نشأة الفن التصويري في مصر

بقلم ايميه آزار

ترجمة وحيد النقاش

[إن الفنان المصري الحديث قد برز وجوده بجهوده الطويلة رغم ما صادفه من قيود العرف المدرسي الرث الذي جلبه الغرب وشجعه النقد الدعي]

إيميه آزار *

***

منذ ان اصبحت مصر دولة اسلامية، لم يعد هناك من رسام مصري. ذلك لاننا في الحقيقة لا نستطيع أن نسمي رسماً تلك النمنمة الفارسية Miniature Persane، ولا هذه التصويرات الشرقية التي نقلت إلى هذا البلد في أوج العصر الفاطمي وأدركها الانحطاط فيه اثناء تقلبات العصر المملوكي. وإذا لم تدهش هذه البداية احداً، فنحن على يقين من اننا سنثير الدهشة في بعض النفوس عندما نؤكد ان الرسم المصري الخالص قد بدأ بمعجزة حوالي عام ١٩٤٦م. ومبعث هذه الدهشة أن الكثيرين ما زالوا يعتقدون أن باستطاعتهم حصر هذه البداية في السنوات الاولى من هذا القرن. واعتقادهم هذا لا يعني شيئاً، إذ ان الرسم الذي يتحدثون عنه قبل عام ١٩٤٥ قد احتفظ، على نطاق واسع، إما بطابع النزعة التأثرية الايطالية L'Impressionisme التي كان يمثلها سيجانتيني، او النزعة الشكلية في حدودها الضيقة التي كان يوحي بها جياكومو فافريتو، هذا الى جانب وجود النزعة الاكاديمية التي كانت تفرضها مدرسة الفنون الجميلة. وإذا كانت هذه الفترة قد أوجدت في مصر رسامين يستحقان الاهتمام كناجي وسعيد، فانه ليتبين لنا مع ذلك انهما لا يكونان مدرسة تتمثل فيها الروح المصرية، لان ناجي، بطبيعته الحساسة، اراد ان يخضع مزاجه الشعري لنظريات غربية محض ذهنية (كمذهب لوت Lhote مثلا)، وأن سعيد كان خاضعاً لمؤثرات لا تمت إلا بصلة واهية الى الشخصية المصرية: فكان متأثراً في تكوين لوحاته باتجاه عصر النهضة « Fuatrocento »، وفي خاصية ألوانه الزاهية باتجاه الفن الفلمنكي Flamand، حتى أنه كان من الطبيعي جداً الا يكون تطور نضجه الشخصي مستمداً من البيئة التي ولد فيها إلا في حدود جد ضيقة. ثم كانت جماعة « الفن والحرية » التي قاوم اعضاؤها النزعة الاكاديمية بتبنيهم بعض الاتجاهات الغربية محاولين أن يقاربوا بينها وبين الروح المصرية، كالسريالية والتكعيبية والفوفزم Fauvisme والنزعة التعبيرية. وفوق ذلك، فان كثيراً من الافكار الاجتماعية، والافكار التي لم تنضج بعد، قد غيمت مجال الروية لدى هؤلاء الرسامين (باستثناء كامل التلمساني وفؤاد كامل ورمسيس يونان). وقد أحدث هذا نتيجة خطيرة، ذلك ان إحدى النزعات الثائرة ضد الاتجاه الاكاديمي تلونت بالروح المحلية المصرية، بالرغم من أن اختياراً تلقائياً كان يشق لنفسه الطريق نحو المدرستين السريالية والتعبيرية. وكان القباني مع ذلك قد انشأ معهد التربية في عام ١٩٣٠، وكانت تلك هي نفس الروح التي دفعت شفيق زاهر ومحمد عبد الهادي، اللذين كانا يستمدان مناهجهما في التربية من ديوي وريد، الى تأسيس معهد التربية الفنية حيث بقيت شخصية يوسف العفيفي هي الشخصية البارزة ذات الاثر البعيد.

وقد استغل حسين يوسف امين — الرجل الذي كان عليه ان يصنع المعجزة في الرسم المصري — جميع الوسائل التي كانت هذه المؤسسات تضعها تحت تصرفه لكي يكوّن تلاميذ. واذا قلنا بان هذا الرجل قد عمق ثقافة عن طريق اتصاله بالمدارس الفنية في فرنسا، وايطاليا واسبانيا والبرازيل فلن يكون هذا القول كافيا لتبرير غريزته التي تنزع دائماً للبحث عن مواهب، ولا صبره العجيب الذي جعله يتابع تلاميذه منذ بداية دخولهم الى المرحلة الثانوية حتى خروجهم من كلية الفنون الجميلة. وليس منهجه الذي كان يصطنعه في الكشف عن شخصية التلميذ، وتنميتها، ثم تنظيمها بعد ذلك

---

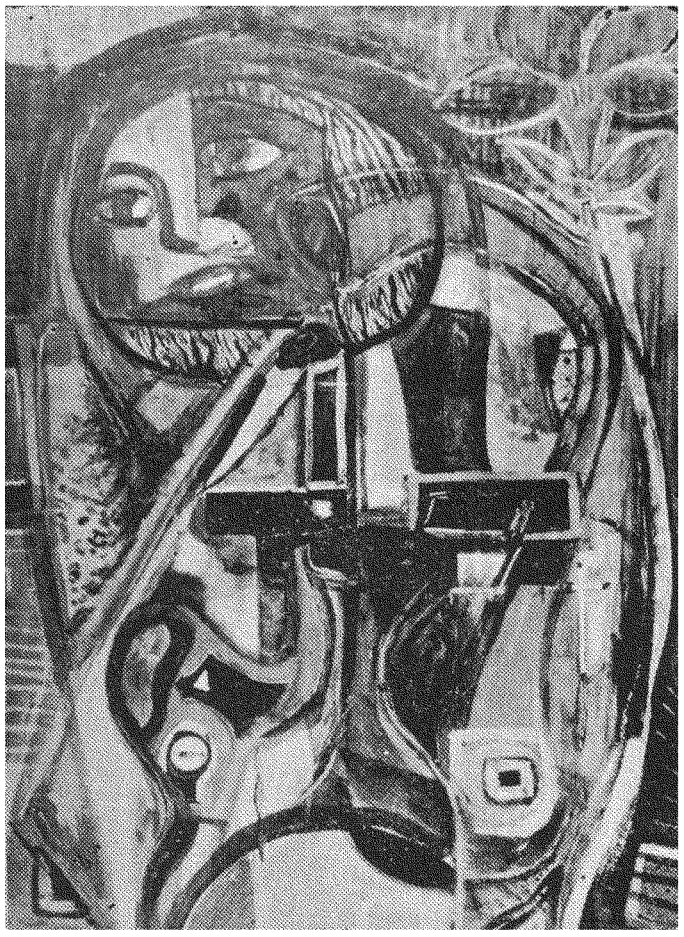
* إيميه أزار Aimé Azar ناقد من نقاد الفنون الجميلة الذين تخصصوا في دراسة الفن المصري في تطوره خلال المراحل التاريخية المختلفة، ودراسته لا تعتمد فقط على اسس نظرية، بل تعتمد أيضاً على التحليل الدقيق الواعي لكل أعمال الفنانين الذين مثلوا تلك المراحل خير تمثيل. أخرج حتى الآن أكثر من خمسة عشر كتاباً عن الفن المصري الحديث، وهذا المقال الذي نترجمه هو مقدمة الجزء الاول من كتابه الكبير عن «تاريخ الفن المصري الحديث» الذي ظهر منه حتى اليوم ثلاثة اجزاء. وهو جزائري الاصل، فرنسي المولد، مصري الجنسية.

•

الكوميديا الانسانية — ماهر رائف

بكاف لتفسير حماسه العجيب الذي كان ينفقه خلال الندوات التي كان يعقدها في منزله الصغير المنعزل عند سفح الاهرام ، والتي تمخضت بعد ذلك عن « جماعة الفن المعاصر » حيث اصبح جميع الفنانين المشتركين فيها ذوي اهمية مرموقة : كمال يوسف ، مجلي ، مسعودة ، الجزار ، محمود خليل ، ندا ، ورائف .

وقد ساهم حسين يوسف امين في انضاج شخصيات الرسامين بتخليصهم من قيود الكوزموبوليتزم Cosmopolitisme كما يتوصلوا الى اكتشاف العنصر « العالمي » في الفن . فحالما ادرك مدى اقترابهم في فنهم التشكيلي من النكتة الادبية ومن التفسير الموضوعي للاشياء ، بدأ محاولاته لايقاظ وعيهم على قيمة عاملي الوحدة Unité والتركيب Synthèse في صنع اللوحة ، وذلك بأن تنسجم في مجموعة واحدة متماسكة كل حركة ، وكل وضع ، وكل صفة جوهرية من صفات الموضوع كما ارشدهم الى اهمية الدراسة الدقيقة للعناصر المختلفة التي تتكون منها اللوحة ، والعلاقة بين صفاتها الجزئية على انفراد وبين التكوين العام ككل ، سواء اكان ذلك من الناحية البلاستيكية او من ناحية الايحاء الذي تحدثه في النفوس الاشكال الخارجية Les Formes . وقد خلق حسين يوسف امين روح جماعته عندما جعل كل عضو فيها يوجه اهتمامه الى اختيار الموضوع الذي يتلاءم مع مزاجه ، ويعالجه بأشد الطرق البلاستيكية طواعية للكشف عن هذا المزاج ، وكذلك الى فهم الاشياء من خلال الفلسفة الشخصية الاصلية التي ينميها كل عضو بوعي في داخله . وكل هذا ليس بكاف كتبرير لوجود القيم الجمالية التي خلقها تفاعل المجموعة فيما بينها ، ولا تأقلم المدرسة التعبيرية بالبيئة المحلية ، الى آخر الخطوات التي خطتها جماعة الفن المعاصر بنجاح فائق . لا . فجميع هذه التفسيرات التي قلناها سابقاً لا يمكن ان تكون كافية بحال . ذلك لانه لم يعد اهتمام الرسام المصري مركزاً في ان يصبح نتاجاً فنياً للمدرسة الايطالية او الفلمنكية او مدرسة باريس ، ولا ان يقتفي آثار الرسامين المعاصرين ، الكبار منهم او الصغار في اوربا او في اي مكان آخر . وهو على الاخص ، لم يعد يهتم بأن يعبر عن فكرة بلاستيكية ناقصة ، غير مصرية ، لم تنضجها التجارب المستقاة من الشروط النفسية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية لهذا البلد ، تماماً كما كانت حالة جميع اولئك الذين رسموا في مصر ، حتى الممتازين منهم ، قبل ان



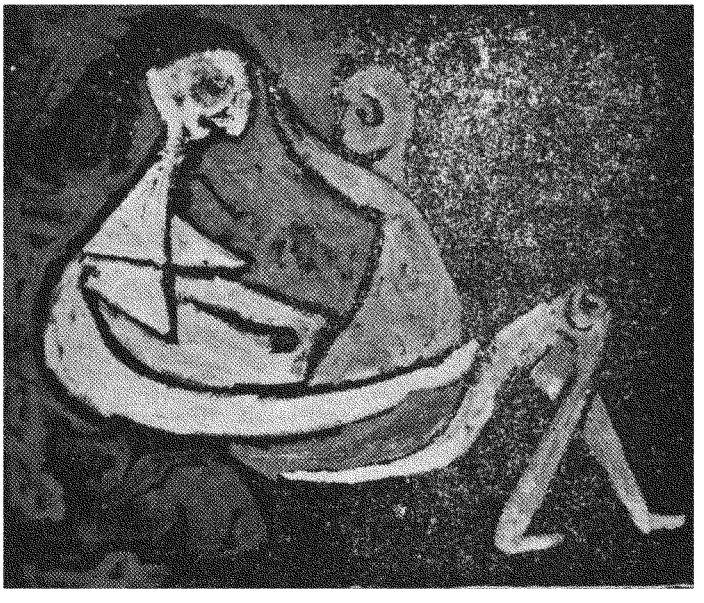
زهرة الشر – لفؤاد كامل

تندمج فيهم شخصية حسين يوسف امين . هذا الرجل ، كما قلنا ، قد تفتق وجوده عن معجزة في الفن المصري . فهو في الحقيقة قد اكتشف اولاً مجموعة من الرسامين في بعض الاوساط الفنية في مصر . ولم تكن هذه الاوساط فقط بعيدة كل البعد عن الفن ، وعن القيم الفعلية ، وعن الروح السمحة التي يخلقها الفن في الانسان ، وعن البحث في داخل الفرد ، غير مدركة لمعنى ان يتحمل انسان ما مسئولية رسالة يؤديها ، بل وكانت ايضاً ، بسبب من وقوعها تحت ثقل التقاليد القديمة ، تفهم الفنون التشكيلية على انها خطيئة ، وتفسر موقف الفنان الحديث ، الهادف الى التطور وانماء الوعي ، على انه من عمل الشيطان ، ولا يمكن ان يكون مقبولا باي حال في نظر المفهومات الرجعية ذات النفوذ المطلق .

واذا لم نلق بالاً الا الى الصورة المادية لحياة الانسان اليومية وما تفرض عليه من سطحية في الانفعال ، فتجرده بذلك من الحصوبة الفكرية بشكل يثير الدهشة ، والى الاتجاه الرجعي الذي تسرب الى الحياة الاجتماعية ، والى الاوهام التي حولت بعض الافعال الخاصة التي يمارسها الناس

في هذه الاوساط الى تهويمات سحرية ، فان هذه الاتجاهات جميعاً قد صاحبها جهل تام لا بشرط الحياة خارج نطاق هذه الاوساط فقط ، ولكن جهل بالفن في شتى صوره ومظاهره .

ثم بعد ذلك ، ادرك هؤلاء الفنانون اليافعون ، عن طريق حدس مدهش ، ان رسالاتهم الشخصية ستجد موضوعها الحقيقي في الاعماق اللاواعية ، خلف ذلك البكم الذي لا يفصح ، وراء تلك الظلمة العمياء حيث تفرض شروط الحياة على الانسان انتفاضات منداة بالمأساة ، في تلك الاوساط التي كونتهم والتي كانوا يخرجون منها . وهكذا ، لم يكن لوعيهم بد من ان يتمرد على كل ذلك . ولكن الشخصية الشعبية في هذه الاوساط ، تلك الشخصية المعتمة ، الدرامية الشديدة القسوة ، ذات المزاج السوداوي ، كانت مغلقة الوجدان على اعمال هؤلاء الفنانين . وكان تمرد وعيهم ايضاً يرجع إلى ان هذه الاوساط تمثل الغالبية العظمى من سكان الشعب ، تمثل الجذور العميقة التي تربطهم ، كفنانين ، بتربة ارضهم ، تمثل المعنى المصري الخالص في اعمالهم ، تمثل ذلك الصوت المجهول الذي لم تنصت اليه اذن بعد ، والذي كان عليهم في تلك الفترة ان يسمعوه للعالم عن طريق الفن . **ولاول موة ، من خلال انتاج فني غض ، يضج بالحياة ملحاً على فهمها ، نرى ان مصر ، التي كانت تشكو من الحظ العاثر لفنها ، تثور وتتأكد . وما كانت تلك الثورة المصرية الخصبة الا اثباتا وانتصاراً ، نتيجة لسيطرة الوعي الاجتماعي الذي خلقته الاعمال الفنية للفنانين المصريين الصغار ، ودعمه اصرارهم على تادية رسالتهم .**



الجدة – لتحية حليم

واخيراً فانهم قد بحثوا طويلاً حتى توصلوا الى ان الوسائل الفنية الاوروبية لا مفر لها من ان تكون خاضعة لحاجات التعبير المحلي الخالص الذي استنبطوه من حياتهم بعد ان كان مختفياً تماماً فيما قبل ذلك ، وشرعوا في تطويره ابتداء من درجة الصفر . وادركوا ان مهمة هذه الوسائل ، على تباين انواعها ، لا بد وان تنتهي من اللحظة التي تصهرها فيها التجربة وطول المراس مع الوسائل المحلية . وانه لمن الممكن ان يدوم طويلاً ذلك التوافق التام بين وسائل التعبير وبين الشيء المعبر عنه ، كما يمكن ان يمتد في المستقبل ما دام الفنانون المصريون يواصلون بذل مجهوداتهم بلا توقف . إن هؤلاء الفنانين قد ولدوا بالفعل ، وتمت في وجودهم معجزة كبيرة . ومنذ الآن ، لن نكون ضعيفي الامل في النجاح ، ذلك لان هذا النجاح قد اصبح في حدود الامكان .

***

ولكن نستطيع ان نقترب من موضوعنا اكثر ، فلنتعرض قليلاً لتاريخ جماعة الفن المعاصر . فهذه الجماعة قد خلفت الجماعات التي وجدت كنتيجة مباشرة لرد الفعل الذي أحدثه الاتجاه الاكاديمي فيما بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٤٥ كجماعة « المحاولون Les Essayistes » و « جماعة الفن الحر » L'art Indépendant التي أنشأها جورج حنين ، وجماعة « الفن والحرية L'art et la Liberté » التي كان يأخذ مكانه فيها رمسيس يونان إلى جانب فؤاد كامل وكامل التلمساني . كل هذه الجماعات قد لعبت دور « الموقظ » للوجدان الفني ، أو ، على حد التعبير المفضل عند جيد ، دور من يثير القلق Inquiéteur [1] » . وابتداء من عام ١٩٤٦ نظمت جماعة الفن المعاصر أول معارضها في شهر مايو بصالة الفن في الليسيه فرنسيه بالقاهرة . وكانت مجموعة الاعمال المعروضة ، وهي ١٩٠ لوحة ، قد احدثت في نفوس النقاد والجمهور احساساً بالدهشة حتى ادركوا جميعاً انهم كانوا يشاهدون حادثة حاسمة في تاريخ الفن المصري الحديث ، على الرغم من انها لم تكن قد وصلت الى اوج ازدهارها بعد . وكانت جميع الاعمال المعروضة إما موضوعات من الحياة الشعبية ، او موضوعات تحوي ايماءات الى الواقع الاجتماعي آنذاك . وكانت هذه الموضوعات او تلك تخضع في لحظة خلقها للحالة النفسية

---

١ وفي نفس التاريخ ظهرت مدرسة حامد سعيد وجماعة الفن الحديث ومنذ هذا الوقت ضاعت مدرسة حامد سعيد وسط قيم جمالية هادفة الى نقل الطبيعة نقلاً امينا . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى بدأت جماعة الفن الحديث تتطور من ناحية التكنيك ، وتمثل هذا التطور في : حمودة ، واسحاق ، وجاذبية سرى ، وسيده ، ولكن كان ينقصهم الاصالة المحلية في معالجة اللوحات (باستثناء جاذبية سرى) ومن بين الفنانين المستقلين تماماً نذكر حامد عبدالله وتحية حليم .

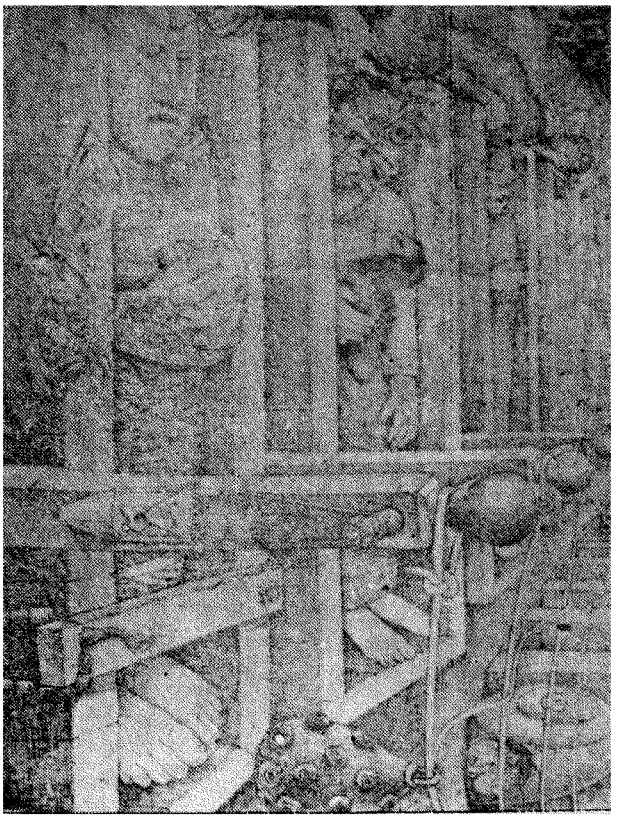
أو مزاج الفنان . فتارة نرى اللوحة تضج بصراع درامي عنيف ، وتارة اخرى نرى العنصر الشعري يترقرق من خلال الخطوط والالوان ، كل هذا دون الاخلال بطبيعة العنصر البلاستيكي ، بل على العكس ، فان العنصر البلاستيكي كان محافظاً عليه بدقة في كل عمل من هذه الاعمال المبتدئة، في داخل حدود الحاجة الوقتية التي يشعر بها كل مبتديء عندما يكون ملزماً بأن يسيطر على تصميم من تصميماته ، أو يستنبط حجماً ، او يقارب بين درجتين متباعدتين من درجات اللون .

وبعد مضي سنتين ، افتتحت الجماعة معرضها الثاني في نادي خدمة الشباب، واخذ الدكتور عبد الرزاق السنهوري على عاتقه، وكان وزيراً للمعارف العمومية حينئذ ، دراسة جميع الاعتراضات التي رفعها اليه بعض المدرسين والمفتشين بكلية الفنون الجميلة . وإن التصريح الذي نشره بعد عدة أيام من افتتاح المعرض في جريدة المصري لزاخر بشتى المعاني في هذا الموضوع [1] : « إن هذا الفن ليحمل في ذاته معاني شتى . وعلى الرغم من انني لا أستطيع ان افهم بعمق كل ما يعبر عنه ، إلا انني مع ذلك مقتنع تمام الاقتناع انه يمثل عصرنا تمام التمثيل ، وسوف يكون له تأثير حاسم في الفن المصري كله.» ومع ذلك فقد ثارت مناقشات حامية . وتصدى التربوي مسيو فيولا Viola مع الناقد جورهولد Gurhold للاجابة على مهاجمات الصحافة العربية والصحافة في الخارج . أما مسيو جورج ريمون G. Rémond فقد آزر جماعة الفن المعاصر مؤازرة قوية. وفي متحف الفن الحديث القى الاستاذ حسين يوسف أمين محاضرة تحوي دفاعاً جديراً بالذكر عن كيان الجماعة كان من نتائجه ان بدأ المسئولون يساهمون في انمائها بشكل ملحوظ . وفي نفس العام اشتركت الجماعة في المتحف الدولي بالقاهرة . وفي عام ١٩٤٩ اقامت معرضاً في جمعية الشباب المسيحيين ، وفي نوفمبر من نفس العام أقيم معرض في « الـ«بافيون دو مرسان» Pavillon de Marsan بباريس، وكان هذا هو أول اتصال لنا وللكونت فيليب دارسكوت [2] Philippe d'Arschot

١ جريدة « المصري » يوم ١٩٤٨/٦/٤

٢ يتحدث الكاتب عن نفسه، فقد شاهد هذا المعرض أثناء إقامته بباريس ومن يومها بدأ دراساته عن الفن المصري . المترجم

شم النسيم – لحامد عبد الله حامد



تكوين – لعبد الهادي الجزار

بأعمال سمير رافع ، وعبدالهادي الجزار ، وحامد ندا . وابتداء من ذلك التاريخ ، شرعت الجماعة في تنظيم معارض منفردة لكل فنان على حدة نذكر منها المعارض الاولى : ففي نادي المحامين كان معرض سمير رافع عام ١٩٥٠، ومعرض ابراهيم مسعوده في الليسيه فرنسيه من نفس العام. وفيما بين عامي ١٩٥١ – ١٩٥٢ أقام الجزار وكمال يوسف معرضاً في متحف الفن الحديث، بينما نظم حامد ندا معرضه في نادي الملهين بالجزيرة. وفي سنة ١٩٥٤ أقام مجلي ومحمود خليل [1] معرضيهما ، الاول في نقابة الصحفيين والثاني في جماعة الصداقة الفرنسية . وقد ساهم جميع اعضاء جماعة الفن المعاصر بأعمالهم في المعارض التي اقيمت في متحف الفن الحديث سواء في القاهرة او في الاسكندرية .

***

وقد ذكرنا كل هذه الحقائق جميعاً لاحساسنا بأنها ذات اهمية كبيرة في فهم التطور التاريخي للرسم المصري . واننا لنرى ان من المفيد جداً لاتمام هذا الفهم ، ان نبحث عن الصفات المشتركة التي تدني هؤلاء الرسامين من بعضهم وتؤلف بينهم الى الدرجة التي يكونون فيها جماعة تجد نفسها الآن في مقدمة حركة صاعدة للفن المصري . ربما كانت العوامل التي تجمعهم هي المنابع التي يستقون منها فنهم ، والوحدات الجزئية المتجانسة في نوعها . وذلك ايضاً هو ما يميز كلاً منهم عن الاخر بشكل طبيعي .

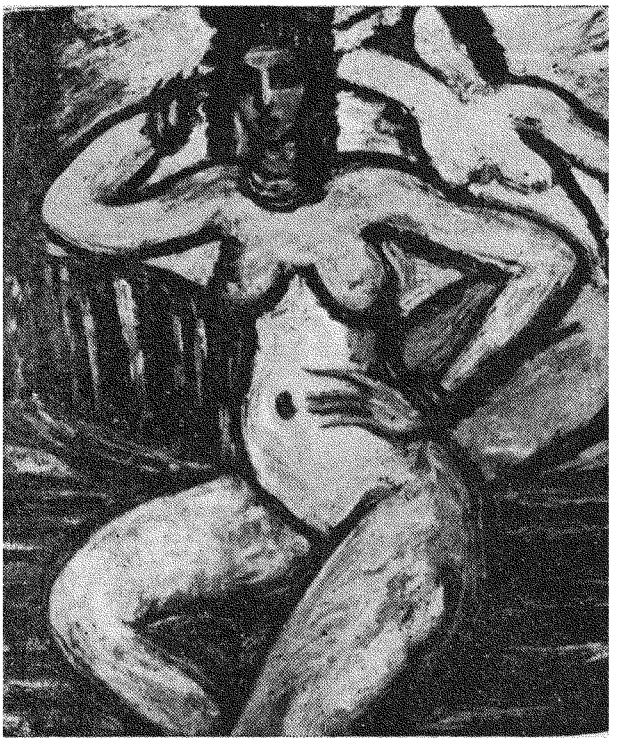
ويتضح لنا ، بشيء من التامل ، ان الجميع جادون في

١ توفي هذا الفنان الشاب في اكتوبر الماضي عن اربعة وعشرين عاماً . المترجم

البحث عن اقـامة علاقة متينة بين البيئة ، التي هي موضوع دراستهم ، وبين الفلسفة التي تكونها هذه البيئة لنفسها ، من ناحية أخرى بين روح التكنيك وبـــين توافقه مع الموضوع الذي يعالجه . وعن طريق هذه العلاقة المزدوجة تنجلي بوضوح الصفات النفسية للفنان الذي هو مؤلف اللوحة .

وان القيم الجمالية التي خلقتها الجماعة ، مهما كان اختلاف كل فرد من افرادها عن الآخر في الظاهر ، تتجه داخلياً إلى اقامة مركب من العواطف ينزع الى التعبير عن المصرية الصادقة في كل شيء من خلال المشروع الذي يقوم الفنان بتنفيذه ، حتى اننا نجد هنا في مصر نزعة تعبيريـة متفردة تمام التفرد . فما دامت لا تستعير من الغرب سوى الايقاع الشكلي ، فانها تصبح في صميمها وطنية تماماً . (وهذا هوالذي يعطي اهمية لابحاث الاستاذ حسين يوسف امين ، التي تعتبر نقطة الانطلاق في خلق بعض الامزجة التحليلية تجسـدت قيمتها فيما بعد في شخصية ماهر رائف مثلاً) . والحقيقة ان مجموعة « المستحمات » و « مناظر للمقطم » بالرغم مـن ان الروح التي صنعتها تظل مخالفة لمفهوم رائف ، فانها لا تنفى وجود النظام التحليلي كاملاً كاساس لاعماله . وفوق ذلك فان دراساته تلك تتكشف عن شخصية غضة ومحمومة . وإنا لنلاحظ دوماً في رسوماته النادرة ان صلابة طريقته في الاداء ومهارته في التكوين تنضوي جميعاً تحت تناسق شخصي اكيد : يشهد على ذلك لوحاته المسماة «راقصة نوبية »و«الفنانون الشعبيون.»

والقيم الجمالية للجماعة كذلك ، تؤدي الى الرمزية التي تلعب في الحقيقة دوراً متسلطاً في اعمال كثير من اولئك الرسامين الصغار ، على الرغم من ان هناك نزعة عقلية زخرفية تستدعي في الذهن طريقة الارابيسك Arabesque ، تسود في اعمال رافع مثلاً ، وان هناك نوعا من الحفر Graphisme ، يبدو



راقصة من بلاد النوبة – لحسين يوسف امين

انه من آثار الكتابات العربية في عصورها الاولى ، يسرى خلال مجموعة من اعمال الجزار ، ونوعـــاً من السكونية Statisme التي تكاد ان تكون فرعونية تسم اشكال ندا القلعة . واذن فاننا نلاحظ ان الذي يميز كل واحد من هؤلاء الفنانين الثلاثة نراه موجوداً عند الاثنين الآخـــرين ، وان الثلاثة يحدثونك ، كل بلغته الخاصة ، عن الخوف الذي يسود الحياة الشعبية في مصر ،عن عاطفة الشؤم التي تثقل كاهل هذا الشعب وعن الثورة العاجزة في مواجهتها للوراثة ،وعن استسلام من يفكر داخل هذا الجحيم الابكم للقدر ،هذا الاستسلام الذي تفسره خيبة الآمال المتوالية ،والهزائم التي منيت بها الروح المناضلة ، وتستطيع المعرفة ان تلقي عليه ضوءاً كاشفاً . وبينما نرى الجزار يحقق هذه الفكرة مثلاً تحقيقاً عميقاً بواسطة التأثير الذي يحدثه عن طريق التراث الروحي للاجداد ، فاننا نجد ان كمال يوسف ينصهر فيها منطوياً اكثر فاكثر على المعضلات البنائية للشكل . واننا لنرى كذلك انه بينما يطور مسعودة في رسوماته حساً شعرياً عالمياً ، ويجهد رافع في البحث عن نوع من العالمية في التصوير ، فان الاثنين يعرضان العوالم الاخرى كحلم ، كشيء يظل دوماً هارباً من المتأمل الذي يعاود اكتسابه ببطء . ويتخذ الاثنان أيضاً كنقطة لانطلاقهما القدر التراجيـدي والهمـود اللذين يغلفان الحياة المصرية ، ويكوّنان جوهر « العالم المصري » .

ترجمة وحيد النقاش