" الحركات الفنية الراديكالية فى مصر بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٥٢م.. نشأتها و أثرها على المجتمع"

مقدم من د/ محمد عبد السلام عبد الصادق

مدرس تاريخ الفن بقسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة الأسكندرية

ملخص البحث باللغة العربية

يتعرض البحث لفن الكاريكاتير من حيث نشأته وتطوره منذ بداياته الأولى فى الفنون القديمة وصولا إلى العصور الحديثة وانتشاره من خلال معرفة الطباعة ودخولها غلى عالم النشر الصحفى ، و خلال ذلك يرصد أهم التغيرات التى طرأت على وعى الشعوب محليا وعالميا والتى كان لفن الكاريكاتير دور هام فى تشكيلها وإعادة توجيهها.

خلال ذلك يرصد البحث البعد العقائدى و التوجهات السياسية والظواهر الاجتماعية والاقتصادية التى سادت فى فترات مختلفة من تاريخ الحضارات، ويحاول إيجاد علاقة بين فن الكاريكاتير كأحد أهم الفنون التشكيلية التى ارتبطت بالواقع والأحداث المعاصرة من ناحية وتطور الوعى العام لدى المجتمعات من ناحية أخرى.

ومن خلال البحث يقوم الباحث بعرض نتاج إحدى تجاربه العملية فى هذا المجال موضحا أهمية فن الكاريكاتير وتجاوزه حدود المطبوعات على مختلف أنواعها ، ليكون ذا قيمة أساسية (وظيفيا و جماليا) فى الفراغات الداخلية.

Summary

The research is discussing caricature art; its origins, its evolution since its early beginnings in ancient arts and down to modern times, and its separation through using printing in press publishing. During that Caricature made the most significant changes to the awareness of the people locally and globally.

The research is reviewing the ideological dimension, political trends and economic and social phenomena that prevailed in the different periods of the history of civilizations, and trying to find a relationship between the caricature as one of the most important type of plastic arts, which have been associated with reality and contemporary events and the development of public awareness of the communities.

Through this, the researcher is showing results of one of his artistic experiences in caricature art with explaining the importance of this art and its overtaking the limits of different prints to add essential value (functional, decorative) in interior spaces.

مدخل الدراسة:

[ولئن لم تكن الغاية التى يرمى إليها عمل فنى هو تقليد مظاهر الطبيعة ، فليس معنى هذا أنه هروب من الحياة ، فقد يكون فيه نفاذ و غوص إلى الحقيقة– و ليس معناه أنه مخدر أو مجرد تمرين للذوق السليم ، أو تنسيق لأشكال و ألوان ظريفة ، و ليس معناه أنه زخرفة للحياة ، فقد يكون فيه تعبير عن كنه الحياة ، و باعث لنا على بذل مجهود أكبر فيها....]

(هنرى مور– منقول عن رمسيس يونان "غاية الرسام العصرى")

[فى هذه الأيام الصعبة أصبح الفنانون يعيشون فى أبراج عاجية.. الأمر الذى دفع المجتمعات الريفية لخلق فنها الخاص الذى يحميها و يصون لها هويتها بعيدا عن الفصول الدراسية و الأكاديمية....] كامل التلمسانى

****

قبل عام ١٩٣٨م كانت مصر تعانى تفاقم الأزمة الاقتصادية.. نقص المواد الغذائية.. تدنى الأجور.. مصادرة و احتكار المحاصيل.. الرسوم الجبرية لتأجير الأراضي و التى عادة ما تكون مبالغ فى قيمتها.. فى الوقت الذى كانت ترتفع فيه نبرة الجدل بين المثقفين عن دور الدولة و اقتراب خطر الفاشية.

مع إقالة حكومة "مصطفى النحاس" باشا (١٨٧٩– ١٩٦٥م) فى نهاية عام ١٩٣٧م ، ومع وجود اضطرابات سياسية أدت إلى إضعاف مركز حزب "الوفد" ، لجأ المعارضون القدامى للوفديين و أنصار الملكية إلى استخدام كل الأساليب الفاشية ، وبشكل معلن ، بما فى ذلك إنشاء بعض الأحزاب على غرار "مصر الفتاة" و كذلك منظمات الشباب التى تأسست على أيديولوجيات دينية متشددة ، فى الوقت الذى استقال فيه "محمد محمود" باشا (١٨٧٨– ١٩٤١م) من حزب الوفد ليتقلد منصب وزير الداخلية ثم منصب رئيس الوزراء فيما بعد محتفظا بسلطات وزارة الداخلية و ليمارس سياسة اليد الحديدية ضد جموع المثقفين والفنانين الراديكاليين.(Berque ١٩٧٢: ٥٦١)

فى هذا السياق ظهرت مجموعة من الرسوم والأعمال النحتية الكاريكاتورية الساخرة التى تندد بسياسة محمد محمود كرمز من رموز الديكتاتورية التى تصادر على حرية الفنان وحقه فى التعبير (شكل ١) و(شكل ٢) ، و يمكن القول أن مثل هذه الأعمال الفنية كانت تجسد موقفا عاما تجاه الظروف القاسية التى يتعرض عامة المصريين فلم تخلُ مجلة ثقافية من مقال– أو أكثر– تتناول المشاكل والأزمات اليومية ، والتى صارت تشكل ملامح أساسية للمجتمع المصرى.

رسم كاريكاتورى لمحمد باشا خليل
بريشة الفنان عبد المنعم رخا

رسم كاريكاتورى بعنوان "ديكتاتورية الفن" للفنان محمد حسن
يصور فيه الفنانين و هم يؤدون فروض الطاعة لمحمد باشا محمود

على سبيل المثال كتب "عباس محمود العقاد" (١٨٨٩– ١٩٦٤م) مقاله المعنون بـ"مطعام لأغنياء" والذي أثار فيه مشكلة نقص الغذاء و عدم المساواة كقضية تحتاج إصلاحا عاجلا (العقاد ١٩٣٩: ١٢–١٣) ، كما أثارت مقالات في مجلات مثل "الرسالة" و "الثقافة" قضايا متعلقة بلوحات المشاهد الطبيعية في فرنسا و إيطاليا و التي ركزت على الريف كموضوع ، فأصبحت معاناة الفلاح قضية معترف بها ، لا يمكن إنكارها أو إغفالها خلال القرن التاسع عشر ، و لم يعد غريبا أن تتصدر مثل هذه المقالات الصحف في أوروبا جنبا إلى جنب مع أخبار الحروب و النزاعات السياسية الخارجية.

(شكل ٣)
ج. فرانسوا ميليه- The Cleaner -١٨٦٥م

على غرار ذلك تصدر مقال العالم الأثري "زكى محمد حسن" (١٩٠٨– ١٩٥٧م) مجلة الثقافة بعنوان "صلاة التبشير الملائكي" مصاحبة للوحات الفرنسي "جان فرانسوا ميليه (١٨١٤– ١٨٧٤) ، خاصة لوحته الأشهر "The Cleaners" (شكل ٣) ، فكتب عن اهتمام ميليه بالمعاناة اليومية للفلاحين.

كما أن لميليه لوحة أخرى تصور فلاحا رجلا و امرأة قروية و كأنهما يؤديان صلاة في وقت الغروب (شكل ٤) ، الأمر الذي خلق شكلا من أشكال الألفة مع القارىء المصرى الذي لمس الحالة نفسها عند الفلاح المصرى حين ينتهز أوقات الراحة القليلة التي تُمنح له لتأدية الصلوات.(حسن ١٩٣٩: ٢٤-٢٥)

(شكل ٤)
ج. فرانسوا ميليه- Angelus- ١٨٥٧م

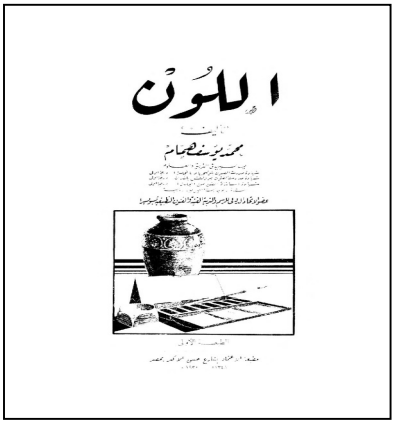
لقد نجح زكى محمد حسن في تقديم صورة الفلاح في لوحات ميليه و كأنه يؤدى شعائر الدين في العقيدة الكاثوليكية ، خالقا صلة وثيقة بين العقيدتين : المسيحية في أوروبا و الإسلامية داخل مصر من حيث كونهما تحثان على العمل باعتباره عبادة ، مؤكدا على هذا من خلال عرض بعض الآيات من إنجيل لوقا إلى جانب آيات من سورة مريم إذ يأمرها الله بأن تهز جذع النخلة كى تجنى ثمارها ، اللافت للنظر- من ناحية أخرى- أن محمد محمود باشا كان قد تقلد من قبل منصب وزير الزراعة و كان حريصا على اقتناء مثل تلك النوعية من لوحات القرن التاسع عشر، وكانت لوحة ميليه المعنونة بـ"Le Jardin de Millet" من ضمن مجموعته (شكل ٥)، إلا أن مقالات حسن كانت من الحرفية و البراعة بحيث أعادت صياغة مثل هذه الأعمال الفنية لتكون أكثر اقترابا من وعى و إدراك عامة المجتمع المصرى وتذوقه. (أنظر: العشماوى ٢٠٠٠: ٤٣)

(شكل ٥)
ج. فرانسوا ميليه- Le Jardin de Millet- ١٨٥٦م

مع صعود الفاشية السياسية فى مصر علت نبرة الخطاب الفنى ، و بحلول عام ١٩٣٦م تراجعت ليبرالية العشرينيات داخل حزب الوفد ، و بدأ الحزب يعتمد على الإدارات من الشباب، و ظهر ما يعرف بمصطلح "أصحاب القمصان الزرقاء" (على غرار أصحاب القمصان السوداء فى الحزب الفاشى الإيطالى) ، وكان يقصد به مجموعة من الشباب الذين كونوا فرقا مدربة مهمتها صدامية فى المقام الأول لتأديب خصوم الوفد خاصة من أعضاء حزب "مصر الفتاة" ، والذين كان يطلق عليهم– فى المقابل– "أصحاب القمصان الخضراء" ، وكانت النتيجة أن وجهت الأحزاب جهودها لتجنيد الشباب وبث روح التعصب و الصدام فى نفوسهم. ((Rizk ٢٠٠٥

فى ذلك السياق لم تكن الحركات الفنية الحديثة داخل مصر مثل فنانى السيريالية و"جماعة الفن المعاصر" بمعزل عن تلك الأجواء المشحونة ، حتى أن بعض أعضاء تلك الجماعات حرص على ارتداء الملابس زرقاء اللون كشكل من أشكال التأييد الضمنى لتوجه سياسى وفكرى معين.

بحلول أربعينيات القرن العشرين بدأت تنمو فكرة "فنون كل يوم" داخل خطاب الفنانين والنقاد ، على سبيل المثال أشار "محمد يوسف همّام" (١٨٩٨– فى مقاله المعنون بـ"الفنون اليومية" إلى أن الفنون على اختلاف أشكالها واساليبها كالفوتوغرافيا والتصوير وغيرها كانت دائما جزءا من الحياة اليومية للمجتمع ، وأنها نتاج للتوسع فى الفكر والاتصالات بين الشعوب ، ومعرفة الأشكال القديمة والحديثة فى التجربة الإبداعية المصرية من خلال الانفتاح



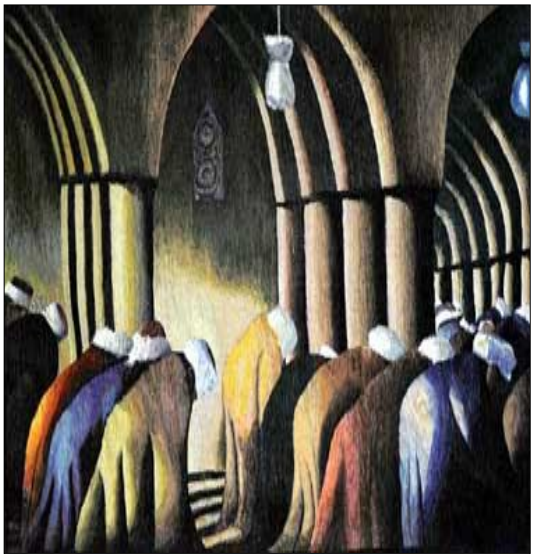
(شكل ٦)
غلاف كتاب اللون لمحمد يوسف همام

على المدن والمجتمعات الحضرية. (همّام ١٩٤٠: ٣١– ٣٣) ، وهمّام نفسه كان مهتما بفكرة تعليم الفن ، و فى سبيل ذلك أصدر كتابا عن اللون ونظرياته وأشتمل الكتاب على عدة تمارين متسلسلة فى تدريج الألوان وتأثير المساحات اللونية (شكل ٦) ، كما أصدر كتاب

"الرسم التوضيحى" بالاشتراك مع "فؤاد عبد العزيز" ليبحث فى رسم النموذج البشرى والطيور والحيوانات بأوضاعها المختلفة إلى جانب مؤلفات أخرى كانت غايتها تقريب مهارات الرسم والتلوين من عامة الجمهور. (أنظر: غريب ١٩٩٧: ٢٢٧)

امتدت فكرة "فنون كل يوم" لتشمل الكتابة والقراءة ، و بدأت سمات العصر الزمانية والمكانية تشكل ملامح الحياة الروتينية اليومية ، فى اختيار الملابس ، تخطيط الشوارع ، ديكورات المحال التجارية ، كانت الفكرة التى طرحها همام تتجسد على سبيل المثال فى شعر "بيرم التونسى" (١٨٩٣- ١٩٦١م) الذى حملت أشعاره عمقا فلسفيا ، فى حين كانت بعض الكتابات و الأعمال الفنية تسلك سبيلا صوفيا تجاوبا مع التيارات الدينية المتنامية ، بديلا عن الاتجاه و المنهج الأكاديمي الكلاسيكي التقليدي.

كان من البديهى أن تقام الصالونات الفنية فى ظل الرعاية السياسية لتركز الأعمال المعروضة على المشاهد الطبيعية ، الموضوعات التى طالما كانت ترضى طبقات النخبة المحافظة و الرأسماليين ، لكن بدءا من عام ١٩٤٢م لم يعد غريبا أن تشتمل المعارض على لوحات تصور شيخا يجلس فى حالة تأمل صوفى ، أو مجموعة من المصلين داخل مسجد فى بناء تصميمى هندسى محكم (شكل ٧) ، وذلك على نحو ما أشار الشاعر "عبد الرحمن صدقى" (١٨٩٦- ١٩٧٣م) إلى أن لوحة محمود سعيد "الشيخ فى الصلاة" و التى عرضت فى أحد المعارض تصور جسدا نحيلا ، عظام وجهه بارزة ، يجلس وحيدا فى أعماق حالة من التأمل ، هى تجسيد لقدرة محمود سعيد على تقديم الحقائق مع ربطها بحالة حالمة (صدقى ١٩٤٢: ١٠-١٢) ، و هو الأمر الذى خالفه فيه رمسيس يونان حين كتب



(شكل ٧)
لوحة المصلين- محمود سعيد-١٩٣٤م ظهر فى بعض أعمال الفنان "محمود سعيد" (١٨٩٧- ١٩٦٤).

مقاله "الحلم و الحقيقة" فى عام ١٩٤٢م (أعيد نشره ضمن كتابه "دراسات فى الفن") وهو المقال الذى أشار فيه إلى العديد من المتناقضات المتأصلة فى فلسفة الفنون و التى تضع دائما حدا فاصلا بين الطبقة الأرستقراطية الراعية للفن والمشتغلة به و باقى طبقات المجتمع من جمهور المتلقين. (يونان ١٩٦٩: ٤٨)

فى عام ١٩٣٨ م وقع واحد و ثلاثون كاتبا و فنانا على المنشور الذى وضعه "جورج حنين" (١٩١٤– ١٩٧٣م) و الذى حمل عنوان "يحيا الفن المنحط" ، كان المنشور يحمل نبرة استعدائية تجاه كل ما هو سلطوى متمثلا فى كل مؤسسات الدولة ، و كل الإبداع الذى– من وجهة نظره– يخاطب النخبة ، كان منشور حنين بمثابة تأييد و دعم لموقف الفنانين المعاصرين فى ميونخ ، و الذين اعتبر فنهم فنا منحطا من شأنه أن يهدم القومية و الهوية الألمانية ، و كان النظام النازى قدأعلن صراحة حظر مثل هذه الأعمال الفنية ، و تم إحراق عشرات المؤلفات التى تتحدث عن السيريالية و كا ما يرتبط بها من تفسير الأحلام و الطب النفسى و نظريات فرويد ، (Petropooulos ٢٠٠٠: ١٥٦) ، و عقب إعلان منشور حنين أعلن السيرياليون عن أنفسهم فى مصر. (شكل ٨)

(شكل ٧)
بورج حنين يتوسط كامل فؤاد و زوجته ومسيس يوناز

شخصية جورج حنين الذى أطلق مبادرة غيرت شكل الفنون التشكيلية فى مصر لعشرات السنوات بعد ذلك تدعو للتأمل ، فهو ابن "صادق حنين" أحد الوزراء فى حكومة الملك فؤاد الأول، و أم إيطالية ، تلقى جورج تعليمه فى أسبانيا حيث كان والده يعمل سفيرا هناك فى عام ١٩٢٤م ، ثم انتقل الأب للعمل فى إيطاليا.

أتاحت ظروف التنقل و العيش بالخارج لجورج حنين فرصة التعرف بالأدباء و الشعراء بالخارج ، فكان صديق شخصيا للشاعر و المفكر الفرنسى السيريالى"أندريه بريتون" (١٨٩٦– ١٩٦٦م) ، كما كانت إجادته للغات فرصة ليكتب و ينشر أشعاره بالفرنسية.

حينما عرضت الأعمال السيريالية لحنين فى القاهرة عام ١٩٣٧م رأى فيه مجموعة غير قليلة من الفنانين الطليعيين و الكتاب الشباب المهتمين بالسياسة مثلا يُحتذى ، من بين المشاريع التى تبناها فى بدايات عودته إلى مصر تكوين جماعة من الكتاب و النقاد يكون

هدفها نشر الأعمال الشابة و نقل الثقافة الأوروبية للمجتمع المصرى ، فكانت جماعة الـ"إسايست" Essayists ، و التى كان من أهم إنجازاتها إصدار قاموس خاص بالمصطلحات و المترادفات الشائعة بين أبناء الطبقة البرجوازية ، فى هذا القاموس ظهرت لأول مرة تعريفات لكلمات مثل: الفاحشة.. الاستفزازية ، و أشار إلى أن المرأة المتحررة أصبحت سلعة جنسية ، و أن أكثر الفئات استغلالا فى المجتمع هم فئتان : النساء و الفقراء.

كان للهجوم الحاد الذى تبناه حنين ضد المتاحف دلالات مباشرة ، فإذا كان "محمد ناجى" (١٨٨٨– ١٩٥٦م) قد اعتبر أن المتحف هو "منتدى لبناء الأمة" ، فإن حنين عرّف المتحف على أنه "الصندوق الكبير للقمامة الرسمية". (غريب ١٩٨٦: ٢٢)

اتخذ حنين و رفاقه منهج "النقد الفوضوى" ، و هوما عرّفوه فى قاموسهم على أنه "انتصار الروح على اليقين" ، كانوا يسعون لتقويض الأفكار و المبادىء التى قام بنشرها شباب الوفديين تحت مزاعم القومية و التمسك بالهوية ، و جملة القول فقد لعب حنين دورا كبيرا فى تغير النظرة الثقافية و التى صاحبها ظهور عدة جماعات فنية تبنت المناهج المعاصرة فى الفن والأدب و النقد كان أهمها جماعة الـ"إسايست" و "جماعة الفن الحر" ، و ذلك على الرغم من أن هذه الحركات لم تستمر طويلا.

والواقع أن هذا المنهج الفوضوى المتحرر فى النقد و الثقافة تمتد جذوره إلى تغيرات جذرية طرأت فى مجال التربية ، فقبلها بسنوات قليلة شهد الوسط الثقافى عودة "حسين يوسف أمين" (١٩٠٤– ١٩٨٤م) من أمريكا الجنوبية ليعرض أعمالا من التجربة الفنية فى أمريكا اللاتينية و ذلك فى عام ١٩٣٠م (و كان قد عُيّن مدرسا للتربية الفنية بالمرحلة الثانوية) ، علاوة على تفتح أعين المتلقين على أعمال ناجى التى جاءت نتاج خبراته الفنية المكتسبة أثناء عمله ديبلوماسيا فى البرازيل ، كذلك ظهرت كتابات الناقد اللبنانى و أستاذ علم الجمال بجامعة عين شمس وقتها الكاتب "إيميه آزار" التى تشيد بتجربة أمين ، و تحث على ضرورة التمسك بالثقافة الشعبية ، فى محاولة لإيجاد علاقة بينها و بين الشخصية الفنية فى دول أمريكا اللاتينية. (Azar ١٩٦١: ٣٥)

فى نوفمبر من عام ١٩٣٨م قام حنين بالاشتراك مع "كامل التلمسانى" (١٩١٥– ١٩٧٢م) فى إصدار طبعة مصورة من القصائد حملت عنوان Déraisons d'être (بمعنى "لامبررات الوجود") ، كما تعاونا على إصدار مطبوعات تهاجم الأكاديميين فى صالون القاهرة السنوى والذى كانوا يعتبرونه حدثا يقام تحت رعاية حفنة من المستبدين و السلطويين من أعضاء جمعية الفنون و رئيسها محمود باشا خليل.

شمل التوقيع على منشور "يحيا الفن المنحط" مجموعة كبيرة من الفنانين و الصحفيين على اختلاف انتماءاتهم الفكرية و الدينية ، علاوة على عدد من الفنانين الأجانب المقيمين منهم الفنان الفوضوى الإيطالى "أنجلو دى ريز" الذين فروا من فاشية موسولينى و وجدوا ملاذا لهم فى القاهرة (Petropooulos ٢٠٠٠: ٨٥) ، و انضم للتوقيع مجموعة من المحامين المسجلين الأعضاء فى النقابة فى محاولة لدعم المنشور من الناحية القانونية إذا تعرض أحد من الفنانين للاعتقال أو السجن تحت دعاوى التخريب أو قلب النظام ، و هى التهم التى كان شائعا تلفيقها للمثقفين منذ ثلاثينيات القرن العشرين.

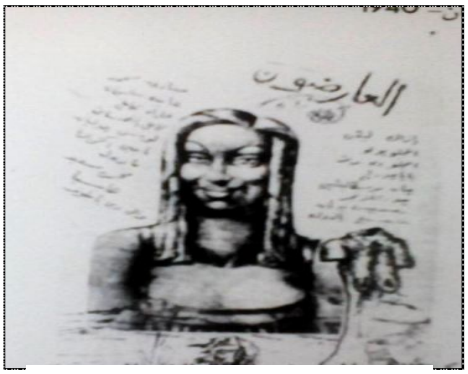
اللافت للنظر أن المنشور افتقد أسماءا لامعة جمعت بين مجالى الفن و القانون أمثال ناجى و محمود سعيد و محمد حسن ، و الذين كانوا- بشكل أو بآخر- تابعين للدولة و متصلين برموز نظامها السياسى ، و هو ما يفسر تلك الازدواجية التى غلبت على شخصية فنان مثل محمود سعيد و ازدواجية مواقفه السياسية من حرية الفنانين منذ ثلاثينيات القرن العشرين ، و انعكس على أعماله التى ركزت فى تلك الفترة على الجسد الأنثوى العارى و مشاهد الصوفية ، كما أشار لذلك كامل التلمسانى فى مقال له عن الفن المعاصر نشر فى مجلة التطور عام ١٩٤٠م.(التلمسانى ١٩٤٠: ٣٣-٤١)

حفز منشور "يحيا الفن المنحط" موجة من ردود فعل المؤيدين و المعارضين من التيار المحافظ على حد سواء ، جاءت بوادرها فى مقال كتبه "عزيز أحمد فهمى" نشر فى يوليو عام ١٩٣٩م على صفحات مجلة "الرسالة" عن المعرض الذى كانت جماعة حنين قد نظمته تحت عنوان "جماعة الفن المنحط" ، أعلن فيه رفضه للجماعة باعتبارها ظاهرة عارضة ، منتقدا افتقارها للتنظيم و الدعم ، مشيرا إلى أن المعرض لم يثر اهتمام أحد (فهمى ١٩٣٩: ٢٣-٢٤)، و فى العدد التالى نشر "أنور كامل" (و كان من بين الموقعين على المنشور) مقالا تحدى فيه فهمى مدافعا فيه عن أفكار الجماعة و أهدافها التى يأتى على رأسها نشر الثقافة الاشتراكية العالمية بين الشباب من خلال الفن ، و اختتم كامل مقاله بالتوقيع باسمه نيابة عن جماعة "الفن و الحرية".(كامل ١٩٣٩: ٣٥- ٣٧)

بالرغم من أن الأفكار التى تبناها حنين و راح ينادى بها لم تحقق الاستجابة الجماهيرية المطلوبة ، إلا أن صداها ظل يتردد فى الأوساط الفنية و الثقافية ، و امتد تأثيرها للعديد من الأجيال الفنية ، و برزت أفكارهم فى عشرات المقالات والدراسات كما وجدت جماعة حنين امتدادا لها فى مدارس و جماعات فنية أخرى ، كانت نواتها جماعة "الفن و الحرية" التى أسسها كل من "رمسيس يونان" (١٩١٣- ١٩٦٦م) و "أنور كامل"

(الشقيق الأصغر لفؤاد كامل) (١٩١٩– ١٩٧٣م) ، و "كامل التلمسانى" ، و هى الجماعة التى تبنت منهجا أكثر فوضوية وأعلن أعضاؤها كونهم مناهضين لكل ما هو أكاديمى. (شكل ٩) و (شكل ١٠)

(شكل ٩)
سورة تجمع الفنانين من أعضاء الأول جماعة الفن و الحرية– ١٩٤١م



(شكل ١٠)
كتالوج المعرض لجماعة الفن والحرية– تصميم رمسيس

فى عام ١٩٤٥م تحول العديد من أعضاء جماعة حنين ليصبحوا فيما أسماءا بارزة فى جماعات أخرى تكونت ، مؤسسة مبادئها على نفس المنهجية الرافضة للأكاديمية باعتبارها مرادفا للسلطة ، مثل "كمال يوسف" و "سعد الخادم" (١٩١٣– ١٩٨٧م) و "إبراهيم مسعوده" .(أنظر : حسنى ٢٠٠٧: ٤٧)

لم يكن الفن بالنسبة لجماعة "الفن و الحرية"– على حد قول أنور كامل– غاية فى حد ذاته ، و لم تكن نظرية "الفن من أجل الفن" هى شغلهم الشاغل ، و إنما– عوضا عن ذلك– كانت الجماعة ردا على ما اعتبره كامل "حالة مرضية ألمت بالمجتمع المصرى المعاصر ككل" ، كما فسّر مسألة الأطوار الغريبة التى تميز هذه الجماعات وتفكك أعضائها بصورة سريعة باعتبارها تجسيدا لما يعانيه البلاد من أوضاع اقتصادية و سياسية متقلبة و غير مستقرة ، كما أشار "نصرى عطا الله سوسة" إلى أن تفكك "جماعة الفن المنحط" كان نتيجة طبيعية لكونها تأسست على مجرد وثيقة مكتوبة و لكونها تأسست على مبادىء و أيديولوجيات الحركة السيريالية الآتية من فرنسا ، بينما الأحرى بمثل هذه الجماعات أن تتأسس على مشاعر قلبية نابضة و صادقة تجاه وطنها فى المقام الأول. (سوسة ١٩٣٩: ٧٤–٧٥)

و بينما كانت آراء كامل تركز على مشاعر العمل الثورى و المشاركات الحزبية ، كان سوسة يحث على أن مشاعر المبدع يجب أن تنفصل عن السياسة و أن تكون أكثر انتماءا للجمال ، و على المبادىء الإنسانية الفطرية ، و كان ينادى بأن الوثيقة كانت فتحت بابا للصدام و العنف ، و صرح بأنه مع النظام الذى تفرضه السلطة فى مواجهة ما أسماه "النشاط التخريبى لمجموعة من المثقفين".

نتيجة لآراء كامل تم سجنه بعدها بفترة قصيرة ، و كان ذلك فى حوالى عام ١٩٤٠م لنشاطه فى جماعة "الفن و الحرية" ، و لدوره كمحرر للمجلة الفنية صاحبة الأفكار الراديكالية فى ذلك الوقت "التطور" و التى توقفت بعد ستة أشهر فقط من إصدارأول أعدادها.

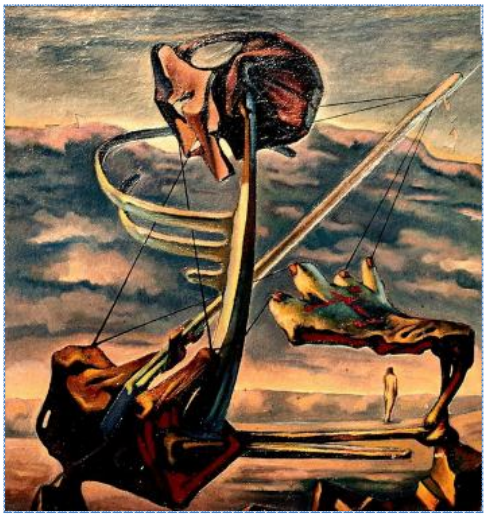
محرر صحيفة "الرسالة" عزيز أحمد فهمى كتب مقالا بعنوان "الفن و الحرية".. بالنسبة له كانت جماعة "الفن و الحرية" تمثل شكلا من أشكال "الانفصال المثالى عن الوصاية" ، بينما رد "كامل التلمسانى" (أحد الموقعين على المنشور) فى نفس الصحيفة رافضا إلصاق تشبيه "الفن المنحط" بجماعة "الفن و الحرية" معتبرا الجماعة هى التعبير الحاسم و الأشمل عن التجربة الفنية المصرية ، كما اعتبر التلمسانى أن فكرة الكتابة بالفرنسية و العربية عند فنانى الجماعة هى تجسيد للرؤية الأكثر اتساعا و شمولية لدى فنانى الجماعة ، الأمر الذى كان يعتبره إيميه آزار مجرد انعكاس لتعمق الفكر الاستشراقى داخل الثقافة المصرية. (غريب ١٩٨٦: ٢٢)

ومصطلح "الاستشراق الجديد"– على أنه كان قصير الأمد– تم استخدامه تأسسا على اهتزاز الثقة فى موقف بعض المثقفين الذين استغرقتهم الثقافة العالمية فى محاولة للاستعارة منها وتمثيل الأوساط الثقافية المحلية ، و من ثم أثير الجدل من جديد حول قضية "الاستشراق" باعتباره يقف وراء تعدد الخبرات الفنية ، و نظرية لفهم و معرفة الفنون.

كانت إثارة فكرة الاستشراق من جديد دافعا لرمسيس يونان كى يكتب مقالا من جزئين بعنوان "حركة السيريالية" نشرت على صفحات مجلة "الرسالة" ، مستهلا مقاله بالحديث عن تفاقم الأزمات بين المثقف و المجتمع فى مصر ، ثم حذر من النظرة الخاطئة للسيريالية باعتبارها حركة مقتصرة على الكتابة و الفن فقط ، فالسيريالية من نظره تمتد لتشمل صورا متعددة من القصيدة الشعرية و أفلام السينما و الإعلانات ، و ردا على أنصار التيار المحافظ الذين اتهموا السيريالية بأنها مجرد حركة لأيديولوجية سياسية أشار

يونان لكون السيريالية تتجاوز ذلك للفن و الفلسفة و الطب النفسى ، و لكونها استفادت من الشعر الثورى لـ"رامبو" (١٨٥٤- ١٨٩١م) ، و "بودلير"(١٨٢١- ١٨٦٧م) و "لوتريامون" (١٨٤٦- ١٨٧٠م) و من فلسفة "هيجل" (١٧٧٠- ١٨٣١م) للإيمان بالحرية ، و من تفسير التاريخ عند "ماركس" (١٨١٨- ١٨٨٣م) ، و من نظريات "فرويد" (١٨٥٦- ١٩٣٩م) عن التكوين النفسى للعقل ، لقد قام السيراليون- على حد تعبير يونان- بخلق الأسطورة الخاصة بهم فى إطار "جماعة جديدة".(يونان ١٩٣٩: ٥٦)

فى هذا المقال دعا يونان إلى ضرورة وجود أساس تاريخى للفن و الفلسفة ، و فى إطار الأزمات الاجتماعية للطبقة الكادحة فى ريف مصر خلال ثلاثينيات القرن العشرين أشار إلى تفضيل ماركس للمنهج التاريخى فى تفسير نشوب حرب جديدة منتظرة ، بالنسبة ليونان كان السيرياليون هم المعبرين عن احتياج المجتمع للنقد و إعادة تشكيل الفلسفة و الفن. (شكل ١١) و(شكل ١٢)



(شكل ١١)
لوحة "الطبيعة تنادى الفراغ" لرمسيس يونان

(شكل ١٢)
من أعمال كامل التلمسانى قبل أن يتحول للنشاط السينمائى بدءا من عام١٩٤٣م

جاءت الكلمة الأخيرة فى هذه السلسلة تعليقا على ما يـُطلق عليه "الفن المنحط" فـى مجلة الرسالة من "حسين عبد الله السيد" فى أكتوبر عام ١٩٣٩م ، كتب السيد محاولا شرح تلك الموجة من الجدل الذتى أحدثتها مساعى هذه المجموعة مـن الشـباب و التـى كانـت مؤشرا لما أسماه السيد "حبهم العظيم للبلد" و خلص السيد فى نهاية مقاله– رغم ذلك– إلـى رفض طبيعة وجوهر جماعة "الفن و الحرية" انطلاقا من كونها مجرد ردود فعل عاطفيـة ، انتهى الأمر بطرد كل كتاب السيريالية من مجلة "الرسالة" ، الأمر الذى شكل حافزا إيجابيـا عند الجيل الثانى من منشور "الفن المنحط" و أعضاء جماعة "الفن و الحرية" لإطـلاق أول مجلة ماركسية ناطقة بلسانهم ، و بحلول يناير عام ١٩٤٠م كانت مجلة "التطور" قد شـهدت إصدار خمسة أعداد منها. (Azar١٩٦١: ٤٨)

كان من المعتاد أن يتصدر كل مقال داخل "التطور" استهلال يؤكد على ضـرورة التحليل النقدى الثورى للمجتمع المصرى ، و على الدور الهام للمثقف ، و تبنـت المجلـة نشر القصائد الشعرية و القصص القصيرة و المسرحيات ذات الفصل الواحد وكانت كلهـا مصحوبة برسوم ، و كان القاسم المشترك بين كل المادة المنشـورة هـو التريكـز علـى المشاكل السياسية و الثقافية داخل مصـر بمـا فيها مشكلة الفقر و حقوق المـرأة و الأسـباب الاقتصادية لامتهان الدعارة و عـدم المسـاواة بين الطبقات المجتمع.

(شكل ١٣)
غلاف مجلة "دون كيشوت" من تصميم الفنان رمسيس يونان

أطلق "آلان روسيون" على المـنهج الذى تبنته مقالات المجلة "علم تربية التخريب" ، فقد كان مـن الواضـح أن كتابـاتهم تنـذر باندلاع ثورة ، و فى عام ١٩٤٠م عاد حنـين محاولا تصدر المشهد الحراكى بإصدار مجلـة عن الفن المصرى أطلـق عليهـا اسـم "دون كيشوت" ضمت على صفحاتها أسماء الكتاب المصـريين المهـاجرين و ذوى الجنسـيات المتعددة و بعض الكتاب من جنسيات أخـرى (شكل ١٣) ، كما عمد إلى إظهار فكرة توحد العقائد على اختلافها من خلال وضع رمـزى

برج الكنيسة و مئذنة المسجد جنبا إلى جنب ، و بالرغم من ذلك فقد فشلت المجلة فى أن تحقق قاعدة شعبية عريضة حيث اعتمدت فى مادتها المنشورة على اللغة الفرنسية بشكل أساسى. (Roussillon ١٩٩٥: ٦٩)

كان يونان صديقا شخصيا لحنين ، و كان أحد أهم الفنانين فى الحركة السيريالية المصرية، كتب بالعربية مقالا فى عام ١٩٤٠م حمل عنوان "الحلم و الحقيقة" ، و ركز فيها على أهم وجهين من أوجه العوز و الاحتياج عند المصريين : الخبز و الأرض ، خلال المقال عدّد يونان أوجه التناقض التى ترتبت على الظروف الاجتماعية الصعبة فى مصر فى مقبل نمو فاحش للطبقة الرأسمالية ، و هو ما يخلق هذه الحالة من التباين بين ما هو واقع و ما هو حلم....

[يانقسام المجتمع إلى طبقتين ، طبقة عاملة و طبقة سائدة ذات فراغ بدأت عناصر الأحلام و الخيال– بين الشعوب المتمدنة– تلعب دورين مختلفين ، و لدينا الآن ، فيما خلفته المدنيات السابقة من آثار فنية ، مقياس لا بأس به ، لما كان عليه هذا الدور فى حياة الطبقة السائدة] (يونان ١٩٦٩: ٥٢)

تركز المقال حول فكرة أساسية مفادها أن السيريالية هى التعبير عن التخريب ، و المقصود تخريب الواقع التقليدى السائد تبعا للنظام ، و هى التى تمثل التفاعل مع الواقع السياسى ضد زيف الدولة ، و شدد على أن جماعة الفن المعاصر التى تاسست فى عام ١٩٤٦م هى تجسيد للمشاركة الشاملة مع الثقافة الشعبية ، و هو ما سيشير له إيميه آزار بعد ذلك فى كتابه عام ١٩٥٤م بعنوان "صحوة الوعى فى مصر" L'Eveil de la Conscience Pictorale en Egypt.

أمر ملفت للنظر فى تاريخ الحركة الفنية المصرية الحديثة و هو تجاهل الباحثين لتلك العلاقة المعقدة بين جماعة الأخوان المسلمين و الفنانين التشكيليين من أواخر ثلاثينات القرن العشرين ، و التى كانت تبرهن على نشوء مجتمع علمانى فى مجمله ، إذ يبدو أنه كان ثمة تجاهل متعمد لأعضاء الجماعة حيال الفنون البصرية و الصور ، بينما كان الفنانون الذين بدأت طلائعهم الأكاديمية فى الظهور بعد الحرب العالمية الثانية ترى أن وجود الأخوان المسلمين فى المشهد السياسى أمر لا يمكن إغفاله.

بدءا من أواخر العقد الرابع فى القرن العشرين تحول أعضاء فنانة جماعة "الفن المعاصر" للحياة اليومية للعامة ، يستمدون منها موضوعاتهم و أعمالهم ، لكن بقيت نقطة

هامة ، و هى أن مبادىء فنانى السيريالية كانت دائما ما تسبب حرجا لجماعة الفن المعاصر بما تحمله من رفض للأكاديمية و تابعيها ، و مهاجمتها المستمرة لفكرة القومية و نهضة الفنون من وجهة نظر فنانين مثل محمود سعيد و ناجى ، الأمر الذى أوقع جماعة الفن المعاصر فى إشكالية الازدواجية الضمنية ، فى الوقت الذى كان من بين أعضاء الجماعة الفنية أبناءا لمشايخ و رجال دين يقعون من قلب جماعة الإخوان موقعا خاصا.

من بين أعضاء جماعة "الفن المعاصر" برز اسم "عبد الهادى الجزار" (١٩٢٥-١٩٦٦م) و الذى كان والده "عبد الله الجزار" أستاذا للشريعة الإسلامية فى الأزهر ، قبل انضمامه للتدريس فى الأزهر عاشت العائلة فى الاسكندرية ، و ما أن بلغ عبد الهادى الجزار سن العاشرة حتى كانت العائلة قد استقرت فى حى السيدة زينب بالقاهرة ، ثم كان عمل الأب فى الأزهر سببا قويا فى أن يتعرف على جماعة الأخوان المسلمين من خلال عدد من الطلاب الذين كانوا يدرسون الشريعة فى الوقت الذى كانوا فيه أعضاءا فى الجماعة. (Roussillon ١٩٩٥: ١٢)

نشأ الجزار ليكون واحدا من أكثر فنانى مصر شهرة و أكثرهم إثارة للجدل ، كان الجزار يعانى ضعفا بدنيا منذ صغره ، كما أصيب فى سن العشرين بمرض أدى إلى التهاب فى المفاصل ، و مجموعة أمراض أخرى أدت إلى وفاته و هو لايزال فى الواحد و الأربعين من عمره ، فى المرحلة الثانوية ظهرت موهبته الفنية جلية لأستاذه فى مدرسة الحلمية بالسيدة زينب آنذاك حسين يوسف أمين.(أنظر : الشارونى ١٩٦٦: ٣)

تم الاعتراف بموهبة الجزار و سرعان ما اتجه لتدريس الفنون ، حيث حصل على منحة للدراسة فى إيطاليا ، ثم أصبح شخصية رئيسية فى جماعة الفن المعاصر و معارضها فى أواخر الأربعينيات و أوائل الخمسينيات فى القرن العشرين.

العضو الثانى فى جماعة الفن المعاصر كان حامد ندا (١٩٢٤- ١٩٩٠م) ، و الذى كان والده أيضا أحد مشايخ الدين ، مسؤولا عن مسجد السيدة زينب ، فى الوقت الذى كانت فيه المساجد هى أماكن للتجمع وتقديم الخدمات المجتمعية و إقامة الموالد و المهرجانات الدينية ، من هنا تفتحت أعين الجزار و ندا على تلك البيئات الشعبية حيث كان نشاط الأخوان المسلمون فى أوج صوره ، من خلال تقديم الخدمات و الإعانات لأبناء الطبقات الفقيرة ، و مع ذلك كان كلا الفنانين قد تشكل وعيه فى وسط حضرى من خلال دراستهما للفنون.(أنظر : حسنى ٢٠٠٧- ٤٦)

شهدت أربعينيات القرن العشرين سعى حسن البنا (١٩٠٦- ١٩٤٩م) مؤسس جماعة الأخوان تنافس الجماعة مع السلطة للحصول دعم شامل من قِبل التيارات السياسية المختلفة كالشيوعية و الفاشية ، اتخذ البنا استراتيجية بلشفية لإجبار أبناء الطبقة المتوسطة على اللجوء لمنظمة ضخمة مثل جماعة الأخوان ، كل ذلك فى سبيل الحصول على دعم هذه الطبقات العريضة فى المجتمع المصرى ، و بحلول عام ١٩٤٩م كان الشيوعيون و الأخوان قد اجتمعوا للبحث عن نقاط مشتركة للتعاون و النضال معا..!!(أنظر : أنيس و أمين العالم ١٩٩٨: ٣١)

مثل الأخوان المسلمون آنذاك الدعوة الأعلى صوتا بالنسبة لجموع المصريين ، خاصة من خلال تلبتهم للاحتياجات الأساسية : توفير العيادات الطبية ، و المدارس ، و بنوك الطعام ، كان تأثير الجماعة يؤكد- يوما بعد يوم- عدم فاعلية الجمعيات الخيرية التى يروج لها النظام الملكى ، مثل جمعية "أسبوع البر" الخيرية التى كانت تمارس نشاطها تحت رعاية السيدة "زينب النحاس" (١٩١٢- ١٩٦٧م) زوجة رئيس الوزراء ، و فى عام ١٩٤٠م نفذ فنان الجرافيك "أمين صباح" ملصقا إعلانيا لجمعية "أسبوع البر" ، صور فيها السيدة زينب النحاس و كأنها إحدى القديسات. (Kane ٢٠١٠: ١٠٦)

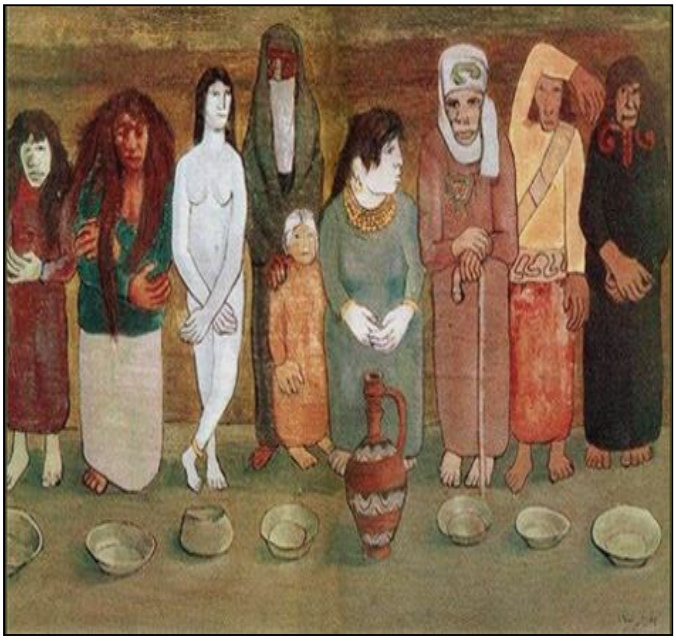
على جانب آخر كانت الأحداث الخارجية تلقى ظلال على الوضع الداخلى لمصر ، كان شباب الأخوان المسلمون الذين شاركوا فى حرب ١٩٤٨م قد عادوا محملين بكل تبعات الصدمة، بينما كانت الإذاعة بما تبثه من أخبار ترسخ لدى المصريين يوما بعد يوم شعورا بالألم والانكسار ، تزامن الأحداث و الأخبار فى الأرض الفلسطينية مع تفاقم الأزمات الداخلية ، بينما كانت هناك بنوك الطعام و لجان الإغاثة التى تتحرك فى دأب داخل حى السيدة زينب- حيث يعيش الجزار- و التى أوقفها حسن البنا لغوث الفلسطينيين ، كل ذلك كان يغذى الروح القلقة الشابة لعبد الهادى الجزار.(أنظر : السيد يوسف ١٩٩٧: ٢٣)

كان البنا قادرا بما عرف عنه من قبول لدى الآلاف أكسبته شعبية كبيرة على حشد الدعم الغذائى للفلسطينيين فى ذروة أزمتهم ، فى الوقت الذى تجاهلت فيه الحكومة الأمر برمته ، أهل حى السيدة زينب أنفسهم كانوا يدينون بالفضل للمستوصف الذى كان مسؤولا عن علاجهم و لاج أبنائهم ، و كان يديره آنذاك الدكتور "إبراهيم حسن" نائب رئيس الجماعة وقتها.

كما شهد عام ١٩٤٤م تفشى وباء الكوليرا فى "أسوان" نتيجة لنقص حاد فى الغذاء بسبب مضاعفة حصة الجنود البريطانيين أثناء خوضهم غمار الحرب العالمية الثانية ، بينما وقفت الحكومة عاجزة ، و شهدت الصحف المقالات النقدية الحادة للدكتور "فخرى لبيب حنا" التى تدين الحكومة و رد فعلها حيال مشاكل الجوع و البطالة و تفشى الأمراض ، كما كتب جورج حنين مشيرا إلى أن وباء الكوليرا هو رمز لما يعانيه المجتمع من "حجر ثقافى على الأفكار والعقول".

أثار التفشى المفاجىء لوباء الكوليرا حالة من الفزع و التخبط فى داخل الحكومة، فكان رد الفعل و الاستجابة قاصرا، لا يتناسب وحجم الأزمة، وفى الوقت الذى كانت الدولة تعانى قلة الموارد وتخصيص الجزء الأكبر منها لصالح بريطانيا فشلت الجهود فى احتواء الأزمة داخل الريف فتركت مهمة إغاثة القرى الريفية للجمعيات الخيرية المدنية و الدينية، واكتفت هى بتوجيه جهودها لاحتواء الأمر داخل المدن، وبطبيعة الحال كان أعضاء جماعة الأخوان المسلمين أصحاب السبق فى تقديم العون وتنظيم فرق المساعدة و تحرك القوافل الطبية، كان نشاط الجماعة بارزا حتى أن بعض رجال الحكومة أشادوا بها، بل وصل الأمر إلى تقديم مكافآت مالية لبعض أفراد الجماعة، وهو نفس الإجراء الذى اتخذته الحكومة حيال العديد من التيارات المعارضة مثل الشيوعيين فى سبيل احتواء الأزمة و تجاوزها. (أنظر:السيد يوسف ١٩٩٧: ١٢)

اتخذت الحكومة إجراءات صارمة لعزل الوباء فى منطقة الصعيد، ولجأت إلى استخدام القوى المسلحة فى بعض الأحيان لإغلاق طرق السفر ، فى الوقت الذى رد فيه المئات من سكان تلك المناطق بالعصيان و المطالبة بأن يدفنوا جثث أهلهم و ذويهم بأنفسهم.



(شكل ١٤)
لوحة "الجوع"– عبد الهادى الجزار– ١٩٤٨م

جاءت أعمال الجزار و ندا فى أربعينيات القرن انعكاسا لما ألمّ بالمصريين من فقر و تشرد ، كان الجزار قد درس الطب لفترة قبل أن يلتحق بمدرسة الفنون ، فكان على دراية بما يمكن أن يسفر عنه هذا الوضع المتأزم صحيا بين المصريين ، لذا.. فى عام ١٩٤٩م عرضت لوحته "الجوع" فى المعرض الدولى للفنون (شكل ١٤) ، معتمدا فيها على الأشكال و المفردات الشعبية فى محاولة للاقتراب من التعبير عن الشخصية المصرية فى إطار فولكلورى ، و كانت اللوحة سببا فى اعتقال الجزار و سجنه مع أستاذه حسين يوسف أمين.

(شكل ١٥)
من أعمال الفنانة عفت ناجى

لم يكن غريبا فى تلك الفترة أن يتجه الفنانون للاستلهام فى أعمالهم من مفردات الثقافة الشعبية و العلوم الكونية المرتبطة بالسحر و الخرافة و الشعوذة و عوالم الجن الخفية ، فربما وجد

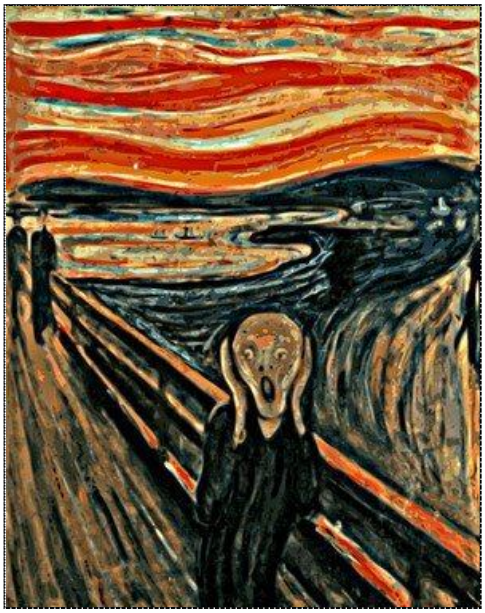
الفنان فى ذلك المنهج فرصة للاقتراب من قطاع جماهيرى أوسع ، و- بالتالى- تحقيق انتشار وخصوصية مرتبطة بالتعبير عن الهوية المصرية ، على سبيل المثال ركزت الفنانة "عفت ناجى" (١٩٠٥- ١٩٩٤م) الشقيقة الصغرى لمحمد ناجى على استخدام أشكال التعاويذ و الرموز السحرية فى أعمالها (شكل ١٥) ، كما كان الجزار يستخدم الوشم و الرموز الدينية و أشكال الدراويش والمجاذيب و الدجالين ، نفس تلك العناصر كانت تدخل ضمن كتاباته ، و إذا كان هناك فنانون قد اعتمدوا على مثل هذه المفردات من زاوية شكلية ظاهرية ، فقد كانت تلك المفردات مندمجة فى سياق تنشئة الجزار و تربيته بصرف النظر عن اتخاذه الفولكلور كنموذج.

كان من الممكن للجزار- كحل آخر- أن يهجر ممارسة الفن بكل ما تحمل من متطلبات فلسفية، وأن يركن إلى المصالحة مع ظروف الواقع المادية و يعود لدراسة الطب ، إلا أن روحه القلقة كانت تسعى لما هو أبعد من ذلك ، كان تواقا للالتصاق بالحياة فى صورتها النقية الأكثر اقترابا من البسطاء ، فراح يقرأ لبيرم التونسى و الذى كانت أشعاره مرآة صادقة لنقل إحساس الشارع ، علاوة على ارتباطه بأعمال ناجى و أستاذه

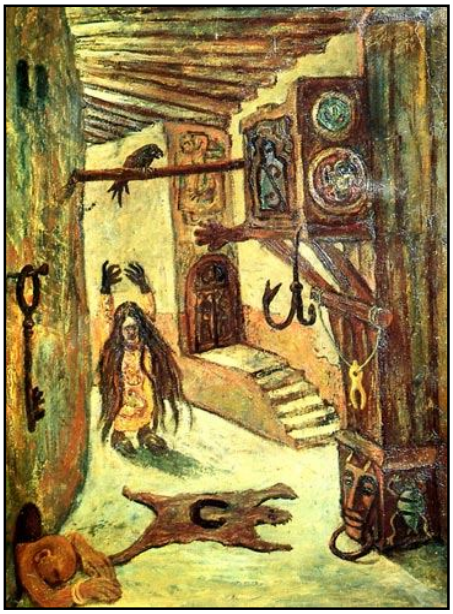
حسين يوسف أمين ، لكنه سرعان ما تخلى عن "الحرفية" التى تسيطر على هذه الأعمال ليقترب أكثر من الحياة الصوفية و مشاهد الدراويش و كافة أشكال الثقافة الشعبية و تصبح هى الموضوع الأثير لديه. (Roussillon ١٩٩٥: ٤٣)

كان هذا التركيز على الدين و الفلسفة من قِبل الجزار ، علاوة على اقترابه من الصوفية ، سببا فى تعاطفه مع جماعة الأخوان المسلمين التى كانت تشن آنذاك نضالا غاضبا ثوريا ضد النظام القديم.

من بين أعمال عبد الهادى الجزار فى مراحله المبكرة لوحته عام ١٩٤٨م بعنوان "الكذبة" و التى تعيد للأذهان لوحة "الصرخة" للفنان "إدوارد مونش" (١٨٦٣- ١٩٤٤م) (شكل ١٦) ، عبر الجزار من خلال اللوحة عن الألم الإنسانى- و الذى اقترب منه بشكل مباشر أثناء دراسته للطب فى بداية حياته- من خلال تصوير امرأة عجوز تمشى وحيدة فى الشارع رافعة يديها فوق رأسها ، نجح الجزار من خلال اللوحة فى مزج الجو السيريالى مع واقع الحياة بما فيه من علل و اضطرابات ، متمردا بذلك على الشكل التقليدى فى تصوير الصور الشخصية عند الفنانين الأكاديميين والمحافظين ، و الذين اقتصرت نماذجهم على وجوه الأثرياء أو النماذج السلبية مثل تصوير الخادمات كما كان الحال عند محمود سعيد على سبيل المثال ، لذا.. فمن الجائز اعتبار لوحته الشهيرة "الجوع" أحد أشكال الواقعية الرمزية.(شكل ١٧)



(شكل ١٦)
الصرخة- إدوارد مونش- ١٨٩٣م



(شكل ١٧)
الكذبة- عبد الهادى الجزار- ١٩٤٨م

فى دراسته عن الحركات الفنية المعاصرة فى مصر كتب الباحث باتريك كين :

[موقف الجزار نفسه- بشكل عام- كان متأرجحا بين الصوفية من ناحية و تجربته مع فنانى التيار اليسارى ، و الذين جمعوا بين السيريالية و الانشغال بالسياسة فى فنهم من ناحية أخرى ، كان الجزار اكثر ميلا للتأمل فى السيريالية من أجل الوصول بها لتلك الواقعية الرمزية ، كانت لوحة "الكذبة" تبشر بهذا الاتجاه ، ثم جاءت لوحته "الجوع" أعلى حدة و أكثر تعبيرا عن توجهه السياسى.] (Kane ٢٠١٠: ٩٥- ١١٩)

تزامن القبض على الجزار فى عام ١٩٤٩م مع حملة واسعة من الاعتقالات للمثقفين من اليسار و من أعضاء جماعة الأخوان على حد سواءا ، جاء ذلك فى أعقاب حادثة اغتيال حسن البنا ، و فى أعقاب القبض على الجزار ظهرت سلسلة من المقالات فى مجلة الـProgres Egyptien و التى اعتبرت أن الأعمال التى قدم بها الجزار البيئات الشعبية هى أعمال صادمة ، خاصة و قد ركز فى أكثر من عمل على إبراز السلبيات داخل حى عريق مثل حى السيدة زينب بما له من مكانة فى عقول و قلوب المفكرين و الشعراء و الفنانين منذ ثلاثينيات القرن ، علاوة على المكانة الدينية للحى بما يحتوى من مساجد و أضرحة كانت دائما تشكل عامل جذب للآلاف من المصريين و الأجانب.

مثل عام ١٩٤٥م نقطة هامة فى تشجيع المنظمات الطلابية الطلاب على المشاركة فى الحركة الفنية ، حيث ظهرت مجلة "صوت الطالب" بمشاركة الفنانة "إنجى أفلاطون" (١٩٢٤- ١٩٨٩م) ، ظهرت بوادر توسع النشاط الطلابى فى حركة أطلقت على نفسها اسم "حركة الجامعة الحرة" ، ضمت بين أعضائها طلبة من كلية الطب ، و انضم إليها بعض ضباط الشرطة، مثل هذه المبادرات شكلت وسطا مترابطا من الوعى الاجتماعى ، و مثل هذه الحركات و التجمعات هى ما سيشكل فيما بعد نواة سيعتمد عليها جمال عبد الناصر فى تحقيق قاعدة شعبية كاسحة بين الجماهير من خلال لجان موالية تماما للنظام الناصرى تؤدى دورها فى التواصل والتوعية بين المشردين و الفقراء و المرضى و ذوى الاحتياجات الخاصة ، و لذلك لم يكن غريبا أن يظهر جيل جديد فى أعقاب انتهاء الحرب العالمية حملوا على عاتقهم فكرة التعبير عن مشاكل البسطاء و تجارب من حياتهم اليومية. (أنظر : دسوقى و لبيب ١٩٩٩: ٥٥)

كانت المدرسة العليا للفنون (كلية الفنون الجميلة فيما بعد) قد واصلت هذا الدور من خلال فتح أبوابها أمام الطلاب من أبناء الطبقة المتوسطة ، من هؤلاء الطلاب كان "حامد عويس" (١٩١٩- ٢٠١١م) الذى جاء من بنى سويف و تخرج فى عام ١٩٤٤م ، كان عويس أحد الفنانين الذين تتلمذوا على يد حسين يوسف أمين ، ذلك الفنان الذى أرغمته السلطات على ترك البلاد إلى أسبانيا وقت اندلاع الحرب الأهلية الأسبانية ، كان أمين أستاذا لعدد من الطلاب تباينت خلفياتهم الثقافية تبعا لاختلاف النشأة و البيئة ، و كان مؤثرا بالنسبة للجميع.

بعد ثورة ١٩٥٢م تغير الاسم من "المدرسة العليا للفنون" إلى "كلية الفنون الجميلة" ، و كان امتزاج الفنانين من مختلف الطبقات الاجتماعية أحد ثمار هذه الثورة ، وحّد الفنانون جهودهم من أجل تطوير الفنون و تدريسها بين الأقاليم و البلدان المختلفة ، و كان هذا التحول فى البناء الاجتماعى مؤثرا فى ظهور نهضة أدبية و مسرحية و فنية ، و أسماء لامعة مثل "نعمان عاشور" (١٩١٨- ١٩٨٧م) الذى كان ينشر آراءه و مقالاته فى مجلة "الفجر الجديد" ، كما كان عضوا فى تحرير مجلة "الثقافة الجديدة" التى صدرت أول أعدادها فى أبريل عام ١٩٧٠م تحت رئاسة الكاتب المسرحى "سعد الدين وهبة" (١٩٤٩- ١٩٩٧م) و الذى عرف هو الآخر بتوجهه الاشتراكى و تحوله من العمل بالشرطة لدراسة الآداب ، كان فكر عاشور التروتسكى[١] سببا فى أن يتقدم الصفوف التى خرجت تضم الطلبة و العمال تحت شعار المطالبة بالعمل و لقمة العيش، و أصبح اندماج فئة العاملين بفنانى مصر و مثقفيها تحت شعار أوسع هو "العيش و الحرية" سمة هامة من سمات العصر. (أنظر : دسوقى و لبيب ١٩٩٩: ٣٤)

المثير فى الأمر أن المدرستين.. السيريالية و الواقعية السحرية[٢].. كلا منهما يسير فى اتجاه مختلف من حيث مصادر الاستلهام و توظيف المفردات ، إذ اعتمد فنانو السيريالية على تفسيرات علم النفس و العقل الباطن و اللاوعى ، بينما سعى فنانو الواقعية السحرية إلى دمج المعارف و الأشكال التقليدية باعتبارها المفسر الأصيل لكل التجارب الاجتماعية فى إطار الثقافة الشعبية ، إلا أن ثمة قاسم مشترك جمع بين فنانى الاتجاهين فى الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر و هو الاهتمام بالسياسة و التركيز على الأوضاع السلبية فى ظل تمدد فساد النظام ، ليصبح السجن و الاعتقال هو المصير الذى لاحق أغلب فنانى و مثقفى تلك الفترة وسط دعاوى و تهم متعددة مثل الانتماء للشيوعية و العمالة للقوى المعادية و الرغبة فى قلب الحكم و التآمر للاستيلاء عليه و غيرها ، و الطريف أن ذلك الواقع المزرى فى عهد الوجود الاستعمارى لم يتغير بعد ثورة عام ١٩٥٢م ، على العكس.. لقد استخدمت السلطة الجديدة ما هو أسوأ لقمع الحريات و تعطيل دور المثقفين و الفنانين فى توعية المجتمع.

---

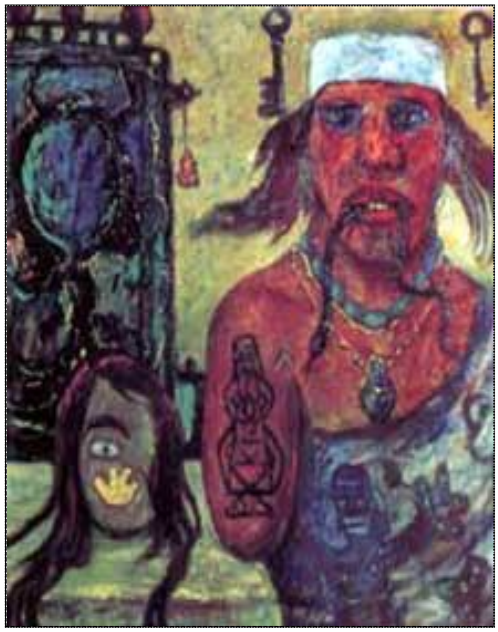
[١] - **التروتسكية** : هي تيار شيوعي وضع على يد ليون تروتسكي ، وكان الاختلاف الرئيسي بين تروتسكي وجوزيف ستالين حول أن التروتسكية ترى أن الثورة الاشتراكية يجب أن تنتقل للعالم كافة وليس في بلد واحد ، وأن الطبقة الوحيدة القادرة علي قيادة الثورة الاشتراكية هي العمال بتحالف مع الفلاحين وليس كما طرح ستالين من خلال نظرية الجبهة الشعبية ، بالإضافة إلى أن تروتسكي رأى أن قيام الثورة الاشتراكية لا يتطلب أن تصل الرأسمالية لأعلى مراحل تطورها.

[٢] - **الواقعية السحرية** : مصطلح أطلق على تيار روائى ظهر في الأدب الألماني منذ مطلع الخمسينيات و أدب أمريكا اللاتينية بعد ذلك، ثم وجدت طريقها إلى بعض الأعمال في آداب اللغات الأخرى ، و توظف هذه التقنية عناصر فنتازية كقدرة الشخصية الواقعية على التحليق فى الهواء أو تحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها أو بقوى خفية بغرض احتواء الاحداث السياسية الواقعية المتلاحقة و تصويرها بشكل يذهل القارئ و يربك حواسه فلا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي و ما هو خيالي ، و تستمد هذه العناصر من الخرافات و الحكايات الشعبية و الأساطير ، و هى نفس المقومات التى اعتمدت عليها بعض فنانى مدارس التصوير الحديث فى مصر كما هو الحال فى أعمال الجزار.

تعرّض الفنان "حسن فؤاد" (١٩٢٦– ١٩٨٥م) (و الذى اشتهر برسومه الصحفية خاصة تلك التى صاحبت رواية "الأرض" فى جريدة المصرى) للاعتقال على خلفية نضاله السياسى، وقضى فى المعتقل خمس سنوات ، كما تعرضت الفنانة إنجى أفلاطون للسجن بتهمة انتمائها للشيوعيين فى الفترة من عام ١٩٥٩م إلى عام ١٩٦٣م ، و تم فصل الدكتورة "نوال السعداوى" من عملها بقصر العينى نتيجة لآرائها و كتاباتها ، كما تم اعتقال زوجها السابق الطبيب والروائى الماركسى "شريف حتاتة" فى عهد عبد الناصر ، و غيرهم. (أنظر : دسوقى و لبيب ١٩٩٩: ١٠٢)

كان لهذه الصورة المعقدة و الأوضاع المتشابكة داخل المجتمع المصرى الدور الأهم فى المقاربة بين مشاعر بعض المثقفين المناهضين للسلطة و أسلوبها القمعى العنيف و بين بعض التيارات الدينية ، خاصة تلك التى تسعى بشكل مباشر لاعتلاء سدة الحكم ، و ذلك على الرغم من الفجوة الكبيرة التى تفصل بين الجانبين ، على غير المتوقع وجدت التيارات المتعارضة أن ثمة هدفا مشتركا يوحد بين لغة الخطاب و آلية التعامل المناوئة للسلطة.

على سبيل المثال كتب الجزار حول مقالا بعنوان عن لوحته "كذبة" بعنوان "وقت الإرهاب"، استخدم فيه نفس اللغة السائدة فى منشورات الإخوان المسلمين ، وكتاب آخر شهير فى وقتها حمل عنوان "الأخوان فى معركة" ، قائلا أنه يريد من هذه اللوحة أن تنقل مشاعر الناس فى ظل ما يعانون من قمع و إرهاب و سجن ، كان الجزار قد عمد إلى إسقاط بعض الرموز على الواقع المعاش. (See: Roussillon ١٩٩٥: ٢٣)



(شكل ١٨)
آكل الحيات– عبد الهادى الجزار– ١٩٥١م

من خلال امرأة تسير فى البعد على نحو يوحى بالعويل فى المآتم يشير الجزار إلى الماضى، ثم هناك رأس الرجل التى تطل من فتحة تشبه مدخل القبو فى يسار التكوين فى إشارة إلى ما يتعرض له كل المعارضين من الاعتقال و السجن (سواءا من المثقفين أو أعضاء جماعة الأخوان) ، ثم هناك المفتاح الذى يتصدر اللوحة معلقا ينتظر على الجدار ، بينما تغرق اللوحة فى رموز و مفردات أقرب إلى تلك التى يستخدمها العرّاف أو المشعوذ ، وكانت الفكرة الملحة دائما على أعمال الجزار هى أن المستقبل الذى ينتظر البلاد هو مستقبل غامض تحكمه أغلال الخرافة و الجهل.

كيف كان يرى الجزار المستقبل..؟

سؤال جدير بالإجابة ، لا سيما حين نتأمل الروح القلقة لفنان له شخصية الجزار ، فقربه القديم من جماعة الأخوان و فكرها قد يعطى انطباعا بتعاطفه معها ، آنذاك لم يكن التاريخ قد ابتعد كثيرا عن حادثة اغتيال البنا ، ثم نطالع ما كتبه "السيد قطب" (١٩٠٦- ١٩٦٦م) فى مقال منشور عام ١٩٥٢م عن أن "المستقبل هو ملك الإسلام ، وأننا حين نتكلم عن نظام اجتماعى إسلامى ، فنحن لا نتكلم عن الأمور التاريخية التى تعيش فى الماضى ، لقد صارت تلك الأمور مجرد ذكريات ، فى الواقع نحن نتكلم عن النظام الذى نعيش فيه و الظروف كما نحياها سواءا فى الحاضر أو المستقبل" (قطب ١٩٥٢: ٣١) ، و نتساءل بعد ذلك هل كان الجزار يرمى للتحذير من سيطرة التيار الدينى المتعصب بما يشوبه من رجعية واستغراق فى البداوة ، مشيرا إلى أن مفتاح الغد سيسقط فى يد هؤلاء..؟!

يتكرر الأمر فى أكثر من عمل للجزار ، يظل المفتاح قابعا خلف المشعوذين و أصحاب الخرافات و العجزة فى الموالد الشعبية (شكل ١٨) ، ثم فى أعمال أخرى نفاجأ بالمفتاح فى أيدى أولئك الموتى أو فى أكف المساجين (شكل ١٩) ، ثم نرى المفتاح فى عمل آخر ملقى فى طبق قريب من يد غليظة.. جافة.. صاحبها شخص أقرب للمشعوذين ، بينما على البعد تتحرك الأجساد فى فراغات معمارية اقرب فى تنظيمها إلى المتاهات (شكل ٢٠) ، فماذا كان يريد الفنان.. ؟!

(شكل ١٩)
ودن من طين و ودن من عجين-١٩٤٩م

(شكل ٢٠)
من أعمال عبد الهادى الجزار- ١٩٥٠م

استشراف للمستقبل..؟! ربما.. نذير بانقلاب فكرى فى المجتمع..؟! تحول فى السلطة..؟! تبدل الوجوه..؟! تجربة إبداعية تستحق أن تكون مثار اهتمام و جدل لسنوات إذا كان لنا أن نفترض أن من بين مهام المبدع طرح أسئلة تتعلق بالمصير ، ثم المضى فى طريقه ، قبل أن تولد الإجابات ، و- حتى- دون أن يهتم هو بإيجاد الصيغ العقلية المناسبة لاستيعاب الحلول.

مهما يكن.. فإن لوحة الجزار كانت تجسد أفكار قطب بالنسبة للواقع السياسى و التنبوء بالمستقبل ، و مسألة الانشغال بالتاريخ عند فنانين كالجزار و ندا كانت تسير فى إطار بديهى حيث كان كلاهما عضوين فى "جمعية الدراسات التاريخية" ، إلى جانب ذلك كان الجزار قارئا للصوفية ، منشغلا بأجواء السيدة زينب المفعمة بالتدين و الأدعية و النذور و رائحة البخور وعباءات الدراويش و جلابيب المجذوبين ، حتى أن زوجته قالت أنه كثيرا ما كان يتردد قبل زواجهما على حلوان للاختلاء بنفسه و التأمل ، كان ذلك فى أواخر أربعينيات القرن العشرين ، و المثير فى الأمر أن يتزامن سلوك الجزار هذا مع تكليف سيد قطب بالعمل فى وزارة التعليم فى حلوان بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٤٨م..!!(See:Kane ٢٠١٠: ٩٥ -١١٩)

وحتى كتابات الجزار الناقدة للشيوعية تبدو فى بعض الأحيان و كأنها ترديد لآراء سيد قطب التى تحذر من الأيديولوجيات الغربية كالرأس مالية و الشيوعية و التى تمثل تهديدا للإسلام ، مبشرا- أى قطب- بأن "كل هذه الأنظمة إلى زوال ، و علينا- كما يوصى قطب- أن نكون مهيئين فى الوقت المناسب لإقامة نظام اجتماعى إسلامى فى الحاضر ، و تطويره فى المستقبل القريب".(قطب ١٩٥٢: ٣٣)

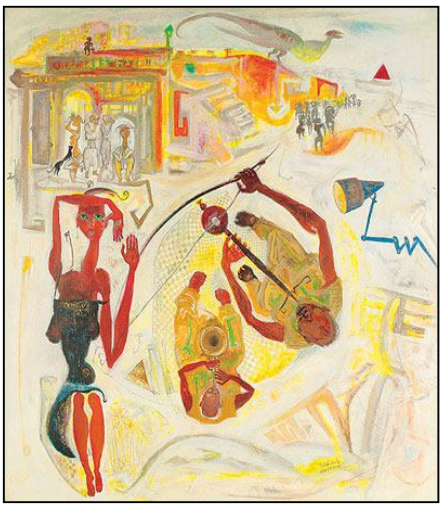
(شكل ٢١)
تحضير الأرواح- عبد الهادى الجزار- ١٩٥٣م

بعد ثورة ١٩٥٢م استمر الجزار فى التحرك داخل حدود الواقعية السحرية ، والتركيز على أفكار و مفردات بعينها مثل : الموت.. الحداد.. استحضار الغيب.. الأرواح.. المقابر.. الأحجبة ، ثم يخرج على المشاهدين بالقط الأسود فى لوحاته بما يرمز له من سوء الطالع والتشاؤمية ، و بعدها السلحفاة التى ترقد أسفل الكرسى و ما يمثله من سلطة وتحكم فى المصائر ، بينما تظل

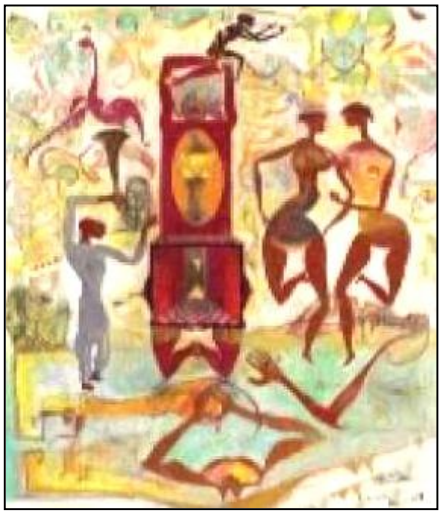
السلحفاة رمزا لكل ما هوبطىء وخامل (شكل ٢١) ، وبعدها تمتلىء اللوحات بالتوابيت ليتساءل المشاهدون هل تحتوى التوابيت جثثهم هم..؟! هل مات المجتمع المصرى..؟! أم أن التوابيت هى- فقط- نعوش أولئك المعتقلين من أصحاب الرأى المعارض ، لا سيما أعضاء جماعة الأخوان.

بشكل عام كانت أعمال الجزار تمتلىء بالرموز و المفردات التى تتسم بالغموض فى كثير من الأحيان ، حتى أن تفسيرها يشوبه الالتباس غالبا ، حتى أشعاره التى جمعتها الكاتبة "آلان روسيون" فى كتاب عنه عام ١٩٩٥م حفلت بنفس القدر من الصور و العبارات التى تكشف عن استغراقه فى عالم شديد الخصوصية ، حتى أنه اختار لإحدى أشهر قصائده التى كتبها عام ١٩٥٣م عنوان "عاشق من الجن".(See: Roussillon ١٩٩٥: ٢٦)

لم تكن أعمال الجزار سوى جزء من العالم الخاص لفنانى جماعة "الفن المعاصر" ، ندرك ذلك حين نتأمل أعمال حامد ندا بشخوصه التعبيرية و مفردات السحر و الميتافيزيقا كالقط والديك و الخيول السابحة فى الهواء و الأبواق المتناثرة فى فراغ اللوحة ، و الربابة ، و البيانولا التى هى أجزاءا أساسى من مكون الموسيقى الشعبية ، و الأبواب المواربة و التى توحى دائما بارتقاب لحظة لا تأتى أبدا ، و غيرها. (شكل ٢٢) و (شكل ٢٣)



(شكل ٢٢)
ليلة الحناء- حامد ندا- ١٩٨٨م



(شكل ٢٣)
صندوق الدنيا و بيانولا- حامد ندا- ١٩٨٨م

فى مقدمة كتالوج المعرض الثانى وضع رائد الجماعة حسين يوسف أمين تقييما نقديا شاملا لأعمال كلا الفنانين ، فقال :

[إن ندا هو مصور الحياة الشعبية من وجهة نظر المحلل الكاشف لما فيها من عوامل الخرافة المتصلة بالبيئة الشعبية فى عاداتها و مظاهرها و مشاكلها المختلفة و بتعقيداتها المبهمة و الدوافع السيكولوجية لها....

أما الجزار فهو أكثر التصاقا بالطبيعة منذ أن جذبته بداياتها المجردة من كل أثر للعقل البشرى ، و راقب الإنسان كيف عاش و سلك طريقه فى هذه البداية....](حسين يوسف منقول عن حسنى ٢٠٠٧: ٢٢)

من خلال كل ما سبق يمكن استخلاص حقيقة مفادها أن الحركات الراديكالية فى مصر استطاعت أن تستفيد من إرث عريض أرسته الصحافة المصرية ، إلى جانب آليات تطوير التعليم الفنى و الذى جرى أحيانا بشكل ممنهج ، و أحيانا أخرى من خلال تجارب فردية واجتهادات شخصية ، و ذلك فى ظل تمدد الفنون لتصل إلى فئات أوسع من المجتمع المصرى ، و دخولها فى نسيج الطبقة البرجوازية لا سيما بعد نشوب ثورة ١٩٥٢م ، علاوة على حراك سياسى واسع شاركت فى صنعه التيارات المتعارضة فى سبيل تغيير الأوضاع سواءا من خلال حشد القاعدة العريضة أو من خلال التسلل ثم الصدام لبلوغ السلطة.

كانت تلك الحركات قوامها فكرة رفض هيمنة النفوذ و النخبة السلطوية ، تأثر أصحابها بزخم من الأحداث و الأفكار داخل مصر و خارجها : الحرب الأهلية الأسبانية ، الحربين العالميتين الأولى و الثانية ، أفكار فرويد ، الماركسية ، مناهضة الفاشية ، الثورة المكسيكية ، الحركة العمالية المصرية.

بزوغ السيريالية و فى مصر و اتصالها بالحركة السيريالية العالمية ، كان له أيضا دور مؤثر ، و ذلك على الرغم من أن أفكار السيرياليين ظلت منفصلة عن عامة المجتمع ، إلا أن اتجاههم الليبرالى فى أكاديميات الفنون و المؤسسات التى تهيمن عليها الطبقة الأرستقراطية خلق– لا شك– مناخا جديدا أدى إلى ما يشبه الثورة فى حركة الفن التشكيلى المعاصر فى مصر.

ربما تكون السيريالية قد فقدت بريقها بعد عام ١٩٥٢م ، و ربما يرى البعض أن السيرياليين قد اختاروا الانحياز للفكر الغربى على حساب الهوية المصرية ففقدوا القاعدة العريضة من عامة الجمهور ، و بالرغم من ذلك فلا جدال أن السيريالية ظلت حاضرة فى أذهان معتنقيها و من خلفوهم من الفنانين ، و ظلت هى الركيزة التى يتكىء عليها الفنانون فى معارضتهم للنظام ، ونقدهم للكلاسيكية ، و ذلك على الرغم مما تعرض له أعضاؤها من ملاحقات و سجن و نفى ، بذلك أمكن لفنانى الحركات الفنية المعاصرة فى مصر تخفيف اغتراب الحداثة من خلال محاولة التصاقهم بالعامل و أتباع الصوفية و تجسيدهم لضغوط الحياة و مفرداتها اليومية المتكررة بما فيها من سلبيات ، فأعادوا بذلك صياغة الشكل بما يتفق و المضمون الشعبى العام ، و هو أمر يحسب للحركات الفنية الحديثة فى مصر جملة و تفصيلا.

نتائج البحث :

من خلال جملة ما تم استعراضه من تاريخ تأسيس الحركات الفنية ذات التوجهات الراديكالية داخل مصر أمكن لباحث استخلاص عدة نتائج هى :

أولا : كان للصحافة المصرية دور هام فى احتضان الحركات الفنية منذ النصف الأول من القرن العشرين من خلال نشر أفكارها و مبادئها و إحداث حالة من الحراك الثقافى ساهم فيه قبول الآراء المتناقضة ، و نقلها بشىء من الموضوعية ، و ذلك على الرغم من أن الصحافة المصرية كانت قد تأخرت فى هذا الصدد عن نظيراتها فى أوروبا التى سبقتها إلى ذلك منذ أوائل القرن التاسع عشر مع صعود الاتجاهات الواقعية فى الفن.

ثانيا : كان لتطور التعليم الفنى داخل مصر أثر كبير فى إفراز أجيال متعددة من الفنانين ، خاصة مع إتاحة تعلم الفنون لقطاعات عريضة من المجتمع المصرى ، خاصة بين أبناء الطبقة المتوسطة ، و هو ما ساهم فى إحداث نقلة نوعية فى الحركة الفنية المصرية.

ثالثا : يظل الانحياز للهوية المصرية هو الضامن الوحيد لاستمرار الحركات الفنية و نمو المنتج الإبداعى ، فبالرغم مما أحدثته الحركات الفنية الحديثة من حراك ثقافى ، و على الرغم من أن قطاعا عريضا من أجيال الفنانين المعاصرين يظل مدينا لتلك الحركات بإتاحة الفرصة له لممارسة التجربة الإبداعية بحرية غير مشروطة ، إلا أن بعض تلك الاتجاهات فقدت بريقها نظرا لالتصاقها بأفكار و مظاهر غربية أوروبية حيث نشأت ، لذلك كان من الطبيعى أن ينفض جمهور المتلقين سريعا من حولها لشعورهم بانفصالها عن أحلامهم و رؤاهم و قضاياهم بشكل مباشر.

رابعا : كانت الحركات السياسية المتصارعة سببا فى إحداث مناخ محفز للفنانين و المثقفين داخل مصر للحركة و المعارضة و إعلاء نبرة الحرية ، و لم تكن الأساليب القمعية التى اتخذتها بعض الحكومات و رجال السلطة إلا وقودا بالنسبة لكثير من الفنانين ، حتى يمكن القول أن الحراك الثقافى فى ذروة ملاحقة المثقفين و اجراءات الاعتقال و الحبس كان يتمتع بمقدار من الحرية ربما لم يتحقق فى أى عصر آخر ، حيث كانت الحرية نتاجا مباشرا صنعه الفنانون و المثقفون بأنفسهم و لم تكن منحة أو شيئا مكتسبا من قبل الجهات الرسمية أو السلطوية.

التوصيات :

أثبتت الحركة الفنية فى مصر على مدار آلاف السنوات أنها قادرة على استيعاب المصريين والتعبير عن الأوضاع السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية بشكل ممنهج و موضوعى ، كما كانت دائما قادرة على تحفيز الوعى لدى الجماهير فى مواجهة التطرف و العنف و الأفكار الدخيلة التى لا تتلائم و طبيعة الهوية المصرية ، و ذلك من خلال الارتباط بالتراث و البحث المتأنى فى جذور الثقافة المصرية المتشعبة فى اتجاهات شتى ، و لأجل ذلك يوصى الباحث بضرورة تعمق الفنان فى قضايا المجتمع ، و انغماسه فى التراث الشعبى لوطنه ، و ذلك دون مغالاة ، و دون أن تنغلق أنظاره عن الأبعاد العالمية للفكر الغربى الحديث و آلياته المتطورة تطورا مضطردا و سريعا.

كما يوصى الباحث– على الجانب الآخر– بمزيد من البحث و التأريخ لحركات الفن الحديث فى مصر ، و البحث عن التجارب الإبداعية التى تظل منزوية فى تاريخ الفن ، تفتقد لتسليط الضوء عليها بشكل كامل ، و هى من الصعوبات التى واجهت الباحث فى سبيل تتبع سيرة بعض الفنانين الذين لم تمهلهم الظروف المعقدة لاستكمال المسيرة الفنية على الرغم مما أحدثوه من فارق و تحول فى الحراك الفنى ، و لذا.. فإن مزيدا من البحث الموضوعى الأكاديمى فى سيرة بعض الفنانين سيكون خطوة جيدة فى سبيل فهم أكثر عمقا لطبيعة المرحلة المعاصرة من خلال ربطها بالجذور الحقيقية فى إطار نشأتها و تطورها و ازدهارها.

المصادر :

أولا : الكتب العربية

* السيد يوسف- الأخوان المسلمون هلى هى صحوة إسلامية- مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية و المعلومات- القاهرة- ١٩٩٤.
* _____- حسن البنا و بناء التنظيم- مركز المحروسة للنشر و الخدمات الصحفية والمعلومات- القاهرة- ١٩٩٧.
* إيناس حسنى- حامد ندا رائد السيريالية الشعبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ٢٠٠٧.
* رمسيس يونان- غاية الرسام العصرى- كتاب "دراسات فى الفن"- دار الكتاب العربى للطبع و النشر- القاهرة- ١٩٦٩.
* سمير غريب- السيريالية فى مصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٨٦.
* _____- نقوش على زمن- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٧.
* سيد العشماوى- الفلاحون و السلطة- دار ميريت- القاهرة- ٢٠٠٠.
* صبحى الشارونى- عبد الهادى الجزار فنان الأساطير و عالم الفضاء- الدار القومية للطبع والنشر- القاهرة- ١٩٦٦.
* عاصم دسوقى و فخرى لبيب- من تاريخ الحركة الشيوعية فى مصر "شهادات و رؤى"- مركز البحوث العربية- القاهرة-١٩٩٩.
* عبد العظيم أنيس و محمود أمين العالم- فى الثقافة المصرية- دار الثقافة الجمهورية- القاهرة- ١٩٨٩.

ثانيا : المقالات

* أنور كامل- جماعة الفن و الحرية- مجلة الرسالة- العدد ٣١٥- ١٧ يوليو- ١٩٣٩- ٣٥: ٣٧.
* رمسيس يونان- حركة السوريالزم- مجلة الرسالة- العدد ٣٢٢- ٤ سبتمبر- ١٩٣٩- ٥٦.
* زكى محمد حسن- الأنجلوس- مجلة الثقافة- العدد ٢١- مايو ١٩٣٩- ص ٢٤ : ٢٥.
* سيد قطب- المستقبل للإسلام- مجلة "المسلم"- العدد ١٠- أغسطس- ١٩٥٢- ص ٣١.
* عبدالرحمن صدقى- الفن فى حياتنا- مجلة الثقافة- العدد ١٨١- ١٨ يونية- ١٩٤٢- ص ١٠: ١٢.
* عزيز أحمد فهمى- الفن المنحط- مجلة الرسالة- العدد ٣١٤- يوليو- ١٩٣٩- ٢٣ : ٢٤.
* عباس محمود العقاد- مطعم الأغنياء- مجلة الرسالة- العدد ٣١٩- ١٤ أغسطس ١٩٣٩- ص ١٢:١٣.
* نصرى عطا الله سوسة- فن منحط برغم ذلك- مجلة الرسالة- العدد ٣١٦- ٢٤ يوليو- ص ٧٤: ٧٥.
* محمد يوسف همّام- الفنون اليومية- مجلة الثقافة- العدد ٨٩- ١٠ سبتمبر- ١٩٤٠- ص ٣١: ٣٣.

ثالثا : المصادر الأجنبية :

Azar, Aimé- La Peinture Moderne en Egypte- Cairo: Les Editions Nouvelles- ١٩٦١.

Berque, Jacques - Egypt: Imperialism and Revolution- New York: Praeger. ١٩٧٢

Kane, Patrick- Art Education and the Emergence of Radical Art Movements in Egypt: The Surrealists and the Contemporary Arts Group, ١٩٣٨–١٩٥١- Journal of Aesthetic Education, Vol. ٤٤, No. ٤ (WINTER ٢٠١٠), pp. ٩٥-١١٩

Petropooulos, Jonathan- The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany- London: Oxford University Press- ٢٠٠٠.

Roussillon , Alain and Christine, Abdel Hadi Al-Gazzar: Une peinture égyptienn- Cairo: Dar al-Mustaqbal al-Arabi, ١٩٩٥.

Yunan Labib Rizk, Shirt colours in Egypt and the need for group organization- Al-Ahram Weekly, no. ٧٤٨-٢٠٠٥.