Stylistic shifts in contemporary Egyptian painting

Dr. Hadeel Hadi Abdul Amir
Babylon University / College of Fine Arts / Department of Art Education
E-Email: tahseensaad@yahoo.com
Tel. 07831504738

Abstract

Tracking the changes and developments in plastic art historically reveals the achievement of stylistic transformations of the artist that comes only because of the vision that needs first of all the artist himself and his culture and his taste, and his view of life and the world before it invaded his artistic achievement, which is the result of the artist's aesthetic effort. The current research dealt with (stylistic shifts in contemporary Egyptian painting) in an attempt to study aesthetic stylistic shifts in the artworks of contemporary Egyptian painting. The research falls into four chapters: The first chapter included the research problem that ended with a set of questions, including: What are the stylistic shifts in contemporary Egyptian painting, Transformed from the natural. Then the research included its importance and need for it. The aim of the research is to reveal stylistic transformations in contemporary Egyptian painting. The boundaries of the research included in time between (1950 AD - 1985 AD) either spatially in the Arab Republic of Egypt.

While the research contained the theoretical framework in its second chapter, which included two studies in an attempt to reveal the form and nature of stylistic transformations, it included (the first topic) on (the concept of style and stylistic shifts), while (the second topic) revolves around (leadership in the movement of contemporary painting in Egypt) Which is the basis for creating creative aesthetic leadership in the transformations of vision governed by aesthetic concepts and coming up with indicators that print the image of the Egyptian leadership and diagnosing pioneering artists from the broader Arab horizon. As for the third chapter, the research procedures included in terms of limiting the research community to (35) artwork and adopting an elected sample intentionally in the light of what was sorted by the indicators. The other, as the researcher adopted the descriptive analytical method in revealing what stylistic shifts in contemporary Egyptian painting.

The fourth chapter included the results, including: that the modernist stylistic transformations in the figure in contemporary Egyptian painting were more than the pressure of the color transformations, and this can be seen through the transformations of the various lines of shapes in terms of analysis and composition. Of various materials and the discovery of its technical and aesthetic peculiarities, and this understanding was evident in the different products of (contemporary

Egyptian painting), and to complement the research requirements, the researcher suggests conducting the following researches: stylistic transformations in contemporary African painting.

Then, the research was concluded with a list of sources and appendices.

Key words: transformations, style, color, shape, contemporary Egyptian painting

التحولات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر

م.د. هديل هادي عبد الامير
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

خلاصة البحث

إن تتبّع المتغيرات والتطورات في الفن التشكيلي تاريخياً يكشف عن تحقيق التحوّلات الأسلوبية عند الفنان لا تأتي إلاّ بفعل الرؤية التي تحتاج قبل كل شيء إلى الفنان ذاته وعبر ثقافته وتذوّقه، ونظرته إلى الحياة والعالم قبل أن تجتاح مُنجزه الفني الذي هو بالنتيجة جهد الفنان الجمالي. تناول البحث الحالي (التحولات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر) في محاولة لدراسة التحولات الاسلوبية الجمالية في الأعمال الفنية للرسم المصرية المعاصر ويقع البحث في اربعة فصول: تضمن الفصل الاول منها مشكلة البحث التي أنتهت بمجموعة أسئلة منها: ما هي التحولات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر، المتحول عن الطبيعي. ثم تضمن البحث بأهميته والحاجة اليه وهدف البحث هو الكشف عن التحولات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر. وقد تضمنت حدود البحث زمانياً بالمدة الواقعة بين (١٩٥٠ م - ١٩٨٥ م) اما مكانياً في جمهورية مصر العربية.

فيما احتوى البحث على الاطار النظري في فصله الثاني الذي ضم مبحثين في محاولة للكشف عن شكل وماهية التحولات الاسلوبية، فقد تضمن (**المبحث الاول**) حول (**مفهوم الأسلوب والتحولات الأسلوبية**) ،أما (**المبحث الثاني**) فيتمحور بـ(**الريادة في حركة الرسم المعاصر في مصر**) والتي تكون هي الاساس في خلق الريادة الابداعية الجمالية في تحولات الرؤية التي تتحكم بها المفاهيم الجمالية والخروج بالمؤشرات التي تطبع صورة الريادة المصرية وتشخيص الفنانيين الرواد منطلقاً من الافق العربي الاوسع . اما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث من حيث حصر مجتمع البحث ب (٣٥) عمل فني واعتماد عينة منتخبة بطريقة قصدية بضوء ما فرزتها المؤشرات، فكان عدد نماذج العينة (٣) نماذج تمثل اللوحات التي نفذ الكثير منها بمادة الزيت فضلاً عن المواد الاخرى في بعضها الاخر، إذ اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في الكشف عن ماهية التحولات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر.

وتضمن الفصل الرابع النتائج ومنها: أن التحولات الأسلوبية الحداثية في الشكل في الرسم المصري المعاصر كانت أكثر من ضغط تحولات اللون ويمكن ملاحظة ذلك عن طريق تحولات الأشكال الخطوط المتنوعة من حيث التحليل والتركيب.ا ما اهم الاستنتاجات فهي :(ارتبط أسلوب الفنان المصري الحديث بتجريبه صياغات جديدة من خامات متنوعة واكتشاف خصوصياته الفنية والجمالية. وهذا الفهم ظهر جلياً في نتاجات (الرسم المصري المعاصر) المختلفة. واستكمالاً لمتطلبات البحث تقترح الباحثة إجراء البحوث الآتية التحولات الأسلوبية في الرسم الافريقي المعاصر. ومن ثم ختم البحث بقائمة المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية: التحولات ، الاسلوب ،اللون،الشكل ، الرسم المصري المعاصر

مشكلة البحث:

لعبت الفنون التشكيلية على اختلاف حقولها منذ أقدم العصور دوراً حاسماً في المجتمعات الإنسانية فهي لم تكن المرآة التي

عكست ظروف مجتمعاتها فحسب ؛ وإنما كانت وما زالت عاملاً تربوياً مهماً في تربية الشعوب والرفع من مستواها الثقافي والفكري والحضاري ، وللفن علاقة قوية بالمجتمع فهو دائماً يتأثر به يؤثر فيه ولا يمكن فهم سر تطوّره في عصر من العصور بمعزل عن القيام بدراسة عميقة للظروف الاجتماعية المحيطة به والمؤثرات المختلفة التي ارتقت به إلى إنتاج فني معيّن ، أو اتجهت اتجاهات خاصة أثّرت عليه ، فالنتاجات الفنية في نزعاتها المختلفة ليست منفصلة عن المجتمع بل هي جزء منه وتتأثّر بما يدور فيه. فلقد تنوّعت أساليب الفن منذ العصور البدائية بسبب اختلافات الثقافات، وبحسب اختلاف مستوى الدافع الإنساني للفن ومستوى الإرادة الإبداعية ومع ذلك يمكن اكتشاف سلسلة من الروابط المستمرة بين أساليب الفن في عصور سابقة وأساليب الفن في عصور لاحقة. وعلى رغم من أن لكل عصر تصوّراته الخاصة وأساليبه التي تميّزه فإنه يمكن العثور على جذور لأسلوب فني حديث في أساليب قديمة وكذلك يمكن دراسة فن من الفنون من خلال تطوّره من حيث الأسلوب والتقنية لأن الأسلوب يمثّل حلاً للمشكلات التي نجمت عن أساليب فنية سابقة. فلقد كان التغيير في الأسلوب الذي يؤدي إلى أشكال وأنساق جديدة راجعاً إلى تحوّل في الثقافة والحضارة، وربما كان يمثّل أعمق تعبير في تاريخ الجنس البشري، وهذا منذ البدايات الأولى لحضارة الإنسان وسلوكه الحضاري.

إن تتبّع المتغيرات والتطورات في الفن التشكيلي المصري تاريخياً يكشف عن وجود وضوح وغموض وهذا ما تحاول بعض الدراسات والبحوث الإحاطة به لمعرفة الحوافز أو البواعث الذاتية والموضوعية الدافعة لبنية هذه المتغيرات، استجابةً للحاجات الجديدة عند المتلقي، وهذا الحافز الجديد هو الذي يُحدد مضمون العمل الفني وأسلوبه.

إن إشكالية التحوّلات الاسلوبية تقع على عوامل ذاتية وموضوعية عامة (اجتماعية، بيئية ، ثقافية) لا يمكن الوصول إلى فهمها وحقيقتها بموضوعية تامّة ، فخيال الفنان على سعته ، يجمع بين الذات والموضوعية ، وهو يساهم كذلك في المواضيع وهي مُجسّدة ، لذا فإن الأعمال العظيمة التي تتسم بخصب الخيال ؛ قد تكون حرّة ، مجرّدة ، وموضوعية معاً ، أي أنها دائماً من نوع خاص . كما إن تحقيق التحوّلات الأسلوبية عند الفنان المصري المعاصر لا تأتي إلاّ بفعل الرؤية التي تحتاج قبل كل شيء إلى الفنان ذاته وعبر ثقافته وتذوّقه ونظرته إلى الحياة والعالم قبل أن تجتاح مُنجزه الفني الذي هو بالنتيجة جهد الفنان الجمالي وعليه فهل أولى متطلبات التحوّل؛ هو تمرّد الفنان في داخله لكي يستطيع تجاوز الثوابت الرئيسة المحيطة به لهذا فإن الأساليب الحديثة تميل إلى أن تصبح قصيرة العمر تماشياً مع التزامن العام في سرعة التغير الثقافي، ولكن الثقافات المستقرة نسبياً قد تظل فيها قروناً طويلة. وإن تطوّر الفنان المصري المعاصر الخاص غالباً ما يتخطّى مرحلتين أو ثلاث وهذه التحوّلات الاسلوبية لها خصوصيتها بسبب خصوصية التجربة الفنية لكن لهذه الخصوصية مفهوماً عاماً يحتاج إلى التحليل والدراسة حتى يمكن الوصول إلى طبيعة هذه التحوّلات التي لابد أن تتشكّل في شكل أسلوب ما، ودراسة الانتقالات التناصّية لأشكال حضارية مختلفة. ومن هنا تبلورت مشكلة البحث الحالي في الاجابة على التساؤل الاتي: **ماهي التحولات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر؟**

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الرسم العربي المعاصر وفهم تبلور أساليبه وتحولاته وعلاقته بالفنان والمجتمع والعلاقات الثقافية الأخرى، من خلال تقصّي ظهور التحوّلات الاسلوبية في الرسم المصري المعاصر، وكذلك في أهمية المعالجات البنائية الاسلوبية التي اعتمدها الفنان المصري المعاصر .

أما الحاجة إلى البحث، فتكمن بما يأتي: إمكانية إفادة الباحثين في علم الجمال لأنه يمثّل دراسة فنية وجمالية في الرسم الحديث. وإمكانية إفادة النقاد والفنانين التشكيليين والمتلقين وعموم طلبة كليات الفنون ، ومعاهد الفنون الجميلة .كما توفّر دراسة أكاديمية للباحثين في مجال الفنون بشكل عام والرسم بشكل خاص .

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على الرسم المصري المعاصر والتي تتضمّن التحوّلات الأسلوبية فيه والمنفذة بمادة الزيت والمتضمّنة بمواد مختلفة للمدة من (١٩٥٠ - ١٩٨٥) في جمهورية مصر العربية.

تحديد مصطلحات البحث

التحوّل (Transmission) لغةً: تحوّل : تنقّل من موضع إلى موضع ، أو من حال إلى حال ، وعن الشيء : انصرف إلى غيره (النجّار،٢٠٠٥ ، ص ٢٠٩).

اصطلاحاً: ورد في الموسوعة الفلسفية: كان القدماء يصنّفون التحوّل أو التغيّر تبعاً للتقليد الأرسطي إلى ثلاثة أصناف: تحوّل من اللاوجود إلى الوجود، وهي ما يسمّى عندهم الكون أو (الحدوث) وتحوّل من الوجود إلى اللاوجود: ويسمّونه (نفاذ) أو (الفناء)؛ وتحوّل من الوجود إلى الوجود: وهو (حركة). فالتحوّل في الصنف الأول والثاني يُصيب الجوهر فهو حينئذ أما (كون مطلق)، وأما (فساد مطلق)، والتحوّل من الصنف الثالث يصيب الأعراض (زيادة، ١٩٨٦، ص ٢٣٩).

التعريف الإجرائي: التحوّل الفني:

هو نظام فني ديناميكي ذاتي يتألّف من سلسلة من التغيّرات الباطنية التي تحدث داخل بنية العمل الفني، أو التي تخضع لقوانين التحوّل الداخلية للبنية، دون التوقّف على أيّة عوامل خارجية بوصفها بنية ، أي تحوّل عناصر العمل ذاتياً من حيث عناصر العمل الفني والعلاقات الرابطة وهذه التحوّلات تكون وفقاً لما تتطلّبه سيكولوجية الفنان الذاتية ، بعد تفاعلها مع الواقع الفكري والاجتماعي الذي يعيشه وينتج عن ذلك ظهور قيم جمالية جديدة واتجاهات فنية جديدة ، في الفن المصري المعاصر .

الاسلوب (Style) لغة: ذُكر في القاموس المحيط : الاسلوب هو الطريق .(الشيرازي ، ص ١٣) جاء في المعجم الوسيط : الطريق: ويُقال سلكت اسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتابته.(النجار، ٢٠٠٥، ص ٤٤١)

اصطلاحاً: عرّفه ابن خلدون في المقدمة: إنه عبارة عن المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرّغ فيه (ابن خلدون، ١٩٧١، ص٨٠). وقد جاء في موسوعة لالاند: الاسلوب يؤسلب منظراً)، ويعني التغيير الخاص من إحدى صفاته أو بعض صفاته، التي ستجعل المزاج الفني الخاص، تختارها دون سواها (لالاند ، ١٩٥٦ ، ص ١٣٤٢) . وذُكر في المعجم الفلسفي لصليبا: ويُطلق الاسلوب عند الفلاسفة على كيفية تعبير المرء عن أفكاره، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الأفكار. أما في الأخلاق وعلم الاجتماع؛ فيُطلق على النهج الذي يسلكه الأفراد، والجماعات في أعمالهم: اسلوب الحياة، أو يُطلق على طريقة الفيلسوف في التعبير عن ذهنه. (صليبا، ١٩٨٢، ص ٨٠) من خلال ما تقدم يمكن صياغة التعريف الإجرائي للاسلوب في الرسم، بما يتلاءم مع هدف البحث وخصوصيته:

الاسلوب في الرسم: طريقة الفنان للتعبير عن مهارته الفنية في إبداع عمله معتمدا على مدرسة فنية معينة وعلى قابليته في خلق معنى جديد يميزه من غيره. من خلال إنجاز عمل فني مُعيّن من خلال رؤيته الذاتية بما ينسجم ومُعطياته الفنية وأدائه التقني ، وأفكاره الفنية وبما يميّزه من عناصر فنية محسوسة ، من أجل تحقيق قيمة جمالية عليا .

وتعرّف الباحثة التحوّلات الاسلوبية إجرائياً بما يتناسب مع خصوصية البحث:

التحولات الاسلوبية: وهي الانتقالات التي يُحدثها الفنان من خلال أعماله الفنية، ضمن رؤيته الذاتية، بمرونة، وقابلية للتجديد، والقدرة على استيعاب الأوضاع المتوافرة بتعاقب سريع الواحد تلو الآخر بما ينسجم ومُعطياته القيمية وأدائه التقني، والانتقال من اسلوب إلى آخر في نظام ديناميكي ذاتي يتألّف من سلسلة من التغيّرات الباطنية التي تحدث داخل بنية **العمل الفني .**

الفصل الثاني

المبحث الاول مفهوم الأسلوب والتحولات الأسلوبية

تختلف أنواع التحوّل أو التغيير باختلاف الحقل المعرفي وميدان البحث، فما كان يُقصد بالتحوّل أو التغيير أو الاستحالة في العلم والفلسفة قديماً، ليس هو ما يعنيه بهذه الكلمات في العصر الحديث أو المعاصر. إن لكل واحد من العلماء تصوّراً، لأن التحوّل (ومنه التحوّل الأسلوبي الفني) يختلف كثيراً أو قليلاً عن تصوّر الآخر، وهذا يرجع إلى طبيعة التحوّلات التي تسري على الموضوع الذي نتعامل معه. (زيادة، ١٩٨٦، ص ٢٣٩)

إن التحوّل هو عملية تغيير من حالة إلى مرحلة جديدة، مُتحوّلة عن القيم الثابتة الناتجة عنها فضلاً على ذلك فهو يُشير إلى أي تغيير في الشكل داخل البنية، مثل: البنية الاجتماعية، والبنية اللغوية، والنفسية، والفنية، وغيرها.

ويُشير (بياجيه Piaget)(*) إلى أن للبنية – منها البنية الفنية والأسلوبية – نسق من التحوّلات لها قوانينها الخاصة ويعدّها نسقاً في مقابل الخصائص المميّزة علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظلّ قائماً ويزدادُ ثراءً بفعل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحوّلات نفسها أن تخرج عن حدود ذلك النسق وأن نهيب بأية عناصر أخرى خارجة عنه. (ابراهيم ، ب . ت، ص ٣٣) ولفهم البنية وتحولاتها ؛ يعد (بياجيه) البنيوية (**) منهجاً يهتم بدراسة العلاقات التي تربط بين الأجزاء الأساسية المكوّنة للبنية ، والتي يستطيع المرء من خلالها معرفة حقيقة الشيء، فلا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي عنصر أو أي خبرة ما لم يتفاعل مع البيئة التي يكون هو جزءاً منها. (عباس، ٢٠٠٣ ، ص٦١) إن هذا التفاعل بين العناصر أو الخبرات مع العناصر الأخرى يؤدي إلى حدوث عملية التحوّلات ، فالتحوّلات خاصية من خصائص البنية ، والتي تُشير إلى أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيّرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة خاضعةً في الوقت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية دون التوقّف على أيّة عوامل خارجية ، لذا فإن البنية لا تظل في حالة سكون مُطلق، بل تقبل دائماً بـ(التغيّرات) وما يتّفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق و(تعارضاته).(إبراهيم، ص ٣٤).إن التحوّل يتّخذ من البداية صوراً مختلفة لحالات عديدة تتأثّر بالتحوّل الاجتماعي ، إذ تكون على الأغلب نتيجة لمؤثرات خارجية تأخذ موجاتها في الاتّساع تدريجياً حتّى تشمل حيّزاً كبيراً من البيئة المعرفية سواء كانت بيئة علمية أم فلسفية أم فنية فإن هذه المؤثرات إنّما تصدر عن أحداث تكون أحياناً في صور من الآراء الجديدة أو الأشكال الجديدة التي تلقى تحبيذاً لدى فريق من ذوي الرأي، أو أن تكون نواة لتصوّرات عارضة .(حسن ١٩٧٤، ص٦٣) لذا ترى الباحثة أن محاولة التحوّل الاسلوبي لا تأتي إلاّ بفعل الرؤية الجديدة والتي تبدأ من ذات الفنان ، أو تذوّقه الفني ومن ثمّ فهو تمرد داخلي عند الفنان يتجاوز الثوابت الرئيسة المحيطة به بعدها يتمكّن من إنجاز عمل فني يفيض بالحيوية والجدة ، وبذلك يجرّد الفنان الصور من ارتباطاتها الوثيقة بالواقع المادي فتتحوّل إلى إشارات بفعل رؤيته البصرية التي يتخللها نشاط خيالي وإرادة ذهنية نقدية من أجل أن يُنظّم رؤيته لتُصبح منسجمة مع أفكاره الجديدة .

لذلك نرى أن صورة الذاكرة عند الفنان هي العامل الحاسم في تحويل الشيء المُستوعَب إلى صورة فنية، وإن مسخ الشكل وصياغته أو تغيير الصورة واتحادها غير المتوقّع يتحقق عن طريق ذاكرة الصورة. (روجرز١٩٩٠، ص ٣٨). ولهذا فإن الفن يتحول ويتغيّر ليس فقط من حيث أنّه ينمو في المستقبل وذلك لأن ماضيه ليس أمراً مُنتهياً مُقرراً على الإطلاق وإنما هو في تحوّل مُستمر وكثيراً ما تؤدي الرؤية الجديدة للماضي بإلقائها ضوءً على قيم جديدة إلى جعل النظريات المُستقرّة في الفن تبدو غير كافية أو ضيّقة .(ستولينيتز، ، ١٩٧٤ ، ص٤٠٣) . الصورة الذهنية التي ترتسم في ذهن الفنان هي بمثابة شريط سينمائي دائم التغيير والفنان دائم الاشتغال والتغيير فما يُرضي الفنان من صور ذهنية ليست تلك الصورة التي كانت تُهيمن على ذهنه قبل أن يُنتج فنه بل الصورة الذهنية التي تُسيطر على ذهنه الآن .(أسعد ،١٩٨٤، ص٨٧) يتضمن فن الرسم نشاطاً إبداعياً مركّباً يتعلّق بالتحوّلات الفنية والاسلوبية التي تحدث ليس للوحة الفنية فقط بل للإنسان الذي يقوم بإنجازها والمتلقي الذي يحاورها ويقرأها أيضاً والهدف الأول للرسام هو تحويل عناصر الشكل والمكان والإيقاع واللون وغيرها من المكونات إلى تعبير مُتماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضّحها مادّته.

ترى الباحثة أن الفنان في أثناء ممارسة العملية الإبداعية يظهر في محاولات عديدة للبحث عن اسلوب يُحوّل به حدسه

(*) . بياجيه (١٨٩٦ – ١٩٥٥) : عالم سويسري ، كانت اهتماماته الرئيسة تنحصر في علم الأحياء ، وفي مرحلة من حياته العملية ، انتقل اهتمامه إلى الارتقاء المعرفي ، وقد قضى السنوات الخمسين الأخيرة من حياته في جمع كمية كبيرة من البيانات العملية حول هذا الموضوع (الارتقاء المعرفي) ، فأينعت جهوده في نظرية مهمّة شاملة عن كيفية ارتقاء الذكاء . عمل (بياجيه) فيلسوفاً ، (عالم أحياء) ، وعالم منطق ونفس ، وتربوياً ، وقدم في كل هذه المجالات الكثير من الإسهامات الأصيلة ، على الرغم من أن إسهاماته كان لها التأثير الأعظم في مجال علم النفس ، والتربية بشكل خاص . (بياجيه: واردزورث: نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي ت: صالح مهدي وآخرون، مراجعة: موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د. ت، ص٥).

(**) . البنيوية: هي المبدأ الأول لطريقة التفكير، فهي تدّعي، وفي أبسط تعريف لها، أنه لا أهمية لطبيعة كل عنصر في أيّة حالة معينة بحدّ ذاتها، وأن هذه الطبيعة تفرزها علاقة العنصر بكل العناصر الأخرى ذات العلاقة بتلك الحالة، ولا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي كيان، أو أيّة خبرة ما لم يتفاعل (الكيان) مع البنية، الذي هو جزء منها. ترانس، هوكز: البنية وعلم الإشارة، ت: مجيد الماشطة، مراجعة ناصر حلاوي، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ١٥).

الأول إلى صفات حسيّة ولونية وملمسيّة بل وإلى تركيبات صورية ، وإلى أفكار ومعان فهو لم يعد يكتفي بحدود الطبيعة وإنما يريد أن يُعيد تركيب رؤيته الحسيّة للعالم ورؤيته الفنية للكون والوجود وإتّباع الرؤية البصرية التي تقوم على أساس التكامل الدقيق في الذات، فضلاً عن ذلك أن الفنان في اسلوبه هو حامل لتراث الأسلاف فهو يبحث عن اللاشعور الجمعي لكي يحصل على اتزان قد يكون من الناحية الشكلية جديد ، لكنه قديم في مضمونه من خلال التجربة الجمالية والتحوّلات الاسلوبية والإبداعية تتحول الفنون المكانية إلى فنون مؤطرة بالزمان ويكون هذا التحويل بإدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية ، وما الزمان إلاّ حركة في المكان ويبدو ذلك من خلال الحركة الداخلية عندما تتفجّر الألوان الداخلية مولّدةً ألوان أخرى .

وإن هذه التحوّلات الجذرية في الفنون التشكيلية المعاصرة أعطت أهمية كبيرة لمسيرة الحركة التشكيلية ودفع فعل التسريع الحداثوي الذي طرأ على تجربة التشكيل أو ما رافقه من تحوّلات معرفية وفلسفية باتجاهات مختلفة وكل هذه التغيّرات جعلت الفنون التشكيلية الوسط الذي يتحقق من خلال كل شيء ، كل مادة، وكل فكرة بحيث أخذ اتجاهات جديدة تتناسب وتتناسل اسلوبياً ، وتطوّر البنى الفنية ، وتعددها، لذلك فإن هذه التحوّلات التي انطوت عليها تيارات الفن الحديث كشفت عن تجلّيات الحداثة في عدد من الرؤى والتطبيقات التي أظهرتها هذه التيارات في طريقة المعالجة ، في كل التحوّلات الاسلوبية تضحى القيم السائدة الضحية الأولى ، في ضوء مقصد التغيير تنمو تركيبات موازية ، وأخرى تناحرية تؤجج العمليات الصراعية ، وإن رد ذلك إلى آفاق الحرية الممنوحة للحوار حول مثل هذه التحوّلات .

المبحث الثاني
حركة الرسم المصري المعاصر

في نهاية القرن الثامن عشر وصلت الحملة الفرنسية الى مصر (١٧٩٨-١٨٠١)، فبدأت تخرج من ظلام الحكم العثماني وقد ترتب على ذلك بداية التغير في البناء الاجتماعي وظهور فئة من المثقفين تتطلع الى النموذج الغربي في السياسة والفن. (اسكندر١٩٩٨، ص١٨) فلم يكن الغزو الفرنسي كله دماراً ولكنه في جانبه الاخر كان ابهاراً لعقول المصرين بما حمله من اختراعات وابتكارات وفنون واكتشافات مثيرة لم يعهدها الناس من قبل وهكذا بدأ عصر الابهار والدهشة في نفوس المصريين فجعلت اهتمام ابصارهم الى تلك المستحدثات التي لم يألفوا مثلها من قبل وتطلعوا الى اكتشاف مواهبهم وقدراتهم تأهباً للإسهام في هذا السباق الحضاري ولو بالمحاكات والتقليد (قطب ، ب ت ، ص٦) وتفتحت مسام العقل والوجدان المصريين لأمتصاص كل جديد واكتشاف العالم المحيط الذي تبدوا أصداؤه كأنها تأتي من كوكب آخر بدءاً من الكشوف العلمية والصناعات الحديثة حتى القوانين الوضعية والمعارف الانسانية .والفرنسيون المحتلون يتفننون في ابهار المصريين حتى يؤكدوا لهم دائما تفوقهم عليهم وجدارتهم بحكمهم. (عز الدين، ١٩٨٥، ص١٥) عندما استلم (محمد علي) الحكم تخمر لديه أمر جديد وهو ان مفتاح النهضة الحقيقية هو الغرب ولابد من الاتجاه نحو الغرب واقتفاء اثره. (البهنسي، ١٩٨٥، ص٢١) فعمل على استقدام الفنانين الأوربيين لتزين القصور وإضفاء لمسات الجمال على مرافق الحياة الارستقراطية في القاهرة والاسكندرية، وبالفعل زخرت القاهرة بالمئات من الفنانين المستشرقين واقاموا لأنفسهم احياء كاملة على غرار (حي مونمارتر وموبارناس) في(باريس). (قطب، ب – ت، ص١٠). وقد استطاع هؤلاء المصورين الاجانب أن يحضوا برضى (الخديوي اسماعيل) وتشريفه حفل افتتاح اول معرض أقاموه بصالة(الأوبرا الخديوية) سنة(١٨٩١ م) وبصحبة الأثرياء والأعيان الذين تهافتوا على شراء الصور، لكن في المقابل هذه الفنون ظلت حتى بداية القرن العشرين قاصرة على فئة قليلة من الاجانب يستأجرهم الحكام كلما ارادوا ان يحصلوا على عمل فني وكانت مهمة هذه الاعمال أن تظهر الحكام والامراء والاقطاعيين بمظهر الفخامة والعظمة وان تتيح لهم محاكات الغرب والتشبه به ابتداء من تزين قصر الجوهرة بالقلعة بمختلف الصور واللوحات الى قصور الباشوات في المدن الريفية، وكانت تأتي الى(مصر) للقيام بهذه الاعمال وفود من العمال وارباب الصنائع من (اليونان وارمينيا وفرنسا) وهكذا ضاع الطابع المحلي في الفن المصري تماما واصبح النموذج الاوربي هو السائد

والمثالي . (اسكندر، ١٩٩٨، ص٢١) وسط ذلك نجد تردد الشعب المصري في قبول هذه الاعمال عن ذلك يقول (عفيف بهنسي) (لقد ابتعد المصريون في بداية الامر عن هذا الفن الوافد ، ولكن وقد اكتسى بحلة استشراقية فأخذ يمثل المشاهد والعادات والوجوه المحلية والشعبية كما وجد جسراً الى قناعات المثقفين الذين اعتقدوا ان هذا الفن يمكن ان يحمل هويتهم وان يساعدهم في نهضتهم الفنية) من خلال ذلك اصبح الفن الفرنسي الوافد بمثابة حجر الاساس لبناء النهضة الفنية الحديثة وكان من الصعب أن يشرع المصريون في ممارسة المدارس الفنية والنزعات الاوربية التي انبثقت من (باريس) طوال القرن التاسع عشر بمستوياتها الراقية بدون دراسات اكاديمية بل ظلت تأثيرات التأمل والانبهار والاستيعاب تسيطر على حواسهم وهم يشهدون التحولات المتتالية التي شهدتها القاهرة بعد رحيل الحملة الفرنسية حتى اوائل القرن العشرين. (قطب ،ب – ت، ص٨) كان الحدث الهام الذي استجد في مصر هو احداث مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام (١٩٠٨) لقد كانت هذه المدرسة البداية العملية القوية للفن التشكيلي الحديث، و لم تكن مصر تألفه في تاريخها البعيد وكان هذا الفن وليد تأثيرات فرنسية واضحة فلقد قام النحات (غيوم بلان) بأقناع الامير(يوسف كمال) الذي تبنى الثقافة الفرنسية ايضا بضرورة انشاء مدرسة عليا للفنون وتم له ذلك واصبح اول عميد لهذه المدرسة التي اختار لها اساتذة فرنسيين وايطاليين وعلى يد هؤلاء المستشرقين بدأت تعاليم الفن الى المصريين. (اسكندر، ١٩٩٨ص٢٨). اما اسلوب الدراسة بالمدرسة فقد كان منقولاً حرفياً عن الاكاديميات الاوربية، فكان على الطالب ان يتعلم قواعد الرسم والمنظور والتجسيم والتصميم بنفس الاساليب الاكاديمية التي تجاوزتها حركة الفن الاوربية وكانت كل مظاهر الرسم الفقير داخل الاتيليه التي ثار عليها الواقعيون والانطباعيون، وهي الاستاذ والمنهج اللذين كان على جيل النهضة الفنية ان يتبعهما. (عز الدين١٩٨٥ ص٢٦). وهكذا كانت بداية التغريب بتقليد فنون الغرب في الفن المصري متزامنة مع بداية الاستيعاب لحضارة العالم الجديد الذي وفد الينا فجأة بعد سبات عميق. (جمال، ١٩٧٧، ص٦). وفي سنة (١٩١٠ م) اقيم بكاليري (محمد علي) اول معرض مصري للفنون الجميلة عرضت فيه اعمال الجيل الاول من الفنانين المصريين (محمود مختار ١٨٩١ – ١٩٣٤) ، (محمد حسن ١٨٩٢ – ١٩٦١) ، (يوسف كامل ١٨٩١ – ١٩٧١) ، (راغب عياد ١٨٩٢ – ١٩٦٩) ، وهذه الاسماء هي التي سيطرت على الحياة الفنية واضطلعت بدور الانشاء والتكوين وانضم اليها اسم (احمد صبري ١٨٨٩ - ١٩٥٥) ، كما لمع الى جانبها اسمان كبيران تكونا في حرية بعيدا عن المدرسة واثرا في الحياة الفنية ابعد الأثر .. هما (محمود

شكل (١)

سعيد ١٨٩٧ - ١٩٦٤) و(محمد ناجي ١٨٨٨- ١٩٥٦) (بدر الدين، ٢٠٠٢، ص١٨). خلف (راغب عياد) شكل (١) فناً مصرياً حديثاً مقبولاً من الجميع، فكانت الاشخاص في رسوماته مصرية الملامح والثياب، كما كانت اللوحات بمجملها مأخوذة من الحياة والواقع المصري تروي عادات وتقاليد المجتمع المصري وتصور اهتمامته ومشاغله وهذا ما نشاهده في لوحته المستمدة من الموروث المصري.

شكل (١)

كذلك صور محمد ناجي الكثير من المناظر الطبيعية والاحتفالات الدينية والحياة الاجتماعية (محمد، ١٩٩٦، ص١٩)، كما في لوحته (الخبز) شكل (٢)، وبعد ذلك ازدهرت مواكب الخريجين الذين شكلوا الجيل الاول في الحركة الفنية في مصر، وكانت اتجاهات هؤلاء أقرب الى الواقعية ومنهم من حذا باتجاه الانطباعية او الوحشية او التعبيرية دون كثير من تدقيق في تفاصيل هذه الاتجاهات. (البهنسي، ١٩٨٥، ص ٢٢)

شكل (٢)

في العام(١٩٢٣م) تأسست جمعية محبي الفنون الجميلة وضمت لأول مرة (سيدات مصريات)(*) وعلى مدى سنوات لاحقة انتمى اليها الكثير من رواد الحركة الفكرية والثقافية. (الربيعي، ١٩٨٦، ص٢). كما كانت في الاسكندرية تؤدي مراسم خاصة دورا بديلا عن مدرسة الفنون الجميلة أعدت فنانين متميزين امثال الاخوان (سيف وأدهم وائلي)(*) فقد رسما الحياة اليومية في الاسكندرية، وبهلوانات السيرك وراقصات الباليه. كما في لوحة أدهم شكل (٣) (جودي، ٢٠٠٧، ص١١٧)

شكل (٣)

وقبل الحرب العالمية الثانية ظهر اتجاه سياسي يساري تبنى السريالية منهجاً في طروحاته واعماله، مكون جماعة (الفن والحرية) (**) واصدروا مجلة (الخبز) وكتاب (الدفاع عن الثقافة). (البهنسي، ١٩٨٥ ص٢٢) حيث أحدث معرضهم الاول ثورة فنية كبرى، كما انه لأول مرة يعرض في مصر الفن السريالي ويحتل المكانة الاولى في المعرض مع معظم الفنانين، فنبهو الاذهان الى الاساليب الفنية الحديثة، الامر الذي شجع الكثير من الفنين الشبان على الخروج عن التقاليد الاكاديمية والتأثيرية التي تعلموها من الايطاليين، او المصريين الذين درسوا في (ايطاليا وفرنسا) وجعلهم يقلدون الحركات الفنية الاوربية الحديثة من سريالية وتكعيبية وتجريدية. (اسكندر، ١٩٩٨، ص٨٨)

لقد كان تأثير جماعة (الفن والحرية) مثل تأثير حجر ضخم يلقي في نهر راكد، يصنع مكانه موجات متتابعة تظل تتسع، وقبل ان تتلاشى تلقي في النهر احجار اخرى تخلق حولها موجات جديدة وبالرغم من ان مصر عرفت (الجماعات الفنية) (***) منذ وقت مبكر في القرن العشرين، فقد عرفت الاربعينات بأنها عهد الجماعات الفنية التي تبلورت لها رؤى فكرية وجمالية، وكان بعض هذه الجماعات منطلقا من (الفن والحرية) مع تصحيح مسارها وكان بعضها الاخر رد فعل عكسي لها. (عز الدين، ١٩٨٥، ص٨٦). فقبل جماعة الفن والحرية وبعدها ظهرت عدت جماعات جديدة (****) تختلف في وجهة نظهرها والدافع في انشائها طبقاً لاختلاف ظروف قيامها في الزمان وتأثيرها نتيجة لذلك على مسار الحركة الفنية ، ويبقى لجماعة الفن والحرية اكبر تأثير احدثته اية جماعة من هذه الجماعات إن الهدف الحقيقي لهذه الجماعة هو البحث عن الذات.(اسكندر، ١٩٩٨، ص ٨٩) وفي العام(١٩٤٥ م)تأسست في مصر جمعات فنية جديدة (*****) ليطلق على عقد الاربعينات بأنه عصر الجماعات

*) خلال تأسيس الجمعية الفت لجنة من السيدات مثل (سميحة حسين وحرم عزت شكري ومدام صبار وحرم محمود رياض ومدام واصف غالي، واربعة عشر عضوا من السيدات) انظر (رشدي، ١٩٩٨ ص٩٢)

(*) سيف وأدهم وائلي: أخوين ولدا في الاسكندرية عامي (١٩٠٦ و١٩٠٨) من اسرة باشوية عريقة، بدأت صلتهما بالفن في سن مبكرة اذ كانت تحيطهما الاعمال الفنية من لوحات وتماثيل في القصر الذي ولدا فيه. ينظر: (اسكندر، ١٩٩٨، ص٦٤).

**) انطلقت جماعة (الفن والحرية) في العام ١٩٣٨ تضامنا مع بيان الشاعر الفرنسي (اندريه بريتون) ضد القوى الفاشية الي حطمت اعمال الفنانين، فنشرت مجلة (الفن الحر) التي كان يشرف عليها جورج حنين بيانا آخر بعنوان (يحيى الفن المنحط) وقع علية الفنانون (رمسيس يونان ١٩١٣ – ١٩٦٦، كامل التلمساني ١٩١٥ – ١٩٧٢، فؤاد كامل ومجموعة اخرى بلغ عددهم سبعة وثلاثون فنانا. ينظر: (اسكندر، ١٩٩٨، ص٨٥).

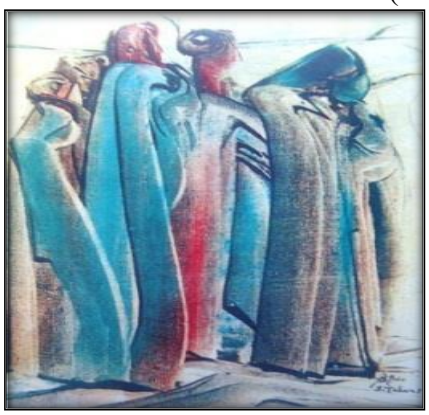
(***)ابتداء من جماعة الخيال التي اسسها مختار في عام ١٩٢٧ وجماعة الدعاية الفنية ١٩٢٨ وجماعة الاسايست (المجاهدون) ١٩٣٤ وجماعة الشرقيين الجدد ١٩٣٧. ينظر (اسكندر، ص ٨٧).

(****) تألفت لجنة في مصر تشجيع الفنانين عام (١٩١٩)، وجمعية هواة الفنون الجميلة (١٩٢٩)، وجماعة الفن المعاصر، وجمعية محبي الفنون الجميلة (١٩٥٣)، وجمعية خريجي كلية الفنون الجميلة (١٩٤٥) وجمعية اتيلييه(١٩٥٣). ينظر: (محمد، ٢٠٠٠، ص٣٦)

(*****)تأسست جمعية خريجي كلية الفنون الجميلة في عام (١٩٤٥)، وترأس هذه الجمعية في البداية ابو صالح الالفي، كما تأسست جمعية آتيلية القاهرة عام (١٩٥٣) ومن ابرز اعضائها (محمد ناجي، راغب عياد)، وفي الاسكندرية تأسست جمعية هواة الفنون الجميلة عام (١٩٢٩)، ومن

الفنية الفكرية والتي ترى فيها فرسان الحركة الفنية المصرية الذين تألقت اسماؤهم وواصلوا الانتاج رغم تفكك هذه الجماعات ، كما ظهر في بداية الخمسينات جيل الثورة عام (١٩٥٢) في التعبير عن احداث الوطن الجسيمة التي مرو بها مثل العدوان الثلاثي عام (١٩٥٦م)، والتحولات الاقتصادية والاجتماعية مثل بناء السد العالي ، ومظاهر التحول الاشتراكي وهزيمة يونيو. (جودي، ٢٠٠٧، ص١٢٠)

إن التحول الاسلوبي الفني الذي شهدته الحركة الفنية بعد ثورة (١٩٥٢) اعطى الاهتمام بالنماذج والموضوعات الشعبية بروح أكثر جرأة بعد تغير جمهور هذا الفن الذي كان أرستقراطياً في الماضي، كما أن الثورة لم تفرض مبادئ أو أفكارا بعينها على الفنانين مما أتاح لهم حرية أكبر في التعبير، ومن ثم تعددت الاتجاهات بين التعبيرية والواقعية الاشتراكية والاتجاه الميتافيزيقي وغيرها. (قوميسير، ٢٠١١، ص٣٦). ولاشك ان تجربة الفنان (صلاح طاهر)(١٩١١ - ٢٠٠٧) بتغايرها وانشطارها الى نصفين وعبر اكثر من نصف قرن من العطاء تستطيع ان تشكل حلقة وصل متينة البنان بين فن الرعيل الاول وفن الجيل الحالي ، فقد احس في الخمسينات ان يده المكتنزة بالخبرات الاكاديمية قد صارت نقيضة لوعيه بمكتسبات عصرة .ولا شك ان مشخصات لوحاته شكل (٤) التجريدية الاخيرة قد احالت هذه التجارب والذكريات بل مئات اللوحات التي سجلها لهذه الاطلالة الباقية وتلك الانحاء الى صور عصرية هي عصارة فن واختزال تمثل لحظات للسعادة المبهمة.(محمد، ١٩٩٦ ،ص٦٠)



شكل (٤)

فقد عد (صلاح طاهر) من خلال هذه الاعمال أحد رواد الحداثة التشكيلية المتميزين في مصر وشكل بعطائه الفني نضجاً لاقتناص في مراحل تطور الفن التشكيلي المصري ، تميز بجرأة في الرؤية، وبحرية أكبر في التفاعل مع اتجاهات الفن الغربي الحديث ، وابتكار أشكال وخامات وأساليب جديدة للأعمال الفنية.(القصاص، ٢٠٠٧، العدد ١٠٣٠) وخلال الستينات وما بعدها تكونت جماعات فنية من الشباب في ذلك الوقت بالقاهرة والاسكندرية يضم كل منها عددا محدودا من الفنانين اشتركت كلها في صفة واحدة هي انها جماعات مغلقة (*) على مؤسسيها لا تسمح ولا تنادي بانضمام اعضاء جدد لها وتفرق معضمها بعد سنوات قليلة. (اسكندر،١٩٩٨، ص ١١٠) لكن حركة الرسم في مصر ما لبثت أن شهدت تراجعات نتيجة هزيمة (١٩٦٧) والتحولات السياسية الاجتماعية في السبعينات ، ولم تبرز اسماء اجيال جديدة الا ان المتابع لحركة الرسم المعاصر في مصر يلاحظ عدد من الفنانين الذين يُصنفون في قائمة الجيل الثاني في الحركة الفنية المصرية ، امتد بهم العمر الفني حتى غطى الستينيات والسبعينيات ، بل منهم من جار على ما بعدهما من سنين حتى التسعينيات ، مثل: (حامد سعيد ، عفت ناجي ، الحسين فوزي ، محمود موسى) كما أن آخرين تم تصنيفهم ضمن الجيل الثالث ، لأسباب تعود إلى التوجه الفني والروح التي تماهت مع تجريبية وانفتاح جيل الستينات الأكثر اشتعالاً وتوهجاً ممن سبقه من أجيال ، مثل : (رمسيس يونان ، فؤاد كامل ، كامل التلمساني ، منير كنعان ، حامد ندا ، عبد الهادي الجزار، آدم حنين ، حامد عبد الله ، انجي أفلاطون ، تحية حليم وآخرين) (ليمون، ٢٠١٠ ،العدد ٣١٠٤) فكان (حامد ندا ١٩٢٤ – ١٩٩٠) واحد من المصورين الذين يعبرون بنقلهم للواقع عن عواطفهم وشخصياتهم دون ان يمسخوها بتصنعات عقلية ، بل هم يستخلصون أكثر المعاني خفاء في الاشياء ، وعند (حامد ندا) الاجسام ذات جمود غريب وخاضعة لأنفعالات مكبوتة تنهشها وتحيلها الى بقايا خائفة منكمشة ، وفي خضم هذا الجمود تبدو كما لو كانت تعني نداء

اعضائها (محمود سعيد، محمد ناجي، وحسين سعيد). ينظر: (البهنسي،١٩٨٩، ص٢٣).

(*) وهي (جماعة الفنانين الخمسة، جماعة التجريديين بالاسكندرية، جماعة الفن والانسان، جماعة المحور)، انظر (اسكندر، ١٩٩٨، ص١١٠)

كما في لوحته (الموسيقى الشعبية) شكل (٥). (محمد، ١٩٩٦، ص٣٨)

شكل (٥)

كما شهدت الثمانينات إنشاء المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومي للفنون ثم إقامة صالون الشباب فبرزت بواعث صحوة فنية جديدة لتتصدى للركود وتقدم أشكال فنية جديدة تقوم على الأعمال التركيبية الجماعية لكن النصف الثاني من الثمانينات شهد أيضاً انطلاق ثورة المعلومات وموجة العولمة التي اشتد ساعدها بداية من التسعينات (قوميسير، ٢٠١١، ص٣٦). وفي مجال الفنون التشكيلية رسخت العولمة لفكرة التجوال واللامكانية، أي التخلي عن الجذور ونزع السياق والتاريخ الأصلي للعمل الفني.

مؤشرات الإطار النظري

- خضع الرسم المصري المعاصر إلى تأثيرات غربية ساهمت بدور كبير في تغير ملامحها الثقافية الموروثة وفي خلق أساليب فنية جديدة غريبة عنها وعن تراثها وثقافتها التقليدية العربية والإسلامية، وتلت تلك الفترة موجات من التفتح على المحترفات الغربية من خلال بعثات الدراسة في الجامعات والمؤسسات التشكيلية الغربية.
- إن التحول الذي شهدته الحركة الفنية المصرية بعد ثورة ١٩٥٢ اعطى الاهتمام بالنماذج والموضوعات الشعبية.
- إن الهدف الحقيقي للفن المصري هو البحث عن الذات ولقد اثمرت دعوتها فقام الفنانون بالبحث عن اسلوبهم الخاص بتجربة خاصة مستقلة عن تأثير الاساليب والتجارب الغربية المستوردة والتي كانت تنعكس في اعمال بعض الأوائل.
- أن محاولة التحوّل لا تأتي إلاّ بفعل الرؤية الجديدة، والتي تبدأ من ذات الفنان أو تذوّقه الفني، ومن ثمّ فهو تمرد داخلي عند الفنان، يتجاوز الثوابت الرئيسة المحيطة به.
- أن الفنان المصري في اسلوبه هو حامل لتراث الأسلاف فهو يبحث عن اللاشعور الجمعي لكي يحصل على اتزان قد يكون من الناحية الشكلية جديد، لكنه قديم في مضمونه من خلال التجربة الجمالية والتحوّلات الاسلوبية والإبداعية.
- تتحول الفنون المكانية إلى فنون مؤطره بالزمان ويكون هذا التحويل بإدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية.
- ان طرح المواقف والدلالات والرموز في الفن المصري المعاصر هي طريقة لاستلهام المواضيع التأريخية والشعبية وصياغتها إذ اتجه الفنانون المصريون الى تصوير القصص والاساطير الشعبية والميثولوجيا الافريقية والاسلامية.
- ان التراث جمعي هو في النتاج الفني فمن الفنان المبدع والخصوصية والذات الفردية، والابتكار وإن هذا المبدأ ينطبق على الفنان الذي يزاوج بين المفردة التراثية والأساليب المعاصرة والحديثة.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

- **مجتمع البحث**: نظرا لسعة مجتمع البحث الحالي حيث يتكون من أعمال الرسامين المصريين ضمن حدود الرسم المصري المعاصر، قامت الباحثة وحسب الحدود الزمنية باختيار (٣٥) عملاً فنياً للمدة من (١٩٥٠-١٩٨٥) حيث تحدد المجتمع بمنجزات الرسامين المصريين المعاصرين ضمن حدود هذه المدة فاطلعت الباحثة على ما منشور ومتيسر من اللوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة دراستها فيما يتعلق بالتحولات الأسلوبية في الرسم المصري المعاصر.
- **عينة البحث**: لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب التحولات الأسلوبية في الرسم المصري المعاصر، وبناء على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة اللوحات الفنية الزيتية بوصفها عينة البحث وبلغت (٣)

لوحات ثمّ اختيارها قصدياً بما يتحقق وهدف البحث، والإفادة من المؤشرات التي توصلت إليها الباحثة من خلال الإطار النظري للبحث، وقد اختيرت هذه العينة وفق المسوغات التالية.

١. شهرة هذه الأعمال وتأثيرها تاريخياً في تاريخ الفن التشكيلي المصري.
٢. تباين النماذج المختارة من حيث أساليبها الفنية المختلفة وبما يتفق مع ما انتهى إليه الإطار النظري من مؤشرات فنية.
٣. تم اختيار النماذج لأغراض الكشف عن التحولات الأسلوبية في الرسم المصري المعاصر استناداً إلى آراء مجموعة من الاساتذة الخبراء (*) بغية التأكد من صلاحيتها وملائمتها وهدف البحث.

- **أداة البحث:** تطلب البحث وجود أداة لتحليل الرسم المصري المعاصر لأجل الكشف عن التحولات الأسلوبية فقد اعتمد الباحثة في صياغة الفقرات على مؤشرات الإطار النظري وقد لاحظت الباحثة أن خصائص الرسوم تتجمع في (٣) محاور رئيسة هي: الشكل، سطح اللوحة، الخط.

- **صدق الأداة:** بعد تحديد الفقرات ووضعها في استمارة خاصة بصيغتها الأولية (**) عرضت على عدد من السادة الخبراء (***) والمختصين في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية وعلم النفس لإبداء آرائهم في صلاحيتها لتحليل التحولات الأسلوبية في الرسم المصري المعاصر. ثمّ قامت الباحثة بإعادة الاستمارة بعد تعديلها إلى لجنة الخبراء مرة ثانية لغرض المصادقة عليها بشكل نهائياً باستخدام معادلة كوبر .(Cooper, 1963, P. 27)وكانت نسبة الاتفاق بين الخبراء (٨٢ %) وهي نسبة اتفاق يمكن الاعتماد إليها في حساب صدق الأداة وبذلك تكون الأداة اكتسبت صدق المحتوى بعد أن اكتسبت الصدق الظاهري وأصبحت الأداة بصيغتها النهائية (****) صالحة للتطبيق .

- **ثبات الأداة:** إنّ ما يميز أسلوب تحليل المحتوى هو تحقيقه لموضوعية التحليل لتحقيق هذه الموضوعية لابد من أن تكون مجالات التصنيف معرفة ومحددة بشكل دقيق وذلك ليتمكن المحللون من استخدامها بشكل صحيح للتوصل إلى أدق النتائج المتشابهة، والتي من خلالها يمكن حساب ثبات الأداة (Hoslsti, 1967, P. 135.) لجأت الباحثة إلى استخراج ثبات أداة التحليل بطريقتين هما: الاتفاق بين المحللين والاتفاق عبر الزمن وقد قامت الباحثة باستخدام الأسلوبين معاً، فقد أخذت عينة البحث من الرسم المصري المعاصر ثم اختبارها بطريقة عشوائية وبنسبة (٥) لوحة لكل محلل وطلب من محللين خارجيين (*****) لتحليل الرسوم كلٌ على انفراد. قام

(*) ١. أ. د. علي شناوه وادي / طرائق تدريس الفنون / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.
٢. أ. د. حامد عباس مخيف / فنون تشكيلية / جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة.
٣. أ. د. عارف وحيد ابراهيم / فنون تشكيلية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.

(**) ينظر ملحق (١)

(***) ١. أ. د. عاصم عبد الأمير / فنون تشكيلية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.
٢. أ. د. عباس نوري / تربية فنية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.
٣. أ. د. سلوى محسن / فنون تشكيلية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.
٤. أ. د. فاخر محمد حسين / فنون تشكيلية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.
٥. أ. د. علي مهدي ماجد / تربية فنية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.

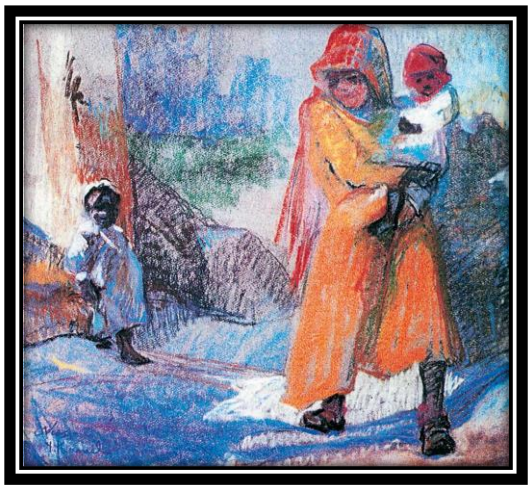
(****) ينظر الملحق (٢).

(*****) ١. أ. م. د. زهراء هادي كاظم / تربية تشكيلية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة.
٢. أ. م . د. حمدية كاظم روضان / تربية تشكيلية / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الباحثة بتحليل العينة نفسها مرتين بصورة متتابعة وبفاصل زمني مدته (٢١) يوماً بين التحليلين لأجل إيجاد اتفاق الباحثة مع نفسه خلال الزمن ، وبعد حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (Scoot) كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (٠,٨٢) وبين المحلل الأول والباحثة (٠,٨١) وبين المحلل الثاني والباحثة (٠,٨٣) ، والباحثة عبر الزمن (٠,٨٨).

- **الوسائل الإحصائية:**

$$\text{نسبة الاتفاق (pa)} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق (Ag)}}{\text{عدد مرات الاتفاق (Ag) + عدد مرات عدم الاتفاق (pg)}} \times ١٠٠$$



- **تحليل نماذج العينة :**

نموذج العينة (١)

أسم الفنان	الدولة	العمل	السنة	القياس	المواد
يوسف كامل	مصر	الاخوات الفلاحات	١٩٥٠	٤٨×٤٥سم	باستيل على ورق

تحليل العمل:

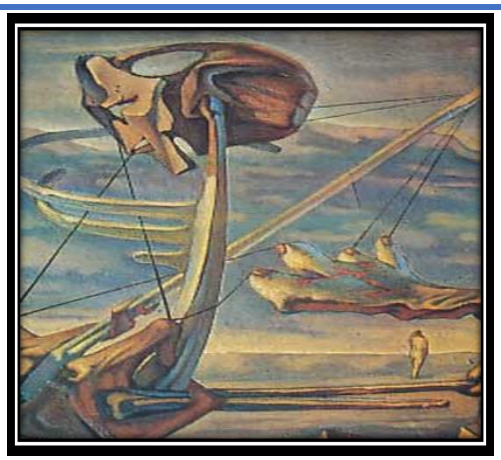
في مشهد يتناغم مع النزعة الانطباعية التي اتبعها يوسف كامل، أنشأ عمله بأسلوب المواجهة الكاملة للموضوع حيث ينفتح المكان عن مساحة محاطة بمرتفع وبناء معين، وفضاء صغير محدد، وعلى أرضية اللوحة الموازية لأرضية المشهد تتحرك بعض الأشكال الإنسانية وشخوصها تجمع عدد من الاطفال اللذين يجمعهم طابع الاخوة والبساطة، وجو من الالفه الخاصة.

يوسف كامل رائد الاتجاه الانطباعي في مصر واتبع تقاليد هذا الاتجاه بشكل كامل واجمع النقاد على انه ناقل للأنطباعية اي متبع لها في صورها الاولى في ثورتها على التقنين الاكاديمي الذي اصاب الفن بالسطحية والجمود، وفي انبهارها بالنور والضوء والخروج من قتامة لوحات المراسم الى الطبيعة والهواء الطليق وهو يقول (لقد ولدت بنزعة تأثيرية وسأظل كذلك).

من خلال هذا العمل يظهر استفادة (كامل) من معطيات هذه المدرسة وهي النور والهواء الطلق والتحوير وهو بذلك يحذو حذو الفنانين الانطباعيين ، فقد صور في هذا العمل الفني موضوعة اجتماعية ترصد مشهدا من جوانب الحياة المصرية من خلال الاشكال والملابس التي تزخر بها البيئة والواقع ، متاصرة في بناء إخراجي يرتبط بمقولة اللوحة فهي تعريفات جديدة مميزة تعبر عن واقع الحياة الشعبية ، مما أكد محليتهما عبر البناء التكويني للأطفال الموزعون على جاني المشهد وللزي الشعبي في (الرداء البرتقالي ، الكلبية المصرية ، البرقع...) .ومما لاشك فية ان الفنان (يوسف كامل) يستجمع في هذا العمل اشكال عربية ومحلية معاصرة إلا انها من خلال الالوان والتكنيك ترتبط بالانطباعية التي وجد فيها تجاوبا مع نفسه وطبيعته ليكون اتباعه لمنازع الانطباعيين متفقا مع طبيعة نفسه.

تميز البناء العام للعمل الفني بالاختزال المنطلق من رؤيته الانطباعية الصرف وتعد معالجات الفنان يوسف كامل ذات هاجس خاص يطمح دائما إلى إمكانية تحقيق الجمع بين الشكل الأكاديمي ، ورمزية المضمون والحس الانطباعي الذي يصبح بمثابة الإمكانية الوحيدة للموائمة بين البناءات الأكاديمية والرغبة في الانفتاح الدلالي عبر سحب الشكل وبنية العمل بكاملها نحو منطقة الانطباعية عبر البساطة في تنفيذ الأشكال وسرعة الأداء وأثار اقلام الباستيل أو بواسطة الطابع اللوني المتنوع لإعماله الذي يبرع الفنان غالبا بإنشائه عبر التحكم بالعلاقات اللونية وتدرجات الضوء وتفعيل

الإيقاعات داخل حدود الأشكال وخارجها حيث يصبح العمل الفني بمثابة عالم مستقل تحكمه علاقاته الخاصة ويستقر في زمانه ومكانه الخاص على مقربة من موضوعاته ، ويعود الفنان في هذا العمل الفني إلى ذكريات الطفولة ، أو يخترق بها خفايا عالم تراثه الشعبي حيث يمازج الفنان هنا بين اتباعه للمنهج الانطباعي وتأصيله للموضوع من خلال جمالية إنشائية تؤكد ريادة هذا الفنان.



نموذج العينة (٢)

أسم الفنان	الدولة	العمل	السنة	القياس	المواد
رمسيس يونان	مصر	السكة الوعرة	١٩٦٦	١٢٠×٩١سم	زيت على قماش

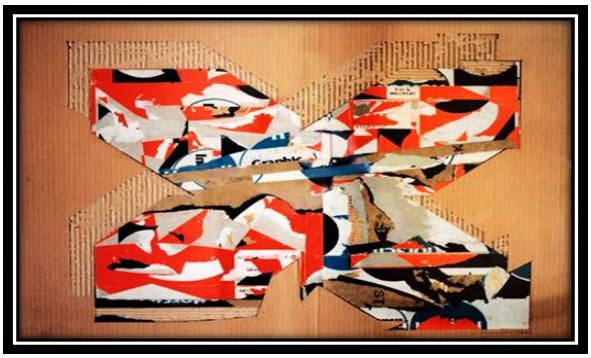
تحليل العمل: شُبِّهت هذه اللوحة المحملة بالرموز بلوحة الفنان الاوربي السريالي (سلفادور دالي) وهي تصوّر أجزاء بشرية تم تفكيكها وإعادة تشكيلها بطريقة جعلتها أقرب ما يكون إلى نصب هائل الذي يسبح في فضاء واسع وسط سماء ملبدة، جميعها شُكّلت في هيكل معماري أصبح بشكله الجديد قريباً إلى عالم اللامألوف منه إلى المألوف. حيث انطلق (يونان) من رؤية حدسية تتماس مع الحلم الذي يتضاد مع تصوّرات العقل أو تخيّلات اليقظة الواعية، والمُتحرر تماماً من تمثيل الأشكال المطابقة للمشهدية في العالم الخارجي، الأمر الذي لا يستهدف إرضاء العين، بل تحويل الرؤية لاستيعاب المعرفة المُجرّدة وتحقيقها لتلاقيات صادمة هذيانية.

لذا يستعين الفنان بملكة اللاشعور التي من شأنها الكشف عن الحرية الذاتية واقتراحاتها حول ما يمكن أن يوصف به العالم في صورة مُتخيّلة لا تحتكم لقانون ما سوى قانون الذات التي تكشف بحدوسها صورة معينة عن الموضوع ، ويتولّى اسلوب الفنان وفعله الحر تظهيره بالاعتماد على عناصر حسية مُتجزّئة من الواقع ، وإدخالها في واقع آخر لا يمكن أن تتماشى فيه ماهيّته مع السياق العام ، مما يدفع بالشكل الحسي كأجزاء إلى التغريب الذي يساعد تكراره وتكثيفه على السطح التصويري إلى تشييد حقيقة كليّة وشمولية ، قائمة على جمالية تجانس المتعارضات الدلالية التي تولّد عنصر المفاجأة والصدمة في المتلقي ، وهي هنا أساس مهم من أسس الحداثة والحرية في الفن .

ومن هذه الرؤية انمدج (يونان) مع السريالية وروادها معلن تأسيس جماعة (الفن والحرية). فمنذ منتصف الثلاثينيات وحتى نهاية الأربعينيات، امتطى رمسيس يونان حصان السريالية، بصهيلها الغريب وحوافرها الخطرة، فكان التمرد منطلقة في كل شئ، وكانت السريالية جبهته لمواجهة مجتمع بأسرة، قبل أن تكون ساحة اصطدام بذات مكبوتة، إذ أن الخروج من مائها الباطني بلآلئ فنية، كان شرطه وقوف الفنان على أرض نفسية ومعرفية صلبة. لذا وجد يونان في السريالية خندقه الذي أعلن فيه رفضه الثقافة التقليدية، وأطلق منه سهام نقده على تلك الثقافة كما على صانعيها. وقد ارتاد يونان في لوحته السريالية هذه السكة الوعرة لتلك الأجواء الكابوسية، التي لم تكن العين مستعدة بعد لتلقّيها وتلمّس جمالياتها الغريبة والوحشية، فكان الجسد في لوحته هو الخلية الحية التي تتفتت أشلاءً كأعضاء تبحث عن خلاصها من الجسم الذي هي جزء منه، وتبدو متراوحة بين محاولة التخلص منه والانشداد إليه في الآن نفسه، ويدعم فكرة

الحرية هذه على المستوى الرمزي الإيحائي، أفق فسيح ممتد الجسد المكبّل برغباته السجينة وأشواقه الغامضة.

ربما انطبق الوصف العام لعمل يونان هذا ، على أعمال عدد من السرياليين العالميين في ذلك الوقت ، وخاصة بعض أعمال سلفادور دالي ، غير أن هذا لا ينفي خصوصية أعمال هذا بذاتية الفنان سواء على مستوى العناصر وتركيباتها، أو على مستوى الأداء التقني والتي كان الأقرب إلى المنطق أن يشكّل العنصر المطلق، الذي تتصادى فيه صرخات يتأثر بها (يونان) بحكم تواصله الفكري والفني مع الحساسية الفرنسية ، عن طريق اللغة التي كان يجيدها. فقد قطعت ظروف الحياة والهجرة أسباب استمرار بحثه فيها مدة تقارب عشر سنوات ، كما تجاوزها الواقع الفني العالمي في سيرورته الكاسحة.



نموذج العينة (٣)

أسم الفنان	الدولة	العمل	سنة	القياس	المواد
منير كنعان	مصر	حرف X	١٩٨٥	٦٠×٨٠سم	قطع الكارتون

تحليل العمل:رغم سيطرة الجانب التشخيصي على حركة الرسم المعاصر في مصر الا ان الفنان منير كنعان آمن منذ بداياته وطوال تجربته الممتدة على أكثر من نصف قرن بالتوجهات التجريدية ، وهو يعد من رواد التجريدية الهندسية ، ويتجل ذلك من خلال هذا العمل الذي استعمل فيه تقنيات التلصيق حيث يصوّر (منير كنعان) في هذه اللوحة تكوينا مجرّدا من الورق الملون والكارتون ، تداخلت أجزاءه مع بعضها البعض ، معتمداً على الألوان (الأسود ، الابيض ، البرتقالي ، والأزرق،) ، في تجسيد صورة الأشكال الهندسية المُجرّدة ، مستخدما قطع الورق المقطع ، فيما تكونت الخلفية ، وهي أرضية اللوحة ، باللون الطبيعي للكارتون دون ان يضيف له لون آخر. لقد انتهج (الفنان) في هذه اللوحة رؤية حدسية تتبنّى النمط المُجرّد الذي يعتري مكنونات الطابع الهندسي ، وما تؤول إليه الأشكال والوحدات التي تتجمّع هنا وتتجاور بشكل هندسي ، ثم تتداخل مُشكّلةً بؤراً عديدة تكشف تارةً عن اتصال الجانب الشكلي باللوني عبر تراتب المساحات المختلفة ، مع تقنية توزيع الألوان ، وتنطوي تارةً أخرى على صيغ الكشف الدلالي عن وسائل نظر جديدة للأشياء في الوجود كمسوّغ لإيقاف الوصفية والإيحائية والتحرر من القيود المعلنة والتقاليد المُكتسبة سلفاً ، والتجاوز عن مديات الحس في استيعاب حركة الزمان والمكان ضمن إطار بنية واحدة . إن آلية الاشتغال التي تطالعنا بها اللوحة، تحمل في طيّاتها صياغات اسلوبية مُبتكرة فردية في مجال الشكل على المستوى العربي، إذ إن الحرية الذاتية دفعت إلى أن يتجاوز الفنان كل القيود السالفة والمورثات المحلية في الرسم. فقد استخدم (كنعان) في عمله هذا مواد وخامات مختلفة ولكنها تشترك في اسلوب توظيفها كطريقة قصها ، حيث نلمس اهتمامه بالدقة الهندسية في العديد من اعماله ، ففي لوحته هذه المنتمية الى الكولاج ، اعتمد الفنان في بنائها على تكوين يحكمه التناظر ، اذ يحتل وسط اللوحة شكل قريب من الحرف اللاتيني (X) وكأنه يخلع من ارضية اللوحة مما يظهر خطوط الكارتون الطبيعية ، لتشكل جزأ من موضوعته ، وقد أعطت هذه الحركة للشكل العام إيحاء بوجود ظلال لذلك الحرف الذي اختار له ارضية كارتونية الوانها قريبة من الوان الاوكر ، تتوزع داخل هذا الشكل الهندسي بقية القطع الورقية التي مكنته من خلق نظام شكلي ولوني يحمكه تداول بين الأسود ، الابيض ، البرتقالي ، والأزرق . فهو يبحث عن التباينات في أقصى درجاتها والتي ترجمتها الكيفية التي يتحول فيها الفنان من مساحة الى مساحة او من لون الى لون

وهو مايمكن ان يظهر من خلال لوحته حيث اكتفى بتوظيف الاوراق الحاملة لقيم ضوئية مختلفة مستغلا مايوفر الابيض والاسود اضافة الى بعض القيم الرمادية من تباينات لتحقيق اهدافه التشكيلية، وبذلك يكمن هاجس الفنان في البحث في مستوى خصوصيات الشكل والمادة وماتحمله من خصائص تشكيلية. بذلك يمكن القول بأن اهتمامات الفنان ترتكز اساسا على الايقاع والتضاد بين مختلف العناصر والمستويات وهاجسه هو الاهتمام بالشكل دون التقيد بأي شيء آخر، وهو ما يجعلنا نضع اعمال هذا الفنان في خانة الاعمال ذات التوجهات الشكلانية فهو يأخذ في اعتباره فكرة عالمية اللغة الشكلانية المجردة وبذلك ندرك مدى اعتماد الفنان في هذا العمل على التباينات اللونية والضوئية، التي كتبت عليها احرف لاتينية لاتظهر بكاملها . إن استخدام الفنان كنعان لتقنية التلصيق ، يتبع ذلك الاتجاه بكل معطياته ، كما ان الشكل الذي يغطي مساحة العمل حرف (X) وما بداخلة من احرف لاتينية اخرى يظهر ميل الفنان للأحرف اللاتينية وهو على مايبدو يهدف من خلال استخدامه لتلك الاحرف سواء في الشكل العام للعمل او قصاصات الورق التي ضمنها الاحرف اللاتينية يهدف الى اللغة العالمية او الغربية والتي تعد برأيه بمثابة البوابة نحو المطلق وهو يعتقد انها عموما مرتبطة بروح العصر ولديه ايقاع اسرع من الدلالة كما انه اتبع في تكوين العمل الاتجاه التجريدي الذي يشكل احد اهم توجهات الفنان منير كنعان وبشكل يتقاطع تماما مع الموروث المحلي وبيئة الفنان .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

اولاً:النتائج

١) تعد التحولات الأسلوبية في الرسم المصري المعاصر لها علاقة وثيقة بسيكولوجية الفنان الذاتية ، والتي أثرت على قدرة الفنان في تحقيق أشكاله الفنية الحرة دون خضوعه لأي نوع من أنواع الضغوط النفسية والاجتماعية وهذا ما ظهر في جميع تحليل العينة :

٢) جاءت التحولات الأسلوبية في الرسم المصري المعاصر لاكتشاف الشكل الجديد والبنية اللونية الجديدة وفن علاقات التكوين الإنشائي الجديدة . كما في جميع تحليل العينة .

٣) تحققت التحولات الأسلوبية الحداثية في الشكل في الرسم المصري المعاصر أكثر من ضغط تحولات اللون، ويمكن ملاحظة ذلك عن طريق تحولات الأشكال الخطوط المتنوعة من حيث التحليل والتركيب، وهذا ما أكده تحليل العينة (١ ، ٣)

٤) جاءت التحولات في الشكل في الرسم المصري المعاصر من خلال الانتقال من الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح وكما في العينة: (١ ، ٢) .

٥) جسد الفنان المصري المعاصر أكثر من أسلوب في العمل الفني الواحد، من خلال المزاوجة والتوافق بين أكثر من أسلوب سابق ، وكما ظهر في تحليل العينة : (١ ، ٣).

٦) تنوع الشكل والتقنية من مرحلة إلى أخرى في الرسم المصري المعاصر وكما ظهر في تحليل العينة (٣) .

٧) تعامل الفنان المصري المعاصر في تحولاته الأسلوبية مع الواقع الخارجي – الموضوعي . ولكن بشكل ذاتي لا شعوري (حدسي / وجداني) . إذ يعمل الفنان وفق حرية إرادته دون الخضوع للقوانين الفنية وهذا ما ظهر في جميع نماذج العينة .

٨) حدوث تحول أسلوبي داخل العمل الواحد نفسه ، حيث استعمل (الفنان المصري المعاصر) أكثر من أسلوب ، مثل الأسلوب ذو النزعة الرمزية والنزعة التعبيرية معاً كما في العينة ، اللوحات : (١، ٣)

٩) تعامل (الفنان المصري المعاصر) مع الخيال الحرّ الذي هو أحد مكونات البنية الذاتية للفنان لأنه يعمل وفق خياله الحرّ وحسبما يراه وليس كما يراه الآخر وهو أحد أسس تحولاته الأسلوبية الحداثية وكما في العينة (٢).

ثانياً/ الاستنتاجات:

استناداً إلى ما توصل إليه البحث من نتائج، تستنتج الباحثة جملة من الاستنتاجات وهي:

١) إن المعالجة الأسلوبية والتحولات الأسلوبية لرسوم (الفنان المصري المعاصر) تذكر بالأفكار وبعض

الأسس التي تقوم عليها الحداثة المتطرفة أو امتدادات الحداثة أو بعد الحداثة، وهذا ما يظهر في استخدام تقنية الكولاج وتوظيف أكثر من أسلوب أو جنس في لوحة واحدة ، وكما ظهر في تحليل العينة .

٢) يمزج الأسلوب الحداثي المضمون بالشكل على أساس أنه بنائياً أولاً وليس سردياً، وهو قابل للتحول متى ما احتاج البناء للتحول ، أو هو مشروع لتحولات مستمرة لحاجة عدمية الذات لها . وهذا الفهم ظهر جلياً في أسلوب (الرسم المصري المعاصر).

٣) ارتبط أسلوب الفنان المصري الحديث بتجريبه صياغات جديدة من خامات متنوعة واكتشاف خصوصياته الفنية والجمالية. وهذا الفهم ظهر جلياً في نتاجات (الرسم المصري المعاصر) المختلفة.

٤) ان المؤثرات الاجتماعية والثقافية والنفسية لها دور كبير في التحولات الأسلوبية في رسوم الحداثية فالفنان الحديث أصبح جزء حيوي من المجتمع يتحسس همومه ويعيش محنه ولذلك فهو قيادي في عملية التغيير الثقافي والاجتماعي وهذا ما ينطبق على (الرسم المصري المعاصر) .

ثالثاً/ التوصيات:

توصي الباحثة بضرورة الاهتمام بدراسة هذا المنجز والاثر الفني في ضوء تدريس الفن المصري المعاصر للارتقاء بهذا النوع من الفنون وذلك من خلال تعليم الطلبة الدارسين في معهد واكاديمية الفنون الجميلة واعتباره احد المواد المنهجية المهمة في مشاريع التخرج.

رابعاً/ المقترحات: استكمالاً لمتطلبات البحث تقترح الباحثة إجراء البحوث الآتية:

١) التحولات الأسلوبية في الرسم الافريقي المعاصر.

٢) التحولات الأسلوبية في الرسم الايراني المعاصر.

المــصادر

١. ابن خلدون (١٩٧١). المقدمة، لبنان، دار الكتاب اللبنانية .

٢. أسعد، يوسف ميخائيل. (١٩٨٤) .سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، بغداد ، دار الشؤون الثقافية.

٣. اسكندر رشدي وآخرون (١٩٩٨). الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر، ط١، القاهرة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

٤. بالبيفسكي (١٩٩٢) . موسوعة نظرية الأدب؛ إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصورة ، المنهج ، الطبع المتفرّد) ، بغداد ، ت : جميل نصيّف التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية.

٥. بدر الدين، ابو غازي (٢٠٠٢). رواد الفن التشكيلي، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع ، ط١ .

٦. البهنسي، عفيف (١٩٨٥): رواد الفن الحديث في البلاد العربية، ط١، بيروت، دار الرائد العربي.

٧. جودي محمد حسين (٢٠٠٧). الحركة التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي،ط١ ، عمان ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، الطبعة الاولى.

٨. حسن، حسن محمد (١٩٧٤): الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج١، ط١، القاهرة، دار مصر للطباعة.

٩. الربيعي، شوكت (١٩٨٦). الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥ – ١٩٨٥) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة .

١٠. روجرز، فرانكلين(١٩٩٠).الشعر والرسم ، ت : مي مظفّر ، بغداد ، دارالمأمون للطباعة والنشر.

١١. زيادة، معن (١٩٨٦): الموسوعة الفلسفية العربية، ط١ ، مج١ ، بيروت، معهد الإنماء العربي.

١٢. ستولينيتز ، جيروم (١٩٧٤). النقد الفني، دراسة فلسفية جمالية، ت : فؤاد زكريا، القاهرة ، مطبعة عين الشمس.

١٣. صليبا، جميل (١٩٨٢). المعجم الفلسفي، ج٢ ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني .

١٤. عباس، حسين ماجد (٢٠٠٣). تأثير التجريب في التحوّلات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

١٥. عبد الحميد، شاكر (١٩٨٧). العملية الإبداعية في فن التصوير، ، الكويت ،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

١٦. عز الدين، نجيب (١٩٨٥): فجر التصوير المصري الحديث (١٩٠٠ –١٩٤٥)، ط١ ،القاهرة ، دار المستقبل العربي .

١٧. القصاص، جمال (٢٠٠٧): صلاح طاهر رائد الحداثة التشكيلية في مصر،القاهرة، جريدة الشرق الاوسط ،العدد ١٠٣.
١٨. قطب، جمال (ب – ت): التأثيرية والفن الحديث ، القاهرة ، دار مصر للطباعة.
١٩. لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية (١٩٥٦) ت : خليل أحمد خليل ، م٣ ، ط١،، بيروت ، ، منشورات عويدات.
٢٠. محمد، بو ذينة (١٩٩٦). ابداعات عربية، تونس ، منشورات محمد بوذينة .
٢١. محمد، ابو رزيق (٢٠٠٠). من التأسيس الى الحداثة (في الفن التشكيلي العربي المعاصر)، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٢٢. مونرو، توماس (١٩٧٢). التطور في الفنون، ج٢، ت: محمد علي بودرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٣. النجّار، محمد علي ، وآخرون (٢٠٠٥). المعجم الوسيط، ج١ ٢، طهران، مجمع اللغة العربية، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

24. Cooper, J., Measurement and Analysis,1963, New York, 5th ed, Helt Rinehart and Winston,.

28.Hoslsti, R., The Content Sangrias, 1967, New York, Hand Book with Supplication of the study intention Crisis

ملحق (١)
الأداة بصيغتها الأولية

الخاصية الرئيسة	الخاصية الثانوية			الرسم المصري المعاصر		
				تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
الشكل	علاقة الشكل بالأرضية		تبادلية			
			اندماجية			
			استقلالية			
	حركة الشكل		ساكن			
			متحرك			
			متراخي			
	نوع الشكل	هندسي	تحليل			
			تركيب			
		طبيعي	تحليل			
			تركيب			

سطح اللوحة	منتظم		صقل			
			خشن			
			تضاريس			
	غير منتظم		صقل			
			خشن			
			تضاريس			
	مادة التشكيل	ألوان	زيتية			
			باستيل			
			مائية			
		كولاج				
		مخلفات مائية				
الخط	مادة التشكيل على سطح اللوحة		بالفرشاة			
			مواد لاصقة			
			بالرولة			
			بالريش			
			بالسكين			
	مستقيم	صلب	مستمر			
			متقطع			
	منحني	لين	مستمر			
			متقطع			
	متموج	صلب	مستمر			
			متقطع			
	متعرج	لين	مستمر			
			متقطع			

التكوين الإنشائي	إنشاء متوازن				
	إنشاء غير متوازن				
	توزيع الوحدات على سطح اللوحة	يملا جميع أجزاء اللوحة بالأشكال			
		الوسط			
		الجانبين			
		جانب واحد			
		النصف الأسفل			
		النصف الأعلى			
المعالجة الشكلية	ذاتية				
	موضوعية				

ملحق (٢)
استمارة التحليل بصورتها النهائية

المجالات الرئيسة	التفاصيل			الرسم المصري المعاصر		
				تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
سطح اللوحة	شكل السطح	منتظم				
		غير منتظم				
	مادة السطح	قماش				
		ورق				
		خشب				
		معدن				
		طلاء				
	ملمس السطح	خشن				
		صقيل				
	تضاريس					
مادة الرسم	اللون	طبيعة اللون	موضوعية			
			ذاتية			
		المساحات اللونية	تلوين الأشكال فقط			
			تلوين الأرضية فقط			
			تلوين الشكل والأرضية معاً			
			تلوين الخطوط الخارجية			
		الدقة في اللون	تظهر			
			لا تظهر (تجاوز حدود الشكل باللون)			
		علاقات اللون	استخدام درجات لونية متقاربة			
			استخدام درجات لونية متضادة			
			استخدام متنوع			
		الألوان الباردة	معتمة			
			فاتحة			
		الألوان الحارة	معتمة			
			فاتحة			
		الألوان الأحادية	معتمة			
			فاتحة			
		ألوان متنوعة	معتمة			
			فاتحة			
		مادة اللون	زيتية			
			باستيل			
			مائية			
			أكريلك			

الخط	مستقيم	مستمر				
		منقطع				
	منحني	مستمر				
		متقطع				

	متموج	مستمر				
		متقطع				
	متعرج	مستمر				
		متقطع				
	متنوع	مستمر				
		متقطع				
	اتجاه الخطوط	أفقية				
		عمودية				
		مائلة				
	تنوع الخطوط	أفقية				
		عمودية				
		مائلة				
الشكل	علاقة الشكل بالأرضية	تبادلية				
		اندماجية				
		استقلالية				
	حركة الشكل	حركة الجزء				
		حركة الكل				
	علاقة الأشكال مع بعضها	منسجمة				
		غير منسجمة				
	العلاقة بين الشكل والأرضية	الشكل منسجم مع الأرضية				
		الشكل غير منسجم مع الأرضية				
	نوع الشكل	هندسي	تعليل			
		طبيعي	تركيب			
			تحليل			
			تركيب			

التكوين الإنشائي	إنشاء متوازن			
	إنشاء غير متوازن			
	توزيع الوحدات على سطح اللوحة	يملا جميع أجزاء اللوحة بالأشكال		
		الوسط		
		الجانبين		
		جانب واحد		
		النصف الأسفل		
		النصف الأعلى		
المعالجة الشكلية	ذاتية			
	موضوعية			