

العرب الشفاف

7 الخميس 2007/3/1

سينما

رمضان سليم
«سينما تبحث عن ذاتها، هذا هو عنوان الكتاب الجديد للمائد السينمائي عدنان دمادات والذي قدم للمكتبة العربية عددا من الكتب النقدية في مجالات السينما المتعددة، ولكن أكثر الكتب اقرباا من هذا الموضوع هو ذلك الكتاب المطبوع منذ عشرين سنة (وهو بحثا عن السينما)، فالسؤال النقدي يطرح نفسه مجددا من خلال متابعة قضايا السينما ومناقشة افلامها للوصول إلى أطروحات نظرية يتم دعمها بواسطة أسئلة مرة أخرى وبشكل مختلف.

تقد نظري

هذا الكتاب يدخل ضمن سياق النقد النظري للسينما، وتقتصد بذلك النقد الذي يعالج مفاهيم واشكالات تمس جوانب معينة من السينما العربية تحديدا، ليس باعتبارها فيلما معينا أو مخرجا معينا، ولكن باعتبار أن هناك سينما افرت الكثير من التشابه مع تلك السينما، والتي يعتبرها بعضهم ذات القضايا تحتاج إلى معالجة فكرية، بصياغة ترتبط بالثقافة على وجه العموم، ومجمل العلاقات الثقافية التي تتداخل مع هذه السينما، ومن هذا تأتي فكرة النقد النظري، والتي يعتبرها بعضهم ذات طابع مبسط وربما شعبي لانهم يظنون النخبة الثقافية، غير أن الانتاج السينمائي العالي قد دلل على مقاربة السينما لعلم الانجتماع وعلم الاجتماع وكذلك الإبتغرافيا وربما السياسة والأثر القومي والوطني وأحيانا الدين والتاريخ ومشكلات الواقع والفرد.

هذا الكتاب «سينما تبحث عن ذاتها، من كتب النقد النظري التي تعالج قضايا فكرية لها علاقة بالسينما وكذلك موضوعات أخرى مرتبطة بها، أي مناقشة القضايا الكلية والاشتقاق منها نحو السينما التجريبية، إيراد الشواهد الدالة، وحتى الاسماء التي ترد في مثل هذا النوع من النقد ينظر إليها على أنها قضايا عامة تهم الاطار المشترك للسينما العربية دون الدخول في تفصيلات تطبيقية، رغم أهمية هذه التفاصيل.

الموضوع الأول جاء بعنوان (السينما العربية والوعي القومي.. العوائق والطموح) وهذا الموضوع ينتمى إلى نوعية من الكتابات التي شاعت لفترة طويلة، في إطار البحث عن هوية للسينما العربية في مطلع القرن عن هويات متعددة للفنون والأداب بشكل عام.

والموضوع المطروح يناقش امكانية اسهام السينما في صياغة الوعي القومي، وفي هذا الصدد فإن الكاتب يرى ضرورة تحديد ما هي السينما التي تعنيها عند طرح هذه القضية وما هي نوعيتها، تلك أن السينما الأمريكية على سبيل المثال، عالة تكاد تكون خارج إطار الحوار الثقافي والعربية والفوقية، بينما السينما الصغيرة تحاول أن تتشبث بهذه القومية والهوية، والسبب في هذا الاختلاف يعود إلى طبيعة السينما نفسها، تلك أنها ظاهرة عالمية معقدة لأنها مركبة من مجموعة فنون واداب سابقة، وهي لها قواعدا وفكرتها التي تتغير، وهي تقنية متطورة ومتغيرة، كما أنها تعكس الواقع بنظام من الإشارات الواقعية، والزمنية، والألصم لإرشاد المشاهد بالأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية والقوانين التي تخضع تحت هذه الأوضاع.

ويشير الكاتب إلى أن الوعي يتشكله يقوم على فكرة أن الاعتبارات لم تكن فنية أو جمالية وإبداعية، لأن رؤية النظر ليست سياسية عند الإشارة إلى مصطلح الوعي القومي، بل له داخل بالايديولوجيا والتكوين الاجتماعي والوعي الجمالي والفني، يختصر الكاتب ذلك بقول: «وهذا يعني أن هذه على السينما أن تتعامل مع الوعي القومي باعتباره وعيا شاملا، ويعني أن السينما أن تجيب على أسئلة الاضطلاع والعاصرة ومسألة الحداثة والتراث بطرقها الخاصة التي ربما أتداعم مع ترميكيتها».

تقنية وخصائص

السينما نشأت بفضل التقدم التقني وليس بالاعتماد على خصائص محلية وثراث ثقافي من تولدة من الدول، الآن انتاج صناعي أولا، ثم جاءت باقي الخصائص الأخرى في مرحلة لاحقة. لقد بدأت السينما في أوروبا في فرنسا تحديدا مع أول عرض عام 1896، ولكن الطبيعة الاقتصادية وظروف الأسواق والتوزيع، وربما التطور التقني، كل ذلك جعل من هوليوود المركز والياني اطرافا، ورغم ذلك فإن أوروبا ثقافيا متميزة ولها خصائصها الثقافية المكمسة على السينما، وهذا أدى إلى افراز اتجاهات سينمائية متعددة مثل الموجة الجديدة في فرنسا والواقعية الجديدة في ايطاليا أو المدرسة التجريبية في ألمانيا وغير ذلك من الاتجاهات، والتي شملت الاتجاهات أخرى وصلت في مرحلة معينة إلى مستوى الافراز الايديولوجي، كما حدث في الصراع الذي انطلق بين الاتجاه الرسامالي والاتجاه الاشتراكي في عقود سابقة.

وعند الحديث عن السينما العربية وعلاقتها بالوعي القومي، يختار الكاتب بعض ما كتبه النقاد

مسرح

د. كمال يونس

يعرض المسرح الحديث بالقاهرة مسرحية «نساء السعادة»، اشعار فؤاد حجاج بطولية النجسة وقوة عاصر، أحمد وفيق، عزت حجازي، فلن دور الحزب الاستاذ حسن عبد السلام، أحد ارجاء إخراج الدراما الموسيقية الغنائية.

وفكرة العرض ومضمونها تصمير مسرحية لسينماتران. برنان السناات، لاريسوترا (380 ق.م)، التي سبق أن قدمها المسرح المصري من إخراج هشام جمعة، ما كانته هذه المسرحية هي باكورة كتابات الصحفي محمد حسن اللافي، ففكرة لعرض مسرحي تتخطى حرجية الكتابة للمسرح، من قصور، إلى السجبة الدرامية، ومنطقية الأحداث وتسللها، ليرتدي العرض ثوب الارتجال المؤقت، حيث لا ميعطات ثابتة إلى حد كبير، مما جعلها قابلة للتغيير خاصة في حواراتها، بطرح قضايا جماهيرية تهم المواطن بطريق احتشده فيها كل شيء بمقايعة دؤوب وساخنة للأحداث المحلية والعربية والعالمية، من يوم لأخر أثناء عرض المسرحية، ومن عبوس تلك الطريقة ارتجل الممثلين لشتات والتعليقات والحركات الغفوية، مما يخرج بهم عن معطيات النص الأصلي، ويبرز :

عندما تبحث السينما عن ذاتها

إشكاليات في الهوية والخصوصية والتقنية الحديثة



لقطة من شريط«شمس الصباح»

الراحل شادي عبد السلام خاصة في فيلمه الروائي القصير، (شكاوى الفلاح الفصيح) وفيلمه الروائي الطويل (المومياء).
لكن التجربة الفنية لهذين الفيلمين لا تعكسان في الحقيقة أي شكل ثرائي، بقدر ما تبدو شكليا وأسلوبيا أقرب إلى السينما التي ميزت السينمائي الإيطالي بازوليني، خاصة من حيث بناء المشهد والتكوين داخل المكان، منها إلى الشكل الثرائي الفني الخاص بالحضارة الفرعونية موضوع الفيلمين.

ويعتبر النقاد أن محاولات التجديد في السينما العربية ذات طابع تقني لأن هدفها هو الاستفادة من التكنولوجيا العالي، بينما الموضوع يكون محليا أي أن هناك فصلا بين التقنية والموضوع، وهذا أمر قبيح، تصنع لأن الوضع الطبيعي أن يكون هناك تناسق بين التقنية العالية والموضوعات المحلية، كما حدث عند المخرج أكبرو سلاو، وبعض أفلام امريكا اللاتينية والهند وغيرها.

استعراض سريخ

ويستعرض النقاد بعض السينمات العربية ومميزاتها في الجزائر والمغرب وتونس وفلسطين وسوريا.. من حيث التركيز على ما يعرف بـ «سينما المؤلف»، أو تقديم أفلام ذات طابع ثرائي، ولكن المبالغة في الصياغة الفردية أو استعراض التثراوت دون دالة واضحة، هذه التجارب القليلة دون المستوى المطلوب، ويكرر النقاد هنا بعض الأقوال في تسرع واضمح، حيث يعتبر أن التجارب المستعززة للتراث العربي في السينما العربية ذات طابع فلكلوري يهدف إلى جذب المشاهد الغربي.

وهذه التجارب تكون أحيانا مجرد تقديم ما هو تاريخي باعتباره تراثا أدبيا سرديا، ورغم عدم وضوح أفكار النقاد في هذا الصدد، وعدم مناقشته لفكرة استغاضة، إلا أنه يتناول أراء عدد النقاد على تيردهما من جأ جمع أكبر عدد من سينمات السينما العربية ولكن يصل المؤلف إلى نتيجة واضحة، حيث يعتبر أن سؤال الهوية والخصوصية في السينما العربية، سؤال مستحيل وفرضية غير قابلة للتحقق، وأن الأهم هو وجود ثيرات ومدارس ناشئة تستجيب لمناقشة قضايا الفرد والجمتع.

ويتبنى المؤلف من مناقشة بعض القضايا الكلية ليبدل في صلب عملية السينما في شكل مقالات متتالية، تعتمد على الخبرة النظرية واستنتاجات لها علاقة بتجارب السينما في العالم.

داخل الجغرافيا وخارجها

من هذه الموضوعات نقرا ما يلي: داخل الجغرافيا أم خارجها... السينما الوطنية واشكالات الانتاج المسرحي... والمناقشة المطروحة تتعدى قضية الانتاج العربي المشترك سينماتيا إلى علاقة التمويل الأجنبي بالأفلام العربية التي يسهم في إنتاجها، وهذا من الظواهر الواضحة في العقدين الآخرين، ولما سبما بالنسبة لبعض السينمات في مرحلة معينة مثل فلسطين وتونس والمغرب ولبنان والجزائر وبعض الأفلام في مصر.

إن المسئلة تبدأ بفرضيات أن الممول الخارجي أو الأجنبي يفرض نوعية معينة من الإنتاج ويصر على وجود مشاهد تلبى له حاجة يستجيب لها المثقرف العربي ولكن المؤلف يطرح الموضوع بطريقة أخرى فمثل هذه الآراء السابقة قد لا تكون صحيحة، والأهم هو طرح السؤال من جانب آخر، وإساسة... هل يخدم الانتاج المشترك والتعاوني الخارجي قضية

نساء السعادة. . والقرود التعتسة

ولكن ذلك فتح أبواب قضايا عدة تنبغي مناقشتها، بداية من تصنيف النص، أهو مقتبس، أم معد، أم ماذا؟ ولكنه بالطبع ليس تالفا خالصا، بل ورشة جماعية وتاليف جماعي، بدا وكأنه أحد برامج «النوك شو»، أو قراءة الصحف بصياغة مسرحية، وتثير التساؤل القديم الصعبة عن حدود تداخل الاطراف المشاركة في العرض مع النص الذي فقد ظله، ولعل صراح توحية الوحش (وزارة الأمن.. عزت حجازي) في حوارها الذي دار بينها وبين الممثلين في صالة العرض رد على مقولة الخروج عن النص في يد العرض الدرامي بابتكار شخصيات القرود التي تقولها (يا أنا جوص، بصوا جواكو كويس هتلاقوا جواكو، أمن وبوليس عايش جواكو).

ويردون عليها: «خليكي في العصر اللي أنت فيه، أمن، حراسة، وبوليس». فكرة العرض تدور حول السلطانة جوهرة (وفاء عامر) التي تترك عميق معاناة شعبيها (الفداء، البطالة، ماء الشرب النقي، بطاقات التموين، الشاي، اللحم، الخصخصة، الفساد، فقر الشعب باستخدام الأمن... إلخ) والتي عبرت عنها مجموعة من الشخصيات صريحة، بما ليه يا بشر / صبحت قلوبكم من حجر / ومن الحجر يطع زلط / ترمي الزلط فوق الزلط/ يصعي الشرار/ من كلمة راحت للغلط / حنجب غلط / وتقيدها

موسيقى

محمد سعيد الريحاني

بدأت تتشكل في أواخر الستينيات من القرن الماضي أولين البوادر التجريبية في الساحة الفنية المغربية. كانت أهمها: ناس الغيوان: البحث عن إيقاعات أكثر حرية وأكثر صدقا. فكانت أغلب نصوصهم أكتاوية تستلهم الفن الكناوي المغربي القائم على الجذبة.

جيل جبالنة: البحث عن إيقاعات مغربية تجسد شعار رفض الواقع الفني السائد والتوق لإفاق جديدة، فكان اختيار فن المحجون الذي كان في زمن سابق من القرون الماضية يخوض حربا حقيقية على فن آخر اعتبر في حينه سلطة فنية مهمة وهو فن الطرب الأندلسي.

تاكدة: واستلهمتهم تقليدا فنيا مغربيا مختلفا أبعد ما يكون عن الجذبة وأقرب إلى الفرجة والمسرح هو فن «أعبيدات الرما».

عبد الصادق شقارة: مهمته التاريخية كانت المصالحة بين الفن الأندلسي الراقي والفن الشعبي المغربي، وهي المصالحة التي كانت مهمة المبدعين في ربوع العالم في الستينيات من القرن الماضي فأبدعت السقف – جاز والروك أند رول والهيب هوب بعد ذلك.

شباب «الراي» أو فن المهنشين والبحث عن شكل فني جديد في واقع يائس يسوء في أرض الوطن أو في المهجر. وهو ما جعل المقتبعين يسوءن الراي بلوز المغرب العربي.. فقد عبر شباب الراي الجسر من جهة اختيار الاسم الفني الذي يندثر بد «الشاب» مندوبا بالاسم الفردي للمعني قلبا للتقليد الفني الذي كان سائقا للمعني لقب «الشعخ» متووعا باسمه العائلي قبل أن يعني «الحكم والمواظدة: الشيخ العقق».

ومرتجلو الهيب هوب أو الرب كانت لهم مهمة فتح النقاش حول القضايا الاجتماعية والسياسية والوجودية داخل النص الغنائي دون أداب أو كياسة.

ظهرت مجموعة ناس الغيوان رد فعل مزوج ينتقد أولا إعادة الاعتبار للأغنية الشعبية بمقاماتها وأغراضها وإدوائها الموسيقية. وينتقد ثانيا مقاومة المند الخائق لهيمنة الأغنية التجارية والإيقاعات الجغرافية في الفن العربي عموما.

وقد استطاعت المجموعة أن تؤسس لنفسها مكانة متميزة ليست فقط على الصعيد العربي بل على الصعيد الإنساني، وهي المكانة التي لا تتحقق بالإيقاع والكلمة بل بالفلسفة الغنائية التي ينفق إليها التقليد الغنائي في الثقافة العربية. فمجموعة ناس الغيوان تبني هي المجموعة الغنائية الوحيدة في التاريخ الإنساني التي بقيت أشعرتها مفتوحة على الزمن وعلى غير أعضائها المؤسسين والرواد.

قد تفرقت مجموعة البيئك فلويد البريطانية مرارا بسبب الخلافات الداخلية بين الأعضاء وتمت في الستينيات بإبعاد المؤسسين واستبداله بعازف القيثارة ديفيد غيلمر ثم تبعه الاستغناء في الثمانينيات عن المؤسس الثاني رودجر ووترن ثم كان إعلان حل المجموعة نهائيا سنة 2005.

وبالمثل، اعتزلت مجموعة الأبواب الأمريكية الأسطورية الغناء مباشرة بعد انتحار قائدها ومنظرها جيم موريسون في الثالث من يوليو سنة 1971 في حداث أبدي على موت صديق لا لشيبة الأصحاء.

كما تستنقت مجموعة الخفافس البريطانية بعد 1967 سنة وفاة المنتج براين إشتاينان الرجل الذي سهر منذ بداية المجموعة على إصلاح ذات البين بين أعضاء المجموعة والحفاظ عليها. لكن الانفصال النهائي كان بعد صدور الألبوم الأخير للمجموعة المعنون سنة 1970 السنة التي بعدها اندفع كل عضو للاستغناء الفردية من اسم الخفافس ونجاحها وشعبيتها لتجريب مشاوير غنائية فريدة بإسماء فريدة كدجون لين أو رينغو ستار أو جورج هاريسون أو بول مكارتني.

مجموعة الرجل الاستثنائيين كانت معاناتها مختلفة، فمنذ تأسيسها سنة 1969 جمعت الفرقة أربعة أعضاء هم ريتشارد

تشكيل

عبد الحليم

هي الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب «حامد ندا رائد السرايلية الشعبية» للكاتورة ايناس حسيني والتي تناقش فيه حياة الفنان الراحل.
واهم ملامح تجربته الفنية حيث تشير في الفصل الأول إلى نشأته، وقد ولد الفنان «حامد ندا» في التاسع عشر من شهر نوفمبر/تشرين الثاني عام 1924م بشارع «التول» بحي القلعة، ثم انتقل لمحيي صباه في قصر ملكه جده «البعالة». وهناك على حد تعمي المؤلف، تشرب الدين والواقعية من والده، ونهل الفن والخيال من جده، فغاش حالة من التناقض غذتها فيه بساطة بيت والده في حي القلعة وفخامة قصر جده الكبير في حي البعالة.

وقد نسب حامد ندا، في بيئة دينية، إذ كان والده مشرفا على أحد المساجد في حي السيدة زينب، وقد ظهرت موهبة الرسم عند وهو في سن السادسة، وفي المدرسة الثانوية التقى بمدرس الرسم «حسن يوسف أمين» الذي أسس «مجاعة الفن المعاصر» بعد ذلك حيث دربه على الرسم بالقمم الرصاص.

ال بدايات

وقد التحق «ندا» بكلية الفنون الجميلة عام 1948 وهناك تعلم على أيدي راودي الأكاديمية والفنائية: «أحمد صبري» و«يوسف كامل»، وقد زوئته الدراسة الأكاديمية المعتمدة على المساكاة بمحزون من صور الطبيعة وقراءاته الغزيرة في الفلسفة وعلم النفس والمعارف العامة لسنوات طويلة منحتة أسلوبيا حضاريا للتفكير، ومن هذا المزيج المتفاعل مع تجارب الحياة والجرة والذقاء والموهبة تشكلت صورة الفنية التي نلتقي بها مجسدة في لوحاته.

وتضيف د. ايناس حسيني: أن «حامد ندا» اعتمد على الأسلوب التعبيري في بداية حياته الفنية عام 1953، وقد اشتهر مع زميله الفنان الراحل عبد الهادي الجزار في كثير من الصفات الفنية، فقد بدأ «ندا» في تصوير عاله مقفرا من الجزار ورأى في المشغوعين والزأر بداية قوى خديته بشدة نحو «فهو المجاندين» الواقعة في حارة «المضة» خلف مقام السيدة وعالم المشغوعين بدقونهم الطويلة وملابسهم الغريبة.

لقد كان هذا العالم الذي يدور في نطاق «اللافل» هو النقيض لديناميكية الفن الأكاديمي العقلاني الذي اطلع عليه في الكتب الأدبية والفلسفية لنتيشت، وشوبنهاور، هيغل، فيكتور غيوم، وبولينز، كافكا، سترافنسكي، بيتهوفن، وغيرهم من أساتين المصيريين أمثال طه حسين، صلاح عبد الصبور، لويس عوض، يحيى حقي وغيرهم مما كان يعمل معهم في مجلة الثقافة كرسماً للموضوعات الأدبية، وحتى اغلق المجلة عام 1952.

كان هذا العالم النقيض «اللاعقلي»، وهو المثير الكبير عند «ندا» لذلك فانه ببساطة قد استطاع عن طريق هذين النقيضين أن يكون رؤيته الخاصة وبوسيلة فن ذلك هو سطح اللوحة.
في لوحاته الأولى: عالم الحياة الشعبية وعالم الخرات التي يعيشونها في الأحياء الفقيرة، قصور العجز في جميع لوحاته في صورة الرجل بينما صور الحيودية والتفجر والامتلاء في صورة المرأة، ومن خلال علاقتها ببعض نسج ندا معظم لوحاته، كما يقول النقاد التشكيلي مكرم حنين.

لقاء أسبوعي مع قراء العرب

في شؤون الثقافة والفكر والابداع الفني والأدبي

7 Thursday 1/3/2007

ناس الغيوان .. موجة الكناوة و«ال جذبة»

صوت مناهض للتهميش

بالمز وروبرت ميلر وريك ديفيزن وروجر هوغنس. الفرقة عرفت دخول وخروج ستة عشر عضوا منذ 1969 حتى اليوم لكن التناقص الذي بدأ خفيا في البداية وانتهى بعد عشرين عاما علينا في سنة 1988 لم يشمل غير القطبين المؤسسين ريك ديفيزن وروجر هوغنس.

فكسل من الرجلين مغن وعازف قيثارة وعازف على البيان ولذلك فقد انتهى بهما الحل إلى «عقد سري» يقضي «بتناوبهما داخل السهرة الواحدة أمام نفس الجمهور على نفس الآلة والتعاقب على الغناء».

وإن كان هذا «التفاد» دام عشرين عاما فإنه انتهى أخيرا عام 1988 ليتصرف رودجر هوغنسن إلى مشوار منفرد بينما أحبا ريك ديفيزن المجموعة عام 1997 كان دون النجم رودجر هوغنسن صانع شهرة الرجل الاستثنائيين.

أما مجموعة «الصنوبر المتحرجة» فقد اختطت نهجا مختلفا تجاه قبول عضوية أفراد جدد إذ حافظت على أعضائها الستة منذ 1963 ولم تسمح بدخول أي قائم جديد عليها فقد بقي الأعضاء المؤسسون في بداية الستينيات من القرن الماضي هم أنفسهم في العشرة الأولى من القرن الواحد والعشرين: المغني بيد دجارج وعازف القيثارة براين دجونس وكيث بيتشارلز وعازف البيانو ابن ستيفورت وعازف الباص بيل ويغن وضابط الإيقاع تشارلي ووتس وهم ما زالوا الآن في سنن الستين من العمر أوقافا لبعضهم البعض ولتصوهمم وإيقاعهم وفلسفتهم في العزف والغناء التي عرفوا بها في بداية الستينيات من القرن الماضي عندما كانوا في سن العشرين من العمر...

ولم تشبه مجموعة ناس الغيوان المغربية مسارات الفرق الغنائية السافلة الذكر رغم تقاطعها معها في فلسفتها الغنائية.

فقد واصلت مشوارها رغم موت قائدها الأول بوجميع سنة 1974 ورع المغني (بعد البوهيا «مهمومة» أوائل الثمانينيات).

ورغم موت رئيسها الثاني العربي باطمة سنة 1997.

فقد تأسست المجموعة سنة 1970 بأربعة أعضاء هم بوجميع والعربي باطمة وعمر السيد وعال يعلني. لكنها فتحت ذراعيها سنة 1971 لعوضين آخرين هما عازف الكنتري مولاي عبد العزيز الطاهري وعازف الدومو السعدي السدان غادرا المجموعة، بعد وفاة بوجميع، لقدام جديده المعلم الكناوي عازف الكنتري المعروف عبد الرحمان باكو سنة 1974 الذي يغادر المجموعة بدوره سنة 1993 ليحل محله جديده الكنتري الشاب رضوان عريف إلى حدود سنة 2000 وهي السنة التي عرفت دخول أخوي الراحل العربي باطمة إلى المجموعة وهما ضابط الإيقاع رشيد باطمة وعازف الكنتري حميد باطمة وما زال الشاب مشرعا في وجه الزمن ما دامت «ناس الغيوان» فلسفة في الغناء وليست ضيعة موسيقية في أيدي إربابها... فكما بدأ «ناس الغيوان» تعني «لهم الغناء وشعاق السلم» على حد قول أحد روادها، عمر السيد. أي أن المجموعة هي إطار فني مفتوح في وجه كل عشاق الغناء والسلم.

ولعل الضمان الأهم للفلسفة الغيوانية، النبيلة هو «التعددية» التي تميز هذه المجموعة الغنائية عن نظيراتها من مجاميلها داخليا وخارجيا.

فقد كانت المجموعة جسرا تعبر من خلاله مفاهيم التعددية والاختلاف إلى الجمهور.

فبالإضافة إلى التعددية الإيقاعية، التي نهجتها المجموعة بحثا عن تغيير أصبق يوحده الشكل بالضمين، والتعددية الغرضية، التي رواجت بين الرشاء والوفص والحكم والغزل والتوضيف ومنح النني... فقة، تعددية وجودية، عدت فلسفة غيوبية ونعها.

ولا تكت في الأصل غير «التعددية الإثنية» لأفراد المجموعة. فقد كان بوجميع صحراويا، وعال يعلني وعمر السيد أمازيغيان، وعبد الرحمان باكو صوريا والعربي باطمة من قبائل الشاوية..

حامد ندا .. رائد السرايلية الشعبية .. لغة فنية متعددة



غلاف كتاب «رائد السرايلية الشعبية»

الفن التقدير

الفنان «حامد ندا» مر بمرحلة أخرى عام 1956، حيث اضئى عاما في بعثة داخلية بمرسم الفنون الجميلة بالاقصر. وهناك كان الاحتكاك المباشر مع كنوز الفن المصري القديم، مما أكسبه مزيجا من الاروال لخصائص فنون الفراعنة: من بقاء، والوان زاهية، وحركة، وتكوين، وربما توضح لوحته الشهيرة «العمل في الحقل» كثيرا مدى تأثره بالفن الفرغوني، بما تحويه من استعاضة عن المنظور الهندسي، بتصفيف العناصر أفقيا من أسفل إلى أعلى، دون تباين في الإحجام بفرق بين القريب والبعيد واختيار «وضع اطل» للشخص، وهي خصائص تشترك فيها فنون الأطفال أيضا مع فنون المصريين القدماء. وتؤكد المؤلفة أن «حامد ندا» بدأ بنجة إلى الأسلوب الواقعي المغلف برمزية خاصة في الستينيات من القرن العشرين حيث ركز على رسم الحيوانات.. المراكب.. الكواكب.. النجوم ويبرز الرمز في أعماله، وزاد استخدامه للون الرمادي نتيجة تأثره بتحول المجتمع نحو الصناعة. والجو الرمادي الذي كان يسود العالم في هذه الفترة.. فكانت لوحاته «أفريقية الاستععار» و«كينا والاستععار» و«هيروشيميا» و«الحرب والسلام» وشهدت هذه المرحلة أيضا وضأت فنية ذات طابع تعبيري لوحاته. ثم قدم اهتمامه بعلوم الموسيقى في عام 1984، حيث ظهرت مقرراتها على سطح اللوحة على اعتبار أن الموسيقى لغة عالمية ذات بعد إنساني.