المجلة العلمية لكلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية
SCIENTIFIC JOURNAL OF FACULTY OF FINE ARTS ALEXANDRIA UNIVERSITY
PRINT ISSN : 2356-8038 ONLINE ISSN : 2535-227X
DOI : 10.21608/SJFA.2025.380930.1119

تحولات العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري في السريالية المصرية

محمد جابر البحيري[1] محمد شاكر عبد الخالق[2] هوايدة محمد السباعي[3]

الملخص

يرصد هذا المقال تحولّات العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري في السياق السريالي المصري، باعتبارها مسارًا تعبيريًا مركّبًا يربط بين الأدب والفن البصري ضمن رؤى تحررية متقاطعة. تنطلق الدراسة من إشكالية مركزية تتعلّق بكيفية توطين المفاهيم السريالية في البيئة المصرية، وانعكاس ذلك على الصيغ التعبيرية التي جمعت بين الشعر والرسم، لا بوصفهما وسيلتين منفصلتين، بل باعتبارهما بنيتين متداخلتين. يعتمد المقال منهجًا تحليليًا-تاريخيًا يتتبّع النشأة الأولى لهذا التداخل في الأعمال التشاركية لأعضاء جماعة "الفن والحرية"، مثل جورج حنين، ورمسيس يونان، وكامل التلمساني، ثم يرصد تحوّله لدى جماعة "الفن المعاصر" إلى تداخل بصري مادي في أعمال عبد الهادي الجزار، ومسارات تحوّلاته في الأعمال المتأخرة لحامد ندا، وماهر رائف. كما يتوقف المقال عند تجربة أحمد مرسي باعتبارها ذروة ناضجة لهذا المسار، حيث تتماهى الكلمة مع الصورة في رؤية تأملية رمزية. وتخلص الدراسة إلى أن السريالية المصرية أعادت إنتاج العلاقة بين النص والصورة كصيغة بديلة لفهم الذات والواقع، تمزج بين الحس الشعبي والخيال المتجاوز، وتقدّم نمطًا فريدًا من "الكتابة البصرية" المفتوحة على التأويل.

الكلمات الدالة: السريالية المصرية، النص والصورة، جماعة الفن والحرية، جماعة الفن المعاصر، الكتابة البصرية.

1. المقدمة

ارتبطت اللغة بالشكل منذ العصور القديمة، كوسيلتين متكاملتين لصياغة المعنى. فقد مزجت الجداريات المصرية بين الرمز البصري والدلالة الصوتية في نظام الهيروغليفية، كما تداخل الخط العربي في الفن الإسلامي مع الأشكال الزخرفية والهندسية، وتجلّت العلاقة بين النصوص والرسم في المخطوطات الفارسية والعثمانية. غير أن السريالية في أوروبا شكّلت منعطفًا حاسمًا في هذه العلاقة، إذ طرحت تصورًا جديدًا يقوم على تجاوز الفصل التقليدي بين الأدب والفن، معتبرة الخيال الحر منبعًا مشتركًا للاثنين.

نشأت السريالية في بدايات القرن العشرين بوصفها حركة أدبية، متأثرة بالشعراء الرمزيين أمثال رامبو Arthur Rimbaud ومالارميه Stéphane Mallarmé ولوتريامون Comte de Lautréamont، وسعت عبر تقنيات كالكتابة التلقائية والتنويم المغناطيسي إلى استكشاف اللاوعي وتفجير الصور غير المتوقعة. كما عرّفها منظّرها ورائدها أندريه بريتون André Breton (1896-1966) في البيان الأول للحركة ١٩٢٤، بأنها **"آلية نفسية مجردة نقصد بواسطتها التعبير، نطقاً أو كتابة أو بأي طريقة أخرى، عن عمل الفكر.. بعيداً عن كل مراقبة يمارسها العقل وخارجاً عن كل اهتمام جمالي أو أخلاقي"** [1] ومع توسّعها إلى مجال الفن التشكيلي، قدّم فنانونها أعمالًا اتسمت بالرمزية والانزياح البصري، دون انفصال عن المنطلق الشعري. فقد رافقت بعض الأعمال نصوصًا شعرية أو تعليقات مربكة، كما في لوحات رينيه ماغريت René Magritte، أو الكتب المصوّرة التي صمّمها ماكس إرنست Max Ernst باستخدام تقنيات القص واللصق بأسلوب دادي-سريالي.

[1] مدرس مساعد بقسم التصوير كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية
mohamed.elbehairy@alexu.edu.eg
[2] الأستاذ المتفرغ بقسم التصوير والعميد الأسبق لكلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية
mohamed.shaker@alexu.edu.eg
[3] الأستاذ بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية
howaidasebaee2020@alexu.edu.eg

هذا التداخل لم يكن مجرد تقنية، بل موقفًا جماليًا رافضًا لانفصال الحواس والوسائط، وهو ما انتقل إلى مصر عبر رموز أدبية وفنية، سعت إلى توطين السريالية في سياق اجتماعي-تاريخي مختلف. وقد أسفر ذلك عن ظهور شكل محلي من العلاقة بين النص والصورة، اتسم في البداية بالتوازي الأدبي-البصري، ثم تطوّر لاحقًا، خصوصًا في تجربة جماعة "الفن المعاصر"، إلى تداخل مادي داخل جسد العمل الفني ذاته.

2. جماعة الفن والحرية: تأسيس المسار السريالي وتوازي النص والصورة

1.2 جورج حنين: الجسر الفكري بين باريس والقاهرة

مثّل جورج حنين (1914-1973) أحد أبرز الوجوه المؤسسة للحركة السريالية في مصر، ليس فقط من خلال نشاطه الفكري والتنظيمي، بل بصفته حلقة وصل حيّة بين المركز السريالي في باريس والمشهد الثقافي في القاهرة. وُلد حنين في القاهرة لعائلة قبطية ميسورة، وتنقّل بين روما ومدريد وباريس، حيث درس في السوربون، وتوثقت علاقته منذ منتصف الثلاثينيات بأندريه بريتون، الذي أثنى على جهوده في نقل السريالية إلى مصر، قائلًا: **" شيطان الانحراف.. يبدو كأن له جناحًا هنا، وآخر في مصر"** . انخرط حنين في دوائر السرياليين بباريس، وشارك في لقاءاتهم وكتب في منشوراتهم، قبل أن يعود إلى القاهرة مع نهاية العقد وقد تبلورت رؤيته النقدية تجاه البنى الاجتماعية المحافظة والسلطة الأخلاقية السائدة. هناك، بدأ في تكوين شبكة من الكتّاب والفنانين الشباب أمثال رمسيس يونان (1913-1966)، كامل التلمساني (1915-1972)، فؤاد كامل (1919-1973)، وغيرهم، الذين شكّلوا نواة جماعة "الفن والحرية" التي تأسست رسميًا عام 1938، وأعلنت في بيانها الأول تضامنها مع ما وصفه النازيون بـ"الفن المنحط" - في إشارة إلى الفن الطليعي الذي هاجمته الفاشية بوصفه منحرفًا ومهددًا للقيم التقليدية - مؤكدة أن هذا الفن هو وحده القادر على حمل "كل آمال المستقبل". [2]

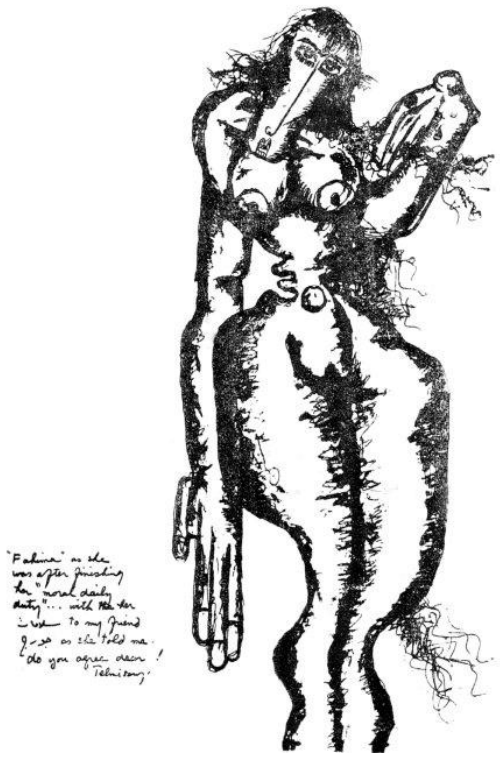
2.2 بدايات متشابكة: الرسم والكتابة في قلب القاهرة المضطرب

قبل تاريخ هذا التأسيس، تكشف إحدى الوثائق النادرة عن بداية العلاقة بين الكلمة والرسم داخل هذا المحيط، متمثلة في الخطاب الذي أرسله كامل التلمساني إلى جورج حنين عندما كان الأخير لا يزال في باريس، والمرجّح أنه كُتب في النصف الثاني من الثلاثينيات. الخطاب كتبه التلمساني بالإنجليزية بخط يده، وعلى ظهره رسم سريالي أنثوي (شكل رقم 1) كتب التلمساني إلى جانبه: **"فهيمة كما تبدو بعد انتهائها من واجبها الأخلاقي اليومي... تبعث سلاماتها إلى صديقي جورج كما أخبرتني. هل توافق يا عزيزي؟ تلمساني."**، وهي عبارة تكثف المزج بين الجسد والرمز والسخرية، وتعكس وعيًا مبكرًا بما ستصبح عليه العلاقة بين النص والصورة في السريالية المصرية. [3]

الخطاب نفسه يقدّم نموذجًا لكتابة سريالية تلقائية، يغلب عليها الطابع الحلمي والمكاشفة الساخرة، يبدأ بعبارات عبثية مرحة: "أخذت قصيدتك والقاموس الفرنسي وقرشين من أختي الصغيرة، وذهبت بدون عقلي السليم الذي تركته في غرفة نوم أمي لحسن الحظ..."، ثم يسترسل في وصف رحلته إلى الأزبكية، ولقائه بفهيمة، في سردٍ يتقاطع فيه الجسد بالشعر، واليومي بالهذيان، والانكسار بالرغبة. لكن الأهم هو وصف التلمساني لنصه ذاته: "وهنا شيء من تفكيري تحت الملاحظة..."، وهي عبارة تصف بدقة الموقف السريالي، حيث تتحول الكتابة إلى نشاط لا واعٍ، يُمارَس كمنفذ لمراقبة داخلية مشوشة. أما الرسم المرفق، فيعكس الروح نفسها: امرأة مشوهة الجسد، متشنجة الملامح، مرسومة بخطوط حبر سوداء كثيفة ومتفجرة، كأنها خرجت من لحظة انفعالية لا من بناء تشكيلي واعٍ. الوجه غير متوازن، العينان غائمتان، الأنف طويل بصورة تهكمية، بينما الجسد في وضعية منكسرة، تعكس الإرهاق واللامبالاة والافتضاح. هذا التكوين يُجسّد حضور فهيمة ليس بوصفها "موضوعًا" للتمثيل، بل بوصفها كائنًا مشحونًا بألم المدينة، بالعار، وبسخرية الفنان من المجتمع بأسره.

جاء خطاب "فهيمة" في قلب سياق اجتماعي متفجّر، تتقاطع فيه الأجساد بالسلطة، والرغبة بالاستغلال، والرمز بالواقع. فقد كانت القاهرة في أواخر الثلاثينيات على أعتاب تحوّل بالغ بفعل الحرب العالمية الثانية، التي جلبت معها إلى المدينة عشرات الآلاف من الجنود الأجانب، وموجات من الكتّاب والفنانين المنفيين، الأوروبيين تحديدًا، ممن وجدوا في القاهرة مأوى مؤقتًا ومسرحًا للتفاعل الفني. وقد تحوّلت مناطق مثل الأزبكية وكلوت بك إلى مراكز ليلية مزدحمة، ازدهرت فيها "الصناعة الترفيهية"، وصارت بؤرًا حقيقية لفهم الجسد الأنثوي كموقع للضغط الطبقي والاستغلال، وهو ما لم تغفله جماعة "الفن والحرية"، بل تعاملت معه كمرآة دامغة تكشف فساد المدينة والسلطة والمجتمع.

في هذا المناخ، لم يعد الفن مشروعًا داخليًا أو تجربة معزولة، بل أصبح نقطة تماس حقيقية بين الكلمة والرسم، بين الرمز والفضيحة. بعد ذلك تشارك التلمساني وحنين في كتاب "لامبررات الوجود" Déraisons d'être حيث رافقت رسوم التلمساني قصائد حنين، وتولى فؤاد كامل الرسام والشاعر البارز في جماعة الفن والحرية تنفيذ رسوم كتاب "أوهام" Phantasmes ١٩٤٢، للشاعر حورس شنودة، كما شارك عدد من الرسامين الأجانب المقيمين في القاهرة بفاعلية في معارض الجماعة وأنشطتها، أبرزهم إريك دي نيمس Eric de Nemes، الذي قدّم رسومات مراوغة ومقلقة لغلاف كتاب "الجملاء والموتى" The Lovely and the Dead، للكاتب جون والر John Waller، كما ظهرت رسوم الفنانين من المصريين والأجانب في مجلات الجماعة مثل "التطور" و"المجلة الجديدة"، ومنشورات الجماعة الصادرة عن داري نشر امتكلتهما الجماعة هما: "ماس" Les Editions Masses، و "حصة الرمل" La Part du Sable، حيث ترافقت النصوص الشعرية والنقدية مع رسوم تخطيطية تعبيرية، تعكس الروح الجماعية للمشروع، وتؤكّد أن العلاقة بين الكلمة والصورة لم تكن ترفًا بل ضرورة تعبيريّة. [4]



شكل رقم (1)

كامل التلمساني - فهيمة، كما ظهرت على ظهرخطابه الشخصي إلى جورج حنين، أواخر الثلاثينيات - حبر على ورق

المصدر: https://www.egyptiansurrealism.com/files/gimgs/7_32.jpg [تم الدخول: 25 أبريل 2025]

3.2 الكتالوج كبيان بصري: تداخل النص والصورة في معارض الفن الحر

بالطريقة نفسها تداخل الرسم مع النصوص في كتالوجات معارض "الفن الحر" التي نظمتها الجماعة خلال سنوات الحرب ١٩٤٠-١٩٤٥، والتي وصفت بأنها " ثورة عارمة على النظام والجمال والمنطق الذي كان يسود معارض القاهرة"[5]، هذه المعارض لم تكن مجرد عروض لأعمال تشكيلية، بل فضاءات مركّبة تلتقي فيها الكلمة بالصورة، والشعر بالنحت، في تجربة جماعية تتقاطع فيها الفنون والأفكار. وقد تجلّى هذا التداخل بوضوح بصري منذ اللحظة الأولى، على غلاف كتالوج معرضهم الأول الذي أقيم في فبراير 1940 (شكل رقم 2) غلاف الكتالوج لا يُقدّم نفسه كتصميم توضيحي نمطي، بل يتخذ هيئة "بيان مصوَّر"، تشترك في إنتاجه لغة النص والصورة معًا، حيث يظهر نص حنين المكتوب بالعربية والفرنسية والذي يعلن فيه في إشارة إلى السريالية: **"في الوقت الذي لا يهتم فيه الناس إلا بأصوات المدافع، نجد أنه من الواجب علينا أن نعطي لتيار فني معين فرصة ليعبر عن حريته وحيويته..."**، [6] في تداخل حيّ مع الرسوم التخطيطية السريالية، ما يجعل من الغلاف نفسه لحظة تعبير بصري-لغوي جماعي، تتماهى فيها التلقائية مع البيان، والتشظي مع الوضوح الرسالي.

يظهر على الجهة اليسرى رسم يعود لكامل التلمساني، يصوّر امرأة متفجرة الجسد، بخط ساخر ومشوه، على غرار "فهيمة". أما أسفل الجهة اليمنى، فيظهر رسم لفؤاد كامل، يُجسّد امرأة عارية متشابكة مع حصان، في مشهد يدمج بين الإغواء والرمز الحيواني. ويتلاقى هذا التكوين مع ما كتبه فؤاد كامل عن رؤيته، في نص شعري قصير نشره في كتالوج المعرض الثاني، يقول فيه:**" شاعرٌ عندما لا يكون لديه ما يشتر به ألوانه... للمرأة كلحن موسيقي أثر فعّال في خلق أجواء صوري... بتُّ لا أقلق إذا ما نظرت مثلًا لتعاريج ظهر جاموسة كأنها استمرار متنقل لجبل... أو عندما لا أفرّق كثيرًا بين معرفة حصان وشَعر امرأة..."** [3] يتضح من هذا النص أن العلاقة بين المرأة والحصان في رسمه ليست صدفة شكلية، بل تعبير عن رؤية كونية اندماجية، ترى الجسد والطبيعة والحيوان في تناغم غامض. سيظهر الاندماج نفسه في أعمال زيتية لاحقة لفؤاد كامل. بذلك لا تكون الكتابة تعليقًا على الرسم، بل امتدادًا له، وصيغة موازية لقراءته من داخل الفكر السريالي.

شكل رقم (2)

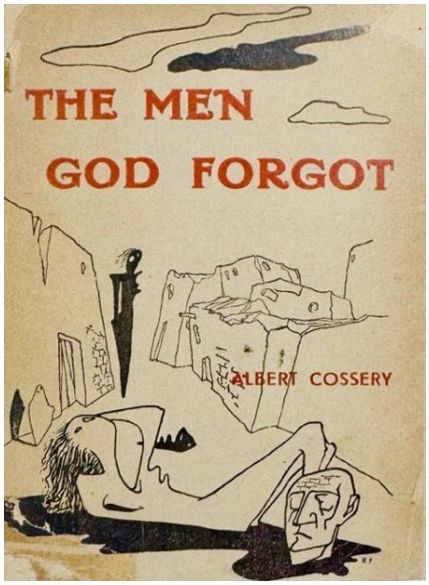
الغلاف الأمامي والخلفي لكتالوج المعرض الأول للفن الحر ١٩٤٠، مركز بومبيدو، باريس

المصدر: https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-41-autumn-2017/surrealism-egypt-long-live-degenerate-art-clare-davies [تم الدخول: 25 أبريل 2025]

4.2 تمثيل الانكسار: توازي السرد والتشكيل في تجربة رمسيس يونان

أما رمسيس يونان، بصفته رسامًا وناقدًا ومؤسسًا بارزًا في جماعة "الفن والحرية"، فيقدّم نموذجًا متكاملًا للتوازي السريالي بين الكلمة والصورة، تجلى بوضوح في رسومه للمجموعة القصصية "بشر نسيهم الله" The Men God Forgot ١٩٤٠، للكاتب ألبير قصيري (١٩١٣-٢٠٠٨)، ويظهر رسم يونان على غلافها (شكل رقم 3) الذي حوّله يونان في العام نفسه إلى لوحة زيتية والتي تظهر في (شكل رقم 4). تحمل كتابات قصيري، في وصفها العاري للواقع الاجتماعي في الأحياء الشعبية، أثرًا بالغًا في المخيلة السريالية المصرية، بما فيها من سرد شفاف لحالات الانكسار الإنساني، كما في قصة "الجياع لا يحلمون إلا بالعيش"، حيث تظهر شخصية "ريا" كامرأة مستنزفة القوى، حاملة لتجسيد حيّ لبؤس الشارع وجسد المدينة المنهك كما يقول قصيري: **"شاحبة، نحيلة، بملامح منكسرة وارتجاف داخلي.. قد غادرتها كل قواها فجأة، وبدا أنها ستقع على الأرض وتموت"** [7]

هذا التكوين السردي، بحمولته النفسية والاجتماعية، يجد موازاته التشكيلية في عمل يونان، حيث تُرسم المرأة ممددة في فضاء إسمنتي موحش، بجسد منكفئ، وملامح مثقلة بزاوية تعبيرية حادة، ضمن فراغ بصري كثيف يترجم الخذلان إلى تكوين. ويتقاطع هذا التمثيل البصري مع النص الشعري الذي كتبه جورج حنين بعنوان "عن تيمة أساسية لدى رمسيس يونان" يقول: **"امرأة محنية الظهر تفقد حتى فكرة الصراخ... نافخ زجاج استل منها أوكسجينها ليصوغها حيّة في نشوتها... إنها تريد الإبقاء على ما يخترقها وما تبقي عليه هو الحرب."** [8] في هذا اللقاء الثلاثي بين الكاتب، والرسام، والشاعر، تتجاوز "ريا" كونها شخصية قصصية، لتغدو رمزًا مركبًا لواقع مأزوم، وتُنتج وعياً بصريًا-لغويًا يكشف هشاشة الواقع ويعيد صياغته في صورة جمالية مشحونة بالرفض والانكسار. وفي الوقت نفسه، فإن حضور المرأة المنكسرة والممزقة في أعمال يونان لا يمكن فصله عن موقفه الفكري والاجتماعي، الذي عبّر عنه صراحة في مقالاته بمجلة التطور، مثل "البغاء: مشكلة لها جذور"، حيث أكد أن أصل هذه الظاهرة يكمن في الفقر كجذر بنيوي لأزمات المجتمع.



شكل رقم (3)
رمسيس يونان - رسم لغلاف كتاب "بشر نسيهم الله" ألبير قصيري، ١٩٤٤، مجموعة خاصة، باريس
المصدر: بردويل، وفيلراث،٢٠١٦، ص١٧١

شكل رقم (4)
رمسيس يونان - مقابل الحائط، ١٩٤٤، ألوان زيتية على قماش ٤٧×٣٧ سم، مجموعة سيلفي وصونيا يونان، باريس
المصدر: https://www.christies.com/en/lot/lot-6192302
[تم الدخول: 25 أبريل 2025]

3. جماعة الفن المعاصر: نحو تداخل بصري-لغوي متجذّر في السياق المحلي

1.3 سمير رافع: حلقة الوصل واستمرارية التوتّر السريالي

في النصف الثاني من الأربعينيات، بدأ مشروع جماعة "الفن والحرية" في التلاشي تحت وطأة القمع السياسي، لا سيما مع حملة الاعتقالات التي استهدفت عددًا من المثقفين اليساريين. وقد شكّل المعرض الخامس للفن الحر، الذي أقيم عام 1945، مؤشرًا على تفكك الجماعة، إذ وُصف بأنه الأقل تأثيرًا وغرابة مقارنةً بسابقيه. غير أنه شهد مشاركة أسماء جديدة مثل سمير رافع (1926-2004)، كمال يوسف (١٩٢٣-٢٠١٩)، وإبراهيم مسعودة (١٩٢٥-؟)، الذين أسّسوا في العام التالي مع عبد الهادي الجزار (1925-1966) وحامد ندا (١٩٢٤-١٩٩٠)، جماعة "الفن المعاصر" بقيادة الفنان والمربّي حسين يوسف أمين (١٩٠٤-١٩٤٤). وقد أشار أمين في بيان الجماعة الأول إلى رؤيته التكاملية للفنون، مؤكدًا أن **"التصوير والنحت والموسيقى كالأدب، وسيلة لنقل فلسفة ما."** [9]

أخذت جماعة "الفن المعاصر" مسار السريالية المصرية نحو أفق محلي متجذّر في الرموز الشعبية والموروث الثقافي، على خلاف النزعة الكوزموبوليتانية الطاغية في تجربة "الفن والحرية". وقد أثار هذا التحول انقسامًا نقديًا بين من رأى فيه قطيعة وتراجعًا عن الروح السريالية، ومن اعتبره تطويرًا عضويًا للغة السريالية، مؤسسًا لخصوصية مصرية في التعبير الرمزي. وتكشف العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري، في هذا السياق، عن تفاعل حيّ بين التجربتين، لا سيما في حالة سمير رافع، الذي يُعدّ حلقة وصل مباشرة بين الجماعتين. تأثّر رافع بعمق بشعر جورج حنين، خصوصًا نصوصه السريالية عن الحرب، وهو ما يتردد صداه في عدد من أعماله، أبرزها لوحة "عراه"، (شكل رقم 5)، حيث تتجسد المخلوقات العارية، الزاحفة، في مشهد طينيّ غرائبي، يُحاكي قصيدة حنين "من الرأس إلى السماء" التي يقول فيها: **"كانت أشجار الحديقة مغطاة .../ مجرى الماء المستيقظ كل صباح / رأى في هذه الصحراء التي لا مرآة لها عدداً من المخلوقات الزاحفة .../ العارية.. من الرأس إلى السماء/ عدداً من المخلوقات / التي سوف نسمها رصاصتنا الأخيرة / لكي يكون لنا الحق في إطلاقه"** [8] يتردد صدى الأبيات في لوحة رافع، حيث تتحول الأجساد العارية والطبيعة المتشظية وآثار الحرب إلى استعارة تشكيلية لعالم مهدد وممزق.

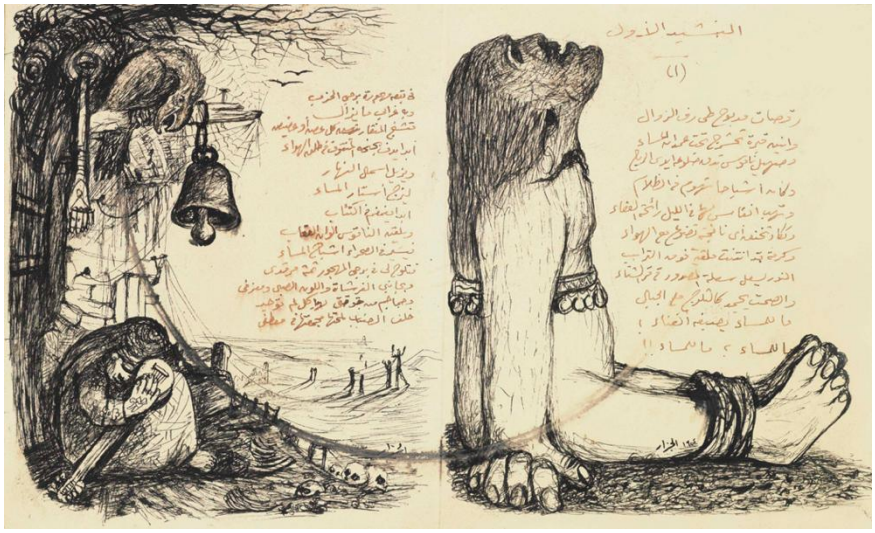
شكل رقم (5)

سمير رافع - عراة Nudes، ١٩٤٥، ألوان زيتية على قماش، ١٦٣ × ١٧٧ سم، مجموعة خاصة، الدوحة

المصدر: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/847022 [تم الدخول: ٢٦ أبريل 2025]

2.3 من التوازي إلى الاندماج: الجزار وتحوّلات النص البصري

شكّلت تجربة عبد الهادي الجزار نقطة تحوّل حاسمة في تطور العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري داخل مشروع جماعة "الفن المعاصر" ومسار السريالية المصرية، حيث انتقلت هذه العلاقة من التوازي المفهومي إلى التداخل التركيبي. وفي حين يُعد الجزار أبرز وجوه الجماعة، فقد تعاون في مرحلة مبكرة مع صديقه الشاعر السكندري أحمد مرسي على مشروع ديوان شعري-تشكيلي، لم يُنشر رسميًا، لكنه يُعد وثيقة نادرة لهذا التداخل. في إحدى صفحاته، تظهر قصيدة مرسي "النشيد الأول" إلى جوار رسم للجزار، (شكل رقم 6)، حيث تتماهى الصور الشعرية الكابوسية: **"رقصات مذبوح طي رف الزوال.../ وصهيل ناقوس تدق ضلوعه أيدي الرياح..."** [10] مع تكوين بصري يفيض بالرعب والأسى والارتجاف. هنا لا تُستخدم الصورة لتزيين القصيدة، بل تُكمل معناها عبر لغة تشكيلية موازية في التوتر والانكسار.



شكل رقم (6)

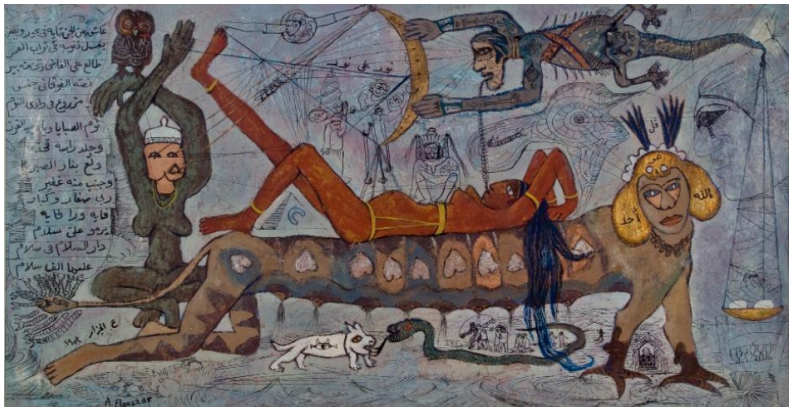
عبد الهادي الجزار رقصات مذبوح...، ١٩٥٤، رسم مع قصيدة لأحمد مرسي، أحبار على ورق، (٢٢ × ٣٤ سم)

المصدر: https://onlineonly.christies.com.cn/s/modern-contemporary-arab-turkish-art-part-iii/abdul-hadi-el-gazzar-egyptian-1925-1965-307/2476 [تم الدخول: ٢٦ أبريل 2025]

أنتج الجزار عددًا من الرسوم بنفس الطريقة تشابكت مع نصوص من تأليفه أغلبها باللهجة العامية، مثل: "ابن الكلاب النحس"، "نشيد الخنافس"، "دعني أعيش في السحر الذي أحبه"، وهي نصوص تتسم بالسخرية السوداء والرمز الشعبي، وتكشف عن توقه لعوالم غيبية، لتكوّن بنية عضوية موحّدة، تعبّر عن هوية تشكيلية-لغوية مزدوجة. طوّر الجزار هذا الأسلوب لاحقًا إلى دمج فعلي للنصوص داخل لوحاته الزيتية، كما في عمله "عاشق من الجن"، (شكل رقم 7)، حيث تظهر العبارات مكتوبة بخط حرّ داخل اللوحة، كجزء من نسيجها التكويني: **"عاشق من الجن تايه في بحور ويصن/ يغسل ذنوبه في تراب العمر..."** [10] هذه العبارات تتماهى مع الرموز التشكيلية والكائنات المخلّقة، في تكوين سحري يفتح مستويات متعدّدة من التأويل. وتستدعي مرجعيات الجزار البصرية كما أشارت الدكتورة أمل نصر، في مصادر تراثية مثل عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني، ومخطوط البلهان للأصفهاني، حيث يتحوّل السرد إلى طقس بصري محمّل بالرمز. [11]

يبلغ هذا التهجين ذروته في أعمال مثل "طاسة الخضة"، (شكل رقم 8)، حيث تتداخل آية الكرسي مع صورة غامضة لشخصية بلا وجه وقدم مبتورة، تحمل طفلًا في هيئة دمية، وتلوّح بيدها الضخمة، تذكّرنا بأجساد العجزة المتحلّقين حول أضرحة الأولياء في أحياء القاهرة الشعبية، كحي السيدة زينب الذي عاش فيه الجزار. في هذا المشهد تتشابك اللغة القرآنية والرمز الصوفي مع البعد الغيبي. وفي هذا السياق، أشارت الباحثة أليكس ديكا سيجرمان Alex Dika Seggerman إلى أن الجزار حقق تهجينًا بصريًا واعيًا ضمن توجه عالمي ما بعد

سريالي، يعيد تأويل الرموز الدينية والصوفية برؤية حداثية محليّة. فالنص هنا لا يظهر كعنصر شارح أو زخرفي، بل يُعاد تشكيله داخل اللوحة كجسد لغوي-بصري جديد، وتركيب طقسي-تأويلي يفتح على طبقات متعددة من المعنى. [12]



شكل رقم (7)
عبد الهادي الجزار - عاشق من الجن، ١٩٥٣، جواش على ورق (26.5×51سم) متحف الفنون الجميلة بمحرم بك، الإسكندرية
المصدر: https://rawi-publishing.com/articles/dreamers-and-rebles-article?lang=ar [تم الدخول: ٢٦ أبريل 2025]

شكل رقم (8)
عبد الهادي الجزار - طاسة الخضة، ١٩٥١، ألوان زيتية على قماش، (٧٠×٨٣,٥ سم) مجموعة خاصة
المصدر: https://www.christies.com/en/lot/lot-5362146?ldp_breadcrumb=back [تم الدخول: ٢٦ أبريل 2025]

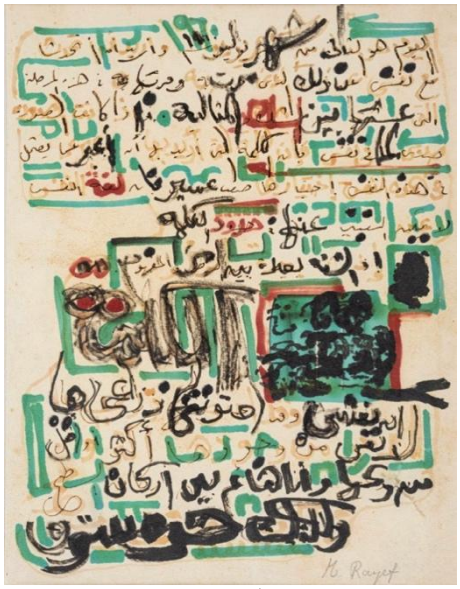
3.3 ندا ورائف: الكتابة كصوت داخلي ورمز بصري

رغم أن جماعة "الفن المعاصر" قد انفرط عقدها منذ منتصف الخمسينيات، فإن عددًا من أعضائها واصلوا تطوير تجاربهم بشكل فردي في مسارات متمايزة، كان من أبرزها تطوّر العلاقة بين النص والصورة. ويتجلّى هذا بوضوح في أعمال حامد ندا وماهر رائف، اللذين طوّرا أسلوبهما الفني خلال تواجدهما في مراسم الأقصر في الخمسينيات، حيث أتاح لهما التأمل في الصيغ الجدارية والرمزية لفنون مصر القديمة. وقد انشغل كلٌّ منهما بتضمين العبارات والنصوص داخل التكوين التشكيلي، سواء بوصفها شحنات رمزية وتأملية، أو باعتبارها عناصر بصرية قائمة بذاتها، تنصهر عضويًا في جسد اللوحة وتُسهم في إنتاج معناها.

كان حامد ندا من أبرز المعبرين عن روح جماعة الفن المعاصر، وقد تقاطعت تجربته مع عالم عبد الهادي الجزار في استلهام الطقس الشعبي القاهري. لكن ندا طوّر لغته التشكيلية لاحقًا نحو ما وصفته ليليان كرنوك Liliane Karnouk بأنه: "رؤية مجردة شفهية، أقرب إلى رجل العالم الثالث قبل القراءة والكتابة وما قبل التكنولوجيا "[13]. في عمله "حماها الغزلان"، (شكل رقم 9) يبلغ هذا التحول ذروته: حيث تُدرج العبارة داخل التكوين بخط حرّ كصوت داخلي ينبثق من الجسد الجمعي للّوحة. تتوزع الأجساد في فضاء رملي بأسلوب يذكّر برسوم الكهوف والنقوش الجدارية، في مشهد طقسي يستدعي استعارة الجنود كغزلان نهضت لحماية الأرض في لحظة فارقة في التاريخ المصري الحديث. تتحول الكتابة هنا إلى مكوّن بنائي ينبض بالشاعرية، ويُرسّخ التداخل الرمزي بين النص والصورة.

أما ماهر رائف، أحد أعضاء الجماعة البارزين، فقد انطلقت تجربته من التكوين الشعبي التعبيري، قبل أن تتخذ مسارًا تأمليًا متفردًا، تجلّى في رؤيته الصوفية-الحروفية التي بلغت نضجها منذ أواخر الستينيات. في إحدى لوحاته الحروفية، (شكل رقم 10)، تتوزع الكلمات بخط يدوي تلقائي، مستلهمًا الكتابة التلقائية السريالية، دون سعي إلى المعنى المباشر. يتعامل رائف مع الحرف العربي بوصفه كائنًا بصريًا، يُرى ويُستشعر لا يُقرأ، ويمتزج مع المساحات والخطوط في تكوين طقسي-رمزي أقرب إلى المخطوطة أو التعويذة. يُظهر هذا العمل وعيًا بصريًا دقيقًا بتوازن الفوضى والنظام، والسكون والحركة، ما يجعل منه تجربة شعرية-تشكيلية تتخطى البُعد الزخرفي إلى أفق فلسفي صوفي. كما يشير صلاح بيصار، فإن رائف "جمع بين التجريد والتعبير، وبين تداخل الحروف مع المساحات والخطوط، بفكره الفلسفي في الفنون الإسلامية، والانتقال بها إلى حالة معاصرة تنتمي للحداثة." [14]

شكل رقم (9)
حامد ندا - حماها الغزلان، ١٩٧٤، ألوان زيتية على خشب (١٢٢×١٣٦سم)
المصدر: الشاروني، ٢٠١٠، ص١٧.



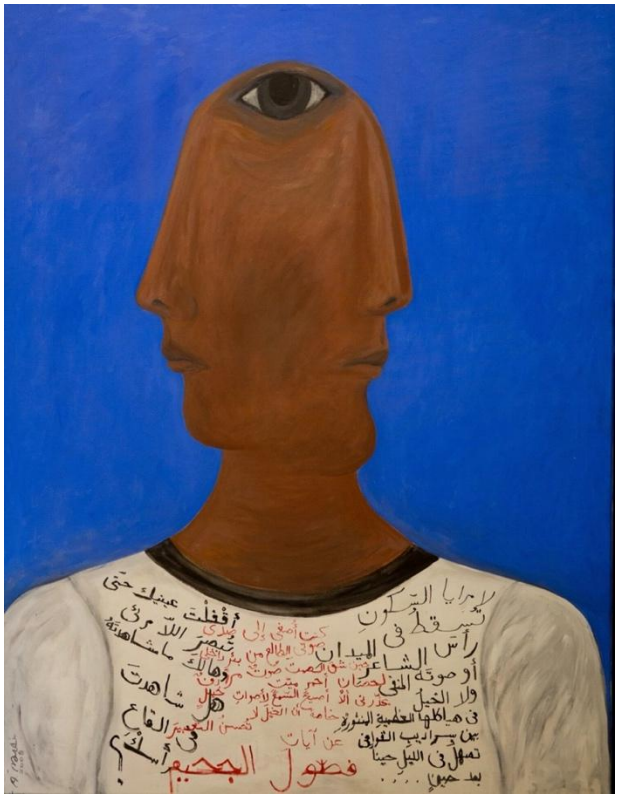
شكل رقم (10)
ماهر رائف - جرافيتي صوفي، الثمانينيات تقريبًا، مواد مختلطة عل ورق، (١٧×٢٢سم)
المصدر: https://picassogalleryeg.com/artwork-posts/6191 [تم الدخول: ٢٧ أبريل 2025]

4. أحمد مرسي: التماهي بين القصيدة والتكوين في أفق المنفى

تُمثّل تجربة أحمد مرسي تتويجًا لمسار العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري في السريالية المصرية، بوصفه فنانًا وشاعرًا ظلّ يتنقّل بين الكلمة والشكل دون أن يفصل أحدهما عن الآخر. ورغم عدم انتمائه رسميًا لأي من جماعتي "الفن والحرية" أو "الفن المعاصر"، فقد شارك مبكرًا في معارض جماعية خلال عشرينياته، إلى جانب فنانين مثل فؤاد كامل، حسن التلمساني، حامد ندا، وعبد الهادي الجزار، الذي ربطته به تجربة تعاون بصري-شعري كما سبق بيانه. في أعمال مرسي، كما في قصائده، تتجلى وحدة عضوية بين التعبير البصري واللغوي، حيث يتقاطع الرمز مع الإحساس بالزمن والمنفى والانتماء المتأرجح. وكما تقول فاتن كنفاني، فإن مرسي "يعتبر كلا الوسيطين محاولة مستمرة لفهم الذات". وقد وصفه سيف وانلي بأنه يمتلك: "بصيرة، خيال، تركيز، انسجام، تقنية، لون..."، فيما نعته إدوار الخراط بـ"الشاعر البصري"، بينما رأى فيه أدونيس فنانًا يرينا "عبث العالم". [15]

وُلد مرسي في الإسكندرية عام 1930، المدينة التي ظلت حاضرة في خياله رغم تنقله بين بغداد وباريس والقاهرة، ثم استقراره في نيويورك منذ 1974. الإسكندرية بالنسبة له، لم تكن مجرد مدينة، بل كما قال: **"غرفة الرسم.. لا تزال/ كأني لم أبارحها/ منذ أكثر من ستين عامًا/ تعانق المشهد البحري/غموض القصر المتوج رأس التين/ مرسى بحار الشحن/ صيحات النورس"**. في ضوء هذا الوعي البصري-الشعري، تنبثق عوالم مرسي الخيالية المشوبة بالقلق، حيث يدمج أحيانًا مقاطع شعرية بخط يده داخل التكوين، كما في عمله (شكل رقم 11)، الذي يندمج فيه النص مع الجسد المصوّر في مشهد سريالي مقلق: رأس مزدوج، وعين ثالثة تتوسط الجبهة، تُبصر الداخل والخارج، وتُكتب القصيدة على القميص كأنها وشم رمزي للجسد والهوية. ومن أبياتها: **".. كنتُ أصغى إلى صدى صوتي الطالع من بئر داخلي/ حين شقّ الصمت صوتٌ مرادف كحصان أحمر ميت/ يحذّرني ألاّ أصيح السمع لأصوات خيل/ خاصة أن الخيل لا تُحسن التعبير عن آيات فصول لجحيم/ أقفلتَ عينيك حتى تُبصر اللامرئي/ وهالكَ ما شاهدتَه، هل شاهدتَ في القاع رأسك؟"** [15]

هذا النص لا يشرح التكوين بل يضاعف توتره الرمزي، ويمنحه بعدًا تأمليًا-وجوديًا يتقاطع فيه اللاوعي مع اللغة، والغموض مع الحضور الجسدي للكلمة. تجربة مرسي لا تنتمي إلى سريالية نمطية أو صورية، بل إلى ما يمكن تسميته بـالسريالية المؤنسنة: رؤية تحتفي بالشاعرية والوعي معًا، تتقاطع فيها الأسطورة مع الواقع، والحلم مع النص. وبهذا، تُغلق تجربته الدائرة التي انفتحت مع جماعة الفن والحرية، وامتدت عبر جماعة الفن المعاصر، لتبلغ في أعماله ذروتها: صيغة وجودية يتماهى فيها النص مع الجسد، والمنفى مع اللون، والذات مع ما تكتبه وتراه وتتخيله في آن.



شكل رقم (11)

أحمد مرسي - شعر II، ٢٠٠٨، ألوان أكريليك على قماش (٢٠٠ × ١٥٢ سم)

المصدر: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53903eaae4b0b4380bb465fd/1582453122798-6HNXKVMVDCCN6CLFKQKA/Ahmed-Morsi-Untitled-%28Potery-II%29-2008.jpg

[تم الدخول: ٢٨ أبريل 2025]

5. الخاتمة

تكشف العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري في السريالية المصرية عن أكثر من مجرد تداخل بين وسيلتي تعبيري؛ إنها تمثّل مساحة مشروخة بين الذات والعالم، بين الرمز والواقع، بين الصراخ الداخلي واللغة. فمن فهيمة التلمساني إلى مجاذيب الجزار، ومن صدى الخيول الميتة عند أحمد مرسي إلى صرخات العراه عند سمير رافع، تتبدّى الكلمة كجسد، ويتحوّل الجسد إلى كتابة. وبذلك، لا يعود النص تابعًا للصورة، ولا الرسم تزيينيًا للنص، بل يصبح كل منهما مرآة الآخر، يتجاوران ويتشابكان في آن، ليعبّرا عن قلق الإنسان الحديث، وحنينه إلى معنى يتجاوز القوالب. وفي قلب هذا التوتر، تظهر السريالية المصرية ليس فقط كاتجاه فني مستورد أعيد تأطيره محليًا، بل كأداة لإعادة تفكيك الذات الفردية والمجتمع، وابتكار لغة جديدة للتعبير، يتقاطع فيها ما هو شعري بما هو بصري، وما هو شخصي بما هو جمعي. إن هذا التداخل بين الكلمة والصورة لا يُعدّ مجرد أثر سريالي عابر، بل هو ممارسة تأويلية مستمرة، شكّلت على امتداد عقود أحد مسارات الحداثة الفنية في مصر، وفتحت أفقًا خصبًا أمام أجيال لاحقة للبحث في الطيف اللامرئي بين الخط واللون، بين اللفظ والصرخة.

6. الاستنتاجات

- تُظهر العلاقة بين اللغة والشكل في السريالية المصرية خصوصية ثقافية وجمالية، تميزت عن مثيلاتها الأوروبية بتجذرها في الواقع الاجتماعي، والموروث الشعبي، والتجربة الوجودية للفنان المصري في مواجهة الاستعمار والتقاليد.
- شكلت جماعة "الفن والحرية" النواة الأولى لهذا التوازي البصري-اللغوي، حيث وُظّفت الكلمة والرسم معًا كوسيلتين متجاورتين في فضاء احتجاجي ضد السلطة الاجتماعية والسياسية والفنية.
- طوّرت جماعة "الفن المعاصر" هذه العلاقة إلى تداخل مادي وبصري داخل بنية العمل التشكيلي، من خلال استلهام الرموز الشعبية والروح الطقسية، ما أسّس لمرحلة أكثر تجريبًا وتأملًا في توظيف النص داخل اللوحة.
- تُعد تجربة أحمد مرسي تتويجًا لهذا المسار، حيث بلغ التفاعل بين اللغة والشكل ذروته من حيث النضج التعبيري والحمولة الرمزية، في صيغة وجودية شاعرية قلقة.
- العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري في هذه التجارب ليست زخرفية أو توضيحية، بل تشكّل فعلًا تأويليًا يُعيد إنتاج المعنى من خلال التوتر بين الرمز والواقع، الذات والعالم، اللغة والجسد.

5. التوصيات

- دعوة الباحثين والنقاد لإعادة قراءة التجارب السريالية المصرية بوصفها مشروعًا متكاملًا لإعادة تعريف الفن واللغة في سياق ثقافي محلي يتجاوز المركز الأوروبي وينفتح على العالم.
- تشجيع الدراسات البينية التي تجمع بين النقد الأدبي والنقد الفني، لاستكشاف ديناميات العلاقة بين الشعر والرسم في القرن العشرين المصري.
- فتح المجال أمام تجارب فنية معاصرة تُعيد تفعيل العلاقة بين التعبير اللغوي والتشكيل البصري، مع وعي بجذورها المحلية وتاريخها النقدي، بهدف تطوير حس بصري-لغوي جديد يتفاعل مع تحولات الحاضر.

6. ملحق مصطلحات المقال

- السريالية Surrealism: حركة فنية وأدبية ظهرت في باريس عام 1924، هدفت إلى استكشاف اللاوعي وتحرير الخيال عبر الأحلام والكتابة التلقائية والانفصال عن المنطق.

- الكتابة البصرية Visual Writing: نمط يدمج النص مع التكوين التشكيلي داخل العمل الفني، فتُصبح الكلمات جزءًا من الصورة يُقرأ ويُرى في آن، وتعكس توترًا بين المعنى والشكل.
- الكتابة التلقائية Automatic Writing: أسلوب تعبيري يُستخدم للوصول إلى اللاوعي، يقوم على تحرير الكتابة من الرقابة العقلية لإنتاج تداعٍ حر للأفكار، ويُوظف في الشعر والتشكيل السريالي.
- الانزياح البصري Visual Displacement: أسلوب فني تميز به الفن البصري السريالي يعمد إلى تغيير ترتيب العناصر البصرية بحيث يخرق التوقعات الإدراكية، ويخلق حالة من المفاجأة أو التشويش رمزي، ويسمى أحيانًا بالتغريب.

7. ملحق التعريف بأبرز الأعلام الواردة

- أندريه بريتون (1896-1966): شاعر فرنسي ومؤسس السريالية، كتب بيانها الأول عام 1924، وساهم في صياغتها كحركة فنية وأدبية تسعى لتحرير الخيال واللاوعي.
- جورج حنين (1914-1973): شاعر وناقد مصري، وُلد في القاهرة لعائلة دبلوماسية قبطية. تلقى تعليمه في أوروبا، وتوثقت علاقته بالحركة السريالية العالمية. أسس جماعة "الفن والحرية" عام 1938. ولعب دورًا محوريًا في نقل الفكر السريالي في السياق المصري من خلال البيانات والمجلات والكتابات النقدية، انتقل إلى باريس منذ العام ١٩٦٢ وحتى وفاته.
- كامل التلمساني (1915-1972): فنان تشكيلي وسينمائي مصري، وُلد في محافظة القليوبية. يُعد من المؤسسين الأوائل لجماعة "الفن والحرية"، قدّم أعمالًا فنية عكست القضايا الاجتماعية واتسمت بالتعبيرية القاتمة، قبل أن يتحول لاحقًا إلى مجال الإخراج السينمائي.
- رمسيس يونان (1913-1966): فنان تشكيلي وناقد وكاتب مصري من المنيا، يُعد من المؤسسين البارزين لجماعة "الفن والحرية". عُرف بأعماله التي تمزج بين التجريد والسريالية. كما ساهم في ترجمة أعمال أدبية وفكرية إلى العربية.
- فؤاد كامل (1919-1973): فنان وشاعر مصري من بني سويف. كان عضوًا بارزًا في جماعة "الفن والحرية"، في أعماله السريالية اتسم برؤية رومانتيكية مربكة، قبل أن يتجه إلى أسلوب ينتمي للتعبيرية التجريدية.
- ألبير قصيري (1913-2008): كاتب مصري من أصل سوري، وُلد في القاهرة واستقر في باريس منذ عام 1945. كتب بالفرنسية، وركزت أعماله على تصوير حياة المهمشين والفقراء بأسلوب ساخر، انتسب إلى جماعة "الفن والحرية" وأثرت كتاباته بعمق في المخيلة التصويرية لفناني السريالية المصرية.
- سمير رافع (1926-2004): فنان تشكيلي مصري، وُلد في حي السكاكيني بالقاهرة. تأثر بالسريالية بوضوح، شارك مع جماعة "الفن والحرية" قبل أن يصبح أحد أبرز أعضاء جماعة "الفن المعاصر"، درس في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. ومنذ العام ١٩٥٤ استقر في باريس حيث درس بجامعة السوربون، وواصل مشواره الفني حتى وفاته.
- حسين يوسف أمين (1904–1984) فنان مصري ومربٍّ مؤثر في مسيرة الفن الحديث في مصر. درس بأكاديمية فلورنسا وسافر إلى البرازيل، ثم عاد إلى مصر وقام بالتدريس لمجموعة من تلاميذه الذين شكلوا تحت ريادته جماعة "الفن المعاصر" عام 1946.
- عبد الهادي الجزار (1925-1966): فنان مصري ومن أهم رموز الحداثة التشكيلية في مصر، وُلد في الإسكندرية ثم انتقل مع أسرته إلى حي السيدة زينب بالقاهرة، ودرس في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. كان عضوًا بارزًا في جماعة "الفن المعاصر" وتتلمذ على يد حسين يوسف أمين. طرح في أعماله رؤية فنية متفرّدة تمزج بين الواقع الاجتماعي الشعبي والرموز الصوفية.
- حامد ندا (1924-1990): فنان مصري وُلد في حي القلعة بالقاهرة، وتأثر بالبيئة الشعبية. درس في كلية الفنون الجميلة، وشارك في جماعة "الفن المعاصر". تحمل أعماله طابعًا سرياليًا فريدًا متأثر بالطقوس والخرافات والأساطير الشعبية. أصبح رئيسًا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ثم القاهرة، ويعتبر من أبرز وجوه الفن المصري الحديث.

- ماهر رائف (1926-1999): فنان مصري وُلد في حي شبرا بالقاهرة، ودرس في كلية الفنون الجميلة. ركزت أعماله خلال انضمامه لجماعة "الفن المعاصر" على تناول الحياة المصرية الشعبية بأسلوب تعبيري رمزي، ثم اتخذت أعماله منحًى صوفيًا يجمع بين الحروفية والأشكال الهندسية. عمل بالتدريس بكليات الفنون الجميلة بمصر، وعُرف بريادته لفن الجرافيك.
- أحمد مرسي (مواليد 1930): فنان وشاعر وناقد مصري، ومن أعلام السريالية المصرية وُلد في الإسكندرية. جمع بين الشعر والفن، انتقل إلى نيويورك في السبعينيات، حيث واصل إنتاجه الفني والأدبي، قدم أعمالًا خيالية ومربكة متأثرة بمدينة الإسكندرية.

8.المراجع

1. نادو م. تاريخ السريالية. ترجمة: نتيجة الحلاق. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر؛ 1992.

2. ألكسندريان س. جورج حنين: رائد السريالية المصرية. ترجمة: كميل قيصر داغر. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر؛ 1999.

3. غريب س. السريالية في مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ 1985.

4. بردويل س، فيليراث ت. جماعة الفن والحرية: الإنشقاق، الحرب والسريالية في مصر (1938-1948) [كتالوج معرض]. باريس: مركز بومبيدو؛ 2016.

5. أبو غازي ب. مقدمة كتالوج معرض رمسيس يونان (باريس، 1978). في: دراسات في الفن: رمسيس يونان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ 2006. ص. 495-509.

6. التلمساني ك. المعرض الأول للفن الحر. مجلة التطور. 1940؛(3).

7. قصيري أ. بشر نسيهم الله. ترجمة: لطفي السيد. القاهرة: دار الهلال؛ 2015.

8. كامل أ، السباعي ب (محرران). بلاء السديم: مختارات من أعمال كاتب سريالي. ترجمة: بشير السباعي وآخرون. القاهرة: دار بيت الياسمين؛ 2017.

9.حسني إ. جماعة الفن المعاصر: ثروة باقية من الزمن الجميل. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة؛ 2009.

10. روسيون آ، روسيون ك. عبد الهادي الجزار: فنان مصري. ترجمة: روسيون آ، وآخرين. القاهرة: دار المستقبل العربي؛ 1990.

11. ندوة: ما قبل الإصدار النهائي-الكتالوج المسبب للفنان الرائد عبد الهادي الجزار. مكتبة القاهرة الكبرى، الزمالك؛ 8 مايو ٢٠٢٣.

12.Seggerman AD. Modernism on the Nile: Art in Egypt between the Islamic and the Contemporary. Cairo: American University in Cairo Press; 2019.

13.Karnouk L. Modern Egyptian Art: 1910–2003. Cairo: American University in Cairo Press; 1988.

14. بيصار ص. أحمد ماهر رائف .. التصوف البصرى .. والتجريدية الحروفية. جريدة القاهرة.[إنترنت] تاريخ غير محدد [تم الوصول إليه عبر https://www.fineart.gov.eg/arb/cv/About.asp?IDS=48 في ١ مايو ٢٠٢٥].

15. ArtTalks Gallery. One Vision | Two Forms: Ahmed Morsi Exhibition Catalogue. Cairo; 15 April 2025.

SCIENTIFIC JOURNAL OF FACULTY OF FINE ARTS ALEXANDRIA UNIVERSITY
PRINT ISSN : 2356-8038 ONLINE ISSN : 2535-227X
DOI : 10.21608/SJFA.2025.380930.1119

TRANSFORMATIONS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN LINGUISTIC EXPRESSION AND VISUAL FORM IN EGYPTIAN SURREALISM

Mohamed Gaber Elbehairy[1] Mohamed Shaker Abdel Khalek[2] Howaida Mohamed El-Sebaee[3]

ABSTRACT

This article traces the transformations of the relationship between linguistic expression and visual form within the context of Egyptian Surrealism, considering it as a complex expressive trajectory that intertwines literature and visual art through intersecting emancipatory visions. The study begins with a central question concerning how Surrealist concepts were localized within the Egyptian environment, and how this localization influenced expressive forms that combined poetry and painting-not as separate mediums, but as interwoven structures. Adopting a historical-analytical methodology, the article follows the early stages of this interplay in the collaborative works of the Art and Liberty Group, particularly those of Georges Henein, Ramses Younan, and Kamel El-Telmissany. It then traces the shift towards material visual intertextuality in the works of Abdel Hadi El-Gazzar within the Contemporary Art Group, and explores its transformations in the later works of Hamed Nada and Maher Raif. The article also examines the experience of Ahmed Morsi as a mature culmination of this trajectory, where word and image converge in a contemplative and symbolic vision. The study concludes that Egyptian Surrealism redefined the relationship between text and image as an alternative mode of understanding self and reality-blending vernacular sensibility with transcendent imagination, and offering a unique model of "visual writing" open to interpretation.

Keywords: Egyptian Surrealism, text and image, Art and Liberty Group, Contemporary Art Group, visual writing.

[1] Assistant Lecturer, Department of Painting, Faculty of Fine Arts, Alexandria University
mohamed.elbehairy@alexu.edu.eg
[2] Emeritus Professor, Department of Painting and Former Dean, Faculty of Fine Arts, Alexandria University
mohamed.shaker@alexu.edu.eg
[3] Professor, Department of Painting, Faculty of Fine Arts, Alexandria University
howaidasebaee2020@alexu.edu.eg