الفنون التشكيلية في مصر من الحداثة إلى مابعدها

Egyptian plastic Arts from Modernity to Post modernity

د. ريم عاصم عبد الحق صالح كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان reem22737@hotmail.com

مرت الفنون التشكيلية في مصر بمراحل متعددة منذ نشأتها في بدايات القرن العشرين وارتبطت بشكل أو بآخر بالقوالب الفنية الغربية شكلاً وفي بعض الأحيان مضموناً على الرغم من اختلاف النسق المعرفي الذي نشأت فيه، حيث شاع استخدام مصطلح الحداثة بين علماء الاجتماع والنقاد الغربيين في مختلف مجالات الفنون، لوصف الحالة المعرفية للمجتمعات الغربية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ثم جاء مصطلح مابعد الحداثة ليشكل أزمة فى الأوساط المعرفية العربية نظراً لارتباطة هو الآخر بالثقافة الغربية بشكل عام ومجال الأدب بشكل خاص، ثم امتدَ ليشمل مسائل الفنّ والشكل واللغة كما جاء فى دراسات أهم مؤرخيه. يُستهل البحث بتعريف موجز لأهم سمات الفترتين محل الدراسة ثم استعراض أفكار المفكرين والنقاد العرب عن الحداثة والتحديث ثم تيار مابعد الحداثة لاستيضاح مدى تأثر الثقافة العربية بنظيرتها الغربية وهل مانتج عن هذا التأثر من أشكال فنية (خاصة في مصر محل الدراسة) جائت محاكية للنمط الغربي، أم انها جائت معبرة عن تجارب واقعنا وثقافتنا المحلية ويتناول البحث مدى تجاوب الفن التشكيلي المصري مع معطيات الواقع العالمي الجديد ويحاول الاجابة على بعض التساؤلات الخاصة بالحدود الزمنية للمراحل الفنية للفن التشكيلي المصري من خلال تناول نماذج من الأعمال الفنية.

الكلمات المفتاحية:

الحداثة – مابعد الحداثة – الفن المصري الحديث

Egyptian plastic arts have undergone various stages since its inception in the early 20th century and have been linked in one way or another to Western art forms and sometimes in content, despite the differences of cognitive pattern in which they originated, Where the term modernity was used among sociologists and Western critics in various art fields, to describe the cognitive state of Western societies at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. The term post modernism formed a crisis in the Arab cognitive circles because of its intertwined with the Western culture in general and the field of literature in particular, then it extended to include the issues of art and form and language, as stated in the studies of its most important historians .The study begins with an ideas review of the of Arab intellectuals and critics about modernity and modernize and then the postmodernism stream to clarify the extent to which Arab culture is influenced by its Western counterparts. Was it influenced by artistic forms that have become a simulation of the Western style, or it reflects the experiences of our reality and local culture (especially in Egypt) . Also, research deals with the extent to which Egyptian plastic arts respond to modernism and post modernism art trend to answer some questions concerning the time limits of the artistic stages of modern Egyptian art and study some of them.

مقدمة:

نشأت حركة الفنون التشكيلية في مصر مع بداية القرن العشرين تقريباً أي منذ مايزيد عن المائة عام تزامناً مع حركات التنوير والتحرر ضد الاستعمار ومرت بمراحل متعددة تنوعت بتنوع الأحداث السياسية والتاريخية وما تبعها من تغير في البنى الاجتماعية ومدى تفاعلها معها سواء بالسلب أو الإيجاب. تزامنت أيضاً نشأتها مع سيطرة تيار الحداثة Modernity الذي بدأ في الغرب مع عصر التنوير مع نهاية القرن الثامن عشر واستمر حتى بدايات القرن العشرين ثم واكبت تيار مابعد الحداثة Post Modernity الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية وما تلاها والذي يُعد تعبيراً عن ثقافة العولمة وروح العصر في المجتمعات الغربية التي يمكن وصفها بالحديثة أو بالمتطورة -إن جاز التعبير- والتي سيستعرض البحث لاحقاً معاييرها وشروطها.

وما بين الأصالة والتغريب أو التراث والتجديد ظل الفن التشكيلي المصري يتأرجح منذ نشأته بين أشكال وقوالب فنية تحتفي بالتراث وترتبط بالثقافة المحلية والقضايا الوطنية المعاصرة تارة، وتتماهى مع الثقافة الغربية بل ومنقطعة الصلة عن عالمها تارة أخرى حتى أن بعض النقاد ذهب إلى أن استمرار هذا التماهي مع غياب دور الناقد الواعي أدى إلى حدوث عزلة كامله للحركة الفنية في مصر عن المجتمع في العصر الحالي، تلك العزلة التي لم تحدث منذ نشأة حركة الفن التشكيلي المصري. يتفق هذا الرأي بشكل عام مع رؤية بعض فلاسفة الحداثة ومابعدها، خاصة العرب منهم، في أننا نحيا في مجتمعات تعاني من اشكالية فقدان الهوية والانفصال عن الواقع العالمى الحديث بالأساس، وبالتالي فإنها مجتمعات تنتج اشكالاً فنية مستعارة من الغرب كما يصفها أدونيس*: مثلها مثل العبارات الأخرى الشائعة كالحرية والديموقراطية...إلخ " ليس لها مع ذلك وجود حي في المجتمع، ولا تمارس على أي مستوى"[1] اللهم إلا نادراً كما سيتناول البحث لاحقاً.

يُستهل البحث باستعراض بعض أراء المفكرين والنقاد الغربيين وكذلك العرب عن الحداثة كفلسفة والتحديث كفعل مواكب لها، ثم تيار مابعد الحداثة، والذى هيمن على الثقافة الغربية قرابة الخمسون عاماً الأخيرة من القرن العشرين وهى بصدد تجاوزة الآن الي مايعرف بمرحلة "بعد مابعد الحداثة" في محاولة لاستيضاح مدى تأثر الثقافة العربية بنظيرتها الغربية وهل مانتج عن هذا التأثر من أشكال فنية (خاصة في مصر محل الدراسة) جائت فقط محاكية للنمط الغربي، أم انها تعبر عن تجارب واقعنا وثقافتنا المحلية ويحاول الاجابة على بعض التساؤلات الخاصة بالحدود الزمنية للمراحل الفنية للفن التشكيلي المصري من خلال تناول نماذج من الأعمال الفنية، ومدى مواكبتها لتلك التيارات الفكرية فى ظل ثقافة العولمة ومانتج عنها من تقارب واختلاط للانساق الفكرية والفنية، بإعتبار أن العمل الفني هو ناتج حضاري ومحصلة لمجموعة من التفاعلات على مستويات عدة من الثقافة والسياسة والتاريخ وغيرها وبالتالي لابد وأن يختلف باختلاف الأرضية الثقافية والاجتماعية التى نشأ فيها، بوصف الفن ظاهرة سسيولوجية بالأساس.

وهنا تتجلي أهمية تساؤل تيري ايغلتون* Terry Eagleton في طرحة عن مرحلة مابعد الحداثة، التساؤل الذي يصلح من وجهة نظر الباحثة لكل زمان ومكان، " أنه وما يبقي مسألة خلاف وسجال هو مدى سيطرة هذة الثقافة أو انتشارها، اى ما إذا كانت قد قطعت كامل الشوط أم انها تمثل نطاقاً محدداً وحسب ضمن الحياة المعاصرة".[2] وبالتالي هل هي نتاج تراكمي لنسق

*** علي أحمد سعيد إسبر، شاعر سوري ومُفكر أتخذ أسماً للشهرة غير عربي تيمناً بالأسطورة اليونانية (أدونيس) ويعتبر من أهم الشعراء المجددين غي تاريخ الشعر والأدب العربي، أثارت أطروحة الدكتوراة الخاصة به (الثابت والمتحول) جدلاً واسعاً في الأوساط المعرفية المختلفة منذ سبعينيات القرن العشرين وحتى الآن وأفردت لها الدراسات والنقاشات في العالم العربي والغربي ومن أكثر المفكرين العرب أهتماماً بالتنظر لمقولات الحداثة وفلسفتها، حصل على العديد من الجوائز العالمية وترجمت أعماله لعدد من اللغات.**

[1] - أدونيس، بيان الحداثة، دفاتر كلمات، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، 1993.

*** تيري إيغلتون (1943) مفكر ومُنظر وناقد وأستاذ الأدب الانجليزي، له العديد من المؤلفات والأبحاث في مجال النقد الأدبي وخاصة مرحلة مابعد الحداثة ومن أهم كتاباته "النظرية الأدبية: مقدمة" 1983 و" أوهام مابعد الحداثة" 1996.**

[2]- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مابعد الحداثة 1 تحديدات، سلسة دفاتر فلسفية، نصوص مختارة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولي 2007، صـ 10 .

معرفي ثقافي خاص بمجتمع محدد؟ (وهو هنا المجتمع المصري) أم أنها مرحلة منفصلة تماماً ونتاج لواقع عالمي جديد لعبت فيه العولمة دور كبير في اختصار الزمن وتقريب المسافات وبالتالي يمكن أن يقفز على المخزون الحضاري التراكمي بفعل تواصل المراحل التاريخية، ويكون له السطوة الآنيه على المجتمعات .

مشكلة البحث:

- **هل الحركة التشكيلية المصرية منذ نشأتها تعبر عن نسق ثقافي ومعرفي شامل أم انها مجرد ابداعات فردية تسبح في جذر منفصلة ؟**
- **هل هناك مراحل محددة مرت بها الحركة التشكيلية المصرية منذ نشأتها وحتى نهاية الثمانينيات يمكن مقارنتها باتجاهات الفن العالمي في نفس الفترة ؟**
- **هل تُعد أعمال الفن التشكيلي المصري ترديد لأصداء ثقافة الحداثة ومابعدها بمفهومها الغربي أم أنها تعبر عن حداثتنا العربية والمصرية بشكل خاص؟**

أهمية البحث:

- **تحديد المراحل والاتجاهات الخاصة بالفن المصري الحديث منذ نشأته وحتى نهاية الثمانينيات.**
- **التركيز على مظاهر الحداثة ومابعد الحداثة في أعمال الفن التشكيلي المصري.**
- **رصد وتحليل مدى ارتباط الفنون التشكيلية المصرية بالثقافة المحلية والعالمية في الفترة محل الدراسة.**

فروض البحث:

- **يفترض البحث أن تياري الحداثة ومابعد الحداثة (Post Modernism) المميزين للواقع الثقافي العالمي الحديث والمعاصر يعبران عن واقع الثقافة المصرية وعن تجارب واقعنا وقضايانا المحلية الآن.**
- **يفترض البحث تجاوب الحركة التشكيلية المصرية منذ نشأتها مع معطيات الواقع العالمي الجديد والنسق الفكري لفلسفة الحداثة ومابعدها.**
- **يفترض البحث أن مضمون أعمال الفن المصري الحديث، تختلف باختلاف الأرضية الثقافية والاجتماعية التى نشأت فيها وإن كانت تستعير بعض الأشكال أو القوالب الفنية من الفنون الغربية.**

حدود البحث :

الحد المكاني / مصر .

الحد الزماني / نهاية القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن العشرين.

الحداثة كمفهوم غربي :-

يُعد مفهوم الحداثة Modernity من اهم مفاهيم الفكر الغربي في العصر الحالي وقد شاع استخدامة في الكتابات النقدية في سبعينيات القرن العشرين وهو مشتق من كلمة "حديث" Modern عن الأصل الاتيني Modernus بمعني جديد وعصري بالإحالة الى عصره، وفي العربية حداثة بمعنى جدَة وهي (اسم) : مصدر حَدُثَ، دلالة على معاصرة الشكل الأدبي أو الفني**

وتبنيه أشكال وأساليب جديدة ثائرة على القديم وأحياناً نقيض أو ردة فعل على ماسبقه وهي تشمل حقول متعددة للنشاط الانساني وهي ثورة على كل ماهو تقليدي ومتوارث بل وقطيعه نهائية معه أحياناً، على الرغم من إنها في واقع الأمر، من وجهة نظر العديد من المؤرخين، ترتكز عليه. نستطيع أن نلمس أولى خطوات الحداثة مع عصر التنوير، باعتباره مرحلة تحول تاريخية وحداً فاصلاً بين الماضي والحاضر في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر تزامناً مع قيام الثورة الصناعية في إنجلترا وكذلك الثورة الفرنسية كما يرى هيجل Hegel ***3. تلك الفترة التي حققت فيها المجتمعات الأوروبية وخاصة البرجوازية أعلى نجاحاتها على المستوى الفكري والمادي. هناك العديد من الفلاسفة اللذين يتلمَسون أولى خطواتها مع بزوغ عصر النهضة على إعتبار أنه يمثل بداية الثورة العقلية على اللاهوت وإحلال العلم محلاً له، العلم الذي فتح مجالاً خصباً للشك والتجريب ولتأكيد النزعة الفردية على كافة الأصعدة وبدأ معه مايعرف بعصر العقلانية Rationalism.

والعقلانية هي "مجموعة من الأفكار تفضي إلى الأعتقاد بأن الكون يعمل على نحو ما يعمل العقل حين يفكر بصورة منطقية وموضوعية"[4] وهي الركيزة الفلسفية لمشروع الحداثة والطريق إلى معرفة الحقيقة. تلك الأفكار التي اتاحت للانسان الغربي في النهاية إلى التحرر من كافة القيود، الاهوتية منها (عالم الإله القديم) كما يقول تورين أو السياسية أو الاجتماعية نحو مزيد من أكتشاف للكون والموجودات بما فيها ذاته نفسها التي يعتبرها مركزاً للكون . وهنا يجب الإشارة إلى أن أرتباط مفهوم الحداثة بتاريخ الفلسفة الأوروبية له السبق عن ارتباطه بالميادين الأخرى، حيث ظهر مصطلح الحداثة في الكتابات الخاصة بالفنون، تحديداً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بظهور الاتجاة التأثيري، الذي قاد الثورة على مفهوم الشكل ومكانته في العمل الفني وانتصر عليه في المقابل للتجربة الجمالية والشعورية أداءياً وحسياً، الأمر الذي يُعد تحولاً راديكالياً ومدخلاً لجميع الاتجاهات والمدارس الفنية الاحقة وحتى الآن. فحين فقد الشكل مكانته كمصدر للالهام (المقصود هنا مشاهد وعناصر الطبيعة الحية) فقد معه الاتجاة الأكاديمي الكلاسيكي مكانته وهو القائم على محاكاتها وتفتحت آفاق جديدة للتعبير بشتى الطرق وشتى الخامات وحدثت المزاوجة بين سياقات الفن المختلفة تدريجياً إلى أن وصلنا إلى مرحلة مابعد الحداثة . وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أن بداية استخدام ودلالة اللفظ (الحداثة) في عالم الفنون كمصطلح في العصر الحالي، يشير إليها بوصفها مرحلة زمنية طويلة تضم حركات فنية متعددة بدأت مع منتصف القرن الثامن عشر واستمرت حتى منتصف القرن العشرين وكمفهوم يضم شتى أنواع التجريب والنقد الذاتي والخروج عن المألوف على مدار العصور في الفكر الغربي .

مابعد الحداثة :

إن مابعد الحداثة هي التطور الحتمي للحداثة كما يرى أغلب المفكرون الغربيون ومما لا شك فيه أن النزاع الفكري الذي نشب بين الأدباء في فرنسا وانجلترا مع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، بين أفضلية ما بلغته الثقافة الكلاسيكية (ثقافة الأقدمين) على الثقافة العقلانية أو (ثقافة المحدثين)– ذلك النزاع، هو الذي بشَر ومهَد لمفهوم – مابعد الحداثة – حيث "يعبَر موقف المحدثين في هذا النزاع عن صورة من الصور الأولي لمبدأ التقدم .... وقوامه أن الجدَة أو البدع

** يتمايز مفهوما الحداثة Modernity عن مفهوم التحديث Modernization في اللغتين الفرنسية والإنكليزية .فالحداثة هي موقف عقلي تجاه مسألة المعرفة وإزاء المناهج التي يستخدمها العقل في التوصل إلى معرفة ملموسة .أما التحديث Modernization فهو عملية استجلاب التقنية والمخترعات الحديثة حيث توظف هذه التقنيات في الحياة الاجتماعية دون إحداث أي تغيير عقلي أو ذهني للإنسان من الكون والعالم. على وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة ومابعدها، مدونة الحداثة ومابعدها، 18 / يوليو 2016.
http://www.aljabriabed.net/1_10_table.htm

*** جورج هيغل (1770 – 1831) من أهم الفلاسفة الألمان ويعتبر من مؤسسي المثالية الألمانية ومن دعاة المنهج الجدلي وآخر بناة المشاريع الفلسفية الكبرى في العصر الحديث.

[3] - ريم عاصم عبد الحق، فنون مابعد الحداثة في الغرب- النشأة والتطور، بحث منشور، المجلة العلمية للجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، المؤتمر الدولي الثالث، 2017، صـ2.

[4] - كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال،مراجعة صدقي حطاب،عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة والآداب، الكويت، 82، عام 1984 صـ 119 .

ليس هلوسة ولاتراجعاً بل جهداً طبيعياً ضمن خطة شاملة"[5] . هذا الجهد الذي تنامى وتعاظم، نتج عنه في النهاية تيار مابعد الحداثة، الذي يُعد إنقضاضاً على مفاهيم الحداثة ذاتها بوجه خاص وعلى مذهب العقلانية بوجه عام، ولذلك، لم يكن لما بعد الحداثة وجود، إلا بوجود الحداثة ذاتها، حيث مرت الشعوب الغربية بتحولات فكرية كبرى نتيجة الأزمات السياسية والاقتصادية التي هددت وجودها، بداية من نذر قيام الحربين العالميتين الأولى والثانية، ومروراً بأحداثهما والتي انهارت معهما الثوابت والمنجزات الحضارية لمرحلة الحداثة وأدت إلى هجرة العديد من الفنانين والآدباء لأنحاء العالم المختلفة. كان لكل هذة التحديات انعكاس على الثقافة والفنون بشكل عام وساعد على تأكيد لامركزيتهما الأوروبية حيث ظهرت على السطح فنون وثقافات مغايرة، مثل فنون الشعوب البدائية والشرقية وبزغ نجم الولايات المتحدة الأمريكية كطرف فاعل على الساحة الدولية. وكما تقول برندا مارشال Brenda K. Marshall إن مابعد الحداثة "هي طريقة للتفكير أكثر منها توجه يبحث عن تفسير"[6] ومن أهم سماتها عدم التحديد أو فقدان الأطر التي يمكن أن تحتويها، وهو مصطلح خلافي منذ نشأته وحتى الوقت الراهن.

شمل المصطلح الثقافة الغربية بكافة فروعها في بداية الأمر بشكل عام ومجال الأدب بشكل خاص، ثم امتدَ ليشمل مسائل الفنّ والشكل واللغة كما جاء فى كتاب "أدب الصمت" لأحد أهم مؤرخيه، ايهاب حسن* والذي يتناول الأدب مابعد الحدائثي ومظاهر التحول الجديد ليعلن "الرفض التام للتاريخ والحضارة الغربيين، ولصورة الإنسان كمقياس للأشياء جمعاء"[7] وقيمة الإنسان هنا –في الغرب– بما يمثله منذ عصر النهضة بوصفه أعظم مثال لانجازات الإله على الأرض ومحور ثقافة الانسانيين وما حققته من خطوات تالية على طريق التنوير، قد تضائلت، كما تميزت تلك الثقافة بسرعة وتدفق الأفكار والتجارب وفقدان المركزية الأوروبية التي ميزت عصر العقلانية الذي سبقها، وكذلك اقصاء بعض مظاهرها والاحتفاء ببعضها الآخر ثم الاحتفاء بنقيضهما معاً وعدم وجود مباديء محددة للقياس أو للقبول والرفض وطغيان الجدَة على المضمون ... إلخ

إن مابعد الحداثة هي مفهوم شامل وعام لا يختص بعالم الثقافة والفن فقط وإنما هى رؤية جديدة لعالم جديد سيطرت فيه التكنولوجيا وسرعة تدفق المعلومات وسرعة الاتصال على جميع مناحي الحياة وقد تأثرت بالفلسفة العدمية لـ نيتشه ** (1844– 1900)Friedrich Nietzsche التي اتخذت مكانه بالغه في فلسفته القائمة على نقد المجتمع الحديث الذي لم يفقد قيمه الراسخة ومثله العليا فقط، بل إنعدمت قيمة وجوده . كذلك الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر *** (1905 – 1980) Jean–Paul Sarter الداعمة لحرية الفرد ومسؤليته عن أفعاله وبالتالي عن ما سيأول إليه، وقد كان لزيارة سارتر للقاهرة خلال حقبة الستينيات ولقاءه مع مفكريها ومثقفيها أثر كبير لفلسفته في وجدانهم[8] . اتسم الفكر والفن في ظل الفلسفة الوجودية بسمات متعددة مثل الجدَة والتعددية والتنوع والتفاعلية والتفكيك والتشتت والانتقائية والتوفيقية والاتشخيصية وطغيان الثقافة الشعبية والدمج بين الأجناس الأدبية والأساليب الفنية...الخ. فما بعد الحداثة هي ثقافة تنعم بقدر كبير من

---

[5] - كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، مرجع سبق ذكره، 153.

[6] - برندا مارشال، تعليم مابعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المشروع القومي للترجمة،1424، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010 ، صـ 12 - 15.

* إيهاب حسن (1925 – 2015) استاذ جامعي ومُفكر وناقد أمريكي معاصر من اصل مصري، درس الهندسة ثم تحول لدراسة الأدب وهو من أهم المنظرين الأوائل لفلسفة مابع الحداثة ومن أهم مؤلفاته : أدب الصمت نيويورك 1967، والأدب الأمريكي المعاصر 1973، والتحول ما بعد الحداثي 1987 .

[7] - إيهاب حسن، أدب الصمت، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، مدونة جورج باتاي، مارس 2015.
http://nomene.blogspot.com.eg/2015/03/blog-post.html

** فريدريك نيتشه، فيلسوف ألماني وناقد وشاعر وباحث لغوي ومن أهم الكتاب اللذين أثروا في فكر الحداثة ورواد النزعة الفردية وكتب عن تاريخ الأخلاق والأفكار ومن أهم كتاباته "هكذا تكلم زارادشت" و "الإرادة الحرة والقدر" .

*** جان بول سارتر،فيلسوف فرنسي وروائي وكاتب وناشط سياسي وناقد أدبي وهو رائد الفلسفة الوجودية .أهم كتاباته "نقد العقل الجدلي" و " الوجود والعدم ".

[8] - هبة عزت الهواري، تحولات التشكيل المصري المعاصر (1967 – 2011)، دراسة، سلسلة الكتاب الأول 138 ،المجلس الأعلى للثقافة، 2015، صـ 93.

الحرية وتتوغل في العديد من أنشطة الحياة اليومية مُشكلة خليط متجانس ومتنافر في ذات الوقت، يعكس روح العصر.[9] إذاً فما بعد الحداثة هي زمن اللااطر والاجمالية واللاشكل واللامرجعية في جميع مناحي الحياة. وبالأخير يمكننا القول "أن مصطلح الحداثة ومابعد الحداثة أطلق لاختزال حقبة تاريخية واسعة في كلمة واحدة محددة قابلة للتفسير والاجتهاد[10] ".

الحداثة وما بعدها من منظور ثقافتنا العربية وعلاقتها بالغرب:

تعود جذور العلاقات بين الحضارة الغربية والحضارة العربية وخاصة (مصر) إلى قديم الأزل ولا تزال آثار مصر الفرعونية واليونانية– الرومانية شاهدة على هذا التفاعل الحضاري، وقد كان لمصر القديمة طويلاً، الغلبة فيه. ثم إمتد هذا التفاعل فترة حكم الفرس والرومان وعبر التاريخ القبطي والإسلامي والحكم العثماني بين التأثير والتأثر ليصل في النهاية إلى مرحلة الصراع والرفض (فترات الاستعمار في العصور الحديثة) إلى أن بلغ حالة هدوءاً نسبياً أو لنقل خمول في العصر الحديث، ومن ثم كان هذا التفاعل دائم على مدار التاريخ. إلا إنه وللخصوصية الدينية للعالم العربي وللاطماع الخارجية الغربية الدائمة في ثرواته بالإضافة إلى التقدم الغربي العلمي والاقتصادي الملحوظ في العصور الحديثة، انتهت العلاقات العربية– الغربية إلى ثلاثة مواقف كما يرى بعض المؤرخين "موقف يقبل الغرب قبولاً مطلقاً ويدعو للادماج الكامل فيه.... وموقف يرفض الغرب رفضاً مطلقاً باعتباره العدو والسبب لكل الأزمات ... وموقف ثالث معتدل يدعو للاستفادة من الغرب دون تفريط في قيمنا وتراثنا وإلى التوفيق والانفتاح الواعي والحفاظ على الذات"[11]. ونحن عندما نتحدث عن الحداثة كمفهوم أوالتحديث كفعل، وهما متلازمان بالضرورة، يتبادر إلى الذهن تلقائياً الصورة الذهنية للحداثة الأوروبية بغض النظر كان ذلك سلباً أو إيجاباً، وذلك نظراً لنشأتها في الكتابات الغربية كما أسلفت ولارتباطها بالتطور التكنولوجي الهائل والتقدم الصناعي وسرعة الاتصال هناك. على الرغم من أن الحداثة هي مفهوم أوسع من ذلك، "فالحداثة ترتبط بالتفكير بالإبداع– أي إبتكار سلوكية تكيف مع البيئة الجديدة.. والفن من أنماط السلوك الإنساني، تتغير أشكاله بتغيير العصور"[12] ولذلك فالربط بينها وبين حداثة الغرب فقط في العصر الحديث، هو طرح يحمل تحيّز لجانب الغرب.

ومما لاشك فيه أن تناول خطاب الحداثة ومابعدها قد شكل ازمة في الاوساط المعرفية العربية وفتح مجالاً واسعاً للجدل والنقاشات الذي أظنها مازالت مستمرة بالضرورة لاستشراف آفاق المستقبل، وهو خير دليل على التفاعل العربي– الغربي المستمر، "وذلك لكونه مصطلحاً من المصطلحات القليلة التي استوعبتها أغلب العلوم الانسانية –إن لم نقل جميعها– فهو مصطلح شامل يعبَر عن رغبة الكائن البشري في استكشاف المجاهيل والغوص في المستقبل البعيد وركوب التطور المستمر الذي لا تحده نهاية"[13]. وقد بُني ذلك الجدل على ركيزتين، الأولى هي حتمية تبني تلك الثقافة ومشروعها الغربي والثانية هي ضرورة التجديد ولكن في إطار تراثنا القديم إن جاز التعبير، والحديث هنا على مستوى الفكر والفلسفة والفن والأدب بشكل عام، وقد تم تجاهل الموقف الثالث الرافض للمشروع الغربي برمته في ذلك الجدل نظراً للاساس المتعصب الضيق الذي يرتكن إليه.

---

[9] ـ للمزيد، أنظر، ريم عاصم عبد الحق، فنون مابعد الحداثة في الغرب- النشأة والتطور، مرجع سبق ذكره.

[10] ـ رضا عبد السلام، فنانون مصريون بين الأصالة والحداثة، سلسة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 2015، صـ 15.

[11] ـ منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح رقلة، الجزائر 2012 / 2013، صـ 100، نقلاً عن: محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب،ط1، 1998، صـ 18 .

[12]- مختار العطار، الفن والحداثة بين الأمس واليوم، دراسات في نقد الفنون الجميلة (1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي،الكتاب الأول، سبتمبر 1991.

1991،صـ8 .

[13] ـ منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، مرجع سبق ذكرة، صـ 4.

إن من أهم المفكرين العرب الذين تبنوا مشروع الحداثة ومقولاتها، هو أدونيس الذي يقول عنها وخاصة في مجال الأدب* "أن مبدأ الحداثة هو الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام"[14]، وبالقياس، فإن النظام القائم هنا في مجال الفنون التشكيلية يمثل القيم الجمالية الأكاديمية (الأوروبية) التي أسس عليها الفن التشكيلي المصري محل الدراسة، في نشأته الأولي، بالإضافة إلى المناخ العام المصاحب لتلك النشأة من رغبة في البحث عن معالم الهوية المصرية وتأكيدها والتي أقترنت بروح النهضة والمد القومي الذي ميز أعماله في العقود الأولى من القرن العشرين. أما الرغبة العاملة فتتمثل في الرؤى الجمالية الحداثية والمابعد حداثية الجديدة التى تبنتها الأجيال الاحقة منذ الأربعينيات والتي أستمرت حتى الآن كما سيتناول البحث لاحقاً والتي يُعدها بعض من النقاد والمؤرخين غريبة عن واقعنا المصري وزادت من شعور الاغتراب بين الفنانين التشكيلين والمجتمع بشكل عام، فالمجتمع المصري جزء لا يتجزأ من مجتمعاتنا العربية على الرغم من الروافد الحضارية المختلفة التي شكلته وجذوره المصرية القديمة المتفردة، إلا أنه حديثاً، يمكننا الاقرار بتطابق الحال بين مجتمعاتنا العربية واشتراكهم بشكل عام في رؤية أدونيس عن الذهن العربي بنزعته الماضاوية ولكن ليس بأعتباره –كلاً– فهو الذي "يأخذ المنجزات الحضارية الحديثة، لكنه يرفض المبدأ العقلي الذي أبدعها. والحداثة الحقيقية هي في الابداع لا في المنجزات بذاتها. فهو إذن، يرفض الحداثة الحقيقية: أي يرفض الشك والتجريب وحرية البحث المطلقة والمغامرة في اكتشاف المجهول"[15].

ومن هذا المنطلق نجد أن "مشروعية الحداثة لا تتأتى من بنية المجتمع العربي المعاصر، بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النخبوي بالغرب الأوروبي"[16] وكذلك التأثر المادي على صعيد آخر والمتمثل في العيش على ما أنتجته المجتمعات الغربية الصناعية من أساليب الانتاج المتطورة والتكنولوجيا ووسائل اتصال دون الاقتداء بنمط الحياة والفكر والعمل وجملة الشروط الأخلاقية التي أدت به إلى هذا التحديث. وأخيراً وليس آخراً "قد يكون من نافل القول أيضاً أن الحداثة العربية نشأت في ظل الحداثة الأوروبية، تبنت مقولاتها وإن لم تستطع دائماً أن تحقق إنجازاتها"[17]. وهنا يطرح التساؤل نفسه : هل الحداثة العربية تمثل شكلاً أم تمثل جوهراً ؟

وللاجابة على هذا التساؤل يجب علينا طرح وجهة النظر على الجانب الآخر، فعلى إعتبار أن الذهن العربي ليس (كلاً) كما جاء سلفاً على لسان أدونيس، يقف فريق المتحمسين والمدافعين عن الحداثة العربية باعتبارها ضرورة حتمية واستجابة لفعل التجريب وهو محور الارتكاز في حركة التحديث وهو لا يقتصر على الغرب، ولذلك يرفضون تلك النظرة "السلبية" عن علاقة العرب بالحداثة ومركزيتها الغربية، هي نظرة قاصرة على تفسير مفهوم الحداثة الغربي، إذ يرون أن السبق "الزماني" الغربي في مشروع الحداثة يكمن في تحقيقها لغاياتها ولذلك هوسبق لا يعطي لها الأفضلية ولا يصح مبرراً للربط بين الحداثة هنا والحداثة هناك بشكل عام، فلكل مجتمع حداثاته الخاصة ولا يجب أن تدرس كلتاهما وفقاً لمنظور الآخر، فالحداثة ليست قدراً عالمياً موحداً كما يقول العفيفي بهنسي حيث أن تقليد نمط الحياة في النموذج الغربي ليس هو المعيار ولن ينتج عنه بالضرورة مجتمع قادر على الاستمرار وتطوير ذاته في سياقات مختلفة الجذور والروافد وله خصوصية دينية / ثقافية مختلفة. فالحداثة هي مزيج بين استجابة الإنسان لمدركات عصره المتجددة دائماً وتعبيره عن الواقع الذي يحيا فيه ويختبره بذاته وليس شرطاً أن تنشأ من نفس القاعدة وفي ذات الوقت يجب أن تلبي احتياجات المجتمع .

---

* يشير أدونيس في دراسته إلى حداثات عربية متعددة في مجال السياسة كما في تأسيس الدولة الأموية وفي الفكر ببدأ حركة التأويل وعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني وبالماضي إجمالاً، وفي بداية عصر التدوين في الشرق كما يشير لحداثات مصرية في العصر الحديث في الأدب من خلال أشعار محمود سامي البارودي في بداية القرن وجماعة أبوللو في الثلاثينيات والمناخ الفكري الذي تولد عنها. فالحداثة تكمن في الأفق الكشفي المعرفي التي تأسس له هذة الأعمال.

[14] ـ أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والأتباع عند العرب، الجزء الرابع، 17- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، نسخة إليكترونية، 2006، صـ 6.

[15] ـ أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والأتباع عند العرب، الجزء الأول، 1- الأصول، دار الساقي، نسخة إليكترونية، 2006، صـ 62.

[16] ـ سعد الدين كليب، النقد ونشأة الحداثة، مقال، مدونة الحداثة وما بعد بعد الحداثة، مارس 2017.
https://post2modernisme.blogspot.com.eg/2017_03_01_archive.html?view=classic

[17] ـ محمد الباردي، الحداثة ومابعدها في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، 2014، ط 1، القاهرة، صـ 12 .

إن الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل كما يقول إلياس خوري[**18]، وقد تم تبنيها كمفهوم وفلسفة ونمط حياة بالفعل في العالم العربي على فترات متباعدة وبأشكال متباينة وارتبطت بالثورات الفكرية والسياسية على مدار تاريخه، ولكنها حداثة لم تؤتي بثمارها المرجوة بعد، نظراً لكونها محاولات فردية لأشخاص بعينهم يسبحون ضد التيار أو محلية على نطاق ضيق أو نوعية (أعني في فرع من فروع العلم أو الأدب أو الفن.... إلخ) كما جاء من قبل فهي ليست رؤية عامة للأنظمة أو رغبة عامله لدي فئات المجتمع المختلفة أو مشروع قومي متكامل الأركان ومحدد الأدوار. حيث أن تبني مشروع الحداثة يحتاج إلى كل ماسبق، فهي ثورة على النفس أولاً ثم على الثوابت والقوالب الجامدة وكسر للقيود ليصل بنا إلى القدرة على ممارسة فعل التغيير "وكل تغير كبير ينتج عن صراع. وكل تغير في مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفاعلة في المجتمع.[19] .

والحق إن الطابع الثوري والتغيرات السريعة المتلاحقة على كافة الأصعدة هما السمتان الواضحتان بجلاء في العصر الحديث، "إن الثورة والحداثة يلتقيان في عنصر مهم جداً وهو السعي الحثيث إلى تغيير الأوضاع السائدة والتوق إلى الحرية، بل جوهر الحداثة هو الثورة المستمرة التي لا تنطفئ أبداً.[20] ونحن إذا نظرنا إليها باعتبارها "تكثيف وتركيز للنقد الذاتي"[21] سنجد أن مجتمعاتنا العربية مازالت تواجة تحديات صعبة على طريق الحداثة.

فالحداثة العربية ملزمة باستخراج معياريتها وتملك المعرفة من ذاتها وليس من معايير غيرها أواصطياد الأمواج الثقافية من الآخرين كما يرى محمد سبيلا[22] وهناك على سبيل المثال محطات خبرت فيها مجتمعاتنا العربية حداثات متعددة على فترات متفاوته كما في الحالة السوريه واللبنانيه في خمسينيات القرن التاسع عشر إبان النهضة الأدبية والعلمية كما حدث أيضاً في العراق في نفس الفترة، وحديثاً وفي مجال الفن التشكيلي نذكر على وجة الخصوص ميلاد جماعات فنية أخذت على عاتقها نشر وتأصيل ثقافة الحداثة ومابعدها بمنظور عربي، مثل "جماعة البعد الواحد في العراق، مجموعة العشرة في طرابلس، مجموعة الدار البيضاء، مجموعة أصيلة في المغرب، وأخيراً جماعة أوشام في الجزائر[23] كما حدث أيضاً في مصر فيما سيتناول البحث لاحقاً.

وأخيراً وليس آخراً يمكننا النظر إلى كلا الموقفين بشيئ من الإيجابية ونقول إننا لا نستطيع أن نغفل دور هذا التأثير والتأثر بالغرب كخطوة على طريق الحداثة، حيث "إن الكشف عن ظاهرة الانتقاء الحضاري لثقافة الغرب.. يمثل في ذاته نية للتقارب مع الآخر من أجل بعث جديد، بداية جديدة، تصبو نحو غاية لا نهائية "[24] وتلك هي البداية.

مصر وبداية العصر الحديث :

يعد المؤرخون تاريخ الحملة الفرنسية على مصر وبدأ فترة حكم محمد على، هو بداية التاريخ المصري الحديث ومما لا شك فيه أنه كان للحملة أثر كبير على خروج مصر من مرحلة ركود ثقافي طويل منذ منتصف القرن السادس عشر تقريباً والتي خبا

** روائي وكاتب مسرحي وناقد لبناني، واستاذ بجامعة نيويورك بقسم الشرق الأوسط والدراسات الإسلامية، له العديد من المؤلفات التي ترجمت لعدة لغات، من أشهرها باب الشمس وهو من رواد الكتابة مابعدالحداثية (التجريبية) في العالم العربي.

* روائي وكاتب مسرحي وناقد لبناني، واستاذ بجامعة نيويورك بقسم الشرق الأوسط والدراسات الإسلامية، له العديد من المؤلفات التي ترجمت لعدة لغات، من أشهرها باب الشمس وهو من رواد الكتابة مابعدالحداثية (التجريبية) في العالم العربي.

[18] ـ شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،177، سبتمبر 1993، صـ 10.

[19] ـ شكري محمد عياد، المرجع نفسه، صـ 149 .

[20] ـ منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس ، مرجع سبق ذكره، صـ 157.

[21] ـ مختار العطار، الفن والحداثة بين الأمس واليوم، مرجع سبق ذكره، صـ 11.

[22] ـ للمزيد أنظر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، مابعد الحداثة 1 تحديدات، سلسة دفاتر فلسفية، نصوص مختارة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولي 2007.

[23] ـ للمزيد أنظر : هند الصوفي، الاتجاهات التصويرية في العالم الغربي والعربي منذ عصر النهضة وحتى الألف الثالث 1500- 2015، بحث مدعوم من الجامعة اللبنانية ووزارة الثقافة، جمعية العزم والسعادة الاجتماعية بالتعاون مع مؤسسة الصفدي، 2015.

[24] ـ رضا عبد السلام، فنانون مصريون بين الأصالة والحداثة، مرجع سبق ذكره، 2015، صـ 16 .

فيها نجمها من الساحة الثقافية بل من الممكن أن نقول انها غابت عن الفعل الحضاري برمته، فلقد حول الاحتلال مصر الى ولاية تابعة على مدار عقود طويلة، للأمبراطورية العثمانية، وقام بترحيل كبار فنانيها وصناعها إلى الآسيتانة، مما أدى إلى فقدانها الكثير من مقومات وجودها المادى والمعنوي، ومرت بفترات طويلة من التدهور الاقتصادي والثقافي كان له أثر كبير على البنية الفكرية والنسق القيمي للشخصية المصرية الذي أثر بدوره على المنتج الثقافي / الفني. ويذهب بعض المؤرخين أن الحالة المصرية العامة لم تكن بهذا السوء، إذ أن القاهرة كانت تحتفظ بأهميتها كمركز تجاري في خط التجارة العالمي بين الشرق والغرب وأن هناك محاولات لبعث نهضة ثقافية وعلمية تبناها الأزهر الشريف كآخر ملاذ للمصريين جميعاً في تلك الفترة، وأن هناك إنتاج مميز للأدب الشعبي، والفنون التطبيقية التي أتخذ معظمها الطابع الإسلامي الزخرفي، ولكنها جهود غير منظمة ولا يجمعها أو يدعمها إطار شامل يؤسس لمجتمع حديث بالمعني الغربي.

أطلعت الحملة الفرنسية المصريين على النموذج الأوروبي والنمط الجديد من الحضارة والمدنية الغربية عن طريق الفنانين والعلماء المصاحبين لها في كافة التخصصات، اللذين جاءوا بعدد من المعدات والآلات (مثل آلة الطباعة الحديثة) وأتموا بناء العديد من المصانع والورش والمعامل ومجمعاً علمياً.. إلخ "وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية "[25] كما كان لأهم ماتركوه من آثار (كتاب وصف مصر) أثر كبير على اتجاه الفنون على مدار القرن التاسع عشر بالاضافة إلى استقرار عدد كبير منهم في مصر بعد انقضاء الحملة ودخول محمد علي مصر واستقلاله بالحكم حيث كان لهم الفضل الكبير في تعريف المصريين على نموذج ثقافي أوروبي حديث، خاصة في مجال الفنون التي كانت أغلب مشاربها في هذا الوقت ينتمي للفنون الاسلامية.

ثم جاء عهد حكم محمد على وأسرته من بعده، الذي أولى التعليم والثقافة والاقتصاد أهتماماً كبيراً، فأنشأ المدارس كالحربية والطب والهندسة والألسن وغيرها (التي كان لها دور فاعل ومؤثر في انبعاث النهضة المصرية على يد رائدها رفاعة الطهطاوي) وأرسل البعثات الدراسية في التخصصات المختلفة الى أوروبا لنقل علومها ومعارفها الحديثة، مما كان له بالغ الأثر في ظهور طبقة من الفنانين، سواء من الأجانب المقيمين في مصر أو القادمون إليها لفترة محددة من المستشرقين أو من المصريين المصاحبين لهم والمتتلمذين على أيديهم أو كبار الخطاطين، حيث كان فن كتابة الخطوط العربية مزدهر بشكل كبير.

وبدأ التحديث كجزء متمم لمفهوم النهضة منذ أن بدأ العالم العربي في الخروج من ظلام العهد التركي كما يقول شكري عياد والبدء فيما عُرف فيما بعد بحركة البحث عن الذات وبناء مصر الحديثة على يد مجموعة المثقفين المصريين اللذين نهلوا من الثقافة الغربية ودرسوا علومها وفنونها وأصبحوا هم وتلاميذهم من بعدهم رواد تلك الحركة والبناء.

على سبيل المثال، نرى في مصر بعض النماذج التي تحمل بواكير التجديد، كحركة إحياء التراث العربي القديم لمواجهة الثقافة الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة، وكتابات الطهطاوي الأدبية وغيره وانتشار النتاج الفكري لحركة الترجمة التي تبناها على نطاق واسع وإنشاء كلية دار العلوم التي تمثل اللقاء المتزن بين الثقافتين القديمة والحديثة 1871 وإنشاء دار الكتب برعاية على مبارك، وانشاء أول مسرح (عربي) 1870 تأسيس مطبعة بولاق 1821 وإصدار عدد من الصحف والمجلات والجمعيات للرواد المصريين أمثال محمد عبده والبارودي وعبد الله النديم وغيرهم من العرب والشوام اللذين استقروا في مصر مثل جمال الدين الأفغاني وسليم وبشارة تقلا وجورجي زيدان وغيرهم اللذين توافدوا على مصر في تلك الآونه وكان لهم مجتمعين أثر كبير في إثراء الحركة الثقافية المصرية والتعريف بأحوال الغرب ونهضته ودعم الروح الوطنية التي توجت بالثورة العرابية1881 .[26]

منذ عهد الخديوي اسماعيل بدأت ملامح الحضارة والفنون الأوروبية تغزو مصر بشكل منظم وأضحت القاهرة نموذجاً للمدينة العصرية الحديثة على النمط الأوروبي بتخطيط شوارعها وميادينها وقصور الحكم فيها بما تحويه من تماثيل ولوحات وآثاث

[25] - أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، الجزء الأول، الطبعة السادسة، 1994، صـ 25 .
[26] - للمزيد،انظر: أحمد عبد المقصود هيكل، المرجع نفسه.

ومفروشات...إلخ إلا أن هذا الحال أقتصر على المدن الكبرى فقط وبشكل مظهري وبعيداً عن القاعدة الشعبية التي تمثل القوى الحقيقية الازمة لإنجاح أي مشروع حداثي، إلى أن وقعت مصر تحت طائلة الديون التي كانت زريعة التدخل البريطاني في مصر 1882 وتحول ذلك المشروع الحداثي إلى مشروع آخر نحو التحرر من هذا الاستعمار.

لم تحظى مصر على مستوى التعليم والثقافة فترة الاحتلال البريطاني بالأهتمام وخاصة في فترة حكم الخديوي توفيق، فتم أهمال ارسال البعثات لأوروبا إلا في نطاق ضيق لدعم تيار ليبرالي يخدم مشروعها الاستعماري في المنطقة ويناهض المد القومي والعربي الاسلامي من جانب آخر وتم إقرار اللغة الإنجليزية لفترة بديلاً عن العربية في المراحل الدراسية المختلفة كمحاولة لطمس الهوية العربية عن مصر وتم تسريح الجيش الوطني (جيش عرابي) ونفي قاداته وغلق مجلس شورى ومنع العديد من الصحف.[27] أظهر الاحتلال على الجانب الآخر الأهتمام ببعض جوانب الحياة الأقتصادية والاجتماعية كاهتمامه بزراعة القطن وتطوير شبكة الري وحركة التنقيب عن الآثار إلا إنه كان إهتماماً محدود لخدمة مشروعة الاستعماري في المنطقة كما جاء من قبل. تحسنت الأحوال بعد ذلك في فترة حكم الخديوي عباس حلمي الذي أظهر ميله إلى دعم الروح الوطنية المصرية ومناهضته للاستعمار في بادئ الأمر وانعكس ذلك على أوجة النشاط الثقافي والسياسي في مصر من انشاء للأحزاب (الحزب الوطني وحزب الأمة) اللذين تولى رجالاتهم مهمة الإصلاح الفكري والسياسي ودعم حركة التحرر ضد الاستعمار على يد مصطفى كامل زعيم الأمة، إلى أن توج كفاحهم بقيام ثورة 1919. تزامن هذا الإصلاح مع بعض من الأهتمام بالفن التشكيلي بمفهومه الحديث لأول مرة ودعم هذا الاهتمام كتابات رواد الحركة الوطنية مثل قاسم أمين ولطفي السيد وغيرهم، فأقيمت له المعارض (المعرض الأول 1891) التي روجت لها سلطة الاحتلال وتحت رعاية الخديوي بدار الأوبرا القديمة، ثم توالت بعد ذلك المعارض التي جمع بين أعمالها الأسلوب ذو الصبغة (الاستشراقية) الأوروبية الرومانتيكية سواء في تصوير الشخصيات أو المناظر الطبيعية للريف المصري أو الآثار الإسلامية والفرعونية، ثم تطور الحال إلى انشاء مقر لتعليم الفنون بشارع الخرنفش الذي أطلق عليه شارع الفن[28]، إلى أن تم الأهتمام به بشكل مؤسسي كفرع من فروع الثقافة والمعرفة في السنوات الاحقة.

جذور الفن المصري الحديث :

نشأت كلية الفنون الجميلة 1908 في ظل هذة الأجواء، تحت رعاية الأمير يوسف كمال وتزامنت نشأتها مع نشأة أول جامعة أهلية مصرية (جامعة فؤاد الأول ثم القاهرة فيما بعد) وتولى الفنانين الأجانب مهام التدريس فيها وفق المناهج الأوروبية، على غرار مدرسة باريس للفنون، مثل المثال الفرنسي غاليوم لابلان، والمعماري هنري بيرون، والمصور الإيطالي باولو فورشيلا والمزخرف جيمس كولون وغيرهم، مما صبغ الفن المصري بالصبغة الغربية السائدة لعدة سنوات لاحقة. انشئ أيضاً نادي للفنون الجميلة يضم مكتبة متخصصة في الفنون واتيحت عضويتة لجميع من يهتم بتقدم وإعلاء شأن الفنون الجميلة في مصر كما جاء في النشرة التأسيسية له بجريدة الأهرام 1908 وتطور الأمر إلى شكل تنظيمي ممثل في قسم للدراسات الحرة والتكميلية، له شروط للالتحاق ومدة محددة للدراسة وخصص لخريجيه منح ومكافآت عدة.[29] وهكذا نشأ الفن التشكيلي المصري الحديث في حدود ضيقة –إن جاز التعبير– وأقتصر على تلبية احتياجات مجموعة العائلات الاجنبية في مصر أو أبناء الطبقة الارستقراطية وعدد محدود من المواهب الشابه من المصريين وارتبط بطبيعة الحال بالنسق الفكري السائد بينهم، فلم تحظى الفنون التشكيلية في تلك الفترة في بدايات القرن العشرين، باهتمام العامة، اللّهم إلا الموهوبين منهم اللذين إلتحقوا بالدراسة فيها، حيث "وضع حجر الأساس للفن المصري الحديث وتم صبه في القالب الاوروبي، الذي ما يزال مستمراً حتى

[27] ـ محمود الخفيف، فصل في تاريخ الثورة العرابية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

[28] ـ للمزيد أنظر: خالد البغدادي، تجاذبات الصورة والنص في الفن المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.

[29] ـ مجموعة مؤلفون، الكتاب التذكاري لكلية الفنون الجميلة، مائة عام من الإبداع، مؤسسة فارسي لرعاية الفنون الوثقافة، 2008، القاهرة، صـ14.

اليوم، وهذا هو السبب في الفجوة العميقة المزمنة بين الفن التشكيلي والمجتمع، لأنه نشأ منفصلاً عن ذوق المجتمع وحاجاته من الفن، باتخاذ موضوعات للاعمال الاكاديمية لم يفهم الجمهور مبرراً لها".[30]

تخرجت أوائل الدفعات من قسمي العمارة والفنون وسافر عدد منهم في بعثات إلى أوروبا وتشكلت على أيديهم الحركة التشكيلية المصرية، حيث صار هناك اتجاهان في السنوات الأولى، أحدهما ترعاه الدولة ويمثلة مجموعة الفنانين الأجانب وعدد محدود من المصريين اللذين كانوا ينظرون بشكل رومانسي جمالي إلى تراث الشرق بكل ما فيه والثاني يتبناه دعاة حركة التنوير من المثقفين ورجال السياسة لإحياء هذا التراث واتخاذه ركيزة للانطلاق نحو المستقبل وكان المنتج النهائي الفني موجهاً إلى الجمهور الذي كان "معظمه أجانب ومن النخبة الثرية المثقفة من المصريين حتي ثورة 1919".[31] وهكذا انتقلت مظاهر الحداثة الغربية إلى مصر في مجال الفنون وامتزجت بروح النهضة ومقاومة الاحتلال والتحرر من الاستعمار وكذلك التخلف والجهل في الربع الأول من القرن العشرين، لتأسس لمرحلة جديدة تتجاوب مع معطيات العصر الحديث.

الحداثة في الفن التشكيلي المصري :

بوجة خاص وعلى مستوى الفنون التشكيلية كان النقاش أقل حدة حول ثقافة الحداثة ومابعدها، اللهم إلا في كتابات نقاد الفن بشكل متخصص في الربع الأخير من القرن العشرين، لطبيعة العلاقة بين الفن التشكيلي عموماً، وجمهور العامة الغير مبالي بتلك القضايا من جهة ولانغلاق الدوائر الثقافية أخري، وكذلك لقلة الكتابات النقدية المتخصصة التي تنظّر له من هذا المنظور، ومن ثم طبيعة العلاقة بين المثقفين عموماً في مصر والحركة الفنية التشكيلية "فهما لا ينطلقان من رؤى مشتركة أو أسس فكرية وروحية جامعة أو نتيجة تطور مشترك واهتمامات تشمل الكتاب والفنانين .... وقد فشلنا حتى الآن في بلورة مصادر مشتركة للثقافة العربية الحديثة"[32] كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي. أضف إلى ذلك حالة الانفصال شبة الكامل بين مجالات الفنون المختلفة في العصر الحديث، فالحركة الثقافية تحولت إلى جزر منعزلة. ولذلك تناول البحث باستفاضة تعريفات الحداثة ومابعدها من وجهات نظر متعدد في الجزء الأول وسيتناول في الجزء الثاني تجليات الحركة التشكيلية المصرية منذ نشأتها بإيجاز وحتى نهاية القرن العشرين ومحاولة رصد ترديدها لأصداء الحداثة ومابعدها هنا وهناك.

الرعيل الأول :

إذا نظرنا إلى الفن من حيث هو ذاكرة الأمم وفي ذات الوقت هو إعادة تشكيل للواقع في ظل معطيات جديدة، سنجد أن أعمال الرعيل الأول تمثل تلك المقولة خير تمثيل. وهي تمثل عصر النهضة التي تبلورت خلالها الشخصية الفنية المميزة للفن المصري الحديث والتي تم تبنيها وتجسدها في أعمال الرعيل الأول "محمود مختار 1891 ومحمد حسن 1982 ويوسف كامل 1891 وراغب عياد 1982 وأحمد صبري 1889" وغيرهم من أوائل خريجي مدرسة الفنون الجميلة أو محمد ناجي 1988 الذي درس القانون ثم فن الرسم على يد فنان إيطالي بالأسكندرية وكذلك جورج صباغ* 1887 ذو الأصول الأجنبية، فجميعهم اشتركوا في أكمال دراستهم في أوروبا ثم العودة إلى مصر وتولي قيادة حركة الفن التشكيلي الحديث.

من بين هؤلاء الرواد يقف مختار متفرداً كأول نحات مصري منذ العصور القديمة وهو الذي"طرح الفن عموماً كضرورة قومية"[33] حيث كانت "لديه القدرة على فهم الحاجة إلى فن مصري، والالتجاء من أجل ذلك إلى تعاليم مصر القديمة"[34] فنراه

---

[30] ـ عز الدين نجيب، موسوعة الفنون التشكيلية في مصر، العصر الحديث، نهضة مصر للنشر، 2007 صـ 18.

[31] ـ عصمت داوستاشي، مجلات الفن التشكيلي في مصر، مشروع مُحبط، أخبار الأدب، نوفمبر/ 2015.
http://www.dar.akhbarelyom.com/issuse/detailze.asp?mag=a&field=news&id=10877

[32] ـ خالد البغدادي، تجاذبات الصورة والنص في الفن المصري المعاصر، مرجع سبق ذكره، صـ 37.

* درس صباغ الفنون في باريس ولكنه ذهب إليها محملاً بثقافة الشرق ومضمونها الروحي وعاد منها كانعكاس لمرآة الغرب الحداثية هنا، ويعد صباغ حاله فريدة تجمع بين التشبع بالثقافة المصرية والتأثر الشديد بثقافة الغرب وحداثته وتحرره حتى على المستوى الإنساني وكان دائم التنقل بين باريس ومصر ناقلاً للوجهتين نموذج للفن والثقافة الحديثة.

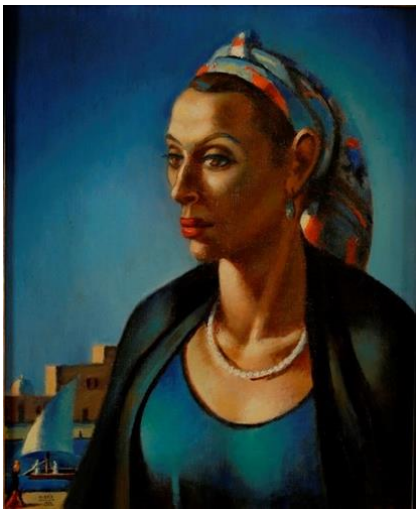
[33] ـ سيد هويدي، المبشرون فنانون يحلمون بواقع جديد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2012، صـ 100.

يتغنى بجماليات القديمة الخالدة ويوظف خامته الصلدة (الجرانيب) في أعماله النحتية الصرحية في اقتداء بالمصري القديم الذي كان ينشد الأبدية، إلا أن أعماله لم تصور الآلهه أوالملوك والحكام وإنما حملت مضوناً وأفكاراً تعبيرية ورمزية جديدة حتى في تناول الشخصيات التاريخية وإن استخدمت القالب التشكيلي الكلاسيكي. فأعمال مختار قد اتخذت من الإرث القديم ركيزة للانطلاق وهي أعمال نابعة من بيئتها المحلية ومحيطها الاجتماعي، دون محاكاة. وكما قال عباس العقاد في مقاله (تمثال النهضة) "إن تمثل نهضة مصر هو أول عنوان يقرأه العابر في ميادين القاهرة من كتاب نهضتنا الفنية"[35] [**]هو أول عمل فني مصري تجتمع الجماهير من أجله للاكتتاب من أجل توفير نفقات إقامته بهذا الحجم في ميدان عام، مما يلقى الضوء على طبيعة العلاقة لأول مرة بين جمهور العامة والفن التشكيلي والروح الوطنية المتطلعة إلى النهضة الحديثة في ذلك العصر. شكل(1)

أينما يمتلئ المخزون البصري بتفاصيل الحياة الشعبية وأنماطها المختلفة وحاضرها الريفي، والمدني ويمتزج بجماليات الإرث الفني للحضارة المصرية القديمة، تقف أعمال راغب عياد معبرة بأصالة عن هذا التفاعل، فنجد في أعمالة الرغبة في التأكيد على الهوية والانتماء لتلك الأرض الطيبة باستخدام قوالب فنية وتبني قيم جمالية تمثل اللإرث الفني المصري القديم واختيار موضوعات مثل مراحل العمل في الحقل والحياة في الريف والأسواق الشعبية وإخراجها في قالب فني مُفعم بالحيوية والنشاط والحس التعبيري القوي عن طريق توظيف الخطوط الموجهه للعناصر بحجومها المختلفة في اكتناز واحياناً في استطالة وضربات الفرشاة التي توحي بالأسطح الخشنة والخلفيات التي لاتخلوا من المشاهد البانورامية للبيئة المصرية في تصميمات أغلبها أفقية تذكرنا بكراسات النماذج وشرائط الكتابة المصرية القديمة ورسومها التحضيرية وهو بذلك قد أضفى على الذائقة الجمالية تلك الحساسية التعبيرية المرهفة نحو الإرث الفني المصري. شكل(2)

شكل 1- محمود مختار، نهضة مصر، جرانيت وردي، 1928.

شكل 2- راغب عياد، ميلاد المسيح، ألوان زيتية على توال، 1961.



شكل 3- محمود سعيد، سيدة ترتدي عقد من الؤلؤ، زيت على سوليتكس،

[34] - إيميه آزار، التصوير الحديث في مصر حتى عام 1961، ترجمة إدوارد الخراط و نعيم عطية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 1000، الطبعة الأولى، 2005 ،صـ 20.

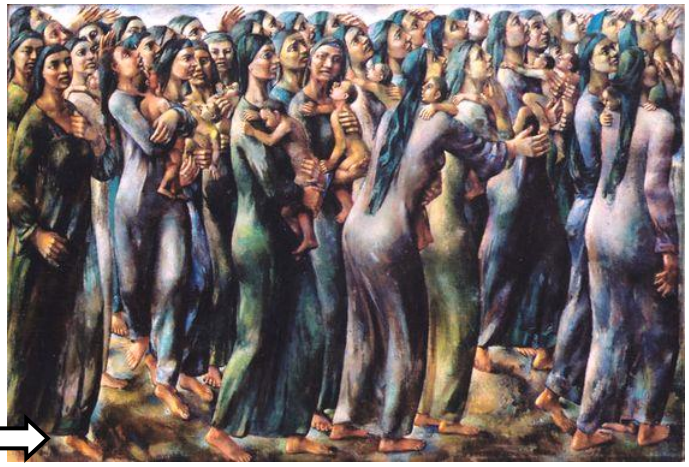
[35] - خالد البغدادي، تجاذبات الصورة والنص في الفن المصري المعاصر، مرجع سبق ذكره، صـ 20.

[**]يشير العقاد هنا إلى النهضة بمنطقها الأوروبي من حيث هي إحياء للموروث القديم على الرغم من أن النهضة وربطها بالحداثة كان يجب أن يعتمد على سلاح التجديد الذي لا يقلد أصلاً سابقاً لأن التجديد موقف إبداعي جذري وشامل كما يرى أدونيس على سبيل المثال.

شكل 4- جورج صباغ، ميلاد فينوس، زيت على توال، 1922.

شكل 5- أحمد صبري، الراهبة، زيت على توال، 1929.

شكل 7- أحمد عثمان، فلاحة، طين صلصال، د.ت.



شكل 6- راتب صديق، زيت على توال، .

أما <u>محمود سعيد</u> فهو رائد التصوير المصري الحديث بحق، فقد تميزت أعمالة بتناول موضوعات ومشاهد البيئة المحلية، وخاصة السكندرية منها، وتضمينها بمعاني شديدة الحسية في تناول أسطوري حالم وتوظيف عناصر ضخمة راسخة تتموضع في بساطة وشاعرية داخل تكوينات بنائية هندسية. تميزت أعماله بالتنوع بين عنصري الثبات والحركة واستخدام الألوان المشرقة الساطعة (كالأصفر الذهبي والنحاسي والأحمر) التي تتوهج في تدرج ونعومة في تضاد مع الأطر الخارجية الداكنة والتوظيف المتنوع للخلفيات البانورامية في اللوحات التي تعالج مشاهد من الطبيعة أو طقوس الاحتفالات الشعبية أو تصور الشخصيات العادية بقسماتها الشديدة المحلية ذات الحضور الطاغي (خاصة النساء) والتي تؤكد على تأثره بالفنون المصرية القديمة ومدى اطلاعه على اتجاهات التصوير العالمية كأعمال فنون الباروك والواقعية والانطباعية والتكعيبية التي خبرها أثناء إقامته في أوروبا. شكل(3)

ومما سبق، يمكن أن نقول إجمالاً ان أعمال الرعيل الأول تدخل جميعها ضمن تيار تأكيد الهوية والانتماء وشحذ روح النهضة المصرية في أوائل القرن، باستعادتها للإرث الماثل في الحضارة المصرية القديمة واتخاذها من حياة الريف المصري البسيطة والبيئة المحلية موضوعاً لها في سبيل بعث الروح الوطنية واستعادة الملامح المميزة للشخصية المصرية بعد ثورة 1919. وقد سارعلى نهجهم أجيال كاملة من الفنانين التشكيلين حتى عصرنا الحديث، أغرقوا في المحلية وأتخذوها هدف للتعبير عن نبض الحياة المصرية في مختلف بيئاتها، واتخذوها سبيلاً للوصول للعالمية. شكل(4)

أما عن مكانة هذة الأعمال وموقعها من تيار الحداثة: فيظهر بالفعل في أعمال هذا الجيل مدى التأثر بالاتجاهات الفنية الأوروبية واجتماعهم على توظيف صيغ فنية متقاربة مع بعض الأختلاف في الميل إلى الكلاسيكية أوالرومانسية أوالواقعية أوالانطباعية، سواء في أسلوب المعالجة الفنية أوالموضوعات التقليدية التي تناولتها ولكن هذا التأثر ليس هو مظهر حداثتها لأنه جاء كنتيجة منطقية لتقاليد تعليم الفنون في مصر في تلك الآونه على يد الفنانين الأجانب بالإضافة إلى تأثرهم بالتجربة الغربية الجمالية أثناء ابتعاث أغلبهم إلى هناك، وإنما واقع حداثتها الحقيقي هو: أستطاعتها التأسيس لحركة فنية تشكيلية مصرية محلية تأثرت بجوهر الحداثة الفنية الأوروبية لا بظاهرها ودون أن تختبر تجربتها الجمالية الطويلة لأنها وبفضل مخزونها الحضاري وعبقرية روادها أستطاعت أن تقفز عبر الزمن وتكون بحق حجز الزاوية في بناء الفن الحديث، والبناء هنا هو جل حداثتها.

وما يأخذ على أعمال الرواد من أنها لم تأتي بجديد (حداثي) لنسجها على منوال الأقدمين هو حكم متحيز للحداثة الغربية، فكما يقول يحيى حقي: "الفن لابد أن يفهم من تاريخ البلد، مما يؤدي الى نتيجتين: أ- لايوجد فن عام[يعني الأديب هنا مقولة الفن للفن] ب- وبالتالي لا يوجد فن يُشكل في تربة أخرى... فالفن مثل اللغة التي نفكر بها ولا يمكن أن يكون الفهم دقيقاً أو تصل المتعة المتحققة من فعل القراءة الى ذروتها الا من خلال لغتنا."[36]

تبقى هنا الإشارة إلى أنه وحتى الربع الأول من العشرينيات لم يكن هناك كيان واحد منظم (مدرسة أو جماعة أو مؤسسة) لها اتجاهات محددة في عالم الفن ولذلك تم الإشارة إلى الحقبة الأولى كرعيل أول للحركة الفنية، بتعدد تجاربهم وتنوعها، ثم سيتناول البحث الفترات الاحقة بترتيبها الزمني وفق تواريخ نشأة الجماعات المميزة لها أو الأحداث الهامة على الصعيد السياسي والاجتماعي، مع الأخذ في الاعتبار أن الشكل التنظيمي لكل جماعة وكذلك انتاج أعضائها الفني قد استمر لفترات طويلة كتيار أو أسلوب عام في السنوات الاحقة واقترن أحياناً بحياة روادها أو انتقالهم من جماعة إلى أخرى وكذلك اختلاف توجههم الفني على مدار حياتهم. وهنا يجدر الإشارة إلى أن صعوبة الحصول على معلومات دقيقة عن الأعمال الفنية لجيل الرواد وخاصة أبعادها ومكان وجودها، في أغلب المراجع العربية والمواقع الاليكترونية وهو مايؤخذ على نقاد الفن ومؤرخيه وكافة المؤسسات الثقافية.

العشرينيات والثلاثينيات:

كان فنانو الرعيل الأول قد حققوا مكانة إجتماعية مكنتهم من التأثير المباشر على الساحة الثقافية واكتسبوا من الشهرة ما مكنهم من خلق مكانة إجتماعية للفنان التشكيلي داخل المجتمع المصري ونشر للثقافة التشكيلية عموماً وثقافة إمتلاك العمل الفني المصري خاصة فن الصورة الشخصية، شكل (5) (أعمال أحمد صبري على سبيل المثال لا الحصر) بعيداً عن النسخ المتكررة للوحات الزيتية من مشاهد الطبيعية الأوروبية والنسجيات المرسمة. "ومع تعاظم الطبقة الوسطي من المصريين (الأفندية) وتأسيس جمعيات مصرية معنية بالفنون والثقافة مثل جمعية محبي الفنون الجميلة عام 1922 وأتيليه الأسكندرية 1935 تزايد متذوقو الفنون الجميلة من عامة المصريين"[37] وكانت تلك الجمعيات تضم في عضويتها عدد من الفنانين الاجانب إلى أن تقلص عددهم وفي ذات الوقت ظهرت على الساحة جماعات فنية أخرى تتبني مفاهيم وأفكار حداثية على غرار المدارس والاتجاهات الأوروبية في مجال الأدب والفنون التشكيلية. فنشأت جماعة الديوان الأدبية* 1921 التي تمتع أعضاءها بنفس الصفات من انتمائهم للجذور المصرية مع التأثر بالثقافة الغربية وخاصة الأدب الانجليزي والرغبة في الثورة على

---

[36] - يحيى حقي، في محراب الفن (موسيقي – تشكيل – عمارة) نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، صـ 8.

[37] - مقال عصمت داوستاشي، مجلات الفن التشكيلي في مصر، مرجع سبق ذكره.

* جماعة الديوان هي جماعة أدبية تبنت الاتجاة التجديدي الذهني في الأدب المصري في مقابل الاتجاة المحافظ، وتزعمها عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد، وأعتمدت على تغليبهم العقل وكان هذا هو مظهر حداثتها.

الاتجاهات المحافظة والتطلع لمستقبل أفضل. وتزامن مع نشأتها نشأة جماعة الخيال وهي أول وأهم الجماعات الفنية في مصر، والتى اسسها مختار 1928 بعد عودته من أوروبا بهدف تأسيس دعائم فن مصري قومي، وضمت ضمن أعضائها أقطاب الصحافة الفنية والأدباء. أيضاً تأسست جماعة الدعاية الفنية في نفس العام برعاية حبيب جورجي وشفيق رزق وعبد السلام الشريف وغيرهم، وهدفت إلى الدعاية لفن مصري أصيل بعيداً عن المؤثرات الأجنبية والأهتمام بالتربية الفنية ومواهب الأطفال وتمثل تلك الفترة اللبنة الأولي لحركة الفنون التشكيلية المصرية التي كان لعالم الفكر والأدب تأثير كبير عليها. وقد كانت الفنون التشكيلية قد حظيت برعاية الملك فؤاد فعلى سبيل المثال، أقيم أول معرض للفن الحديث تحت رعايته وكذلك موافقة البرلمان على بعض القوانين الخاصة بحرية ممارسة الفنون ورعايتها وكذلك الموافقة على إنشاء متحف الفن الحديث 1927 وافتتاحه بعدها بأربع أعوام .[38]

بدأت الثلاثينيات وتعددت التجارب على نفس الدرب فأسس محمد صدقي الجباخنجي المجمع المصري للفنون الجميلة 1933 على غرار المجمع اللغوي وتأسست جماعة الإسايست (المحاولون) [**] عام 1934 على يد عدد من الفنانين الأجانب واستمر نشاطها لخمس سنوات لاحقة ثم تلتها جماعة الشرقيون الجدد1937، وضمت سعد الخادم ومحمد راتب صديق والتي كان جل أهتمامها "ضرورة تأصيل التجربة الجمالية كي تكون مصرية في ملامحها ومضمونها، عن طريق استلهام التراث والتعبير عن روح وجماليات البيئة المحلية والإنسان المصري البسيط."[39] كما نشاهد في أعمال راتب صديق وشخوصة ذات البنيان القوي في شيئ من الاستطالة والليونة والخلفيات الطبيعية الاصطلاحية وألوانه واتجاة ضربات فرشاته وتوزيعه للظلال بشكل متقطع طولي كألسنة اللهب بطريقة دينامية تذكرنا بأعمال ألجريكو فنان عصر النهضة (المانيرزم) وبأعمال التعبيرين الألمان ولكنها تحمل مضمون مصري صميم، شكل (6).

وتميزت الأعمال الفنية في تلك الفترة أيضاً بسيرها على خطى الرعيل الأول اللذي شكل بالنسبه لهم أسلوباً أكاديمياً يحتذى به وتقف أعمال النحات أحمد عثمان كمثال حي على هذا التأثر شكل (7) بالإضافة إلى أهتمامة بشأن الآثار والتراث المصري وهو الذي قدم التصميم والحل الأمثل لأهم مشروع حضاري– فني– أثري برعاية اليونسكو في الخمسينيات لنقل معبدي أبوسمبل من موقعهم القديم إلى موقعهم الحالي.

الجدير بالذكر هنا هو أنضمام كامل التلمساني لجماعة الشرقيين الجدد كما يقول إيمي آزار ولكنه نحى منحى مختلف فنراه يقول: "لو تبينتم في أعمالي تعبيراً غامضاً وجسيماً، بل وحتى مستهجناً أيضاً، وخارجاً عن كل جمال كلاسيكي، وهو العنصر المنحدر عن ذلك الجانب اللعين المتأصل فيّ، والذي ليس سوى الانعكاس لأحاسيسنا المكبوته كشرقيين"[40] تلك الكلمات التي تبشر بما جائت به جماعة الفن والحرية بعدها بعام.

أستمر الحال على هذا النحو إلى أن ألقت الأزمات الدولية مثل الكساد الكبير وقيام الحرب العالمية الثانية بظلالها على مصر، حيث "شهدت ثلاثينيات القرن العشرين تحولات عميقة، سواء عالمياً بعد زلزال الازمة الأقتصادية العالمية، أو محلياً، بعد أن خبت جذوة النزعة الثورية في الفكر والفن، التي كانت وراء ثورة 1919، فقد تجمعت حزمة من الاسباب أدت إلى حالة من الفراغ كما يقول لويس عوض".[41]

---

[38]- Wijdan Ali, Contemporary Art from the Islamic World, Scorpion Publishing Ltd, London, on behalf of The Royal of Fine Arts, Amman, 1989, P36.

[**] الإسايست، جماعة فنية استمر نشاطها حوالي خمس أعوام،اسسها:جول ليفي والبرت ساليتل وارتبط اسمها بمجلة "أن أيفور" (إجتهاد) التي تصدر بالفرنسية، المصدر: ماجدة سعد الدين، مجلة الراوي،العدد الثامن، 2016.

http://rawi-magazine.com/ar/articles/articulating_art/

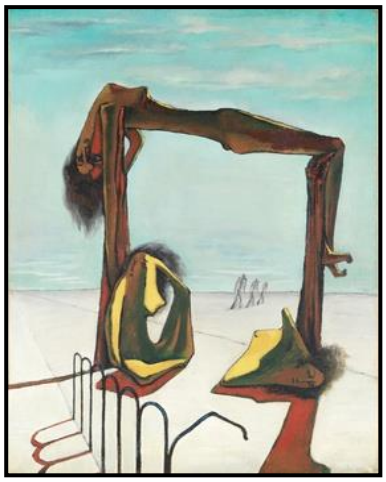
[39] - رضا عبد السلام، فنانون مصريون بين الأصالة والحداثة، مرجع سبق ذكره، صـ 43.

[40] - إيمي آزار، التصوير الحديث في مصر حتى عام 1961، صـ 53 .

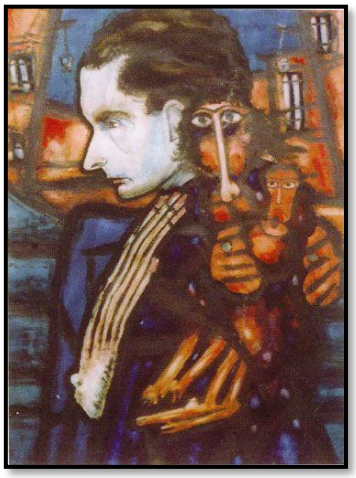
[41] - سيد هويدي، سقوط الجماعات في مصر: روح الفريق وسبل المشاركة في العمل –قيم غائبة ج 2، مارس، 2016 .

http://elsada.net/5838

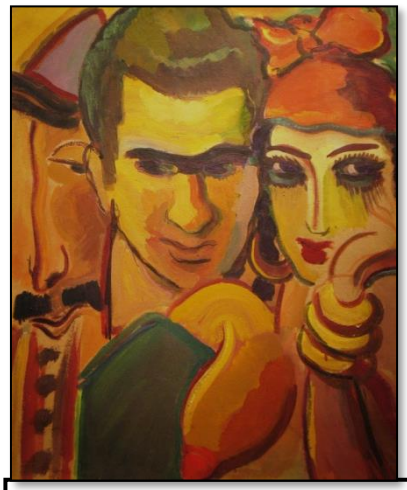
شكل 8- أدهم وانلي، ميريكا، ألوان زيتية على خشب، 1935.



شكل 9- رمسيس يونان، بدون عنوان، ألوان زيتية على توال، 1935.



شكل 10- كامل التلمساني، بورترية الكاتب ألبير قصيري ، ألوان زيتية على توال ، 1941 / 1942.



شكل11-حسين يوسف أمين،الراقصة النوبية والمطرب والعازف، ألوان زيتية على خشب، 1950 .

شكل 12- سمير رافع، العائلة، ألوان زيتية على توال، 1956.

شكل 13- عبد الهادي الجزار، الكورس الشعبي، ألوان زيتية على أبلكاش، 1951.

شهدت تلك الفترة أيضاً تأسيس جماعات مثل الفن والحرية 1938 وهي الجماعة الأطول عمراً والأعمق تأثيراً بقيادة الشاعر جورج حنين والفنانين رمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل وغيرهم والتي قامت استجابة لدعوة أندرية بريتون في بيانه "من أجل فن ثوري مستقل" دفاعاً عن الفن الحديث المضطهد من دول المحور (ألمانيا وحلفائها) وجاء في بيان الجماعة الذي وقع عليه 37 فناناً "أيها المثقفون والكتاب والفنانون! فلنعلن معاً العصيان، فهذا الفن المنحل يخصنا جميعاً

كمثقفين، فيه تكمن كل فرص المستقبل، فلنعمل من أجل نصرته على العصر الوسيط الذي ينهض في قلب الغرب من جديد"[42]. أن من أهم انجازات تلك الجماعة هو وجود الكتابات النقدية والتنظيرية لأعمال فنانيها ومبادئهم باللغة العربية والفرنسية أيضاً وكذلك ارتباطهم بالتجربة الأوروبية والأساس الفكري التي قامت عليه، وهي تُعد التجلي الأهم للحداثة الغربية في الفن المصري، فقد أصدرت الجماعة مجلة التطور 1940 (مع ملاحظة أن الأسم في ذاته يحمل مضموناً حداثياً) لتقديم رؤيتهم وشرح الفلسفة القائمة عليها ومن ثم الدعاية لها عن طريق الكتيبات التي تتناول الاتجاهات الفنية وجمالياتها وخاصة الغربية منها، مثل كتاب "غاية الفنان العصري" لرمسيس يونان، "تستطيع أن نقول أن عقل رمسيس يونان كان أحد عقول الاستنارة في الحركة التشكيلية المصرية... حتى الآن لن نجد عقلاً يماثلة"[43].

وهنا يجب الأخذ في الأعتبار انتقال بعض الفنانين بين الأساليب الغربية والاسلوب المصري الحديث (الكلاسيكي إن جاز التعبير) راتب صديق وسعد الخادم ومنير كنعان وصلاح طاهر على سبيل المثال لا الحصر، في مراحل مختلفة وإخلاص بعضهم لتيار السيريالية أو التجريدية البحته طوال فترة عطائة الفني، (جورج حنين ورمسيس يونان على سبيل المثال لا الحصر) مع وجود عامل آخر شديد الأهمية وهو أن هناك عدد لا بأس به من الفنانين الأجانب والمستشرقين النشطاء في الحركة التشكيلية منذ نشأتها مثل بيبي مارتان وإيمي نمر ومارجو فييون وصاروخان وأرستيد بابا جورج وغيرهم أو فناني أتيلية الأسكندية وغيرهم من المدينة (الكوزموبوليتانيه) لما لهم من طابع خاص في التعبير والتفاعل مع معطيات الحياة والمناخ العام في البيئات المختلفة مثل أعمال جولا بالينت وسيف وأدهم وانلي في الأسكندرية اللذين"يمثلان شعلة الحيوية الفنية في أواسط الثلاثينيات باحتكاهما المستمر بالفنانين الأوروبين وفرق البالية والسيرك الأجنبية الزائرة"[44]، حيث كان لهم جميعاً بالطبع أثر كبير على حركة الفن التشكيلي على مدار العقود اللاحقه. شكل (8).

من زاوية أخرى ظلت هذة المفاهيم الحداثية والثورية الغربية التي دعت إليها تلك الجماعة، خاصة في مجال الفنون حبيسة دوائرها من المثقفين نظراً لفوقيتها وتعاليها بعض الشيئ عن الجماهير وكان لبحثها عن الحرية (إطلاق العنان للخيال السجين دون التقيد بأي أفكار أو نماذج مسبقه) بالاضافة إلى تأثرها الشكلي الواضح (السلبى من وجهة نظر الباحثة) بالأعمال الفنية الأوروبية كالسيريالية والتجريدية بعد ذلك، السبب في انعزال منتجها الفني أو لنقل قلة تأثيرها عن جمهور العامة، وانحساره في دوائر الحركات السياسية وخاصة الطلابية الثائرة وفي الدوائر الثقافية المنغلقة على ذاتها والمتماهية مع الفكر الغربي إلى حد كبير. بالرغم من كل ذلك، لا يمكن أن نغفل الدورا الكبير الذي لعبته في تغيير مسار الحركة التشكيلية، بل والثقافية بوجة عام، فقد بشرت أفكارها وأعمال فنانيها بروح التمرد والرفض لكل ماهو موروث وقديم وسائد على كافة الأصعدة، واصفين إياه بالرجعية والجمود، فهي أشبه بإلقاء حجر في الماء الراكد، واقتحام المجهول وذلك لنجاحها في توسعة مساحة الافتراق مع الماضي مع طرح إمكانية وجود بدائل جديدة للتعبير وهنا يكمن جوهر حداثتها وعمق تأثيرها. شكل (9) ، شكل (10) .

الأربعينيات:

"لم تكن حركات التمرد الأسلوبي والمفاهيمي في الفن لدي جيل الأربعينيات... بمعزل عن حركات التحرر السياسي والنهوض الاجتماعي"[45] وهكذا شهدت الأربعينيات تكوين جماعات أخري مثل جماعة الفن المصري المعاصر 1946 بقيادة حسين يوسف أمين شكل (11) وعبد الهادي الجزار وحامد ندا وسمير رافع وأحمد ماهر رائف وغيرهم، التي تبنت مبادئ جماعة الفن والحرية ولكن من منظور (محلي) فهاهم روادها يغوصون في الموروث الشعبي المصري ويستلهمون مضامينة ويحتفون بها في انحياز

---

[42]-سمير غريب، السيريالية في مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1986، صـ 171، المصدر: محمد عبد السلام هلال، الفنانون الاجانب المعاصرون وأثرهم على الحركة الفنية في مصر، رسالة دكتوراة بحث غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، الاسكندرية، 2010، صـ 31.

[43] - عدلي رزق الله، رحلة مع العقل رمسيس يونان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2016، صـ 99.

[44] - عز الدين نجيب،النار والرماد في الحركة التشكيلية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2013، ضـ 103.

[45] - عز الدين نجيب، المرجع نفسه، صـ 30.

وتوجه اجتماعي واضح نحو الذوق والمزاج الجمعي المصري وبنية الشخصية المصرية في تناول حداثي جديد يشكل مزيجاً من التعبيرية والدادائية والسريالية والرمزية معاً (12) وقد "استبدلو مصادر الاوعي التي أرساها فرويد ويونج بعالم الاساطير والخرافات الشعبية.... والكشف عن تلك الطبقة المطحونة بواقعها المزري"[46] في أعمال سريالية مجازاً، ترتدي ثوب مصري صميم وتحمل توجهاً نقدياً لاذعاً في ذات الوقت للأوضاع الاجتماعية السائدة، شكل (13) مما عرّضهم للصدام مع النظام القائم ومن ثم إغلاق أحد معارضهم والقبض على البعض منهم، مثل الجزار اللذي أصبح فنان الثورة هو وزملائه بعد عدة سنوات. ويُعد الجزار بحق هو رائد السريالية المصرية على الرغم تجارب الفنانين التي سبقته إلا أن أعماله عبرت عن مفهوم السريالية ومضمونها ومن واقع بيئتنا في ذات الوقت.

في نفس العام تكونت جماعة الفن والحياة أو الفن للحياة 1946 برعاية حامد سعيد وصوفي حبيب جورجي وغيرهم، والتي دعت لنفس التوجة بشكل آخر وهو الاستلهام من الفنون المصرية القديمة وماتبعها من ميراثنا الفني وإعادة توظيف أشكاله وتقنياته في أعمال حديثة وأكد على العلاقة الأصيلة بين الفن والحياة وضرورة اندماجهما والتعبير عن الطبيعة في صفائها بحس صوفي وكان لدراسة مؤسسها في الغرب وزمالته للفنان العالمي إميديه أوزانفان Amédée Ozenfant ولوكوربوزييه Le Corbusier أثر كبير على تبنيه للمفهوم الصفائية في الفن والحياة مطبقاً ذلك على حياته الشخصية التي عاشها في مسكنه (بيت الفن والحياة) من تصميم المعماري حسن فتحي وهو أول تصميم معماري لما عرف بعد ذلك بطراز العمارة الريفية قبل تطور الفكرة لعمارة الفقراء كما في مشروع قرية "القرنة" لاحقاً . ويُعد حامد سعيد من أهم مُنظّري الفن المصري الحديث وأغزرهم انتاجاً أدبياً. شكل (14) وهناك أيضاً جماعة صوت الفنان التي أسسها حامد عويس ذات التوجه اليساري وصلاح يسري وصلاح عبد الكريم وغيرهم والتي أقامت معرضها الوحيد عام 1946.

في العام التالي 1947 تأسست جماعة جانح الرمال على يد فؤاد كامل والتى دعت إلى أسلوب تجريدي يخرج فيه الفنان الشحنة الانفعالية مباشرة على سطح العمل بضربات الفرشاة العنيفة والألوان الساخنة في تجربة جديد يمكن نعتها بالتجريدية السيريالية، شكل (15) على غرار التجربة التجريدية التعبيرية للأمريكي جاكسون بولوك Jackson Pollock وهو من ضمن الاتجاهات المبشرة بفنون مابعد الحداثة في الغرب.

تلاها في 1948 أسست جماعة الفن الحديث بعضوية جمال السجيني وصلاح يسري وحامد عويس ويوسف سيده وجاذبية سري وعز الدين حمودة وزينب عبد الحميد وحسن فؤاد وغيرهم من نفس المنطلق الثوري للجماعات السابقة ولكن بتوجه جديد، فقد كانت من أكثر الجماعات حفاظاً على الطابع القومي المصري وسعياً لتأكيد ملامح الشخصية الفنية المصرية ونبذً للأساليب الغربية في الفنون مع الأهتمام بثقافات وأحوال شعوب العالم الثالث المختلفة والطبقات الكادحة التي تبنت الفكر الاشتراكي في تلك الآونه وأنضم بعض أعضائها لحركة "حدتو" ذات الفكر اليساري (الحركة الديموقراطية للتحرر الوطني) مع البحث عن لغة تشكيلية جديدة نابعة من الجذور، تعبر عن الواقع بمخاوفه وآماله ونبضه الثوري وكانت السيريالية قد تراجعت تدريجياً وتحول بعض روادها نحو التجريد.شكل (16) شكل (17) ومما لا شك فيه أن تأليف وأصدار كتاب عن فنان تشكيلي مصري لأول مرة عام 1949 (مختار: حياته وفنه) لبدر الدين أبو غازي، يعد نقلة نوعية في مكانة الفن التشكيلي في المجتمع المصري وليس مكانة مختار فقط، الذي يُعد رائداً في هذا المجال .

ويجدر بنا الأشارة هنا إلى الحدث الهام على الصعيد الفني وهو إنشاء مرسم الأقصر الذي أقترح محمد ناجي فكرته عام 1941 واستمر نشاطة حتى الستينيات ويقوم على فكرة تخصيص بعثة داخلية لأوائل الفنانين بديلاً عن البعثات التي توقفت

[46] - إيناس حسني، جماعة الفن المعاصر ثروة باقية من الفن الجميل، سلسلة كتب بريزم للفن، العلاقات الثقافية الخارجية، وزارة الثقافة، مصر، 2009، صـ 20.

إبان الحرب العالمية الثانية وقد أقيم في منزل الشيخ على عبد الرسول بالبر الغربي مكتشف الخبيئة الأثرية وتولى ناجي إدارتة ثم توالى بعده حامد سعيد والحسين فوزي وصلاح طاهر وعباس شهدي... إلخ وتخرج من هذا المرسم عدد كبير من المبدعين رغم انضمام بعضهم إلى الجماعات الفنية المنتشرة في ذلك الوقت إلا أن انتاجهم الفني تأثر إلى حد كبير بخصوصية المكان وسحر وبيئة الجنوب وآثاره وترك بصمة فنية في أعمالهم المستقبلية. وهناك أيضاً مجموعة الفنانين الذين يمكن نعتهم "بالمستقلين" فهم لم يهتموا بالانضمام لجماعات الأربعينيات وتميز إبداعهم بالتفرد والتنوع مثل حامد عبد الله ونحميا سعد وسيد عبد الرسول و وموريس فريد وعبد البديع عبد الحي وغيرهم، شكل (18) (19).

والشاهد هنا، ان فكرة تأسيس الجماعات الفنية (وهي فكرة منقوله عن الغرب) قد أستمرت على مدار تاريخ الفن التشكيلي المصري وساهمت بشكل واضح في التعريف به وتشكيل خطوطة العامة ونشره على الساحة الثقافية المحلية بالإضافة الى مشاركة بعض أعضائهم في الحراك السياسي مثل وتعرض البعض منهم للسجن، مثل الجزار وانجي أفلاطون، إلا أنها وللأسف ولعدة أسباب لم تحقق النجاح المتوقع، من نشر الأفكار الجديدة أوتبني مشروع ثقافي فني محدد المعالم، له برنامج وأساس فكري "نظري" يتطور بتطور الأحداث أو يتمسك بمبادئ فنية محددة ويؤكد على أستمراها، وقد انحسرت في هاجس تحديث الشكل الفني التشكيلي فقط فلم يحدث التكامل اللازم بين فروع الفنون المختلفة وحركة النقد الفني لخلق نهضة حقيقية. أيضاً عدم وجود دعم مادي منظم لتلك الجماعات واعتمادها على الجهود الذاتية لأعضاءها بالإضافة إلى طبيعة وهدف الجماعة نفسه، وهو العمل الفني الذي هو ذاتي بالأساس وتسوده النزعة الفردية وهي جزء لا يتجزأ من شخصية أي فنان، فلا يجب أن يغيب هذا البعد عنا ونحن نقيَم تجربة تلك الجماعات أو نبحث في أسباب عدم نجاحها وأستمرارها.

وقد أقيم في عام 2016 أكبر معرض لمجموعة السرياليون المصريون منذ 1938 – 1965 وضم اعمال كل من : رمسيس يونان، راتب صديق، سمير رافع، حسين فوزى، كامل التلمساني، فؤاد كامل، وأنور كامل وانجي أفلاطون، كمال يوسف، وباروخ وحامد ندا، منير كنعان، أحمد مرسي، عبد الهادي الوشاحي، عبد الهادي الجزار، ابراهيم مسعودة وأحمد مصطفى، صلاح طاهر، اسماعيل محمد، محمد رياض سعيد، محمد القباني، وصادق محمد وغيرهم [47].. إحتفائاً وتأريخاً لتلك التجربة المصرية وللتعريف بها لدى الأجيال الجديدة والإشارة إلى علاقتها بحركة الفن العالمي وتوجهات الحداثة والمعاصرة وقد تعرض المعرض للنقد بسبب عرض أعمال لفنانين لم ينتموا للاتجاة السيريالي المصري ولكن ظهر في بعض أعمالهم فقط نزوع نحو اطلاق العنان للخيال.

<u>الخمسينيات:</u>

مثلت ثورة يوليو 1952 شرارة البدء في طور حضاري جديد إن جاز التعبير وعادت الأصوات تنادي بضرورة الالتفاف نحو مشروع قومي سياسي اقتصادي وثقافي، يبث الروح في مشروع النهضة المصري الذي بدأ مع بدية القرن وتعثر لأكثر من مرة. أتخذت هذة النهضة شكلاً جديداً "أممياً" فاعتمدت على النهوض بالداخل المصري مع دعم حركات التحرر في الوطن العربي وكذلك توكيد فكرة القومية العربية وشحذ مساعيها ثم اتسعت الدعوة لتشمل دول العالم الثالث وقد كان لمثل هذة التوجهات تأثير كبير على الشأن الثقافي المصري.

في عام 1953 وفي خضم أحداث وتجليات ثورة يوليو، تأسست جماعة أتيلية القاهرة وهي من الجماعات التي استطاعت الأستمرار لفترة طويلة حتى الآن والتى أسسها محمد ناجي وراغب عياد وعدد كبير من فناني هذا الجيل وأتخذت لها مقر ثابت في وسط القاهرة، وكانت الحركة الفنية قد تشعبت إلى عدة اتجاهات، من الوقوف في معسكر الثورة والتعبير عن أفكارها وانحيازاتها وتوجهاتها الأيدولوجية نحو المعسكر الاشتراكي، بطريقة مباشرة أو الانغماس في الطابع المحلي والتعبير عن البيئة المصرية وتجلياتها تأكيداً لدعم الروح الوطنية (المحلية) وخاصة بعد العدوان الثلاثي في 1956 كما في أعمال كامل مصطفي

[47] -http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/exhibitions/when-arts-become-liberty-the-egyptian-surrealists-1938-1965.

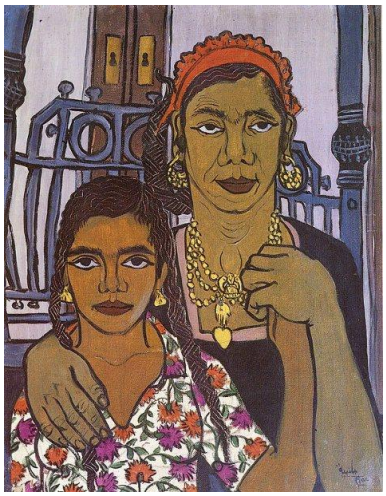
وعبد القادر رزق وسيد عبد الرسول وتحية حليم شكل التي تميزت أعمالهم بالصياغة الرمزية مع الحفاظ على الشكل والمضمون الواقعي الاجتماعي بوضوح (20) واستمرأعضاء الجماعات السابقة الذكر في الإبداع على نفس المنوال خلال الخمسينيات مثل الجزار وندا وسمير رافع وانجي أفلاطون شكل (21)، (22) (23) واستمر البعض منهم حتى نهاية حياته مخلصاً للتجربة السيريالية (الشعبية) التي تم تمصيرها مثل حامد ندا وسمير رافع وتحول بعضهم إلى التجريد مثل أحمد ماهر رائف.

سادت نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات روح الحماسة الثورية والأمل المفعم بالحركة والنشاط في اتجاهات متعددة نحو بناء مجتمع حديث، وبالطبع كان لهذا التوجة أثر كبير على حركة الفن التشكيلي التي دعمتها الدولة بقوة، على سبيل المثال بدأت فعاليات بينالي الأسكندرية 1955 والذي أتاح الفرصة أمام الفنانين للتعرف على ابداعات الفنون الغربية الحديثة والاحتكاك المباشر مع رواد الفن العالمي آنذاك. كذلك انشأت كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية 1957 كما دعمت مجالات الفنون الأخرى من مسرح وسينيما وتليفزيون 1961 في إطار خطة شاملة للنهوض بالثقافة وربطها بخطط وأهداف الدولة.

شكل 14- حامد سعيد، نساء على الشاطئ، ألوان زيتية على خشب، حوالي 1940.

شكل 15- فؤاد كامل، تكوين، ألوان زيتية على لوح خشبي، حوالي 1960.

شكل 16- جمال السجيني، الحرية، نحاس مطروق، 1952.



شكل 17- جاذبية سري، أم رتيبة، ألوان زيتية على توال، 1952.

شكل 18- حامد عبد الله، ألوان زيتية على سوليتكس، 1950.

شكل 19- سيد عبد الرسول، الصباحية، ألوان زيتية على توال، 1958.

شكل 20- تحية حليم، ليلة الزفاف، ألوان زيتية على توال، 1959.

شكل 21- عبد الهادي الجزار، الفارس، ألوان زيتية على خشب، الخمسينيات.

شكل 22- حامد ندا، بدون عنوان، ألوان زيتية على توال، 1960.

شكل 23- انجي أفلاطون، بورترية السجينة، ألوان زيتية على توال ، 1963.

شكل 24- عفت ناجي، النوبة، ألوان زيتية وأكريلك على خشب، 1964.

شكل 25- يوسف سيده، الوحدة العربية، ألوان زيتية على قماش، 1962.

شكل 26- صلاح طاهر، حوض النيل، زيت على توال، 1967.

شكل 27- حامد عويس، التعمير ، زيت على توال، 1957.

اتسمت أغلب الأعمال في تلك المرحلة بالتعبير عن مفهوم الواقعية الاشتراكية وقيمة العمل والبناء والدعاية السياسية لمبادئ الوحدة والقومية العربية والمشروعات الكبرى كما عبر عنها خير تعبير محمد حامد عويس في تفاعلة مع قضايا العمل والطبقة العاملة وشحذه لروح العمل والبناء متأثراً بقواعد التكوين في الفن المصري القديم حيث الكتل الراسخة المتلاحمة والصفاء اللوني والأطر المحددة للشكل و(الطاقة السكونية) على حد تعبير رضا عبد السلام، كما لا يمكن أن نغفل تأثره بالفن الغربي وفنون أمريكا الاتينية بشكل كبير. شكل (27) وعلى الرغم من ايجابية تلك التوجهات وسمو هدفها إلا إنها وبالطبع أسفرت عن نوع من الالتزام الجامد أو قولبة الفن في قوالب محددة سلفاً، للتعبير عنها ولخدمة أغراضها.

على صعيد آخر، واصلت أيضاً مجموعة الحداثيين نشاطهم وهم جميع الفنانين اللذين وجدوا في الاتجاهات الغربية ضالتهم وأملهم المنشود في تحديث الحركة الفنية، وقد كان العديد منهم قد سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية للدراسة في الأربعينيات التي تمثل أوج نشاط الحركة التجريدية التعبيرية هناك. تنوعت التجارب التجريدية المصرية وواصلت نجاحاتها عبر الخمسينيات والستينيات واستمرت حتى عصرنا الحالي، من تجريدية تعبيرية إلى تجريدية سيريالية إلى التجريدية الهندسية وترسخت في حركة الفن المصري الحديث، واتخذت قالباً شرقياً / مصرياً في توظيفها للأشكال شبه المرئية (التي تمثل عناصر الطبيعة) بأسلوب تجريدي غنائي أو بتوظيفها للخط العربي وجمالياته واستلهام الشحنة التعبيرية المتولدة من أنواع الخطوط المختلفة حتى وصلت بعض التجارب للتجريد المطلق، وذلك في تطبيق واعي لمفهوم التجريد الواسع بديلاً عن التجارب اللاشكلية التي ربما تجرد الحياة من معناها وقيمتها. وتعتبر التجريدية من أكثر الاتجاهات المعاصرة التي تتفق مع مفاهيم وواقع بيئتنا الشرقية – المصرية، ولذلك نراها متواصله عبر الاجيال حتى وقنا المعاصر، كما نشاهد في أعمال يوسف سيده وخديجة رياض وعفت ناجي وحمدي خميس وأحمد ماهر رائف ويليهم على نفس الدرب مصطفى الارناؤوطي وأبو خليل لطفي وحسين الجبالي وطه حسين ورمزي مصطفي ومحمد الشعراوي عبد الوهاب فنان الخزف وصلاح طاهر الذي تحول من الاكاديمية إلى التجريد الغنائي الديناميكي والمطلق أحياناً الذي تبني قناعة "التسليم بوجود حقيقة لا تشبه الأشياء ولا تحاكي أي نموذج خارجي ولا تصنع رسائل تعبيرية محددة سلفاً... يمتزج فيها العالم المرئي باللامرئي" [48]شكل (24)، (25)، (26) .

هكذا يمكننا الإقرار بأن أعمال هذا الجيل (جيل الوسط من الثلاثينيات حتى منتصف الستينيات) تدخل في إطار التفاعل مع الحداثة وأفكارها لإحداث حالة من الجدل حول ما سبقنا إليه الغرب وإمكانية إنزاله على واقعنا ومشكلاتنا المعاصرة كمدخل للتحديث، سواء بالتماهي مع تيارات فنية غربية مثل السريالية على سبيل المثال، في أعمال رمسيس يونان وفؤاد كامل وسمير رافع أو بالإغراق في المحلية والغوص في ثقافتنا الشعبية والميثولوجيا المصرية تأكيداً لهويتنا، كما في أعمال سيد عبد الرسول

[48] - محمد حمزة، الصعود إلى المجهول (طريق التجريدية) الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب،(الكتاب العاشر)1997، صـ 108.

وعفت ناجي وعبد الهادي الجزار وحامد ندا وجاذبية سري وغيرهم مع اختلاف أساليبهم الفنية مع نزوع البعض منهم نحو التجريد والتجريب بمختلف أشكاله والذي سيتأصل في الحركة التشكيلية المصرية في المرحلة التالية. هكذا نسطيع أن نقول بحق انها سنوات المخاض الطويل التي سبقت ثورة يوليو ثم عايشتها وتبنت مبادئها السياسية والاجتماعية وتأثرت بإخفاقاتها، ونجاحاتها وقد مهدت الطريق للفن التشكيلي المصري نحو الحداثة والمعاصرة شكلاً ومضموناً. وأن جميعها كانت محطات هامة في التاريخ المصري الحديث وكان لها تأثير مباشر على الوجدان الجمعي وعبر عنها الفنانين بأشكال مختلفة، امتزجت فيها "الأساليب الفنية الأوروبية مشبعاً بمفاهيم القومية والوطنية مردداً أصداء تلك المعزوفة التي نبعت من أعماق المجتمع لا من صفوته المثقفة وحسب"[49]

<u>الستينيات والسبعينيات:</u>

إن القيمة الحقيقية لتلك التجارب الجماعية السابقة هو ذلك الطريق الذي مهدته للأجيال التالية وأسفرت تجربتها عن "امتلاك الوعي والرؤى والأساليب، فإن عقد الستينيات يمثل مرحلة النضج والازدهار في تطور هذة الحركة."[50] تلك الحقبة التي يطلق عليها خالد البغدادي (سنوات الممر) حيث كان للجيل الثالث وتفاعله المباشر مع الأحداث السياسية في حقبة الستينيات عظيم الأثر على حركة الفنون التشكيلية المصرية، بدءاً من الانفصال عن سوريا 1961 ثم قرارات يوليو 1961 وإقرار "الميثاق" 1962 الذي أصبح بطلاً وشعاراً للمرحلة شكل (28) والذي نجد في بابه الأول تحت عنوان (نظرة عامة) عبارة داله على توجه حداثي جديد، في الفكر السياسي– إلا أنه ظل عبارة مكتوبه ولم يخرج إلى حيز التطبيق بعد، من وجهة نظر الباحثة– جاء فيها أن هذا العمل العظيم تحقق بفضل عدة ضمانات منها أنه تعامل "بفكر مفتوح لكل التجارب الإنسانية؛ يأخذ منها ويعطيها، لا يصدها عنه بالتعصب، ولا يصد نفسه عنها بالعقد"[51] في اتساق مع ثقافة الخطابة الرنانة والبروباجندا التي ميزت تلك الحقبة. حيث تبنت القيادة السياسية في تلك الآونة، الاشتراكية نظاماً مجتمعياً واقتصادياً أوحداً ومن ثم صدرت قرارات التأميم وتلتها ملحمة بناء السد العالي التي تفاعل معها الفن التشكيلي بصورة هائلة كما نرى في أعمال سعد الخادم وعفت ناجي وحامد عويس ومحمد صبري وانجي أفلاطون صاحبة فكرة تسجيل تلك الملحمة تشكيلياً والتي مجدت مثاليات المرحلة شكل (29)، (30) (31) أوالجزار والحسين فوزى وغيرهم اللذين تأثروا برؤية تلك الآلات العملاقة ومعدات التصنيع وحركة البناء المستمرة التي كانت مقدمة لنهضة صناعية كبرى في أواسط الستينيات فاختفى البطل (التشخيص) في أعمال بعضهم وحلت محله الآله التي ذاب الفرد داخل حركتها الدءوب. شكل (32).

على صعيد آخر، ظهرت دعوات منددة بمثل هذا التقولب والتسخير للفن في خدمة النظام السياسي وتوجهاته إعتراضاً على تقييد حرية الفنان وتقويض حركة الإبداع وتأثرت تلك الأصوات بأفكار المعسكر الغربي الرأسمالي (الولايات المتحدة وحلفائها) وتوجهاته المعلنة نحو مزيد من الحرية والتعبير عن الذات وعن المجموع (الفن الجماهيري) (الفن للفن) وماشابهها من دعوات إلى مزيد من الفن الدعائي الاستهلاكي (السلعي) الذي يحتفي بالتجارب المتنوعة وأحداث الحياة اليومية وهي الدعوات المبشرة بثقافة مابعد الحداثة.

لقد كان لهذا الانفتاح على العالم الخارجي بقطبيه أثر إيجابي على حركة الفن التشكيلي بوجه عام واستطاع عدد من الفنانين الخروج من إطار الاساليب الفنية السائدة، إلى أساليب أخري حداثية "حيث أصبحت الحداثة مخرجاً مناسباً من حالة الضياع التي سقط فيها جيل الثورة والأجيال التالية له"[52] مثل الفنانين صلاح عبد الكريم (فنان الديكور والتصوير والنحت) ومنير كنعان

---

[49] - هبه عزت حافظ وآخرون، المرجع نفسه، صـ 15.

[50] - هبه عزت حافظ وآخرون، الحركة الفنية التشكيلية المصرية (الستينيات والسبعينيات) ثلاثة دراسات، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة الفنون التشكيلية، القاهرة، 2010، صـ 15.

[51] - وثيقة الميثاق. http://nasser.bibalex.org/Speeches/browser.aspx?SID=1015&lang=ar

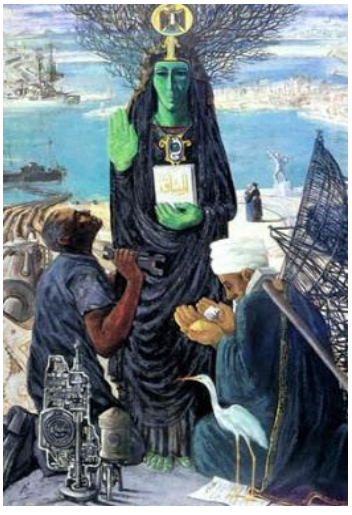
[52] - هبة عزت الهواري، تحولات التشكيل المصري المعاصر،(1967 – 2011) مرجع سبق ذكره، صـ 43.

وسعد الخادم وعفت ناجي وصبحي جرجس وصبري ناشد وفاطمة العرراجي وآدم حنين على سبيل المثال في أعمالهم التي استخدم فيها الأول –عبد الكريم– "الخردة" في إبداع أعمال النحت لأول مرة في الفن المصري ويبشر بتوجه مابعد حداثي لاحق، فهو خليطاً بين مفهوم العمل المركب والفن الفقير وفن الخردة ويشير إلى تأثرة برواد الجماعات الفنية في أعمالهم الحديثة، مثل الجزار على سبيل المثال في مرحلة الإنسان والآله. حيث وظف الفنان قطع الخردة من معادن وأسلاك ومسامير وتروس ...إلخ في إبداع أعمال فنية تصور حيوانات وطيور على هيئة وحوش أكسبها التشكيل المفرغ بالخردة والاختيار الدقيق للأجزاء الدالة على أعضاء أجسامهم، حس ميكانيكي وروحاً نابضة بالحياة وتعبيراً صادقاً عن فطرية الطابع النفسي لهم. (33)

أما الثاني منير كنعان، فقط أستخدم وسيط الكولاج في لوحات تجريدية وهو يُعد "أحد أفراد الطليعة التي وضعت حداً.. لسيطرة اللوحة التمثيلية..ذات المقاسات الصالونية. واستخدام أشياء عديدة كانت مهملة"[53] ويمكننا أعتبار تجربة الفنان تمثيلاً صادقاً لاتجاه الحداثة، بجرأتها واقتحامها هذا العالم الجديد وبسطوة التجريب التي رافقته طوال مشوارة الفني. وظف الفنان عناصر مثل الكرتون والأسلاك وخشب النوافذ والأبواب القديمة والخيش في تكوينات تجريدية تشي بعلاقات حميمية مع البيئة المصرية وتعبر ترديداً لأصداء الأساليب الغربية مثل الفن الجماهيري والفن اللاشكلي والفن الفقير والفن التجميعي... إلخ ولكن في قالب محلي،شكل(34).

تأسست في بداية الستينيات جماعات فنية أخرى مثل جماعة الفنانين الخمسة عام 1962 وضمت في عضويتها عبد الحميد الدواخلي وفرغلي عبد الحفيظ وعلى نبيل وهبة ونبيل الحسيني ورضا زاهر، في محاولة لإحياء قيمة الجماعات الفنية في الأربعينيات إلا انها لم تكن قائمة على أهداف محددة واستمرت في نشاطها حتى عام 1968 مايزال أهم أعضائها (فرغلي) يقدم ابداعاته التشكيلية الحداثية التي تتميز بالخطوط والاشكال البسيطة العفوية التي تسبح على السطح في خيال بين التجريدية والرمزية باحثة عن الطاقة الروحية وكذلك اقتحامه لمجال الإنشاء في الفراغ في أعمال تحمل قيماً مفاهيمية. (35).

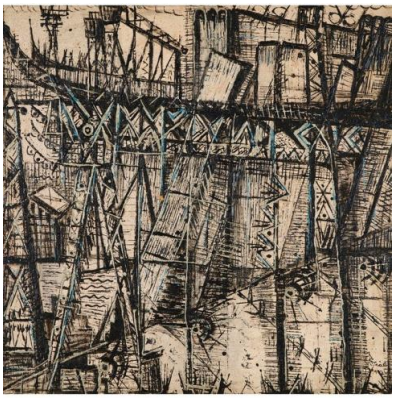
أيضاً في عام 1964 تأسست جماعة فسيفساء الجيل برعاية الفنان عمر النجدي الجرافيكي ذو النزعة التصويرية والذي وظف العديد من الوسائط المتنوعة في أعمالة كالفسيفساء والرمل في تأثر واضح بالفنون المصرية القديمة والقبطية والاسلامية سواء في التقنيات المستخدمة أو الموضوعات المختارة أو عناصر التشكيل شكل (36).



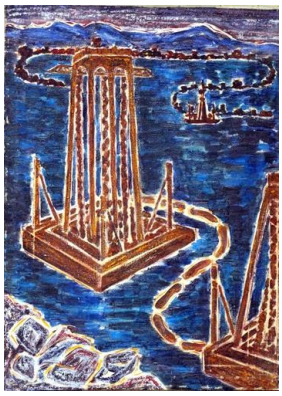
شكل 28- الجزار، الميثاق، ألوان زيتية على خشب، 1962.

شكل 29- سعد الخادم، موقع بناء السد العالي، ألوان زيتية على ورق، أوائل الستينات.

53 ـ للمزيد أنظر: محمد حمزة، الصعود إلى المجهول (طريق التجريدية) الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب،(الكتاب العاشر)1997.

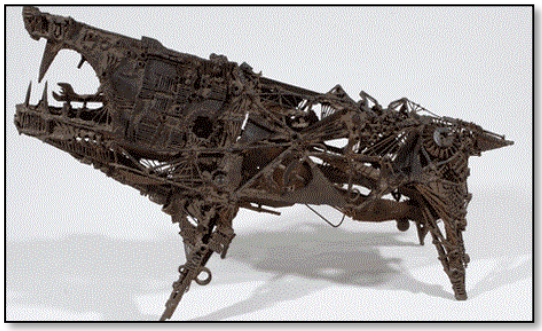


شكل 30- عفت ناجي، بناء السد، ألوان أكريلك على خشب، 1966.

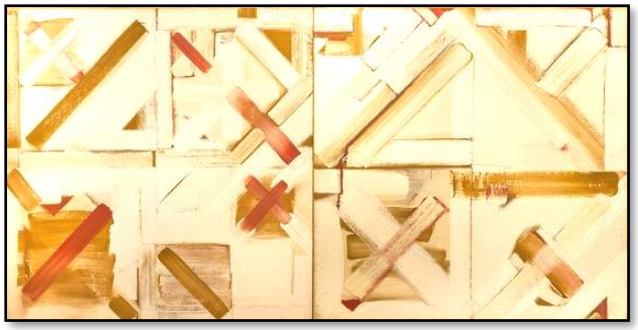


شكل 31- انجي أفلاطون، السد العالي، ألوان زيتية على توال ، د.ت.

شكل 32- الجزار، السد العالي، ألوان زيتية على سوليتكس، 1964.



شكل 33- صلاح عبد الكريم، وحش يعوي، تشكيل من الحديد الخردة،منتصف الستينيات.



شكل 34- منير كنعان، بدون عنوان، ألوان زيتية على توال،1967.

في العام التالي تأسست جماعة التجريبيين 1965 التي لم يكن لها من اسمها حظاً وفيراً في التجريب بمعناه الحدائثي الغربي وإنما اهتمت بالتجريب المرتبط بخلق حالة حوار مع المتلقي رافضين فكرة الانصياع للاسلوب الواحد كما تقول أمل نصر، وضمت في عضويتها مصطفى عبد المعطي وسعيد العدوي ومحمود عبد الله وقد ساهمت تلك الجماعة إلى حد كبير في نشر الثقافة التشكيلية خاصة في الاسكندرية. حيث قدم أعضائها تنويعات تجريدية رمزية تغوص في واقع الحياة المصرية وتلخصها بإيجاز، مثل تجربة العدوي في الرسم والطباعة بالأبيض والأسود و تكويناته المذدحمة بالتفاصيل المتضافرة في تناغم ذو حس روائي. شكل (37)، أما مصطفي عبد المعطي فقدم تشخيصاً لعناصر مجرده في تكرار ذات أشكال هندسية تسبح في سكون وتشي بعلاقتها بالتراث القديم وخرج فيها عن أسلوبة الأكاديمي السابق، شكل (38). وقدم محمود عبد الله إبداعات تجريدية تعبيرية وأخري رمزية باستخدام وسائط متعددة بالاضافة إلى تجربتة الحروفية على سطوح خشنة تبدو وكأنها مخربشات أثرية. شكل(39)

إن ما ميز تلك الفترة أيضاً النشاط المكثف لعدد من فناني التجريد من هذا الجيل مثل عبد الوهاب مرسي وطاهر وكنعان وصالح رضا وكمال خليفة وصبحي جرجس في مجال النحت وبالطبع آدم حنين وهو ما مثل الدافع لمثل هذة الروح التي تبنتها الجماعة وهي روح المثابرة والاستمرار ومحاولة خلق حالة جدلية وبث روح التجديد في الحركة التشكيلية، تلك الحالة التي عبر عنها الفنان مصطفى عبد المعطي بشكل صادق عندما قال: "كانت تشغلنا أسئلة كثيرة، في الوقت الذي رفضنا الوقوف امام شاطئ البحر المتوسط ونولي وجوهنا إلى هناك خلف الأفق بحثاً عن جواب في أوروبا بكل معطياتها وإنجازاتها وبفهم خاطئ للحداثة والمعاصرة، كما انه لا يمكن أن نعطي ظهورنا للبحر المتوسط بحثاً عن الإجابة في تاريخنا وتراثنا ونحن مغلقين

العيون والعقول عن عصر نعيشه وقد سبقنا فيه العالم في مجالات كثيرة، وهل الجواب في أن يكون للفنان أسلوباً ولزمات آدائية وشكلية تميزه عن غيره من الفنانين، ام ماذا يكون الجواب ؟"[54]

ثم جائت هزيمة يونيو 1967 وقد أحدثت صدمة بالغة في الوجدان المصري والعربي تلتها حالة عامة من الانسحاب والصمت لدى أغلب الفنانين التشكيلين، وظل عدد منهم حبيس دائرة التكرار وحبيس ذاته المهزومة التي تعاني من مرارة الاغتراب الداخلي. إلى أن بدأت حرب الاستنزاف وساهم عدد من الفنانين بأعمالهم في شحذ واستنهاض الهمه الوطنية خلالها، وتسجيل حالة المقاومة، مثل إنجي أفلاطون وجاذبية سري وحامد ندا والسجيني وأحمد نوار ويوسف عسر وفاروق شحاته ومحمود بقشيش وعز الدين نجيب وصبري ناشد وفتحي أحمد وغيرهم، شكل، (40)، (41) إلى أن جائت وفاة عبد الناصر المفاجئة لتحدث شرخاً عميقاً آخراً في الوجدان المصري والعربي. في 1969عام دخلت إلى حيز التنفيذ فكرة إقامة المعرض القومي العام تشجيعاً من الدولة لحركة الفن التشكيلي ولمزيد من التعريف به للجمهور وتبنت الدولة فكرة المعرض ذو الموضوع الواحد مثل "السد العالي" " النوبة" ... إلخ الأمر الذي تكرر في التسعينات عندما تبنت الدولة أيضاً فكرة صالون الشباب. وفي نفس العام تأسست جماعة أخرى أخذت منحى مخالفاً للتجريبين وهي جماعة الفن والأنسان وتأثرت إلى حد كبير بجماعة الفن والحياة لحامد سعيد واستمر نشاطها لما بعد حرب 1973 وضمت في عضويتها أحمد عزمي وفاروق شحاتة وعادل المصري.

هكذا تأسست الجماعات وسقطت واحدة تلو الأخرى منذ الستينيات لأنها كانت تحمل بذور سقوطها بداخلها من وجهة نظر الباحثة، وذلك لسعيها نحو التجريب الذي يفرض بدورة التغيير والتبديل والانفتاح ويرفض القيود داخل الأطر المحددة سلفاً سواء من المؤسسات بكافة أشكالها أو من المجتمع أو الجماعة ذاتها وأرى أن في سقوطها ما يشير إلى مدي تحررها وحداثتها.

مع تولي السادات سدة الحكم وإقرار دستور 1971 وما تلاه من حراك اجتماعي تمثل في المظاهرات والاحتجاجات على تأخر قرار الحرب، استمرت الحركة التشكيلية في التعبير عنها ˙لى أن جائت لحظة الحسم، في انتصار 1973 والغريب أن مثل هذا الحدث العظيم لم نجد له مردود يوازي قيمته من أعمال فنية تشكيلية، سواءً بالكم أو بالكيف المتوقع، فأغلبها تًعد أعمال تسجيلية مباشرة وعدد كبير منها رسوم صحفية، بخلاف أعمال النحت التي تناولت الانتصار على نطاق واسع. شكل (42)، (43) ومن أهمها عمل الفنان سامي رافع (النصب التذكاري للجندي المجهول) شكل (44) والتي نجح فيها الفنان في الدمج بين اتجاة التجريد والرمزية والحروفية في قالب مصري صميم. الجدير بالذكر هنا أن الدولة قد أولت أهتماماً بالفنون في تلك لفترة فأقرت على سبيل المثال قانون "جائزة الدولة للابداع الفني" عام 1975 لدعم الحركة الفنية وتشجيع الفنانين وبث روح نهضوية جديدة تتفق وروح الانتصار الكبير مما سيكون له أثر هام الحركة التشكيلية لاحقاً. شكّل الانتصار بداية لمرحلة جديدة وتوجه جديد نحو الانفتاح والتحول من النظام الاشتراكي إلى النظام الديمقراطي والتي كان من المفترض أن تأتي بثمار طيبة في شتى المجالات، إلا إنها وللأسف وماتبعه من الهجرة إلى دول الخليج ونظراً للمناخ السياسي العام السائد حينها ولما تبعه من عثرات وأزمات اقتصادية واحتجاجات شعبية، أمتدت إلى نهاية السبعينيات بل وتفاقمت بعد زيارة الرئيس السادات للقدس وتوقيع معاهدة السلام 1978 التي كانت ومازالت محل خلاف بين سياسي مصر ومثقفيها بل والعالم العربي، وما تبعها من مقاطعة الدول العربية لمصرومحاولة تقزيم حجمها وريادتها في المنطقة. أسفر هذا المناخ المأزوم عن حالة من العزلة بين الفنان والمجتمع، حيث أخذت التجارب الحداثية أبعاد ومناحي مغايرة عن ما أعتادت عليه الساحة الفنية وبالتالي أثارت حفيظة النقاد والجمهور اللذين لم يروا فيها إلا إنسياق وراء التجربة الأوروأمريكية وابتعاد عن المضامين الجمالية النابعة من تجربتنا المصرية الأصيلة وتراثنا المتنوع، بل وزعموا أنها زادت من رقعة الاغتراب بين الفن التشكيلي والمتلقي نتيجة للاساليب والمفردات التشكيلية الجديدة التي توظفها بالإضافة إلى غموض المعنى وغياب المضمون المباشر اللذي اعتاد أن يدركه في أعمال اللوحة والتمثال التقليدية.

---

[54] ـ مقال سيد هويدي ، سقوط الجماعات في مصر: روح الفريق وسبل المشاركة في العمل- قيم غائبة، مرجع سبق ذكره.

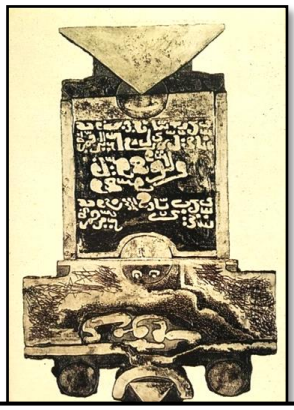
ومن الضروري الاشارة هنا أن هناك مجموعة من الفنانين ظلت بعيدة عن دائرة الاستقطاب هذة وتلك، وتميزت أعمالهم بالجمع بين الصفائية والبنائية في الاسلوب الفني والتناول الاكاديمي أحياناً، خاصة في أعمال الصور الشخصية، مع توظيف العناصر والألوان ذات الدلالة الرمزية (المصرية) مع معالجات متميزة لعنصر الفراغ أو المكان بمعنى أدق، واستلهام روحه الزمانية، وكذلك الاستلهام من الطبيعة والتاريخ والتراث المصري والفنون الشعبية مع خلق كل منهم لأسلوب فني متفرد احتفظ به على مدار سنى انتاجه بعيداً عن إشكالية الحداثة الغربية ويتغنى بالخصوصية المصرية، مثلما نشاهد في أعمال بيكار ومصطفي أحمد وحسن سليمان وحسني البناني وعزالدين حمودة وزينب عبد الحميد وممدوح عمار وزكريا الزيني وجورج البهجوري وعبد الهادي الوشاحي وعبد العزيز درويش على سبيل المثال لا الحصر شكل (45)،(46).

شكل 35- فرغلي عبد الحفيظ، ،بدون عنوان، ألوان زيتية على توال،1972.

شكل 36- عمر النجدي، وجه فتاة، وسائط متعددة مع ورق ذهب ،1969.

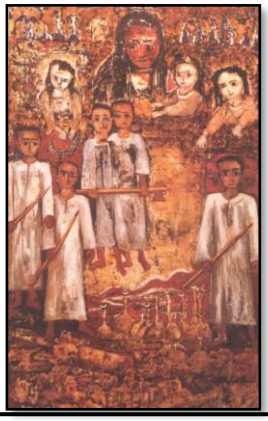
شكل 37- سعيد العدوي، جنازة جمال عبد الناصر، رسم حبر على ورق،1971.

شكل 38- مصطفى عبد المعطي، بدون عنوان، ألوان زيتية على توال،1967.

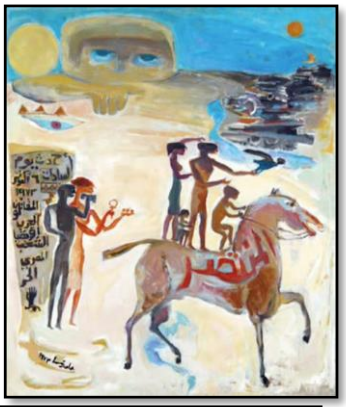


شكل 39- محمود عبد الله، بدون عنوان، حفر على زنك، أواخر السبعينيات.

شكل 40- فتحي أحمد، خيول الحرب، حفر على الخشب، 1971.



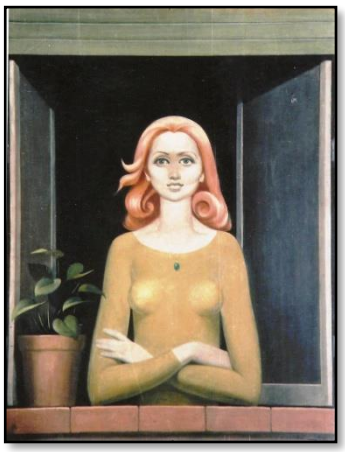
شكل 41- تحيه حليم، هذة الأرض لنا، ألوان زيتية على خشب،1969.



شكل 42- حامد ندا، المنتصر، ألوان زيتية على خشب، 1973.

شكل 43- ملحمة أكتوبر، يوسف سيده،ألوان زيتية على توال،1973.

شكل 44- سامي رافع، النصب التذكاري للجندي المجهول، خرسانة مسلحة وجرانيت، 1974.



شكل 45- بيكار، الانتصار، ألوان زيتية على خشب،1973.

شكل 46- ممدوح عمار،، ، ألوان زيتية على توال،1975.

شكل 46- جماعة المحور، لقطات فوتوغرافية للعرض الثالث، تجهيز في الفراغ خارجي، منتصف الثمانينيات.

لثمانينيات:

كان تأثير تيار الحداثة على الساحة الثقافية قد بدأ منذ الأربعينيات كما جاء من قبل، ثم أطلت علينا اتجاهات فنون مابعد الحداثة بعد منذ منتصف السبعينيات مع التحول الانفتاحي والتأثر بأفكار المعسكر الغربي الرأسمالي (الولايات المتحدة وحلفائها) وتوجهاته المعلنة نحو مزيد من الحرية والتعبير عن الذات وعن المجموع (الفن الجماهيري) والمزيد من الفن الدعائي الاستهلاكي الذي يحتفي بالتجارب المتنوعة وأحداث الحياة اليومية، وهي مرحلة فاصلة بين فنون الحداثة ومابعدها في الغرب تبنت مبدأ المغامرة في المجهول وتعظيم كل ماهو دنيوي/ مادي وكذلك كانت مرحلة فاصلة بين حركة الفن التشكيلي المصري الذي تبنى مثل هذة المفاهيم مع بعض من التحفظ في بداية الأمر وفي تجارب فنية محدودة أحدثت صدمه للجمهور الذي لم يكن بعد مهيئ لاستيعاب تلك التوجهات الجديدة. كان لهذا الانفتاح على العالم الخارجي أثر إيجابي على حركة الفن التشكيلي عامة وآخر سلبي فاستطاع عدد من الفنانين المزج بين الاساليب الفنية الجديدة والخصوصية الحضارية المصرية، وتبني روح التجديد والابتكار، بينما غاص البعض الأخر في دوامة الشكلية والتقليد الخالي من المضمون. وقد كان لهجرة عدد من الفنانين إلى دول الخليج العربي نتيجة للأزمة الأقتصادية منذ السبعينيات أثر واضح على حركة الفن التشكيلي التي تأثر بعض فنانيها بالثقافة والموروث العربي المحافظ واتجه عدد منهم إلى التجريد الشكلي وتوظيف العناصر الزخرفية للفن الاسلامي في أعمال زخرفية أكثر منها فنية و الميل إلى معارضة الاتجاهات الغربية من منظور أصولي ضيق.

"خمدت الجذوة التي تلقفها جيل الستينيات مشتعلة ممن سبقوهم ليسلموها إلى جيل الثمانينات وقد استحالت رقعة تداخل فيها العبث"[55] هكذا يصف الكاتب حال الحركة التشكيلية في الفترة التي تولى فيها مبارك الحكم بعد مقتل السادات والتي استهلها بالمصالحة العربية والمهادنه مع كافة التوجهات السياسية، وتولي في حكومته الثانية فنان تشكيلي حقيبة وزارة الثقافة مما كان له أثر كبير على التوجه الثقافي حتى نهاية القرن العشرين ويمكننا القول أن حقبة الثمانينيات وبداية التسعينيات كانت فترة المخاض الثاني التي مهدت لدخول الفن التشكيلي المصري مرحلة مابعد الحداثة وانفتاحة على الثقافات المغايرة وعالم الآخر بثقة وثبات مكنته من حفر مكانة دولية في المجال إلا أنها مازالت إلى حد كبير تحت مظلة الرعاية الحكومية المتمثلة في وزارة الثقافة ومن خلال صالون الشباب والمعرض العام والبينياليات وغيرها (وهوما يضع تجاربها تحت بعض القيود) مما يتنافى مع ثقافة مابعد الحداثة المتحررة من كل أطر والتي لم تبدأ في الغرب إلا بعد التحرر من سطوة كل سلطة وكل رعاية، تلك المرحلة التي تأمل الباحثة في تناولها في بحث آخر قادم نظراً لاختلافها كلياً عن كل ماسبق.

إن أكثر ما ميز فترة بداية الثمانينيات هو نشاط جماعة المحور التي تكونت عام 1981 آخر الجماعات الفنية في الحركة التشكيلية وتعتبر حلقة الاتصال بين فنون الحداثة المصرية ومابعدها. ضمت الجماعة أربعة فنانين من طليعة التنويرين التشكيليين في مصر واللذين أهتموا منذ نشأتهم الفنية بقضايا التراث والمعاصرة والتحموا بالقضايا الاجتماعية والسياسية وبنبض الشارع المصري وقدمت أول إنشاء في الفراغ في تاريخ الحركة التشكيلية المصرية وهي مبادرة جريئة نحو كسر القيود وتبني مفاهيم مابعد حداثية وقد تبنى فنانيها أيضاً مفهوم التعاون في انتاج العمل الفني الذي تحول معهم إلى "كل" يكمل كلاً منهم أجزاءه في تأثر بمفهوم "الفن الجماعي" و"الفن التعاوني" في الفنون الغربية ولكن دون تكرار لاشكاله المعتادة. تكونت الجماعة من أحمد نوار وعبد الرحمن النشار وفرغلي عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز، وقدمت أكثر من معرض جماعي أثارت جميعها ضجة في الأوساط الفنية لما قدمته من أعمال مركبة على مسطحات ضخمة تحمل مضامين مفاهيمية حديثة، تَعد ترديد لاصداء مابعد الحداثة. ويمكن من خلال تقييم معارضهم واختلاف أساليبهم الفنية أن نقول أنهم أول من أعتمدوا فعل "التجريب" على اختلاف مساراته في الحركة الفنية وتجسد أعمالهم هاجس التحديث الدائم الذي يتمثل في "إدانة التقليد والمحاكاة ورفض النسج على منوال الأقدمين، والتوكيد على التفرد والسبق وعلى الابتكار"[56] وكذلك طرح رؤى وأساليب تجريبية جديدة . وصلت إلي ذروتها مع الدورة الأولى لصالون الشباب 1989 ذلك الحدث الفني الهام في مسار الحركة التشكيلية المصرية والذي ستبدأ معه مرحلة جديدة يمكننا أن نطلق عنها مابعد حداثية.

إن ماقدمته جماعة المحور لا يقف فقط عند المسألة الجمالية وإنما يتعداها إلى شحذ طاقات التمرد على الأطر المرجعية ولكن دون الدخول في متاهات التغريب، فهي تجريبية إنتقائية إن جاز التعبير، تنتقي عناصرها من الموروث الحضاري وتقدمها ضمن معالجات جديدة مفهومية حداثية، أو قل مابعد حداثية، حيث تداخلت فيها مبادئ ومفاهيم المرحلتين ولذلك تعدها الباحثة نهاية حقبة الحداثة في الفن التشكيلي المصري وبداية لمابعدها .

قدمت الجماعة أكثر من معرض في دول مختلفة وأرفقوا بمعارضهم بيانات مكتوبة تشرح الفكرة من تأسيس الجماعة وأهدافها واشتركوا مجتمعين في تنفيذ الأعمال الفنية ذات حجم كبير بوسائط متعدد مع التجهيز في الفراغ.

الخاتمة :

الفن هو مرآة العصر التى تنعكس فيها قيم وعادات ونشاط وتاريخ المجتمع الذي نشأ فيه ورغم أن "العمل الفني الحق –كما يقول الناقد عز الدين نجيب– يتجاوز أي إطار نظري أو منهجي، لأنه كائن حي متحرك ومتعدد الأبعاد والدلالات والمؤثرات الداخلية"[57] ولكن هذا لا يمنع أن نسعى إلى تبيان الحدود والعلاقات المتبادلة بين الأعمال الفنية والمراحل ومدى تداخلها

---

[55] - يوسف ليمود، فنانو الحلم والعمل، مجلة الراوي، العدد 8. http://rawi-magazine.com/ar/articles/dreamers_rebels/

[56] - أدونيس، الثابت والمتحول الجزأ الثالث صـ 266

[57] - هبة عزت الهواري، تحولات التشكيل المصري المعاصر (1967 – 2011)، دراسة، سلسلة الكتاب الأول 138 ،المجلس الأعلى للثقافة، 2015، ص 11.

ولذلك فإن الفصل بين الخطاب الثقافي العالمي وحركة الفن في مصر في القرن العشرين – أعني خطاب الحداثة وما بعدها– بدعوى اختلاف الواقع التاريخي والمناخ العام، هو فصل جائر، إلا انه في ذات الوقت، الربط بينهما والحماس والترويج لفكرة أنهما على قدم المساواة هو أيضاً مقولة تتسم بالمبالغة، فنحن شعوب لم تنتج حداثتها بالمعنى الغربي وإنما فُرضتها الوقائع التاريخية واستجاب لها البعض ممَّن تبني أفكارها ورأى أنه الخيار الأفضل لشعوب العالم النامي التي لم تلحق بركب الحداثة، للتأكيد على حتمية اللحاق بركب الحضارة العالمي الذي أصبح واقع محلي – عالمي Glocal على حد تعبير ايهاب حسن ولوجوب التفاعل معه والاستفادة من تجاربه لكي نعبرعن أنفسنا وعن تجاربنا الذاتية من خلال إدراكنا للعالم المتغير من حولنا.

النتائج والتوصيات:

- **رغم الانجازات التي حدثت على طريق الحداثة ومابعدها في الشأن الفني كما جاء سابقاً "لم تستطيع الثقافة التشكيلية أن تدخل وتسكن عقول وأفئدة الطبقات الشعبية التي بقيت قانعة بثقافتها التقليدية القائمة على ثوابت تقف حائلاً دون قبول الثقافة والفنون الجديدة حتى الآن."[58] وهذا هو حجر الزاوية في الحداثة.**
- **حالة الجمود في العلاقة بين الفنان والمتلقى تعني عدم تحقيق فعل التحديث لغايته حتى الآن وتعنى أيضاً أن حداثتنا هي حداثة (شكلية– محدودة) وليست حداثة جوهرية حضارية بالمدلول التأريخي لها حيث لم تمكن بالقدر الكافي لنقلة إيجابية في حجم الوعي والادراك في المجتمع ككل.**
- **قلة عدد المتابعين للمعارض الفنية من جمهور العامة الغير متخصص والصورة الذهنية السلبية التي صبغتها السنيما المصرية منذ السبعينيات وهي الوسيط الأكثر انتشاراً وتأثيراً في الجمهور،عن الفنان التشكيلي هذا بخلاف السجالات والمناقشات التهكمية التي نتابعها على فترات متقاربة على وسائل التواصل الاجتماعي والتي تتناول أعمال الحركة التشكيلية المصرية وخاصة التجريدية منها والسريالية أو المفاهيمية دون فهم أو وعي بجماليات الفن الحديث، هي أبلغ دليل عن أن أنه مازال العامة لايتذوقون إلا الأعمال التي تتبنى قيمة المحاكاة والاتجاهات الواقعية أو تلك التي يتلمسون فيها إشارة هنا أو هناك عما يألفونه من عناصر وعلاقات مرتبطة بالواقع.**
- **أن" الروح الحقيقية للحداثة لم تستطع أن تأخذ مكانها في بنية الحياة الاجتماعية والروحية في المجتمع" وبالتالي على الجمهور المتلقي، على الرغم من تحققها في بعض المجالات ومنها الفن التشكيلي بالطبع، وكذلك شتى مناحي الفنون والثقافة، التي تفاعلت بوعي مع الحداثة ومارستها وتقف الآن على مشارف مابعدها مستبقة بذلك المجالات الأخرى.**
- **أن الحداثة في الفن التشكيلي المصري قد بدأت مواكبة لتيار الحداثة في الفن الغربي واستمرت حتى الثمانينيات ولم تنحى إلى جانب الأشكال والأساليب الجديدة لمرحلة مابعد الحداثة إلا في نهاية القرن العشرين، أي بعد نشأتها في الغرب بحوالي خمسون عاماً كما تأمل الباحثة في تناولها في بحث قادم.**

وهكذا نستطيع ان نقول أن الحداثة قد تحققت شكلاً ومضموناً في الحركة التشكيلية المصرية والدوائر الثقافية عموماً إلا إنها تمثل حلقة مقطوعة في السلسة الثقافية والفكرية بشكل عام ونحن إذا أردنا لها الاتصال، يجب علينا أولاً كمجتمع وأفراد البدء في نقد المفاهيم القديمة المتوارثة والتخلص من سطوتها والبعد عن الأساليب الجامدة في الرصد والتحليل وكذلك الأشكال الثابتة في التعبير وتطبيق هذا على صعيد العلم والفكر والفن سواء بسواء، بالإضافة إلى الانفتاح على العالم انفتاحاً واعياً وقبول الآخر والأخذ عنه بما يتوافق مع خصوصيتنا. فالهدف من التحديث ليس تقليد النموذج الغربي وإنما خلق نموذج جديد حديث يتوافق مع خصوصيتنا الحضارية قادر على النمو والتطور والتشعب إلى كافة مناحي الحياة وبالتالي التأثير في جودتها على كافة الأصعدة بشكل متكامل.

---

[58]- عز الدين نجيب، النار والرماد في الحركة التشكيلية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2013، القاهرة، صـ 7.

المراجع:

1. **عبد المقصود هيكل أحمد، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، الجزء الأول، الطبعة السادسة، 1994.**
2. **تورين، ألان، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث،المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997.**
3. **أدونيس، بيان الحداثة، دفاتر كلمات، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، 1993.**
4. **أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والأتباع عند العرب، الجزء الأول، 1- الأصول، دار الساقي، نسخة إليكترونية، 2006.**
5. **أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والأتباع عند العرب، الجزء الرابع، 17- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، نسخة إليكترونية، 2006.**
6. **آزار،إيميه، التصوير الحديث في مصر حتى عام 1961، ترجمة إدوارد الخراط و نعيم عطية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 1000، الطبعة الأولى، 2005.**
7. **حسني،إيناس، جماعة الفن المعاصر ثروة باقية من الفن الجميل، سلسلة كتب بريزم للفن، وزارة الثقافة، العلاقات الثقافية الخارجية، مصر، 2009.**
8. **مارشال،برندا، تعليم مابعد الحداثة، المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المشروع القومي للترجمة،1424، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2010.**
9. **البغدادي، خالد، تجاذبات الصورة والنص في الفن المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.**
10. **رضا عبد السلام، فنانون مصريون بين الأصالة والحداثة، سلسة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 2015.**
11. **غريب، سمير، السيريالية في مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1986.**
12. **محمد عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،177، سبتمبر 1993.**
13. **نجيب، عز الدين، فنانون وشهداء الفن التشكيلي وحقوق الانسان، مركز القاهلرة لدراسات حقوق الانسان 3، القاهرة 2000.**
14. **نجيب، عز الدين، النار والرماد في الحركة التشكيلية المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، 2013.**
15. **رزق الله، عدلي، رحلة مع العقل رمسيس يونان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2016.**
16. **برينتون، كرين، تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال،مراجعة صدقي حطاب،عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة والآداب، الكويت، 82، عام 1984.**
17. **الباردي، محمد، الحداثة ومابعدها في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، 2014، ط 1، القاهرة.**
18. **بقشيش، محمود، تمرد على الثوابت بحثاً عن جمالية مغايرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2016.**
19. **العطار، مختار، الفن والحداثة بين الأمس واليوم، دراسات في نقد الفنون الجميلة (1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، الكتاب الأول، سبتمبر 1991.**
20. **سبيلا، محمد و بنعبد العالي، عبد السلام، مابعد الحداثة 1 تحديدات، سلسة دفاتر فلسفية، نصوص مختارة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولي 2007.**
21. **مجموعة مؤلفون، الكتاب التذكاري لكيلة الفنون الجميلة، مائة عام من الإبداع، مؤسسة فارسي لرعاية الفنون الوثقافة، 2008، القاهرة.**
22. **مجموعة مؤلفون، الدراسات النقدية 2012، مطبوعات قطاع الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة، القاهرة، 2012.**
23. **العطار، مختار، الفنون التشكيلية في مصر.. إلى أين، دراسات في نقد الفنون الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.**
24. **الخفيف، محمود، فصل في تاريخ الثورة العرابية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.**

25. عطية، نعيم، المكان في فن التصوير المصري الحديث،دراسات في نقد الفنون الجميلة (4) الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، 1993.
26. عزت حافظ، هبه، وآخرون، الحركة الفنية التشكيلية المصرية (الستينيات والسبعينيات) ثلاثة دراسات، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة الفنون التشكيلية، القاهرة، 2010.
27. عزت الهواري، هبة، تحولات التشكيل المصري المعاصر (1967 – 2011)، دراسة، سلسلة الكتاب الأول 138 ،المجلس الأعلى للثقافة، 2015.
28. هند الصوفي، الاتجاهات التصويرية في العالم الغربي والعربي منذ عصر النهضة وحتى الألف الثالث 1500-2015، بحث مدعوم من الجامعة اللبنانية ووزارة الثقافة، جمعية العزم والسعادة الاجتماعية بالتعاون مع مؤسسة الصفدي، 2015.
29. حقي، يحيى، في محراب الفن (موسيقي- تشكيل-عمارة) نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2008.

الرسائل العلمية والأوراق البحثية :

1. عاصم عبد الحق، ريم، فنون مابعد الحداثة في الغرب- النشأة والتطور، بحث منشور، المجلة العلمية للجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، المؤتمر الدولي الثالث، 2017.
2. زيطة، منصور، مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح رقلة، الجزائر 2012 / 2013.
3. عبد السلام هلال، محمد، الفنانون الاجانب المعاصرون وأثرهم على الحركة الفنية في مصر، رسالة دكتوراة بحث غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، الاسكندرية، 2010، صـ 31.

مقالات من المواقع الأليكترونية:

1- سعد الدين كليب، النقد ونشأة الحداثة، مقال، مدونة الحداثة وما بعد بعد الحداثة، مارس 2017.
https://post2modernisme.blogspot.com.eg/2017_03_01_archive.html?view=classic

2- إيهاب حسن، أدب الصمت، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، مدونة جورج باتاي، مارس 2015.
http://nomene.blogspot.com.eg/2015/03/blog-post.html

3- عصمت داوستاشي، مجلات الفن التشكيلي في مصر، مشروع مُحبط، أخبار الأدب، نوفمبر/ 2015.
http://www.dar.akhbarelyom.com/issuse/detailze.asp?mag=a&field=news&id=10877

4- سيد هويدي، سقوط الجماعات في مصر: روح الفريق وسبل المشاركة في العمل -قيم غائبة ج 2، مارس، 2016 .
http://elsada.net/5838

5- وثيقةالميثاق. http://nasser.bibalex.org/Speeches/browser.aspx?SID=1015&lang=ar

المراجع الأجنبية :

1- Ali, Wijdan, Contemporary Art from the Islamic World, Scorpion Publishing Ltd, London, on behalf of The Royal of Fine Arts, Amman, 1989.

2- Ismail, Fatma, 29 Artists in The Museum of Egyptian Modern Art, AICA, National Section of Egypt.

3- Karnouk, Liliane, Contemporary Egyptian Art, The American Universty in Cairo Press, 1995.