الباب الأول

« الدور الاجتماعى لفن التصوير»

الفصل الأول : ضرورة الفن للمجتمعات الإنسانية

- الفن والإنسان .
- دور الفن فى تطور المجتمعات الإنسانية .
- دور الفن فى التعبير عن المجتمع.
- الفنان والمجتمع .

الفصل الثانى : دور فن التصوير المجتمع المصرى .

- ظهور الفنون الجميلة ونشأتها .
- جيل الرواد فى مصر ودورهم فى المجتمع المصرى .
- جيل الجماعات الفنية .

الفصل الأول

ضرورة الفن للمجتمعات الإنسانية

- الفن والإنسان .
- دور الفن فى تطور المجتمعات الإنسانية .
- دور الفن فى التعبير عن المجتمع.
- الفنان والمجتمع .

أولا: الفن والإنسان

بدأ الانسان هذه الحياة وأخذ يتلمس أسباب معاشه وبدأ تخليق الأسباب التي تضمن له الاستمرارية في هذه الحياة من ملبس ومسكن ومأكل ، وبدأ بدوره البحث عن وسائل الاتصال المناسبة بينه وبين الآخرين فى مجتمعه وبين بيئته التى لم يكن يدركها بالكامل ، وأول ما قد شغله هو التعبير عن حياته وبيئته بالرسوم التوضيحية المبسطة التى قد أخذ فى رسمها على جدران كهوفه التى كانت بمثابة منزل له فى هذه الأوقات .

وعند دراسة علاقة الفن بالإنسان ندرك أن الفن هو نشاط إنسانى حتمى يحتل جزء هام من التركيب البشرى ، ولا يمكن الفصل بين الفن وبين الإنسان حيث أن له ضرورته القصوى فى حفظ التوازن الوجدانى لدى الإنسان للمحافظة على حياته من الفناء أو الانقراض (إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان ، فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى) [١] ، (وما عرف أى نشاط بشرى بالاستقرار كما عرفت به الفنون التشكيلية ، ولا قيمة أى أثر من الماضى يضاهيها بصفتها السبيل المؤدي إلى تاريخ الحضارة منذ عدة آلاف من السنين ونحن نستقي معرفتنا بالعادات والمعتقدات من الأعمال الفنية الباقية)[٢].

كما أن الفن قد تعدى كونه وسيلة لتسجيل حياته اليومية بكونه وسيلة للأتصال فمنذ نشأة الإنسان ومفهوم التعبير اللغوي (المصطلح اللغوي) يتصارع بين مفهوم الشكل الثابت في الطبيعة وبين مفهوم التعبير المجازي . وقديماً كانت التعبيرات هي مصطلحات تشكيلية يعبر بها الإنسان عن رغباته واحتياجاته الملحة ، التي ترتبط بسابقة المعرفة الاحتياجية ، والتي تحولت إلى مصطلح تعبيري يرتبط بالرمز الشكلي (مثل الوشم وغيرها من الرموز الشكلية

---

(١) إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص ٢٧ .

(٢) هربرت ريد ، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة شباب محمد ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٩ .

الإصطلاحية) والتي كانت لها الدلالات الخاصة بمعنى معين وفكرة محددة ولذلك كانت اللغات القديمة مثل اللغة المصرية القديمة (الخط الهيروغليفى) أقرب إلى التشكيل منها إلى الحروف الأبجدية المعترف بها الآن .

ومن الخطأ البين أن نتصور أن الفن التشكيلي بشكله العام وبشموليته ماهو إلا تعبير فردي، لا يعكس سوى موهبة خاصة ، وله خاصية التفكير الفردي الخاص وبذلك نستبعد أن الفن في أي مجتمع إنساني له الخاصية الفردية إذا نظرنا إلى أن الفن ما هو إلا إفراز اجتماعى لرغبات الإنسان ومتطلباته ، شأنه شأن الظاهرة الفنية التي تعتبر حصيلة مكونات اجتماعية تضع بصماتها بالضرورة على كل ما يقع في إطارها .

وقد يظن البعض أن الفن هو التعبير عن الحاجة الملحة للجمال أو البحث عن الجمال الخالص فقط – ولكن ليس هناك من دليل مقنع على أن الفن كان قاصراً تاريخياً على الجمال البحت أو الخالص .. بل على العكس من ذلك فقد أثبت التاريخ الإنساني أن كل ما صنعه فكر ويد الإنسان، كان فيه إشباع لحاجة من حاجاته الضرورية الماسة ، وسواء كانت تلك الحاجة مادية أو روحية ، فلم تخرج عن كون كل ما يصنع هو إشباع لاحتياجات البشر المتجددة [١] .

ولعل أبرز ما يؤكد دور الفن فى حياة الحضارات الإنسانية هو دوره الكبير الذى قد ساعدنا فى استقراء وفهم ودراسة الحضارات الإنسانية القديمة عن طريق آثارها الفنية المتنوعة كما نجد ذلك فى الحضارة المصرية القديمة التى اعتمدت دراستها على الآثار الفنية من معمار وتماثيل ونقوش ورسوم تصويرية متنوعة قام الفنان المصرى فيها بالتعبير عن شتى جوانب حياته اليومية الدنيوية والعقائدية التى تمثل بالنسبة له رحلة الحياة بعد الموت فى العالم الآخر كما فى الشكل رقم (١) ، فالفن شمول حضاري لم يقتصر في أي حضارة على الصورة والتمثال ، بل شمل نوعيات أخرى أشتركت جميعا فى التعبير عن الإنسان ومجتمعه من أجل إشباع الاحتياجات الحقيقية لرغبات الإنسان في ذلك العصر ، سواء كانت هذه الاحتياجات ، لها علاقة بعقيدته او حياته الدنيوية .

---

(١) صالح رضا ، ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٥ص١٠.

شكل رقم (١) (أ)

شكل رقم (١) (ب)
مناظر الحياة اليومية والاخروية
المسجلةعلى جدران إحدى المقابر
المصرية القديمة

ثانيا: دور الفن فى تطور المجتمع

الفنون هي لغة استخدمها الإنسان لترجمة التعابير التي ترد في ذاته الجوهرية ولم يقتصر دورها على التعبير عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون أن الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام.

فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر. لكن لا نستطيع أن نصف كل هؤلاء الناس بفنانين إلا الذين يتميزون عن غيرهم بالقدرة الإبداعية الهائلة، فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة جمالية عالية ، فمن ضمن التعريفات أن الفن مهارة – حرفة – خبرة – إبداع – حدس – محاكاة .

هناك تعريفات كثيرة رأت أن الفن تعبير نفسي ، عن الانفعالات والضغوط ، والصراعات ومن هذه التعاريف تم إدراك أن الفن طريقة تنفيس للبشرية والتعبير عنها ، والتعبير عن كل ما يحس به الإنسان ، من خلال الخامات والألوان فهو المرآة لما بداخل الشخص و يقول « موندريان » فى هذا الصدد :" لم يكن الفن في جوهره إلا تعويضاً عن انعدام التوازن في الواقع الراهن " وأشار "جون ديوي" بأن الفن تعبير له سمة ذاتية لأن مبعث هذه الرسالة نظرة الشخص المنتج المفعمة بميله واتجاهه ، ووجهة نظره إلى العالم المحيط " [١] .

فالعمل الفنى هو الذى يوصل الانفعال إذن عندما يكتمل، وهو الذى يثير المشاعر، والعلاقة تكون بين العمل الفنى كأداة للتعبير بصورة جمالية عن الانفعال الاستاطيقى، وبين المشاعر التى تستثار بفعل هذا العمل وقبل أن تأتي الفلسفات بمعطياتها المركبة – واستقراء علوم المنطق والتحليل النفسي ونشأة علوم التخصصات الدقيقة – وتحديد ماكينزمات الإبداع فى جميع المجالات – وقبل كل هذه العلوم والمعارف المستفيضة ، كان الإنسان يصنع ثقافته وفنه بدون كل هذه المدركات المعقدة والمغالية في تجسيم الألفاظ ، وقبل كل هذه المعارف كان

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٩ .

الإنسان يصنع فناً عظيماً ، وبدون كل هذه المدركات العالية في تقنين المستوى الفني والثقافي، كان الفن جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان ، فلم يكن زينة أو رداء يرتديه الإنسان ساعة الحاجة فقط ، وليس هو هذه الثقافة الموضوعة على رفوف الانتظار [١].

ومن ثم فإن دور الفن فى الارتقاء بالنفس البشرية وبالمجتمع ككل هو أمر مؤكد لا يقبل الجدل ، وقد ظهر هذا التأثير جلياً فى انعكاس التقدم الحضارى للحضارات الإنسانية على مر التاريخ ، لقد أدركت البشرية في مسيرتها – وفي علومها الحديثة – أن كثيراً من الحضارات السابقة قد أقامت صروحاً ضخمة من الفكر الإنساني ، وكانت الثقافة والفن لهما دورهما الريادي فى تأكيد القيمة الإنسانية والفلسفية لتلك الحضارات ، ولكن ما قد يثير الجدل هو مدى تأثير الفنون على النفس البشرية ومدى إحتياج المجتمع الإنسانى للفن بصفة عامة خصوصاً المجتمعات الحديثة .

ومما لا شك فيه أن إمعان النظر فى فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء أن الإحساس الجمالي غريزي لدى معظم الناس، بغض النظر عن وضعهم الذهني والفكري (كما يثبت هذه الحقيقة ما نراه عند رجل الشارع من تقدير جمالي لا شعوري حينما يقع بصره على سيارة حديثة ، أو الذى يبديه من إعجاب بالتأكيد أمام أى بناء أو آلة جميلة ، حيث لا يطلب إليه أن ينظر إلى أيهما بإعتباره عملاً فنياً) ، وقد قدمت بحوث كثيرة فى هذا المجال فى السنوات الأخيرة فأصبحنا نعرف الآن معرفة محددة بصورة جيدة – ذلك الفن الذى أنتجه أكثر أجزاء البشرية تخلفاً ممن يعرفهم علماء الدراسات الإنسانية [٢] .

لابد لأى نظرية عامة فى الفن ، من أن تبدأ بهذا الفرض : أن الانسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها ، كما ينتج تناسق معين متعلق بسطح وشكل

---

(١) صالح رضا ، المرجع السابق ، ص ١٠ .

(٢) هربرت ريد ، معنى الفنى ، ترجمة سامى خشبة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ٤٣ .

وكتلة الأشياء ، وينتج فى صورة احساس بالمتعة بينما يؤدى الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح أو اللامبالاة أو حتى عدم الرضا اوالنفور. أن الاحساس بالتناسق الممتع هو الاحساس بالجمال ، والاحساس المضاد هو الاحساس بالقبح [١].

ولكن يجب أن تعرض قضية الفن كبناء أساسي في هذا المجتمع ، وإفراز الفن والثقافة كمهنة أساسية مثل جميع المهن الأخرى بما لها من وجود احتياجي وأساسي في نظام البنية الاجتماعية وقوالب الأنظمة الاجتماعية المتغيرة إذ لابد من تواجد هذه المهنة طبقاً لخصائصها الحيوية مثل جميع المهن الأخرى .

وفي مراحل التطور البشري كان الفن دائماً سائداً وليس مسوداً رغم الظروف التي فرضتها عليه الظروف الاجتماعية والسياسية ، وهذا مما لا شك فيه يدل على قدرة الفن على استيعاب النظم المختلفة والتعبير عنها سواء كانت هذه النظم في صالحه أو لغير صالحه . فقد كان للفن دور فى حياة الإنسان في ظروف الحرب والانتصارات والانتكاسات وعبرعنها في ملحمة بشرية رائعة سواء بالكلمة أو بالشعر والموسيقى والتشكيل وبكل مقومات الحضارة الإنسانية ، على أن يكون الفن ذا موقف محدد ، ولا نكتفي بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته ، وإنما ننظر إلى الفن داخل إطار واسع ، إطار الحياة الاجتماعية ، والحضارة الإنسانية في عمومها ، وإذا كان البعض يتصورون أن إدخال عوامل خارجة عن مجال الفن عند شرح اتجاه أو عمل فني معين هو خطأ منهجي أساسي ، فإن الفن في مفهومه على عكس هؤلاء ، إذ لابد أن تكون النظرة إلى الفن داخل سياقه الاجتماعي والحضاري الأوسع .

فالمعنى الحقيقي للفن أنه إفراز اجتماعي لرغبات الإنسان من أجل تطوره وتقدمه وسلوكه العام – وقد تتفاوت النسبة القياسية لمقدار الجمال في العمل الفني أو الثقافي طبقاً للقواعد المرسومة والمخططة في ذهن الإنسان نظراً لتفاوت القدرة الإبداعية لكل الإنسان [٢] .

---

(١) هربرت ريد ، المرجع السابق ، ص ١٠ .

(٢) صالح رضا ، المرجع السابق ، ص ١١٦.

لذا فيجب أن تعرض قضية الفن كبناء أساسي في المجتمع الأنسانى بوجه عام ، كما يجب دراسة دور الفن داخل نظام البنية الاجتماعية وقوالب الأنظمة الاجتماعية المتغيرة إذ لابد من إدراك هذا الدور الذى يلعبه الفن داخل المجتمعات وقدرة الفن على تطوير تلك المجتمعات الانسانية على مر العصور المختلفة حتى يومنا هذا .

ثالثا: دور الفن فى التعبير عن المجتمع

بعد معرفة دور الفن فى تطوير المجتمعات الانسانية يترتب علينا بعد ذلك معرفتنا عن كيفية ومقدرة الفن على التعبير عن المجتمع بأفكاره وعاداته ونظراً لأن كلمة مجتمع هي كلمة شمولية تتضمن أنماطاً اجتماعية مختلفة ترتبط ارتباطاً كلياً وجزئياً ، فإذا تصورنا مجتمعاً ما نتج عنه فن ذو شكل يختلف عن الشكل الاجتماعي الكائن به يصبح هذا الفن كالعضو الغريب داخل هذا المجتمع ويصبح أمراً مرفوضاً لا يمكنه أن يتعايش معه .. كما يرفض الجسد عضو غريب عنه فإذا لابد أن يكون الفن هو نتاج مجتمع يعطي له رغباته واحتياجاته ، هذا إذا أخذنا في الاعتبار أن الفن هو شمول حضاري .

وبالنظرة السريعة إلى الحضارات القديمة نرى كيف كان الفن والمجتمع دائماً في وحدة متكاملة لأن الرغبات الإنسانية هي التي تحدد شكل الفن داخل مجتمعها وإذا اعتبرنا أن الفن هو إحدى الرغبات أو الرغبة الأولى في الحياة اعتباراً من أن الفن هو الاحتياج بمعناه الشمولي ، نرى أن الفن ملتصقاً كلياً بالحياة الاجتماعية أو بالمعنى الأوضح أن الفن هو نتاج رغبة الإنسان داخل إطار المجتمع .

ولقد أصبح الفن وسيطا بين دنيا الظواهر الطبيعية وعالم الموجودات الروحية من خلال التفكير فى مقدرة الفن فى التعبير عن قيم المجتمع واحتياجاته ، فصار إما رمزا يعبر عن حالة عقلية أو إنفعالية، أو صورة لشىء طبعى أو تقليدا له ، وهو فى كلتا الحالتين وسيلة لنقل المعلومات والأخبار، ووسيلة من وسائل الاتصال [1] .

من الصعب اتخاذ المجتمع ومقدرة التعبير عنه هو مؤشر لتقييم نوعية الفن المقدمة سواء أن كانت جيدة أو ضعيفة ، ألا أنه من الواضح أن الثقافة الاجتماعية لها تأثير لا يمكننا إغفاله

---

(١) هربرت ريد ، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة شباب محمد ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٧٥ .

ويقول « هاوزر » : " إن الاعتراضات التى تثار ضد اتخاذ التاريخ الاجتماعى للفن وسيلة لتفسيره، تنبع فى معظمها من محاولة تحميل هذا التاريخ الاجتماعى بأهداف ليس فى وسعه النهوض بها . وأى محاولة من جانب التاريخ الاجتماعى لتصوير طراز خاص من طرز الفن على أنه التعبير المباشر المتجانس عن شكل محدد من أشكال المجتمع ، إنما تكون محاولة فجة جدا فالفن فى عصر معقد اجتماعياً لا يمكن أن يكون متجانساً ، على الأقل لأن مجتمع ذلك العصر ليس متجانساً . فهو لايمكن أن يكون أكثر من تعبير عن فئة إجتماعية ، عن جماعة من الناسلها بعض المصالح المشتركة . وسنجد فيه عددا من الاتجاهات الأسلوبية المتباينة بقدر ما فى ذلك المجتمع من مستويات ثقافية متباينة " [١] .

ولكن لما كانت الطبقة الاجتماعية هى أكثر (مجموعات الناس التى لها بعض المصالح المشتركة) استمراراً وفاعلية ، نجد أن الحاجة إلى التعبير بالفن ووسائل هذا التعبير تحددها الطبقات (وإن كان ينبغي أن نسلم بأن الطبقة الاجتماعية ليست شيء منفصل بذاته ، وأن الطبقات المختلفة داخل المجتمع الواحد نفسها تؤثر إحداها فى الأخرى ، وأن الأشكال والتقاليد التى توجدها طبقة حاكمة قديمة يمكن أن تؤثر فى الطبقات الجديدة النامية ، وأن التغييرات والتطورات تحدث حتى داخل الطبقة الواحدة [٢] .

" إن التاريخ الأجتماعى للفن يؤكد – وهذا هو التأكيد الوحيد الذى يستطيع أن يقدم الدليل عليه – أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى – يحددها السمع أوالبصر وإنما هى أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع " [٣] .

وينبغى لنا أن نضيف ، أنه حتى أشكال الخبرة الفردية التى يحددها السمع أو البصر، لاتتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو

---

(١) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر العصور، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء ، الطبعة الأولى ، الأسكندرية ، ٢٠٠٥

(٢) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٠٢ .

(٣) أرنولد هاوزر ، المرجع السابق ، ص ٢٣ .

للاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لارهاف الحواس وانما هى أيضا نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة ، فالإيقاع والضجة والسرعة المميزة للمدن الكبيرة مثلا تؤدى إلى إيجاد أشكال جديدة من الرؤية للأشياء المحيطة بالفنان ، فالفلاح يرى المناظر الطبيعية بعين مختلفة عن عين ساكن المدينة . بيد أن النقطة الجوهرية هى أن الظروف الاجتماعية قلما تجد انعكاسا مباشرا لها فى الفنون . والأشكال الجديدة والأفكارالفنية الجديدة تكون نتيجة أثر اجتماعى لا يمكننا إغفاله .

ويقول « إرنست فيشر » " أليس صحيحاً أن ما نطلق عليه اسم (الأسلوب) هو التعبير العام فى الفن عن عصر، عن مرحلة اجتماعية ؟ ألا نستطيع أن نميز نفس الأسلوب فى موقف عام يمتد من الملابس إلى السياسة، ومن الأخلاق إلى السلوك، ومن الموسيقى إلى الشعر؟ أليس الأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع؟ فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شىء أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم ولاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم ، وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل انتاج الفرد، فرغم أن الانتاج الفردى يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان وأصالته فإن العنصر المشترك يبدو واضحا (وإن كان يصعب فى الغالب تحديده) "[1] .

ولايسع أحداً أن ينكر الأثر المعوق للأشكال القديمة والمألوفة . فالفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبدأوا دائماً من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقها اليها غيرهم، وأن يحولوا ويطوروا أسلوباً قائماً ليوجدوا منه شيئاً جديداً. فإذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغي أن ندرسه فى سياق تاريخ الفن فى مجموعه، أن ندرسه كحلقة فى سلسلة التطور التاريخى ، غير أن ذلك لا يصدق على الفن وحده بل وعلى كافة الظواهر الاجتماعية. ونحن لا نستطيع أن نفسر الظهور المفاجىء لمجموعة جديدة من الموضوعات أو الأساليب الفنية الجديدة النابعة منها (مثل ظهور الانسان العامل فى الأعمال الفنية) أو الإنجازات الأصلية لفنانين من أمثال « جيوتو » أو « الجريكو » أو

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .

« بروجيل » أو « جويا » أو « دومييه »، لا يمكن أن نفسرها بالتطور (العفوي) للفن أو التطور القائم على الاستقلال الذاتي ، كما أن هذه النظرية لا تلبث أن تنهار عندما تحاول تفسير ظهور الواقعية فى الفن واختفائها فى فترات متعاقبة، وذلك لأن النظرية تتجاهل بإصرار أن الفن المتشبث بالأسلوب مرتبط بالنظم الارستقراطية وأن الفن الواقعي مرتبط بالحركات الشعبية [١].

وعند الحديث عن علاقة الفن بالمجتمع ينبغى علينا أن نلقى الضوء على عناصر العملية الفنية بين الفنان والعمل والمتلقى ، حيث ان هذه المعادلة هى ما تشكل الفكر والثقافة داخل المجتمع فقضية الفن والثقافة – هي قضية عامة بالدرجة الأولى ، ولا تخص الفنان والمثقف فقط ، لكنها تخص " المتلقي " لهذه الفنون والثقافات أيضاً ، وكثيراً ما تغاضينا عن وجود المتلقي بدعوى عدم قدرته على استيعاب مستوى الفن والثقافة العالية – وبذلك قد أخطأنا في تقسيم ماهية الفن والثقافة .

ويشهد تاريخ الفن عن محاولة التعبير عن المجتمع بتوجهاته وثقافته ، وهى تجربة الواقعية الاجتماعية فى المكسيك المعروفة بالواقعية الإشتراكية التى قادها « ديجو ريفيرا » الذى أراد أن يكون فنُّه جزءاً من تاريخ بلاده، وملهماً للجماهير الشّعبيّة المهمّشة إلى طريق حياة أفضل، مؤمناً أشدَّ الإيمان بأنّ وطنه يجب أن يكون لكلّ جماهير المكسيك، وليس لحفنةٍ قليلة من الأثرياء والوسطاء. وكان ينطلق في ذلك من مقولة "إنّ مهمّة الفنِّ الأولى لا تندرجُ في إطار تقديم عناصر الجمال والمتعة فحسب، بل العمل على تحقيق العدالة والمساواة ونشر الثّقافة الإنسانيّة بين الجماهير العريضة ، وإنّ مهمة الفنان الكبرى أن يُعلّم الجماهير الشّعبيّة الغافية من خلال لوحاته وألوانه ويدلّهم إلى طريق المستقبل الأكثر سعادة".

وكان يسعى أن يعرض لوحاته على أوسع شريحة من النّاس والبسطاء ، فقرّرَ بحزم أن يخرج بالفن نحو شعبه، ويبتعدَ عن الأفق الضيّق للمراسم والمعارض الفنيّة، ويتّجهَ نحو رسم اللّوحات الجداريّة على جدران المباني الرّئيسيّة والكبيرة سعياً وراء تعريف جماهير المكسيك على تراثه وثقافته وتاريخه .

---

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٠٤-٢٠٥ .

ومما سبق يتضح لنا أن الفن التشكيلى على مر العصور لا يمكننا دراسته فى منأى عن المجتمع وما يحدث به من متغيرات فكرية وسياسية ، حيث أن تلك التغيرات الأجتماعية لها أثرها المباشر والغير مباشر على الفن بوجه عام ولهذا فإننا عندما نتناول بالتحليل المنجزات الفنية لعصر محدد، ينبغى أن نهتم بالقضايا المتصلة بالأسلوب والشكل وأن ندرس الأسلوب السائد، ولكن ينبغى أيضا ان ندرس محاولات الابتعاد عن ذلك الأسلوب. وعندما نتابع تاريخ الفن لا يجوز أن ننظر إليه ككتلة مترابطة ليس لها صاحب ، بل كإنتاج لفنانين أفراد لكل منهم موهبته الخاصة ومطامحه الشخصية. وينبغى قبل كل شىء أن ندرس الظروف الاجتماعية والحركات والصراعات التى تميز عصراً بذاته ، وأن ندرس العلاقات الطبقية وتناقضاتها والأفكار الناتجة عنها، سواء كانت دينية أم فلسفية أم سياسية، حتى نتمكن من رؤية فن تلك الفترة فى سياقه الحقيقي لا فى سياق موهوم وينبغى أن نحذر من أن نرى فى كل عمل من أعمال الفن، أو فى كل عنصر من عناصر الأسلوب تعبيراً مباشراً وصريحاً عن وضع طبقي أو اجتماعي وينبغي ألا نحكم على إنتاج كاتب أو فنان أو موسيقي بالنظر إلى مدى تقدمه ورجعيته فحسب .

كما أن مسألة الجودة يجب أن تدخل فى كل حكم على العمل الفني ، ولكننا إذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون ، وإذا لم نبحث الأسباب الإجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهى متغيرة باستمرار، فسنجد أنفسنا حتماً فى عالم غريب من الافتراضات المجردة ، ونجد أنفسنا بعيدين تماماً عن الواقع.

ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية الفاصيل والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه مالم يعترف بأن المضمون- أى العنصر الاجتماعي فى نهاية الأمر هو العامل الحاسم فى الفن وهو الذي يحدد الأسلوب [١]

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٠٦ .

أن الفن الذى يتجاهل بصلف حاجات الجماهير ، ويباهي بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة ، هو الذى يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التى تنتجها صناعة التسلية فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع ، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع [١].

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ١٣٨ .

رابعا: الفنان و المجتمع

عند الحديث عن دور الفنون بصفة عامة فى المجتمع يتطرق إلى أذهاننا جزء هام من هذه العلاقة ، وهى علاقة الفنان نفسه بالمجتمع ودوره كفرد من أفراد هذا المجتمع فهو يتأثر بما يتأثر به الأخرون ويشاركهم فى جميع الأزمات كأى فرد آخر ، فوجب علينا أن نلقي الضوء على الفنان وعلاقته بالمجتمع ودوره فى التأثير والتأثر بهذا المجتمع .

عند الحديث عن وظيفة الفنان الاجتماعية ، فنقول أن وظيفته الأولى والأخيرة التى تهبه امتيازاته داخل المجتمع ، هى تلك القدرة على التشكيل والتعبير عن الحياة الغريزية التى تبعث من أعمق مستويات العقل تشكيلاً مادياً ، ونحن نفترض أن الأفكار المبدئية لدى البشر بوجه عام تتقارب فيما بينها، وبما أن الفنان يستطيع أن يهب هذه الأطياف والأفكار الكامنة فى ضمير المجتمع شكلاً ظاهراً أمامنا فهو قادر على إثارتنا بقدرته على التعبير عنها ، ولكن يجب عليه فى عملية إخراج هذه الأفكار والهواجس فى شكلها المادى أن يكون ماهراً مهارة خاصة حتى يقدمها فى إطار يتقبله المجتمع ، وهو لذلك يكسو صناعته للعمل الفنى بمهارة خاصة تجعل المتلقي متقبل لهذا العمل، وبما يناسبه من انسجام أو تناسب وصفاء ، وهذا كله عمل عقله الواعى ، وهى ما تهدف إليه وظيفة الفن الأساسية ، وتتفق معظم الفنون الإنسانية فى هذه النقطة من فن " بيكاسو" و "سيزان" حتى فن جميع الفنانين الشرقيين والبدائيين أيضا[١].

ومعنى هذا أن الفنان فى معالجاته التى يقدمها فى أعماله هنا إنما يعبر عن انفعالات خاصة ، أو يدفعه الاختيار إليها وجود روابط محددة ، قد تكون ذات بُعد سيكولوجي أو اجتماعي، ولكنها فى النهاية ذات صلة وثيقة بشخصية الفنان ، حيث أن التعبير الجمالي لا يكون إلا لأولئك الذى ملكوا خبرات عميقة، وعلى دراية واسعة بالمواد التى يتعاملون معها ، ولهم القدرة على تصوير الانفعالات والعواطف والتعبير عنها . وإن بدا ذلك فى الفن تلقائياً، وغير متكلف ، فذلك لأن "التلقائية ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلا من أفعال التعبير" .

---

(١) هربرت ريد ، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة شباب محمد ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٤٨ – ١٤٩.

فمما لا شك فيه أن الفن تعبير ، أو لغة تعبير، والفنان هو ذلك الكائن الذى يقوم بهذه العملية ، أى عملية التعبير ، مستخدماً كل ما يمكن استخدامه من الوسائط ، حتى يكون تعبيره جمالياً ، فالتعبير فى العمل الفنى إنما ينجم عن مجمل العمل الفني، لا عن أحد العناصر، وهو ينتج عبر علاقة جدلية عميقة بين العناصر الحسية والعناصر المعنوية .

والجدير بالذكر أنه ينتج عن كون موضوعات العمل الفني تعبيرية، فإنها تقوم أيضاً بمهمة التوصيل ، وليس معنى ذلك أن مهمة الفنان تنحصر فى هذا فحسب، بل إننا نعنى أنه النتيجة التى تترتب على عمله . فالعمل الفني لا يحيا إلى إذا دخل إلى صميم خبرة الآخرين .

وكون التعبير فى صميم العمل الفنى، فذلك لأنه هو الذى يخلع عليه وحدته وطابعه الخاص، فالتعبير ليس "مجرد عرض خارجى قد تلبس بالعمل الفنى، وإنما هو بمثابة مركز اشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقوّمات العمل الفنى.. فليس التعبير ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتلاحقة، وإنما هو (وحدة) تدرك لأول وهله وبطريقة مباشرة" [١].

ويجدر بنا أن نوضح هنا أن "التعبير" يشمل الجانبين الحسّى والمعنوى فى العمل الفنى ، ولذا فهو الأشعة التى تصدر من العمل لتعكس مجمل مكوناته. كما أنه يعنى بإظهار الانفعالات التى يريد اظهارها الفنان - فى صورة فنية - ولذلك فهو وثيق الصلة بالإنسان ونوازعه وحالاته المتباينة.

ولابد للفنان ، حتى يكون فنانا ، أن يملك التجربة ، ويتحكم فيها ، ويحولها إلى ذكرى ، ثم يحول الذكرى إلى تعبير ، أو يحول المادة إلى شكل . فليس الانفعال كل شىء بالنسبة للفنان بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، ينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب [٢].

إن الفنان عندما يتعامل مع الموضوع الجمالى، إنما يكون فى واقع الأمر مسلحاً بخبراته السابقة فى الملاحظة ، ومشحونا بالانفعال ، وفى نفس الوقت مستحضراً جميع خبراته السابقة

---

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٢) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ١٥ .

عن المواد والأشكال ، إنها لحظة تكون كل العملية الفنية ماثلة فى ذهنه وإذا كانت المواد الداخلة فى عملية الإبداع ذات تأثير على الفنان من حيث مرونتها أو صلابتها، طواعيتها أو صعوبة التعامل معها، ومدى إدراك الفنان لأبعاد هذه المادة، فإن التعبير هو الذى ينظم هذه العملية، فيقوم الانفعال التعبيرى بدوره الخلاق فى الانتقاء والاختيار، والتفضيل. فالانفعال هو الموجّه لعملية "اختيار اللمواد وحشدها أو تجميعها".

ومن هذا نستطيع أن نستشعر بأن كل الأساليب العالمية والتاريخية هى تراث الفنان يستمد منها ابجديات إبداعه وأن الطابع المحلى ليس فى شكل العمل الفنى ، بل فى المضمون واللغة التى يخاطب بها المتلقى ، فعلى سبيل المثال نجد الفنان الفرنسى هنرى ماتيس حينما استعار التسطيح والزخرفة من الفن الإسلامى لم يصبح عربيا فى أشكاله وموضوعاته شكل رقم (٢) وشكل رقم (٣) ، كذلك السويسرى بول كلى حين استلهم الحروف العربية والرموز السحرية كما فى شكل رقم (٤) ، والمجرى فيكتور فازاريللى الذى طور الحسابات الرياضية للزخارف الإسلامية لم يخرج عن أوروبيته فى فنه ، ولكن ذلك التأثر كان بمثابة إثراء الفن الأوروبى بعناصر جديدة لم تفقده انتمائه لتاريخه المتصل ولم تقضى على معالمه وهناك فارق بين عملية النقل والتقليد ، فيجب على الفنان المحافظة على انتمائه الكلى فى مجمله النهائى.

ومن ثم فإن لكل عمل فنى وجهان يتمثلان فى : مظاهره الأدائية أو المهارة اليدوية فى إخراجه ، والحق أو قوة التعبير الكامنة فيه ، فأما الهواه وهم الذين يعرفون الفن معرفة سطحية براقة فى ناحية ، والأغلبية الغير متخصصة من الشعب فى الناحية الأخرى فيهتمون بمظاهر العمل الفنى (ينصرف الأولون إلى حذق الصنعة ودقتها ، ويعتز الآخرون بعرض المهارة اليدوية عرضا صاخبا ، يقصد به دائما ابتكار تزويق للواقع ، ولكن لابد وأن يتجنب الفنان بمقدار رسوخ قدمه فى الفن وعظمته فيه هذه المغريات وما تجلبه من إطراء ورواج ، فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يرضى عددا محدودا جدا من الناس) [١].

---

(١) إرنست فيشر ، المرجع السابق ، ص ٢٠٤-٢٠٥ .

شكل رقم (٢)
هنرى ماتيس ، زيت على توال
زخارف إسلامية

شكل رقم (٣)
هنرى ماتيس ، زيت على توال
زخارف إسلامية

شكل رقم (٤)
بول كلي ، زيت على توال
إستلهام حروف عربية

وعند الحديث عن التقنية داخل العمل الفنى أو المهارة والقدرة على إنتاج شكل ما أو عمل ما يتميز بالمهارة والإبداع والحرفية التى تثير المتلقى وتدعوه إلى الإعجاب والإنبهار ، وما يحمله ذلك الشكل أو العمل المنتج من مضمون أو معنى داخلى يصل للمشاهد ، كما أن الأمور قد تختلط على البعض فى فهم مفهوم العملية الفنية حيث أنهم قد شبهوا العمل الفنى بالشىء المصنوع ، وشبهوا عمل الفنان بالصانع ، أو استخدموا هذه المصطلحات بطريقة مجازية مبهمة وسيلة للإشارة إلى فوارق توجد بحق فى الفن ، ولكنها من نوع مختلف . ففى الفن يوجد اختلاف على الدوام بين ما عبر عنه وبين الشىء بعد التعبير ، اى أن هناك اختلافا بين الدافع الأولى للكتابة والتصوير والتأليف الموسيقى ، وبين القصيدة والصورة والمقطوعة الموسيقية فى صورها النهائية . فهناك فارق بين العنصر الانفعالى فى تجربة الفنان ، وما يمكن أن يدعى بالعنصر الفكرى ، وكل هذه الأمور جديرة بالبحث ألا أن أهم ما يلفت نظرنا هو العمل الذى يقدم نتيجة لهذه الإنفعالات والدوافع الفكرية [١].

ومن الأمور التى قد تسبب بعض المشاكل للفنان فى مجتمعه هى مدى تقبل المجتمع لشخص الفنان وفى قدرته على التعبير برؤية قد تختلف عما أعتادوها فهى قد تكون رؤية متميزة أو مختلفة إلى حد ما عن باقى المجتمع ، وهذا الرأى – كما رأينا – هو ثمرة عابرة للنظرية التقنية فى الفن ومن المستطاع الآن تعزيز هذا النقد بالقول بأن أى انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضرورى بل سيلحق ضررا بالغا بمهمة الفنان الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الفنانين بالفعل (عما يشعر به الجميع) لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين فى انفعالاتهم. فمن الواجب ان تكون تجاربهم أو الاتجاه الذى يعبرون به عن الحياة – من نفس نوع تجارب الأشخاص الذين يأملون العثور على جمهور من المتذوقين من بينهم .

ويرى الناقد « روبين جورج كولنجوود » أن لو الفنانين ألفوا من انفسهم زمرة خاصة لكان معنى هذا ان تصبح الانفعالات التى يعبرون عنها هى انفعالات هذه الزمرة . وسوف تكون عاقبة ذلك هى اقتصار فهم عملهم على زملائهم الفنانين ، وهذا فى الواقع هو ما حدث إلى حد

---

(١) روبين جورج كولنجوود، ترجمة أحمد حمدى محمود ،مبادىء الفن ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٥٩ .

كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الفنانين عن باقى البشر ذروته [١].

الفنان وهو الفرد الموهوب بحساسيات استثنائية ويقدرات فذة للفهم يتعارض تعارضا نفسيا مع عامة الناس (الشعب) أى أنه يخالفهم فى نظرتهم للعديد من الأمور وفى أفعالهم الجمعية ، وتلك الحدة فى الإدراك ذاتها التى تميز الفنان يدفع ثمنا لها عدم انسجامه مع الجماهير وعدم اتفاقه معهم وخروجه عليهم ، ومع اختلاف رؤية الفنان فى التعبير عن مجتمعه قد تظهر أحيانا ظاهرة الأغتراب تلك الظاهرة التى قد تحمل فى طياتها بداية لانفصال الفنان عن مجتمعه وعن أزماته وهو ما يطلق عليه بعض النقاد (لعنة البرد العاجى).

لو اعتبرنا الفنان مذنبا باعتزاله الناس لسفهوه وحقروه ، إنه يؤمن أن تلك الفئة القليلة جدا من الناس التى يستطيع أن يأمل فى استجابتها دون غيرها لإنتاجه الفنى استجابه مباشرة ، ستؤثر بدورها تدريجيا فى دائرة من الناس أكثر اتساعا ، وبهذه الطريقة وبمرور الزمن يدرك الشعب تدريجيا حكمته وصدقه ويهضمها ويصيران جزءا من ثقافة العصر الذى يعيش فيه ، وهذا فى الحقيقة هو عملية التكامل التى يتكلم عنها علماء الإنسان [٢].

يذكر الكاتب " أبو صالح الألفي في كتابه "الموجز في تاريخ الفن العام "ما يلى: "إننا نحب أن نؤكد الصلة الوثيقة بين الفنان والمجتمع، فالفنان كفرد من أفراد المجتمع يأخذ نغمة إيقاعه ومشاعره وهو يمزج كل ذلك برغبته الذاتية وقدرته الخاصة على التشكيل ولا يمكن أن يخلو فن له قيمة عالمية من هذه الطاقة الذاتية الخلاقة، وإن كون الإنتاج الفني محصلة للظروف الاجتماعية وطاقة الفنان الخلاقة تفسر لنا التشابه بين أعمال الفن في كثير من العصور المتباعدة". إذا تطرقنا الى الظروف التاريخية للفنون التشكيلية التى ظهرت بها المدارس والاتجاهات الفنية وتطورها واختلافها على مر العصور كالمدرسة الألمانية، والتعبيريين، والسرياليين، والتجريديين، وغيرهم، وأيضا الجماعات الفنية كجماعة الجسر،

---

(١) روبين جورج كولنجوود، المرجع السابق ، ص ٢١١-٢١٢ .

(٢) هربرت ريد ، الفن والمجتمع، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة شباب محمد ، القاهرة ، ١٩٥٤ . ص ١١٦ .

والفارس الأزرق، واتحاد الفنانين الجدد، وما شابه من تيارات فنية على مر التاريخ نجد أنه لا يمكن إطلاقا فصل الأوضاع الاجتماعية والعلمية ،والسياسية ، والاقتصادية التى قامت في ظلها هذه التيارات مما يثبت أن الفن يلعب دورا هاما في خدمة المجتمع وأن الفنان يتأثر ويؤثر ببيئته ومحيطه ، كما أنه يلعب الدور الرئيسي في حياتنا المعاصرة فهو الذى يمنح سمة الذوق والأناقة والجمال لكل ما نحتاجه في الحياة مما يجعلنا نؤكد على أن الفن للمجتمع.

ومع ذلك فاننى أعتقد أنه قد يكون من الممكن ان نتفق حول ملاحظة أو اثنتين هامتين . ففى المحل الأول أعتقد أنه من الواضح تماما أنه لا يوجد فنان يستطيع أن يعمل جيدا دون أن يتمتع بحاسة المتفرج ، إذ أن النظرية القائلة بأن الفن هو تعبير عن الذات لن تجرفنا بعيداً لأننا نسال ما هى هذه الذات التى يعبر عنها ؟ هل هى خيالات العقل الباطن ؟ هذه هى أجابة المعتادة على ذلك السؤال . ولكن ماهى القيمة الايجابية بعيدا عن القيم الجمالية الشكلية ، وهى القيم المشتركة بين الأنواع الأخرى من الفن إذ أنه على الفنان لكى يصل إلى العظمة أن يخاطب مشاعرالجماعة بشكل أو بآخر [١].

ومما سبق يمكننا إدراك أنه من الصعب أن ينكر أحد العلاقة العميقة القائمة بين الفنان والمجتمع ، فالفنان يعتمد على المجتمع – وهو يحصل على نغمته وايقاعه وقوته من المجتمع الذى هوعضو فيه . إلا أن الشخصية الفردية لعمل الفنان انما تعتمد على ما هو أكثر من أولئك الثلاثة : فهى تعتمد على إرادة محدودة تسعى إلى التشكل ، تكون هى نفسها انعكاسا لشخصية الفنان ، وليس هناك فنون ذو دلالة يخلو من أثر لفعل تلك الارادة الخلاقة . وقد يبدو أن هذا سوف يوقعنا فى تناقض معين ، فإذا لم يكن الفن – كلية – هو نتاج الظروف المحيطة به ، وكان هو التعبير عن ارادة فردية ، فكيف يمكن لنا ان نفسر التشابه المدهش بين أعمال فنية تنتمى إلى مراحل تاريخية فتتشابه فى أساليب صياغتها ، حيث أن الفن ضرورة للمجتمع حتى وإن ضعفت العلاقة المباشرة بين الفنان ومجتمعه فإن هذا لا يغفل التأثير المتبادل بين الفنان ومجتمعه فى قدرته على التأثير على الذوق العام .

---

(١) هربرت ريد ، ترجمة سامى خشبة ، معنى الفنى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ٥٢ .

الفصل الثانى

دور فن التصوير فى المجتمع المصرى

- ظهور الفنون الجميلة ونشأتها .
- جيل الرواد فى مصر ودورهم فى المجتمع المصرى .
- جيل الجماعات الفنية .

« مقدمة »

ظلت مصر منذ فجر التاريخ ، ومنذ كان الإنسان يعيش في الكهوف ، مهد أول حضارة عرفها الباحثون في تاريخ الشعوب ،وكان الفن ولايزال هو اللغة التي تتحدث بها خلال العصور الطويلة التي مرت بها ، ولما كان الإنسان والفن متلازمان كان من الطبيعى ظهور الفن التشكيلى على أرض وادى النيل قبل بزوغ شمس الحضارة المصرية بآلاف السنين . وقد أيقن الفنان المصرى القديم بأن الفن هو علاقة متصلة تربط بين الماضى والحاضر والمستقبل ومن هذا كان الفن لديه تعبيرا عن وحدة الوجود وتجسيدا لعقيدة الخلود وكشفا عن أسرار الجمال فى إيمان عميق ومطلق بإلاه يدبر شئون الحياة وما بعدها[١].

وعلى أرض مصر ارتفعت أول وأرسخ المباني التي لم يعرف العالم لها مثيلاً من قبل ، لتؤدي الغاية التي شيدت من أجلها على أسس علمية ، سواء كانت روحية أم نفعية . وفي المجالين كان الحس الجمالي هو الدليل على تلك الحضارات التي انبهرت بها عيون ومشاعر كل من رأى وتأمل شواهدها في العصور الفرعونية ، والإغريقية – الرومانية ، والقبطية والإسلامية ،ولكل عصر من تلك العصور حضارته ، ولم يشهد التاريخ لآمة اجتماع مثل هذه الحضارات على أرضها .

خلفت مصر من آثار فنونها المختلفة ما يفوق فى قيمته وعدده سائر ما تبقى لها من آثار ، حتى لتعتبر الحضارة المصرية فى جملتها حضارة فنية راقية مهما كانت أسبابها وغاياتها ، وهاك آثار فنون مصر فى وادى النيل لا تزال تهوى إليها قلوب الباحثين وأهل الفن من كل حدب وصوب شاهدا بما لها فى نفوس عشاق الجمال من وقع وأثر كبير .

وإلى جانب ما لآثار مصر من قيمة فنية فهى تكشف عن عقائد المصريين وأفكارهم ، وفيها تتراءى طبيعتهم ومشاعرهم ، وتتمثل آدابهم وعاداتهم ، وفى صفحاتها تتردد أصداء

---

(١) جيمس هنرى برستد فجر الضمير- ترجمة سليم حسن

حيواتهم السياسية والاجتماعية ، بما يجعلها سجلا حافلا ينطق بلسان واضح مبين ، وقد أتاحت الأقدار للفنون المصرية أن تمتد بها الحياة آلافا من السنين على خلاف ما أتيح لغيرها ، كما قد تعرضت لصنوف شتى من الأحداث ، وتأثرت بعوامل عدة ، وانه ليمكن بفضل ما حفظ من آثارها طوال تاريخها تتبع نشأتها وتتطورها ، واستقصاء مظاهرها ودراسة ما صاحبها من أفكار وأغراض فى مدى طويل لا يتسنى فى بلد آخر.

وقد ورثنا نحن المصريين كثيرا من مشاعر أجدادنا الأولين وأحاسيسهم الفنية ، وترسب فى نفوسنا كثير من تصوراتهم وأخيلتهم ، وأنه ليفيدنا ان نتعرف على أصول هذا كله لنبنى على أساس سليم مكين ، وليكون لنا فن أصيل ، ينبع من طبيعتنا ، ويتفق وما نطمع فيه من مكانة مرموقة بين الأمم . وفوق هذا كله فإن فنون مصر تؤلف حلقة هامة فى تاريخ الفن عامة ، ولن تتيسر دراسة التقدم الحضارى الا اذا حظيت الفنون المصرية بما هى أهل له من عناية واهتمام .

إذا جاز لنا ان نحدد ملامح الفن التشكيلى فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى الآن سنجد انفسنا أمام مجموعه من النقاط الرئيسة والتى تشكل فى مجملها عصب البداية والنمو والتواصل لتاريخ حركة الفن التشكيلى فى مصر ٠

المرحلة الأولى تاتى مع الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ومع مطلع القرن العشرين او ما قبله بقليل وهى نقطة البدء فى التعرف على فن التصوير بمقوماته الأكاديمية على ايدى مجموعة من الفنانين الاجانب والمستشرقين ، من خلال عروضهم الفنية الأولى لآنتاجهم المحمل بآثار من التاثيرية التى كانت قد قامت بدورها فى اوربا آنذاك ، بالإضافة إلى ما فيه من التقاليد الأكاديمية التى ظلت إلى حد بعيد سائدة ومشكلة لملامح التصوير فى مصر خلال السنوات الاولى من نفس القرن .

المرحلة الثانية حينما أنشأت مدرسة الفنون الجميلة عام (١٩٠٨) وبدا الرواد الأوائل فى التخرج فيها ، حاملين مسؤلية البحث عن الشخصية المصرية فى الفن ، بعدما كان الأمر واقفا فقط عند حدود تسجيل المظهر الخارجى للحياة المصرية ، حيث استطاعو بالحوار مع الطلائع

الاولى للنهضة الفكرية بمصر ،فى ان يكونوا منبئين بنتاجهم ، بتخطى التقليدية الأكاديمية التى تعلموها على ايدى الأجانب ، نحوالتعبير عن مصر بواقعها ووقوميتها برغم تباين إتجاهاتهم ورؤاهم وتعد هذه المرحلة هى البداية الحقيقية للفن المصرى الحديث.

وقد جاءت المرحلة الثالثة مع بداية الثلاينيات ، وهى فترة التبلور والنضج لدى رواد التصوير المصريين، وبداية تشكيل ملامح التصوير المصرى الحقيقية، حيث شارك الفنانون المصريون فى تدريس الفن فى المدرسة بعد عودتهم من البعثات وقد اصبحوا أكثر نضجا ووعيا، كما انشئت جمعيات عديدة خلال العشرينات وعلى راسها جمعية محبى الفنون الجميلة التى ساهمت فى تمهيد الارض بشكل عملى كما بدات بشائر الجيل الثانى فى الظهور والتبلور .

أما عن المرحلة الرابعة ، فقد جاءت مع نهاية الثلاينيات وبداية الأربعينات، وذلك حينما فجر رمسيس يونان، ورفاقه ثورتهم الفنية الأولى ، منفتحين على احدث اشكال الفن آنذاك ٠ محدثين ما يشبه الإرتجاج لمسار فن التصوير، تولد عنه بعد ذلك كثير من الرؤى والأشكال المختلفة فكرا وأداءا ٠ ثم ظهور جماعة الفن المعاصر ١٩٤٦م وبداية بلورة فكرة التوافق بين الأصالة والمعاصرة فى آن واحد، تلك التى كان كل من ٠ راغب عياد و محمد ناجى ومحمود سعيد وقد بدأوا فى أرساء بدايتها.

ولعل آخر نقاط الإرتكاز فى مسار الحركة الفنية التشكيلية بمصر ، هى تلك التى تحددت مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات ،حينما بدات اولى ملامح جيل المصوريين المصريين الثالث فى الظهور ، بكل ما حمله بعد ذلك وحتى بداية الثمانينات من تباين واختلاف فى الأساليب والرؤى والنتاجات ، وبذلك نكون قد أسردنا المراحل السابقة والمؤهلة لفترة البحث والتى من المؤكد انها قد القت بظلالها على فن التصوير فى تلك الفترة .

أولا: ظهور الفنون الجميلة ونشأتها

بلغ التخلف الحضاري لمصر ذروته – كما هو معروف – فترة الحكم العثماني حتى أواخر القرن الثامن عشر ، حيث شهد ذلك العصر إضمحلال فكرى فى جميع جوانب الحياة بما فيها الجوانب الفكرية والفنية ، واضمحلت الرؤية الفنية القومية ، وذابت كثير من الفنون الشعبية والإسلامية التي كانت سمة عصر ما قبل دولة المماليك ، والتي على أثرها رحل سليم الأول كثيراً من الأيادي العاملة الفنية إلى القسطنطينية ، ويذكر ابن إياس أن مصر بسبب ذلك قد بطل منها نحو خمسين صنعة . ولنأسف على ما آل إليه مصير فنون كانت كعقد لؤلؤ في جيد مصر الإسلامية ، فقد تدهورت فنون النسيج والتطريز ونقوش النحاس وخرط الخشب للمشربيات والمنابر وزخارف الرخام الملون والخط العربي وزجاج النوافذ المعشق بالجص والمشكاوات والميناء والفسيفساء والفخار وفنون النحت الزخرفي وتزويق المخطوطات .

كما اختفى فن التصوير الجداري الذي عرف في العصر المملوكي ، من نوع ذلك التصوير الذي كان يزين جدران بيمارستان قلاوون بمناظر الصيد والرقص ومجالس الطرب والموسيقى ومشاهد مما يحيط بالفنان من مرئيات تجيش بحرارة الحياة [١].

كما اقتصر الأنتاج الفنى على بعض " الفنون الصغرى " ذات الطابع النفعي والتزييني – الزخرفي البحت ، ونتيجة لما حاق من تخلف فكرى افتقد للبحث والاجتهاد خضعت الفنون لتأويلات فكرية ضيقة الأفق خلت من الاستنارة والاجتهاد ، وانتهت بالتحريم الكلي لهذه الفنون ، أو – في أحسن الأحوال – إلى الضعف والركاكة ، بل لم تسلم من الضعف والركاكة أيضاً الفنون التزيينية والنفعية ؛ لأن العصر كان عصر خمول فى شتى نواحى الفكر ، وكبت لروح الخلق والاجتهاد ، وافتقاد للقيم والمثل العليا ، وانقطاع تام عن العالم الخارجي ، بينما انصرف حكام مصر الأتراك إلى المتع الدنيا ، وإلى النهب والسلب والصراع على الحكم .

---

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من ١٩٠٠-١٩٤٥، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص١٢ – ١٣ .

ولم تفق مصر من هذا الإغماء الحضاري – الذي استمر أربعة قرون – إلا مع اجتياح الحملة الفرنسية لها عام ١٧٩٨م ، ففى نهاية القرن الثامن عشر وصلت الحملة الفرنسية إلى مصر عام (١٧٩٨- ١٨٠١ م) فبدأت تخرج من ظلام الحكم العثمانى ، وقد ترتب على ذلك بداية التغير فى البناء الأجتماعى ، فبات هناك شعور لدى الإنسان المصرى بتخلف العالم الذى يعيشه وضرورة تغيره ، واقترن هذا التغير بضرورة التعرف على الآخر وحضارته . وظهرت فئة من المثقفين تتطلع إلى النموذج الغربى فى السياسة والفن . وقد فتحت هذه الحملة طريق التطور الأجتماعى والسياسى وبالتالى التطور الفنى [١].

فلقد أفاقت مصر منبهرة بما رأته على أيدي علماء ورسامى الحملة الفرنسية من تجارب كيميائية واختراعات وآلات ورسوم ومطبوعات ، نقلت المصريين من ظلام القرون الوسطى إلى العصر الحديث ، وفتحت أمامهم باب التساؤل و الاجتهاد والانفتاح على عالم جديد . وأياً كان ما جسدته هذه الحملة من معان سيئة ترتبط بالاستعمار وقهر الإرادة الوطنية للشعب ، فقد أسفرت عن تحولات فكرية هامة [٢].

وعلى ذلك فقد كانت هذه الأشكال البسيطة من المعرفة التى قوامها المشاهدة والدهشة من جانب المصريين وهى بداية احتكاك مصر بالثقافة الأوروبية والتى ظلت تقوم بدور المتفرج فى مجال الفن التشكيلى بنسب متفاوته حتى بداية القرن العشرين .

ولنذكر دهشة شيخنا الجبرتي إذ يصف معامل الفرنسيين وورشهم وهندستهم وآلاتهم العجيبة وأرباب صنائعهم ، حتى يصل إلى فنانيهم فيقول : " وأفردوا الجماعة منهم بيت إبراهيم كتخدا السناري ، وهم المصورون لكل شيئ ، ومنهم ريجو ، وهو يصور الآدميين تصويرا يظن من يراه أنه بارز في الفراغ بجسم يكاد ينطق .. حتى أنه صور صورة المشايخ كل واحد على حدته في دائرته ، وكذلك غيرهم من الأعيان ، وعلقوا ذلك في مجالس صاري

---

(١) رشدى اسكندر – كمال الملاخ – صبحى الشارونى ٨٠ سنة من الفن – الهيئة المصرية العامة ١٩٩٠ م ، ص ٣٨ .

(٢) عزالدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ،١٩٩٧، ص ٦-٧.

عسكر ، وآخر في مكان آخر يصور الحيوانات والحشرات ، وآخر يصور الأسماك والحيتان بأنواعها [١].

وقد مكث فى مصر من الفرنسيين بعد فشل الحملة نحو مائة وخمسون من أهل الفكر والفن .. من مهندسين واطباء وعلماء فى العلوم والجيولوجيا والزراعة والطب والهندسة والجغرافيا والأثار واعضاء المجمع العلمى الفرنسى ورسامون وأدباء ، وأمكنهم أن يكتسبوا ثقة الولاة والحكام فى مصر ، وقد شغف هؤلاء بتصوير ورسم الأحياء الوطنية والمساجد والأضرحة والمنازل الإسلامية والأسواق ومضارب الخيام والإبل فى الريف وعلى ضفاف نهر النيل والأزياء الشعبية .

كيف كانت مصر من كل هذه الصراعات الإنسانية ومطامع هذه الصراعات ؟ وكيف عاشت مصر وعوالم الشرق الأوسط هذا الغزو الاستيطاني الجديد ؟ لقد عاشت هذه الشعوب تحت وطأة الاستعمار ، وعاشت في غيبوبة التخلف ، ورقدت في طلاسم الماضي وعصر السلاطين ، واجترار الواقع التاريخي بدون إدراك كامل للنظرة المستقبلية ، والتي استمرت فترة من الزمن يتغير بها شكل المستعمر ، ولكن تظل الأهداف واضحة ، وهي طمس هذه الحضارات التي نشأت في هذه المنطقة . إلى أن جاء عصر محمد علي ، صاحب النهضة الأولى ، في إنشاء أول مؤسسات التعليم بجميع أنواعها وفروع تخصصاتها ، وتوطيد الصلة بينه وبين العالم الأوروبي الذي كان يموج بحركة التغيير الخطيرة في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وما أفرزه العقل البشري في هذه الحقبة من التغيير الاجتماعي والأيدولوجي في مسيرة الثقافة والفن .

وقد صاحب هذا تغير فى الذوق العام ، منذ بداية عصر محمد على ، وتجلى هذا بوضوح في عصر إسماعيل الذي أراد أن يجعل من القاهرة منارة لانعكاس الفن الأوروبي [٢].

---

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من ١٩٨٥ ، ص ١٢ – ١٣.

(٢) صالح رضا ، ملامح وقضايا فى الفن التشكيلى المعاصر ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٥، ص ٢١.

وإذا كان الفنانون الأوروبيون الذين جاءوا للإقامة في مصر – قد نهجوا نهجاً مختلفاً ، بمعايشتهم للمصريين في حياتهم اليومية والاجتماعية ؛ معبرين في لوحاتهم عن مظاهرها المختلفة ، فإنهم لم يستهدفوا بذلك الارتقاء بالذوق الجمالي للشعب ، بقدر ما كانوا يتخذونه مادة لفن جديد يُرضي السادة أو الباحثين عن روح الشرق ، فخلال تلك الحقبة التاريخية تعرضت مصر لموجات من المد المتبادل مع الغرب عن طريق البعثات التعليمية او من خلال التواجد الأجنبي في مصر الذي تمثل في رجال التجارة و العتناعة و الاحتكار مما افرز بالتدريج طرزا جديدة في العمارة و الزخرفة و الأثاث و قد تأكد ذلك المد التربي ويزداد جدة وتاثيرا مع الاحتلال الإنجليزي العسكري لمصر سنة ١٨٨٢ لتتسارع الحركة باوروبا ناحية مصر و بمصر ناحية أوروبا و يكون نتيجة لذلك هذا التحول الواضح فى شكل الحياة الحضارية في مصر مع السنوات الأولى من القرن العشرين.

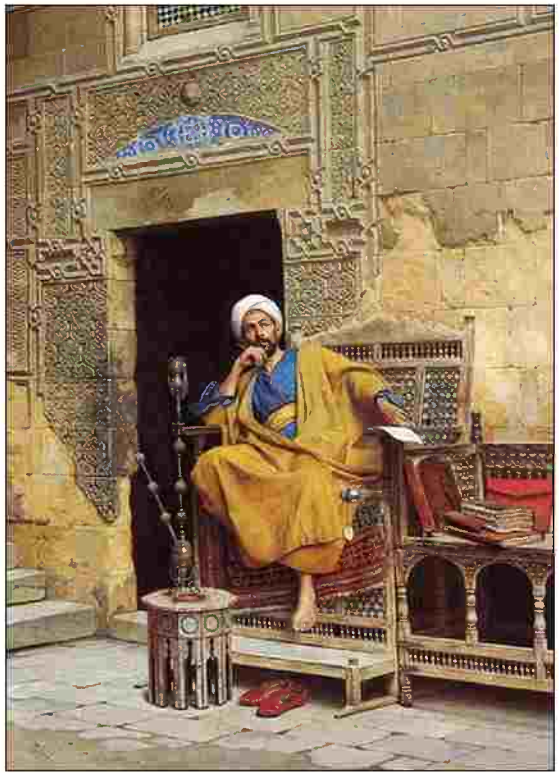
واستمر انغماس الفنانون الأجانب فى الحياة المصرية ففى الأسكندرية عاش عدد عن الفنانين الإيطاليين من أمثال، **سانيير وسيفلتى وغولفانى وبيتشى ١١ إلى جانب عدد من الفنانين اليونان مثل *رانجلوبولو، وليتزاس والمصورة كرافيا * لقد عاش الفنانون المستشرقون عصرهم الذهبى فى مصر التى تميزت بآثارها المصرية القديمة كالأهرامات والمعابد وآثارها الإسلامية التى تعود إلى العهود الفاطمية والمملوكية ، كما تميزت بحياتها الإجتماعية الريفية او المدنية المحافظة ،فكانت بذلك مناخا جديدا للفنانين الذين كانوا قد عرفوا الشرق من خلال الأساطير وقصص الف ليلة وليلة.

ولقد شغف هؤلاء الفنانون بتصوير ورسم الأحياء الوطنية والشعبية والمساجد والأضرحة والمنازل الإسلامية والأسواق ومضارب الخيام والإبل فى الريف وعلى ضفاف نهر النيل، فكانت أعمالهم تعبيرا هاما لرؤية الغرب للحياة المصرية ، واستمر هذا النمط من التصوير الغربى الذى غلب عليه الطابع الأكاديمى الذى كان سائدا فى أوربا، فرحبت الأرستقراطية المصرية بهؤلاء الفنانين واحتضنتهم ورعتهم ولكنهم لم يجدوا بين الطبقة

---

(١) Journey Through The Orient, American university in Cairo, 2010.

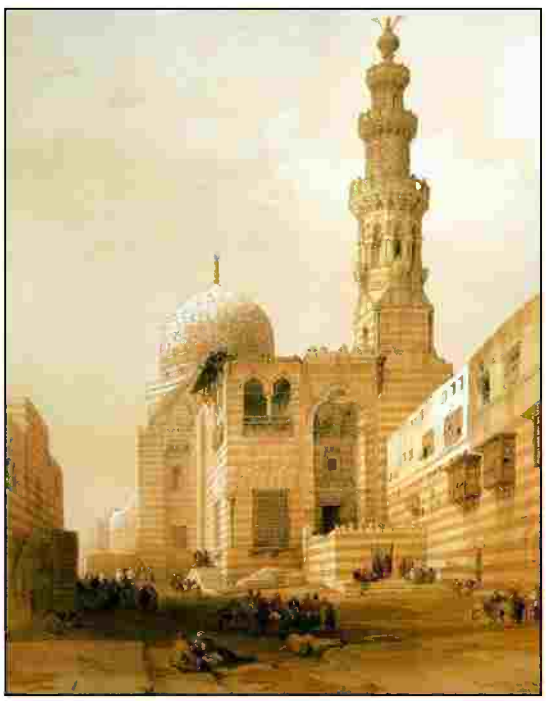
المتوسطة من المصريين إقبالا على فنونهم إلا من بعض الوجهاء ممن كانت تستهويهم صورهم الشخصية فى ملابس التشريفة الموشاة بالقلائد الذهبية.



شكل رقم (٥)
الكاتب ١٨٩٦
لودفيغ دويتش
زيت على توال ، ٣٨ فى ٥٣ سم

شكل رقم (٦)
أرتورو زانييرى (١٨٧٠- ١٩٥٥)
عازف الناى
زيت على توال ٦٣,٥ فى ٥١ سم

شكل رقم (٧)
ليوبولد كارل مولر)النمساوية،
(١٨٣٤- ١٨٩٢)
ناقلات المياه المصرية، ١٨٨٠
زيت على قماش



شكل رقم (٨)
دافيد روبرتس
مسجد السلطان قايتباى

شكل رقم (٩)
بائعه الورد بالقاهره ١٨٧٠
جون فرانسوا بورتال

لم يكن أمام هؤلاء الفنانين سوى إقامة معرض للوحاتهم التى تكدست فى مراسمهم ، واستطاعوا نقل رغباتهم إلى الخديو عباس حلمى عن طريق المقربين إليه من رجال الحاشية، وقبل الخديو أن يرعى المعرض وافتتحه عام ١٨٩١ بدار الأوبرا وحضر حفل افتتاح أول معرض لفنون الرسم والتصوير والنحت تشهده القاهرة وجميع رجال السلك الدبلوماسى وممثلوا الدول الأجنبية والوزراء وكبار موظفى الدولة والأثرياء والأعيان. اندفع الجميع لشراء اللوحات لا عن حب وتقدير بل تملقا للخديو وتقربا إليه ورغبة منهم فى الظهور بمظهر العارفين المقدرين والمثقفين ،الأمر الذى دعا الرسامين إلى تحسين اوضاعهم حيث قام الخديو عباس نفسه بالدعاية للمعروضات متظاهرا بإبداء إعجابه بكل لوحة يقف أمامها، هكذا استمربيع اللوحات ولم يغادر الخديو المعرض حتى تم بيع ما تبقى من اللوحات عن طريق المزايدة والأقتراع، ونشرت الصحف أخبار نجاح المعرض الأول للفنون الجميلة فى مصر [١] .

ويمكننا القول أن عهد الخديو إسماعيل كان بمثابة عصر التوجه ناحية الثقافة الغربية ، فلقد توافد على مصر الفنانون من انحاء اوروبا ، وقاموا بتصوير المشاهد العصرية والأحياء والأسواق والحمامات والتقاليد الإجتماعية ، ولعل اول معرض اقيم للوحات الفنانين المستشرقين، كان فى دار الأوبرا التى انشأها اسماعيل وقدم فيها اوبرا عايدة من موسيقى فردى ، ولقد حضر الخديوى هذا المعرض الأول من نوعه فى البلاد العربية ١٨٩١، وقام بشراء لوحات من العارضين ، وانقاد به الأثرياء والمتفرنجون فاقتنوا أعمالا من العارضين من امثال بوجدانوف وراسنغى ورالللى وتكرر هذا المعرض فى عام ١٩٠٢ ، وحضر الخديوى المعرض ، واقتنى منه ، وامر بيع اللوحات بالمزاد ، وكان السعر الأقل خمسة وعشرين جنيها ذهبيا . وتهافت المصورون الفرنسيون على زيارة مصر ، وكما يقول شارل رو ألقد رغب الفرنسيون ان يتأثروا بمصر لآنها جذبتهم وفرضت أهميتها عليهم، ولأنهم اعجبوا بها واحبوها .

---

(١) محمد صدقى الجباخنجى ، تاريخالحركة الفنية فى مصر ، الهيئةالمصرية العامة للكتاب ص ١١،١٠، ٢١.

تعتبر تجربة الفنانين المستشرقين من أنجح التجارب التى قد فرضت نفسها على تاريخ الفن التشكيلى ، ليس فى مصر والشرق فقط بل فى العالم أجمع حيث أنتشرت لوحات المستشرقين فى جميع أنجاء العالم ، وزخرت بها العديد من المتاحف المختلفة ، ومن أشهر فنانى المستشرقين الذين قد زاروا مصر كثيرا أو أقاموا بها ، الفنان الأنجليزى (دافيد روبرتس) (١٧٩٦- ١٨٦٤) (1796-1864) David Roberts ، الفنان السويسرى (رودلف ويس) (١٨٤٦ – ١٩٣٣) (1846-1933 , Rudolf Weisse (Swiss ، والفنان الإيطالى فيتوريو رابينى (١٨٧٧ – ١٩٣٩) Vittorio Rappini (Italian, 1877-1939) ، والفنان الإيطالى أرتورو زانييرى (١٨٧٠- ١٩٥٥) ، والفنان السويدى (فرانز وليام أودلمارك) (١٨٤٩- ١٩٣٧) Frans Wilhelm Odelmark (1849- 1937) ،والفنان الأنجليزى أوجست أوزبورن (١٨٧٧ – ١٩٣٠) Augustus Osborne (1877-1930) Lamplough ، والفنان الروسى (نيكولاى ماكوفسكى (١٨٤٢ – ١٨٨٦) Nikolai Makovsky (Russian, 1842-1886) والفنان الأنجليزى (جوزيف أوستن بينول) (١٨٣٠- ١٨٩٠) Joseph Austin Benwell (,1830-1890) والفنان الأمريكى (هنرى رودريك نيومان (١٨٣٣- ١٨١٩) Henry Roderick Newman (1833- 1918) ، والبلجيكى (جان فرانسوا بورتال) (١٨١٨- ١٨٩٥) Jean François Portaels - [Belgian , 1818 - 1895] والأمريكى (فريدريك أرثر بريدجمان) (١٨٤٧ – ١٩٢٨) (1847 - 1928) Frederick Arthur Bridgman ، والأمريكى (إيدوين لورد ويكس) (١٨٤٩ – ١٩٠٣) (1849-1903) Edwin Lord Weeks - ، والنمساوى (لدويج دويتش) (١٨٥٥- ١٩٣٥) Ludwig Deutsch (1855 - 1935) ، والفرنسى (جان ليون جيروم) (١٨٢٤- ١٩٠٤) Jean-Léon Gérôme [1824- 1904] ، والنمساوى (كارل ليوبولد مولر) (١٨٣٤- ١٨٩٢) Carl Leopold Müller (1834 – 1892) .

وعلى الرغم من تزايد عدد الفنانين الأجانب في مصر واتخاذهم أحياء شعبية يقيمون بها على نسق حي مونمارتر في باريس ، وعلى الرغم من احتضان الخديوي والأمراء لمعارضهم ، فلم يصل إلينا إنتاج لفنانين مصريين يقلد فنونهم ، التي كانت تنتمي إلى مدارس الفن الأوروبية منذ منتصف القرن التاسع عشر ، وظل هذا الانفصال قائماً أكثر من نصف قرن بين الفنون الأرستقراطية والأجنبية من جهة وبين الفنون التقليدية والشعبية من جهة أخرى حتى العقد الأول من القرن العشرين .

يعد الاستشراق الفنى أخطر بكثير من الإستشراق الفكرى وأكثر تأثيرا منه فى أوساط الرأى العام فالاستشراق الفكرى يقوم على حد أدنى من المعرفة والمتابعة والدراسة والمثابرة كما يوحى ذلك بمجرد إلقاء نظرة سريعة على المراجع الذى يثبتها المستشرقون فى نهاية كتبهم بينما نجد أن الأستشراق الفنى يقوم بتبرير التصورات والهواجس والأحلام، والأفكار المسبقة التى يتخيلها الفنان حول الشرق دون أن يستند بالضرورة إى معرفة بواقع هذه المنطقة وتاريخها ، بالإضافة إلى ان الرسم الإستشراقى فى القرن التاسع عشر كان جزءا من الحياة الثقافية فى الكثير من العواصم الأوروبية ، ولعل هذا يبدو جليا لنا عند تأمل لوحات العديد من الفنانين الأوروبيين الذين قد تأثروا بترجمة كتاب الف ليلة وليلة ، فقاموا برسم موضوعات مستوحاة من هذه القصص فظهرت لوحات معبرة عن تلك التخيلات مثل لوحات الأوداليسك أو فتاة الغرفة التى قد رسمها العديد من الفنانين وعلى راسهم آنجر التى يتخيل فيها حياة الجوارى داخل قصور الشرق .

إنشاء مدرسة الفنون الجميلة :

في ظل هذا المناخ الفكري و الاجتماعي الذي بدأ يتبلور أخيرا مع بدايات القرن العشرين فإن الفن التشكيلي شرع فى اخذ نصيبه ، بداية من إنشاء مدرسة الفنون التي تعتبر نقطة البدء فى التعرف على فن التصوير بمفاهيمه الأكاديمية على ايدى مجموعة من الأساتذة الأجانب والمستشرقين ، من خلال عروضهم الفنية الاولى لنتاجهم المحمل بآثار من التاثيرية التى كانت قد قامت بدورها فى أوربا أنذاك ، بالإضافة الى ما فيه من تقاليد أكاديمية ظلت إلى حد بعيد سائدة ومشكّلة لملامح التصوير فى مصر خلال السنوات الأولى من هذا القرن .

نشأت فكرة الاحتياج إلى مدرسة الفنون الجميلة منذ قرنين من الزمان حين غزت الحملة الفرنسية مصر بقيادة نابليون بونابرت ، وكان وراء هذا علماء الآثار المرافقين للحملة ، لحاجتهم إلى فنيين قادرين على رسم الآثار المصرية ومحاكتها بدقة وأمانة ، ليتسنى لهم فك رموزها وإدراك أسرارها ، غير أن هذا الاحتياج لم يكتب له الاستمرار في ذلك الوقت بسبب فشل الحملة وعودتها إلى بلادها .

لم يهتم محمد على باشا بإنشاء هذه المدرسة ، على الرغم من اعتماده على الفرنسيين في إنشاء المدارس العليا ، وإرساله البعثات إلى فرنسا للتخصص في ميادين العلم المختلفة في الطب والهندسة والرياضيات والعلوم الطبيعية والحربية وغيرها كما سبق ذكره ، ولم يكن من بينها بالطبع الفنون الجميلة ، إلى أن جاء الأستاذ لابلان (Guillaume la plane) وهوذلك المثال الفرنسي الذي انبعثت من داخله فكرة إنشاء مدرسة للفنون في بلد الحضارة بعد أن غابت شعلة الفن بها إلى وقت طويل ، ونبتت لديه تلك الفكرة بناء على ما قد لمسه من استعداد فني لدى بعض الموهوبين من الشباب المصريين ، فعرض فكرته على الأمير يوسف كمال الذي أعجب بفكرته وظل الموضوع يختمر لديه حتى وعده بتحقيقه وإخراجه إلى حيز الوجود .

وأشار عليه أن يستأنس برأى بعض كبار الدولة والمثقفين من المصريين والأجانب فسار لابلان قدماً فى محاولة إقناع البعض بمزايا ذلك المشروع ولكنه لم يجد ندائه صدى لديهم ،

فعاد إلى الأمير يوسف كمال الذى حمل على عاتقه إتمام ذلك المشروع على نفقته الخاصة ، وكلف لابلان بوضع برنامج للدراسة واختيار الأساتذة المرشحين للتدريس بتلك المدرسة ، وبدأت فيها الدراسة بمدرسين كلهم من الفرنسيين يعاونهم مصور إيطالى من الذين تصادف وجوده فى مصر فى تلك الفتره.

وتأسست فى ١٢ مايو عام ١٩٠٨م بشارع ضرب الجماميز وهى أول مدرسة عربية للفنون الجميلة بمفهومها الغربى وتكونت من أربعة أقسام وهم :- (النحت وأستاذه لابلان) ، (التصوير وأستاذه فورتشيلا) ، (الزخرفة و أستاذها كولون Colonne) ، (العمارة وأستاذها بيرون Henri Pieron) . وتولى النِظارة الأستاذ لابلان .

وعند الإعلان عن المدرسة تقدم إليها ما يقارب من أربعمائة طالب من عشاق الفن وكان وقتئذ أول تلميذ بها هو محمود مختار وكان عمره ١٨عام ، وبعد شهر التحق بها ١٧٠ طالب .

ولقد ظلت المدرسة بمقرها الأول بضرب الجماميز حتى نُقلت عام ١٩٢٣م إلى دار أخرى بالدرب الجديد بحي السيدة زينب ، وخلف المثال الفرنسى " جيرييل بييسى Gabriele Piessy " فى إدارتها المثال لابلان ، والتحق بها فى الدفعات الأولى الفنانين (يوسف كامل / محمد حسن / راغب عياد / على حسن / انطوان حجازى) والمهندسين (محمد أنيس / راغب سلام / فريد نجم)، بعد فترة بمن الوقت رأوا نقل هذه المدرسة بعد تعديل باسم المدرسة التحضيرية للفنون الجميلة ،واختير لها عام ١٩٢٧ مكاناً بشارع خلاط بشبرا كمقر لتلك المدرسة التحضيرة ، كما عين لها مدير إيطالي هو المصور " كاميلو اينوسنتي Camillo Innocenti " ، وكان يعاونه في أعمال التدريس وقتئذ مدرسون كلهم من الأجانب ومنهم على سبيل الذكر : بريفال ، بواريه ، كلوزيل ، هاردي ، باردوتشا ، مارتان .

ومنذ ان قام محمد على بنهضته كان الغرب هو المصدر الأساسى لهذه النهضة التى ظهرت فى تطور العلم والتسليح والإدارة ، وكان الموفدون وعلى رأسهم رفاعة الطهطاوى ، قد أخذوا بالتقدم التقنى الهائل ، بالقياس للتخلف الذى وصل فى مصر مزريا بعد عهود ظلام

طويلة .... ولكن هذا التحول الفنى ، من الشكل التقليدى المتمثل فى التصوير العربى والخط العربى الذى كان يزين الجدران والسقوف والواجهات المعمارية ، أو من المخطوطات والصناعات اليدوية الأستعمالية والتزينية ، إلى الشكل المستحدث الذى تمثل بصناعة التمثال واللوحة المستقلة ، كان انعطافا مفاجئا،لم يستقبل بحماسة شعبية ، ولكن طبقة المثقفين والسياسيين الذين اتصلوا بالثقافة الغربية قدموا الأسباب المشجعة لإنتشاره وتذوقه ، وتناسوا تقاليد الفن العربى القديم الذى ازدهر فى العصور المتعاقبة ، والذى ترك آثاره فى الأبنية القديمة التى تركها السلف ، من العصر الفاطمى والمملوكى فى مصر بل إنهم استحضروا المعماريين الذين استبدلوا الطراز العربى ، ونشروا الطراز الباروكى والكلاسيكى المحدث ، مما نراه فى قصور الملوك والأمراء فى القاهرة والأسكندرية .

وفى هذه الأثناء كانت تتواجد لجنة مكونة من الناظر والمدرسين الأجانب ، تتحكم في مصائر الطلبة ؛ حيث تبقى من تشاء منهم للدراسة وتفصل من تشاء وتقرر إيفاد البعثات إلى من تشاء أيضاً بحجة إبقاء ذوي المواهب فقط وتشريد من لامواهب لديه ، وفي عام ١٩٢٧ م تولت وزارة المعارف الإشراف على المدرسة وتم إنشاء القسم العالي بها عام ١٩٢٩م ويشمل العمارة والتصوير والنحت ، وفي عام ١٩٣١ أضيف قسم الفنون الزخرفية ، وفي عام ١٩٣٣ م أضيف قسم الحفر ، وخرجت أول دفعة من هذا النظام الجديد ١٩٣٣، وكانت منذ عام ١٩٢٦ مقرها شارع خلاط بشبرا ثم شارع الجيزة عام ١٩٣٥م ، ثم شارع إسماعيل محمد بالزمالك حيث استقرت هناك حتى الآن ، وظل نفس الاسم (مدرسة الفنون الجميلة) حتى عام ١٩٣٢م ، وفي عام ١٩٥١ تغير ليكون (الكلية الملكية الفنون الجميلة) وأنشيء القسم الحر عام ١٩٤٢م .

كما كانت الأدوات والخامات الدراسية اللازمة تصرف بدون مقابل ، وكان شرط الالتحاق الوحيد هو النجاح في امتحان للقبول لاختبار القدرات استعداداً لبدء الدراسة في شهر أكتوبر من نفس العام . وكانت المدرسة تشغل بيتاً من بيوت الأمير يوسف كمال بدرب الجماميز رقم ١٠٠ [١].

---

(١) محمد صدقى الجباخنجى ، تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام ١٩٤٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، صـــ ١١ – ١٢))

وبالتوازى مع تأسيس مدرسة الفنون الجميلة، تفجرت ينابيع مختلقة صبت فى الجهود التى وساهمت، فى دعم دور المدرسة) وتعزيز خطة تشكيل المناخ الضرورى للحركة الفنية وبنيتها المؤسسية، إلى جانب الدور التاريخى الرائد للأمير « يوسف كمال » ، فى إنشاء مدرسة الفنون الجميلة ومتابعته الشخصية لنموها واستقرارها، ووقف الأموال والأملاك لضمان استمرار رسالتها، ثم بعث اوائل الخريجين للدراسة بالخارج، بل ومتابعتهم بالمراسلة والنصح. وكان لـ « محمد محمود خليل » بك دورا محوريا فى قيادة ودفع الحركة الفتية الشابة ؛ فى مصر، وإقناع القصر والبرلمان فى رصد الميزانيات اللازمة للمقتنيات المتحفية، والمعارض والجمعيات والبعثات والمؤسسات الفنية.

ومع تصاعد الوعى القومى بمقاومة المستعمر البريطانى ، وتأكيد السمات المميزة للهويه المصرية ، اتجه بعض النبلاء ورجالات السياسة والثقافة والاقتصاد من المصريين، إلى تشجيع كل ما هو مصرى وشرقى وعربى وشعبى وشارك رموز الوطنية المصرية فى هذا التوجه، فقامت كل من « هدى هانم شعراوى » و « أمينه هانم إلهامى » و « طلعت باشا حرب » وغيرهم يرعون الصناع الشعبيين ويرجعونهم على ابتكار نماذج جديدة لبعث الفن الوطنى التقليدي فى مختلف مجالات الفنون التطبيقية [١].

وقد انعكس ذلك على مرحلة تشكل الفنون في مصر ، فبينما اتجه الأدباء إلى الأدب الغربي بعد أن أخذوا من المنابع العربية الكثير فحققوا التمازج بين أدب التراث وأدب العصر الحديث ، كما انتشرت دور العرض السينمائي بالقاهرة والإسكندرية تعرض أفلام أجنبية إلى أن تألفت شركة مصر للتمثيل – وهي أول شركة مصرية للسينما بمبادرة من بنك مصر بريادة « طلعت حرب » ، وصور « محمد كريم » أول قصة مصرية (زينب) لـ « محمد حسين هيكل » ، وهو أول فيلم مصري ناطق ولمع نجم « سبد درويش » في الموسيقى والغناء ، في جو نشط فيه « العقاد » و « المازني » و « قاسم أمين » و « أمين الخولي » و« طه حسين » و« توفيق الحكيم » ضمن كوكبة أخرى من الكُتَّاب والشعراء والمفكرين ، ومع تصاعد أفكار حركة التحرر

(١) ص ٢٧- ٢٨ كلاى محمد عبد العزيز قاسم ، أثر البعثات الخارجية على التصوير المصرى فى القرن العشرين ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٨ .

في المجتمع المصري ، وفي ظل تلك الظروف التي صار بعث تقاليد الثقافة القديمة أحد المصادر الرئيسية لميلاد ثقافة جديدة قادرة على التعبير عن أقوى أشكال الوعي بالذات القومية ، وسعى الشعب نحو تطور تاريخي مستقل .

وهكذا ظل هذا المناخ الفكري والاجتماعي وبدأ الفن التشكيلي يأخذ نصيبه الذي بدأ يتبلور أخيراً مع بدايات القرن العشرين ومنذ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة ١٩٠٨م ، وبالرغم من نمو طبقة جديدة من المثقفين ، إلا أن الشارع المصري لم يكن مؤهلاً لاستقبال هؤلاء الفنانين والاحتفاء بهم بالشكل المناسب ؛ كنتيجة لمعتقدات شعبية راسخة بالإضافة إلى بعض التأويلات التي كانت تحرم الفن ، والتي حصل أصحابها على الدعم والمساندة في البداية من جانب الأتراك وبعد ذلك من الأوروبيين المحتلين للبلاد الذين من مصلحتهم تغريب الشعوب ذات الحضارات والثقافات الضاربة في عمق التاريخ ، كما جاءت أيضاً الأشكال المتقدمة من الإبداع الأوروبي وما توصل إليه الفنان الغربي كمصدر لتجارب الجيل الأول وإن يكن التماس مع هذا المصدر عندهم يظهر في امتلاك الأساليب التقنية ومحاكاة الدروس الأكاديمية الأوروبية [١].

وينعي « لطفي السيد » علي المصريين أن عقولهم تسبق كثيراً أذواقهم ؛ لأننا لم ندخل الفنون الجميلة في مجمع علومنا ... ويكتب « محمد عبده » مقرباً الفنون الجميلة من ذوق المصريين وثقافتهم ، فيعقد مقارنة بين الرسم والشعر ، لكون الشعر جزءاً مهماً من مكونات الثقافة المحلية فيقول : " إن الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى ، إن هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص في الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة ، ما يستحق به أن يسمى (ديوان الهيئات والأحوال البشرية) يصورون الإنسان أو الحيوان في حال الفرح والرضا ، والطمأنينة والتسليم ، وهذه المعاني المدرجة في هذه الألفاظ المتقاربة لا يسهل عليك تمييز بعضها عن بعض ، ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهراً وباهراً ، يصورونه مثلاً في حالة الفزع والجزع ، والخوف والخشية .. والجزع والفزع مختلفان في المعنى ، ولم

(١) كلاى محمد عبد العزيز قاسم ، المرجع السابق ، ص ٦٣- ٦٤ .

أجمعهما هنا طمعاً في جمع عينين في سطر واحد ، بل لأنهما مختلفان حقيقة ، ولكنك ربما يقتصر ذهنك على تحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ، ولا يسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ، ومتى يكون الجزع ، وما هي الهيئة التي يكون عليها الشخص في هذه الصورة أو تلك .. أما إذا نظرت إلى الرسم – وهو ذلك الشعر الساكن – فإنك تجد الحقيقة بارزة تتمتع بها نفسك ، كما يتلذذ بالنظر فيها حسك . "

ويدخل الشيخ الإمام محمد عبده في المنطقة الشائكة الحرجة ، ليدافع عن الفنون الجميلة أمام المتزمتين الذين يرفعون لواء التحريم فيقول : " إن الرسم قد رُسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان ، وبالجملة يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل " وسوف نلقى الضوء على علاقة الدين الإسلامى بالفن والمجتمع لاحقا [١].

مدرسة الفنون الجميلة بالإسكندرية :

نشأت حركة الفنون التشكيلية في الإسكندرية على أيدي فنانين من الأجانب اتخذوا من مراسمهم الخاصة مدارس لتعليم هواة الفنون وإشباع ميول الموهوبين ، وأقدم هذه المراسم هو مرسم المصور الإيطالي " أرتورو زانبييري "الذ بدأ فيه فنان الإسكندرية محمود سعيد ، ثم مرسم " جول بلنت " ، ومرسم " جياكمو سكاليت " ، ومرسم " شيفاليتي " ، ومرسم " ايتوري بيكي " وفيه قضى محمد سيف الدين واللي وشقيقه إبراهيم أدهم واللي أربع سنوات [٢].

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من ١٩٠٠-١٩٤٥، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، صـــ ٢٢- ٢٣.

(٢) محمد صدقى الجباخنجى ، تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام ١٩٤٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٤ – ١٠٥ .

أنشئت كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية في صيف عام ١٩٥٧ م ، وفُتحت أبوابها يوم ٥ أكتوبر لاستقبال ٦٠ طالباً وطالبة في السنة الإعدادية ، وعُين المثال أحمد عثمان عميداً للكلية ، وكان الفنان حسين يوسف فوزي وكيلاً لها ، واتجهت الكلية نحو خلق فن سكندري يسير على منوال ما لهذه المدينة العظيمة من روح فنية ظاهرة تتجلى في جوها وصفاء ألوانها ولباس أهلها ، وصناعتها الشعبية ، وذلك من أجل متابعة نهضتها الفنية التي بدأت مع بداية القرن العشرين أو قبله بإنشاء المدرسة الإيطالية لتعليم الرسم والنحت (دانتي اليجيري) ثم استوديهات الفنانين الأجانب القدامى و الأساتذة الرواد : محمد ناجي ، محمود سعيد ، الأخوين سيف وأدهم وانلي ، ومحمود موسى .

اتجهت الكلية إلى الاستفادة من خبرة الفنانين الأحرار (الذين لم يحصلوا على مؤهلات دراسية) المقيمين بها سواء كانوا يحملون مؤهلات فنية أو شهرة فنية أمثال سيف وأدهم وانلي ومحمود موسى ومحمد حسين هجرس ، وبهذا دخلت هيئة التدريس عناصر جديدة ونشطة ومرموقة في الأوساط الفنية .

أما أساتذة الكلية عند إنشائها فكانوا في التصوير : سيف الدين وانلي وإبراهيم أدهم وانلي وحامد ندا . وفي النحت : محمود موسى و محمد حسين هجرس وحافظ فهمي والسيد مرسي صادق . وأساتذة الحفر : عبد الله جوهر ومريم عبد العليم و ماهر رائف .

وبعد إحالة الفنان أحمد عثمان أول عميد للكلية إلى التقاعد تولى هذا المنصب كامل مصطفى ، ومن بعده محمد حامد عويس ، ثم المهندس يحيى حموده ، وانضمت إلى جامعة حلوان عام ١٩٧٥م ، ثم انفصلت عن جامعة حلوان وضُمت إلى جامعة الإسكندرية عام ١٩٨٩ م .

ثانيا :جيل الرواد فى مصر ودورهم فى المجتمع المصرى

عقب خروج الحملة الفرنسية من مصر جاءت فترة حكم محمد علي وأسرته حتى منتصف القرن العشرين فبقدر ما آتت به من مظالم ومعاناة للشعب ، فقد فتحت آفاقاً جديدة ما كانت تفتح من قبل ذلك ، فاستقلال مصر عن الخلافة العثمانية كان مدخلاً للشعور بالذات المصرية ومؤشراً لبزوغ فكرة الوطنية بعد اغتراب عنها دام طويلاً ، حتى ومع إنتكاسة الإحتلال البريطانى وإنكسار حلم الدولة المصرية الكبرى التى كادت تتحقق إبان حكم محمد على باشا وولده إبراهيم باشا ،ظلت الهوية المصرية بخصوصيتها العقائدية والفكرية كامنة فى عقل الإنسان المصرى .

وهكذا كانت بداية الحركة الفنية الجديدة تعبيراً عن نمو اجتماعي وتحول سياسي وثقافي شامل ، فكان طبيعياً أن تبدأ الحركة الفنية المصرية – رغم حداثتها – قوية ومتوافقة مع التيار القومي الذي كان معنياً بطرح قضية الاستقلال الوطني على الرغم من صورة الفنون الجميلة المرتبطة بالأرستقراطية المقلدة للحياة الأوروبية إلا أنه كان لزاماً على جيل الرواد ممن تخرجوا من مدرسة الفنون الجميلة (أو من درسوا في مراسم الفنانين الأجانب) الخروج من عباءة الأساليب والمدارس الأوروبية – التي نقلوها بأمانة عنهم – صانعين فناً يعبر عن ملامح قومية تتناسب مع هوية مصر الحضارية . وليس الفن الذي يحمل طابعاً قومياً عبارة عن تركيبة معينة أو مجموعة معادلات ، بل هو مدى الصدق ومحصلة الفهم العميق لروح مصر وفلسفاتها وتوضيح الخصائص المميزة لها واتباع ما وضعته قوانين الطبيعة لديها فالأمر يتعلق بالرؤية البصرية الشاملة وتفتح الفكر والوجدان دون افتعال.

كانت مصر في تلك الحقبة التي سبقت الحرب العالمية الأولى تقيم دعامات نهضتها الحديثة ، فأسست الجامعة المصرية الأهلية ومدرسة الفنون الجميلة ، وقد أدى عدم وجود الكوادر الوطنية القادرة على تدريس الفن إلى استعانة إدارة مدرسة الفنون الجميلة العليا بالفنانين الأجانب كمدرسين للفن ؛ مما وضع العملية التعليمية في أيدي الأساتذة الفرنسيين والإيطاليين ، وقُدّر للخريجين الأوائل من المدرسة أن يصبحوا رواد الإبداع الفني الوطني ،

وهـم نفـس الفنـانين الـذين تشـكل مـنهم الجيـل الأول للمصـورين والنحـاتين والرسـاميين المعاصريين في مصر .

ويمكننا أن ندرك أن الفن التشكيلي بدأ في التبلور أخيراً مع بدايات القرن العشرين ويتمثل ذلك في إنشاء مدرسة الفنون الجميلة لتكون بمثابة البداية الحقيقية للنهضة المصرية في تعليم الفنـون الجميلـة المرتبطـة بالأرسـتقراطية المقلـدة للحيـاة الأوروبيـة ولقـد دعـم هـذا التبلـور عدة نقاط تتمثل فيما يلى :

أولا : حملـة المفكـرين المصـريين ورجـال التنـوير منـذ بدايـة القـرن الماضـي وأوائـل القـرن العشرين لإقناع الرأي العام بأهمية الفنون وضرورة الارتقاء بالذوق الجمالي ومحو أي التباس حـول تعـارض النحـت والتصـوير مـع الـدين ، بـدءاً مـن الشـيخ محمـد عبـده ، و قاسـم أمـين ، وعبدالله النديم ، ولطفي السيد؛ وهم المشاركين في تغذية منـاخ النهضـة التحرريـة الداعيـة إلـى الأخذ بسبل التقدم العصري في أوروبا – ثقافياً واجتماعياً – وإلى إحياء دورنا الحضاري القديم والوقـوف علـى أقـدامنا بثقـة فـي سـباق التمـدين ، وبدايـة ظهـور طبقـة جديـدة مـن المثقفـين المتأثرين بالحضارة الأوروبية والمناخ الأوروبي الذي ساد البلاد أعقاب الاحتلال الإنجليزي.

ثانيـا : إقبـال بعض أبنـاء الطبقـات الثريـة الجديـدة فـي بدايات هذا القـرن علـى مراسـم الفنـانين الأجانب لدراسة الرسم والنحت على أيديهم خاصـة بالإسكندرية ، مثل جورج صباغ ، ومحمد ناجي ، و محمود سعيد ، وأصبح الفن يمثل طموحاً راقياً ينافس الطموح إلى سلك القضاء لدى أبناء الطبقة الراقية .

ثالثـا : ظهـور نمـاذج خلاّقـة ممـن تخرجـوا مـن مدرسـة الفنـون الجميلـة كنـواة حقيقيـة للحركـة التشكيلية المصرية ، سـاعدوا علـى خلـق تيـار فنـي وطنـي فـي سياقه و أوصـافه ، واسـتطاعوا بمهارة عالية أن يدمجوا بين استخدام الأساليب والمدارس الأوروبيـة التـي نقلوهـا بأمانـة فـي التعبير عن ملامح التراث القومي والتسجيل الحقيقي للحياة المحيطة والموضوعات المحلي .

رابعا : عبقرية فناني جيل الرواد (ممن تخرجوا في مدرسة الفنون الجميلة أو درسوا في مراسم الفنانين الأجانب) في تمصير الأساليب الأوروبية التي تربوا عليها ، وفي ربطها بالمشروع النهضوي للأمة ، الذي التفت حوله قوى المثقفين وطلائع العمل الوطني ، كما نجحوا في المزج بين الفنون الجديدة وبين الفنون المصرية القديمة خاصة بالنسبة لمختار وناجي وسعيد وعياد ، واتخاذهم رموزاً من بسطاء الشعب للكفاح والتحرر والأصالة المصرية.

خامسا : الشعور الوطني الذي بدأ في النمو تدريجياً في وجدان الفنانين وكان بمثابة نقطة انطلاقة وطنية لأمة تستعيد وعيها بذاتها ، بل تستعيد مقدرتها بدءاً من اكتشاف تاريخها حتى تحرير أرضها وإرادتها من المستعمر الإنجليزي .

ومن خلال ما سبق يمكننا استشفاف أن الصورة الفنية لم تكن منطوية – آنذاك – على مفهوم الجمال بقدر ما كانت منطوية على معنى الرمز ، فلم يكن يعني معظمهم آنذاك البحث عن تقنيات وجماليات الصورة الفنية بقدر ما كان الاهتمام منصباً على الموضوعات ومدى قربها من قضية النضال والنهضة المصرية ، فكان الشكل في الصورة مباشراً وتعليلياً وشائعاً .

ولقد أتيحت فرص لجيل الرواد أن يثقلوا من مواهبهم وأن يستكملوا حزق علومهم عن طريق البعثات التى قد أتيحت لهم فى تلك الفترة ، فاتفق رواد الفن المصرى « محمود مختار و « يوسف كامل » و « أحمد صبرى » و « راغب عياد » على اكمال دراستهم الفنية فى باريس، بعد أن درسوا الفن فى مدرسة الفنون الجميلة .

سافر « محمود مختار» عام ١٩١٢ إلى باريس ، واستمر فيها ثمان سنوات ، وهناك حصل على الجائزة الأولى فى معرض فن الشباب العالمى، واندمج فى الحياة الفنية الباريسية ، واستلم إدارة متحف غريفان لمدة عامين . وكان برفقته المصور « أحمد صبرى ».

كما اتفق « يوسف كامل» و « راغب عياد » على أن يدعم كل واحد الآخر بنفقات الدراسة، فدرس يوسف كامل فى إيطاليا عام ١٩٢٨ ، ودرس « راغب عياد » فى إيطاليا أيضا وفيها تزوج من « إيما كالى عياد » ، وهى فنانة لعبت دورا فى تغريب الفن المصرى.

أما « محمد حسن » فدرس فى لندن عام ١٩١٧، واتجه اهتمامه إلى النحت وفن المعادن ، وفى الأسكندرية ظهرت مجموعة من الفنانين الذين لم يدرسوا فى أكاديمية نظامية ، بل أن أحدهم وهو « محمود سعيد » كان قاضيا درس القانون فى باريس ١٩١٩، وفيها كان يتردد على مراسم الفنانين الفرنسيين ويتشبع بأصول الفن الحديث ، أما محمد ناجى فقد كان دبلوماسيا ، وفى باريس تعلق بالإنطباعية وتعرف على مونيه رائد الإنطباعيين . ولابد أن نذكر جورج صباغ الذى هجر الأسكندرية وعاش فى باريس ، وفيها اصبح من مشاهيرالفنانين ، وكان قد درس الفن على يد عمالقة التصوير الفرنسى مثل « موريس دونى » و « فاللتون » [1].

وتبياناً لما حاق بالفنانين من صعاب في بداية واستكمال لذلك المشوار الصعب لخلق جيل جديد متفهم عراقة ماضيه ومتطلع لبناء حاضره ومستقبله نذكر ما قصه الفنان "راغب عياد " عن تعنت الأساتذة الأجانب ومحاولة السيطرة عليهم بعد عودتهم من البعثات وهم مزودين بأعلى المؤهلات ، فيقول : " لقد تعاونوا على إطفاء الشعلة المضيئة ؛ خشية أن يسطع نورها الوهاج فتتلاشى سلطتهم وينهار نفوذهم ، ولقد زاد حقدهم منذ أن بدأت البعوث تعود من أوروبا سنة ١٩٢٨م ليأخذ أعضائها أماكنهم ويبدأوا جهادهم في خدمة الوطن ، وعندئذ كشفت الإدارة الأجنبية عن أنيابها لأنها شعرت بالخطر المحدق بمستقبلها ، ونكّل الأجانب بأعضاء البعثات ، وسدوا أمامهم جميع الأبواب وحرصوا على محاربتهم ومقاطعتهم والحد من نشاطهم وإبعادهم عن الأوساط الفنية . "

وفي الواقع أن عدداً كبيراً من الموهوبين قد ذهبوا ضحية هذه الأحكام المتعنتة ، لكن القادرين منهم قد اتجهوا نحو أوروبا للدراسة بمعاهدها واستطاعوا أن يثأروا لكرامتهم بالحصول على مؤهلات علمية أعلى في الاتجاهات الفنية . ولقد استطاع الفنان المصور " عبد الغني قدري " أن ينجح في الالتحاق بالسنة الدراسية الثالثة من أكاديمية روما عند وصوله

---

(١) كلاى محمد عبد العزيز قاسم ، أثر البعثات الخارجية على التصوير المصرى فى القرن العشرين ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٨، ص ١٧ .

إليها عام ١٩٢٨م بدلاً من السنة الدراسية الأولى ، وأن ينهي الدراسة بها في عامين فقط وبتفوق .

وأمام هذا التعسف الأجنبي كان لابد للفنانيين والكتاب من وقفة إيجابية ، ولقد تصدت رابطة الفنانيين المصريين لتلك القوى الأجنبية المتحكمة في مصائر شبابنا الفني فقاموا بتحرير المقالات ونشر الحقائق بالصحف وبدأت حملة عارمة عام ١٩٣٦م بمقالات تظهر في جريدة البلاغ أو الأهرام بإمضاء (فنان) أو (فنان مصري) أو (فنان مطلع) ، وتتضمن الكشف عن فساد الإدارة الفنية بالأجانب الذين كانوا يتولون مهاماً ويحتكرون المناصب المهمة فيها باسم الفن ، ووجد ندائهم صدى المسئولين بوزارة المعارف .

وبالفعل خرج الفنانون من هذه المحنة سالمين بل ومنتصرين بعد أن اقتنع جورج ريمون ، وهو أكبر الموظفين الأجانب بوجهة نظرهم ، وصدرت القرارات الوزارية عام ١٩٣٧م بإنهاء عقود عدد كثير من الموظفين الأجانب في إدارة الفنون الجميلة وفي مدرستي الفنون الجميلة والتطبيقية ، وتعيين الفنان "محمد ناجي " مديراً للمدرسة الأولى والأستاذ " محمد حسن " مديراً للمدرسة الثانية لفترة حتى عُين مراقباً عاماً بمراقبة الفنون بالوزارة ، ومن ثم شغل الأستاذ " أحمد يوسف منصبه في التطبيقية ، كما عُين الأساتذة " يوسف كامل و" أحمد صبري" و " راغب عياد" و " عبد القادر رزق" و " الحسين فوزي " و "عبد المنعم فهيم " و " محمد عزت مصطفى" و" سعيد الصدر" و" أحمد عثمان" و" حسين محمد يوسف و" أنطون حجار" كأساتذة بالمدرستين .

عند الحديث عن دور فنانوا الرواد فى المجتمع المصرى ودورهم فى التأثير والتعبير عن المجتمع المصرى نبدأ بالحديث عن "محمود مختار " ، وملحمته الفنية فى إنشاء تمثال نهضة مصر ، حيث عاش أحداث ثورة ١٩١٩ فأوحت إليه بإنشاء النصب التذكاري " نهضة مصر " وعرضه بصالون باريس الدولي لعام ١٩٢٠ وأشادت به صحافة باريس ، كما شاهده حافظ عفيفي باشا وويصا واصف بك وواصف غالي باشا عندما كانوا بصحبة سعد زغلول باشا في باريس في نفس العام . ودعا "أمين الرافعي" رئيس تحرير جريدة الأخبار إلى اكتتاب شعبي لإقامة النصب التذكاري بأحد ميادين القاهرة ونجحت الحملة وتحمس لها الصغار و الكبار

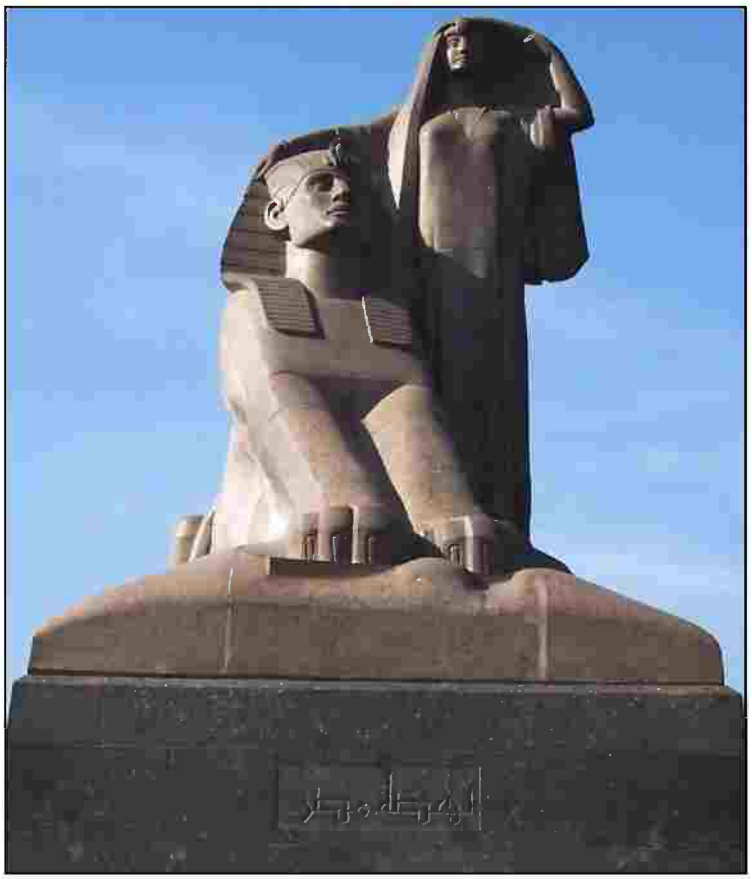
والفقراء والأثرياء بالتبرع من ٥ قروش إلى المئات حتى بلغ الاكتتاب الشعبي ٦٥٠٠ جنيه ، وقرر مجلس الوزراء بجلسته في ٢٥ يونيو من عام ١٩٢١ تخصيص مكان بميدان المحطة وأن تشرف وزارة الأشغال على وضع الأساس وتشييد القاعدة ، وفي يوليو من عام ١٩٢٤ خصصت الحكومة مبلغ ١٢ ألف جنيه لنفقات إقامة النصب من حجر جرانيت أسوان ، واستمر العمل على الرغم من محاولات عرقلة التنفيذ من جانب موظفي وزارة الأشغال إلى أن أسند إلى عدلي يكن باشا تشكيل وزارته الائتلافية في عام ١٩٢٧ ، وكان "سعد زغلول" باشا رئيساً لمجلس النواب و"حسين رشدي" باشا رئيساً لمجلس الشيوخ ، وجمعتهم الرغبة في إقامة النصب التذكاري إلى زيارة " مختار" في موقع العمل بميدان المحطة وتبينوا مساوئ تدخل وزارة الأشغال في إحباط سير العمل في مشروع يعتبر الرمز ليقظة روح الشعب وثورته الوطنية وأرغموا وزارة الأشغال على التعاقد مع مختار في أغسطس عام ١٩٢٧ على إتمام المشروع في ثلاثة عشر شهراً ولكنه استطاع أن يتمه في ستة أشهر فقط . وتوفى الزعيم "سعد زغلول" في عام ١٩٢٧ وانتظر مختار شهوراً حتى تقرر إزاحة الستار عن " نهضة مصر " في ٢٠مايو من عام ١٩٢٨ في احتفال رسمي حضره الملك "أحمد فؤاد " [١].

وعند التأمل فى أعمال " مختار" وصياغته الفنية نجده يستغرق في تمجيد الفلاحة وفي نحت تماثيل تنم عن موقف اجتماعي منحاز للأغلبية الكادحة التي تعطي الخير وتحرس البلاد معبراًعن نضالها وأحزانها ومقومتها وصمودها وعمق أسرارها (حاملات الجرار ، الحزن ، حارس الحقول ، القيلولة ، رياح الخماسين ، كاتمة الأسرار ، إلخ ...) ويتمادى في تعميق انتمائه السياسي فيمجد رمز الثورة بنحت تمثالين ميدانيين للزعيم سعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية فوق قاعدتين صور فوقهما بالنحت البارز والغائر معالم الحضارة والعطاء المصري على مر العصور متحدياً قوى الاستعمار والملكية ، في بلد ما يزال يحكمه الانجليز وأعوانهم ، وكان بعد عامين من ثورة ١٩ قد بدأ في تكبير تمثاله الشهير " نهضة مصر " بميدان باب الحديد مستجيباً لحملة واسعة قادها المفكرون والوطنيون وتعاطف معها الشعب بكافة طبقاته وفئاته وتبرعوا بقروشهم وملاليمهم لهذه المهمة التاريخية .

---

(١) محمد صدقى الجباخنجى ، تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام ١٩٤٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، صـــــ ٣٥ -٣٦ .

لقد انحاز " مختار" للشعب فانحاز الشعب إليه ، وكان من البديهي أن تضع الحكومة شتى العراقيل في طريق تنفيذ التمثال وبالرغم من توقيعها عقداً مع الفنان يحصل بمقتضاه على مكافأة عن قيامه بتصميمه وتنفيذه ، فإن جزاؤه بعد ثماني سنوات من العمل المضني في نحت التمثال في حجر الجرانيت – كان هو التهرب من دفع مكافأته ، لكنه بالفعل حصل عليها مضاعفة ، وذلك ببلوغ رسالته إلى الشعب واحتضان الشعب لها .. منذ ذلك الوقت وحتى اليوم .



شكل رقم (١٠)
محمود مختار
تمثال نهضة مصر

ويحمل لنا تاريخ الفن فى مصر تجربة أخرى فريدة لفنان من أساطين جيل الرواد ، ومدى تواصلهم مع مجتمعهم وأنغماسهم فى أفكاره القومية والتاريخية ، حيث نستعرض تجربة الفنان " محمد ناجى" .

لم يهتم ناجى بتقديم نوعية من الأعمال الفنية التى كانت تلقى قبول ورواج عند الطبقات الأرستقراطية فى ذلك الوقت ، إذ كان إهتمامه منصب على تقديم نوعية فن قومى خاص بالفكر المصرى حتى وإن كان نقيضا لما هو سائد من فن رسمى يحمل اللغة الغربية ، وأن يكون فنه بعثا واستنهاضا لتراث عريق ، واستمر مواصلا تأكيد رسالته الداعية إلى الاستقلال عن الثقافة الغربية وهو تلميذها النجيب – وإلى ارتباط الفن بالمجتمع فيقول في عام ١٩٣٥ : " .. لقد حان الوقت لنؤكد أننا لم نعد تابعين لأحد أياً كان ، في ذات اللحظة التي تعلن فيها الثقافة الغربية أنه لم تعد هناك مدارس بل مجرد أفراد ، وهذا يعني بعبارة أخرى : انهيار برج بابل .. غير أن الحياة بداية تتجدد إلى مالا نهاية ، فالفن القائل اليوم أنه وليد الفردية بلا حدود يقدم نفسه في صورة حالات نفسية واعترافات ، وأنه متجزئ لكنه ينبئ عن ميل خفي للبناء ساعياً للارتباط بالهيئة الاجتماعية .. فينبغي أن يكون الفن – أي فن – إشباعاً لحاجات معينة .. "

يقول " ناجى" : (نحن فى حاجة إلى فن جماعي يهتم فى المقام الأول بتقاليدنا التاريخية ، وبالحياة الاجتماعية المصرية ، فالخطر كل الخطر يكمن فى أن تبلغ مصر قبل الأوان مرحلة الفن التأملي أو الفن للفن) .

(*) محمد ناجى من مواليد اسكندريه ، 17يناير - 1888 القاهرة ،1956 (، فنان مصرى كبير من جيل رواد التصوير المصرى ، جمع بين دراسة القانون و الفن. درس القانون فى جامعة ليون فى فرنسا - 1906) (1910حصل شهادة الليسانس. درس الرسم على ايد الفنان الايطالى بيتالى فى اسكندريه (١٩٠٦) وسافر ايطاليا و درس الرسم فى اكاديمية الفنون فى فلورانسا(1914 - 1911) ، و اشتغل مع الرسام الفرنساوى اندريه لوت. بعد ما رجع إلى مصر ظهر تأثره بالمدرسه التأثيريه و الرسام كلودمونيه الذى قابله فى فرنسا. كان اول مدير مصرى لمدرسة الفنون الجميله العليا فى القاهرة .درس الطبيعه المصريه التى ظهرت فى أعماله، و ربط ماضى مصر الفنى العريق بحاضرها ، و استلهم رسومات المصريين القدماء ، ترك اعمال جميله فيها بصمات اسلوبه الفنى المتميز ، حصل على وسام الشرف من فرنسا سنة ١٩٢٧، بتتميز رسوماته بقوة التركيب و شفافية الألوان. من أعماله " مدرسة الاسكندريه) "بداها ١٩٣٩). له معارض فى فرنسا وبلجيكا و انجلترا ، و له لوحه معروضه فى متحف تيت جاليرى فى لندن بعد وفاته سنة ١٩٥٦.

إن هذا الوعى السياسى المبكر لدى « ناجى» بدوره فى حياة مجتمعه كان يسبق زمنياً بكثير تاريخ هذه الكلمات ، فقد قرر حتى قبل أن يتخرج بكلية الفنون بفلورنسا أن يكون المصور القومى لبلاده ، الذى يعبر عن الملاحم الكبرى لوطنه [١].

يقول « ناجى» (... واجبى أن أصبح الرسام القومى ، رسام الملحمات القومية ، إننا لا ينقصنا الأبطال الذين يظلون حبيسي الظلام لعدم وجود من يتغنى بمجدهم .. ورغبتي هى إثارة حب هذا الشعب الطيب للفن الذى يعيد الحياة فى عروق العبقرية) .

ويستكمل « محمد موسى ناجي» .. من كلماته : " إذا كان هناك بلد لديه القدرة على الإحساس بمعنى الفن الحديث بذكاء مرهف ووضوح تام فهذا البلد هو بلاشك مصر "

" وإذا كنا في كثير من الحالات أمناء على تراثنا القديم ، فمن ناحية أخرى لايمكننا أن نغفل عطاء الحضارات العديدة التي احتكت بنا " ، " إنني أود أن أبعث في هذا الشعب تذوقه للفن الذي يسمو بعبقريته وحسه ، يجب إيقاظه من نوبة الخمول التي انتابته في هود اضمحلال "

" إن الفن التأثيري أيقظ شعور الفنانين من غفلة عميقة ، وقد جلب إلى لوحاتهم الصفاء والنقاء الذي طالما افتقدوه في أعمالهم "

" أتمنى أن أكون مصوراً لبلادي ، أصور تاريخها ووقائعها التاريخية ، فإننا لا نفتقر إلى أبطال ، ولكننا لا نجد من يمتدحهم "

" إن التقاليد الشعبية والعمل اليدوي الذي توراثته الأجيال عن طريق الحرفيين هو الذي يجب أن يكون عماداً للفنون المصرية الحديثة ، في التشكيل الفني والإنتاج الصناعي والعمارة "

" إلى متى لا يعبر الفنان بريشته عن ثورتنا ؟ وما معنى هذا الفتور ؟ نحن لا نرجو من رواد نشاطنا الفني إلا تمجيد حياتنا القومية وإبراز معانيها على الحوائط ، ليعلم بها رجل الشارع ، والزائر الكريم لبلادنا "

" إذا كان قيام وعي فني في بلد يتطلب أولاً الحرية الشعبية ، فإننا نكون قد حققنا الحرية لأنفسنا لا بقوة السلاح ولا بإراقة الدماء ، ولكن بما نبذله من جهد نحو تثقيف أنفسنا وتوسيع مداركنا "

---

(١) عزالدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ،١٩٩٧ ، صـــــ ١٥ .

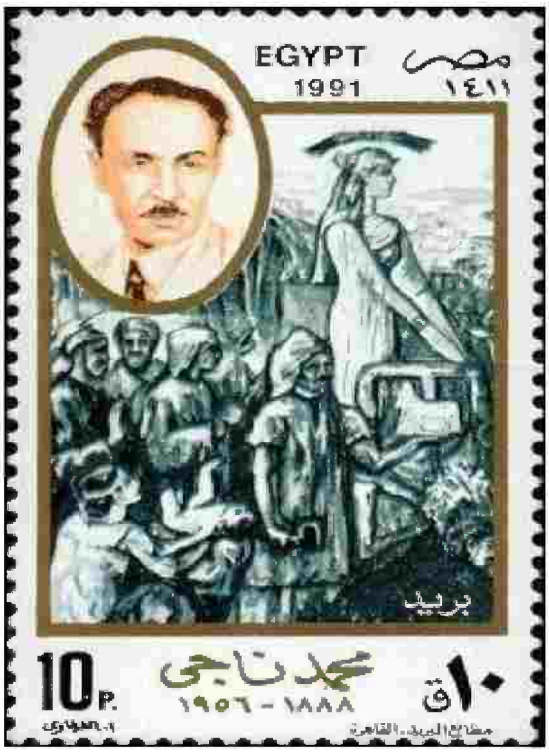
" إدخال البهجة في الحياة ضرورة اجتماعية ، والعمل يزداد إنتاجه إذا أحيط باللذة الفنية ذلك أنه سيكون نتيجة عاملين وقوتين : القوة المادية والقوة النفسانية "

ويقول « ناجى» في رسالة إلى شقيقته الفنانة عفت ناجي عن الفن أنه قصد إلى أن التصوير يجب أن يُلبي احتياجات ، ومن ثم يخرج عن إطاره الضيق إلى آفاق اجتماعية يؤدي فيها دوراً تربوياً وإعلامياً ، وهكذا يكون للفنانين وظيفة أكثر جدية وجدوى ونقاء ، فيصلون بأعمالهم إلى إفهام الجماهير وقلوبهم ، بدلاً من التردي في العزلة المميتة لهم ولفنهم وللفن عموماً ، وعلى أي حال لن يكون دور الفن تكراراً وإعادة لدور كاتب المقال والمدرس ، بل سوف يكون له دور أكثر عمقاً وتغلغلاً إلى لب الحقائق التاريخية والعلمية . فجاءت لوحاته برهاناً بليغاً للتأكيد على دعوته هذه ، فاللوحة لا تنقل حرفياً حدث تاريخي ولا تحصر الرؤية في جزئية معينة ولكنها جاءت لتبحث في جوهر التاريخ ودعوة من ناجي إلى الفنان أن ينزل من برجه العاجي ليُخاطب الجمهور بشكل مبسط وواضح وأن يصور لهم ما يفيد ودائم وأن الفن جهد متماسك في خدمة الثقافة العامة ويستهدف ما تنشده الملاحم الشعبية .

وهكذا لا يكتفى« ناجى» بالدراسة فى إيطاليا ، بل يتحول للإقامة فى فرنسا للتعرف على فنونها الكلاسيكية والطليعية ، من خلال متاحفها أو مراسم فنانيها المحدثين ، حيث أقام فترة قريبة من كلود مونيه رائد المدرسة الانطباعية فى بلدة جيفرنى ١٩١٨ ، وأصبح المستقبل مفتوحاً أمامه للتعبير كفنان يجيد تصوير المناظر الطبيعية والبورتريه بنزعة انطباعية تستهوي ذوق المشترين ؛ مما يرضى طموح أى فنان شاب .. لكن هذا لم يكن يخدم مشروعه القومي الذى آمن به ووهب نفسه لتحقيقه ، فتغاضى عن هذا النجاح السهل ، واتجه للبحث عن الطريق الصعب للبناء الفني الرصين القائم على التوازن والاستقرار اللذين يناسبان مشروعه المنشود ، ويحققان ما كان يأمله من تأكيد القيم التى وجدها فى فن أجداده القدماء فى طيبة .. ويتقصى فى هذا السبيل أساليب فناني (ما بعد الانطباعية) وعلى رأسهم سيزان وجوجان . وهكذا كان البحث التقني للفنان واختيار الأسلوب الفنى هو أيضا وليد قناعة فكرية بهدف اجتماعي ومشروع وطني .

وجاء أول اختبار حقيقى لهذه القناعة عندما هبت ثورة ١٩١٩ ، ويشعر ناجى بنداء مصر له ، فيقرر العودة إليها فورا ويستأجر منزلاً أثرياً فى القلعة (بدرب اللبانة) ويعكف على رسم لوحته الكبيرة (نهضة مصر) أو (موكب ايزيس) وهنا نجد نموذجا راقيا ومبكرا – فى الفن المصرى – بالنسبة لعلاقة الفن بالسياسة ، فناجى لم يلجأ لتقديم صورة وصفية للمظاهرات أو أحداث الثورة أو حتى للزعيم سعد زغلول ، بل لقد ابتعد تماما عن موضوع الثورة ، واختار موقفاً فكرياً يستلهم التاريخ الحضاري المصري ؛ ليؤكد من خلاله معنى التفاف عناصر الأمة وقواها المنتجة حول رمز الخير والعطاء والحفاظ على استمرارية مصر، ففى لوحة (موكب إيزيس) نجده قد صور الإلهة ايزيس محمولة على محفة وهى تقود الجميع فى موكب أسطوري مهيب ؛ مؤكدة أن دور مصر الحضاري أكبر من أى محاولة لكبحه والقضاء عليه بواسطة أية قوة .

ولم يكن من قبيل المصادفة – فيما أعتقد – هذا التشابه في الاسم والموضوع بين لوحة " النهضة المصرية " لناجي وتمثال " نهضة مصر " لمحمود مختار الذي كان يعيش قريباً منه في فرنسا خلال تلك الفترة ، ولا نستطع الجزم أيهما أنجز عمله قبل الآخر ، لكن المؤكد أن الدافع لكليهما كان واحداً ؛ هو خدمة القضية الوطنية والمشاركة في ثورة ١٩ ، والرغبة في الالتحام بالشعب ، وإثبات فكرة النهضة والخلود ؛ تعبيراً عن بعث أمة طال رقادها ، ولم يكن مصادفة كذلك استخدام كلا الفنانين رموزاً من التراث الفرعوني أيضاً (الوضع الجانبي المتكرر للأشخاص والتصفيف المتوازن لدى ناجي ، والكتلة الهرمية الشامخة لدى مختار ، وفي قاعدتها أبو الهول الذي تستنهضه فلاحة شابة تُحاكي بوجهها ووقفتها النحت المصري القديم) .



شكل رقم (١١)
طابع تذكارى ل محمد ناجى
به مقطع من لوحة نهضة مصر

شكل رقم (١٢)
محمد ناجى ، مدرسة الأسكندرية
١٩٥٢م
زيت على توال
١٧٥سم x ٧٥سم

شكل رقم (١٣)
محمد ناجى ، مبايعة شعب مصر للوالى محمد
على ١٩٤٨م
زيت على توال
٣٩٠ سم x ٢٥٠سم

- إن مختار و ناجي كانا يفتحان بذلك عصراً جديداً بالنسبة لقضية التواصل الفني مع الجماهير فيخرجان عن أطر السلطة والنخبة (بوجهيهما الاجتماعي والثقافي) ليجعلا من الشعب هدفهما وسندهما معاً .

كان توجه بقية أبناء الجيل بعيداً عن ذوق الارستقراطية واحتياجها من الفن ، وقريباً من حياة البسطاء بتجلياتها المختلفة ، بين القرية والأحياء الفقيرة في المدن ، وبلغت درجة الحميمية للواقع المصري لديهم حد الابتعاد عن رموز السلطة ، وفي نفس الوقت عن الرموز الخيالية والمعاني المجردة – والاستعمارات التراثية ، ليصبحوا أكثر تعبيراً عن نبض الحياة الشعبية في الشوارع والحواري والأسواق والمساجد والموالد الدينية ، وفي مواقف كفاح الصيادين والفلاحين في الحقول ومظاهر الأفراح والمهرجانات الشعبية والريفية وحتى المدافن ... ومع التسليم باختلاف الدوافع الإبداعية وأساليب التعبير فيما بينهم ، يمكن القول أنه كان يجمهم موقف اجتماعي مشترك يتسم بالتعاطف والحنو على هموم وأوجاع الهامشيين ومباركة نضال الكادحيين .

إن " الموضوع الشعبي " كان قاسماً مشتركاً بين أغلب فناني ذلك الجيل ، لكن العنصر الفارق بينهم كان هو " اللغة التشكيلية " المستخدمة ، والحقيقة أن اللغة هنا تتعدى دور أداة التوصيل ، إلى كونها كائناً اجتماعياً حياً له تاريخ ، ويعكس موقفاً اجتماعياً وفكرياً للفنان .

وقد بلغ هذا الموقف حد ملامسة التناقضات الاجتماعية والسياسية بمسحة تهكمية لدى محمد حسن ؛ حيث لجأ إلى رسوم الكاريكاتير لسرعة توصيل رؤاه الاجتماعية والسياسية إلى الجماهير من منظور نقدي .

أما راغب عياد فقد حاول أن يتغلغل في صميم الطقوس الشعبية والوجدان الجمعي الذي تبلور لدى المصريين على مدار آلاف السنين .

وإذا كان قد قيل عن عياد إنه أول من أدخل " الموضوع الشعبي " في الفن المصري الحديث ، من منظور استلهامه للعادات والتقاليد الموروثة ، فإن الأكثر دقة أن يُقال أنه أول من أدخل الصيغة العامية في لغة التشكيل ، كوسيط حي للمشاركة الاجتماعية الواسعة .

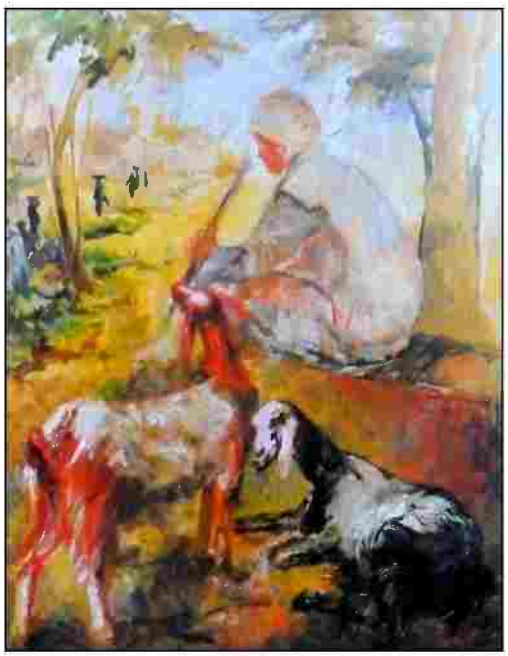
شكل رقم (١٤)
راغب عياد ، مقهى فى أسوان على ١٩٣٣م
زيت على توال
٦٥ سم x ٦٩سم

شكل رقم (١٥)
راغب عياد ، السوق على ١٩٤٨م
زيت على أبلاكاج
٨٢ سم x ١٣٧سم

شكل رقم (١٦)
راغب عياد ، القروية ١٩٤٨م
زيت على سيلوتكس
٩٩ سم x ٤٩سم

شكل رقم (١٧)
راغب عياد ، الحرث ١٩٤٨م
زيت على سيلوتكس
٩٩ سم x ٤٩سم

لقد كانت جميع لوحات يوسف كامل – ذات موضوعات شعبية بغير شك ، فهي مأخوذة من واقع القرية المصرية بفلاحيها وأسواقها وحيواناتها وطيورها ، ومن واقع الأحياء الشعبية الفقيرة في القاهرة ومن رحاب مساجدها وأضرحتها ، ومن زحام حواريها القديمة لكننا أمام لوحاته – برغم إعجابنا واستمتاعنا بها وبمهارة وبمهارة الأداء الانطباعي فيها – نشعر بحيرة في تحديد درجة فهم الفنان لهذه البيئات الشعبية وكشف أعماق واقعها ، فقد كان حيز الرؤية لديه وصفياً حيادياً في إطار ما تراه العين وترصده ، يذكرنا على نحو ما – بلوحات الفنانين المستشرقين في مصر في القرن التاسع عشر ، مع فارق هو أن أسلوبه التصويري كان متميزاً عن الانطباعية الأوروبية بشمسه الساطعة ؛ مما أنتج لوحة ذات ضوء متوهج وظل قو وخطوط محددة للأشكال ، فبدت أكثر وضوحاً وتماسكاً من نظيرتها الأوروبية لكن – وبرغم هذا التميز – تظل مغلفة بالحس الأوروبي .



شكل رقم (١٨)
يوسف كامل ، الراعى
زيت على توال
٧١ سم x ١٠٠سم

شكل رقم (١٩)
يوسف كامل ، الأمومة
زيت على توال
٧١ سم x ١٠٠سم

والفارق الاجتماعي بين لوحة كامل ، ولوحة صديقه ورفيق بعثته إلى إيطاليا في العشرينات " عياد " هو الفارق بين موقف كل منهما تجاه الثقافة الأوروبية فينا كانت نظرة الأول إليها نظرة الانبهار المطلق إلى درجة اتخاذها المثل الأعلى (وإن ظلت محدودة بحدود المدرسة التأثيرية التي كان الفن في أوروبا قد تجاوزها هند اتصاله بها) فإن نظرة عياد إليها كانت نظرة ناقدة لتلك الحضارة بشكل عام ووجد أنها تخلو من الغذاء الروحي الذي كان يصبو إلى أن يشبع منه ، وإنها تغرق في النزعة المادية السطحية للحياة والأشياء ، بالمقارنة بالحضارة المصرية العريقة بما تتضمنه من قيم روحية عالية ، وبالحياة الشعبية المعاصرة بفنها الفطري الزاخر بالرؤى والأحاسيس والأسرار التي تخاطب ما هو أبعد من البصر .

ومن هذا المنطلق يمكننا تقسيم تقسيم جيل الرواد إلى تيارين أساسيين هما :

الأول : هو تيار يمتلك وعياً فكرياً في التعامل مع الآخر ، ولديه من القدرة مالم يجعله يقع في شرك المحاكاة عند مجابهة الفن الغربي ، فيقوم بتحويله إلى مزيج بين الثقافتين عن طريق معالجاته للشكل والموضوع من خلال استلهامه لأشكاله التراثية والتى تعبر عن ثقافتنا الوطنية وهويتنا القومية ، أيضاً عن ما شاهده وعايشه من ثقافات مختلفة ويمثل هذا الاتجاه من الجيل الأول كل من محمد ناجي وراغب عياد و محمود سعيد .

الثاني : هو التيار الآخر من جيل الرواد المبعوثين الذين يتبعون الرؤية الغربية في الفن مباشرة وبحثهم الدءوب وراء المثل العليا في الفن الغربي نتيجة تشبعهم بها من خلال درساتهم الأولى على أيدي فنانين أجانب استكملت فيما بعد في الخارج من خلال احتكاك مباشر أثناء البعثات ومنهم " جورج صباغ ، وأحمد صبري ، ويوسف كامل ، و محمد حسن ، و شفيق رزق سليمان ، وحبيب جورجي " وليس معنى ذلك التشكيك في هوية هؤلاء الفنانين فمن الطبيعي أن يؤثر ذلك في تعلقهم بالأساليب الغربية ، ولكنه محاولة تصنيف لأعمالهم استناداً على الفرق بين الحقيقة والمعرفة وبحثاً عن هيمنة القالب الشكلي الذي يصيغ الفنان أعماله من خلاله ومحاولة البحث في أغوار العمل الفني واستنباط رؤيتهم للأشياء فيما حولهم قبل وبعد البعثة .

والانسياق وراء الموجات الفنية الغربية قد يؤدي بالفنان أن يفقد صدقه الخاص ، ذلك الذي يبعث من أصالته ، وذلك لأتباعه اتجاهات أفرزت من مجتمعات مختلفة تعيش حياة متباينة عن حياتنا ، وهي ليست دعوة لمناهضة الابتكار والتجديد فالفن دائماً يخضع لحتمية التطور ولكن لابد أن يحدث ذلك دون الوقوع في المحاكاة أو مجاراة ما يحدث على الساحة الفنية في الخارج التي تمتلك من القوى الإعلامية ما يضعها في مقدمة الصفوف لكي يراها العالم على أنها القدوة والمصدر الوحيد للإلهام ويقع الفنانين في شرك موجات الغرب بدعوى عالمية الفن .

واستكمالا لتجربة جيل الرواد فى معالجاتهم التشكيلية للمجتمع المصرى ، يجب علينا تأمل تجربة محمود سعيد ، فقد مر محمود سعيد بمناهج مختلفة . فقد ميزت بداياته انطباعية تنتمي في الآن ذاته إلى بيسارو ومونيه ، وتبين المرحلة الزرقاء عن مولد أسلوبه ، بينما تدل الموضوعات التي رسمها عن مزاج ليس بنائئياً قدر ماهو شاعري ، ثم يأتى فى مرحلة أخرى حيث يتأثر محمود سعيد بأعمال فنانى الباروك أمثال كارافاجيو وخاصة رمبرانتالذى كان الضوء يلعب دورا هاما فى لوحاتهم .

ومن المؤكد أن تجربته الفنية أشد التحاماً بروح المدينة كما نجده فى لوحة المدينة شكل رقم (١٨) ولوحة بنات بحرى ، ويعتبر مع زميله الفنان محمد ناجي رائدان للاتجاه المصري المعاصر ، والمتأمل لأعمال محمود سعيد يلمس مدى الصدق في اختيار الموضوعات التي تعكس اهتمامه بالحياة الاجتماعية المصرية ، ولا تستطيع أن تقارن بين أسلوب محمود سعيد وأسلوب الرسام المصري القديم ولكن بالطبع لابد أن يكون هناك بعض السمات المشتركة بينهم وهذا ما تمنحه طبيعة المكان ، فقد كان لمحمود سعيد أسلوبه الخاص الذي يتميز به وإن كان يحرص دائماً على تأكيد الهوية المصرية .

شكل رقم (٢٠)
محمود سعيد
ذات العيون العسلية
زيت على توال

شكل رقم (٢١)
محمود سعيد ، المدينة ١٩٣٧
زيت على توال
١٦٠سم x ٣٢٠سم

شكل رقم (٢٢)
محمود سعيد ، الريف
زيت على توال

ثالثا : جيل الجماعات الفنية :

يعد المثقفون هم التعبير الحى عن حركة الغليان الاجتماعى بأقلامهم وانتماءاتهم السياسية الظاهرة والباطنة ، ودخلت إلى مصر مع رياح الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩- ١٩٤٥ كثير من الأفكار الثورية التى أعتنقها الشباب ، ودخلت معها أفكار جديدةعن الفن وقضاياه .

كان هذا المناخ كالنار الهادئة التى نضج عليها جيل جديد من الساسة والمفكرين والمبدعين ، واجتذبت إليها أنواعا من الفراش من المصريين والأجانب ، وكان من بينهم عدد من الأدباء والفنانين والنقاد الأوروبيين ، ممن يعيشون فى مصر ، ساهموا فى تهيئة الأرض للتحول الكبير فى مجال الفكر والابداع ، وارتبطوا بمجموعة من الفنانين والأدباء المصريين الشبان الثائرين على الجمودالأكاديمى والفكرى والسياسى ، ونقلوا إليها بعض ما يمر به الفن والفكر فى أوروبا .

جماعة الفن والحرية :

كانت القوى الغاشمة في أوروبا تحاصر طاقات الفن الحديث ـ وحدث في عام ١٩٣٨ أن انقض أتباعها النازيون في ألمانيا على أعمال مجموعة من الفنانين مثل « بارلاخ » و« ماكس أرنست» و« جورج جروز» و « كوك » وغيرهم يحطمونها ، ويغلقون مدرسة الباوهاوس ويحرقون كتب « فرويد » ـ تحت شعار مقاومة الفن المنحط .

وأطلق الشاعر الفرنسي آندريه بريتون رائد السريالية نداءه الثوري الشهير من أجل فن مستقل الذي وقعه معه الفنان المكسيكي دييجو رفييرا يدينان فيه هذا الفعل الغير متحضر .
وتضامناً مع هذا الموقف ، فإن مجلة الفن الحر التي كان يشرف عليها جورج حنين نشرت بياناً آخر تحت عنوان يحيا الفن المنحط ، ووقع عليه جورج حنين و رمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل ومجموعة أخرى من الفنانين بلغوا ٣٧ فناناً .

ونُشر هذا البيان في ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨، وجاء نداء يقول (يأيها المفكرون والكتاب والفنانون ـ فلنقبل هذا التحدي ، نحن متضامنون مع هذا الفن المنحط بصورة مطلقة ، وفيه

تكمن جميع فرص المستقبل ، فلنعمل على نصرته على القرون الوسطى الجديدة التي تهب من قلب الغرب) .

وبالتالي أصبح هذا البيان الأساسي الذي انطلقت منه الجماعة ، والذى اعتبر الموقعين عليه أعضائها المؤسسين ، وبعد عشرين يوماً (٩ يناير ١٩٣٩) أعلنت الجماعة واتخذت مقراً لها في شارع شريف بالقاهرة وكان هدفها محدداً في الدفاع عن الفنان والثقافة ، ثم نشر المؤسسات الحديثة ، مع اطلاع الشباب المصري على الحركات الأدبية والفنية و الاجتماعية في العالم . وأقيم أول معرض لهم في فبراير ١٩٤٠ الذي شارك فيه رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمساني ومجموعة كبيرة من الفنانين الأجانب المقيمين في مصر .

مما لا شك فيه أن جماعة الفن والحرية مع فكرها الجديد كانت لها تعاط مختلف مع المجتمع المصرى الذى لم يكن بدوره على إستعداد لتقبل كل الأفكارالواردة عليه ، فجماعة الفن والحرية التي صدر بيانها الأول في ديسمبر ١٩٣٩ ، وكانت قيادتها الفنية الثلاثية (يونان ، والتلمساني ، وفؤاد كامل) كانت تستمع بكل حواسها المرهفة ما يدور في العالم الخارجي من أحداث وتغيرات وتحولات ، مع أصداء مدافع الحرب العالمية ، فينعكس رد الفعل لكل هذا في مواقفها وأعمالها بصورة فورية .

إن فكرهم السياسي يستهدف بالطبع تغيير المجتمع ، بتنوير طبقته العاملة التي ستتولى قيادة التغيير ، كما أن فنهم المعبر عن هذا الفكر وعن الثورة الدائمة كان من المفترض أن يتوجه إلى هذه الطبقة بخطاب فني تستطيع استيعابه جماهيرها العريضة أو على الأقل طلائعها المثقفة .. إلا أن الواقع من " خطابهم " كان يمثل صدمة عنيفة للذوق العام ، بما يتضمنه من غرائب الأساليب والخامات ؛ التي تتمرد على كل ماهو سائد ومألوف آنذاك من أشكال الفن وموضوعاته ؛ متأثرين بأساليب " الدادية " وبالأشكال الاستفزازية في التعبير عن انقلابات المجتمعات الأوروبية في القرن العشرين ، مستخدمين النفايات والتشويه المتعمد ، تحطيماً لمثاليات القيم البرجوازية في الحياة والجمال ، ومتأثرين كذلك بالمدرسة السيريالية الألمانية والفرنسية ، وبتجارب بيكاسو التي تقف على قمتها لوحته الجدارية " الجورنيكا "[1].

---

(١) عزالدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، ١٩٩٧، صـــــ ٤٢ .

إلا أن المشكلة كانت هي قفزهم على شروط الواقع المحلي إلى العالم الخارجي ، وثانياً هي الانفصال الواضح بين الفكر والممارسة والأداة ؛ مما نتج عنه اغتراب بينهم وبين المجتمع .

وبدلا من محاولتهم البحث عن لغة يتواصلون بها مع الجماهير ، إذ بهم يؤكدون حرصهم على صدم الجمهور بهذه اللغة الجديدة قائلين (إن الصدمة توقظ صفات الفرد الايجابية ، وان التعجب كثيرا ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية).

ذلك لأن حركة " الفن والحرية " كانت - برغم شعاراتها الزاعقة بالالتزام بقضايا الواقع والجماهير إلى حد اتهام من يتخلى عنها بالخيانة – حركة فوقية منعزلة عن الواقع ، وشعارتها لا تنبع من حركة المجتمع وصراع المتناقضات فيه ، بل تنبع من آخر صيحات المدارس الغربية ، ومن الكتب التي يقرأونها بالفرنسية ، ومن مناقشات الصالونات التي تديرها بقايا الثوريين الأوروبيين وصفوة المجتمع الراقي [1].

لقد كانت " الفن والحرية " تحمل في داخلها بذرة إجهاضها ، ثم انغماسها في عالم الميتافيزيقا ، وتتمثل هذه البذرة في أن فكرها في صميمه فكر مثالي يعيش فوق الواقع ... وقد ترتب على هذا الإساس الفكري عدد من المفارقات : أولها أنها لم تميز بين العمل الفني والعمل السياسي ، ليس من راوية الهدف النهائي وهو الثورة ، بل من زاوية مجال الرؤية الإبداعية ومشاكلها النوعية – فخلطت بين الوسائل وثانيها أن مفهومها عن الحرية لم يكن يتجاوز الحرية الفردية ، باعتبار الفرد هو القيمة الوحيدة الباقية ، ففصلت بين حرية الفنان وحرية المجتمع ... وثالثها أنها لم تطرح على نفسها هذا السؤال : لمن تتوجه بفنها .. وكيف ؟ وهي وإن استخدمت كثيراً كلمة " الجماهير " فإنها ظلت شعاراً عاطفياً بعيداً عن الواقع ، لهذا سقطت في أول اختبار على أرضه ، ورابعها أن السيرايالية التي اختارتها مذهباً فنياً كانت رداء أوربياً خالصاً ألبسته عنوة للواقع المصري دون بحث إمكانية تعايشه معه ، وهو نفس ما أدانته الجماعة من قبل بالنسبة للاتجاهات الأكاديمية الأوروبية حين تبناها جيل الرواد ...

---

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من ١٩٠٠-١٩٤٥، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، صـــ ٨٤ – ٨٥ .

وصحيح أن السيريالية كانت لاتزال في شبابها حين التزمت بها الجماعة ، إلا أنها نقلتها نقلاً شبه ميكانيكي دون تضفيرها بالبيئة المحلية . وبالرغم من كل هذا ... فقد كانت الحيوية التي فجرتها الجماعة عاملاً أساسياً في دفع موجات جديدة في تيار الحركة الفنية ، وفي الانفتاح على آفاق غير محدودة سواء على التيارات الفنية الحديثة أو على الواقع المصري[١].

وتأكيداً للتناقض بين دعواهم الفكرية وقنواتهم الممولة لها ، نجدهم يختارون لمعارضهم أماكن ارستقراطية مثل فندق الكونتيننتال ومدرسة الليسيه فرنسيه .. وحتى مرتادي تلك الأماكن قابلوا معارض الجماعة بالاستهجان واللامبالاة ، أو على أنها أشياء طريفة في أحسن الأحوال [٢].

وكان طبيعيا فيما بعد أن يتخلى اثنان من فرسان الجماعة وهما (رمسيس يونان وفؤاد كامل) عن اعتقادهما السياسي والتزامهما الاجتماعي وأن يتحولا إلى اعتناق القيم الجمالية والتعبيرية المجردة .. وأعتقد أنهما بذلك قد نجحا – من وجهة أخرى – في حل التناقضات القديمة ، حيث تحققت في فنهما الجديد ، في الخمسينات والستينات ، وحدة الفكر والممارسة والأداة ، ومن ثم أمكن لمجتمع المثقفين قبول إبداعاتهما وتقديرها حق قدرها ، بعد أن نضجت فنياً هي الأخرى محققة خصوصية وفرادة لكل منهما .

---

(١) عز الدين نجيب ، فجر التصوير المصرى الحديث من ١٩٠٠-١٩٤٥، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ . ، صـ ٨٥ – ٨٦ .

(٢) عزالدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ،١٩٩٧ ، صـ ٤٣ .

جماعة الفن المصري الحديث ١٩٤٦م :

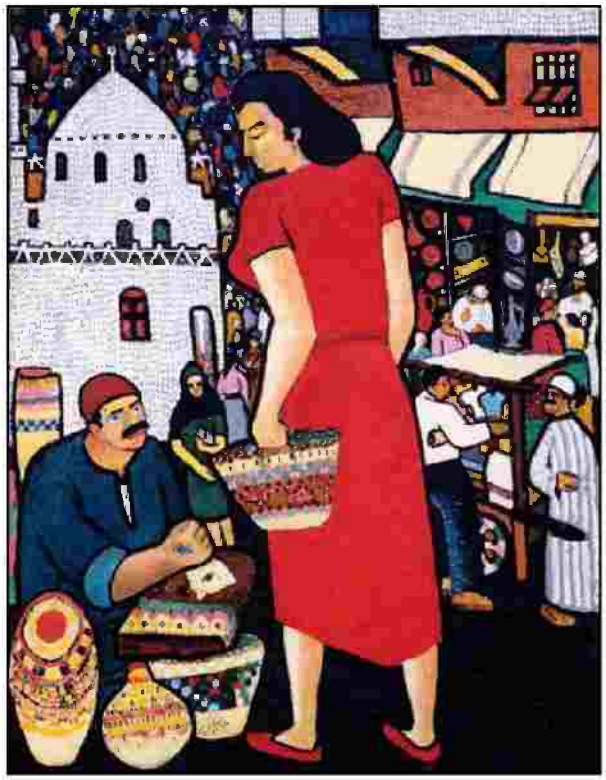
في منتصف الأربعينات نشط معلم آخر من رواد التربية الفنية ، ومن أصحاب الأفكار التقدمية في الفن ، ومناهضة المذاهب الأكاديمية وهو الفنان يوسف العفيفي ، فالتف حول أفكاره جماعة من الفنانين بينهم جمال السجيني مؤسس جماعة صوت الفنان التي ما لبثت أن انفضت بعد المعرض الأول ، وسرعان ما نشأت جماعة الفن الحديث عام ١٩٤٦ والتي واصلت نشاطها بحيوية حتى ١٩٥٥ .

كانت أصداء الفن والحرية واتجاهات الفن الحديث فى الغرب والتحولات السياسية ولاجتماعية الحادة بالمجتمع المصرى ذات تأثيرا قويا على مجموعة من شباب الفنانين الذين كونوا جماعة الفن الحديث .

وبالرغم من غلبة البحث فى الأساليب والتقنيات التشكيلية الجديدة على انتاج أكثر أعضاء الجماعة من منطلق المدارس الحديثة فى أوروبا ،فإن الأرتباط بالمجتمع كان واضحا فى هذا الاطار الشكلى بقوة ، خاصة فى أعمال يوسف سيده وزينب عبد الحميد وصلاح يسرى حيث كانت عناصر بحثهم الفنى مستمدة من الحياة فى البيئات الشعبية والطبيعية ،بل مستمدة أحيانا من معالجات الفنان الفطرى فى الريف والأحياء الشعبية على جدران البيوت وسطوح المتجات اليدوية ، ومستمدة كذلك من من حروف الكتابات العربية ، والمثل الأكثر وضوحا لذلك هو يوسف سيده .

شكل رقم (٢٣)
يوسف سيده
الجمال
زيت على توال ، ١٩٧٤
١١٨سم X ٧٨ سم

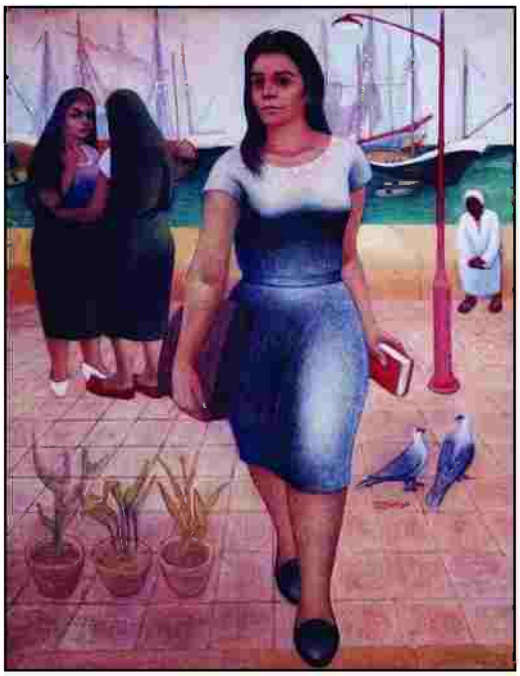
شكل رقم (٢٤)
يوسف سيده
زيت على توال
١٩٧٤
٧٨سم X ٧٠ سم



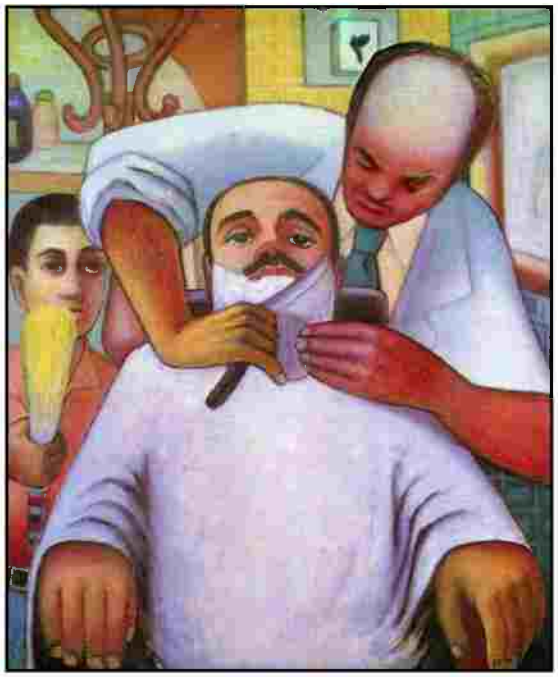
شكل رقم (٢٥)
يوسف سيده
زيت على سيلوتكس
١٩٥٧
٨٢سم X ٦٣ سم

بينما كان الاتجاه الاجتماعى فى مضمون العمل الفنى أعلى مرتبة ونبرة فى أعمال مجموعة أخرى من أعضاء الجماعة ، مثل جمال السجينى وجاذبية سرى وحامد عويس ، الذين تكونت لديهم قناعة بوجود علاقة جدلية بين الفن والتقدم الاجتماعى والثورة السياسية ، مؤمنين بدرجات متفاوتة بالفكر الاشتراكى . فأمنوا بضرورة التزام الفن بمضامين اجتماعية ، وكان ذلك استجابة للمد الثوري المتصاعد حينذاك ، وإن لم يكن استجابة رومانسية كاستجابة " الفن والحرية " ، بل كان وعياً بالواقع الاجتماعي وتغيراته ومتطلباته. وكان من ممثلي هذا التيار جاذبية وعويس والسجيني ووليم اسحق الذين كانوا يبشرون بالواقعية المصرية الحديثة في الفن .

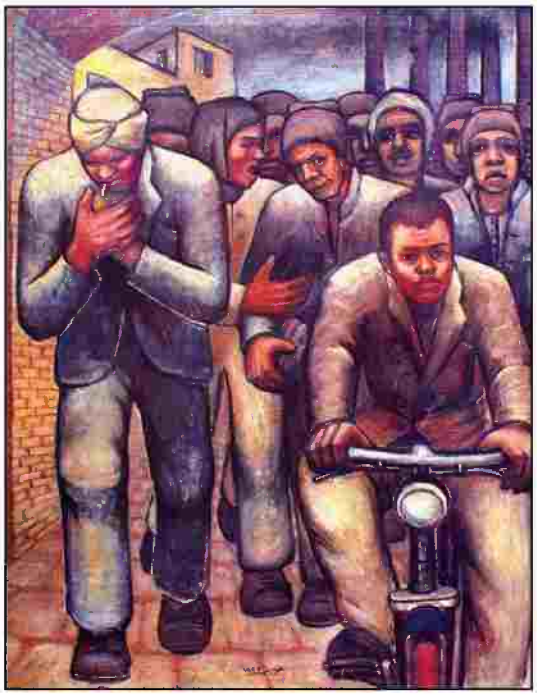
وربما كان محمد حامد عويس من أبرز ملامح هذا التيار ، فقد ذاعت شهرته في الخمسينات والستينات كفنان اشتراكي يُسخّر فنه لقضايا المجتمع : الكفاح والتحرر والثورة والانتاج والرخاء ، ويواكب به التحولات والأحداث الجسيمة في مسيرة الوطن ، لهذا فقد وجد في مدرية التصوير الاجتماعية في المكسيك مثله الأعلى ، سواء في أحجامها الصرحية التي تلائم العرض الجماهيري ، أو في صراحة عناصرها وبساطة تكوينها وقربها من لغة الواقع واستعارتها لكثير من خصائص الحياة الشعبية ، وإن غلفتها مسحة أسطورية يتجاوز بها المكان والزمان إلى عوالم الحلم !



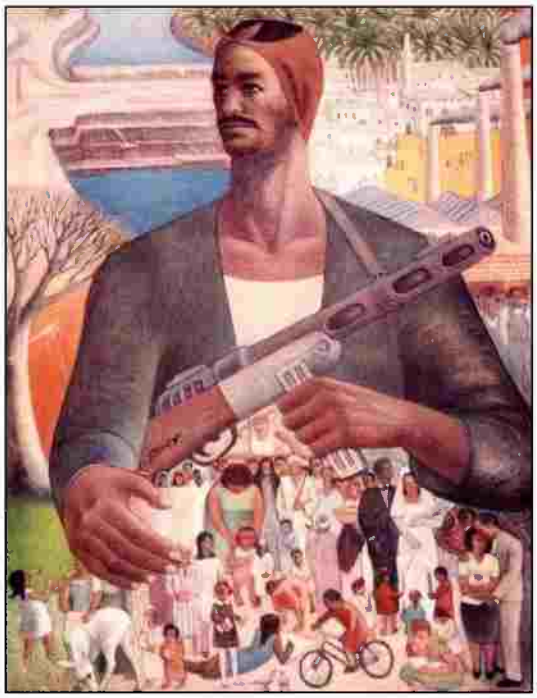
شكل رقم (٢٦)
حامد عويس ، بنت البلد
زيت على توال ، ١٩٦٣
١٣٤سم X ١٠٠ سم



شكل رقم (٢٧)
حامد عويس ، الحلاق
زيت على توال ، ١٩٥٥
٨٠سم X ٦٠ سم



شكل رقم (٢٨)
حامد عويس ، الخروج من الوردية
زيت على توال ،١٩٥٣
١٠٠سم X ٨٠ سم



شكل رقم (٢٩)
حامد عويس ،تحالف قوى الشعب
زيت على توال ، ١٩٥٣

شكل رقم (٣٠)
حامد عويس ، تأميم القناة
زيت على توال
١٩٥٧

جماعة الفن المصري المعاصر ١٩٤٦م :

كانت جماعة الفن المعاصر بقيادة حسين يوسف أمين – بدءاً من ١٩٤٦ – قد استوعبت الدرس من جماعة الفن والحرية وتلفقت الشعلة من يدهم ، فقد كان أعضاؤها برغم سنهم ومحدودية ثقافتهم بالمقارنة مع ثقافة أصحاب الفن والحرية ، أكثر إدراكاً للعلاقة الجدلية بينهم وبين المجتمع من ناحية ، وبينهم وبين تيارات الفن الحديث من ناحية أخرى ، وبينهم وبين الفن الواقعي من ناحية ثالثة .. ومن ثم كانت طرقهم مفتوحة مع كل تلك الجوانب ، والأهم من ذلك أنها لم تكن طرقاً ذات اتجاه واحد بل ذات اتجاهين (ذهاب وعودة) فكان تمردهم على الأكاديمية مثلاً لا يعني القطيعة معها ، بل أخذوا ما يصلح لهم من سماتها الواقعية ، حيث وجدوا أن ذلك يناسب التعبير عن المناخ العام الذي استهدفوا التعبير عنه والتأثير فيه ، أما علاقتهم بتيارات الفن الحديث في الغرب ؛ فقد اختاروا السيريالية أيضاً لكن من منظور يتلاءم مع روح الإرث الثقافي الشعبي في الأعماق السفلية للمجتمع ، دون أن يتخلوا عن قناعتهم بالعلم ومكتشفاته ، أما هدفهم الصريح فكان هو القيام بدور قائد للوعي الاجتماعي للقاعدة وليس للنخبة ، من حيث أن الفن أداة للغزو والمعرفة وليس لخدمة المطابع المستورة أو أداة لهو وتسلية .

كان أبرز أعضاء الجماعة عبد الهادى الجزار وحامد ندا ماهر رائف ، سمير رافع ، محمود خليل ، وكان معرضهم الأول فى مايو ١٩٤٦ بمدرسة الليسيه ، لكن معرضهم الثانى ١٩٤٨ يعد بداية نضجهم الحقيقى وتبلور ملامحهم كجماعة ذات فكر محدد ، وكتب رائدهم حسين يوسف أمين فى مقدمة الكتالوج (مانيفستو) الجماعة بهذه الكلمات (.... لم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور ، واهتم بعضها بالبراءة والنقاء الفطرى ، ولكن الفن المعاصر يأبى إلا أن يقف جنبا إلى جنب مع قمة الفكر الحديث وهو يرمى إلى عكس ما ترمى إليه الفنون السطحية التى تتجاهل سر الحياة وسر علاقتنا بها .. ان الفن أداة للغزو والمعرفة ، فقد أصبح مالكا لنفسه وقائدا لوعى الناس بعد أن ظل وقتا طويلا يعمل فى خدمة المطامع المستورة أو أداة لهو وتسلية).

حاول كل من الجزار وندا وماهر رائف التغلغل إلى اللا شعور الجمعى ومخزون الرموز الأسطورية والخرافية ، فى الزار والأحجية والتعاويذ السحرية لدى الطبقلت الشعبية ، مما يشكل (ميثولجيا) الحياة المصرية بواقعها (اجتماعيا واقتصاديا وقيميا وثقافيا) الذى نشا فيه ثلاثتهم فى أحياء القاهرة القديمة.

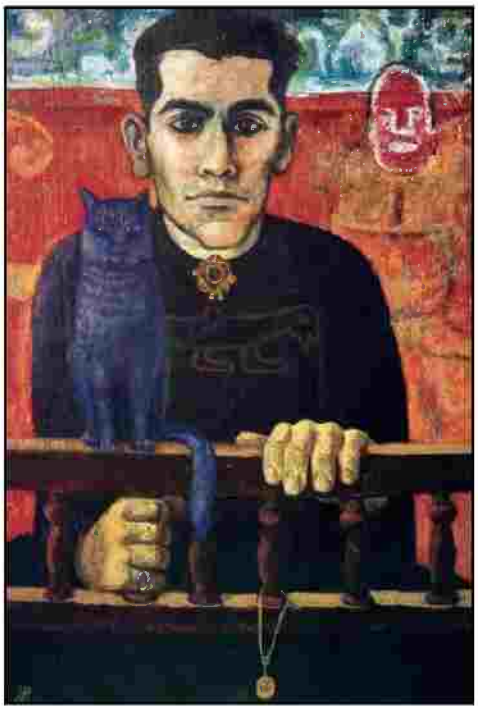
واذا كانت أعمال تلك الجماعة قد ارتبطت بالمدرسة السيريالية الأوروبية ، لكن عالمهم لم يكن عالم العقل الباطن المعبر عن الشعور الجامح والانقلابات الفردية ، بل كان نابعا من تيار اجتماعى سفلى يعبر عن خبرة الشعب وهموم المجتمع وخصائص الشخصية القومية .

وقد نستطيع أن نلمس الأثر المباشر لأعمال جماعة الفن المعاصر على المجتمع والسلطات الرسمية من واقعة معينة ، هي قيام هذه السلطات باعتقال الجزار وأستاذه حسين أمين عام ١٩٤٩ بسبب لوحة " الجوع " للجزار (أو مسرح الحياة) ؛ حيث يقف الضائعون صفاً مواجهين المشاهد بعريهم وأسمالهم البالية حاملين أطباقاً فارغة . وبرغم المباشرة في التعبير فإن اللوحة تملك بناء فنياً قادراً على حمل رسالتها التعبيرية دون الوقوع في السطحية . ولولا تدخل الفنان محمد ناجي (بك) ومساعي الفنان محمود سعيد (بك) بنفوذهما آنذاك لما أمكن الإفراج عنهما بسهولة .

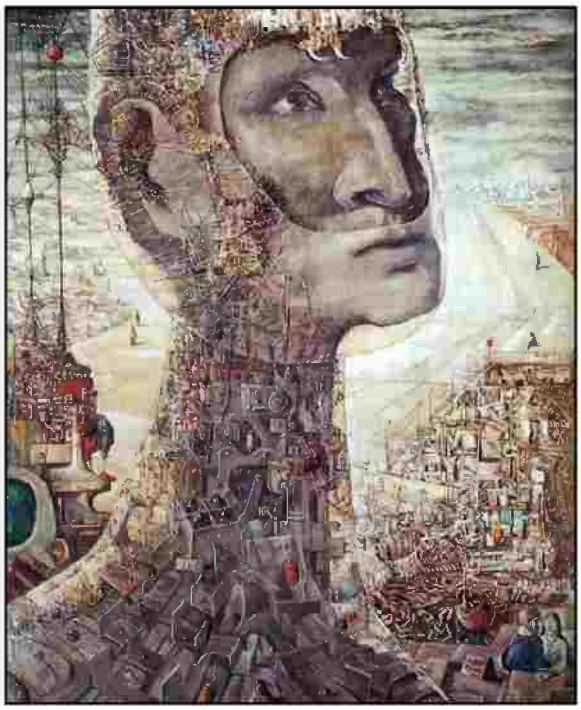
شكل رقم (٣١)
عبد الهادى الجزار ، الجوع
زيت على كرتون ،١٩٤٨
٩٦سم X ٦٨ سم

وبعد قيام ثورة ١٩٥٢ كان الجزار أكثر الفنانين إيماناً بها وتعبيراً عن منجزاتها ، مثل تأميم قناة السويس والميثاق والسد العالي والدعوة للسلام ، وأكثرهم بحثاً عن شكل ناضج للتواصل بين الفنان وبين مجتمعه .وكان معماره التشكيلي يتسق تماماً مع عالمه التعبيري : فقد استلهم فيه أسلوب الفنان الشعبي المجهول ، وأسلوب الوحشيين ، سواء في الألوان المأساوية الصاخبة أو في التشويه المتعمد لنسب الأجسام والملامح ، ولا معقولية العلاقات بين عناصر التكوين بالنسبة لوجودها في الطبيعة .

شكل رقم (٣٢)
عبد الهادى الجزار ، أبو السباع
ألوان مائية وأحبار ،١٩٦٣
٧٥سم X ٦٥ سم



شكل رقم (٣٣)
عبد الهادى الجزار ، الرجل والقطة
زيت على خشب ،١٩٥٦
١٠٩سم X ٧٢ سم



شكل رقم (٣٤)
عبد الهادى الجزار ، السد العالى
زيت على خشب ،١٩٦٣
٧٥سم X ٦٥ سم

جماعة الفن والحياة ١٩٤٦ :

قام حامد سعيد بتأسيس هذه الجماعة مع إثنى عشر من تلاميذه العاملين في تدريس الرسم بالمدارس عام ١٩٤٢م ، وقد استهدف حامد سعيد من تلك الجماعة شق طريق جديد في الفن القومي مناهض للتيارات الغربية التي اتسع تأثيرها في الفن المصري ، كسبيل لتأكيد الهوية المصرية المبنية على معايشة وتأمل مظاهر البيئة المصرية وعناصرها الطبيعية وعطائها التراثي ، والعمل من خلال فريق لتحقيق أهداف واضحة وهي استلهام الطبيعة المصرية بقدر كبير من الصبر والتأمل الصوفي بالقلم الرصاص . من أبرز أعضاء الجماعة محمد حنفي عبد المجيد و محمد محمود عفيفي و جيد جرجس ومحمد فتحي البكري و حامد عطيه حميدة و أحمد محمد حلوان وصوفي حبيب و آنا سعيد ، بينما عبر فريق آخر بالنحت في الخشب والحجر الجيري مثل كمال عبيد وحافظ فهمي وأنور عبد المولى وعبدالحميد حمدي وأحمد حافظ رشدان . حققت الجماعة نجاحات كبيرة في معارضها السبعة التي أقامتها لأعمالها ، وفي مشاركاتها في بينالي فينيسيا الدولي عام ١٩٥٦م ، حيث أبدى الناقد البريطاني المميز هربرت ريد مقالاً مطولاً عن صدق واستقلالية هذه الجماعة التي نجحت في التعبير عن خبرة الفنان وإحساسه بالطبيعة باعتبارها منهجاً ابتكارياً شديد التميز . وبعد عدة سنوات تفرقت الجماعة وانفضت من حول مؤسسها الذي واصل رسالته بثقة وتفانٍ ؛ حيث أسس في الستينات مركز الفن والحياة بهدف تأصيل الجذور التراثية في تصميم حاجات الاستخدام اليومي العصري ، وتحول المركز إلى بؤرة تنوير ثقافية تعني بالقيم الإنسانية الرفيعة والفن والحضارة المصرية وقد انعكس ذلك التيار على الأجيال الأولى من الفنانين المتفرغين الذين حظوا بإشراف الأستاذ حامد سعيد .

ولم يقتصر الجديد في الحركة الفنية - عند منتصف الأربعينات - على الجماعات الشابة ، بل كان هناك فنانون آخرون آثروا الاستقلال بعيداً عن التجمعات ، وإن كان يمكن - بكثير من التحفظ - أن نصنفهم في اتجاهات مختلفة ، خرج معظمها من أعطاف الاتجاهات التي وجدت مع جيلي الرواد والجماعات الفنية . على أن كثيرين منهم قد تحولوا عن اتجاهاتهم بعد فترات مختلفة إلى اتجاهات أخرى أو إلى الاستقلال بأسلوب خاص ، في الوقت الذي كان فيه مصورون آخرون يشقون شرنقتهم للخروج إلى الحياة الفنية برؤى جديدة .

فن التصوير بعد ثورة١٩٥٢:

وبقيام ثورة ١٩٥٢ شهدت الفنون التشكيلية تحولاً جديداً فقد تحرر الفنانين التشكيليين من وطأة الأكاديمية الضيقة ، فنشأت في كنفها اتجاهات مختلفة وأساليب متنوعة وخطوات واسعة نحو التحرر الفني ، كل حسب تجربته الإبداعية ، كما أنها كانت تمثل نقلة كيفية فى أساليبهم الفنية، بحكم اختلاف نوعية المتلقى الذى أصبحوا يتوجهون إليه عن المتلقى السابق الذي كانت ينتمي للطبقة الحاكمة والأرستقراطية التى أتاحت للفنانين الأجانب مساحة أكبر في الساحة الفنية المصرية وكانت أعمالهم ترضي اهتماماتها ، ونالت تشجيعها واحترامها وأصبح المتلقى الجديد من الجمهور العادى الذي لا ينتمى ذوقه الفني لذوق هذه الطبقة .

تألق الكثير من الفنانين وتفجرت طاقاتهم مواكبة لهذا الشعور الجارف بعزة الوطن والرغبة في بناء الشخصية الفنية المصرية بدون إفتعال أو توجيه بل كان هناك إحساس رائع بالوطنية غمر الجميع : تحية حليم وحامد عويس وفؤاد كامل وإنجي أفلاطون وحامد ندا وأبو خليل لطفي وحمدى خميس ورشدي اسكندر ومنير كنعان وجمال السجيني ومصطفى الأرناؤطي وراتب صديق وخديجة رياض وغيرهم ، كل هؤلاء كانوا في حوالي الثلاثين عندما أدركتهم الثورة . ولحق بهم جاذبية سري ويوسف سيده وعبد الهادي الجزار وحامد ندا وصلاح عبد الكريم ورمسيس يونان و فاطمة العرارجي وحسن سليمان وموريس فريد ومحمد حسين هجرس والدواخلى وأحمد عبد الوهاب ومحمود موسى وجورج البهجوري ومحمد طه حسين وأدم حنين ومصطفى أحمد ورفعت أحمد ورمزي مصطفى وأبوخليل لطفي ومريم عبد العليم وغيرهم .

والمتأمل لتجربة هؤلاء الفنانين الإبداعية يلمح مدى تنوع الإتجاهات الفنية التى مضى فيها كل منهم واختلفت منابعهم ؛ بعضهم لجأ إلى القرية المصري وبعضهم اتجه للفن المصري القديم والأخر للفن الإسلامي أو للفن الشعبي ، والبعض اتخذ لغة أقل مباشرة وأقرب إلى لغة الشكل الخالص إلا أن كل هذه الإتجاهات كانت تلتقي حول القضية التي طرحتها الثورة وهي تدعيم بناء الشخصية الفنية المصرية .

ومما لا شك فيه أنهم أيضا قاموا بعمل نوع من الدعاية الفنية والأدبية للثورة المصرية حاملين على أعتاقهم شق التعبير عن مبادء الثورة ، فنجد لوحة الميثاق لعبد الهادى الجزار ، والعديد من لوحات حامد عويس التى بشرت بالواقع الأشتراكى الجديد الذى فرض على المجتمع المصرى ، بالرغم من تحفظ البعض على نوعية تلك الفنون الدعائية التى تقوم بالتعبير عن الخط السياسي للنظام بالرغم من إمكانات صانعيها وتجربتهم الفنية .

ومع اختلاف قطاع المجتمع المصري الذى كان يرعى الفن خلال النصف الأول من القرن العشرين (الأسرة الحاكمة وطبقة الأغنياء) التي كانت تشجع الذوق الأوروبي لتصبح الدولة هي الراعية ويصبح الملمح القومي هو الأساسي ، وقد أنشأت الدولة الأجهزة اللازمة لدفع الفنون في جميع المجالات وفي مقدمتها وزارة الثقافة عام ١٩٥٧ التي مكنت الدولة من رعاية كافة الثقافة غير الأكاديمية ، وقد تألق أداء تلك الوزارة في الفترة التى تولاها المثقف المستنير ثروت عكاشة ١٩٥٨-١٩٦٢، الذي سمح بهامش كبير من الحرية للفنانين للتعبير عن أنفسهم دون أي إلزام بالتعبير عن الخط السياسي للنظام ، مما أتاح لكل التيارات أن تزدهر ، وقدمت الدولة منح التفرغ للإبداع وجوائز الدولة للمبدعين وخصصت مراسم للفنانين وميزانية لإقتناء أعمالهم . واستطاعت الثورة أن تطلق العنان للأساليب والحساسيات الجديدة التي واكبت التحول الإجتماعي الجديد . بل لقد افتتح رئيس الجمهورية بنفسه بينالى الإسكندرية في دورته الأولى عام١٩٥٥ كما افتتح ودعم العديد من الأنشطة الفنية الأخرى.

من هنا كان الفن ضرورة تلقائية أنتجتها حالة المجتمع الذي تحرك بكامل فئاته من أبسط البسطاء إلى أكبر المفكرين والمثقفين في تيار قومي واحد يتجه بقوة إلى هدف قومي جسدته الثورة التي استطاعت أن تفجر القوة الخلاقة في جميع أبناء الشعب حتى يشارك في هذا المد الحضاري الجديد ، وتمثلت تلك الضرورة في الفنون التشكيلية في بناء شخصية فنية مصرية قومية الطابع .

ويتضح مدى ضرورة الفن وتلاحمه مع المجتمع في تلك المرحلة ، على سبيل المثال عندما وقع العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، فقد اتجهت الفنون التشكيلية إلى الناس في المقاهي والشوارع وأقيم مهرجان للفنون بإحدى مقاهي حي عابدين ، ووضعت اللوحات

والتماثيل داخل المحلات ليشاهدها أفواج الشعب ليلاً ونهاراً ، إلى جانب محاضرات وأحاديث لتنوير زوار المقهى وأبناء الحي . كما أقامت جمعية خريجي الفنون الجميلة معرضاً للكفاح الشعبى في محطة السكة الحديد ببورسعيد لتكون أعماله هي أول ما يراه أهل بورسعيد عند عودتهم إلى مدينتهم بعد جلاء القوات المعتدية . كذلك أقامت جريدة المساء معرض كفاح الشعوب في حديقة الأزبكية وكان يتنقل في مواكب يومية من ميدان إلى أخر من ميادين القاهرة ، فيما عرف بمعارض الشارع ، ولا أعتقد أن هذه الحالة تكررت مرة أخرى في مصر حتى الأن .

أما بالنسبة لفنانى جماعتي الفن والحرية والفن الحديث ، فقد انقلب بعضهم على فكره الثوري الاجتماعي وأصبحوا من فطاحل اتجاه الفن للفن في الستينات ، بينما ذاب بعضهم الآخر في مناصب أكاديمية بكليات الفنون ، متخفين من قانعاتهم الثورية القديمة التي لم تحقق لهم شيئاً .. وبينما انغمس البعض الآخر مضطرين إلى الوقوف موقف المتفرجين ، على حين كان البعض الثالث غير مسيَّسين أصلاً ولا حتى لديهم الاستعداد لذلك ، ومن ثم كان من السهل عليهم تحقيق ذواتهم في أشكال لفن للفن أو النزعة الشكلية ، التي تغذيها حركة الحداثة الأوروبية وتشكل إغراء للفنانين باقتفاء أثرها ، وتحقق لهم اعترافاً كريماً في الداخل ، بفضل الانفتاح الفكري والجمالي للقائمين على الثقافة بمصر في الستينات (بقيادة د. ثروت عكاشة وزير الثقافة) وبتعضيد البعثات الفنية المتوالية إلى أوروبا [١].

وقد تواكب ذلك مع ارتفاع موجة التجريد في حركة الفن العربي بشكل عام ، متلفحة بوشاح الحروفية حيناً ، وبالوحدات الزخرفية العربية حيناً آخر ، ومن هنا لم يعد للتجريد شحنته التفجيرية المتمردة على التقاليد (كما كان الحال عند يونان وكامل وكنعان والأرناؤوطي وابو خليل لطفي ، بل أصبح لدينا نوعان من التجريد .. أحدهما مقلد للاتجاهات الغربية دون إضافة أو تصرف ، وهو بذلك متصالح مع الواقع الغربي متخاصم مع الواقع العربي ، والثاني مقلد

---

(١) عزالدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٧، ، صـــ ٩٦ .

للتراث الإسلامي ومتسلق على فروعه بعد انتزاعها من سياق عصرها وأفراغها من مضمونها الديني والروحي ، وهو بذلك متصالح مع الماضي ومنقسم على نفسه في علاقته بالحاضر . وكلا النوعين – على كل حال – انصرف عنه المجتمع بقدر ما أدارا ظهريهما له .

التصوير فى فترة الستينات:

تميز الفن فى هذه الفتره بالخروج عن الجمود الاكاديمى ، واختفاء لوحات الصالون بمضمونها الدارج التقليدى ومحاوله التعبير عن صور جديده من البيئه والمجتمع ، ولم يعد الفنان يدور حول عالم المناظر وصور الريف ،ومعالم الحياة الشعبية وحدها ، وانما انفتحت له افاقا جديدة "وكذلك انحسرت الموجة السيريالية التى ظهرت فى الاربعينات على حين وصلت الموجة التجريدية الى مداها ، وسادت كثيرا من اعمال الفنانين المصريين ".

ولعل الاحداث فى هذه الفترة التاريخية فى مصر كان لها دور هام فى ذلك التغيير ، فظهور القوانين الاشتراكية وبداية العمل فى السد العالى ، وتلك الزيارات العلمية والفنية التى قامت لاستكشاف بلاد النوبه ، كل ذلك ترك اثرا ملحوظا نلمسه فى اعمال كل من انجى افلاطون وسيف وانلى ، وحامد عويس و والجزار ، وتحيه حليم ، فقد جمعت اعمالهم بين تمجيد العمل و الفلاح وتسجيل العديد من مشروعات الثورة فى مجال البناء والعمل [١].

أستمر التوجه الإجتماعى والقومى مستمرا فى فترة الستينات بالرغم من بداية التعاطى مع أساليب فنية جديدة ومستحدثة إلى حقل التشكيل المصرى ويمكننا تقسيم حركة التصوير فى فترة الستينات إلى عدة محاور :

- المحور الأول : تبدأ مستوياته بالكشف عن الروح الشعبية بقسميها ورمزها وتراثها الذي يتجلى في الإنسان المصري وفي محيطه الطبيعي والبيئي والاجتماعي وتنتهي باكتشاف الروح الكفاحية للشعب ، خاصة لدى بسطائه ومنتجيه .

---

(١) حمدى حلمى عبد الكريم ، الخلفية الفكرية واثرها فى التصوير المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة الأسكندرية .

- المحور الثاني : يتوجه الفنانون – من خلال مدارس وأساليب مختلفة – للتعبير عن قيم إنسانية مطلقة ، بدون خصائص جغرافية أو عرقية لكنها تحتمل الدخول في الأهداف الاجتماعية ، كل بطريقته الخاصة ، بغض النظر عن مدى تواصلها مع المجتمع ويندرج في هذا التيار مجموعة كبيرة من المصورين .

- المحور الثالث: يتركز سعي الفنانين من خلاله لاكتشاف صياغات تقنية جديدة مستوحاة من البيئة أو الزخارف التراثية أو الحروف العربية .. وإذا كانت أعمالهم لا تأبه كثيراً بالموضوع أو بالمشخصات الإنسانية ، فإنها لا تخلو من مضمون إنساني عام يتخلل عناصرها الجمالية قابلاً للتأويل المعنوي ، فهو لا يقف عند حدود الشكل الجمالي وحده ، بل يتخذ منه وسيلة للنفاذ إلى وجدان المجتمع من خلال رموز وعناصر تراثية متغلغة بداخله .

وقد بدأت تجارب بعضهم أواخر الخمسينات حتى تبلورت في الستينات والسبعينات مثل : عمر النجدي ، صالح رضا ، مريم عبد العليم ، رمزي مصطفى ، سعد كامل .لكن هذا المحور يقضي – في تطوره الطبيعي - إلى التيار الشكلي البحت مستهدفاً خلق إيقاعات بصرية – موسيقية بالخطوط والألوان والملامس والمساحات ، وقد يستخدم أحياناً عناصر من الحروف والزخارف والوحدات التراثية ، لكنه يصب في النهاية في ساحة التجريد .. منهم : كمال السراج ، عبد الرحمن النشار ، (في مرحلته التجريبية) سامي رافع ، محمود عبدالله ، فاروق حسني ، حسين الجبالي ، مصطفى عبد المعطي ،أحمد فؤاد سليم ، أحمد عزمي ، حامد الشيخ ، حسن عبد الفتاح ، صبرى حجازى ، محمود عبد العاطي ، رأفت صبري [1].

(١) عزالدين نجيب ، التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ،١٩٩٧ ، صـــ ١٠٥ – ١٠٦ .