جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

الملامِحُ الأسلوبيّة لأعمال الحفار المصري "نحميا سعد"

The stylistic features of the Egyptian printmaker Nehemia Saa'd's works

ياسر إبراهيم محمد منجي

.أستاذ مساعد مُعار لقسم التربية الفنية- كلية التربية – جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان.

أستاذ مساعد بقسم الجرافيك، كلية الفنون الجميلة- جامعة حلوان.

Yasser Ebraheem Mohamed Mongy

Currently seconded as an assistant professor, Art Education Department, College of Education, Sultan Qaboos University, Sultanate of Oman

Associate professor, Graphic Dept. Faculty of Fine Arts, Helwan University.

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

مقدمة:

من الإشكاليات المؤثرة، التي تواجه أغلب الباحثين في السياق الأكاديمي المصري، إشكالية غياب عددٍ كبير من الفنانين عن دائرة الضوء البحثي والتوثيقي، وكذا إشكالية شيوع التعميم، وتكرار المعلومات المقتَبَسة عن مصادر سابقة، دون مراجعة أو تدقيق، في طائفةٍ واسعة من الكتابات التأريخية والتوثيقية العربية، التي قد يضطر الباحثون للرجوع إليها كمصادر، لإعداد أبحاثٍ أكاديمية، تتناول تفسير بعض الظواهر الفنية المصرية، أو تتعلق بتحليل أساليب البارزين من فناني مصر، على اختلاف تخصصاتهم.

وقد أدت الظواهر السابق ذكرًها إلى التأثير سلباً على السياق البحثي لقضايا الفن المصري؛ إذ إنها أدت إلى غياب الكثير من المعلومات، التي كان من شأنها أن تضيف جديداً إلى فهمنا لأعمال الرعيل الأول من فناني مصر، وأن تُسهم في بيان التطور المرحلي لكلٍ منهم، وكشف مدى قدرتهم على الإضافة لما لقنوه من تعاليم الأساليب الفنية الغربية، وما تمرسوا به من تقنيات وطرق أدائية.

وتزداد هذه الظواهر وضوحاً في سياق التأريخ لفن الجرافيك المصري الحديث؛ إذ على كثرة ما كُتِبَ في نطاق التناوُل النقدي لأعمال البارزين من فناني هذا المجال في مصر، فإن المكتبة العربية تكاد تخلو من مصادر شاملة، تستَوفي دراسة تطور الاتجاهات الأسلوبية لهذا الفن في تيار المُحتَرَف المصري، الحديث والمعاصر، وتؤَصّل – من ثَمّ – للسمات المميزة، أسلوبياً وأدائياً وتقنياً، لأعمال رواد فن الجرافيك المصري والمُجَدّدين من فنانيه.

وفي سياق ما تقدم، تأتي هذه الدراسة، بهدف محاولة استخلاص أهم الملامح الأسلوبية المميزة لأعمال الحفار المصري الرائد "نحميا سعد" (١٩١٢ – ١٩٤٥)، وبيان السمات الخاصة بأدائه الفني، وخصائص معالجاته التقنية، من منظور نقدي تحليلي.

وفي السياق نفسه، تتطرق الدراسة إلى توثيق مجموعة من أعمال الحفر والطباعة المجهولة، التي لم يرد ذكرُها من قبل، في أيٍّ من المرجعيات والأدبيات، التي تطرقت إلى مقاربة أعمال الفنان "نحميا سعد"، سواء على المستوى التأريخي أو المستوى النقدي.

مشكلة البحث:

١- عدم وجود مصدر مرجعي شامل، يستوفي توثيق حياة الفنان "نحميا سعد" وأعماله توثيقاً دقيقاً.
٢- غياب الدراسات النقدية الضافية، التي تستوفي تشريح السمات الأسلوبية والأدائية لرواد الجرافيك المصري، والمُجَدّدين من فنانيه، على نحوٍ يستخلص ملامح التطور المرحلي لكلٍ منهم، بما يمهد لرصد التطور العام للمُحتَرَف الجرافيكي المصري.

هدف البحث:

١- توثيق بعض الأعمال الجرافيكية المجهولة للفنان "نحميا سعد".
٢- استخلاص أهم الملامح الأسلوبية المميزة لأعمال الحفر والطباعة لدى "نحميا سعد".

منهجية البحث:

يعتمد الباحث على إعمال أدوات المقاربة النقدية والتحليلية، فيما يتعلق بتناوُل أعمال الفنان وسِمات أسلوبه، كما يتبع منهجية تاريخية، فيما يتعلق باستعراض بعض وقائع السيرة الفنية والحياتية للفنان، في سياق علاقتها بنتاجه الفني محل الدراسة.

حدود البحث:

حدود زمنية: من عام ١٩٣٣ إلى عام ١٩٤٥.

حدود مكانية: مصر.

خلفية تاريخية:

التحق "نحميا سعد" بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٨، وتخرَّج فيها عام ١٩٣٣. ومن اللحظة الأولى التي صافَحَت فيها يدُه أديمَ لوحةٍ، امتازت رسومُه بإحساسٍ مصريٍّ صميم، وقوةٍ في التعبيرِ، وإحكام للتكوين، فكان دَوماً مِن أوائل فرقته.

وبرغم التحاقه بقسم التصوير Painting بالمدرسة، وتَمَرُّسِه بأصول التصوير الزيتي كتخصصٍ دقيق، فقد برز "نحميا" في فنون الحفر والطباعة، ليَذيع صيتُه في هذا المجال، باعتباره حفّاراً طبّاعاً[١] Printmaker فَذّاً، وليصير أحد فَرَسَي الرهان الأوائل في مضمار فن الجرافيك المصري، ذلك المضمار الذي كان يسابقه فيه قرينُه ومنافسُه العتيد "الحسين فوزي"[٢] (١٩٠٥ – ١٩٩٩)، فيسبق أحدُهما الآخر شوطاً، سرعان ما يعوضه المسبوقُ بشوطٍ مَثيلٍ مِن الإنجاز الإبداعي.

وعلى الرغم من أن الباحثين في الشأن الجرافيكي المصري[٣] قد أحَلّوا "فوزي" مكان الصدارة، بمعيار الأسبقية الزمنية لريادة الجرافيك المصري، إلا أن المراجعة المُنصِفة لتاريخ الرجُلَين سرعان ما تتكفل بإمالة كفة الريادة تجاه "نحميا". فإن يَكُن "الحسين فوزي" أسبق منه بمعيار السن وأقدمية التخرُّج، فقد كان "نحميا" الأسبق بمعيار الإنتاج على أرض الوطن؛ إذ في الوقت الذي قضاه "فوزي" في بعثته بفرنسا، بين

---

[١] مصطلح عام، يحدد طائفة فناني الطباعة الفنية Printmaking على اختلاف تخصصاتهم الفرعية؛ من مصممين، ومُعِدّى قوالب، وحفارين، وطبّاعين، وناشرين. وتتفرع من هذا المصطلح جملةٌ من المصطلحات التي تؤطّر أنواع الطباعة الفنية، وتَميز بعضها من بعض، وتُبيّن تخصص كل واحدٍ من المشتغلين بإحدى تقنياتها.

[٢] رائد الرسم الصحفي المصري، وأول رئيس مصري لقسم الجرافيك – قسم الحفر وقتها – بكلية الفنون الجميلة. بدأ العمل في مجال الرسوم الصحفية ابتداء من عام ١٩٢٤، وتتلمذ عليه عددٌ من أبرز من لمعوا بمجال الرسم الصحفي. ابتُعِثَ بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة فرنسا، تتلمذ خلالها على يد الفنان الفرنسي "إيمانويل فوجيرا" في مجال التصوير، ثم التحق بمدرسة "استين" لفن الحفر، ثم بمدرسة عليا للفنون الزخرفية - الديكور- فأتقن الرسم والتصوير والحفر والديكور، مما أهّله للمشاركة في صالون باريس أثناء بعثته.

كان أسلوبه الفني مزيجاً من الواقعية والأكاديمية، كما نحى في بعض أعماله صوب الرومانتيكية والتعبيرية، وتحول كذلك في بعض مراحله الجرافيكية إلى نمط قريب من طراز "آرت ديكو". تولى تنفيذ الرسوم الصحفية لكتابَي "مساجد مصر"، و"مآذن القاهرة"، وعدد كبير من الرسوم الصحفية المصاحبة لكتابات بعض أبرز أدباء مصر؛ مثل "نجيب محفوظ" و"يوسف السباعي"، وغيرهما.

[٣] ومِن أبرزهِم الفنان الراحل "فتحي أحمد" (١٩٣٩ – ٢٠٠٦)، من خلال كتابه "فن الجرافيك المصري"، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٥.

عامَي ١٩٢٩ و١٩٣٤، مقسِّماً وقته بين تجويد أسلوبه التصويري وتَعلُّم طُرُق الحفر والطباعة بالقسم المسائي لمدرسة "أستيين" Estienne الباريسية، كان "نحميا" يتمرَّس بأسرار الوسيط الطباعي، خلال دراسته بمدرسة الفنون الجميلة المصرية، على يدَي أستاذِه الإنجليزي "تشارلز برنارد رايس". وسرعان ما شَبّ "نحميا" عن الطوق، ليبدع أعمالاً فاقت مستواه العُمري، واستولت على إعجاب أستاذِه، وكانت مثار غيرة الأفذاذ مِن زملائه – وفي مقدمتهم الفنان الناقد الشهير "حسين بيكار" (١٩١٢ – ٢٠٠٢)، باعترافه الشخصي – وأهَّلته أعمالُه تلك لتمثيل مصر في محافل دولية، بعد سنواتٍ قلائل من بداية ممارسَتِه الجرافيكية.

أعمال مجهولة لم تُوَثّق في مرجعيات الجرافيك المصري:

تشَتَّتَت أغلب أعمال "نحميا"، على مَرّ العقود، ولم يبقَ منها إلا بعض النُسَخ الطباعية، لأعمالٍ جرافيكية قليلة، مُوَزَّعة بين متحف الفن الحديث بالقاهرة، ومتحف كلية الفنون الجميلة، إضافةً لما تبقى من أعماله الطباعية والتصويرية ببعض مجموعات المقتنيات الخاصة، وعملٍ تصويريٍّ واحد موجود بمجموعة مؤسسة "الأهرام الفنية".

وبخلاف هذه الأعمال القليلة المُشَتَّتة، حَفِظَت لنا بعض المطبوعات القديمة شوارد مِن صُور بعض أعمالٍ له مجهولة المصير، أغلبها من أعمال الطباعة البارزة.

ومن أهم هذه المطبوعات، كتابٌ بعنوان "من القاهرة إلى سيوة عبر الصحراء الليبية" From Cairo to Siwa Across The Libian Desert، من تأليف الميجور "تي. آي. دون" T. I. Dun، صدَرَ في القاهرة بالإنجليزية عام ١٩٣٣، وهو العام نفسه الذي تخرج فيه "نحميا" في كلية الفنون الجميلة[٤]. والكتاب يوثق – كما هو ظاهرٌ من عنوانِه – رحلةً استكشافية، قامت بها وحدة تابعة للجيش البريطاني، لمَسح الطُرُق والمناطق الواقعة بين مدينة القاهرة وواحة "سيوة". وبخلاف الموضوع الأساسي، المُنصَبّ على وصف مراحل الرحلة، والبيانات الطبوغرافية، يشتَمِل نَص الكتاب على العديد من الموضوعات والفقرات ذات الصلة بالعادات والتقاليد المصرية، والإشارات الطريفة حول أنماط الثقافات المحلية، التي تُكَوِّن النسيج الثقافي والفولكلوري المصري آنذاك.

وكان "نحميا" قد شارك في تنفيذ بعض الرسوم التوضيحية Illustrations الواردة بهذا الكتاب، إلى جانب فنانين آخرين، على رأسهم أستاذه البريطاني "برنارد رايس" Bernard Rice، مؤسس قسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة (مدرسة الفنون الجميلة آنئذٍ)؛ مما يقطع بترشيح أستاذِه إيّاه، للإسهام في الإخراج الفني للكتاب بمُصاحَبَتِه، مع زُمرة الفنانين والمُحَرّرين البريطانيين القائمين على إصدار الكتاب.

وتُعَدّ الأعمال التي نَفَّذَها "نحميا" لهذا الكتاب – وعددُها ستة – نموذجاً دالّاً، يؤكد إدراكَه الناضج المُبَكّر، لضرورة المُواءَمة بين مقتضيات التعبير وسِمات الأسلوب الشخصي. فالمُتأمِّل لهذه الأعمال بإمعان، يجدها وقد انقَسَمَت إلى مجموعتَين، تشتمل الأولى منهما على عملين، وتشتمل الأخرى على ثلاثة أعمال، وقد تمَيَّزَت كلُّ مجموعةٍ بطابَعٍ بصريٍّ وأدائيٍّ مختلف، يتوافَق مع طبيعة الموضوع ومتطلَّبات المَشهَد أو الفكرة المراد التعبير عنها، تبعاً لسياق ورُودِها في نَصّ الكتاب.

---

[٤] يُلاحَظ أن جميع الأعمال التي نفَّذها "نحميا" لهذا الكتاب، وَرَدَت بأسفلِها تعليقات تشير لِكَونِه طالباً بمدرسة الفنون الجميلة؛ مما يؤكد أن صدور الكتاب كان قُبَيل تَخَرُّجِه بشهورٍ قلائل عام ١٩٣٣.

ووفقاً لذلك، فقد أتت أعمال المجموعة الأولى – التي تستلهم موضوعاتٍ تتغنّى بجماليات الريف، والطبيعة النيلية – لِتُظهرَ حِسّاً غنائيّاً، ولِتَحفَلَ بتنغيماتٍ بصريةٍ وضوئية، ناتجة بالأساس عن معالجة الأسطُح الخشبية لقوالبها الطباعية، برهافةٍ وحساسيةٍ بالغة، مُقترِنةٍ بِتَمَكُّن تام مِن إحكام التنويع المَلمَسي، والقدرة على استحضار جوهر تفاصيل كل مشهد، ببلاغةٍ تشهَدُ بالسيطرة على أدوات الحفر، مع تحاشي الاستطراد في إظهار التفاصيل العارضة أو الثانوية.

وقد دار أولُ أعمال هذه المجموعة حول موضوع عودة الفلّاحات من الحقل بصحبة أطفالهنّ، مُحَمَّلات بنتاج الأرض. وقد اعتمد العمل في بِنيَتِه العامة على تكوين هرمي مركزي، زاوَج "نحميا" بين رسوخِه البنائي وبين ليونة مجموعة من التنغيمات الخطية اللينة، التي تموَّجَت في الخلفية، حافلةً بتنويعات التهشير، التي لخَّصَت مفردات المشهد القروي في الخلفية، وتجاوَبَت مع نغمات الإضاءة المنعكسة على قسَمات الفلاحات وأطرافهن وعلى ثنيات جلابيبهنّ، (شكل رقم ١).

أما العمل الثاني، فقد جاء حاملاً شحنةً انفعاليةً، أشدّ عُنفواناً مِن تلك الشحنة الغنائية التي اشتمل عليها سابِقُه؛ وهو ما تُسَوِّغه طبيعة موضوعِه، الدائر حول ملحمة كدحٍ يومي، تنوءُ خلالها كواهلُ نوتِيّة المراكب الشراعية، تحت غِلَظ حبال الجَر، حين يضطرون إلى سحب المراكب لمسافاتٍ طويلة على امتداد الشاطئ، في محاولاتٍ مُضنية للتغلب على ظاهرة (الشُحوط)[٥].

وبرغم اشتراك هذا العمل مع مَثيلَيه بالمجموعة الأولى، مِن حيث طابع التنغيم البصري العام، إلا أننا نرى "نحميا" وقد لجأ فيه إلى المقابلة بين مساحاتٍ ظليّة كثيفة، تتخلل التهشيرات الخطية المُكَوِّنة للنسيج الضوئي للعمل، وبين مساحاتٍ أخرى تامة النصاعة، تمثل انعكاسات أشعة الشمس على صفحة المخاضة الضحلة مِن النهر، وعلى أسطُح بعض الكُتَل الصخرية الجاثمة في مجراه.

وعن طريق هذه المقابلة الضوئية، نجح "نحميا" في تعزيز الإيحاء البصري بضحالة مستوى الماء، وبخاصةٍ في المواضع البادية أسفل سيقان النوتِيَّين، اللذَين برزا أقصى يمين العمل، ككُتلتَين داكنتَين، أضفَت عليهما كثافة الظلال مَسحةً درامية، أدَّت إلى تصعيد حالة النضال البدني، الذي يصارعان خلاله حُرونَ النهر وعناد ثِقَل المركب العَصِيّة على الحركة.

وببلاغةٍ تعبيريةٍ تدعو للتأمل، تعمد "نحميا" إغفال المركب نفسِها تماماً، فلم نرَ لها حضوراً مباشراً. غير أنه استبدل بها ما هو أشَدّ أثراً في نفس المُشاهد، وأعمق دلالةً على جوهر الصراع الدائر بين إصرار الإنسان وسطوة النهر؛ إذ اعتمد على المقابلة بين التكوين الحركي لجَسَدَي بَطَلَي العمل، وبين الكتلة الصخرية الرأسية، القابعة في مجرى النهر أقصى اليسار، والتي يمثل جسد الشخص الواقف أسفل مِنها امتداداً لها.

وكأن "نحميا"، عن طريق هذه المقابلة بين المتحرك والراسخ، يلخص لنا مِن طرفٍ خَفيٍّ، بالإيحاء البصري المكثَّف، طبيعة التحدي القائم بين الجسد المُتَوَقِّز والكتلة الساكنة. ومن خلال هذا الإيحاء، ضرب

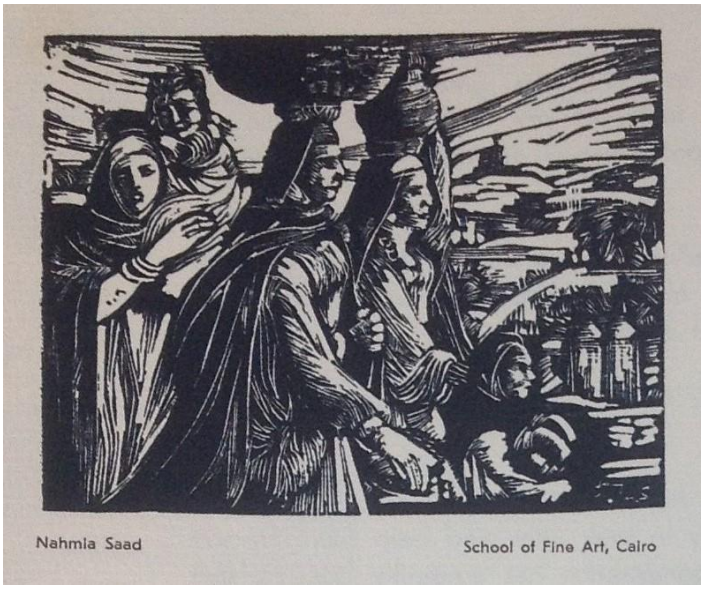
---

[٥] ظاهرة معروفة لدى نوتية المراكب النهرية، تحدث في أوقات انخفاض منسوب ماء النهر، وظهور الجُزُر والعوائق الطينية في مجراه، مما يؤدي لانغراس دقّات المراكب في هذه العوائق، أو اشتباك قاع المركب فيها، مما يستلزم التدخل لتحريك المركب بالقوى البشرية، عن طريق ربطها بحبال قوية، وسَحبَها على امتداد الشاطئ، إلى أن تتخلص مِن عوائقها وتصل إلى منسوبٍ مائيٍّ يمكنها من الجريان بسلاسةٍ مرّةً أخرى.

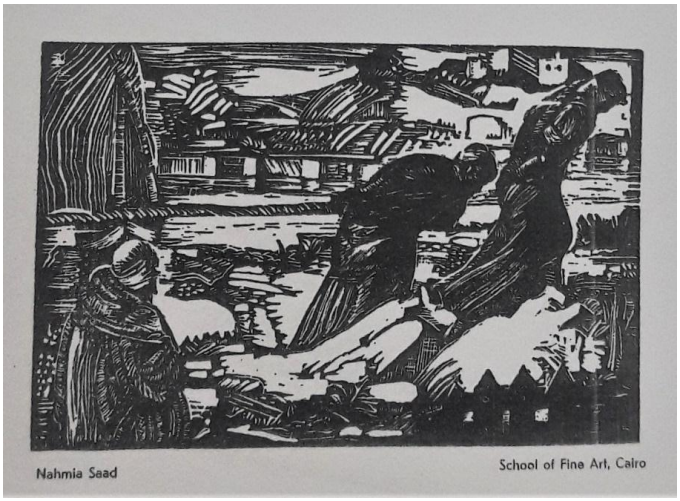
(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

"نحميا" مثلاً يُحتَذى، في إمكانية خلق نوع مِن الاستعارة المَكنِيّة Implicit metaphor البصرية؛ عن طريق إخفاء المركب، واستحضار ما ينوب عنها في الإيحاء بالرسوخ والعناد وثِقَل الكتلة.

ومن خلال الجمع بين قتامة الظِلّ وانحناءة الخطوط في جَسَدَي البطلَين، اكتَسَبَت هذه الاستعارة إيقاعاً حركياً يَضِجُّ بأصداء أنينٍ مكتوم، يمتدُّ نَشيجُه بامتداد الحبل الغليظ، ليَشطُر سطح العمل مِن منتَصَفِه كوَتَرِ (كونترباص) مُجْهَد (شكل رقم ٢).



شكل رقم ١- نحميا سعد: العودة من الحقل، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٣، المقاس غير محدد. مصدر الصورة:
Major T. I. Dun: From Cairo To Siwa Across The Libyan Desert, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1933،



شكل رقم ٢- نحميا سعد: سحب المركب، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٣، المقاس غير محدد. مصدر الصورة:
Major T. I. Dun: From Cairo To Siwa Across The Libyan Desert, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1933, p. 5.

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

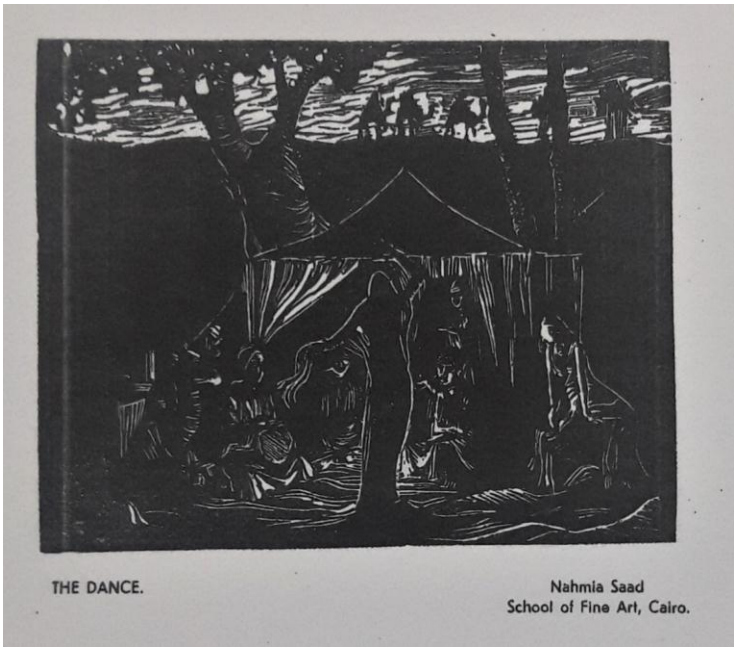
فإذا ما تأملنا الأعمال الثلاثة المُكَوِّنة للمجموعة الثانية، رأينا "نحميا" وقد تَبَنّى خطةً بصريةً مختلفة؛ معتمداً على قِيَم التكثيف، والاختزال، والتسطيح؛ للإعلاء مِن النبرة الدرامية، ولإطلاق العنان للشحنة التعبيرية، لقيادة الإيحاء العام بالمحتوى الرمزي للموضوع.

وبصفةٍ عامة، تميَّزَت أعمال هذه المجموعة، عن سابقَتِها، بغَلَبة قيَم الإعتام الظِلّي، فسادَت فيها المساحات الداكنة الصريحة، لتَنحو بالتضادّ Contrast الضوئي نحو تأكيد الظلال على حساب الإضاءة الصريحة.

وبرغم ذلك، تنوعت تَجَلّيات هذه الخطة الضوئية، لتتناسب في كل عملٍ من الأعمال الثلاثة مع مقتضيات الفكرة والدلالة الإيحائية النفسية للموضوع؛ وهو ما نلاحظه في لجوئه بالعمل الأول إلى ترك أغلب مساحة المُسَطّح الطباعي مُسْمَطةً دون معالجة، ليَحصُل بذلك على مشهدٍ تامّ الإعتام، مُكتَفياً فيه بحفر الخطوط الخارجية Outlines للشخوص والعناصر.

وفي مقابل هذا الاختزال الضوئي، عَمَد "نحميا" إلى إثراء الملامس بلمساتٍ نورانيةٍ محسوبةٍ، أضفَت على أعلى الامتداد الأفقي للمشهدِ حِساً شاعرياً مُفعَماً بالشَجَن؛ إذ تلاشَت رؤوس الأشجار في ومضاتٍ من ألسِنة الضوء المُحتَضِر، تُلقي على الدنيا نظرةً أخيرة، لِتُقرئ الراحلين على ظهور الجِمال وداع الشمس الآفِلة.

بذلك استطاع "نحميا" أن يستَقطِرَ رحيق هذا المشهد الصحراوي اللّيلي، ليُمَكِنَنا مِن التَلَصُّص بعَين إبداعِهِ على خيمةٍ، هاجعةٍ تحت ستار الظلام، لنتلَمَّس خطوطَ الحركة الراقصة الدائرة حول نيرانٍ لا نراها، بل نستَشعِرُ أثرَ وَميضِها على حدود التكوين الهرمي الرابض أسفل المشهد. ثم إذا هو يربط، بحِنكة المُصَمِّم البَصير، هذا التكوين السفلي، بالمساحة الضوئية الأفقية العليا، عن طريق السُموق الرأسي للأشجارِ يميناً ويساراً، فإذا بالظلام وقد حمل على كاهِلِ الشَجَرِ شريطاً من الضوء الغارب (شكل رقم ٣).



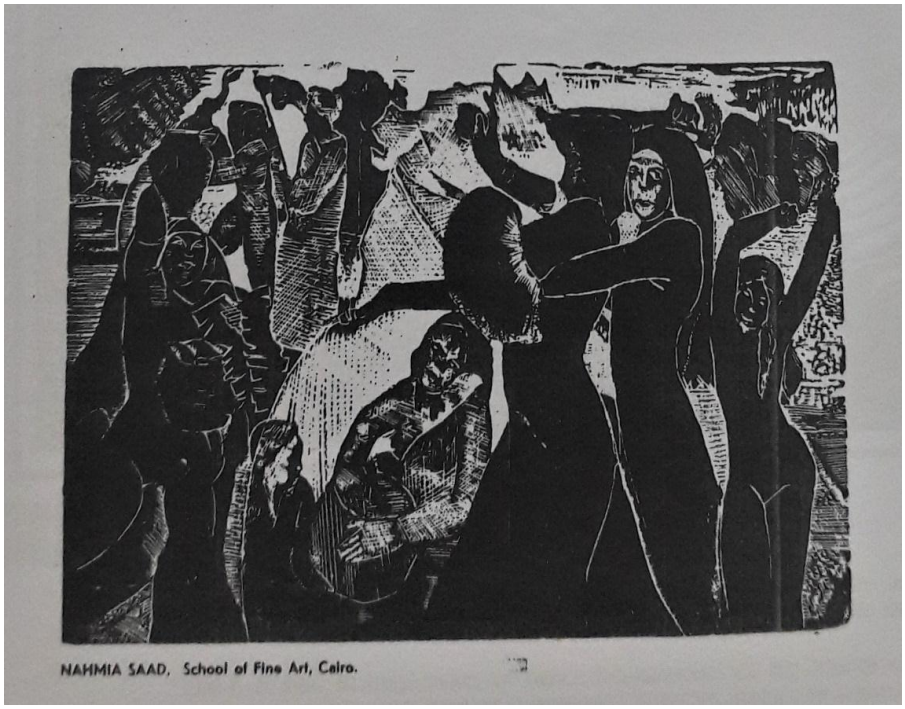
شكل رقم ٣- نحميا سعد: الرقصة، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٣، المقاس غير محدد. مصدر الصورة: Major T. I. Dun: From Cairo To Siwa Across The Libyan Desert, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1933, p. 61.

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

وحين يتعلق مَقصِدُ العمل بفِكرةٍ مُجْمَلة، لا ترتبطُ بتصوير الواقع، بِقَدْر ما تستهدفُ تجسيدَ خاطرٍ مُتَخَيَّل، نرى "نحميا" وقد نَحّى ضرورات المُشابَهة الظاهرية، للشخوص والعناصر، وتجاهلَ حسابات المَنظور الخطي Linear Perspective، المُحَدِّدة للعلاقات الفراغية القائمة بين مفردات المَشهد، في سبيل الإعلاء من قِيَمة التعبيرِ الكُلّي عن الشُحنة النفسية للموضوع.

ويُعَدُّ العمل الثاني من أعمال هذه المجموعة نموذجاً قياسياً لهذا النمط من أعمالِه؛ إذ نراه وقد حشد فيه طائفةً من أحداثٍ ومواقف متفرقة، جمَعَت بين شخوصٍ تعَدَّدَت تعبيراتهم وتبايَنَت حركاتُهم، ما بين حاملات جِرارٍ أقصى اليسار، وراقصةٍ تتأوَّدُ أقصى اليمين، يجاورها صراعٌ بين مُنافِسَتَين اشتَبَكَتا بالأيدي، وإلى الأسفلِ مسافرةٌ – ولعلها طريدةٌ – حزينة، تحتضن صُرّةً يجاورها طفلُها، ويعلوهما مَشهَدُ تحطيبٍ في الخلفية.

بذا، أتى المَشهَدُ الكُلّيُّ وهو أقربُ ما يكون شبهاً بلقطاتٍ سينمائيةٍ متنوعة، جمع بينها توليفٌ بصريٌّ (مونتاج) صِرف، بلا منطقٍ زمني ولا مكانيّ، وبلا رابطٍ موضوعيّ، اللهم إلا ما يَصِلُ بينها مِن رابطة الانتماء لنسيجٍ ثقافيٍّ واحد (شكل رقم ٤).



شكل رقم ٤- نحميا سعد: الرقصة، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٣، المقاس غير محدد. مصدر الصورة: Major T. I. Dun: From Cairo To Siwa Across The Libyan Desert, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1933, p. 64.

.

هنا، نجد "نحميا" وقد أحَلّ الوحدة التكوينية للعمل مَحَل وحدَتِه الموضوعية، فصارت الروابط البصرية بين مختلف المساحات الفرعية، بدائلَ للروابط المنطقية بين كل لقطةٍ وما يجاورها مِن لقطات. وقد أتاح ذلك أمامه مجالاً للتحَرُّر في الأداء، مما نتَّج عنه ظهورُ مختلف أنماط التهشيرات، الناتجة عن استعمال أنواع مختلفة من أدوات الحفر. كما نَتَج عنه كذلك إمكانية معالجة كل لقطة باعتبارها مساحة ضوئية أو ظليّة مستقلة، تربط بينها علاقاتٌ حُرّة من علاقات التَماسّ والتداخُل والتقاطُع.

غير أنه لم يُغفِل – حتى مع هذا التحَرُّر الأدائي والموضوعي – أن يُحكِمَ القبض على زمام التكوين العام للعمل؛ وهو ما حقَّقَه عن طريق التأكيد على أشكال المساحات المثلثية، التي توزَّعَت وفقاً لها مواضع الإضاءة والإعتام الرئيسية في العمل، لتُضفي على عموم المشهد رسوخاً واتّزاناً.

وحين يرتبطُ مَقْصِدُ العمل بضرورات التسجيل السَردي لِحَدَثٍ مُنتَزَعٍ مِن يوميات الشارع المصري، نراهُ وقد مَزَجَ بين متطلبات الحالة الوَصفيّة للحدَث، وبين متطلبات الإحكام البصري والتجديد في أنساق العلاقات المساحية والخطية، الرابطة بين مختلف مفردات العمل وعناصره.

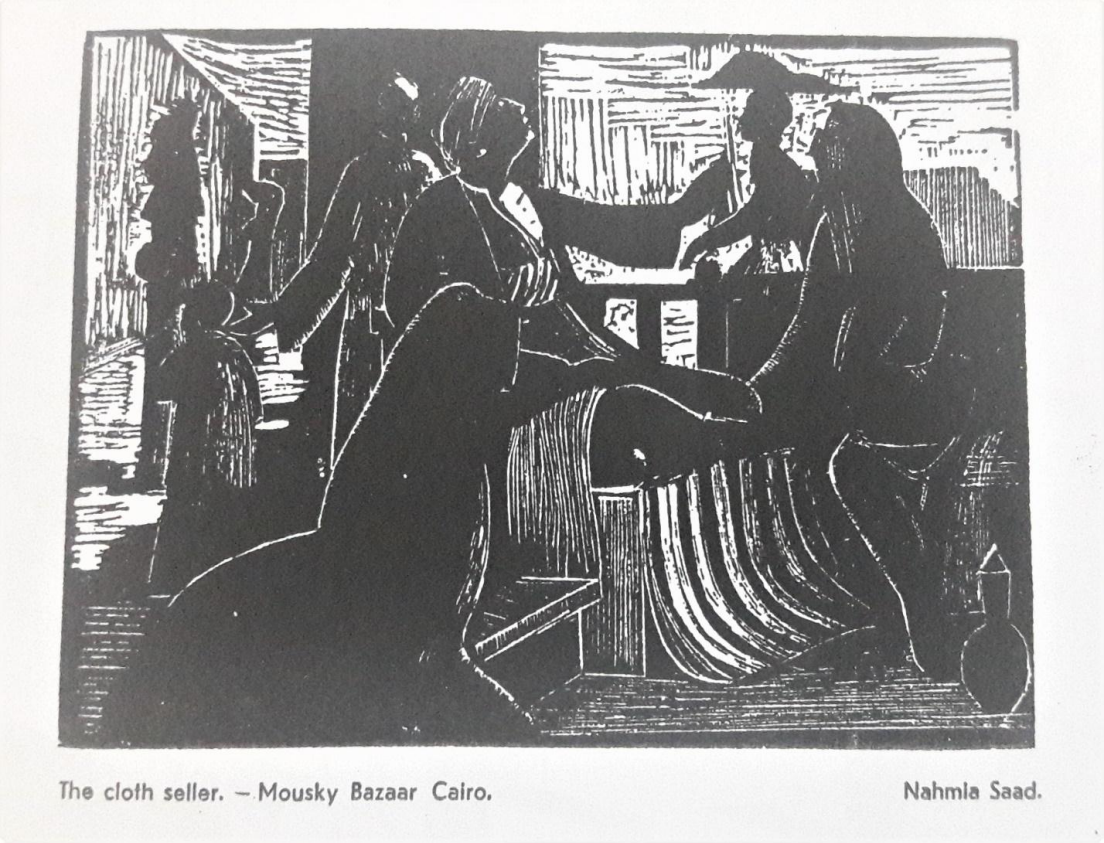
يتجَلّى ذلك في العمل الثالث من أعمال هذه المجموعة، وهو عملٌ بعنوان "بائع القماش بسوق الموسكي بالقاهرة". فبدايةً مِن اختيار زاوية الرؤية، نراه وقد عالَج المشهد معالجة مُخرجٍ يسجل حدثاً مِن لقطةٍ داخليةٍ متوسطة. وبذلك، استطاع أن يجعل مِن المُشاهِد شريكاً في مُجريات التفاوُض، الدائر بين السيدة الجالسة، وبين البائع، الذي نستَشِفُّ كونَه ضريراً مِن حركة ارتداد رأسِه للوراء. هكذا، وعن طريق إيماءاتٍ قليلة، أوحى إلينا "نحميا" بالسِمات العامة لبطل الحدَث، غير غافلٍ عن استحضار حركة الشارع بالخارج، بأقلّ ما يمكن من المساحات الظلية والخطوط، التي ترجَمَت كيانات العابرين، ما بين رجالٍ ونساءٍ وأطفال.

اختار "نحميا" كذلك أن يُسبغ حالةٍ من الإعتام الظلّي العام على مَسرح الحَدَث من الداخل، وكأنما يؤكّد على وثاقة الرابطة الوجدانية، بين المكان وصاحبه الكفيف، وعلى اعتماد التفاوُض بينه وبين السيدة على الصوت دون الصورة.

لذا، رأيناه وقد اختزل عناصر المشهد الداخلي إلى مَحض خطوطٍ خارجيّةٍ مضيئة، تُجَزّئ المُسَطّح المُعتِم إلى مساحاتٍ مُحكَمة الاتّزان؛ يكفي لإدراك اتزانها أن نلتفت للحلّ البصري المدهش، الذي استطاع من خلاله إقامة التوازن بين كتلة السيدة الجالسة، وبين مساحة القماش المبسوطة على ساعد البائع، والتي اتخذَت في مرآها العام شكل حيوانٍ رابض، وكأنما أقعى أبو هولٍ يرقب مآلَ حديثِ البيع والشراء.

وفي مقابل ذلك، ضَمِن "نحميا" للعمل اتزاناً ضوئياً لطيفاً؛ بِتَكثيفِه مواضِع الإضاءة في مساحَتَي فتحتَي النافذة والباب، مُعطياً بذلك نفسَه – بالإضافة لذلك - فرصة التنويع المَلمَسي، عن طريق الجمع بين أنماطٍ مختلفة من التهشيرات (شكل رقم ٥).

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

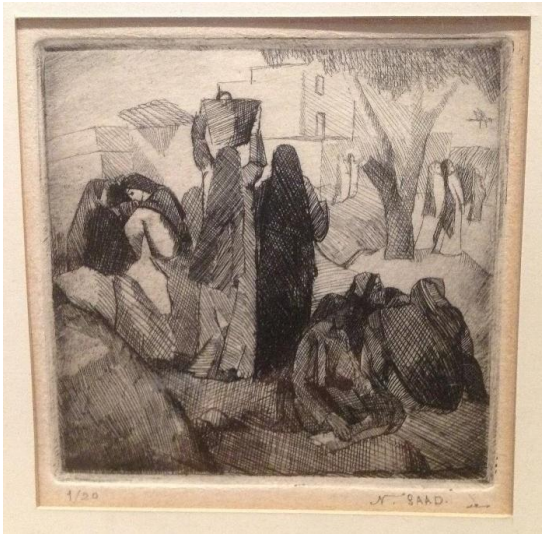


شكل رقم ٥- نحميا سعد: بائع القماش بسوق الموسكي بالقاهرة، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٣، المقاس غير محدد.
مصدر الصورة: Major T. I. Dun: From Cairo To Siwa Across The Libyan Desert, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1933, p. 132.

وبالانتقال إلى أعمالِه الطباعية، المُنَفَّذة بتقنيات الحفر الغائر على القوالب المعدنية[٦]، نرى واحدةً مِن ألزَم الخصائص الأدائية، التي تُمَيِّز أسلوب "نحميا"؛ وهي اعتمادُه في كافة أعمالِه تلك – وفقاً لما بقي منها إلى الآن – على تقنيات الحفر الخَطّيّة، كالحفر الخطي الحمضي، والحفر الجاف.

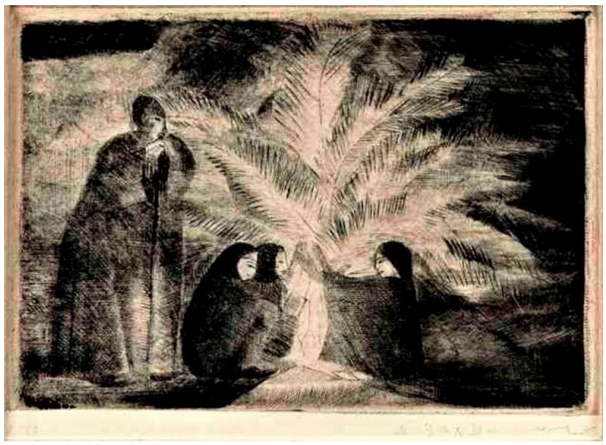
وقد بلغ "نحميا" مستوىً رفيعاً من السيطرة على هذه التقنيات الخطية، بحيث صار بإمكانِه أن يصل من خلالها إلى تحقيق قِيَم الشفافية البصرية، الناجمة عن تداخُل غلالات الظلال الخفيفة، وطبقات الظلال المتوسطة Mid-tones، مما كان يكفُل لأعمالِه – على صغر مساحاتها – قوة الإيحاء بالامتداد الفراغي، وتعاقُب مراحل العُمق المَسافي والمَنظوري. وفي الآن نفسِه، كان ذلك التداخُل الظلي الشفاف يمثّل مِهاداً (فَرْشَة) بصرية، تستقبلُ تأكيدات الظلال القاتمة High-shades، التي كان يتفَنَّنُ في توزيعها وفقاً لمقتضَيات التكوين وحسابات التوازن الضوئي (شكل رقم ٦).

[٦] قالب طباعي معدني/ كليشيه Plate: مساحة مسطحة من المعدن، غالباً ما تُتّخَذ من النحاس أو الصُلب أو الزنك، لتستعمل كمصفوفة matrix لطبعة فنية. وتستخدم القوالب المعدنية أساساً في الطباعة الغائرة intaglio، ولبعض أعمال الطباعة المسطحة.



شكل رقم ٦- نحميا سعد: فلّاحات، حفر حمضي خطي وحفر جاف على المعدن، مصر، غير محدد التاريخ. رقم النسخة ٢٠/١. نسخة مقتناة بمتحف الفن المصري الحديث بالقاهرة.

بل إن براعة "نحميا" في تطويع هذا النمط من الأداء الخَطّي، بلغَت في بعض أعمالِه حدوداً أفضَت إلى تَمَكُّنِه من ترجمة مختلَف حالات "الإشراق في العتَمة"[٧]، وما يُلازمُها مِن مستويات الإيحاء بدرجات الحرارة والبرودة. وقد تنوعت معالجاتُه في هذا السياق، ما بين اللجوء إلى التضاد الصريح بين مَواضِع الإضاءة والإعتام (شكل رقم ٧)، والاعتماد على تقاطُعات الخطوط، للإيحاء بحالات الغَبَش الضوئي، الناجمة عن انعكاسات الضوء الخافت على الأجسام والأسطُح (شكل رقم ٨).



شكل رقم ٧- نحميا سعد: الدفء، حفر حمضي خطي، ١٠x٤سم، غير محدد التاريخ، مجموعة مقتنيات قاعة "سَفَر خان" بالقاهرة.

[٧] التظليل بالإضاءة والعَتَمة (كياروسكورو) Chiaroscuro: مصطلح يدل على الجمع بين متضادّين شديدين من الأضواء والظلال، الأمر الذي يجعل تكوين اللوحة يتسم بالجرأة، كما يدل على استخدام تأثيرات الضوء للإيحاء بالعمق الفراغي وحجم الأشكال الثلاثية الأبعاد. كما يُستخدم المصطلح أيضًا بصيغة "كياروسكورو حفر الخشب" chiaroscuro wood cut، ليعبر عن طريقة في الطباعة الفنية البارزة. والكلمة من أصل إيطالي يعنى الجمع بين الإشراق والعَتَمة، وقد اتسع المصطلح حاليًّا ليشمل التأثيرات المشابهة في السينما والتصوير الفوتوغرافي.

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

شكل رقم ٨- نحميا سعد: الدفء، حفر حمضي خطي، ١٠x٤سم، غير محدد التاريخ، مجموعة مقتنيات المهندس "عمر عبد المعز".

غير أن أهمية ما تبقى من أعمال "نحميا" في مجال الرسم – على قِلّة عددِه – لا تتوقف فقط على ما توحي به مِن تمَكُّنِه في تطويع طُرُق الأداء بمختلف أنماطِها، الخطية والمِساحيّة، بل تتعدّى هذا المستوى إلى مستوىً تاريخيٍّ آخر أكثر أهمية؛ إذ أن بعض هذه الأعمال تكشف عن جانبٍ سياسيٍّ مجهول في سيرَتِه، وعن حِسٍّ ثوريٍ كان يعبر عن نفسِه من آنٍ لآخر، ليحرك الكامن في أعماق نفسِه الوادعة. لقد كانت هذه الأعمال تعبيراً بصرياً عما كان يعتَمِلُ في نفس "نحميا" من مشاعر مُضطرِمة، وثورة مكبوتة على الفقر والحرمان، أجَّجَتها ظروفه الحياتية القاسية، وزاد مِن سعيرِها وضراوتها ما لاقاهُ مِن عَسفٍ وعَنَتٍ في مشواره الفني.

وفوق كل ذلك، يُعَدُّ أحد هذه الأعمال بمنزلة إثباتٍ لأسبَقِيَّتِه الريادية، في معالجة موضوعاتٍ لم تكن بعدُ مألوفةً في سياق الفن المصري خلال عقد الثلاثينيات، باستثناء بعض الأعمال، التي أنتجها في أواخر هذا العقد بعض فناني جماعة "الفن والحرية"[٨] ذات التَوَجُّه اليساري.

بل إن ما يُستَشَفُّ من مقالات بعض الكُتّاب الثِّقاة، لَيُفيدُ بأن "نحميا" كان سابقاً حتى لأعضاء جماعة "الفن والحرية" في هذا التَوَجُّه؛ وهو ما نتبَيَّنه مما كتبَه الصحفي الرصين الراحل "محمد زكي عبد القادر"[٩]

[٨] جماعة فنية تكونت عام ١٩٣٦، وأقيم أول معارضها عام ١٩٣٩. وقد ارتبط أهم أعضائها في بداية أمرهم بجماعة "الخبز والحرية" السياسية، ذات التَوَجُّه اليساري التروتسكي. وقد ضمَّت جماعة "الفن والحرية" فنانين غدوا روادًا كبارًا في تاريخ التشكيل المصري، منهم "فؤاد كامل" (١٩١٩- ١٩٧٣م) و"رمسيس يونان" (١٩١٤-١٩٦٦م) و"جورج حنين" (١٩١٤-١٩٧٣م) و"كامل التلمساني" (١٩١٥ – ١٩٧٢). وقد وجه فنانو تلك الجماعة انتقادات عنيفة للفنانين المحافظين على نهج الأكاديمية، وأطلقوا عليهم تهكمًا اسم "فناني الصالونات"، ورأوا أن السعي نحو الإنسانية المطلقة، يستحيل تحقيقه إلا بالثورة الجذرية الدائمة على الهياكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، التي من شأنها أن تعرقل حرية الفنان. وتعد هذه الجماعة طليعة للحركة السريالية في التشكيل المصري الحديث.

[٩] رأس تحرير جريدة الأهرام، ثم أخبار اليوم، وعمل بالجامعة. له كتب في الصحافة، والقصة القصيرة، والرواية، والقانون.

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

(١٩٠٦ – ١٩٨٢)؛ حين قال عنه في بعض المناسبات: *"وقد دفعته مصريَّتُه أكثر من مرة إلى رسم الصور الكاريكاتورية تعليقاً على حوادث السياسة المصرية، فكان جزاؤه أن فُصِل من المدرسة لمدة سنة"* [١٠].

وكما هو معلوم، فقد امتدت دراسة "نحميا" بمدرسة الفنون الجميلة فيما بين عامَي ١٩٢٧ و١٩٣٣، أي أنه – وفقاً لعبارة "محمد زكي عبد القادر" – يكون أسبق في تَوَجُّهه السياسي من فناني "الفن والحرية" بمُدةٍ تتراوح ما بين تسع إلى ثلاث سنوات.

غير أننا نتوقف عند عملٍ بعَينِه، من أعمال الرسم التي أنتجها "نحميا"، يمثل في اعتقادنا نموذجاً أوّلِيّاً، يُمكن اعتبارُه إرهاصةً مجهولة لعملٍ آخر، كان مِن حَظّه أن ينال شهرةً كبيرةً في تاريخ الفن المصري الحديث، وهو عملُ الفنان "عبد الهادي الجزار" (١٩٢٥ – ١٩٦٦)، المعروف باسم "طابور الجوع" أو "الكورس الشعبي" (شكل رقم ٩).

شكل رقم ٩- عبد الهادي الجزار: طابور الجوع/ الكورس الشعبي، زيت على كرتون،١٩٤٨، ٦٨x٩٦سم، من مقتنيات متحف الفن المصري الحديث بالقاهرة.

فالمقارنة بين العملين، لا تقطع فقط بأسبقية "نحميا" في معالجة هذه الفكرة، المستمدة من بؤس الطبقات المُعدَمة وواقعها المرير – إذ كان إنتاج "الجزار" للوحة الجوع تالياً لوفاة "نحميا" بثلاث سنوات – بل تكشف أيضاً عن أن رؤية "نحميا" لهذا الموضوع كانت ناضحة بالحِسّ الثوري، وتكاد أن تكون استنهاضاً للجياع والمُهَمَّشين، لاتّخاذ موقفٍ جذريٍّ إزاء الظروف التي أفضَت بهم إلى هذا الحال البَئيس.

ففي حين اكتفى "الجزار" باصطفاف الأشخاص في لوحته اصطفافاً ساكناً، وكأنما يقفون في طابورٍ للاجئين ينتظرون الإحسان عليهم بما يُقيم أودَهُم، نرى "نحميا" وقد أمعنَ في إكساب طابور جياعِه طاقةً

[١٠] محمد زكي عبد القادر: نحميا سعد، فنانٌ ظفر بالحب بعد أن قتله الجوع والحسد، مقال منشور بمجلة "الفصول"، عدد أغسطس ١٩٤٨، ص ٢٢.

حركية، تجاوَبَت نبضاتُها على وجه الخصوص في حركات أشخاصٍ ثلاثة، يتوسطون الجمع ويتصدَّرونه، وقد نَمَّت حركات أطرافِهم وأجسادهم عما يكشف عن محاولتهم استنهاض الهِمّة في بقية الجَمْع. وفضلاً عن ذلك، يبدو جَلِيّاً من المقارنة بين العملين، أن جياع "الجزار" أفضلُ حالاً بكثيرٍ من جياع "نحميا"، بأجسادِهم العَجفاء الضامرة، وأسمالِهم الممزقة، وقسَمات وجوهِهم التي تَقطُر بؤساً.

وحين نتأمل مظهر الطفل البادي في أقصى اليسار، مُمسِكاً بكتابه الصغير، وما يربط ذلك بفكرة نضال الطبقات بكافة فئاتِها العُمريّة، يجولُ بخاطرنا أن احتمال اطّلاع "نحميا" على بعض المَقولات اليسارية الرائجة في زمنِه – إن لم يكُن احتمال انتمائه إليها - لم يكُن احتمالاً بعيداً.

بل إن الأمر ليَصِلُ بـ"نحميا" في هذا العمل إلى حد التلويح بالحراك العنيف؛ وذاك حين ننتبه إلى تلك البندقية، المحمولة بيَدَي الشخص الثالث من جهة اليسار، وإلى تلك الراية المائلة بيد زميلِه المجاور له (شكل رقم ١٠).

وحين نُمعِن في تأمُّل ذلك الشخص الجاثي على رُكبَتَيه، مُهَدِّداً بقبضتَيه المرفوعتَين، نكون قد وصلنا إلى نقطة تَماسٍّ بين هذا العمل الفريد، وبين مرجعيةٍ عالميةٍ شهيرة، تتمثَّلُ في لوحة "الثالث من مايو عام ١٨٠٨"، للفنان الإسباني الشهير "فرانثيسكو جويا" Francisco Goya (١٧٤٦ – ١٨٢٨)؛ إذ يتَّضِح مدى التماثُل في الوضع الحركي بين الجائع البادي في رسم "نحميا"، والبطل المُستَقبل الرصاص بصدرٍ مفتوح في لوحة "جويا" (شكل رقم ١١).

شكل رقم ١٠- نحميا سعد: بدون عنوان، رسم بالحبر الشيني على ورق، تاريخ الإنتاج غير محدد، مجموعة مقتنيات المهندس "عمر عبد المعز".

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

شكل رقم ١١- جويا: الثالث من مايو عام ١٨٠٨، ألوان زيتية على قماش، ١٨١٤، ٢٤٧x٣٦٨سم، من مقتنيات متحف "برادو" Museo del Prado، مدريد، إسبانيا.

مرحلة الأقصر وتجربة معرض باريس الدولي:

ربما لم تظهر معالمُ أسلوب "نحميا" الفني بأجلى معانيها، في كلٍ مِن مجالّي الحفر والتصوير، بقَدر ما تَجلَّت في أعمالِه التي ضمها الجناح المصري، في أثناء مشاركة مصر بـ"معرض باريس الدولي للفنون والتكنولوجيا" L'Exposition Internationale des Arts et Techniques a Paris عام ١٩٣٧.

ويَجدُر هنا أن نتطرق أولاً لاستعراض بعض ملامح السياق التنظيمي والرسمي، الذي جرَت في إطارهما مشاركتُه بهذا الحَدَث الكبير؛ إذ نستَشِفُّ من هذا السياق دلالة اختياره لتمثيل مصر في مناسبةٍ دوليةٍ بهذه الأهمية، لتظهر أعمالُه جنباً إلى جنب أعمال بعض مشاهير الرواد، وفي طليعتهم "محمود مختار" و"محمود سعيد" و"محمد ناجي".

لقد حَظِيَت المشاركة المصرية في هذا المعرض بأعلى درجات الرعاية والاهتمام، مِن قِبَل كلٍّ مِن القصر الملكي والحكومة؛ وهو ما يتضح من الصور التذكارية، التي وثَّقَت حرص ملك مصر "فاروق الأول" على حضور الافتتاح بنفسه يوم ١٦ يونيو عام ١٩٣٧.

وقد نُشِرَت صور أعمال "نحميا" الطباعية، التي عُرِضَت بالصالون، في كتيب بعنوان "مصر أرض الرحالة" Egypte Terre des Voyageurs، صدر في العام نفسِه بالقاهرة، عن دار نشر "شندلر"

Schindler للطباعة، تحت إشراف "القوميسير العام" للجناح المصري Commissariat général de l'Egypte آنذاك، وهو المصور الرائد "محمد ناجي"[١١] (١٨٨٨ – ١٩٥٦)، *"الذي شارك في العرض كذلك بلوحة دموع إيزيس، وأحاطها بزخارف يظهر فيها طابع فنه بأسلوب فرعوني متجدد.."* [١٢]، كما شاركت في العرض أيضاً المصورة السويسرية الأصل، المصرية المَولِد والإقامة، "مارجو فيون" Margo Veillon (١٩٠٦ – ٢٠٠٣).

كتب مقدمة الكتيب المسيو "جورج ريمون" George Remond، وكان يشغل منصب مدير مكتب الفنون الجميلة، بوزارة المعارف (التربية والتعليم) آنذاك. وأعقَبَت مقدمة "جورج ريمون" كلمة لـ"محمد ناجي"، وتولى عمل زخارف الكتاب الفنان "محمد لبيب"، أحد أوائل خريجي قسم الزخرفة (الديكور) بكلية الفنون الجميلة القاهرية.

وتكونت أعمال "نحميا" في هذا الكتيب من ثمان طبعات فنية، ورَدَت بالترتيب بعد الصفحة الثانية عشرة، وكان من بينها لوحة "خزان أسوان"، و"حفر قناة السويس"، و"العمل أمام آثار الأقصر ومعابدها"، و"نابليون من ورائه جنوده يقفون إجلالاً أمام أبي الهول" (شكل رقم ١٢).

ومِن أهم الملحوظات على أعمال "نحميا"، الواردة في الكتاب المذكور، أن الأداء التلخيصي الجريء الذي اتَّبَعَه في معالجة الأشكال بها، وميله إلى تسطيح العناصر البصرية، وإظهارها على هيئة مساحاتٍ ظِلِّيَّةٍ صريحة، تخترقها خطوطٌ بيضاء نحيلة، تُحَدِّد هوية مفرداتها الشكلية، كانت كلها عناصر تأسيسية، تغلغلت في صميم الرؤى الفنية لحفارين مصريين آخرين، أتوا في أعقابه، وسَرى إليهم قَبَسٌ من إشراقاتِه الأسلوبية، التي لم يُمهله القَدَر لإنضاجِها ومُوالاة تطويرها.

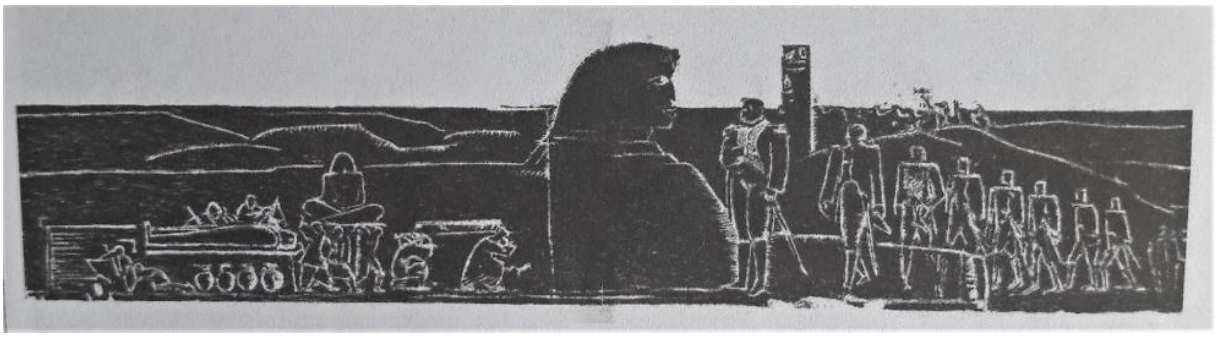
كذلك يُلاحَظُ عليها اعتمادُها جميعاً على تكويناتٍ بنائية لمساحاتٍ أفقية، على هيئة شرائط ممتدة (بانورامية)، يفوق عرضُها طولَها بعدة أضعاف. وتكشِف هذه الملحوظة عن مدى بصيرَتِه الفائقة؛ إذ إن هذه التكوينات، دون غيرِها، ضَمِنَت له أن يُزاوِجَ بين الدلالة الرمزية لتتابُع الزمن على أرض مصر، عبر الأحقاب المختلفة، وبين استحضار التقاليد المصرية القديمة في التصوير الجداري، التي كان الفنانون القدماء يعمَدون بمقتضاها إلى تقسيم الجدران إلى شرائط أفقية متتالية، تمثلُ مشاهد متتالية في الزمن، أو تجمع بين أحداثٍ تجري في أماكن مختلفة (الأشكال رقم ١٣ و١٤ و١٥ و١٦).

ونرى أن هذه المرحلة تُعَدّ مؤشراً مهماً، يؤكد استطاعة "نحميا" تطوير رؤيته وأسلوبه، خلال مراحل متلاحقة وَجيزة، على نحوٍ كان جديراً ببلوغه مستوياتٍ رفيعة من المُعاصَرة والتجديد، فيما لو كان قد أتيحت له فُسحة من العُمر أطول مما عاشها.

---

[١١] أحد أشهر رواد الفن المصري الحديث. تلقى أولى دروسه الفنية بمرسم الفنان الإيطالي "بياتولي" بالإسكندرية، وحصل على ليسانس القانون من ليون بفرنسا عام ١٩١٠، ليسافر في العام نفسه للدراسة في أكاديمية الفنون بفلورنسا بإيطاليا لمدة أربع سنوات. وفي عام ١٩١٨ عاود السفر إلى فرنسا، حيث تعرف بالفنان الشهير "كلود مونيه" وأفاد منه كثيراً. عُيِّن ملحقاً بسفارة مصر بالبرازيل عام ١٩٢٤، ونال وسام جوقة الشرف الفرنسية عام ١٩٢٧، كما ابتُعِث للحبشة عام ١٩٣٢. أسس جماعة "أتيليه الإسكندرية" عام ١٩٣٤، وجماعة "أتيليه القاهرة" عام ١٩٥١. كان أول مدير مصري لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، وعُيّن مديراً لمتحف الفن الحديث بالقاهرة فيما بين عامَي ١٩٣٩ و١٩٤٧، كما كان أول مدير للأكاديمية المصرية للفنون بروما. من أهم معارضه معرض مقام بمتحف "تيت جاليري" بلندن عام ١٩٣٦.

[١٢] محمد صدقي الجباخنجي: تاريخ الحركة الفنية في مصر إلى عام ١٩٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٨.



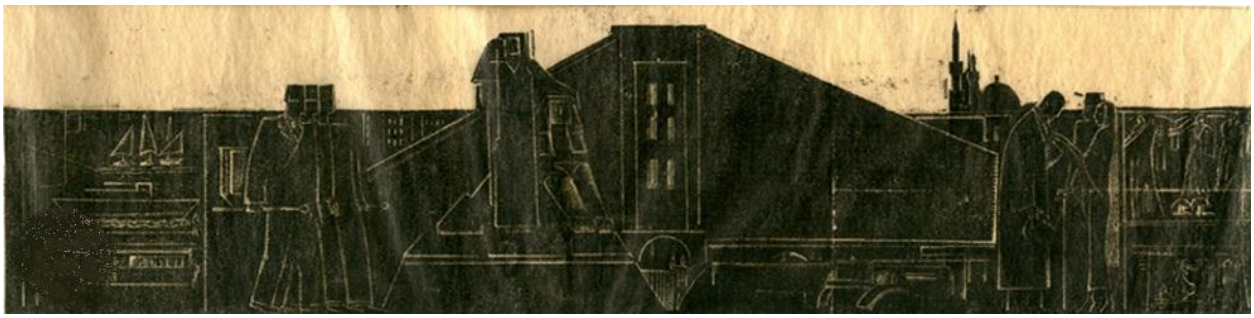
شكل رقم ١٢- نحميا سعد: نابليون وجنوده أمام أبي الهول، حفر على الخشب عرضي المقطع، أحد أعمال مجموعة "مصر أرض الرحالة"، المشاركة في "معرض باريس الدولي للفنون والتكنولوجيا"، ١٩٣٧. مصدر الصورة: فتحي أحمد: فن الجرافيك المصري، مرجع سابق، ص ٥٦ و٥٧.

شكل رقم ١٣– نحميا سعد: أحد أعمال مجموعة "مصر أرض الرحالة"، المشاركة في "معرض باريس الدولي للفنون والتكنولوجيا"، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٧. مصدر الصورة: George Remond: Egypte Terre des Voyageurs, Broché, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1937.

شكل رقم ١٤– نحميا سعد: موقعة قادش، أحد أعمال مجموعة "مصر أرض الرحالة"، المشاركة في "معرض باريس الدولي للفنون والتكنولوجيا"، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٧. مصدر الصورة: George Remond: Egypte Terre des Voyageurs, Broché, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1937

(AmeSea Database – ae – October - 2020- 0437)

شكل رقم ١٥– نحميا سعد: الحقبة المسيحية، أحد أعمال مجموعة "مصر أرض الرحالة"، المشاركة في "معرض باريس الدولي للفنون والتكنولوجيا"، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٧. مصدر الصورة: George Remond: Egypte Terre des Voyageurs, Broché, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1937



شكل رقم ١٦– نحميا سعد: العصر الحديث، أحد أعمال مجموعة "مصر أرض الرحالة"، المشاركة في "معرض باريس الدولي للفنون والتكنولوجيا"، حفر على الخشب عرضي المقطع، ١٩٣٧. مصدر الصورة: George Remond: Egypte Terre des Voyageurs, Broché, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1937

مصادر ومراجع

مراجع عربية:

١- كتالوج معرض باريس الدولي لعام ١٩٣٧ (بالعربية والفرنسية).
٢- كمال الملاخ ورشدي اسكندر. خمسون سنة من الفن، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢.
٣- كتالوج معرض "نحميا سعد"، الذي نظمته جمعية محبي الفنون الجميلة، بالتعاون مع قطاع الفنون الجميلة والمتاحف بوزارة الثقافة الإعلام، نوفمبر ١٩٧٢.
٤- فتحي أحمد: فن الجرافيك المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥
٥- محمد صدقي الجباخنجي: تاريخ الحركة الفنية في مصر إلى عام ١٩٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦
٦- ياسر منجي: برنارد رايس، الأب المجهول للجرافيك المصري، بدعم من المجلس الثقافي البريطاني بالقاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠١٢.
٧- مجلة المصور، عدد ٢٣ يونيو ١٩٣٧.
٨- محمد زكي عبد القادر: نحميا سعد، فنانٌ ظفر بالحب بعد أن قتله الجوع والحسد، مقال منشور بمجلة "الفصول"، عدد أغسطس ١٩٤٨، ص ٢٢.

مراجع أجنبية:

1- George Remond: Egypte Terre des Voyageurs, Broché, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1937.
2- Premiato Stabilimento C. Ferrari, La Biennale di Venezia, vol. 21, 1928.
3- Major T. I. Dun: From Cairo To Siwa Across The Libyan Desert, Printed & Published by Messrs E. & R. SCHINDLER, 41 Sharia Madabegh, Cairo, Egypt, 1933.
4- Elizabeth Butel, Sydney, Collins Australia, 1988.
5- La Revue du Caire, N. 150-154, 1952.

مجموعات متحفية ومقتنيات مؤسسات رسمية:

١- متحف الفن المصري الحديث بالقاهرة.
٢- متحف كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

مقتنيات ومجموعات خاصة:

١- مقتنيات المهندس عمر عبد المعز:
http://omar-artcollection.com/artist/325
٢- مجموعة قاعة "سفر خان" بالقاهرة: http://www.safarkhan.com/Ex-ArtWork.aspx?artistid=220&Year=1999&isyear=1&type=past&exid=236