المرأة العربيّة والابداع في الفنّ التشكيليّ

(في ضوء تجربة أنجي أفلاطون)

الدكتورة زينات بيطار

من صورةِ المرأة في الفنِّ إلى الفنِّ في صورةِ المرأة

إنَّ مسألَة الإبداعِ في الفنِّ التشكيليِّ، بوصفه فنّاً بصريّاً، حتَّمت على المرأة استيفاءَ شروطٍ ثلاثةٍ هي: حريَّةُ الرّوح، ثقافةُ العين، مرونةُ اليدِ. ولكي تستكمل المرأةُ أضلاعَ ثالوثِ الإبداعِ الفنيِّ هذا، كان لا بدَّ لعمليةِ خُروجِ هذه المرأةِ من الصورةِ الفنيّةِ والإطار الذي رسمه لها الرجلُ، إلى المساهمة في رسمِ الصُّورةِ وكسْرِ الإطار، من أن تستغرقَ آلافَ السنين. إنَّ تاريخَ الفنِّ يشهدُ على أنَّ تشكُّلَ صورةِ المرأةِ في الفنِّ بَدَأَ معَ تَشَكُّلِ أوَّلِ صورةٍ رسمها الإنسانُ على جدارِ كهفٍ أو نَحَتَها في صَخْرٍ أو قَدَّهَا من حَجَرٍ أوْ خَشَبٍ أو عاجٍ. فقد تشكَّلتْ صُورةُ المرأةِ الفنِّيَّةِ مع تشكُّلِ الحضارات الفنّيّة البدائيّة. وقد مرَّت صورةُ المرأة الفنِّيّة ـ من حَيِّزِ المعبودِ والصَّنَمِ والطُّوطَم (إلهةِ الخصب، والجمال والخير) إلى حَيِّزِ المشاركةِ في تشكيل الصورة ـ بمراحلَ انتقاليةٍ متعدِّدة، أسهمت في تطوُّرِها المراحلُ الاقتصاديّةُ والسياسيّةُ والاجتماعيةُ التي مرَّت بها البشريَّةُ منذ سِتَّةِ آلافِ سنةٍ وحتى الثورةِ الفرنسية. وقد زيَّنَتْ صورةُ المرأةِ جُدرانَ الكُهوفِ والمعابد والقُصور بشتَّى وَظائِفِها: وظيفةِ الأُنثى (صُوَرُ الرقصِ والغناءِ والموسيقى) ووظيفةِ الأمومة (صُوَرُ العذراءِ والأيقونات) والمرأةِ العاملةِ (صُوَرُ الحياة والبيئة). وقد كرَّسَ تاريخُ الحضاراتِ الفنيَّةِ العالميّةِ صورةً للمرأة تحملُ في ذاتها التنوّعَ، والتناقضَ، والتكامل والامتثال المطلق للإلهام والإبداع لدى كلِّ الفنَّانين وفي شتّى أنواع الفنون: التصوير، النحت، الفنون التزيينيّة ـ اليدويّة.

وكانت صورةُ المرأةِ تتبلورُ وَفْقَ العصورِ الفنية التي تعاقبتْ على الشرقِ والغربِ، وتتمظهرُ تبعاً لِقوالِبِها الجماليّةِ وموضوعاتها وأساليبها. فمن إلهةِ الخصبِ عشتروتَ إلى إلهة الجمال فينوس إلى زنوبيا رمزِ العظمةِ والسُّلطةِ، ارتدت صورةُ المرأةِ طابعاً هو مزيجٌ من التاريخِ والأسطورةِ حيث دخلت صُلْبَ الديانات ورُموزِ العبادةِ والطقوس في حضاراتِ المتوسِّطِ وبلادِ ما بين النهرين والصين والهند وفارسَ. ومَعَ ظهورِ المسيحيّةِ تكرَّستْ صورةُ للمرأة هي مزيجٌ من الواقعِ والرمز. وكذلك الأمر بالنسبة إلى صورتها في فنِّ المُنَمْنَمَاتِ الإسلاميَّة ومن عذراوات رافاييل وليوناردو دي فينشي إلى عاريات ميكل أنجلو وڤيرونيز وتيسيان وبُوتتشلّي مروراً براعيات الفن الهولندي وفلّاحاته إلى غواني البلاطات الملكيّة في عصر الروكوكو وجواري السلطان في الباب العالي العثماني. كانت صورةُ المرأةِ تخضعُ خضوعاً تامّاً لمقاييسِ العصر والذوق الفنيِّ السائد في البلاط. فكان الفنَّان يركِّز تارة على وجهها وتارة على جسدها وأخرى على زينتها أو وظيفتها في الحياة. وكانت تظهر إمَّا في صدر اللَّوحة وإمَّا قربَ عرش الملك أو خلفه، وإمَّا بين يديه أو عند قدميه. إنَّها باختصار صورةُ الرجل عن المرأة. «بيد أنَّ المرأة، إذ تُشبِهُ الرجلَ لكونها صورتَه، فهي مختلفةٌ عنه؛ ذلك أنَّ صورةَ الشيء ليست عينَ الشيء، وأنَّ الذكر ليس كالأنثى. فإذن هما مختلفان والاختلاف هو آيةُ الخلق، وعلامة الإبداع ودليل الإيجاد. إنَّه بَعدُ يُتيح لكلٍّ من الجنسين المختلفين الانجذاب إلى الآخر، واستدعاءَه والتعرُّفَ إليه... فلولا الاختلافُ بين شيءٍ وشيءٍ لاستوت الأشياء كلُّها، ولما كان ثَمَّة معنىً لشيء. والرجل يألفُ المرأةَ ويصوِّرُها لأنَّها تُشبهُه، ويفتَتِنُ بها لأنَّها مختلفةٌ عنه. والمرأةُ مختلفةٌ عن الرجل بكيْنونَتِها وهُوِيَّتِها، بميولها واستعدادِها بصفاتِها ومواهِبها، بجسدِها وروحِها بخُلُقِها الظاهر والباطن.»[1] ولولا صورتُها في الفن لعمَّتْه الرتابة والبلادةُ، وأمست الحياةُ جدباءَ موحشةً. لذلك انتقلتِ المرأةُ من الصورة المرسومةِ لها (الستريوتيب والموديل) إلى تجربةِ رسمِ الصورةِ بنفسها، ومن حيِّزِ الظلِّ والمعبد والحَرَمْلَكِ إلى مَسرَحِ الخلقِ والإنتاج، ومن عَالَمِ الأسوَدِ والأبيضِ إلى عالَمِ الألوان. فالانتقالُ من حالةِ المُلهمَةِ تاريخيّاً في فنِّ التَّصويرِ والنَّحت إلى حالةِ المبدِعَةِ، إنَّما تمَّ بفعل التطوُّرِ الحضاريِّ والنُّظُم الاقتصاديّةِ والسياسيّةِ والاكتشافات العلميَّةِ التي دفعت باتِّجاه الثورات الصناعيّة في كلٍّ مِن إنكلترا وفرنسا، وهذا ما ساهم في تغيير وضع المرأةِ وواقعِها إثر الثورةِ الفرنسيّةِ البورجوازيّة في أوروبا عامّةً. لذلك نَجِدُ أنَّ أوَّلَ كسرٍ للإطار والخروج من الصورة إلى

(١) علي حرب، الحب والفناء، ص ٢٠٧.

رسم الصورة بدأته كلٌّ من الفنّانة لويز ـ أليزابيت فيجيه ـ لوبران التي تعدّت شُهرتُها الفنيّة آفاقَ فرنسا إلى إيطاليا والنمسا وألمانيا وروسيا، والفنّانة أنجليكا كاوفمان في أواخر القرنِ الثامنَ عَشَر. وعلى الرغم من كلِّ التطوُّراتِ التي طرأت على وضعِ المرأةِ الاجتماعيّ من جهة، وعلى واقعِ الفنون والانفتاحِ الشعبيّ عليها من خِلال كثرةِ المتاحفِ في القرنِ التاسِعَ عَشَرَ من جهة أخرى إلّا أنَّ الحضور الفعليَّ والمتميِّز لبعض الشخصيّاتِ الفنيّة النسائيّةِ بدأ نهاية القرنِ التاسِعَ عَشَرَ وبدايةَ العشرين. ونذكرُ على سبيل المثال لسوبوف بابوفا ـ أنّا غالدبكينا ـ سونيا ديلوني ـ سيريبيكروف وناتاليا غونشاروفا وموخينا وغيرَهنَّ.

دخول المرأةِ العربيَّةِ مجالَ الفنّ التشكيليّ

إنَّ القرنَ العشرينَ قد هيَّأَ لثقافة العين لدى شرائحَ واسعةٍ من الشعبِ عبرَ المتاحفِ والمعارضِ الدوريّةِ الجماعيّةِ والفرديّةِ، وكذلك بنشر الكتبِ المصوّرَةِ والألبومات. وهذا ما منحَ المرأةَ فرصةَ الاطِّلاع على الفنونِ بعد أن كانت في العصورِ السابقةِ حبيسةَ القصور والكنائس والمعابد. وقد وصلت إلى العالَمِ العربي موجةُ الفنِّ التشكيليّ من طريقين: الأوّل: طريق الاحتكاكِ والتبادل الثقافي بين مصر ولبنان من جهة والغرب من جهة أخرى، خاصَّة فرنسا وإنكلترا. والثاني: طريق الدراسة في تركيا حيث درس عددٌ من فنّانينا الفن في تركيا. وكان عددٌ من النساء التركيّات قد أسهم في الحركة الفنيّة في كلٍّ من مصر وسوريا ولبنان والعراق أوائل هذا القرن. ولا شكّ في أنَّ دخول المرأة العربيَّة معترك الحياة الفنيّة التشكيليَّة قد أتى متأخِّراً قياساً على دخول المرأة الغربيّة لكنَّه كان متزامناً مع أفكار التحرّر والمدّ القومي والنهضة الثقافيّة، وظهور ملامح الطبقة البورجوازيّة المحليّة التي حاولت تقليد البورجوازيّة الغربيّة باهتمامها بالفنّ. ويرتبط حضورُ المرأة العربيّة في الحياة التشكيليَّةِ بطابع تطوّر الفنِّ التشكيليّ وسياق مراحله في كلِّ بلدٍ عربيّ على حدة. فالظهور المبكِّرُ لفنّاتٍ رائداتٍ في مصرَ (أنجي أفلاطون، وجاذبيّة سري، وتحيّة حليم) ولبنان (إيفيت أشقر، إيتيل عدنان، نيقول حرفوش، هيلين الخال، سلوى روضة شقير، معزّز روضة، مارتا هراوي، جوليانا ساروفيم)، رسَّخ حضوراً إبداعيّاً للمرأة في الفنّ التشكيليّ أعمق وأشمل ممّا هو عليه في كلٍّ من سوريا والعراق وفلسطين والأردن، نظراً إلى ارتباط ظهور المرأة في الحياة التشكيليَّة بالتطوّر المبكِّر للحركة التشكيليَّة نفسها في كلّ من مصر ولبنان. وعلى الرغم من الدور الفاعل للمرأة السورية سواء في تعليم الفنون أو إدارة المعارض الفنيَّة في الأربعينات وخاصَّة اللواتي مارسن الرسم أيضاً مثل: منور مورلي، والسيِّدة شطّي، ورمزيّة زنبركجي، وجوزفين تاجر، إلّا أنَّ الحضور الأبرز للمرأة السوريّة قد تبلور في الستّينات والسبعينات متمثِّلاً بـ أسماء فيّومي، ميسون الجزائري، دريّة حمّاد، ليلى نصير، هند زلفة، سهام منصور وغيرهنَّ. وهناك الكثيرات من فنّاناتنا التشكيليّات اللواتي قد برزن في أوطانهنَّ وفي الخارج من عراقيّاتٍ وفلسطينيّاتٍ ولبنانيّاتٍ ومن المغرب العربي اللاتي سيأتي الكلام عن تجربتهنّ لاحقاً. إذ إنّني سأكتفي اليوم بالكلام عن تجربة الفنّانة الرياديّة أنجي أفلاطون، لِما تمثِّله تجربتها الفنيَّة الرائدة من حضورٍ إبداعي وتميُّز سواء في الحركة التشكيليَّة المصريَّة أو العربيَّة أو العالميَّة. إنَّ أنجي أفلاطون قد استطاعت أن تجسِّد حضور المرأة العربيّة الفنيّ على مدار أربعة عقود من الزمن في مصر والعالم العربي والغرب حيث تغطّي لوحاتها جدران الكثير من المتاحف الغربيّة، وقد شاركت في معظم المعارض الدوليَّة. وهي عَلَم من أعلام الفنِّ التشكيليّ العربي في القرن العشرين الذين ساهموا برفع الفنّ القومي إلى مستوى العالميّة.

أنجي أفلاطون

وجهٌ ريادِيٌّ، وعَلَمٌ من أعلام الفنِّ التشكيليّ المعاصر. امرأةٌ مبدعةٌ جمعت العقلَ والعاطفةَ والانفعال، وامتلكت ثقافةً تشكيليَّةً هي مزيجٌ من جماليَّات «غربيّة» و«شرقيّة»، «حديثة» و«بدائيّة»، وامتلكت كذلك قدرةً خارقةً على التقاط نبضِ العصر وحركة الطبيعة والإنسان، حركة الكائنات والأشياء، الكينونة والزمن. يدٌ مطواعة، تنتج بتلقائيّةٍ محتكمة إلى الوعي والمعرفة، وخيالٌ يرتقي بالواقع نحو الأسطرة والخلوديّ. نسجت ألوانها من أرضِ مصرَ وشمسِها فجاءت صريحةً مشرقةً كالتي نراها في نهار شرقيٍّ عاديّ، اكتشفتْ فيه الضوء وحيويَّته فساعداها على خوض مختلفِ المدارسِ والاتجاهات الفنيَّة للتعبير عن هواجسها، واكتشاف شخصيَّتها المتميِّزة ولُغتها، ومفرداتها التشكيليَّة. لم تكن تخشى الفراغ، البياضَ، بل كانت أناملُها الرشيقةُ بعفويَّتها تملأه بخفَّةٍ وشفافيَّةٍ وقدرةٍ على الخلق والتكوين والتأليف بالخطوط والألوان معاً. تأثَّرت بالسوريَّاليَّة والتعبيريّين الألمان وفان غوغ وغوغان والوحوشيّين واستهوتها الهندسة والمنمنمات الإسلاميَّة، وأخلصت للفنّ الفرعوني. غير أنَّها رسمت جوهر عصرها بفرادةٍ تجعلُك تقف أمام لوحتها لتقول: هذه أنجي أفلاطون، هذه مصر، هذا هو الشرق. وبذلك تكون قد حقَّقت غايتها كمبدعةٍ بجمعها «الذاتيَّ» و«الموضوعيَّ» وبترك بصَمَاتها خالدةً متميِّزةً في ثقافة عصرها الفنيّة. إنَّها امتلكت مواصفات المرأة المبدعة التي هضمت كلّ الثقافات وأعادت تركيبها بتلقائيَّة المُبدع وساهمت بالتغيير عن طريق التفاعل الحضاريِّ والإصغاء لروح العصر.

المرحلة المبكّرة من إبداعها

بدأت تعلُّم فنّ الرسم على يد معلّمين كثيرين أحضرهم لها والدها تشجيعاً لموهبتها التي برزت في سنٍّ مبكّرة، ولاسيّما أنَّ أنجي أفلاطون ترعرعت في أسرة مثقّفة كان كلُّ أفرادها تقريباً يمارسون الأدبَ والفنَّ. فشقيقتها الكبرى كاتبةٌ، والصغرى فنّانةٌ تشكيليّةٌ توفّيت في سنٍّ مبكّرة، وأمّا والدها، وهو عالم حشرات ومؤسِّس قسم علم الحشرات في كليّة العلوم، فقد أورثها حبَّ المغامرة والاكتشاف والرحلات، وأمّا أمّها فقد كانت أوّل مصريّة تفتح دوراً للأزياء في مصر. وأمّا نقطة التحوّل في بداية حياتها الفنيّة فقد كانت فترة تتلمذها في فنّ الرسم على يدّ كامل التلمساني الذي أعطاها المبادئ الأوّليّة في الألوان وكانت في العاشرة من عمرها واستمرّت في ذلك ثلاثة أعوام أو أربعة كان لها تأثيرها الإنساني والفكري في تشكّلها كفنّانة. وقد منحها فرصة إظهار التمرّد الداخليّ، وفتح لها نافذة كبيرة على العالم. فألهبَ فيها الحماس لقضايا مصر الوطنيّة والنزول إلى الشارع المصري وهي ذات التربية البورجوازيّة، إذ كانت تتحدَّث بالفرنسيَّة آنذاك. وبدأت تتعلَّم العربيّة لتدخل في المناخ العام المصري. عَمِلت مع جماعة الفنّ والحريّة واشتركت معهم في معرض المستقلّين عام ١٩٤٢ وكذلك في معرض ١٩٤٣. وقد ميَّزت أعمالها في هذه المرحلة المبكّرة من نتاجها الفنّي نزعة سوريالّيَّة ـ تعبيريَّة سواء في اختيار الموضوعات أو في عمليَّة التأليف للبناء العضوي العام للحدث. كما طغت عليها الألوان الداكنة والخطوط العريضة التي تنمّ عن ضربات ريشة مازالت تفتقر إلى المهارة والخبرة. غير أنَّ بعض لوحات هذه المرحلة تحمل في ذاتها المؤشّر والدلالة على مشروع فنّانة متميِّزة لها خصوصيَّةٌ في الرؤية، وعلاقتها بالحياة علاقة جذريّة تأمليَّة تشفُّ عن قلقٍ ورعبٍ من تاريخٍ مثقلٍ بالصراع، وعن مستقبل عنيد الضوء. ففي لوحة الفتاة والوحش (تاريخ إنجازها ١٩٤١/زيت/توال/ المقاس ٥٠×٦٠ سم، ملك الفنّانة) ولوحة انتقام الشجرة (عام ١٩٤٢/زيت/٤٥×٦٥ سم ملك الفنّانة) يبدو التأثّر بعوالم السوريالّيَّة الغربيَّة وسلفادور دالي بالذات، وكذلك التعبيريّين الألمان. كما يبدو أنَّ الفنّانة تتلمَّس طريقها الفنّي برموز وإيحاءات تُنذر بقلقها على مشروعها الذاتيّ، مشروع الفنّانة التي تودّ كسر الإطار والخروج من الصورة (الستريوتيب والموديل) فتجد الوحش في الأفق متربِّصاً بها. عناصر الحدث في لوحة الفتاة والوحش أرض وكثبانٌ رمليَّة تنبت في وسطها شجرةٌ وحيدةٌ عاريةٌ في مهبِّ الريح بينما تمتدُّ بعض النباتات الغريبة بامتدادات فروعها المتشابكة وبتناقض ألوانها: الأخضر الطريّ، والأصفر اليابس. في الجهة اليمنى من اللوحة، ترتفع الفتاة بعيونٍ مذعورةٍ وجسدٍ هو امتدادٌ لفروع النباتات وتشعّباتها. ويسيطر على فضاء اللوحة طائرٌ أسطوريٌّ كالصَّقر الجارح جاحظ العينين، ينفثُ من فمه سمّاً أسودَ، باتّجاه الفتاة، محاولاً الانقضاض عليها. إنَّه عالم الفنّانة الذاتيُّ، خوفها من المستقبل، إصرارها على العطاء والبقاء. إنَّه الإحساس بالوحدة، والخوف من مقاومة الطبيعة (المجتمع) والوحش. وقد استخدمت أنجي أفلاطون في هذه اللوحة الألوان الدّاكنة ولجأت إلى تحديد معالم الطبيعة بالخطوط السوداء، الأمر الذي جعل أرضيَّة المساحات اللّونيَّة المتبقيَّة (الخضراء والزرقاء الغامقة والبنّيَّة) داكنةً مكفهرَّةً لتؤدّي الدور التعبيري عن فكرة الموضوع الرئيسيَّة: وحدة المرأة الفنّانة المأساويَّة. وأمّا اللوحة الثانية فهي امتداد لفكرة اللوحة الأولى، لكنَّها تحمل الرفض والتمرُّد والانتقام. وهنا تبدأ أنجي أفلاطون رحلتها الشاقّة مع ذاتها ومع الفنّ ومع الحياة. في هذه المرحلة المبكّرة جدّاً من حياة أنجي أفلاطون تظهر الشجرة كرمزٍ ودلالةٍ على المرأة. إنَّها الخصب، الجمال، الحياة، العطاء، الواقفة أبداً بوجه عوامل الطبيعة، تذوي لتنبعثَ من جديد. تقوم عناصر الحدث على مجموعة جذوعِ أشجارٍ يابسةٍ مبعثرةٍ في أرضٍ قاحلة. وأمّا في الجهة اليسرى من اللوحة فتبدو امرأة مذعورة وكأنَّها طالعة من الأرض تلتفّ حول عُنُقِها فروعُ أشجارٍ وتنتصب خلفها إشارة ضوءٍ. بينما تغطّي الأفقَ سحابةٌ زرقاءُ داكنةٌ تتخلّلها فسحاتٌ بيضاءُ. إنَّ أدوات تعبير أنجي أفلاطون الشّابّة في هاتين اللوحتين افتقرت إلى المهارة اللّونيَّة وخفّة الريشة. إذ تبدو ضربات ريشتها بدائيّة، عريضة، مع بعض الاختصار للمساحات المضاءة والإكثار من الحدود الداكنة. ورغم نزوعها إلى التسطيح والاستغناء عن البعد الثالث (أي العمق) إلّا أنَّ توزيع عناصر الحدث على بناء اللوحة العضويِّ العامّ تشوبُه الفطرةُ رغم كلّ ما ينبئ به عن خيال واسعٍ وعنيدٍ، وعن فلسفة ذاتيَّة للطبيعة والحياة والمرأة، فكانت السوريالّيَّة عبارة عن تنفيس عن التمرّد الداخلي.

في النصف الثاني من الأربعينات انقطعت أنجي أفلاطون عن أستاذها التلمساني وجماعة الفنّ والحريَّة لتدخل معترك الحياة السياسيَّة والعمل النسائي الاجتماعي. فقد أسَّست رابطة فتاة الجامعة والمعاهد عام ١٩٤٥ وكانت أوّل حركةٍ نسائيَّةٍ قويَّةٍ تقدَّميةٍ في مصر وقد مثّلت هذه الرابطة مصر في أوّل مؤتمر نسائيٍّ عالميٍّ هو مؤتمر تأسيس الاتّحاد النسائيِّ الديمقراطيِّ العالميِّ. وقد ربطت بين قضيّة المرأة والاستعمار والسراي والرجعيّة. وفي عام ١٩٤٦ حضرت المؤتمر التأسيسيّ لاتّحاد الطلبة العالميّ في پراغ، وفي عام ١٩٤٧ حضرت مهرجان الشباب العالمي. واتّسمت هذه الفترة بالعمل الشاقّ إذ كانت تدرِّس الرسم واللّغة الفرنسيَّة صباحاً

وتعمل في النشاط النسائي مساءً. وكانت إلى جانب ذلك قد بدأت العمل على تمصير نفسها، أي الاختلاط بالمصريِّين الحقيقيِّين وتعلّم اللّغة العربيّة، فَنَحَتْ حياتها منحىً استقلاليّاً كبيراً. في عام ١٩٤٨ تزوَّجت من وكيل نيابةٍ تـرك عمله من أجلها ومنحها الاستقلاليَّة. فعادت إلى الرسم بعد زواجها بشكلٍ جدِّيٍّ وبرؤًى فكريَّةٍ تتمشّى مع هواجسها الوطنيّة وعملها في المجالين السياسيِّ والاجتماعيّ. وتُخبر أنجي أفلاطون نفسها عن هذه المرحلة بقولها إنَّها مرحلة «البحث عن الجذور».

إنَّ ما يَسِم حياة أنجي أفلاطون هو حالة الاكتشاف الدائم والمتواصل لعالمها الذاتيِّ والعالم الخارجيِّ المحيط بها. وهي، كذاتٍ وشخصيّةٍ فنيَّةٍ وفكريَّةٍ، لم تنفصل يوماً عن هموم وطنها وشعبها إطلاقاً. فكان بحثُها عن الأصالة والتراث الفني العريق بمثابة البوصلةِ الإبداعيّةِ لنتاجها الفنيِّ. ونلاحظ أنَّ فترة نُضجها ووعيها الفنيِّ قد ترافقت مع مراحل نُضوجِ الحياة السياسيَّة والمدِّ الوطنيِّ والقوميِّ والتحرُّريِّ في مصر والعالم العربيِّ. ففي الخمسينات، المرحلة الأشدّ صَخَباً في حياة مصر والعالم العربيِّ، نرى أنَّ توجُّه أنجي أفلاطون إلى الفنّ قد تبلور في مسألة معايَنةِ الأحياءِ الشعبيَّةِ ومصر القديمة والريف في الصّعيدِ والاسكندريَّة وبلطيم، فتمثَّلت في أعمالها عناصر: المكان، الإنسان، العمل. فاكتشفت في هذه الفترة أنَّ مصر الحقيقيّة هي الريف، البساطة، الجمال، الخير. كما اكتشفت أنَّ اليدَ العاملة هناك هي المرأة؛ فصوَّرت المرأة في جَمعِ محاصيل القطن والموز والبرتقال.. موضوعةُ الريف هي الإطار الذي قدَّمت من خلاله حياة الفلاَّحين والفلاَّحات، حيث اكتشفت عناصر اللَّونِ، ومشتقَّاته وحركة الطبيعة في تناقضاتها وتواليفها. وجاءت أعمال الخمسينات مفعمةً بالتعبيريَّة الاجتماعيَّة عبر إبرازٍ للشخصيَّة المصريَّة من خلال التصوير وباتت الشجرة عنصراً أساسيّاً في لوحاتها. وفضلاً عن ذلك كانت عين أنجي أفلاطون المثقَّفة تشكيليّاً والمروَّضة على فهم كلِّ تيَّارات الفنِّ الحديثة الغربيَّة، تقود يدها دائماً إلى التعبير عن هموم العصر وأحداثه الجسام، فكانت ريشتها تتنقَّلُ ما بين الريف والمدينة، العمّال والفلاَّحين، المرأة والرجل، وأوجهٍ متعدِّدةٍ من صور الحياة والبيئة.

فنراها في لوحة «الفرن» (١٩٥١/مائيّة ٧٠×٥٠ سم/مجموعة خاصَّة)، تصوِّر عمل المرأة الصَّعب بمنتهى الشفافيَّة، فتختار نساءً ثلاثاً جالساتٍ قرب التَّنُّور يصنعن الخبز في تركيبةٍ لبناء اللَّوحة العضويِّ العام لا يقلّ أهميَّةً عن نساء «ديلاكروا» الثلاث في لوحة «نساء الجزائر» مع فارق الوظيفة، وجماليَّة الأداء. لقد منحت ضرباتُ ريشتها المائيَّةُ الحجرَ شفافيَّةً تختزلُ مهارة كبارِ الفنَّانين، كما أنَّها تعاملت مع تصوير حركة الحدث بشكلٍ تصاعديٍّ، تبدأ فيه الحركة من أسفل إلى أعلى بألوانٍ يتماهى فيها لون الحجر والأرض والبَشَرَةِ السمراء. بينما أعطت الطَّحين، جوهر حياة الإنسان، اللّون الأبيض.

وتعتبر لوحاتها عمَّال التِّرام/ ١٩٥٣/زيت/ ٤٦×٦٢ سم/ملك الفنَّانة، والبنَّاؤون /١٩٥٣/ زيت ٥٥×١٠٠ سم، ملك الفنَّانة، والفيضان وحاملو التبن /١٩٥٥/ زيت /٦٥×٥٠/ ملك الفنَّانة، ذات قيمةٍ فنّيّةٍ عاليةٍ فيما يتعلَّق ببناء الحدث والتأليف. فنلاحظ أنَّ الفنَّانة لم تُسْتَدْرَجْ إلى طريقة الواقعيّة الاشتراكيّة المألوفة بل حاولت بِنَاءَ الحدث وفق رؤيةٍ شخصيّةٍ بحتةٍ، متميِّزةٍ بالتوليف بين الواقعيّة التعبيريّة والانطباعيّة (عمَّال الترام) ومزيجٍ من الهندسيّة ـ التعبيريّة في لوحة «البنَّاؤون»، وقد بَدَتْ ألوانها في كلتا اللّوحتين أكثر حدّة وأشدّ دفئاً مع قدرةٍ على مزج الألوان وتنويع مشتقَّاتها.

ولعلَّ لوحة «الفيضان وحاملو التِّبن» من أهمِّ لوحات هذه المرحلة المبكِّرة من إبداعها، من حيث جِدَّة الموضوع، وبناء الحدث، والعجينة اللونيّة. وتذكِّرنا هذه اللوحة بلوحات الانطباعيّين الفرنسيّين وخاصّة لوحة «كومة التِّبن» لسيزان، حيث يبدو المنظرُ الطبيعيُّ عبارةً عن انطباعٍ ذاتيٍّ، فتظهر أكوام التِّبن الصفراء كأنَّها جبالٌ صغيرةٌ عائمةٌ في الماء، بينما يتراكض حاملوها على جسورٍ خشبيَّةٍ صغيرةٍ وكأنَّهم أشباحٌ زرقاءُ ترقصُ فوق المياه وعلى رؤوسها أكوام التِّبن. ويُلاحَظ أنَّ أنجي أفلاطون قد ركَّزت على تناغم اللون وتوزيعه وفق موقِعِه من الضوء فظهرت أكوام التِّبن البعيدة صفراء فاتحةً، كما بدت السماء زرقاء مرصَّعةً بغيومٍ رماديَّة. ويذكِّرنا اللَّون الأصفر الذي طغى على مُنَاخِ لوحاتها باللَّون الأصفر الذي استخدمه ڤان غوغ لدى تصويره مواسم الحصاد والريف في الطبيعة. ففي لوحة صيَّاد (بلطيم/١٩٥٨/زيت على توال/٤٥×٦٠/ ملك الفنَّانة) تبدأ أنجي أفلاطون باكتشاف طبيعة الألوان المميَّزة لأرض مصر، الصحراء، النخيل، الحجر... فنرى الصيَّاد واقفاً كأنَّه ماردٌ نحيلٌ من الصحراء، وتمتدُّ شبكة الصيد لتغطِّي مساحة جسده بخطوطٍ متناسقةٍ متناغمةٍ كأنَّها زهرةُ حِيال الشمس، لوَتْ عُنُقَها على كتفِه واستراحت في ضوء الشمس الذي أحالها إلى سبائك ذهبيَّة. بينما يبدو النيلُ خلفَه أزرقَ واضحاً بلون عمامته. وإذا بأنجي أفلاطون قد اختصرت طبيعةَ مصر بزرقة النيلِ وشمسٍ ذهبٍ وسواعدَ سمراء.

وخلال معايشتها لحياة الريف استحوذت حياة سكَّانه على حيِّزٍ مُهمٍّ من أعمالها. فصوَّرت بورتريهات لفلاَّحين وصيَّادين. وأهمّها لوحة «عائلة الصيَّاد» (/١٩٥٣/زيت على توال/٤٦×٦١/ملك الفنَّانة). هذه الصورة العائليّة لصيَّادٍ وزوجتِه وطفلِه الرضيع هي

الشخصيَّة المصريَّة النمطيَّة من حيثُ الملامح الأثنيَّة وقسمات الوجه: الوجهُ البيضاويُّ، الشفاهُ البارزةُ، الأنفُ المستقيمُ، العيونُ السوداءُ المشروحةُ نصفُ المفتوحة، والحواجبُ السوداءُ المرفوعة. وقد جمعت أنجي أفلاطون في هذه اللَّوحة السِّمات الأثنيَّة الواقعيّة بتعبيريَّةٍ تراجيديَّةٍ صارمةٍ، تُعبِّر عنها الألوان من جهة والبنيةُ البيسكولوجيَّةُ لكلا الزوج والزوجة. لقد بَدَتْ أنجي أفلاطون في هذه الصورة العائليّة فنّانةً ملوّنةً من الطراز الأوَّل، إذ استطاعت أن تُبرِزَ لونَ البشرةِ السَّمراءِ الدَّاكنة والمائلة إلى الزّرقة ـ البنفسجيَّة الغامقة في بعض المواضعِ تحت العينين ـ الشفتين ـ الجبهة ـ العُنُق. ويلاحَظ أنّها قد أقلعت عن استخدام اللون الأسود لعدم وجوده في الطبيعة. وهذا الاكتشاف يتوصَّل إليه الفنَّانُ لدى معايشته للطبيعة ومعاينته لمتغيِّراتها اللونيَّة بعلاقتها بالضوء. فاستبدلت باللون الأسود اللون البنفسجيَّ الغامق المائل إلى الزرقة أحياناً. وأتَتْ ضربات فرشاتها سخيَّةً، رحبةً، متقاطعة أحياناً ومتواصلة أحياناً أخرى قريبة من طريقة الانطباعيين.

كما برزت موهبتُها كفنَّانةِ لونٍ من خلال توزيعها للَّون الأبيض على مساحةِ الجسد وبعلاقته بالضوء ومن خلال قُدرتها على منح لون بشرة الوجه لوناً طبيعيّاً هو الأقرب إلى الواقع، مع ملامح تعبيريّةٍ تراجيديةٍ. إنَّ لوحة البورتريه لعائلة الصيَّاد أظهرت قُدرة أنجي أفلاطون الفنَّانة الرائدة على سبرِ غورِ الشخصيَّة المصريَّة، وعلى إبجاز نوعِ البورتريه وهو من أصعب الأنواع الفنيَّة وأعقدها، فنلاحظ أنَّ العينَ هائمةٌ بنظرةٍ غير محدَّدةٍ لكنَّها تؤكِّد واقعاً تراجيدياً لعلَّ البحرَ وحده يملك مفتاح سرّه بالنسبة إلى الصيَّاد. إنَّها نظرة الخوف من المجهول، من البحر، من لقمة العيش. وتميِّز بورتريهات أنجي أفلاطون مسحةُ حزنٍ وقلقٍ دفينٍ وغيابٍ للفرح، وهذا ما نلحظه في كلِّ البروتريهات التي أنجزتها في شتَّى مراحلها الفنيَّة.

أعمالُ أنجي أفلاطون في فترة السجن: ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣

كانت أنجي أفلاطون تقيم معرضاً سنويّاً منذ آذار ١٩٥٢ حتَّى آذار ١٩٥٩. وحين بدأت حملة اعتقال النِّساء في عام ١٩٥٩، وكان زوجها قد تُوفِّيَ، جمعت أنجي أفلاطون معرضها قبل نهايته، وحاولت الهرب، إلاّ أنّه قد قبض عليها وتمَّ اعتقالُها في سجن القناطر. وقد بقيت في السجن حوالي أربع سنوات ونصف؛ وتعتبر فترة السجن فترةَ نضوجٍ فنِّيٍّ وإنسانيٍّ وفكريٍّ. وتعلِّل أنجي أفلاطون ذلك بقولها: «إنَّ الفنَّانَ حين ينتقلُ إلى وضعٍ غير طبيعيٍّ أو مأساويٍّ مثل الحرب أو السجن، فهو إمَّا ينهارُ ويتحطَّمُ وإمَّا يقدِّمُ ذروةَ ما عنده من عطاءٍ لأنَّه ينفعل بالوضع الجديد». نحن إذاً أمام امرأةٍ صلبةِ الإرادة، أصيلةِ الموهبة، متفائلةٍ بعزمٍ، شأنها شأن كبار المبدعين من الفنَّانين العالميّين. وقد استطاعت، خلال ثلاثة أشهرٍ، التكيُّف مع ظروف السجن، فراحت ترسم، وهي أسيرةٌ، وفازت، وهي في السجن، بالجائزة الأولى من وزارة الثقافة عن لوحةِ المسابقةِ التي تقدَّمت لها قبل دخول السجن وأذِنَت لها إدارة السجن بمزاولة فنِّها وكان يُسمحُ لها بالخروج إلى الباحة للرسم. لذلك اقتصرت هذه الفترة على تصوير الأشخاص وآلامهم وعذابهم، إذ تعرَّفت خلال إقامتها في السجن إلى قصص المسجونات وآلامهنَّ، فحوَّلتها إلى تعبيرٍ فنِّيٍّ تراجيديٍّ. وقد اعتمدت، في هذه الفترة، على رسم البورتريهات بشكل رئيسي فرسمت بورتريه عيون اليأس/١٩٦٠/ زيت ٣٠×٤٠ سم ملك الفنانة؛ وعايدة/١٩٦٠/ زيت ٣٠×٤٠ مجموعة د. اسماعيل صبري عبدالله ؛ وأحلام المعتقلة/١٩٦٢/ زيت ٥٥×٦٥/ والعنبر/١٩٦٠/زيت ٦٥×٥٠ سم ملك الفنَّانة؛ والليل وراء القضبان/١٩٦٢/ زيت على توال المقاس ٥٠×٦٠/ ملك الفنَّانة؛ وكذلك الطابور /١٩٦٠/ زيت على توال المقاس ٩٠×٣٥ ملك الفنَّانة؛ اليمخانة /١٩٦٠/ زيت على توال/٥٠×٦٠/ ملك الفنَّانة.

إنَّ أعمال هذه الفترة قد اتَّسمت بالكآبة والتأمُّل، فكانت الإقامة في السجن بمثابةِ الفرصةِ لتأمُّلِ الذات وقاع المجتمع وأعماق الناس. وقد ساد مناخَها الألوانُ الداكنةُ، والتأليفُ المقتَضَبُ الحركةِ، وغياب الحيويّة عن الألوان. وقد تكون لوحةُ /أحلام المعتقلة/ هي مرآةٌ لمعاناةِ المرأةِ الطموحة داخل السجن، فهي تجلس خلفَ القضبان بوقار ملكات الفراعنة. وقد عَمَدَتِ الفنَّانة أنجي أفلاطون إلى رسم العين بوضعيَّةٍ جانبيَّةٍ على غِرار أعين نساء الفراعنة في فنِّ التصوير الفرعوني الجداري حيث تجثمُ المرأة بوضعيّةٍ جموديّةٍ، امتثاليّةٍ، بخطوطٍ حادَّةٍ تُبرز صرامة وجودِها وتراجيديَّته (مأساويَّته). إنَّه الوجودُ الممعنُ في الوحدةِ والعزلةِ والغربة.

وقد استطاعت أنجي أفلاطون في لوحة «أحلام المعتقلة» أن تُوجز تاريخ المرأة المصريَّةِ من عهدِ نَفرتيتي إلى عصرها. إنَّه الجمال الهادئ الرصين، العنق المشرئبُّ اعتزازاً، الأنف البارز والعين الجانبيّة (العين الفرعونيّة في الفن) بخطوطٍ حادَّة، خاصَّة في تصوير جانب الجذع، ووضعيّة اليدين؛ ونرى ضربة فرشاتها تنساب بموسيقيَّةٍ لونيَّةٍ متناغمةٍ عند تصوير الثوب الطويل الذي يغطِّي الساق. إنَّها المرأة ـ الذات ـ الشخصيَّة ـ التحدِّي والتمرُّد، أي المرأةُ الفنَّانةُ التي تملك حريَّةَ الروحِ غير أنَّها أسيرة القضبان.

وقد تكون ألوان هذه اللوحة: الخلفيَّةُ الداكنة للقضبان، الثوبُ

الأبيضُ الموشَّحُ بنثراتٍ خمريَّةٍ تتراوح حِدَّتُها من أسفلٍ إلى أعلى، قد مهَّدت للمرحلة اللاحقةِ من تطوُّر العجينة اللونيَّةِ لدى أنجي أفلاطون. فضلاً عن أنَّ بناءَ اللوحةِ بشكلٍ عامٍّ يذكِّرُنا بفنِّ التصوير الفرعونيِّ وفنِّ النَّحْتِ البارز على الجدران الذي كان يغطّي جدرانَ المعابدِ المصريَّة. ولعلَّ اللجوء إلى أسلوب الفنِّ الفرعونيِّ وتِقنيَّته إنَّما هو عمليَّةُ تماثلٍ ومقارنةٍ بين نظامٍ عُبوديٍّ بعلاقته بالفنِّ والإنسان والمرأة، وعصرٍ ترتدي فيه المرأة ثوباً عصريّاً، غير أنَّها، في الصورة والموضع، لاتختلف إطلاقاً عن تاريخٍ عبوديٍّ هو العصر الفرعونيّ. انطلقت أنجي أفلاطون إذاً من تاريخ الفنِّ الفرعونيِّ للدلالة على واقعِ فنّانةٍ كسرت الإطار وبحثت عن صورتها لترسمَها من جديد، فوجدت نفسها خلف القضبان وفي خلفيَّةٍ تاريخيَّةٍ بعيدةٍ عن علمِ المنظورِ والبعدِ الثالثِ أي مفهوم التسطيح في بناء اللوحة العضويِّ العامِّ. وغالباً ما كانت تُصادَر لوحاتها من السجن في هذه الحقبة. وذات مرَّة صُودرت اللوحة من قبل المأمور، الأمر الذي اضطرّها إلى شراء لوحاتها من السجن أوتهريبها أحياناً. لذلك يصعبُ علينا رصد هذه المرحلة بشكلٍ توثيقيٍّ تاريخيٍّ دقيقٍ غيرما وصل إلينا. إلّا أنَّها اقتصرت على فنِّ البورتريه بشكلٍ رئيسيٍّ وعلى بعض اللوحات التي رسمت فيها منظرَ شجرةٍ وحيدةٍ كانت في ساحة السِّجن. رسمتها في كلِّ الفصول ورسمت أيضاً القلوع التي كانت تبدو من وراء القضبان من بعيد فكانت حين ترى عن بُعد شراعاً يسيرُ، تُحِسُّ وكأنَّه يسيرُ داخل السجن؛ وقد سبَّب لها ذلك الجنون لأنَّ الشِّراعَ يتحرَّك وهي ساكنةٌ في مكانها، فكانت تصعد إلى سطح السجن لترى الشِّراعَ وترسمه إلى درجة أنَّ المسجونات كنَّ يتحمَّسن لها كثيراً ويناديها كلَّما رأينَ شِراعاً في الأفق كي ترسُمَه.

المرحلةُ الرفيعةُ أو قِمَّةُ النضجِ الإبداعيّ

يبدو أنَّ الحرمان من الضَّوءِ والحريَّةِ مدَّة أربعِ سنواتٍ ونصف قد جعل الفنّانة أنجي أفلاطون تكتشف أهميَّة الضوء والمدى. فقد اكتشفت بعد خروجها من السجن أهميَّة الضوء في التشكيل اللونيِّ، وجعلت مشاهد الطبيعة المترامية الأطراف ـ الحقول وجني المحاصيل والصحراء، مادَّةً أساسيَّةً لمواضيع لوحاتها طيلة السَّبعينات. كان على أنجي أفلاطون أن تتعوَّد الضوء وتتخلَّص من حالة «زوغان البصر» التي أصابتها إثر خروجها من ظلام السجن. فانطلقت في تَرحالٍ دائمٍ إلى الريف والناس تبحث عن النور والحركة واللون.

امتدّت هذه المرحلة من عام ١٩٦٤ إلى ١٩٧٣. وقد تميَّزت أعمالها في هذه الفترة بتقنيَّةٍ جديدةٍ هي ترك مساحاتٍ بيضاء على أرضيَّة اللوحة، لتمنحَ انطباعاً مفعماً بالضوء والشفافيّة. كما أنَّ يدها قد طوَّعت فرشاة الألوان تطويعاً يماثل العزف على آلةٍ موسيقيَّةٍ. فبدت ضَرَبَاتُ ريشتها كأنَّها إيقاعاتٌ لونيَّةٌ تُشبه النَّغم الموسيقيَّ في انسيابيَّته وتدرّجاته. فهي لم تعد ترسم بل بدأت تعزف باللون وتتحكَّمُ بإيقاع المقامات اللونيّة بطلاقةٍ عجيبةٍ وتلقائيَّةٍ تضعُها في مصافِ كبار الفنّانين الملوّنين العالميّين. فأتت لوحاتُها حول جَنْيِ المحاصيل ـ منها لوحة ضرب اللوف/١٩٦٩/ زيت على توالَ ٦٥×١٠٠/ المتحف الوطني وارسو (بولنده) ولوحة جمع الذُّرة/١٩٧٢/ زيت ٦٥×١٠٠/ مجموعة خاصَّة/ جمْع البرتقال /١٩٨٠/ وموسم البرتقال /١٩٧٣/ زيت/٤٥×١٣٠/ ملك الفنّانة ـ سيمفونيَّات لونيَّة مُترعةً بأصالةٍ إبداعيَّةٍ خلّاقةٍ تجمع بين التراث والحداثة. فهي في لوحاتها هذه تُعيدُ الأمورَ إلى نصابها التاريخيِّ: الإنسان إلى الأرض، اللونَ والضوءَ إلى الطبيعة، الفنَّ إلى مهد الحضارات الفنيّة القديمة، أي الشرقيّة. فما هي عناصر الخلق والإبداع لدى أنجي أفلاطون في هذه الأعمال التي تعتبر تتويجاً لحياتها الفنيَّة، وتمييزاً لحضورها كشخصيَّةٍ فنيَّةٍ في الفنِّ المصريِّ الحديث؟

أوَّلاً ـ أهميَّة اكتشافها لموقع الضوء في حياة اللون، وفي طبيعة الأشياء. فخروجها إلى الطبيعة بعد السجن جعل حواسَّها تستدركُ أنَّ الشرق ضوءٌ وشمسٌ يخترقان جسم المادّة ليشكِّلا كيانها. لذلك نرى أنَّ لوحاتها حول جنيِ المحاصيل قد تَميَّزت بعجينةٍ لونيَّةٍ مُضاءةٍ من الداخل، دون تصنُّعِ تسليطِ الضوء من زاوية ما من اللوحة. فكلُّ أرضيَّة اللوحةِ مضاءةٌ بنورانيَّة اللون المتماثل مع مُناخِ الشرق وطبيعته.

ثانياً ـ آكتشافُ ألوانِ الطبيعةِ الحقيقيَّةِ، المتولِّدَةِ مِن انطباعٍ فنيٍّ عالي التَّوتُّر. فنلاحظُ أنَّ ألوانَها قد استرخت حِدَّةُ تناقضاتِها السابقةِ لِتتفاعلَ بتدرّجاتٍ لونيَّةٍ هي أقربُ إلى مشتقَّاتِ الأصفرِ والأخضرِ وبعضِ الأحمرِ: فَبدتْ دافئةً، عَذْبَةً، انسيابيّةً، كأنَّها أمواجُ النيلِ تخترقُ الصحراءَ والأرضَ. ففي لوحةِ «جمع الذُّرة» تموجُ ضَرَبَاتُ فُرشاتها بينَ ضِفافِ جامعاتِ الذُّرةِ الجالساتِ على الأرضِ كأنّهنَّ جُزُرٌ صغيرةٌ أو زوارقُ عائمةٌ على مياهِ اللون. لم تَعُدْ أنجي أفلاطون تحتاجُ إلى جُهدٍ في التلوين فقد بات اللونُ مُدَجَّناً، خاضعاً، مُسترخياً إلى حدٍّ يَملأُ فيه كلَّ فراغِ اللوحة ويُحيلُه إلى قطعةِ أَرابسك، مشعَّبةِ الفروعِ لا تدركُ بِدايَتَها مِن نِهايتِها. لذلك أتْقَنتْ فنَّ الزَّخرفةِ القائمِ على هندسيّةٍ تلقائيّةٍ للخطوط والألوان؛ وفي هذا تماثلٌ مع بُنَى الفكرِ الجماليِّ الشرقيِّ القائمِ على الزخرفةِ والهندسة والألوانِ الساطعة.

ثالثاً ـ أهمّ ما يميِّزُ أعمالَ هذه المرحلةِ هو اكتِشافِ أنجي

أفلاطون لِمعادلةِ التسطيحِ ـ الفنّ الشرقي ـ الحداثة في التأليف. فنرى أنّها تَوَصَّلت، بعدَ عَقدَيْن أو ثَلاثةٍ من الزمن، إلى ما طَمَحَ إليه فنّانو الحداثةِ الغربيُّون وعلى رأسِهم ماتيس، وهو العودةُ إلى التسطيحِ وَرَسْمِ المدى بِفِطرةٍ لونيَّةٍ دون التقيُّد بقواعدِ علمِ المنظورِ أو الأبعادِ الثلاثة. إنَّ تِقنيةَ التسطيحِ التي مَيَّزتِ الفنونَ الشرقيَّة القديمةَ ـ الفرعونيَّةَ وبلادِ ما بينَ النَّهرين وكذلك فنّ المُنَمنَماتِ الإسلاميّة استحوذَت على اهتمامِ الفنّانة أنجي أفلاطون في بناءِ الحدثِ والتأليفِ العُضويِّ العامِّ للّوحةِ، فاعتمدتِ البناءَ ذا الحركةِ اللَّوْلَبيَّةِ أحياناً أو بناءَ الحدثِ من أسفلَ إلى أعلى أو العكس. وهذا ما نجده في بناءِ لوحات «جمع الذُّرة» و«ضربْ اللوف» و«جمع البرتقال».

وباعتماد مبدأ التسطيحِ في البناءِ العضويِّ العامِّ إلى جانبِ تِقنيَّةِ الانطباعِ الكونيِّ، والعودةِ إلى صُوَرِ الحياةِ والبيئةِ الشرقيَّة بلونِها المحليِّ المِصري، تكونُ أنجي أفلاطون قد استطاعت الاستفادةَ من التراثِ بتقنيَّةِ الحداثةِ الكونيّةِ وأعطت الشرق ما للشرق باكتشافها الضوءَ وعلاقةَ الإنسان بالطبيعةِ وأهميّة الضوءِ بالنسبة إلى اللون، وباستعمالِها اللونَ الأصفرَ بصورةٍ خاصَّةٍ وهو آللونُ المميِّزُ للمُناخِ الصَّحراويِّ بشتَّى مشتقَّاتِه، فضلاً عن أنَّ فنَّ التصوير الفِرعونيِّ قد تَميَّزَ به.

رابعاً ـ ركَّزتْ على موضوعات «طقوس العمل» كجني المحاصيل، وحياة الريف النشيطةِ، الصامتة، وهي موضوعاتٌ زيَّنتْ فنَّ التصوير الفرعوني وبقيت مستمرَّة مع استمرارِ الطبيعة والإنسان، لكن فنّانتنا صَوَّرَتْها بنبرةٍ غِنائيّةٍ وبفرادةٍ وابتكارٍ رفَعتِ الفنَّ المصريَّ المعاصرَ بها إلى مصافِّ التاريخيّة والعالميّة.

آلمرحلةُ آلمتأخِّرةُ مِن إبداعِ أنجي أفلاطون

بعد ١٩٧٣ عمِلت أنجي أفلاطون على تصوير المعالم الطبيعيَّةِ وَتَغَلْغَلَتْ في سيناءَ وقلبِ الصّعيدِ، فظهر النخيلُ بصورةٍ أساسيَّةٍ في لوحات مناظرها الطبيعيَّة وحلَّ محلَّ الشجرة. وفي ما بين عامي ١٩٧٦ و١٩٧٧ ركَّزت على تصوير الواحات والصّخور. وقد عملت على تخليد أو تأكيد معالم الشخصيَّة المصريَّة في الطبيعة الجغرافيّة فَرَسَمَتِ القُرى والواحات بمبانِيها وَبساتينها. وأهمُّ لوحات هذه المرحلةِ: لوحةُ قرية الواحات ١٩٧٨/ زيت /٩٢×٧٦/ البنك الأهلي المصري؛ وقرية قلاوون بالواحات/ ١٩٧٩/ زيت/ ٧٦×٦٠ / مجموعة خاصَّة؛ والديوك السوداء / ١٩٨٣، وادي أبو سيلة.

امتازت هذه المناظرُ الطبيعيّة المصريّة برومانسيّةٍ تعبيريَّةٍ، وبألوانٍ رمليَّةٍ تتماهى ولونَ الحجرِ الرمليِّ والكثبان الرمليَّة وحتَّى ألوان شجر النخيل. فلا نجد ألواناً حادَّةً أو متناقضةً، بل هناك شفافيَّةٌ وانسيابيَّةٌ لونيَّةٌ سواءٌ في طريقةِ وضع اللون على القماش أو في طريقة تجاور الألوان. كما تميَّزت هذه الأعمال بترك فراغاتٍ بيضاء واسعةٍ على القماش لم تملأْها الفنَّانةُ، الأمر الذي أضاف إلى مناخ اللّوحة العامّ نوراً طبيعيّاً يُحاكي نهارات الواحات والصَّحاري بضيائه، إذ إنَّ الضوءَ الحادَّ والقويَّ يخفِّف من حِدَّةِ ألوان الأشياء في الطبيعة؛ وهذا ما أرادته الفنَّانة على ما أعتقد. فمساحات البياض في اللوحة حالت دون مسألة الانعكاس اللونيّ في التجاور، فجاءت الألوان خفيفةً ورشيقةً ونهاريّة.

لم تصوِّر أنجي أفلاطون في المرحلة المتأخِّرة من إبداعها سوى ما كان مُلازماً للطبيعةِ المصريَّةِ والريف المصري والشخصيَّة المصريّة البحتة وهو ما يُسمَّى بلُغَةِ تاريخ الفنّ اللونَ المحليّ أو الصِّبغةَ المحلّيةَ la couleur locale. فقد استهوتها صورٌ من الحياة والبيئة الريفيَّة هي نمطيّةٌ بالنسبة إلى الريف ولكنَّها متمايزةٌ من حيث دلالتها ومن حيث التعبير عنها وطرحها كموضوعٍ تشكيليٍّ، مثل لوحة جمع زهرة الجلاديول/ ١٩٨٣/ زيت/ ٦٥×١٠٠/ ملك الفنَّانة؛ والطوب الأحمر/١٩٨١/؛ وصيَّادو النيل/١٩٨١/مائيّة؛ جمع الكتل (شجر الموز الميت) ١٩٨١/٦٥×١٠٠/ملك الفنَّانة؛ الزريبة/ ١٩٨٠/ زيت/ ٦٥×١٠٠ سم/ ملك الفنَّانة.

إنَّ خبرة العمل الطويل باللونِ والفرشاةِ والتأليفِ تُكْسِبُ الفنَّان الكبير قدرةً على الاختصار والتِّلقائيّةِ والاختزال والاقتصاد بالتفاصيل. ونلاحظ في بناء اللوحة العضويِّ العامِّ أنَّ الفنَّانة تكتفي بالخطوط الرئيسيّةِ وبضرباتٍ من فرشاتها مُقْتَصَدَةً جدّاً وعفويَّةً جدّاً فلا ترسم تفاصيل الشَّخصيّة أو الشَّجرة بل ترسم خطوطاً وكتلاً لونيَّةً مرنةً ومطواعةً ترمز بها إليها. ففي لوحة «جمع الكتل» ينتشر العمَّال حاملين جذوع شجر الموز اليابسة في فضاء اللوحة بحركةٍ عفويَّةٍ وديناميكيَّةٍ هائلةٍ وعلى خلفيَّةٍ بيضاءَ من قماش اللوحة. ولمّا كان البياض سكوناً واللون حركة فإنَّ لعبة التناقض في اللون تمنح الإحساسَ بالحيويَّة. إنَّ شخصيّات هذه اللوحات الريفيَّة وأبطالها يفتقرون إلى هيولى أو هم أشباح نساء، إنهنَّ في العزاءِ عبارةٌ عن كُوَمٍ الملابس الفضفاضة، غائبةٌ عن الحضورِ الشخصيِّ وذائبةٌ في تراجيديّةٍ (مأساويّة) الحدثِ العامِّ. فلا وجوهَ بارزة، ولا ملامح للأجساد بل خطوطٌ منكسرةٌ، ملتويةٌ، متقوقعةٌ على ذاتها، تذكِّرنا إلى حدٍّ كبير بصورِ النساء في المآتمِ الشعبيَّةِ في فنّ المنمنمات

الإسلاميّة. فقد اتّبعت أنجي أفلاطون ذات البناء للحدث وهو البناء الأقرب إلى الواقعِ الشرقيِّ. كما أنَّ المستشرقين قد سلّطوا الضوء عليه في بعض لوحاتهم، مثل لوحة /حزن على جبل القرنة/ ١٩٨١/ فتصوِّر أنجي أفلاطون مأساة المرأة عند قبر الفقيد. إذ بدت النُّسوة بلباسهنَّ الأسودِ نائماتٍ، أو راقصاتٍ حُزناً أو مرتمياتٍ على القبر. وقد استطاعت أن تسلِّط الضوء على دور المرأة في المآتمِ بصورةٍ بانوراميّةٍ في الريف، حيث الحزن أعمُّ وأشملُ وأعمقُ نظراً إلى الروابط العائليّة القويّة فيه.

وقد تطرَّقت أنجي أفلاطون في آخر حياتها إلى صورة المرأة البطلة المكافحة من أجل قضيَّتها ـ فتركت لنا بورتريه للشهيدة سناء محيدلي/ ١٩٨٥/ تبدو فيها عروساً تزيِّن الطرحةُ البيضاءُ رأسَها، والبندقيّة بيدها. الرأسُ مائلٌ في حالةِ انكسارٍ. فالزفاف لم يتمَّ فاستبدلت به زفافاً آخر هو الشَّهادة. أعطت أنجي أفلاطون وجه سناء محيدلي كلَّ صفائه وجدِّيَّته وسكونه بملامحَ تعبيريَّةٍ وانطباعيَّةٍ. لم تغرق في لعبة اللون كما في كلِّ أعمالها المتأخرة، بل تركت لفرشاتها التَّنقُّل بفوضى مدروسةٍ بفعل المهارة التِّلقائيَّةِ والنضجِ التِّقنيِّ تاركةً بين الخطوط العريضة آناً والدقيقة آناً آخر مساحات فراغٍ بيضاءَ يبدو خلفها منظرٌ طبيعيٌّ تتخلَّله شجرات أرزٍ ترمز إلى مكان الحدث أي لبنان. كما تركت أنجي أفلاطون عدداً من البورتريهاتِ لفلاَّحاتٍ وبَدَويَّاتٍ بالبُرقعِ والحجاب أو بالجلبابة وربطة الشعر التقليديَّة في الريف، محاولةً تثبيت صورةٍ تاريخيَّةٍ للمرأةِ الريفيَّةِ والبدويَّة، في حالة سكونٍ وجمودٍ وانتظارٍ وحزنٍ دفينٍ في عيونٍ تائهةٍ تنظر إلى المجهول، أو في حالة تفانٍ اجتماعيٍّ واقتصاديٍّ، تشارك الرجل في الإنتاج على قدمٍ وساقٍ وتحبُّه وتحتضنه وتنجب له وتنتظره وتندبه. لقد صوَّرت أنجي أفلاطون المرأة الرمز في كلِّ صورِ الحياةِ الواقعيّةِ بتعبيريَّةً اجتماعيّةٍ وفي الوظائف الرمزيّة للعنصر الواحد: المرأة الحبيبة ـ الأمُّ ـ الأرضُ ـ الإنسانيَّةُ ـ الوطنُ، وهذه الوظائف تشكِّل التضاريس الجغرافيَّة والتاريخيَّة لخصوصيَّةِ البيئة الشرقيَّة. فقد صوَّرت جوهر وجود المرأة، وحقيقة واقعها.

إنَّ تجربة أنجي أفلاطون غنيَّة بمختلف مراحلها، وبشتَّى الموضوعات التي طرقتها. وهي تجربة لها دلالة الفنَّانة الكبيرة التي خاضت غمار كلّ التيَّارات الفنيّة الحديثة في عصرها ومجمل الأنواع الفنيّة، كالبورتريه والمنظر الطبيعي وصور الحياة والبيئة. وقد أتقنت مبدأ التوليف بين التراث ـ التقاليد الفنيّة الشرقيّة ـ والحداثة روح العصر واهتمَّت بمسائل الشكل: الضوء واللون والتأليف والبناء.

وقد اتَّسمت بعقل منفتح وعينٍ نفَّاذة إلى جوهر الأشياء. وكانت تتجدَّد مع كلِّ عقدٍ من الزمن، دائمة الابتكار، متوهّجة الرؤية. فمن الضروري أن يُصار إلى تخليد ذكراها بوصفها علماً من أعلام الإبداع في الفنِّ التشكيليِّ العربي، عبر جائزة تُسمَّى باسم جائزة أنجي أفلاطون للإبداع نظراً لقدرتها الخارقة على رسم صورة إبداعيّة للمرأة العربيّة في القرن العشرين، خاصّة وأنَّ هذه الصورة قد شابتها الأساطير والخرافات عبر التاريخ؛ فقد ساهمت إلى حدٍّ كبير بتصحيح الصورة وبالتركيز على جوهر كينونتها أو منطق وجودها الداخليّ.

إنَّ تجربة أنجي أفلاطون في مختلف مراحلها قد أكَّدت على قدرتها وأهميَّتها كفنَّانة رياديَّة خاضت غمار كلّ التيَّارات الفنيّة المحدثة في عصرها، وتناولت الأحداث التي عاصرتها كحريق القاهرة وبناء السدِّ العالي وحرب ٦٧.

إنَّ تجربة أنجي أفلاطون تجربةٌ رائدةٌ لا على صعيد الحركة التشكيليّة المصريّة وحسب، بل على صعيدِ العالمِ العربيِّ والعالم الثالث ككلّ. إنَّها تجربةُ فنَّانٍ كبيرٍ يمتلكُ لَهَبَ الروحِ ووهجَ العقلِ. تشدُّنا قدرتها على تطوير الشكل والمحتوى بوتيرةٍ تصاعديَّةٍ مُصغيةٍ لصوتِ العصرِ، ومُتطلِّباتِ المرحلة. لقد أثبتت أنجي أفلاطون أنَّها فنَّانةٌ على مستوى أهمِّ الفنَّانين الكبار الذين تفتخر بهم وبتجربتهم شعوبُهم نظراً إلى خضوعِ تمرُّدِهم الذاتيّ في التمرُّدِ الموضوعيِّ العام. فالفنَّان عادة يملك في أعماقه جذوة «التمرُّد»؛ ومتى انطفأت هذه الجذوة توقَّف إبداعه. وكما لاحظنا فإنَّ جذوة التمرُّد في أنجي أفلاطون قد رافقتها طوَال مسيرتها الفنِّيَّة والسياسيَّةِ والاجتماعيَّة. وقد وجدتْ في الفنِّ مُتَنَفَّساً لتمرُّدِها على ذاتها وعلى ما حولها، رفضت أنماط الجماليَّةِ التقليديَّةِ ومقاييسها، وظلَّت تبحث باجتهادٍ دؤوبٍ عن خصوصيَّةٍ لخطابها التشكيليّ. وقد اتَّسمت بعقلٍ منفتحٍ وبعينٍ نفَّاذةٍ ساعدتها على خوض تجاربها الفنيَّةِ وكلِّ احتمالات الخلق والابتكار. عرفت الفنون القديمة وجرَّبت تيَّارات الحداثة، وانتهت إلى التوليف بينهما. اهتمَّت باللون والضَّوء والتأليف والبناء كما روَّضت كلَّ الموضوعات الكبيرة والصغيرة، البعيدةِ المنال التي في متناول العين. كانت تهربُ من ذاتها التي قد تحتمل عبئيَّةَ الفنَّانِ، لتغوص في العامِّ الذي هو جزءٌ منها وهو الكلُّ الذي انبثقت منه. فكان ثالوثُ الإبداعِ المقدَّس تاريخيَّاً: المرأةُ ـ العملُ ـ الأرضُ. ويبقى أن نقول إنَّ هناك غياباً وجدانيَّاً للرجل بصيغة المفرد في نتاجها. كنَّا نرى الرجلَ بصيغةِ الجمع: الرجل في طقوسِ العملِ والأسرةِ والنضالِ فقط. وأمَّا الرجلُ الملهمُ فلم يصادفنا في أعمالها. لعلَّه الشرق وخصوصيّة علاقة الرجل بالمرأةِ المبدعةِ فيه.