامنة بالقوة في أعماله الأولى - مهما كان من مساحة هذه الأعمال .

وما زالت الوحدات البنائية في عمله - على اتساعها - هي :

أولاً وأساساً الدائرة بأشكالها ودرجات اكتافها أو نقصانها ، ظهورها أو تخفيها ، واستواها أو انبعاجها ، والدائرة مع ذلك عنده دائماً توحى بقدر من النعومة والأنسياب ، وتؤوحى ، من ثم ، بقدر من التصالح مع العالم ، والتتوافق معه ، بدرجات مختلفة ، والاتساق في داخل قانونه الأساسي ، قانون الدوران والصيورة المستمرة .

المثلث وتنوعاته هو الوحيدة التالية في الأهمية ، سواء كان مبتوراً أو صحيحاً ، سواء كان متطاولاً مسحوباً أو مضغوطاً مسطحاً ، سواء كان جلياً أو مُضمراً ، وأخيراً سواء كانت خطوطه حادة قاطعة أم مغلفة بقدر من الليونة - ولا أقول التهدل - والرخاؤ .

أما اعتماد الخط الأفقي والخط الرأسى فهو اعتماد أساسى في تكوينات أعمال الفنان . بل يكاد يبلغ درجة من الاقتحام والسفور وفرض الذات تدفعك أحياناً للانتباه إلى أن ثم ضرورة حتمية ، في رؤية الفنان ، لهذه التقسيمات الصريحه القوية ، وكأنما يقول لك ، دون أن يقول شيئاً بطبيعة الحال - أن العالم عنده ليس انسجاماً تماماً وأن التجزؤ والانقسام فيه هو أيضاً قانون لا مفر منه .

ومن نافلة القول أن هذا النوع من التقسيم بسيط ولا سفسططه فنية فيه ، ولكنه يسهم إسهاماً حقيقياً في إقامة الصيغة الصرحية أو المعمارية في اللوحة ، ويرسخ بنيتها الداخلية ، ويصنع - بذلك - هيكلارياً راسياً لا تتعرض فيه اللوحة للزعزعة التي تتأقى كثيراً عن اتساع مساحتها ، أي أنه ينأى بالتكوين عن خطر الاندياح والتبع الكامن في اثنال التكوين الفسيح وفي فرشته البسيطة . ويسهم في التكوين ، بشكل أساسى ومتكرر ، قيام الشخصوص العمودية ، كأنها تماثيل حية ، أو كأنها قامات تبدو دائماً شاهقة وراسخة وراسية الأركان وهي مع ذلك مشدودة متوتة ساكنة ومائلة وعلى وشك انفجار مكتوم لا يحدث أبداً . وكثيراً ما تأتي في وحدات ثنائية أساسية من رجل وامرأة ، أو رجل وحصان أو حضور غير مشخص مع أداة موسيقية ، وهكذا ، وتساندها وحدات ثانوية تأتي غالباً ثلاثة ، وصغريرة ، أو بعيدة ، ويكتمل التشكيل بوجود وحدة الطير أو السمكة أو الحيوان الذي يتخذ شمة أسطورية أو ميثولوجية ، فانتازية على كل الأحوال ، وعلى الرغم من التشوه واختلال المقاييس المألوفة الذي يلحق - عن عمد - بهذه الكائنات الصرحية أو المعمارية الشاحنة ، فإن فيها مع ذلك قدرًا من الجلال يفرض وجودها علينا فرضاً .

والحصان - كما لا يمكن أن يغيب عن الملاحظة - هو الحضور القوى في كثير من التكوينات ، بكتلته الجسمانية أحياناً ، ووجوده الرحيم خبيء المعنى في معظم الأحيان ، ووجهه الذي يتصل بملامع إنسانية غير منفصلة ، وكأنه في أحيان كثيرة حصن حصن (وليس مجرد

حصان) أى كأنه ملاد وسور ومؤوى ونجدة ، أكثر بكثير من معنى وجود المرأة التي تبدو دائمًا مداعاة للقلق كما أنها ينبوع للبهجة .

فلا شك أن لوجود الحصان معنى رمياً وأكاد أقول معنى ميتافيزيقياً ، يتأقى عن هذه القيم التشكيلية : الجسامية والرسوخ ورصنانه الألوان وتعبيريتها ، وصياغة الملامع الإنسانية وما وراء الإنسانية معاً .

والصغر الفخور - هل هو حوريث العريق ؟ - يمت بصلة وثيقة إلى هذا التصور ، وذلك التصوير ، بل هو يتأقى أحياناً كأنه كيان شامل يظلل الكون ويهيمن عليه ، كأنه رخ الهي ، ويتأقى في معظم الأحيان إما على شكل وحدة مثلثة ، مركبة المثلثات ، أو في تكوين أفقى مسيطراً .

يقوم البحر الساجي العريض الداكن الزرقة ، عادة ، بدور أساسى في تكوين اللوحة ، بأفقيته الفسيحة المترامية ، تقسم اللوحة أحياناً وتلائم بين مقوماتها أحياناً أخرى ، تقطعها قطعاً أو تدور في داخل بنيتها بدائرية ناقصة ومتعرجة أحياناً أخرى ، إن حرية هذا الفنان في تكوين لوحته « الجدارية » تقترب فيها البساطة والتركيب ، ولا تقف عند حدود الروتين الذي يرکن إليه غيره عادة عندما يواتيه النجاح .

يُعدّ الفنان اذن من أفقية البحر بأن يجعله دائرياً أو مثلثاً على شكل خليج أو بوغاز - مرة ، وبأن يجعل العلاقة بينه وبين الوحدات الأخرى علاقة حرية وتنوع ، فالشخصوص أو الحيوانات أو الطيور أو الأسماك كلها ترتبط بالبحر بعلاقات تشكيلية متنوعة ، فلا حرج عند الفنان من أن تسير القامات البشرية ، أو تطير ، على مياه البحر وأن تخوض القامات الحيوانية في غمراته ، بل قد يكون ذلك ضرورة فنية ، لأن البحر عنصر جوهري من عناصر الوجود بالنسبة للوحة وبالنسبة للرؤى الشاملة من وراء اللوحة .

أما من حيث التلوين فان الخصيصة الأولى في أعمال هذا الفنان هي قتامة أو دكنة الألوان ، من ناحية ، وقيمة الصدمة فيها ، من ناحية أخرى .

فهذه ألوان الحلم الليلي العميق ، أو ألوان الكابوس المطهرة المُصفاة ، أو الوان هواجس النفس الخفية : الأزرق بكل تدرجاته والرمادي ، والأسود ، أما الصدمة فتتأقى اذ تجد الأحمر القاني ، مثلاً ، في قلب الأخضر الخام ، على خلفية من البنفسجي اليقاطم أو ذلك الضرب من الأزرق الداكن أو العتمة المزرقة الكامدة ، وهكذا .

ان زُرقات ورماديّات هذا الفنان جديرة وحدها بدراسة تفصيلية ، فهي في تراوحتها وتبنياتها وتألف نغمياتها تدعوك للتأمل ، وكأنما هي أصداء مقصحة وشجية عن أنواع من الشجن متاخية أو متنافرة ، تنبثق في قلبه بهجات غير متوقعة .

والتدريج اللوني ، « أو الموسيقى - التشكيل » من الأزرق إلى الرمادي الفاتح أو الداكن

أصبح الآن من الملاعِم الثابتة - المتغيرة باستمرار - في عمل هذا الفنان .

انظر مثلاً وردِيات - أو حُمرات - اللحم الأنثوي وما يجرى مجرأه من علامات الأنوثة في العالم - السمسكة على سبيل المثال - وقارن ذلك بذكانت أو قفَّامات أو غبرات الأجسام الذكورية - رجالاً أو جياداً .

وعلى طول هذه السلام اللونية بمختلف تنفييماتها لن تجد « حلاوة » أو عنوبة سكرية ما ، فلن تجد ، بالتالي ، تهافتًا انفعالياً قط .

وفيما يتعلّق بالعلامات أو الشفرات التشكيلية الأثيرية عند هذا الفنان أو إذا شئت ، للك أن تسمّيها مفردات لغته التشكيلية ، فسوف أشير بسرعة اولاً إلى وجوهٍ شخصية ، اذ هي أقرب إلى الأقعة المبتورة الفاغرة عينها مع ذلك عن حياة عميقه تقىض مأساوية على نحوماً ، وهي على الأغلب مثلثة حتى لتکاد تكون نمطية في هندسيتها ، ولكنها عارمة الحيوية في داخل هذه القالية ، اذ تشقّها تلك العيون الشاسعة الفسيحة .

فهذه اذن قيمة التشويه الجمالية .

تأخذ من الأساليب التعبيرية وفيها مع ذلك شبهة تجريدية ، لعل ذلك يُعزى إلى الفتنة التي يمارسها المسرح على هذا الفنان الذي زاول عمل الديكور المسرحي منذ عقدين من الزمان .

وفي هذا السياق المسرحي سوف تجد أن العباءة ، أو الوشاح ، تقوم بدور خاص في لغته التشكيلية ، فهي تتيح له منطقة كاملة من المقدرة على الصياغة والتعبير والتصرف في التشكيل ، وهي في الوقت نفسه تحمل إيحاءً حرضاً يتصلّة إلى الصوفية ، أو الروحانية ، وهي أيضاً قيمة درامية في توزيع نغم التكوين الموسيقي ، وفي حرية هذا التوزيع . على أن الوشاح ، والعباءة علامةً أى شفرة على جدلية الخفاء والتجلّى ، على ثنائية التغطية والتعرية ، وفي داخل عالم أحمد مرسي سوف نكتشف باستمرار هذا التفاعل ، وذلك الحوار بين الغامض الملتبس الذي يتوارى خلف السر المكتون وبين المكشوف العاري الذي يشارف على الفضيحة .

ومن مفرداته الأخرى التي كان يؤثر استخدامها ذلك تاج القديم الذي يكلل به رأس الشاعر أو الموسيقى ، « أنا الأخرى » ، الذات المسقطة على اللوحة ، فكأنه تاج الشوك أو عطيّة الذهب الأسطورية الممنوعة للذات التي تتصدى للفداء وللتضحية بالذات .

وهناك عنده أيضاً مفردة القيثار ، العود ، الناي ، أداة الموسيقى والشعر ، صامتة خرساء مرة ، أو صداحة بالغناء ، مرات كثيرة : هذه غواية الشعر القديمة التي أزعم أنها لم تبارح دخلية هذا الفنان في أى وقت من الأوقات .

أما العجلة الدائرة الكبيرة ، ملقاة على الأرض عرجاء مهمّلة أو دواره منطلقة مرة أخرى ، فهي من علاماته الأثيرية أيضاً ، على تجلّيها الواضح أو خفائها في داخل بنية التشكيل ، سواء .

وهناك كما نعرف علامات الشعبان ، أو القطة ، أو السيف الفلولكورى الذى يرفع سيفه كأنما هي تحية للفنان الراحل العظيم عبد الهادى الجزار ، صديق الفنان وصفيه القديم الفقيد .

لست أتفق مع قضية ان طائر هذا الفنان ساكن باستمرار ، بما يحمل ذلك من دلاله على نوع من الاستسلام للbias . ذلك أننا نرى كيف يخلق هذا الطائر ويذوم ويُسِّف ويسمو في العنوان ، وكيف يتتخذ أحياناً ألوان البهجة والاحتدام .

هذا الفنان الذى تربى في بحرى والقبارى ومحرم بك في اسكندرية ، وعاش وأحب وتزوج في القاهرة ، وعاش في إنجلترا ، ويخوض الآن غمار الغربة في نيويورك ، عرف الموانئ ، وإن لم يعرف المرافئ بعد . جاب الأحياء البلدية العربية الحافلة باللون والانفعال ، واستغل وشقى في شوارع العاقولية ، بيغداد في العراق ، وكابول في السنتينيات المبكرة ، استلهم تراث الفراعنة والقبط والعرب ، واستبصر الفن الحديث ، فنان جاد ، لانه على وجه الدقة لا تفتنه عن نفسه الشعارات المُغوية ، بل يغوص وراء قيم فنه الصعبة . نهض بعمل شاق ، وشق طريقاً طويلاً في الفن والنقد والشعر . وقع على لقى باهرة بعد البحث المخلص ، لقى الجمال العميق الذى يمقدروه ، وهو فقط بمقدروه ، أن يُرهف حساسيتنا أمام آفاق الأشياء ، وأبعاد النفس ، وصلات القرى والرحم ببعضنا بعضاً ، وأن يجلو بصرنا وبصائرنا ، وأن يزداد به واقعنا وأحلامنا غنىًّا وخصوصية .

ادوار الخراط