تأثیر گفتمان سیاسی سوسیالیسم بر نقاشی مدرن مصر

نوع مقاله: پژوهشی
DOR: 20.1001.1.15601986.1399.27.2.6.0

*مهدی محمدزاده** *بهاره براتی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۲

چکیده

مطالعه تاریخ هنر از دوران مدرن به بعد، درواقع مطالعه گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی جاری در کشورها است. در این دوران دیگر نمی‌توان آثار فرهنگی و هنری را به‌صورت مستقل و بر اساس خصوصیات زیبایی‌شناسانه آنها مورد خوانش قرار داد. این آثار خود قرائتی از گفتمان‌های قدرت و غالب جامعه‌شان محسوب می‌شوند. به‌دنبال تغییرات سیاسی در مصر به‌دلیل سرکوب‌های پی‌درپی رژیم‌ها و دولت‌ها ایدئولوژی‌های حاکمان قدرت نیز دچار تحول شده و از این‌رو سیاست‌های فرهنگی و هنری به‌عنوان ابزاری در دست حاکمان قدرت، منجر به خلق و تولید آثاری می‌شود که بازتولید دولت‌هاست. لذا در تحلیل لایه‌های معنا در این آثار لازم است به رویکردهای‌گفتمانی پنهان در اثر توجه کرد که در پی انقلاب ۱۹۵۲ به رهبری ناصر (۱۹۷۰-۱۹۵۶) در مصر سوسیالیسم به‌عنوان مهمترین گفتمان سیاسی مطرح شد و تاثیر بسزایی در هنر مصر گذاشت. این گفتمان، یک ایدئولوژی ضد استعماری بوده و افرادی که در حوزه هنر و فرهنگ کار می‌کردند، سعی داشتند با مباحثی پیرامون ماهیت، هدف و آینده، عدم قطعیت‌های اطراف خود را مطرح کنند. ناصر و هم‌حزبان وی، هنر و دستاوردهای آن را به‌عنوان افتخار ملی، محترم شمرده و از هنر به‌عنوان بخشی از فرهنگ جامعه در جهت بیان مرام‌های سیاسی خود بهره بردند. این مقاله سعی دارد با بررسی آثار نقاشی مهمترین هنرمندان این دوره از تاریخ هنر معاصر مصر، عبدالهادی الجزار، عفت ناجی و راغب ایاد به بررسی پیوند زبان نقاشی و ایدئولوژی سوسیالیسم در جهت خلق معانی جدید، بپردازد. نتایج حاکی از آن است که ایده ملت مدرن مصر، به‌عنوان یک گفتمان فرهنگی، با پیدایش هنر مدرن مصر گره خورده است. در آثار هنرمندان سوسیالیم مصری ملت، صرفا کشور مصر به‌صورت یک نهاد سیاسی نیست بلکه یک ایده فرضی و ساخته شده است که اعضایش را حول یک جغرافیا و تاریخ‌های مشترک، متحد می‌سازد.

واژگان کلیدی: گفتمان، سوسیالیسم، هنر مدرن مصر، گفتمان سوسیالیستی، هنر ضداستعماری.

* دانشیار دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنراسلامی،تبریز، ایران. farghavani@shiraziu.ac.ir
** دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی تبریز، مربی دانشکده هنر و علوم انسانی حضرت معصومه قم، ایران. bhbarati@gmail.com

مقدمه

در مصر هنر مدرن محصول تحولات سیاسی جامعه و واردات استعمار است. بررسی هنر مدرن در مصر نشان می‌دهد که این هنر از یکسو پیشرفت و سلسله مراتب فرهنگی غربی وابسته آن (که اغلب در اشیا ریشه دارد) را می‌ستاید و از آن پیروی می‌کند و سوی دیگر ضمن نگاه ناسیونالیستی به انکار زادگاه آن می‌پردازد. این رویکرد دوپهلو مبنایی از توسل به استانداردهای جهانی را تشکیل می‌دهد، درحالی‌که بر شووینیسم و ادعاهای عام‌گرایی متکی است. سویالیسم در مصر یک ایدئولوژی ضد استعماری بوده است و باعث ایجاد سیاست فرهنگی با شدیدترین نظم، به‌ویژه در زمینه هنرهای تجسمی شد. بنابراین، هرگونه اقدام تولید فرهنگی یا تعامل با هنر مدرن در مصر، فرضی را با روندهای مدرنیته سرمایه‌داری ایجاد می‌کند که توسط هنرمندان و نخبگان فرهنگی از غرب به ارمغان آمده است. این مقاله به‌طور خاص در مورد چگونگی وقوع این برآوردها در چارچوب جامعه‌ای است که نهادهای سوسیالیستی دولتی پس از استقلال ۱۹۵۲، توسط جمال عبدالناصر[۱] شکل گرفته است. پیوند هنر مدرن مصر با سیاست ناشی از قابلیت این ایدئولوژی و بینش مدرنیته است که زمینه را جهت نفوذ مسایلی به جز زیبایی‌شناختی به عالم هنر فراهم می‌کند. درواقع مدرنیسم بازتاب فکری و نظری دگرگونی‌های عظیم اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است که از میانه سده نوزدهم در تمام جنبه‌های جنبش پیشرو و رادیکالی که در فرهنگ، هنر و ادبیات در دهه‌های پایانی سده نوزدهم (به‌ویژه سال‌های دهه‌های ۱۸۹۰) در اروپا شکل گرفت و هنر و ادب کهن و کلاسیک را به مبارزه طلبید. این تحولات به‌تدریج از اروپا خارج و به نسبت دوری و نزدیکی کشورها و شدت و ضعف قرابت فرهنگی که با غرب داشتند به سایر کشورها نیز وارد شد. «نقاش باید آنچه را بدان می‌اندیشد بر بوم نقش کند

۱. ناصر یکی از مهمترین شخصیت‌های سیاسی هم در تاریخ مدرن اعراب و هم در کشورهای در حال توسعه سده بیستم به‌شمار می‌رود. او موفق به ملی‌کردن کانال سوئز شد و نقش محوری در تلاش‌های ضدامپریالیستی در جهان عرب و آفریقا داشت. ناصر همچنین نقش کلیدی در تاسیس جنبش عدم تعهد داشت. سیاست‌های ملی‌گرایانه او که به ناصریسم مشهور است، هواداران زیادی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در جهان عرب داشت. هرچند شکست در جنگ ۶ روزه از اسراییل در ۱۹۶۷ خدشه زیادی به موقعیت عبدالناصر به‌عنوان «رهبر جهان عرب» وارد ساخت؛ اما هنوز هم عموم اعراب وی را نماد حیثیت و آزادی اعراب می‌دانند.

و نه آنچه را می‌بیند.» با این بحث مشهور پیکاسو و براک به قلب فهم مدرنیستی از هنر پرتاب می‌شویم؛ فهمی که در گام نخست حس بینایی انسان را چیزی جز عادت‌های دیداری و بنابراین پذیرش مجموعه‌ای از قراردادهای نشانه شناسانه نمی‌داند. چنین نگرشی منطقا برداشتی تازه از واقعیت را پیش می‌کشد، برداشتی که یکسره با اشتراک زیبایی‌شناسانه کهن تفاوت دارد. هنر مدرن بازنمایی طبیعت و جهان بیرون نیست (ایمانی، ۱۳۸۵: ۱). هنر مدرن پیوسته بر بنیادهای درک جهان معطوف شده و بر آن بود تا لوازم فکری مدرنیته انتقادی را در خود متبلور سازد. در این مسیر ابتدا به مداقه هنری در عرصه فضا و زمان پرداخته می‌شود و سپس گستره سطح و رنگ و ارزش‌های بصری و ادراکی آن را مورد توجه قرار می‌گیرد. تمامی فرازهای هنر مدرن، جستارهایی برای نیل به کیفیت ناب و خالص این هنر بودند که در خلال آنها نقاشی به‌عنوان رسانه‌ای معین و ممتاز، شالوده این هنر را تشکیل می‌داده است.

بر اساس تغییر ماهوی در ایجاد هنر در دوره مدرن، خوانش و قرائت هنر نیز دچار تحول و دگرگونی می‌شود. «هنر مدرن و مابعد مدرن را به‌سختی می‌توان بر اساس توافق‌ها یا الگوهای زیبایی‌شناسی مشترک یا حتی سلیقه‌های مسلط مورد مطالعه قرار داد. هنر معاصر دیگر نقاشی و مجسمه‌های نمایشگاهی نیست؛ بلکه امروزه این اسناد، مدارک، نقشه، عکس و اطلاعات مختلف هستند که به شیوه‌های نازیبا و حتی غیرعینی عینیت یافته آثار هنری را می‌سازند. امروزه زمینه شناخت آثار هنری مدرن و پسامدرن مطالعه فرم‌های مشترک هنری میان هنرمندان نیست؛ زیرا هنرمندان با ابداع زبان شخصی، از تکرار فرم‌های پیشین اجتناب می‌کنند. آنچه مطالعه هنر معاصر را امکان‌پذیر می‌سازد مطالعه آثار هنری نیست؛ بلکه مطالعه مواضع و دیدگاه‌هایی است که هنرمندان را در یک جریان مشترک هنری قرار می‌دهد. (تنهایی و دیگران، ۱۳۸۹،۳۵-۳۶). یکی از مهمترین این مواضع، دیدگاه‌های سیاسی افراد است که گاها هنرمندان گاه به ظاهر مخالف را در یک جریان مشترک گرد هم می‌آورد.

درواقع آنچه این مقاله سعی دارد به آن بپردازد تاثیر سیاست بر هنر مدرن در مکان و تاریخی

است که در خارج از محدوده زادگاه مدرنیسم (آمریکا و اروپا) قرار گرفته است. به این ترتیب، این مقاله توضیح می‌دهد که مردم مصر چگونه ذهنیات سیاسی خود را از طریق برآوردهای خود با تبارشناسی مدرن خلق می‌کنند. هنر مدرن مصر به‌طور واضح بر آشکارسازی تضادهای غرب و خاورمیانه که در دوره استعمار و پسااستعمار تجربه شده بود، اصرار دارد. این مقاله به‌طور خاص در مورد چگونگی وقوع این برآوردها در هنر و فرهنگ جامعه‌ای است که نهادهای سوسیالیستی دولتی پس از استقلال، به‌طور جدی آن را دنبال می‌کردند. «سوسیالیسم در مصر نیز یک ایدئولوژی ضد استعماری بوده است؛ بنابراین تحول از آن در دوران مداخله جهانی آمریکا پس از جنگ سرد باعث ایجاد سیاست فرهنگی با شدیدترین نظم، به‌ویژه در زمینه هنرهای تجسمی شد. افرادی که در حوزه هنر کار می‌کردند سعی داشتند با مباحثی پیرامون ماهیت، هدف و آینده فرهنگ و تولید فرهنگی مصر، از عدم قطعیت‌های اطراف خود آگاه شوند (Winger, 2006: 14).

پیشینه پژوهش

مطالعه و بررسی منابع نشان داد که پژوهشگران غربی همواره شرق رازآلود را به‌عنوان یک منبع پژوهش بکر نگریسته و با این دیدگاه سعی در شناخت هنر شرق و خاورمیانه داشته‌اند. اما متاسفانه این مهم از سوی محققان ایرانی کمتر مورد توجه قرار گرفته است تا آنجا که در خصوص هنر معاصر مصر تقریبا هیچ پژوهش جدی صورت نگرفته است. هنر معاصر مصر بیش از سایر کشورهای خاورمیانه نظر مستشرقین را به‌خود جلب کرده است که احتمالا علت آن حضور دایمی غربی‌ها در جامعه مصر است. مهمترین دستاورد این مطالعات کتاب «هنر مدرن» مصر نوشته «لیلیان کارنوک» است که به مطالعه آثار هنرمندان مصر در فاصله سال‌های ۱۹۱۰ تا ۲۰۰۳ پرداخته است. کتاب دیگر با عنوان (سیاست هنر و فرهنگ در مصر معاصر) اثر «جسیکا وینگر» است که به‌عنوان یک مردم‌شناس به بررسی نحوه خلق آثار با توجه به فرهنگ و نگاه هنرمندان معاصر مصر می‌پردازد.

مبانی نظری

از آنجا که این مقاله عمدتا بر منابع بافتی متمرکز است تا بر منابع بصری بهترین روش جهت تحلیل نمونه‌ها توجه به گفتمان غالب جاری در زمان تولید آثار و تحلیل گفتمانی می‌باشد. تحلیل گفتمان «Dicource Analysis» رویکردی بین‌رشته‌ای است که گفتمان نوشتاری و یاگفتاری، تاثیرات جامعه برگفتمان، نوع روابط انسانی و چگونگی تولید و بازتولید آن در زبان را بررسی می‌کند (صالحی‌زاده، ۱۳۹۰ :۱۱۴) و هدف آن یافتن جهان‌بینی در آن سوی متون و آشکارسازی اهداف مولف است. کاترین وردی در کتاب خود درباره سیاست‌های فرهنگی روشنفکران رومانی می‌نویسد: «مقولات زبان و گفتمان، دنیای اجتماعی را تولید می‌کندو زبان و گفتمان از بهترین ابزارهای تولید هستند.» (Verdery, 1991) به‌همین ترتیب، در زمینه هنر مصر، گفتمان‌ها به عامل تولید تبدیل شدند، مجموعه‌ای از ایده‌ها در مورد جهان و جامعه که در عمل تحقق یافته و موجب خلق متون خاصی شده‌اند.

با توجه به اینکه سیاست‌های فرهنگی در تولید و مصرف هنر در جوامع نقش اساسی دارند، جای تعجب نیست که گفتمان‌ها در خلق و تولید آثار هنری، به اندازه خود اثر اهمیت داشته باشند. درواقع اثر هنری در این جایگاه، ابزارهای تولید معنا هستند. آنها به بخشی دیگر از سیستم‌های اشیاء و فرهنگ بصری تبدیل می‌شوند که تمایز طبقه اجتماعی، ابتکار سیاست‌های فرهنگی و شواهد جهانی‌سازی نئولیبرال سرمایه‌داری را از جمله موارد دیگر تشکیل می‌داد. مورین ماهون (۲۰۰۰) اثر هنری را «شواهد مشهود تولیدکنندگان فرهنگ» و فوریت‌های مادی ایده‌ها و نظرات مخاطبان می‌داند. در طول تاریخ فرهنگی ملت‌ها این آثار به بخش دیگری از فرهنگ بصری تبدیل شدند که تمایز طبقه اجتماعی، ادعای حق تقدم ملی، ابتکار سیاست‌های فرهنگی و شواهد جهانی‌سازی نولیبرال سرمایه‌داری را در دل خود جای داده‌اند. به گفته مورین ماهون، آثار هنری در دنیای مدرن و پسامدرن «شواهد مشهود تولیدکنندگان فرهنگ» و فوریت-های مادی ایده‌ها و نظرات مصرف کنندگانشان هستند (Mahon, 2000: 92).

تحلیل گفتمان بر متون و گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی تاکید و توجه ویژه‌ای دارد؛ اما اگر پذیرفته شود ادبیات و آثار هنری و ادبی می‌توانند در خدمت ارتباط و انتشار عقاید و افکار باشند، آنها را نیز با این رویکرد می‌توان تحلیل و تفسیر کرد. در نظریه تحلیل گفتمان، روابط جنسیتی و فرهنگی و ارزش‌های اجتماعی بررسی می‌شود. این رویکرد همچنین به روابط میان افراد و چگونگی نمایش این روابط در متن نیز توجه می‌کند (خلیلی در امیرپور،۱۳۹۷:۵۴).

گفتمان سیاسی سوسیالیسم ناصری

در سال۱۹۵۲ انقلاب افسران آزاد در قاهره سلطنت را سرنگون و پادشاه فاروق را نیز تبعید کردند. جمال عبدالناصر جوان، در سال ۱۹۵۴ رییس‌جمهور مصر شد و کشور را به‌سمت گفتمان سوسیالیسم پیش برد.

این گفتمان سیاسی یک اندشه یک شبه نبود؛ بلکه تا قبل از دهه ۱۹۶۰ که توسط رییس‌جمهور ناصر مطرح شود به اشکال مختلف در هنر و فرهنگ کشور مصر ظهور کرده بود. سوسیالیسم محصول مسایل مختلف داخلی و خارجی به‌ویژه وقایع دهه پنجاه بود. ازجمله عوامل داخلی خشم حکومت انقلابی نسبت به طبقات ثروتمند به‌سبب عدم همراهی آنان در راه پیشرفت کشور، توسعه روابط و معاملات با اتحاد جماهیر شوروی، یوگسلاوی و کشورهای اروپای شرقی، ملی کردن منافع و سهام شرکت‌های بزرگ انگلیسی و فرانسوی پس از جنگ سوئز، تشکیل جمهوری متحده عربی در ۱۹۵۸ و کناره‌گیری سوریه از جمهوری متحده در ۲۸ سپتامبر ۱۹۶۱ بود. عوامل بین‌المللی مربوط به سوسیالیسم «برخوردهای خصومت‌آمیز غرب با حکو مت ناصر و گرایش مصر به شوروی بود که منجر به نزدیکی هرچه بیشتر مصر به کشورهای غیرمتعهد و شوروی شد. گرایش شوروی به سوسیالیسم مستقل، بر اثر پذیرش سوسیالیسم یوگسلاوی در دوران پس از استالین پدید آمد در این نوع از سوسیالیسم، شوروی جهان سوم را به‌عنوان یک نیروی مستقل در سیاست بین‌المللی می‌پذیرفت که روش‌های توسعه غیرسرمایه‌داری خاص خود

را دارد (عزیزیان، ۱۳۹۶ :۳۱-۳۲).

اندیشه‌های سوسیالیستی یوگسلاوی که تحت عنوان تجدیدنظرطلبی معروف بود، برای مصری‌ها جذابیت بسیاری داشت. در اندیشه تجدیدنظرطلبی، بر اساس مشرب‌التقاط و نسبیت فلسفی، پذیرش مارکسیسم مشروط می‌شود. این اندیشه، به خلاف اصول مارکسیسم شوروی، می‌توانست مسلک فکریِ کوشش‌های مصر را در برنامه‌ریزی یک نظریه سوسیالیستی هماهنگ با اوضاع و احوال اجتماعی ویژه آن کشور مشروع جلوه دهد. همگی این عوامل سبب گردید که ناصر هر روز یک گام به ایدئولوژی خود نزدیکتر شود که در سال ۱۹۶۱، سوسیالیسم عرب نام گرفت (همان). هدف جمال عبدالناصر اتحاد ملت عرب از خلیج‌فارس تا اقیانوس اطلس بود. نظریه او در مورد پانعربیسم معطوف به محرومیت اجتماعی مشترک و تحمل رنج‌ها و مصایب دوران گذشته کشورهای عرب زبان بود و با سه عامل مهم ارتباط داشت: اشتراک زبان، اشتراک تاریخ و اشتراک رنج‌ها و محرومیت‌ها (نجاتی، ۱۳۵۱: ۱۵۹).

ناصر جهت دستیابی به این اندیشه، یک برنامه ده ساله را تدوین کرد که در طی آن ساختار جامعه مصر کاملا پیروی اندیشه‌های سوسیالیستی شود. درنهایت پیش‌نویس ایدئولوژی سوسیالیسم ناصر با نام میثاق وطنی یا منشور ملی و تاسیس سوسیالیسم عرب یا اتحادیه جهان عرب توسط کنگره ملی نیروهای خلق مورد بررسی قرار گرفت (عزیزیان، ۱۳۹۶). این میثاقنامه به‌صورت مفصل در ده باب تنظیم شده بود.

همان‌طورکه عزیزیان در مقاله خود ذکر کرده است این مرامنامه سیاسی اصول ناسیونالیسم را خلاصه کرده و نظرات سوسیالیستی آن را برجسته می‌کند. تعاریف مختلفی از مفهوم سوسیالیسم در این رساله طولانی آمده است. سوسیالیسم تحقق سه آرمان کفایت، عدالت و آزادی است. کفایت به‌معنی افزایش ثروت، عدالت همان مشارکت در سرنوشت کشور است و آزادی مفهوم رهایی از قید استثمار برآمده از اتحاد فئودالیسم و سرمایه‌داری خارجی و داخلی و برخورداری از امکانات مساوی پیشرفت و به‌دست آوردن سهمی از ثروت ملی درخورتلاش هر فرد است.

در ضمن عدالت اجتماعی پایان دادن به تمایز طبقاتی است، بدون آنکه بخواهد همانند نظام کمونیستی طبقه‌ای را منحل یا کل جامعه را بی‌طبقه سازد (میثاق، باب‌الاشتراکیه و باب‌الوحدت العربی). شالوده علمی سوسیالیسم اوج موفقیت سوسیالیسم، دمکراسی سوسیالیم در نظر گرفته می‌شود (عرب‌ناصری: ص ۱۶-۱۷).

سایه گفتمان سوسیالیسم در فرهنگ و هنر

با استقلال در سال ۱۹۵۲ و در طول دوره سوسیالیستی دهه ۱۹۶۰، علاقه به تعریف فرهنگ مصر بیشتر شد. ناصریسم تلاش داشت سوسیالیسم را در تمام جنبه‌های زندگی مردم مصر وارد کند. بخشی از سخنرانی ناصر در جمع اعضای کنگره ملی در ۲۵ نوامبر ۱۹۶۱، اهمیت و جایگاه فرهنگ در مناسبات سیاسی سوسیالیسم را مشخص می‌کند.

انقلاب فرهنگی پایه انقلاب سیاسی و اجتماعی است. ما برای ساخت جامعه‌ای بر اساس کفایت و عدل، احتیاج به یک انقلاب فرهنگی داریم که مبارز و معاند استعمار، ارتجاع، تسلط سرمایه‌داری و دیکتاتوری و هر نوع استبداد و استثمار است. به‌همین خاطر در انقلاب فرهنگی خود با انقلاب اقتصادی و اجتماعی همراه شدیم. از این‌رو ما می‌خواهیم که آثار و بقایای فرهنگ استعماری را از میان برداریم. این هدف به‌معنی رد کامل فرهنگ بیگانه نیست؛ بلکه بر ما واجب است که بخش‌های مفید این فرهنگ را از مضر آن تشخیص دهیم. انقلاب فرهنگی سلاح قوی توده‌های خلق است (عزیزیان، ۱۳۹۶: ۳۷). پس از انقلاب سال ۱۹۵۲، دولت ناصر بخشی از بودجه خود را به فرهنگ اختصاص داد و هنر را به‌عنوان یک بازوی مهم اطلاعاتی و تبلیغاتی جهت نیل به اهداف دولت مورد حمایت قرار داد. وزارت فرهنگ در سال ۱۹۵۸ به دستور ناصر تاسیس شد. این وزارتخانه تا به امروز به‌عنوان میراثی از سوسیالیسم دولتی عمل کرده و حامی زیرساخت‌های قوی گالری‌های ملی است و مانند یک داور رسمی برای تولید و مصرف هنر در مصر نقش کلیدی ایفا می‌کند (El Shakry, 2009). به‌تدریج این وزارتخانه در همان سال‌های

ریاست‌جمهوری 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. آنچه واضح است این است که با توجه به اینکه سیاست‌های فرهنگی برای تولید و مصرف آثار هنری در مصر بسیار مهم و اساسی بوده است، این سیاست‌ها تاثیر بسزایی بر هنرمندان مصر گذاشت. دولت به بزرگترین مدافع هنر تبدیل شد و تاثیر عمیقی بر هنر سیاسی پیشرو گروه‌های هنر مدرن گذاشت.

شورای عالی نظارت بیش از پیش بر هنر و ادبیات نظارت می‌کرد. «این موسسه بر کل کنگره‌ها و کنفرانس‌های ادبی، عربی و بین‌المللی نظارت داشت و حتی اعضا و شرکت‌کنندگان آن را انتخاب می‌کرد. این سازمان حکم یک موسسه جدید، منع و یا تحریم آن را صادر می‌کرد. همچنین این موسسه 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. موسسات فرهنگیِ انقلاب در کمین هر تحول و یا جنبشی جدید در حوزه ادبیات و هنرها نشسته بودند. شورای عالی نظارت، به جنبش شعر جدید، با این اتهام که جنبشی عصیان‌گر علیه نظام است، اجازه ادامه فعالیت نداد. همچنین، هزینه‌های زیادی در زمینه 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).

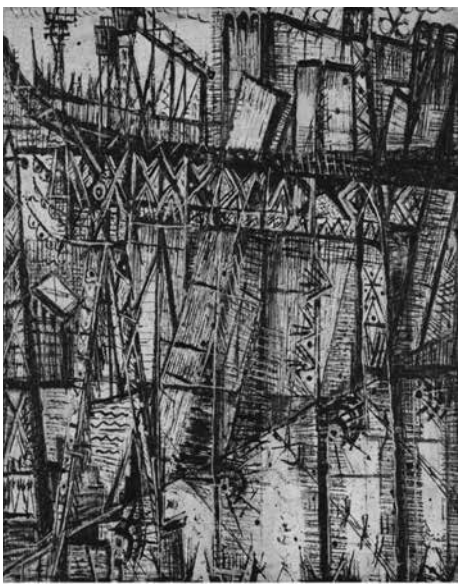
درحوزه هنرهای تجسمی هنرمندان از طریق استعمارگریزی یا استعمارزدایی و پیوستن به نهادهای سوسیالیسم ناسیونالیستی، لزوما شیوه‌های هنر تجسمی را با ایدئولوژی ملی پیوند دادند و آن را به گفتمان غالب تبدیل کردند.

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 آنها از مصر باستان به مصر معاصر

معطوف شد. علل متداولی مانند نفی حکومت استعماری و ضدصهیونیسم، دولت‌ها و هنرمندان را از حاشیه‌های مخالف طیف سیاسی در سراسر جهان عرب گرد هم آورد؛ به‌عنوان مثال حامد ایواز نقاش (۲۰۱۱-۱۹۱۹) بارها و بارها آثاری را با محوریت کانال سوئز در زمان ملی شدن این کانال خلق کرد.

طاها حلیم (۲۰۰۳-۱۹۱۹)، راغب ایاد (۱۸۹۲ - ۱۸۸۲) و عفت ناجی (۹۴-۱۹۹۵) جهت مستندسازی پروژه ساخت سد اسوان، کمک‌های مالی دریافت کردند. فضای ایجاد شده در بین هنرمندان به‌نحوی بود که هنرمندان مخالف سیاست‌های سوسیالیسم لزوما مخالف هنرمندانی که برای دولت کار می‌کردند، نبودند و یا حتی هنرمندانی که برای دولت کار می‌کردند لزوما با تمامی عملکردها و تصمیمات دولت موافق نبودند و حتی در لایه‌های پنهان آثارشان به طرز هوشمندانه‌ای بر تصمیمات دولت نقد ظریفی ارایه می‌دادند. رویکرد تجسمی راغب ایاد و عفت ناجی (تصویر ۱)

تصویر ۱- تصویر سمت چپ: اثر عفت ناجی و تصویر سمت راست اثر راغب ایاد (تصویربرداری توسط بنیاد هنری بارجل آرت)



از ساخت سد اسوان نمونه‌ای از این نقد محسوب می‌شود که تصویری کم‌نظیر از این پروژه را نسبت به آنچه معمولا دولت تبلیغ می‌کرد، نشان می‌دهد. در نقاشی ایاد که در سال ۱۹۶۴، سد اسوان را به تصویر کشیده است، پرسوناژهای تصویر به‌گونه‌ای ترتیب داده شده‌اند که هر کارگر فردیت خود را از دست داده و به‌نظر وی، هر یک از کارگران یکی از بسیاری از برده‌هایی است که در ساخت اهرام گیزه نقش داشته‌اند. نحوه ترکیب‌بندی عمودی اثر به‌نحوی، سلسله مراتب جامعه مصر و اختلاف طبقاتی را نشان می‌دهد.

نقاشی ناجی یک سازه از جنس چوب و فلز را نشان می‌دهد و حضور کارگران را به‌طور کلی نادیده می‌گیرد. نادیده گرفتن ملت نشان از نداشتن اهمیت آنها در جامعه است. پیداست که هر دو هنرمند هوشمندانه پروژه ساخت سد اسوان را مورد نقد قرار داده‌اند. پروژه‌ای که منافع ملت را نادیده گرفته و از مردم و کارگران همچون بردگان ساخت اهرام گیزا بهره‌کشی می‌کنند. ساخته شدن این ساخت به قیمت زیر آب رفتن زمین‌های اجدادی کشاورزان تمام شد و در همان زمان ساخت سد منتقدان زیادی داشت.

در این دوره، به‌دنبال رشد ایدئولوژی سوسیال ناسیونالیسم توجه به مفهوم اصالت در تعریف فرهنگ اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد. مسئله اصالت و توجه با اصل و ریشه یا اصل و نسب [1] از سوی روشنفکران فرهنگی به مسئله روز تبدیل شد. خود «Asala» اغلب به‌معنی ریشه یا ریشه‌های خالص یا نجیب است و به طور مستقیم با انگلیسی «Authentic» مطابقت دارد. هنرهای تجسمی به‌عنوان یکی از زمینه‌های فرهنگی جامعه به محمل مناسبی جهت تجلی این نوع بینش مبدل شد. در این نوع نگرش هنرمندان و نویسندگان و شاعران سعی داشتند توجه خود را به سمت عناصری معطوف سازند که نشانگر اصالت مصری بوده و کمتر دست‌خوش تحولات فرهنگی بیگانه شده باشد.

1. Asl.

سیلویا نف [1](۱۹۹۶)، می‌نویسد «اصالت در هنرهای تجسمی از دهه ۱۹۵۰ در هنرهای تجسمی مصر آغاز شد و علاوه بر مصر در جنبش‌های هنری در دیگر جاهای جهان عرب - به‌ویژه عراق (به‌ویژه البهنسی ۱۹۹۷) نیزکاربرد داشته است. تصادفی نیست که در مصر، مفهوم هنری اصالت در اوج ناسیونالیسم ناصری توسعه یافت، هنگامی که جمعیت‌های هنری (مانند گروه هنر و زندگی) با هدف پل زدن بین هنر و بافت سنتی شهر، معنویت و هنرهای عامیانه شکل گرفت.» (نگاه کنید به کارنوک ۱۹۸۸)

در این زمان، مسئله اصالت غالبا با مفهوم ناسیونالیستی و انسان‌شناسی تحت عنوان «شخصیت مصری»[2] مطرح می‌شد. مولفه‌های این شخصیت که می‌تواند به‌عنوان کاراکتر نیز ترجمه شود، از دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ سوژه مطالعات بسیاری بوده است. بسیاری از ویژگی‌های پیشنهادی شخصیت مصر، مانند وفاداری، سرنوشت‌سازی و یک ذهنیت کشاورزی، به‌ویژه به دهقانان نسبت داده می‌شد. در آثار هنرمندان معروفی که اهداف حزب وفد به‌عنوان یک حزب ناسیونالیست را به تصویر کشیدند، زن به‌عنوان نماد مصر انتخاب می‌شود. چنانچه محمود مختار مجسمه‌ساز معروف مصری در مجسمه بیداری مصر، مصر را در فرم زنی تجسم کرده است که روسری خود را با دست گرفته است و درحالی‌که دست دیگرش بر سر مجسمه ابوالهول قرار دارد به دور دست و آینده مصر می‌نگرد. جالب این است که زنان مصری در مراسم افتتاحیه این مجسمه که در تاریخ در مقابل ایستگاه قطار در قاهره انجام شد حق حضور نداشتند. طبق گفته بارون در کتاب «مصر به‌عنوان یک زن» که سخن خود را با صحبت از همین اثر محمود مختار آغاز می‌کند، زن به‌عنوان جنسیت دوم در مصر بیشتر یک نقش سیاسی در گفتمان‌های سیاسی دارد. انتخاب زن یک انتخاب سمبلیک است. درحالی‌که در واقعیت زنان ملت مصرکمتر در عرصه‌های اجتماعی حق حضور دارند (بارون، ۲۰۰۵).

1. Silvia Naef.
2. Shakhsiyya Misriyya.

بعد از رونمایی از اثر بیداری مصر محمود مختار، بسیاری از خانم‌ها مجذوب مجسمه‌سازی شده و از مجسمه‌ساز قدردانی کردند. لبیبه احمد، آگاهانه تصویر این مجسمه را به‌عنوان تصویر روی جلد نشریه‌اش انتخاب کرد. صفیه زغول در آتلیه خود از مختار بازدید کرد و هدی شعراوی بودجه‌هایی را برای افتتاح موزه اختصاص داد. علی‌رغم محرومیت از مراسم عمومی، زنان این بنای یادبود را برای مصارف خاص خود اختصاص دادند و از این هنرمند تجلیل کردند. با گذشت زمان، بیداری مصر به نمادی از حقوق زنان و همچنین ناسیونالیسم مصر تبدیل شد. این مسئله جایگاه اثر هنری به‌عنوان یک محصول فرهنگی در ایجاد جریانات سیاسی را به خوبی نشان می‌دهد.

انور عبدالملک در کتاب خود به اهمیت رود نیل در نزد مصریان می‌پردازد. وی از زبان حسین فوزی می‌نویسد: «مردم متمدنی که در اطراف نیل روی زمین کار می‌کردند، مجبور بودند سازماندهی زندگی خود را بر محور سیل و طغیان و نقصان رود نیل تنظیم کنند. آنان مجبور بودند متحد شوند تا برخطرات ناشی از سیل و خشکسالی و بیماری‌های واگیردار همراه آن غلبه کنند. نیل موجب وحدت ملی آنان و تداوم شخصیت آنان شده است.» (فوزی در انور عبدالملک، ۱۳۸۵: ۷۰).

بعد از انقلاب نگاه‌های آرمانی و باستانی تغییر کرد و هنرمندان شخصیت مصر را در بین مردم جامعه جستجو کردند. در این دوره بسیاری از هنرمندان و روشنفکران، دهقانان را مظهر شخصیت «واقعی مصری» دانستند و از این‌رو موج جدیدی از نگرش تازه به روستا و روستاییان و دهقانان در آثار ادبی و هنری ظهور کرد. همچنین ساکنان محله‌های قدیمی و حومه شهرهای قاهره و اسکندریه را به‌عنوان مصداق‌های واقعی مصر به‌عنوان «فرزندان و دختران کشور» به تصویر کشیده‌اند (نگاه کنید به المسیری ۱۹۷۸). مهمترین خصوصیت این اصل این است که همچون یک میراث به نسل‌های بعد قابل انتقال است. وینگر در کتاب «نقاشی مدرن مصر» می‌نویسد: «از آنجا که اصالت موروثی است، به‌همین ترتیب به ترکیبی از صفات، رسالات و اشیاء منتقل شده نیز اشاره می‌کند. برای هنر، این اصطلاح می‌تواند شامل تصاویر، تکنیک‌ها و رفتارهایی از

مصر باستان در دوره‌های قبطی و اسلامی گرفته تا هنرهای عامیانه معاصر باشد؛ بنابراین توجه به اصلالت و ریشه ملت، یک چشم‌انداز آگاهانه تاریخی است (Winger, 2006: 140).

بازنمایی‌های هنری از اصالت مصر، در زمانی که گفتمان سیاسی غالب جامعه، گفتمان سوسیالیسم است منجر به توجه بیشتر هنرمندان بر 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 می‌باشند.

هنرمندان با زبان هنر مدرن که خود محصول استعمار و حضور خارجیان خصوصا فرانسوی‌ها در مصر بود به بیان تفکرات سوسیالستی و سوسیالیسم ناسیونالیستی پرداختند. آغاز تفکرات سوسیالیستی در بین هنرمندان نیز به سال‌های قبل از انقلاب ناصر در سال ۱۹۵۲ بازمی‌گردد. سال‌هایی که ملک فاروق، پادشاه مصر که دست نشانده انگلیس بود، اعتبار خود را به‌کلی از دست داده بود. پادشاه و سیاستمداران که یکی پس از دیگری در دولت‌ها روی کار می‌آمدند نه احساس مسئولیت می‌کردند و نه با هم همبستگی داشتند در این شرایط زندگی مردم مصر به دلیل افزایش جمعیت ناشی از حضور انگلیسی‌ها روزبه‌روز بیشتر تنزل می‌یافت. مهمترین هنرمندان سوسیالیستی که آرمان‌های ناصر را به‌صورت تجسمی به‌نمایش در آوردند، عبدالهادی جزر و راغب ایاد،[1] هستند. جزر تکنیک‌های سورئالیستی را در جهت آرمان‌های ناصر بکار می‌گیرد و راغب ایاد سبک امپرسیونیسم را در جهت نمایش موضوعات مردمی و دهقانی برمی‌گزینند.

عبدالهادی الجزر

عبدالهادی الجزر[2] در سال ۱۹۲۵ در اسکندریه مصر به‌دنیا آمد؛ اما در سال ۱۹۳۶ به همراه

۱. بعضی دیگر، همچون راغب ایاد از ایده ناسیونالیسم با تاکید بر دهقانان و رود نیل از این آرمان‌ها دفاع می‌کند. البته در مقابل این جبهه هنرمندان دیگری همچون افلاطون Protégé Inji Eflatoun و تلمیسانی، از هنر برای ادامه حمایت از حزب چپ بهره می‌گیرند. Eflatoun، کمونیست و فمینیست خشن در هر دو نقاشی و نویسندگی، در نهایت به خاطر فعالیت‌هایش در اواخر دهه ۱۹۵۰ زندانی می‌شود.

2. Abdel Hadi el-Gazzar.

پدرش که یکی از دانشمندان الازهر بود به قاهره نقل مکان کرد. این خانواده در محله سیده زینب، در حاشیه قرون وسطایی و مدرن قاهره ساکن شدند؛ بنابراین، الجزر در سنت‌های مذهبی شهری رشد کرد. آثار الجزر در سال‌های (۱۹۶۰-۱۹۵۶) به‌عنوان یک هنرمند رسمی مصری به‌نمایش گذاشته شد و برای کار و تحصیل از دولت بورس‌های تحصیلی دریافت کرد.

فعالیت هنری وی دارای دو مرحله مهم است: مرحله افسانه‌های عامیانه و مرحله انسان و تکنولوژی که با فاز انتزاعی نسبتا کوتاه بین سال‌ها (۱۳۸۰-۱۳۸۲ ق / ۱۹۶۲/۱۹۶۰ میلادی) در هم آمیخته بودند (Al ghassemi, 2017).

عبدالهادی از میراث هنری و فرهنگی مصر به‌ویژه نمادهای عامیانه برگرفته از آثار قبطی و اسلامی در جهت بیان رنج جامعه خود بهره می‌برد. این هنرمند به‌همراه هنرمندان انجمن هنرهای معاصر، که در سال ۱۹۴۶ شکل گرفت و نماینده نسل روشنفکر در آن زمان بود، توانستند در مورد تحلیل متافیزیکی طبقات ساده عامیانه بیان‌های صادقانه‌ای داشته باشند. آنها توانستند فراتر از پدیده‌های خارجی باشند. در زندگی روزمره و الگوهای رفتاری، جمعی، نه فردی، همان‌طورکه گروه هنر و آزادی انجام دادند؛ بنابراین آنها به دنیای اعتقادات رایج، افسانه‌ها و دیدگاه‌های ذاتی نزدیک شدند (Najib, 1982, 87).

در سال ۱۹۴۸، الجزر به‌دلیل نقاشی بنام «Popular Chorus»، که در آن یکسری از ساکنان شهر را با کاسه‌های خالی که در مقابل‌شان قرار داشت به‌تصویر کشیده بود، شبانه دستگیر کردند. گرچه غزر یک طراح با استعداد بود که یک شیوه مبتکرانه را برای نشان دادن خرافات و شیوه‌های سنتی ساکنان مناطق پایین قاهره، مانند محله دوران کودکی خود از سید زینب انتخاب کرد. الجزر به‌جای استفاده از منابع واضح و روشن به تاریخ و فرهنگ مصر که محمود مختار مجسمه‌ساز در آثارش جهت دستیابی به یک نگاه تاسیونالیستی انتخاب کرده بود، جریان پنهان جامعه قاهره را در هر دو سبک و محتوا، به‌منظور دسترسی به‌بیانی پیچده‌تر از هویت مصری، بررسی می‌کند. الجزر و اعضای گروه هنر معاصر، تحت تاثیر شیوهای هستند که در آن

سورئالیست‌ها را تشویق می‌کنند که هنرمندان تنها به بیان مضامین قهرمانانه نپردازند و از ظلم سیاسی نیز انتقاد کنند.

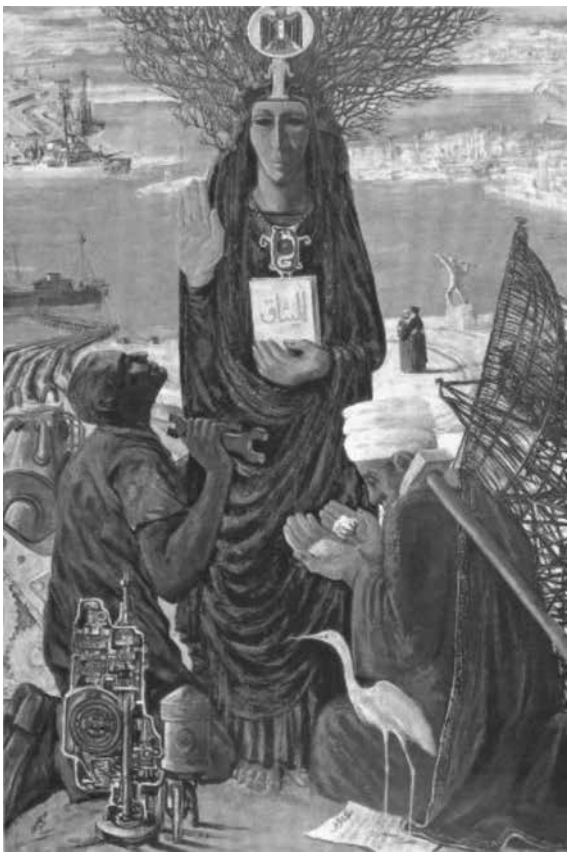
تصویر۲: عبدالهادی ال غزر، Popular Chorus, 1949

بهترین اثر الجزر که تصویرگر زمان مصر در زمینه مبارزات مصر برای کسب هویت ملی است، نقاشی او با عنوان «گذشته، حال و آینده» است که در سال ۱۹۵۱ به پایان رسید (تصویر۲). این اثر شرایط مردم مصر هم‌عصر خویش را به‌تصویر می‌کشد. نقاش در این رابطه می‌نویسد: «گذشته در پس زمینه نقاشی مشخص است . . . زمان حال بزرگ است. چهره‌هایی که در نقاشی دیده می‌شود، با ظاهری سنگ‌گونه همچون مجسمه‌های باستانی مصر، بیان ترکیبی از قدرت، قاطعیت، غیور بودن نسبت به گذشته نفرت‌انگیز و در حال تامل در مقابل فردای شاد است. کلید نماد آینده است که در مقابل حال قرار دارد.

تصویر ۳- عبدالهادی الجزر، گذشته، حال و آینده، ۱۹۵۱.

کلید با اسرار و جنبه‌های پنهان، آینده را هدایت می‌کند. واضح است که نقاش عبدالهادی الجزر آرزوی ملت مصر را جهت فرار از گذشته تاریک و حرکت به‌سوی آینده نشان می‌دهد. حال در بطن خود فرهنگ گذشته را همراه دارد. عبدالهادی الجزر در سال ۱۹۵۴، برای مطالعه در ایتالیا بورس تحصیلی گرفت. اولین مرحله از حضور او در ایتالیا تنها شش ماه طول کشید؛ اما او در ۱۹۵۶ به ایتالیا برگشت و تا ۱۹۶۱ در آنجا ماند که از نهاد مرکزی بازسازی در رم دیپلم گرفت. وی در سال ۱۹۶۲ پس از بازگشت از ایتالیا، میثاق را نقاشی کرد که نوعی احترام به منشور ناصر را نشان می‌دهد، این اثر یک نگاه جدید از اصول سوسیالیستی از جمله توزیع عادلانه ثروت و قایل شدن حق زمین برای دهقانان مصر محسوب می‌شود. میراث سورئالیسم در اثر غزر را می‌توان در اثر فوق مشاهده کرد. همچنین در آن می‌توان لایه‌های بسیاری از نمادگرایی دید که همین مسئله خوانش اثر را به‌عنوان یک اثر مدرن پیچیده می‌کند و آن را از نمونه‌های غربی متفاوت می‌سازد. این نقاشی در نمایشگاه در دهمین سالگرد انقلاب افسران آزاد برنده جایزه اول شد.

تصویر ۴ - عبدالهادی الجزر، میثاق، ۱۹۶۲



مجسمه‌ای از یک زن، به سبک فراعنه ایستاده است و کتابی به نام میثاق به‌دست دارد، کشاورزان پنبه‌کار و گندم‌کار و صنعت‌گران که در برابر آن زانو زده و گویا آرمان خود را در آن جستجو می‌کنند. نیل در پس‌زمینه بخش زیادی از تصویر را اشغال کرده است، از سر مجسمه شاخه‌هایی شبیه درخت روییده است، گویا تاکیدی است بر خصوصیت حاصل‌خیزی و رویش در مصر. 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 است. تحوث از نخستین خدایان مصر باستان، مردی با سر لک‌لک بود هم عنتر هم لک‌لک، حیوانات مقدسی برای تحوث بود. او همچنین واسطه‌ای بین خیر و شر بود. بر روی سر مجسمه زن یک شاهین قرار دارد. شاهین به‌عنوان محافظ به‌شمار می‌رفت و متعلق به حوروس، پسر ایزیس و اوزیریس بود. درواقع شاهین یکی از اساطیر مصر باستان بود. (حوروس یک بازیگر اصلی در داستان ایزیس و اوزیریس بود) تا بیداری ازیریس ادامه یافت. گفته می‌شود ارتباط دادن حوروس با شاهین برای این بوده که او خود را خدای آسمان و جنگ می‌دانست. این اثر به‌عنوان نمادی از انقلاب ۱۹۵۲ شناخته می‌شود (Winger, 2006: 270).

قدرتمندترین آثار الجزر آثار خلق شده در دهه ۵۰ است که ترکیبی از تصاویر و متونی به زبان عربی است. این نقاشی‌ها که با مداد رنگی و جوهر روی کاغذ خلق شده‌اند، نشان دهنده علاقه الجزر به هماهنگ‌سازی سورئالیستی، نقاشی، شعر به خط عربی و استفاده از تصاویر به‌عنوان ابزاری برای بیان وضعیت فردی انسان، هم آگاهانه و هم ناخودآگاه است. استفاده از خط عربی در آثار این هنرمند تاکیدی بر جنبش پانعربیسم است که ناصر از آن حمایت می‌کرد.

پیش از اسلام وفاداری مردم عرب بیشتر قبیله‌ای بود و بعد از اسلام دین مبین اسلام این نقش را به‌عهده گرفت (خداوری، ۱۳۷۴ :۳۰) در اواخر قرن نوزدهم و اوایل بیستم مردم عرب احساس‌های مشترک قبیله‌ای در بینشان کم‌رنگ شد؛ اما علاقه به زبان عربی در بین آنها شدت گرفت و آن را میراث پدران خود دانسته، به آن افتخار می‌کردند. اتحاد مردم مصر به‌واسطه اشتراکات زبان به‌جای دین مسئله‌ای بود که بسیاری از روشنفکران در این دوره خواهان آن بودند. انگیزه این اقدام به‌معنای تلاشی برای سکولاریزه کردن و یا تاکید بر اسلام به‌عنوان یک دین یا اهمیت عربی به‌عنوان زبان قرآن نیست؛ بلکه در عوض تلاشی برای تاکید بر این نکته است که چون همه عرب‌زبانان مسلمان نیستند، وحدت اعراب نباید با یک دین پیوند داشته باشد (Awad And Wagoner, 2017: 196).

تصویر ۵- عبدالهادی الجزر، پسر لعنتی یک عوضی، دهه ۱۹۵۳.

نقوش اصلی این نقاشی چهره‌ای است که گویا از تنه درخت تراشیده شده است و جغدی که روی چهره و در تنه درخت قرار گرفته است. شاخه‌های درخت همچون گیسوان سیاه بلندی هستند که در هوا پراکنده شده‌اند. در سمت چپ درخت، یک زن در حالت سوگواری نشسته است و موهای بلند او با شاخه‌های موی‌سان درخت گره خورده است. چندین چهره دیگر در منظره روستایی نمایان می‌شوند. در سمت راست صحنه عجیب و غریب وجود دارد که عنوان مبهم این نقاشی به احتمال زیاد به آن اشاره دارد. در صحنه ، یک زن سنگین که روی مردی نشسته است، به‌نظر می‌رسد که مرد را مجازات می‌کند، او را با هر دو دست کتک می‌زند. یک سطل آب حلق آویز، چهار کلاغ و یک فرد در حال فرار در پس زمینه ظاهر می‌شوند. موضوع این اثر غیرقابل توضیح است. روایت‌های مختلف در اینجا جمع‌آوری و نمایش داده شده‌اند؛ اما دلیل عقلی در آنها مشخص نیست. مفهوم کلی اثر اندوه و غم را به مخاطب تلقین می‌کند. شانس بد و شرایط

غم‌انگیز به‌طرز دراماتیک و در عین‌حال اندکی طنزآمیز درهم تنیده شده است. الجزر شعری را به رنگ سرخ به‌خط عربی در یک ستون عمودی نگاشته است:

پسر لعنتی یک عوضی
پسر برده‌های قرمز
نمونه‌ای عجیب از زمان خود
خود محور. . .
مثل یک کلاغ شوم
این خبر را در همه جا پخش می‌کند
یکی با کف دست صمیمانه باعث شده
من به او قول بدهم
ما به زمان بی‌عدالتی پایان خواهیم داد.

راغب ایاد

راغب ایاد متولد یک خانواده مسیحی قبطی در الفرقالا بود که یک منطقه متوسط در قاهره است، او در مارس ۱۸۹۲ به دنیا آمد و به مدرسه فرانسوی کاتولیک فرریس (Frères) رفت. تحصیل در خارج از کشور، نه‌تنها در میان مسیحیان قبطی متداول و مرسوم بود؛ نشانگر جایگاه اجتماعی خانواده او نبود، حداقل نشانه اشتیاق آنها برای تحرک اجتماعی رو به رشد بود (Hassan, 2003: 20). او یکی از اولین دانشجویانی بود که در سال ۱۹۰۸ یعنی در زمان تاسیس دانشکده هنرهای زیبای قاهره وارد این دانشکده شد و در سال ۱۹۱۰، همراه مختار فارغ‌التحصیل شد. آنچه مسلم است این است که نوع نگاه و بینش هنرمندان فارغ‌التحصیل از دانشگاه هنرهای زیبا با هنرمندانی که به‌صورت خصوصی آموزش می‌دیدند متفاوت بود. همچنین راغب با نسل نقاشانی نظیر محمود ناجی و محمود سعید که هر دو دارای پیشینه خاندان ممتاز اسکندریه بودند فرق

داشت. انعکاس پروفایل اجتماعی وی در آثارش قابل پیگیری و مشاهده است.

ایاد پس از اولین سفرش به ایتالیا در سال ۱۹۲۳، یک بورس تحصیلی از دولت دریافت کرد و بنابراین توانست در سال ۱۹۲۴ یا ۱۹۲۵ به ایتالیا برگردد. او در رم در آکادمی عالی هنرهای زیبا[1] به تحصیل در رشته نقاشی، هنرهای تزئینی و طراحی صحنه پرداخت. 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. ایاد پس از اولین سفرش به ایتالیا در سال ۱۹۲۳، یک بورس تحصیلی از دولت دریافت کرد (Abu-Ghazi, 1928).

حضور وی در ایتالیا به‌طور مستقیم در آثار وی تاثیر گذاشت. او پس از بازگشت به مصر در سال ۱۹۳۰، به‌عنوان رییس گروه هنرهای تزئینی در دانشکده هنرهای کاربردی در قاهره منصوب شد، مسولیتی که تا سال ۱۹۳۷ به‌عهده داشت. 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 به‌عنوان متریالی جهت نمایش ایده «ملت متحد» انتخاب کرده است. بر طبق نوشته‌های او در دهه ۱۹۵۰ که تنها نوشته‌هایی هستند که از او در دست است، تصاویرش ثمره مشاهده نزدیک طبقه عوام مصر بود و از نظر او هدف هر هنرمند معتبری از جمله خودش حفظ سنت‌های این طبقه عوام است. درک فوق‌العاده دهقانان و بافتی که برداشت او از ملت در آن بافت‌ها شکل گرفته است و از سوی دیگر رابطه اقلیت قبطی با اکثریت مسلمان مسایلی هستند که در تقابل یکدیگر قرار دارند.

فراگیر بودن طبقات عوام در آثار ایاد و همچنین راهبردی که شامل تهیه منابع بصری برای ارایه مشاهدات وفادارانه از زندگی سنتی عوام است، باید با توجه به سه عامل بهم پیوسته درک شود: اول اینکه باید آنها را در بافت تغییر اوضاع اقتصادی و اجتماعی در مصر در طول زندگی این هنرمند، به‌ویژه ظهور گفتمان پایدار در بین روشنفکران و سیاست‌گذاران در رابطه با لزوم

1. Ma‘had al-Funun al- Gamila al-‘Ali.

اصلاحات دهقانان مصر تلقی کرد. دوم اینکه، آنها را باید به‌عنوان بخشی از رابطه ایاد با ایده «ملت مصر» درک کرد که در نقاشی‌ها و نوشته‌های او ظهور می‌یابد و در آنها با استفاده از تصاویر مردم مصر در زمان‌های مختلف بر وحدت ملت یا اختلافات موجود در آن تاکید کرد. سوما، تغییرات در تصاویر او از ملت و مردم باید تا حد زیادی به‌دلیل این واقعیت درک شود که ءعنوان یک مسیحی قبطی، شناخت خود او از ملت غالبا مسلمان مصر، در زمان‌های مختلف در حرفه او بسیار پیچیده بود.

در خصوص مورد اول در نیمه اول قرن بیستم و با افزایش فوریت در اواخر دهه ۱۹۳۰ و اوایل دهه ۱۹۴۰، در بین نخبگان مصر بحث‌های زیادی درمورد آنچه که آنها تصور می‌کردند «مسئله دهقانان» مطرح شد (Mitchell, 2002: 132)؛ که از دیدگاه نخبگان فقر و بیسوادی دهقانان ظاهرا مانعی بر سر مدرنیزاسیون مصر محسوب می‌شد.

در سال ۱۹۳۸، سه مقاله مهم از «مشکل دهقانان» منتشر شد که شامل تحقیق‌های زیر است: «دهقانان مصری» نوشته هنری آیروت، الغاد سیاست قالی (سیاست فردا،۱۹۳۸) و السیاست الحمیش حافظ عفیفی (یادداشت‌های مربوط به سیاست، ۱۹۳۸)؛ (Mitchell, 2002: 132). مدت کوتاهی بعد از آن، مقالات مصطفی محمد فهیم، با نام موقعیت اجتماعی در مصر (۱۹۴۰) و مقاله فلاح احمد صادق (۱۹۴۵) منتشر شدند. علاوه بر این، قرار بود یک موزه کشاورزی جدید، که درهایش را در سال ۱۹۳۸ گشود، به‌عنوان مبنایی برای اصلاحات کشاورزی عمل کند و از طریق توضیح تکنیک‌های مصر باستان، تصاویر انواع دهقانان مدرن و نمایش زندگی روستایی ایدئال، افتخارات کشاورزی مصری‌ها را شرح دهد. (miller, 2005, 125).

همین مسئله و نوع مبارزه بر سر آنچه ممکن است دهقانان چگونه باشند و اینکه چگونه تصویری از حومه شهر چه در معماری روستاها و چه در شخصیت آنها تدوین شود، متریالی را فراهم می‌نماید که راغب ایاد دهقانان را به‌عنوان موضوع اصلی آثارش برمی‌گزینند. در ادامه نقاشی‌های ظاهرا منسجمی از کشور مصر در سال‌های کاری راغب ارایه می‌شود که در زیر لایه‌های

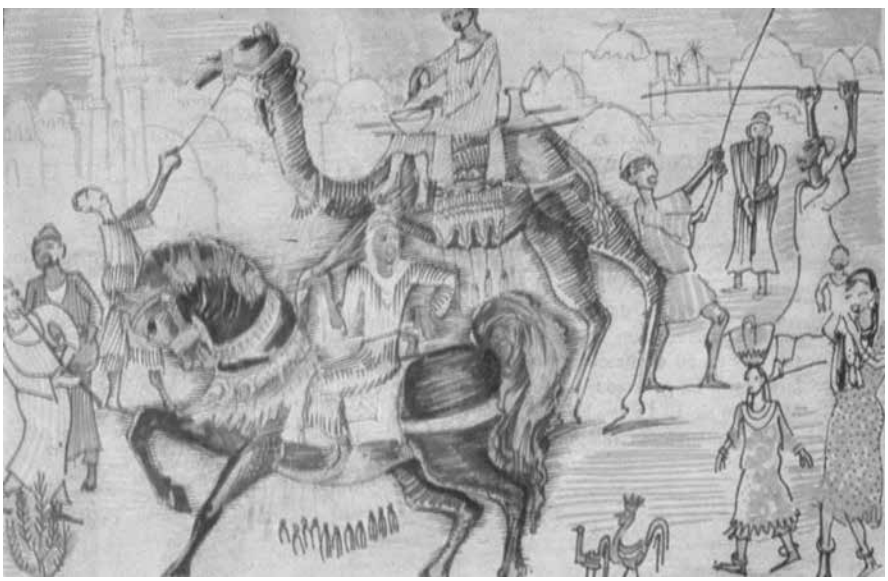
پنهان آن نوعی مغایرت ثابت و مداومی از ایده ملت واحد و متحد مصری وجود دارد (Mitchell, 2002, 182-3.) مسئله انتخاب اقلیت و قشر مشکل‌ساز در کشور مصر که همان دهقانان باشند، از سوی راغب که خود فردی از جامعه اقلیت (قبطی) محسوب می‌شد رابطه مستقیم دارد. لذا تکرار مداوم ایاد از دهقانان را باید با توجه به تفاوت این قشر، در درون یک ملت درک کرد.

از مدت‌ها پیش موقعیت جامعه قبطی‌ها در مصر مشکل‌ساز بوده است. در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نیز موقعیت دشوار آنها بسیار آشکار بود، علی‌رغم این حقیقت که آنها از زمان محمد علی به تحرک اجتماعی بیشتری دست یافته بودند. برنامه نوسازی و اصلاحات فرماندار عثمانی فرصت‌های جدیدی را برای اقلیت‌ها فراهم کرده بود، و قبطی‌ها نیز از این قاعده مستثنا نبودند: به‌دلیل مهارت آنها در حسابداری و نقشه‌برداری، وظایفی که مسلمانان به آنها احتیاج پیدا می‌کردند، می‌توانستند پیشرفت اقتصادی داشته و شروع به سازماندهی کنند (Hassan, 2003: 33).

پس از شکست حزب وفد که قبطیان هم از آن حمایت کردند با انقلابی که در سال ۱۹۵۲ رخ داد؛ از این زمان به بعد، وظیفه ترسیم یک ملت متحد در نظر راغب ضروری‌تر شد. راغب ایاد سعی کرد در جهت نگاه ناسیونالیستی یکپارچه‌ترین تصاویر خود از ملت را نشان دهد، اتحاد مصر را از طریق بخش روستایی مصر که توسط جمال عبدالناصر اصلاح شده بود اثبات نماید. هرچند بعید نیست که راغب ایده دهقان و روستا را از سال‌های اقامتش در ایتالیا دریافت کرده باشد؛ چراکه دهقان، در دهه ۱۹۲۰ شخصیت اصلی در هنر و اندیشه ایتالیایی بود. هنر دهقانان در شبه‌جزیره ایتالیا در دهه‌های اول قرن بیستم به‌عنوان 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»:Sabatino, 2010 (56-25). البته این تاثیر در ایده نمایش ملت با به تصویر کشیدن سنت‌های عامه به روشی بود که بتواند بر حضور آنها در جامعه به‌عنوان بخش مهم جامعه تاکید کند و به برداشت‌های راغب

ایاد از رابطه بین ملت، دهقان و هنرمند کمک می‌کند. این ایده‌ها را می‌توان در المرت الشعبی (لذت مردم؛ شکل) از سال ۱۹۳۰ مشاهده کرد. که شامل فهرستی از جنبه‌های مختلف سنت-های عامیانه مصر است: صحنه‌ای که در مرکز آن یک اسب رقصنده وجود دارد، در نقطه مقابل پس‌زمینه یک شهر اسلامی با مناره‌ها و گنبدهای آن قرار می‌گیرد. در پشت اسب رقصنده، یک مرد در بالای شتر نشسته است؛ درحالی‌که در سمت راست تابلو، دو مرد در حال انجام بازی سنتی با چوب هستند. در پشت آنها، یک نوازنده نی وجود دارد و دو نوازنده دیگر را می‌توان در گوشه سمت چپ پایین تابلو مشاهده کرد. گروهی متشکل از یک زن که یک نوزاد به همراه دارد و یک دختر جوان، فهرست همه چیزهای محبوب مصری را تکمیل می‌کنند. علاوه بر این، اسب رقصنده که شخصیت کانونی نقاشی است، ثمره آشنایی ایاد با چندین منبع مصری است که کنار هم قرار گرفتن آنها معنای چند لایه‌ای را با توجه به تعاریف هویت ملی با نگاه سوسیالیستی ارایه می‌دهد.

تصویر ۶- راغب ایاد، از گروه حومه شهر، آبرنگ روی کاغذ، ۱۹۳۵



اسب و سوار آن به‌شدت یادآور تصاویر عامیانه شاعر پیش از اسلام، آنتارا ابن شداد و دختر برده‌ای به نام آبلا بنت مریم است که او بیشتر شعرهای خود را به او اختصاص داده است. در اینجا می‌بینیم که ایاد از تصاویر میراث عرب قبل از اسلام استفاده می‌کند، این انتخاب از سوی راغب یک انتخاب غیر معمول است؛ زیرا قبطی‌ها خود را عرب نمی‌دانند؛ ولی حضور آنها در مصر پیش از ظهور مسلمانان است. با این حال، این تصویر نیز قبل از اسلام شکل گرفته و آن را به‌عنوان یک مرجع قابل قبول برای بخش عربی فرهنگ مصر برای یک مسیحی سوسیالیست تبدیل کرده است. منبع مستقیم آن احتمالا به تصویرسازی از داستان آنتارا و آبلا است که در یک موزه به‌عنوان قطعه‌ای از فرهنگ عامه مصر ارائه شده است. نقاشی‌های دیواری و نمادهای قدیسین که بر پشت زین اسب سوار هستندکه مربوط تزیین دیوار کلیساهای قبطی مصر است، یک منبع احتمالی دوم را ایجاد می‌کند. سومین منبع احتمالی برای این تصویر، شامل نقاشی‌هایی است که مصری‌های مسلمان گاهی اوقات برای جشن گرفتن مشارکت یکی از اعضای خانواده در حج یا زیارت در شهر مقدس مکه، دیوارهای بیرونی خانه‌های خود را با آن تزیین می‌کنند. تصویر حمل زائرین با اسب می‌تواند منبع اولیه این تصویر باشد.

درحالی‌که روی آوردن به نقاشی‌های حج به‌عنوان یک منبع تصویری ممکن است برای یک مصری قبطی عجیب و غریب به‌نظر برسد. ظاهرا ایاد به‌صورت آگاهانه، نمونه‌ای از فرهنگ معتبر محلی روستایی مصری را انتخاب کرده است (اسب و سوار)که می‌تواند به‌عنوان مرجعی برای هر سه فرهنگ عرب، قبطی و مسلمان آشنا باشد. با انجام این کار، به‌نظر می‌رسد وی به‌جای تعبیرهای خارج از مصر یا فقط تا حدی مصری، بر ماهیت مصری هر سه تاکید کرده است. در اینجا، او به‌آسانی، منابع عربی، اسلامی و قبطی را با هم ترکیب کرده و تصویری واحد از مصریان ایجاد کرده است. این تصویر نه‌تنها منابع مختلف هویت جمعی را به‌عنوان یک هویت واحد مصری جمع می‌کند؛ بلکه بر شباهت بنیادین میان این سه منبع هم تاکید دارد. ظاهرا از نظر ایاد هویت ملی از هویت مذهبی فراتر است.

در این زمان، مجموعه تحولات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در مصر به‌زیان قبطیان پیش می‌رود. قبطیان، علی‌رغم استقبال از اقدام افسران آزاد ۱۹۵۲، متوجه می‌شوند که در شورای فرماندهی انقلاب، حتی یک قبطی وجود ندارد، اعلام انحلال و ممنوعیت «حزب وفد» که شمار زیادی از رهبران سیاسی قبطیان در آن عضویت داشتند نیز به زیان آنان تمام می‌شود. قوانین اقتصادی سوسیالیستی ناصر، ملی کردن زمین‌ها و تجدید مرزبندی و حدود مالکیت زمین‌ها نیز ضربه شدیدی به بورژوارزی مصر وارد می‌آورد که اکثریت آنان را قبطیان تشکیل می‌دادند. فراتر از آن، ناسیونالیسم عربی مورد تاکید ناصر نیز متضمن مضامین اسلامی بود که بر خلاف ناسیونالیسم مصری، نمی‌توانست مورد علاقه آنان باشد.

تصویر۷، یکی از آخرین آثار نقاشی ایاد است که در سال ۱۹۵۸ خلق شده است. این اثر تمام ایدئولوژی راغب را نسبت به مسئله سوسیال ناسیونالیسم ناصری نشان می‌دهد: موضوع نقاشی، کشور مصر است که به‌صورت یک منظره روستایی به تصویر درآمده است. چهارپایان، انسان و ماشین سخت مشغول کار آبیاری در امتداد رود نیل هستند، همه اینها زاویه یکسانی از بوم را نشان می‌دهند و برای ایجاد یک نظام کارآمدِ واحد با هم ترکیب می‌شوند، بدن آنها بخشی از سازوکار کشاورزی است. بدن دهقانان که با لباس‌های محلی مصر پوشانده شده است و اثری از سختی کار کشاورزی در آنها پیدا نیست. مصر، در یک قالب مستطیل شکل عمودی نشان شده، و توالی رویدادها، این نقاشی را به‌صورت یک نقشه و جدول زمانی در می‌آورد. در قسمت بالایی اثر، خانه‌هایی با مشخصه‌های ویژه مصر علیا وجود دارد و شیوه‌های آبیاری این دلتا که در بخش پایینی آن به‌چشم می‌خورد، فضای ملت را ترسیم می‌نماید؛ اما بخشی که مربوط به مصر علیا است را می‌توان به همان اندازه به‌عنوان گذشته باستانی تلقی کرد؛ درحالی‌که بخش مربوط به دلتا نشانگر فناوری مدرن‌تر است. این نقاشی یک قاب تصویری از گذشته و حال ملت مصر است. علی‌رغم وجود تفاوت‌های منطقه‌ای و زمانی، این اثر سعی دارد بر یکپارچگی مصر از گذشته تا حال تاکید کند.

تصویر ۷- کشاورزی، ۱۵۴×۵۸ سانتیمتر، موزه هنر مدرن مصر، ۱۹۵۸

ایاد در خلق این ادای احترام به وحدت ملی از منابع تصویری مختلف اعم از مصری و اروپایی بهره گرفت. این نقاشی از یکسو به‌شدت بر نقش برجسته‌های برده‌های مصر باستان در محل کار تاکید دارد و از سوی دیگر، بر بازنمایی اروپاییان از کشور مصر در اوایل قرن نوزدهم تکیه دارد. ایاد در این اثر بیش از آنکه مدافع حقوق از دست رفته ثروتمندان قبطی باشد که به‌واسطه اصلاحات ارضی ناصر دچار بحران شده بودند، به‌عنوان یک قبطی که در سیستم دولتی به‌عنوان رییس موزه هنر مدرن مصر کار می‌کرد، از طریق بهره‌گیری از عناصر ملی نیل و کشاورزی که بین زمان باستان، قبطی و مصری مشترک بود از ناسیونالیسم ناصری دفاع کرد.

نتیجه‌گیری

مطابق با تغییر در ماهیت هنر در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم که بازتاب فکری و نظری دگرگونی‌های عظیم اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در هنر و ادبیات مدرن بود، هنر مصر نیز به‌واسطه ورود غربیان و روحیات استعماری ایشان دچار تحول گردید. این تحول ناشی از تغییر رویکرد زیبایی شناختی و آیینی به پاسخ به نیازهای اجتماعی و سیاسی بود. سوسیالیسم در هنر مدرن مصر یک سیاست ضد استعماری محسوب می‌شود. در این گفتمان سیاسی هنرمندان موافق دولت جمال عبدالناصر ملت مصر را فارغ از دین و مذهب افراد جامعه یک کل واحد می‌دانند و بر عناصر اجتماعی که بر حول محوریت هویت ساکنان مصر است تاکید می‌کنند. ناصر عبدالجمال هنر و فرهنگ را ابزاری در جهت اجرایی شدن آرمان‌های سوسیالیستی خود بکار می‌گیرد. در این بین هنرمندان با انتخاب عناصر نمادین همچون نیل، زراعت و دهقانان، هنر و فرهنگ باستان و زندگی روستاییان که کمتر تحت تاثیر فرهنگ غرب قرار گرفته‌اند و اصالت مصری خود را بیشتر حفظ کرده‌اند، سعی کردند بر هویت اصیل مصر، تاکید کنند. تحلیل گفتمانی آثار هنرمندان سوسیالیست و سوسیال ناسیونالیسم در تضاد با نگاه لیبرالیسم سعی در ارزش‌بخشی به هویت جامعه معاصر مصر در عصر مدرن شدن این سرزمین دارد.

فهرست منابع:

.۱امیرپور، فرزانه و سیده مریم روضاتیان. (۱۳۹۷)، «بررسی الگوی تحلیل گفتمان میشل فوکو و مباحث علم معانی در نامه‌های عاشقانه چهار منظومه غنایی»، فصلنامه متن شناسی ادب فارسی (علمی– پژوهشی) معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان، سال پنجاه و چهارم، دوره جدید، سال دهم شماره دوم (پیاپی۳۸)، تابستان.

۲. ایمانی، پویا. (۱۳۸۵)، «مدرنیسم در هنر روسیه»، ماهنامه ایراس، شماره ۱۵.

۳. تنهایی، حسین ابوالحسن، اعظم راودراد، محمدرضا مریدی. (۱۳۸۹)، تحلیل هنر خاورمیانه، بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران، جامعه شناسی هنر و ادبیات سال دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان.۳۶-۷.

۴. خداوردی، مجید. (۱۳۷۴)، گرایش‌های سیاسی در جهان عرب، ترجمه عبدالرحمان عالم، چاپ سوم، تهران: انتشارات وزارت امور خارجه.

۵. صالحی‌زاده، عبدالهادی. (۱۳۹۰)، درآمدی بر تحلیل گفنمان میشل فوکو، روش‌های تحقیق کیفی، معرفت فرهنگی و اجتماعی، شماره ۷، قم: موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

۶. عبدالملک، انور. (۱۳۸۵)، اندیشه سیاسی عرب در دوره معاصر، ترجمه سید احمد موتقی، قم، دانشگاه مفید.

۷. عزیزیان، مریم. (۱۳۹۶)، «تاثیر میثاق الوطنی جمال عبدالناصر بر فرهنگ مصری، با تاکید بر حوزه تاریخ»، نشریه مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه انجمن ایرانی تاریخ سال هشتم، شماره سی ودوم، تابستان.

۸. محمود امین العالم. (۱۳۷۸)، مناقشات حول مقاله ثروت عکاشه، ۶۳۶.

۹. نجاتی، غلامرضا. (۱۳۵۱)، جنبش‌های ملی مصر از محمدعلی تا جمال عبدالناصر، تهران :شرکت سهامی انتشار.

10. Al Qassemi. (2017), Sultan Sooud, The Politics of Egyptian Fine Art, Century Foundation1919-2019,may16.

11. Al-Sharuni, A Museum in a Book, 86; 1928 is the date given in Abu-Ghazi, Ragheb ‘Ayyad for the exhibition.

12. Awad, sara and Wagoner, Brady. (2017), Street art of resistance, Palgrave Studies in Creativity and Culture, Series editors, Vlad Petre Glăveanu Department of Psychology Webster University Geneva, Switzerland, Brady Wagoner Department of Communication and Psychology Aalborg University Aalborg, Denmark.

13. Beth Baron. (2005), Egypt as a Woman Nationalism, Gender, and Politics, University of California, press brekeley, LosAngeles.london.

14. Elizabeth Miller. (2012), Nationalism and the Birth of Modern Art in Egypt,University of Oxford Coptic equality. Oxford: Oxford University Press. Department of the History of Art, DPhil Candidate.

15. Elshakry, Omnia. (2009), Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon, Journal 7, June-August.
16. Hassan, Sana. (2003), Christians Versus Muslims in Modern Egypt: the century-long struggle for Izzal-Din Najib. (1982), the dawn of modern Egyptian photography, Dar Al Mustaqbal, Cairo, p 87.
17. Karnouk, Liliane. (2005), Modern Egyptian art, 1910-2003, Cairo: American University in Cairo.
18. Mahon,Maureen. (2000),The Visible Evidence of Culture Producers.Annual Review of Anthropology.
19. Mitchell, Timothy. (2002), Rule of Experts (Berkeley: University of California Press.
20. Naef,Silvia. (1996), A La recherché dune moderite Arab: Levolution des arts plastiquues en Egypte,au Liban,et en Iraq. Geneva:Slatkine Press.
21. Sabatino, Michelangelo. (2010), Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy. Toronto: University of Toronto Press.
22. Verdery, Katherine. (1991), National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceau$escu's Romania. Berkeley: University of California Press.
23. Winegar, Jessica. (2006), Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt (Stanford, Calif.: Stanford University Press.
24. http://tajikniaz.blogfa.com/post/83.
25. http://nasser.bibalex.org/Speeches/browser.aspx?SID=1015.