مؤتمر

الإبداع والإبتكار والتنمية فى العمارة والتراث والفنون والآداب

المحو الثالث

الفنون

الفنون فى ظل التحولات الثقافية والسياسية والتكنولوجية

البحث بعنوان:

الفنون البصرية في مصر ، بين إعادة قراءة التاريخ وتأثيرات الثقافة الغربية

اسم الباحث / وليد محمد عبدالله قانوش

أستاذ مساعد – قسم التصوير

كلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية

الإسكندرية – مصر

Dr_wkanoush@yahoo.com

2018

الملخص:

تتميز مجالات الأبداع الفني عن غيرها من المجالات الحياة بتلك القدرة على التعبير عن حالة المجتمعات الحضارية والمعرفية والإجتماعية وأيضاً الإقتصادية ، ومن الثابت تاريخياً أنه لايوجد مثال واحد يدل على أن مجتمعاً ما قد شهدت فنونه رقياً وتميزاً وحققت منتجاتها الإبداعية شخصية خاصة وأحدثت تأثيراً قوياً في فترات الإنهيار والانحدار ، ومن الثابت أيضاً أن جميع التحولات الرئيسية في حركة الفن ومفاهيمه ارتبطت بالأساس بالمنجز المجتمعي العام ، ففي الحضارة المصرية القديمة ارتبطت الفنون المزدهرة بفترات الإستقرار السياسي والرخاء، وفي التاريخ الإسلامي ازدهرت فنون العمارة والفنون التطبيقية ومجالات الفنون الأخرى في فترات التوسع والتقدم العلمي والاقتصادي، وفي أوروبا رافقت حركة الفنون وتطورها مراحل النمو والتطور بدءاً من عصر النهضة.

وتتغير شكل وطبيعة الفنون بشكل عام لتلبي احتياجات وتعكس مظاهر تفرضها حالة التطور الناشئة أو القائمة أو المستقرة بما يناسب تلك الحالة ودوافعها واحتياجات واهتمامات المجتمع .

وعادة ما تبحث كل حضارة ناشئة عن نقطة انطلاق لبداية رحلة جديدة في مسارات الإبداع ، وأشهر منصات الإنطلاق كما أثبت لنا التاريخ هو مسار العودة إلى النقاط المضيئة في منجزات السابقين أو ما اعتدنا تسميته استلهام التراث ، مع محاولة إعادة قراءته بشكل يناسب المرحلة الجديدة .

إلا أن المتأمل في تاريخ الفنون يكتشف ببساطة أن ما من حضارة ناشئة اعتمدت في استلهامها من للتراث على أساليب وطرائق للإبداع من حضارات أخرى ، في محاولة للمزاوجة بين المعاصرة والتأصيل لهوية مأمولة .

ومنذ عهد محمد علي باشا وخلفاؤه وعلى مدار ما يزيد عن المائتي عام درج الحديث عن نهضة مصر الحديثة ، دون مشروع حقيقي للنهضة يعتمد على أسس ومعالم واضحة ذات صلة بطبيعة الأرض والبشر والمعتقد ودون وعي كافي بالمعطيات العامة التي تُمكن أو تُعطل أي مشروع حقيقي للنهضة .

وهو ما جعل كل محاولات التحديث المستمرة في مجالات الإبداع تعتمد على مصدرين أساسيين ومحاولة المزج بينهما وهما: الماضي ممثلاً في التراث الفني للحضارات السابقة ،والحاضر ممثلاً في الأساليب والوسائل والتقنيات الفنية السائدة فى ثقافات أخرى ، وكان من الممكن أن يتغير الجوهر إذا تغير ظاهره .

ويرى الباحث أن تلك النقطة كانت ومازالت هي الإشكالية الأساسية التي تعاني منها حركة الفنون المصرية على مدار تاريخها القصير وهي إدعاء الحداثة ثم ادعاء المعاصرة ، وفي نفس الوقت الإقتناع بالخصوصية والفردية .

ويحاول هذا البحث أن يشير إلى تلك الإشكالية لتوضيح الفارق بين مفهوم استلهام الماضي و إعادة قراءة التاريخ ، وبين استغلال المتاح والدراج من الوسائل والتقنيات والأساليب ، وفي نفس الوقت الوصول إلى شخصية متفردة تُعبر بالضرورة عن حالة المجتمع بكل ما فيه .

أود أن أبدأ هذه الدراسة بالتأكيد على حقيقة تكاد تكون ثابتة تاريخيا ، وقد يظن بعض الدارسين والمتخصصين أنها لا تحتاج إلى إيضاح أو إثبات ، وهى أن العقيدة بما تحمله من خصائص فلسفية وأفكار وفروض وأساليب معيشية قد تحكمت على مدار التاريخ ، ليس فقط فى موضوعات الأعمال الفنية وإنما أيضا فى قوالبها الظاهرية والشكلية (شكل 1) ، واستطاع الفنانون بناء على معطيات عقائدهم أن يختلقوا أشكالا ووسائط بصرية يستطيعون من خلالها (ومن خلالها فقط) أن يتجاوبوا تجاوبا يكاد يكون حرفيا مع متطلبات فرضها التطور العقائدى وما يتبعه من تطور فلسفى وفكرى تقوم عليه الحضارة المصاحبة .

شكل رقم 1
أحد رسوم كهف لاسكو بفرنسا والتى تعتبر بداية استخدام الإنسان للصورة للتعبير عن معتقده الدينى أو السحرى

وقديما كانت العقيدة هى المحرك الداعم الرئيسى لنشوء كل حضارة مستقرة مستمرة ، كما حدث فى كل من مصر والعراق والصين واليونان وأمريكا اللاتينية ، ففيها جميعا توافرت المقومات الأساسية لنشأة الحضارة ، سواء كانت جغرافية أو بشرية ، تبعها تنظيم سياسى مدعوم بخلفية عقائدية صارمة أعطته شرعية وصلاحيات إضافية لوضع نظام عام للمجتمع ، وفيها جميعا أيضا استجاب المنتج الثقافى العام والفنى بشكل خاص ، استجابات مباشرة ، استطاعت ترجمة كافة المظاهر العقائدية لخدمة الأهداف السياسية والإجتماعية التى وضعتها الأنظمة السياسية لحضارة ما (شكل 2 ، 3).

شكل رقم 2

أنوبيس إله التحنيط وحامى الجبانه عند المصرى القديم – ويتضح فيه كيف فرضت عقيدة البعث والخلود على المصرى القديم الإلتزام بكل المظاهر الشكلية التى تخدم العقيدة فقط وتطوير أساليب أداء وقواعد للتصميم ، وتحويرات فى نسب الأشكال لضمان تحقيق أهداف عقائدية تلاتبط بالعقيدة وتضمن كمال الشكل المصور طبقا لما فرضته التعاليم الكهنوتية

شكل رقم 3
نحت بارز من حضارة ما بين النهرين ، والتى تزامنت وتشابهت مقومات نشوئها مع الحضارة المصرية القديمة ، إلا أن منتجها الفنى اتخذ أشكالا مغايرة تماما للفن المصرى القديم ، نتيجة إختلافاتفى جوهلا العقيدة الدينية ، التى استخدمتها نظم الحكم للسيطرة سياسيا باعتبار الحاكم وكيلا عن الإله

وعلى الرغم من تشابه المقومات الأساسية اللازمة لنشوء حضارة ما ، كالطبيعة الجغرافية والبيئة ، أو حتى نظام الحكم فى مفهومه العام (حكم الفرد) ، إلا أن العنصر الحاسم فى التمييز بين المنتج الفنى كان بلاشك للعقيدة التى إعتنقها مجتمع ما ،فالعقيدة هى التى شكلت صور الفن قديما ، بل هى التى حددت مجالاته وأساليب تنفيذه بشكل يكون حتميا لا يقبل النقاش (شكل 4) .

شكل رقم 4

إخناتون وعائلته فى مشهد للعبادة ، ويتضح فيه مدى الإختلاف الكبير الذى طرأ على التناول الشكلى للجسم البشرى حينما قررت العقيدة نزع صفه الألوهية عن الفرعون ، وهو دليل حاسم فى تأثير العقيدة ليس فقط على فلسفة الفن ولكن على البناء الظاهرى للأشكال .

واستطاعت كل حضارة مزدهرة أن تفرض على غيرها من المجتمعات الحضارية الأضعف فى فترات إنحدارها ، قيمها العقائدية والإجتماعية وبالتالى أساليبها الفنية ، ظهر ذلك بوضوح فى مصر وبلدان الشرق الأوسط حيث تغيرت طبيعة المنتج الفنى فى مصر – مثلا – لتصبح خليطا بين العقيدتين بما تطرحانه من أشكال ووسائط تعبير .كذلك ما حدث عند ظهور المسيحية فى مصر وعند نشوء الدولة الإسلامية ، وسيطرتها عسكريا وعقائديا على مساحات من الأراضى والمجتمعات فى معظم بلدان الشرق وشمال أفريقيا وتجاوزتها لبعض مناطق جنوب اوروبا (شكل رقم 6 ، 7).

شكل رقم 5

أيقونه من المرحلة القبطية فى مصر ، ويتضح فيها البعد عن محاكاة الطبيعة وتقليدها ، فالرسوم كان كانت محورة ورمزية وتظهر مميزات الاشكال المرسومة فقط لأهداف طقسية ، طبقا لما يرد فى الكتاب المقدس من روايات يجرى تسجيلها حرفيا ، وهو ما أدى إلى استحداث قوالب شكلية ، وأيضا تقنيات شديدة الخصوصية .

شكل رقم 6

نموذج من العمارة الإسلامية فالفن الإسلامي نفعي بالدرجة ، إيمانا بأن الحياة بسيطة و لكنها أيضا ليست فارغة من الجمال، لذلك ترى المنتجات الفنية الإسلامية مجهولة الصانع، ومن أهم سمات الفن الإسلامي هي الفلسفة التي يقوم عليها من حيث الاعتقاد، فالمسلم يرى الله بقوته و عظمته ورحمته هو مركز الكون و كل شيء يبدء منه ليعود إليه، ومن ذلك طور الفنان المسلم نماذج عديدة من الزخارف لتعبر عن جوهر عقيدته ، واستفاد من الكثير من المعطيات الجمالية السابقة ، ليعبر عن مفهوم جديد للجمال تأسيسا على تعاليم عقيدته .

واختلف ذلك التأثير طبقا لطبيعة كل إقليم حضارى فتحه المسلمون ، فبينما كان الأثر حاسما فى خلق مفردات وأساليب جديدة أو تطوير أخرى قائمة ، كما حدث فى مصر والشام وبعض بلدان شمال إفريقيا ، كان جزئيا فى أقاليم أخرى استطاعت فنونها القائمة استيعاب ما طرحته العقيدة الإسلامية من معطيات ، فنتج خليط مختلف حمل جوهر الفكر الإسلامى وبعضا من مظاهر الفنون الأصلية كما حدث فى بلاد فارس وبعض أقاليم الصين والأناضول .

نجا من ذلك بشكل جزئى بلدان الشرق الأقصى التى لم يصلها الرومان أو المسلمون فحافظت على أمرين ، الأول عقائدها وفلسفاتها ، والثانى الخصائص الفنية المميزة لها ، ونجا من ذلك بشكل كلى حضارات أمريكا اللاتينية القديمة ، فبقيت فنونها نقية ممتدة إلى حد ما .

ومع تفكك الدولة الإسلامية فى الوقت الذى سيطرت فيه الكنيسة على المجتمع الأوروبى الذى أنهكته الصراعات حتى مشارف القرن الخامس عشر ، وصولا إلى الصراع المجتمعى فى أوروبا والذى انتهى بغلبة الفكر العلمى المنهجى القائم على البحث والدراسة ، على الأفكار الدينية التى تسببت فى تأجيج الصراعات العقائدية والمذهبية وعززتها المطامع السياسية على مدار القرون المظلمة فى أوروبا ، ومع كل ذلك نشأ المشروع الحضارى الغربى المعروف بالنهضة الأوروبية متخطيا للمرة الأولى فى التاريخ أطروحات الدين ومعتمدا على عقيدة جديدة قوامها العلم وإحترام دور الفرد فى المجتمع ، وإعلاء إنسانيته ، ولم يحدث هذا التحول بمعزل عن السلطة الدينية ، وصولا للثورة الفرنسية فى نهاية القرن السابع عشر ، التى كانت إيذانا بالقضاء نهائيا على التسلط الدينى وسيطرته على الثقافة الأوروبية ، وهو ما كان إيذانا ببزوغ عقيدة جديدة سادت الفكر الغربى حتى يومنا هذا ، وهى إعلاء قيم الفردية والإنسانية والتخلص من قيود الصراعات الدينية الضيقة ، وإفساح المجال للعقل المبدع ليتخذ سبيله فى انتاج الأفكار ، مما أفرز ما سمى بحضارة الموجة الثانية أو الثورة الصناعية ، وهو الأمر الذى فتح الباب واسعا أمام تطور الفنون بشكل عام إعتمادا على ما يقدمه المشروع الحضارى الناشئ آنذاك فى استجابات شبه مباشرة مع المعطيات الفكرية الناشئة ، وبقدر ملحوظ من التغيير فى القوالب الشكلية للفنون البصرية تتوافق مع كل طرح جديد يقدمه التطور المجتمعى (شكل 7 ، 8).

شكل رقم 7
مدرسة أثينا – رافاييل
يعتبر عصر النهضة عصر التقدم والاكتشافات والاختراعات والمعرفة والتطور في كل المجالات والعلوم والفنون، وترجع كلمة (Renaissance) إلى الأصل الفرنسي التي تعني البحث أو البعث أو الإحياء لتراث الفنون الإغريقية والرومانية القديمة من جديد ومحاولة استلهام تلك القيم الفنية وتقليدها في الفن ، وظهرت الألوان الزيتية لأول مرة ، وأيضا ظهرت اللوحات المستقلة على حامل اللوحة حيث كان في السابق يتم التصوير على الجدران وتم اكتشاف المنظور الخطي ، والذي زاد من مساحة العمق التي تقود العين إلى نقطة النهاية وكذلك تم إيجاد طريقة للتجسيم وإظهار البعد الثالث باستخدام الضوء والظل والدرجات اللونية مما أكسب الأشكال خاصية الاستدارة ، ومن هذا العصر وضعت كل القواعد الأكاديمية لمفهوم التصوير كما نعلمها حتى اليوم ، وجاء هذا التطور استجابة لبداية النهضة الفكرية فى أوروبا فى كل المجالات .

شكل رقم 8
ميليه – الواقعية أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي ، وكان الدافع وراء ظهورها هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة كمدرسة الكلاسيكية الجديدة، ومعارضة المدارس الفنية التي قامت على الإفراط في العواطف والأحاسيس كالمدرسة الرومانسية ، اقتصرت الواقعية على تصوير الحقيقة ، والأشياء الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها، فهم يرون أن الواقع هو أسمى أهداف العمل التشكيلي ، ولذا قامت الواقعية على الابتعاد عن الخيال في موضوعاتها، أو الموضوعات المقتبسة من التاريخ والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير في المجتمع أو كل ما هو مثير في الحياة اليومية الواقعية المحيطة بهم ، وكل ما هو معبر عن مظاهر الفقر المدقع والعوز الشديد، والبؤس والحرمان والغنى الفاحش والثراء والحزن و الواقع المؤلم لجميع الطبقات الكادحة كالعمال والفلاحين والمظلومين غيرهم ، كنتيجة مباشرة لما أفرزته الثورة الصناعية من نتائج اجتماعية ، دفعت الفنانين دفعا لتطوير أساليبهم الشكلية وليس فقط الموضوعات .

كل ذلك فى الوقت الذى فقدت فيه مصر مركزيتها كبؤرة حضارية ذات سيادة فكرية و خصوصية بعد سقوطها فى أيدى اليونانيين ثم الرومان و بعد ذلك مع الفتح الأسلامى بمراحلة السياسية المتعاقبة التى انتهت بتبعيتها للخلافة العثمانية ثم وقوعها تحت الإحتلال الانجليزى ، وهى الفترة الزمنية التى استمرت ما يزيد عن الألفى عام ، غاب فيها المشروع الحضارى المصرى الخالص عن الوجود ، و فقدت مصر خلالها علاقتها الأصلية بالفن باستثناء ما انتجته العقيدة المسيحية من مظاهر الفن القبطى و ما شاركت فيه مصر فى نتاج الفنون الاسلامية باعتبارها جزءاً من مشروع حضارى سياسى عقائدى كبير .

وحتى وقتنا هذا ، وعلى الرغم من المحاولات المتعاقبة لم يستطع المجتمع المصرى أن يقدم مشروعه الحضارى الخاص ، لظروف و أسباب كثيرة ليس هذا مجال طرحها ، وهو ما انعكس جلياً على طبيعة المنتج الفنى فى ظاهرة العام .

فى الوقت الذى استطاع فيه الغرب و الكثير من دول الشرق كاليابان و أخيراً الصين أن يتجاوزوا فكرة الدين كعقيدة فكرية و أطار حاكم للمجتمع ، إلى فلسفات و أفكار مدنية إعتمدت على تعزيز قيم التحضر و الإنتماء الوطنى ، و الإنفتاح العام على كل ما هو جديد من الأفكار و هو الأمر الذى يضع فكرة الهوية بمفهومها التقليدى على المحك ، و يتبادر إلى الذهن فوراً تساؤلات عديدة حول معنى اللفظ .

و يرى الباحث بوضوح أنه لا تناقض أو تعارض بين فكرة الهوية (المحلية) و بين مفهوم المعاصرة ، بشروط أهمها أن نتفق بداية حول مفهوم الهوية و تعريفه و كذلك ماذا نعنى بالمعاصرة ؟ ، و اتباعا للطرق الأكاديمية البسيطة ، تعرف الهوية فى اللغة بأنها مصطلح من الضمير هو، ومعناها صفات الإنسان و حقيقته ، و أيضاً تستخدم للإشارة إلى المعالم و الخصائص التى تتميز بها الشخصية وكذلك على أنها مجمل السمات التى

تميز شيئاً عن غيره ، أو شخصاً عن غيره أو مجموعة عن غيرها ، فالهوية الشخصية تعرف شخصاً بشكله و اسمه و صفاته و عمره و جنسيته ، بينما الهوية المجمعة (وطنية أو قومية) تدل على ميزات مشتركة أساسية لمجموعة من البشر تميزهم عن مجموعات أخرى ، و بالتالى تكون الهوية الثقافية هى أجمالى الخصائص و السمات الفنية و الأجتماعية و العادات و التقاليد و العقائد و الممارسات المميزة لمجتمع ما دون غيره .

أما المعاصرة فهى كلمة مشتقة من لفظ العصر بمعنى الدهر أو الزمن ، وعليه يمكن تفسيرها بأنها كل فعل ينتمى لزمنه أو عصره ، أى يحمل سماته و يعبر عنه.

و إستناداً على ذلك فإنه يبدو أنه لا تعارض أبداً بين المفهومين (الهوية و المعاصرة) حيث أن أحدهما يهتم بطبيعة الفاعل و الأخر يهتم بزمن الفعل ، هذا من الناحية الشكلية و النظرية العامة .

و يختفى هذا التبسيط كلياً لحظة أن نفكر فى التطبيق العملى على مجال الفنون البصرية المصرية المعاصرة ، و يأتى هذا الأختلاف جوهرياً حينما ندرك أن كلا المفهومين يتم تدوالها بشكل مغاير تماماً لحقيقتها الفعلية ، حيث ارتبط مفهوم الهوية بكافة اشكال التراث من المراحل التاريخية المتعاقبة أيا كان شكله أو نوعه و ارتبط مفهوم المعاصرة بمواكبة ما يجرى فى العالم من تغيرات فى الأساليب و الخامات و طرق التعبير ووسائله ، والحقيقة أن لهذه الممارسات مسميات تختلف تماماًعن ذلك ، حيث تصبح الهوية فى هذه الحالة مجرد أداء أستلهام أو استخدام المعطيات البصرية و الجمالية و إعادة قراءة للتاريخ (فى أفضل الفروض) أو محاولة لإجترار منجز حضارى فى غير سياقه الزمنى أو الفكرى ، بينما تتحول المعاصرة إلى مظاهر شكلية للتقليد سواء فى القوالب أو الأساليب .

و تؤكد المقدمة المطولة لهذا البحث أنه لا مجال لتحقيق قفزه فنية تتجاوز حدود ماهو تراثى أو دارج أو مألوف ، إلا بحدوث تطور حضارى مبنى على عقيدة فكرية لها من الخصوصية ما يضمن عدم تشابهها مع ما مضى من أساليب التعبير الفنى و أشكاله و كذلك مع ما هو معاصر كما حدث فى الغرب خلال مراحل التاريخ الحديث (شكل 9 ، 10 ، 11).

شكل رقم 9
كلود مونيه
تعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة ، وظهرت كاستجابة للمكتشفات العلمية فى مجال نظريات اللون ، وهو ما نقل شكل الفن إلى آفاق مختلفة ، متخليا عن كل التعاليم الراسخة على مدار القرون السابقة ، وتعتبر التأثيرية أبرز مثال على قدرة التطور الحضارى فى إمداد الفنان بمعطيات شكلية جديدة تفتح له آفاق التحول ، وتمنحة خصوصية فنية ذات ارتباط مباشر بما هو سائد فى مجتمعه من فلسفات حاكمة.

شكل رقم 10

سلفادور دالى

هدف بريتون من السريالية أن تجعل الناس أكثر حرية في التعبير عن خواطرهم النفسية وأن يكتشف الناس أعمال أفكارهم الباطنية والمكبوتة دون رقابة من العقل الواعي ، وتقوم على الاهتمام بكل ما يتجاوز الحقيقة العادية ، والاهتمام بعالم الباطن ، وتحرير اللاوعي والخواطر والحرية الغير مقيدة في عمليتي الخيال والتفكير وإدخال علاقات جديدة مستمدة من الأحلام في تعبيراتهم الفنية . متأثرين بذلك بنظريات ، وأبحاث العالم سيجموند فرويد الرائد في علم النفس التحليلي ، وكرد فعل لأهوال الحروب .

شكل رقم 11

هي أحد الاتجاهات الحديثة التي برزت أعقاب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية ، في مدينة نيويورك ، وفي هذه المرحلة شهد تاريخ الفن نقطة تحول تاريخية من سيادته في القارة الأوروبية إلى القارة الأمريكية ، وقد ظهر هذا الاتجاه في بدايته تحت مسمى " مدرسة نيويورك" . وسرعان ما تحول إلى مسمى " التعبيرية التجريدية يقوم هذا الاتجاه الفني على عدم الاهتمام بالنواحي الموضوعية في العمل الفني بل يترك كامل الحرية للمشاعر والعواطف والأحاسيس لتلعب دوروها في العملية التعبيرية على سطح العمل

و يتبادر إلى ذهن القارىء سؤال مفاده ، أنه إذا كان ذلك كذلك فما هو موقع المنتج الفنى المصرى خلال ما يزيد عن قرن من الزمان؟ ، وكيف لنا أن نحكم عليه فى مجمله العام من زاويتين هما الهوية و المعاصرة ؟.

للإجابة على هذا التساؤل نستعرض سريعا كيف تناول الفنانون المصريون مفاهيم الهوية والمعاصرة فى تجاربهم الفنية خلال تلك الفترة ، ونبدأها برواد فن التصوير المصرى محمود سعيد ومحمد ناجى وراغب

عياد ويوسف كامل اللذين اختلفت بداية كل واحد منهم و تنوعت ينابيع تكوينه الفنى كل حسب ظروف نشأته و تعلقه بالفن و احترافه له .

فبينما إستطاع كل من محمود سعيد و محمد ناجى احتراف الفن معتمدين على دراساتهم الحرة و زياراتهم للمتاحف العالمية بشكل مستقل ، تلقى كل من راغب عياد و يوسف كامل تعليماً نظامياً فى مدرسة الفنون الجميلة العليا فى أولى دفعاتها عند افتتاحها عام 1908 و على الرغم من ذلك تلاقت رؤاهم الفنية فى محاولة التوفيق بين عدة أمور متصورين أنها سوف تشكل معادلاً لمفاهيم الهوية و المعاصرة .

فجميعهم استخدم أساليب و طرائق للتعبير مستقاه من المنجز الحضارى و الفنى الغربى سواء فى الصياغات الشكلية، أو القيم الجمالية ، و جميعهم كذلك حاول الاستفادة من معطيات التراث المصرى إما بإعادة استخدام بعض المفردات أو أستلهام الحلول البنائية ، و اتفقوا أيضاً فى التغنى بالموضوعات المحلية التى تحتفى بمظاهر الحياة المصرية (شعبية أو ريفية أو طبيعية أو تراثية) .

و أرى أن تلك المزاوجة بين التاريخ و معطياته و الأساليب ثم الموضوعات قدمت لوناً مغايراً لصور لم تكن معروفة من قبل فى المجتمع المصرى خلال السنوات السابقة على وجودهم ، بل إن هذا الإنتاج الفنى أسس لما يعرف بحركة الفن المصرى الحديث و التى ننتمى إليها جميعاً .

و لكن قياسا على ما سبق التعرض إليه فى هذا البحث هل استطاع هؤلاء و انتاجهم أن يصنعوا إتجاهاً فنياً و تياراً يؤسس لفن مصرى خالص ؟

و للإجابة على هذا السؤال أضرب مثلاً هنا بما حدث فى أوروبا حين نشأت فنون النهضة حين استطاع فنانوا أوروبا التأسيس لأشكال من الفن لم تكن موجودة من قبل ، وكذلك ما حدث فى نهايات القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين حين أفرزت حركة التطور فى المجتمع أشكالاً من الفنون لم تكن موجودة ، و ما حدث عقب الحرب العالمية الثانية حين ثار الفنانون على كل ما هو قائم من أشكال فنية ، و تغيرت فلسفة الفن فى مجملها و استحدثت وسائل للتعبير ووسائط و أساليب .

وعلى الرغم أن تلك الفترة فى التاريخ المصرى كانت الأكثر ثراء و جرأة و اشتملت على الكثير من الدوافع ، إلا أن المنجز الفنى المصرى – على عظمته – لم يقدم له المجتمع دوافع حقيقية أو أساساً ثابتاً يستطيع البناء عليه ليكون فنا خالصا .

فشهدت فترة الثلاثينات والأربعينات والخمسينات من القرن العشرين عدة تطورات على صعيد المجتمع ، ففيها تزايدت الدعوات للإستقلال و شاركت مصر فى الحرب العالمية الثانية ، و تفاعل المجتمع مع كثير من الأفكار الوافدة مع جنود الدول المشاركة فى الحرب ، و على المستوى الفنى تخرج الكثيرون من مدرسة الفنون الجميلة العليا و سافر بعضهم للدراسة بالخارج و تكونت الجماعات الفنية ، و أخيراً قامت ثورة 1952 و تنتهى تلك الحقبة الزمنية باعلان تأميم قناة السويس و ما تلاه من عدوان على مصر .

و على الصعيد الفنى تبلورت إنجازات جيل كامل من الفنانين حاولت كل مجموعة منهم أن تتخذ لنفسها سبيلاً لإنتاج فن مصرى الطابع ، إختلفت مداخلهم الفنية و قناعاتهم الفكرية و كذلك ما اعتنقوه من أساليب ، و تصورت كل مجموعة منهم أنها الأقرب لتحقيق الشخصية المصرية و أنها الأكثر معاصرة .

و برز من هؤلاء عبد الهادى الجزار و حامد ندا و محمد حامد عويس وغيرهم كثيرون رافقهم من المستقلين حسين بيكار و صلاح طاهر كذلك .

و أيضاً على الرغم من تلك المحاولات الجادة التى استجابت استجابات مباشرة لكل متغير سياسى و اجتماعى فى مصر إلا أنها لم تستطيع كذلك أن تنتج أو تؤسس لطابع فنى مميز أو تشكل تياراً فنياً مؤثراً لا على المستوى العالمى أو المحلى . و بقيت تجاربهم و محاولاتهم محض محاولات فردية ، وأيضاً لم يجدوا فى المشروع الحضارى الناشىء من المقومات ما يكفى لخلق أسلوب فنى أو مجموعة من المفردات الشكلية التى يمكن أن تميزه عن سواه من فنون العالم فى ذلك الوقت ، وعلى الرغم من الروح الوثابة التى سادت المجتمع المصرى فى الأربعينات و الخمسينات و التى كانت تهتم كثيراً بالبحث فى فكرة " التمصير" ، و الإنفتاح على العالم إنطلاقاً من قاعدة الكفاح ضد القوى الإستعمارية وهيمنة الدول الكبرى فى الغرب ، إلا أن كل ذلك لم يصاحبه تطور حقيقى على الأرض فى الجوانب الإقتصادية و العلمية وكذلك المعرفية لدى جميع أفراد المجتمع ، بما يضع الفنانين أمام مشكلات جديدة يتم حلها تأسيسا على منظومة قيم خاصة أبرزها التطور المجتمعى بكافة سماته و جوانبه .

و بالتالى انحسر المنتج الفنى لهؤلاء على المزاوجة بين محلية الموضوعات و غربية الأساليب ، فرض ذلك عاملان أساسيان أولهما : الإلحاح الشديد للموضوع الوطنى ليفرض نفسه بقوة على كل المبدعين سواء من المؤيدين أو المعارضين ، فباتت الموضوعات شديدة المحلية فى معظمها ، والثانى : هو عجز المعطيات الحضارية الآنية عن إمداد الفنانين بأى عوامل دافعة لخلق تيار شكلى يصنع قالبا تشكيليا جديدا أو خاصا بالنهضة المصرية الناشئة .

استمر الحال على ذلك النحو وشمل أيضا الأجيال اللاحقة من الفنانين اللذين زاد ارتباطهم بالمنتج الغربى نتيجة للتواصل المباشر خلال البعثات الدراسية أو الزيارات الفنية أو الإحتكاك من خلال المشاركة فى معارض دولية ، وكذلك قل تعلقهم بالمشروع الوطنى فى مجمله العام نتيجة معطيات سياسية واجتماعية سببتها التقلبات التى حدثت فى الستينات أو السبعينات من القرن العشرين سواء عسكريا أو سياسيا ، كالهزيمة المخزية فى 1967 ثم انتصار أكتوبر 1973 ، وما تبعه من اتفاقات سياسية وإجراءات إقتصادية أدت إلى غياب المشروع الوطنى الواضح الذى يقدم للفنانين والمبدعين والمفكرين المقومات الأساسية لنهضة ثقافية حقيقية ، تقوم على عقيدة فكرية واضحة المعالم ، وهو ما أدى إلى غياب المشروع العام ، واتجاه الفنانين كل إلى مشروعه الفردى ، محاولا أن يوازن كل من وجهة نظره بين أسلوبه الفنى الخاص ، وقناعاته الفكرية ، ووجهة نظره تجاه العالم .

ومع بداية تسعينات القرن العشرين ، ومع سياسات الموجة الرابعة – ثورة المعرفة – تلاشت الحدود المكانية ، ولم يعد هناك ذلك الفارق الزمنى الكبير بين نشأة الأساليب الفنية وظهورها على المستوى المحلى ، وعلت أصوات كثيرة تعلن القطيعة مع مفاهيم الهوية ، وتنادى بالمعاصرة دون وعى تام – فى رأيى – بطبيعة

كل مصطلح ، متخيلين أن الهوية تنحسر فى الأساليب التقليدية ، أو محاولات الاستلهام الشكلى للتاريخ ، أو أن المعاصرة تكمن فى مسايرة ما يموج به الغرب من مستحدثات الأساليب والمفاهيم .

إلا أن تلك الموجة ما لبثت أن تراجعت حدتها مع بداية الألفية الجديدة ، حين استطاع الفنانون من الأجيال الجديدة استيعاب تلك الأساليب الوافدة ، وإعادة انتاجها مرة أخرى ، مع مراجعات متعددة للأفكار ، والقناعات الفنية لديهم .

وأستطيع أن أصل من خلال كل ذلك إلى ما يلى :

أولا : لا يستطيع باحث أن ينكر أن التجربة الفنية المصرية فى مجال الفنون البصرية خلال ما يزيد على المائة عام قد اعتمدت على المفاهيم الأساسية لمدارس الفن الأوربية ، من حيث القوالب والأشكال ومبادئ التصميم والبناء .

ثانيا : لم تتبن أى تجربة فنية للأفراد أو الجماعات ذات المرجعيات الفكرية لنشأة أى اتجاه فنى غربى ، وإنما استخدمت مبادئها الظاهرية فقط ، على المستوى الشكلى ، ذلك أن تلك الأشكال بأسباب ودوافع ظهورها ترتبط ارتباطا وثيقا بالغرب ، وبمشروعات حضارية تختلف قيمها الحاكمة ، كعقيدة فكرية ، اختلافا جذريا عن الواقع الحضارى المصرى فى كل مراحله منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن .

ثالثا : استطاع الفنان المصرى خلال تلك الفترة ببراعة لافته أن ينتقى من الأساليب الشكلية ما يناسب مشروعه الفردى ، واستطاع بكفاءة أن يستغل المنتج الشكلانى للفنون الغربية ، ويضعه فى قوالب تحتوى – دون خلل ملحوظ – على موضوعات شديدة الخصوصية ، سواء كانت فردية ذاتية ، أو وطنية وقومية عامة .

رابعا : حين أراد فريق من الفنانين المجددين فى حركة التصوير المصرية الحديثة ، أن يضع على أعماله بعضا من الخصوصية المحلية (شكليا) استعار مفردات سابقة الصنع من مراحل مختلفة من التراث الحضارى المصرى ، سواء من مرحلته القديمة ، أو القبطية أو الإسلامية ، أو حتى من المفردات الشكلية للفنون الشعبية ، دون ارتباط حقيقى بأسباب النشأة التى استحدثت من أجلها تلك الأشكال ، واستخدمها البعض الآخر كرموز لبعض القيم والفضائل أو حتى الشرور ، والتى ارتبطت بها فى بنيتها الفلسفية الأصلية .

خامسا : لعل المشروع الوحيد الذى اعتمد على صبغ بصرية محلية فى أساسها ، هو مشروع الحروفيين المصريين وما رافقة من تجارب للفنانين العرب ، وهو المشروع القائم على فكرة استخدام حروف الكتابة العربية بما تحمله من جماليات بنائية ، كمعادل بصرى للثقافة العربية السائدة ، فى صيغها القديمة والمعاصرة ، والمعتمده على فنون الشعر والسرد والحكى ، إلا أن هذا الفريق لم يستطيع الخروج عن نطاق التعاليم الغربية أيضا ، فقامت تجربة الحروفية العربية على خلفية من مبادئ التجريدية ، من حيث البناء العام ، والتنويعات البنائية.

سادسا : اتجه فريق المجددين ، والمنادين بضرورة نبذ الماضى ، واللجوء إلى مواكبة التطورات المتلاحقة فى المفاهيم والأساليب ، إلى محاولات مستميته للنقل المباشر أو غير المباشر من التراث ، دون وعى بطبيعة الدوافع كما سبق أن ذكرنا ، وانتهى الأمر فى معظم تلك التجارب إلى الوصول إلى نفس النتيجة التى وصل

إليها السابقون ، وهى استخدام القالب الشكلى أو الأسلوب العام فى المعالجات البصرية والتقنيات ، من خلال موضوعات أو مثيرات من المجتمع المحلى .

سابعا : اتفق الفريقان فى النهاية فى الوصول إلى نتيجة واحدة ، وهى استخدام قوالب شكلية لا تتوافق فكريا مع محتوى الأعمال الفنية ، من حيث انتمائها لمجتمع يعانى من أزمة ممتدة فى قدرته على تجديد عقيدته الفكرية الدافعة فى الحياة ، فباتت تلك التجارب فى مجملها ، نتاج حقيقى وممثل فعال لأزمة المجتمع وانقسامه ، ودليل عجزه عن إفراز أفكار دافعة تحقق للفنان الحد الإدنى من المعطيات اللازمة لتحديث مفرداته ، وخلق أسلوبه الفنى المميز ، النابع من مشروع حضارى حقيقى ، قائم على منهجية واضحة ، تمثل للمثقفين والمبدعين عقيده حاكمة ، تدفعه دفعا للإكتشاف الخاص ، الذى بالضرورة سيتلائم ويتوافق جبريا حينها مع شكله الظاهرى .

ثامنا : على الرغم من كل ذلك تبرز عبقرية الفنانين المصريين فى كل أجيالهم المتعاقبة ، فى قدرتهم العجيبة على تحقيق حالة خاصة جدا من التوافق الحقيقى ، بين معطيات ثلاث هى :

- القوالب الوافدة من التعاليم الغربية شكليا
- المفردات والأشكال المستعارة من المصادر التراثية بفروعها المختلفة
- وكذلك الموضوعات الخاصة جدا من حيث محليتها أو ذاتيتها

وهو الأمر الذى يجعل كثير من المنظرين الغربيين لا يتبنون القواعد الأكاديمية الغربية فى الحكم على المنتج الفنى للمصريين ، انطلاقا من تعاليم وخصائص المدارس الغربية ، دون البحث سلفا فى طبيعة الموضوعات التى تناقشها الأعمال ، والوصول إلى جذورها المحلية المعاصرة أو التراثية .