جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

النزعة الفطرية فى الفن المصرى فى القرن التاسع عشر

إعداد

أ.د/ مصطفي الرزاز

أستاذ التصميمات بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان

٢٠١٥

النزعة الفطرية فى الفن المصرى فى القرن التاسع عشر

تقدم هذه الدراسة تفسيرا ينشر لأول مرة عن أحوال فن الرسم والتصوير فى مصر فى القرن التاسع عشر قبل تأسيس مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ وتخريج الدفعة الاولى منها عام ١٩١١-١٩١٢.

حيث تشير الدراسات العديدة عن الفن المصرى الحديث ان بدايته قد جاءت مع النزعة الأكاديمية والتاثيرية التى تبناها المستشرقين الذين أسسوا المدرسه برعاية الامير يوسف كمال.

ولكن هذه الدراسة تطرح أمثلة وأسماء وعناوين مراسم ومحترفات فنانين مصورين مصريين عبروا بالألوان الزيتية والتمبرا والمائية، وطبعت لوحاتهم فى الكتب والمطبوعات، وكلوحات ملونه أكتسبت شعبية واسعة فى العالم العربى حيث أعيد أستنساخها وتطويعها للذوق المحلى فى كل بلد عربى وهى لوحات الفروسية التى تسجل مشاهد من السيره الشعبية العربية ومشاهد دينية، كما تعرض الدراسة لشخوص مسرح خيال الظل المصرى فى القرن التاسع عشر ولنماذج من الايقونات القبطية.

والدراسة بذلك تلقى ضوءا جديدا على فترة مبهمه من تاريخ الفن المصرى والعربى. حيث كان الفنانيين الوطنيين يعبرون بأسلوب فطرى تخفف من التقاليد التراثية- الشعبية خاصة- بنسبه كبيرة، وتمسح بنسبة قليلة بالفنون الاكاديمية التى نشرها المصورين المستشرقين المقيمين بالبلاد ليصبح التعبير الذاتى الفطرى هو الوسيط المهيمن على مجمل هذا التعبير التصويرى التلقائى. وتعرض الدراسة لخصوصيات الفن الشعبى والفن الأكاديمى والفن الفطرى لتحديد نقاط التراكم والتباعد ثم تقدم أمثلة من التعبيرات المشار اليها.

<u>الفن المصري قبل مدرسة الفنون الجميلة:</u>

في التاريخ المصري يتوازى دومًا فن رسمي مرتبط بالبلاط والنخبة، وفن شعبي يفي بحاجات الراقات البسيطة من المجتمع، بينما تؤلف الطبقة الوسطى بين هذا وذاك في توليف نوعي التيار الرسمي والآخر الشعبي رافدان متوازيان لنهر الإبداع المصري الممتد منذ بدايات الدولة القديمة وحتى الآن. يتوازيان ويصب كل منهما في الآخر ويستعير منه.

وفي فترات تدهور أو غياب بلاط أو حكومة وطنية، كما في الفن البدائي وفي العصر القبطي وفي المرحلة الأخيرة من الحكم العثماني على سبيل المثال، فإن الفن الرسمي ينسحب

ويحل محله الفن الشعبي لسد الفراغ، ليحفظ بعض من قيم الفن الرسمي في غيابه فيضُمن بعضا من جمالياته وتقنياته وقيمه منتجاته الشعبية.

واعتبارا من أواخر القرن الثامن عشر شهدت الدوائر الرسمية في مصر تحولا إلى طراز هجين سمي "بالركوكو العثماني"، يجمع بين فن الركوكو والباروك الأوروبيان والفن الإسلامي العثماني الذي يشارك تلك الفنون نزعة الإسراف الزخرفي والمبالغة في النسب. ثم شهد تحولا أخر نحو الذوق الفرنسي والإيطالي، وأغلقت الورش والمحترفات الوطنية وانصرف عدد من الفنانين إلى أشغال حياتية أخرى، ولكن الطبقات الشعبية تواصل حاجاتها من الأعمال الفنية ذات المذاق المتصل بجذور التراث، حيث تميل الطبقات المتوسطة إلى الحصول على فنون تقربهم من ذوق الخاصة مع بقاء التقاليد المتوارثة في تركيبة ما.

في ظل هذا التقديم يمكن قراءة حال الفنون في مصر منذ نهاية القرن الثامن عشر وحتى تخرج أول دفعة من جيل الرواد عام ١٩١١ – ١٩١٢ على أساس أكاديمي استشراقي وتأثير إيطالي، ليمثل الفن الرسمي.

طريق ثلاثي الاتجاهات:-

يقتضي هذا البحث تحديداً لثلاثة مصطلحات فنية أساسية هي: الفن الشعبي، والفن الأكاديمي الاستشراقي الأوروبي و الفن الفطري.

فمن ناحية هناك علاقة بين ما فطري وبين ما هو شعبي. بالرغم كل منهما، ومن ناحية أخرى فإن ما هو أكاديمي استشراقي غربي يمثل لغة مختلفة بصورة كلية عن الفطري وعن المصري الشعبي والعربي بل وفي العالم كله.

والسبب في ضرورة التحديد للمصطلحات الثلاثة هو أن دخول الفن الكاديمي الاستشراقي إلى مصر أدى إلى صدام استهدف استبدال نسق وطني متوارث وتلقائي بفن آخر دخيل بأشكاله وصياغته ودلالاته الوافدة، ومن ثم تعرض الفن القومي إلى فقدان طابعه الخاص المستساغ في مجتمعه.

وفي ذلك يشير سعد الخادم إلى ان الاساليب الفنية تشبه المعادلات الرياضية التي ترتكن إلى نسبة ثابته، وإن ادخال تعديل جوهري أو تبديل على نظامها يتسبب في قلب صفحة التكامل إلى تفكك. ذلك أن الفن الشعبي والفن الفطري عندما يصطدما بالفن الأكاديمي المبرمج، تتزعزع روابطها الوطنية والتراثية، وبالسجية المميزة للمجتمع المتأثره ببيئته، وهي مصادر تغذيته وعوامل اسمتراره.

وفيما يلي عرض للمصطلحات الثلاثة السابقة الإشارة إليها:

الفن الشعبي:

الفن الاكاديمي الاستشراقي:

الفن الفطري:

الفن الأكاديمي:-

كان الفن يعلم في الحضارات القديمة عن طريق التتلمذ، حيث يلحق الطفل بمرسم أو مُحترف أحد الفنانين المرموقين المعتمدين من الاتحادات المسجلة، ليكتسب الخبرة إلى أن يتم تكوينه فيتحول إلى فنان مستقل وعضو في الاتحاد.

ولم يكن في اللغة الاغريقية ولا الثقافة الغربية حتى عصر النهضة كلمة (فنان)، إذا كان الفنان بمثابة حرفي متخصص في انتاج أعمال وفقاً لتكليفات ومواصفات محددة من خلال تعاقدات تجارية وكانت الملهمات يلهمن الشعراء والمؤرخين[1]، وعند ظهور فنانين مثل مايكل انجلو وليوناردو دافنشي. ورعاه ذواقع مثل "لورنزو ميديتشي" تغيرت النظرة تجاه الفنان ومن ثم صار الاتجاه إلى انشاء أكاديميات لتعليم الفنون.

وقد أنشأ الفنان المؤرخ "فازاري" Vasari (1474-1511) أول اكاديمية لتعليم الفن في فلورنسا وكان رئيس هذه الأكاديمية الفنان "مايكل انجلو" Michel Anglo 1475-1564 ثم تم تأسيس أكاديميات مماثلة في أوروبا، ففي عام 1600 كان في أوروبا ستة عشر اكاديمية، ثم تخطي عددها المائة مع بداية القرن الثامن عشر، ثم إزداد هذا العدد في القرن التاسع عشر حيث ظهرت مدارس الفنون، التي تبنت منهجاً تقليدياً يعتمد على المبادئ الكلاسيكية بدرجة كبيرة من التشدد والانضباط. يقوم على تعليم الرسم من خلال نقل الرسوم والمحفورات المطبوعة من اعمال كبار الفنانين، ثم رسم التماثيل الجصية الكلاسيكية تحت إضاءة مبرمجة، للتحقق من إمتلاك مهارة الرسم والتمكن من التعبير عن النسب والتحديد والتظليل، لترجمة الإحساس بالبعد الثالث، وفي مرحلة لاحقة كان التلاميذ يعكفون على رسم الموديل الانساني الحي.

وكان التلاميذ يدرسون المنظور الخطي والتشريح كمادتان مساعدتان في تعليم الرسم والإحساس بالنسب وبالزوايا الصحيحة للرؤية وفي ترجمة أوضاع الشخوص في الفراغ المحيط بها بصورة مقنعة.

وكان التلاميذ يرسمون الجسد كاملاً ثم ينتقلون إلى دراسات تفصيلية للأيدي والأرجل والرؤوس، وكان التلاميذ ينتقلون من مستوى دراسي دراسي إلى آخر وفقاً لثقافتهم في الرسم والتظليل والتحكم في النسب والأوضاع.

وكان القيم الأكاديمية ترنوا إلى ان الفن يتعامل مع العقل أكثر مما يتعامل مع الحواس، كما هو الحال في الفنون الكلاسيكية، ومن ثم كان للرسم بالخط والتظليل مكانة رئيسية، بينما كان دور التلوين مجرد مكمل ومساند للرسم.

---

[1] - Boardman John: Greek Art, Thames and Hudson, London, 1996.

وكان الأساتذة يشجعون التلاميذ على الرسوم السريعة من الواقع الحي لتنمية القدرة على الرؤية الشخصية وقدرة الملاحظة.

وقد بينت مدارس الفنون الجميلة في القرن التاسع عشر اعتماداً على نهج الأكاديميات التي أسست في فرنسا منذ القرن السابع عشر تحت الرعاية الملكية، لتتيح لاعداد محدودة جداً من التلاميذ فرصة تعلم أصول الرسم والتصوير والنحت، وفي عام ١٧٦٨ انشئت الأكاديمية الملكية للفنون بلندن.

أما في الشرق في أسيا، فقد كان ينظر إلى الفنان بإحترام باعتباره صاحب وسيلة نبيله في التعبير وكان الأباطرة يمارسونها بفخر، وكان للفنانين مكانة مرموقة ولأعمالهم التقدير الثمين.

الأكاديمية إذن هي نمط قاعدي على أسس الكلاسيكية اليونانية والرومانية ترسخ لبرنامج اتباعي صارم حيث لا مكان للذاتيه والفردية ولا للإبداع أو التمرد والتجديد.

لقد وضع الأكاديميون طرقاً ممهدة يتبعها طالبي الاحتراف. ومن يتمرد منهم على تقاليدهم يصبح مطروداً منها.

وقد أسست الأكاديميات لأغراض تجارية وانتاجية لتلبي حاجات الرعاه والكنيسة والقصور، ولتتوافق مع الذوق الكلاسيكي لتلك المؤسسات الراعية، وتزداد سطوة الأكاديمية وتصبح أكثر إلحاحاً في عهود الجمود والاضمحلال الابداعي، لتصبح المعايير الأكاديمية هي الحاكمة للإنتاج والذوق الفني، مما يوفر مناخ مقاوم لمساعي التجديد، فبعد أن تجلت عبقريات نجوم النهضة الإيطالية وابتكار كل منهم أسلوبه الفريد في تبني البحوث العلمية الجديدة في علوم المنظور والنسب والتظليل والتشريح، اضطر بعضهم من أمثال "دافنشي" و "ديورر" إلى وضع أجروميات وقواعد، وكتب النصائح والوصفات المُجربة للمتدربين محدودي الموهبة، فوضعوا الرسوم النموذجية (الأمشق) التي تعين هؤلاء الحرفيين على رسم اللوحات التقليدية، وفقاً لتلك البرامج سابقة الاعداد بصورة اتباعية حرفية. وكان ذلك هو الدافع على تأسيس الأكاديميات، ثم مدارس الفنون التي وصل جمودها ذروته في فنون الباروك والركوكو Baroque & Roccoco ، التي أصبحت فنوناً شكلانية من الإسراف المبتذل الذي يُعلي الحرفية والبهرج الزخرفي على حساب النزعة الإنسانية الروحانية والتعبيرية.

وحتى الكلاسيكية الجديدة New Classism التي جاءت للتمرد على الباروك والروكوكو وان الرومانتيكية Romantisism التي استهدفت التمرد على الكلاسيكية الجديدة، فإن كلاهما تحول إلى مذهب قاعدي ومعايير أكاديمية صارمة.

كان فناني الحملة الفرنسية على مصر ومثلهم المستشرقين الذين وفدوا عليها بعد الحملة وحتى تأسيس مدرسة الفنون الجميلة على يد البعض منهم أكاديمين أثروا عدم التفاعل مع

التيارات المجددة في أوروبا ومن ثم دفعوا بالمدرسة إلى المنهج الأكـاديمي الأوروبـي منـذ انشائها في عام ١٩٠٨.

الفن الشعبي:

يعبر الفن الشعبي عن شخصية الجماعة لا الفرد كما يقول الدكتور عبد الحميـد يـونس، وينطلق عن عالم الضرورة. فيؤلف في سماحة بين الرموز والأساليب المتوارثة مـن تـراكم الخبرات التراثية والمجتمعية، حيث ونظائرها الوافدة والعابرة، يلملم تلك العناصـر المتباينـة ويروضها من خلال المنهج التأليفي- "الكولاجي والاسمبلاجي"- لتتوافـق مـع مقتضـيات الضرورة، ومن ثم فإن رموزه تجمع بين ما هو وثيق الصلة بالحياة والمجتمع، وبين ما هـو تاريخي واسطوري.

يكتسب الفنان الشعبي معارفه ومهاراته التقنية وعلاماته الرمزية والقـيم الجماليـة عـن طريق التتلمذ في المحترفات التقليدية، التي ينخرط فيها أجيال من الصبية والمعلمين فيتعرف على أسرار الفن، وتنضج مشاعره، وتتجلى طلاقته ومرونته التعبيرية مـن خـلال الـوعي الجماعي لمحيطه الثقافي، تتداخل معه ملامح من وعيه الخاص ليحقق رؤيته الذاتيه في مسعاه لتحقيق التواصل بين الموروث والحاضر، ومن ثم فهو يعد نفسه ممثلاً للمجتمع الـذي يـرث ثقافته ومهاراته ومشاعره، ولذلك فهو لا يوقع عادةً على أعماله بإسمه.

وللفنان الشعبي احساس متعدد الأوجه للضرورة ومن بينهـا المبـدأ الاقتصـادي، فهـو يحرص على التعامل مع خامات البيئة وعلى تدوير نواتج التصنيع، ويصنع أدواتـه بنفسـه لتؤدي أهدافه التشكيلية، ويستعين بجسده كوحدة قياس وكآلة متعددة الوظائف فـي أداء مهـام العمل، فهو يقيس بالأصبع والشبر والفتر والذراع والقدم والساق وقبضة اليد.

وهو يستخدم عيناه وعقله وأصابعه وذراعاه وساقاه وأصابع قدميه وكعبة وكوعة وأسنانة وأذنية كورشة متنقلة، منها ما يحمل الشيء كالقلم على الأذن، او المسامير في الفم، او الانقال على الكتف وعلى الرأس وتحت الإبط وعلى الحجْر، ويدفع الآلات بذراعه وكفـه وبسـاقيه وأقدامه، ويتحكم على أجزاء أخرى بأصبع يديه وقدميه.

فهو إذن ورشة كاملة تغنيه عن الأدوات والعدد والماكينات، ويكتسب هذه الخبرات كمـا سبقت الشارة بالملاحظة والتدريب، ومن الابتكارات الذاتية التي يكتشفها أثناء العمل، حيـث تظهر ملامح ابتكاره وتميزه الشخصي بين أقرانه.

ويستعين الفنان الشعبي بالزخارف والتلوين للتمويه على فقر الخامات التـي يسـتخدمها، والايحاء بفخامة ما يصنع. كما يطوع أفكاره وتصميماته لتلائم الامكانات التشكيلية للخامـات الطبيعية.

الفن الفطري

بينما يكون الفن الشعبي من ناحية، والفن الكاديمي من ناحية أخرى وبالرغم من تباعدهما الواسع فنونا تعتمد على قوانين قاعديه، مرنه في الأول وجامدة في الثاني وأن كلاهما يعبر عن شخصية جماعة معينة، فإن الفن الفطري يختلف عن كلاً منهما في كونه فردي، يصنع الفنان فيه منهجه الخاص الذي يحدده تكوينه الثقافي وسجيته الذاتية، دون الاعتماد على تراث سابق قومي كان كالفن الشعبي، أو مدرسي دخيل كالفن الأكاديمي في الحالة المصرية والعربية وفي الشرق عموماً.

وبينما يتطلب ممارسته فنوناً أخرى كالموسيقا والكتابة المسرحية وصناعة الأفلام توافر خبرات مهنية لاحترافها، فإن الفن التشكيلي قابل للمارسة بالفطرة دون سابق تدريب أو خبرات مهنية، حيث يمكن للفرد أن يرى وأن يترجم ما يراه حسياً بيديه وبصوره مباشرة. ومع هذا وكما يقول "ايريك نيوتن" Eric Nutn فإن الأعمال التلقائية ذات شأن بالرغم من السذاجة البادية في شكلها.

ويقول "ديفيد لاركن" Daivid Larkin أن الفن الفطري ليس له ماضي ولا مستقبل، لأنه ابن اللحظة اعتماداً على المخيلة دون التقاليد.

وهو بذلك يتوازى في بعض جوانبه مع الفن البدائي لكل الشعوب في مراحل تاريخها المبكر، في عصور ما قبل التاريخ، وقبل أن تتراكم تقاليد تكون تراثاً وقواعد مرعية، أو أن تتبلور الأساليب والمعايير الجمالية والتشكيلية للطراز بصورة مدرسية قاعدية، حيث كان الناس في العصور البدائية يعبرون عن ذواتهم بالفن، رغبة منهم في اكتشاف محيطهم الغامض وللتغلب عن مخاوفهم والتعبير عن افراحهم.

ولأن الناس في تلك الفترات السخيفة كانوا بمثابة طفولة البشرية، فإن تعبيراتهم تتوازى في جانب منها مع تعبيرات الطفال في مرحلة ما قبل المعرفة والوعي، حيث يعبرون عن مشاعرهم كما كان يفعل اجدادهم في زمن البداءه.

سمات الفن الفطري: الفن الفطري تعبير انفعالي مباشر غرائبي أُسطوري ذاتي، وهو يمثل واقعية معرفية ولا يبحث عن الواقعية البصرية، حيث يرسم الفنان ما يعرفه وما يتذكره عن الأشياء، وليس ما يراه بالملاحظة المباشرة ولا عن نموذج مائل أمامه، غير أن الفنان الفطري وهو يفعل ذلك يتوهم مثله مثل الطفل ومثل الانسان البدائي أنه يعبر عن واقعه البصري بواقعية بينما هو يعبر عن الكائنات وعن محيطها المرئي، بمنطقة الخاص الذي يميل إلى البساطة والتلخيص والترجمة الذاتية لتصوراته وذكرياته المرئية، وتتضمن تقنياته الزخرفه والتكرار والتماثل، ولا يميل عموماً إلى استخدام قوانين المنظور الخطي، أو التظليل، كما يستخدم اللون لهدف علامتي تعبيري رمزي، بينما تتسرب رواسب رواسب تاريخية من ثقافته البصرية ومشاهداته لألوان التعبير الفني المحيط به، يتأثر بها في عمله. ولهذا فإن الفنان

الفطري في الشرق يسلك منهجاً مغايراً لنظيره في الغرب وفقاً لهذا التصور. كما أن الفن الفطري لا يتردد في النقل عن نماذج شعبية أو يتزاحم أكاديمية ويستدعي الفنان الفطري لا وعية الذاتي ليفسح المكان لترسيبات الطفولة والذكريات القديمة.

الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي:

الايقاع واحد من الأسس الجوهرية لأي فن، وهو الذي يفصل بين ما هو فن وبين ما هو عبث بادوات الرسم والتلوين والنحت، والايقاع عامل متأصل في تكوين الكائنات والطبيعة بصفة عامة، الايقاع الداخلي يستدعيه الفنان من مصادر الاحساس الباطنية بصورة مباشرة دون سابق برمجة، ومن ثم فهو تواصل مفتوح مع مصادر الايقاع البرئ الذي يسميه لويس عوض بالطاقة الروحية التي تتخطى المعايير الموضوعية، وهو ما يستعين به الفنان الفطري، أما الايقاع الخارجي فهو المكتسب من تنميط الايقاع الداخلي من خلال الدراسات المنهجية التي تصنع القوانين المعيارية التي تحكم العمل الفني بوعي وتدبير. وهو ما يستحوز على وجدان الفنان الأكاديمي.

وبقدر ما تعين تلك القواعد المدرسية الفنان الأكاديمي من ضبط الوزان والقيم الجمالية، وتنتج له آفاق المداخل البنائية المأمونة لعمله الفني، بقدر ما تتحول إلى قيد يحول دون انسياب حسه وسجيته الخاصة.

ويشترك الفن الفطرى مع الفن الشعبى خاصة وفنون التراث بصفة عامة فى سمات عامة كالميل إلى التسطيع والمبالغة والشفافية وتعدد المستويات وخط الأرض والرمزية والميل إلى الزخرفة.

وقد ترفع فنانو الأكاديمية على الفنون الفطرية واعتبروها لا تستحق صفة الفنية باعتبارها فيما يرون بدائية ساذجة، فطرية، بذيئة وغير ذلك من الصفات مثل فنون ماقبل المنظور وما قبل الكلاسيكية.ولكن هذا الموقف المتعالى يفتقر إلى الحكم بمعيار يتوافق ونوعية الثقافة وما تنتجه من فن، إذ أن الحكم بمعيار الكلاسيكى و الأكاديمى على فنون أخرى بعكس تعالى غير مبرر وضيق أفق.

بيد انه مع التوسع فى حملات الغزو الأوروبى لبلدان الشرق إكتسب الفنانين الغربيين خبرات ورموز ومشاعر جديدة لتجديد فنونهم الجامدة.

وكان لإكتشافات "داروين" الفضل فى لفت الانتباه الى الفنون البدائية وكذلك أسهمت بقوه دراسات "سيجموند فرويد" و "كارل يونج" للأحلام واللاوعى بقوته الملهمة والدافعة، ودراسات "الأنثروبولوجيون" الأوائل فى تحرير النمطية الأكاديمية، والإلتفات إلى أهمية الذاتية والسجية، وتقدير فنون الطفل والفنون الشعبية والتلقائية بما تحمله من طاقات تعبيرية وحرية مدهشة.

واذداد الإهتمام بالمتاحف "الأثنوغرافية" والشعبية والبدائية فى أوروبا، وكـذلك تجارة المأثورات الغرائبية من أفريقيا وآسيا، التى لفتت نظر طليعة الفنانين إلى الجوانب الفطرية والتعبيرية والعاطفية والروحية فى تلك المأثورات.واتجه بعض الفنـانين إلـى الترحال بحثا عن بيئات وثقافات مغايرة، كما فعـل "بـول جوجـان" Paul Gauguin 1848-1903 حين سافر إلى جزر المحيط الهادى بالقرب من الفلبين ينظر إلى الفـن "البولينيزى" ويعيش حياة البسطاء. ولجوء بيكاسـو Pablo Picasso١٨٨١–1973 إلى الفن الأفريقي، وماتيس Henri Matisse 1869-١٩٥٤ الفن العربى.

كان الفنانيين بذلك يسعون إلى قطيعة مع جذور الفن الغربى الكلاسيكية بحثـا عـن مستقبل جديد. وقد إكتشف فريق من طليعة فنانى فرنسا موهبة الفنان التلقـائى فـى "هنـرى روسو" Henri Rousseau 1844-1910 وقدموه إلى الوسائط الثقافية بتقديرات كبيرة.

وفى الوقت الذى إعترف فيه فنانوا أوروبا بالفن الفطرى كمصدر للتجديد والتحرر من قيود الأكاديمية، كانت الحملات الإستعمارية تكرس لنشر تقاليد الأكاديمية الجامدة، بالترغيـب والفرض، وتعمل على طمس ملامح الهويات الفنية للشعوب المحتلة، لتفتح سـوقا لمنتجاتهـا وفنانيها بهذه البلاد، التى ظن حكامها أن تبنى تلك الطراز البالية علامة على الرقى وارتفـاع المكانة الإعتبارية.وفى مصر منذ الأربعينات ظهر إهتمام بالفن الفطرى التلقائى ضمن البحث الحثيث عن الهوية المصرية فى الفن الحديث فتبنى الرائد حبيب جورجى رائد التربية الفنيـة فى مصر نظرية "الجنين الفنى" التى اعتمد فى بنائها على نظرية "اللا وعى الجماعى" "لكارل يونج" عالم النفس التجريبى، وعلى قضية العلاقة بين المكتسبات الوراثية، ودور البيئـة فـى تنشيطها أو إحباطها.

آمن حبيب جورجى بأن الجنين الفنى كامن فى الجينات الوراثيـة لكـل شـعب، وأن الأطفال المصريين الذين لم تتبلد أحاسيسهم بنظم التعليم التقليدى ذو الأصول الغربية يمكن أن أتيحت لهم الفرصة أن ينتجوا فنا صافيا، يعكس عبقرية الماضى وبيئة الحاضر.

كان حبيب جورجى يبحث عن عبقرية القدماء المختبئة فى مكـان مـا فـى أعمـاق الأطفال، خاصة مرحلة ما قبل فنون الأسر الفرعونية.

وكان يرى أن الروح مكونة من عدة طبقات، الخارجية منها سريعة التـأثير بالبيئـة، بينما تختزن الطبقات العميقة خبرة آلاف السنين، ومن ثم إختار مجموعة من الأطفال يعيشون على الفطرة ذاتها التى عاشها أجدادهم.

وفطن جورجى إلى أهمية ممارسة التعبير الفنى بالخامات والأدوات مباشـرة، فقـدم للأطفال تجربته الطين الأسوانى وخيوط الصوف بدلا من الرسم والتلوين.

الفنان الفطرى لا يرى نفسه فطريا، ولكنه خاصة إن لاقى در مناسب من التقدير الفنى والإجتماعى يرى نفسه كفنان واقعى ماهر يتمتع بما يتطلبة ذلك من مهارة.

وعندما حاول "روسو" الإلتحاق بمراسم الفنانين الأكاديميين "جيروم، وكليمان" وهو فى الأربعينات من عمره، نصحاه بألا يفعل، وأن يواصل إنتاجه على النحو الذى إكتسبه ذاتيا بالفطرة، وقد رأى فيما بعد مؤرخ الفن جومبرش E.H.Gombrich صواب النصيحة، معتبرا أن عدم خضوعه لتعاليم الأكاديمية كان لمصلحته حيث ابتعد "روسو" عن التعاليم الجامدة، وعن النظريات الفكريةالمرتبطة بها، مما مكنه من الحفاظ على سجيته وطلاقته البريئة.

وأصبحت النزعة الفطرية والفن الفطرى من المدخلات االمهمة فى تجارب الفن الحديث فى أوروبا. كما كانت لها أهمية مركزية للفن الحديث فى مصر، فالفن الفطرى يحرر الفنان من قيوده وجموده، ويفتح أمامه أفاق التمرد والتجريب المنفتح.

وقد تغيرت النظرة لهذه الفنون كثيرا مع إكتشافات أهمية الفطرة والطاقة التعبيرية، والتمرد على الأكاديمية وسقوط الإستشراقية، والإلتفات إلى قوة العقل الباطن واللا داعى فى تحريك البعد الأبداعى من خلال سجية الفنان، وألقى الضوء على عدد من الفنانين التلقائيين فى أوروبا فى مناخ كان فنانوا النخبة يسعون إلى التمرد على الأكاديمية، ويبحثون عن روافد جديدة ملهمة كفنون الأطفال والفنون الشعبية وفنون الشعوب الأخرى ومن ثم الفن الفطرى، وترحال عدد من كبار الفنانين لمعايشة مجتمعات تعيش على الفطرة بمعزل عن نمطية الحياة فى أوروبا واتجاه عدد آخر من الفنانين لإنتاج أعمال فنية فى ورش شعبية للخزف والنسيج مثل الفنانيين: بيكاسو – وميرو – وشاجال – وليجيه.

وكان فى البلاد أنواعا من التصوير والنحت البارز والمجسم مرتباط بالحرف اليدوية كمنتجات النسيج والكلية والخيامية واشغال الخزف والمعادن والخشب وغيرها من الخامات.

وكان هناك أنواع من التصوير الشعبي على مشغولات الاستخدام اليومي كالمنسوجات والسجاد والكليم واشغال الخزف والمعادن والخشب، فضلا عن الوشم وقد احتوت تلك الأنواع على رسوم ورموز مصورة وتكونيات بعضها زخرفي وبعضها الأخر تعبيري.

غير أننا سنركز في هذه الدراسة على أشكال التعبير الفني لفنانين مصريين في القرن التاسع عشر في ميادين الرسم اليدوي والتصوير بالألوان الزيتية والمائية، والمطبوعات الليثوغرافية الملونة والرسوم التوضيحية للكتب المطبوعة بتقنية الطباعة البارزة (التيبو) وأشكال وتكوينات خيال الظل، والأيقونات القبطية، والمنحوتات المجسمة والبارزة على الحجر والخشب المستخدمة لأغراض زخرفية أو رمزية أو تعبيرية.

* **التصوير الفني في مصر في القرن التاسع عشر:**

المصورين رسامي اليد:

تندر الوثائق التي تشير إلى وجود رسامين ومصورين وطنيين في مصر في القرنين الثامن والتاسع عشر، بسبب التقليد الممتد في الحضارة المصرية الذي يعتبر الفنانين أصحاب حرفة إنتاجية، وكان الفنانون ينظرون إلى أنفسهم بنفس النظرة ومن ثم فيندر أن يوقع الفنان على عمله باعتبار أن ما ينتجه ملك المجتمع والثقافة وليس من إبداعه الخالص.

وفي كتاب "ضور النبراس في ذكر المصورين من الناس" اليس وضعه المقريزي وعرفنا عنه رغم صناعه من مصنفات معاصريه، فضلا عن العلاقة محمود بتمو في مصنفه الهام (التصوير عند العرب).

وقد أولى سعد الخادم اهتمامًا فريدا بدراسة حالة فن التصوير المصري في القرنين الثامن والتاسع عشر، حتى تخريج أول دفعة من مدرسة الفنون الجميلة، فيذكر أن اللوحات الفنية المرسومة بواسطة رسامين مصريين كانت تتزين قصور المماليك والأعيان وكبار رجال الدين حتى بدايات القرن التاسع عشر. حيث استبدلها الأمراء الجدد بلوحات من رسم الأجانب المقيميين في مصر.

ومن ناحية أخرى يشير سعد الخادم إلى مرجعين نادرين هم تاريخ العائلة المحمدية للمؤلف (يوسف أصاف) عام ١٨٩٠، وكتاب دليل ادي النيل لإبراهيم عبد المسيح ١٨٩١ – ١٨٩٢ وفيهما رصد لأشهر المهندسين والرسامين في ذلك الوقت وعناوين مراسمهم ومحترفاتهم وهم

إبراهيم سالم، ورزق يحيى	بســـوق الزلط
بيومي عبدالله	بدرب النوبـــي
حسن أحمد البليدي	بدرب المـــلاح
حســـن الصولي	بشارع الطوائي
حجاج يوســـف	بباب الشـــعرية
عباس ســـعد	بالأزبكيـــة
محمد حســـين	بدرب المـــلاح
متولي سيد أحمـــد	بحـــارة أبو بكر
هـــلال محمـــد	بدرب عبدالخالـــق، الذي لقبه المؤلف (برسام اليد)

ومرسمه بجوار مرسم المستشرق ، "مانشيني" بشارع كلوت بك وأن "فورشيلا" الذي أصبح أول معلم للتصوير بمدرسة الفنون الجميلة كان مرسمة بباب الهوا، ويذكر المؤلف أن فنانة

مصرية اسمها نظيمة سليم كانت ترسم اللوحات بالألوان لتصوير موضوعات من البيئة المصرية.

وفي كتاب لعالم المصريات الألماني "هينريش شافير" Heinrish Shafer عن تحليل القيم البنائية في الفن المصري القديم، نشر في أول القرن العشرين رسما توضيحيًا خطيًا نادرًا لأحد الكتب الشعبية المصورة، عن قصص الرومانسية للفرسان من الأبطال العرب، من مطبوعات القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر، يمثل الرسم سيدة تجلس على مقعد أمام منضدة عليها إبريق وكاس، وأرضية الحجرة عبارة عن بلاطات بيضاء وسوداء وبجوار السيدة باب. وبالرغم من أن الرسم من إنتاج رسام مصري من تلك الفترة، فإنه يوضح الاتجاه نحو التعبير عن المنظور والعمق الإيهامي باستخدام الخطوط المائلة، فإن أهمية هذا الرسم أن الفنان قد وضع اسمه في الركن السفلي داخل إطار وهو (حسن شكيب) كما أن الرسم نفسه يفصح عن عادة تعليق اللوحات على الجدران حينئذ في البيوت المصرية، ففي الرسم نشاهد لوحة معلقة على الجدار.

وفي الثمانينيات من القرن الماضي شاهدت في مجموعة الأستاذ سعد الخادم لوحة زيتية ملونة مقاسها ١٠٠×٨٠ رسمت حوالى منتصف القرن التاسع عشر بيد رسام مصرى مجهول تختلف عن أسلوب المستشرقيين الذين كانوا يعيشون أو يزورون مصر فى هذه الفترة، تمثل اللوحة موكب المحمل محاطا بفرسان الحرس المصرى المسلح بأزياء ما قبل ثورة عرابى ومعهم أمير الحج و بعض رجال الدين، فى هذه اللوحة أهتم الفنان بتصوير وجوه الأشخاص على النسق الشعبى المصرى مع أهتمام بتفاصيل الملابس وزخارف الهودج والرايات بينما صور الطريق الصحراوى بكثبانة الرملية كخلفية للمشهد. وهذه اللوحه تمثل نموذجا نادرا للتصوير المصرى فى القرن التاسع عشر. الذى تستخدم فيه الألوان الذيتيه على قماش الرسم تجمع فى أسلوها خصائص رسوم المخطوطات وملامح من الفن العثمانى المخصب بإيحاءات أكاديمية واستشراقية.

<u>الأوعية التعبيرية للرسم والتصوير:</u>

عبر الرسامين والمصورين المصريين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بطريقة تختلف كثيرا عن الأساليب الأكاديمية والاستشراقية والأوروبية التي ذاعت في البلاد.

وقد شكلت هذه الطريقة من خلال مزيج من رواسب الفن الشعبي، وبين توجه فطري تلقائي، ومحاولات استخدام بعض ملامح الفن الأكاديميى، كالتعبير عن العمق المنظوري في بعض الأحيان باستخدام خطوط مائلة وتصغير العناصر البعيدة عن القريبة، والتظليل والتشهير.

ولذلك فإن فنون التصوير التي تواجدت في المجتمع المصري قبل تخرج الدفعة الأولى من مدرسة الفنون الجميلة على النهج الأكاديمي الخالص، وأستهدفت أحداث قطيعة كاملة مع التراث الفني السابق عليها في البلاد.

وفيما يلي عرضنا تصنيفا لنوعيات الرسم والتصوير الفطرى الذي شاع بمصر في تلك الفترة، والوسائط التي نفذت بها والأغراض التي عملت من أجلها.

أولاً: اللوحات الزيتية:

وهي تصوير بالألوان الزيتية على قماش الرسم يمثل موضوعات وطنية كاستعراض المحل الشريف، والسبوع، والزار والرقص في الحفلات المنزلية وتجارة الرقيق وليلة الحنة*.

وهذه اللوحات أشبه بالطراز الذي شاع في الفن التركي في تلك الفترة والتى تعتمد على رسم الأوضاع بنسب صحيحة في تكوينات تجمع بين الاتجاه الأيقوني للمنتمات العربية الأيقونات القبطية ثنائية الأبعاد، مع تجنب توظيف المنظور الخطي، وبين محاولات التظليل للتعبير عن التجسيم النسبي، حيث تبدو العناصر وكأنها مطروقة، وليست منحوتة، ولا يظهر التعبير عن مستويات البعد الوهمي في عمق اللوحات، إذا تبدوا اللحوات وكأنها مشاهد مسرحية يتم تمثيلها على خشبة مسرح ضيقة بلا عمق، وبدون لوحات خلفية للتعويض عن ذلك، وبالنظر إلى الصور الفوتوغرافية التخت الموسيقى العربي في مصر في تلك الأونة يتضح أن هناك توازيا شديد التقارب بين تصفيف العازفين وبين هذه اللوحات.

وتحتفل تلك اللوحات الزيتية بتفاصيل الآثاث والأدوات وزخارف الملابس المعلمة والمنقوشة، وزخارف السجاد ورسم الحلي والياقشين بقدر كبير من الأهتمام- وكانت هذه اللوحات تمثل بيئة سيكولوجية تعتمد على الإدراك الذاتي، وتنسج تكويناتها الخاصة عن المرئيات من منظور ذاتية الثقافة، حيث تتكون الصور الذهنية عن المرئيات من منظور ذاتية الثقافة، حيث الخبرات الذاتية والثقافة البصرية الشائعة في المجتمع التي تؤدي بدورها إلى ثبات الإدراك للاشكال والألوان. بينما يؤول المستقبل الصوربإطفاء، لمعاني عليها لأنها حضارة العلامة المعنية بالغرض والاتصال.

بينما يتجه الفنان الأكاديمي للتعبير عن بيئة مادية وإدراك موضوعي لها، من خلال الترجمة الحسية والإيهامية التي تستهدف المضاهاة أو المطابقة. فالفن الأكاديمي هو فن ثقافة الصورة التي تعتمد على تصور اللوحة نافذة وهمية يطل من خلالها المشاهد على عوالم

* اختلطت تقاليد الرسم التركي الأيقوني مع تقاليد الرسم الأوروبي نتيجة لميل سلاطين بني عثمان للتقارب مع الغرب وتبنى نمط حياته ومن بينها الفن حيث دعوا فنانين أجانب كرسامين رسميين أو للتدريس في المدارس العسكرية التي أنشأها ثم في مدرسة الفنون الجميلة باسطانبول التي أنشئت بين عام ١٨٦٠ – ١٨٧٤. حيث أصبح هناك تيارا أكاديميا صرفا، وآخر هجين كما في الحالة المصرية.

جسدها الفنان باستخدام حيل المنظور وتصوير البعد الثالث وتقنيات التظليل "كالكيار وسكوروا" " والسوفوماتو".

وبينما تعتمد حضارة الشرق على الواقعية المعرفية فإن حضارة الغرب تعتمد على حضارة الواقعية البصرية.

ثانيًا: رسوم ولوحات على الورق بالأحبار والألوان المائية والتذهيب:

وهي امتداد لتقاليد الرسوم التوضيحية في المخطوطات الإسلامية والقبطية تعتمد على التحديدات الخطية والمساحات المستوية دون محاولات للتظليل أو تدريجات لونية، يعتمد تكوينها على خط أرض واحد تقف عليه العناصر في مواقف تمثيلية تعبر في الأغلب عن صراع الخير والشر، بينما تنبثق من خط الأرض أعشابًا ونباتات صغيرة وأخرى تتولى من أعلى و تنثر عناصر رمزية كالعقارب والثعابين فى فراغات الرسم، وكانت بعض تلك الرسوم تصاحب الأحجبة والأوراد، والكتب الفلكية التي تصور رموز الأبراج السماوية مصحوبة بكتابات وصفية في تكوينات متوافقة.

تتميز هذه الرسوم بالفطرية التلقائية أقرب في بعض جوانبها من رسوم الأطفال، لأن الرسامين كانوا لا يعتمدون في عملهم على النموذج الحي ولا على قواعد النسب ولا المنظور.

تضم هذه الرسوم أحيانا أشكالا هندسية فلكية ورموزا سحرية ورسوما بشرية طقسية تتسم بالرمزية وقوة التعبير رغم عدم تناسق نسبها التشريحية. وبدائية رسم الأطراف والوجوه.

غير أن تلك الرسوم كانت تتميز بالاهتمام بالتكوين وتوزيع العناصر وربطها بالأفرع وأوراق الشجر والزهور فضلا عن تناسق توزيع الألوان، وكانت تضم رسوما رمزية للحيوانات وقرص الشمس وأواني لزهور وقنينات الشراب.

وكانت ألوان التمبرا المخلوطة بزلال البيض لتثبيت الألوان المائية هي الأكثر استخداما بالإضافة إلى الأحبار السوداء والحمراء للتحديد والكتابات والفضي والذهبي في بعض المناطق.

وكان بعض الرسامين يوقعون بأسمائهم تحت هذه الرسوم التى كانت أحيانا ترسم.

على شرائط ملصقة من أوراق يصل طولها إلى ثلاثة أمتار وعرضها إلى خمسون سنتيمترا، وتلون بعد التحديد الخطي بطريقة تلقائية بألوان مائية سوداء وحمراء وصفراء وبنية وبالإضافة إلى الذهبي والفضي. يمثل بعضها المواقع المقدسة لرحلة الحج، وبعضها الآخر يمثل سيرة فرسان العرب وأبطالهم، وكانت تؤطر بشرائط زخرفية تكرارية مطبوعة بقوالب

خشبية بارزة. وكانت هذه اللوحات البانورامية تصور سلسلة من تتابعات قصصية وتلف على بكرتان داخل صندوق وتتحرك من اليمين إلى اليسار بيد اللاعب بينما يجلس الأطفال والكبار على مقعد ينظرون من خلال عدسات كبيرة للعرض المتحرك مع استمتاعهم بالوصف الإيقاعي للاعب. وقد عرفت هذه اللعبة التي سبقت فن السينما والمسرح في مصر بصندوق العجائب تارة، وصندوق الدنيا تارة أخرى.*

ثالثًا: الرسوم التوضيحية المطبوعة في الكتب:

مارس المصريين حفر القوالب الخشبية وطباعتها على صفحات الكتب ولوحات الأدعية والأوراد منذ وفي كتاب بانوراما فن الجرافيك المصري في القرن العشرين دراسة حول هذا الموضوع ورسوما وتكوينات نفذت وطبعت بهذه التقنية.[١]

وفي العصر الحديث افتتح محمد علي الكبير مطبعة بولاق عام ١٨٢٢ التي نشطت في طبع فروع المعرفة المختلفة وتوافر لها فنيين ورسامين أكفاء درسوا هذه الفنون في أوروبا وفي مصر، وفي عام ١٨٧٧، أصدرت عن هذه المطبعة مجلة (السمير الصغير) للأطفال مزودة برسوم داخلية وعلى الغلاف الرسامين وفقوا بأسماء عربية، ومنذئذ أصبحت الرسوم التوضيحية في الكتب والمجلات تمثل عنصرا اساسيا.[٢]

كانت الرسوم المطبوعة المشار إليها واقعية أكاديمية حيث تعلم الرسامين كما سبقت الإشارة في إيطاليا و فرنسا** ، وفي مصر على يد معلمين أجانب في مدرسة العمليات ومدرسة الفنون والزخارف فيما بعد.

وفي الوقت نفسه كانت المطابع الشعبية تنشر رسومًا ولوحات توضيحية ذات طابع فطري متأثر بملامح من الفن الأكاديمي المنتشر في البلاد دون الاعتماد على تقنياته، وفي الفقرة أولاً: تمت الإشارة إلى رسم مطبوع في كتاب شعبي مصري للرسام حسن شكيب وهي من هذه النوعية الفطرية، وكانت الطبعات الشعبية لكتاب ألف ليلة وليلة وكتاب كليلة ودمنة، وكتاب مقامات الحريري تزود برسوم فطرية.

يتحدث محمد عمر عن حاضر المصريين أو سر تأخرهم عام ١٩٠٢ فى فضل عن كتب الفقراء مشيرا الى أنها مملؤه بصور هزليه قبيحة يقطر منها القبح وقلة الحياء، ويصف هذه الصور المرسومه بأنها مفسده للأخلاق قيم على فسادها وان هذه الكتب برسومها تلك

---

* استمر صندوق الدنيا يطوف الشوارع في المدن والقرى الموالد حتى منتصف القرن العشرين نوع من الفرجة الشعبية الجذابة.

١ - مصطفى الرزاز واخرين: بانوراما فن الجرافيك المصرى فى القرن العشرين، مركز الفنون، مكتبة الاسكندرية ٢٠٠٣.

٢ - محي الدين اللباد: الكتاب العربي المصور للأطفال، وجهات نظر، دار الشروق القاهرة – العدد ٥٥ – ٢٠٠٣ أغسطس.

** أرسل محمد على بعثات لدراسة الطباعة والحفر والرسم الى أيطاليا عام ١٨٠٩ والى فرنسا عام ١٨٢٦.

كانت تطبع مرارا كثيرا فى شهر واحد ويؤكد ان فائق العقوبات يتضمن فى المادتين ١٥٦ و ١٦١ أن كلا من أنتهك حرمة الأداب وحسن الأخلاق بأشهار رسم أو نقش أو تصوير أو رمز وتمثيل يعاقب بالحبس من شهر الى سنة ويدفع غرامه من مائة قرش ديوانى وقرش الى ألف قرش

رابعًا: لوحات الفروسية وأبطال العرب:

الطباعة الليثوغرافية الملونة:

انتشرت في الأسواق الشعبية لوحات تتراوح أبعادها بين ٥٤×٧٥ وبين ٤٠×٥٦ مطبوعة على الحجر بالألوان داخل تحديدات خطية، تعبر عن فرسان العرب الخوارق عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزل والظاهر بيبرس وأبو زيد الهلالي والزناتي خليفة، فضلا عن صور للرسول سليمان الحكيم بين حراسه من الجن، ونوح عليه السلام، وإبراهيم عليه السلام يستقبل الذبح العظيم فداء لوالده إسماعيل، وعيسى بن مريم عليه السلام، ولوحات أخرى تمثل الخلفاء والأولياء الصالحين. والقديسين الأبطال. كل يصرع رمزًا للشر من الجن والمسوخ ومن البشر بالسيف أو بالرمح وهو على صهوة جواده العربي والسيدات على هودج فوق ظهر جمل مزخرف يشاهدن المعارك البطولية وفي خلفيات الرسوم تتناثر باقات الزهور والكتابات الشارحة التي تسمى كل شخصية بصفاتها المميزة.

فرسان متلاحمين في معارك الخير في مواجهة الشر، في أوضاع رمزية "ميلودرامية"، تتطاير فيها بقع الدماء وتسيل، وتشق الرؤوس إلى نصفين، حيث يحاكى الرسام إيقاع رواه السيرة الشعبية، التي كانت تروي على الربابة في المقاهي بجوار تلك اللوحات المعلقة على الجدران بكثافة.

صورت شخوص الفرسان والأخيار وأعدائهم الأشقياء بدون حراك، تقف في أوضاع استعراضية مثالية للإيضاح، وترسم الوجوه والأجساد الآدمية أمامية، بينما تتخذ الخيول وضعيات جانبية تلتوي رقابها وتتلاحم سيقانها في أوضاع قتالية.

وعلى الوجوه مشاعر محايدة بحيث تبدو وكأنها ملصقة (كولاجيا) من شخوص سابقة الإعداد، تلعب أدوارا مختلفة حسب الدور المنوط بكل منها. ويتأكد هذا المنهج "الكولاجي" التلصيقي في قدرة الفنان الفطري على الجمع بين أزمنة وأمكنة مختلفة في تكوين واحد، بل ويوفق بين ملامح اسلوبية مختلفة في نفس اللوحة.

ويولي رساموا تلك اللوحات أهمية كبيرة للملابس وأغطية الرأس وزخارف السروج والمباني والزهور للتغطية على فقر مهارات الرسم وبساطة الألوان، ومن هذه اللوحات ما يسجل الفنان تحته اسمه والمنطقة التي بها محترفة.

خامسًا: الأيقونات القبطية:

كانت الأديرة والكنائس الكبيرة في مصر ثمانية مؤسسات حريصة على التراث المصري الممتد كما كان رهبان مصر القديمة ، وكان هذا الحرص مقرونًا، بالارتباط بالحياة اليومية والملامح البيئية والأساطير الشعبية من ناحية، والتفاعل مع الثقافات الوافدة من ناحية أخرى، حيث إن الأيقونات القبطية كانت تعبر عن الموضوعات الدينية، ويحرص رساميها على أن تكون لغة الرسم متوافقة مع الذوق والوعي الخاص بالعامة من الناس الذين كان هؤلاء الرسامين أنقسما من أوساطهم الاجتماعية المتواضعة.

ولذا فإن نأمل اللوحات الايقونية القبطية المصرية يمكن أن يستقرئ التحولات التي طرأت على طبيعة الرؤية والنزعة الأسلوبية في الثقافة المصرية من عهد إلى أخر.

في أيقونات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نلمس النزعة الفطرية والملامح البيئية واستخدام الكتابات العربية وحدها أو بمصاحبة ترجمة من اللغة القبطية لتوضيح الرسوم والتعريف بكل شخصية، حيث يوضع اسمها بالقرب منها، كما في اللوحات المطبوعة ليثوغرافيا المشار إليها في رابعًا من هذه الدراسة . ومن ركاكة حروف الكتابة يتبين أن رسامي الأيقونات كانوا من العامة الذين (يفكون الخط) أو من الأجانب المتمصرين .

كان إبراهيم الناسخ* مصورا مشهورا للأيقونات في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ثم انضم إلى مرسمه يوحنا الأرمني القدسي، وعندها حضر انسطاسي الرومي القدسي** من القدس تتلمذ في هذا المرسم إلى أن أقام مرسمه الخاص وعمل معه عدد من الرسامين المصريين الذي لا يوقعون على أعمالهم، وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ينشط رسامي أيقونات وقعوا أعمالهم كل بأسمه مثل جرجس الرومي***، و يوحنا الأرمني**** ومنقريوس وجرجس بن حنانيا.

---

* الناسخ: كناية على عمل تواضع الفنان واعترافه انه ينسخ عن السلف أو عن نفسه باعتباره مهنيًا.

** انسطاسي الرومي القدسي: يوناني الأصل جاء إلى مصر من القدس واستوطن بها.

***جرجس الرومي: مصري لقب بالرومي لأنه كان يقطن حارة الروم بالقاهرة.

**** كانت القدس مركزًا محوريا لتصوير الأيقونات على مختلف الطرز باعتبارها ملتقى الحجاج المسيحيين من أنحاء العالم الذين يتبركون باقتناء تلك الأيقونات. وقد هاجر بعض هؤلاء للعيش والعمل في مصر.

تتراوح أساليب التصوير في تلك الفترة المرسومة بالتمبرا على الألواح الخشبية بين تقليد الطراز البيزنطي والروسي كما في أعمال جرجس بن حنانيا، وجرجس الرومي.

وفي أعمال كل من إبراهيم الناسخ وأنسطاسي الرومي ويوحنا الأرمني تتضح ملامح التأثير الحبشي تارة وتقنية تصوير المخطوطات تارة أخرى أما الأيقونات الموقعة باسم منقريوس فهي طراز مصري قبطي يتسم بالتلقائية والبساطة والرمزية، ومن الأساليب المصرية الخالصة ما تمثله أيقونات منسوبة إلى اخميم رسمها فنانين مصريين بأسلوب فطري مع نزعة زخرفية رمزية وقوة تعبير تعد امتدادا للفن القبطي.

سادسا فن خيال ظل المصري:

كانت عرائس الخيال المملوكية تستمد جذورها من تقاليد من التصوير الفاطمي والمملوكي، ومن مخطوطات الحيل الهندسية مثل (الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل) (لأبي العز اسماعيل ابن الرزاز الجزري)، وتقاليد المفرغات في الثُريات المعدنية والنوافذ الخشبية المخروطة (المشربيات) ففي تلك العرائس التي تمثل الفرسان والفروسية والبحارة المقاتلين، والشيوخ والأفيال والحيوانات المفترسة حيث تظهر في الأخيرة التأثير الهندسي الايقاعي ويتم تطويع الرسوم لتلائم غرض العرض والتحريك وامكانات التفريغ بما يضمن عدم تفككها أو التوائها. أثناء العرض، ومرعاة تصوير الحركات التمثيلية المتوافقة مع أدوار النصوص الموضوعة.

أما عرائس الخيال التي أُنتجت في مصر بعد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ وطوال القرن التاسع عشر، فكانت تتسم بالطابع الزخرفي المتوارث عن النماذج القديمة (المملوكية)، تداخلت معها عناصر وطرق صياغة للشخوص والملابس والأدوات، والملامح المعمارية ذات طابع يجمع بين الطراز العثماني والباروكي، وبين الموضوعات والتفاصيل الفرنسية في تصوير الشخوص والأثاث والملابس.

كانت فرق الخيال المصرية الجوالة في القرن التاسع عشر ثمانية وعشرون دوراً تمثيلياً، فيقدمون عرضاً مختلفاً في كل ليلة رمضانية، وتمتلك كل فرقة ما بين مائة ومائة وستين شخصية، وقطعة من عرائس الخيال من بشر وطيور وحيوانات، وعناصر معمارية واخرى بيئية، ولعبة الدير التي ترجع إلى القرن السابع عشر تتكون من مائة وستين قطعة، وتستخدم الفرقة عرائس مصنوعة في فترات زمنية مختلفة وذات أساليب متنوعة وهذا من مميزات مجموعات العرائس من حيث الثراء والتنوع وتعدد العناصر.

ومن الضروري أن تكون العرائس مرنة بحيث تسمح بحركات المشي والجري والتشقلب والدوران، تمسك أباريق الشاي والشراب، وتقفز على ظهر حصان وتتخرط في مبارزة

بالسيوف وتؤدي حركات بهلوانية، وتجلس بأدب على مقعد فضلاً من تمثيلها الحياة اليومية. وذلك بمرونة العرائس من ناحية وبمهارة اللاعب المتمكن من ناحية أخرى.

وتستمد عرائس خيال الظل في القرن التاسع عشر مصادر تأثيرها من الفن والثقافة الغربية الفرنسية خاصة بصياغة فطرية ناقدة حيث التعبير عن المقاهي وأواني الخمر ورجال في حالة تعاطي سيدات شقراوات مسدولة شعورهن، عاريات الصدر وعلى وجوههن آثار ملونات التجميل وفي أيديهم مرايا زخرفية والستائر المرخية والثريات وأعمدة الاضاءة وقطع الأثاث الفرنسية) وجنود فرنسيين بالقلنسوات "النابليونية"، مدججين بالبنادق الطويلة المثبت فيها السلاح الأبيض، ومدافع ثقيلة على عجلات يعدها "الطوبجية" من نوافد المنارة، و"توافذ قوطية" الطابع، والقائد الذي يجلس على قمة الفنار يضع ساقاً على الأخرى يحمل مناظره ومن خلفه حارسه الشخصي، يتضح في صورة الفنار التأثير الفرنسي بوضوح من رسم الأشخاص ونوع التسليح بالبنادق الطويلة ذات السلاح الأبيض المشروع، والقلنسوات "النابليونية" والمدافع الثقيلة، وشكل المقعد الذي يجلس عليه القائد وزيه وحذائه المدبب، وحتى الفنار ذاته تم زخرفته بنوافذ أقرب إلى شبابيك الكنائس القوطية المطعمة بالزجاج المعشق، وفوق البوابة وجدنا تسجيلاً يوثق تاريخ انتاج هذا التصميم (الفنار)، حيث دون رقم ١٢٨٩ هجرية الموافق ١٨٩٢ ميلادية.

وبالتزامن مع تخرج أول دفعة من مدرسة الفنون الجميلة ١٩١١-١٩١٢، شهد فن عرائس خيال الظل تدهوراً شديداً في التصميم والتقنية، إلى أن يندثر في نهاية الاربيعينات بسبب انتشار العروض السينمائية والمسرحية كما يصرح (أحمد الكومي) اخر من مارس لعبة الخيال بأن فنه لم يعد مرغوباً فيه. [١]

وكانت الشخوص البطولية تجزأ إلى قطع منفصلة تمثل الرأس والرقبة والساعدين والعضدين، والكتف، والجزء الأسفل. بينما كانت الشخوص الثانوية تصنع من قطعة واحدة ماعدا الزراعان، وكانت تلك القطع توثق في نقاط محددة في بعضها بروابط مرنة، تسمح لها بالحركة بواسطة اعواد طويلة مثبته في كل قطعة من الخلف، يحركها اللاعبين أمام شاشة، ومن خلفها اضاءة تجسد أشكالها والوانها على الناحية الأخرى من شاشة المواجهة للنظارة. وأثناء التحريك يتم تشغيل تكوينات حركية متغيره بالعرائس المخصصة لكل دور.

وما يهمنا في هذه الدراسة هو التأكيد على وجود هذا النوع من التعبير الفني ذي الطابع التشخيصي والتصويري في القرن التاسع عشر بقدر من الرواج الشعبي الواسع، ومن ثم نعرض لمجموعة من عرائس خيال الظل التي نُفذت في أواخر القرن التاسع عشر، تختلف

---

(١) سعيد أبو رية: دراسة عرائس مسرح خيال الظل الشعبية في مصر منذ العصر الفاطمي والافادي منها في تدريس الاشغال الفنية بكلية التربية الفنية، رسالة ماجيستير غير منشورة، كلية التربية القنية جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٤.

كثيراً عن عرائس الخيال المملوكية المصرية التي ترجع إلى ١٣١١م أثناء حكم الظاهر بيبرس، وهي تمثيليات وضعها خصيصاً لمسرح الخيال المؤلف محمد ابن دانيال(*) وأقدم العرائس.

التي عثر عليها ترجع إلى عام ١٢٥٠، اكتشفها لا عب خيال ظل اسمه (حسن القشاش) في قرية صغيرة اسمها (المنزلة) بالدلتا. ووجد معها مخطوطتين لتمثيليات خيال الظل ترجع إلى القرن السابع عشر ١٦١٢ من تأليف (مسعود علي النحلة) و (داوود المناوي العطار)، وقد استغل القشاش وولده (درويش) هذه الاكتشافات في إعادة إحياء فن خيال الظل، وصنعوا عرائس جديدة تتميز بالفطرية والبساطة والخشونة، يوجد مجموعة كبيرة منها في متحف الانتوجرافي التابع للجمعية الجغرافية بالقاهرة.

تتنوع شخوص خيال الظل لتشمل عسكر بملابسهم الرسمية، وفلاحين ونجارين وملاحين وصيادين، وسحرة مغاربة ومشايخ ورهبان وطبالين وسيدات راقيات وخادمات، وتتفاوت اعمار العرائس فمنها الشباب والأطفال والمسنين القصار وطوال القامة، وقد يتميز الشخوص بالنحافة أو بالسمنة ومنها الشامخ والكسول الهزلي.

وتتسم رؤوس عرائس خيال الظل بتمايز الشخصيات والتعبير عن الأدوار، ومعظم أوجه العرائس تتخذ الوضع الجانبي للوجه (Profile)، حيث تظهر الملامح المميزة للشفاه المضمومة أو المفتوحة والأنوف المعقوفة أو المرفوعة، وتظهر العيون عن اختلاف سماتها، والشوارب واللحى المبالغ في نسبها بصورة كاريكاتيرية، فاللحية الممشطة بعناية تمثل سيد فاضل، واللحية الشعثاء للأشخاص عديمي القيمة، وتتم نوعية الحفر والتفاصيل عن صفاة الشخصية للأخيار والأشرار، وعن المركز الاجتماعي للشخصية بالإضافة إلى الملامح، فالعمامة المهندمة للشخص صاحب المرتبة وللموظف الرسمي الكبير، ويتفاوت التمايز لغطاء الرأس في تصميم العروسة لمكانة الشخص ومهنته وسلوكه، وتصبح شخصيات ذات الملامح المميزة علاقات محفوظة للجماهير، وتساهم في وضوح المغزى من الرواية.

كان فريق مسرح الخيال طوافاً وله تقاليده الخاصة ويمارسه الغجر الجوالين، وكانوا يتمتعون بجودة الالقاء والتأثير التعبيري الدرامي عن قصص الخيال الاسطورية وقصص الحياة اليومية، وموضوعات هزلية مفرطة وأخرى رومانسية، وتمثيل الأحداث فضلاً عن مهارة بارعة في تحريك العرائس خلف الشاشة المضيئة.

وباستثناءات قليلة فإن نصوص التمثيليات شأنها شأن الفن الشعبي بصفة عامة مجهولة المؤلف، ويشارك النظارة في طلب الأدوار المحببة لديهم في كل مرة، وأحياناً يطلبون اعادة

(*) التمثيليات هي: طيف الخيال- عجيب وغريب- والمُتيم.

عرض ما يستملحونه من ادوار مرة بعد الأخرى، ومن التمثليات الأكثر شعبية تمثيلية العجيب والغريبب وتضم سبعة وعشرين من أرباب الحرف يستعرضون مهاراتهم النوعية، وروايـــة المنار، والحرب ضد الأجانب "وتمثيلية الدير" وتمثيلية "التمساح"، كلها اكتسبت شعبية واســـعة بين الجماهير في الأسواق، وأحياناً يقوم اللاعبون بالتوليف بين الأدوار المختلفة فـــي ســـياق متجانس.

وكان مشهد عروض عرائس الخيال شائعاً في شوارع القاهرة في غضون القرن التاســـع عشر حيست وظفت روايات ابن دانيال التي كتبها في القرن الثامن عشر وعروض مســـعود على النحلة، والريس داوود المناوي العطار في القرن السابع عشر.

وقد واصل صناع مسرح خيال الظل ابتكار الحيل الذكية، المؤثرات الصوتية والحركيـــة والضوئية والموسيقية، لتأكيد الجو الدرامي الاسر لعروضهم الفنية التي تمثل مشاهد من الواقع بعد تكثيفه دراماتياً تارة و مشاهد اسطورية تراثية تارة أخرى، من ثم التف حـــولهم النظـــارة بشغف وحماس.

ويتم تنظيف خليفة مسرح خيال الظل من وراء الشاشة بصورة نمطيـــة حيـــث يتضـــمن مشاهد لتفاصيل معمارية اسلامية– بوابات– عقود– منارات– مئاذن وقباب وجدران مزخرفة، ويطلق على تلك الخلفيات منصطلح "قويصرة"، وتتدلى القناديل والمصابيح من العقـــود فيمـــا يشبه سجادة الصلاة أو زخرفة الصفحة الافتتاحية للمخطوطات الاسلامية، ويتم تثبيـــت تلـــك القطع بالإضافة إلى قطع الاثاث بدبابيس خلف الشاشة مباشرة. وتتكون فرقة ممثلين مســـرح الخيال من خمسة أشخاص، بالإضافة إلى أربعة عازفين للموسيقى. وفي الأصل كانت الدفوف وحدها مصاحبة للآداء التمثيلي والحركي، ثم صـــاحبها آلات أخـــرى كـــالطبول والصـــنج والمزمار منفرد ومزدوج البوصات، إلى جانب التصفيق الإيقاعي وتقليد أصوات الحيوانات أو أصوات الضرب والشغب، بحيث تندمج في سياق العرض وتتوافق مع أحداثه.

<u>خلاصة</u>

كان الفنانين الوطنين في موقف بين فنونهم التراثية، الشعبية خاصةً، وبين نزعاتهم الفطريـــة، وكانت هذه النزعة الأخيرة بسبب انتشار النسق الأكاديمي من حولهم، فشرعوا إلى التخفـــف من تقاليد التراث الوطني للإقتراب من ذوق الخاصة الجديد (الأكاديمي)، ولكن عدم تـــدريبهم أكاديمياً جعلهم يرسمون وينحتون اعتماداً عن السجية والفطرة، متـــوهمين أنهـــم يرســـمون كالأكاديمين، فأصبحوا بذلك مقسمين بين ثلاثة ولاءات، الولاء للنبع التراثي الممتد والمتراكم (الفن الشعبي)، والولاء النسبي فنون الاوروبيين، والولاء لفطريتهم الخاصة. ومن ثـــم كـــان

انتاجهم الفني معبراً عن هذا التوزع في النظم البصرية التراثية والأكاديمية والفطرية رغم ما فيها من مفارقات واسعة.

ولو قارنا شخوص خيال الظل بالرسوم التوضيحية للكتب الشعبية التي انتجت في القرن التاسع عشر، وأعمال التصوير الزيتي المعاصرة لها، والتي استمر كتيار محدود حتى بعد تخريج الدفعات الأولى من مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، بالصورة الفتوغرافية للتخت الشرقي، وصورة تفصيلية من سجادة إيرانية، سيتضح لنا هذا التوجه للمماحكة بملامح معينة من النسق الاستشراقي مع الحفاظ بما يشبه ثنائية الأبعاد بنسبة ما، وملامح من طراز المخطوطة العربية، فالمنظور الهوائي يستخدم عن حياء، وتصبح العناصر كالمطروقة أو البارزة اكثر منها مجسمة في الفرع، لا هواء من حولها، ولا انفعالات على وجوها، وحركاتها تمثيلية اصطلاحية ثبوتيه،

وحركة الملابس والستائر مجمدة كذلك- بينما موضوع الرسم وملابس الشخوص وطراز الأثاث وعناصر الديكور غربية بصورة واضحة، وبذلك كان الفن التصويري التلقائي المصري في القرن التاسع عشر بمثابة مرحلة تمهيدية وبعد تأسيس المدرسة وتبني تقنيات ومناهج التعليم الأكاديمية انسحب هذا الفن الفطري بدرجة كبيرة- ليتربع النموذج الغربي الأكاديمي والاستشراقي على الحركة الفنية وعلى الذوق العام بين الطبقات العليا والوسطى، في مرحلة انتقال ثانية إلى أن التقت في الأربعينيات بتيار وطني، جديد مستنير، مزود بحساسية إيجابية للتراث الوطني، والشعبي خاصة، ويدافع عن القيم الانسانية، وعن الصدق التعبيري في الفن الفطري الذي كان حبيب جورجي، رائد هذا الاتجاه يرى فيه، النبع الصافي الذي يمكن من خلاله إعادة استدعاء خبرات التراث الماضي، وإعادة المصالحة مع المجتمع ومع البيئة، ومع اللاوعي الجمعي الذي لفت إليه الأنظار عالم النفس التجريبي (كارل يونج)، وفي مرحلة الانتقال الثانية تلك تواصل التفاعل بصورة أكثر وعياً وايجابية مع فنون الغرب التقدمية وليس الأكاديمية الجامدة.

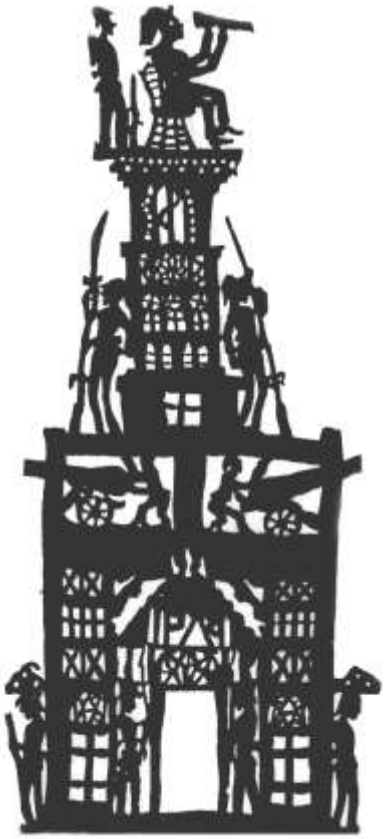
لوحة زيتيه للفنان محمد زكى راتف بعنوان رقص شعبى ، زيت على قماش 1938 - متحف الفن المصرى الحديث - تمثل اللوحة نموذج لمواصلة الأسلوب الفطرى فى التصوير المصرى بعد تأسيس مدرسة الفنون الجميلة.

رسم توضيحى من كتاب شعبى مصور طبع فى مصر فى نهايات القرن التاسع عشر

رسم قطرى مطبوع على الحجر (الليثوغراف الملون يمثل فارس العرب
أبو زيد الهلالى يصرع الهراس ، وباقات الزهور متطايرة فى الهواء - 28ز3 × 41 سم
القاهرة - القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين

رسم قطرى مطبوع على الحجر (الليثوغراف الملون يمثل فارس العرب
الزير سالم يصرع جساس الذى قتل كليب غدراً ، وجليلة حزينة عليه وفى الخلفية حصان كليب وحيدا حزينا
40.5 × 56.5 القاهرة - القرن التاسع عشر أوائل القرن العشرين

أيقونة قبطية من التصوير المصرى فى القرن التاسع عشر - أسلوب الحميم - من مقتنيات كنيسة العذراء مريم (الكنيسة المعلقة) مصر القديمة -القاهرة.



نموذج من عرائس خيال الظل المصرى يمثل فكر الاسكندرية أنتج فى أواخر القرن التاسع عشر ومدون عليه تاريخ 1399هـ والمعاصر 1872م. ويتضح فيه التأثير الفرنسى فى زى العناصر والملابس والآلات وشكل المعمار - مجموعة متحف برلين.

نموذج من عرائس خيال الظل يرجع إلى القرن التاسع عشر يوضح التأثير الفرنسى ، يمثل غانية تتبرج داخل مقصورتها أمام النافذة تحت ستارة نصف مسدولة، مجموعة المتحف الجغرافى بالقاهرة

فاصيل من إحدى عرائس شخوص خيال الظل من مجموعة المتحف أنثوجرافى بالقاهرة
جلد مصبوغ ومذون -القرن التاسع عشر

صورة فوتوغرافية لتخت عربي مصري - القرن التاسع عشر

تفصيل من سجادة إيرانية تمثل التأثير الأوروبي في التصميمات التصويرية الشرقية
القرن التاسع عشر

مصادر البحث:

- أحمد تيمور: خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، دار الكتب العربي، القاهرة 1957.
- بول كاله: خيال الظل فى القطر المصرى، مجلة الادب والفن، الجزء الرابع، لندن ١٩٤٤.
- جين فرانكو: دروب إلى فن جديد، مجلة اليونسكو، العدد 130، ابريل 1972.
- جمال لمعي: الفطرية في الفن القبطي، المؤتمر الأول للفن الفطري، قطاع الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة، القاهرة، 2002.
- حمدي احمد عبدالله: الخصائص الفنية للتصوير الفطري الغربي والإفادة منه في تدريس التذوق الفني لتلاميذ المرحلة الثانوية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، 1978.
- سعيد أبورية: دراسة في صناعة الدمي المتحركة في شخوص خيال مسارح خيال الظل المنتشرة في مصر منذ العصر الفاطمي والإفادة منها في تدريس الأشغال الفنية والشعبية في كلية التربية الفنية. رسالة ماجيستير غير منشورة: كلية التربية الفنية. جامعة حلوان 1984.
- سعيد أبو رية: نماذج معاصرة لدمي خيال الظل كمدخل توصيلي لخبرات تعليمية للمرحلة الاعدادية، رسالة دكتوراه غير منشوره، كليةالتربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة1990.
- سعد الخادم: الصناعات الشعبية في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1957.
- سعد الخادم: الفنون الشعبية وأثرها في حركتنا الفنية الحديثة، جمعية محبي الفنون الجميلة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1960.
- سعد الخادم: الدمي المتحركة عند العربن الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦.
- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.
- عبد الحميد يونس: خيال الظل، المكتبة الثقافية، مكتبة مصر القاهرة 1967.
- مصطفى الرزاز: مسرح خيال الظل: تراث المسرح، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، العدد I ، يوليو 2000 ، القاهرة.

- مصطفى الرزاز واخرين: بانوراما فن الجرافيك المصرى فى القرن العشرين، مركز الفنون مكتبة الاسكندرية ٢٠٠٣.
- مصطفى الرزاز: الفن المصري الحديث: القرن العشرين، قطاع الفنون التشكيلية وزارة الثقافة– مصر، ٢٠٠٧.
- محي الدين اللباد: الكتاب العربي المصور للأطفال، وجهات نظر العدد الخامس والخمسون، اغسطس 2002، الشروق، القاهرة.
- محمد عمر: حاضر المصريين أو سر تأخرهم، مطبعة المقتطف بمصر، تحقيق مجيد طوبيا، دار مصر المحروسة، منشورات الجمل ألمانيا، ٢٠٠٢.

- Boardman John: Greek Art, Thames and Hudson, London 1996.
- Colin sexton: Art School, Chartwell Books Inc. New York 1999.
- Centlivres. Pierre& Demont. MC: Imageries Populaires; en Islam, Georg, Geneve 1997.
- Strumikko Andrzej: Arabic Print, Project (5)- (102), Warszawa 1974 pp16-19.
- Lemaire Gerard Georges: The Orient in western art, Konemann2000.
- Kahel, paul E: The Arabic Shadow play in Medieval Egypt Journal of the Pakistan Historical Sociely Karachi 1954.