الدورية العلمية لكلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية
Scientific Journal of the Faculty of Fine Arts Alexandria University
SJFA
Print ISSN: 2356-8038 Online ISSN: 2535-227x

الرمزية فى التصوير المصرى الحديث والمعاصر

وليد محمد عبد الله قانوش[1]

الملخص

يتناول هذا البحث موضوع الرمزية فى التصوير المصرى الحديث والمعاصر ، ويبدأ فى تحديد المفاهيم الأساسية للمصطلح وتطور استخدامه تاريخيا ، بدءا من المرحلة البدائية مرورا بالحضارات المتعاقبة ، وصولا إلى بزوغ (الرمزية) كإحدى القيم الفنية فى فنون العصور الحديثة ، ويوضح البحث كيف بدأ ذلك فى الأدب وانتقل سريعا إلى مجالات الفنون البصرية وخصوصا فن التصوير ، مستعرضا لأهم مقدمات ذلك ، وكيف أن الرمزية كمفهوم تواجدت فى فن التصوير حتى قبل ظهور المصطلح نفسه ، وبمصاحبة الصور يقدم البحث الدلائل على ذلك.

وينتقل الباحث بعد ذلك لاستعراض كيف ارتبطت حركة التصوير المصرية الحديثة منذ بدايتها بمفهوم الرمزية ، مستعرضا لعدد من الأعمال الفنية للأجيال المتعاقبة للفنانين المصريين ، بدءا من جيل الرواد وصولا إلى جيل الشباب الحالى .

وتوضح الصور المرفقة بالبحث وما يصاحبها من تحليل أهم ما توصل إليه الباحث فى ذلك الطرح ، من حيث أن الرمزية ليست مدرسة فنية ذات خصائص ، يقتصر حضور سماتها على مجموعة معينة من الفنانين ، وإنما كونها رافدا أساسيا ، وقيمة أصيلة تتداخل باستمرار مع كافة التيارات الأسلوبية ، والمداخل الفكرية المتنوعة

كلمات مفتاحية: الرمزية؛ التصوير المصرى الحديث

المقدمة

لم يتوصـــل الباحثون من علماء الإنثربولوجيا لتعريف دقيق لكلمة رمز أو رمزية، بحيث يكون مقبولا لديهم جميعا، ويمكن تلخيص المعنى العام للفظ (رمز) بأنه " إدراك أن شيئا ما يَقف بديلا عن شيئ آخر، أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الإثنين هى علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العيانى بالمجرد، وذلك على إعتبار الرمز شيئا له وًجود حقيقى مشخص، إلا أنه يرمز إلى فكرة أو معنى محدد "[2]

ويميز العلماء دائما بين الرمز والعلامة، إذ أن المشـــار إليه بعلامة أبســـط بكثير من الفكرة او المعنى المشـــار إليه بالرمز، ويمكن للعلامة أن تصبح رمزا إذا تم نوظيفها فى سياق أوسع دلالة من مجرد معناها المعتاد، بينما لا يمكن فى الغالب إستخدام الرمز كعلامة، إذ أنه غالبا ما يتجاوز معنى الرمز ودلالته حدود التخصـــص والقطع بمعنى واحَد، فالرمز أكثر شـــمولا وإتســـاعا وقابلية للتأويل والإســـتنطاق من العلامة أو الإشـــارة محدودتى المعنى والدلالة، إلا أن دلالات الرموز وتفســـيراتها لا يمكن بأى حال من الأحوال إعتبارها قطعية ذات حدود واضـــحة، إذ أن دراســـة الرموز وتفســـيراتها تختلف جذريا من مجال إلى مجال، ومن زمن إلى زمن، بل ومن مجتمع لآخر، فقد تتغير دلالة الرمز الوارد فى أسطورة قديمة عن دلالته فى قصص دينى أو حكاية شعبية، كما يمكن للرمز الواحد أن يَلقى تفسيرات تصًل إلى حد التباين بين مجتمع وآخر، أو ثقافة وأخرى .

كذلك لابد وأن نعى من البداية أن الرموز نوعان : رموز عامة، يشـــترك فى الإتفاق عليها مجتمع بأســـره، ورموز خاصـــة يتميز بها فنان واحد، فليس هناك ما يمنع الفنان من اسـتخدام بعض الرموز الشـائعة اسـتخدامات ذات دلالة خاصـه به شـخصـيا حتى وإن ابتعد بها عن دلالاتها الأصلية ويستوى ذلك ضيقا أو اتساعا، أوً أن يطور ويستحدث رموزه الخاصة، التى تنبع من تجربته الذاتية ورؤيته الفردية .

وعلى ذلك يمكن القول أن مختلف الدلالات لرمز ما يمكن أن يكون لها صـــلات مع ســـياق ورودها يســـمح دوما بالإنتقال فيما بينها بطريقة شـــبه منطقية، إذا لم نواجه مشـــكلة تتعلق بمفهوم الرمز نفســـه، فالرمزية والترميز تَطورتَ لدى الإنســـانية والمجتمعات لتحجب عن الدنيويين الحقائق المقدسـة، أو تقدم لها تفسيرا مقبولًا، يجًعلها ظاهرة جلية قابلة للإنتقال من شـخص لآخر حسـب إمكانياته الذهنية وحساسيته لمعرفة مفاتيح فكها (شكل ١)

---

[1] الأستاذ المساعد بقسم التصوير – كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية

٢ فيليب سيرنج , الرمز فى الفن – الأديان – الحياة, ترجمة عبد الهادى عباس ,الطبعة الأولى , دار دمشق, سورية , ١٩٩٢ . ص ١٢

وقد إرتبطت الرمزية كلغة سـرية وكاشـفة فى آن واحد بشـكل محكم ودائم بالفن، وغالبا ما مارس الفنانون تجاربهم فى تنفيذ أعمال أوحى مضـمونها الرمزى بالديانات والعقائد سـواء كانت وثنية أو سـماوية، وكثيرا ما نواجه أعًمالا تتناول الدين أو العقيدة أو الأسـطورة، لا يمكن لفهمها أو لتذوقها أن يكتمل بغير إدراكٍ كامل لدلالات الرموز الكائنة فيها .

ووجود الرمزية كوسيلة تعبير قديم قدم التاريخ نفسه، وارتبطت منذ البداية بالمنتج البصرى للكائن البشرى، وتطورت مع تطوره، فقد لجأ إليها الإنسان البدائى - بغير وعى كامل لطبيعتها – فى رسومه على جدران الكهوف كعلامات تحدد طقوسا خاصة يصعب تفسيرها، ظهر ذلك فى كهوف فرنسـا وأسـبانيا، حيث صُـورت صـور الوعول والغزلان والماعز الجبلى والثور البرى والخنازير المتوحشـة، إلى جانب الأشـكال الآدمية والأشـباح ورسـوم الأيدى سـواء كانت كاملة أو ناقصـة ذات الدلالات السـحرية المرتبطة بالعقيدة، كذلك الكائنات المركبة والمسوخ والهيئات المقنعة سواء بشرية أو حيوانية. (شكل رقم ٢) .

واتخذت الرمزية أيضـا مكانها العتيد فى فنون الحضـارات القديمة التى اسـتطاعت أن تطور العديد من الأشـكال التى تحمل دلالات رمزية معظمها دينى فى الأسـاس لخدمة أسـرار العقيدة، أو لتبسـيط وترسـيخ مفاهيمها فى أذهان المجتمعات، ولما كانت الحضـارة المصـرية القديمة هى الأقدم والأكثر تطورا فى كل الحضـارات القديمة، وأكثرها غزارة فى المنتج الفنى، وكذلك لكون عقائدها قائمة على مفاهيم معقدة تحمل الكثير من العناصر الغيبية التى ليس لها صور واضحة، وبها غموض كهنوتى متعمد، يجعل من الصعب تصويرها فى صور مشخصة للعيان، كان لابد من إيجاد مدلولات بديلة للتوضيح والتفسير أو الكناية والإشارة، فزخر المنتج البصرى للحضارة المصرية القديمة بالرموز المشخصة فى الكثير من الهيئات سواء بشرية أو حيوانية أو نباتات أو حتى أشكال مجرده .

وتطور اسـتخدام الأشـكال المرمزة على مدار التاريخ تطًورا ًلافتا، حيث لا تخلو حضـارة أو ديانه سـماوية أو معتقد انسـانى أو حتى فلسفة روحية، من مبدأ الترميز واستخدام الأشكال والهيئات وأحيانا العلاقات الدالة على معانى مستترة (شكل رقم ٤).

وقد ارتبطت الرمزية كفهوم أو كوسـيلة تعبير دائما بالصـورة سـواء فى العمل الفنى المرئى أو الأعمال الأدبية، وقبلها بالطبع النصوص الدينية وما يرافقها من ترجمات بصرية سواء فى كتب أو لوحات أو منحوتات أو عمائر (شكل رقم ٥) .

مع نهايات القرن التاسـع عشـر الميلادى، كانت قد تكونت مقدمات واضـحة وأسـاسـات قوية لبروز حركة فنية تتبنى الرمزية كفكرة، وقوام رئيسـى للمنتج الفنى، لم تبدأ تلك الحركة فى فنون الصـورة بداية مباشـرة، وإنما بدأت فى الأدب والشـعر، وانطلقت من فرنسـا، تأثرا بأعمال الشاعر " بودلير[١]" حيث نشرت صحيفة "الفيجارو" الفرنسية فى ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ بيانا كتبه "جان موريـاس[٢]" الذى وعلى الرغم من كونه أول من نشر بيانا للرمزية، لا يعتبره الكثيرون من مؤرخى الأدب المؤسس الحقيقى لتلك الحركة، ويضعون " مالارميه[٣] " كمؤسس لها وكذلك كل من "ألبير سامان[٤]، وبول فيرلان [٥]، وبول فاليرى[٦]"، كأبرز أركان الرمزية فى الأدب .

وكعادة كل الحركات الفنية الناشئة فى أوروبا، انتقلت سريعا من الأدب إلى فنون الصورة، خاصـة أن تاريخ التصـوير الأوروبى قد شـهد مقدمات قوية للرمزية فى أعمال كل من بوش وجويا ووليم بليك (شـكل رقم ٦،٧،٨)، ومن بعدهم كل من روسـينى وويسـلر وادوار بيرن جونز .

كذلك سـاهم تأثر مانيه أحد مؤسـسـى المدرسـة الإنطباعية بكتابات بودلير ومالارميه، فى انتقال الفن إلى الإتجاه الرمزى حيث سـعى للإنفصـال عن رومانسية ديلاكروا وآنجر متطلعا لوجود فن مختلف ينظر إلى الداخل بطريقة غير شخصية أقرب إلى الموضوعية سيرا على نهج شعر مالارميه الذى اعتبر المصادفة أساس الفعل الخلاق المبدع (شكل رقم ٩).

وعلى نفس النهج ولكن من زوايا مختلفة، ظهرت أعمال آخرين من الانطباعيين تقترب شيئا فشيئا، من كنه الشيئ مبتعدة عن ظاهره، أمثال سـيزان، ومونييه، بينما اسـتطاع كل من فان جوخ وجوجان تجاوز ظاهرية الانطباعية وصـولا إلى مناطق أقرب إلى الجوهر، وحتى ذلك الوقت لم يكن واضـحا لديهم جميعا طبيعة التحول او ماهية البديل الفكرى الذى بدأ يتسـلل إلى أعمالهم فظهرت مسـميات جديدة مثل الأنطباعية الجديدة أو التنقيطية أو غيرها (شكل رقم ١٠).

إلا أن رائدا مثل سـوراه وإن كان قد اتفق مع معاصـريه فى ضـرورة تضـمين الفن قدرا من العلوم السـائدة وأحداث تلك المبادلات الحتمية بينهما، للاسـتفادة من الإكتشـافات الحديثة آنذاك فى الدراسـات النفسـية وخاصـة المتعلقة بالدلالات والتأثيرات العاطفية للألوان، سـعيا وراء رمزيته .

وعلى جانب آخر اسـتطاع جوجان أن يضـمن أعماله منظورا مختلفا للمشـاهد والكائنات من حيث اسـتخلاص رحيق المشـهد الداخلى حتى الوصـول إلى بناء دلالة رمزية، ولون له تأثير عاطفى، فمن الشـائع عنه إيمانه بأن للرسـم خواص تعبيرية تضـعه جنبا إلى جنب مع الموسيقى فى أعلى صفاتها تجريدا، وهى التعبير العاطفى النقى البعيد عن أى محاكاة أو إحالة لموجودات .

١ شارل بودلير 1867-1821 شاعر وناقد فني فرنسي
٢ جان موريـاس (1910-1856)، شاعر فرنسي الأصل، ولد في أثينا، ذهب إلى باريس أواخر القرن١٩
٣ ستيفان مالارميه - شاعر فرنسُي، ولد في باريس ١٨ مارس عام ١٨٤٢.
٤ ألبير سامان ١٨٥٨- ١٩٠٠ ، شاعر فرنسى ، معروف بأنه الأكثر كلاسيكية بين الشعراء الرمزيين
٥ بول فرلان 30) مارس 8 - 1844 يناير (1896 شاعر فرنسي مرتبط بالحركة الرمزية فى الشعر.
٦ مبروز بول فاليري (٣٠ أكتوبر ١٨٧١ - ٢٠ يوليو ١٩٤٥م - شاعر فرنسي وكاتب مقالات وفيلسوف.

ومما سبق يتضح أنه من الصعب وضع حدود زمنية واضحة للحركة الرمزية فى الفنون البصرية فى العصر الحديث، فهى ليست كغيرها من مدارس الفن الشهيرة التى شهدت بدايات واضحة وفلسفة معلنةً ومؤسِّسين وتابعين وذلك لأسباب نلخصها فيما يلى :

أولا : الرمزية فى مفهومها العام كيان ممتد منذ فجر التاريخ لازم تطور الفكر الإنسانى وعقائده وسبل معيشته .

ثانيا : الرمزية فى الفن هى ضرورة وعامل مشترك فى معظم الأعمال الفنية قديمة وحديثة، فيصعب أن تجد عملا فنيا لا يحتوى فى جانب من جوانب الرؤية الإبداعية مفهوما ينتمى بشكل أو آخر للرمزية، أو رمزا مباشرا أو دلالة لونية أو تركيبا يحتمل كونه ترميزا لمفهوم آخر أبعد أو أقوى أثرا.

ثالثا : تعتبر عملية صياغة الفن بشكل عام ومراحل تنفيذه لوضع صيغ جمالية شكلانية تعبر عن محتوى موضوعى، واحدة من العمليات الأساسية التى يتحكم فيها بلا شك مبدأ الترميز، أى صياغة أشكال وتراكيب وإنشاء علاقات منفردة أو بينية، بغية توصيل رسالة أو فكرة، ويمكن القول أن تلك المعالجات الدائمة أثناء إنتاج العمل الفنى والتى تعتبر أساسا لا يمكّن الإستغناء عنه، جزء رئيسى غير منفصل عن فكرة بناء الرمز أو صياغته وتطوير دلالاته.

وعلى الرغم من ذلك يُسقط الكثير من المؤرخين والنقاد، الحركة الرمزية كحركة ذات وزن فى تاريخ الفن، معتمدين على عدم وجود خط واضح لتطورها، ويعتبرها بعضهم حركة فنية محدودة الإنتاج، ويزيد البعض ليقلل من دورها - كحركة فنية حديثة - فى تطور المنتج الفنى فى القرن العشرين، وهذا الحكم على قسوته يبدو فى ظاهره مقبولا مقارنة بالمدارس الفنية الأخرى التى شهدت بدايات واضحة ولها مراحل تطور يمكن رصدها وتتبعها لقياس تأثيرها، إلا أن هذا الرأى أغفل تماما ما سبق الإشارة إليه أن الرمزية لا يجب النظر إليها على كونها مجرد حركة فنية، بل يجب دراستها من زاوية كونها واحدة من مبادئ الفن الأساسية التى تدخل فى بناء كل عمل فنى، وذلك إذا استطعنا تحرير المصطلح ليكون أكثر شمولية من مجرد تفسير مباشر لبعض الأشكال ذات الدلالة المحددة، وإعتباره مصطلحا للتعبير عن كل شكل أو لون أو علاقة بنائية ذات دلالة داخل العمل الفنى، حين ذلك يمكن إكتشاف أن الرمزية هى جزء لا ينفصل عن كل عمل فنى، وبالتالى لسنا فى حاجة إلى إيجاد خط متصل يحدد بدايتها أو تطورها كحركة فنية، لأنها ملازمة ومتداخلة مع معظم تيارات الفن الأخرى منذ الأزل وحتى اليوم .

ويلجأ بعض الباحثون فى محاولة منهم لإيجاد خط واضح لتطور الحركة الرمزية فى العالم إلى تقسيمها إلى تيارات، احتوت كل منها على عدة إتجاهات فنية مختلفة، مثل تلك المجموعة من المصورين الذين ارتبطت أعمالهم أو بعضا منهم بتأثيرات الحركة الرمزية فى الأدب، وخاصة كما ظهرت فى فرنسا ممثلة فى تيار ما قبل الرافائليين أو كما وصفهم " محمود أمهز " فى كتابه التيارات الفنية المعاصرة بأن " أعمالهم ذات ملامح أدبية وعاطفية وأخلاقية، تمثل عالما عناصره التشكيلية عبارة عن رموز وأساطير يونانية أو مسيحية أو فصول مشاهد شكسبيرية " ، وقد احتوى ذلك التيار على إتجاهان الأول تمسك بالواقعية كأسلوب، بينما فضل الإتجاه التالى الهروب نحو اللامرئى، إلى واقع آخر مستمد من الماضى أو الأحلام .

ليأتى تيار أخر يمثله كل من "جوستاف مورو[١]" و "أرنولد بوكلين[٢]" وكلاهما اهتم بالطابع الحسى من خلال الأساطير القديمة، وتقاليد القرنين السادس عسر والسابع عشر الميلادى .

أما التيار الثالث فى الحركة الرمزية كما يراه بعض الباحثين يمثله كل من " بول جوجان "، " إيميل برنارد[٣]" و " إدوارد مونش "، باعتبارهم من أوائل الذين استخدموا الرموز والممهدين للحركة مثل " جيمس وستلر[٤]"، ادوارد بيرن جونز[٥] "، " أوديلون ريدون[٦] " و " جيمس أنسور[٧] "، " هنرى تولوز لوتريك "، " ادوارد دفويلار "، " بيير بونار " و " مارك شاجال " .

ويتضح من مجرد قراءة تلك الأسماء أن الحركة الرمزية انتشرت فى أماكن متفرقة فى أوروبا واحتلت مساحة زمنية واسعة، والأهم من ذلك أنها احتوت بداخلها – ليس فقط على تيارات داخلية – وإنما على إتجاهات أخرى، فكانت بمثابة العباءة التى تجمع العديد من المدارس الفنية، بل وتتحد وتتداخل وتتشابك معها .

ومن هنا يمكن التأكيد على أن تاريخ الحركة الرمزية عبارة عن تيار عام، يمثل جانبا أساسيا من روح العملية الفنية ذاتها، لذلك يمكن أن نستخلصها استخلاصا من العديد من الأعمال الفنية المصنفة ضمن إتجاهات ومدارس الفن الحديث والمعاصر، مهما اختلفت البيئة أو المجتمع أو زمن التنفيذ.

ولا يختلف الوضع كثيرا فى تاريخ الفن المصرى الحديث أو المعاصر، وذلك على الرغم من كل الإختلافات الجوهرية فى طبيعته أو أهدافه أو حتى مراحل تطوره ودوافعه عن الفنون فى الغرب، ذلك أنه لا يجب الحكم على المنتج الفنى المصرى بذات القواعد المتبعة فى

---

١ غوستاف مورو (Gustave Moreau وهو رسام رمزي فرنسي ولد في يوم 6 أبريل 1826 في مدينة باريس عاصمة فرنسا، له عدة رسوم عن الكتاب المقدس و الميثولوجية توفي في سنة ١٨٩٨.

٢ أرنولد بروكلن) Arnold Böcklin عاش 16 أكتوبر 16 - 1827 يناير(1901 ، هو رسام رمزي سويسري ومن أشهر أعماله جزيرة الموتى.

٣ إيميل برنار ولد في ٢٨ أبريل ١٨٦٨ بمدينة ليل وتوفي في ١٦ أبريل ١٩٤١ في باريس، رسام وكاتب فرنسي.

٤ جيمس مكنيل ويسلر، .(James McNeill Whistler :)فنان أمريكي المولد يتحدر من سلف إيرلندي - اسكتلندي. ولد في لوويل، الولايات المتحدة الأمريكية، عام 1834 وتوفي في لندن .1903 قضى معظم حياته في أوروبا،

٥ دوارد كولي بورن جونز (٢٨ أغسطس ١٨٣٣ – ١٧ يونيو ١٨٩٨)، فنان ومصمم بريطاني مرتبط بشكل وثيق مع المرحلة اللاحقة من حركة ما قبل رافاييليت،

٦ أوديلون ريدون ١٨٤٠- ١٩١٦ – يعتبر من أهم الفنانين الرمزيين فى فرنسا وأكثرهم استعمالا لرموز شديدة التعقيد

٧ جيمس سيدني إنسور - (James Sidney Ensor (1860-1949 ، مصور بلجيكي من مؤسسي الاتجاه التعبيري في الفن التشكيلي الذي ظهر في الشمال الأوربي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر

الغرب ، بناء على أطروحات مدارس الفن وحركاته فى القرن العشرين، لأن المنتج الفنى البصرى فى مصر قد أعاد صياغة معظم المفاهيم والمدارس الغربية الحديثة وحتى المعاصرة، وقام بإنتاجها مرة أخرى بشكل يختلف كثيرا – ليس فقط من ناحية الشكل – ولكن من ناحية الخلفية الفكرية أو الفلسفية، وعلى الرغم من تنوع المنتج الفنى البصرى المصرى على مدار ما يزيد من المائة عام، إلا أنه فى معظمه لا يخلو من دلالات رمزية مهما إختلفت الأساليب والموضوعات، وذلك بدءا من المراحل المبكرة فى بدايات القرن العشرين وحتى اليوم .

وكما هو معروف فقد مر تاريخ التصوير المصرى بعدد من المراحل قام عليها عدة أجيال متتابعة زمنيا، قدم كل منها للذى يليه، وتغيرت الكثير من الأساليب والموضوعات تبعا لطبيعة المرحلة الزمنية ومتغيراتها السياسية أو الإجتماعية، وعلى الرغم من ذلك يظل مبدأ الترميز حاضرا بقوة فى أعمال تلك الأجيال المتلاحقة والفترات الزمنية المختلفة، وليس من العسير على أى باحث تتبع الرمزية فى أعمال الفنانين المصريين، ولعل ذلك يرجع إلى العديد من الأسباب أهمها إتصال الثقافة البصرية والمخزون الفكرى للفنانين المصريين، بالماضى بما فيه من تنوع حضارى يتميز باعتماد فنونه فى معظمها على الرمزية، حيث أنها فنون ارتبطت بالعقيدة بالأساس، بدأت بالفنون المصرية القديمة، ثم الفنون القبطية فالأسلامية، فضلا عما تواتر من مؤثرات خارجية كاليونانية والرومانية وغيرهما، بالإضافة إلى ما تقدمه معطيات التراث الشعبى من رموز بالغة الثراء والعمق والخصوصية، فلم يكن غريبا أو صعبا على المصور المصرى أن يلجأ للرمزية طوعا أو جبرا فى الكثير من الأعمال مهما اختلف تصنيفها أو موضوعها .

ومن جيل الرواد الأوائل يبرز كل من محمود سعيد ومحمد ناجى، الآباء الرسميين لحركة التصوير المصرية، واللذان مهدا الطريق الصعب وفتحا الباب المغلق منذ مئات السنين لميلاد حركة التصوير المصرية الحديثه.

ففى أعمال محمود سعيد – فضلا عن كل ما يميزها من خصائص ترتبط برصانة البناء وإحكام التصميم وخصوصية الرؤية والموضوع – دائما ما نجد صياغة رمزية سواء ظاهرة أو مستترة، مستمدة من الماضى أو مستقاه من خبراته الخاصة ورؤاه الذاتية، ففى " ذات الجدائل الذهبية " شكل رقم (١٢) يقدم محمود سعيد صورة شخصية لفتاه ذات بشرة نحاسية مشدودة، عارية الكتفين، تتدلى ضفائرها الصلبة على كتفيها مستقرة فوق عظام الترقوة، والملامح باسمه والنظرة متطلعة ناحية الرائى فى تحد وقوة، والخلفية تحتوى عمائر أقرب لمسجد وكنيسة على شاطئ البحر الذى تتحرك فى أقصى يمينه مركب شراعى صغير .

والعمل فى مجمله تسوده تلك الروح الغامضة التى برع محمود سعيد فى اضفائها على أعماله مستخدما فى ذلك اسلوب بالغ الخصوصية فى بناء الأجساد وتوزيع مناطق الإضاءة والإظلام، والسؤال هنا : أين موقع الأداء الرمزى فى العمل ؟ والجواب : أنه فى الصياغة واختيار العناصر وعلاقاتها البينية، فالفتاه بصياغتها الظاهرة، بما فيها من قوة وصلابة وحضور طاغى ، تحتمل أن تكون رمزا للغواية، خاصة حينما نضع فى الاعتبار البروز اللافت للصدر، والشفاه المكتنزة والنظرة المتحدية، بينما قد يشير وجود دور العبادة فى خلفية الصورة للجانب الآخر من معادلة الغواية وهو الدين ومفهوم الحلال والحرام، أما البحر باتساعة وجبروته، فى مقارنه مع المركب الصغير ذو الشراع، يمكن تأويله على أنه ذلك العالم المتلاطم الأحداث والأنواء، فى مقابل ضعف الإنسان وحيرته .

أما لوحته (الشادوف) (شكل رقم ١٣) فإنها لوحة رمزية بامتياز، حيث يتخطى التكوين حدوده الوصفية المقروءة للمشهد، ليصل لتحميل كل عنصر دلالات أخرى ترتبط ارتباطا مباشرا بمفهوم آخر مغاير للشكل المرئى، ففى مقدمة العمل تظهر صفحة النهر – نهر النيل – وهو وان كان يبدو منطقيا فى إطار الموضوع المصور، إلا أن الإدراك الحقيقى لمحمود سعيد يظهر أن تقديم صفحة النهر بألوانها البراقة هو تقديم من حيث الأهمية والتقديس، مستمد من التراث المصرى القديم، أما الشخوص الفاعلة، وتجسيدهم فى تلك الحركات العنيفة، وتغيير واقع المشهد، ليبدو الرجال عراه الا ما يستر الوسط، هو دلالة رمزية مباشرة للتاريخ الممتد للحضارة المصرية التى قامت على الزراعة، وكأنه يحتفى بهذا الفعل الخلاق المستمر منذ آلاف السنين، بينما تظهر المرأة حاملة الجره فى مقدمة الصورة وخلفيتها، فى تأكيد على ذلك التقدير لدور المرأة فى المجتمع المصرى، فلم يغفل محمود سعيد وجودها على الرغم من أن الحدث المصور هو فعل رجولى بكامله، وكأنه يود أن يقول أن على الرجل الاعتناء بالأرض ولكن المرأة تهتم بالبشر نفسهم، أما باقى المشهد من نخيل وتلال، فدلالته المقروءة تتلخص فى اعتباره نتيجة الفعل المستمر فى السقاية التى تغير طبيعة الأرض الجرداء لتكتسى بالزرع وخصوصا المثمر منه.

وهكذا قدم هذا الجيل فى تفرد لافت منتجه الفنى فى قالب من الرمزية التى تتسلل طوعا او كرها للأسلوب الفنى لأى منهم، وهو الأمر الذى يبدو أكثر جلاء فى أعمال الجيل التالى من رواد الفن المصرى الحديث ممكن تخرجوا فى الدفعات الأولى لمدرسة الفنون الجميلة العليا وما تلاها من أجيال، أمثال راغب عياد، عبد الهادى الجزار، حامد عويس، أحمد نوار، مصطفى عبد المعطى، رباب نمر ، زينب السجينى ، عادل ثروت، خالد سرور، ومن جيل الشباب الحالى كلاى قاسم و على سعيد .

إن تلك العينة المختارة من الفنانين المصريين هى مجرد عينة قصدية، يسعى الباحث من خلالها للاستدلال على دور الرمزية فى تاريخ التصوير المصرى الحديث والمعاصر، ويؤكد الباحث أن هناك العشرات - وما يزيد - من الفنانين المصريين تحتوى أعمالهم على دلالات رمزيه واضحة، إلا أن مجال هذا البحث لا يتسع لذكرهم، دون تقليل من تجاربهم من حيث القيمة أو ارتباطها بموضوع هذا البحث .

قدم راغب عياد تجربته الفنية فى إطار من البحث الدائم حول الشخصية المصرية، والتى تصورها متمثلة فى مشاهد الحياة اليومية، المرتبطة بإعادة إحياء التراث المصرى القديم، فى اتباع واضح لقيم التشكيل والبناء عند الفنان المصرى القديم، ويعد هذا المدخل منفردا دلالة رمزية يستدعى بها الفنان التاريخ القديم لوطنه، محاولا التركيز على مناطق الفعل الحضارى فى حضارته المنقضية، والتى تشير أعماله إليها، وبشكل غير مباشر، كوسيلة للنهضة المأموله، وبالنظر لأى من أعماله (أشكال رقم ١٤، ١٥) نرى بوضوح كيف استطاع راغب عياد أن يضع أشكاله سواء من البشر والكائنات الحية أو الجمادات فى علاقات داله بنائيا، تحيل المتلقى فورا لكل مشاهد العمل ورسوم الكادحين فى التراث البصرى للحضارة المصرية القديمة، وهذه الإحالة تحتوى على رمزيات متنوعه، فحين يصور الفلاحون فى حركاتهم اليومية

بصحبة حيواناتهم – العاملة أيضا – فإنه يمجد تلك القيمة المأموله، وتستدعى استعارة الخطوط والمنطق العام للبناء للشخوص والحيوانات، ووضعياتهم، على غرار قواعد الرسم والتصوير المصرية القديمة، دلالة رمزية مفادها، تقديس العمل، وإعلاء الزراعة كأساس لقيام الحضارة، وأيضا إعتبارهما السبيل الرئيسى لإعادة النهضة المأمولة .

ان التصفيف فى أعمال راغب عياد، وإن كان مستمدا من منطق التصميم عند المصرى القديم الذى لم يلجأ لاستخدام حيل المنظور لأسباب عقائدية، انما يأخذ مفهوما مغايرا، حيث يقرر عياد أهمية الفعل أو الكائن أو حتى الجماد، بناء على موقعه فى الصورة، إذ يحتل المقدمة دوما الشخصية الفاعلة ذات الأثر الأقوى، تعلوها باقى الشخصيات والكائنات والجمادات كلما قل تأثيرها فى موضوع العمل، ولإدراكه العميق بأهمية كل عنصر، كان شديد الحرص على عدم التفريط فى شيء مهما بلغ تأثيره من البساطة، فكل العناصر والكائنات تتكامل بفعل الخالق، لتجعل الإنسان قادرا على التغيير المستمر، ولذلك تتسم لوحات راغب عياد بالفراغ المحدود، بين عناصر أعماله، بينما يحقق التصفيف الإحساس بالعمق نتيجة لتتابع المشاهد من أسفل إلى أعلى، ومهما اختلف النقاد والباحثون حول تصنيف الأسلوب الفنى لراغب عياد بين الواقعية، أو التعبيرية، أو كلاهما معا، فستبقى الرمزية المستترة، الناشئة عن الاختيار الدقيق للعناصر وعلاقاتها البنائية عنصرا أساسيا عند الحكم على تجربته الفنية .

أما عبد الهادى الجزار، والذى يعده الكثير من النقاد رائدا للسريالية (الشعبية المصرية) فإن أعماله تزخر بالرموز المباشرة، المستمده من التراث الشعبى، بكل معطياته القيمية والعقائدية، فعبد الهادى الجزار مفتون بذلك الغموض الكائن فى المعتقد الشعبى، مأخوذ فى تجربته بتلك الشخصيات القابعة فى قاع المجتمع اقتصاديا وإجتماعيا، منشغل تماما بتقديم تلك النماذج العاجزة من البشر الذين استولت على أفئدتهم تلك المعتقدات البالية، التى تؤسس لفعل البشر إعتمادا على معطيات المشعوذين والسحرة (شكل رقم ١٦).

لقد قدم الجزار العديد من الأعمال الفنية التى تحمل صورا للخضوع أو الخنوع والإستسلام لفعل المجهول، استخدم فيها مختارات من الرموز والأشكال، جميعها مستقاه من التراث البصرى الشعبى، فنجد صورا مثل (الكف، الثعابين، الأقراط، السنابل، المفاتيح، الخلاخيل، الأزهار، الأحجبة، التمائم، الأهله، الطيور المنزلية، الكتابات الغير مفهومة، وغيرها) هذا بالإضافة إلى الكثير من الصياغات الخاصة للوجوه والأيدى، للشعر والعيون، للملابس والأجسام، وهى صياغات دالة فى معظمها سواء من الناحية البنائية أو الاختيارات اللونية .

إن تلك الاستعارات التراثية، وتلك الصياغات البصرية بالإضافة إلى كونها رموز مستمده من الواقع الاجتماعى، ولها عمقها الفكرى الذى قد يتخذ عند بعض الطبقات والأفراد بعدا مقدسا، فإنها عند الجزار قد اكتسبت دلالات إضافية قد تكون مغايرة تماما لهذه المفاهيم، فالجزار حين قدم تلك النماذج، واعاد استخدام الرموز، لم يكن يبحث فقط عن ذلك الجو الأسطورى، أو الروح السريالية، وإنما أراد منها جميعا أن يصنع رمزية عامة، ودلالة أكثر شمولا، فى نقده لهذه الروح السائدة باستسلام تلك الطبقات، فقد استخدم الجزار تلك الأشكال الدالة، فى مواضعها الأصلية، ولكن وصل بها إلى دلالات تكاد تكون معاكسة تماما للمعنى الأصلى للرمز، وهنا يمكن الإشارة إلى أن الرمز مهما كانت دلالته واضحة ومتفق عليها، ولها قدر من القدسية، إلا أنه بإمكان الفنان الواعى أن يعيد استخدامه، مستفيدا من معطياته ذاتها، للدلالة على أشياء أوسع نطاقا أو أكثر اختلافا.(شكل رقم ١٧)

وبذلك تعد معظم أعمال الجزار فى مرحلته الأولى رسائل بصرية، هدفها النقد الموضوعى لمجتمع تسيدته قيم الجهل والتواكل، واعتبر البعض من النقاد الجزار واحدا من المعارضين على المستوى السياسى، لما تحمله أعماله من دلالات التخلف، التى تحيل المسئولية إلى عجز النظام السياسى فى إحداث تطور ملحوظ، ينعكس على الأفراد فى مستواهم الفكرى والإقتصادى ومن ثم مركزهم الإجتماعى، ويستشهد الكثيرون منهم بعمله (مسرح الحياة) (شكل رقم ١٨)، كواحد من أكثر أعماله مباشرة فى استخدام الرمزية كمفهوم عام، للدلالة على موقفه المعارض، إذ تصطف الشخوص فى مواجهة الرائى وأمامهم أطباقهم وقدورهم الفارغة، ولكل منهم سمات دالة على وضعه الإجتماعى، فى دقة بالغة الدلالة، وجميعهم ينتمون لتلك الطبقات الدنيا، التى سيطرت عليها الغيبيات، فى غفلة أو تغافل من أى نظام حاكم، ويستدل البعض على ذلك بالتغير الكبير الذى طرأ على تجربة الجزار مع تغير النظام السياسى بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

أما حامد عويس فقد احتوت واقعية أعماله- ضمن ما احتوت- العديد من المفاهيم الرمزية، بل وأحيانا الرموز المباشرة، فاستطاع عويس الذى ارتبط منذ بداياته الحقيقية أوائل الخمسينات، أن يعبر عن قضايا المجتمع المصرى، فى جانبه البنَّاء، حين آمن أن الفرد هو أساس المجتمع، ويعتمد صلاح المجتمع على استقامة أفراده وصلاحهم، فجائت أجزاء أعماله مكتملة، تتكامل فى كلٍ متجانس ومتعاون للوصول لأقرب الصيغ الممكنه من المثالية، على المستويين، البصرى والموضوعى (شكل رقم ١٩)، إن ذلك المفهوم العام الحاكم لتجربته، لم ينشأ لديه من فراغ، وإنما نشأ فى رغبته للمساهمة فى دعم المجتمع بتعزيز قيم الكمال، التى تجلت فى تغنِّيه بقيم العمل والكفاح، وتقديمه لنماذج الفاعلين من الكادحين، صناعا ومزارعين، فقدم جموع العمال، فى حركاتهم العادية، وقدم الزُرَّاع فى محيطهم البيئى والإجتماعى، ودعمت أعماله قيم التحضر والتعليم والمعرفة، بنفس القدر التى تبنت مفاهيم النهضة، وبذات القدر من الحماس الذى ظهر فى أعماله ذات الطابع النضالى.

وشخوص حامد عويس كل منها فى حد ذاته رمز، له دلالته المباشرة أحيانا، فهو يستخدم الفتاه ليس كأى فتاه، وكذلك العامل أو الصياد أو الجندى أو حتى القائد والزعيم، لكل منهم لديه صياغته الخاصة، التى يعززها البناء التشكيلى، وتغذيها التفاصيل الدقيقة، وحتى عناصره من الكائنات والجمادات، تجدها مختارات من مجموعة تكاد تكون متكررة من الأشكال الدالة، مثل (المسجد، والكتاب، الشجرة و السمكة، النباتات الذابلة والأزهار البيضاء، وغيرها) (شكل رقم ٢٠).

وحين يتملكه الإحباط، قد يلجأ إلى غموض الرمز، وغرابة البناء، ولكنه لا يتخلى عن الدلاله، ولا يتخلى عن الكمال المنشود فى التكوين الذى يدعمه كمال التفاصيل(شكل رقم ٢١).

لقد عاش حامد عويس مناضلا يضع أفكاره البناءة على سطوح أعماله، ساعيا إلى أن تكون دافعا للتقدم، ودليلا نحو الكمال، لعبت فى ذلك الرمزية دورا بارزا حتى لو تسترت خلف الحيل الأسلوبية أو تفاصيل الموضوع أحيانا.

ومن جيل لاحق نعرض بعضا من أعمال أحمد نوار، الذى تميزت تجربته الفنية بالعديد من السمات من أكثرها شيوعا فى كتابات النقاد والدارسين، تلك المهارة الفائقة فى صياغة أشكاله الخاصة، وبناءات أعماله، بحيث لا تخطئها العين، ومن أكثر ما هو معروف عن تجربته الفنية اختياره لموضوعاته بعناية، فقد تنوعت موضوعات أعماله فى تطور هو أقرب إلى السلسة المتصلة، التى تعكس انشغالا مبكرا بقضايا وطنه العامة، وقضايا الامه العربية بشكل عام، فموضوعاته دائما ما يكون لها موضوع محدد يعلنه نوار من خلال أسماء أعماله المختلفة المتنوعة مثل (الحرب والسلام، السلام، أنقذوا السلام، الإنسان والسلام، الأنسان والطاقة، مصر القرن ٢١، ثلاثية توشكى، من وجوه الفيوم إلى جبل أبو غنيم، معزوفة الشهيد، العبور، وغيرها). ويستطيع المتابع لإنتاج الفنان أحمد نوار فى مجالات الجرافيك والرسم والتصوير عبر مراحله المختلفة, أن يلاحظ ملاحظتين جوهريتين - الأولى: تتعلق بتطور تلك المراحل تطّورا متسِّعا منَّطقيا, يعكس درجة عالية من تماسك الفنان فى تعامله مع الزمن وأحداثه. والملاحظة الثانية: أن منهجه الإبداعى يتحرك على ثلاثة محاور :المحور الأول هو محور "التجريب " و الثانى ـــ وكما تعكسه مجمل رحلته الفنية ـــ هو الحرص على أن يلمس الشكل الفنى المعاصر محافظا على الهوية بما تعنيه من انتماء تاريخى. أما المحور الثالث فيتمثل فى ارتباط " نوار " بقضايا عصره.. سواء على مستوى الفن أو مستوى الفعل الإنسانى المباشر, وهو كما يبدو من أعماله مؤمن بالحرية والسلام لكل شعوب العالم, فأعمال نوار جميعها مهما اختلفت المسميات ومهما كان الفارق الزمنى بينها, هى فى الحقيقة مشتقات لمعنى واحد هو "الحرية و السلام".

لقد استطاع أحمد نوار أن يطور العديد من الأشكال الدالة التى اصبحت مع مرور الزمن رموزا ثابتة فى تجربته الفنية، كما استطاع أيضا أن يعيد استخدام عدد آخر من العناصر ذات الدلالات الشائعة، ليعطيها قيما إضافية ـ ودلالات أكثر اتساعا، أو أعلى تركيزا.

فى عمله أنقذوا السلام (شكل رقم ٢٣) يستخدم نوار " الحمامة البضاء " وهى من الرموز الدارجة والشائعة للتعبير عن السلام، لما يتسم به هذا الطائر من وداعة ورقة وطيب مظهر، بينما فى مجموعته الإنسان والطاقة يعيد نوار اكتشاف العديد من العناصر ليحولها إلى رموز لمرحلة ثورة التكنولوجيا (شكل رقم ٢٤).

بينما فى مجموعته عن الحضارة يستدعى من قلب التاريخ وجوه الفيوم ليصنع منها رمزا للماضى بكل قيمه الحضارية فى مواجهة واقع معاصر شديد الاختلاف (شكل رقم ٢٥)، ويستمر فى ذلك النهج الذى يعتمد على انتخاب الشكل وتحويله إلى رمز ذو دلالة، يتكرر فى أعماله فى سلاسة وانسيابية ، ويتجسد فى مجموعتيه عن الشهيد والعبور (شكل رقم ٢٦)، وفى كلاهما يستخدم نوار الإنسان والآله، فى تركيبات رمزية تستهدف كل منها جانبا من جوانب رؤيته الفنية، توضح بما لا ليس فيه التباس، اللجوء المباشر للرمزية، كوسيلة اساسية من وسائل التعبير.

أما مصطفى عبد المعطى، فبرغم تجريديته الظاهرة، إلا أن المتأمل لتجربته الفنية لا يستطيع أن يغفل ذلك التكرار اللافت لعناصره ومفرداته المجردة، التى تحولت إلى سمات شبه ثابته فى أعماله، والتى أيضا يمكن إخضاعها بمزيد من التحليل للعودة بها إلى منشأها الأصلى، الذى استعارها منه الفنان، وعلى الرغم من كونها أشكال مجردة، هندسية فى أغلبها، إلا أن أسلوب الصياغة والبناء يشى للرائى بمصادرها، التى غالبا ما تكون من معطيات التراث القديم بشقية المصرى القديم والشعبى، أو من خلال مشاهد الطبيعة المصرية، بكل أنواعها، سواء الزراعية أو الساحلية أو الصحراوية، فعبد المعطى يعيد استخدام ما يتركز فى وجدانه من عناصر ومشاهد وشخوص ليعيد انتاجها مرة أخرى كرموز موضوعية لرؤيته للمجتمع الضيق وللعالم باتساعه معا (شكل رقم ٢٧).

ففى أعمال مصطفى عبد المعطى، لا يمكن أن تنظر لكل مثلث دون أن تستدعى ذاكرتك البصرية الهرم، ولا يمكن أن ترى الدائرة مغلقة كانت أو مفتوحة، دون أن تفكر فى الأجرام السماوية (الشمس والقمر وحتى الأرض) بكل مدلولاتها الرمزية القديمة والمعاصرة، وينطبق ذلك على كل أشكاله المجردة المتكررة، كذلك يستطيع عبد المعطى ببراعة فائقة أن يحمل علاقاته البنائية دلالات رمزية، تساعد كثيرا فى نقل إحساسه بالحياة، والكائنات، فتتجلى تلك القدرة لديه فى براعة التصميم المستقر، على الرغم من توتر العلاقات البنائية فى داخله، وفى ذلك تطوير لمفهوم الرمزية المباشرة، فاستدعاء الأشكال ذات الدلالة، وإعادة صياغتها فى نمط مختلف، لا ينفى عنها بالقطع الدلالة، بل بالعكس يمكن أن يطورها ويضيف إليها.(شكل رقم ٢٨)

وتتكرر تلك الحالة فى أعمال الأجيال اللاحقة فى حركة التصوير المصرية، بما فيها من تنوع فى الأساليب الأدائية ومداخل الرؤية الإبداعية، وغيرها من محددات الشخصية الفنية لكل فنان، إلا أنه بقليل من التحليل نقف على حقيقة أن الرمزية كانت ولا زالت واحدة من أكثر أساليب التعبير المستخدمة عند الفنانين المصريين على مختلف أساليبهم الفنية واعمارهم، وتوضح الأشكال من رقم (٢٩) وحتى (٣٦) عينه من أعمال بعض الفنانين المصريين التى تقترب تجاربهم من الرمزية.

النتائج

١. الرمزية فى مضمونها العام ليست حركة فنية أو مدرسة قائمة بذاتها ، وإنما هى اتجاه ومبدأ يكاد يكون اساسيا وعاملا مشتركا فى معظم الأعمال الفنية .

٢. الرمزية فى الفنكيان ممتد منذ فجر التاريخ لازم تطور الفكر الإنسانى وعقائده وسبل معيشته .

٣. عملية صياغة الفن بشكل عام ومراحل تنفيذه لوضع صيغ جمالية شكلانية تعبر عن محتوى موضوعى، واحدة من العمليات الأساسية التى يتحكم فيها بلا شك مبدأ الترميز.

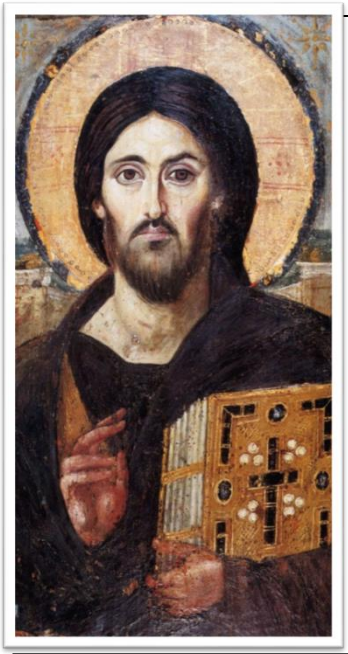
٤. للرمز سمات متعددة ، أهمها الشمولية ، وعلى الرغم من ذلك يختلف تأويله من عصر لآخر ومن مجتمع لمجتمع ، تبعا للاختلاف التقليدى فى الثقافات .

٥. استطاع بعض الفنانين تطوير رموزهم الخاصة التى ارتبطت بتجاربهم الشخصية .

٦. على الرغم من عدم تدوين تاريخ متسلسل للحركة الرمزية فى مصر ، إلا أن الكثير من الفنانين المصريين استخدموا المبدأ العام فى الكثير من أعمالهم مهما اختلفت أساليب الأداء ومداخل التفكير وحتى الموضوعات .

المراجع العامة

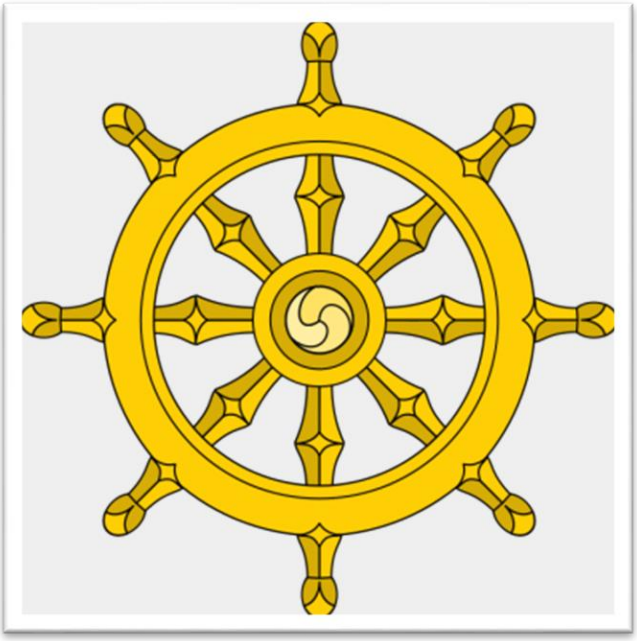
المراجع العربية		
أحمد أبو زيد	**هوية الثقافة العربية**	**الهيئة العامة لقصور الثقافة- ٢٠٠٤**
عز الدين نجيب	**التوجه الاجتماعي للفنان المصرى المعاصر**	**المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ١٩٩٧**
عز الدين نجيب	**محمد عويس... الإبداع والثورة** **تقديم د/ مصطفى عبد المعطى**	**سلسلة آفاق الفن التشكيلى** **الهيئة العامة لقصور الثقافة- العدد ١٥ أغسطس ٢٠٠٣**
مختار العطار	**رواد الفن وطليعة التنوير** **فى مصر- الجزء الأول**	**الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى- ١٩٩٦**
المراجع الأجنبية المترجمة		
ألفن وهايدى توفلر	**نحو بناء حضارة جديدة-** **(سياسات الموجة الثالثة)**	**تلخيص وتعليق المركز القومى للبحوث التربوية والتنمية** **وزارة التربية والتعليم- القاهرة ١٩٩٥**
فيليب سيرنج	**الرمز فى الفن – الأديان – الحياة**	**ترجمة عبد الهادى عباس ,الطبعة الأولى , دار دمشق, سورية , ١٩٩٢ .**
الدوريات		
	الفن المعاصر-مجلة فصلية تترجم الجديد **الفنون المعصرة والثقافة**	**العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١-أكاديمية الفنون-وزارة الثقافة**
مواقع على شبكة المعلومات الدولية		
	www.fineart.gov.eg	**موقع قطاع الفنون التشكيلية- وزارة الثقافة**
	www.zamalekartgallery.com	**موقع جاليرى الزمالك- القاهرة**



شكل رقم (١)
أيقونه تصور السيد المسيح رُسمت بين القرنَين السادس والسابع ، يشاع أنها أقدم صور المسيح . موجودة فى دير سانت كاترين
ويظهر بها العديد من الرموز الدالة على قدسية الشخص المرسوم مثل الهالة حول الرأس ، والكتاب الموشى بزخرفة يتوسطها الصليب

شكل رقم (٢)
رسوم لأيادى ناقصة الأصابع
الكهف المتعرج في مالترافييسو في قصرش عاصمة إقليم اكستريمادورا في غرب اسبانيا

شكل رقم (٣)
نحت بارز يظهر فيه الرمز (عنخ) أو ما اصطلح على تسميته مفتاح الحياة وله العديد من التفسيرات حول دلالته .



شكل رقم (٤)
عجلة " دارما " أو عجلة القانون هي الرمز الذي يمثل دارما أو تعاليم بوذا للطريق إلى التنوير ، كما ترجمت في بعض الأحيان كعجلة من الذهب أو عجلة القانون.

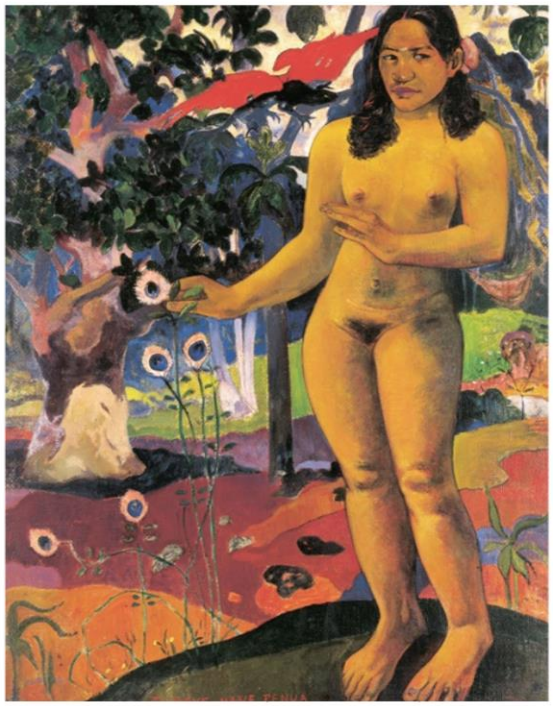
شكل رقم (٥)
كمال الدين بهزاد – منمنمة فارسية - غواية زليخة ليوسف
ألوان وأحبار وماء الذهب على ورق - ١٤٨٨م هيرات أفغانستان – دار الكتب القاهرة
نموذج للمنمات الفارسية التي إختلطت فيها المؤثرات الصوفية القادمة من وسط آسيا مع المؤثرات الصينية والمانوية والهندية أيضا لتخلق رسما أقربً للتمثيل والمحاكاة ولكنه مع ذلك يحمل معان رمزية عميقة

شكل رقم (٦)
جنة المتع الأرضية - جيروم بوش Gerom Bosch
إستخدم بوش صور العفاريت والحيوانات نصف البشرية والماكينات ليبعث الخوف والإضطراب ليصور شر الإنسان. وتتضمن أعماله استخداما معقداً عالياً التفرد، خيالي، مكثف للأشكال الرمزية والأيقونات كان غامضا حتىً في زمنه.

شكل رقم (٧)
فرانشيسكو دي جويا Francisco de Goy
زحل يأكل ولده
احدى أعمال مجموعته السوداء عكست أعماله الاضطرابات السياسية والاجتماعية في عصره.
ويظهر فيها القدرة على تطوير رموزه ةالخاصة التى فى الغالب كانت بسبب الخوف من السلطة

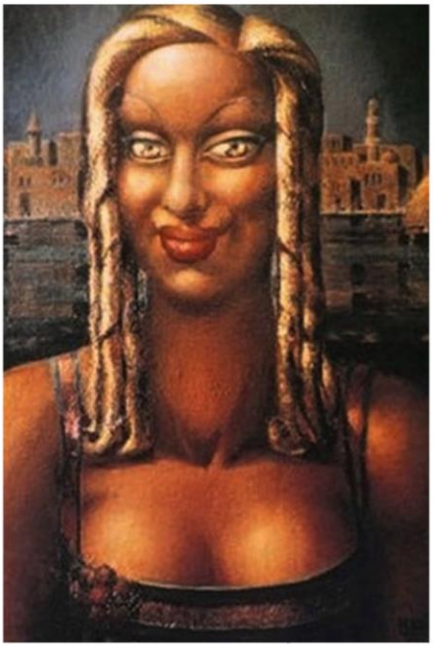
شكل رقم (٨)
وليم بليك William Blake,
شبح البرغوث
لوحة مصغرة من الاتجاه الرمزى للرمزية بين التناقض بين القوة العضلية والحجم بالغ الصغر

شكل رقم (٩)
ادوارد مانيه
الغذاء على العشب
واحدة من لوحاته المبكرة التى أثارت الكثير من الجدل وكسرت كثير من الثوابت ولاقت استحسان الرمزيين لما احتوته من دلالات رمزية حول نقد الشائع من ثقافة الطبقات العليا

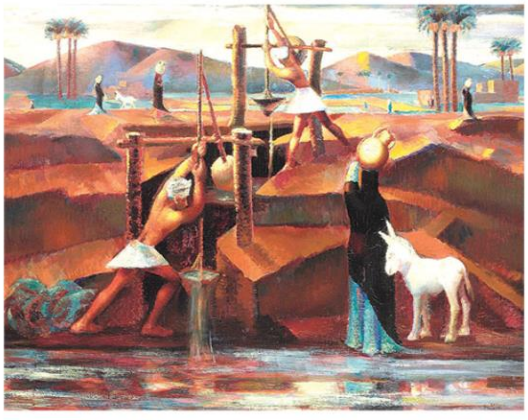


شكل رقم (١٠)
بول جوجان
أرض مبهجة
من الأعمال التى توضح كيف استطاع جوجان ظاهرية الانطباعية للبحث عن جوهر المشهد باستخدام أشكال ذات دلالات رمزية

شكل رقم (١١)
جورج سوراه
موكب السيرك
استطاع سوراه أن يطور من أداء الانطباعيين متجاوزا ظاهرية المشهد مؤكدا على دور العلم فى تحقيق القيمة الفنية بالاضافة إلى اختياره لموضوعات تعتمد على البناء الرمزى وتستخدم دلالات اللون العاطفية والنفسية

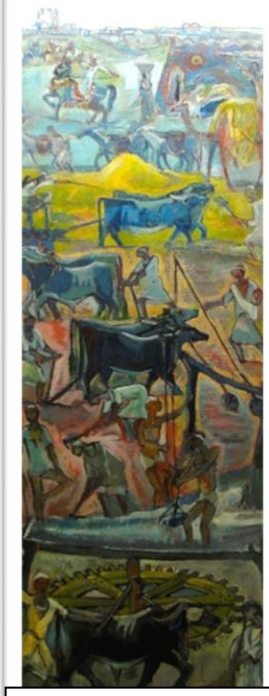


شكل لرقم (١٢)
محمود سعيد
ذات الجدائل الذهبية

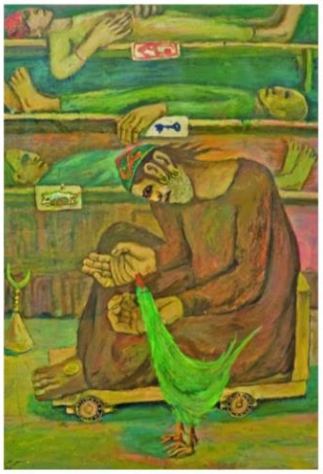


شكل رقم (١٣)
محمود سعيد
الشادوف

شكل رقم (١٤)
راغب عياد



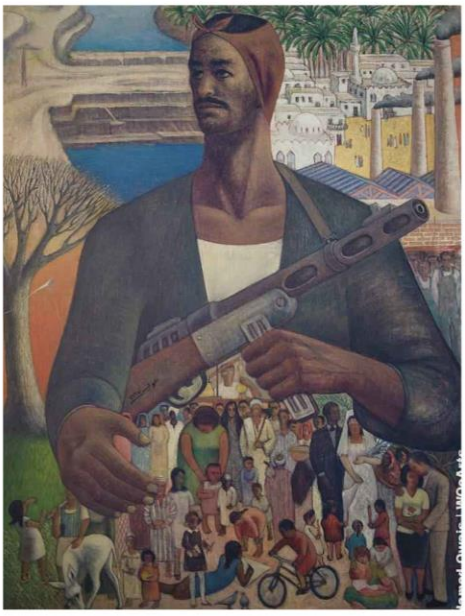
شكل رقم (١٥)
راغب عياد



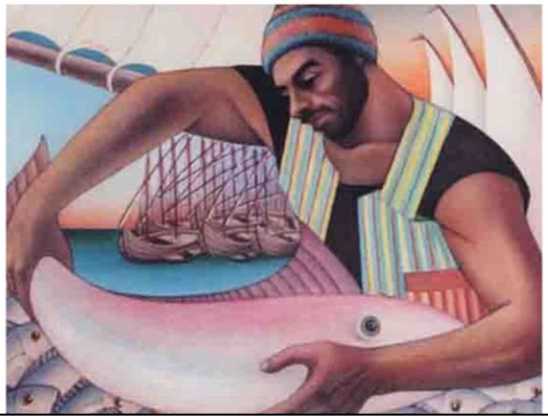
عبدالهادى الجزار
ودن من طين وودن من عجين

شكل رقم (١٧)
عبد الهادى الجزار
المجنون الأخضر

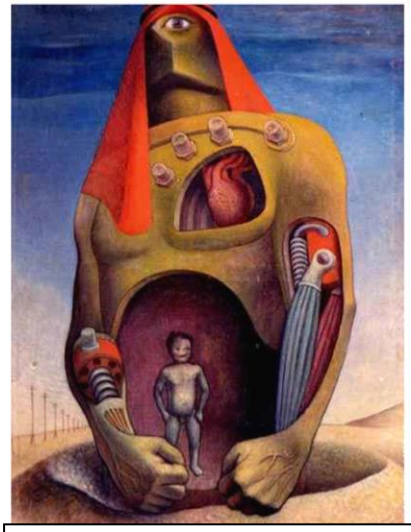
شكل رقم (١٨)
عبد الهادى الجزار
مسرح الحياة



شكل رقم (٢٠)
محمد حامد عويس
حارس الحياة

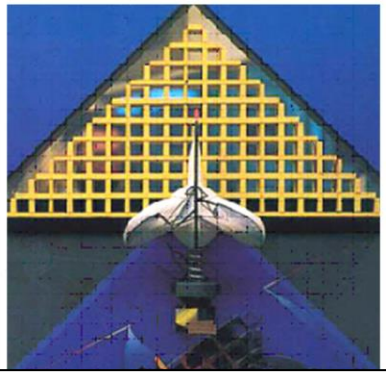


شكل رقم (١٩)
محمد حامد عويس
الصياد و السمكة



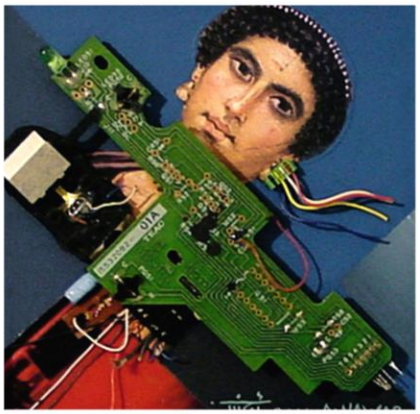
شكل رقم (21)
محمد حامد عويس
فلسطين

شكل رقم (٢٢)
أحمد نوار
أنقذوا السلام



شكل رقم (٢٣)
أحمد نوار
الإنسان والطاقة

شكل رقم (٢٦)
أحمد نوار
إعتصار

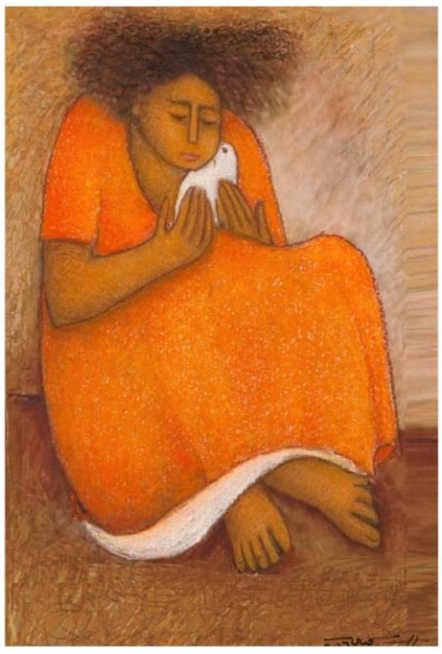


شكل رقم (٢٥)
أحمد نوار
روح الحضارة

شكل رقم (٢٨)
مصطفى عبد المعطى

شكل رقم ٢٧
مصطفى عبد المعطى

شكل رقم(٢٩) (٣٠)
رباب نمر
تقدم رباب نمر أداء رمزى تماما ، يعتمد على توظيف عناصرها الخاصة ومفرداتها المتنوعة ، تختلف رمزيات البعض منها من عمل لآخر ، وتتكرر رمزيات أخرى فى معظم أعمالها ، وتتميز دائما بإحكام البناء الشكلى المؤدى لتعظيم وتأكيد أى دلالة رمزية تتضمنها أشكالها ، فى توافق يتدر أن تجده فى أعمال أخرى ، بين الشكل والبناء ومعطيات الرموز الدلالية .

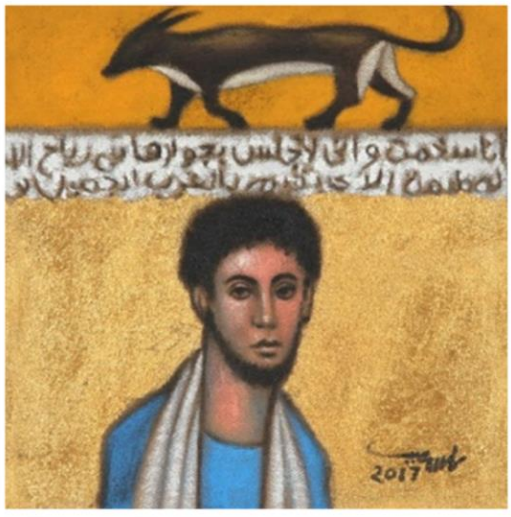


شكل رقم (٣١) (٣٢)
زينب السجينى
أعمالها شديدة الخصوصة ، لها عالمها الخاص ، وعلى الرغم من اعتمادها كليا على عنصر الفتاه كبطل لكل أعمالها ، إلا أنها تستطيع ببساطة تحميل أعمالها بدلالات رمزية ، سواء من خلال الحركات والإيماءات وتفاصيل الأجساد ، أو من خلال العناصر المساعدة ذات الدلالات الجاهزة ، كالقط النائم أو الرابض ، أو الطائر الأبيض .

شكل رقم (٣٣)
خالد سرور
من الفنانين الذين اجتهدوا كثيرا للوصول لمعادلتة الخاصة تماما ، التى يحاكى فيها تلك الروح الطفولية القابعة فى نفس كل منا ، بكل ما تحمله من بساطة الخيال ، ونقاء الرمز والدلالة ، فى أداء يتسم بالعفوية والبراءة ، مستغلا كل الأشكال الركزية الدارجة وغيرها للتعبير عن ذلك .

شكل رقم (٣٤)
عادل ثروت
يعتمد عادل ثروت فى أعماله على استعارة الأشكال فى بنائها الشكلى من معطيات الفن المصرة القديم ، مضيفا إليها تلك الروح الرمزية الموجودة فى بعض الوحدات الشعبية ، محققا مزيجا معاصرا من الدلالات التى يراها ممثلة للهوية المصرية .

شكل رقم (٣٥)
كلاى قاسم
استطاع كلاى قاسم فى فترة وجيزة أن ينتقل بتجربته الفنية من من منطقة الرمزيات المجردة ، التى تستعصى على المتلقى قراءة دلالتها بسهولة ، إلى منطقة اصبحت الرمزية فيها هى قوام العمل ، وتتحكم فى بنائه الشكلى ، واستعمل فى سبيل ذلك العديد من العناصر التى تجتمع أحيانا فى العمل متساوية فى الحضور ، أو تنفرد كبطل رئيسى فى أعمال أخرى ، واستطاع أيضا أن يعيد صياغة بعض الرمزيات الدارجة كالسمكة أو القط ، ليكسبها مع شخصياتها دلالات تحتمل اتساع التأويل ، وأيضا استطاع أن يطور رموزه الخاصة ، كأقفاص الطيور والطواويس ، وفساتين الزفاف .



شكل رقم (٣٦)
على سعيد
تتميز تجربة على سعيد فى جانبها الرمزى بالخصوصية ، يؤكدها ذلك الجانب التاريخى البحثى الواضح فى أعماله ، فرموزه فى معظمها مستقاه من التراث المتنوع للحضارات القديمة ، بشقية السردى والعقائدى ، وهو على الرغم من ذلك لا يقدم الحكايات والتعاليم كما هى ، وإنما يعيد صياغتها فى تفرد لافت ، يستقى منها الدلالة فقط أحيانا ، ويستعير الأشكال كما هى أحيان أخرى ، وكأنه يعيد إحياء الماضى ، منعكسا فى مرآة الحاضر ، دون أن يخسر أى منهما أصالته ، أو قوة تأثيره ، وفى احترام تام ، لمعطياتهما معا ، فلا يفقد الماضى شخصيته ، ولا يخرج عمله الفنى عن نطاق المعاصرة .

SJFA
الدورية العلمية لكلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية
Scientific Journal of the Faculty of Fine Arts Alexandria University
Print ISSN: 2356-8038 Online ISSN: 2535-227x

The symbolism in the modern and contemporary Egyptian painting

W. M. Kanoush[1]

ABSTRACT

This research handles the subject of symbolism in the modern and contemporary Egyptian painting. It begins defining the basic concepts of the term and the development of its use historically, starting with the primitive stage throughout the successive civilizations to the emergence of the (symbolism) as one of the artistic values of the modern times arts. The research illustrates the way it began in literature and shifted rapidly to the fields of visual arts notably the art of portrayal outlining the components of it and the way the symbolism as a concept existed in the art of painting before the emergence of the same term and the research provides evidence with pictures.

Then, the researcher moves to review the modern Egyptian painting movement from its beginning associated with the concept of symbolism outlining a number of art works by successive generations of Egyptian artists starting from the pioneers' generation to the current generation of youth.

The pictures attached to the research and the analysis outline the most important results concluded by the researcher in this presentation, in that the symbolism is not an art school with characteristics as the presence of its merits is limited to certain group of artists, but rather it is a basic branch and an authentic value which constantly interferes with all stylistic currents and various intellectual entries.

KEYWORDS:. Symbolism; contemporary Egyptian painting

[1] *Painting Department, Faculty of Fine Arts, Alexandria University*