DOI: 10.22034/JACO.2022.357981.1263

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
The influence of Arab nationalism on modern Egyptian art:
Studying the evolution of modern Egyptian art from 1920 to 1960
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالۀ پژوهشی

تأثیر جریان ملی‌گرایی عربی بر هنر مدرن مصر
(مطالعۀ تحولات هنر مدرن مصر از ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰)*

بهاره براتی[۱]، مهدی محمدزاده[۲]**، محمدرضا مریدی[۳]، سعید خاورنژاد[۴]

۱. پژوهشگر دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۲. استاد تمام، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر تبریز، تبریز، ایران.
۳. دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۴. رییس انیستیتوی هنر خاورمیانه، فرانسه.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۰۶/۰۴ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ انتشار : ۱۴۰۱/۱۰/۱۱

چکیده
هنر مدرن مصر در بستر جنگ‌های استقلال‌طلبانه، ایدئولوژی چپ‌گرایانه و احساسات ملی‌گرایانه طی دهۀ ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ شکل گرفت. هنرمندان مدرن مصر به دنبال هنری بومی، ملی و مصری بودند تا بتوانند از طریق آن تمامیت مصر را ترسیم کنند. برخلاف این ایده که هنر مدرن پدیده‌ای غربی و اروپایی است، هنرمندان کشورهای غیرغربی همچون مصر به تجربه‌های مهمی در مدرنیسم هنری بومی، ملی و غیرغربی رسیده‌اند، گرچه در تاریخ‌نگاری هنر مدرن اغلب این تجربه‌ها نادیده گرفته می‌شوند و کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند. در مقالۀ حاضر به این پرسش‌ها می‌پردازیم که مدرنیسم هنری مصر چگونه شکل گرفت؟ چگونه ملی‌گرایی مصری بر جریان هنری ملی و مصری تأثیر داشت؟ هنرمندان به چه تجربه‌هایی در مصر دست یافتند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها روش تاریخ‌پژوهی در پیش گرفته می‌شود تا با گردآوری مستندات و مطالعات منابع موجود، روند استنباطی از تحولات هنر مدرن مصر ترسیم شود. هدف این پژوهش بررسی نحوۀ شکل‌گیری هنر مدرن مصر به عنوان یک کشور غیر غربی و تبلور انواع ناسیونالیسم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در آن است. پژوهش حاضر از نوع کیفی و به روش توصیفی- تحلیلی با استفاده از روش تاریخ‌پژوهی به انجام رسیده است.
نتایج پژوهش نشان داد سه جریان زیر را باید در ملی‌گرایی مصر متمایز کرد که هنرمندان متأثر از این سه جریان به تجربه‌های متفاوت از هنر مدرن مصر ارائه دادند: ۱. ناسیونالیسم فرهنگی: باستان‌گرایانه و تاریخ‌گرایانه (همچون آثار محمود مختار)، ۲. ناسیونالیسم اجتماعی: بومی‌گرایانه و منظره‌نگارانه (همچون آثار راغب ایاد)و ۳. ناسیونالیسم سیاسی: بیانگرانه و سوسیالیستی (همچون آثار عبدالهادی الجزر). بررسی آثار هنرمندان حاکی از تلاش آنها در شکل‌دادن به مدرنیسم هنری بومی و ملی داشت. این تجربه‌های هنرمندان مصری الهام‌بخش هنرمندان بسیاری در جهان عرب طی سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ بود.

واژگان کلیدی: *هنر مدرن مصر، ملی‌گرایی عرب، مصر مدرن، هنر غیرغربی، هنر مصر.*

مقدمه
کمبود دانش در مورد هنر مدرن در خارج از مرزهای اروپای غربی و آمریکا نویسندگان این مقاله را بر آن داشت تا مطالعات عمیق‌تری در خصوص تاریخ هنر مدرن مصر آغاز کنند. از این‌رو سعی شد با بررسی منابع اولیه و بررسی آثار هنری در مجلات، مکاتبات اداری و تاریخ سیاسی، ضمن بررسی آثار هنری این دوره، عوامل مؤثر در شکل‌گیری جنبش مدرنیستی در هنر مورد ارزیابی قرار گیرد و در این راستا تلاش محققین این بود که جنبش مدرن در مصر به عنوان بخشی از پدیدۀ جهانی مدرنیسم نگریسته

* این مقاله مستخرج از رسالۀ دکتری «بهاره براتی» با عنوان «تحلیل گفتمان سیاسی در نقاشی معاصر مصر براساس روش تحلیل گفتمان لاکلا و موف» است که به راهنمایی دکتر «مهدی محمدزاده» و «محمدرضا مریدی» و مشاورۀ «سعید خاورنژاد» در سال ۱۴۰۱ در دانشکدۀ هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول:mehdimz722@yahoo.com,۰۹۱۴۸۲۸۱۱۲۵

شود. علت توجه به هنر مدرن مصر از بین کشورهای غیرغربی نقش اصلی مصر در شبکه‌های سیاسی، تجارت و فرهنگ قرن بیستم است. با این حال، بیشتر منابع خارجی تا حد زیادی عاملیت مصر و مسائل خود مصر را در ایجاد مدرنیتهٔ هنری نادیده گرفته و آن را یک پدیدهٔ وارداتی محض معرفی می‌کنند. ضرورت ایجاب می‌کند جهت درک بهتر از فرهنگ‌های بصری جهانی که بشر در آن زندگی می‌کند، تاریخ‌های متنوع زیستی مورد خوانش جدید قرار گیرند. در طول دهه‌های آخر قرن نوزدهم و دهه‌های اول قرن بیستم، ایدهٔ مصر به عنوان کشوری که می‌تواند استقلال کامل داشته باشد با قدرت در محافل روشن‌فکری مصر ظهور کرد. وضعیت مصر در آغاز قرن بیستم با توجه به تعریف «ملت» بسیار پیچیده است. از یک سو این کشور رسماً بخشی از امپراتوری عثمانی، تحت اشغال انگلیس و فرانسه (از سال ۱۸۸۲)، و از سوی دیگر دارای پیشینهٔ تاریخی قوی و قدرتمندی به عظمت فراعنه بود. در بررسی آنچه که ناسیونالیسم مصر به دست آورد، باید همهٔ این عوامل را در نظر گرفت. مصر، در فرهنگ عرب و مذهب اسلام، با کشورهای عربی همسایه مشترک بود. این تاریخ کهن و با عظمت، با کشف‌های باستان‌شناختی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بیش از پیش درخشید. در واقع مصر ترکیبی از فرهنگ‌هاست و هریک از هنرمندان مصر به فراخور نگاه و ایدئولوژی خود با زبان مدرن سعی در ترسیم نگاه ناسیونالیستی خود داشتند. اغلب این هنرمندان پیشگام از دانشکدهٔ جدید هنرهای زیبا در قاهره فارغ‌التحصیل شده بودند. «محمود مختار»، «راغب ایاد»، «محمود سعید»، «محمدناجی»، «عفت ناجی»، «عبدالهادی الجزار» و هنرمندان دیگر در شکل‌گیری و رسمیت‌یافتن جنبش مدرن در مصر نقش بسزایی داشتند.

مقالهٔ حاضر سعی دارد با انتخاب هدفمند هنرمندان پیشگام و مدرن مصر به بررسی مدرنیسم در نقاشی مصر بپردازد. پیوند ملی‌گرایی و استعمارگریزی ملت–دولت مصر در این سال‌ها منجر به خلق آثاری با زبان مدرنیته در حوزهٔ نقاشی شد که پیوند عمیقی با شرایط سیاسی و اجتماعی روز مصر داشتند.

مصر کانون رنساس عرب از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا آغاز قرن بیستم بود. ایدهٔ مبارزه با استعمار فرانسه و انگلیس و استقلال از عثمانی به الگوی دیگر کشورهای عربی درآمد. مصر هویت تازه‌ای برای عرب ترسیم کرد که از یک سو ریشه در تمدن غنی دوران فراعنه و از سوی دیگر در عقل‌گرایی دوران مدرن داشت. استقلال مصر در سال ۱۹۱۹ و انقلاب مصر در سال ۱۹۵۶ نیز الگوی تحولات سرزمین‌های عربی در این دوران از بیروت تا قاهره و بغداد بود. مدرنیزاسیون هنر مصر نیز چنین جایگاهی در جهان عرب داشت.

پژوهش حاضر به تحولات سیاسی و اجتماعی مصر در سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ می‌پردازد؛ یعنی دورانی که می‌توان آن را اوج ملی‌گرایی در مصر دانست. این دوران به تقریب، با آغاز استقلال مصر در ۱۹۲۲ آغاز و با شکست اعراب از اسرائیل در ۱۹۶۷ رو به پایان می‌رود. مدرنیزاسیون سریع مصر در پیوند با ملی‌گرایی عربی که مصر الهام‌بخش آن بود موجب شد هنر مدرن مصر جایگاه مهمی در جهان عرب بیابد.

در این پژوهش این پرسش مطرح می‌شود که هنرمندان پیشروی مصر همچون «محمود مختار»، «راغب ایاد»، «محمود سعید»، «محمدناجی»، «عفت ناجی» و «عبدالهادی الجزار» به چه تجربه‌هایی در زمینهٔ هنر مدرن دست یافتند؟ چگونه تلاش کردند هنری مدرن اما مصری خلق کنند؟ چگونه تجربه‌های هنر مدرن در گفتمان ملی‌گرایی عربی شکل گرفت؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها به مرور تحولات سیاسی مصر و جریان‌های مختلف ملی‌گرایی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و تأثیر این جریان‌ها بر تجربهٔ هنرمندان پیشرو مصر می‌پردازیم.

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی بر روش‌شناسی مطالعات تاریخ است. در واقع تاریخ‌پژوهی، مطالعهٔ مستندات تاریخ است که با هدف بررسی مسئلهٔ خاصی از دانش تاریخ صورت می‌گیرد. این امر در سه مرحلهٔ گردآوری اطلاعات و سپس طبقه‌بندی منظم و منطقی آنها پس از رفع تعارض‌ها و تزاحمی‌های داده‌ها و مرحلهٔ سوم، پردازش منطقی و عقلی و استخراج پاسخ مسئله به صورت استدلالی صورت می‌گیرد (سلیمانی امیری، ۱۴۰۰، ۱۷۴).

تکنیک مورد استفاده در روش‌شناسی تاریخی، «تحلیل روند» است؛ اگرچه اختلاف نظرهای زیادی در خصوص تعریف «روند» وجود دارد اما منظور ما از روند، متصل کردن مجموعه‌ای از رویدادها در یک موقعیت است (استراس و کوربین، ۱۳۸۵، ۱۴۴). این کار با توجه به پرسش‌های پژوهش، شامل دنبال کردن روند تحولات سیاسی، سیاست‌های اجتماعی، برنامه‌های فرهنگی مانند تأسیس نهادهای هنری و برگزاری نمایشگاه‌های و رویدادهای هنری است.

بنابر این در این پژوهش به تحولات درهم‌تنیدهٔ سیاسی، فرهنگی و هنری طی سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ پرداخته خواهد شد. روند تحولات هنری براساس تحلیل آثار هنرمندان پیشرو و اثرگذار دنبال می‌شود. انتخاب این هنرمندان مبتنی بر نمونه‌گیری هدفمند است. به‌طورکلی انتخاب هنرمندانی که سرآمد یک جریان هنری بودند یا نقش مهمی در یک جریان هنری داشتند.

پیشینهٔ پژوهش

«پاتریک کین» در کتابی با عنوان «سیاست هنر در مصر مدرن: زیبایی‌شناسی، ایدئولوژی و ملت‌سازی» که در سال ۲۰۱۳

منتشر شده، بر تغییرات آشفتهٔ دهۀ ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ تمرکز می‌کند، زمانی که گفتمان جنجالی و عملکرد هنری در برابر محافظه‌کاری ریشه‌دار و هم‌دست فرهنگ نخبگان و دولت توسعه یافت (kane, 2013). اشکال رادیکال انتقاد فرهنگی و ناهماهنگی پدیدار شد و این میراث همچنان از طریق کنشگری و مخالفت معاصر طنین‌انداز می‌شود. این ظهور سبک‌های هنری، مانند سوررئالیست مصری را بررسی و مختصات آنها را نسبت به نهضت فرهنگ نخبگان، و همچنین اقتدارگرایی دولتی و برنامه ملی‌گرایانه ناصر مطرح می‌کند. او از طریق آثار هنرمندان و منتقدانی مانند عبدالهادی الجزر و جمال الساگینی، بینش نادری از تجربهٔ فرهنگی و زیبایی‌شناختی مصر و چگونگی شکل‌گیری آن در بستر کشمکش سیاسی و اجتماعی ارائه می‌کند. «جسیکا وینگار» در کتاب «برآورد خلاقانهٔ سیاست، هنر و فرهنگ در مصر معاصر» که در سال ۲۰۰۶ منتشر کرده، رویکرد قوم‌نگاری به هنر مدرن مصر داشته است (Winegar, 2006). این پژوهش، یکی از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ هنر مدرن مصر، گزارش تاریخی مربوط به هنر مدرن و معاصر، هنرمندان، آثار و اهمیت آنها برای پیشرفت هنر مدرن در مصر است. «لیلیان کارنوک» نیز در کتاب «هنر مصر معاصر» هنرمندان را از طریق تعهدات نهادی و سیستم‌های پشتیبانی با نگاه مردم‌شناسی مورد کاوش قرار می‌دهد (Karnouk, 2005). «سگرمن» در کتاب «مدرنیسم آنسوی نیل» چارچوب‌های استاندارد تاریخ هنر و درک مشترک از هنر اسلامی، هنر مدرن و هنر شرق را به چالش می‌کشد (Seggerman & Mukhtar, 2014). علاوه بر منتقدان و مورخان هنر، بسیاری از هنرمندان مصر نیز در نشریات مختلف به طور توصیفی در مورد عملکرد و آثار خود مکتوباتی را ارائه داده‌اند. هفته‌نامهٔ آنلاین الاهرام در بخش هنر و فرهنگ هر هفته مقالات متعددی در مورد هنرمندان مصر و آثارشان ارائه می‌دهد؛ که در خور توجه هستند. آنچه این پژوهش را از دیگر پژوهش‌ها متمایز می‌کند این است که در این پژوهش سعی شده است، تأثیر گفتمان سیاسی – اجتماعی ناسیونالیسم در سال‌های مد نظر پژوهش بر هنرهای تجسمی خاصه نقاشی مورد بررسی قرارگیرد.

ادبیات نظری پژوهش

• مدرنیسم هنری و ملی‌گرایی در مصر

بسیاری از محققان دیدگاه مدرنیسم را به عنوان پدیده‌ای صرفاً اروپایی به چالش کشیده‌اند. اگرچه زایش مدرنیسم در اروپا بوده اما بعد از ورود به کشورهای دیگر به فراخور وضعیت فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آن کشورها بومی شده است. در ایران «جلیل ضیاءپور» با ارائهٔ مکتب کامل، برخلاف «گرینبرگ» به کارکرد خودنقادی در نقاشی، وجود تداوم تاریخی در نقاشی، فقدان برنامه‌ریزی مدرنیته در هنر و اهمیت بستر تاریخی و فرهنگی هنر مدرن، اعتقادی ندارد (رفیعی‌راد، اکرمی و کیاده، ۱۳۹۸، ۶۱). هدف او اگرچه نیل به فرمالیسم است، اما قواعدی که در مکتب کامل مطرح کرد با مبانی غربی آن متفاوت است. یا در سوریه، برخی هنرمندان، با خلق آثار ارزشمند با شیوه‌ها و سبک‌های غربی، در دوران تحت تسلط فرانسه، هویت تاریخی مردم سوریه را بازیابی و با ارائهٔ تصویری مناسب و دلنشین از طبیعت و معماری سوریه، نگاه مخاطبان شیفتهٔ غرب را به سوی داشته‌های بومی سوریه چرخاندند (محمدزاده و طالبی، ۱۴۰۰، ۱۸۰-۱۸۱). در افغانستان، نقاشان معاصر افغانستانی، با تکیه بر وجه ساختاری نگارگری، راهبردهایی جهت بهره‌گیری از امکانات آن در تلفیق با مبانی هنر مدرن، ابداع کرده‌اند (رفیعی‌راد و محمدزاده، ۱۳۹۹، ۱). مثال‌های متعددی می‌توان در این‌باره ذکر کرد که همگی نشان می‌دهند هنر مدرن پس از ورود به کشورهای خاورمیانه، صرفاً به نحو تقلیدی محض به کار گرفته نشده و بومی شده‌اند. در کشورهای چند پارادایمی همچون مصر، ایران و هند مدرنیسم به شدت با تاریخ سیاسی، فرهنگی و اجتماعی این سرزمین‌ها گره خورده است. تغییر اولویت‌های زیبایی‌شناختی همراه با نیاز به یک هنر بومی، منجر به جنبش هنرهای مدرن در مصر شد. این جنبش از مسیر اروپایی، به سمت انتزاع رسمی، پیروی نکرد. این تخصیص و مشارکت، یک تقلید ساده نبود بلکه یک انتخاب فعال و حساب شده بود که با اهداف مختلفی انجام می‌شد. در خصوص هنر مدرن در کشور مصر باید اذعان داشت که هنرمندان مصری هم به واسطهٔ آموزش در آکادمی‌های اروپایی خصوصاً فرانسوی با تکنیک‌های هنر مدرن و هم از سنت‌های بصری محلی مصری، عرب و اسلامی آگاه بودند. با این دیدگاه هنر مدرن مصر، با ایجاد یک بوم التقاطی که شامل موضوعات داخلی، بومی و فرهنگی و تکنیک غربی بود به هنر جهانی پیوست. یکی از عوامل تسریع‌کننده برای این استقراض در اوایل قرن بیستم، شکل‌گیری ملت واحد و مستقل مصر بود. البته باید خاطر نشان کرد که تأسیس دانشکدهٔ هنر در سال ۱۹۰۸، خود نقش زمینه‌ای را در شکل‌گیری جنبش هنر مدرن در مصر ایفا کرد (Hanna, 2011, 154).

تا زمان جنگ جهانی اول، اندیشهٔ ملی‌گرایی مصری عمدتاً با امپراتوری عثمانی - اسلامی شناخته می‌شد. رسمی‌ترین شکل آن را می‌توان در بیانیه‌های حزب کامل یافت. پس از جنگ جهانی اول، این سکولار ناسیونالیسم بود که با برچیدن امپراطوری عثمانی و ایجاد حزب وفد، توسط «سعد زغلول» بر اوضاع مسلط شد. ملی‌گرایی که در دههٔ ۱۹۲۰ حاکم شد، مبتنی بر گفتمانی بود که اتحاد ملت را در افتخار به مصر باستان و فرعونیان و رود نیل می‌دانستند (AlSayyad, 2005). براساس این ایدئولوژی،

نیل که متعلق به تمامی مردم مصر بود و برای آنها به واسطهٔ حاصل‌خیزکردن زمین و رونق کشاورزی و مظهر حیات و باروری بود نقش مهمی در یکپارچه‌کردن ملت داشت. از این‌رو سمبل دهقان مصری نمادی از ملی‌گرایی از سوی هنرمندان و فرهیختگان انتخاب شد.

اوج بحران در طی ملی‌شدن کانال سوئز در سال ۱۹۵۶، پس از تجاوز سه‌جانبه به مصر توسط فرانسه، انگلیس و اسرائیل صورت گرفت، که به دنبال اعلام ناصر در مورد تصمیمش برای ملی‌شدن کانال سوئز، یهودیان به صورت گسترده دستگیر شدند و مشاغل آنها تصاحب و بسیاری مصر را ترک کردند. به دنبال ملی‌شدن کانال سوئز، اقتصاد مصر در قرن بیستم بهبود یافت. این اقتصاد مؤسسات و بازارهایی را تقویت کرد که جوامع هنرمندان حرفه‌ای را در قاهره و اسکندریه پرورش دادند. در اواخر دههٔ ۵۰، جمعیت خارجی مصر، که در نیمهٔ اول قرن بسیار زیاد بود، به میزان قابل توجهی کاهش یافته بود. دنیای هنر از الگوی مشابهی پیروی می‌کرد: هنرمندان خارجی که مناظر و فضای بکر مصر را مناسب برای کار و تمرین یافته بودند مصر را ترک کردند، و یا دستکم مدارکی جهت حضور آنها در این برهه از زمان وجود ندارد. آنچه باقی‌مانده، تصویری ملی از هنر مدرن مصر در نیمهٔ اول قرن بیستم است که منعکس‌کنندهٔ شرایط سیاسی در اواسط قرن است.

در این پژوهش جهت سهولت در مطالعه و جلب توجه به ابعاد مختلف گفتمان ناسیونالیسم وجوه مختلف فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آن تفکیک شده است.

- ملی‌گرایی فرهنگی و تاریخ‌گرایی در هنر مصر

بعد از انقلاب سال ۱۹۱۹ و به ویژه بعد از کشف مقبرهٔ «توتعنخ‌آمون» در سال ۱۹۲۲، اولویت‌های فرهنگی ملی از عربی-اسلامی به مصر باستان تغییر پیدا کردند. این آرامگاه در تاریخ ۴ نوامبر ۱۹۲۲ در درهٔ پادشاهان توسط «هاوارد کارتر» و با حمایت مالی «لرد کارنارون» کم‌وبیش دست‌نخورده یافت شد. از این پس هنرمندان با رجوع به فرهنگ باستانی مصر سعی کردند پیشینهٔ پر افتخار این سرزمین را به عنوان ابزاری قوی برای مبارزه با استعمار اتخاذ کنند. «در این دوره که به آن «رنسانس مصر» گفته می‌شود، نسلی از هنرمندان مدرنیست مصری سنت‌های غربی را که در طول تحصیل خود در اروپا به دست آورده‌اند، برای ابداع و مدرن‌سازی عناصر زیبایی‌شناختی مصر باستان و توسعهٔ سبک ملی جدید ترکیب کردند» (Radwan, 2017, 36).

محمود مختار (۱۸۹۱-۱۹۳۴) را می‌توان مهم‌ترین نمایندهٔ این نوع ملی‌گرایی دانست. وی به عنوان برجسته‌ترین مجسمه‌ساز مدرن مصر، در سراسر زندگی حرفه‌ای خود بین قاهره و پاریس در رفت‌وآمد بود. سگرمن او را یک نمایندهٔ خوب از مصر مدرن می‌نامد (Seggerman & Mukhtar, 2014, 31). مهم‌ترین عملکرد مختار این بود که زیباشناسی پیکرتراشی پاریس را با تصاویر و فرم‌های مصر باستان ترکیب کرد. آثار محمود مختار از بسیاری جهات مطابق با ناسیونالیسم سکولار دههٔ ۱۹۲۰ با استفاده از عناصر فرعونی، روستاییان و زن به عنوان سمبل ملت بود (Abu Ghazi,1964, 105). استفاده از زنان در آثار هنرمندان این نسل را باید در چارچوب تغییر نقش‌های جنسیتی بررسی کرد. در آثار مختار، ملت مصر تنها به‌صورت یک نهاد سیاسی نیست بلکه یک ایدهٔ فرضی و ساخته شده‌ای است که اعضایش را حول یک سری خصوصیات و تاریخ‌های مشترک، متحد می‌سازد (Anderson,1991).

مختار در زمان تحصیل خود در École Égyptienne، مجسمهٔ خاوالا بنت الازوار را خلق کرد (تصویر ۱). این اثر یک جنگجوی زن مسلمان را نشان می‌دهد که با لباس مردانه در جنگ پیروزمندانه علیه ارتش بیزانس در سوریه شرکت کرده است. الازوار همچنین به موضوع تعدادی از مجلات معاصر مربوط به زنان و همچنین متون تاریخی در مدارس دخترانه دولتی تبدیل شد (Booth, 1997, 843-853). یکی از جزئیات جالب توجه در این اثر، لباس زن است که پشت آرنجش قرار دارد و نشان‌دهندهٔ این است که او در حال حرکت است و به سمت دشمن هجوم می‌برد. این اثر اولیه چندین معیار از سبک مختار را نشان می‌دهد. اولین معیار، انتخاب یک زن به عنوان نمادی از ملت است. دوم لباس در حال

تصویر ۱.خاوالا پسر الازوار. مختار، ۱۹۱۰. مأخذ:www.Egyptionmusuems.net.

حرکت است که از مشخصه‌های آثار مختار بوده و بعدها به یکی از مؤلفه‌ای سبکی وی تبدیل شد. در خاولا، مختار یک زن را از تاریخ عرب-اسلامی انتخاب می‌کند که مظهر و نشان‌دهندهٔ ملت است (تصویر ۲)، نماد استفاده از زن برای نشان‌دادن ملت در فرهنگ بصری، ادبیات و سیاست‌های آن زمان مصر رایج شده بود. در نشریات، مصر معمولاً به صورت یک زن نشان داده می‌شد، که معمولاً از سوی مردان فرانسوی، ترک و بریتانیایی مورد ظلم قرار گرفته بود (Baron, 2005). برای مختار، تاریخ مصر حولِ یک گذشتهٔ عربی-اسلامی می‌چرخید؛ این مدلی بود که او بعداً از آن دور شد. این انتخاب همچنین با سبک معماری نئو-مملوک[1] که در آن زمان در مصر غالب بود، تشدید شد (Sanders, 2008, 56). در خاولا، مختار از طریق انتخاب نوع خاصی از اولویت تاریخی در تجسم یک ملت مدرن شرکت کرده بود. با ترسیم پرتره‌ای از یک شیرزن قهرمان عرب-اسلامی، از گذشتهٔ مشترک عرب-اسلامی برای ملت مصر حمایت می‌کرد. این انتخاب تاریخی بعد از حضور در دانشکدهٔ هنرهای زیبا و در اوایل مسیر شغلی‌اش در پاریس تا حد زیادی تغییر پیدا کرد.

مجموعه آثار او و خصوصاً شاهکارش – بیداری مصر (۱۹۲۰-۱۹۲۸) – راهی را برای تجسم بصری ملت- دولت فراهم ساخت (تصویر ۳). روایت ساخت مجسمهٔ بیداری مصر به خوبی نمایانگر گفتمان ناسیونالیستی در جامعه است. پس از پایان جنگ، مردم از دخالت بریتانیایی‌ها در ادارهٔ کشورشان خسته شده بودند و در خیابان‌ها شروع به تظاهرات کردند. حتی گروه‌هایی از زنان نیز دست به اعتراض زدند و در تظاهرات شرکت کردند که در حافظهٔ ملت به عنوان نماینده‌ای از تأثیر گسترده ناآرامی‌ها باقی ماند (Baron, 2005, 107). این رویدادها که در نشریات بین‌المللی پوشش داده شد، مختار را ترغیب کرد تا مجسمهٔ یادبودی از آنها بسازد. او ابتدا در سال ۱۹۲۰ یک مجسمهٔ کوچک را در پاریس برای سالن هنرمندان فرانسه ساخت و آن را بیداری مصر[2] نامید (تصویر ۲). گروهی از دانشجویان مصری به ملاقات مختار رفتند و از مجسمهٔ جدید او در پاریس بازدید کردند و بلافاصله به وجه ناسیونالیستی اثر پی بردند. آنها در نشریات مصری مطالب پرشوری را در حمایت از اثر او نوشتند و برای ساخت یک نسخهٔ عمومی یادبود، از این مجسمه یک کمپین ملی راه انداختند. در

تصویر ۲. محمود مختار، مجسمهٔ بیداری مصر ۱۹۲۰-۱۹۲۸. مأخذ: Seggerman & Mukhtar, 2014

تصویر۳. حومهٔ شهر، راغب ایاد، ابرنگ روی کاغذ، ۵۰×۷۰ سانتی‌متر،۱۹۳۵. مأخذ: www.finart.gov.eg.

نهایت تصمیم گرفته شد که به درخواست حزب وفد، این بنای یادبود روبروی ایستگاه راه آهن اصلی قاهره نصب شود (Abu Ghazi & Boctor ,1949, 53). محمود مختار تصمیم گرفت به جای اینکه مجسمه‌اش را مطابق نمونه‌های فرانسوی قالب‌گیری کند و آن را از جنس برنز بسازد، آن را از گرانیت صورتی از معادن سنگ اسوان، مانند مجسمه‌های یادبود رامسس بسازد. علی‌رغم اهمیت منابع فرانسوی برای آثار مختار، همانطورکه «پارتا میتر»و «جان کلارک» به ترتیب در رابطه با هنر مدرن در هند و شرق آسیا استدلال کرده‌اند، در حالی که اشکال و تکنیک‌های مورد استفادهٔ هنرمندان مدرن در سایر نقاط جهان غالباً منابع خود را از اروپا کسب می‌کردند، اما خود معانی متفاوت جدیدی جهت ارائه به‌دست آوردند. فرم‌های جدید غربی، در بافت فرهنگی و اجتماعی مصر، تجسم مدرنیت‌های بود که ناسیونالیست‌های مصری به آن پرداختند. به عنوان مثال در بیداری مصر، مختار ریشهٔ این مدرنیته را در یک تاریخ محلی باستانی ریخته و معانی جدید و پیچیده‌ای را تولید کرده است. علاوه بر این، نمادگرایی که او به کار برد، چیزی از چالش‌های خاص مصر را در فرایند تصور یک ملت منسجم مواجه می‌کند (Miller, 2012, 80). توصیف «حسنین هیکل» از لحظهٔ افتتاح این مجسمه بسیار جالب و پرمعنا است: «درعصر یکشنبه، ۲۰ مه ۱۹۲۸، هزاران هزار نفر از مردم مقابل ایستگاه قطار قاهره جمع شده بودند، آنها توسط وزارت امور عمومی مصر دعوت شده بودند، تعدادی از این هزاران نفر از همهٔ گوشه و کنار مصر به آنجا آمده بودند تا از مجسمهٔ بیداری مصر محمد مختار دیدن کنند. درآنجا، یک قلب واحد، قلب مصر می‌تپید. به افتخار با شکوه گذشته و ایمان به عظمت آینده» (Abu Ghazi, 1964, 105).

«کارنوک» در کتاب «هنر مدرن مصر» بعد از توصیف مجسمه می‌نویسد: هنگامی که جمعیت به امید آینده، به این تمثیل بزرگ که مصر مدرن و باستان را به هم گره زده بود خیره شدند، به نظر می‌رسد تمام روح آنها به عنوان روح جاودانهٔ مصر یک‌جا جمع شده است (Karnouk, 2005). نکتهٔ عجیب این است که مصر معاصر به عنوان یک زن تجسم یافته است، اما جز تعداد معدودی زن، حضور بانوان در این مراسم ممنوع شده بود. محمود مختار، در اثر خود با عنوان مصر به عنوان یک زن، بیداری مصر را در بستر توسعهٔ نمادنگاری ملت مصر به عنوان یک زن نگاه می‌کند (Baron, 2005, 81-57).

زن روستایی در مجسمه‌های مختار، یک زن قوی و یک نماد تاریخی است. او کاملاً قائم ایستاده است، و ردایش که سراسر بدنش را پوشانده خطوط عمومی قوی را ایجاد کرده است. لبهٔ V شکل لباسش در قسمت گردن، یک یقهٔ مردانه و صورتش به یک شکل پرهیزکارانه یک اعتماد سرد را نشان می‌دهد. مختار خطور خارجی تصویر او را پررنگ نشان داده است تا از دور قابل مشاهده باشد. خطوط ضخیمی دور چشمش وجود دارند و شبیه چشم هوروس از مصر باستان هستند. موهای سرش به صورت کلاسیک پیچ خورده است و یک روسری ضخیم از زیر حجاب سنگی‌اش مشخص است که به یک پیشانی‌بند متصل است؛ این پیشانی‌بند یک نماد مصر باستان برای سوسک سرگین‌خوار (برای مصریان مقدس) است. حتی با اینکه این زن روستایی ضرورتاً برگرفته از یک تصویر مصر باستان نیست اما مختار از طریق حالت ایستادن و خصوصیاتش بر جاودانگی او تأکید کرده است. او به مردم گوش می‌دهد و پیام آنها را به ابوالهول منتقل می‌سازد. با اینکه خود این اثر پیامی را (با حالت ایستادن زن) منتقل می‌کند اما این مجسمه انتقال پیام‌های بین اعتراضات فرهنگی و مردم را نیز نشان می‌دهد. این مجسمه علاوه‌بر نمایش نمادین مصر، مباحث عمومی این ملت مدرن را نیز نشان می‌دهد (Seggerman & Mukhtar, 2014, 33). حالت ایستادن این زن روستایی و حالت نشان‌دادن چهره از زیر حجابش، یک تصویر قدرتمند است. «ژست زن روستایی در بیداری مصر به صورت مستقیم از زنان مصری نمی‌خواهد که کشف حجاب کنند بلکه یک ملت نوظهور و بیدار را تجسم می‌کند» (ibid, 34). به طور کلی در آثار محمود مختار زن نماد ملت مصر است این نوع نگاه در تداوم دیدگاه سایر ناسیونالیست‌های مصری و مستشرقین است که زن روستایی را نمادی از باروری و بقای درهٔ نیل می‌دانند (Gasper, 2009; Selim, 2004). مختار به جای اینکه صرفاً نمادی از مصر را بسازد، فرم آثارش را به نحوی انتخاب می‌کند که یک زیبایی‌شناسی مدرن را با تکیه بر عقاید ناسیونالیستی‌اش نشان دهد.

- ملی‌گرایی اجتماعی و بومی‌گرایی در هنر مصر

در خصوص مورد اول در نیمهٔ اول قرن بیستم، و با افزایش

فوریت در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ و اوایل دههٔ ۱۹۴۰، در بین نخبگان مصر بحث‌های زیادی درمورد آنچه که آنها تصور می‌کردند «مسئلهٔ دهقانان» بود، مطرح شد (Mitchell, 2002, 132). از دیدگاه نخبگان فقر و بیسوادی دهقانان ظاهراً مانعی بر سر مدرنیزاسیون مصر محسوب میشد. در سال ۱۹۳۸، سه مقالهٔ مهم از «مشکل دهقانان» منتشر شد. علاوه بر این، قرار بود یک موزهٔ کشاورزی جدید، به عنوان مبنایی برای اصلاحات کشاورزی افتتاح شود[۳] اگر ادبیات مصر در این سال‌ها نیز مورد بررسی قرار گیرد علاقهٔ مشترک هنرمندان و نویسندگان به ملت و تجسم آن در چهره‌های دهقانان، زن و به مصر باستان، تأکیدی بر جریان گفتمان ناسیونالیسم بر ضد استعمار و تفکرات لیبرالیسم است.

«توفیق الحکیم»، یکی از این نویسندگان است که نقش عمده‌ای در ترویج اندیشهٔ ناسیونالیستی ایفا کرد. بسیاری از نوشته‌ها از سال ۱۹۱۵ بر مناطق روستایی به عنوان مصر اصیل متمرکز شدند و دهقانان قشری که از غرب متأثر نشده بودند، به عنوان نمایندهٔ مصر جدید معرفی شدند. در برخی از نوشته‌ها، دهقانان حتی به عنوان نوادگان مصریان باستان ظاهر می‌شود. به عنوان مثال، در رمان مشهور الحکیم «بازگشت روح»، دهقانان نقش مصر باستان را ایفا می‌کنند (کسمایی،۱۳۶۶، ۵۷) در این زمان، زن دهقان به عنوان اصل «مادر ملت» معرفی می‌شود. البته هیچ بعید نیست که نقاشان مصری این برهه از زمان تحت تأثیر اساتید اروپایی خود که به مناطق بکر و روستایی اطراف مصر در جست‌وجوی مشرق زمین، علاقه داشتند؛ به این نوع نگاه و موضوعات علاقه‌مند شده باشند. اما به هر حال دهقانان موضوع مورد علاقهٔ هنرمندان در این برهه از زمان بود.

در ذیل نقاشی‌های ظاهراً منسجمی از کشور مصر در سال‌های کاری این نقاشان ارائه می‌شود که در زیر لایه‌های پنهان آن نوعی مغایرت ثابت و مداومی از ایدهٔ ملت واحد و متحد مصری وجود دارد (Mitchell, 2002, 182).

راغب ایاد[۴] (۱۸۹۲-۱۹۸۲) را می‌توان نمایندهٔ این نوع از ناسیونالیسم دانست. وی متولد یک خانواده مسیحی قبطی در الفرقالا، یک منطقهٔ متوسط در قاهره بود و در مارس ۱۸۹۲ به دنیا آمد، او به مدرسهٔ فرانسوی کاتولیک فرریس رفت. تحصیل او در خارج از کشور، در میان مسیحیان قبطی متداول و مرسوم بود (Hassan, 2003, 20). راغب، یکی از اولین دانشجویانی بود که در سال ۱۹۰۸ یعنی در زمان تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای قاهره وارد این دانشکده شد و در سال ۱۹۱۰ همراه مختار فارغ‌التحصیل شد.

تصویر ۴. الزارع، راغب ایاد،۱۹۸۵. مؤخذ: www.finart.gov.eg.

او در سال ۱۹۲۸ یا ۱۹۲۹ نمایشگاه‌هایی با مضامین روستایی در این شهر برپا کرد و عنوان شوالیه در سال ۱۹۳۹ توسط دولت ایتالیا به او اعطا شد. حضور وی در ایتالیا به طور مستقیم در آثار وی تأثیر گذاشت. مهم‌ترین خصوصیت آثار راغب ایاد حضور همیشگی شخصیت دهقان و مناظر مربوط به زندگی مرسوم و عوام مصریان در نقاشی‌ها و طراحی‌های راغب است که به عنوان متریالی جهت نمایش ایدهٔ ملت متحد انتخاب کرده است. هرچند به نظر می‌رسد ایاد در انتخاب دهقانان به عنوان سوژهٔ اصلی، تحت تأثیر هنر منظره‌نگاری ایتالیایی بوده است. مسئلهٔ دهقان، در دههٔ ۱۹۲۰ شخصیت اصلی در هنر و اندیشهٔ ایتالیایی بود.«هنر دهقانان در شبه جزیرهٔ ایتالیا در دهه‌های اول قرن بیستم به عنوان یک موضوع مورد علاقه و منبع الهام ظاهر شد و از طریق نمایشگاه‌ها و نشریات تبلیغ شد نمایشگاه‌های مهم شامل محور اصلی نمایشگاه قوم‌نگاری سال ۱۹۱۱، و نمایشگاه هنر روستایی، در سال ۱۹۲۱ برپا شد که هدف آن کاوش امکانات جدیدی بود که هنر روستایی می‌تواند به طراحان معاصر ارائه دهد» (Miller, 2012, 128-129). البته در آثار ایاد دهقان نماد اقلیتی بود که مورد ستم واقع شده بودند. این انتخاب با اقلیت‌بودن خود ایاد به عنوان یک قبطی بی‌ارتباط نبود.

یک نمونهٔ برجسته از استفادهٔ ایاد از منابع مختلف جهت نمایش هویت ملت مصر اثر الزارع است (تصویر ۴). این اثر، یکی از آخرین آثار نقاشی ایاد است که در سال ۱۹۵۸ خلق شده است. این اثر تمام ایدئولوژی راغب را نسبت به مسئلهٔ ناسیونالیسم نشان می‌دهد: موضوع نقاشی، کشور مصر است که به صورت یک منظرهٔ روستایی به تصویر درآمده است. چهارپایان، انسان و ماشین سخت مشغول کار آبیاری در امتداد رود نیل هستند و روی‌هم رفته فضای ملت را ترسیم می‌کنند. مصر در یک قالب مستطیل شکل عمودی نشان شده و توالی رویدادها، این نقاشی را به یک نقشه و جدول زمانی تبدیل کرده است. قسمت بالای تابلو، خانه‌هایی با مشخصه‌های ویژهٔ مصر علیا وجود دارد و در بخش پایینی شیوه‌های آبیاری آن به چشم می‌خورد، همان اندازه که بخش بالایی تابلو مربوط به مصر علیا به عنوان گذشتهٔ باستانی مصر است، بخش مربوط به دلتا نشانگر فناوری مدرن‌تر است که این نقاشی را به تصویری از تاریخ ملت مصرتبدیل کرده است. هرکدام از عناصر اصلی زاویهٔ یکسانی از بوم را نشان می‌دهند و برای ایجاد یک نظام کارآمدِ واحد با هم ترکیب شده‌اند. بدن دهقانان که لباس‌های محلی بر تن دارند، بخشی از سازوکار کشاورزی است. در چهره و فیگور کشاورزان اثری از سختی کار کشاورزی دیده نمی‌شود. در این اثر ایاد سعی کرده تفاوت‌های منطقه‌ای و زمانی را نشان دهد، تفاوت‌هایی که در بطن یک ملت وجود دارد اما مانع از این احساس کلی نمی‌شوند که این نقاشی، تصویری از یک مصر یکپارچه در امتداد رود نیل است.

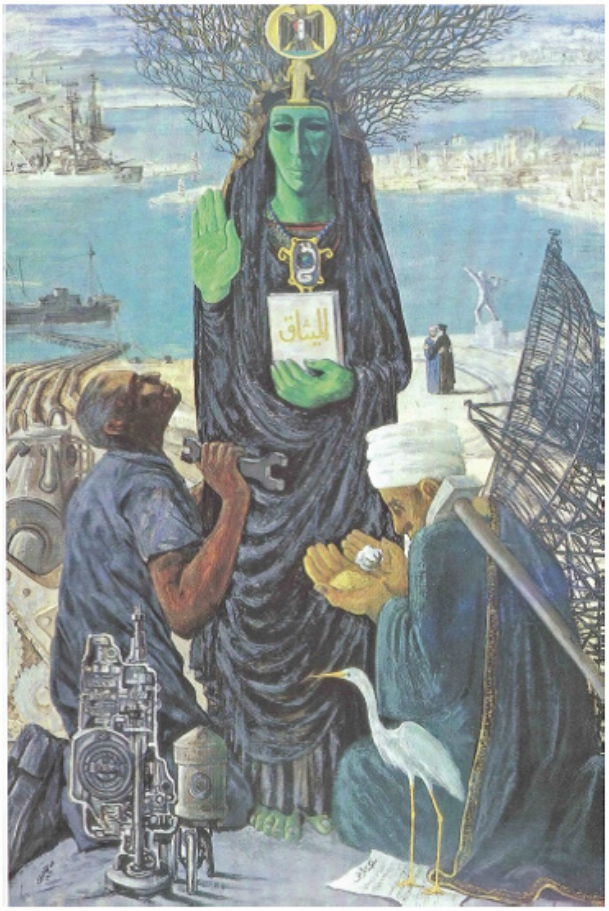
- ملی‌گرایی سیاسی و بیانگری در هنر مصر

در سال ۱۹۵۲ در پی انقلاب افسران آزاد در قاهره و سرنگونی سلطنت و تبعید ملک فاروق، جمال عبدالناصر جوان رئیس جمهور مصر شد و کشور را به سمت گفتمان سوسیالیسم پیش برد (عزیزیان، ۱۳۹۶). پس از انقلاب سال ۱۹۵۲، دولت ناصر بخشی از بودجهٔ خود را به فرهنگ اختصاص داد و هنر را به عنوان یک بازوی مهم اطلاعاتی و تبلیغاتی جهت نیل به اهداف دولت مورد حمایت قرار داد. وزارت فرهنگ در سال ۱۹۵۸ به دستور ناصر تأسیس شد. این وزارتخانه تا به امروز به عنوان میراثی از سوسیالیسم دولتی، اسپانسری بینال‌ها و همچنین زیرساخت‌های قوی گالری‌های ملی را بر عهده دارد و مانند یک داور رسمی برای تولید و مصرف هنر درمصر نقش کلیدی ایفا می‌کند (Elshakry, 2009). به تدریج این وزارتخانه در همان سال‌های ریاست جمهوری ناصر عبدالجمال به مرکز برنامه‌ریزی انقلاب فرهنگی تبدیل شد. ثروت عکاشه، که خود از افسران آزاد بود، یکی از وزرای معروف این وزارتخانه بود. وی در چاپ و نشر کتب هنری اهتمام جدی ورزید. «این مؤسسه بر کل کنگره‌ها و کنفرانس‌های ادبی، عربی و بین‌المللی نظارت داشت و حتی اعضا و شرکت‌کنندگان آن را انتخاب می‌کرد. این سازمان حکم یک مؤسسهٔ جدید، منع و یا تحریم آن را صادر می‌کرد. همچنین این مؤسسه بر کل جوایزی که حکومت انقلاب برای تقدیر از آثار هنرمندان، ادبا و متفکران در نظر گرفته بود نظارت داشت. این جوایز به افرادی تعلق می‌گرفت که آثاری همسو با اهداف انقلابی و سوسیالیستی حکومت تولید می‌کردند. مؤسسات فرهنگیِ انقلاب در کمین هر تحول و یا جنبشی جدید در حوزهٔ ادبیات و هنرها نشسته بودند. شورای عالی نظارت، به جنبش شعر جدید، با این اتهام که جنبشی عصیانگر علیه نظام است، اجازهٔ ادامهٔ فعالیت نداد. همچنین، هزینه‌های زیادی در زمینهٔ تغییر نگاه و کنش‌های هنرمندان و کنترل برنامه‌ها و آثار هنری صرف شد. فیلم‌های سینمایی، برنامه‌های رادیویی، هنرهای تجسمی و موسیقی تا حد زیادی کنترل و جهت‌دهی شدند (عزیزیان، ۱۳۹۶، ۳۸).

درحوزهٔ هنرهای تجسمی هنرمندان از طریق استعمارگریزی یا استعمارزدایی، و پیوستن به نهادهای سوسیالیسم ناسیونالیستی، لزوماً شیوه‌های هنر تجسمی را با ایدئولوژی ملی پیوند دادند و آن را به گفتمان غالب تبدیل کردند. در

این زمان مضامین ملی‌گرایی متفاوت از آنچه در زمان سعد زغلول و حزب وفد از سوی محمود مختار اتخاذ شده بود؛ مورد توجه قرار گرفت. توجه از به مصر باستان به مصر معاصر معطوف شد. علل متداول مانند نفی حکومت استعماری و بعداً ضد صهیونیسم دولت‌ها و هنرمندان از حاشیه‌های مخالف طیف سیاسی در سراسر جهان عرب راگرد هم آورد. به عنوان مثال، حامد ایواز نقاش (۲۰۱۱-۱۹۱۹) وی بارها و بارها آثاری را با محوریت کانال سوئز در زمان ملی‌شدن این کانال خلق کرد. طاها حلیم (۲۰۰۳-۱۹۱۹)، راغب ایاد (۱۸۹۲ - ۱۸۸۲)، و عفت ناجی (۹۴-۱۹۹۵) جهت مستندسازی پروژهٔ ساخت سد اسوان، کمک‌های مالی دریافت کردند. فضای ایجادشده در بین هنرمندان به نحوی بود که هنرمندان مخالف سیاست‌های سوسیالیسم لزوماً مخالف هنرمندانی که برای دولت کار می‌کردند، نبودند. و یا حتی هنرمندانی که برای دولت کار می‌کردند لزوماً با تمامی عملکردها و تصمیمات دولت موافق نبودند و حتی در لایه‌های پنهان آثارشان به طرز هوشمندانه‌ای بر تصمیمات دولت نقد ظریفی ارائه می‌دادند. در زمانی که گفتمان سیاسی غالب جامعه گفتمان سوسیالیسم بود، هنرمندان افسانه‌های عامیانه، محله‌های موجود در بافت سنتی شهر و مکان‌های عمومی و ساکنان آنها، دهقانان و ارتباط آنها با نیل و زمین کشاورزی، فراعنه و حتی خدایان اساطیری را به عنوان موضوع آثار خود برمی‌گزیدند. بدون شک عبدالهادی الجزار[۵] یکی از مهمترین هنرمندان سوسیالیست مصری محسوب می‌شود. وی در سال ۱۹۲۵ در اسکندریه مصر به دنیا آمد، اما در سال ۱۹۳۶ به همراه پدرش که یکی از دانشمندان الازهر بود به قاهره نقل مکان کرد. این خانواده در محلهٔ سیده زینب، در حاشیه قرون وسطایی و مدرن قاهره ساکن شدند. بنابراین، الجزر در سنت‌های مذهبی شهری رشد کرد. آثار الجزر در دوسالانه‌های ۱۹۵۲، ۱۹۵۶و ۱۹۶۰ ونیز به عنوان یک هنرمند رسمی مصری به نمایش گذاشته شد و برای کار و تحصیل از دولت بورس‌های تحصیلی دریافت کرد.

مجسمه‌ای ازیک زن که به سبک فراعنه ایستاده است و کتابی به نام «میثاق» به دست دارد، کشاورزان پنبه‌کار و گندم‌کار و صنعتگران که در برابرآن زانو زده و گویا آرمان خود را در آن جستوجو می‌کنند. در دستان زمخت مرد کشاورز گیاه پنبه‌ای نرم و لطیف قرار گرفته است. دستان زمخت حکایت از ملت سختی کشیده است. نیل در پس‌زمینه بخش زیادی از تصویر را اشغال کرده است، از سر مجسمه شاخه‌هایی شبیه درخت روییده که گویا تأکیدی بر خصوصیت حاصل‌خیزی و رویش در مصر است. وجود لک‌لک در جلوی تصویر اشاره‌ای است به نقش خدایان مصری که در شکل حیوانات ظاهر می‌شدند و نشانگر پیوند انسان و حیوان در فرهنگ مصر باستان است که در هنر و ادبیات مدرن از سوی هنرمندان دگربار مورد توجه قرار گرفته است. لک‌لک نماد دانش و خرد بوده و در این اثر بر روی متنی که بر کاغذ نگاشته شده، ایستاده است. تحوث از نخستین خدایان مصر باستان، مردی با سر لک‌لک بود هم عنتر هم لک‌لک، حیوانات مقدسی برای تحوث بود. او همچنین واسطهٔ بین خیر و شر بود. برروی سر مجسمه زن یک شاهین قرار دارد. شاهین به عنوان محافظ به شمار میرفت و متعلق به حوروس، پسر ایزیس و اوزیریس بود. در واقع شاهین یکی از اساطیر مصر باستان بود. حوروس یک بازیگر اصلی در داستان ایزیس و اوزیریس بود _ که جنگ بین او و ست خدای صحرا و طوفان تا بیداری ازیریس ادامه یافت. گفته می‌شود ارتباط‌دادن حوروس با شاهین برای این بوده که او خود را خدای آسمان و جنگ می‌دانست. «این اثر به عنوان نمادی از انقلاب ۱۹۵۲ شناخته می‌شود» (Win-egar, 2006, 270)؛ (تصویر ۵).



تصویر ۵. عبدالهادی الجزر، میثاق،۱۹۶۲. مأخذ:www.Egyptionmusuems.net.

بحث

ورود هنر مدرن به مصر توسط هنرمندانی که به فرانسه سفر کرده و یا در آکادمی‌ها و دانشگاه‌های فرانسوی و اروپایی تحصیل پرداخته بودند، با شکل‌گیری گفتمان ناسیونالیسم در بخش‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی همراه بود. در خاورمیانه ملت-دولت‌هایی خصوصاً در واکنش به استعمار تشکیل شدند، که همین ملت‌ها موجب ظهور هنر مدرن در این منطقه به روش غیر اروپایی آن شدند (Seggerman & Mukhtar, 2014, 28).

در بررسی جامع هنر مدرن، لازم است هنر این دوران به طور کامل در یک بستر بین‌المللی لحاظ شود. در واقع باید رابطهٔ هنر مدرن با هنر و نهادهای اروپایی را با اصطلاحاتی که کلارک در مدرنیسم در آسیا (۱۹۹۳) تعریف کرده، درک کرد: وقتی فرم‌ها و تکنیک‌ها، بافت فرهنگی را دچار تحول می‌کنند، معانی پیدا می‌شود که حتی بعضی مواقع برای کسانی که در همان فرهنگ زندگی می‌کنند، قابل تشخیص نیستند. این چیزی است که پارتا میتر (۱۹۹۴) «تغییر الگو» نامیده و مفهوم آن این است که رابطهٔ هنر مدرن مصر با هنر اروپایی جزو یکی از رویکردهایی است که در تکرار خاص مدرنیسم تحت تأثیر قرار می‌گیرد. از فاکتورهای دیگری که در این میان نقشی بر عهده دارند می‌توان به ترکیب‌بندی اجتماعی مصر اشاره کرد که دست‌کم وجود ساکنین خارجی، اقتصاد غالباً مبتنی‌بر کشاورزی کشور، تاریخ فرعونی و نقش متغیر زنان در نیمهٔ اول قرن بیستم، نام برد. این موارد در ایجاد یک سنت از هنر مدرن در مصر مشارکت دارند، در حالی که در ابتدا با سنت‌های هنر مدرن اروپا پیوند خورده‌اند، معانی مختلف به خود می‌گیرند و به روش‌های مختلف در بافت مصری عمل می‌کنند. به طور کلی تأثیر ناسیونالیسم به اشکال متنوع آن در مصر بر مدرنیزاسیون هنری در هنرهای تجسمی را می‌توان در جدول ۱ طبقه بندی کرد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شد این نکته مورد توجه قرار گیرد که اساساً ظهور مدرنیته در مصر تحت تأثیر ملی‌گرایی بوده است. هنرمندانی که در این مقاله تحت عنوان پیشگامان هنر مدرن مصر از آنها نام‌برده شد در واقع هنرمندان ملی مصر نیز محسوب می‌شوند. با این وجود، وقتی دقیق‌تر آثار آنها را بررسی قرار گیرد، متوجه خواهیم شد که هویت‌های ملی و فردی، و بیان بصری آنها، میوهٔ محاسبات پیچیدهٔ جامعهٔ مصر است و باید به همان شکل پذیرفته و درک شود. نه تنها اثر این سه هنرمند به طور سبکی با یکدیگر بسیار متفاوت است، بلکه آنها ملت مصر را از زوایای تفکر و اعتقاد خویش نسبت به جامعه تجسم کرده‌اند. هرکدام از این هنرمندان نوع خاصی از گفتمان ناسیونالیستی را به تصویر می‌کشند. در آثار مختار زن به نمادی برای خلوص و فضیلت ملت تبدیل می‌شود، در حالی که راغب دهقان را که با نیل در ارتباط است به منبع یک زندگی معتبر برمی‌گزینند. در جریان بررسی هنر مدرن مصر که با تفکرات ناسیونالیسم گره خورده است این مسئله که تاریخ هنر مدرن مصر را نباید مطابق با تاریخ‌نگاری غربی، مورد مطالعه قرار داد و اهمیت دارد که خود داستان مصر را به عنوان بخشی از معما درک کرد. برجسته‌کردن مسئلهٔ تفاوت در روند ساختن ملت این امکان را می‌دهد تا به شرایط خاص تاریخی و اجتماعی ملت‌ها به طور خاص نگریسته شود که تحت یک نوع خاص از گفتمان در

جدول ۱. انواع ناسیونالیسم و مشخصات آن در مصر و برهم کنش آنها بر مدرنیزاسیون هنری. مأخذ: نگارندگان.

انواع ناسیونالیسم	مشخصات ناسیونالیسم مصری	برهم‌کنش ناسیونالیسم مصری بر مدرنیزاسیون هنری
ناسیونالیسم فرهنگی	باستان‌گرایانه و تاریخ‌گرایانه	کاربست فیگور زن و عناصر باستانی، محتوا با محوریت مصر باستان
ناسیونالیسم اجتماعی	بومی‌گرایانه و منظره‌نگارانه	نقاشی از دهقانان، مناظر بومی مصر
ناسیونالیسم سیاسی	بیان‌گرانه و سوسیالیست	نقاشی با موضوع کارگران، عناصر مصر باستان داستان‌های عامیانه با محوریت مصر عربی

شکل‌گیری هنر مدرن تأثیرگذار است. با توجه به این موضوع، روشن می‌شود که هنرمندان، به دور از تقلید کورکورانه از یک مدل اروپایی، به الزامات فرهنگی خودشان واکنش نشان می‌دهند. در اسکندریه، مصری‌ها به موازات هنرمندان اروپایی پیش می‌رفتند و اغلب در استودیوهای خصوصی ایتالیایی یا فرانسوی آموزش می‌دیدند. اولین معلمان مدرسهٔ هنرهای زیبای قاهره اروپایی بودند؛ هر سه هنرمندی که با هنر مدرن مصری قاهره در نسل خود همراه بودند، در مدارس یا دانشکده‌های خصوصی اروپایی آموزش دیده بودند و گاهاً حتی دوره‌های طولانی از عمر خود را خارج از کشور گذراندند؛ در نهایت آنها در پی منابع بصری هم به هنر اروپایی، هم مدرن و هم باستانی کشور خویش چشم دوخته بودند. غنای هنر مدرن مصر که ریشه در ویژگی‌های تاریخی و فرهنگی دارد، در قالب امر زیباشناسانه در مجسمه‌های مختار که محصول تحمیل واقعیت پراکندهٔ جامعهٔ پیرامون او است، در تضاد بین ادعاهای ایاد در مورد ارائهٔ وفادارانهٔ آداب و رسوم اقشار محبوب مصر از یک سو، و توسل او به تصاویر از قبل موجود به عنوان منبع برای دهقانان معتبر وی از سوی دیگر است، نمود می‌یابد؛ در شرایط مستمر موجود که باعث تجزیهٔ سلسله‌مراتب بصری در نقشهٔ تصویر منعکس شده، قابل رؤیت است؛ و تصاویر عمیق الهادی الجزار که در آن تلاش می‌کند تا عرفان و ماندگاری را به دنیای در حال تغییر پیرامون خود منتقل کند، دیده می‌شوند. با نزدیک‌شدن به این هنرمندان و کارشان به عنوان مشارکت‌کننده در روند تعریف یک جامعهٔ ملی مدرن در پارامترهای خاص تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی و سیاسی، به یک سنت غنی از هنر مدرن دسترسی پیدا می‌کنیم که به درک ما از مدرنیسم تجسمی کمک می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. neo-Mamluk

۲. Nahdat misr

۳. موزهٔ کشاورزی در سال ۱۹۳۸ بازگشایی شد و قصد داشت از طریق نمایش و تشریح اصول و روش‌های تکنیک کشاورزی در مصر باستان، دهقانان مدرن، و نمایش زندگی روستایی ایده‌آل، افتخارات کشاورزی مصری ها را شرح و ضبط کند (Agricultural Museum (Cairo: Ministry of Agriculture, 2019).

۴. او پس از اولین سفرش به ایتالیا در سال ۱۹۲۳، یک بورس تحصیلی از دولت دریافت کرد و بنابراین توانست در سال ۱۹۲۴ یا۱۹۲۵ به ایتالیا بازگردد. او در رم در مؤسسهٔ عالی هنرهای زیبا (آکادمی هنرهای زیبا) به تحصیل در رشتهٔ نقاشی، هنرهای تزئینی و طراحی صحنه پرداخت.

۵. Abdel Hadi el-Gazzar

فهرست منابع

• استراس، انسلم و کوربین، جولیت. (۱۳۸۵). *اصول روش تحقیق کیفی؛ نظریه مبنایی. رویه‌ها و شیوه‌ها (ترجمهٔ بیوک محمدی)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات.

• رفیعی‌راد، رضا؛ اکرمی، حسن و کیاده، علیرضا. (۱۳۹۸). مقایسهٔ مفهوم نقاشی مدرن از منظر ضیاءپور و گرینبرگ. *پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی*، ۲(۲)، ۶۱-۷۰.

• رفیعی‌راد، رضا و محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۹). راهبردهای زنان نقاش افغانستان در بازآفرینی و احیای میراث تصویری نگارگری در نقاشی معاصر این کشور. *پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ*، ۱۰(۳۹)، ۱-۱۶.

• عزیزیان، مریم. (۱۳۹۶). تأثیر میثاق الوطنی جمال عبدالناصر بر فرهنگ مصری، با تأکید بر حوزهٔ تاریخ. نشریهٔ *مطالعات تاریخ فرهنگی، پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ*، ۸(۳۲)، ۲۹- ۵۷.

• کسمایی، علی‌اکبر. (۱۳۶۶). توفیق‌الحکیم و بازگشت روح. *کیهان فرهنگی*، (۴۳)،۵۷-۵۷.

• سلیمانی امیری، جواد. (۱۴۰۰). مفهوم و اصول تاریخ‌پژوهی اسلامی. *فصلنامه تحقیقات بنیادین علوم انسانی*، ۷ (۳)، ۱۷۱-۲۰۶.

• محمدزاده مهدی و طالبی، یعقوب. (۱۴۰۰). تجلی ملی‌گرایی سوری در نقاشی‌های توفیق طارق. *هنرهای صناعی اسلامی*، ۵ (۱)، ۱۷۵-۱۸۴.

• Abu Ghazi, B. & Boctor, G. (1949). *Mouktar, ou le reveil de l'Égypte*. Available from: www. word cat.

• Abu Ghazi, B. (1964). *Cairo: Ad-Dar al-qawmiyya li t-tiba'a wa an-nashr.*Available from: www. word cat.

• AlSayyad, N. (2005). *Ali Mubarak's Cairo: Between the Testimony of 'Almuddin and the Imaginary of the Khita*t.' In N. AlSayyad, I.A. Bierman & N.O. Rabbat eds.). New York: Lexington Books.

• Anderson, B. R. O'G. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.Baron.

• Baron, B. (2005). *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics.* Berkeley: University of California Press.

• Booth, M. (1997). *May Her Likes Be Multiplied: Famous Women Biography and Gendered Prescription in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

• Elshakry, O. (2009). Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon, *e- flux Journal,* 2 (66), 50.

• Gasper, M. E. (2009). *The Power of Representation: Publics, Peasants*, *and Islam in Egypt.* Stanford, CA: Stanford University Press.

• Hanna, N. (2011). *Artisan Entrepreneurs in Cairo and Early-modern Capitalism (1600–1800).* Syracuse, NY: Syracuse University Press.

• Hassan, S. (2003). *Christians Versus Muslims in Modern Egypt: the century-long struggle for Coptic equality*. Oxford: Oxford University Press.

• Kane, P. (2013). *The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building , Library of Modern Middle East Studies.* London: I.B. Tauris.

• Karnouk, L. (2005). *Modern Egyptian Art: 1910–*

2003. New York: American University in Cairo Press.
• Miller, E. (2012). *Nationalism and the Birth of Modern Art*, PhD. Thesis, Oxford University.
• Mitchell, T. (2002). *Rule of Experts.* Berkeley: University of California Press.
• Radwan, N. (2017). *Between Diana and Isis: Egypt's 'Renaissance' and the Neo-Pharaonic Style*. Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte. In M. Volait & E. Perrin (eds.), Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte : une perspective transnationale et transmédiale, In Visu, Paris, 2017 (mis en ligne le 8 septembre 2017), Available from : https://inha.revues.org/7194
• Sanders, P. (2008). *Creating Medieval Cairo: Empire, Religion, and Architectural Preser===vation in Nineteenth-Century Egypt*. New York: American University in Cairo Press.
• Seggerman, A. & Mukhtar, M. (2014). The first sculptor from the land of sculpture',*World Art,* 4(1), 27-46.
• Selim, S. (2004).*The Novel and the Rural Imaginary in Egypt.* New York: Routledge
• Selim, S. (2004). *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880–1985*. New York: Routledge.
• Shabout, N. M. (2007). *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics.* Gainesville: University Press of Florida.
• Winegar, J. (2006). *Creative Reckonings The politics of art and culture in contemporary Egypt.* Available from http://weekly.ahram.org.eg.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
براتی، بهاره؛ محمدزاده، مهدی؛ مریدی، محمدرضا و خاورنژاد، سعید. (۱۴۰۱). تأثیر جریان ملی‌گرایی عربی بر هنر مدرن مصر (مطالعهٔ تحولات هنر مدرن مصر از ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۰(۳۸)، ۵-۱۶.

DOI:10.22034/JACO.2022.357981.1263
URL:http://www.jaco-sj.com/article_163848.html