الباب الثالث

« الأتجاهات الفنية عند فنانى هذه الفترة وأثرها على المجتمع »

- أولا : جيل الجماعات الفنية المستمرة (حامد عويس - حسين بيكار – جاذبية سرى- زينب السجينى).

- ثانيا : جيل شباب الستينات والسبعينات (عادل المصرى – عبد الغفار شديد – مصطفى عبد المعطى – عبد السلام عيد – مصطفى الرزاز - سيد سعد الدين....).

- ثالثا : الجيل الرابع : (حمدى عبد الكريم - محمد شاكر- صلاح عنانى – محمد عبلة).

- رابعا : جيل الشباب .

- خامسا : المحافل الفنية المؤثرة فى تلك الفترة وأثرها على المجتمع .

- سادسا : الثورة المصرية والتعبير عنها.

obeikandi.com

الفصل الأول

جيل الجماعات الفنية المستمرة

- حامد عويس.
- حسين بيكار.
- جاذبية سرى.
- زينب السجينى .

obeikandl.com

« مقدمة »

عند الحديث عن فن التصوير المصرى فى الفترة التى يعنى بها البحث ، نجد أنه من الصعب أن نقسم فنانى تلك الفترة وأن ندرجهم تحت أساليب متشابهه فى الأداء كما كان يحدث فى مدارس الفن القديم التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على المستوى العالمى ، حيث أن كل فنان أصبح له تجربته الذاتية وأساليبه الخاصة فى الأداء التى قد تتشابه فى الفكر والمضمون الإنسانى أو القومى .

لذا فقد يتعذر علينا أن نقسم فنانى تلك الفترة تبعا للأساليب والتوجهات نظرا لتباينها الشديد ، ولكن سنقوم بتقسيم فنانى هذه الفترة تبعا لفتراتهم الزمنية المتقاربة ، كما سنقوم بإستعراض تجاربهم المختلفة وإستعراض أرائهم المختلفة فى فن التصوير وعلاقته بالمجتمع بالمصرى ومدى التأثير فيه وماهو مفهوم الرؤية الحديثة لفن التصوير لتلك الفترة التى تختلف عن سابقيها من المراحل .

ففى البداية سنقوم بالحديث عن المستمرون من جيل الجماعات الفنية الذين قد أمتد بهم العمر لتقديم أعمال قد أثرت فى تلك الحقبة الزمنية وعلى رأسهم حامد عويس وحسين بيكار .

يلى هذا الحديث عن فنانى جيل شباب الستينات والذين قد أثروا بشكل كبير على الحركة الفنية فى تلك الفترة ومنهم (عادل المصرى – عبد الغفار شديد – مصطفى عبد المعطى) على اختلاف أساليبهم وتنوعها .

ثم نتبع ذلك بالحديث عن فنانى فترة الوسط والذى كان تأثيرهم كبير فى تلك الفترة حيث أن هذا الجيل قد حظى بفرصة النمو والنضج الفنى من خلال تلك المرحلة الزمنية التى يعنيها البحث ، مثل (محمد شاكر- حمدى عبد الكريم – عبد السلام عيد - صلاح عنانى – محمد عبلة) .

obeikandl.com

أما بالنسبة لجيل الشباب والذى تعد تجربتهم هى نتيجة مباشرة للظروف الاجتماعية لتلك الفترة فسنقوم بسرد بعض التجارب والتى قد لاقت نجاحا فى تلك الفترة ، ثم نستعرض أهم المحافل الفنية المحلية والتى قد أثرت بشكل كبير على التوجه الفنى فى مصر وعلى رأسها صالون الشباب والتى قد بدأت فى تلك الفترة فى عهد الوزير فاروق حسنى .

obeikandl.com

أولا: جيل الجماعات الفنية المستمرة :

شهدت الفترة التى يعنيها البحث رحيل العديد من الفنانين البارزين من هذا الجيل ومن أهمهم عبد الهادى الجزار وصبرى راغب ، ألا أن الذين قد أمد الله فى أعمارهم من فنانى تلك الفترة كانوا على اصرار كبير على مواصلة رحلتهم الإبداعية واستمروا فى العطاء بشكل كبير فى تلك الفترة بكامل لياقتهم الفنية .

وقد قام الباحث بعرض تجربة مجموعة محددة من فنانى هذا الجيل ، وقد بنى الباحث اختياره لهؤلاء على أساس استمرارهم فى الأنتاج أكثر من غيرهم من أقرانهم ،كما استبعد الباحث الراحلون فى بداية تلك الفترة الزمنية التى يختصها البحث ، ولا شك أن هذا الجيل قد شهد من بين أبنائه القليل من الأستثناءات التى أستطاعت أن تواصل عملها بنفس الوهج بل تقوم بالتغيير والأستجابة لمعطيات المجتمع والعالم المحيط ، مما مثل أستمرار لتنوعاتهم الفنية فى تجربتهم .

وقد قام الباحث باختيار الفنانين محمد حامد عويس وحسين بيكار وجاذبية سرى وزينب السجينى من فنانى تلك الفترة للحديث عنهم واستعراض تجربتهم الفنية المستمرة إلى تلك الفترة موضوع البحث .

محمد حامد عويس (١٩١٩- ٢٠١١) :

يعد أكثر الفنانين ارتباطاً بواقع الطبقة العاملة ومعاناتها ، وإيماناً بمستقبلها وقدرها في قيادة حركة التقدم الاجتماعي ، وكان متأثراً في بداياته قبل ١٩٥٢ بحركة الفن الواقعي في ألمانيا ، وبعد الثورة أصبح أكثر إطلاعاً على أعمال المدرسة الواقعية الاشتراكية في أوروبا الشرقية ، ومن ثم أصبح أكثر قناعة باختياره الفني والفكري ، وأتاح له التعرف على مدرسة الفن الاجتماعي بالمكسيك مزيداً من القدرة على بَلورة اتجاهه على نفس الطريق .

ومن ثم كانت لوحاته مرادفة للأحداث والتحولات الثورية والاجتماعية في مسيرة ٢٣ يوليو ، بل والتبشير بمستقبل مشرق للشعب الذي تتضافر طبقاته المنتجة لتحقيقه وتقف متماسكة ضد القوى المعادية لها ، واتخذ لتحقيق هذه المضامين أسلوباً فنياً قادراً على التلاقي مع الجماهير دون حواجز ثقافية .

كان الفنان حامد عويس يرى أن الدراسة بمدرسة الفنون بالقاهرة كانت بمثابة مسخ على حد تعبيره للدراسة في أوروبا لأن الأساتذة اتخذوا الأسلوب الأوروبي في العمل الفني كما تعلموه على أيدي الفنانين الأجانب في أوروبا أثناء بعثاتهم وأيضاً كونهم وهم طلاب درسوا على أيدي فنانين أجانب واستطاعوا اكتساب المهارة وأسلوب الرسم وبعد السفر إلى أوروبا للبعثات كونهم سافروا مباشرة بعد انتهاء الدراسة فاستكملوا مشوار الاستقاء من الفن الغربي واتجه كل منهم إلى البحث عن الجديد الذي يتعلمه من الحضارة الغربية ؛ ولذا انبهر معظمهم بالأسلوب الغربي لعدم امتلاكهم القدر الكافي من التشبع بالتجربة الذاتية الفردية لكل منهم ، وليس معنى ذلك هو تعميم الحكم على كل فناني هذا الجيل بل كان منهم من يمتلك الشخصية المصرية بجذورها المتأصلة بداخله ، وأيضاً يرى أن كل منهم من كان يضع نصب عينيه نموذجاً من الفن الغربي أو من الفنانين الغربيين ، يحتذى به ويسلك منهجه في أعماله ويستخلص حلوله التشكيلية من خلال أعين الفنان الغربي ، ويدلل على ذلك بأن هناك بعض الفنانين الذين توقفوا عن متابعة الأعمال الفنية بعد عودتهم إلى مصر بفترة قصيرة من الزمن لانفصالهم عن النموذج الغربي الذي كان يستقي أعماله من خلاله ، فنضب مصدر أعماله ، ولذا توقف عن متابعة العمل الفني لغياب المصدر ولم تكن وسائل الاتصال المرئي والسماوات المفتوحة الآن متاحة في وقتهم .

جاءت زيارة الفنان حامد عويس لبينالى فينيسيا عام ١٩٥٢ م بمثابة نقطة التحول الجوهرية في أعمال الفنان ، ففي رحلته الدؤبة عن ما يتوافق مع منطقه وتجربته الفنية من أعمال الفنانين الغربيين إذا به يجد ضالته وما يتلاقى مع نظرته الفنية لموضوعاته المصورة ، فكان يبحث في القالب الشكلي عن التقنية الفنية التي تمنح موضوعه الفني الذي يسيطر على وجدانه ويسلب فكره وخياله ، ما تجعله يصل إلى درجة التكامل الفني والفكري ، فكان لديه من

المعرفة والقدرة على انتقاء ما يُضيف إليه وما يتفق مع وجهة نظره ، بعيداً كل البعد عن التأثر الخالي من المعرفة التي تمنح صاحبها التبعية الفكرية للنموذج الغربي ، فوجد الفنان ضالته في الجناح الإيطالي ببينالي فينيسيا في رحلته البحثية عن التوهج اللوني ، فوجد في أعمالهم النموذج الذي يرغب فيه عندما صوروا العمال البسطاء بأسلوب الواقعية الاشتراكية من خلال منظور تعبيري يعكس الواقع و الحياة بشكل به قدرة عالية على التعبير فإذا به يرى أن اللون ليس هو المراد الأساسي ، بل المقصد هو اللون الذي يعبر عن الحالة الشعورية للعمل المصور والموضوع نفسه ، ولذا عاد الفنان حامد عويس ليعمل لوحاته التصويرية باللون البني والأسود والرماديات لتُعطي المدلولات الحسية التي أراد التعبير عنها والتي تمنح أعماله البساطة التي تعبر عن شخوصه البسطاء التي يحاول التعبير عنها فصور أعمال مثل خروج العمال من الوردية سنة ١٩٥٣م ، وفي هذا العمل يبدأ في اللجوء إلى الرمز وامتلاك الشحنة التعبيرية العالية ، إلا أن الفنان محمود سعيد قدم له النصح بالعودة إلى ألوانه المرحة والمتوهجة ، وبالفعل أعاد الفنان بحثه مجدداً في اللون فانتقى من المواضيع ما يمنحه فرصة التلوين كالحلاق وغيرها .

السمات الفنية المميزة لفن حامد عويس :

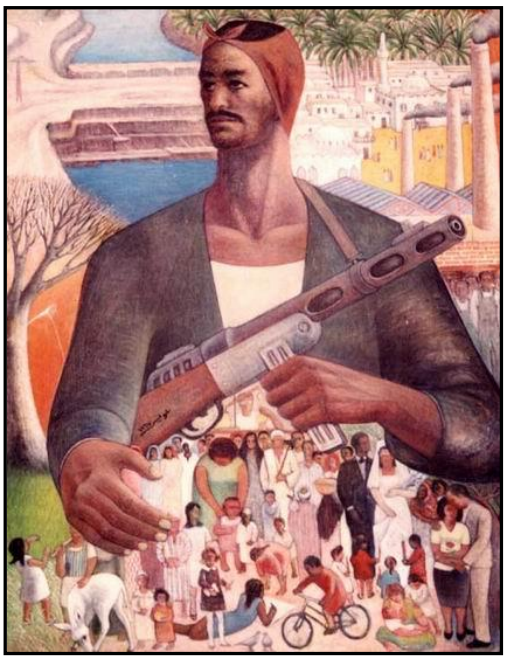
١- من أوائل الفنانين الذين صوروا العامل الذي أصبح فيما بعد البطل المعروف في أعمال الرساميين الذين أتوا من بعده .

٢- يرتكز في أعماله على الدراسة المباشرة للحقائق الواقعية وعرض الخصائص البشرية النمطية ليصل بالمتلقي في النهاية للإشباع والإمتاع .

٣ - يرى أن الفن لعامة الشعب وليس لطبقة بعينها خاصة ، وإذا كان هذا الفن هو الذي يعبر عن هذه الفئة على وجه الخصوص فكان يحلم أن يدخل العامل والفلاح إلى قاعة المعارض ليشاهدوا أعماله لآنهم هم مصدر إلهام الفنان في صنع هذه الأعمال .

٤- التجاوب الدائم مع الأحداث المحلية والعالمية والانشغال بالقضايا الوطنية والسياسية المحلية العربية والعالمية .

عند الحديث عن أعمال الفنان عويس نجد دائماً أن الإنسان هو البطل وهو همه الفكري الأكبر لكن تفرده في هذا الاتجاه جعل لعالمه بعداً اجتماعياً وسياسياً ، دون أن يصبح أسلوبه الفني أسلوباً دعائياً وخطابياً أو يتقهقر البعد الجمالي أمام هذا التوجه ، لكن عظمة الفنان عويس أنه استطاع باقتدار أن يوائم بين البعدين الجمالي من ناحية والاجتماعي والسياسي من ناحية أخرى وهذا ما نراه في (شكل رقم ٤٣) فالعمل يصور الإنسان الشامخ الذي لا يعرف الهزيمة فنجده في العمل تتجلى فيه مصريته والرجوع إلى الأصول المصرية القديمة ؛ بحيث يمنح الشخصية المهمة والتي تمثل حماة مصر بحجم كبير يضم بين يديه الطوائف المختلفة من أبناء الشعب ومن خلفه يظهر السد العالي ونهر النيل بخيره وخضرته ونخيله الشامخ في الفضاء وتظهر ملامح القوة والجدية على وجه الرجل الذي يحمل على كتفه وبين يديه سلاح هو للحماية فقط وليست دعوى للحرب ويأخذ المتلقي إلى الدخول معه في القضية المُثارة من خلال العمل المصور فينحاز للقضية السياسية أو الاجتماعية موضوع العمل ، وهذا إيماناً من الفنان بدور الفن في إيقاظ الوعي القومي والمشاركة في الأحداث والقضايا التي تهم طوائف الشعب المختلفة ، ومن حيث التكوين نجد أن الفنان اختار الشكل الهرمي ليعطي العمل رسوخاً وقوة وأيضاً للتأكيد على انتساب العمل إلى أرض مصر والتي يكون الهرم هم أحد رموزها ويتعامل الفنان مع الخلفية بحيث تنقسم إلى أجزاء يستقل كل منهم بمساحته ولونه وتكون هذه الأجواء في النهاية وحدة واحدة مترابطة ومكتملة والألوان بسيطة ومعبرة تؤكد المعرفة الحقيقية بالشخصية المصرية والهوية المحلية .



شكل رقم (٤٣)
لوحة (منقذ الأرواح) ١٩٦٨ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال
١٣٠X١٠٠

بدأت رحلة حامد عويس الفنية بالبحث والتنقيب في الموروث الثقافي المصري وفي الحضارات وفي تاريخ الفن وفي الفنون المعاصرة شرقًا وغربًا بهدف الوصول إلى لغة تشكيلية خاصة تحمل في ثناياها رسالة ، رسالة هدفها الإنسان المكافح من أجل الحياة الكريمة والمناضلين لتحقيق أهدافهم .

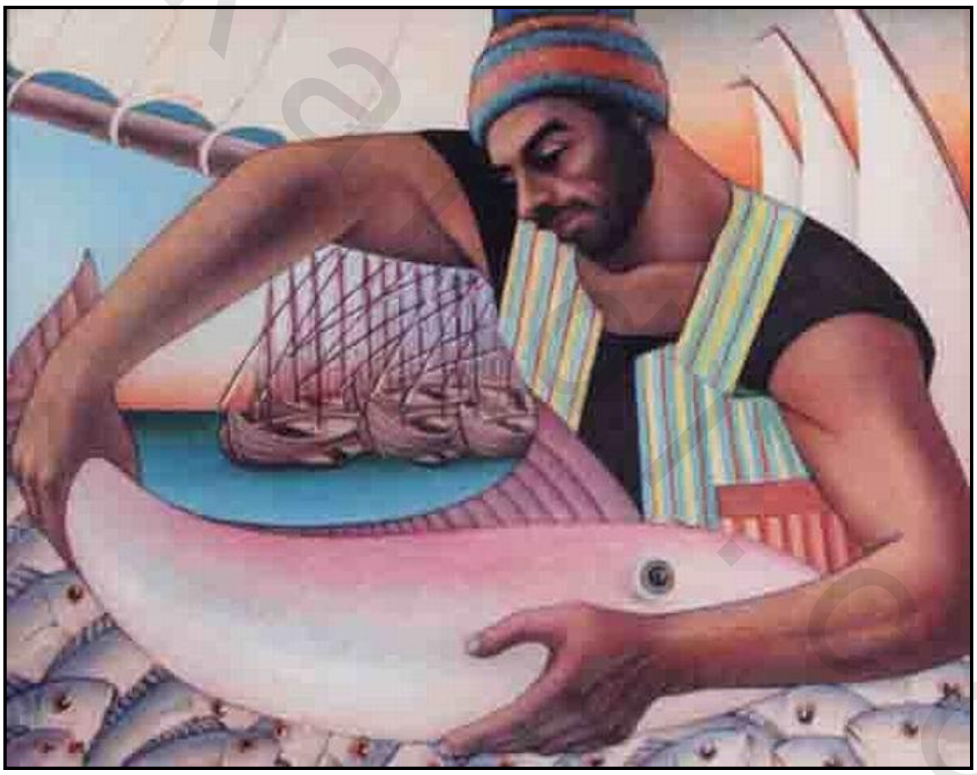
إن حامد عويس على الرغم من استفادته من تجارب الغرب على مستوى الأفكار وطرق الأداء إلا أننا قليلاً ما نجد معالجته تقترب قليلاً من غيره من الفنانين ، فحامد عويس الذي اختبر في سنوات الدراسة طرق الأداء الأكاديمية ، وجرب في سنوات إنتاجه الأولى المناهج والمدارس الحداثية في الأداء ـ مثل التكعبية و السريالية و غيرهما ـ والذي اختار لنفسه الواقعية كمنهج للتفكير والتنفيذ ، استطاع من خلال ذلك كله إن يجد لنفسه طريقاً خاصاً مميزاً يجمع بين واقعية الشكل وتجريدية البناء ، ومصرية الطابع .

إن حامد عويس وبعد انتهاء المرحلة الناصرية ، ومع اختلاف نظرته إليها ، يعود في أعماله ومنذ العام ١٩٧٥ تقريباً ، إلى تبني ما تبناه في بداياته من موضوعات ذات صلة بهموم البسطاء وأحلامهم فنجد أعمالاً تحمل عناوين مثل : الصياد ١٩٨٣ ، فنجان شاي ١٩٨٤ ، صياد وسمكة ١٩٨٧ ، الأجيال ١٩٩٦ ، المكوجي ١٩٩٦ ، الميدالية الذهبية ١٩٩٨ ، الأم ١٩٩٩ ، البطالة ١٩٨٩ ـ ٢٠٠٠ ، النافذة ٢٠٠٠ ، ومن المسميات نكتشف أنها تشبه إلى حد بعيد أعماله فيما قبل ارتباطه بأفكار الثورة ، ومنها أنشودة السلام ١٩٥١ ، المكوجي ١٩٩٦ ، إنسان وزهور وسلام ١٩٥٣ ، الخطوة الأولى ١٩٥١ ، العراف ١٩٥٠ .

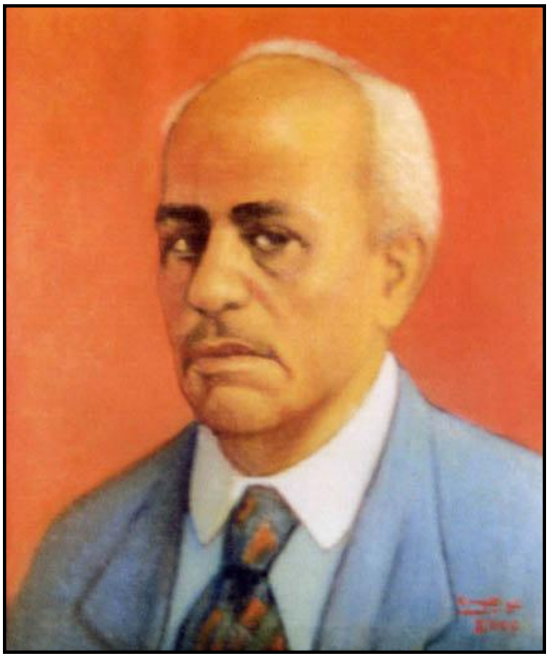
وعلى الرغم من أن كل عناصر بناء الصورة عند حامد عويس ذات مدلول بصري إلا أن التصميم عنده في جوهره قائم على لغة تجريدية محكمة ، والإضافة الجديدة التي استخدمها عويس في صياغة الصورة هو هذا التحقق التشكيلي القائم على نظرية اجتماعية آمن بها ، وهي أنه لكي يجيء الكل مكتملاً فلابد وأن يكون الجزء مكتملاً ، وبإمكانية فذة حقق عويس هذه المعادلة تشكيلياً ببساطة وبلاغة نادرة فبلاغة الاقتصاد في اللون تلعب دوراً أساسياً في توصيل القضية الفكرية للفنان ، فحساب اللون بدقة لا يستدرج العين إلى شرك تتبع النغمات اللونية للألوان المتعددة ، فربما تنشغل بذلك عن تلك الرسالة التي يريد الفنان توصيلها للمتلقي

وإذا ما جاء دور نظرية اكتمال الجزء أولاً ليتحقق اكتمال الكل تشكيلياً . فسوف نجد أن الفنان حامد عويس قد صاغ من كل مساحة مغلقة ومحصورة في داخل التصميم كياناً مستقلاً قائماً بذاته . وللنظر إلى عمله الصياد والسمكة ١٩٨٧ الشكل رقم (٤٥) .

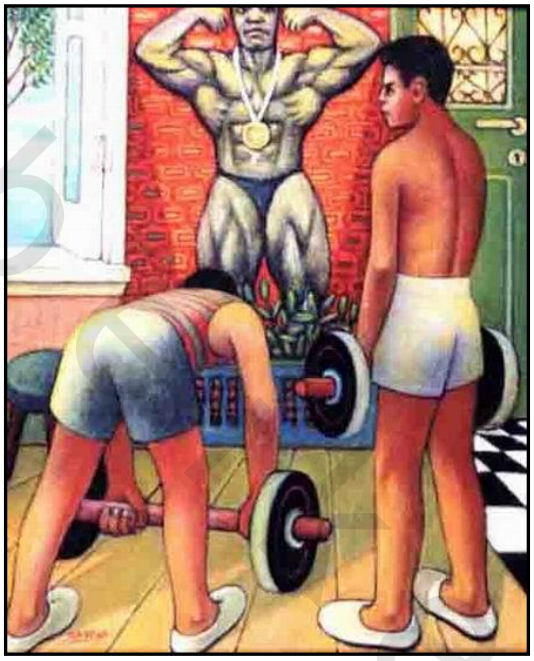
ومن أشهر الكلمات التى قد كتبت عن الفنان حامد عويس من قبل الناقد البريطانى جون بريجر ؛عام ١٩٥٨ " اذا كان لى أن اختار من مجموع اللوحات التى احتواها بينالى فينسيا لوحة واحدة اقدمها الى العالم اجمع كتصوير لانسان هذا العصر فلا اتردد فى اختيار اللوحة التى قدمها الفنان المصرى محمد عويس " .



شكل رقم (٤٥)
لوحة (الصياد) ١٩٨٧ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، ٩١x١١٠ سم

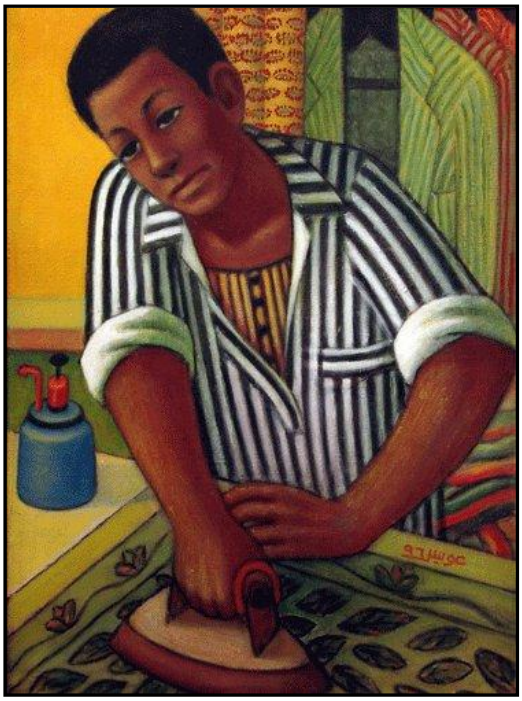


شكل رقم (٤٦)
لوحة (بورتريه شخصى)
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على سوليتكس

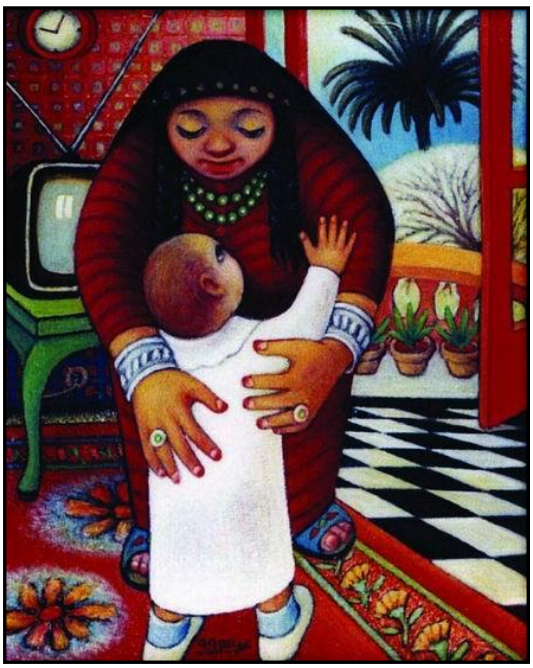


شكل رقم (٤٧)
لوحة (االميدالية الذهبية) ١٩٩٨ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، 76x92 سم

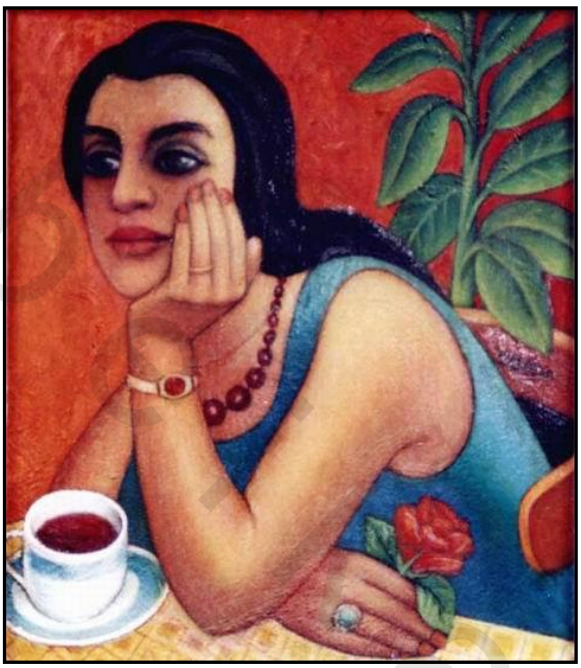
شكل رقم (٤٧)
لوحة (ولد وفتاة من القرية) ١٩٩٧ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على سوليتكس ، 76x92 سم



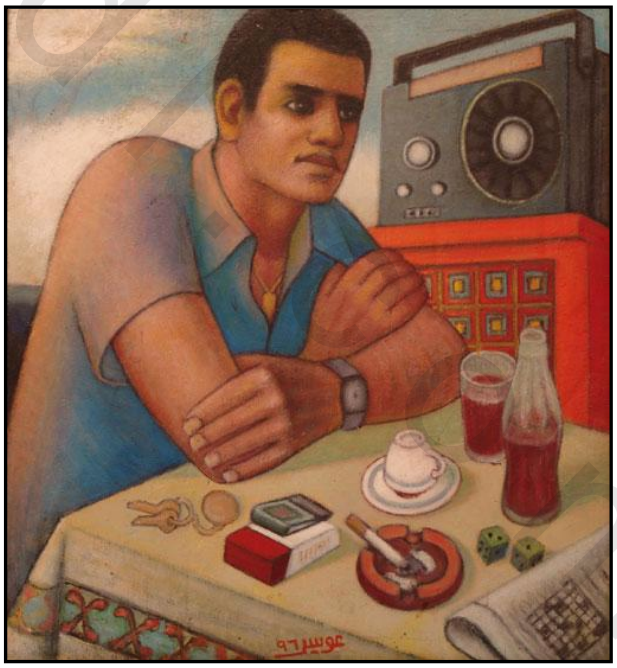
شكل رقم (٤٩)
لوحة (المكوجى) ١٩٩٦ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، 57x74 سم



شكل رقم (٥٠)
لوحة (أمومة) ١٩٩٩ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، ٧٠x٨٦سم



شكل رقم (٥١)
لوحة (فنجان شاى) ١٩٨٤ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، 50x56 سم



شكل رقم (٥٢)
لوحة (الموعد) ١٩٩٦ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، 76x92 سم

شكل رقم (٥٣)
لوحة (الطائر) ١٩٩٨ م
للفنان « حامد عويس »
ألوان زيتية على توال ، 65x80 سم

حسين بيكار (١٩١٣- ٢٠٠٢) :

أحد أهم فنانى الحركة التشكيلية المصرية ، فهو فنان تشكيلي متميز ينتمي إلى الجيل الثاني من الفنانين المصريين ، وهو صاحب مدرسة للفن الصحفي وصحافة الأطفال بصفة خاصة، بل هو رائدها الأول في مصر، له أسلوب بسيط واضح ارتفع بمستوى الرسم الصحفي ليقترب من العمل الفني، أما لوحاته الزيتية فتتميز بمستواها الرفيع في التكوين والتلوين وقوة التعبير، فهو فنان مرهف حساس ، وناقد فني شاعري الأسلوب.

ولد حسين أمين بيكار في 2يناير عام ١٩١٣ بحي الأنفوشي بالإسكندرية ، التحق بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٢٨، وكانت وقتها تسمى مدرسة الفنون العليا وكان عمره آنذاك ١٥ عامًا، ليكون من أوائل الطلبة المصريين الذين التحقوا بها ، درس في البدايات على أيدي الأساتذة الأجانب حتى عام ١٩٣٠، ثم على يد يوسف كامل وأحمد صبري،عقب التخرج عمل في تأسيس متحف الشمع، وانجاز بعض الأعمال في ديكور المعرض الزراعي.

كان أهم ما يميز بيكار هو اتخاذه من فنه جسراً للتواصل مع المجتمع ؛ فمنذ بداياته الأولى جعل همه السعي لابتكار صيغ جمالية يقبلها المواطن العادي كما يقبلها المثقف الذواق للفن ، ونجح فعلاً للوصول إلى هذه الصيغة ، التي اتسمت باحترام العنصر الإنساني كبطل أساسي في لوحاته ، سواء كبورتريه أو كتكوين محققاً رسالة تربوية هامة للفنان تجاه المجتمع ، استعان على إبلاغها بالكلمة المطبوعة إلى جانب اللوحة [١].

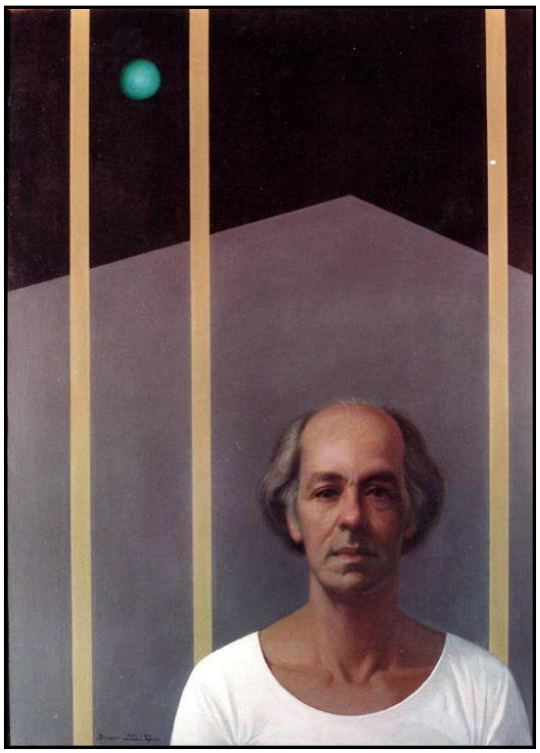
ويقول الفنان عن نفسه : " وأنا تلميذ في مدرسة الفنون كنت شديد التأثر بأستاذي أحمد صبري ، وحينما ذهبت إلى قنا للعمل مدرساً بإحدى مدارسها ، بدأ يحدث تطور كبير لدي في فهم معنى الفن و إقليمية الفن ولماذا تختلف الفنون بعضها عن البعض ؛ فلابد من أن هناك سمات معينة أو خصائص معينة أو دوافع تجعل الفن يتشكل بأشكال إقليمية ، أحسست - وأنا في قنا في حضن الفن الفرعوني - أن الفن يجب أن يكون له طابع محلي ، وكان المنطلق الفني المصري القديم الذي يتلخص في اختزال الشكل إلى جانب ما فيه من سمو وارتقاء ، فضلاً عن

(١) صبحى الشارونى ، كتاب حسين بيكار الفنان الشامل ، دار الشروق القاهرة ٢٠٠٢ صـ ١٦٢

أنه يرتكز على الصوفية والحس العالي ، وهذا ما اكتسبته من فترة إقامتي بمدينة قنا ومازال ملتصقاً بي إلى الآن " .

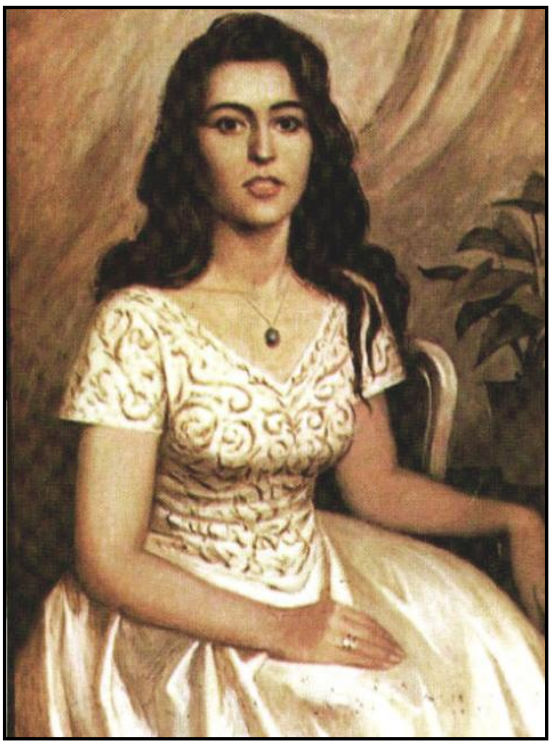
ومن آراؤه في الفن الخارجي والتي توضح الاتجاه الفني الذي يتبعه الفنان بيكار يقول " معظم الأعمال الحديثة هي انعكاس لانهيار المجتمعات إبان الحروب فهل نستسلم لهذا الانهيار مدى الحياة ؟ . الفنون الحديثة فقدت المعنى وركزت على المبنى ؛ ولذلك فإنها مجرد مبنى بلا معنى ولنأخذ مثلاً أعمال موندريان الهندسية فهي لا تحرك ساكناً لأي إنسان فهي مجرد فراغ لا قيمة أما لوحات رامبرانت فيكفى الإنسان منها بضعة سنتيمترات" ، ويقول أيضاً:" لقد قمت فعلاً بتجارب تجريدية في أوائل الأربعينات ولكنني أحسست بأنني كاذب وأتكلم لغة ليست لمصر ".

وتتخذ الصورة الشخصية عند بيكار مكانها اللائق بين مجموعة أعماله ، لما فيها من اتقان لتفاصيل الوجه والملابس وإضفائه على الشخصية التى يرسمها ومعظمها لنساء أرستقراطيات ألوان وخلفيات فى غاية النعومة والرقة واهتمامه فى معظم لوحاته بتصوير المجوهرات التى تتقلدها السيدات صاحبات الصور فيظهرن متألقات كقطع ذهبية أو فيروزية أو الماس ، والوجه الإنسانى بشكل عام ، نال قسطا وافرا من الاهتمام الفنى على مدى حياته ومراحله الفنية والعمرية.

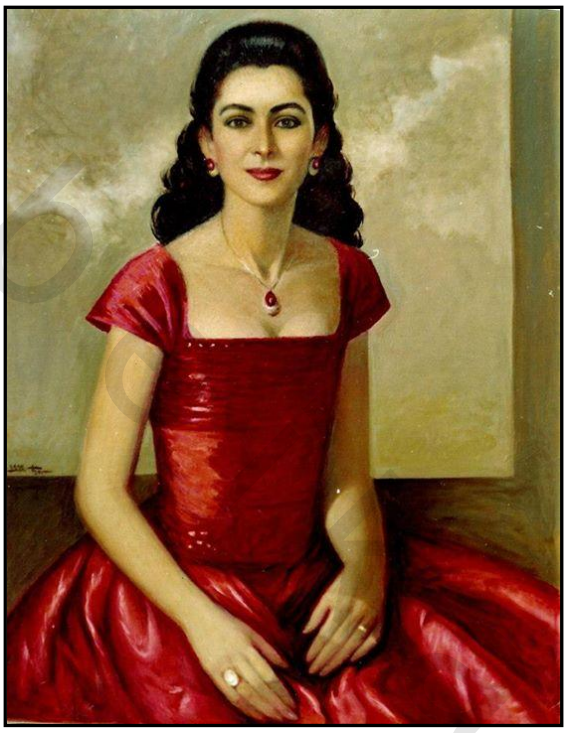


شكل رقم (٥٤)
لوحة (بورتريه شخصى) ١٩٩٦ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال

obeikandl.com



شكل رقم (٥٥)
لوحة (بورتريه لسيدة) ١٩٩٤ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال



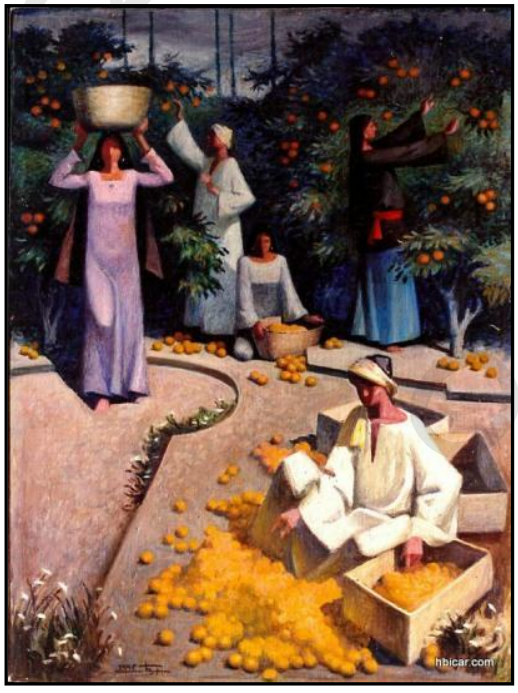
شكل رقم (٥٦)
لوحة (بورتريه لسيدة) ١٩٩٣ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال

شكل رقم (٥٧)
لوحة (بورتريه لرجل) ١٩٩٢ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال

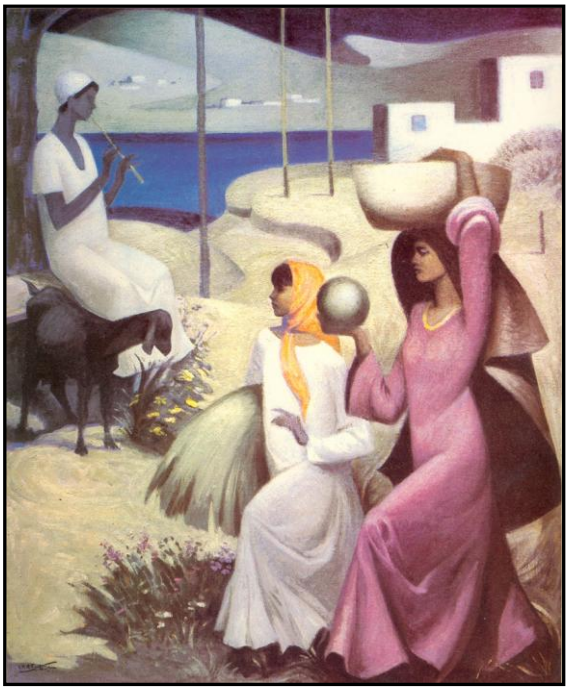
شكل رقم (٥٨)
لوحة (بورتريه لسيدة) ١٩٩٧ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال

وفى طريق موازى لذلك يسير بيكار فى انتاج لوحاته الفنية التى عبر فيها بصدق عن مجتمعاتنا المحلية بشكل فنى راقى ، كان الأسلوب المتبع فيها يجمع بين التجريد والأختذال والتبسيط ووضوح الشكل والفكرة ورسوخ العناصر والأشكال فى اللوحة مستمدا من البيئة المصرية أشكاله القوية ومواضيعه الفنية ، فنراه يقوم بالتعبير عن تلك المجتمعات المصرية المحلية والذى اتخذ منها معدلا للشخصية المصرية ، فيعالج المجتمع الريفى ومجتمعات الصعيد والنوبة ، مستغلا مفردات ذلك كله فى صياغات إنسانية كان هدفها الأول التبسيط والوضوح مركزا دوما على التأكيد على دور المرأة وأهميتها وفاعليتها فى المجتمع وقيمه العمل فيه وتضافر المجهود بين الأسرة الواحدة ، كما نجده فى لوحة (حوار فى الطريق) ١٩٨٢، ولوحة جنى الثمار ١٩٩٢ .

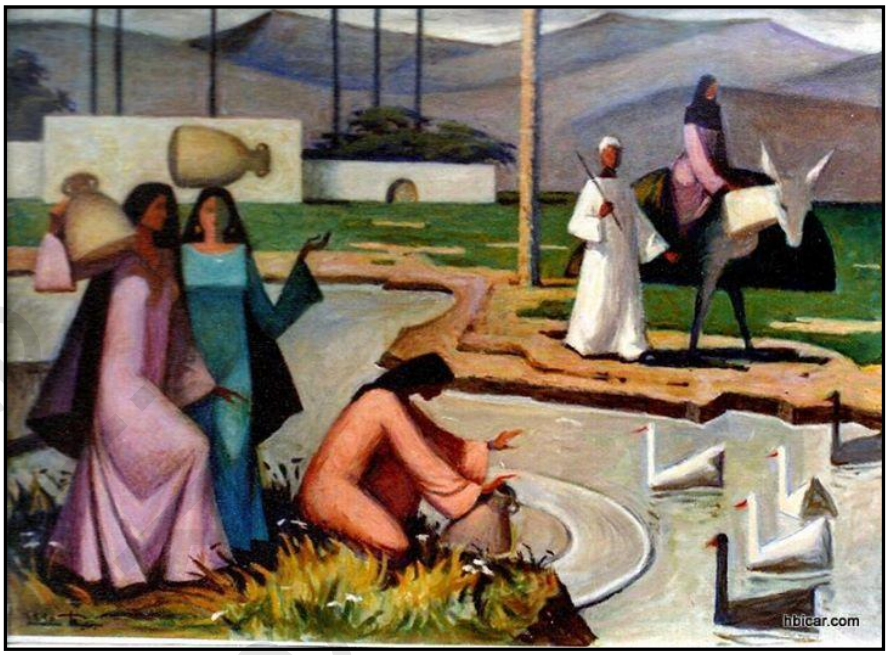
ومما لا يقبل الجدل أن أعمال بيكار كان لها صداها وقبولها الأجتماعى داخل المجتمع المصرى خصوصا فى تقديمه لرسوماته الصحافية التى كانت تخاطب العديد من القراء ، وبالتأكيد أن تلك الرسوم لم تكن اوفر حظا من لوحاته التى تقبلها المجتمع بشتى طوائفه بالإعجاب والتقدير.



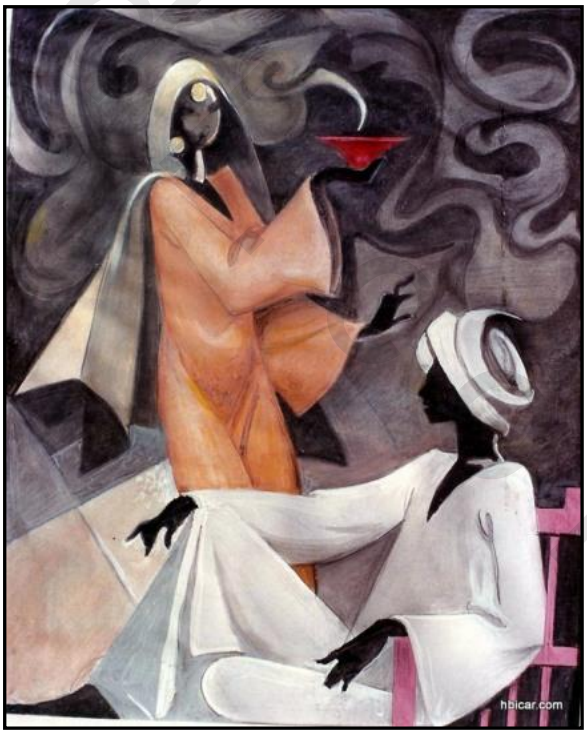
شكل رقم (٥٩)
لوحة (جنى الثمار) ١٩٩٢ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال



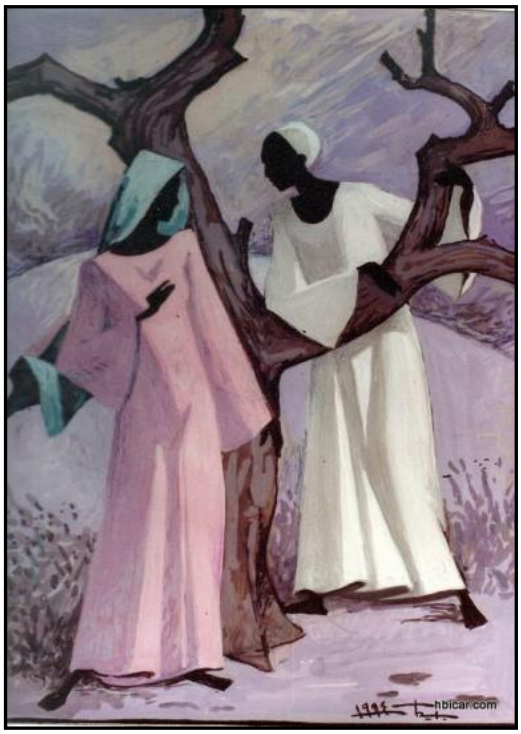
شكل رقم (٦٠)
لوحة (حوار فى الطريق) ١٩٨٢ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال



شكل رقم (٦١)
لوحة (الريف) ١٩٩٥ م
للفنان « حسين بيكار»
ألوان زيتية على توال



شكل رقم (٦٢)
لوحة (النوبة) ١٩٩٢ م
للفنان « حسين بيكار»



شكل رقم (٦٣)
لوحة (النوبة) ١٩٩٤ م
للفنان « حسين بيكار»

جاذبية سرى (١٩٢٥) :

تعد من أبرز فنانى الجيل الثانى فى تاريخ الفن المصرى، تميزت بغزارة إنتاجها، حيث أقامت أكثر من سبعين معرضا خاصاً ، بدأت جاذبية سرى مشوارها الفنى فى الخمسينيات وذلك بالتعبير عن القضايا الاجتماعية ثم تحولت إلى مرحلة كانت عناصرها هى بيوت المدن وزخارفها ومزجت فى لوحاتها بين الناس والمبانى، وأبدعت أعمالا أخرى من وحى الصحراء فهى فنانة متطورة أتخذت من الناس والنيل وعادات المجتمع المصرى وفنونه الشعبية المنبع الأصيل لفنها، ولذلك كانت لوحاتها ذات رؤية خاصة تعكس مصريتها الشديدة بحس تعبيرى عميق، تميزت بألوانها المبهرة وخطوطها الفطرية التى تخطف عين المشاهد، وهى تعبر دائما عن حالة نابضة بالحياة فى إيقاع سريع متناغم.

تتميز جاذبية فى أسلوبها بقدرتها على اختزال الأشكال والوجوه والبعد عن التفاصيل وهذا يعكس نضجها الفنى، ولعل أبرز ما تتسم به أعمال جاذبية سري التجسيد وإعطاء ملامح وأوصاف تشريحية لجسم الإنسان من خلال كتل لونية، وكأنها تشي بأسرار بقيت معها وحملتها فرشاتها بتاريخها الطويل، والصراحة والوضوح هما السمتان الرئيسيتان لشخصية جاذبية كإنسانة أولا وفنانة كذلك، حيث نجد أن أعمالها تحكي عن المرأة والأنثي في جميع مراحل حياتها وتعاملاتها مع المجتمع المحيط وتحاول الفنانة من خلال عرضها أن تنقل رسالة مفادها أن الفن قادم وأن الطريق سيمهد للأجيال القادمة من خلال الأعمال الفنية الراقية. وتنتمي جاذبية سري إلي مدرسة فنية عريقة لا تحكي شيئا عن فنها ونتاجها بل تترك الأعمال هي التي تتحدث من خلال الخطوط والألوان، فتقول "لا أحد يسأل عن أعمالي بل شاهدوها بأنفسكم، فهي تحمل في زواياها وأركانها كل المفاتيح والردود.".

وعن مشوارها الفني الممتد لأكثر من سبعين عاما، فقد تخرجت جاذبية سري في المعهد العالي للبنات قسم الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ والذي أصبح كلية التربية الفنية فيما بعد. وحصلت الفنانة علي دبلومات ودراسات فنية في روما لتبدأ مشوارها في خمسينيات القرن الماضي كباحثة ثم رسامة معنية بقضايا المرأة المصرية ومعاناتها في القري والريف والمناطق الشعبية، واصطدامها بالموروث الاجتماعي والعادات الخاطئة لهذه المجتمعات آنذاك.

obeikandl.com

وقد تحدث عنها الكثير من الأقلام الفنية والنقدية بمصر والعالم كحالة تشكيلية نادرة استطاعت الجمع بين الفنون الأكاديمية المدروسة والتعبير الفطري والتلقائي لتشعرك أنك أمام نموذج يدعوك للحرية والبساطة المنضبطة، فهي مثال لما يطلقون عليه السهل الممتنع. و من أهم النقاد المنجذبين لفنونها الإيطالي "كارميني سينسيكالكو" الذي كتب: "إنها فنانة مصرية تحلق فرشاتها في سماء الفن الرفيع الخلاب وهي ليست بالنسبة لي اكتشافاً جديداً حيث أتيح لي أن أتابع منذ سنوات عديدة إبداعها في فن التصوير وأن أزور مرسمها بالقاهرة وأقدر قوتها تلك القوة المتدفقة التي لا تقتصر علي كيانها كامرأة تتميز بحسم وتصميم في مواجهة دائمة مع صعاب الحياة والتغلب عليها ولكنها أيضاً قوة يدها التي تنبض حيوية وتغذيها الأحاسيس الباطنية وروح الفنانة الإبداعية إنها قوة فرشاتها وقوة ألوانها بأسلوب متفرد شعبي إنساني تعبيري ممزوج بالفانتازيا."

كما تحدث عنها الفنان والناقد المصري د. أحمد نوار قائلا: "جاذبية فنانة أصيلة ذابت في شرايين المجتمع وانصهرت مع تقاليده وعاداته وفنونه الشعبية المتأصلة في الطبقات الفقيرة، وامتلأت بحياة الناس واعتبرت البيئة الشعبية والطبيعة هما المكنون الحامل للقيم الوطنية والشعبية مؤكدة ملامح المجتمع وهويته، ونهر النيل في لوحاتها هو الشريان النابض والحي في وجوه وأجساد ناسها المكتظين في كونيات وفضائيات لوحاتها، مزجت حياة الناس وحركاتهم وآمالهم في عجائن ألوانها. وذابت الأجساد واختلطت ببيوتها المتراصة ونوافذها التي أصبحت بمثابة عيون بشرية فلا فرق بين نافذة البيت والعين، كلتاهما نوافذ مفتوحة علي جمال الطبيعة وعلي جمال شفافية البسطاء من الأطفال والشباب متحدين مع مراجيحهم وألعابهم البدائية في عشق ممتد منقطع النظير."

كما خصص الناقد "إيميه آذار" فصلا عن فنها في كتابه عن فن التصوير الحديث في مصر الصادر بالفرنسية في القاهرة عام ١٩٦٩، والمترجم للعربية عام ٢٠٠٧ كما طبع عنها فصلاً في كتاب د. نعيم عطيه بعنوان "العين العاشقة"، ودخلت موسوعة روبير عام ١٩٧٦ الصادرة من باريس وموسوعة لاروس عام ١٩٧٩، وقاموس السيرة الذاتية المطبوع في كامبردج بانجلترا عام ١٩٨٢، كما أنتج التليفزيون المصري فيلما تسجيليا عن فنها عام

1982، وأنتج المركز القومي للأفلام التسجيلية فيلما عنها عام ١٩٩٢، وقد أصدرت هيئة الاستعلامات في مصر عام ١٩٨٤ كتابا عن مراحلها الفنية المختلفة. ومن بين أعمالها التي ارتفعت شهرتها لحدود العالمية هي "الوحة الطيارة" لتصبح أول لوحة مصرية في متحف المتروبوليتان كأكبر متاحف العالم بنيويورك.

إن أحد المكونات الأساسية للنشاط الإبداعى في مجال الفن هو العلاقة بين الفنان وبيئته الاجتماعية، وفن التصوير هو عملية مستمرة للتمثيل والانعكاس تتم من خلال الحصول على كمية كبيرة من المعلومات من البيئة، وهذه المعلومات من خلال امتزاجها بالذات المبدعة تتم صياغتها فى أشكال فنية جديدة، وعند التطلع إلى تجربة جاذبية سري الإبداعية نرى مثالاً ساطعاً لتلك العلاقة النشطة الثرية بين الفنان والمجتمع فقد ارتبطت إبداعات جاذبية سري بروح المجتمع المصري الخلاقة الناهضة منذ بداية تجربتها الفريدة فهى تعتمد على المجتمع، تأخذ طابعه وإيقاعه، تبث إشراقاتها نابضة بفرديتها وخصوصيتها وإرادتها الجسور، وهي تتصف رغم محاولاتها الواضحة للتجاوز والكشف وعبور القوالب الجامدة في السلوك والتفكير والإدراك - بقدر من مقاربة لذوق الجماعة، فى محاولات دائمة لتغيير وتعديل مستوى الذوق والإدراك السائدين ولا تنسى أبدا أن الغاية أو الهدف الذي تتوجه إليه هو قطاعات المجتمع المختلفة المحيطة بها.وتلك القيم النبيلة التي تأسس عليها.

وقراءة في اعمال الفنانة جاذبية سري، نجد ان اعمال الفنانة تنقسم الي عدة مراحل : هي الواقعية الزخرفية من ١٩٥١ : ١٩٥٦ : وهي البداية الاولي لتجربة الفنانة التي انبأت أعمالها بميلاد فنانة واعية، إهتمت بتصوير أشخاص مصرية بملمحها وعاداتها وسلوكها وتسطيح العالم الذي تصوره، ويمتلىء السطح بالزخارف والتفاصيل وتهتم بالخط كأساس للرسم، ثم تثري التشكيل بزخارف كثيرة تجعل السطح يمتلىء بالحيوية. وهي فترة هامة في التحول من الواقعية الزخرفية التي تسكن فيها الأشكال الي الواقعية التعبيرية التي تتحرك فيها المفردات، فتتحول الي عناصر هامة داخل أبنية تجريدية ينقسم فيها السطح الي مساحات هندسية ومن أعمالها مجموعة الألعاب الشعبية الحجلة والمراجيح حيث بدا حوار بين التجريدية والتشخيص، فالسطح ملىء بالتقاسيم الهندسية والأشكال الساكنة وفي نفس الوقت تبدو متداخلة مع الاشخاص ملتحمة معها.

أمـــا الثانيـــة فهـــي الواقعيـــة التعبيريـــة (١٩٥٦ـــ ١٩٦٠) ، وتتمثـــل الثالثـــة فى البيوت من ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ وتعد هذه الفترة أهم وأخصب فترات الفنانة حيث بلورت فيها رؤية خاصة بخصوبتها وتفردها وغناها بالرمز، فقد بدأت فيها استلهاما من البيوت التي تملأ المدينة فالبيوت تنغلق علي أسرار النسيان وفي نفس الوقت هي الأمان والحب والحنان، وهي من الخارج عالم مليء بالتفاصيل، ولعل بحثها في التجريد والتكعيبية وعلاقتها بالطبيعة تظهر خلال تصويرها لمناظر البيوت والنيل والمراكب في بداية الستينات.

أما الرابعة : فهي فترة الصحراء ١٩٧١ ـ ١٩٧٥ فإن كثرة التفاصيل وانهمارها في المرحلة السابقة دفعتها للبحث عن متغيرات جديدة فتحولت الي تصوير الصحراء، ليس بشكل تسجيلي ولكن بتشكيل المساحات فيها علي هيئات متعددة لينة تارة كأجسام الدمية أو هندسية حادة تارة أخري كالمثلثات والمربعات. وهكذا انتقلت من الكثافة في التفاصيل الكثيرة الدقيقة المنهمرة الي الرحابة والاتساع والتبسيط الشديد واللمسات العريضة الفنية بالحركة والحيوية ومن التراكيب والتداخل في الأشكال الي التناقض والحوار بين المساحات الصريحة المنبسطة. وتأتي الفترة الخامسة وهي المزاوجة بين البيوت والصحراء : (١٩٧٥ ـ ١٩٧٩) وقد دفعتها تجربتها مع الصحراء حينما استنفدت أقصي ما فيها من تبسيط وتجريد للعودة الي البيوت، لتصنع من خلال حوارها مع الصحراء والأشخاص إيقاعا جديدا تعبيريا، لقد ظهرت تلك المرحلة كالحوار بين العضوية والتشخيصية والتجريد الهندسي الذي يستمد مفرداته من الطبيعة الرحبة .

أما الفترة السادسة : فهي ما يمكن أن يطلق عليها : الجمع والبلورة (١٩٧٩ ـ حتي الآن) وهي المرحلة الحديثة وهي بلورة وجمع تجاربها السابقة ، حيث بدا فيها تحول الأشخاص الي بيوت والبيوت الي اشخاص وانصهار الصحراء مع الأشخاص والبيوت، وبدا الخط غنيا .

شكل رقم (٦٤)
لوحة (الزمان والمكان) ٢٠١١ م
للفنانة « جاذبية سرى »
ألوان زيتية على توال 60x60 سم

شكل رقم (٦٥)
لوحة (الزمان والمكان) ٢٠١١ م
للفنانة « جاذبية سرى »
ألوان زيتية على توال 89x116 سم

شكل رقم (٦٦)
لوحة (الأمل) ٢٠١٣ م
للفنانة « جاذبية سرى »
ألوان زيتية على توال 30X40 سم

شكل رقم (٦٧)
لوحة (الزمان والمكان) ٢٠١١ م
للفنانة « جاذبية سرى »
ألوان زيتية على توال 35x40 سم

زينب السجينى (١٩٣٠) :

احدي أهم فنانات جيل الوسط من للمبدعات فى التشكيل المعاصر، حيث استطاعت ببصمتها الشديدة الخصوصية أن تقدم رؤية جديدة تضاف الي بصمات التشكيليات الكبار: انجي افلاطون، تحية حليم، جاذبية سري، ونازلي مدكور .

تخرجت زينب السجيني من كلية الفنون الجميلة قسم التصميم ١٩٥٦ ثم من المعهد العالي للتربية الفنية ١٩٥٧ ثم من المعهد العالي للتربية الفنية ١٩٥٧ لتحصل في العام ١٩٧٢ علي درجة الدكتوراة في فلسفة التربية الفنية.

وهناك ملاحظة يمكن ان تلمحها بسهولة فى اعمال الفنانة زينب السجينى تتمثل فى ذلك العبق والروح الشرقية التى تتجلى فى أعمالها بشكل عام على الرغم من عدم الإشارة أو الاستخدام لأى من هذه الرموز او العناصر الموحية أو الدالة بشكل مباشر على هذا الانتماء وتلك الروح كما يفعل الكثيرون ممن يتجهون الى التأكيد على الهوية والعزف على وتر الأصالة والمعاصرة .

فأعمال زينب السجينى تشف عن روح شرقية مشبعة بحرارة الشمس لا يمكن ان تخطئها او تحيلها الى ثقافة اخرى، ولعل هذا يعود فى الحقيقة الى تشبعها البصرى بالمشاهد الشعبية المصرية منذ ايام طفولتها فى حى الأزهر ذلك الحى العريق الذى تؤمن هى حتى اليوم إنه سبب رئيسى فى تكوين وجدانها وميلها للفن ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى قد يكون الامر انعكاسا لثقافتها وقراءاتها الكثيرة التى وصلت لدرجة العشق لحضارات الشرق وثقافته وفنونه بدءا من الفرعونية الى السومرية والبابلية والقبطية وانتهاء بالفنون العربية والاسلامية.

والمتأمل لأعمال الفنانة زينب السجينى بشكل عام لا بد له ان يدرك هذه الملاحظة الاخرى والتى تتمثل فى ذلك الحضور الطاغى للزمان فى اعمالها ذلك الحضور الذى يتجلى فى المتوسط العمرى الذى يجمع ويقارب بين فتيات لوحاتها الصغيرات، هذا المتوسط العمرى الذى يكاد يتمركز حول سنوات الطفولة فى المقام الاول، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى

اهتمام الفنانة بحضور المكان الذى كان فى أغلبه يشير الى وجهة شعبية او ريفية غير أن حضور المكان فى معارضها الأخيرة قد تخطى الإشارات العامة للمكان ليصور ويعبر عن اماكن بعينها.

انحازت زينب لهؤلاء النسوة الشعبيات المنسيات وصورت عوالمهن في لحظات مختلفة ، ففي لوحة نجد بعض النساء يجلسن حول ما يشبه المائدة القصيرة أو الطبلية الشعبية كما فى شكل رقم (٦٨) ، يثرثرن ، ويشربن القهوة أو الشاي، ويرتدين الملابس الشعبية البسيطة التي تشير إلى بساطة الحال وضيق الرزق ، وفي أخرى لا تنس السجيني السعادات الصغيرة للنساء الشعبيات ، فتصورهن في حالة من المرح ، يجلسن على شاطئ البحر يتسامرن وحولهن صغارهن يلهون ويصنعون بيوتا من الرمل والماء.

كذلك يأتي الريف حاضرا وقويا في أكثر من لوحة للفنانة المهمومة بكل المهمشين بتجلياتهم المختلفة ، في القرى والبيئات البينية على أطراف المدن ، مما يؤكد عمق تأثرها بالمجتمع المصرى والرغبة فى التعبير عنه ، كما تحضر الأمومة بشكل صارخ في الكثير من اللوحات ، أمومة عذبة تجمع دوما بين الأم وصغيراتها ، هو فقط الحنان والشغف الذي يربط الأم بالصغار، فالأم في لوحات السجيني تشارك بناتها اللعب ، فهي تحمل الشبكة مع بناتها على الساحل،وتقف بجانبهن في البيوت ، وجلست على الشاطئ لرعايتهن ، أو تحتضن ابنتها ، أو تمشط شعرها ، كل هذا التجلي للأمومة بأشكالها المختلفة كان يأخذ حيزا كبيرا في لوحتها.

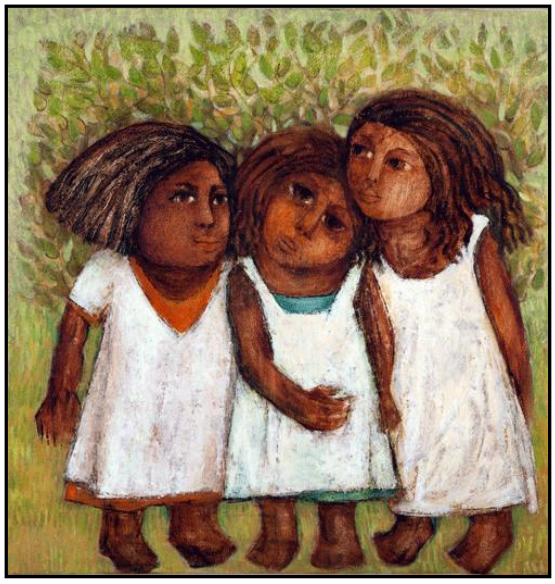
شكل رقم (٦٨)
لوحة (الفتيات) ٢٠١٠ م
للفنانة « زينب السجينى »
ألوان زيتية وأكريلك على توال
120X120 سم

obeikandi.com

شكل رقم (٦٩)
لوحة (النائمة) ٢٠١٠ م
للفنانة « زينب السجينى »
ألوان زيتية وأكريلك على توال
60x60سم

شكل رقم (٧٠)
لوحة (الأمومة) ٢٠١٠ م
للفنانة « زينب السجينى »
ألوان زيتية وأكريلك على توال
25x25سم

شكل رقم (٧١)
لوحة (فتيات) ٢٠١٠ م
للفنانة « زينب السجينى »
ألوان زيتية وأكريلك على توال
22X28سم



شكل رقم (٧٢)
لوحة (فتيات) ٢٠١٠ م
للفنانة « زينب السجينى »
ألوان زيتية وأكريلك على توال
40X40سم

الفصل الثانى

جيل شباب الستينات والسبعينات

- مصطفى عبد المعطى.
- عادل المصرى.
- عبد الغفار شديد .
- عبد السلام عيد .
- مصطفى الرزاز .
- سيد سعد الدين .

obeikandl.com

ثانياً: جيل شباب الستينات والسبعينات :

إن الفنان يمثل أحد العناصر الهامة والمؤثرة في تشكيل الوعي الثقافي والسياسي لدى الجمهور حيث أن الأمر يتطلب انخراط واندماج الفنان في قضايا ومشكلات المجتمع من جانب وتفاعلاته اليومية مع الآخرين من جانب آخر ولا يظل كما يدعي أشباه المثقفين في عزلة عم ما يدور من حوله وأن يقطن في برجه العاجي ، بل يجب على الفنان أن يصبح انعكاساً لمجتمعه بما يحتوي من آلام وآمال ، كي ينتج فناً مرتبطاً بثقافة عصره ومعبراً عن هوية موطنه ، ومن ثم فإن تحقيق ذلك على المستوى الواقعي يجعل دور الفنان أكثر فاعلية وتأثيراًفي تنمية الوعي الثقافي و الاجتماعي للجماهير من خلال ما يقدمه من منتج ثقافي وفكري يعبر عن مشكلاتهم اليومية والاجتماعية ، وقد تأتي لجيل الستينات من المثيرات السياسية والاجتماعية ما يجعل لديهم الشعور بالانتماء والوحدة الوطنية والتمسك بالإرث الثقافي وبالهوية المصرية ، فهم جيل الحراك الاجتماعى فى ثورة ٢٣ يوليو حيث أزداد الحس القومى والوطنى بالأمل فى حراك شعبى وإجتماعى مصاحب لهذا الحراك السياسى .. يأتي جيل قد تشبع بخلاصة الثقافة الأوروبية ، بفضل نظام إرسال البعثات بشكل كبير في الخمسينات والستينات ، مما أثر على حركة الفن ، وجلب الكثير من وجهات النظر الحديثة التي كانت تموج بها أوروبا ، هذا الوصل التاريخي قد أعطى للفنان الحرية في حق الاختيار ، واتصاله بالحضارات والروافد الأخرى التي ساعدته على النظرة العقلانية التي سادت التحرر الفكري والعقائدي في الحركات التشكيلية العالمية .

وخرج منهم من تشبع بما نادى به الرواد الأوائل من حيث النظرة القومية المتجددة واستخلاص أشكال جديدة غير نمطية مؤذنة بوجود مدرسة جديدة تمتلك ناصية الحداثة وزمام القومية وكلاهما ينسجان خطاً واحداً نحو هدف التغيير .

كانت هذه الفترة من التاريخ المصري فترة خصبة في تاريخ التطور الاجتماعي والسياسي ؛ مما دفع بمفهوم الفن التشكيلي إلى تحقيق بعث لمفهوم جديد فيه من خلال زوايا عديدة طرحتها ظروف التغير الاجتماعي والنموالثوري ، قد تمثلت في حركة نمو جديدة نحو تحقيق رؤية محددة لمفهوم التراث والقضايا الاجتماعية المتعددة ، غير التي انفرد بها جيل

الرواد من حيث الشكل ، باحثين في دروب المعرفة الإنسانية شرقاً وغرباً ، لامتلاك صيغ شكلية جديدة والبحث عن ملامح لرؤية مصرية حديثة في الفن التشكيلي من خلال أحداث القرن العشرين .

ومن هذا المنطلق سنقوم بعرض بعض التجارب الفنية لفنانى هذا الجيل مع محاولة فهم نظرتهم وفهمهم للرسالة الأجتماعية لفن التصوير فى مصر فى الفترة التى يتناولها البحث .

مصطفى عبد المعطى (١٩٣٨) :

يحظى الفنان د/مصطفى عبد المعطى بمكانه بارزة بين فنانى الحركة المصرية التشكيلية المصرية المعاصرة منذ الستينات بما قدمه من انتاج متفرد مميز بنضارة ومذاق جمالى شديد الخصوصية ساهم فى بلورة التشكيل المصرى المعاصر .

ان المتتبع لانتاجه الفنى منذ بدايته يدرك للوهلة الاولى انه مهموم بقضايا التشكيل من خلال بصيرة نافذة تؤكد على جديته ومثابرته فى الرحلة للكشف عما وراء العناصر والاشكال البيئية التى تتضمنها اعماله والتى لعبت دوراً مهماً ومؤثراً فى اضفاء صفة البلاغة على اسلوبه الفنى المدعم بالبعد الثقافى فتكويناته قائمة على مجموعة من العلاقات التناغمية بين الاشكال فى بنائيات تزيينية تعبيرية ، فهو يحاول الخروج عن القوانين التقليدية والاعتيادية والتحليق فى عالم أكثر رحابة وانطلاقًة والبحث عن قيم جمالية فى أشكاله الهندسية الملونة أو الأبيض والأسود، ونكاد نلمح فى تلك الأشكال التى ميزت تجاربه المتعددة أبعادًا إنسانية حولتها بصيرة الفنان وعقله الباطن ووجدانه إلى أشكال عضوية وتشخيصية تمتلئ بالتوتر والقلق وأحيانا الراحة بحثاً عن المجهول الذى هو بالضرورة معادٍ للتعود والخمول والتقليدية ومحاولة شد الجمهور والمتلقى إلى مراحل أبعد تحمل طاقات روحية تبحث عن اكتشاف ذاتها وربما اكتشاف الفنان لنفسه أيضا.

أسلوب مصطفى عبد المعطى المميز فى استخدام العنصر الهندسى وإقامة حوار لونى وخلق علاقة حميمة بينهما، تعود إلى التراث الفرعونى، فتجد أشكالاً فى لوحاته تتشابه فى بعض الأحيان بالهرم أو المسلة أو المعبد أو التمثال والتاج أو وجه ملكة ، ليضفى الحوار حساً ووجداناً على الهندسية الرياضية وبعداً عاطفياً، بينما يرتكز العضوى فى تركيبه على البناء الهندسى، فلا تستطيع تحديد أى العناصر عضوياً وأيها هندسيا.

وفى حوار أجراه الباحث مع الفنان من أجل استطلاع رأيه و فهم رؤيته لعلاقة فن التصوير بالمجتمع :

يرى مصطفى عبد المعطى أنه مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد العشرين ان مفهوم التصوير قد تغير فلم يعد يوجد حدود بين المجالات المختلفة فى الفن فلم يعد يوجد حدود بين التصوير بشكله التقليدى والنحت بشكله التقليدى والخامات بشكلها التقليدى بل أصبح ما يسمى بالعمل الفنى القائم على مجموعة أبعاد من الرؤى الفنية ، أيضا سنجد فى هذه الفترة أنه من الصعب أن نضع عمل فنى فى إتجاه واحد أو تحكم عليه إذا كان هذا فى الأتجاه التأثيرى أو السيريالى ، فسمة العصر أن العديد من الفنون أصبحت تندمج فيما بينها كما نرى فى فن الكونسبشن Conception أرت والمينيمال أرت ، فأصبحت الرويا هى المتحكمة فى العمل الفنى من تكنولوجيا وخامات متنوعة ، حيث أن التكنولوجيا قد قدمت حلول كثيرة للفنان من حيث تعدد الخامات وتنوعها ، فأصبح فى مقدور الفنان المزج بين مجموعة خامات دون ان يخشى تلفها ، حيث أن الرؤيا الفنية أصبحت هى المتحكمة فى العمل فالفن أصبح رؤيا فى المقام الأول قبل أن يكون تكنيك وأسلوب وفى سبيل تحقيق تلك الرؤيا يستخدم شتى الخامات .

فالأنسان فى هذا العصر لم يعد فى نمط واحد ، فالأنسان لم يعد مستقر وأمامه تضاربات فى حياته العامة ، فأصبحت رؤى الفن تتفق مع رؤية الإنسان المعاصر ، فأصبح العمل الفنى يعبر عن صيغة حياة الإنسان المعاصر التى تنعكس على العمل الفنى .

فمثلا الرؤية الميتافزيقية التى كان يقدمها الفنان فى أعماله أصبحت شعبية ومنتشرة عن طريق تقديم التكنولوجيا لها فى إطار واقعى مجسم كما هو الحال فى أفلام الخيال العلمى ولم تعد تلك الوسائل حكرا على النخب الثقافية فقط بل أصبحت فى متناول رجل الشارع وجميع أفراد المجتمع .

والرؤيا الفنية التى أصبحت سمة العمل الفنى فى عصرنا هذا أصبح فى تحقيقها تتداخل العديد من الأساليب التكنولوجية فمثلا قد يستخدم الفنان بعض الطباعات على السطح ثم يقوم الفنان بإضافة ألوانه ثم يقوم بلصق بعض العناصر مثل الكولاج أو المجسمات النحتية التى تضاف للوحات ذات بعدين بغض النظر عن درج العمل بفن النحت أو تصوير .

فلم تعد علاقة الفن بمدارس معينة بل رؤى تحققها أداءات وخامات وتكنيكات ، فالتكنولوجيا هنا هى سمة العصر منذ أن نزل الأنسان على سطح القمر عام ٦٩ أصبح العلم هو البطل بخروج الأنسان من رحم الأرض ، كما أن ثورة الأتصالات والتكنولوجيا جعلت الأنسان يلتقى مع الآخر ويرى ما يحدث فى العالم بمجرد ضغطة على زر الريموت كنترول ، فلم تعد علاقة الأنسان بالفن هى علاقة المتحف أو المعرض بل أصبحت هى الوسائط البصرية العامة التى تحيط بالأنسان فى حياته اليومية فأصبحت علاقته بالفن أكثر إلتساقا .

فالنخبة تعتقد بأن علاقة الفن بالأنسان عن طريق المتحف والجاليرى فتلك لم تعد القنوات الوحيدة التى يحتك بها الإنسان بالفن ، بل أصبح هناك وسائل عدة يتعامل فيها الإنسان بالفن دون أن يدرى فالحكم أصبح المجتمع والناس الذين يحتكون بتلك الوسائل وليس المحكمون فى المعارض الذين كانوا يقيموا جودة الفن من ردائته كما كان يحدث فى معارض الفن قديما .

فالمعرض أصبح أحد الروافد والمتحف أيضا هو احد الروافد ولكنهما ليسوا كل الروافد المتاحة للفن ، ولقد تنبه العالم لذلك فحاول ان يجعل من كل ما يحيط بالأنسان فنن ، فالشارع فن والحائط فن والميديا والحدائق فن ، فبالتالى الفن أصبح ملتقى مع المجتمع بقوة .

فالفن أصبح وحدة عضوية من لون ونحت وموسيقى وشعر فأصبح من الصعب درج فن تحت بند معين تحت مسمى التصوير أو النحت ، ومن الأخطاء الشائعة فهم فن التصوير تحت مسمى التصوير حيث أن أسمه اللغوى painting وهو يعنى التلوين أى انه ما يخص اللون فيمكن أن يدخل التصوير داخل العمل كلون أو أن يدخل النحت كشكل ثلاثى الأبعاد ليتفاعل مع مسطح ذو بعدين داخل رؤية ما ، وهذا ما نراه فى فنون التجهيز فى الفراغ التى يقوم الفنان بطرح العناصر المحيطة للإنسان بأسلوب جديد.

وعن رأيه فى أستخدام اساليب حديثة غير الأساليب الأكاديمية المتعارف عليها سابقا :

بالنسبة للفن بوجه عام فلقد أختلف التعاطى مع العمل الفنى فلم يعد يعتمد على الواقعية المستمدة من الطبيعة فقط كما كان يحدث إبان عصر النهضة بل بدأيتغير بداية من القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين أستبدلت الرؤية اليقينية للعمل الفنى بالشك ، فأصبح العمل يطرح سؤال للمشاهد ليتفاعل معه وهذا ما يحدث عند رؤية لوحة لبيكاسو ، فهذا الطرح يخرج الإنسان من حدود السلبية عن الطريق التساؤل والسعى لتفسير العمل ، وهو ما يخرج الإنسان ويوجهه نحو التعامل بإيجابية فى شتى نواحى الحياة.

وعند سؤاله (مارأيك فى من يرون أن التصوير قد فقد بريقه بالمقارنة مع الإقبال الإجتماعى على أعمال جيل الرواد بالمقارنة مع التصوير فى عصرنا ؟) .

بالنسبة للصورة المسطحة وعلاقتها بالجمهور ، فالبعض يرى أنه يجب أن ينظر للصورة برؤية عصر النهضة ، فالفنان يصنع رؤية داخل العمل والصورة هى بمثابة فخ للمشاهد لتجذبه وهذا الفخ هو ما فى الصورة من جماليات ، فهذه القيم هى ما تجذب المشاهد ، وقدرة الفنان لصنع قيم جمالية عالية هى مايجذب الناس لعمله بغض النظر عما يقدمه ، فيجب على الفنان أن يتحلى بالمقدرة والتراث والوعى وكل الأمكانيات التى تتيح له الأبداع .

الشعب المصرى هو شعب صانع للحضارة ومبدع بطبيعته ولكن للأسف قد تخلفنا عن مواكبة الحضارة الفنية بسبب أخطاء العديد من الحكام الذين تناوبوا على مصر ، فغياب دور الدولة فى زرع الوعى الفنى داخل المجتمع وتقديم المناخ الثقافى الصالح للفن والصالح لصنع الأنسان المتحضر ، فهذا أزمة ثقافة بوجه عام ليس الفن فقط ، فالعالم قد تخطى حاجز فهم العمل الفنى من عدمه .

ففى النهاية لا يوجد فن ليس من أجل المجتمع ، أما أنا بالنسبة لأعمالى فأنا أهتم بإستحضار الحضارات الفنية التى تعاقبت على مصر من الفرعونى والإسلامى والقبطى مع الفنون الشعبية ومزجها بالتراث البيئى والجغرافى وقيم الحضارة الحديثة فى العالم كله، ولذلك قد قمت بعمل إستكشافات كثيرة فى البيئة المصرية لإستنباط فروض جمالية تطرحها البيئة

obeikandi.com

المصرية ، فالمصرى القديم كان يستحضر فنه من داخل التراث البيئى والجغرافى حتى عناصره التشكيلية جاءت من بيئته ،فالتراث البيئى والتراث الجغرافى لكل شعب هو عنصر هام جدا لفنه ، فالبيئة الجغرافية هى صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة فى علاقة اللون والخط والضوء والسماء والأرض فى صياغة الشكل الجمالى على مسطح الفنان المصرى .

شكل رقم (٧٣)
الفنان « مصطفى عبد المعطى »
ألوان أكريلك على توال
75x70سم ، ٢٠٠٩ م

شكل رقم (٧٤)
الفنان « مصطفى عبد المعطى »
ألوان أكريلك على توال
75x70سم ، ٢٠٠٩ م

شكل رقم (٧٥)
الفنان « مصطفى عبد المعطى »
ألوان أكريلك على توال
75x300سم ، ٢٠٠٩ م

عادل محمد المصرى (١٩٣٧ – ٢٠٠٤ م) :

هو أحد فنانى جيل الستينات من مواليد الأسكندرية ، وتخرج من كلية الفنون الجميلة بالأسكندرية عام ١٩٦٢م .

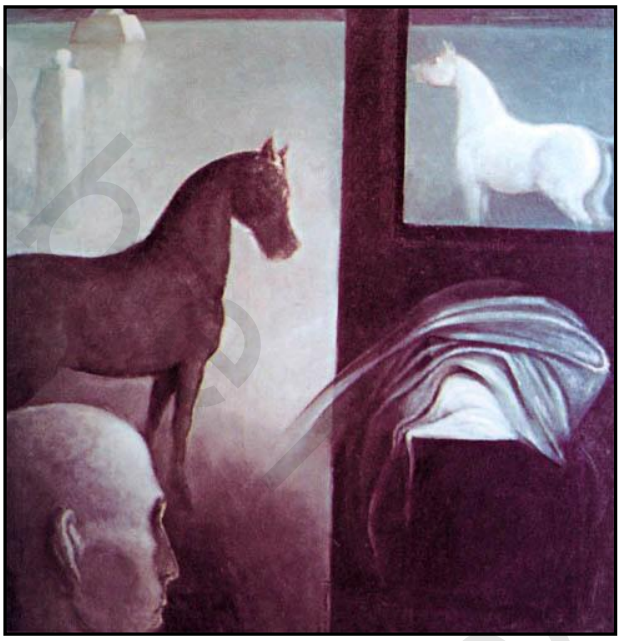
يعد الفنان عادل المصرى من الفنانين أصحاب التجربة العميقة ، وأعماله محملة بشحنة عالية من التعبير عن طريق اللون والحالة التى يصيغ بها عناصره التى تغلفها حالة ميتافزيقية وكأنها حلم من الواقع المصرى بعاداته وتقاليده ومعتقداته وأساطيره فى عالم يوحى بما وراء الطبيعة ، فهو يتعامل مع باطن الأمور ولا يحاكى الواقع بمفرداته فهو يدعو المتلقى للتأمل فى أعماله بالرغم من بساطة عناصرها وتناولها داخل اللوحة ، ألا أن الحالة الشعورية التى يضيفها الفنان على أعماله هى التى تعمق الرؤية لدى المتلقى وتأخذه إلى عوالم أخرى .

تمتاز ألوان عادل المصرى بأنها مستمدة من الطبيعة وما تحتويها من ألوان ترابية والبحر وبيئته ، ولإيمانه الشديد بمصر وما تمتلك من مقومات كثيرة فى طبيعتها وآثارها الفرعونية ، حيث كان الفنان عادل المصرى دائم الزيارة إلى الأقصر وأسوان وسيوة فهو كان كثيرا ما يستمد عناصره من تلك الأماكن ، وعلاقته المتوطدة بالبيئة المصرية واضحة بقوة فى أعماله حيث يضيف أجزاء النخيل أو الألياف أو بعض العناصر اليدوية التى كثيرا ما كانت موجودة عند سكان سيوة فكانت تضفى طابعا مصريا خالصا لأعماله.

يختلف المضمون الأجتماعى فى أعمال عادل المصرى حيث نجد نقط تلاقى كثيرة فى أعماله بين ماهو قومى ومصرى الطابع وبين ماهو عالمى فى آن واحد ، فهو يقدم رموزه المستمدة من البيئة المصرية فى إطار لونى درامى يحمل التضاد بين الأبيض والأسود والفاتح والداكن ففى النهاية يمكننا الوصول إلى أن الفنان عادل المصرى هو فنان تنتمى مفرداته إلى البيئة المصرية الخالصة ، كما تعبر ألوانه عن ارتباط عميق بالشعور ومكان النشأة ، كل ذلك ينصهر فى بوتقة واحدة مع الفكر الفنى الحديث فى الغرب ليتشكل فنا معبرا عن هوية مصرية ذو طابع معاصر .

obeikandl.com

شكل رقم (٧٦)
الفنان « عادل المصرى »
ألوان زيتية على توال
99سم × ٩٩ سم



شكل رقم (٧٧)
الفنان « عادل المصرى »
ألوان زيتية على توال
99سم × ٩٩ سم

شكل رقم (٧٨)
الفنان « عادل المصرى »
ألوان زيتية على توال
١٢٠ سم × ١٢٠ سم

شكل رقم (٧٩)
الفنان « عادل المصرى »
ألوان زيتية على توال
84.5سم × ١٠٢ سم

عبد الغفار شديد (١٩٣٨) :

واحد من أهم فنانى الحركة التشكيلية المصرية ، من مواليد محافظة القليوبية فى العاشر من أكتوبر من عام ١٩٣٨ م ، تخرج من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢ ، ودرس بمرسم الأقصر للدراسات العليا فى الفترة بين عام ١٩٦٢-١٩٦٥، ثم حصل على الماجستير فى تاريخ الفن وعلم المصريات من جامعة لودفيج ماكسيميليان بميونخ ١٩٨٣وحصل على الدكتوراه من من جامعة لودفيج ماكسيميليان بميونخ فى تاريخ الفن العام وعلم المصريات واليونانى والرومانى ١٩٨٥ .

تمتاز تجربة الفنان عبد الغفار شديد بالتعمق فى القراءة والاطلاع ودراسة تاريخ الفن المصرى القديم وتاريخ الفن واليونانى والرومانى وتاريخ الفن والعمارة الأوروبى ، ويظهر على أعماله تأثره الشديد بأساطير الحضارة المصرية وفكرة الصراع بين الخير والشر فى قصة إيزيس وأوزوريس ويقول عنه أستاذه حسين بيكار فى هذا الشأن " قد ولدت الأسطورة منذ أقدم العصور على أرض مصر .. وتداولها المصريون جيلا بعد جيل لدرجة أنها اختلطت بدمائها وتغلغلت فى أسلوب حياتهم ... وتتربع أسطورة ` إيزيس وأوزيريس ` فوق قمة الرمزية التى تشير الى الخير والشر بكل صوره ، ورسخ هذا الرمز فى ضمير الشعب بجميع طبقاته بصور مختلفة ، وثبتته الأديان السماوية التى تعاقبت على أرض مصر بإعتبارها صورة رمزية للعلاقة الأبدية بين الأرض والسماء.

وتتفاعل هذه النظرة الميتافيزيقية فى عقل ووجدان الفنان « شديد » لتسفر عن رؤية تشكيلية أصبحت تشكل القاسم المشترك فى معظم أعماله .. فهو يرى أن العلاقة الأبدية بين فوقية السماء وتحتية الأرض لا ينبغى أن تفصلها حدود مقحمة لأنهما ثنائيان أحاديا العلاقة ، فهما نبض الحياة ، والفيض الذى يمد الوجود بالتفاعل الأبدى بين الأضداد فى جميع مرافق الحياة سلبا وإيجابا.

وعلى الأخص .. الفن .. حيث يختفى الفوق والتحت من ساحة اللوحة ، وينحسر خط الأفق ونقطة التلاشى ، ويتوارى العمق المنظورى الذى كان من أهم اكتشافات التصوير الأوروبى فى أزهى عصوره .. ويصبح الكون فضاءا شاسعا تسبح فيه الكائنات حسب إقرارها ، ولا يبقى إلا

بعد ميتافيزيقي واحد تحلق فيه النظرة الجوانية التى يطيب لها التجوال فيه لأنه مناخها الطبيعى المتحرر من أسر الزمان والمكان ، وهو المعتقد الأساسى للمصرى القديم منذ سكن ضفاف النيل ".

وعن رأى الفنان فى فكرة الوصول إلى صيغة معاصرة للفن المصرى: يقول الفنان

" أولا لابد للمنتج الفنى أن يظهر فيه الجذور والحضارة والبيئة والمناخ الذى يوجد فيه الفنان وأننا لا نصنع فنا لكى نقارن به أوروبا وأن الفن الحقيقى الصادق هو الذى ينتج عن فنان صادق تأثر ويؤثر على إنتاجه الجذور والثقافة والبيئة التى تربى فيها والطقس فنجد حرارة الشمس والمساكن الشعبية وغيرها من إسلامية وقبطية وليس معنى ذلك هو نقل (موتيف) أو وحدات من هذا او ذاك لكى يضع فن مصرى شكلى ".

ويرى الفنان عبد الغفار شديد بخصوص تضييق الفجوة بين الفن المصرى والفن العالمى " أن ذلك يتوقف على مصداقية الفنان وذاتيته فى العمل والمعرفة ، وأنه يجب على الفنان أن يتصل بالأصول الفنية والأحتكاك مع الآخر الغربى فيما قبل ، فالفنان الأوروبى أيضا إن لم يخرج عن بلده فهو محدود الثقافة والفكر ولابد له من الاطلاع على ثقافات متعددة ومغايرة لثقافته كى تتسع دائرة معارفه [١].

وعن حسم الخلاف بين الهوية والمعاصرة يقول:

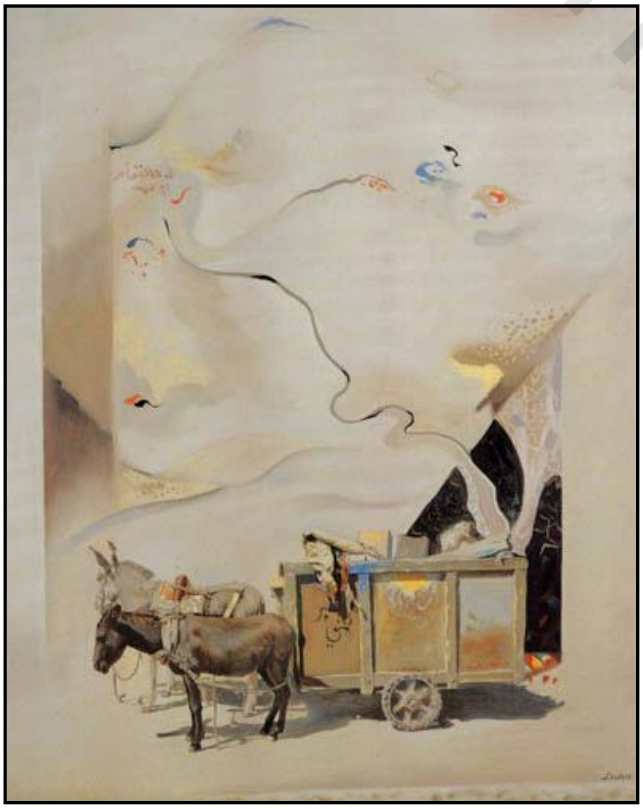
أنه لا يرى خلاف بل أنه عدم فهم للجذور والثقافة ، ويرى أننا لابد أن نرجع إلى قيم الفن المصرى القديم والقبطى والإسلامى وأن نرى حضارتنا بشكل أوضح وبتعمق وأن هذه المعارف لم تتوفر لدى بلاد أخرى فلابد من استيعابها وإدراك قيم هذه الفنون ولكن عن طريق الشخصية الفنية الذاتية .

(١) كلاى قاسم ، المرجع السابق .

ويقول الفنان عبد الغفار " أنه لايوجد فنان يصل للدرجة العالمية ألا وأن يكون واعيًا بحضارته وهويته وثقافته وتراثه ، فهذه الأعمال ليست تجربة شخصية أو ذاتية ولكن استنباط لحياة كل فنان عالمى مُلم وعلى علم و وعى بالحضارات العالمية الأخرى، ويحلم الفنان شديد أن يكون الفنان الشاب المصرى المبدع على وعى بحضاراته وجذوره ،فهو تابع لدولة لم تصل حضارتها أى حضارة عالمية ، وليعلم هذا المبدع أن البلاد الغربية المتقدمة تسجد أمام الفن المصرى فنجد مثلا الفنان الفرنسى سيرا فى القرن التاسع عشر يقول تأمل الفن المصرى القديم والاسلامى بما فيهم تبسيط وتجريد وفلسفة " .

وفى أعمال الفنان نجد تناول البيئة المصرية واستخدام عناصرها كمفردات تشكيلية كما نراها فى شكل رقم (٧٧) وشكل رقم (٧٨) ، حيث تظهر أشكال لعربيات الكارو القديمة التى تظهر فى البيئة المصرية مع وجود لموتيفات شعبية فى إطار ميتافزيقى يدعو للتأمل ، حيث تلعب الإضاءة القوية التى تمتاز بها الشمس المصرية فى تأكيد هذا الشعور .

شكل رقم (٨٠)
الفنان « عبد الغفار شديد »
ألوان زيت على خشب

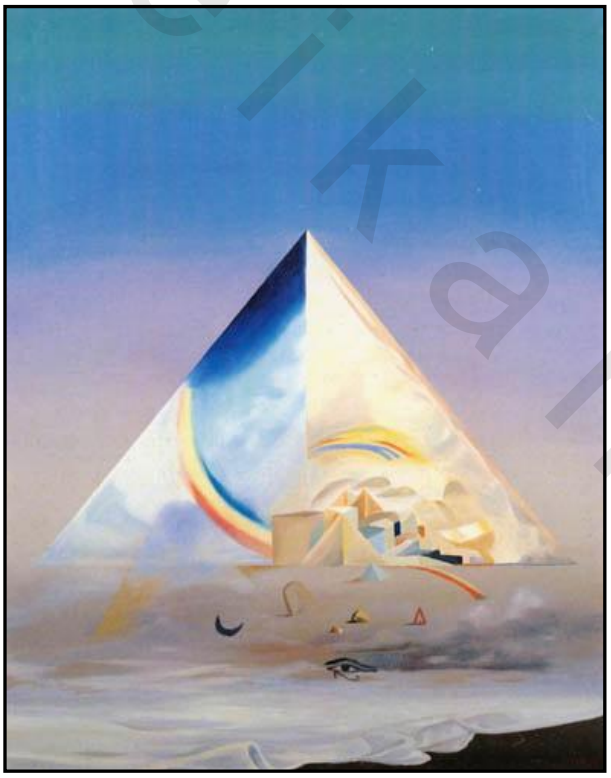


شكل رقم (٨١)
الفنان « عبد الغفار شديد »
ألوان زيت على خشب

obeikandl.com

وفى أعمال آخرى نجده يستخدم العناصر المصرية القديمة كالهرم كوحدات تشكيلية داخل أعماله فى إطار ميتافزيقى يظهر عليه التأثر بالأعمال السيريالية والميتافزيقية الغربية ولكن فى إطار تعبيرى له مذاق البيئة والثقافة المصرية.

شكل رقم (٨٢)
الفنان « عبد الغفار شديد »
ألوان زيت على خشب



شكل رقم (٨٣)
الفنان « عبد الغفار شديد »
ألوان زيت على خشب

obeikandl.com

عبد السلام عيد (١٩٤٣) :

يعد الدكتور عبد السلام عيد أحد ألمع الفنانين التشكيليين فى هذه الفترة ، ولد بالإسكندرية عام ١٩٤٣م تخرج من كلية الفنون الجملية بالإسكندرية عام ١٩٦٩ م من قسم التصوير بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف ، حصل على درجة الماجيستير عام ١٩٧٥ م بدرجة ممتاز وكان موضوع الرسالة (التصورات المستقبلية فى فن التصوير) .

فى عام ١٩٧٦ م رشح الفنان عبد السلام عيد للاشتراك فى بينالي الإسكندرية لحوض البحر الأبيض فى دورته الحادية عشرة . وحصل على الجائزة الأولي عن عمله)صدمة المستقبل) الذي مزج فيه بين فن التصوير والنحت والعمارة فى تجربة رائدة ميزت أسلوبه الفنى منذ بدايته .

وفى عام ١٩٧٦ م حصل الفنان على بعثة من الحكومة المصرية للحصول على درجة الدكتوراه ، وسافر إلي خارج أرض الوطن ليطوف بالكثير من متاحف إيطاليا وفرنسا وسويسرا وأسبانيا ويتعرف من خلالها على ملامح الحركة الفنية العالمية المعاصرة للفن التشكيلي في أوروبا . وفى عام ١٩٧٧ م حصل على الجائزة القومية (لوبيام) التى تنظمها الحكومة الإيطالية بين جميع أكاديميات الفنون (الجائزة الأولي فى التصوير) ، وقد أقام الفنان أثناء وجوده فى إيطاليا العديد من المعارض الشخصية فى كثير من المدن الإيطالية كما اشترك فى جميع المعارض التى نظمها المركز الثقافى المصرى للفن المعاصر ومركز الدراسات الإيطالي الإفريقي منذ عام ١٩٧٧ م حتى ١٩٨٢ م وفى عام ١٩٨٢ م عاد الفنان إلي أرض الوطن بعد حصوله على درجة الدكتوراه من أكاديمية - اوربينو- بإيطاليا عن رسالته (وحدة العلاقة بين النحت والتصوير والعمارة) .

شارك الفنان عبد السلام عيد على مدى ثلاثين عاما في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة من خلال معظم المعارض التى نظمتها وزارة الثقافة والمركز القومي للفنون التشكيلية عن الفن المصرى المعاصر فى داخل أرض الوطن وفى الخارج كما أقام أكثر من ٣٠ معرضا شخصيا لأعماله فى قاعات العرض المختلفة على مستوى الجمهورية.

obeikandi.com

مثل الفنان عبد السلام عيد مصر فى العديد من البينالیات والمهرجانات الدولية للفن التشكيلى ومن أهمها بينالى فينسيا الدولى ١٩٨٤ م الذى يشارك فيه كل عامين ٤١ دولة من جميع أنحاء العالم واشترك الفنان فى هذه الدورة بأحد أعماله المجسمة الذى أطلق عليه اسم (المدينة) والذى اختارته اللجنة العليا لبينالى فينسيا كواحدة من أهم عشرة أعمال فى البينالى حققت موضوع عن البينالى فى هذه الدورة وهو (الفن والتقاليد) كما مثل الفنان عبد السلام عيد مصر فى المهرجان الدولى للتصوير بمدينة (كان) بفرنسا عام ١٩٧٧م.

البينالى الثانى (جيوفانى سانت) فى مدينة -كولبوردولو -إيطاليا ١٩٨٠ م
(جائزة التصوير الشرفية) صالون جراند بالية باريس عام ١٩٨١ م .
مهرجان العالمين الخامس والسابع و العشرين - اسبلتو- إيطاليا عام ١٩٨٣م .
المهرجان الدولى للتصوير باليابان عام ١٩٨٥ م .
مهرجان بغداد الدولى عام ١٩٨٦ - ١٩٨٨ م .
بينالى ساو باولو التاسع عشر بالبرازيل عام ١٩٨٧ م
بينالي هافانا الدولى عام ١٩٨٩ م بينالى القاهرة الدولى عام ١٩٩١ م .

وفى عام ١٩٨٧ م دعته الأكاديمية العربية للنقل البحرى لإقامة معرض عائم لأعماله على ظهر الباخرة (عايدة ٣) ليطوف موانى البحر الأبيض المتوسط بين برشلونة ونابولى وقد حققت هذه الرحلة نجاحا كبيرا للفن المصرى المعاصر خارج أرض الوطن .

فى عام ١٩٨٩ م سافر الفنان بدعوة من عمدة مدينة دوسلدورف بألمانيا الغربية لإقامة معرض مشترك مع خمسة من فنانى الإسكندرية . وقد حصل على عضوية اتحاد الفنانين الألمان بمدينة دوسلدورف فى هذا العام.

ويقول الدكتور مصطفى الرزاز عنه " *يتعامل عبد السلام عيد أيضا بحميمية مع الأشياء سابقة التصنيع، و أجزاء الماكينات التالفة، له عين نافذة في اختيار جزئيات من هنا وهناك من بين أكوام «الروبابيكيا» وفرشات قطع الغيار القديمة، يكسبها حيوية سيريالية غير متوقعة، وفي تعامله مع الحبال المجدولة بلونها الكتاني الطبيعي أو المصبوغ ينشيء علاقات تشكيلية*

بالغة الثراء، فهى أحيانا تغلق السطوح والمجسمات في إيقاع حلزوني أو في مصفوفات متوازية ، في اتجاهات وتوالدات ونشأة وانغام فتولد نبضاً عضوياً بيولوجياً مخفياً.

ومن ذلك كله يتضح أن عبد السلام عيد يتعامل مع متغيرين أساسيين يمثلان نقيضين في اللغة الفنية ، فهو خبير في القوانين البنائية منشغل بالحسابات والتوازنات بين عناصر تكويناته وخلفياتها، ويولي اهتماما خاصا بالظلال الفعلية التي تسقطها الضياء المسلطة على ملامح وتضاريس أعماله ثلاثية الأبعاد والبارزة المؤطرة، وهو تقني بارع له غواية مع الخامات الطبيعية وخلطها مع الصموغ واللدائن «الإيبوكسية» والخامات سابقة التصنيع، يعيد تدويرها بحنكة مدهشة بالتلصيق والتجميع والجدل تعني بالعجائن وملامس السطوح ، وفي الناحية الثانية من هاتين النقيضين، نراه متيماً بالرومانسية وبالرموز المسخرة وفي التفسير الميتافيزيقي للعناصر المادية المألوفة سابقة التجهيز فيدب فيها نبضاً درامياً مفاجئاً ".

يخلط الفنان عبد السلام عيد فى أسلوبه الفنى بين النحت والعمارة والتصوير فهو يدمج كل العناصر فى مخيلته، فهو يحاول إيجاد وحدة بين هذه الفنون التى طالما توحدت عبر التاريخ منذ الحضارات القديمة ، والفنان له رؤية ميتافزيقية فتجربته تجريبية إلى أقصى مدى سواء كانت فى الخامات المتعددة أو فى القيمة التعبيرية .

مضى عبد السلام عيد في رحلته التشكيلية عبر مسارات عديدة ، ونتذكر هنا مقولة النحات أوجست رودان ، الفن شعور أو عاطفة، لكن بدون البراعة اليدوية لابد من أن تبقى العاطفة مهما كان من قوتها مغلولة ، وقد امتلك الفنان من تلك البراعة ما أهله لإطلاق عاطفته الفنية بلا تحفظ أو مراجعة، واتسم إبداعه طوال تاريخه الفني بالحرية والطلاقة والأصالة مما جعله في مقدمة فناني مصر الطليعيين.

وفي أعماله نلمح التلاقي بين القناعة بالعفوية وبين المهارة الفائقة، فالتلقائية في تجربة عبد السلام عيد الإبداعية هي ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وقد خاض عبد السلام عيد مغامرة الفن مستوفياً أهم شروطها عمق الحدس والمهارة الفائقة.

لم يكن مدخل عبد السلام عيد لفن التصوير مدخلاً يطابق المفهوم الكلاسيكي للتصوير على أنه (فن توزيع الألوان على سطح مستو) بل تعامل معه برؤية منفتحة ومتحررة، تسعى إلى التجريب والكشف، فهو لم يكن يبحث عن نموذج داخله لكنه ظل يكتشف ، فلقد أعطى فن التصوير الجدارى رحابة اللوحة المعاصرة وأضاف لهكل إمكانات التحرر على مستوى الشكل والموضوع والخامة وأخرج التصوير الجدارى من مفهومه القديم الذى إقتصر على «الفريسك» والزجاج المعشق والموزاييك لتحتل لوحاته الجدارية إضافات لخامات غير مألوفة أكسبها الفنان بإمكاناته التقنية وتحكمه الفائق فى أدواته الثبات وصفة الاستقرار والبقاء حتى تتلائم مع مواقعها فى المعمار المرتبط بها، ففى مجمل أعماله الجدارية والمركبة نجده استعان بأشياء تخرج حيز العمل الجداري عن خاماته وتقنياته المعتادة مثل ..الفسيفساء والفرسك وغيرها بل نجده يستخدم أشياءه الخاصة ويبتدع تقنياته غيرالمألوفة، فنراه يستخدم في الجداريات.. الزجاجات الفارغة، والدوائر الألكترونية والكهربية، والمجسمات، والعملات، أجزاء من النحت البارز وشرائح النحاس، والأقمشة المعالجة، الأواني الفخارية، والحبال وغيرها .

وقد استقطب للسطح التصويرى المستوي إمكانات كل الخامات بما فيها الأشياء الحقيقية والمجسمات وحتى في استخدام الفنان لعناصرالتصوير من خطوط وملامس وألوان، هو لا يضعها على سطح أملس كما هو معهود في فن التصوير بل يشكلها في ثنيات القماش المتحجر بفعل المواد اللاصقة القوية ، والملامس الناتجة عن اختلاف بنية النسيج الملصق مثل: الشبك والدانتيل والحبال والسجاد بالإضافة إلي العناصر الجاهزة ذات الإيحاءات مثل: المسامير والأسلاك والصواميل والأطباق الصينى وأدوات الحرفيين والخيرزان والأخشاب الجاهزة أو التي يشكلها بنفسه ، وقرون الغنم والورق والسجاد والمسامير والكرات النحاسية بالإضافة إلى نسيج المفارش اليدوية مع استخدام وسائط متعددة فى التعامل مع تلك الخامات المتعددة، وهناك العديد من الأعمال التى تظهر فيها كثير من الخامات المألوفة لنا لكن فى إطار وصياغة تعبيرية جديدة، حيث تبدو وكأننا نراها من جديد .

وتجريبية عبد السلام هى تجريبية مسئولة بمعنى أنه لايلعب على مبدأ البحث عن الجديد والغريب وغير المتوقع دون هدف أو مضمون، فهو فنان مهموم بالقضايا الإنسانية وبدورة

الحضارات ودوراتها التاريخية من تألقها واندحارها ، شروقها وغروبها، متأملاً لحكمة التاريخ، من هنا نجد الكثير من الرموز التاريخية والعلامات الدالة والتنبؤية أيضاً .

لم يسع الفنان عبد السلام عيد لإحداث تأثيرات صادمة لتحريك ردود فعل المتلقي وتصعيدها، ولم يفتعل الجرأة في العمل الفني لإحداث هذه التأثيرات، ولم يكتف بالتجريب بذاته دون فكر ، بل كان مشحوناً بشكل دائم بكل القضايا التى تحيطه بداية من القضايا الكونية والفلسفية ووصولاً إلى المعاناة الأنسانية ، مع العلم أنه جرىء فى أعماله لأبعد الحدود، لكنه ينتمى إلى من يقول عنهم الكاتب الأسباني « إدواردوا جونزاليز لانوزا ... «إن الفنان المبدع الأصيل يمتلك تلك الجرأة الفطرية الأصيلة والموجودة بالفعل، وهو يدهشنا بما يحققه من نتائج دون أن يقصد ذلك، ودون محاولة الالتجاء إلى خدعة الجرأة الإضافية « تلك الجرأة المفتعلة التي جعلت بعض الفنانين يغريهم الترقب المثير من جانب المتلقين لتقديم كل ما هو جديد. مما جعل الأعمال تفقد كل قيمة لها بعد المشاهدة الأولى التى عرف فيها المشاهد الفكرة الجديدة للعمل، وينتهي بذلك كل شئ ولم يعد المشاهد يتذكر العمل الفني الذي أصبح مثل اللعبة الجديدة التي تفقد بريقها عند الطفل بعد اكتشافه لها .

إن أعمال عبد السلام عيد لاتفقد بريقها بعد اللقاء الأول بل تظل تثمر رؤى جديدة حيث إنها محملة بكثيف الأشكال والمعانى التى تجعلها قابلة للقراءة مرات عدة وبصور متنوعة وهو يرى أن التجريب ليس وسيلة للعبث أو الإثارة أو إحداث للصدمة وبأن الانتماء إلى التيارات المعاصرة ذات النزعة التجريبية لايعنى تقديم فن خالي من القيم، بل يعنى تقديم فن ينطوى على قيم جديدة [1] .

من هنا لانستطيع تطبيق منهج تقليدى فى متابعة تجربة عبد السلام فهو لايملك خطاً بيانياً متصاعداً فى اتجاه ما يتوقف أو ينحدر عندما يبلغ أوجه، بل يملك عدة خطوط بيانية متوازية يتنقل فيما بينها ذهاباً وإياباً وبالتالى لانستطيع أن نصنفه تعسفياً فى اتجاهات ليس له علاقة بها، فولعه بالتجربة عنده أهم من النتائج، واللوحة ليست هى منتهاه وإنما غايته هى أن يجتاز تلك المغامرة الكشفية فحسب فهى تعادل بالنسبة له الشعور بتوقد الحياة وألقها.

وفى حوار أجراه الباحث حول رؤية الفنان لفن التصوير ودوره الأجتماعى .

يتحدث الفنان عن رؤيته لفن التصوير قائلا " التصوير هو أحد مناحى الفنون التشكيلية التى يعبر الفنان فيها عن عالمه باختلاف خاماته ، ولقد نشأ هذا الفن مع الإنسان منذ فجر التاريخ منذ أن كان يرسم فى الكهوف ويلون بدماء الحيوانات فاستطاع أن يصور مخاوفه ، وكل إرهاصاته ، فهو لغة لجأ إليها عن طريق الألوان والأشكال فى التعبير عن نفسه ، فهو ضرورة لم يبتكرها أحد ليتواصل الفنان مع بيئته ، حتى أن الكتابة كانت عبارة عن أشكال مصورة ترسم وتلون ، فالفن ضرورة إنسانية بدأت منذ ان بدأ الإنسان يبحث فى تعامله مع الآخرين فى التعبير عن مخاوفه وآماله وتواصله مع المجتمع والتعبير عن حالاته النفسية ومآسيه التى يحياها.

فيكفى على سبيل المثال ما حققه الإنسان فى عصر النهضة من مواضيع دينية وبعث لقيم حضارية ... فهو ضرورة إجتماعية ، فأحدالتعريفات الدارجة عن الإنسان هو كائن يستطيع التعبير عن نفسه عن طريق الفن .

أما بالنسبة للتصوير الجدارى فله تأثير والتفاعل مع المجتمع سواء الداخلى أو الخارجى فالتصوير الجدارى له رسالة إجتماعية مختلفة عن التصوير بمفهومه الخاص أو بوسائله الخاصه مثل التصوير على الكنفاس التى تتلقاها المعارض التى تتيحها قاعات العرض الخاصة التى تتيحها الدولة.

وفى سؤاله هل يختلف التعاطى مع الأعمال المقدمة للعامة عن الأعمال المقدمة للجمهور عن المتخصصين والهواة الفن أصحاب الدراية الأوسع بالمجال ؟

"بطبيعة الحال الرواية التى يكتبها الكاتب تتخذ أبعاد مختلفة حين تقدم للجمهور فى السينما أو المسرح ، فتكون الرسالة الموجهة على المستوى الجماعى مختلفة عن ما تقدم على المستوى الفردى فهو يقدم إرهاصات داخلية تتعلق بعالمه الخاص ، بعكس الأعمال الجدارية التى تأخذ طريقها نحو المجتمع فيجب أن يكون بها سمة إجتماعية ، فتراها طبقات متعددة وأعمار مختلفة من المجتمع فيجب أن يكون على قدر من الوعى وأن تتضمن مضامين اجتماعية تبرز تواصله مع المجتمع ، ولو نجح الفنان فى صياغة تلك المعادلة فهو يقوم بعمل عمل تاريخى

obeikandi.com

فيجب أن تكون مواضيع ذات طابع قومى تعكس عمق الأنتماء ، بعكس الحرية الخاصة التى أقوم بالتعبير بها عن عالمى الخاص التى تجتذب البعض .

أما بالنسبة لى فكان استخدام الخامات بالنسبة لى يخضع لمبدأ التجريب للبحث عن أفاق غير تقليدية ، حيث أن معظم أعمالى كنت أبحث فيها عن وسائط وتقنيات جديدة تحمل رسائل ولغة بصرية جديدة ، حيث أن التصوير ولغته بالنسبة لى مجال للاكتشاف لم ينضب بعد ، حتى لا يكرر الفنان نفسه ويقدم كل ما هو جديد.

هل ما يهمك التكنيك أم المضمون ؟

فأنا ما يهمنى هو التكنيك والمضمون معا فيجب أن يوجد وحدة عضوية للعمل الفنى لا ينفصل منه شىء فلا تبالغ فى التقنية على حساب المضمون ، والخبرة هى ما تتيح للفنان تحقيق تلك المعادلة .

وفى سؤاله عن دور الدولة فى الفنون ؟

الدولة لها دور كبير فى تفعيل قيمة الفنون فى المجتمع باختلاف رقيه ودرجاته فالرقص على سبيل المثال له نوعيات متعددة أعلاها الباليه الذى يصل بممارسيه لأعلى درجات التمكن الجسدى من توازن يمكن الممارس بأن يقف على أطراف أصابعه ، فعلى الدولة أن تتيح للفنون الرفيعة أن تأخذ مكانها فى المجتمع وأن تعد الإنسان لاستقبالها وأن توعى للخبرة التى وراء الفنون حتى يستطيع الفنان ان يستقبلها ويتفاعل معها ، فالقضية ليست أن فنون قاعات العرض معزولة عن المجتمع وأن ما يرسم على الجدران هو فقط ما يتعامل ، بل أن كل يتفاعل بطريقة مختلفة وكل منهم له غاياته ومعاييره فيجب للدولة أن تتيح الفرصة للمعايير الرفيعة المستوى ان تأخذ مساحتها ، فيجب إعداد المتخصصين من النقاد والمفكرين لإستقبال فكر الفنان ، وإذا دخلت حرية الفنان فإنها تثرى الواقع بأعماله التى تتضمن قضايا جديدة فى مجالات متعددة يثرى بها الفكر الإنسانى بوجه عام ، كما يحدث فى العالم المتحضر الذى يبتدع واقعه عن طريق ما يقدمه من فن .

obeikandi.com

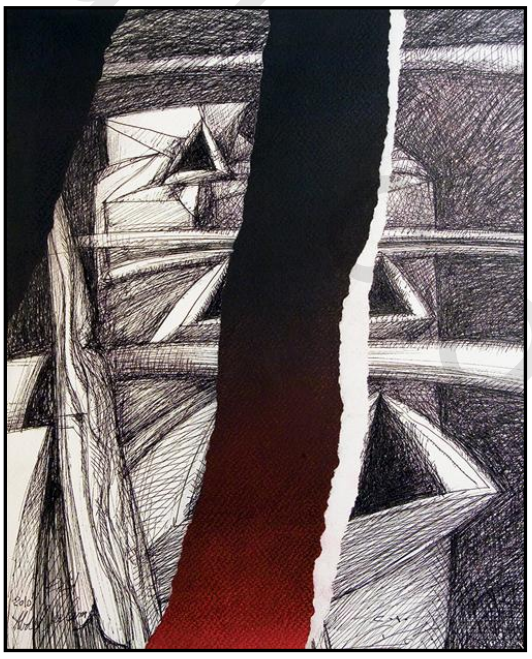
ما قولك بأن الفن التشكيلى يجد غربه فى التواصل مع المجتمع ويضعف تأثيره بالمقارنة بالفنون الأخرى ؟

تبنى القضايا الفنية هو تبنى سطحى ، لا يهدف لتفعيل دور الفن فى المجتمع ، فالفنان يعمل فى عزلة ، فغياب الوعى عن تفعيل دور الفن فى المجتمع المصرى .

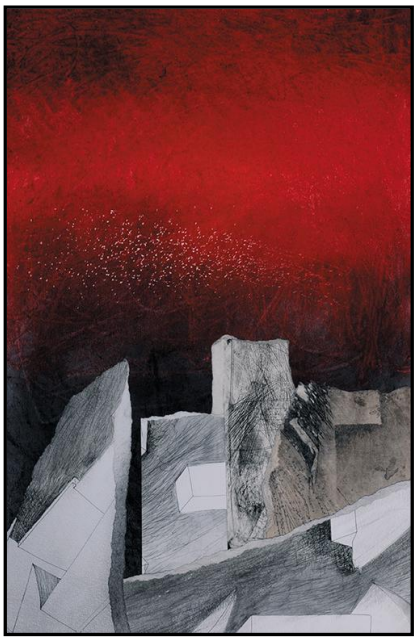
فالفنان غير مسؤل عن ذلك الانفصال بل يجب التواصل مع المبدعين ، القادرين على تغيير الفكر المجتمعى ، فالفنان هو رحلة من الإبداع يجب أن تدرس وتتفهم ، فدور الفنان لا يتوقف عند تقديم الجماليات فقط ، فشيلر يقول أننا يجب أن نبتدع العالم الذى نحيا فيه .

فالرسالة الاجتماعية للتصوير هى جزء من التطور لهذا المجتمع عبر التاريخ ، فالفنان وعطاؤه فى عصر النهضة أسهم كثيرا فى تطور هذا العصر ، فالفن ليس مجرد أعمال تعلق على الحائط فقط ، حتى ولم يدرك دور الفن جميع الطبقات الإجتماعية بما فيهم الطبقات التى لم تعطهم الدولة التوعية الكافية لفهم هذا الدور ورسالة الفن .

كما يجب على الفنان أن يخلص فى رسالته ويقدم كل ما يقدر على تقديمه ويحترم موهبته ويقوم بسقلها .

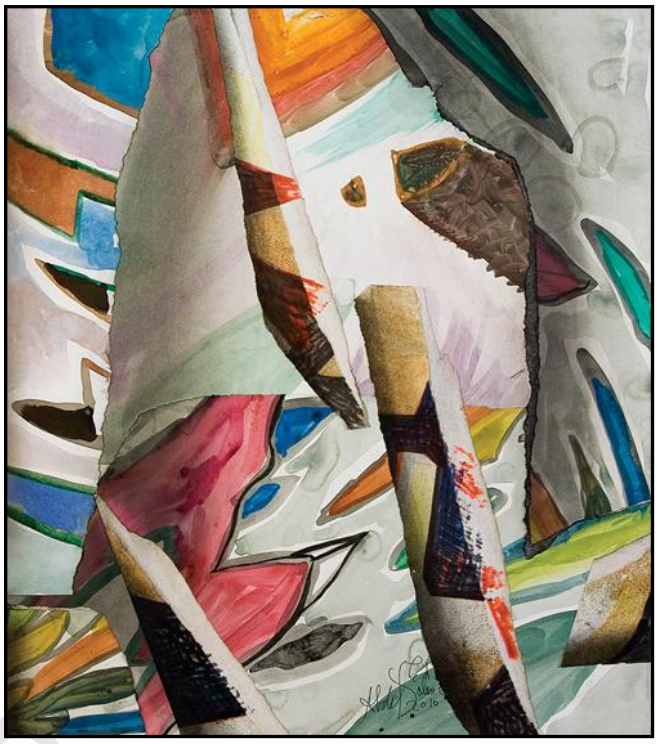


شكل رقم (٨٤)
الفنان « عبد السلام عيد »
كولاج ، ألوان باستيل وأحبار ، ٢٠١٠
٣٤x٢٧ سم



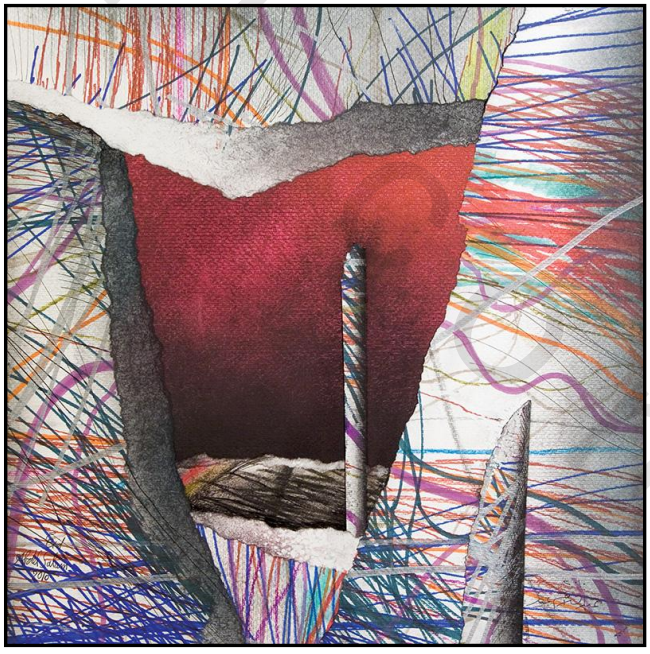
شكل رقم (٨٥)
الفنان « عبد السلام عيد »
كولاج ، ألوان باستيل ، ٢٠٠٦
٧٩x٥٠ سم

obeikandl.com

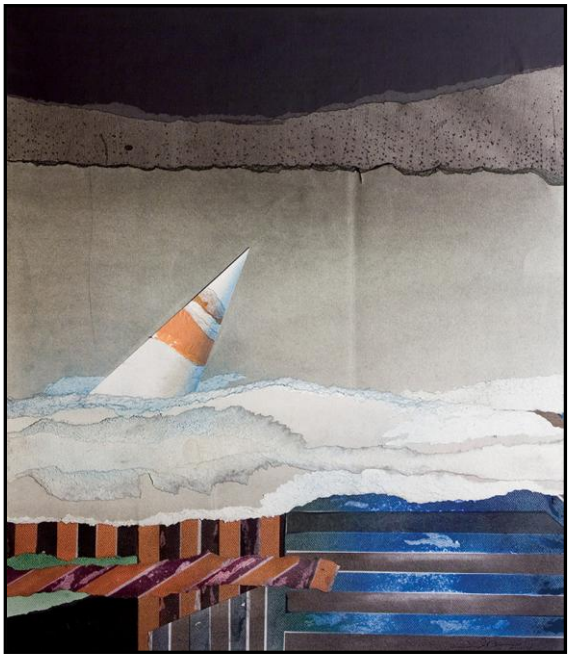


شكل رقم (٨٦)
الفنان « عبد السلام عيد »
كولاج ، فلوماستر و ألوان مائية ، ٢٠١٠
٦٠x٥٠ سم

شكل رقم (٨٧)
الفنان « عبد السلام عيد »
كولاج ، باستيل و ألوان مائية ، ٢٠١٠
١٠٠x٧٠ سم

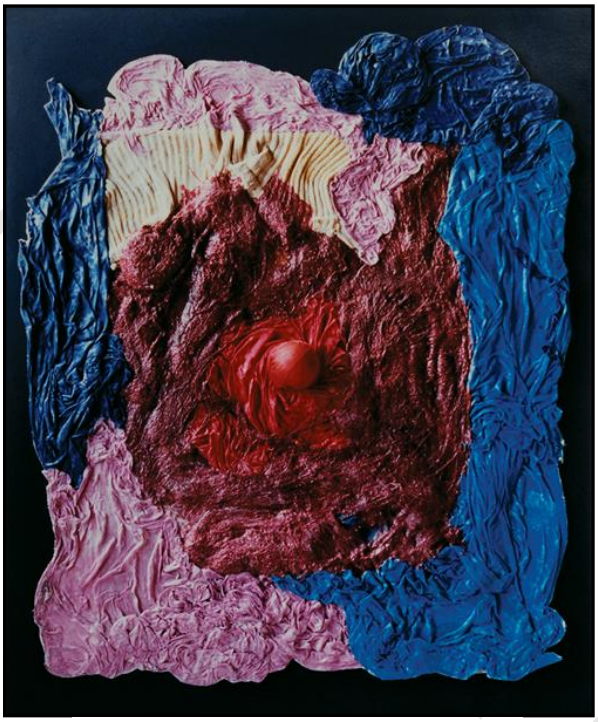


شكل رقم (٨٨)
الفنان « عبد السلام عيد »
كولاج ، ألوان مائية ، ٢٠١٠
٤٠x٤٠ سم



شكل رقم (٨٩)
الفنان « عبد السلام عيد »
كولاج ، باستيل و ألوان مائية ، ٢٠١٠
١٠٠x٨٠ سم

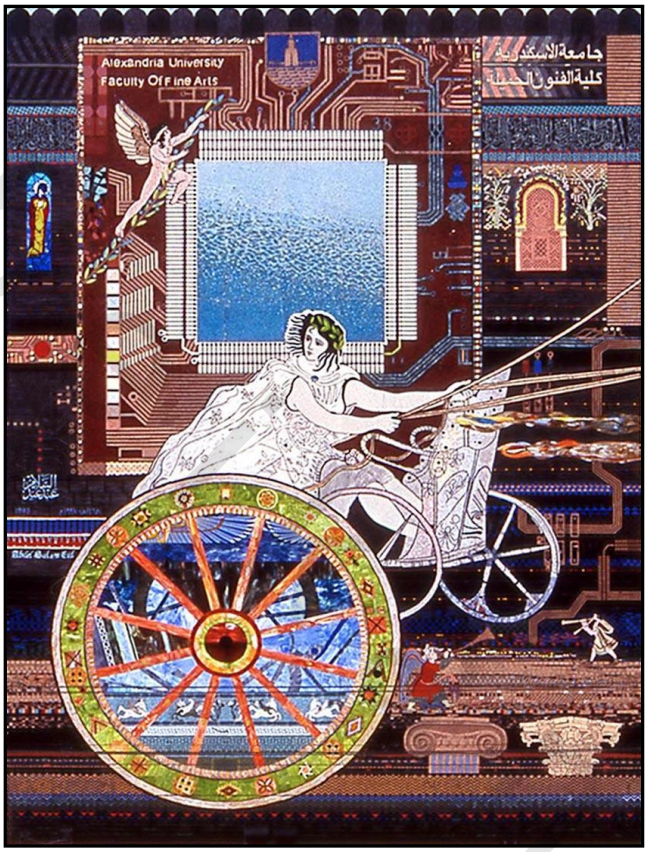
شكل رقم (٩٠)
الفنان « عبد السلام عيد »
خامات متعددة ، ١٩٨٢
١١٠x٨٥ سم



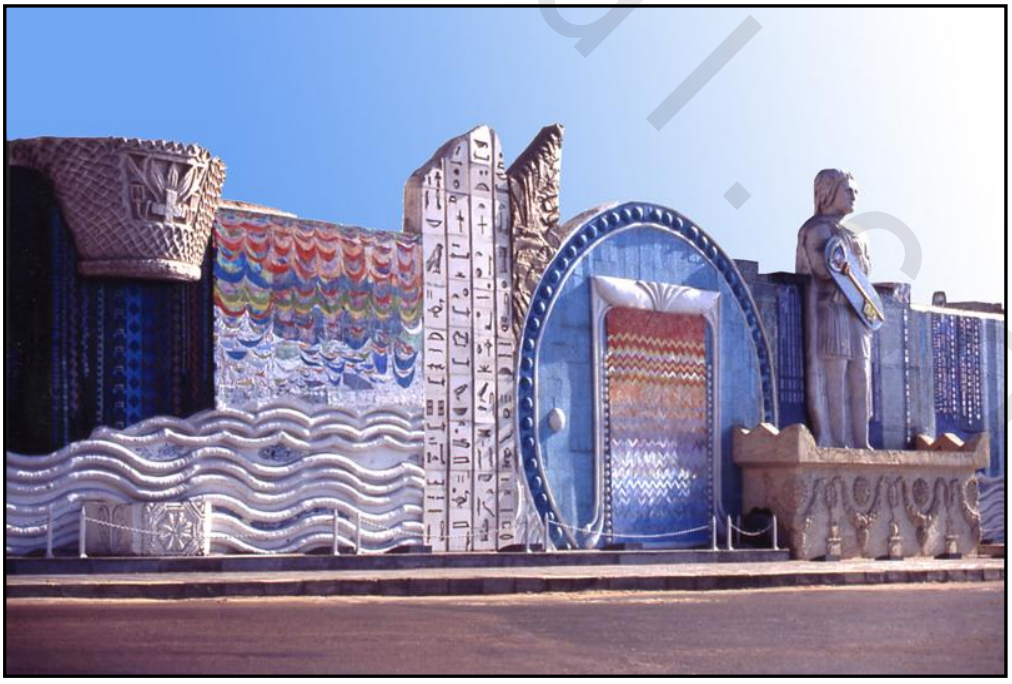
شكل رقم (٩١)
الفنان « عبد السلام عيد »
خامات متعددة ، ١٩٨٥
٦٠x٤٥ سم

شكل رقم (٩٢)
الفنان « عبد السلام عيد »
خامات متعددة ، ١٩٨٨
٥٠x٥٠ سم

شكل رقم (٩٣)
الفنان « عبد السلام عيد »
تكوين أنسجة وألوان زيتية ، ١٩٨٦
١٤٠x١١٠ سم



شكل رقم (٩٤)
الفنان « عبد السلام عيد »
جدارية كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧



شكل رقم (٩٥)
الفنان « عبد السلام عيد »
جدارية كورنيش مصطفى كامل، ٢٠٠١

مصطفى الرزاز (١٩٤٢) :

واحد من أهم فنانى جيل الوسط الذين ترتبط أعمالهم بقوة بالرسالة الأجتماعية للمجتمع المصرى ، حصل على الدكتوراة فى الفنون من جامعة نيويورك سنة ١٩٧٩ ، بعد أن أتم دراسته الجامعية فى كلية التربية الفنية بالزمالك جامعة القاهرة.

مارس العمل الفنى من عام ١٩٦٢ منذ أن كان طالبا وحصل على عدة جوائز فى صالون القاهرة ، وجمعية محبى الفنون الجميلة.

وفى عام ١٩٨٨ قام بتصميم النموذج الخاص بكليات التربية النوعية ، والتى عمل بها عميد لمدة تسعة سنوات متتالية ، وعلى يديه كانت هناك شبكة من كليات التربية النوعية على مستوى الجمهورية ، كانت تقوم بتخريج الطلبة المتخصصين فى مختلف أنواع الفنون فى : الموسيقى – الإعلام – الفنون.

شغل منصب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية ، والتى تأتى كواحدة من أهم ثلاث مؤسسات ثقافية بمصر ، بعد أكاديمية الفنون التى تعد الكوادر التعليمية ، والمجلس الأعلى للثقافة الذى يهتم بثقافة النخبة ثم الهيئة العامة لقصور الثقافة التى تتولى تفعيل النشاط الثقافى فى جميع أنحاء مصر.

تتصف أعمال مصطفى الرزاز بسمات دالة على بصمة الفنان وتفرد شخصيته ، فى مقدمة هذه السمات الطلاوة والبهجة فهذه الأعمال توفرت لها القدرة على أن تزيح عن الصدور هموماً وتبعث الى الشفة البسمة وعلى الرغم من تمكن الدكتور الرزاز من صنعته ، تصويراً ونحتاً - رسماً - وحفراً - إلا انه لا يترك للصنعة أن تقوده الى دروب الكآبة بل يريدها أن تكون مرحة فكان كثيرا ما يؤمن بقولة الفنان صلاح طاهر عندما يقول (الفن فرح) وهذا يصدق بالفعل على أعمال مصطفى الرزاز فهى كثيرا ما تتسم بالبساطة وتبتعد عن إرهاق الذهن حيث تنساب الخطوط والألوان بكل عفوية .

أعمال الرزاز جذاذات من فن شعبى عن طواعية واختيار ، وتفرز الحواديت والأساطير والحكايات التى يحتويها (العقل الباطن) شتى التحولات التلقائية والوجدانية وتستلهم من (الجذور) استلها صادقاً فالذراع على سبيل المثال يصبح سيفاً مشرعاً والجسم الإنسانى يتحول الى طائر والطائر يتحول الى نبات وشجر ووجه الإنسان يشترك مع وجه الطائر ولك أن تتخيل كم من رؤى تلك التى سيراها الإنسان بعين الطائر ويحكى عنها ليس باللون والخط فحسب بل أيضاً بالكلمة والرقص والنغم وشتى وسائل التعبير الأخرى فلا شئ فى العلاقات التشكيلية للرزاز ينبئ مباشرة وعلى وجه التحديد بمعان بعينها ولكن على المتفرج أن يدخل فى حوار مع اللوحه غير المتأبية لمثل هذا الحوار بجهامتها أو صرامتها والعلاقات فى لوحات الرزاز كلها تتفتح على دلالات قد تكون وقد لاتكون ولكن اللوحات كلها تتشكل بذلك الحس الذى نجده فى الفن الشعبى تنادى مما يعد مدخلا للإنخراط الثقافى المجتمعى لأعماله التى تستمد من الفنون الشعبية مفرداتها بكثرة .

كما أن الموضوع الحكاية الشعبية نفسه قد أخذ مساحة فى أعماله خصوصا الأخيرة فى تلك الفترة حيث أحتلت شخصية عنترة دور البطولة في العديد من لوحات الرزاز، ففي بعض اللوحات تناوله الفارس المحارب بدمج بلتة لونية معبرة بالتركيز على الألوان الساخنة ، مما يعطي إحساسا للمشاهد بالحركة والديمومة ، وبعض اللوحات تناولت عنترة المحب فطغى علي اللوحة الألوان الباردة والتكنيك الناعم الذي يوحي بأشعار عنترة، وبعضها تناول الحياة آنذاك وما بها من طقوس تراثية شعبية كما فى شكل رقم (٩٦) وشكل رقم (٩٧) .

وحتى ما كان من تصميماته ساكنا فهو على حال يوحى بأنه على أهبة الحركة فالحركة فى أعمال الرزاز على الدوام موجودة حتى لو كانت مضمرة والذى يزيد من تأكيد الشعور بذلك لدى المتفرج الخطوط الانسيابية فى التصميمات وقد ندرت أيضاً الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ، فهو على العكس من ذلك يميل الى الرشاقة والإيقاعات الموسيقية التى تحققها ليونة الخط وشاعرية الألوان.

عند تأمل لوحات الرزاز تشعر كما لو أنك تقرأ الأحوال المتقلبة لفنان ما بين الأبعاد الدرامية والرمزية والميتافيزيقية كما تلمس موجة واسعة من التنويعات اللونية لتنتقل ما بين

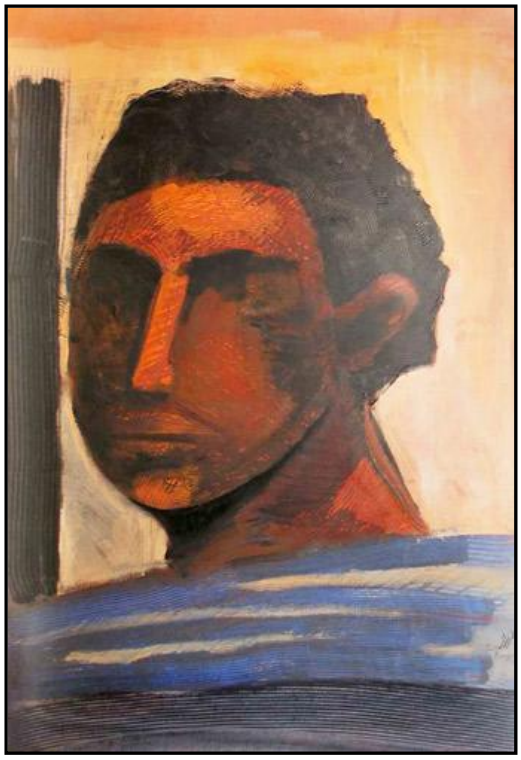
الألوان الدرامية القاتمة والمضيئة والهادئة ذات الطابع شبه الزخرفى، وتختلف الإضاءة وفقا للحالة اللونية والوجدانية للوحة ، لتعيش حالة من الرمزية العاطفية مع الصيادين فى النيل الذين يهيمن عليهم الإحساس بالوحدة والعزلة وسط هذا الفراغ الواسع الذى يعيشون فيه وتكتشف مع الرزاز أن النيل يحتضن أمهر النساء اللاتى يتمتعن بمهارة وحرفية الرجال فى الصيد، ويوحد بين الجميع حالة نفسية متشابهة يبرزها بألوانه القاتمة، لتنتقل بعد ذلك إلى حالة أخرى مع لوحات أخرى يستخدم فيها رمزية الشطرنج حيث يصور رقعة الشطرنج عليها الملك يسقطه الشعب من فوق حصانه بينما تكتفه وحدات الشطرنج الأخرى ويوحى لك استخدامه للأبيض والأسود بقوة الفكرة الدرامية التى تعبر عن الطغيان وقوة الناس رغم قهرهم، وفى طرح فنى آخر تعيش حالة من التناغم بين العازف والعود مما يدعو للتأثر بالعلاقة القوية بينهما وتأتى الخطوط والألحان الأثيرية المعلقة فى الأعمال لتستكمل الجو الإيقاعى لها [١].

شكل رقم (٩٦)
الفنان « مصطفى الرزاز »
زيت واكريليك على قماش

شكل رقم (٩٧)
الفنان « مصطفى الرزاز »
زيت واكريليك على قماش

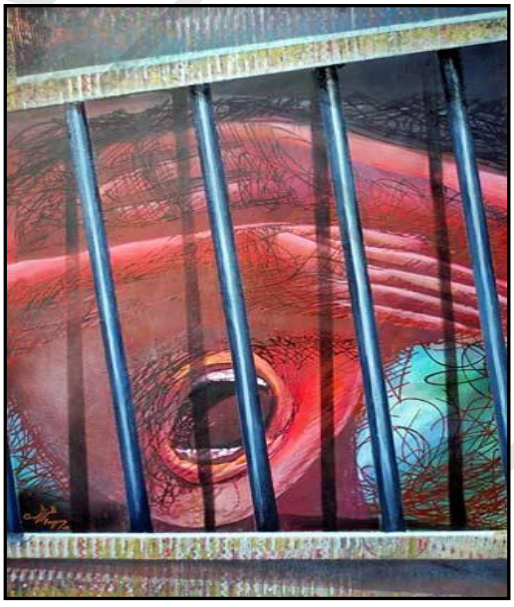
(١) نادية حليم مجلة البيت ـ مارس ٢٠١٢

openkan.com

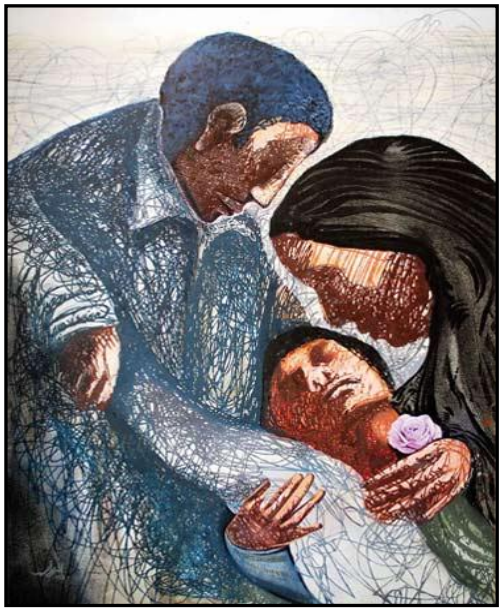


شكل رقم (٩٨)
الفنان " مصطفى الرزاز "
زيت على خشب ، ٢٠١٢

شكل رقم (٩٩)
الفنان " مصطفى الرزاز "
زيت واكريليك على قماش
٨٠ سم × ٦٠ سم



شكل رقم (١٠٠)
الفنان " مصطفى الرزاز "
زيت على خشب ، ٢٠١٢
١٠٠ سم × ٦٥ سم



شكل رقم (١٠١)
الفنان " مصطفى الرزاز "
زيت على خشب ، ٢٠١٢
١٠٠ سم × ١٣٥ سم

سيد سعدالدين (١٩٤٤) :

الفنان سيد سعد الدين لوحاته لا تمثل مجرد انطباعات عن البيئة وإنما هى دراسات أيضا للتراث الشعبى فى مصر وفى تشكيلاته المختلفة ، يمتاز بأسلوب تحليلى تتجلى فيه قوة البناء ورسوخ أشكاله بإحساس المثال المتمكن .

له أسلوب خاص تميز به خلال مشواره الفنى حيث يمزج فى أعماله بين العالم الخيالى والواقعى مستخدماً عدداً من المدارس الفنية منها السريالية والتجريدية والتعبيرية، ترتبط أعماله بالإنسان بصفة عامة وبالمصريين بصفة خاصة ، كما أن الرمزية عامل مشترك فى لوحات سعد الدين مع استخدام عناصر مختلفة من الطبيعة تمتزج مع بعضها فى تكوينات مجسمة متناسقة تنساب على مسطح اللوحة برقة وسلاسة، التلخيص والمبالغة سمة أساسية فى عالم الفنان كما يتميز بقدرته الإبداعية على استخدام الظل والنور فيضيف بذلك إلى لوحاته سحرا خاصا وشعورا بالصفاء النفسى لدى الفنان، ألوانه هادئة ومنسجمة تتجه نحو الدرجات الترابية مع بعضها تعطى إحساساً بالشفافية وتضفى جواً من الرومانسية والنقاء .

يقول سيد سعدالدين ":الإنسان الكادح هو بطل لوحاتى مثل الفلاح البسيط وعامل النظافة وربة المنزل فهم الأبطال الحقيقيون فى المجتمع والتى تبنى عليهم البنية الأساسية للدولة، اعمالى لا تنتمى إلى المدرسة الواقعية ولكنى أتعايش مع المشاهد المختزنة فى الذاكرة مع عمل تلخيص لها وحذف وإضافة لتخرج فى النهاية مشاهد من عالمى الخيالى أو عالمى الواقعى الممزوج بالخيال" .

تناول الفنان سيد سعد الدين فى أعماله أكثر من اتجاه فنى بجانب الرومانسية فكان التعبير والواقعية والتجريدية والسريالية والرمزية ففى اللوحات الرومانسية التعبيرية جسد مفردات اللوحة بين أفكاره الذاتية وبين الموضوعات التى يتأملها جمالياً لتتحول من شكل طبيعى إلى فكرة تحمل معانى عديدة مثل اللوحات التى عبر بها عن الحرب والمعاناة الاجتماعية فى جو به صفاء وقدر من التراجيديا أما اللوحات الرومانسية الواقعية فقد قام الفنان بتكوين تراكيب تراها أعيننا ولكنه يضيف إليها من أحلامه الوردية ومشاعره الفياضة ولغتة الجمالية وقدرته الفائقة فى اللعب بالضوء وأيضاً بعضاً من المبالغة فيمزج بين

الرومانسية والواقعية ويتجلى هذا فى الأعمال الخاصة بالمواضيع الاجتماعية مثل بائع الفول والمولد حيث يمزج الفنان بين الأشكال الطبيعية وبين التجريدية والسريالية من خلال التلخيص .

تمتد أعمال الفنان سيد سعد الدين بثلاثية تعبيرية تجمع بين النحت والعمارة والتصوير كل هذا فى اطار اللوحة ذات البعدين أو المسطح التصويرى وهى تعكس روح البيئة المصرية وتجسد سحر الحياة الشعبية من صخب الاسواق ومواكب الطرق الصوفية والعاب التحطيب وعازفى الربابة والمراجيح وأطفال الحارة الذين يطلقون الطيارات الورقية ومناظر النيل والنخيل والمراكب الشراعية ، مع تصويره لطبيعة الريف المصرى الذى يجمع بين الحيوانات الاليفة والفلاحين ، بالاضافة إلى اعماله حول صور الحياة اليومية لربات البيوت وأعمال أخرى ذات طابع ذاتى تجسد بعض المعانى بشكل رمزى، كل هذا فى مشاهد يغلب عليها الطابع المسرحى ، ليس بالمعنى المباشر ولكن بما يعنى توقف اللحظة ويعكس حالة كونية فى الزمان والمكان بتناغم موسيقى ينساب بين المسافات والمساحات والعناصر والشخوص.

ويبدو انتماؤه الشديد لجنوب الوادى حين يصور أجواء الصعيد بشتى صور العادات والتقاليد المسكونة بسحر الزمن فى ملاحم تشكيلية يسودها منطق الهندسة والبناء وتشع فيها حكمة الفلسفة بشاعرية رقيقة تمتزج بالمنطق الأدائى الذى يتبعه من التصوير المجسم أو التصوير النحتى .

ويقول عنه الدكتور نعيم عطية: "من الأحلام ما تتصف بالتجسيم والوضوح حتى أنك تستطيع أن تحكيها بكل تفاصيلها عندما تستيقظ، وتستطيع أن تنقلها إلى لوحتك إذا كنت رساما، وهذا ما يحدث في لوحات سيد سعدالدين فهي في حقيقتها أحلام مجسمة، وواقع بكل ما يحتويه الواقع من بشر وحيوان وحجر وضوء ومراكب وشراع وماء وهواء."

وأضاف أن منهج سيد سعد الدين التشكيلي بالأخص يقوم على ارتشاف المنظر اليومي في كل تفاصيله ثم إجراء العديد من عمليات الحذف والتبسيط والتجريد وإعادة التشييد والبلورة والإبقاء في النهاية على ما هو جوهري فحسب واستشفاف ما وراء الظاهر العابر من إيماءات دفينة ومعاني بعيدة المرامي.

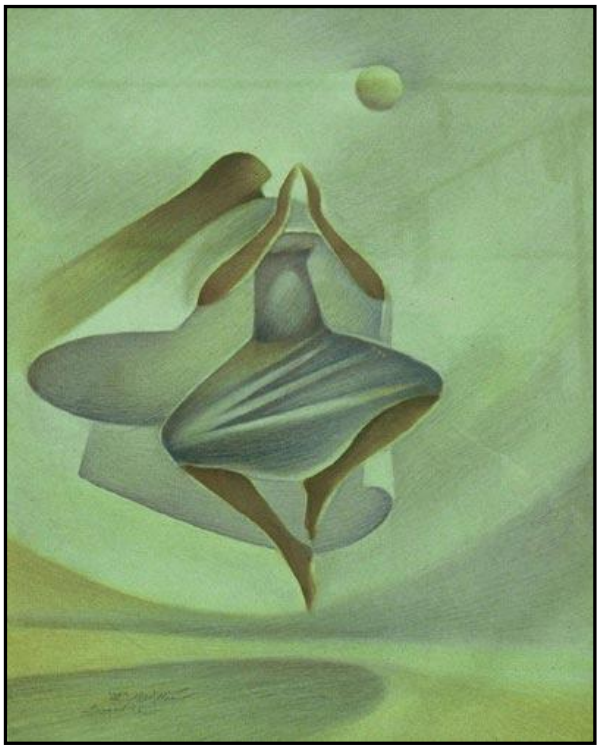
فى لوحة (الحجلة) شكل رقم يمزج الفنان بين التعبيرية وهذا الايقاع الهندسى والذى يغلب عليه منطق رياضى صارم ولكن يذيب صرامته لغة التشكيل الفصيحة التى تفيض بالشاعرية وتسمو بأناقة اللمسة .

وتتألق صورة (الحياة على النيل) شكل رقم (١٠٤) من خلال هذا المشهد اذلى يجمع رجلا وامرأة بمركب على الماء مع النخيل وهو هنا يخرج فيها من طابعه المادى إلى طابع اسطورى حالم يجعلنا نتساءل من أين وإلى أين تتجه بنا الحياة ،والنيل يجرى من مئات السنين ويتجه من المجرى إلى المصب .

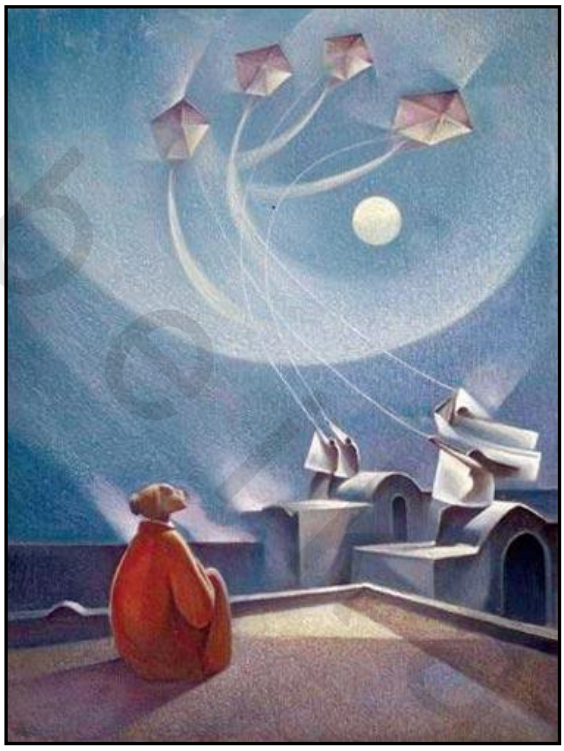
وتشتمل لوحة (الطيارة) شكل رقم (١٠٣) على ملحمة أخرى من السطوح الهندسية وتطل الأهرام ثلاثية مصرية تتناغم مع روح الطفولة ، وتجسد الزمن فى نسيج من النغم المصرى الذى يؤكد الحاضر والتاريخ .

ولا شك أن لوحة سيد سعد الدين (الحلم) شكل رقم تمثل ذروة من ذرى أعماله ، فهى تجسد مشهدا رمزيا والدخول إلى مرافئ الحلم والاقتراب من روح الاسطورة حين نطالع فتاة تمسك بالعود وكانها تسبح بين الغيوم فى هدوء ، لقد جسد سيد سعد الدين فى تلك اللوحة حلم أن نعيش حياة بعيدة عن الواقع المادى وأخيرا تبدو اللوحة لديه ذات بناء معمارى يتسم بدقة شديدة فى التصميم والترابط والتوازن الايقاعى بين الكتلة والفراغ بما يمثل هذا التشكيل المجسم الذى يجعل العناصر والشخوص تبدو فى حالة ساكته أو حركة عنيفة مثلما نرى فى لوحته التى تبدو فيها فتاة مع لعبة ` الطوق ` أو ` الهيلاهوب ` وفى كل الاحوال تتجسد أمامنا لمسة فريدة تغنى للانسان المصرى وتجسد اشواقه واحلامه بين الشعبى الاصيل والحديث المعاصر وبين الخروج من الواقع الى عمق الفنتازيا.

obeikandl.com

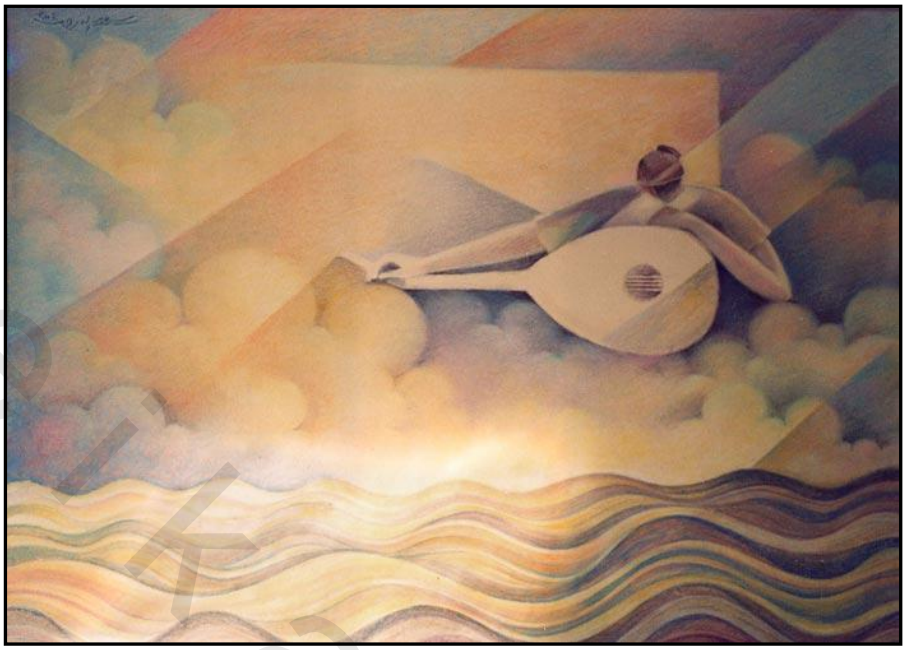


شكل رقم (١٠٢)
الفنان « سيد سعد الدين »
(الحجلة) ،زيت على توال ، ١٩٨٩ م
١٠٠ سم × ٨٠ سم

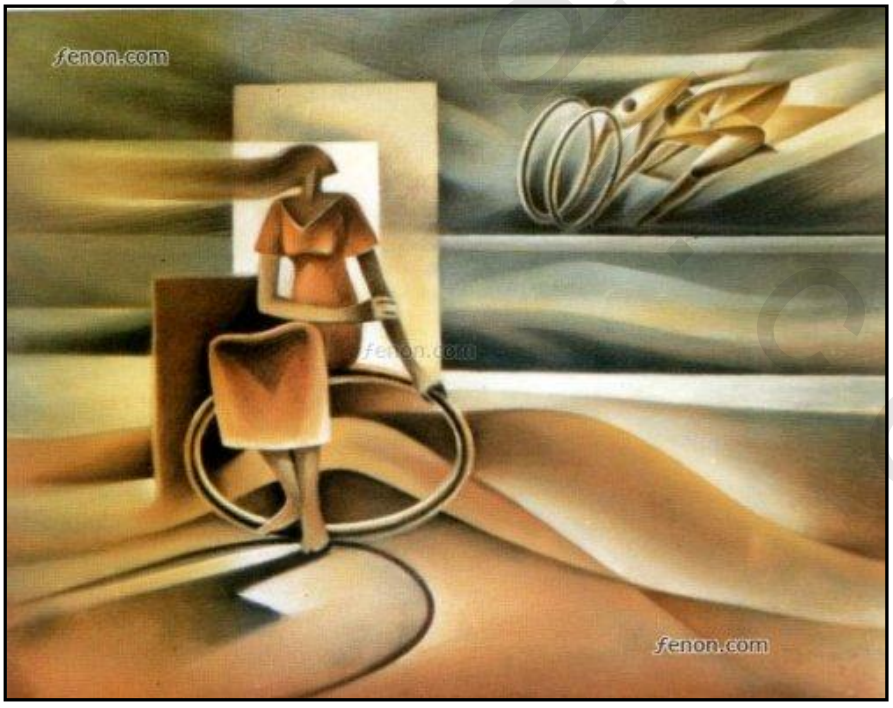


شكل رقم (١٠٣)
الفنان « سيد سعد الدين »
(الطيارة) ،زيت على توال ، ١٩٨٩ م
١٠٠ سم × ٨٠ سم

شكل رقم (١٠٤)
الفنان « سيد سعد الدين »
(الحياة على النيل) ،زيت على توال ،
١٩٨٩ م
١٠٠ سم × ٨٠ سم



شكل رقم (١٠٥)
الفنان " سيد سعد الدين "
(الحلم) ، زيت على توال ، ٢٠٠٤ م
٨٧ سم × ١٠٧ سم



شكل رقم (١٠٦)
الفنان " سيد سعد الدين "
زيت على توال ، ١٩٨٧ م
١٠٠ سم × ٨٠ سم

الفصل الثالث

الجيل الرابع (جيل الوسط)

- حمدى عبد الكريم .
- محمد شاكر.
- صلاح عنانى .
- محمد عبلة .

obeikandl.com

ثالثا: الجيل الرابع (جيل الوسط) :

إذا كانت حركة الفن التشكيلى الحديث بمصر، قد شهدت منذ مولدها مع بدايات هذا القرن وحتى نهاية الستينيات، ثلاثة أجيال متعاقبة بدأ الفن المصرى عن طريقها يرتبط بمفهوم الفن فى العصر الحديث، متحولاً عبر أجياله الثلاثة من الأكاديمية التسجيلية، فى البداية ثم الثورية المتمردة على القوالب التزيينية عن طريق الجماعات المتعددة والمتحاورة فى نهج إيجابى مثمر، برغم تعدد منابع الرؤية لديها ودوافع التغيير، وصولاً بعد ذلك إلى الجيل الثالث، الذى استطاع أن يحقق إلى حد كبير سمات مصرية ومستحدثة معاً ، بدت برغم اتساع رقعة التباين والتعدد فى الرؤى والتناول ومستوى الإجادة ذات مستوى عام مرتفع القيمة إلى حد كبير .

ومع بدايات السبعينات ، يبدأ الجيل الرابع، ولقد كانت مهمة أفراد هذا الجيل مزدوجة حيث وقع على عاتقهم تطوير الفن المصرى من الناحية التشكيلية فى الجوانب الخاصة بالارتفاع بمستوى التقنية والأداء ، ثم المشاركة بالإبداع الفنى فى الحياة الاجتماعية التى كانت احداثها ملىء الاسماع والذهان وتمثل موضوعا مشتركا بين الفنان وجمهوره .

الجيل الرابع أو جيل الوسط كما يحلو للبعض أن يسميه ، وهو ذلك الجيل من الفنانين الذين دخلوا الحركة التشكيلية المصرية أواخر السبعينات وبداية الثمانيات من القرن العشرين ، ويرتبط ذلك الجيل بتلك الفترة من تاريخ مصر المُتسمة بتغيرات جذرية على المستوى السياسي والاجتماعي والقيمي والاقتصادي ، فكما سبق وأن أشار الباحث في الباب الثانى إلى التأثيرات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية على أثرها على الحراك المجتمعى فى مصر وفى تغير في القيم الحاكمة للمجتمع ، مما أدى إلى تضاؤل فرص النهوض الثقافي العام وتراجع لدور العمل الثقافي ورعاية الدولة له .

وفى وسط ذلك الجو المتقلب ، ينشأ فنانو هذا الجيل ، محاطون من كل جانب بعوامل هدم لروح الخلق ، وعقبات تحول دون تنمية مهاراتهم الإبداعية ، ومن تمكن منهم من تحقيق جزء من ذلك ، فإنما جاء بمعاناته الشخصية وجهده الوفير ، وإصراره ومثابرته الذاتية .

obeikandl.com

أ.د حمدى عبد الكريم (١٩٥١) :

تتسم تجربة الفنان بالواقعية وارتباطها برأى وذوق المشاهد ، فهو عند تقديمه لأى عمل فنى فهو يراعى مدى تقبل المتلقى لهذا العمل ، ويرى حمدى عبد الكريم أن الخلفية الفكرية كان لها أثر عظيم على التصوير المصرى المعاصر وفى تشكيل الفنان ولقد ظهرت تلك التأثيرات جلية بداية من القرن العشرين ، وقد قسمها إلى عدة اتجاهات :

أولا : اتجاه قومى ينزع الى التراث كمصدر لتحقيق الشخصية الفنية المصرية ، وذلك من خلال المظاهر الفنية التراثيه المتمثله فى التراث الفرعونى والقبطى والاسلامى .

ثانيا : اتجاه قومى ينزع الى الفكر الغربى الليبرالى لتحقيق الشخصيه الفنيه المصريه ، وقد انقسم ذلك الاتجاه الى اتجاهين : الاتجاه الاكاديمى المحافظ الذى ارتبط بالاشكال الاكاديمية والرومانسيه والواقعيه والتأثيريه ، والاتجاه الغربى الحديث الذى وجد داخل حركة التصوير المصرى المعاصر ورفض الاشكال الاكاديميه ونزع الى الاخذ من اشكال وفكر الفن الغربى الحديث لتأكيد الشخصية الفنية المصرية .

ثالثأ : اتجاه قومى ينزع الى الفكر الاشتراكى لتحقيق الشخصية الفنية المصرية.

وقد لاحظ ان جميع هذه الاتجاهات تتفق فى امر واحد وهو الاتجاه القومى الذى ينزع الى تحقيق الشخصيه الفنية المصرية ، وكان ذلك امرا طبيعيا كرد فعل لدعوة المصلحين الاجتماعيين فى نهاية القرن ١٩ واوائل القرن العشرين ، فقد بدأت على ايديهم دعاوى التقدم والارتباط بالحضارة الاوربية والدعوة للقومية المصرية .

فكان من الواضح لديه أن الاتجاه القومى الذى ينزع الى الفكر الغربى هو الاتجاه الاكثر بروزا من حيث انتشاره ومن حيث مقارنته بالاتجاهين الاخرين : السلفى التراثى والاشتراكى الاجتماعى .

وقد وجدت لديه قناعة ان للفنان صفتين اساسيتين لابد وان تتوافر فيه حتى يتميز عن غيره من الناس ، وهاتان الصفتان : ان يكون شديد الحساسية بما يحيط به ، وبدرجه اعمق

من احساس الناس بشرط ان يكون اصلا متصلا بهم ، وأن يعبر بدقه عن ما يحسه بدرجة أعلى من تعبيرات الناس وادق لا ان ينقل لنا الصور كما تراها سائر العيون . وهاتان الصفتان لا تتحققا الا بالمعرفه والخبره الواسعه ، وبالخيال الذى يتشكل بتلك المعرفه ، فمعظم أعماله تميل إلى الواقعية ومعالجة المنظر الطبيعى .

كما أنه طرق باب الفن الإسلامى وقام بمعالجة لأعمال تميل إلى التجريد مستنبطا من الفن الأسلامى قيمه التجريدية ، فهو يؤمن بأن الفن الإسلامى بالرغم من كونه فن تجريدى ألا أنه يلقى التقبل والتذوق من المشاهد المصرى .

فهو كفنان يرفض التوجهات التجريدية التى لا تحمل مضمون ، بعكس الفن الإسلامى المجرد الذى قد أوضح علاقته بقيم التوحيد والمركزية الكونية من خلال رسالة الدكتوراه التى قدمها والتى كانت بعنوان (الفن الإسلامى ودوره فى عمل تصوير مصرى معاصر) .

ويمكننا حصر تجربته الإبداعية بمرحلتين أحدهما واقعية عن طريق تصوير المنظر الطبيعى فى البيئة السكندرية حيث أن المنظر الطبيعى فى أعمال الفنان ليست فقط مناظر تزينية أو تجميلية بل هى تحمل أبعاد ميتافزيقية وتعبيرية فى طياتها فهو يصور مثلا القلعة كما فى شكل رقم (١٠٧) رامزا لها بالأمومة التى تحيطها المراكب التى بمثابة الأبناء من حولها .

والتجربة الثانية هى التجربة التجريدية عن طريق إحياء القيم الزخرفية للفن الإسلامى صاحب الرسالة التوحيدية ، فهو يرى أن من خلال وجهات النظر المختلفة التى فسرت الاسس والمقومات التى اسهمت فى تكوين الصورة عند الفنان المسلم، كانت ولاتزال الاراء تجمع على ان الفن الاسلامى فن زخرفى مجرد وقد فرضت عليه روح العقيدة الاسلامية وظيفة اثرت كثيرا فى مظاهره البصرية، وجعلته يظهر بالشكل الذى نراه عليه.

كما ان الفن الاسلامى من وجهة نظر العديد من المؤرخين قد ابتعد عن تصوير الكائنات الحية خشية الوقوع فى المحظور، وان الفنان المسلم عكس فى أعمال التصوير أبعادا روحانية بدلا من الابعاد البصرية ، واصبح عدم تمثيل البعد الثالث فى المنمنمات الاسلامية وتصوير

المخطوطات اتجاها متعمدا، قصد الفنان منه استبدال الملاحظة البصرية المباشرة ، بالرسم من الذاكرة ومما توحيه اليه الموضوعات التى يرغب فى التعبير عنها ضمن اطار روحانى هو بالتاكيد من تأثير الثقافة الاسلامية.

والزخرفة الاسلامية فى فن التصوير تعتبر من نتائج الروحانية التى نشاهدها مسيطرة فى اعمال التصوير الاسلامى، فقد قام الفنان المسلم بتجريد اشكال الطبيعة وتحويرها نظرا لتأثره بروحانية العقيدة الاسلامية، ولقد كان اهمال المصور المسلم لقواعد المنظور عن قصد، اذ لم يكن يؤمن كثيرا بالواقعية الا حين تصويره للمخطوطات العلمية كما هو الحال فى كتاب الحشائش والعقاقير الطبية او كتاب البيطرة (هذا إذا كان هناك أصل ينقل عنه ، اما اذا لم يكن ثمة اصل فكان المصور يلجأ الى التحوير).

وانطلاقا من هذه المفاهيم كانت التجربة الفنية التى قدمها الأستاذ الدكتور حمدى عبد الكريم فى أعماله الفنية ، وكان الرقش الهندسى هو العنصر الاساسى فى جميع التجارب التى قام بها وكان اختياره للرقش راجعا الى سببين:-

١- لقد وجد من خلال الدراسة النظرية للفن الاسلامى أن الرقش كان احد ثلاثة عناصر برع فيها العرب (الشعر، الخط، والرقش).
٢- كان له ميلا فطريا تجاه تلك الزخارف سواء الهندسية أو النباتية المنتشرة فى انحاء العماراة الاسلامية، فهو كان يشعر وكأن الزخارف تسبح فى الجدران وكأنها شىء حى .

وبذلك فقد تأكد عنده الاهتمام بالرقش محاولا استخدامه فى اخراج اعمال تصويرية.
وحتى يتسنى له عمل صورة من تلك الرقوش المجردة كان امامه احد طريقتين: الاولى: الطريقة التقليدية القديمة والتى اتبعها المسلمون الاوائل حين رسموا الوحدة الزخرفية كمركز للصورة وتشعبت منها بشكل لانهائى أشكال وميضية متعددة.

والثانية: هى اسقاط الرؤية على الوحدة الزخرفية ذاتها، وتحليلها وتفكيكها حتى يستطيع ان يخرج منها بمضمون جديد يتفق مع شخصيته ومع روح العصر وإيقاعاته الجديدة.

ومما لاشك فيه أن الفنان المسلم حين رسم الوحدة الزخرفية وخرج منها تلك الأشكال الوميضية اللامتناهية ، قد حقق فاعليته وتفاعله بالعقيدة والكون ، فلقد كان يملئ السطح بالزخارف المجردة بشكل مستمر لاينقطع الا بحدود مفاجئة هى حدود الإطار الخارجى والذى والذى لم يسلم بدوره ايضا من تلك الزخارف المستمرة.

أما فى العصر الحالى والذى يتميز بمحاولة استكشاف كل شئ، والوقوف على تحليل ودراسة كل عنصر، بدأ يقف ليتعرف على جمال تلك الوحدات الزخرفية الرائعة ، حتى يستشعر ما تخفيه من مضامين متعددة وتفسيرات عميقة.

وعلى ذلك كانت أعماله الفنية : بحث فى تشريح تلك الوحدات الزخرفية التى رسمت بفكر وايمان، حتى نصل الى قيمة جديدة من خلال تفسير تلك الوحدات بنفس الايمان، ولكن بفكر معاصر يتمشى مع روح العصر وطبيعة البيئة.

وبالاشارة الى المحاولات التى قام بها الفنانون المصريون، حين استلهموا التراث الإسلامى، واستخدموا الخط العربى فى تكويناتهم الفنية، وحين استخدموا القيمة التعبيرية من خلال أعمال تجريدية تعبر عن روح العمارة الاسلامية، وجد ان يضيف لتلك المحاولات تجربة عملية استند فيها على أهم عنصر من عناصر الفن الاسلامى وهو الرقش، ذلك الفن الذى اخضع كليا لمبادئ تجريدية هى فى قمة مراتب التعبير الجمالى الاسلامى.

وقد قام بعدة محاولات عملية، هى فى الواقع اشكالا متعددة لمضمون واحد، انها بحث حول جمالية الرقش الهندسى الاسلامى، ويصف الفنان تلك التجربة فيقول "تخيلت وانا اقوم بتلك التجارب ان ذلك الرقش الاسلامى بنية متحركة وليست ساكنة وانها قالب يولد جملة تكوينات متآلفة، وان تلك الزخارف الحية تخرج من الارض، وتنبت من جديد ، بعد طول فراق، ثم تتوالد وتتكاثر وتنتشر ".

فلقد قام بتشريح الوحدة الزخرفية الاسلامية فظهرت وكأنها اجزاء من الارض تجمعت بايقاع جديد ، ومن الممكن تقسيم تلك التجارب العملية الى عدة مراحل ، هى فى الواقع مراحل نمو وتقدم.

obeikandi.com

المرحلة الاولى : وتتميز بالانشغال التام بدراسة العناصر الزخرفية الاسلامية بشكل تقليدى من ناحية الرسم والايقاع الخطى، ولقد تعمد فى تلك الاشكال عدم الالتزام بالالوان المتكررة بانتظام، تلك التى كانت تعطى احساسا بايقاع هادئ يتمشى مع القديم، واستبدل ذلك بألوان ذات إيقاع جديد غير منتظم، ولكنها تحقق فى النهاية حالة من التوازن الشكلى ولقد قام بعدة محاولات فى سبيل تحقيق ذلك التوازن، الا انه كان اكثر تجسداً فى المرحلة التالية.

المرحلة الثانية : حاول الخروج تماما عن المألوف بأن قام بتفكيك العنصر الزخرفى تماما ليقوم بتنظيمه من جديد فى مشهد ذى ابعاد ومستويات.

المرحلة الثالثة : حاول تفكيك العنصر الزخرفى ذاته وتحليله ليربط بينه وبين الطبيعة فى محاولات لاكتشاف التوازن بين الطبيعة وتلك الاشكال المنظمة .

المرحلة الرابعة : وهى عبارة عن محاولات لاكتشاف هيئة تلك الوحدات الزخرفية عندما تتحرك فى الفضاء وتسبح فى الماء او تتوارى بين الجدران ، محاولات لاضفاء حياة على تلك العناصر التى كانت تبدو صامتة.

المرحلة الخامسة : وهى امتداد للمرحلة السابقة فى محاولة لتأكيد جمال الوحدة الزخرفية وهى تنمو وتتحرك لتخترق الارض وتتشعب لتملئ الكون والحياة ببهائها.

وعلى ذلك فقد حاول الفنان فى تلك التجارب الاحتفاظ بخصائص فن الرقش الاسلامى والتى منها: ذلك الايقاع الحادث نتيجة بروز بعض مستويات التصميم عن الخلفية أو العكس، ذلك الحفر الدقيق الذى يميز معظم رقوش العمارة الإسلامية سواء اكان حفرا على جدران المساجد الخارجية والمآذن والقباب او داخل المساجد حيث جدار القبلة والنحت الخشبى فى المنابر، وحتى فى اشكال التحف الاسلامية المختلفة ذات الزخارف الهندسية المفرغة ، حيث كانت تلك المستويات فى السطح تعطى احساسا بالتجسيم والعمق الهادئ الذى يؤكد جمال الوحدات الزخرفية.

obeikandi.com

وقد استفاد من ذلك التجسيم فى إحداث إيقاع فى المستويات على السطح، وذلك بلصق رقائق من الكرتون على السطح، وقد أعطى ذلك احساسا بالحفر على الحجر وخاصة بعد تحضيره وتلوينه.

ومن خصائص الرقش الإسلامى التى حاول الالتزام بها ايضا الالوان الصريحة الخالية من التظليل، والتى تعبر عن التضاد والتكامل والتناسق اللونى اكثر من تعبيرها عن الابعاد ، لأن الفنان المسلم القديم لم يكن يهدف الى منظور بصرى، بل كان يسعى لتحقيق بعد روحى.

اما من ناحية التكوين فلم يراع الفنان الدكتور حمدى عبد الكريم الالتزام بملئ السطح بالزخارف كما هو الحال فى الزخارف الاسلامية التقليدية، رغم أن ذلك التقليد يعبر عن حالة التصوف والتبتل فى الفن الإسلامى ، وكأن المصور يترنم بمجموعة من الادعية والتسبيحات المتكررة المتمثلة فى تكرار الوحدة الزخرفية فى جميع الاتجاهات، الا أنه قام باستبدال التكرار بتكوين هرمى يبدا بقاعدة عريضة وينتهى بالقمة حيث الوحدة الزخرفية الاسلامية، وقد استعاض عن الاستمرار الاشعاعى فى الزخرفة بخلفيات بيضاء تعطى احساسا بالشفافية والصفاء، وفى نفس الوقت تعتبر خلفية للعنصر الزخرفى الملئ بالألوان والحركة.

<u>وعن رؤية الفنان لفن التصوير ورسالته الأجتماعية :</u>

يرى الفنان حمدى عبد الكريم أن الفنون جميعا بوجه عام كفن السينما أو المسرح أو الأدب كالشعر والقصة والفنون التشكيلية بأنواعها كالتصوير والنحت والزخرفة لها معنى وهدف عام يربطهم جميعا وهو الرقى بالذوق العام للإنسان ، فالإنسان مخلوق يتميز بأنه له قيم عليا تختلف عن مجرد إحتياجاته اليومية من مأكل ومشرب ومسكن ، ولذلك أنزل الله الدين على الإنسان ليسمو به من الجوانب المادية إلى الرقى الروحى ، فيقول رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم (إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق).

لذا فالفن يعلى من قيمة الإنسان ويجعله أرقى ، وتتفاوت درجات الرقى بين إنسان وآخر حسب تأثره بالقيم الفنية ، كما أنه هناك علاقة قوية بين الدين والعقيدة والفن حيث أن الأثنين يشتركا معا فى الرقى بالإنسان ، ويرى الفنان أن الإسلام قد وجه نظر الناس إلى التأمل

والتفكر والنظر فى ملكوت السماء والأرض ولقد حث القرآن الكريم على ذلك ، وكان الرسول صلى الله عليه وسلم وهو القدوة الإنسانية للبشر كان يستخدم الخطوط والأشكال فى توضيح بعض الأمور عن الدنيا والآخرة بالإضافة إلى جمال هيئته وعلاقته بالآخر ، لذا فالفن هو وسيله للتواصل بين الفنان والقيم الفنية العليا من الخطوط واللون والملمس التى قد لا يدركها الشخص العادى ، فدور الفنان هو أن يلفت نظر المتلقى للجماليات المتواجدة فى البيئة من حوله مما يساعده فى علو ذوقه وهذا ما دفعه للميل لتصوير المنظر الطبيعى حيث أنه نواة لعمل فنى يتلقاه الشخص العادى والمتخصص مع إختلاف ذوقه وحسه الفنى ودراسته للفنون .

ويتحدث الفنان قائلا " الفنان يجب أن يكون له حس عال بالجمال ويرى الجماليات فى أشياء قد لا تلفت نظر الشخص العادى ، مثلا كحوارى كوم الدكة بشوارعها الضيقة الظليلة ومعمارها التراثى حيث قد يعتبرها البعض مناطق عشوائية ، ولكنه عندما يقوم بالتعبير عن القيم الجمالية من ظل وضوء وجماليات أخرى فى هذا المكان حتى أن قاطنى تلك المناطق كانوا يستغربون من قيامنا برسم تلك المناظر التى قد لا تثير فيهم أى شعور جمالى ولذلك عندما يرى الأهالى الفنانين بقيامهم برسم تلك المناظر يقوموا بإعادة النظر فى بيئتهم ولذلك أنا أميل لرسم المناظر الطبيعية بالرغم من أنها قد تبدو لبعض المثقفين عملا بسيط ألا أنه له علاقة وثيقة بالمجتمع ويؤدى رسالة إجتماعية تؤثر فى المتلقى المثقف والبسيط حيث يبرز الفنان قيم تعبيرية داخل المنظر الطبيعى وما فيها من دراما تؤثر على المتلقى وتضيف أبعادا كثيرة للمنظر .

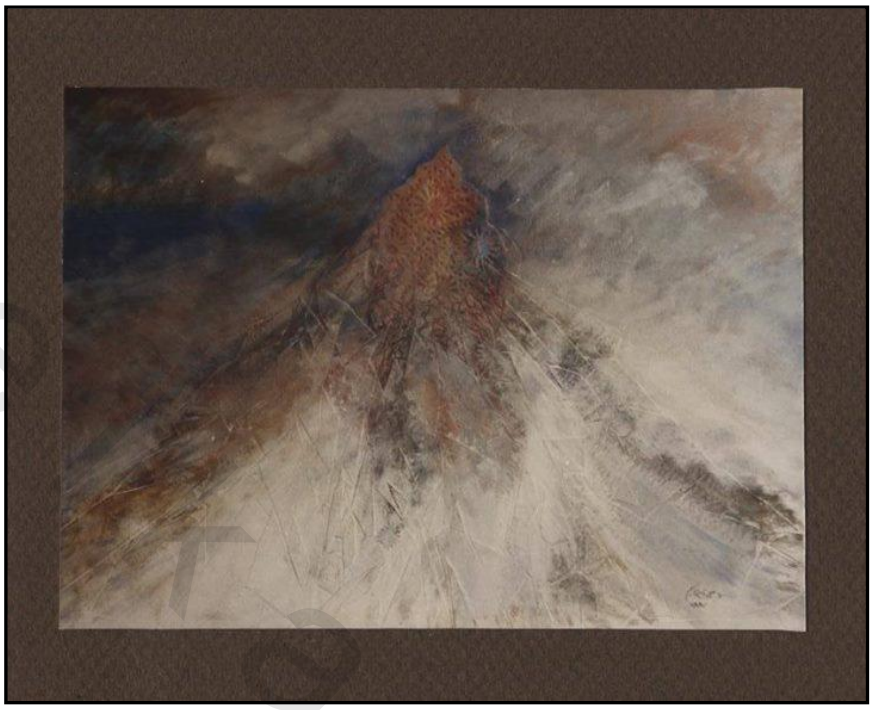
ويرى الفنان أن سبب عزلة فن التصوير وضعف تأثيره الاجتماعى حيث أنه يعد فن غريب على المجتمع من البداية بمفهومه الحالى حيث يعد وافدا من بدايات الحملة الفرنسية ، إذ أقتصرت ممارسات المصريين على الفن الشعبى والزخارف والخط العربى ، كما أن نوعية الأساليب المقدمة لا تقوم بمخاطبة البسطاء ، كما أن غياب الصفة القومية للفن لها عامل كبير إذ تختلف اللغة المتبعة بين الثقافات وبعضها حيث أن الإنسان المصرى يتسم بحبه للإيضاح وإستخدام حواسه للتعبير عن مفاهيمه ، حتى فى الحديث العادى بين الناس وبعضهم حتى وإن كانت مجردة فيجب أن تحتوى على معنى واضح سهل الإدراك ، بعكس الإنسان الأوروبى حيث

تختلف لغة الأتصال التى يحتاجها الإنسان المصرى عنه ، كما أن الفنون الغربية قد تقصد نشر نوعية من الفنون التى قد تدعوا للفوضى ولا يجب اتباعها لمجرد أنها مصدرة من الغرب حيث تتعدد الأزواق المتبعة ومدى قبولها عند المجتمع الغربى مع اختلاف ثقافاته .

وفى رأيه أن المؤسسات الراعية للفن قد تروج لاتجاهات فنية حسب توجهات القائمين عليها فلا يجب إغفال توجهات وأساليب بعينها حيث يجب نشر الأساليب جميعا مع اختلافاتها ، والمتلقى يقوم باختيار ما يناسبه ، كما أن الاعلام لا يقوم بالتركيز على نوعية فن التصوير بالمقارنة بفنون أخرى كالسينما وغيرها .

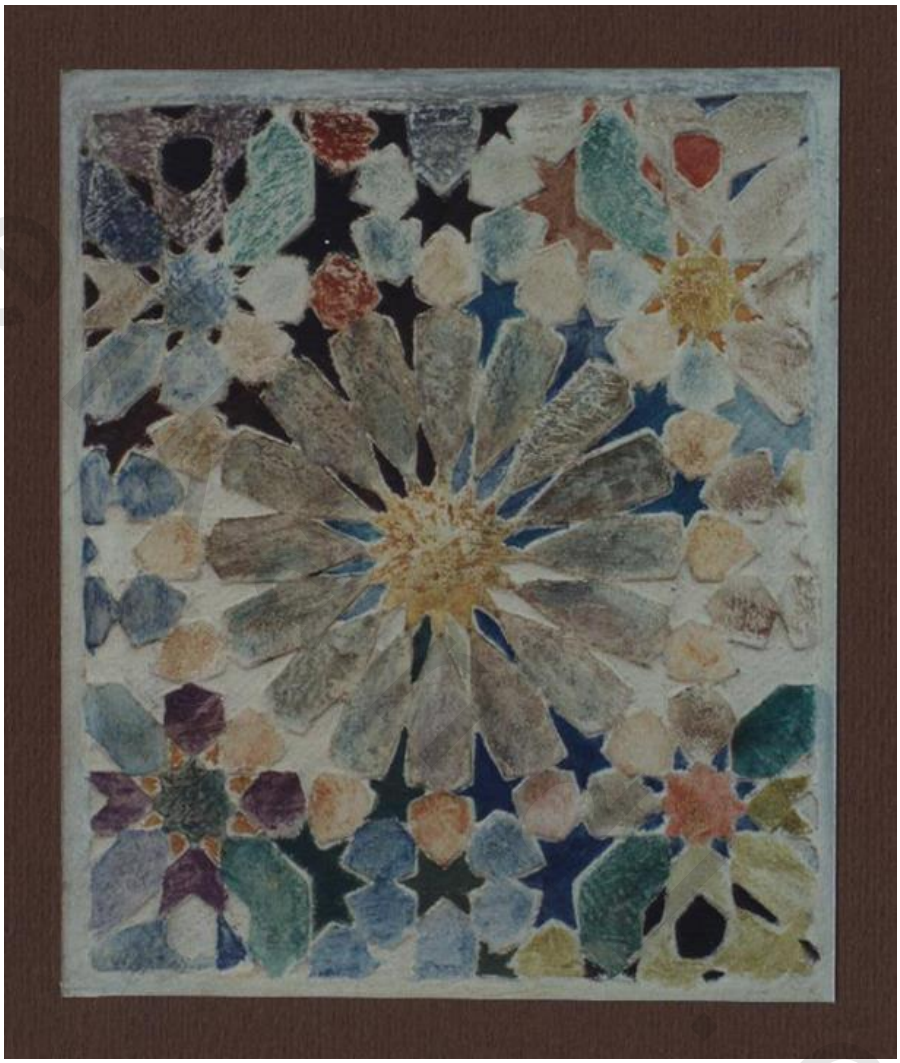
شكل رقم (١٠٧)
الفنان « حمدى عبد الكريم »
منظر من الأنفوشى
زيت على توال

obeikandl.com



شكل رقم (١٠٨)
الفنان « حمدى عبد الكريم »
زخارف اسلامية تخرج كبركان من أرض جليدية
خامات متنوعة

شكل رقم (١٠٩)
الفنان « حمدى عبد الكريم »
هرم ذو رخارف عربية يشق الصخور
خامات متنوعة



شكل رقم (١١٠)
الفنان " حمدى عبد الكريم "
زخارف إسلامية
خامات متنوعة

محمد شاكر (١٩٤٧) :

الفنان محمد شاكر من مواليد المنصورة عام ١٩٤٧، متخرج في كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٦، وحصل علي الماجستير في فن التصوير الجداري عام 1982، بالإضافة لحصوله علي الدكتوراه في دراسته (أثر البيئة علي تقنيات التصوير الجداري في مصر) من كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية ١٩٨٧.

الفنان الدكتور محمد شاكر صاحب بصمة مميزة في أعماله الفنية، فهو يري الجمال في كل شيء حوله ويختار زوايا يعبر عنها برؤية خاصة وتقنية عالية، امتد مشواره الفني لأكثر من ثلاثين عاما عبر مراحل وأساليب مختلفة عبر مشواره الابداعي بالتراث وتدرجت معالجته وأساليبه إلي التجريد السهل الممتع الذي يستطيع توصيل رؤيته إلي المشاهد بسهؤلة وهو في أعماله يميل إلي تأمل الطبيعة ويعطي لأعماله مذاقا خاصا وابهارا ملحوظا من خلال اختياره للخامة واللون واسلوب التعبير.

وهو فنان يمارس التصوير من خلال اللوحة الفنية والجدارية وملم بالنحت والعمارة ومعلم لأجيال عديدة من خريجى الفنون الجميلة ، فهو يجمع ما بين الواقعية والرمزية وبأداء تقني تأثيري يعتمد علي التقاط لحظات خاصة جدا حيث الضوء والظلال تلعب دورا في تجسيد المشاهد التشكيلية والرؤية الفلسفية ، فمن أميز صفاته ذلك البعد الروحي الكامن في اللوحات التى يحققها الحالة التعبيرية واللونية داخل أعماله .

وقد تفرد محمد شاكر في الجداريات التي أول من ابتداعها جدودنا في الفن المصري القديم ولكن في أعماله ما يمنحه ملامح خالصة، فهو يعشق المنمنمات والألوان الفرحة والتكوينات المحكمة المحسوبة بدقة، وتتجلى فيها المهارة والخبرة .

وهو فنان دخل مجال العالمية عن طريق مصريته الشديدة لا من حيث الشكل فقط بل لعمق احساسه بالطبيعة وقدرته الفائقة في التعبير عنها .

وفى حوار أجراه الباحث مع الفنان

ويتحدث عن رؤيته لفن التصوير قائلا : " أنه لا ينفصل عن رسالة الفن فى الحياة ، حيث أنه مرادف للواقع كما قال نيتشه حيث أنه يقوم بعمل أستكمال للمنطقة الوجدانية المعنوية للإنسان عن طريق ثقافة التأمل والتخيل لدى الأنسان المتلقى، حيث أن الفن بمثابة الطاقة الفاعلة فمن خلال الفن وفن التصوير بشكل خاص نقوم بعمل رسائل على إعتبار أن الفن رسالة وأن الفنان صاحب رسالة فى صياغة هذا الوجدان الذى تتشكل منه القيمة الحقيقية للإنسان المتفوق الذى تكتمل له الثقافة الفنية وتتوازن مع الثقافة الذهنية والروحية ، فالفن يشكل ضرورة أن يتعامل الإنسان مع الجمال بقيمه جميعا ليس كحلية فحسب بل بقيمه كفكر وكفلسفة وكرمز لكثير من الموضوعات التى لا تقدمها المعلومات التى تأتينا من العلوم الفيزيقية أو العلوم الأنسانية أو الفلسفية ، فالفن يعطينا قيمة يجب أن تكون كافية لصياغة الوجدان ليصنع من المتلقى إنسان مستنير ومتحضر ".

وعن دور فن التصوير فى التأثير على المجتمع :

فهو يرى أن فن التصوير أكثر الفنون تأثيرا لأنه يعتمد على الإيهام فنحن نتعامل مع أسطح صامتة جامدة ونقوم بعمل من أضواء وملامس وظلال ورموز ، فنوحى بذلك الإيهام عن تلك الثقافة البصرية التى تأتى من لغة الشكل وهذه اللغة التى تؤدى بالمتلقى إلى تلك الثقافة البصرية التى أعتبرها هى الزاد المعرفى لمفردات الجمال المطلق بكل أنواعه ، وخاصه أنه أسهل فى الممارسة من فنون أخرى كالعمارة والنحت ، فهو فن مباشر فى عطائه واستيعابه من قبل المتلقى وهو متنوع بطبيعة الحال بما نعده واقعى ومجرد ، الحرية التى أنطلق فيها فن التصوير فى العصر الحديث لكى يغطى جميع عناصر الإلهام حتى أنه تزاوج مع النحت وأصبح هناك مفهوم جديد للعنصر الفنى حيث دخلنا لمنطقة تجعل لغة الشكل لغة حرة خرجت عن حدود اللوحة ذات الإطار فأصبح المتلقى حرا فى أستيعابه كما أصبح الفنان حرا فى التعبير ، وبالتالى أصبح تأثير فن التصوير على المجتمع هو تأثير أكبر من كل الفنون الآخرى لأنه يؤدى دوره الاجتماعى بيسر وسهولة وباكتمال نحو التربية الجمالية ودعم التذوق الفنى لدى المتلقى .

obeikandi.com

وعند سؤاله بشأن امكانية فن التصوير فى تقديم ما يجذب المجتمع بالمقارنة بالفنون الآخرى فى فترة البحث؟

أنا أعتبر أن تلك كانت فترة خصيبة جدا فى مصر لأن الفن المصرى فى الأربعون عاما السابقة كان يخترق حاجز التبعية ما بين مدارس واتجهات الغرب من الأجانب الذين كانوا قائمين على تعليم المصريين فى بداية إنشاء كلية الفنون ، حيث أن الدراسة الأكاديمية كانت تكرار للدراسة الأكاديمية الموجودة فى الغرب ، فجيل الرواد الذى شغل الفترة التى سبقت فترة البحث كانوا معنيين بإذكاء ما يمكن أن نسميه بروح القومية المصرية التى تأصلت فيها ثقافة المصور لتأكيد الهوية المصرية وعلاقة تلك الهوية بالمتغيرات الدولية على مستوى فن التصوير والفنون التشكيلية بشكل عام ، فكان الحوار الدائم بين الأصالة والمعاصرة قضية مثارة استطاع جيل الرواد أن يصنع منها تنوع كبيرا من اتجهات ومدارس استطعنا ان نرصد منها تجارب نستطيع أن تصنع من هذا الحوار قالبا له مذاق مصرى وإنسانى لا تخطئه العين .

الطفرة التى حدثت فيما بعد فى النصف الثانى من فترة البحث حيث كان التوسع أكثر فى الحداثة لأن التركيبة السياسية قد اختلفت فى مصر فى فترة الثمانينات فيما بعد حرب ٧٣ وبعد الانفتاح الثقافى والاقتصادى ، فحدث نوع من الهرولة فى الانفتاح فى مجال الفن التشكيلى ، وهنا نلحظ الطفرة التى زادت فيها شهية الفنان خصوصا الشباب ناحية التأثيرات الغربية خاصة فى مجال التجارب الحديثة التى تجمع بين أكثر من اتجاه ، وكانت مدرسة بينالى فينسيا والديكيومنتا فى ألمانيا مؤثرة جدا على جيل الشباب الذين تحققت بينهم صفحات جديدة لتاريخ الفن المصرى المعاصر فيها هذا اللحاق بالثقافة الحديثة فى الابداع التشكيلى خصوصا فى فن التصوير وأيضا إرسال الرسائل الغير مباشرة أو مستترة من الهوية المصرية التى قد تأثرت بدءا من جيل الرواد ، فكان جيل السبعينات والثمانينات بمثابة حركة الأنتقال أو الحركة المفصلية التى اممت هذا التوسع أو هذا الأنتشار الفنى على المدارس الغربية والتى أصبحت جاذبة لفنانى التسعينات وأيضا نهاية الثمانينيات ثم تألقت فى بداية القرن حتى الفترة الزمنية نهاية البحث ، ومازالت تستغرقها فكرة الإنطلاق بمفهوم الهوية من الشكل القومى إلى الشكل الإنسانى ، وكأنها تعترض على أن تكون الهوية إقليمية وتريد بعض التجارب أن تكون الهوية إنسانية على مستوى الإنسان دون تحديد هوية الإقليم أو البلد او الوطن ، وانا أتفق مع هذا التغيير ولكنى أكون أكثر أمتنانا لمن حقق هذه الهوية الإنسانية الراقية ولكن بمذاق مصرى ،

إذ أستطعنا أن نتفق أن هوية الإبداع التشكيلى من المفروض أن تكون مطلقة فى المجال الإنسانى دون التقيد بما يمكن أن نسميه هوية إقليمية ولكن عندما تكون بمذاق مصرى ولهجة تشكيلية مصرية فأعتقد أنها تحقق للإبداع التشكيلى المصرى مكانة وشخصية بين الأمكنة الكثيرة التى سادت فيها هذه الاتجاهات التى يرجع الفضل الرئيسى فيها لمن أبدعها فى مكانها وليس لمن يتبعها فى أماكن أخرى .

هل تعتقد أن فن التصوير أصابه نوع من الإغتراب بالمقارنة بفنون آخرى خصوصا فى جذب الجمهور داخل المجتمع المصرى ؟

فأجاب "بخصوص موضوع الأغتراب أنا أرى أنها ميزة وليست نقيصة لأنه أعتبر أن العمل الفنى الجيد هو الذى ينتهى بسؤال وليس بإجابة ، فليس دور الفن أن يقدم أجوبة وأن تكون اللوحات مرضية خاصة لرجل الشارع ، فالفن يقترب فى قيمته من الفلسفة والرياضيات ، فليس من الشروط أن يكون فنا جماهيريا ويستطيع أن يخاطب رجل الشارع ، فقد تكون هذه موجودة فى رسالة التصوير الجدارى ، فالمصور هنا يقدم جمل تشكيلية يجب ان يحترم فيها الشرائح الاجتماعية المختلفة على إختلاف هويتها ن أما بالنسبة للمعارض التى يرحل إليها من يريد أن يتربى جماليا ويتذوق فنيا ، فمن المفترض أن تبقى فى مرتبة التلقى النوعى ، فعلى من يريد أن يتذوق هذا النوع من الإبداع التشكيلى أن يتربى جماليا ويتعلم التذوق الفنى ، فإنك لا تستطيع أن تجعل تلك الفلسفة ملك للجميع بشكل عام ، ولكن المزيج الذكى الذى قد يلجأ إليه الفنان فى أعماله بحيث أن يكون فنه مسرحا يلعب عليه المتلقى مهما كانت درجة تذوقه للفن التشكيلى ومهما كانت شريحته الاجتماعية يجد له دورا ومكانة ،هناك قلة من المبدعين قد يقصدون ذلك بحيث أن يكون فنهم دائما فيه الخليط ما بين الجرعة الفلسفية الموغلة فى العمق والتامل وأيضا القيمة الجمالية المطلقة التى يتذوقها رجل الشارع أمل أن يجد الرسالة المتكاملة للفن حتى نستطيع أن نقترب أكثر من الحلول الوسطية فى دور الفن التشكيلى فى التربية الجمالية والتذوق الفنى .

ما رأيك فى من يعبروا عن أزمة الفن التشكيلى بإبتعاده عن السمة القومية وظهور الإرهاصات الغربية فى التوجهات الفنية بأزمة البرج العاجى لأبتعاده عن التفاعل مع المجتمع بقدر كبير؟

السؤال هنا بمعنى هل يرحل الفن إلى المتلقى أم أن المتلقى هو الذى يصعد إلى الفن ، فلا نستطيع قول أن الجملة التشكيلية التى يقدمها المبدع ليؤدى بها رسالته لابد بأن يصل إلى الجميع بشكل فيه توازى مع احتياج رجل الشارع ، أما عن موضوع الأبراج العاجية فالفنان صاحب رسالة ولكن ليس من شريطة ذلك أن تكون رسالته موجهة لكل الشرائح الاجتماعية ، فأنا أتصور أن فن التصوير بشكل خاص لديه هذه القدرة على أن يتواصل مع المتلقى دون تنازل وتعالى .

فهذه الحالة الممكنة فى فنون ما بعد الثمانينات حتى يومنا هذا أعتقد أنها موجودة فى شرائح كثيرة بإستثناء من يرتضون لأنفسهم بأن تكون بحوثهم التشكيلية فى منطقة الاستغراق التشكيلى فيما هو حديث ومغرق فى الحداثة ويغترب فى تجربته ويتباهى بهذا الاغتراب ، فمن نعم الله علينا أن الفن متغير وليس ثابت مثل القوانين الرياضية والعلوم التطبيقية ، فبالتالى يجب أن نحرص على ذلك ، لأن المتلقى متغير فكل يتلقى العمل الفنى كيفما يريد وحسب تركيبته .

بالنسبة للرسالة الاجتماعية الخاصة بك وماهيتها وتوجهها ؟

إن رسالة أى فنان بشكل عام ورسالتى بشكل خاص هى تجربة ليست سابقة التجهيز فالرسالة التى أقدمها هى أن أكون صادقا فى تجربتى وأقدم فى هذه التجربة الصيغ الابداعية التى يجد فيها المتلقى ما يحتاج إليه من ثقافة بصرية وثقافة روحية ووجدانية ومن ثقافة ذهنية أيضا ، فهى رسالة غير متفق عليها وليس لها سابق إعداد مثلما يحدث فى العلوم والثقافات الأخرى فى مجال المعارف ، فمن يقول ذلك هو التاريخ الذى يفصل ما بين تجربة الفنان ومدى تأثيره فى حياته ومماته بتجربته الفنية ، أو رسالة لم تؤثر فى حياته ومماته ، فأنا لا أستطيع ان أحكم على تجربتى وأن أقيم نجاحى ، فأنا أتصور أن الفنان صاحب جملة لا تموت فجملة الفنان إن كانت صادقة تستمر حتى بعد رحيله كجملة مؤثرة فى حياتنا بشكل عام

obeikandi.com

وفى التربية الجمالية بشكل خاص ، فلقد خلق الإنسان وبينهم شريحة ممن يمتلكون ملة الإبداع فهم بمثابة رسالات للحفاظ على القيم الجمالية التى فى الكون التى قد خلقها الله ، فعلى الفنان ان يقدم تلك البنية الثقافية التشكيلية للمتلقى لكى يصبح دائما لائقا للتعامل مع الجمال بقيمه الروحية والوجدانية وأيضا الذهنية.

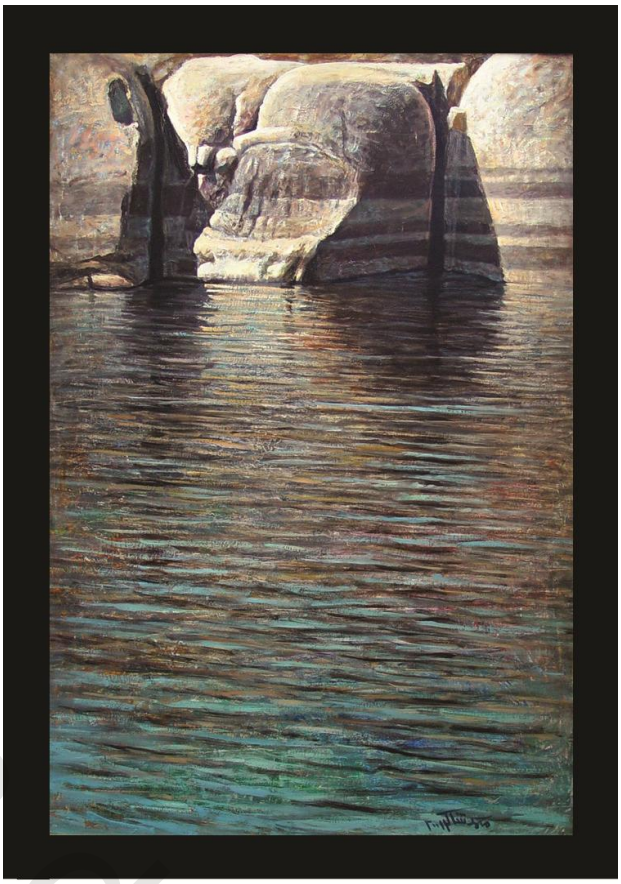
هل أختيار أسلوب معين قد يكون له وقع على المتلقى ؟

بالتأكيد فحالة الدهشة أو الأستقطاب التى يحدثها العمل هى بداية التذوق الفنى أو بمثابة شعائر التربية الجمالية والثقافة التشكيلية فالحالة التى تصيب المتلقى هى مفتاح الإبداع ، فلو لم يأخذ المتلقى غير هذه الجرعة من الشعائر فقد نجح ، يضاف إليها الخلفية الفكرية للعمل والتقنية المقدمة وبلاغة الأداء والتفيذ والرمز الموحى داخل العمل ، فكل هذه العناصر تتشارك بعد ما تتحقق له قيمة موجزة فهذا بمثابة العقد بين المتلقى والمبدع ومدى نجاحه فى ذلك ، وكل فنان له حالة الأندهاش الخاصة به التى يحققها لدى المتلقى .

أما عن تجربتى التشكيلية فأنا من خلال أعمالى أريد أن أبعد عن الصخب والضوضاء الذى يحيط بالمدينة فتجد حالة من الصمت والتى قد استغرقنى منذ بداية الثمانينات ، فهو حالة من الصمت ملىء بالحديث المستتر يدعو للتأمل ويناقض ما نحياه من صخب فهى عناصر تدعو للتأمل .

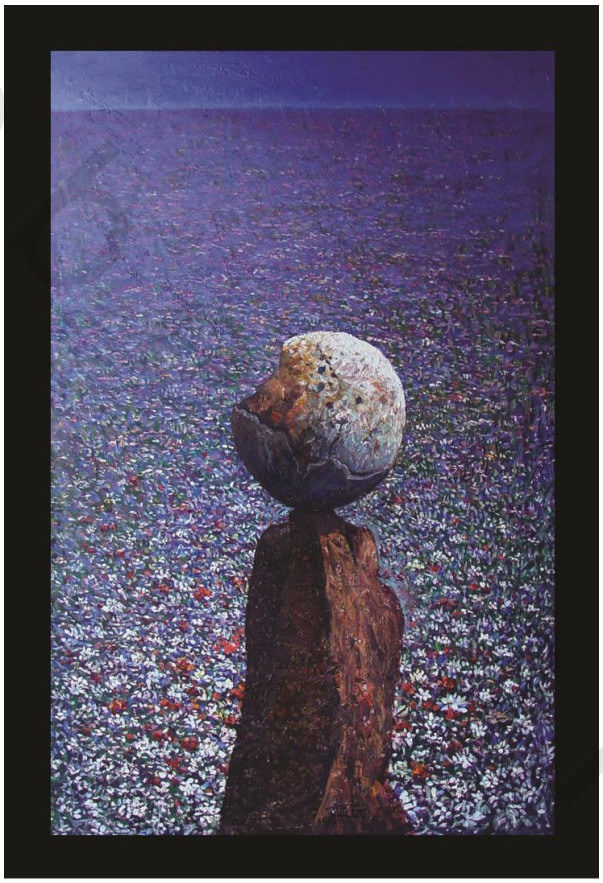
بعض الفنانون كانوا يهتمون بإجتذاب طوائف مختلفة من الشعب لمشاهدة أعمالهم فى معارضهم الشخصية ؟

بالصدفة تجربتى الفنية تحمل المعنيين حيث أن كثيرا ما استشعر أن كثير من البسطاء يستقبلون أعمالى الفنية مثلما يتلقاها ويستقبلها دارسى الفنون ومن على دراية بالفن ، فبالصدفة أن أعمالى بها مكان لكل متلقى مهما كان مدى أستيعابه ولكن لم تكن رسالتى هى جذب الفئات البسيطة بعينها ولكن تصادف فى أن تجربتى قد جذبتهم بلا افتعال ، فانا كثيرا ما استحضر الطبيعة أو أقدمها فى شكل مختلف ، فالمتلقى يأخذ ما يريد وأنا أقدم من خلال تلك الأشكال ما أريده من فلسفة ثم ألتقى مع المتلقى الأعلى فكرا .



مشهد من بداية الأرض (٧) . . زيت عــلى خشب (١٤٥ × ١٠٤) إنتاج ٢٠٠١ م

شكل رقم (١١١)



نسيج وتساؤل . . زيت عــلى خشب (٩٠ × ١٣٣) إنتاج ١٩٩٨ م

شكل رقم (١١٢)

تأمــلات وطنية . . زيت عــلى خشب (١٣٠ × ١٩٩) إنتاج ١٩٩٦ م

شكل رقم (١١٣)

صلاح محمد عنانى (١٩٥٥) :

يعتبر صلاح عنانى واحد من أشهر مصوروا هذه الفترة ويقد يكون هذا بسبب تسليط الإضاءة الإعلامية عليه بقوة وحصوله على نصيب كبير من الزخم الإعلامى بغض النظر عن القيمة الفنية والتشكيلية التى يقدمها فى أعماله ، فهو يقدم نوع من فنون الكاريكاتير التى يعالج بها الحياة المصرية اليومية متأثرا بالأفكار القديمة التى تقدم فى الأعمال السينمائية حتى وإن بعد عن الواقع المعاصر لتلك الفترة ، وكثير ما يستخدم أشخاص مشهورة وسينمائية فى أعماله .

وجد فى سينمائياته وصلاً جديداً بعالمه ، حيث الصورة البصرية المشهدية فى السينما خلطاً ومزجاً بين الجد والهزل، الصرامة والكريكاترية، ولعل فى الطبقات المتناولة فى اعماله تكمن بعض الشخصيات التى تلاعبت بألبابنا ومشاعرنا وسكنت مخيلتنا الجماعية كأسماعيل ياسين وزينات صدقى حيث العفوية والسخرية فى الابداع، واللؤم والسذاجة والطيبة والشقاوة كعلامة مؤثرة فى أبداعهما التمثيلى واذا كانت السينما فى بداياتها قد تأثرت بالفن التشكيلى حتى ابدعت مساراتها الابداعية البصرية الخاصة، ولغتها المتفردة الا ان العودة الى استدعاء السينما كموضوع للفن التشكيلى هو استدعاء خاص لدى صلاح عنانى كى ينهل من المشترك المعنوى بينه وبين الناس.

لوحات صلاح عنانى هى وثيقة نفسية لحياة حافلة ليوميات اجيال من المصريين فهى كثيرا ما تشبه الحواديت والقصص الشعبية ، حتى ولو أقتبس عناصر سينمائية قد رسخت فى وجدان المشاهد عن الفرح الشعبى والحياة فى الحارة والزفة كما نشاهد فى لوحاته شكل رقم (١١٤) وشكل رقم (١١٥) ، حيث نلاحظ أن تلك القصص السينمائية العتيقة تلقى بظلالها على الأعمال ، حيث أنه فى واقعنا لا تتم تلك المراسم بتلك الطرق الكلاسيكية التى أعتادت الأفلام القديمة على معالجتها بتلط الطريقة .

شكل رقم (١١٤)
اسم العمل:الراقصة والمغنى ،١٩٨٩
الخامة:زيت على توال
الحجم:٦٨ سم × ٩٠ سم

شكل رقم (١١٥)
اسم العمل:الزفة،١٩٨٩
الخامة:زيت على توال
الحجم:٦٣ سم × ٨١,٥ سم

محمد عبلة (١٩٥٣) :

ولـد الفنـان المصـري محمـد عبلـة فـي المنصـورة عـام ١٩٥٣، حصـل عبلـة علـى بكـالوريوس مـن كليـة الفنـون الجميلـة قسـم الرسـم فـي جامعـة الإسـكندرية عـام ١٩٧٧، درس محمد عبلة في كلية الفنون والصناعات (نحت) بزيوريخ، سويسرا عام ١٩٨١، عمل مديرا لقاعـة الفنـون التشـكيلية بـالأوبرا لمـدة سـته شـهور ١٩٩٠، ثـم أسـتاذا زائـرا للفنـون بمدرسـة أوربرو بالسويد، وأخيرا رئيس مجلس إدارة اتيلييه القاهرة ٢٠١٠، حصل على منحة ٦ أشهر مقدمة من المؤسسة الثقافية السويسرية بروهلستيا لمدينة بـازل ـ سويسرا ١٩٨٧، ثم منحة إلى ألمانيا ١٩٩٤.

استطاع الفنان التشكيلي محمد عبلة خلال مشواره الفنـي الذي بدأ فـي سبعينيات القرن الماضي أن يحجز لنفسه مكانة متقدمة وسط فناني جيلـه، خصوصـا أنـه من الفنـانين الـذين قد حظـوا بهالـة إعلاميـة كبيـرة وأن يصـبح إنتاجـه الإبـداعي دائمـاً علامـة علـى طريـق الحركـة التشكيلية المصرية المعاصرة ، وذلك بما يمتلكه من أسلوب فني متفرد جمع بين المُعايشة الموضوعية لقضايا الواقع وبين رؤية عميقة تستشرف المستقبل وتطلعاته بما فيها من قضايا سياسية وإجتماعيـة ، مغلفـاً إيـاه ببسـاطة التنـاول الـذي لا تحـول دونـه ووجـدان جمهـوره أيـة مفردات أو تقنيات معقدة .

يتحدث عبله عن نفسه أنه كثيرا ما يفتخر أنه فنان البسطاء والمهمشين من أبنـاء وطنـه فأعمـال محمـد عبلـة لاتحتـوى علـى ملامـح أو تفاصـيل شخصـياته، بـل هـي سـابحة فـي فضـاء المدينة .

ويتحدث عبلة عن اعماله قائلا:

"أنا مهموم بالإنسان المعاصر في رحلته الطويلة ليبحث عن ذاتـه، احنـا بقـى عنـدنا كـل حاجـة، فلوس وجاليريهات ومعارض، لكن في نفس الوقت احنا لسّه بندوّر على ملامحنا."

obeikandi.com

شكل رقم (١١٦)
محمد عبلة
اسم العمل:المدرس،٢٠٠٦
الخامة:زيت على توال

شكل رقم (١١٧)
محمد عبلة
اسم العمل:العلم ،٢٠١١
الخامة:كولاج وألوان جواش

شكل رقم (١١٨)
محمد عبلة
اسم العمل:مطلوب رئيس،٢٠٠٦
الخامة:كولاج

الفصل الرابع

جيل الشباب

- وليد جاهين.
- خالد سرور.
- أيمن السمرى .
- إبراهيم الدسوقى .
- شادى النشوقاتى .
- مدحت شفيق .
- صالون الشباب .
- الثورة وفن الجرافيتى .

obeikandl.com

رابعا: جيل الشباب :

جيل الشباب المقصود به مجموعة الفنانين الذين دخلوا الحركة الفنية في السنوات الخمسة عشرة الأخيرة من القرن العشرين ثم أستمروا إلى يومنا هذا ، وهو الجيل الذي وجد فرصة ظهوره وتقديمه من خلال محافل قد تكون محدودة وأهمها صالون الشباب الذي أسسه وزير الثقافة فاروق حسني كأحد أنشطة وزارة الثقافة .

ويلعب أبناء هذا الجيل دوراً مهماً اليوم في قيادة الحركة الفنية المصرية من خلال مشاركتهم الفنية أو الإدارية أو التعليمية .

تعرض هذا الجيل في موجته الأولى لعملية توجيه تكاد تكون منظمة ، قادتها الدولة ممثلة في القائمين على الأنشطة الفنية ، وساعد فيها بعض من أساتذة الفن ممن يمتلكون التأثير القوي على شباب الفنانين ، وتمثل التوجيه في دفع الشباب دفعاً نحو اتجاهات فنية وثقافات معينة غريبة الطابع والشكل و الجذور ، دون العمل في ذات الوقت على تأصيل تلك المعرفة بما يقابلها من تراث ثقافي محلي ، أو خبرات أدائية وفكرية ، تعادل التأثير الغربي القوي ، فأصبحوايريدون أن يقدموا مثل هذه الأعمال دون معرفة بأصول هذه الاتجاهات ودون دراية كافية بفلسفة الفن منذ مطلع الخمسينات في الغرب ، وكيف ازدهرت ونمت هذه الاتجاهات الفكرية والفنية لتُعطينا مثل هذا الإفراز الفني ، بل إن الأمر قد تجاوز ذلك بالسخرية المريرة من أي أعمال قد تنتمي للتراث أو البيئة المحلية أو لطرق الأداء التقليدية ، ولعل ذلك السبب الرئيسي في خروج الكثير من إبداعات هذا الجيل في سنواته الأولى غارقة في النقل والسطحية والانفصال التام عن الواقع المحلي والتواصل الإجتماعى .

وبعد فترة وجيزة من بدء التجربة الشابة ومع وضوح الرؤية بالنسبة لديهم ، وامتلاكهم الحد الأدني من الاستقلالية ، استطاع عدد منهم الخروج من القبضة القوية للأساتذة والنظام الرسمي ، وهو ما دفع بعضهم ثمنه استبعاداً وتجاهلاً من المؤسسات الرسمية للدولة .

كما أدى الدعم غير المحدود لشريحة الفنانين الشباب الأكثر حرية وغرابة في تلك الفترة إلى ظاهرة تحرك القطيع ؛ حيث لجأ بعض الشباب إلى تفصيل الأعمال التي يدركون

مسبقاً أنها سوف تلقى ترحيباً من المسئولين دون اعتبار لديهم للقيمة أو القناعة و الاقتناع ، والدليل على ذلك أنه في السنوات الأخيرة من عمل تجربة الشباب ، ومع تقلص قبضة الأساتذة الأوائل من رعاة الحركة الشابة ، تنوعت الأساليب الفنية داخل معارض الشباب ، بل وعادت بعض الألوان الفنية مما كانت توصف في الماضي القريب بالرجعية ، ساعد على ذلك ثبوت المفاهيم ووضوح المصطلحات ، والفصل بين أنشطة متنوعة تقليدية أو مستحدثة في فروع مستقلة عند العرض أو التسابق .

ومن خلال هذا البحث سوف نقوم بإلقاء الضوء على تجارب بعض الفنانين الشباب البارزين فى هذه الفترة وعن رؤيتهم للرسالة الفن الإجتماعية ، و على تجربة صالون الشباب الذى ساهم فى التشكيل الفكرى والتقنى للعديد من فنانى هذا الجيل .

وليد جاهين (١٩٧٤) :

واحد من أهم الفنانين الشباب فى تلك الفترة خصوصا فى نهايتها ، جاهين يملك خبرات واسعة وتقنيات فريدة يظهر كلاهما في ثراء قدراته الفنية، وقد عرضت موهبته من خلال عمله في العديد من المعارض الفردية والجماعية ، التي عقدت في مصر والأردن واليونان وبنجلاديش والمملكة العربية السعودية وتركيا والجبل الأسود وأوزبكستان وغيرها.

على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية ، تطورت أعمال وليد جاهين من خلال أربع مراحل رئيسية حيث يظهر كل ذلك من خلال انه اعتمد على إتقان الخامات وحرية تكوين الأشكال والضوء.

المرحلة الأولى ١٩٩٧ ـ ٢٠٠٢: (الأقصر)

قدم جاهين في هذه المرحلة رؤية مختلفة لآثار الأقصر وكنوزها الفريدة ، كما لخص هذه المرحلة في معرضه بأتيليه الإسكندرية في عام ٢٠٠٠.

المرحلة الثانية ٢٠٠٣ ـ ٢٠٠٥: (التراث والحائط)

قدم الأشكال بأسلوب مجمع أكثر حداثة ، فأعماله في هذه المرحلة صورت الضوء، واللون الأبيض وجو فريد من التراث المصري.

المرحلة الثالثة ٢٠٠٦ ـ ٢٠٠٩: (سيوة)

ركز الفنان على واحة سيوة والصحراء الغربية ، قدم رؤيته بطريقة جديدة تتحدى العناصر الخام من الطبيعة ، ظهرت في معرضه بمعهد جوته عام ٢٠٠٨ ثم في خان المغربي عام ٢٠٠٩.

المرحلة الرابعة نوفمبر ٢٠١١ وحتى الآن:

من وحي المنحوتات اليونانية يصور الفنان الجسم البشري في شكل أسطوري باستخدام مختلف المواد والتقنيات على سطح لوحاته التي تعكس حالة من الرومانسية المحملة بالكثير من التعبيرات الخاصة بين الرجل والمرأة.

وفى حديث أجراه الباحث عن رؤية الفنان للرسالة الإجتماعية لفن التصوير :

يتحدث الفنان عن مفهومه للمجتمع قائلا "المجتمع هو البيئة والمحيط الذى حول الفنان ، فمن الضرورة أن يرتبط فن التصوير بالمجتمع وليس المقصود بالمجتمع هو الحدود المكانية التى يعيش بها الفنان فمن الممكن أن تكون حدود مكانية واهتمامات ثقافية لزمن آخر ففى بداياتى حصلت على جائزة فى أتيليه الأسكندرية فى صالون الشباب وبالرغم من أن العمل الذى قدمته كان بعيدا عن التوجه التجريدى الذى كان سائدا فى تلك الفترة ألا أننى قد حصلت على تلك الجائزة مما قد جعلنى أن أؤمن بمدى صدق التجربة الفنية ، فالمجتمع ، لا يقتصر على النخبة الفنية بل يمتد للناس والأسرة الذين يحيطوا بالفنان إذا سرنا على تعريف علم الإجتماع ، ولقد سنحت لى الفرصة للسفر عدة مرات والأحتكاك بمجتمعات مختلفة .

يمتاز المجتمع المصرى بوجود ظهير حضارى كبير ومتنوع يضفى طعم ما لفنه فمثلا عند تقديم عمل تشخيصى فنجد الواقعية تتضافر مع القيم الفرعونية مع القبطية مع العديد من المؤثرات المصرية التى قد تبدو غير متجانسة للوهلة الأولى ألا أنها تضيف فى النهاية طابع ما ، عند ذهابى لبينالى أوزباكستان والذى قد حصلت فيه على الجائزة الأولى هناك ومن الغريب أن التوجهات الفنية السائدة فى أوروبا هى التشخيص بعكس التوجهات الرسمية فى مصر والتى كانت تتجه نحو التجريد بشكل كبير منذ فترة تزيد عن العشرين عاما ، والغريب أن حيثيات منح الجوائز فى تلك المسابقة كانت مدى تأثير الأعمال المقدمة على المشاهدين حيث ذكر رئيس لجنة التحكيم أن اعمالى كانت اكثر ما مست القلوب ، لذا فرأيى الخاص هو أن الفنان عليه ان يقدم تجربته الفنية بصدق وبتعبيرية عالية.

فأنا أرى أن المجتمع المصرى هو مجتمع متذوق للفن بشكل كبير بطبعه بسبب ظهيره الحضارى بشتى تنوعاته الريفية والساحلية وغيرها ، ولكن يجب على الفنان ألا يفكر فى المتلقى أثناء عمله وإلا تحولت أعماله لرسوم إيضاحية توضح رسالة أدبية فليس شرطا لأن يعبر الفنان عن مجتمعه أن يعبر عن رسالة القومية ، فأنا فى رأيى ان أكثر فنانى جيل الرواد إرتباطا بالمجتمع هو راغب عياد حيث أنه لم يلتزم بالمرسم وكان يقوم بالرسم على المقاهى وتصوير الحياة الشعبية ولقد تأكد هذا فيما بعد عندما أستطعنا أن نحكم على تجربته فى منأى عن الشعارات السياسية المتواجدة فى تلك الفترة .

والأزمة الفنية هو أنك قد تقدم ما تؤمن به ولا تجد صداه لدى المجتمع الفنى وذلك بسبب تهيئة الإعلام والنخب لتقبل المجتمع لنوعية معينة من الفن .

<u>وفى سؤاله عن تجربته الفنية وتوجهه الفكرى؟</u>

أعتقد أن لدى أربع تجارب فنية

التجربة الأولى ترتبط بالترات ومعالجة الزخارف ثم التجربة الثانية قمت بمعالجة التصوير المملوكى والعثمانى ولم يكن مجرد نقل حرفى للصورثم أنتقلت لتصوير البيئة فى سيوة

فأنا أعتقادى أن الفن لا يتعلق بالسياسة فمثلا نجيب محفوظ وهو الذى قد حضر العديد من الظروف التاريخية المؤثرة بدءا من ثورة ١٩ وحتى إنتصار ٧٣ ولكنه فى المقابل لم ينساق إلى توجه ما بل قدم وجهة نظرة لتلك المراحل التاريخية دون أن تكون وجهات نظر مقروءة إلى حد ما ، لذلك وجب على الفن أن لا يكون متقلب مثل السياسة .

وفى سؤاله عن مدى تقبل المجتمع للفن سواء أن كان المجتمع بوجه عام أو المجتمع الفنى؟

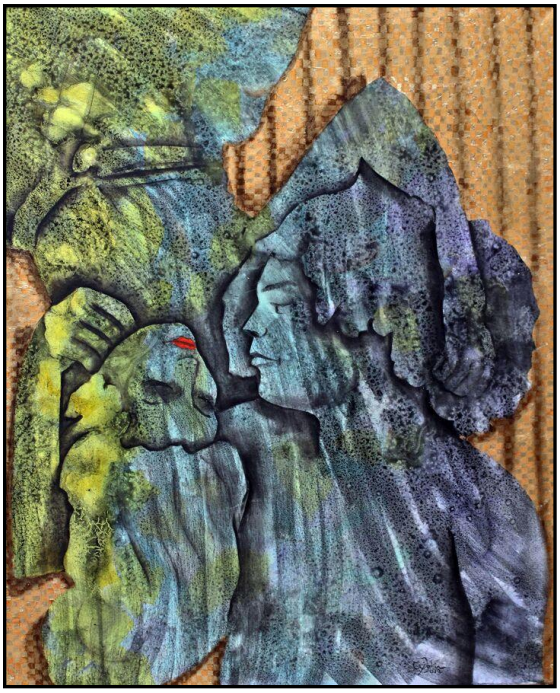
أنا أقسم العلاقة بين الفن والمجتمع إلى عدة تواريخ ففترة ما قبل ثورة ٥٢ كان الوعى الثقافى كبير وكانت الشخصية المصرية الحضارية ظاهرة بقوة فى الفن وكان التوجه للتعبير عن مصر ورموزها الثقافية الحقيقية ، ثم فى مرحلة ما بعد الثورة وبداية التوجه الاشتراكى فظهر بعض الفنانين الذين تملقوا للنظام بشكل أو بآخر وهذا من وجهة نظرى الشخصية فمثلا كيف لعمل فنى ان يكون أسمه الميثاق بغض النظر عن قيمة عبد الهادى الجزار الفنية الكبيرة وتعد هذه الفترة حتى الإنفتاح منغلقة فكريا عن العالم الخارجى .

وكانت فكرة قصور الثقافة من الأفكار الرائعة التى حاولت بتوصيل الفن وتفاعله مع المجتمع ، فنحن مجتمع له خصوصيته وسماته المختلفة فمثلا معظم الفنون المصرية من قديم الأزل وحتى العصر المملوكى والعثمانى جميعها كانت مرتبطة بالعقيدة الدينية بشكل أو بآخر ، كما ظهرت فنون لها طابع خاص لا يوجد مثلها فى العالم أجمع إلا فى مصر مثل بورتريهات صور الفيوم وطريقتها الغريبة فى المعالجة وكل هذا يعد إضافة للظهير الحضارى للمجتمع المصرى.

أما عن تواصل فنون أخرى مع المجتمع أكثر من التصوير فلعل يرجع ذلك إلى أنها مقروءة أكثر وسهلة التواصل مع المجتمع وخصوصا عن طريق الميديا .

شكل رقم (١١٩)
وليد جاهين ٢٠١٢
الخامة:زيت وأكريلك على توال
الحجم :١٠٠سم × ١٢٠ سم

obeikandi.com



شكل رقم (١٢٠)
وليد جاهين ٢٠١٢
الخامة:زيت وأكريلك على توال
الحجم :١٠٠سم × ١٢٠ سم

شكل رقم (١٢١)
وليد جاهين ٢٠١٢
الخامة:زيت وأكريلك على توال
الحجم :١٠٠سم × ١٠٠ سم

شكل رقم (١٢٢)
وليد جاهين ٢٠١٢
الخامة:زيت وأكريلك على توال
الحجم :١٠٠سم × ١٢٠ سم

خالد سرور (١٩٦٥) :

ولد في مصر عام ١٩٦٥، كما عمل أستاذا في كلية التربية الفنية جامعة حلوان عضو نقابة الفنون التشكيلية والعديد من الفرق الفنية والجمعيات في مصر .

بدأ المشاركة في الحركة الفنية منذ عام ١٩٨٥ وله العديد من المعارض الجماعية خاصة في مصر والخارج ، مساعد قوميسير الجناح المصري، بينالي فينيسيا ٢٠٠٧، قوميسير الجناح المصري ، فيينا ٢٠٠٧.

حصل على العديد من الجوائز والمنح الدراسية، واحدة من أهم هذه المنح هى منحة الفن في الولايات المتحدة الأمريكية ، لديه الاستحواذ في العديد من المنظمات والمؤسسات وعدد من الدول العربية والأجنبية.

أعماله تعتمد على مصدرين رئيسيين هي الحياة اليومية المصرية والفولكلور المصري، أما المصرية القديمة أو النوبية ،اهتمامه الرئيسي ينصب على حياة المصريين العاديين، ويرتبط فنه ارتباطا وثيقا بالحياة والشارع المصري أيضا، فهو يبحث بين الأماكن، الشوارع، بيوت، الناس، القرى، الأحلام، المشاكل، والأوضاع الاجتماعية، والعلاقات التفاعلية مع الجمهور .

في أعماله كل من اللون والخط الأسود يلعب دورا هاما سواء في أسلوبه أو لتأكيد مفاهيمه والأفكار والرؤى والمواقف التي يحاول معالجتها في كل عمل.

اللون في أعماله يأتي مسطح ، ومشرق ومجرد في شكل من المساحات الملونة التي تحمل كثيرا من المؤشرات النفسية ذات الأبعاد المستقبلية لتأكيد قيمة الفكرة داخل العمل من دون التباس ، والخطوط السوداء المرسومة بعفوية والتى تحيط جميع العناصر و الأشكال تعتبر واحدة من التقنيات خاصة به [١].

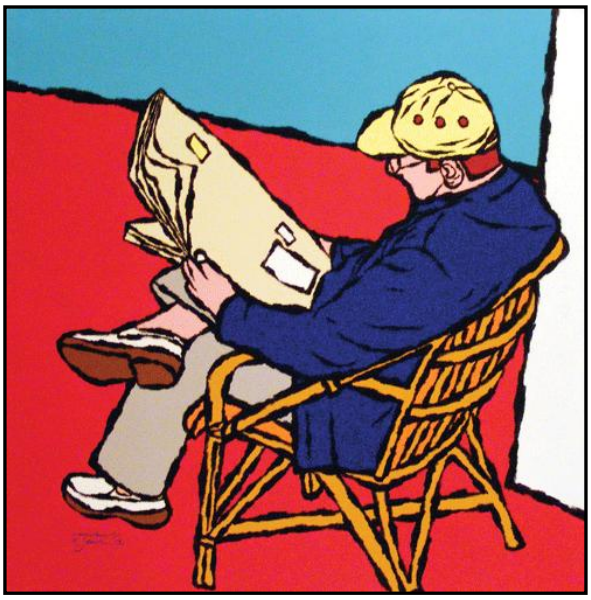
---

(١) http://www.zamalekartgallery.com/en_artist.php?artistID=

شكل رقم (١٢٣)
خالد سرور ٢٠٠٧
الخامة : أكريلك على توال
الحجم : ٥٠سم × ٥٠ سم

شكل رقم (١٢٤)
خالد سرور ٢٠٠٩
الخامة : أكريلك على توال
الحجم : ١٤٠سم × ١٤٠ سم

شكل رقم (١٢٥)
خالد سرور ٢٠٠٩
الخامة : أكريلك على توال
الحجم : ١٤٥سم × ١٤٥ سم



شكل رقم (١٢٦)
خالد سرور ٢٠٠٧
الخامة : أكريلك على توال
الحجم : ١٤٠سم × ١٤٠ سم

أيمن السمرى (١٩٦٥) :

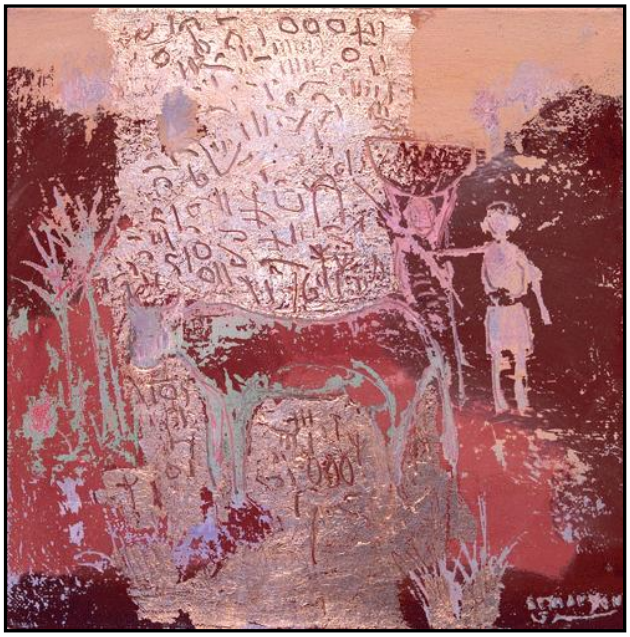
فنان من جيل التسعينيات تمثل أعماله علامة في فنون ما بعد الحداثة ، وتتألق بتنوع وثراء المجسمات والسطوح والمستويات من التجهيز في الفراغ محاولا أن يضفي عليها سحر البيئة المصرية ، مما يجعلها أيقونات تتواصل من أصداء الماضي من الحضارة والتاريخ .

وكثيرا ما يستخدم اللون الذهبى فى أعماله فإذا كان اللون الذهبي عند المصري القديم يمثل القداسة والخلود فهو عند أيمن بالإضافة إلى هذا بمثابة التعبير عن الإشراق الذي تمثله شمس مصر ويجعل الزمن ممتداً في تعاقب وتواصل واستمرار حيث يستطيع المتلقي أن يشاهد من خلالها عمق وتنوع وثراء الحضارة المصرية على مر العصور .

يتخذ السمرىمن المشاهد المرسومة على جدران البيوت بمنطقة الدلتا مشاريع بصرية ، حيث الألوان الزاهية والرسومات المعبرة عن الريف بفطريته ، ممزوجة بمشاهد من جدران المعابد الفرعونية كاتخاذ العجل (ابيس) تيمة فى كل رسومات السمرى تقريبًا، إضافة إلى النخيل والأشجار والذى صوره على سطح ثنائي الأبعاد باستخدام ألوان تترك أثرًا عميقًا فى النفس، فجمعت بين الفطرة (الأصالة) متمثلة فى النقوش الفرعونية، وبين المعاصرة فى فطرة الريف وألوان الطبيعة .

شكل رقم (١٢٧)
أيمن السمرى ٢٠١١
الخامة : وسائط متعددة
الحجم : ٥٠ سم × ٧٠ سم

obeikandl.com



شكل رقم (١٢٨)
أيمن السمرى ٢٠١١
الخامة : وسائط متعددة
الحجم : ٥٠ سم × ٥٠ سم

شكل رقم (١٢٩)
أيمن السمرى ٢٠١١
الخامة : وسائط متعددة
الحجم : ٥٠ سم × ٥٠ سم

شكل رقم (١٣٠)
أيمن السمرى ٢٠١١
الخامة : وسائط متعددة
الحجم : ٥٠ سم × ٥٠ سم

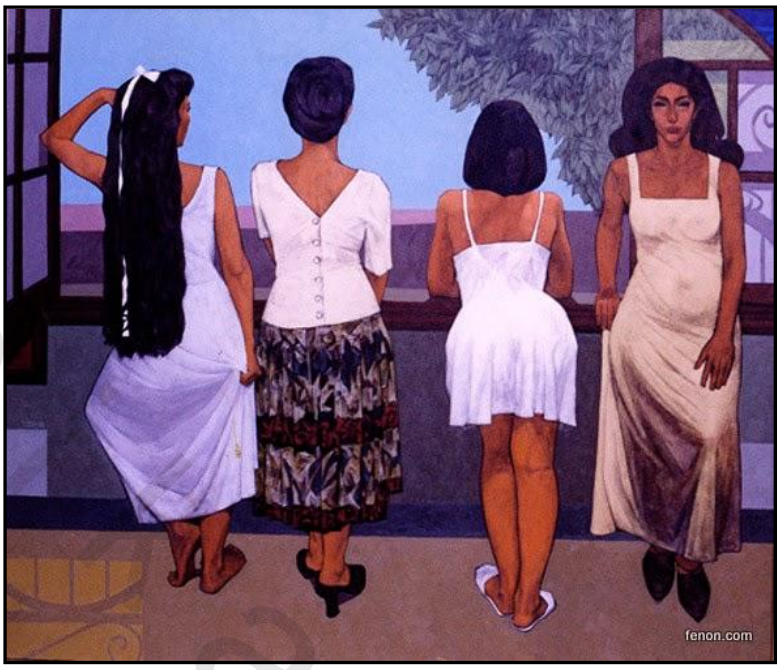
شكل رقم (١٣١)
أيمن السمرى ٢٠١١
الخامة : وسائط متعددة
الحجم : ٥٠ سم × ٥٠ سم

إبراهيم الدسوقى (١٩٦٩) :

منذ أن بدأت اتجاهات الحداثة الغربية فى السيطرة على توجهات الفنانين المصريين خلال العقود الماضية ، توارت الأساليب الفنية التى تعتمد على الرؤى الواقعية إلى حد كبير ، التى نظر إليها على أنها بقايا عالم ثقافى إنتهى عهده ولن تقوم له قائمة فى ظل التوجه السائد ، واندفع الفنانون الشبان نحو التعلق بأذيال الصياغات التى أرست وجودها فى الفن الغربى المعاصر ، وأعادوا بطريقة أو بأخرى تقديم أشكال وأساليب تمت تجربتها وتقديمها فى المحافل الفنية الغربية ، كما تم الترويج والدعاية لها فى وسائل النشر والإعلام على أنه النموذج الوحيد الذى يجب إحتذاؤه والإقتداء به فى التعبير الفنى المعاصر فى أى مكان من العالم ، وهكذا فرضت بعض الطرق فى التأليف والإنشاء واللعب بعناصر التشكيل سطوتها على كل من يرغب فى أن ينتمى إلى عالم الحداثة أو ما بعد الحداثة.

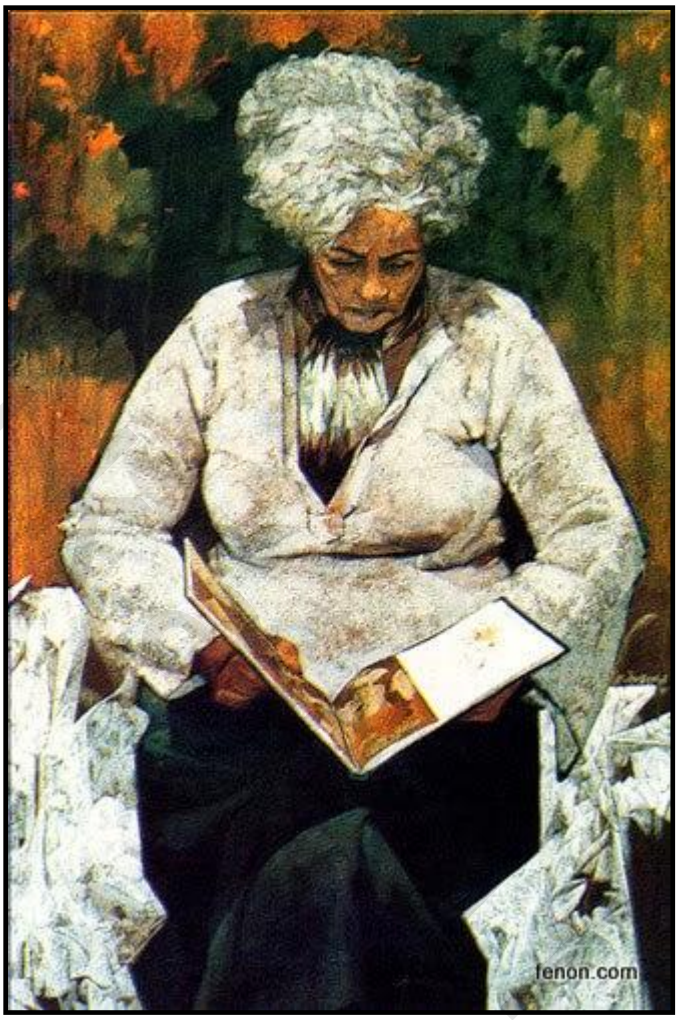
وإبراهيم الدسوقى واحد من بين عدد قليل من الفنانين المصريين كان لديه الثقة فى ذاته وإمكانياته الفنية مما يجعله رافضاً لاتباع الصور والأشكال المحفوظة ، محاولاً شق طريق مختلف لتقديم رؤيته الشخصية المستقلة والمغايرة لما هو شائع ومنتشر ، وحتى لو جاء إبداعه قائماً على ما هو مرفوض من وجهة النظر الفنية السائدة.

أعتمد ابرهيم الدسوقى فى أسلوبه على أسس منحت أعماله الوضوح والرسوخ ، فعنصر اللون مثلاً وطريقة تركيبه ، ومدى كثافته، وقدر عمقه، ودرجة شفافيته ، واستخدام طبقاته المتعددة التى تمنح الثراء للعمل، والإنتقال بمهارة ما بين درجات النور والعتمة، وأسلوب التحليل واختصار الشكل، واستخدام الخطوط التى تتأرجح ما بين القوة والعنف أو الرقة والعذوبة ولمسات الفرشاة التى تضعها أصابع مدربة قادرة على العزف وملء المساحات اللونية بمهارة وحذق ، كل تلك ملامح الأسلوب الفنى لإبراهيم الدسوقى، ذلك الأسلوب الذى ينمو بهدوء وبشكل طبيعى متدرج بعيداً على الإفتعال والزيف ، فهو يوظف قدراته الأكاديمية فى نقل الواقع بأسلوب مختلف، فى نفس الوقت الذى يضع فيه يده على معالم ذاتية يقوم بتخليقها وتأكيدها من خلال تجارب متواصلة.



شكل رقم (١٣٢)
إبراهيم الدسوقى ١٩٩٨
الخامة : ألوان زيتية على توال
الحجم١٨٠ سم × ٢١٠ سم

شكل رقم (١٣٣)
إبراهيم الدسوقى ٢٠٠١
الخامة : ألوان زيتية على توال
الحجم: ١٣٠ سم × ٣١٠ سم



شكل رقم (١٣٤)
إبراهيم الدسوقى ١٩٩٧
الخامة : ألوان زيتية على توال
الحجم : ١٠٠سم × ٧٠ سم

شادى النشوقاتى (١٩٧١) :

تخرج شادى النشوقاتى من كلية التربية الفنية عام ١٩٩٤ ، وقد بدأت مشاركته الفنية قبل التخرج ، كما حصل النشوقاتي على درجة الدكتوراه في فلسفة التربية الفنية من جامعة حلوان في عام ٢٠٠٧، وكانت رسالته العلمية بعنوان "دور فنون وسائط الميديا فى التعبير عن الهوية الثقافية للمجتمع المصرى المعاصر" وهو واحد من الفنانين الذين نالوا دعم كبير من الموسسات الرسمية ، حيث تم الدفع به كمشارك وأحيانا ممثلا لمصر فى العديد من المعارض الدولية ، حيث تجاوز عددها الثلاث عشر معرضا دوليا فى الفترة من ١٩٩٦ وحتى ١٩٩٩ ، تضمنت تمثيله للجناح المصرى فى بينالى فينيسيا عام ١٩٩٩، وقد عرضت مشروعاته الفنية بالعديد من المعارض الدولية، مثل متحف موري للفن المعاصر بطوكيو، ومركز بومبيدو بباريس، وجاليري تيت بلندن ، وهى فرص لم تتح للعديد من شباب الفنانين من أبناء هذا الجيل .

يعد شادى النشوقاتى من الفنانين المجتهدين أصحاب الرؤية والقدرة على تقديم أعمال فنية مبهرة بصريا ، بالتوازى مع القيمة الفنية التى يحتويها العمل .

بدأ شادى النشوقاتى كمصور تجريدى يلامس حدود التشخيص من بعيد ، عالج فى أعماله الأولى موضوعات إنسانية عامة ذات صلة بواقع المجتمع المصرى ، حيث تبدو أعماله الأولى مجموعات من الخطوط والألوان ، ومساحات من الفراغ ، ومساحات من الألوان تحيط بها خطوط سوداء .

ويعد النشوقاتى مثالا حيا للأندفاع نحو الأتجاهات التجريدية الحديثة التى كانت تمثل التوجه العام فى تلك الفترة ، فهو يميل إلى التعبير عن طريق المساحات اللونية وقيمها الفنية ، كما يميل إلى التأكيد بالخط الذى يضم التباين بين حدين، مثلما يكشف التناظر بين مساحتين ، ثم الخط الذى هو مرتهن بتوتر الصورة وثرائها وفى قيمته حين يكّون شكل ما داخل العمل .

وبدون تلك الوحدة الثنائية بين اللون و الخط عند النشوقاتى، لا يكون العنصر قد أتى بمعناه فى الصورة ، ولا تكون السمة العامة للعمل قد اكتمل وقعها وحفرت ملامحها وجمالها .

وفى حوار أجراه الباحث مع الفنان ، وفى سؤاله عن الرسالة الاجتماعية لفن التصوير من وجهة نظره ، يقول " أنا لا أهتم بالرسالة الاجتماعية للفن .. فمن وجهة نظرى انه ليس من الضرورى أن يكون للفن رسالة اجتماعية ، فهذا من شأن الميديا مثل المسلسلات والأفلام والأغانى ، أما الفن فله دور آخر وهو تنشيط و شحذ الخيال و الحث و الهام التفاعل الفكري والتعبيري ، أما الرسائل التوعوية للمجتمع فليس مكانها الفن البصري ، بل مكانها الفنون الجماهيرية الواسعة الانتشار و بالتالي فكل أعمالي ليس ليها دور اجتماعي بل لها دور ابداعي غير موجة لاصلاح مجتمع ولا التأثير عليه اجتماعياً ولا أخلاقياً " .

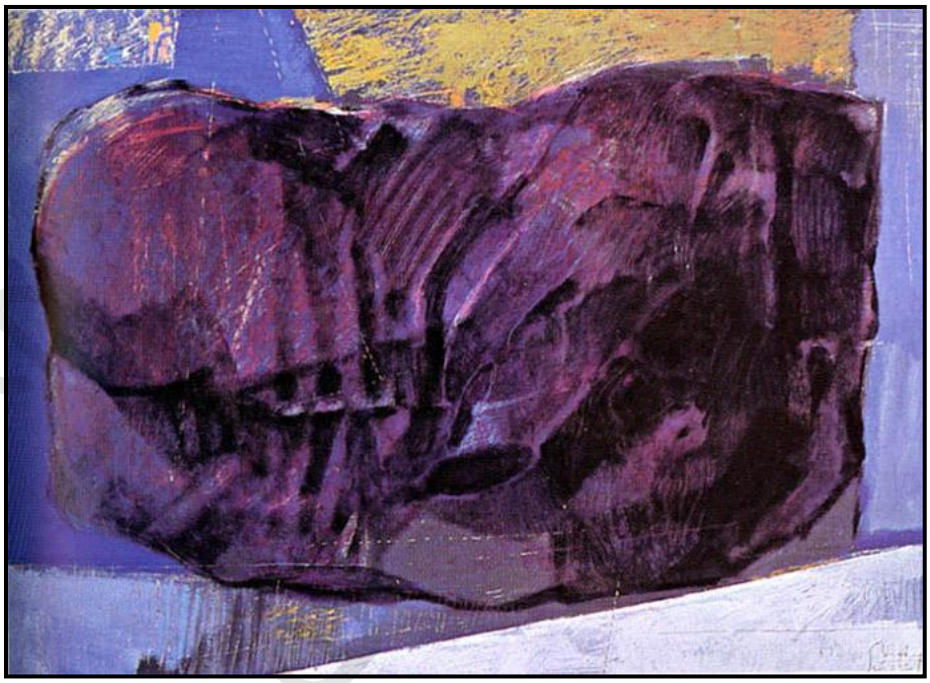
ويستمر النشوقاتى فى توجهه الحديث فيقدم العديد من الأعمال المركبة بالإضافة إلى إستخدامه للعديد من الخامات المتنوعة داخل العمل .

شكل رقم (١٣٥)
شادى السيد أحمدالنشوقاتى
اسم العمل:علاقات
سنة الإنتاج:١٩٩٦
الخامة:خامات مختلفة
الحجم:٢٨٠ سم × ١٤٠ سم

obeikan.com

شكل رقم (١٣٦)
شادى السيد أحمدالنشوقاتى
الخامة:اكريليك
الحجم: ٥٠ سم × ٧٠ سم

شكل رقم (١٣٧)
شادى السيد أحمدالنشوقاتى
اسم العمل:الفراشة
سنة الإنتاج: ٢٠١٠
الخامة:خامات مختلفة
١٨سم × ٣٥ سم



شكل رقم (١٣٨)
شادى السيد أحمدالنشوقاتى
الخامة:اكريليك
الحجم:٥٠ سم × ٧٠ سم

opendl.com

مدحت شفيق (١٩٥٦) :

مدحت شفيق مواليد ١٩٥٦، بدأ في الاشتراك في العديد من المعارض بإيطاليا والعديد من دول العالم منذ الثمانينيات، ولكن جاءت إطلاقته الحقيقية في عام ١٩٩٥ عندما فاز الجناح الذي مَثل فيه مصر وأثنين من الفنانين المصريين ببينالي فينيسيا الدولي بالجائزة الكبرى) الأسد الذهبي) ، وتقتني أعماله العديد من المجموعات الخاصة والعامة في العديد من دول العالم، ويعتبره متحف الميتروبوليتان بنيويورك أحد أكثر الفنانين أهمية في العالم العربي المعاصر، وتم توثيق أعماله في كثير من كتب التاريخ الفني ومنها: " رؤية جديدة : الفن العربي في القرن الواحد والعشرين " المنشور في ٢٠٠٩ ل تايمز وهدسون، وكتالوج معرض " Settimo Splendore "فيرونا عام٢٠٠٧ لـ مارسيليو.

يعتبر الفنان المصري مدحت شفيق ، المقيم في إيطاليا منذ أربعين عاماً، واحدا من الفنانين الذين تجسد أعمالهم تلك العناصر التاريخية، وتأثيراتها على نظرتنا للماضي والحاضر والمستقبل ، فهو دائما ما يقول :" إن هناك حاجة إلى بوصلة مرشدة للوعي في خضم هذا السيناريو الهائل سريع التغير، وإلى وسيلة تساعدنا في إعادة توجيه أنفسنا في حيز مكاني وزماني دائم التطور".

فالفنان شفيق يحاول بلغته الشعرية وتأمله الفكري، أن يتسامى فوق هذا الواقع المعقد ويعمل على تطهيره، متطلعاً لاستعادة الجمال والتوازن، والانسجام والأخلاق، والأحلام والسحر، والأثر الروحاني .

ويطير الفنان وينزلق مجازياً عبر سيناريوهات التاريخ البشري، معطياً الأشياء البسيطة والعاطفية معاني أكثر بلاغة، ومستعيداً شظايا كانت عجلة الزمن قد تركتها طي النسيان .

يقول الفنان شفيق "إن أعماله عبارة عن بصمات فنية مركبة، تحاكي الذات الإنسانية في ضرورة تحولاتها المستمرة، ذلك لأن الفن المعاصر، هو ابن المجتمع ونتاج التغيرات الحياتية الدائمة بالمعنى الإبداعي ويعتقد أن اللغة الفنية تخاطب حساسية المتلقي، خاصة من لديه إستراتيجية اجتماعية عليا على المستوى الأخلاقي والإنساني ، فالفن يحاكي الذات

الإنسانية ويعمل على تهذيبها والارتقاء بها إلى طبيعتها الإنسانية ، وعلى العموم، تعمل الفنون والآداب والفلسفات كلها على تقريب الإنسان من واقع أجمل، وتعطي له أفقا للحلم بالاستنارة.

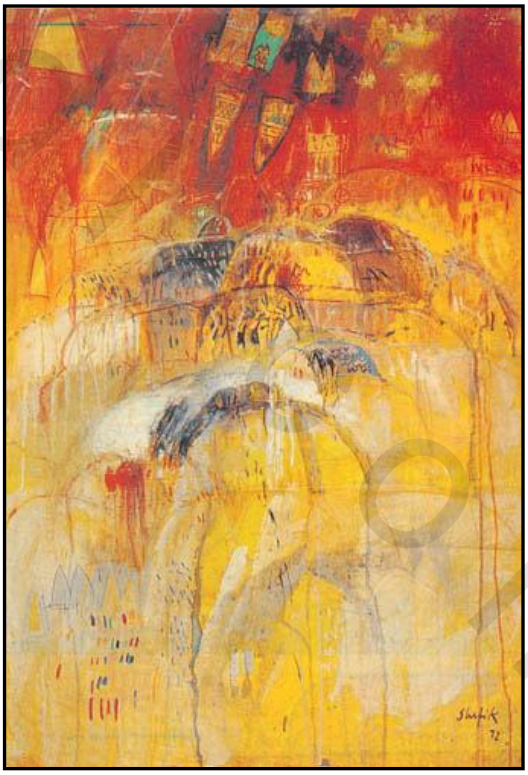
ويضيف الفنان شفيق، رداً على سؤال حول مكانة الفنون العربية بالمشهد الثقافي الكوني الراهن، أن الفنانين العرب المعاصرين يحاولون اللحاق بما فاتهم، من خلال وصل حاضرهم بجذورهم الفنية، ذلك لأن الخط العربي هو موطن الجمال التجريدي، المفتوح إلى ما لانهاية، بالمعنى الميتافيزيقي، وبالتأكيد يصلون بمحاولاتهم إلى آفاق أرحب، ستحجز قريباً جداً لهم مكانة عالمية مرموقة، خصوصاً أن هناك فرصة كبيرة لملء الفراغ القائم في المرحلة الراهنة على مستوى تراجع الفنون الغربية بشكل عام .

ويأخذنا شفيق في رحلة إلى الزمن الماضي آخذاً معه حنينه بألوانه الزاهية والورق المصنوع يدوياً وورق الذهب والحرير والشاش، كلها خامات الشرق وبها تبدأ الرحلة نتجول خلال متاهه الواقع والخيال بدون أجوبة.

ومن خلال معرفتنا لعالم شفيق الفني يتميز أسلوبه بقوة التعبير والثراء في معرفته لتوزيع أدواته الطبيعية مع الحفاظ على تماسك عناصره الفنية، كما يحاول الفنان بلغته الشعرية وتأمله الفكري ونبرة خطابه التشكيلي إلى استعادة الجمال والأحلام والسحر، وأن يتسامى فوق هذا الواقع المعقد متطلعاً إلى التوازن، والانسجام والأثر الروحاني.

ولقد نجح الفنان في صياغة مفرداته وأدواته من مواد طبيعية، كالقطن والورق والأقمشة المصبوغة وقطع الخشب، فيما تشكل مساحيق الأصباغ، والأكريليك والجص والفحم، إلى جانب أوراق الذهب والمواد المعاد تدويرها، كأجزاء من عملية كيميائية تتميز بها أعماله الفنية وإنتاجه الذي يتسم بالقوة والرقة معاً.

شكل رقم (١٣٩)
مدحت شفيق
الخامة: وسائط متعددة



شكل رقم (١٤٠)
مدحت شفيق
الخامة: وسائط متعددة

شكل رقم (١٤١)
مدحت شفيق
الخامة:وسائط متعددة

الفصل الخامس

المحافل الفنية المؤثرة فى تلك الفترة وأثرها على المجتمع

- صالون الشباب .

obeikandl.com

صالون الشباب :

عند الحديث عن شباب الفنانين المصريين فى تلك الفترة يجب الإشارة إلى مسابقة صالون الشباب ، هذا المحفل المحلى الذى بشأنه أن يكون بمثابة البوابة للفنانين المصريين الشباب دون سن الخامسة والثلاثون والذيم من شأنهم ان يقودوا الحركة التشكيلية فيما بعد .

الشباب هم جوهر المجتمع بكل مكوناته ، وفن الشباب ليس مجرد تعبير ، وإنما هو انعكاس لمؤثرات إيجابية وسلبية تمثل حركة المجتمع الفكرية ، وتخرج من خلالها بقوة التعبير الضرورية للتوجه نحو المستقبل ، ولعل اهتمام الدولة بإنشاء صالون الشباب يأتي في سياق استيعاب هذه الطاقة المحركة ورصد توجهاتهم و توجيهها أيضاً ، في الوقت الذي تلبي طموحاتهم الذاتية . ولعل نجاح هذه التجربة - رغم ما شابها من سلبيات - يؤكده هذا الإقبال المتزايد على دورات الصالون الذي رصدت له جوائز ضخمة وأتيحت مجالات جديدة للتسابق .

صالون الشباب هو معرض يقام سنوياً لعرض إبداعات الشباب تحت سن الخامسة والثلاثين برعاية وزراة الثقافة المصرية ، بدأ نشاطه عام ١٩٨٩ ، عندما افتتح المركز القومي للفنون التشكيلية الدورة الأولى منه ، وكان الصالون الأول محملاً بطموحات كبيرة وآمال عريضة ، سبق الافتتاح لقاءات موسعة وطويلة لتدارس الفكرة ووضع مقومات تحقيقاً لأهدافها ، كما واكب ذلك حملة إعلامية واسعة ، وكان ذلك هدفاً أساسياً لإنجاح الفكرة ، وصار الإعلام المسموع داخل تجمعات الشباب ، ورصدت جوائز كبيرة للصالون في مختلف مجالاته التقليدية كالرسم والتصوير والحفر والنحت والخزف ، والغير تقليدية (آنذاك) كالفوتوغرافية والأعمال الفنية المركبة .

كما أنه قد تعددت الرؤى والآراء المتباينة بشأن صالون الشباب بين النقاد والمهتمون بالشأن الثقافى ، فمثلا في شهادته عن واقع صالون الشباب يقول الفنان فرغلي عبد الحفيظ "إن الصالون يعد من الأعمال الإيجابية التي شهدتها الحركة التشكيلية في العقد الأخير من القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين ، وقد حقق الصالون فرصاً حقيقياً للشباب في سبيل الارتباط بالفن والاطلاع على أعمال أقرانهم في كافة أنحاء العالم ، والاشتراك في محافل

فنية عديدة ، كما وفر الصالون إمكانية مادية من خلال الجوائز وأيضاً تقديم الفنانيين للساحة العالمية .

شهد الصالون بعد ذلك تراجعاً لسببين : أن الشباب فقدوا اتصالهم بالوطن وكذلك فقدوا اتصالهم بالجذور والتراث واتجهوا لتفعيل الميكنة بشكل زائد ومبالغ فيه ، لمجرد اللحاق بعجلة العالمية ومواكبتها ، ويضيف فرغلي عبد الحفيظ : " كنا ننتظر منهم التأني ؛ لأن مصر ذات شأن كبير في تاريخ الفن لا ننكر ضرورة المغامرة والتمرد والتجديد لدى الشباب لكن لابد أن يكون هذا التمرد وهذه المغامرة مع عدم نسيان الوطن والارتباط به .. لقد كان الصالون إيجابياً وجميلاً للغاية في بداياته ، لكنه تراجع بالتوازي مع تراجع مستوى بينالي فينيسيا ؛ مما يعني أن هناك ارتباكاً عالمياً وخلطاً في الأوراق ، فمثلاً الفيديو أرت لابد أن يخرج من عباءة الفن التشكيلي أى مجاله الأساسي " السنيما " لأن الإنتاج الفني في مجال الفيديو قائم على "الميكنة" بشكل رئيسي ، فمن الممكن أن يُقام للفيديو آرت بينالي خاص به بعيداً عن ساحة الفن التشكيلي وفعالياته ، وقد لاحظنا في بينالي فينيسيا الأخير (٢٠٠٧) إرهاصات لعودة العمل الفن التصويري ذا اللمسة الإنسانية ، وأنا أشجع عودة اللوحة والتمثال والتجهيز فى الفراغ في صالون الشباب ".

الفنان صبري منصور :

في شهادته عن صالون الشباب يقول الفنان صبري منصور " أن معظم المشاركين من الشباب في الصالون يتبعون أساليب ومناهج الفن الأوروبي ؛ مما يعطلهم عن البحث وراء ذواتهم الفنية ، وسماتهم الخاصة ، ويحولهم إلى مجرد ناقلين وتابعين في مرحلة من أخطر مراحل العمر الفنية ، وهي مرحلة التكوين ، ووضع الأساس لشخصية فنية تتميز بالأصالة والابتكار والإبداع ، وللأسف فإن الصالون سار على هذا النهج منذ البداية ، كما أسهم التحكيم بشكل رئيسي في هذه الفجوة الهائلة " .

ويرى صبري منصور أن صالون الشباب بهذا الأداء والمفاهيم لا يمكن أن يخرج فناناً مصرياً خالصاً لأن الأداء يعتمد على " المظهرية " ومحاولة مسايرة التجارب الحديثة بدون امتلاك

الفنان لفكر أو رؤية خاصة ، يقول صبري منصور :" أراهن على وجود تشابه كبير في أعمال الشباب وتجارب فناني أوروبا وأمريكا ، وإذا نظرنا إلى فكرة إقامة معرض للشباب معنى ذلك أننا نعرض لخبرات متكاملة ، فكيف مع هذا تضم لجان التحكيم ضمن أعضائها شباباً ، فالحقيقة إن هذا خطأ كبيراً ؛ لأن نوعية الجوائز أيضاً تعكس نوعاً من التوجيه ومن الطبيعي في ظل هذا الأداء أن يظهر نوعين من الشباب أحدهما يتجه إلى الأداء الجاهز والنوع الآخر الحقيقي الذين يجاهدون لإثبات أنفسهم ، وما يتم هو إعطاء جائزة لنموذج ثم يتم تقليده في الدورات التالية ".

الناقد عز الدين نجيب :

يتحدث عن صالون الشباب قائلا " صالون الشباب كان متغيراً كيفياً هائلاً في الحركة الفنية المصرية منذ أواخر الثمانينات ، فقد كان مبشراً ونذيراً : مبشراً أولاً بظهور جيل جديد واعد يثري الإبداع بجسارة التجريب ورؤى العصر ، ويخصّب الحياة الفنية بدماء جديدة منفتحة على العالم ، ومؤكدة في ذات الوقت انتمائها لتاريخها وحضارتها ومجتمعها ، فتدفع الحركة إلى الأمام بعد أن ركدت وتباطأت خطاها متعثرة في أشكال مفتعلة أو تقليدية جامدة ، ثم كان ـ ثانياً وبعد سنوات قليلة من انطلاقه – نذيراً باندفاع الشباب في اتجاه عكسي لما كان مأمولاً منه في البداية تماماً ، فأصبح التجريب مضغاً لنفايات الحركة الفنية المستهلكة في الغرب ، وأصبحت رؤى الإبداع الجديدة إعادة إنتاج لرؤى قديمة في محافل أوروبية عبرت عن زمانها ومكانها ، فقلدها الشباب دون وعي بإمكانات تجانسها مع زماننا ومكاننا ، وأصبح الانتماء إلى الجذور اقتلاعاً من أي ارتباط بتراث أو هوية ، وابتعاداً عن أية أسس جمالية قامت عليها الفنون الجميلة عبر تاريخها حتى أصبحت اللوحة والتمثال وقطعة الحفر مجرد نماذج متحفية من مخلفات الماضي ، وهنا أتكلم عن عموم التجربة عبر مسارها الطويل ، متحفظاً في ذات الوقت بوجود استثناءات رائعة وعديدة من الفنانيين الشباب ، استطاعوا بمواهبهم ووعيهم الإفلات من هذا الموقف ، ونحتوا مواقع ثابتة لهم في مسار الحركة الفنية .

وأنا لا أحمل الشباب وحدهم هذه النتيجة ، بل أحمّلها أساساً للإدارة الثقافية الرسمية المعنية بالصالون منذ نشأته ، ولقد اتخذت هذ الإدارة ـ مع ما شكلته من لجان وقدمته من

جوائز وقامت به من حملات تنفيذية و إعلامية - موقف الوصاية والأبوية ، وأعطت الشباب القدوة والنموذج والشحن الفكري المضلل ، وكانت الإغراءات بالمضي في هذا الاتجاه فوق ما يستطع مقاومته شباب لم يهضم جيداً حضارة بلاده و تاريخها ولم يتشبع بقيم تراثها .

لا أذهب إلى أن الإدارة الثقافية الرسمية كانت تسعى إلى نفس الأهداف ، بل أعني أنها كانت تمضي بعيون لا ترى إلا وجهاً واحداً من الحداثة وتجعل منه قدس أقداسها ، وهو مسايرة العصر بكل انجازاته الحداثية ، وقس على هذا أزمات العقل والفن والقيم ، ولا أعمم ذلك بالطبع على مجمل الحضارة الغربية ، فهي تحتوي الكثير من قيم التقدم ورؤى الإبداع القائمة على احترام الإنسان وخصوصيات الشعوب وإرثها الحضاري ، ولا تكف عن النقد الذاتي لتلك الحضارة المأزومة ، وذلك هو الجانب الذي لم يكن محل نظر أو اهتمام من الأوصياء على الصالون ، فكانت نية هؤلاء حسنة بغير شك وهم يشجعون تلاميذهم الشباب قائلين : مزيداً من التمرد والجنون ، مزيداً من الركل لكل ما هو قديم . وعندما انفلت التلميذ كالمارد من القمقم ، قالوا وأسفاه لقد خيب الشباب آمالنا فلم يكن ذلك ما أردناه ، لو شئنا الطريق الصواب ، فلنترك للشباب صالونهم بأنفسهم وأن يصنعوا له ببريق الجوائز ، ولتكن لهم في جيل الأربعينات أسوة حسنة .

الفنان / أحمد عبد الكريم

يرى الفنان أحمد عبد الكريم أن صالون الشباب كان انفتاحا جديدا على الحركة الفنية ، حيث استطاع الصالون أن يفرز أجيالا جديدة فى مسار الحركة التشكيلية ساهمت هذه الأجيال بشكل رئيسى فى دفع هذا المسار فى جميع المجالات .

وقد أظهر الصالون بمرور الوقت التباين الواضح بين الأجيال خاصة فى الأشكال الموروثة من الفن التراثى.

لكن هناك سلبية لا يمكن تجاوزها أو إغفالها وهي التدخل الواضح للفنان أحمد فؤاد سليم في تغيير توجهات الصالون وفق مزاجه الشخصي لمدة خمس سنوات متتالية ، ويعد هذا الأمر سلبية بارزة أسهمت في إسقاط الصالون لفترة تم خلالها رفض كثير من الأعمال المميزة ؛

لأنها لا تتوافق مع هذا التوجه والأعمال التي لم تكن تحصل على جوائز كان سليم يمنحها جائزة (الأيكا) تحدياً للجنة الفرز والتحكيم ، والذي يدل على ذلك أن معظم الذين حصلوا على جوائز الفنان . أحمد فؤاد سليم لم يستمروا في الحركة التشكيلية إلا فيما ندر مثل أيمن السمري وعادل ثروت وعماد أبو زيد وضياء داود بحكم أنهم أعضاء هيئة تدريس بكليات الفنون وعلى هذا فأنا أسأل أحمد فؤاد سليم : أين وائل شوقي وآخرين ممن استسلموا لمزاجه الشخصي ..؟ ويضيف الفنان عبد الكريم أنه اتفق مع مؤسسي جماعة ٩٣ على إسقاطها والتراجع عن الاستمرار بها ، وكان تنفيذ هذا القرار في يوم مولدها وذلك ـ كما يقول الفنان أحمد عبد الكريم ـ عندما اكتشفنا أننا سنكون أداة لأحمد فؤاد سليم .

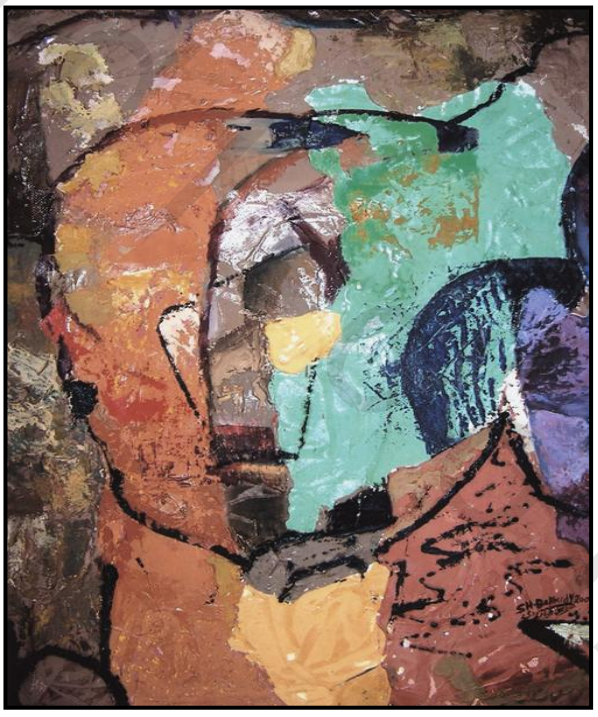
ويشبه أحمد عبد الكريم صالون الشباب ببورصة الأوراق المالية ؛ حيث مؤشرات الهبوط والصعود حسب القائمين عليه وما يتضمنه من ثقافات وقناعات تؤكد وجهة نظر هؤلاء . ومع هذا فإنني أتمنى استمرار الصالون كظاهرة فنية إيجابية وعدم ارتباطه بتغيير القيادات [١].

ويرى الباحث أن التوجه الفنى العام أو الرسمى فى تلك الفترة كان ينحو منحا واحدا وهو التطلع إلى الإرهاصات الغربية واتخاذها قبلة للتتبع سواء كان ذلك فى المسابقات الفنية المحلية كصالون الشباب والمعرض العام والدولية كالبينالية وغيرها ، و كما ذكرنا من قبل عن كيفية تأثر الفن فى مصر عموما برؤية وتوجه الوزير فاروق حسنى الذى ذكرنا انه واحد من اهم فنانى الحركة التشكيلية فى تلك الفترة فكانت أساليبه وتوجهاته لها أثر واضح على الأعمال الموجودة فى الصالون .

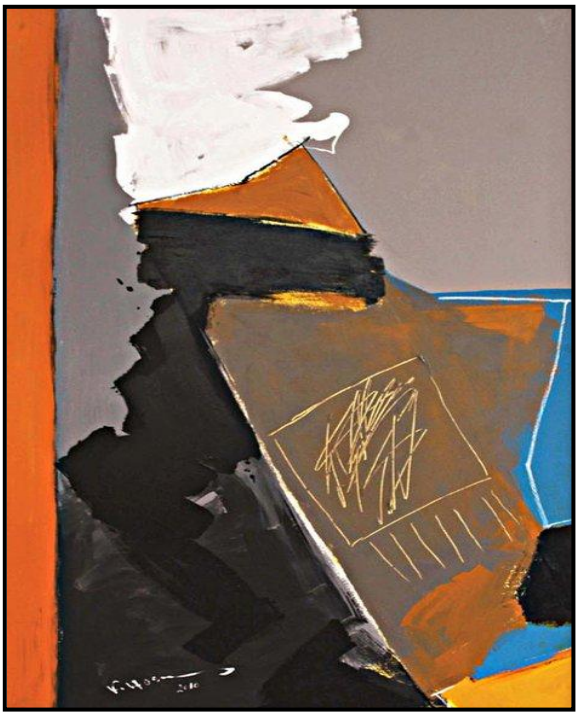
(١) عادل محمد مصطفى الصعيدي ، رسالة ماجستير ، صـ ٨٢

شكل رقم (١٤٢)
لوحة فائزة فى صالون الشباب
ألوان زيتية على توال

شكل رقم (١٤٣)
لوحة لفاروق حسنى
ألوان أكريلك



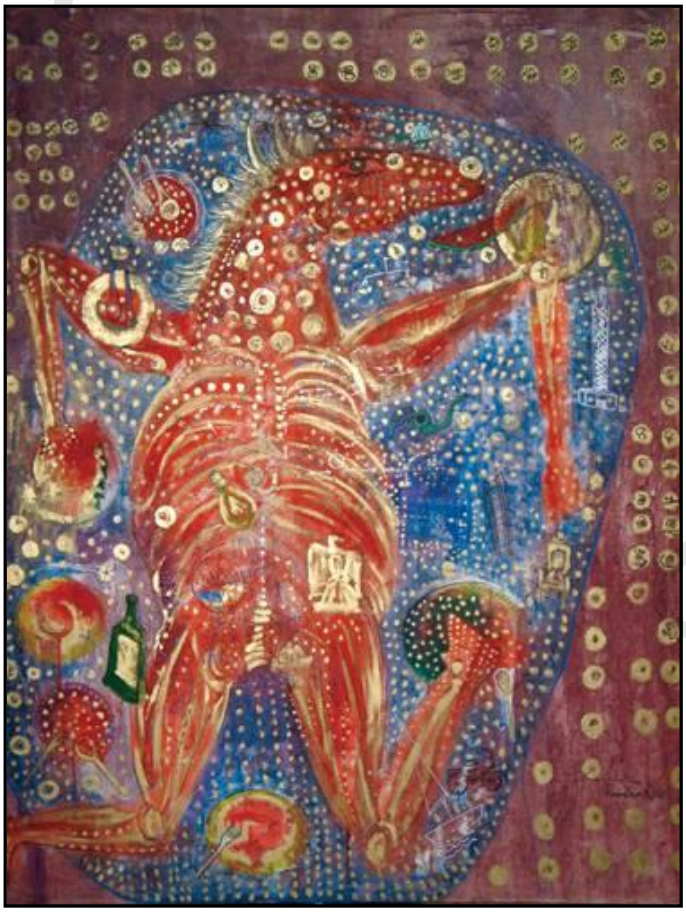
شكل رقم (١٤٤)
لوحة فائزة فى صالون الشباب الـ ١٩
شيرين عبد الحكيم محمود البارودي
ألوان زيتية على توال



شكل رقم (١٤٥)
لوحة لفاروق حسنى
ألوان أكريلك

التقييم والمعايير فى صالون الشباب:

تسبب التقييم وخصوصاً في مسابقات صالون الشباب في حدوث الكثير من الإحباطات لدى العديد من فناني ذلك الجيل ؛ حيث لم يستطع المسئولين أن يضعوا آلية موحدة لتقيس القيمة في العمل الفني ، فجاءت النتائج في كثير من الأحيان صادمة ، حيث أصبح من الصعب فهم حيثيات منح الجائزة هل هى المهارة المتبعة فى العمل أم الفكرة والمضمون أم مواكبة الحداثة ، مما أوجد علامة أستفهام كبيرة على الشفافية المتبعة فى منح الجوائز ، وفيما يلى مجموعة من اللوحات الفائزة فى دورات مختلفة للصالون ويرى الباحث أنه من الصعب الجزم بمدى أصالة وجودة العمل الذى نال الجائزة.



شكل رقم (١٤٦)
جائزة التصوير صالون الشباب الـ ٢٣
رمضان عبد المعتمد سيد
ألوان زيتية على توال

شكل رقم (١٤٧)
جائزة التصوير صالون الشباب الـ ٢٣
أحمد محمود حسن قاسم
ألوان زيتية على توال

شكل رقم (١٤٨)
جائزة التصوير صالون الشباب الـ ٢٣
أحمد صبرى محمد القط
ألوان زيتية على توال

الفصل السادس

الثورة المصرية والتعبير عنها

- فن الجرافيتى .

obeikandl.com

فن الجرافيتى

مقدمة :

تعد ثورة يناير هى إجابة للأوضاع الاجتماعية التى قد تم ذكرها من قبل ، ولقد حاولت تلك الثورة ان تغير من النظام الاجتماعى والفكرى والثقافى فى مصر .

لم توجد ثورة مهد لبدايتها الفن، وعبر عنها وتابع مسيرتها، واستمر يثابر على تحقيق أهدافها كثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، حيث لعب الفن فيها دورا هائلا في توحيد الأراء والأفكار والأهداف والمسار والأنجاز ، فكانت اللغة البصرية المصحوبة باللفظية من أهم سمات التواصل بين أفراد الشعب، حيث عبر الفن في البدء عن سلبيات النظام السياسي بشكل ساخر، مع دعوة مستتره للتخلص منه.

فقد شهدت مصر أحداث سياسية وفكرية واجتماعية متعاقبة وتطورات سريعة جعلت لغة العنف تسود بكافة أشكالها البصرية واللفظية، عبر بها الانسان المصري من خلال رسوم حوائط الشوارع – بكل طوائفه الاجتماعية- عبر ثوراته التعبيرية، وردود أفعاله تجاه ما مضي وما يرى من أحداث تسوء أمنه وأمانه على أرض بلاده، مسجلا مايرغب في تغييره بشكل سلمي، فكان للفن الجرافيتي المصري الذى يعد أحد روافد فن التصويرالمعاصر قدرة على التعبير عن أحداث ثورة ٢٥ يناير بمختلف اللغات الفنية سواء للمتخصصين في الفن او غير المتخصصين.

خارج براويز التلفزيون وأوراق الصحف استطاعت كتابات ورسوم الجرافيتي على الجدران أن تصنع إعلاما مغايرا ذا طابع فني ثوري، فيكفى أن تملك علبة "إسبراي" وفكرة جديدة لتصبح واحدا من موثقي الثورة المصرية.

obeikandi.com

نشأت فن الجرافيتى :

الجرافيتي.. هو فن الرسم على الجدران باستخدام أدوات خاصة وبطريقة فنية معينة، للتعبير بحرية برسومات أو كلمات أو عبارات، تستهدف نقد قضايا أو أحداث بعينها، سواء كانت سياسية أو اجتماعية، وتستخدم كنوع من أنواع الاحتجاج أو التأريخ لحدث ما ، مع معرفة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أدت لقيامها مع شرح لأحداثها أول بأول .

وهو عبارة عن رسومات أوأحرف يتم وضعها على مكان عام ظاهر مثل الجدران والجسور، ويعود تاريخ هذا الفن إلى عهود الحضارات القديمة، مثل الحضارة الفرعونية، والإغريقية، واليونانية، والرومانية ، وقد طرأت عليه العديد من التغيرات، وتطور على مر الزمن، إلى أن ظهر فن الجرافيتي الحديث في الستينيات من القرن الماضي في أمريكا اللاتينية ودول شرق أوروبا .

يستخدم الجرافيتى لإيصال رسائل سياسية واجتماعية وكشكل من أشكال الدعاية، وقد اشتهر بأنه فن الثورة الذى تألق وشارك الشعب فى أيام غضبه، فكان أكثر تأثيرا من الأغانى والأشعار.

انتشرت ثقافة الجرافيتي في مصر باندلاع ثورة ٢٥ يناير، وقد كانت تلك الثقافة موجودة بشكل ضئيل في السنوات التي سبقتها، وعند اندلاع الثورة صارت بمثابة الشرارة التي فجّرت تلك الثقافة، وجعلتها تغزو معظم جدران شوارع وميادين الثورة.

من خلال أعمال الجرافيتي التي نفذها مجموعة من شباب فناني الثورة تأكيداً على استحقاق الشعب المصري لأهم أهدافها وهو الديمقراطية وتحقيق العدالة الاجتماعية ، حيث نجد طابعاً نقدياً وتوثيقا قريباً بروحه من منتجات فنية عالمية ذات طابع ثقافي قائم على جعل الفن أداة لتوثيق الأحداث المهمة لدى الشعوب.

تأثيره على المجتمع :

يمثل فن الشارع أو الجرافيتي صوت من لا صوت له ، ويأخذ هذا الفن أهمية خاصة في حالة الأزمات الاقتصادية والثورات، حيث أخذ على عاتقه، في حالة الثورة المصرية على سبيل المثال، توصيل صوت من لا يملكون إعلام الدولة وأدواتها في السيطرة، وفي رحلته هذه يستخدم الحوائط والشوارع كمساحة للإبداع تتحدى مفهوم الملكية الخاصة.

وفي أعقاب الاحتجاجات التي تتجدد كل يوم في كل أرجاء البلاد، ملأت خطوط فناني الجرافيتي الحوائط والميادين المصرية بإمضاءات مستعارة صنعت ثورة وإعلام شارع ونجوما غير قابلين للموت، تصدقهم دون أن تعرف أسماءهم فقط هوية واحدة تجمعوا في إطارها هي فن الجرافيتي والرسم في الشارع، حتى تحولوا هم أنفسهم إلى فكرة تعبر عمن يعيشون فوق تراب ذلك البلد، وتحركهم، وتصنع أحداثهم إذا لزم الأمر.

ويظهر لنا هذا الفن مدى الجمود الذى عانى منه فن التصوير المتعارف عليه فى التعبير عن قضايا وأزمات الوطن الحقيقية والتفاعل مع قضايا المجتمع ، فهو ليس سلعة ولا ملكية خاصة فبمجرد أن يخرج العمل من جعبة الفنان فإنه يصبح ملكا للجميع ففن الشارع لا يعرف الفنان الفرد بمعناه الكلاسيكي، فهو مجهول في معظم الأحيان وإن لم يكن، فهو متقبل لتغيير منتجه الفني وتطوره على الحائط .

اتخذ الجرافيتي مراحل مختلفة منذ بدء الثورة وحتى الآن، وتشكّلت ائتلافات وجماعات من طلبة كلية الفنون التطبيقية والفنون الجميلة، ورابطة فناني الثورة وبعض الفنانين المستقلين.

ومنذ بداية الثورة عبّر الفنانون عن تفاعلهم مع الأحداث والقرارات التي كانوا يتابعونها عن كثب، برسمهم على أرضية ميدان التحرير والحوائط والجدران في معظم المناطق المحيطة به، كما استخدموها في التعبير عن احتجاجهم على الوضع القائم ورفضهم لسياسات معينة، والتحريض ضد أشخاص ورموز بعينها، وقد انتشر ذلك الفن بصورة كبيرة، ولم يقتصر على ميدان التحرير أو القاهرة فقط لكنه امتد ليشمل محافظات الجمهورية.

فن تفاعلي بالسليقة

لا تقتصر رسومات أو كتابات الجرافيتي على الفنانين فقط، وهذا ما يميز هذا الفن ويجعل له خصوصية فريدة، بل يساهم فيه الجميع الثوار والمتظاهرون والمارة أيا كانت قدراتهم الفنية.

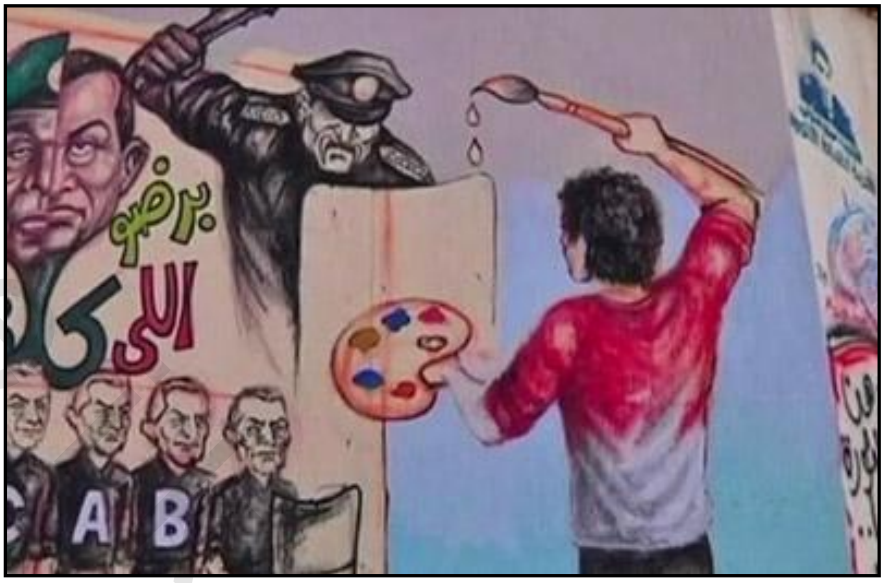
تعد أهمية الأحداث المرتبطة بثورة ٢٥ يناير دوراً واضحاً في انتشار فن الجرافيتي الذي يعد نوعاً من أنواع الفنون التشكيلية الهامة التي تفتقر لوجود مراجع توثيقية ، خاصة في منطقتنا العربية حيث كان يعد نوعاً من الفنون المرفوضة لاحتوائه على رسومات وكتابات نقدية وتهكمية للواقع ، كما أنه من الفنون التي تفتقد عامل الاستمرارية لسرعة تعرضها للتلف لسوء الخامات المستخدمة في التنفيذ ، وعدم تمشيها مع السطح الحامل ، فضلاً عن تحطيمها من قبل السلطات ومطاردة منفذيها من الشباب الغاضب على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ومع أحداث ثورة ٢٥ يناير في مصر انتشرت أعمال فن الجرافيتي بشكل ملفت للنظر الأمر الذي يتطلب المزيد من الدراسة والبحث خاصة في مجال الفنون التشكيلية أو العلوم الاجتماعية والإنسانية، وتعد ظاهرة انتشار فن الجرافيتي أثناء الأحداث التاريخية لثورة يناير لها دورها التوثيقى في مسايرة الأحداث بتسجيلها وتوصيلها للآخر في شكل على هيئة رسومات وكتابات على الأسطح الجدارية المختلفة مما جعلها من أهم المدونات والوسائل الأعلامية التى ساهمت على نجاح الثورة .

ولما كان لثورة ٢٥ يناير مردوداً عالمياً واسعاً قوبل بالاندهاش والدعوة للإقتداء لشكلها السلمي وطريقتها الحضارية المبهرة، حيث توحد الشباب على هدف واحد وعبر عن متطلبات ثورته بأساليب حضارية متنوعة واجه بها قوة العسكر وبطش النظام ، فكان من أهم تلك الوسائل الملحوظة فن الجرافيتي ، حيث قام الشباب بتنفيذ أعماله منذ بداية الثورة في ميادينها الأولى الثلاث (ميدان التحرير والأربعين والقائد إبراهيم) ومنها انتشر إلى باقي مدن الجمهورية ، وحملت تلك الأعمال موضوعات وعناصر جمعت مابين فني الرسم والكتابة بخامات وأدوات مختلفة ، وكما سبق القول بأن هذا النوع من الفنون يعد فناً وافداً على ثقافتنا العربية والشرقية ، لذلك وجدت فيه بعض التأثيرات الغربية الواضحة والجلية بسبب كون هذا

الفن الآن من أهم الفنون انتشاراً وتميزاً بثقافته العالمية التي لا وطن لها فكل المدن العالمية الآن تمارسه بشكل يتشابه فيه الشكل والمضمون من خلال تشابه العناصر والموضوعات.

شكل رقم (١٤٩)
واحدة من أعمال الجرافيتى

شكل رقم (١٥٠)
واحدة من أعمال الجرافيتى



شكل رقم (١٥١)
واحدة من أعمال الجرافيتى

شكل رقم (١٥٢)
واحدة من أعمال الجرافيتى