

أساليب التعبير عن المرأة في أعمال الفنانين المصريين (محمود سعيد – حسين بيكار-انجي أفلاطون)

Methods of Expressing Women In the works of Egyptian Painters (Mahmoud Said, Hussein Bicar, and Inji Aflatoun)

أ.م.د/ سمية خليل الحداد

قسم التصوير . كلية الفنون الجميلة . جامعة الإسكندرية

Assist. Prof. Dr. Somaya Khalil Elhaddad

Painting Department . Faculty of Fine Arts . Alexandria University

somaya.elhaddad@alexu.edu.eg

الملخص

تشمل الفنون الجميلة طيفاً واسعاً من الأشكال التعبيرية بدءاً من الفنون البصرية كالرسم والنحت والتصوير وصولاً إلى الفنون الأدائية كالموسيقى والرقص والمسرح، فضلاً عن المساعي الأدبية كالشعر والنثر، فتتميز هذه المساعي الفنية بسعيها نحو الجمال والابتكار والتأثير العاطفي، حيث تمثل أدوات للأفراد والمجتمعات لنقل واستكشاف وتفسير تعقيدات التجربة الإنسانية، ولطالما حظيت الفنون الجميلة المتجذرة في التاريخ والثقافة بالإحترام لقدرتها على عكس القيم المجتمعية وتحدي الأعراف وإثارة التأمل والنقد الاجتماعي والاحتفال الجماعي سواء من خلال ضربات الفرشاة أو الحركات الديناميكية على المسرح أو الألحان المؤثرة في السيمفونيات كما أنها تُسهل التواصل بين الثقافات ووجهات النظر المتنوعة والتقدير للنسيج الفني للإبداع البشري، هذا النسيج الفني الإبداعي تتناغم فيه العديد من رواد الفن وصولاً إلى الفنانين الشباب مما أسفر عن العديد من التجارب الإبداعية المختلفة والمتنوعة، والتي تناول فيها الفنانين البيئة المحيطة بما فيها من جماليات لتصبح المرأة من أجمل ما عبّر عنها الفنانين من خلال رؤى مختلفة، ليأتي كل من محمود سعيد وحسين بيكار وإنجي أفلاطون وهم الفنانين الذين تناولهم البحث حيث كانت المرأة تحتل مكانة متميزة في أعمالهم وكان لكل منهم رؤيته الخاصة في تناولها.

الكلمات المفتاحية

أساليب التعبير، أساليب التعبير عن المرأة، محمود سعيد، حسين بيكار، انجي أفلاطون، التصوير المصري المعاصر.

Abstract:

Fine arts encompass a wide range of expressive forms, ranging from visual arts such as painting, sculpture, and photography to performing arts such as music, dance, and theater, as well as literary endeavors such as poetry and prose. These artistic endeavors are characterized by their pursuit of beauty, innovation, and emotional impact as tools for individuals and communities to explore, interpret, and express the intricacies of the human experience. Fine arts, rooted in history and culture, have long been respected for their ability to reflect societal values, challenge norms, and spark reflection and social criticism, whether through brush strokes, dynamic movements on stage, or powerful melodies in symphonies. In addition, these arts facilitate communication between diverse cultures and perspectives as well as appreciation of the artistic fabric of human creativity. This creative artistic fabric to which many artists – starting from the pioneers to young artists – had contributed, resulted in many different and diverse creative experiences. Women became one of the most beautiful elements expressed through different

visions such as those of Mahmoud Said, Hussein Bicar, and Inji Aflatoun, who are the artists discussed in this research, since women played a central role in their works. Moreover, every one of these artists depicted women from their own distinct perspective. Egyptian women in general appeared in many of the works of first-generation artists and had a strong and a special presence in their works. The human form was more appreciated than the depictions of still life, animals, or landscapes. The human body in general, and women in particular, was of great importance as they will remain an element capable of carrying symbols and connotations and expressed different time periods as the means through which the human condition can be addressed in societies.

Keywords:

Methods of Expressing Women, Mahmoud Said, Hussein Bicar, Inji Aflatoun, Contemporary Egyptian Painting

مقدمة

يقول رودين Rodin¹ " أن الفن هو التأمل هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة، ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة، هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون، لكي يعيد خلقه مُرسلاً عليه أضواء من الشعور" ²ليندرج هذا التأمل على تصوير الفنان للمرأة حيث يُحاول أن يستكشف ما فيها من جماليات تبعث الحياة للنموذج التي يقوم بتصويرها، فقد مثلت المرأة موضوعاً أثيراً في ذاكرة الفنون وقد عكس أسلوب تصوير المرأة على مدار تاريخ الفن المفاهيم الثقافية السائدة لكل عصر، فقد كان جسم المرأة يُستخدم دائماً للتعبير عن الأفكار الخاصة بالحضارة بدءاً من معاملته كرمز للخصوبة في الفنون البدائية³، حيث اهتم بميزات الجسم كالصدر والأفخاذ التي تُصور لديهم الأمومة ولم يهتم بالوجوه، ومن أشهر الأعمال التي مثلت الأمومة (فينوس لوسيل) شكل رقم (1)، ثم إضفاء صورة القداسة عليها في فنون الحضارات القديمة خاصة الحضارة المصرية القديمة التي صورت تحتوت إله الحب والجمال شكل رقم (2)، كما شهد تاريخ الفن صور التعبير عن الوحدة الكلاسيكية بين المرأة والطبيعة بوصفها تحمل أبعاد استمرار الحياة وتجدها، وتشترك مع الطبيعة في خصوبتها وارتباطها بجميع معاني الحيوية والحياة باعتبار جسد المرأة تجسيدا للروح الإنسانية ومركزاً لميثولوجيا الحب كما في شكل رقم (3) للفنان جان اوجست دومينيك إنجرس*، كما ظهر الجسد العاري عند كبار الرسامين في عصر النهضة، والتي ربطها بعض المفكرين بين ظهوره متزامناً مع الرأسمالية والنزعة إلى تصوير الممتلكات ومن بينها النساء من خلال الوسيط الفني الجديد وهو التصوير الزيتي كما في شكل رقم (4) للفنان تيتيان* في إطار كل هذه الصور لتقديم المرأة في تاريخ الفن، نتذكر تصوير المرأة في مصر التي بدأت في الظهور كمثير بصري في مصر في أعمال الفنانين الأجانب (المستشرقين) ، الذين أقاموا في مصر خلال القرن التاسع عشر، إلا أنها ظهرت بشكل لاقى الكثير من الانتقاد والإستياء من جانب المصريين لما يتضمنه ذلك من تماس مع خطوط المحرمات في تفاسير الدين الإسلامي، وكذلك مخالفة هذه الرؤية لواقع المرأة المصرية المحجبة آنذاك، لكن بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة ظهر النموذج العاري وانقسم المجتمع إلى مؤيد ورافض لوجود النموذج البشري للمرأة، وقد يكون قبول البعض لتلك الفكرة هو تزامن ذلك مع التعامل بشكل مفتوح مع دعاوي تحرير المرأة وقبول صفوة المجتمع فكرة استغنائها عن حجابها وبداية النهوض بمستوى المرأة الفكري والثقافي عن طريق التعليم، فقد تلقى فنانى الجيل الأول تعاليم الفن على يد أساتذة أجانب، من المبادئ الأساسية لدراسة الفن اتقان تصوير النموذج البشري (العاري وغير العاري) بالأسلوب الأكاديمي على غرار مدارس الفنون الأوروبية

لنكون امرأة الفنان الرائد محمود سعيد سيدة المشهد في معظم أعماله كما سنتاوله لاحقاً بالتفصيل، لنصل إلى نساء السيراليين التي تعلقت بثورة السيراليين على الصورة المثالية للجسد في الأعمال الطبيعية والواقعية التي ناهضوها ليتبنوا موقفاً متعاطفاً مع المرأة حيث ساهمت سنوات الحرب في زيادة الفقر الذي أدى بقطاع كبير من النساء الفقيرات إلى امتهان الدعارة فيما عُرف بدعارة الحروب، من هنا قدمت أعمال السيراليين جسد المرأة منتهكاً مشوهاً خارجاً عن الجماليات الكلاسيكية كما في شكل رقم (5) للفنانة إيمي نمر حيث نجد المرأة محتجزة في شبكة صيد تتناثر على جسدها ومن حولها ما يشبه الأسماك الصغيرة التي بدت كأنها تلتهم هذا الجسد المستسلم الخائر القوى المسلوب الإرادة، بينما تبدو المرأة في إحدى لوحات رمسيس يونان شكل رقم (6) والتي جسدت ثلاث صور بداية من صورة (مانيكان) مبتور الأذرع ثم صورة امرأة ملقاه على الأرض وقد فرغ جسدها من كتلتها فبدت كشبح متهاو والثالثة في صورة تشبه التمثال بلا رأس أو أذرع وتكشف الحالات الثلاثة عن معاناة صامتة لجسد متقطع وفاقد الهوية.⁴

كما ظهرت المرأة المصرية بوجه عام في الكثير من أعمال فناني الجيل الأول، كما كان لها حضوراً قوياً وبصمة خاصة في أعمالهم، سواء كانت في صورة شخصية أو نموذج كامل، وتنوعت الموضوعات التي تناولها الفنانون المصريون إلا أن جميعها كان يحمل في طياته الحس المصري، ويُلقى هذا البحث الضوء على ثلاث من الفنانين الذين تناولوا المرأة في أعمالهم الفنية لتحلل جزءاً كبيراً من تجربتهم كالفنان محمود سعيد فكانت نساء الطبقة العاملة ذوات البشرة السمراء النحاسية تحتل جزء كبير من أعماله بالإضافة إلى الصورة الشخصية، أو من خلال موضوعات مختلفة مستوحاة من البيئة المصرية مثل حسين بيكار الذي عمل على تبسيط شكل المرأة وتلخيص بعض ملامحها معتمداً على كتلة مبسطة ببعض الإيحاءات التي تُعبر عن الحركة بالإضافة إلى تناوله للصورة الشخصية في بداية تجربته الفنية، أو بتجسيد المرأة التي عبرت عن قضاياها كما سنجد ذلك في أعمال الفنانة انجي أفلاطون.

مشكلة البحث

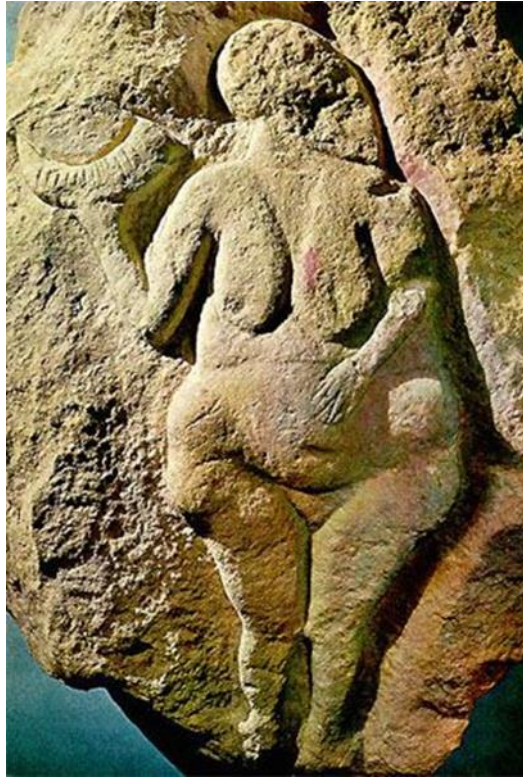
تُركز مشكلة البحث على تناول التصويري للمرأة والتي تعد من أكثر مثيرات الفنان اهتماماً وذلك في التصوير المصري المعاصر بشكل خاص وانتقاء ثلاثة من رواد الفن المصري وهم محمود سعيد، حسين بيكار، انجي أفلاطون ليستعرض القيم التصويرية التي اكتسبتها المرأة في تجربة كل منهم، وعلى إمكانية التساؤل هل يمكن التوصل إلى مداخل تشكيلية تُثري مجال التصوير من خلال الدراسة والتحليل لأساليب التعبير عن المرأة في أعمال الفنانين السابق ذكرهم؟ .

أهداف البحث

- 1- الدراسة والتحليل لمختارات من أعمال الفنانين المصريين (محمود سعيد ، حسين بيكار، انجي أفلاطون)
- 2- الكشف عن أساليب التعبير عن المرأة في تصوير الفنانين المصريين (محمود سعيد ، حسين بيكار، انجي أفلاطون)
- 3- التوصل إلى مداخل تشكيلية تُفيد في إثراء التصوير المعاصر .
- 4- كان لكل من الفنانين المصريين (محمود سعيد ، حسين بيكار ، محمود سعيد) تجربته الفنية الخاصة في تناول المرأة كمفردة تشكيلية فتناول محمود سعيد المرأة كبطلية أسطورية بكل ما تحمله ملامحها من قوة ، وأنثى حية بجمالها وقتنتها وبشرتها النحاسية لفحتين شمس جنوبية بأبعادها الثلاثية ، واقتربت أجساد نسائه من منحوتات تل العمارة، أما نساء حسين بيكار فتميزت بحكمة المعالجات والتلخيص في مساحات الضوء والظل ورشاقة خطوطها الخارجية تقترب إلى الإستطالة، كما كان من أعمدة فن البورتريه الذي تميز بالمثالية حيث قال (أنا لا أستطيع أن أصور القبح) وأعتبره تلخيصاً للحياة، أما نساء انجي أفلاطون المناضلات فقد جسدت طبقات الشعب المهمشة، وكان للسجنيات نصيباً كبيراً من أعمالها، تميزت بالحبوية وتدقق تعبيرها الذي يعكس طبيعتها المناضلة، تتشكل

نسائها من خلال نسيج هائل من وهج اللمسات اللونية المتجاورة، تلك التجارب المختلفة الثلاثة أثرت الحركة الفنية

في مصر



شكل رقم 1)
تمثال فينوس لوسيل
نقش بارز من الحجر الجيري



شكل رقم 2)
الملك منقرع من الأسرة الرابعة باتي هرم الجيزة الأصغروبجانبه حنوت وعلى رأسها قرص الشمس بين قرنين وبجانبه أيضاً زوجته الملكة
التمثال المتحف المصري بالقاهرة



شكل رقم (3) جان اوجست دومينيك
الآنسة كارولين 1805



شكل رقم (4) تيتيان
فينوس اوربينو
ألوان زيتية 1532



شكل رقم (5) ايمي نمر
1936



شكل رقم (6) رمسيس يونان
ألوان زيتية على توال

وُلد محمود سعيد في الإسكندرية، وشبَّ في أسرة ثرية تتمتع بمستوى اجتماعي رفيع يُقدَّر الفنون والآداب، تلقى في يفاعته دروساً في الفن اشباعاً لهوايته المبكرة في مرحلة التعليم العام على يد فنانة إيطالية تزوره في منزل الأسرة، وحين التحق بمدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة لم تنقطع دراساته وممارساته الفنية، والتحق بالمراسم الخاصة التي كانت بمنزلة الأكاديميات، ثم تردد على باريس عاصمة الفنون آنذاك حيث واصل الدراسة في بعض أكاديمياتها، وشاهد المتاحف في معظم بلدان أوروبا، وعشق أعمال عباقرة الفن عبر العصور، والكثيرين من الانطباعيين والتعبيريين الذين تأثر بهم وخاض تجاربهم الإبداعية قبل أن يستقر على أسلوبه الخاص الذي اشتهر به في نهاية العشرينات.⁵

كان محمود سعيد أحد زعماء الحداثة وأحد بُناة الحركة التشكيلية في القرن العشرين، وكان من الطبيعي أن يختلف الفن الحديث في مصر عنه في أوروبا وأي مجتمع آخر، شكلاً وموضوعاً ومضموناً وتوقيتاً، لأن ثقافتنا تنبع من أصول مصرية قديمة واستمرار لها، وثقافتهم الأوروبية تنبع من أصول إغريقية ورومانية واستمرار لها، كما يختلف التوقيت الزمني باختلاف سرعة التغيير الثقافي.

وقد بدأ الفن الحديث الأوروبي في نهاية القرن 19 حين أزاح الانطباعيون المفهوم الكلاسيكي للحقيقة الثابتة للمرئيات وأخضعها للتعبير الشكلي تبعاً لانعكاسات الضوء والظل والألوان الناتجة عن سقوط أشعة الشمس، أما في مصر فقد بدأت الحداثة في الربع الأول من القرن العشرين على يد الرواد المعروفين الذي كان محمود سعيد من أهم علامهم حين طرح مفهوماً ثالثاً لحقيقة المرئيات يختلف عن التعبير الانطباعي والثبات الكلاسيكي، مفهوماً نابعاً من تراثنا وثقافتنا وأرضنا، حيث ينطوي على أن للمرئيات جوهرًا مغايرًا لمظهرها الشكلي البسيط.

من هنا أضاء محمود سعيد لوحاته على هواء، ولم يترك الأمر لأشعة الشمس أو سواها لتحليل الألوان وتحديد النور والظلال وأعاد خلق مرئياته من النساء على نسق أصولها لكنها لا تُحاكيها محاكاة المرأة، لأنه يصور الجوهر الدائم وليس المظهر العابر، فحين يرسم فتاة مصرية لا يقصد بها صبية بعينها، وإنما يُصور الأنوثة المصرية تمشي على الأرض في هالة من الخصوبة والحيوية تختلف في جوهرها عن الأنوثة الأوروبية أو في أي مجتمع آخر. ويُنظر إلى محمود سعيد على أنه المصور الوحيد الذي وصل فيما يختص بتصوير الأشخاص (البورتريه) إلى درجة تسمح له بالوقوف جنباً إلى جنب مع كبار مصوري العالم.

وقد برع محمود سعيد في رسم الأشخاص وخاصة النساء، ولم يكن رساماً ينقل النموذج البشري الجالس أمامه بقدر ما كان فيلسوفاً يتأمل أعماق الوجوه التي يرسمها فتتجاوز الملامح المميزة لكل شخصية إلى تسجيل الحالة النفسية والمناخ البيئي لنماذجه البشرية، وإن كان في لوحاته لنساء الطبقة الأرستقراطية ولأفراد أسرته يُصبح متحفظاً قليل الإفصاح عما يعتمل بداخله، من أجمل لوحاته تلك التنوعات الثرية لوجوه سيدات المجتمع في زمنه، حيث نجح في إبراز الملامح الأرستقراطية الرفيعة والثراء الطبقي.

وقد ركز على تصوير الملامح الأنثوية، وكان يبحث عن الجمال ويتلمسه في أشد الوجوه تكلفاً وتحفظاً، فلم يكن يعنيه في الواقع أنهن من نساء الطبقة الأرستقراطية، وإنما الذي كان يعنيه أنهن نساء من بني البشر لهن حضور انساني يجب رسمه وتصويره وتكوينه لتبوح كل صورة عن مكنون دواخلها وبراعة راسمها فالجلسة وحركة اليدين والتفاف الرأس خطوط هامة في التكوين النهائي للوحة والأهم اختياره للون الأساسي الذي يمثل ثوب النموذج البشري ومكملات زينتها كما في شكل رقم (7) الذي يوضح من خلاله الفنان اهتماماً خاصاً بالمرأة ويمنحها حضوراً وقوة داخلية بالإضافة إلى التكوين الهرمي الذي يمنح العمل ثباتاً بصرياً، أما اللون الوردي الذي استخدمه الفنان لم يكن فقط للتعبير عن أغراض جمالية بل لعكس مكنونات الشخصية في الوقت ذاته، ويوضح شكل رقم (8) التعبير عن شخصية أنثوية تُعد أيقونة للصلاية والهدوء

الشرقي وجعلها في منتصف اللوحة مما منحها أهمية كبرى، كما جاء الإتزان في التكوين واضح جداً من خلال وضع الذراعين فوق منطقة الفخذ مما أعطى إحساساً بالسكينة والتمركز، ثم يأتي العمل شكل رقم (9) لأمرأة ليست في حالة جلوس فقط وإنما في لحظة نفسية معقدة الجلسة المائلة، الرأس المنخفضة قليلاً والزهرة التي في يدها ماهي إلا تعبيرات وجدانية، وذلك التكوين المائل أضفى ديناميكية على المشهد وساعد على كسر الجمود المعتاد في البورتريهات الكلاسيكية. كما تناول نساء الطبقة الأرستقراطية وأيضاً نساء الطبقة الشعبية التي منحتة حرية أكبر في التعبير، أما في محيط أسرته فكانت ابنته نادية هي الحب الكبير لأب لم يُرزق غيرها، أخذ يُسجل مراحل نموها في سلسلة متتالية من اللوحات، وآخر لوحاته لنادية لوحة لم يكتمل شكل رقم (10) وجاءت كل لوحاته لنادية بنظرات حزينة تخترق المجهول باستثناء لوحته الكبيرة وهي عروس ترتدي ثوب الزفاف ممسكة بباقة الورد وبجوارها حمامة بيضاء رمز المحبة والسلام والرخاء شكل رقم (11).

ظهرت نساء محمود سعيد كما لو كانت في عالم خاص بالفنان لا يوجد على الأرض، وهن ليسوا من دم ولحم مثلنا، لكنهم من طينة خاصة ذات ملمس نحاسي وبشرة صلبة لا يمكن اختراقها.

فقد كان شغف محمود سعيد بالجمال الحسي للمرأة وعبق الأنوثة وفيض الخصب، هذا اللحن الحسي الأنثوي الأسطوري عزف عليه سعيد كثيراً من معزوفاته المتفاوتة المستوى، وبالرغم من انتمائه للطبقة الأرستقراطية كما سبق وأن ذكرنا، إلا أنه انجذب إلى المرأة الشعبية والبيئة الشعبية عموماً، وتشابه نساؤه في أعماله فتتميز بالبشرة السمراء ذات الملامح الغليظة الحادة بذكائها الفطري، قد يكون جمالها غير جذاب قياساً على مقاييس الجمال التقليدية، لكنها تتميز بقوام جميل وترتدي ملابس الأحياء الشعبية القديمة.

تميزت نساء محمود سعيد أيضاً بأنها بانوراما سوسولوجية* للمرأة المصرية وما تمتلكه من جمال خفي، فلم يكن اهتمامه بعرض جسم المرأة في اللوحة كما قام بعمل ذلك العديد من الفنانين إنما كان يسعى إلى تجسيد معنى ما وراء الجسد الأنثوي، فألبس نساؤه في بعض أعماله ملابس غربية عصرية، بأعينهن التي يحيطها ظلام أسر وبشرتهن المميزة البرونزية. سجل محمود سعيد المرأة السكندرية بنت البلد الأصلية من خلال هذا الكم الكبير من لوحات المرأة التي يتضمنها تراث محمود سعيد يعكس معنىً بليغاً في الإحتفاء بحواء أم البشر ومكانتها الهامة في حياتنا، إما أن يكون الفنان محباً للمرأة، ولذلك يُكثر من تصويرها فهذا شيء لا يُعيبه، فالمرأة عبر تاريخ الفن كله نموذج لكل المبدعين.

مثلت نبات بحري بنات البلد عالم محمود سعيد الحقيقي، هنا تتوهج بألوانه التي تنطلق بحريه وصدق وعفوية، وتأخذ تكويناته الحركة المتنوعة الثرية في إبراز جمال بنت البلد الإنسانية البسيطة الواعية ذات الملامح المثيرة والغليظة الممتلئة بالعطاء والأنوثة، تارة يرسمهن بملايات اللف وتارة أخرى بملابس البيت الخفيفة ومعظمهن يلبسن على رؤوسهن منديل الشعر بزخارفه وألوانه الفاقعة شكل رقم (12) ، فجميلات بحري عمل ضم صورا لثلاث فتيات من الأنفوشي وبرغم ما يميزها من ارتباط وثيق بالبيئة (بملاحهن المميزة وملاءتهن الشعبية) إلا أن رؤية الفنان الخاصة غلفت اللوحة بنوع من السحر الذي جعلها تتجاوز اللحظة وتُحلق بصور النساء في رحاب المطلق كبطلات الحوادث الأسطورية أو ربات الجمال الشرقي أو الشعبي اللاني ارتبطن وجودهن بنشأة الإسكندرية كعروس للبحر الأبيض المتوسط ، كما كان لرؤيته الفنية وأسلوب معالجة صور النساء العامل الأهم في تألق هذه الإيحاءات العميقة حيث اعتمدت على التباين اللوني والتجسيم والتلخيص، وبدت صور النساء أشبه بتمائيل ملونه عملاقة تميزت بسيقان اسطوانية ممتلئة تشبه أعمدة المعابد وأذرع قوية رغم ليونتها ، كما زينت الأساور ذراعي الوسطى لتجذب عين المشاهد إلى مركز التكوين أما الفساتين الضيقة على كتل الأجسام فقد بدت وكأنها أوانٍ من الخزف الملون صنعها فنان شعبي أصيل وزينها بزخارف بسيطة ثم طلاها بالبرنيق اللامع لتشف عنها الغلالات السوداء (الملاءات اللف) ذات الثنيات القليلة.

بنت البلد الإسكندرية التي تعلق بها الصبي محمود سعيد في حي أبي العباس بمنطقة بحري، ولم يقدر نسيانها حين انتقلت الأسرة للقاهرة ثم عادت لتسكن في رمل الإسكندرية حي الخواجات والطبقة الأرستقراطية، ظل وجدانه معهن وكانت متعته الحقيقية هي رسمهن ولم يكن يقدر على ذلك في مرسمه بالمنزل، فكان سبيله الوحيد الاستعانة بمراسم أصدقائه.

كانت سيدات محمود سعيد وأميراته هن الفقيرات اللاتي رد لهن اعتبارهن بتألفهن في أعماله الخالدة، منسحقات في دوامة الحياة لكن ملكات متوجات في مملكة محمود سعيد يُقدس عريهن النبيل، فتارة يستخدم المرأة كبطله أسطورية وسط الطبيعة وتارة كعلامة مصرية في مشاهد الشعب الملاحية ومرة يُغلق عليها غرفة فتتحول إلى آلة حسية لاهية كسولة لامبالية، مقيدة بجدران أربع، ومرات أخر يكسب غريها غموضاً تُفجره أكثر نظرات التحدي والتحديق بما تنطوي عليه من جراءة سافرة، ومرات أخر يُصورها بمودة حانية ساكنة مطمئنة تحمل جنيماً في أحشائها في حالة انتظار صامت ترقب لحظة⁶، وكانت نبوية من نماذجه البشرية المفضلة ببشرتها السمراء الجميلة... الرشيق... مملوءة حباً وحياء بعيونها العسلى وبشرتها السمراء النحاسية الدافئة، حيث عملت (كموديل) وهي في السادسة عشر و أصبحت موديلاً لمحمود سعيد وأفنت صباها على مهنة الموديل حتى تستطيع مساعدة أسرته الفقيرة. شكل رقم (13)

وقد قال سعيد ذات مرة أنه قد فوجيء بامرأة شعبية تقف عند مرسمه لتثيره رغبته في أن يتناولها في أحد أعماله ليُفسر من خلالها معنى إنسانياً موحياً لملاحها المعذمة بدلاً من الاكتفاء بالتناول المباشر لها⁷، يوضح ذلك أن نساء محمود سعيد كانت لديهن القدرة على إيقاظ عواطفه الفنية بينما يُفقد إلهامه لالتقاط جمالها الداخلي والخارجي معاً دون الوقوف فقط على الجمال الخارجي، هنا ستجد نفسك أمام أعمال محمود سعيد التي يتناول فيها المرأة، تشعر أنك أمام أنثى حية بهيئتها وأبعادها المجسمة وكأنك تريد أن تمسك بها وتكتلها في الفراغ، فأنت لا ترى مجرد جسد المرأة، بل يظهر لك مشاعرها ورغبتك في معرفة حكايتها وأنت تنظر إلى عينيها، ويتملكك شعور قوي بالرغبة في أن تتكلم أنثى اللوحة لتدرك ما يدور بخلدها وباطن أعماقها.

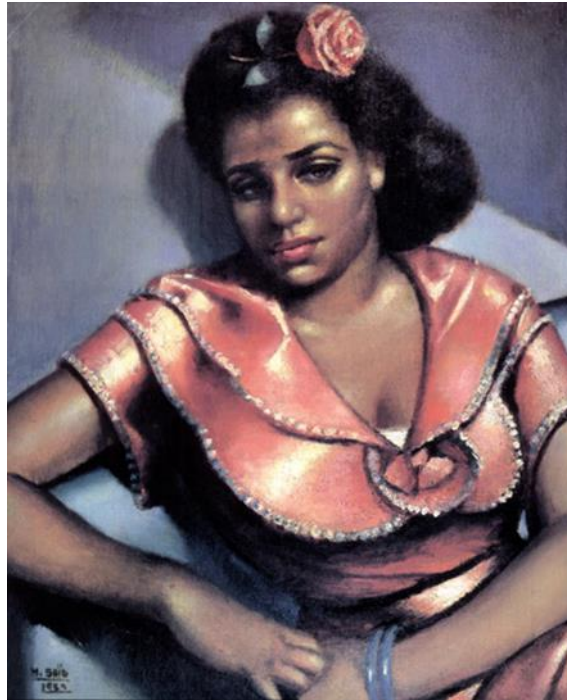
أما (ذات الجداول الذهبية) ، (جميلات بحري) فهي تمثل مرحلة طغيان الأنثى عند محمود سعيد فليست امرأة معينة تلك التي صورها في هذه اللوحات على نحو ما فعل في لوحات سابقة، أصبحت (بنت بحري) السمراء الفاتنة التي يشع من عيناها سحر أنثوي غامض والتي كان يرى الفنان فيها مخلوقاً عجيباً يجمع بين الطيبة والشراسة والرضا الناعم والحزن القاتم ، بنت البلد المصرية إنها وعاء كبير تغلي فيه المتناقضات وتتصارع فيه الأضداد، لذلك كان يصورها بمزيج من الألوان الفاتمة التي تهاجمها الأضواء متدرجة حتى تصبح ناصعة مبهرة أشبه بومضات النور الذي يفاجئ سطوح الأجسام.

ثم نأتي إلى أكثر شخصيات محمود سعيد الرمزية للجدل واستحقاقاً للوقوف بالتأملات عندها، ونقصد بهذه الشخصية ذات الجداول الذهبية التي تبدو بطغيان فتنها أشبه بدوامة بحرية تجتذب من يقترب منها، وتبتلعها إلى الأعماق حيث لانعلم عنه بعد ذلك شيئاً، ومنذ أن تحدث الشاعر الرسام السكندري أحمد راسم المعاصر لمحمود سعيد وصديقه عن هذه الشخصية في مقالة عن الفنان بمجلة المرأة الجديدة ديسمبر 1949 حتى مضى النقد من بعده يقفون بدورهم أمامها متأملين محاولين استنباط أسرارها، ومن المعروف أن محمود سعيد قد أعاد صياغة شخصيات النساء اللاتي يصورهن، بمعنى أنه يقوم بعمل تحويلات فنية في النموذج تنتهي به إلى إقامة شخصية صريحة ، قومية الأصل ولا شك أن ذات الجداول الذهبية هي من أكثر نماذج محمود سعيد توفيقاً في هذا الاتجاه، وقد وصفها الناقد الفنان عز الدين نجيب بالنداهة الأسطورية، ويقول أن سحرها الأسطوري ليس فقط في عينيها الزئبقيتين كعيون الجن، أو في الجداول المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل أو عنقها الذي كبرج للأسلحة ولكن وراء ذلك يكمن السحر شكل رقم (14).

وننتقل إلى ذات الرداء الأزرق تلك السمراء الممشوقة التي تعكس مدى تفاعل الفنان مع رسوخ التماثيل المصرية القديمة دون محاكاة أو تقليد لأنماطها وأوضاعها بينما تجلت رؤيته الخاصة في ذلك التوزيع الصارم لعناصر التكوين الذي احتلت

فيه المرأة بوضعها المواجه منتصف الوجه التي تشابهت عناصر الخلفية في شطريها (الأيمن والأيسر) لكنه تغلب بوعي وخبرة على سلبية التماثل في مثل هذا النوع من التصاميم الفنية فالإضاءة الجانبية مع اللقطة الخفيفة لوضع الرأس بالإضافة لحركة الكفين أسهمت في خلخلة التماثل وتغلبت على رتابة التكرار بل أن ذلك التوزيع المحسوب هندسياً لمحتوى التكوين أسهم في زيادة الإحساس برسوخ كتلة المرأة الشعبية (بنت البلد) شكل رقم (15).

من هنا لعبت صورة المرأة دوراً غاية في التنوع والثراء خلال مسيرة ابداع الفنان محمود سعيد امتدت منذ أن كان طالباً بمدرسة العباسية يتعلم الرسم على أيدي مدرساته الأجنيات ، وحتى آخر خط وآخر بقعة لون وصفها في صورة ابنته نادية التي وافته المنية قبل أن يكملها، وقد تنوعت صورة المرأة في لوحاته حتى أوشكت أن تُصبح بمثابة القاسم المشترك في جميع محاور إبداعاته، (أم ، أخت ، شعبية كادحة ، مختالة بالملاءة اللف بين بنات البلد وبنات بحري، ريفية فقيرة، أو ارستقراطية تلهو في المرقص أو تسبح في المياه شكل رقم (16) بعنوان السباحات، أما ذات العيون العسلىة ببشرتها النحاسية وجلستها التي أعطت صرامة وكتلة للعمل الفني كما في الأعمال النحتية القديمة والعينين و الشفاه التي تتشابه مع عيون نساء الفنان المصري القديم شكل رقم (17) وقد أطلق عليها الفرنسي (باكورا بان) الذي هرع إليها كمن مسحه السحر وأبدى إعجابه بتلك الرأس الهرمية .



شكل رقم (7)

محمود سعيد

ذات الأساور الزرقاء

ألوان زيتية على كرتون

1950

<http://www.fineart.gove>

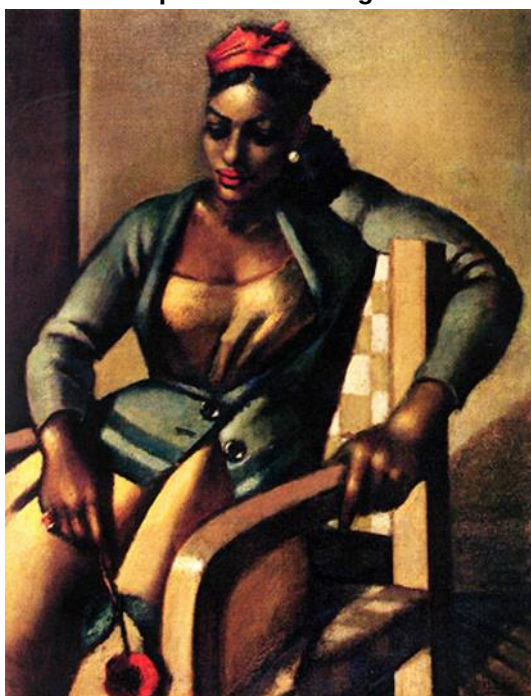
محمود سعيد



شكل رقم (8)
محمود سعيد
أمومة
ألوان زيتية على توال

1953

<http://www.fineart.gove>



شكل رقم (9)
محمود سعيد
ذات الحلق اللولي
ألوان زيتية على سيلوتيكس

1951

<http://www.fineart.gove>

محمود سعيد



شكل رقم (10)

محمود سعيد

استكتش لنادية لم يكتمل

ألوان زيتية على توال

1964

<http://www.fineart.gove>



شكل رقم (11)

محمود سعيد

نادية ذات الرداء الأبيض

ألوان زيتية على توال

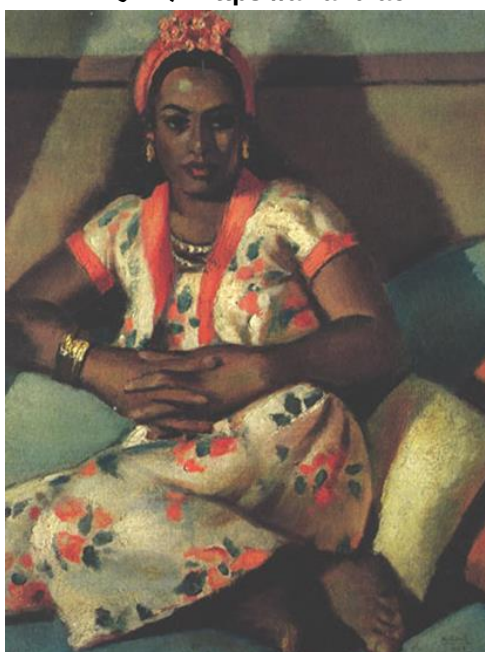
1946

<http://www.fineart.gove>



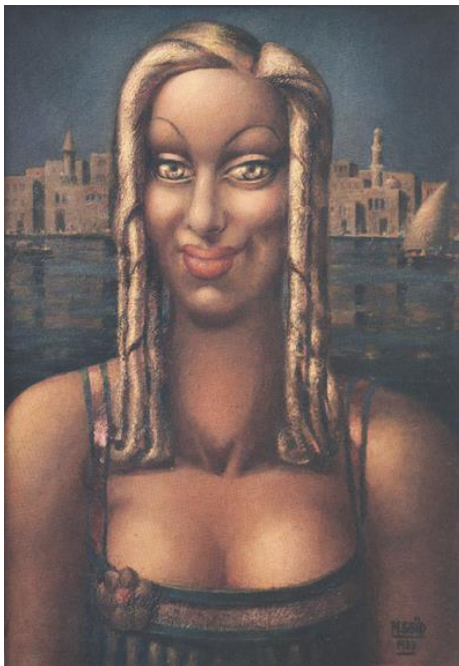
شكل رقم (12) محمود سعيد
بنات بحري (الجزء الأوسط من لوحة المدينة)
ألوان زيتية على توال
1937

<https://arrafid.ae> مجلة الراقد



شكل رقم (13) محمود سعيد
نوبيه بالرداء المشجر
ألوان زيتية على سيلينوكس
1952

<http://www.fineart.gove>



شكل رقم (14)

محمود سعيد

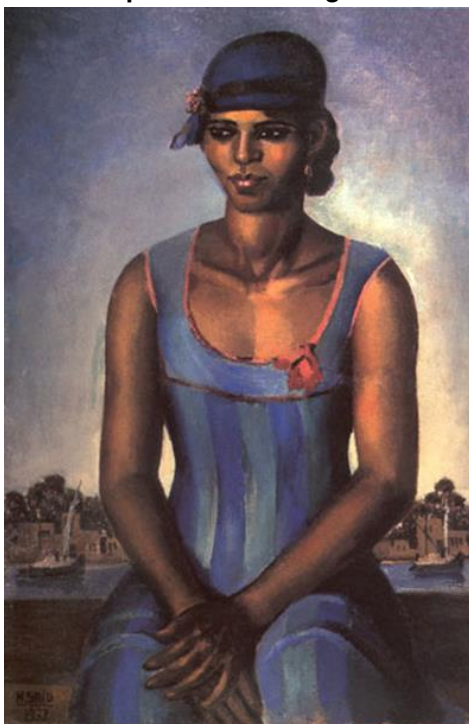
ذات الجداول الذهبية

ألوان زيتية على قماش

1933

80×100سم

<http://www.fineart.gove>



شكل رقم (15)

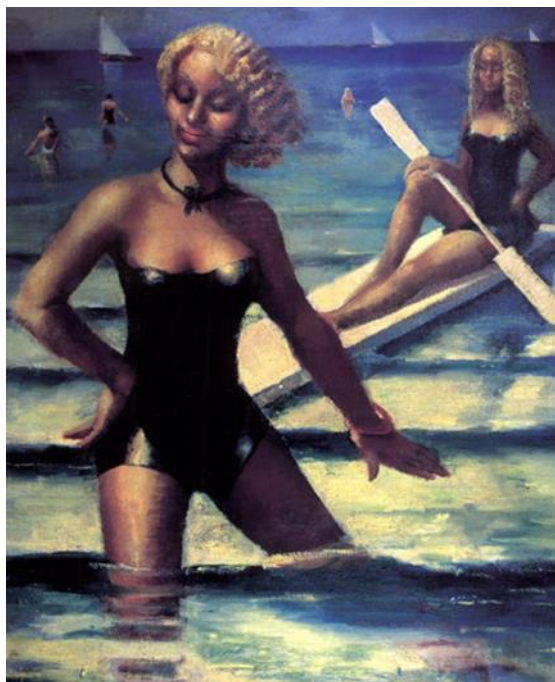
محمود سعيد

ذات الرداء الأزرق

ألوان زيتية على توال

1927

<http://www.fineart.gove>



شكل رقم (16)

محمود سعيد

السابحات

ألوان زيتية على توال

1934

<http://www.fineart.gove>



شكل رقم (17)

محمود سعيد

ذات العيون العسلية

ألوان زيتية على أبلakash

1946

90×60سم

<Http://gate.ahram.org.eg>

حسين بیکار (1913-2002)

من الفنانين الذين طغى الإهتمام برسومهم الصحفية على الإهتمام بأعمالهم الفنية التصويرية وقد تناولت العديد من أعماله المرأة وعبر عن الجسد الأنثوي من خلال معالجة تتميز بالتلخيص والإيجاز والرشاقة.

ولد الفنان بالإسكندرية والتحق عام 1928 بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالقاهرة، درس على يدي الأساتذة الأجانب ثم على يدي الرائد أحمد صبري بعد عودته من فرنسا وتخرج بیکار عام 1933، وهو يُعد صاحب مدرسة للفن الصحفي وصحافة الأطفال بصفة خاصة بل هو رائدها الأول في مصر، له أسلوب بسيط واضح، ارتفع بمستوى الرسم الصحفي ليقترّب من العمل الفني.

وفي مجال كتاب الطفل أكد بیکار أن الطفل لا يهتم أن تحكي له عن الواقع بقدر ما يهتم أن تحكي له مغامرة، لأن الواقع اليومي بصفة عامة مألوف ولا يثير الدهشة، وعلى الفنان أن يستعين بعامل التشويق كي يُنبه الأنشطة الذهنية للطفل، وذلك بأن يعطيه صوراً فيها من قوة الخيال ما يُحبب الطفل فيما يقرأ.

وقد تصور بعض الفنانين أنهم عندما يرسمون للأطفال مثل الأطفال، فهذا هو الطريق السليم للتواصل معهم، بعض الرسامين يفعلون ذلك إلا أن الطفل يريد أن يتخطى قدراته، فهو يريد أن يرى شيئاً يتجاوز ما يستطيع هو أن يؤديه ولذلك فإن هذا يضع رسامي الأطفال أمام امتحان صعب ونجاحهم فيه يتوقف على لباقتهم وعلى تحقيق توازن - يختلف من حالة إلى أخرى - بين التشويق ومراعاة القيم الفنية، فعند تناول عنصر ما فلا يكون واقعياً تماماً لأن تناوله له يجب أن يتوفر فيه عنصر التشويق بالإضافة إلى الأصول الجمالية السليمة التي لا تستغنى عنها الأعمال الفنية بصفة عامة، حيث يجب مخاطبة الطفل بصورة سليمة حتى ترسخ في أعماقه القيم الجمالية والفنية رغم بساطة المحتوى، ولا شك أن تلك الرؤية الخاصة بالفنان بیکار قد أثرت بشكل كبير على رؤيته الفنية في مرحلته الثانية من تجربته الفنية التي تناول فيها المرأة بشكل من التبسيط معتمداً على الخطوط والمساحات المبسطة والتي يجمع فيها بين التشويق والقيم الجمالية في نفس ذات الوقت.

إلى جانب براعته في رسوم الأطفال هو من أفضل رسامي (البورتريه) في العالم العربي ويُعد من أكثر الفنانين المصريين إلتزاماً بأصول فن (البورتريه) أو الصورة الشخصية وأكثرهم براعة أو إتقاناً لهذا الفن الذي يزهد فيه معظم الفنانين، والوجه الإنساني مثله مثل أي مثير جمالي آخر، به ما يحرك في الفنان نوازع الخلق، ويحفزه على استتطاق الأسرار بما يتيح له أسلوبه الفني، ولأن الأساليب متعددة فالنتائج أيضاً تكون متعددة، تبدأ من نقل الواقع وتنتهي إلى التحريف الكامل، وتحفظ - رغم ذلك- وبدرجات متفاوتة بصلتها بالنموذج الفردي المراد رسمه، وبين تلك الدرجات يقف بیکار مع الاتجاه الذي يرى في الشكل الإنساني الذي أبدعه الله جمالاً لا يجب تشويهه وكان من الطبيعي أن يتوجه إلى أصول هذا الفن في إنجازات عصر النهضة الأوروبية، فالترمز بالنسب الواقعية والتجسيم عن طريق مصدر ثابت للضوء، كما التزم بالوضعية التي تنسم بالفخامة.

وقد نلمس مدى تأثير بیکار بأستاذه أحمد صبري من خلال حساسية أدائه لفن الصورة الشخصية (البورتريه) فقد استطاع أن يحذو حذو صبري في روعة أدائه ونعومته، وأصبحت له مدرسته في هذا الفن التي تؤكد على إبراز سمات العقل والجمال الوقور المنبعث من الوجوه، مع التسجيل الذكي للملامح في اختصار بليغ للتفاصيل، والوضعات الرصينة للنموذج واستقرارها وشموخها، ولم يكن تأثر بیکار بأستاذه صبري قد اقتصر على تأثره بالأسلوب والأداء الفني الرصين فحسب، لكنه امتد ليشمل أيضاً عشق وهيام بیکار بتصوير الوجوه النسائية وخاصة وجوه نساء الطبقة الراقية.⁸ كما تتميز شخوص بیکار التي تتبدى في لوحاته بالمثالية ولايشوبها ضعف بشري، بل تصاحبها الصحة والشباب والرشاقة ولا يفصح قبحها الواقعي - إن وجد - بل يستخدم كل براعته في تغادي القبح.⁹

ومن خلال ذلك العمل قال بيكار " أنا لأنافق الأشخاص الذين أرسمهم، بل أرى أن لحظة رسم (البورتريه) لحظة نادرة بالنسبة للشخص المراد رسمه فالناس لا يجلسون كل يوم كي يُرسموا، ربما فعلوها مرة واحدة في حياتهم، لهذا يجب أن تكون تلك اللحظة النادرة لحظة يظهر فيها الإنسان في أفضل حالاته ليرحب بمشاهديه"¹⁰

احتلت الوجوه النسائية معظم أعماله كما سبق وأن ذكرنا، ورغم تنوعه ورغم تطابق نسبه مع النموذج الواقعي، التي تكشف عن تعلق الفنان بملامح محددة فهو يميل إلى الحواجب المرتفعة ويسيدها على كل الوجوه تقريباً كما يميل إلى نقاط الضوء اللامعة ولا يكاد وجه واحد يفلت منها، حتى في أسلوب التجسيم يكاد يكون ثابتاً، فحين يجسم كتلة الوجه يجسمها بشكل اسطواني في معظم الأحوال، كما التزم بالوضعية الكلاسيكية ذات الشكل الهرمي، كما التزم باحتلال الجزء المصور من الموديل (الشكل الإنساني) وهو الرأس واليدين أغلب المساحة كما هو موضح في الشكل رقم (18).

وفي بعض الأعمال يهتم شأنه شأن فنان عصر النهضة بالتوازن عن طريق تكامل الخطوط والأشكال بحيث يكون لكل شكل أو خط صده داخل العمل الفني ويلتزم في كثير من الأعمال بمستويات العمق بحيث نجد الألوان الداكنة في الخلفية وتزداد درجات الإضاءة كلما اقترب من عين المشاهد لتصبح نقاط الضوء في العيون والأنوف والأفواه هي البطل الرئيسي كما في الشكل رقم (19)، إن تلك الومضات تتجاذب في الفراغ وتخلق نوعاً من الحركة المجردة، كما نجد في شكل رقم (20) حيث استطاع من خلاله أن يعكس حساسيته الفنية العالية، وطغت الألوان المحايدة والدرجات الترابية على التكوين العام ليُدخل بيكار اللون الأحمر في الوشاح المُلقى على الأكتاف كاسراً هدوء الألوان مضيفاً حيوية في العمل، وقد حرص بيكار على وضعية الجسد ذات التكوين المثلث من خلال الذراعان، بالإضافة إلى انحناءات الفستان مما يوفر استقراراً بصرياً وانسيابية في الحركة، بالإضافة إلى الخلفية الداكنة التي عملت على عزل الشخصية وإبرازها مما جعل التركيز منصّباً على جماليات ملامح المرأة، حافظ بيكار على دقة التشريح مع تفاصيل الوجه الناعمة مما ساعد على إضفاء عمقاً نفسياً على الشخصية التي تناولها، جسد العمل براعة بيكار في التوازن بين التناول الواقعي واللمسات التعبيرية واستغلال محسوب للألوان والضوء والظل لتوضيح الجمال والرقى.

عمل آخر لبيكار شكل رقم (21) امتاز بالنعومة والركة بالإضافة إلى حالة الإسترخاء التي نستشعرها من خلال وضعية الجسم بالإضافة إلى تعبير الوجه الذي يؤكد ذلك الشعور بالإسترخاء مع لمسة من الغموض في النظرة نتجت من الانتقال التدريجي من حالة الظل إلى الضوء بشكل درامي غامض، كما تأكدت حالة الهدوء من خلال الدرجات اللونية التي تميل إلى الدرجات البيضاء التي اختلطت في بعض الأجزاء باللون الأزرق الفاتح، أما التلاعب بمهارة فائقة بدرجات الإضاءة والظل يعكس العمق والتجسيد الواقعي

كما كانت تسبق أعمال بيكار العديد من الدراسات التخطيطية يختار من بينها الأفضل حتى الرسوم التحضيرية ذاتها ينفذها بعناية فائقة تتميز بقدرته على رسم الصعب من الأوضاع وخاصة أصابع اليدين ويعمل على خلق توافق تعبيرى بينها وبين الوجه، وإذا كانت وجوهه تتسم بالجمال والركة والإتزان فكذلك تظهر الأصابع، وقد قيل له أن وجوهه تبدو أحياناً فاتنة أكثر مما ينبغي فأجاب بجدية " أنا لا أصور القبح ، وأرى الإنسان دائماً أشبه بالملاك"

كان لابد من إلقاء الضوء على تلك المرحلة الواقعية في أعمال بيكار فقد كانت مرحلة مهمة في تناوله للمرأة، بدأ بيكار بعدها يتخلى شيئاً فشيئاً عن التناول الواقعي للمرأة، والتحرر من قبضة التعاليم الصارمة للأكاديمية محاولاً الوصول إلى أسلوب متفرد، بسيط، معبر، يجمع بين الغنائية والرصانة في آن واحد، وشاهد كيف يتكون الجسم من شكل خطوط خارجية بسيطة وكيف يتم تلخيص الواقع وليس تسجيله، وذلك مع انتقاله بعد تخرجه من مدرسة الفنون الجميلة إلى قنا عام (1936) ليشغل وظيفة مدرس رسم بالمدرسة الثانوية هناك بدأ في التعرف على إبداعات الفنان المصري القديم من خلال زيارته المتعددة للمناطق الأثرية، فكان للفن المصري القديم أكبر الأثر في تكوينه الفني، حيث وصل من خلاله إلى الإيمان بفكرة

الإختزال التي أضفت على أعماله التلخيص والطابع البنائي الهندسي، وسكونية المعالم ووضوحها، كما استعار من المنحوتة المصرية القديمة حرص مبدعها على البناء ووضوح المعالم، أو ما يُفضل بعض النقاد وصفه بالحركة الداخلية لتفريقها عن الحركة الخارجية، وأصبحت المرأة في العديد من أعماله تقترب من الشكل المصري القديم، تعتبر اللوحات التي أبدعها بيكار عن الصعيد المصري من أبرز وأهم العلامات المتميزة ليس في فن بيكار فقط ولكن في تاريخ الفن المصري الحديث ككل، وقد توصل الفنان في تلك اللوحات إلى قالب خاص به تماماً جمع بين التبسيط والزخرفة، بين الغنائية والرصانة مع أجواء أثيرة حاملة من عالم الشعر والبالية، مع أن شخصه هم الفلاحون والفلاحات يعملون جميعاً في الحقل، وفي تلك اللحظة التي يصل فيها الجهد الإنساني إلى غايته ترفرف على الوجوه سعادة عذرية وبركة سخية، ولا يمكن أن نغفل في هذا الصدد الخبرات الفنية التي تلقاها من خلال عمله بفنون الصحافة والكتاب، حيث ساعدته تلك الخبرات على الوصول إلى ذلك الأسلوب الشيق، البسيط في التعبير، الذي يسهل على عامة الشعب فهمه والتجاوب معه، أما عن الفلاحة النوبية في أعماله فقد اختلفت صورتها كلية عن الصورة التي ظهرت بها المرأة الأرستقراطية المتأنقة، حيث اتسمت رؤيته له بالبساطة والتجريد المطلق للتفاصيل دون الإخلال بالكتلة النقية المحققة عن طريق اللعب بالأضواء والظلال فبدت صورة الفلاحة وكأنها تمثال نحتي راسخ، بسمات وملامح التاريخ، فقد تميزت المرأة عنده بالقامة المشوكة الطويلة وكان يتناولها دائماً في حالة حركة، وأحياناً أخرى تبدو في حركات استعراضية وكأنها ترقص مثل رقصات المرأة في المصري القديم كما في الشكل رقم (22) ويتناول تلك المرأة النوبية السمراء بلامح وألوان التاريخ، فالمرأة في ذلك العمل لم يتناولها بيكار بشكل واقعي تفصيلي بل ظهرت بأسلوب تجريدي ناعم بلامح غير واضحة تُضفي عليها ذلك الطابع الرمزي، وتمتاز الحركة بجمال انسيابيتها وكأنها في طقس روحاني خاصة في علاقتها مع الجسم الأنثوي الآخر لذي يوحى بالسلام خاصة مع ظهور غصن الزيتون، ثم تأتي الخطوط الملفتة لتخلق ذلك الإحساس بالحركة، ولا تتجسد في هذا العمل جمال الشكل الأنثوي فحسب بل روح الأنثى التي تتمتع بالسلام، الحكمة، والعطاء.

كما نجد أنه في بعض أعماله استفاد بما أنجزته التكعيبية إلا أنه مصرها بمعنى أن التكعيبية تحولت لديه إلى مسطحات هندسية قريبة من مسطحات النحت المصري القديم، كما استفاد من التجريدية الهندسية في تكويناته المختلفة شكل رقم (23) الذي نرى فيه بداية تلخيص لشكل المرأة التي يتناولها ولم تعد تحمل الشكل الجمالي الذي اعتاد أن يجعل عليه نسائه، فبدأ التلخيص في شكل الجسم مع بعض المبالغة فيه بالإضافة إلى شكل الأيدي المبسط، وخروج البورتريه من المساحة الداكنة خلفه على شكل مستطيل ومعالجة الخلفية بمساحات هندسية مجردة، لتصبح في المجل هي محور العمل الفني وحركتها، إلى جانب الحركات الملفتة التي تُضفي إحساساً بالديناميكية والحياة من خلال الحركة الراقصة، بالإضافة إلى تجسيد روح أو رمز معين فهي ليست مجرد امرأة بل تحمل في طياتها الأصالة والتراث، أما العازفين في خلفية العمل فهم عناصر مكملة للعمل تُصور جانباً من جوانب الإحتفال.

بدأ بيكار في توضيح دور المرأة بجانب الرجل في كل مناحي الحياة كما في الشكل رقم (24)، فتظهر محورية المرأة بهيبتها في الأمام تمسك بيدها مجموعة من النباتات مما يؤكد على جعلها في مقدمة العمل الفني، ويُلقى بيكار عادة الضوء على المرأة الريفية على كونها رمز لمصر المعطاءة، وأظهر جمال المرأة دون الإعتماد على إظهار التفاصيل بل ركز على جوهرها ودورها وارتباطها بالأرض، بالإضافة إلى التكوين الهرمي المثالي الذي يمنحها ثباتاً ورسوخاً في العمل الفني، كذلك عبر بيكار عن جمال المرأة في مظاهر أمومتها كما في الشكل رقم (25) حيث تظهر في مقدمة العمل الأم تحتضن ابنها مما يمنحها أهمية ذات طابع خاص واحتضان الأم لطفلها يحمل دلالات عاطفية وإنسانية عميقة، كما تميزت نسائه بالتبسيط والإختزال في تناول التفاصيل، مما جعل بيكار يُلقى الضوء على الجوهر، بملابس تقليدية وأغطية الرأس التي تعكس سياقاً ثقافياً معيناً، كما تناول المرأة في حالة الإحتفاء والاهتمام بها وتدليلها وتكريمها كمصدر للسعادة وشريك لا يمكن

الإستغناء عنه كما هو موضح في الشكل رقم (26) الذي اعتمد على وجود الشخصيتين بشكل أساسي في علاقة بين الرجل والمرأة في سياق رومانسي ومغازلة، وتظهر الحركة في العمل الفني من خلال الإيماءات والتقارب في الوقفة من المرأة والرجل التي تعكس مشاعر الحب والحميمية بأسلوب مبسط ومجرد مركزاً على الخطوط الخارجية والكتل اللونية، وخلق حالة من التوازن البصري .

وفي جميع تلك الأعمال التي تناول فيها بیکار المرأة أكد على الجمال الأسمر بدفنه وسحره وعذوبته التي كانت محل اهتمام من الفنان والذي أكد عليه من خلال أعماله والتشديد على الرابط بين سمرة أبناء تلك الأرض والتجانس والتماهي بين الوطن والتراب وتُعتبر لوحة "رقصة نوبية" شكل رقم (27) 1993 من أبرز لوحات بیکار التي صورها عن مظاهر الحياة المختلفة في النوبة، وقد صور فيها مشهداً غير واقعي لفتاة نوبية تؤدي حركة راقصة مرتدية جلباباً وردي اللون، بينما يجلس خلفها فتى نوبي يصفق مبتسماً ، وقد حُملت اللوحة العديد من السمات الجمالية حيث نجد أن الفنان قد استطاع فيها بحساسيته المرفهة ومهارته الفائقة وتقنيته العالية – أن يصل إلى صياغة جديدة متفردة، معبرة بقوة وفي نفس الوقت ببساطة وتلقائية عن الموضوع بأسلوب اعتمد على التجريد والاختزال في الخطوط والأشكال والألوان، فنجد الفنان قد أعطى دور البطولة في اللوحة للخط، حيث أثار بحركاته المختلفة العديد من الأحاسيس والانفعالات الموحية، فتارة أعطى إحساساً بالسكون كما في الأشكال السفلية الخلفية، وتارة أظهر إحساساً بالحركة الهادئة كحركة الفتى الجالس، وكذلك أثار إحياء بالحركة المستمرة السريعة كما في خطوط طرحة الفتاة المنطلقة في الهواء محدثة تموجات غير مستقرة- التي تؤكد الإحساس بالحركة الراقصة التي تؤديها الراقصة بجسدها، كما أعطى الفنان دوراً كبيراً للون في اللوحة، حيث نلمس مهارته الفائقة في التعامل مع الدرجات المختلفة للون الأبيض- اللون الأساسي في اللوحة- في مختلف أماكن الضوء والظلال، بينما نجده يميز رداء الفتاة بلون مختلف (اللون الوردي) عن ذلك المشاهد باعتبارها البطلة.

هكذا ظل الفنان حسين بیکار حتى وفاته يقدم لنا أعماله الفنية التي تجاوز بها وصفية التسجيلين مبتكراً أعمالاً تتسم بالطابع الغنائي المثالي خاصة في تناوله للمرأة.



شكل رقم (18)

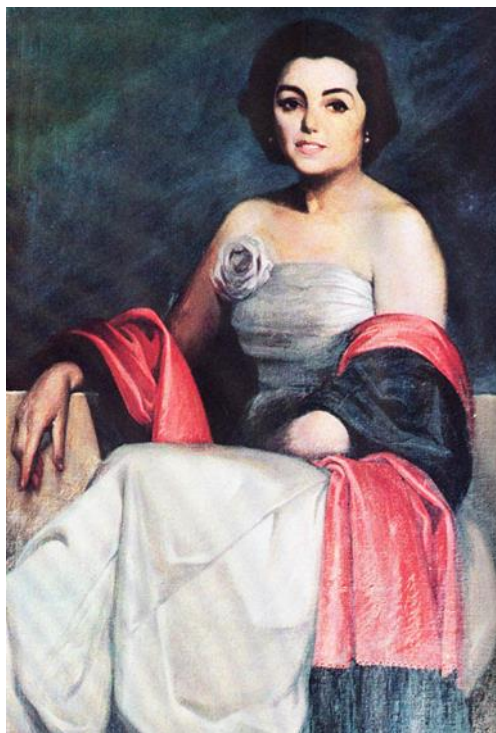
حسين بیکار

بورتريه لفتاة

زيت على توال

1990

<https://www.fineart.gov.eg>



شكل رقم (19)

حسين بيكار

السيدة قاسمة حرم بيكار

ألوان زيتية على قماش

<https://www.fineart.gov.eg>



شكل رقم (20)

حسين بيكار

السيدة رندة بيكار

ألوان زيتية على توال

1973



شكل رقم (21)
حسين بيكار
السيدة ايزيس
ألوان زيتية على قماش
1983



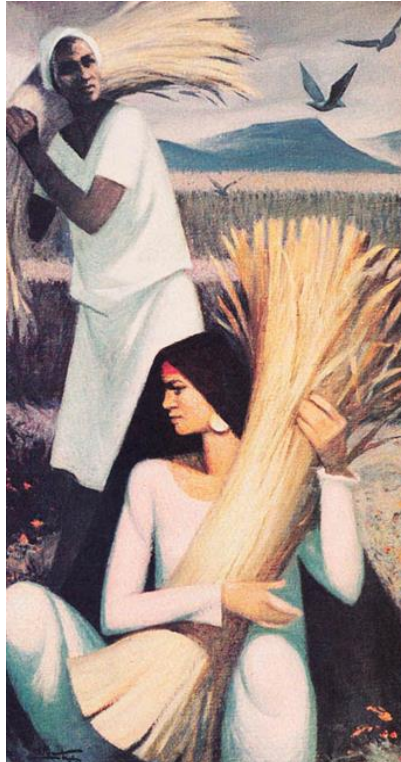
شكل رقم (22)
حسين بيكار
ليلة الزفاف
ألوان زيتية على توال
1996

<https://www.fineart.gov.eg>



شكل رقم (23)
حسين بيكار
رقصة نوبية
ألوان زيتية على توال
1990

<https://www.fineart.gov.eg>



شكل رقم (24)
حسين بيكار
الحصاد
ألوان زيتية على توال
1981

<https://www.fineart.gov.eg>



شكل رقم (25)

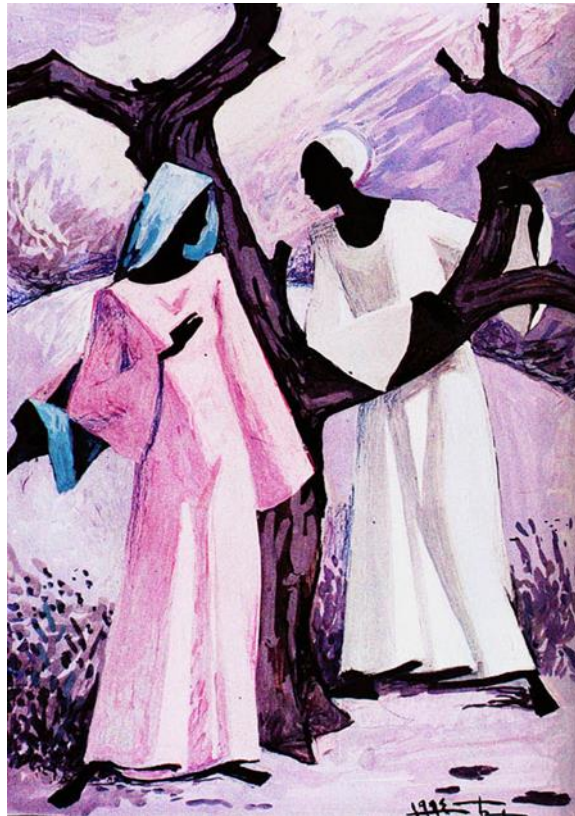
حسين بيكار

أمومة

ألوان زيتية على خشب

1949

<https://www.fineart.gov.eg>

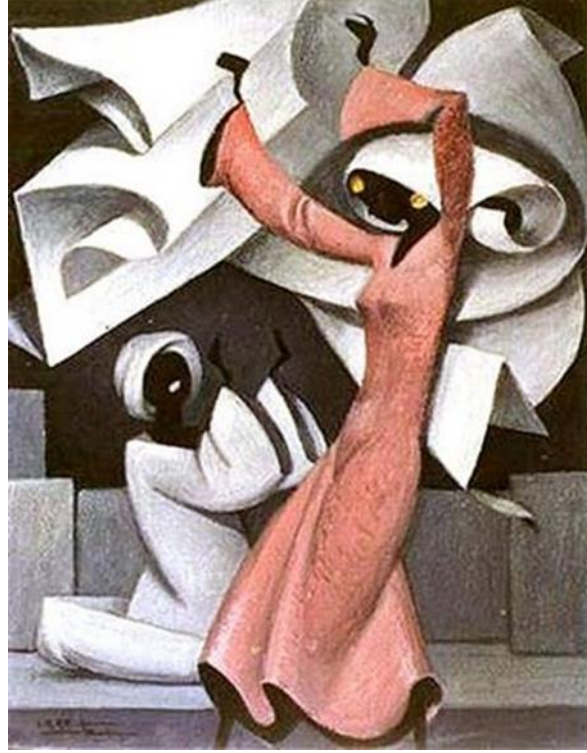


شكل رقم (26)، حسين بيكار، ألوان زيتية على توال ، غزل نوبي

1994

90×60سم

<https://www.fineart.gov.eg>



شكل رقم (27)، حسين بيكار، رقصة نوبية، ألوان زيتية على توال، شغف

1994، 60×90سم

<https://www.fineart.gov.eg>

حسين بيكار

انجي افلاطون (1924-1989)

من أبرز الفنانات في تاريخ الفن التشكيلي المصري، تميزت برؤيتها الفريدة وأسلوبها المتميز في تناول القضايا الاجتماعية والإنسانية، بدأت إنجي أفلاطون طريق الإبداع الفني تلقائياً، قبل أن تدرس فن الرسم دراسة أكاديمية، حيث لمس والدها نزوعها الفني، فاستقدم لها معلماً يُدرّبها على الرسم إلا أنها رفضت الأسلوب الإملاني في التعليم، فألحقها والدها باستوديو "هاروس أمبير" وقد كان بمثابة أكاديمية خاصة، لكنها هجرته بعد شهراً واحداً بحثاً عن الحرية في التعبير، لتتعرف بالصدفة على كامل التلمساني الذي علمها عن طريق شرح فلسفة الجمال وتاريخ الفنون وفنون التراث واتجاهات الفن الحديث من خلال المراجع والصور، واستمرت تطل من نافذة كامل التلمساني خلال الفترة من 1942 – 1945، حتى اكتشفت بعدها حياة المجتمع الذي تنتمي إليه، فشرعت تختلط بالاتحاد النسائي وأسهمت فيه بنشاط واسع حتى نجحت في تمصير نفسها لغوياً واجتماعياً.

وفي خضم الحرب العالمية الثانية رفضت إنجي الذهاب لثقل فنّها بالدراسة في فرنسا، وانضمت عام 1944 إلى أسكرا "الشيوعية"، وانشغلت بعدها بالقضية النسوية التي شغلت حيزاً كبيراً من تحركاتها، ومنه كانت لإنجي دوراً مهماً في العديد من القضايا النسائية، الذي منحها أحقية الترشيح في الانتخابات التي سجلتها في أعمالها كما هو موضح في الشكل رقم (28)، والذي كان ممنوعاً قبل ذلك، تزامن ذلك مع التيار النسائي لهدى شعراوي، والذي انتهى بوفاتها عام 1947، ليظهر حزباً آخر عُرف بالحزب النسائي المصري حيث ظل وضع المرأة هامشياً في المجتمع، إلى أن بدأ الرجل في مؤازرته لها، حيث لم تكن المرأة بقادرة على الظهور في المجتمع مالم تجد التشجيع الكافي، فبدأ "رفاعة الطهطاوي" الإطالة الأولى للعقل العربي الحديث حين رفع الصوت الوطني وينادي بضرورة مساواة المرأة بالرجل، وبدأ في مناقشة قضاياها الهامة

كموقفه المناصر لتعليم المرأة، كما وقف "الطهطاوي" مناصراً لقضية عمل المرأة، مؤكداً أن العمل من شأنه أن يشغل النساء عن البطالة، فإن فراغ أيديهن عن العمل يشغل ألسنتهن بالأباطيل وافتعال الأقاويل، ثم يأتي "قاسم أمين" الذي سعى لإكمال مسيرة "رفاعة الطهطاوي" و طالب المرأة المصرية بحققها في الحياة الحرة الكريمة وذلك بمساواتها بالرجل في التعليم والثقافة، فالمرأة في نظره لاتقل عن الرجل في الذكاء والقدرات.

كللت تلك الجهود بالنجاح وظهرت بوادر تحرير المرأة على يد جيل من المثققات فتبدأ هدى شعراوي في كفاحها السياسي ونشاطها الاجتماعي والثقافي فتتحدى برفع سن زواج الفتاة، وتنزل إلى الميدان لتقود نساء مصر إلى التحرر والتطور والتعليم وذلك من خلال تأسيس الجمعيات الثقافية والاجتماعية التي تعمل على تحقيق نهضة المرأة المصرية، ثم تبدأ المرأة المصرية مرحلة جديدة حيث تشترك النساء الأرستقراطيات في المجالين الثقافي والفكري فيصبح صالون "الأميرة نازلي" مؤسسة ثقافية يلتقي فيه المفكرون والأدباء لمناقشة أفكارهم الجديدة، بالإضافة إلى صالون "مي زيادة" الأدبي الذي كان يجتمع فيه كبار الأدباء والشعراء.

حاولت إنجي مع رفيقاتها الانضمام للحزب، إلا أنه رفض انضمامهم إليهم، على إثر ذلك سعت إنجي لإنشاء تيار جديد يقترب من أفكارها المتمردة والإشتراكية.

في منتصف الخمسينات ارتحلت إنجي لصعيد مصر، وانتقلت بين النوبة والواحات، وبالرغم من تحول فنها شيئاً فشيئاً للموضوعات السياسية، إلا أنها لم تتبعد عن التعبير عن مشاهد الحياة اليومية شكل رقم (29) الذي تميز بتكوين هرمي ديناميكي حيث تظهر في المقدمة مجموعة من النساء اللواتي يرتدين الجلابيب السوداء مع هيمنة البيئة النوبية على العمل كالنخيل والمنازل الطينية في خلفية العمل هذا التوزيع يخلق إحساساً بالحركة والحياة اليومية مع ضربات فرشاة سريعة تمنح اللوحة بُعداً انفعالياً حيث تبدو التفاصيل غير واضحة ومختزلة، إلا أنها تُعبر بشكل واضح عن طبيعة الحياة اليومية، وشكل رقم (30) يمثل نموذجاً واضحاً للأسلوب الذي اتبعته الفنانة والذي كان يجمع بين التعبيرية والتأثيرية مع تركيزها أيضاً على حياة المرأة الريفية أو العاملة، فتحل المرأة مركز المشهد مما يُعزز حضورها القوي كموضوع رئيسي بالجلسة المستقرة التي تجلسها والساقان المفتوحتان التي منحتها شعوراً بالقوة والثبات، أما الديناميكية البصرية التي نستشعرها في العمل الفني فمصدرها الخطوط المائلة كالدرج والحائط، أما ضربات الفرشاة الحرة والملاح التي اختزلتها الفنانة منبعها التركيز على الجوهر العاطفي للمشاهد الذي يعكس اهتمام الفنانة بقضايا المرأة العاملة حيث تُظهر المرأة وهي تؤدي عملاً شاقاً كل يوم مع اليدين القويتين مع ملامح تعكس شعوراً بالتعب والتأمل العميق لحياتها.¹¹

ونتيجة لمعرفتها بالتلمساني اتخذت إنجي من الإتجاه السريالي منهجاً للتعبير عن ذاتها، وكان باب إنجي أفلاطون للفن والسياسة، وأنتجت أعمالاً تُعبر عن أحلامها وكوابيسها عن معارضة الحروب لكن لم يكن قد اكتمل لديها بعد الوعي السياسي، إلى أن انضمت إلى جماعة "الفن والحرية" كما تعلمت على يد حامد عبدالله، ثم انضمت لبعض المنظمات اليسارية السرية، كذلك لقائها بالشخص الذي تزوجته فيما بعد وهو أيضاً ذو أفكار يسارية.

وهكذا واصلت انجي رسالتها الفنية كفنانة تحمل على عاتقها دورها السياسي حيث اختلط نشاطها الفني بنشاطها الاجتماعي، وبدأت أسفارها العديدة للخارج، فشاهدت متاحف العالم وروائع الفن عبر التاريخ القديم والحديث، وأدركت أن الاتجاه السريالي لن يستطيع التعبير عما تريد هي التعبير عنه، فتوقفت عن الرسم في المدة من 1946 حتى 1948 وتفرغت للعمل الاجتماعي، لكنها أدركت أنه لا بد لها أن تعود للممارسة، لكن كان عليها أن تجد لنفسها طريقاً آخر تستطيع من خلاله التعبير وأدركت أنها لن تقدر على ذلك إلا من خلال معاودة الدراسة والتحصيل، فترددت على استوديو الفنانة "مارجوفيون" سويسرية المنشأ منذ عام 1948 حتى 1954 والتي كانت ترى ضرورة الرسم من الطبيعة حتى لا يفقد تلاميذها علاقتهم الجمالية بها، وحينئذ تعلمت إنجي كيف تتأمل الطبيعة فاستمت لوحاتها بالحيوية والتنوع والإثارة.¹²

واستمرت إنجي في تصوير مظاهر العمل الشاق والوضع البائس للطبقات الدنيا والتي أصرت دوماً على وضعهم في مقدمة أعمالها، وبالتالي فإن أحد أهم الموضوعات المركزية في أعماله الفنية هو موضوع الفاقة والحرمان والنضال الدائب للفلاحين في سبيل لقمة العيش، وليس من قبيل الصدفة أن نجد في لوحاتها منظر الخبز في الأفران الريفية مثل " رغبة الفقراء 1954 " ، خبز حياتنا 1963 وفيها نرى مدى القدسية في ذلك العمل المهم بالنسبة للفقراء من خلال الوقفات المهيبة للنساء وحركاتهن الجادة وهن يسحبن الخبز من الفرن ويجمعهن في السلال، وهنا نرى الفنانة تنتظر إلى عملية ولادة الخبز بعيون من أعضائهم الجوع ، والذين يفهمون هذه العملية كنوع من الطقوس والشعائر.

وتستمر الفنانة في تصوير مشاهد من الحياة لأبطال من الكادحين مثل صيادو الأسماك وجامعو المحاصيل والرعاة والحرفيين، محاولة التأكيد على أصالة هؤلاء الأبطال ومصادقيتهم من خلال المعالجة التعبيرية للمنظر الطبيعي المحيط الذي كما لو كان منطوياً في ذاته على ذلك النشاط الداخلي المتوتر الذي يتغلغل في النماذج الإنسانية كما يظهر في الشكل رقم (31) حاملة الموز التي تُصور مشهداً للنساء اللواتي يعملن في الحقل، حاملات صناديقاً من الموز ويتماشي هذا العمل مع الموضوعات الاجتماعية التي اهتمت الفنانة بتناولها، والتي استخدمت فيها ألواناً قوية ومتباينة اعتمدت فيها على درجات الأصفر والبرتقالي والأزرق والأخضر والتي تُعزز من حيوية المشهد مع ضربات فرشاة واضحة وسريعة أضفت إحساساً بالخشونة والتعبير العاطفي .

ومن أعمالها في هذه الفترة " الفتاة والشبكة 1957" شكل رقم (32) وفيها نجد تلك القامة التي تكتسب الثقة بقواها الذاتية من خلال الصراع اليومي مع الصعاب، إن المنظر الطبيعي المحيط يحتوي على طرق ملتوية وكثبان رملية متراكمة وشجيرات نخيل متجمعة منحنية بتأثير هبات الرياح، والسماء المليدة بالغيوم العاصفة المرسومة بضربات فرشاة قوية وحادة تكشف انعدام التوازن الدرامي لحالة الطبيعة.

استطاعت انجي ومن خلال منظور سياسي خاص أن تُعبر عن روح العصر وتناقضاته، وعلى الرغم من معارضتها للحياة السياسية القائمة إبان الثورة من ناحية التطبيق إلا أنها لم تتخلّ عن دورها الاجتماعي فكانت من الأوائل الذين اتجهوا ناحية الموضوعات الاجتماعية، كما كان لها دورها الفني من خلال التصدي للعدوان في عام 1956 فقد رسمت لوحاتها الفنية "بور سعيد" والتي تحدثنا فيها بقوة عن فجيرة صبية فقدت أمها أثناء قصف المدينة بالقنابل.

إلا أن إنجي قد دفعت بعد ذلك ثمناً باهظاً لأرائها السياسية ففي الساعات المبكرة من اليوم الأول من عام 1959 أعتُقلت إنجي أفلاطون ضمن أكبر حملة اعتقالات سياسية تشهدها البلاد وأودعت سجن القناطر، لقد شكلت تجربة الاعتقال بالنسبة لها مفزقاً حياتياً صعباً، فماذا تفعل وهي تلك الرسامة الرقيقة التي ربت في وسط مترف من أصول تركية ذات ثقافة فرنسية، ماذا تفعل حين تجد نفسها محبوسة بعنبر الساقطات والقناتلات وتاجرات المخدرات، محرومة من الإتصال بأحد ومن ضوء الشمس ومن ممارسة الرسم أو القراءة، لقد رفضت المساومات العديدة للتخلي عن مبادئها ومواقفها السياسية مقابل الإفراج عنها.¹³

إلا أنها تجد الخلاص في ممارسة التصوير من داخل السجن بعد محاولات مستميتة للسماح لها بذلك، وقد قضت إنجي أربعة سنوات ونصف في المعتقل أبدعت خلالها سلسلة من اللوحات التي صودر بعضها ووجد الباقي طريقه إلى جدران المعارض، إلا أن المتأمل لأعمال تلك المرحلة يتبين كيف فرضت المأساة على الفنانة أسلوباً خاصاً بتأثير من المناخ النفسي داخل السجن، تحولت إلى المبالغة في النسب ورمزية الألوان وديناميكية الحركات ودراميكية التكوين.

لم تجد إنجي الخلاص إلا من خلال نافذة زنزانته الصغيرة المطلة على النيل وهي تنظر عبر قضبانها، إلى رقعة السماء الصافية، وفي اختلاطها بالمسجونات الجنائيات تكتشف أنهن لسن شريرات بطبعهن بل كثيراً ما وجدت أعماقهن أنقى من كثيرات ممن يعيشن حياة الترف، لقد صورت إنجي أولئك السجينات على أنهن ضحايا القهر والظلم الاجتماعي، وعبرت

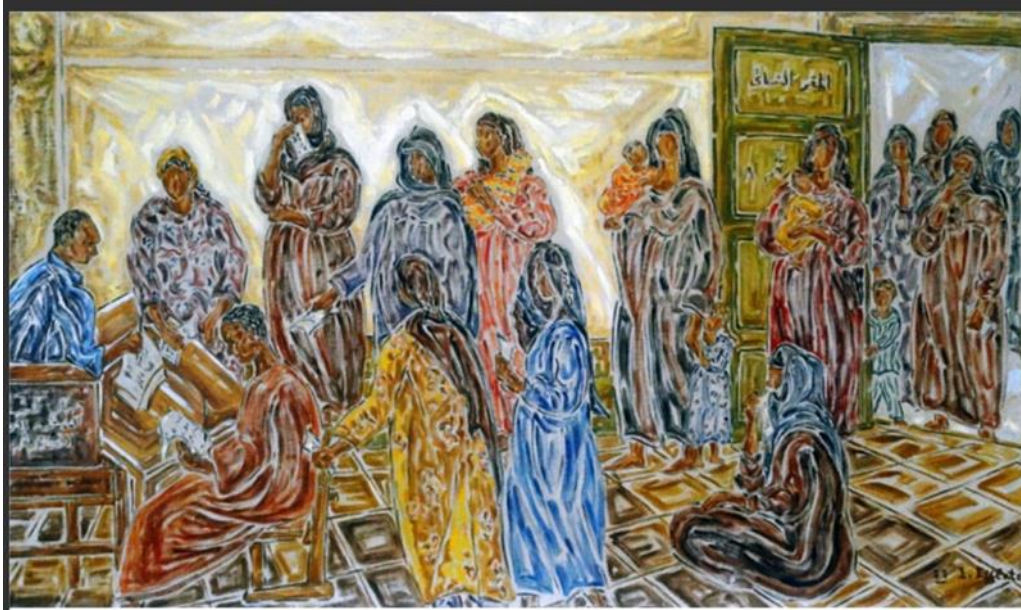
عنهن في صورة تلك الحياة المكبوتة المليئة بالمعاناة والقلق والخطيئة والخوف والمجهول والتمرد والقهر والشهوات المحرمة، لقد رسمت تلك الأشواق العاطفية والأمومية الحبيسة، كذلك رسمت من خلال النوافذ المراكب والصيادين والحمالين مثل "عنبر السجينات 1962" شكل رقم (33)، "إحدى السجينات" شكل رقم (34) لقد كانت فترة السجن بالنسبة لإنجي بمثابة إعادة اكتشاف لنفسها وللعالم نفسه.¹⁴

لقد أدركت إنجي أن المعاني السياسية الزاعقة لا تكفي لتعطي للعمل الفني قيمته، وأن هناك جوهرًا أعظم يكمن في خلاصة الإحساس بهذا المعنى وابتكار شكل جديد يحمله وتعلمت من خلال الحرمان الطويل من مشاهدة الطبيعة أن الطبيعة هي المعادل للحرية، وأن جمالها سيظل أهم مصادر الإلهام للفنان.

ولذلك اتجهت إنجي وبعد خروجها من السجن في عام 1963 مرة أخرى إلى موضوعات القرية ترسم وتهتم بالإنسان والعمل والحركة وباللون وبالمس واللمس وبالإيقاع، لقد تحول أسلوبها التصويري إلى نسيج متألف من بقع لونية متجاورة ومتوالية وضربات لاهثة من فرشاة لا تعرف السكينة على أرضية بيضاء شكل رقم (35)، وبنفس تلك البقع والضربات اللونية تناولت موضوعات الوجه الإنساني للمرأة كما في العمل شكل رقم (36) فقد تناولت اللوحة شخصية نسائية تحتل مركز التكوين، مُحاط بها مجموعة من العناصر الريفية، ويغلب على العمل مجموعة لونية يغلب عليها الأحمر أضفى على العمل طابعاً تعبيرياً، وقد حُمِلَت تلك اللوحة برسائل إنسانية وسياسية واضحة تعكس إلزام الفنانة بقضايا المرأة والطبقات المهمشة، كما تعكس ملامح المرأة الجادة ووقفها الواثقة كبرياءها وصمودها، عمل آخر يعكس اسهامات الفنانة في الفن التعبيري والواقعي الاجتماعي فنجد في العمل شكل رقم (37) تناولت فيه مجموعة من النساء يرتدين الملابس التقليدية في إشارة واضحة إلى الهوية الثقافية والتراث الشعبي، كما تعكس تعبيرات الوجه والأوضاع الجسدية إحساساً بالتقريب والتكاتف، الشيء الذي يرمز إلى وحدة المجتمع النسائي أو الكفاح المشترك، أما الشكل رقم (38) لفئة سيطرت على المساحة بأكملها ساعد على تركيز الانتباه على تعبيرات الوجه التي اعتمدت فيها الفنانة على الخطوط الحادة للعينين والفم تساعد على إبراز الانفعالات الداخلية للشخصية، كما جاءت الألوان دافئة تقترب إلى درجات اللون الأرضية تتماشى مع حبها للطبيعة بالإضافة إلى التعبير عن مشاعر داخلية عميقة تتعلق بالمرأة المصرية ومعاناتها، وشكل آخر (39) يمثل بورتريه للمرأة التي احتلت مركز اللوحة الذي أعطاها حضوراً قوياً ذو شخصية قوية بنظرة واثقة برغم بساطة الحياة المحيطة بها، أما الخلفية التي احتضنت البورتريه أضفت بُعداً سردياً على البورتريه من خلال التفاصيل التي تعكس البيئة الريفية مثل الطيور والهيكل الخشبية، تمتلك اللوحة طاقة تعبيرية ترجع إلى استخدام الفنانة للألوان الساخنة والفرشاة الديناميكية، ونلاحظ تجاوز الفنانة للبورتريه التقليدي بإضفاء طابع تعبيرى يتجاوز المظهر الخارجي إلى العمق النفسي والاجتماعي، إلا أن ذلك لم يفقد إنجي حسها بدورها السياسي، فنجد قبل هزيمة 1967 تنتج أعمالاً حول موضوعات المقاومة، تتميز بحرص أكيد على امتزاج الأشكال والألوان تقول إنجي " إنني أبحث عن أشكال جديدة، ووسائل تعبير جديدة قادرة على الإعراب بشكل أفضل من المضمون ونفخ روح الحياة فيه، وبعبارة أخرى أسعى نحو الواقعية لأنه لا يمكننا إلا على هذا النحو خلق ذلك الفن الإشتراكي الجديد، الذي يتناسب مع التحولات الاجتماعية الضخمة الجارية في العالم وإيصاله للشعب.¹⁵

وهكذا ومع تتبع تلك المسيرة الطويلة لإنجي أفلاطون، نجدها وعلى الرغم من بدايتها السيريالية في رحاب الفن والحرية، فإنها لم تستطع التعبير من خلال السيريالية فتغير موقفها منها ولعل ذلك لسببين رئيسيين :- الأول اعتناقها الأفكار اليسارية والثاني:- هو معاصرتها لفشل الفن والحرية كحركة فنية ذات طبيعة ثورية في التواصل مع الجماهير، والواقع أن إنجي أفلاطون من الفنانين البارزين الذين تعاملوا مع ثورة يوليو من خلال منظور معارض، ولعل ذلك كان سبباً في إصرارها على الابتعاد عن تصوير موضوعات ذات صلة بالمتغيرات والتركيز في الأساس على طبقات الكادحين والفقراء كموقف

مبدئي، كانت تلك وقفة مع ثلاث فنانين تناولوا المرأة بصور مختلفة في الأداء والفكر بما يؤكد ثراء عنصر المرأة كمادة دائمة للتعبير البصري.



شكل رقم (28)
إنجي أفلاطون
الانتخابات
ألوان زيتية على توال
95×55 سم
1977

<https://www.fineart.gove.eg>



شكل رقم (29)، إنجي أفلاطون، العزبة، 1953، 60×50 سم
ألوان زيتية على توال



شكل رقم (30)، انجي أفلاطون، موسم الموز
زيت على توال
1968



شكل رقم (31)، إنجي أفلاطون، الفتاة والشبكة، ألوان زيتية على توال
40×55

<https://www.fineart.gove.eg>

انجي أفلاطون



شكل رقم (32)، انجي أفلاطون ، أحلام المعتقلة
ألوان زيتية على توال، 45، 1961×50سم

<https://images.app.goo.gl/ryvirelwvazwpfoa9>



شكل رقم (33)، انجي أفلاطون، إحدى السجينات، ألوان زيتية على توال
1963

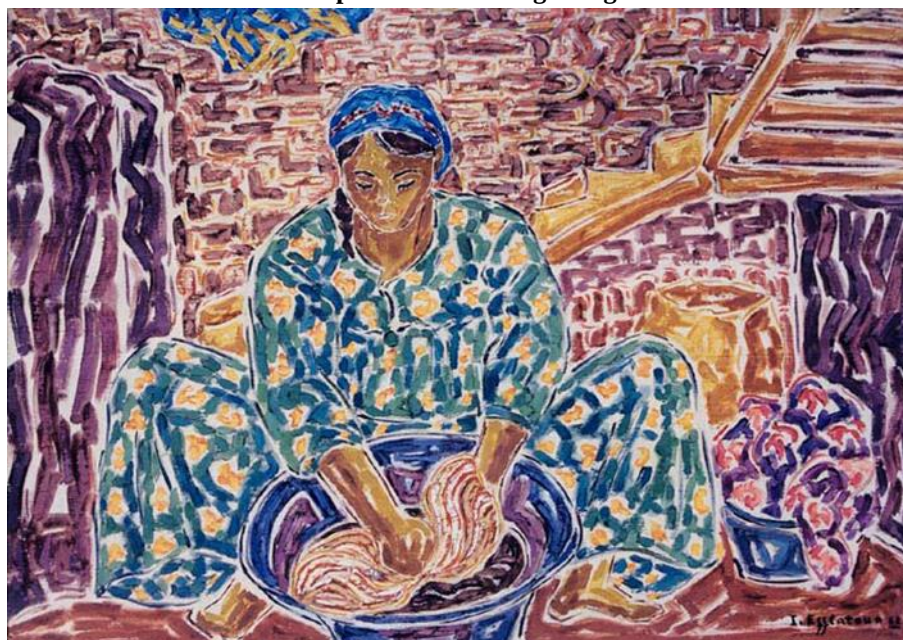
<https://www.fineart.gove.eg>

انجي أفلاطون



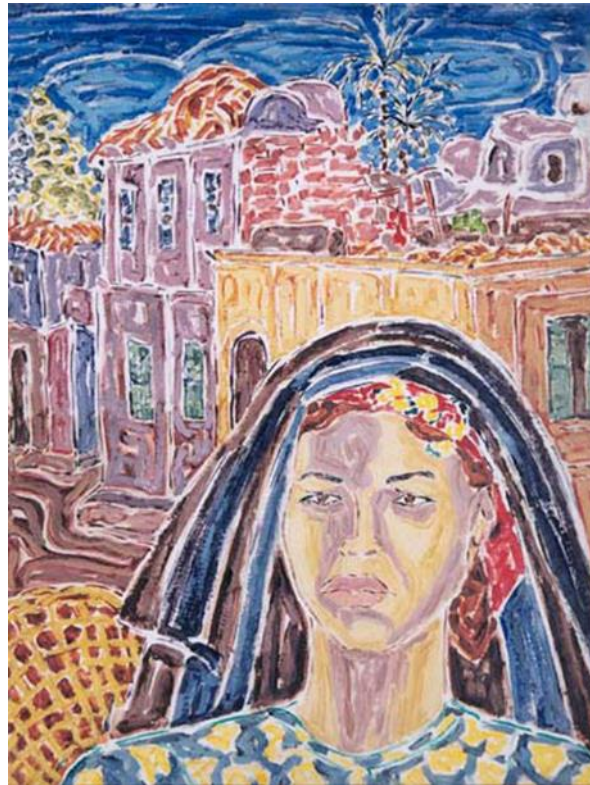
شكل رقم (34)
إنجي أفلاطون
عنبر السجينات
ألوان زيتية على توال
1962

<https://www.fineart.gove.eg>



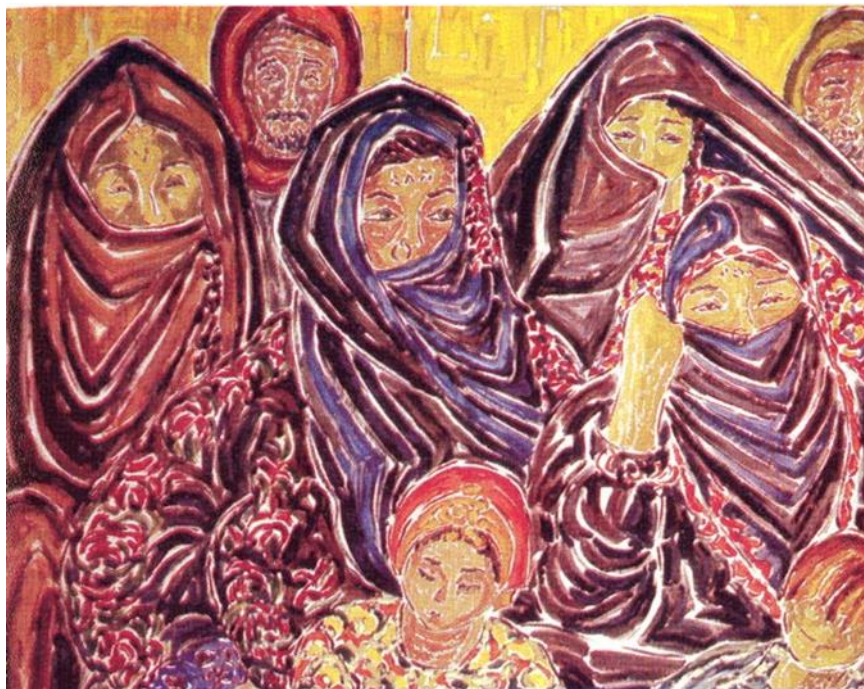
شكل رقم (35)
إنجي أفلاطون
الغسيل
زيت على توال
69×50
1968

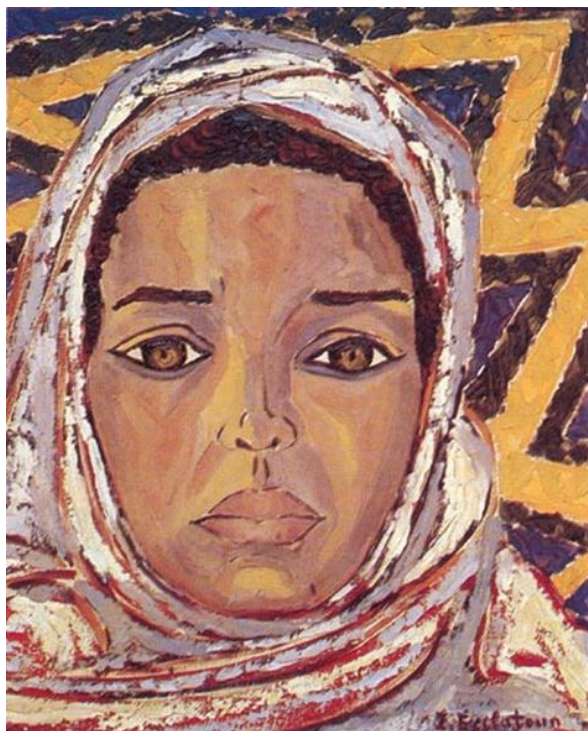
<https://www.fineart.gove.eg>



شكل رقم (36)
إنجي أفلاطون
بورتريه
زيت على خشب
41×56

<https://www.fineart.gove.eg>





شكل رقم (38)

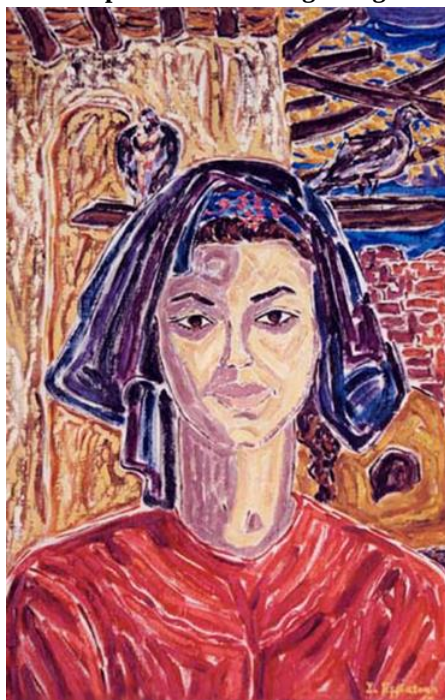
انجي أفلاطون

عابدة

زيت على توال

1953

<https://www.fineart.gove.eg>



شكل رقم (39)

انجي أفلاطون

بورنريه

زيت على توال

1967

<https://www.fineart.gove.eg>

- 1- حظيت صور الشكل الإنساني بتقدير أكبر من تصوير الطبيعة الصامتة أو الحيوانات أو المناظر الطبيعية،
- 2- كان للجسد البشري عامة أهمية بالغة والمرأة على وجه الخصوص حيث ستظل عنصراً قابلاً لحمل الرموز والدلالات .
- 3- كما عبّر الشكل الإنساني عن فترات زمنية مختلفة كونها الوسيلة التي يمكن من خلالها معالجة الحالة الإنسانية في المجتمعات، كما استُخدمت لسرد القصص أو التعبير الفني عن المعتقدات .
- 4- تم تصوير الشكل الإنساني في الفن بطرق مختلفة على مر العصور فاكتمب أهمية بالغة كونه الوسيلة الأكثر مباشرة والتي يُخاطب بها الفن الحالة الإنسانية في المجتمعات القديمة.
- 5- غالباً ما يكون الرسم من الشكل الإنساني من أوائل المهارات التي تُدرس في مدارس الفنون الجميلة، ولا نستطيع تجاهل النضال من أجل مساواة المرأة في الحقوق الانجابية والأسرة ومكان العمل.

- 1- خلال الحركة الفنية المصرية ظهرت العديد من التجارب الفنية التي أثرت تلك الحركة.
- 2- محمود سعيد ، حسين بيكار ، انجي أفلاطون من الفنانين الذين تميزت تجاربهم الفنية بتناول مختلف للمرأة
- 3- المرأة من أهم المثيرات التي لاقت اهتماماً كبيراً من الفنانين المصريين .

- عمل دراسات تُغطي التواجد الإنساني في أعمال التصوير المعاصر.
- القيام ببحوث حول وجود الشكل الإنساني في اتجاهات الفن المعاصر مثل فن الأداء وفن الجسد.
- عمل بحوث حول تحولات الشكل الإنساني عند الفنانين المعاصرين.
- المزيد من الدراسات التي تستهدف الوصول إلى مداخل مستحدثة تُفيد في إثراء مجال التصوير.
- المزيد من البحوث حول تنوع أساليب التعبير في التصوير المصري المعاصر.

https://ncw.gov.eg/Page/200/%D8%A3%D9%86%D8%AC%D9%89 -
 %D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D8%B7%D9%88%D9%86
 - مجلة حق ومعرفة -10- مذكرات انجي افلاطون <https://www.ec-rf.net/>
<https://www.rolandcollection.tv/films/art-and-architecture/art-subjects/25-the-human-figure-in-art>

- مشكلات فلسفية ، مشكلة الفن،الدكتور زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر.
- يوسف حلمي المصري: حواء الخالدة ، القاهرة ، دار الكتب المصرية، 1990.
- عز الدين نجيب، فجر التصوير المصري الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2017.
- مختار العطار، رواد الفن وطليلة التنوير (الجزء الأول) الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- صبري منصور، دراسات تشكيلية ، سلسلة آفاق الفن التشكيلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000

- حسين بیکار (دراسات في نقد الفنون الجميلة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- أنا تولي بوجدانوف - الفنون التشكيلية في جمهورية مصر العربية- المركز القومي للترجمة- 2017- ص 88.
- عز الدين نجيب- فنانون وشهداء ، سلسلة حقوق الإنسان في الأدب والفن ، مركز القاهرة لحقوق الإنسان ، سنة 2000.
- معرض الشباب - مجلة الأدب الأجنبي- 1966- العدد 1 - نقلاً عن أناتولي بوجدانوف- الفنون التشكيلية في جمهورية مصر العربية- 90.

¹ - أوجست رودن، فرنسي الأصل 1840- 1917 قدم ممارسات مبتكرة مهدت الطريق للنحت الحديث، كان يعتقد أن الفن يجب أن يكون صادقاً مع الطبيعة، وهي الفلسفة التي شكلت مواقفه تجاه النماذج والمواد.

² - أوجست رودن، فن أوجست رودن، بوسطن (سمول) ماينارد وشركاه، 1912، ص 5.

³ - الناقدة أمل نصر، المرأة في ذاكرة الفن، على هامش إقامة معرض في مركز محمود سعيد للمتاحف، 2002.

* جان أوجست دومينيك أنجر Jean Auguste Dominique Ingres (1780- 1867) رساماً كلاسيكياً فرنسياً تأثر بشكل كبير بالتقاليد الفنية الماضية

* Tiziano Vecelio (1488- 1576) المعروف باللاتينية باسم Titianus رساماً إيطالياً من عصر النهضة

⁴ - د. أمل نصر ، مقالة نقدية بعنوان نساء محمود سعيد ، نص نُشر بكتالوج احتفاليه محمود سعيد، مركز متاحف محمود سعيد، 2017

⁵ - مختار العطار ، رواد الفن وطلبة التنوير (الجزء الأول) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، بتصرف

* كلمة سوسيولوجية (sociological) هي كلمة مأخوذة من الأصل الفرنسي واللاتيني وتعني علم الاجتماع وكل ما يخص علم الاجتماع وتحليل الظواهر الاجتماعية والعلاقات بين الأفراد والقيم والعادات والبنى الاجتماعية مثل العائلة ، الدين ، الطبقات الاجتماعية، التعليم .

⁶ - د. أمل نصر ، مقالة نقدية بعنوان نساء محمود سعيد ، نص نُشر بكتالوج احتفاليه محمود سعيد، مركز متاحف محمود سعيد، 2017

⁷ - <https://magazine.rosaelyousef.com/25944/%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A1-%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF-%D8%B3%D8%B9%D9%8A%D8%AF>

مجلة روز اليوسف تاريخ <https://magazine.rosaelyousef.com/25944/%D9%86%D8%B3%D8%A7%D8%A1-%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF-%D8%B3%D8%B9%D9%8A%D8%AF>

الإطلاع 2025/7/5

⁸ - د/ صبري منصور، آفاق الفن التشكيلي ، دراسات تشكيلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، الطبعة الأولى، 2000 (بتصرف)

⁹ - حسين بیکار (دراسات في نقد الفنون الجميلة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993

¹⁰ - حسين بیکار (دراسات في نقد الفنون الجميلة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993. (بتصرف)

* اسكرا (بالروسية) تعني باللغة العربية الشرارة وهي صحيفة روسية كان يصدرها (فلاديمير لينين 1870- 1924) خارج روسيا لنشر الأفكار الاشتراكية، وهو ثورياً روسياً ومنظراً سياسياً

¹¹ - مجلة حق ومعرفة -10- مذكرات انجي افلاطون <https://www.ec-rf.net/> تاريخ الإطلاع 2025/2/9.

¹² - أنا تولي بوجدانوف - الفنون التشكيلية في جمهورية مصر العربية- المركز القومي للترجمة- 2017- ص 88.

¹³ - <https://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/ar/bios/Pages/Inji-Efflatoun.aspx> (بتصرف)

<https://www.youm7.com/story/2022/5/18/h/متحف-الفنانة-إنجي-أفلاطون-الدفاع-عن-المرأة-بالفن/576634> (بتصرف)

¹⁴ - عز الدين نجيب- فنانون وشهداء - مركز القاهرة لحقوق الإنسان - سلسلة حقوق الإنسان في الأدب والفن - سنة 2000- ص 107.

¹⁵ - معرض الشباب - مجلة الأدب الأجنبي- 1966- العدد 1 - نقلاً عن أناتولي بوجدانوف- الفنون التشكيلية في جمهورية مصر العربية- 90.