

الفن التشكيلي المصرى وبداية الحداثة فى عصر محمد على

فاطمة إسماعيل

التحولات الفنية الفجائية :

الفن وجود استثنائي بمعنى أنه منفصل عن الحياة ؟ ومتى ندرك انفصاله عن الحياة؟ هل الفن الخالص أو الجميل fine art يعني بالضرورة وجودا منفصلا؟ وهل الفن حين يتنازل عن استثنائه في الحياة ويلتحم بها يصبح فنا تطبيقيا applied art أم يستخدمها وهل يعني ذلك أنه يفقد خاصية الجميل؟

تلك أسئلة قد تبدو منتهية الصلاحية إلا أننا نجدها تتكرر عبر تاريخ الفن كلما ارتبكنا في فهم التحولات الفنية الفجائية، وقد حدث هذا لنا في مصر مرتين: مع الارتباك الأولي حين عجزنا عن فهم الفن الذي يحدث خارج حدودنا مع قدوم الحملة الفرنسية فكانت أول صدمة فنية تتعرض لها العين المصرية، فهي لأول مرة تصطدم باللوحة التي تعلق علي الحائط ، ولأول مرة تري المنظور أو البعد الثالث الذي غير من طبيعة الصورة التي تعودنا رؤيتها و لم تتجاوز البعدين ،فاختلط المشهد بين الوهم و الواقع وخاصة حين اقتربت الصورة من الواقعية بالتجسيد والحجم نتيجة استعمال الظل والنور، وحين أصبح الناس أنفسهم هم الصورة ، أو عناصر المشهد .

أما الصدمة الثانية فقد تلت الأولى مباشرة بتولي محمد علي الحكم في أعقاب جلاء الحملة الفرنسية وإعلانه مشروع تحديث الدولة بإتباع النموذج الغربي ،الذي أحل متغيرات هزت الفن المصري في استقراره من حيث منطق نموه الذي يعتمد علي التطور من داخل التجربة المصرية .

تختلف الصدمتين عن بعضهما علي الرغم من تتابعهما تاريخيا وقد تكون إحداها

مهدت للأخرى أما الأولى فقد صدمت العين بالصورة المدهشة وغير المعتادة والتي تقترب من الحقيقة ، وهنا تبقي الهزة في حدود الدهشة والاستغراب والفضول ، مع إدراك المسافة التي تفصل بين ثقافتين وتحفظ حق التواجد لكليهما ولا تهدد إحداهما وجود الأخرى علي الأقل في تلك اللحظة، أما ما أصاب الفن المصري من تحديث محمد علي فهو تعرضه لجوهر التجربة ذاتها بتفكيكها وإعادة تركيبها مرة أخرى بتوليف عناصرها مع عناصر الفن الغربي الذي أصابها مسبقا بمشاعر الغربة والاختلاف مما كان له أكبر الأثر في القبح المعماري الذي ساد تلك الفترة نتيجة افتقاره لشخصية أو خصوصية ترسخ قيمة معينة ، كما أدى

ذلك إلي تهميش الفن المجاور للعمارة كوجود حياتي .،فالتجربة المصرية منذ الحضارة الفرعونية القديمة تعاملت مع الفن كوجود ملتحم باليومي ارتبط فيها بالسياسة والدين والمجتمع وكذلك بالموت في أعلي درجات التحامه حين حوله إلى احتفالية فنية ، واستمر الفن جزء لا يتجزأ من المجتمع عبر التاريخ حتى كانت تلك الهزة التي أدت إلي خروجه عن سياق تطوره ونقله إلى أرضية ثقافية مختلفة! فهل ما جاء به محمد علي تحت دعوي التحديث قد أفاد الفن كما أفاد المجالات الأخرى ؟

أيضا لا نستطيع أن نتجاهل هذا السؤال الذي لا نملك الإجابة عنه عن تلك الفترة السابقة علي وجود محمد علي فترة حكم المماليك والتي تركت لنا تراثا معماريا رائعا يفوق ما خلفته لنا عمارة محمد علي مما يغرينا بتصور وجود فني مجاور علي نفس المستوى ، ومن هنا يكون سؤالنا: هل محي محمد علي بتحولاته نحو الدولة الحديثة ملامح بعض الفنون التي تركها المماليك ولم نستدل عليها لوأد مصدرها ؟

معوقات الجهود النظرية :

إن الإجابة علي هذا السؤال تستدعي إعادة تأمل تلك الفترة الحرجة من تاريخ مصر بما لها وما عليها ، وعلينا أن نعترف ونحن نعيد النظر في قراءة علاقة الأحداث بصفة عامة بالفن التشكيلي أن ذلك ليس بالأمر السهل لسببين:

الأول :ندرة المادة اللازمة لأي جهد نظري في هذا المجال ، فالمعلومات المتوفرة إما مبتورة أو مغلوطة، وقد وصل الحال أن أستقر في الأذهان أنه لم يكن يوجد فن في فترة محمد علي ، إذ أن الفن كمصنف كان أقل أهمية من تلك المصنفات التي تم تحقيقها وتمحيصها طبقا لأثرها في تغيير ملامح وجه مصر بما يفيد سياسة التحديث التي سعي إليها محمد علي . فمثلا تعبيد طرق جديدة تربط بين مدينة القاهرة القديمة بالحديثة كنظام جديد علي مصر يغير من ملامحها أخذ من الانتباه والأهمية عند محمد علي درجة تفوق مجرد الالتفات إلي الفن التشكيلي الذي كان لفترات تاريخية طويلة الدعامة الأساسية للحضارة المصرية ، و هو بحق أمر باعث علي الدهشة والعجب ، إذ أن تهيمش الفن باستثناء العمارة في مشروع محمد علي لم يكن من الذكاء ولا الفطنة التي تميز بهما، وقد يكون ذلك باعث علي استفزاز الباحثين والمؤرخين لفتح باب البحث في هذا الأمر .

السبب الثاني :أن تلك الغفلة وعدم الاهتمام أو الانتباه أعاققت الفن التشكيلي عن أي إسهام أو تميز يجعلنا نضع أيدينا علي ملامح بعينها يمكن رصدتها والتعامل معها كحقل نقس تبني عليها وجهات النظر ، مضافا إلي أن كل ما لدينا من مصادر مدونة بادية النقص وملئة بالعيوب تسلمنا في كثير من الأحيان إلي اعتبارها قراءات حدسية تسقط عنها المصدقية سواء كانت صائبة ام خاطئة .

نعيد السؤال بصورة أخرى هل أغفل محمد علي حقا في مشروعه الفن التشكيلي

كعنصر قادر علي الإسهام في عملية التطور بصورة قصدية ؟

ألا يجوز لنا أن نعيد تأمل تلك المادة التي يقدمها لنا التاريخ ؟ نحن ندرك جميعا لعبته الخطيرة فكما يمتلك القدرة علي إضافة أبعاد جديدة إلي مادته الخام وهي أبعاد الفهم التي قد تأخذ شكل التفسير فتسمح بالإضافة ، فإنه قادر أيضا علي الحذف والاختزال من خلال الانحياز ، مضافا إلي هذا ضعف وتدهور حال مؤرخي القرن التاسع عشر فقد كان معظمهم من الهواة وليس المحترفين .

الفن وجود ملتحم في الحياة :

لا نريد أن نلقي بالتبعة كلها علي الآخر سواء كان مؤرخو الفن أو المادة التي تصلنا ، لماذا لا نكون نحن أيضا مخطئين في شكل توجهنا ؟ فقد يكون تصورنا للبحث عن حالة الفن يعني تصورا غير هذا الذي عرفته الفترة نفسها ، فغالبا حين نتحدث عن الفن نعني به الفن الرفيع ، أو الفن الخالص fine art وهو دالة مشكوك في قدرتها علي إفادتنا عن تلك الفترة ، إذ أن الفن بهذا المفهوم تداولناه حديثا بعد المحاضرة التي ألقاها الفيلسوف الفرنسي توماس دي كوينس Tomas De Quincy بعنوان On Murder Considered as One Of Fine Art عام ١٩٢٧ وبالتالي لا يمكن أن يكون إطارا لما نريد أن نتحدث عنه في بلدنا إذ لا يعني أن هذا التزامن بين فترة حكم محمد علي وبين ظهور مفهوم جديد للفن أن الفن في مصر استطاع تجاوز تراكم زمني كبير ففي تتبع حلقات تطور الفن في ثقافة الغرب وتعامل مع الفن بمفهومه الجديد ، وظل يمارس وجوده المادي في المجتمع غير منفصل عن الوظيفة والغرض ، في العمارة والمخطوطات ، والمنمنمات الفرعونية وكان في الرسم علي الجدران والمصاغ والثياب ، وكذلك الأواني والفخار وفي التماثيل .

هل يعني ذلك أن الفن الملتحم بالحياة والمرتبط بوظيفة أو غرض كان اجتماعيا أو سياسيا أو أخلاقيا لا يعد جميلا ؟ وهل نستطيع أن ننزه الفن الآن عن أي غرض حتى نضمن نقاءه ؟ إن قصر فكرة الجميل علي الفن المتخلص من الغرض أو الوظيفة أمر مشكوك فيه من الأساس ، فمن يستطيع أن يدعي أن الفن النسائي يفتقر لقيمة الفن الجميل أو الفن السياسي أو الاجتماعي وماذا عن الفن الإنساني Human Art والذي ظهر أواخر الثمانينات والذي يتعرض للقضايا الإنسانية مثل الإيدز والمشردين والمضطهدين من يستطيع أن ينفي القيمة الجمالية لتلك الأعمال الفنية التي تندمج في الوجود المادي للشعوب ؟!

ماذا لو تطرفنا أكثر واستسلمنا لفكرة نزع القيمة عن الفن غير المستقل عن الوظيفة ، ألا يجوز لنا في تلك الحالة أن نسقط القيمة الفنية عن الحضارة الفرعونية كلها بل والقبطية والإسلامية والواقعية الاشتراكية ، والاحتجاجي فجميعها ارتبطت بالعقيدة كمنهج تفكير ثم امتدت في جوانب الحياة .؟

الفن وصدمة التحديث في مشروع محمد علي :

لم يكن غريبا إذا أن يكون الحال كذلك أيام محمد علي فالفن تكوين عضوي في نسيج الحياة الاجتماعية ، فنحن لا نتحدث عن عدم وجود فن وإنما عن تأثير مشروع محمد علي علي هذا الفن الموجود ، فلماذا وصفناه بأنه كان صادم له ؟

إن إستراتيجية محمد علي في حكم مصر وتوجيه التحديث في جوانبها المختلفة إنما كان محددا طوال الوقت بمدي خدمته للمشروع العسكري وطموح تطبيقاته ، فأختصر الثقافة في الاهتمام بالتعليم علي أن يوجه بصفة أساسية لخدمة الاحتياجات العسكرية ، أما اهتمامه بالتاريخ فيأتي من زاوية مختلفة تماما وفي نفس الوقت ليست بالبعيدة ، إذ كان

محمد علي يعتقد في نفسه امتدادا لقادة عظام في تاريخ العالم أمثال الإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر وغيرهما من أباطرة التاريخ ، فأراد دراسة تاريخهم للاستفادة من خبراتهم في الحكم ، ولما كان لا يجيد إلا اللغة التركية ، فقرر الاهتمام بالترجمة وأنعش حركتها فأمر بترجمة كتب التاريخ والفلسفة من الفرنسية والإنجليزية إلى التركية ، بل ومن العربية التي كان لا يجيدها أيضا إلى التركية .

تحولات فن العمارة :

في الفن ، أعتبر محمد علي أن العمارة هي الشاهد الوحيد علي تطور عصره كما حدث طوال تاريخ الفن فاهتم بالطرق ، والجوامع والأديرة ، وقد كلف مهندسين من الفرنسيين والأرمن وكذلك الجريح لتنفيذ المشروعات التي وضعها

في خطة التطوير فاختلطت الأساليب المعمارية ، وجاءت هجينا قبيحا من عمارة الباروك واستتبول علي الأساليب المعمارية التي كانت سابقة علي محمد علي .

أدي هذا الهجين إلي إحداث تغيرا في العلامات المعمارية المصرية ، فاستحدثت السلام المزوجة والأبنية الخشبية المغطاة بالبلاط الخزفي وكذلك الجبس ، كما حلت الصالات الكبيرة التي تتفرع منها حجرات مماثلة محل القاعات التي ميزت البيوت من العصر المملوكي والعثماني حتى نهاية القرن الثامن عشر .، وظهرت زخارف الكرانيش البارز عند نهاية الواجهات الحجرية والرخامية ، أيضا حل الشكل البيضاوي في الشبابيك والأبواب محل الشبابيك الهندسية من مربع ومستطيل ودائري ، كما اختفت المشربيات وحلت محلها النوافذ المفتوحة المغطاة بأزرار من الخشب والذي تطور بعد ذلك في عصر إسماعيل إلي الشيش ، ولاول مرة تغطي الواجهات بالرخام المجزع ، وفي الزخرفة أيضا أنتشر رسم أرضيات الحقائق بخامات الزلط الملون علي هيئة رسوم نباتية وكذلك

زخارف هندسية ، في نفس الوقت اختفت زخارف السقوف بالعروق الخشبية وحلت محلها السقوف المسطحة بخامة الجبس المزخرف بالرسومات المذهبة البارزة بتأثيرات من العمارة باستنبول .

لاشك أنه في تاريخ العمارة بمصر قبل محمد علي بعض التأثيرات نتيجة توافد ثقافات عديدة عليها مثل الرومانية واليونانية وغيرهما إلا أننا لا نستطيع أن نقول أن تلك التأثيرات كانت في إطار مشروع تطوير رسمي منظم تتولاه الدولة تتجاوز فيه التأثير إلي الإحلال بثقافة بديلة تحت دعوى النموذج الحديث كما فعل محمد علي .

إن خطورة هذا الإحلال أن تبناه الأهالي أنفسهم باعتباره النموذج الأفضل وهو ما نجده في وصف علي باشا مبارك لمزايا البنايات الحديثة والذي يعكس انحيازه شخصيا لها :

"..واتبع الناس في بنائهم الأشكال الرومية وهجروا الأسلوب القديم لما رأوا في الأسلوب الجديد من بهجة المناظر وحسن الوضع وقلة المصاريف عن الأسلوب القديم . فإن المحلات في الأسلوب الجديد إما مربع أو مستطيل ولا تختلف إلا بالكبر أو الصغر ، بخلاف القديم فإن القاعة الواحدة تشغل أكثر أرض الدار ، ولوازمها يعسر معها الانتظام ، وكانت الطرقات والفسحات تأخذ مبلغا عظيما ، ومراحيضها قريبة من محلات النوم والجلوس ، وأكثر محلات الدار قليل النور والهواء اللذين هما من أساس الصحة ، وقل أن تخلو من الرطوبات التي تتولد عنها الأمراض ، وفي الأسلوب الجديد استعوضت المشربيات التي كانت تصنع من الخرط بشبابيك مستطيلة وعليها ضعف الزجاج واستعمل في الدور الأرضي عوضا عن الخرط شبابيك من الحديد بأشكال مختلفة ، واستعوضت خرده الرخام التي كانت تستعمل في الحمامات واسفل الحيطان بترابيع الرخام الأبيض

والأسود ، وهي أبهج منظرا وأقل مصروفا ، وتركت خردة الرخام ، وكانت عبارة عن قطع صغيرة مختلفة الألوان توضع بهيئات مختلفة في بعض منافذ القيعان بالجبس ، وهي مع كثرة مصاريفها لافائدة فيها . وتركت السقوف البلدية المليسة ذوات الكرادى والمقرنصات التي كانت تجعل تخت الإزار فى دائر بعض المحالات وفى الزوايا الأربع ، وكانت الصناع تقيم فى صناعة ذلك الأشهر العديدة بل السنين ، حتى كان السقف يتكلف مثل ما يتكلفه باقى المنزل ، فعمل بدل ذلك السقوف الرومية المستوية أو المفرغة ، ويكون السقف فى الغالب منتهيا بإزار مزين ببعض الأعمال ، وفى وسطه صرة مفرغة تفاريج متنوعة ، فإذا تم طلى بطلاء الزيت الملون بالأصباغ ونقش بنقوش متنوعة ، وكثيرا ما ينتهى السقف ببراويز وكرانيش يتفنن الصناع فى إتقانها بقدر استعداده ورغبة صاحب الشغل وثروته ، وتارة تعمل السقوف بالبغدادى وتكسى جبس وتدهن بأنواع الأصباغ وتنقش هى والحيطان باللون الذي يرغبه صاحب المنزل ، أو تكس بالورق المنقوش ، وقد تكون النقوش فى الورق أو غيره محلاه بماء الذهب . وتغيرت وجهات البيوت التي كانت تصل فى الأزمان القديمة بحسب ما يتفق على غير قانون هندسي بحيث تكون لافرق بينها وبين وجهات،حيشان الموت ، فجعلت على قانون هندسي منتظم وهيئات مألوفة حسنة، وقسمت الواجهة فى اتساعها وارتفاعها بكرانيش بارزة ، يحدث عنها بعض الظلال فى عرضها وارتفاعها وتزيد فى رونق البناء وبهائه . وفى السابق كانوا يجعلون أرض محلات المنازل غير مستوية ، بل بعضها مرتفع وبعضها منخفض ففترى أهل المنزل فى تقلبهم فى المحلات يصعدون ويهبطون ، وذلك فضلا عن مضراته مذهب للرونق ، فجعلت فى الجديد محلات كل دور من المنزل فى مستوي واحد بهيئة ينشرح لها الصدر . وكذلك السلام جعلت مناسبة لتوزيع المحلات باتساع مناسب للمنزل كبيرا وصغرا وارتفاعا وجعلت درجاتها بهيئة لا تتعب الصاعد . وأعطيت النور الكافي

علي خلاف ما كانت عليه قديما. وتركزت الأبواب المفرغة الدقيقة والتي كانت تعمل من قطع الخشب المعشقة في بعضها علي أشكال مختلفة ، وتارة كانت تلبس بالصدف وغيره ، ويجعل لها ضب من الخشب ، ويتفنن في جنس خشبها وهيئتها وربما لقمت بالعاج والأبنوس ومواد معدنية علي هيئات كثيرة . فاستعوضت بالأبواب الحشو ، واستعوضت الضبب بالكوالين ، وبطلت الرفوف والدواليب التي كانت تعمل في سمك الحائط ويتفنن في عملها ، وربما عملت بالخردة ونحوها ، ويضعون عليها أنواع الصيني للزينة والمباهاة "

إفقار الفنون في الدولة الحديثة لمحمد علي :

السؤال الآن هو هل كان تحول الأساليب المعمارية في البنايات سواء أكانت أهلية أم رسمية ودخول علامات فنية جديدة علي شخصيتها الأصلية نتيجة التهجين مع الثقافة الغربية قد أفاد الفن المصري ؟

إذا تحدثنا عن المدخلات الجديدة في العمارة من أساليب ومواد مستحدثة في البناء مثل الخشب والجبس كخامات أساسية في العمارة باستتبول مثلا نجدها غير عملية بالنسبة لظروفنا البيئية كبلد صحراوي لا تنمو به الغابات الوفيرة بما يمكن معه الاعتماد علي خامة الخشب كمادة أساسية في البناء ، كما أن تلك الأكشاك الخشبية التي استحدثت في العمارة لا تتجانس مع طبيعة ولا طرق معيشة الشعب المصري. النموذج الآخر هو اختفاء المشربيات بما يدل علي عدم فهم محمد علي لفكرة إثراء الموجود بعناصر الجديد من التحديث ، فالمشربية أحد أشكال الحلول الجمالية يتحایل بها الفنان أو المعماري المصري علي فقر بعض الخامات الموجودة في بلادنا الصحراوية حيث لا تتوافر الأخشاب فكيف يمكن خلق مساحات خشبية كبيرة ؟ إن التفكير في استخدام

بلوكات كاملة من الخشب غير عملي ومكلف في هذه الحالة ، وبالتالي فتقسيمه إلي وحدات صغيرة يمكن معه الاستفادة من نفايات الأخشاب أو أفرع الأشجار الرقيقة ببردها وتشكيلها بوحدات زخرفية علي شكل برامق صغيرة أو وحدات هندسية ، وإعادة تركيبها مرة أخرى في مجموعات تكرارية تمكن الفنان من أن يتغلب فيها علي مشكلة المساحات الكبيرة من ناحية ومن ناحية أخرى يضيف هذا الحل الجمالي للمشربية إمكانية الإخفاء والظهور وهو ما يناسب طبيعة الناس الدينية ، والاجتماعية، بل إن خصوصية هذا النوع من الفن وتطوره من داخل التجربة العربية والإسلامية في العمارة وفي الفن جعله أحد الملامح الأساسية لها. إن إحلال نموذج بديل لفن المشربيات في العمارة المصرية لا ينمو من داخل تطورها بتفريغها من الداخل وإحلالها بأزرار خشبية والتي طورت فيما بعد إلي الشيش في عهد إسماعيل ، ندرك منه كيف أن محمد علي لم يكن مشغولا كثيرا بما يناسب ثقافة أو ذوق أو إمكانيات هذا البلد ولم يستوعب فروق الاختلاف ، ومن الواضح أن فكرة اقتفاء أثر النموذج الغربي كانت هي المسيطرة بصرف النظر عما تحدثه من متغيرات ملائمة أو غير ملائمة داخل النسيج المستقر ، مما يجعلنا نتصور أن مشروع التحديث الذي جاء به محمد علي لم يكن كله خيرا فقد أفقر في بعض جوانبه الثقافة والفن . وعلينا إعادة تأمل تلك الفترة من زاوية العلاقات مع الواقع المصري وليس من وقائعها وأحداثها منفصلة .

الفنون المجاورة للعمارة :

من الواضح لنا أن فن العمارة كان أعلي صورة لتجسد مادي للفن حتى عصر محمد علي وكل ما جاوره فهو ثانوي لذلك لم يتم الاستدلال علي تفاصيله بدقة لضعف الرصد ، وغيابه في التوثيق ، ومع ذلك فمن المهم أن نعرف هل اقتصر عهد محمد علي

علي فن العمارة أم أن هناك فنونا أخرى لم نتمكن من قبل من أن نضع أيدينا عليها ؟ وما هو المستجد منها وما هو الأصل ؟ وهل صاحب تغيير ملامح العمارة تغييرا في ملامح الفنون الموجودة ؟

رغم الارتباك الكبير للثقافة المصرية بمجيء الحملة الفرنسية ، إلا أننا لا نجد متغيرات في الإنتاج الفني تعكس استفادة ما بالتجربة الفرنسية وقد يرجع ذلك لسببين : أولهما أن منطق دخول المتغير كان انقلابيا ، لا يتبع منهاجا تراكميا قادرا علي بث الإحلال والتبديل في إيقاع زمني يسمح باستيعاب هذا المدخل الجديد علي الأطر المستقرة وبذلك أكتفي المصريون طوال الوقت بموقف المتفرج علي الأحداث كمشهد منفصل عن واقعهم وحتى دون التعليق عليه .

أما الثاني فهو أن دخول الحملة الفرنسية كان بالنسبة للمصريين اعتداء عسكري علي البلاد وبالتالي تم رفض كل المدخلات التي حاول الفرنسيون في حملتهم أن يضيفوا عليها مسحة حضارية أو ثقافية وإن كانت فيما بعد ذلك قد أعطت نتائجها ، إلا أنها في حينها ظلت مرفوضة الي حد الخيانة الوطنية .

إذا حين جاء محمد علي كان الفن مستقرا علي تراكمه الحضاري الخطي حتى الإسلامي ، بتأثيراته العربية ، والعثمانية والمملوكية ، وتحول العمارة بمؤثرات فرنسية أو أوروبية بشكل عام لم يتم إلا مع الدولة الحديثة لمحمد علي رغم الوجود الفرنسي ذاته و السابق عليه .

لذلك فمن المؤكد عدم وجود شكل منتج آخر للفن المصري غير ما عرفناه في العمارة إلا الفنون الشعبية مثل الحلي والخزف والزي والزخرفة ، وهذه الفنون كان ينظر لمبدعيها علي أنهم صناع أو حرفيون ، وقد حدث أن أفاد هؤلاء المنتجون للفنون الشعبية

والزخرفة من مشروع محمد علي نحو التحديث بإنشائه مدرسة العمليات عام ١٨٣٦م، بمنطقة الإزبكية وكانت للفنون وصناعة السفن والميكانيكا الخراطة والبرادة والحداثة والنجارة وآلات الجراحة والحفر، ثم نقلت إلي بولاق ١٨٣٩ ثم تحولت فيما بعد إلي ورش فنية وحرفية ، وكان الدارس يحصل علي دبلوم "معاون مهندس". ورغم أن هذه المدرسة لاتعد مدرسة مستقلة لدراسة الفنون إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل أنه لابد لنا أن نعيد النظر ونحن نورخ الفن المصري الحديث بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة بحي الخرنفش عام ١٩٠٨.

لم تنفصل الثقافة الشعبية في وحداتها الزخرفية عما كان موجود في العمارة ففي الحلي مثلا نجد هذا الثراء في توليد الأشكال من وحدات هندسية تشترك مفرداتها من المفروكة الإسلامية في العمارة والتي تعطي حلولاً جمالية لانهائية فمثلاً تركيب مجموعة مربعات بتباديل في تداخلاتها يحدث فراغات هندسية متنوعة من المثلثات وتسمى حسب أعدادها الثمانية أو الخماسية.. الخ. وكذلك الوحدات الزخرفية للمشربيات والتي كان لها ظهور في الكردان الشعبي المنفذ من الذهب أو الفضة ، بل وفي الأواني الفخارية حيث كانت المشربية لها وظيفة أساسية في تنظيم الماء المنسكب من فم الأنثية إلي جانب وجودها الجمالي ، ومن الطبيعي أن تتأثر تلك الفنون بالوضع الجديد فنجد الحلي وقد استجذبت فيها عناصر من الطبيعة مثل دخول الحيوانات إما كلها أو في بعض أجزائها مثل رأس أسد أو ثعبان ، والنباتات من أوراق الشجر والورود ومن الغريب أن هذه العناصر كانت قد اختفت من التداول في الثقافة الشعبية بعد دخول الإسلام وتحريمه للتشخيص إلا أنها عادت مع حداثة محمد علي في الوقت نفسه تخنفي أو تضعف الملامح الأساسية للثقافة الموجودة .

الصورة المنفصلة "المعلقة" وبداية التحول ناحية الغرب :

السؤال الذي بدأنا به المقال عن موقف الفن من الحياة وموقف الحياة من الفن "هل الفن وجود استثنائي بمعنى أنه منفصل عن الحياة ؟ " نعود إليه ونحن نبحث عن ظهور الصورة المنفصلة في عصر محمد علي ، ولم نكن لنهتم كثيرا بتتبع تاريخها في هذا المقال لو لم يرتبط ظهورها بإحداث أهم تحول للفن منذ نشأته وحتى القرن التاسع عشر بانفصاله عن الدنيا وتحوله إلي منتج استهلاكي .منذ تلك اللحظة أصبح هناك تقدير ما لفكرة انفصال الصورة عن الواقع كجزء منه ، والتعليق عليه ، و تحوله إلي لحظة استثنائية ،يرجع هذا التقدير غالبا من فكرة أن الفن تخلص من ارتباطه بوظيفة أو غرض سواء كان دينيا أو إجتماعيا أو سياسيا ، لحظة انفصال الصورة عن العمارة ، وتحولها إلي "مشهد مستقل" ، وعندها يصبح نقيا ، وإيداعا خالصا، علي الرغم من أن تلك المقولة تدحض نفسها في تاريخ الفن فظهور اللوحة المنفصلة عن العمارة أساسا كوجود مادي ،والمستقلة عن الدين كمحتوي أرتبط في الغرب بظهور الطبقة البرجوازية التجارية في القرن الرابع عشر ، والتي كانت تحاول فصل عناصر الوجود المادي لتسهيل عمليات التبادل والتسليع ، وبالتالي فإن نشأة الإطار ولوحة الحامل هي جزء عضوي من تغيير كبير يشمل بنية المجتمع ككل ، يترتب عليه فك ما هو متماسك لإدخاله في لعبة التبادل والسوق . لا نستطيع هنا أن نقول أن الطبقة البرجوازية التجارية في مصر قد لعبت نفس الدور الذي لعبته مثيلتها في الغرب ، فلم تقم بتفكيك بنية المجتمع المادية وتحريك عناصرها ، وبالتالي كان دخول اللوحة المنفصلة قرارا نابعا من فكوت محمد علي عن التطور وعن الحداثة التي لا تخص نمو التجربة الداخلية للفن في مصر ، كما لم تفرضها أشكال الحياة الجديدة ، شكل البيت ، المعرض، سوق الفن ، الجمهور وخلافه. نعود إلي مقولة الفن المنفصل عن الغرض أو الوظيفة ونتساءل ألم تتفصل

اللوحة لترسيخ وظيفة جديدة لها كسلعة يتم تداولها وسرعان ما تخضع لآليات جديدة يفرضها السوق؟.

عرف المصريون الصورة من فن المخطوطات و المنمنمات (الصورة المرتبطة بالنص الأدبي) والإفرسك ، أما الصورة المنفصلة والمعلقة علي الحائط ، أي الصورة كما عرفتھا أوروبا فلم يشاهدها المصريين إلا مع الحملة الفرنسية حيث كان الفنانون الفرنسيون يرسمون في الأماكن المفتوحة فيراها الناس في الشوارع ، ثم بمجيء محمد علي بصورة أوسع ليستكمل جانب الفن في دولته الحديثة فاستعان بالفنانين الفرنسيين الذين تخلفوا عن الحملة الفرنسية وأقاموا في مصر لتسجيل الإنجازات الحديثة التي تمت في عهده وكذلك لتصويره وتصوير أسرته ورجال الدولة ، وكان في ذلك يقلد الباب العالي بالأسنانة. وجاءت الرسومات إما تصويرا زيتيا أو حفرا على الحجر أو رسما على الورق أو نحتا بارزا على سطح "ريليف" أو ثلاثى الأبعاد .

الصورة الزيتية :

قدمت اللوحة التى أدخلتها الحملة الفرنسية أولا ثم بشكل أوسع فى دولة محمد علي الحديثة نموذجا جديدا للفن عند المصريين له تجليات تختلف عن الفن فى الشرق عموما ، ولا مجال هنا لمقارنة الصورة الشرقية بالصورة الغربية ، ولكن ما يهمنا هو أثر اللوحة كمدخل جديد على العين المصرية ، فقد رأى المصريون من خلالها العالم بصورة جديدة من خلال المنظور يقول الجبرتي فى ذلك " .. يصورون صور الآدميين مجسمة فى الفراغ تكاد أن تنطق .. " ، ومن خلال الصورة تعرفوا على خامات للداء غير الزجاج المعشق والإفرسك والحائط ، فالصور الزيتية تنفذ على القماش أو الورق بخامات الزيت واللوان المائية ، وأصبح الحامل الذى تثبت عليه اللوحة إمكانية تساعد على تحريك العمل

الفنى فى فراغ مكانى أوسع فهو ورشة العمل وكذلك مكان العرض وكان الحامل يؤدى وظيفة الكاميرا الفوتوغرافية فيما بعد فالقماشة المربعة أو المستطيلة المشدودة عليه مقسمة إلى مربعات صغيرة تتقل بحسابات المنظور المنظر الذى فى الخلف والذى يريد الفنان تصويره طبقا لمسافات القرب والبعد ، كما ساعد استقلال اللوحة الفنية عن المحتوي الأدبي أو الديني أو السياسي إلى اتساع الموضوع حتى أصبح كونيا .

الفنان الخاص :

أيضا أنتقل العمل الفني من عمل جماعي إلى فردي فاللوحة المنفصلة يقوم بعملها شخص محدد يحادثه الناس ، ويعرفونه بصفة شخصية ، ينظرون إليه ككائن خاص ، ويفاضلون بينه وبين فنان آخر . هذه العلاقة هي البداية الأولى الإيجابية في عملية التلقي الذي أنتقل إلى أرضية المقارنة ، والمفاضلة والحوار مع الفنان وتجاوزت بذلك الموقف السلبي أو الخارجي ، وكان من الطبيعي أن تنشأ فكرة "التقييم " بالنسبة للعمل الفني وأيضا بالنسبة للفنان .

لوحة الحفر :

أما لوحة الحفر سواء علي الحجر أو المعدن فقد أربكت المصريين وأصابتهم بالدهشة نتيجة أنها تجمع بين إمكانيات الصورة كجنين فوتوغرافي في دقتها وواقعيتها ، وفي نفس الوقت قدرتها علي الاستساح ، وقد التحق كثير من المصريين بورش الحفر التي يرسم فيها الأجانب للتعرف علي تلك التقنية .وقد ساعدت تقنية الحفر الفنانون علي رسم خرائط المناطق والإحياء التي تطلب منهم وإعدادها في نسخ لاستخدامها في أغراض الحرب وكذلك بعض الأغراض المدنية للتسجيل والتوثيق .

ملاح المنتج الفني في تلك الفترة

ورغم أن الأسلوب ، وشكل اللوحة والعلاقة بين الفنان والمستهلك كانت داخل إطار غربي بالكامل ، وبالتالي الحديث عنها لا يخص الفن المصري ، ولكن ما يهمنى فى هذا الأداء الغربى عندما يتعلق بشخصية ومكان وواقع مصرى ، فمثلا فى البور تراه نجد تقاليد أوروبية" فرنسية إيطالية "أساسا نرى ذلك فى البور تراه الذى رسمه بللبنى للسلطان الفاتح محمد فى تركيا وقد حاكاه محمد على فى ذلك ، وكذلك الصورة الجانبية "البر وفيل " بتأثير مدرسة فينسيا كما فى أعمال ديلافرانشسكا ، وفى المنظر الطبيعى الفرنسى كما فى أعمال بوسان وبوشيه وكلود جولى والإنجليزى فى أعمال فراجو نار .

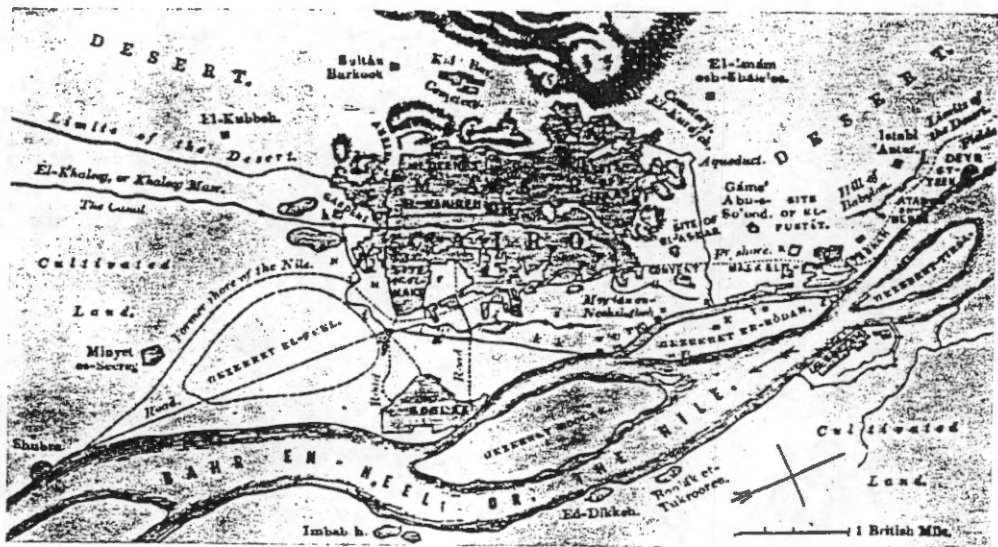
كان المشهد فى اللوحة الغربية فى جوهر S استشرافى أى فى التركيز على جوانب الاختلاف ، ومناطق التميز .

العرض و الجمهور

خلق انفصال الصورة واستقلالها على الحامل تكوين سلوك جديد على المصريين ، فالناس يذهبون خصيصا لمشاهدة العمل الفنى الذى يعرضه صاحبه فى المكان يختاره هو والقابل للتغير بين يوم وآخر ، وقد أدى هذا السلوك إلى آلية مختلفة فى منطق "الفرجة" يتعلق بحركة الجمهور ، وكذلك فكرة العرض . فالعمل الفنى قد يعرضه صاحبه على الحامل ، فى الشارع قرب النيل أو فى المقاهى والأحياء الشعبية بالسيدة زينب ، وشبرا ، والخرنفش ، والقلعة وحي الأزبكية والحسين ، ويتوجه إليه الناس بقصد الفرجة ، وأحيانا يتابعون خلق اللوحة منذ بدايتها وحتى الانتهاء منها .

هنا ينشأ سؤال عن علاقة المنتج الفني بالجمهور، هل كان جمهور الفن من الصفوة فقط؟ ومتى إنتقل من الصفوة إلي الجمهور العام؟

رغم تلك العلاقة التي كانت تنشأ من الناس العابرين والفنان وحتى مع تزايد المشاهدين إلا أنهم لم يخلقوا جمهوراً حقيقياً للفن من الشعب وظل جمهور الفن من الصفوة أي من الطبقة الحاكمة فهم الذين يشترون العمل الفني وهم الذين يزينون به جدران قصورهم ، ولم يتحول الفن إلي الجمهور العادي من الشعب إلي جانب الصفوة إلا في فترة إسماعيل ، ولذلك فقراءة الفن في فترة محمد علي منفصلة عن الفترة التي تليها وهي فترة إسماعيل قد يبدو تعسفاً إذ أن كل جديد لا يأتي بثماره في حينه ، وأعتقد أن مقالة أخرى أو بحث عن الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لهو أمر جدير بالأهمية حتى نستكمل معه دائرة المعرفة عن الفن في هذا القرن المحوري في تحول ثقافة مصر نحو الحداثة .



Plan du Caire, d'après la source de Lane.

شكل رقم (١)

لوحة حفر خريطة للقاهرة للفنان باسكال كوست



Avenue de Choubra, d'après Ebers (1879) .

شكل رقم (٢)

لوحة تصوير زيتي - ميدان شبرا للفنان ايبرس



Palais de Ras el - Tin

(D'après un dessin de Buttra, reproduit par Weygand)

شكل رقم (٣)

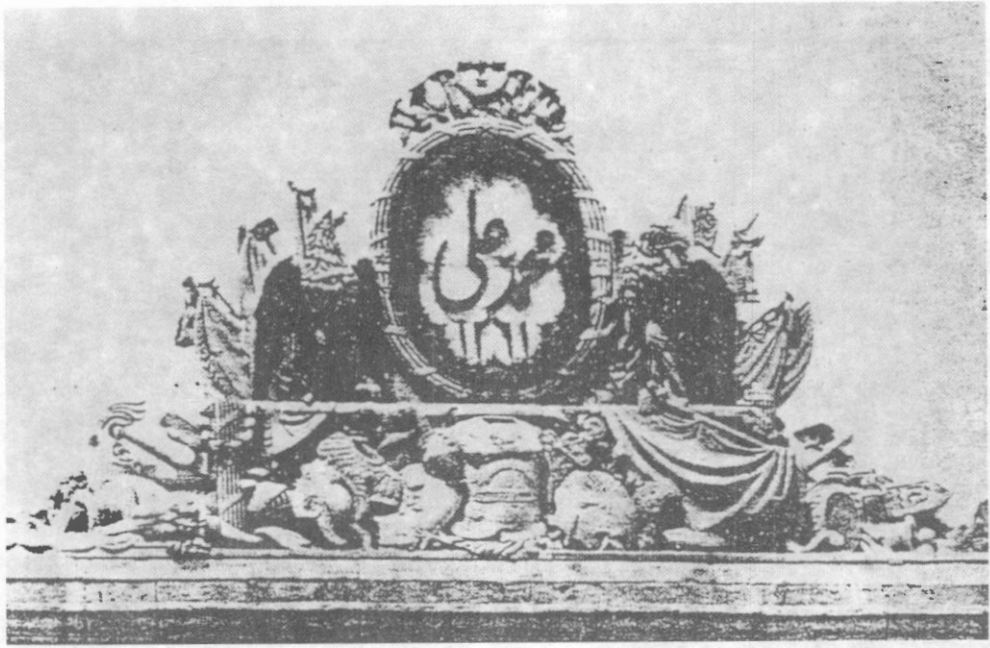
لوحة تصوير زيتي - قصر رأس التين



Palais de Ras el - Tin, d'après Poitou .

شكل رقم (٤)

لوحة تصوير زيتي - قصر رأس التين للفنان بواتو

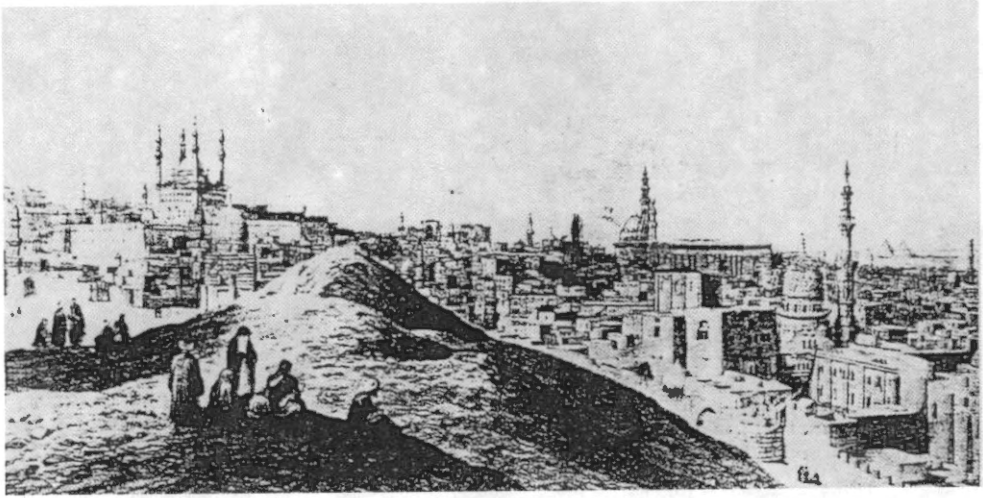


Morif en marbre surmontant la porte d'entrée .

(Palais de Ras el - Tin)

شكل رقم (٥)

ريليف حسن قصر رأس التين



Vue générale de la Citadelle et de la mosquée de Mohammed Ali.

Gravure de Schranz.

شكل رقم (٦)

لوحة حفر - منظر عام للقلعة وقصر محمد علي

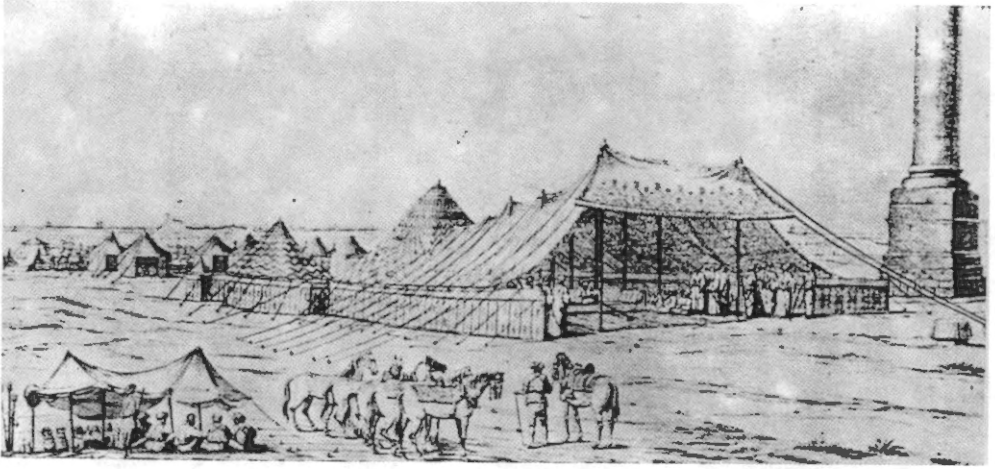


Enfance de Mohammed Ali.

Camposition de Horeau.

شكل رقم (٧)

لوحة حفر - ابن محمد على للفنان هورو



- Camp du Pacha à Alexandrie.

Gravure de Pascal Coste.

شكل رقم (٨)

لوحة حفر - معسكر الباشا بالإسكندرية - باسكال كوست



Aquarelle de Leander Russ, 1833 .

شكل رقم (٩)

لوحة ألوان مائية - ليندر روس



41 . Lithographíc d'Alexander Colin.

شكل رقم (١٠)

بورتريه لألكسندر كولين - حفر على الحجر



35 . Buste par le sculpteur Dantan .

شكل رقم (١١)

تمثال نصفى للمثال الفرنسى دانتان