المعالجات الفنية والتشكيلية فى مختارات من التصوير الحديث وما بعد الحديث كمصدر لإثراء التصوير المصرى المعاصر

Artistic and formative treatments in selections of modern and post-modern painting as asource for enriching contemporary egyptian painting

أ.م.د/ حسام عبد القادر متولي محمد

أستاذ مساعد قسم التصوير - الفنون الجميلة - جامعة حلوان، مصر

Assist.Prof. Dr. Hosam abd el kader metwally mohamed

Associate Professor Department of painting, Faculty of fine arts, Helwan University, Egypt

drham1970@gmail.com

الملخص:

تناول البحث الحالى"المعالجات الفنية والتشكيلية فى مُختارات من التصوير الحديث ومابعد الحديث كمصدر لإثراء التصوير المصرى المعاصر" فاهتم بدراسة تلك المعالجات بالإضافة الى بعض التقنيات المُستعملة، وقد احتوى هذا البحث على خمسة فصول حيث تضمن الفصل الأول مقدمة، ومشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه، وتحددت **مُشكلة البحث** فى الإجابة على السؤال الاتى:هل يمكن إثراء التصوير المصرى المعاصر من خلال دراسة وتحليل المعالجات الفنية والتشكيلية لمختارات من التصوير الحديث وما بعد الحديث ؟ وكانت **أهداف البحث** كالتالى:

- إثراء الجمالية الفنية فى مجال التصوير عبر التقنية وطبيعة الخامة،تعددْ الرؤى الفنية الجديدة فى بنية العمل الفنى من خلال استخدام أدوات ووسائط وتقنيات تستفيد من الخامات البيئية ومُخرجات التقدم العلمى،التعرف على بعض التقنيات والمُعالجات التى أسهمت فى تغير شكل وبنية العمل الفنى، مُحاولة إيجاد مداخل تجريبية من خلال الإستفادة من المعطيات العلمية، مُحاولة التوصل الى إمكانات ومعالجات تشكيلية مُعاصرة فى ظل الخامات التقليدية.

أما **أهية البحث:** الإستفادة من نتائج الدراسة فى خلق رؤى فنية جديدة، توضيح أهمية استخدام بعض الخامات المستحدثة في العمل التصويري من حيث تأثيرها الفني والجمالي، ثم الطريقة الإبتكارية فى استعمال الخامة التقليدية -الألوان الزيتية، إلقاء الضوء على المعالجات الفنية والتشكيلية لدى بعض الفنانين المصريين والإمكانات التشكيلية كمخرج إبداعى فى التصوير المصري المعاصر.

أما **الفصل الثانى**: فقد تضمن الإطار النظرى الذى احتوى على محورين:المفاهيم والمصطلحات،أهم التقنيات المُستعملة فى التصوير المصرى الحديث، وبعض تقنيات مابعد الحداثة.

أما الفصل الثالث: فقد احتوى على اجراءات البحث والتى تمثلت فى: دراسة تحليلية لمختارات من أعمال المصوريين القائمة على التقنيات المُستحدثة،واستنباط عدد من المؤشرات بعد دراسة الجانب النظرى.

بينما جاء **الفصل الرابع** الذى تتضمن: الركائز العملية التى قامت عليها تجربة الباحث، ودراسة تحليلية لأعمال الباحث

بينما جاء **الفصل الخامس** لاستخلاص نتائج البحث وكانت كالتالى:

تأرجح الفن التجريدى -عامة - بين شيئين متناقضين من حيث الوضع الجمالى وهما:الصفة الهندسية والصفة الغنائية حسب اسلوب الفنان أو المزج بينهما: طريقة الفنان أو اسلوب الأداء، والوسط أو الوسيط الذى يميز نوع الاسلوب بالعمل، فالصنف الاول: التعبيريين التجريديين كانوا أكثر توجهاً نحو اللاوعى والتعبيرعن القلق والتوتر النفسى والهواجس كرغبة داخلية ذاتية.

- هناك قواسم مشتركة بين"التبقيعية" والتعبيرية التجريدية: الحدس،والإيماءات وعضوية الأشكال ولكن لا يجمعهما رابط مع الموسيقى بل تمتزج مع عالم الجسدية والتعبير الخام - الطازج- فضلاً عن طاقة الخامة الطبيعية فى الحقل البصرى.

- تميز اسلوب التعبيرية التجريدية عند المصوريين المصريين باستعمال فرشاة إيمائية وإيحائية كبيرة، بينما نجد أن "التبقيعية"-غالبا- هى أكثر دقة وتجزيئاً، عبر ضربات فرشاة أصغروحركات تلقائية حائرةعن طريق العفوية واغتنام الفرصة بالإضافة إلى جعل فعل الرسم فى حد ذاته يُمثل أهمية أكبر من الموضوع المُصور وحتى من نتيجة العمل - اللوحة.

- تُعد "التبقيعية " ثورة ضد التجريدية والطبيعية على حد سواء،حيث عفوية الفنان فى وضع البُقع اللونية وسكب الطلاء وتسييل الألوان واقترانها بالمُصادفة التى لم تأتى صدفة، للتعبير عن الإسقاط العاطفى للفنان نفسه.

- جمع معظم الفنانين المصريين فى لوحاتهم محتوى تصويرى جزئياً وبين قيم التكوين الفنية المُستساغة التى اعتاد المُشاهد عليها.

- استخدم الباحث خامة الألوان الزيتية مع وسيط واحد فقط دون الحاجة لخامات أُخرى كأحبارالطباعة أوالألوان المائية أو أقلام الفلوماسترأو أية أجهزة أو ألات أخرى على عكس الفنانين المصريين فى هذا البحث.

- تأرجحت أعمال الباحث مابين الإسلوبين (التأثيرية التجريدية، والتعبيرية التجريدية)، وهوفى طريقه لإضافة جديدة لهاتين الطريقتين: تلوين الطبقات اللونية عنده لإحداث الرذاذ اللونى لم تكن بإسلوب الرش، ولكن عن طريق الفصل الجزيئى للألوان من خلال حركة الجسد الأوتوماتية بالإضافة إلى التحكم فى لزوجة السائل الشفاف المُضاف إلى الألوان الزيتية ودرجة اختلاطه بنسب مُتباينة.

- نفذ الباحث طريقة التبقيعية فى معظم أعماله ضمن موضوعات الطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعى عن طريق طرحْ أشكال بسيطة مُجردة لا تنتمى إلى الشكل الهندسى الصارم، لذلك تنوعت البُقع اللونية فى معظم أعمال الباحث بين الهيئة المُسطحة والبارزة.

فضلاًعن التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية:
المُعالجة، التقنية، فن التصوير

Abstract:

The current research dealt with “artistic and formative treatments in selections of modern and post-modern painting as enriching a contemporary Egyptian painting” it was interested in studying these treatments in addition to some of the techniques used. This research contained fifth chapters, the first chapter included the research problem, research objectives and its importance. The answer to the following question: Can contemporary Egyptian photography be enriched by studying and analyzing the artistic and plastic treatments of selections from modern and post-modern photography? The research objectives are as follows: Enriching the artistic aesthetic in the field of photography through technology and the nature of the material. The multiplicity of new artistic visions in the structure of the artwork through the use of tools, media and techniques that benefit from environmental raw materials and the outputs of scientific progress. - Identifying some techniques and treatments that contributed to changing the shape and structure. - Trying to find experimental approaches By making use of scientific data. Trying to reach contemporary plastic possibilities and treatments in light of traditional materials What

is the purpose of the research: Benefiting from the results of the study in creating new artistic visions, clarifying the importance of using some new materials in the photographic work in terms of their artistic and aesthetic impact, then the innovative method in using the traditional material - oil colors, shedding light on the artistic and plastic treatments of some Egyptian artists And plastic potential as a creative director in modern and contemporary Egyptian photography.

2- As for the second chapter: it included the theoretical framework, which contained two axes: concepts and terminology, the most important techniques used in modern and post-modern Egyptian photography, some post-modern techniques. As for the third chapter, it contained the research procedures, which were: an analytical study of selected works of photographers based on the new technologies, a number of indicators after studying the theoretical side.

While the fourth chapter, which includes: the practical pillars on which the researcher's experience was based, is an analytical study of the researcher's work

While the fifth chapter, in which the results of the research came, were as follows:

Abstract art swings - in general - between two contradictory things in terms of aesthetic status, namely: the geometrical characteristic and the lyrical characteristic, according to the artist's style or a mixture of them: the artist's method or performance style, and the medium or mediator that distinguishes the type of style by work. The first category: the abstract expressionists were more oriented towards Unconsciousness and expression of anxiety, psychological tension and obsessions as a self-inner desire. - There are common denominators between “revisionism” and abstract expressionism: intuitiveness, gestures, and organic forms, but they are not united by a link with music, but rather blend with the world of materialism, physicality, and raw expression - fresh - as well as the energy of natural raw materials in the visual field.

- The style of abstract expressionism among Egyptian photographers was characterized by the use of a large gestural and suggestive brush, while we find that “patchy” - often - is more accurate and fragmentary, through smaller brush strokes and stabbing automatic movements that are confused by the spontaneity and seizing of the opportunity in addition to making the act of drawing in itself an important one. Greater than the depicted subject and even the result of the work - the painting. - “Staining” is considered a revolution against abstraction and naturalism alike, where the artist's spontaneity in placing color spots, pouring paint, and liquefying colors, coupled with a coincidence that did not come by chance, to express the emotional projection of the artist himself.

- Most of the Egyptian artists combined in their paintings partly pictorial content and the palatable artistic composition values that the viewer is accustomed to.

- The researcher used raw oil colors with only one medium without the need for other raw materials such as printing inks, watercolors, felt-tip pens, or any other devices or machines, unlike the Egyptian artists in this research The researcher's works fluctuated between the two methods (abstract affectiveness and abstract expressionism), and he is on his way to add a new one to these two methods: coloring his color layers to create color splashes, not by spraying, but by molecular separation of colors through the automatic movement of the body in addition to controlling the viscosity of the liquid The transparent one added to oil colors and the degree of its mixing in different proportions.

The researcher implemented the patchwork method in most of his works within the subjects of still life and the natural landscape by presenting simple abstract shapes that do not belong to the

strict geometric form. Therefore, the color spots varied in most of the researcher's work between flat and prominent bodies.

keywords:
treatment, technique, painting art.

مقدمة:

لم تعدْ المعالجات الفنية والتشكيلية قاصرة على استعمال خامة تقليدية بعينها،بل اجتمعت الخامات واتحدت من أجل ارتباط الفكرة بالمضمون،فأضحي استعمال الخامة يخضع إلى الإستكشاف الدائم راح الفنان يُفاضل بينها ويختارها فيطوعها بما ينسجم مع بناء عمله الفني وتحقيقاً لخطابه البصري. لذا اقتضت الضرورة أن يهتم الفنان - المصور بإسلوب التنفيذ من أجل إيجاد صيغة تخاطب جديدة وابتكارية تعتمد على أسرارالخامة واستحداث التقنيات والأساليب التي تكشف عن رؤيته الفنية وإظهار ملكاته الإبداعية.وعلي رأس تلك العمليات هو عنصر التجريب بوعي مقترناً باستخدام التكنولوجيا الحديثة والتفاعل الجسدي والنفسي مع الأدوات والخامات ومعرفة طبائعها وكيميائياتها ومدى ارتباطها بالمعطيات التراثية،حتى انصهرت في بوتقة واحدة،الأمر الذي بات معه إجبار حواس المشاهد على الإتحاد معاً بقصد الشعوربالحس الفني الصادق للفنان.ومن ثم تغيرت رؤية الفنان وفلسفته التعبيرية،وشيئاً فشيئاً تمكن من دمج الخامة(مادة الصورة)مع الشكل والتعبير.وبدلاً من أن يستغرق الفنان فى إحداث تدريجات الضوء والظل واللهث وراء تجسيم الأشكال بدقة، أخذ طريقه في التمردعلي معالجة الأشكال بواقعيتها، بينما جنح ناحية التحكم في سطح العمل الفني وعمل تنويعات في الشكل والأسلوب، فقضى تجربته في التعامل بالأدوات والخامات مُراعياً المناخ الفنى، وتفاعل مع بعض الخامات الغير تقليدية كى يُعطى قيمة تُثرى العمل. لذلك تظل الخامة عنصراً مؤثراً ذو أهميه كبرى لفكرة تصميم العمل وصولاً بمفردات التكوين إلي القيم الجمالية الإبداعية.ويتسع البحث الفني في هذا الموضوع حيث يشمل العديد من التقنيات والأساليب التي لاتستطيع صفحات هذا البحث أن تُغطيه، لذلك سوف يقتصر البحث علي عدة نقاط من أهمها: استعمال خامة الألوان الزيتية بجانب عدة خامات أخري أوبعض الأدوات والوسائط فى إنتاج العمل الفني، أواستعمال الألوان الزيتية بمفردها مع بعض الوسائط بغرض استحداث تقنية جديدة.

خلفية البحث:

تعددتْ مدارس الفن الحديث باتجاهاتها المختلفة بسبب تغير الأفكار الفنية والفلسفية إلى جانب العوامل الموضوعية حتى ظهرت التعبيرية التجريدية -بوابة مابعد الحداثة، والتى اعتمدت على مراحل التجريب المستمرة وطرح تقنيات جديدة، فأدى إلى التغير فى هيئة وبنية العمل الفنى.فكان للخامة والمواد المستعملة أثرها الملحوظ فى المُنجز البصرى جراء العلاقة التبادلية بين اتساع مفهوم الجمالية الفنية والتطور العلمى والتكنولوجى حتى انسجمت رؤية الفنان مع متطلبات عصرمابعد الحداثة، فسعى الفنانون ناحية توظيف الوسائط الفنية والتقنية داخل العمل الفنى والتى لم تكن معروفة من قبل، فأدى ذلك الى خلق مجال أرحب يستوعب تلك الأفكاروالمضامين حتى بات لكل فنان اسلوبه الشخصى أومدرسة فنية مستقلة.وعلى هذا تتحدد

مشكلة البحث:

تكْمن فى التساؤل الاتى:

هل يمكن إثراء التصوير المصرى المعاصر من خلال دراسة وتحليل المعالجات الفنية والتشكيلية فى مختارات من التصوير الحديث وما بعد الحديث ؟

أهداف البحث:

- إثراء الجمالية الفنية فى مجال التصوير عبر التقنية وطبيعة الخامة.
- تعدد الرؤى الفنية الجديدة فى بنية العمل الفنى من خلال استخدام أدوات ووسائط وتقنيات تستفيد من الخامات البيئية ومخرجات التقدم العلمى.
- التعرف على بعض التقنيات والمعالجات التى أسهمت فى تغير الشكل والبنية.
- محاولة ايجاد مداخل تجريبية من خلال الاستفادة من المعطيات العلمية.
- محاولة التوصل إلى إمكانات ومعالجات تشكيلية مُعاصرة فى ظل الخامات التقليدية.

أهمية البحث:

- الإستفادة من نتائج الدراسة فى خلق رؤى فنية جديدة.
- توضيح أهمية استخدام بعض الخامات المستحدثة في العمل التصويري من حيث تأثيرها الفني والجمالي، ثم الطريقة الابتكارية في استعمال الخامة التقليدية - الألوان الزيتية.
- إلقاء الضوء على المعالجات الفنية والتشكيلية لدى بعض الفنانين المصريين والإمكانات التشكيلية والاستفادة منها فى مخرج ابداعى معاصر.
- إثراء المكتبة المصرية والمشتغلين بالحقل التشكيلى.

حدود البحث:

حدود موضوعية: المعالجات الفنية والتشكيلية فى مختارات من التصوير الحديث وما بعد الحديث، التصوير المصرى المعاصر،نماذج مختارة من أعمال الباحث بمعرضه "ومضات ".

حدود زمانية: القرن العشرين والواحد والعشرون

حدود مكانية: الغرب (أوربا وأمريكا) ومصر.

فروض البحث:

يمكن الإستفادة من دراسة المعالجات الفنية والتشكيلية والعوامل الفلسفية فى تطور أداء الفنان التشكيلى فى مجال التصوير كمدخل لانتاج لوحة تصوير معاصرة.

- يمكن إثراء المعالجات التشكيلية وتنمية الرؤية الفنية عبر الدراسة بالتجريب فى نماذج مختارة من فن التصوير المصرى الحديث وما بعد الحديث.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى التحليلي فى دراسة الإطار النظرى،بالإضافة إلى المنهج التجريبى فى طرح تجربة الباحث العملية.

الدراسات المرتبطة:

- دراسة" السمرى،أيمن الصديق على "(بعنوان المفاهيم الفلسفية والفنية للحضارات القديمة وارتباطها بفنون مابعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير).وقد اعتمدت هذة الدراسة على الربط مابين فنون الحضارات القديمة وفنون مابعد الحداثة والمفاهيم الفنية والفلسفية ذات الصلة بالفنون القديمة، وكذلك التشابه بين الفنون البدائية وما بعد الحديثة عبر المفهوم الفنى.ويستفيد هذا البحث من هذة الدراسة فى تحليل الأفكار الفلسفية التى ارتكنت اليها فنون مابعد الحداثة،كذلك يفيد البحث الحالى من حيث تحول الفكر لمفهوم التصوير، وتختلف هذة الدراسة عن البحث الحالى فى أنها تركز على استحداث بعض التقنيات واستعمال بعض الخامات والوسائط الجديدة، مما يثرى من المعالجات الفنية والتشكيلية للفنان والعملية الفنية.

- دراسة "على،مى عبد الناصر أحمد" بعنوان (تطور المعالجات التشكيلية فى فن التصوير فى القرن العشرين والافادة منها فى اثراء اللوحة التصويرية).وتناولت هذة الدراسة تطور المعالجات التشكيلية فى فن التصوير فى القرن العشرين من خلال دراسة تحليلية لبعض لوحات الفنانين والعوامل التى أدت الى تطور هذة المعالجات لاثراء سطح اللوحة التصويرية، وتتشابه هذة الدراسة مع البحث الحالى من حيث المسمى: تطور المعالجات التشكيلية والعوامل التى ساهمت فى هذا التطور فى الفن الحديث، بينما تختلف فى اقتصارها على دراسة وتحليل بعض النماذج الأوربية كمدخل لاثراء سطح التصويرى، بينما فى البحث الحالى يعتمد على نماذج من التصويرالمصرى بالإضافة الى أعمال التجربة التطبيقية للباحث.

- دراسة " محمد،غياث الدين رشاد " بعنوان (استخدام الخامات فى فنون مابعد الحداثة).وقد تناولت هذة الدراسة المفاهيم الفكرية والجمالية وأهم الخامات فى فنون مابعد الحداثة مثل الأحجار والمطاط والجرافت وطريقة توظيفها فى فنون مابعد الحداثة،وفى حين تحددت هذة الدراسة فى فن الرسم والنحت فى حقبة زمانية تمتد من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٩٠ وكانت دراسة الأعمال الفنية فى أوربا وأمريكا ومن هنا ياتى الاختلاف مع هذا البحث - موضوع الدراسة.

- دراسة " محمد، ابراهيم ابراهيم البيومى"بعنوان (فلسفة التحول فى مفهوم المادة والتقنية فى الفن اللاشكلى وأثرها على المنطلقات الإبداعية فى التصوير المعاصر).وتهتم هذة الدراسة بالتقنية وتحول مفهومها الفلسفى فى الفن اللاشكلى كذلك دراسة وتحديد أهم التقنيات الجديدة وتصنيفها طبقاً لخواص المادة ومدى الإستفادة منها فى الفن الحديث بفعل تطور المادة والتقنية،ويستفيد هذا البحث من حبث الإطار النظرى المُتمثل فى تطور الخامة والتقنية فى الفن الحديث لإمتزاج المضمون الفنى مع خواص المادة، وتختلف هذة الدراسة عن البحث الحالى فى أن الأولى تهتم بتطور المادة والتقنية فى نماذج من أعمال الفن الغربى (أوربا وأمريكا).

الفصل الثانى: الإطار المنهجى:

المحور الأول: ١- المفاهيم والمصطلحات

المعالجات الفنية: تُعَرفْ عملية المُعالجة بأنها تحول العمل الفنى فى انشائيته عبرسلسلة من الخطوات وغالباً مايشير إلى استخدام الفنان لأقلام الجرافيت أو الفحم قبل التلوين بالألوان الزيتية، وقد عُرف المصطلح وانتشرعلى يد الفنان الأمريكى " وليم دى كوننج Willem de kooning *"(١٩٠٤/ ١٩٩٧) خلال أربعينات القرن(٢٠) وبعد أن انتشر ليصف ويعبر عن الأساليب الإبداعية للعمل الفنى.(https://www.mrassem.com/blog-post.html)، وتلك العملية تشتمل

على:التجميع والفرزوالمقارنة والربط بماتحوى من الرؤية الفنية والدافع المُلازم للفنان والمنطق والقصد منه فى رحلة العملية الابداعية (https://ar.wikipedia.org/wiki).

المعالجات التشكيلية: طريقة بناء وصياغة الأشكال بطريقة فنية بما يحقق الهدف ويبرز مضمون العمل الفني.أوإيجاد بدائل وحلول تتسم بالمصداقية بحيث يمكن الربط بين الأفكار النظرية والفلسفية وبين مادية الخامات وتنوعها وطرائق وأساليب التنفيذ بغرض إستحداث توليفات وتوزيعات شكلية ولونية، وتتراوح هذة المعالجات بين شقين،إما بالتجديد فى الخامة التقليدية بطرق لم تكن معروفة من قبل،أوعن طريق إضافة خامات غير تقليدية ومُستحدثة من البيئة المحيطة أو من مخرجات التقدم العلمى والصناعى.

التقنية: طريقة استعمال الخامات والأدوات لإبراز جماليات وتعبيريات العمل الفنى. "لذلك فهى تحوى التغييرات التى يُدخلها الفنان على الخامات أو الأدوات والمواد، وهى تشمل الأدوات البسيطة والمُركبة"(تعريف إجرائى للباحث).

اللاشكل فى الفن: يُعرف اللاشكل فى الفن على أنه تيار يرفض الأشكال المحسوسة أوالمدركة (أمهز،محمود،ص٥١٢) أواعتماد اسلوب تقنى فى بناء العمل الفنى بهيئة صورية لاشكلية وسيلته اختزال الأشكال وتحويلها إلى مستويات من التجريدية تعتمد على عدة صفات وخصائص منها العفوية والتلقائية والإيحاء بالحركة. فاستطاع الفنان أن يُخرجها-الخامات- من القالب النمطي،ويُحولها ويُصيغها ببديل تعبيري عبررؤيته الفنية وفكره الخاص،ومن ثم جعل من تلك الخامات وسائط تعبيرية مُستحدثة.

٢-أهم التقنيات المُستعملة فى التصوير المصرى الحديث وما بعد الحديث

لاشك فى أن نجم التجريدية الغربية قد سطع على العالم الفنى بأكمله شرقاً وغرباً حتى وصل إلى مصر،كان ذلك بفضل البعثات والسفريات الخاصة إلى أوربا وأمريكا بالإضافة إلى انتشار المطبوعات والصحف الفنية، وقد وجد هذا التيار ترحاباً من قبل المصوريين المصريين على وجه خاص،فلم يكن بالأمر المُستغرب حيث عاش الفنان المصرى وفى جيناته فلسفة تجريدية الفن المصرى القديم وصوفية الفن الاسلامى وتعبيرية الفن القبطى ورمزية الفن الشعبى.على أن تيار التجريد الغربى يرتكن إلى ثلاثة اتجاهات أساسية:

- منذ رسم العمل التجريدى الأول بالمفهوم الحديث وظهور كتاب (الروحانية فى الفن) ل "كاندنسكى"(١٨٦٦/١٩٤٤)، كان يرمى بالاسلوب التجريدى (التعبير) وليس إلى الجمال المُطْلق، لذلك سُمى التعبيرية المُجردة Abstract expressionism.

-التجريد المُطلق (النقى) أو الهندسى الذى نتلمسه مع المصور الهولندى "موندريان"(١٨٧٢/١٩٥٦)، وهو "مرادف لمقدسات الماضى ويقول موندريان نفسه عن هذا المنطلق بأن الفنان فى:"حاجة إلى استطيقا جديدة تقوم على علاقات نقية بين الخطوط والألوان تُسفرعن جمال نقى يكشف عن القوة الكونية التى تكمن فى كل شئ" (العطار،مختار،ص٧٠).

- ظهور فن الفعل (Action art) مع أعمال الفنان"جاكسون بولوك Jakson polloke (١٩١٢/١٩٥٦)عبر سكب وتقطير الألوان والأصباغ على مُسطح اللوحة التى انتقلت من المسند لكى توضع على الأرض حتى يتمكن الفنان من حرية الحركة والإلتفاف حول جميع أضلاعها.

ويرى الباحث أن تلك الإتجاهات قد انتقلت جميعها أول مانتقلت على يد "الفنان "منير كنعان"(١٩١٩/ ١٩٩٩) خاصة فى أعماله التى عُرضت " بقاعة متحف "هدى شعراوى" مع "رمسيس يونان" (١٩١٣/ ١٩٦٦)عام ١٩٥٦ وكذلك المعرض الثانى بقاعة كلتورا بفندق سميراميس بعنوان(المجهول لايزال) فى عام ١٩٥٩.ومن هنا بدأ الفنان المصرى يتحرر من إطار التقاليد النمطية ليُساير الحداثة والتعبير بعمق نحو التجريدية والتعبيرية الإجتماعية "(حنين،مكرم، ١٦١). ولهذا، بدأت

فكرة التجريب والتدريب المستمرين لدى كنعان" وغيره من أقرانه من الجيل الثانى وماتلاه وصولاً إلى جيل الشباب المصرى حتى وقتنا المعاصر.

الشيئية كمفهوم وتقنية:** هى نوع من أنواع التجريد الشيئى يعتمده الفنان فى عمله بغرض خلق تفاعل وحوار بين الأشياء فى حالتها الخام (الغُفل) كالورق والأسلاك وقطع الخشب والكارتون وغيرها،فتتحول هذة العناصر الجامدة إلى كيان يتحاور مع كيانات أخرى (حنين،مكرم،ص١٦١).

التبقيعية اللونية (التاشيزم) ***فى التجريد:"أُشتق لفظ Tachisme من الكلمة الفرنسية tach أو stain وهو اسلوب فرنسى فى الرسم التجريدى انتشرفى أربعينات وخمسينات القرن الماضى،وقد ظهركاستجابة أوربية ومعادلاً لاسلوب التعبيرية التجريدية الأمريكية على الرغم من وجود اختلافات بينهما،حيث اتسمت التجريدية التعبيرية بالحدة والصرامة أكثرمن الاسلوب الرقيق الغنائى للتاشية (https//ideelart.com/magazine/tachisme)،ويقول الكاتب "مكرم حنين"(١٩٣٩/ 2022)"عرفنا فى مصرالستينات عبقريات فنية مُتفردة مثل "عبد الهادى الجزار"(1925/ 1966) وعالم الخرافات الشعبية والسريالية،وعرفنا أيضاً "رمسيس يونان"(1913/ 1966)رائداً للتجريد الغنائى وفؤاد كامل (1919/ 1973)رائد التاشيزم"فى التجريد اللونى "(حنين،مكرم،ص ١٦٦). فالتبقيعية أوالتاشيزم هى إحدى أساليب وانبثاقات "التعبيرية التجريدية"جنباً إلى جانب أساليبها الأخرى،ويؤكد الناقد"محمد حمزة"بأن:"الأساليب التجريدية مثل التجريد الغنائى lyrique abstractionوالتبقيعية Tachisme والفن اللاشكلى informal art وطريقة "جاكسون بولوك"المُسماه Action painting (التلوين الحركى) العفوى كلها تندرج تحت مُسمى" التعبيرية التجريدية"..ميدان الحواس (حمزة محمد،ص٢٨). وتُعد(التاشية) كفرع من حركة فنية أكبروهى فن اللاشكلية الذى ساد فى خمسينات القرن العشرين"، والمقصود به كمعنى قريب: هوغياب الشكل فى العمل الفنى أواختزال الشكل والشكلية أوعدم وجود بنية أو تصورونهج مُسبق للفنان،والمعنى البعيد: أنها كانت فناً تلقائياً يبعثُ على راحة المُشاهد حينذاك.

٣- بعض تقنيات مابعد الحداثة:

طريقة سكب الألوان والنفخ فيها (الزيتية المخففة - الألوان الكحولية - الأكريلية)

تعتمد طريقة سكب الألوان بدرجاتها السائلة بحركة اليد أوضغط الهواء البارد والساخن بدرجات متفاوتة، فيوجه الفنان مساراتها ويتحكم بقدر شفافيتها أو إعتامها وسيولتها وتداخلاتها إلى أن تلتقى فى موضع معين قد خطط له الفنان انفا. حيث يلجأ الفنان إلى صنع تأثيرات لونية عشوائية،وبفضل المزيد من اجراءالتجارب والتجريب يحصل على أفضل شكل يتفق وينسجم مع مايريد،ويمكن استعمال (مصاص العصائر بأقطار مختلفة) أومسدس الهواء air bruch أومجفف الشعر بارد ودافئ وليس بالساخن لعدم احتراق الطبقة اللونية،ويمكن إحداث عدة تأثيرات لونية أثناء مرحلة التنفيذ كالنقرفى الطلاء بالفرشاة أو أى أداة أخرى.ويعتمد الفنان فيها على العشوائية وعنصرالمُصادفة حتى أنه لايعرف النتيجة النهائية، والفرق بين الأحبار الكحولية واللاكيهات والألوان الزيتية وبين االأكريليك أن الثلاث الأولى تتم بالتدريج،ويمكن اضافة طبقة أخرى من بعد جفاف الأولى.وتتكون الأحبارالكحولية من:كحول مع أصباغ يحتل فيها الكحول النسبة الأكبر وتعطى نتيجة جيدة على الأسطح الصلبة الملساء غيرالمسامية (الزجاج والمعادن والبلاستيك والسيراميك والأحجار والجلود مع إضافة الريزن ايبوكسى، وتتمتع هذة الألوان بدرجة شفافية عالية حيث التأثيرات اللونية المُتراصة على سطح العمل فيتبخر الكحول سريعاً ويترك اثارالألوان أوالأصباغ، ومن المعروف أن الكحول الشفاف هومقاوم للماء مما يزيد من مقاومة العوامل الجوية.وتعتبر الدرجات الرمادية والأبيض هى الدرجات المُعتمة وتساعد فى إظهار تأثيرات الألوان الأخرى، ويتكون خليط التخفيف من

الكحول النقى الشفاف مع الجلسرين ذو تركيزعالى اكثر من ٩٠%، وانتشار اللون وحوافه الشفافة المحيطة مايجعلها تحدث تأثيرات لونية فوق التأثير(جمالاً فوق الجمال).

البحث فى خامة معروفة بالتجريب (الإنكوستيك) Encaustic Painting

سعت مجموعة من الفنانين فى الفترة الأخيرة للتوجه إلى تقنية الشمع المُذاب فيه الألوان،وهى تقنية من تقنيات الرسم والتصوير بالشمع على سطح يتحمل درجات الحرارة مثل الخشب، والحائط والفيبر، و يستخدم شمع العسل أو البرافين مع (أكاسيد) بودرة مُلونة، ويُفضل شمع البرافين لأنه لايترك اثارعلى السطح الحامل للرسم كالبقع السوداء، ويتم تسخين وتذويب الشمع بواسطة مكواه أو اى اداة حادة للتحكم فى صياغة التفاصيل الصغيرة، بعد أن يتم الرسم بقلم رصاص لوضع التصميم على ألا تظهراثاره أسفل طبقات الشمع المُذاب، وبعد تذويب الشمع يُطبع أو يُطبق على المساحة المراد تلوينها مع تحركات سن المكواه بطريقة فنية لإحداث التأثيرات اللونية المطلوبة (تداخلها وانسجامها)، ومن الممكن عمل عدة طبقات بعد جفاف الطبقة الاولى، وعن طريق السكين الحاد يتم إزالة الكتل الزائدة وتنعيم السطح التصويرى.

البحث عن خامة جديدة بالتجريب (محمد سامح محمد طمان)**(١٩٧٦/؟):**

حاول "محمد طمان"إيجاد تنويعات لونية بديلاًعن الألوان المعروفة ذات الوسيطين المائى والزيتى.وتعتمد التقنية عنده على "محاولة تلوين الشوائب المعدنية العالقة فى السوائل البترولية الحاضنة لها سواء الشفافة أو شبه الشفافة، وجميعها من المواد العضوية المُشتقة من نتاج عملية تكرير البترول، ثم يضيف إليها بعض الزيوت الطيارة والعضوية وبعض أنواع من الأحماض مثل حمض الكبريتيك المركز، فيتحقق مفعولها فى تنشيط جزيئات تلك الشوائب ولكن بدرجات متفاوتة مابين النشاط والسرعة وبين الخمول والبطئ. وتتم هذة العملية تحت ظروف حرارية معينة وتفاعل المواد المحفزة لتحدث عملية الترسيب فى أشكال هرمية مُتراصةبشكل عشوائى أشبه ماتكون بالخلايا العضوية (http://www.defbeirut.org/ "").ويجد الباحث أن"طمان" يطمح فى إبتكار خامة مُستحدثة تختلف عن خامات التلوين التقليدية المعروفة دون أن يفقد جماليات التصوير التى نشأ وتربى عليها، كما أن مُحاولته للربط بين اللوحة التقليدية وبين مخرجات التكنولوجيا تُحسب له - فى الجرأة والإقدام على مُحاولة استكشاف الجديد،وفى إحدى اللقاءات بين الباحث وبينه قال:"أريد عمل بحث علمى يعتمد على منهجية التجريب المنُظمة وتوظيف تلك الخامة فى العملية الفنية "(عام٢٠١٧)،ونظراً لاعتماد تلك التجربة على الصُدفة وحتى تصبح تجربة علمية تؤتى بثمارها، فإنه يحتاج إلى فريق من الكيميائيين لتحليل النتائج ومُراجعتها (التقويم والقياس).

الفصل الثالث:١: دراسة تحليلية لمختارات من أعمال المصوريين القائمة على التقنيات المستحدثة

:" منير كنعان" (١٩١٩/١٩٩٩)

وظف "كنعان فى شكل(١)" قطع خشب مُتهالكة من مُخرجات البيوت القديمة والنوافذ المُحطمة، فأراد أن يُحولها من صفة العدم والسكونية إلى تغليفها بروح جديدة ومن ثم تتحول إلى وجود إيجابى يفرض ذاتية الشئ (الخشب)على عين المُشاهد قصدها الفنان ليُسايرويُدعم المعالجة التشكيلية للخطوط والألوان الزيتية جنباً الى جنب،وبشكل عام تُعتبر أعمال المرحلة التى تمتد من ١٩٥٩حتى عام١٩٦٥ تُفسرللمُشاهد طريقة تناول "كنعان" للمواد والخامات ككائنات مُتشيئة لها حالات مختلفة ومُتضادة فى الصياغة التشكيلية والتعبيرية حيث أن "قطعة الخشب القديمة أو المحترقة منها مايُعبرعن القوى والضعيف والسليم والمُهترى والإيجابى والسلبى ومن هذة المتناقضات صاغ لوحاته المماثلة والممثلة لتلك الفترة"(حنين،مكرم،

١٦٦)،ويلاحظ الباحث أن كنعان ترك خامة الخشب على طبيعتها فى بعض الأجزاءوالمساحات وفى أخرى قام بتلوينها بدرجات الأبيض والاسود لإظهار الحالة التناقضية مابين القديم والحديث، ويفسر" ديمترى دياكوميرس"سنة ١٩٦١م ماهية الخشب والخامات فى لوحات كنعان قائلاً":من يشعرون بعدم الألفة أمام بعض التكوينات حيث قطع النسيج المُمَزقة تكاد تكون ملونة بشرائط بيضاء يظهرمن خلالها مساحات من القش المُجدول، سورمعدنى، زوايا مدببة، انعكاسات أزرق ليلى أوأبيض معدنى" فدرجة الأزرق القاتم هى تعبيرعن عمق البحرأو بالامتداد اللانهائى والجمع بين الدرجات المحايدة مع الأحمريؤكد البريق المعدنى مما يُضفى على العمل مزيداً من الحيوية"(حنين،مكرم،ص١٧٢)،بينما فكرة طرح الأسلاك والمسامير والغربال المُعلق لغربلة كل ماهوز شائن ومُحزن أولغربلة كل مايُسئ إلى الفن أوبقصد التخلى عن الإتجاهات الفنية السابقة بينما العمل بجدية للإنطلاق إلى افاق رحبة....نحو عالم تتأكد فيه المعايير الاخلاقية والقيم الانسانية، وربما ينظرإليها المُشاهد على أنها بُقعاً لونية ومجرد خطوط ومحاور إلا أنها فى الحقيقة تجريد للفكرة للوصول الى تعدد الرؤى والتفاسير، وقد كتب الأديب"جورج حنين" (١٩١٤/١٩٧٣عن احدى معارض "كنعان"قائلاً:"يزرع كنعان مسامير لكى يُسقط المساحة..ويستعمل الخيط لكى يفك العقد ويستخدم مصارع الخشب لكى يرى خلال وإزاء كل شئ ويخبوط الحديد يشيد أسوارها..وهذا سيد المتناقضات وامرها، المصورالحصين الذى يجعل المادة تعبرعما هو خاص بالانسان وحده..(حمزة،محمد،ص١٤٠). وكأنها دعوة ونداء نحو انعكاس أفكارالفنان وهواجسه النفسية على المادة والخامة وجعلها تتحمل أكثر من معنى وتأويل خاصة وحينما يُقترن المسطح بإحداث الخدوش والتجزيعات الشكلية واللونية للدلالة على فعل الزمن واثاره فى تلك المواد هذا بالإضافة إلى طرح بعض العلامات والحروف الكتابية فى بعض الأعمال للدلالة على الصمت البليغ للخامة والفنان نفسه،وكأن تلك التجميعات من الحروف والأرقام العددية مع قطعة القماش والأجسام المعدنية كذاكرة رقمية أوسجل حفريات يرجع إلى الماضى السحيق عبر تعدد وتراص الطبقات اللونية إلى جانب الشيئية، اذ أن كل طبقة تحمل ذاكرة مُعينة ربما تعبر عن ساكنى تلك المنطقة فهى أشبه بتدوين اثارالجدران وملامس الصخورالأثرية لتعكس وتكشف عن اثارالانسان البعيد والفنان يترابط معها وجدانياً وكذلك تربط أحداثاً كثيرة تتالف فى الزمان والمكان

وتتجلى تقنية "التبقيعية"العشوائية "فى بعض لوحات "منيركنعان" في "استخدام اللاكيهات والألوان فوق السطح التصويرى باسلوب تعبيرى تجريدى -غيرالالخطوط والمحاور الهندسية، حيث أن تلك الطريقة تعتمد على الإحساس الفني الرهيف لديه بتوافق العلاقات الفنية مع العلامات والرموزوتوازنها بانسجام مايجعلها متحررة من كافة القيود وفق رؤية خاصة لدى كنعان فى البحث عن المكملات والتتام فأعاد تنظيم وترتيب الأشكال وفق منهجية تقنية وفلسفية ". وهو يوزع أشكالاً من الصور الفوتوغرافية وقصاصات الورق والجرائد ثم يضيف هيئات الأشكال والتخطيطات بخامات أخري تقليدية من اللاكيهات والأكريليك والحبر الصيني وأقلام الفلوماستر.وجدير بالذكر،ان تنظيم الأشكال في أعماله يعبرعن اهتمامه فى الإبتعاد عن مظهرية الواقع المرئى لصالح تشعب الأشكال التجريدية علي سطح العمل من خلال تنوع الخامات والمواد بغرض التعبير عن تمدد الكون واتساعه والغوص فى مرحلة اللانهائية بحثا عن طريقة جديدة للتلاقى مع المتلقى.وهناك مرحلة فنية أخرى ل"كنعان" "صار فيه التكوين نظامياً رياضياً محسوباً يعتمد علي تقاطعات الخطوط والمحاور،فإذا بعين المشاهد تتجول فى ممرات ودروب إيهامية هى من وحي كنعان نفسه.. لها أبعاد زمكانية كونية يتفاجأ معها المشاهد بعوالم جديدة غريبة تارة يتعاطف معها وأُخرى يشعربالتصادمية المُفاجئة، نلحظ ذلك فى انعكاسات الأشكال المعدنية وومضات وإشعاعات ضوئية"(ww.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?)https://w لعل المُثقف فينا يُترجمها في مجموعها إلى سمة هذا العصر وتوتره وتعقيداته،الأمر الذى جعل الفنان"صلاح طاهر" يتحدث عن ابداعات "كنعان" بقوله: لم ينجح من الخلاص من شباك المُحاكاة إلا "منير كنعان" الذى تمرد على ذاته،وكان من القلائل فى الفن الذين نجحوا فى الخروج على النص، ونجح "كنعان" فى أن يأتى بشئ جديد فى التجريد لم يسبقه إليه أحد فى مصر، ولوحاته

لاتُخطئها َعَين" (صالحة، شعبان،ص٤٢).

"فؤاد كامل" (١٩١٩/١٩٧٣):

استطاع"فؤاد كامل" أن يُوظف أنواعاً مُختلفة من المواد فى تقنية إحداث التبقيعية فى شكل رقم (٢) مثل السكاكين والفرش والأمشاط والعجلات وأوراق الصحف والأوانى وتلوين بعض المساحات بألوان الأكريليك التى كانت حديثة وقتها، فكان يضع اللوحة بشكل أفقى على الأرض لكى يستطيع سكب الألوان عليها بحرية ويتحكم فى ملامس سطوحها كإظهار التجاعيد والخدوش واللمعان عن طريق ضربات الفرشاة العريضة الخشنة التى تحدث أثارها على السطح فى خطوط مُتباينة.ولم يعتمد الفنان فى مثل هذا النوع من التصويرعلى اعداد خطة مُسبقة لكنه كان يبدأ وتنضج الطريقة وتكتمل فى زمنية إنجاز العمل ذاته لتحقيق أفكاره وخياله فى حلم يقظة،وتلك الطريقة جعلت صفة عدم تشابه عملين تمام التشابه فى أعماله ويظهر فى هذا العمل اللون الأزرق له ملامس الجدران وأحياناً الكهوف، فتلك التجاعيد الواضحة تُلامس تشققات القشرة الأرضية ومع وجود الأحمر تعلو الدرامية وحبكة المعالجة التشكيلية وكأنها تعبيراً عن التوهج والإنطلاقة.فاسلوب"فؤاد كامل" فى لوحاته يُعد" تعميق وتفضيل ورؤى فالمعرفة...والأداة...والمهارة...وزاوية الإدراك...وجسم فؤاد نفسه كلها تتضافر لتُحدد مسار لوحاته "(العطار،مختار ص٤٩).

كما أنه "يُعد الرائد المصرى الأول فى" التاشيزم" والذى يكرس حركة يده وجسده لضربات الفرشاة الواقعة بين العفوية وبين العُمد على سطح المساحة، ويُذكر له التأثير القوى لفنه على الأجيال التالية وبخاصة من خلال مراحله التجريدية الثلاث: السوداء والزرقاء والحمراء التى تميزت بالغلظة اللونية والعافية الكامنة فى الحركة القوسية العاصفة"(كتالوج متحف الفن المصرى الحديث، وزارة الثقافة قطاع الفنون التشكيلية،٢٠٠٥).

ويتأكد التعبير عن تدفق السخونة وأحياناً اللهيب عن طريق ضربات الفرشاة الواسعة العريضة بدرجات الأحمر والأزرق والأسود مع الأبيض، باسلوب إنفعالى من أجل تخطى محدودية الأشكال التقليدية التى يجد لها المُتلقى مُعادلاً بصرياً فى الطبيعة بينما استبدلها بأشكال إيهامية لاتنتمى إلى عالمنا المرئى.

وقد مزج"فؤاد "بين التجريدية التعبيرية والتعبيرية التجريدية، فالأولى قد سارت على خطى بعض فناني أمريكا حينذاك أمثال" بولوك "فى التنفيس المُقترن بحركات الجسد الفسيولوجية، نتيجة اندفاع اليد والذراع أثناء قذف الألوان على سطح اللوحة المعروف ب"الجستوال Gestual ".وتتسم أعمال كامل بالسكب التلقائى للألوان بقصد إحداثْ البُقع اللونية ويدع ظاهرة التوتر السطحى لأغشيتها وأنسجتها فى الإشتغال وتفاعل المنبثقة من اثارحركة اليد المُندفعة تعبيراًعن إرتباط عالم الطاقة بالمادة، وهناك أيضا أثار لسيلانات الألوان ورذاذ البُقع اللونية فى كل اتجاه يمتد من حدود اللوحة إلى مُنتصفها تسطع ثم تخبو ثم تتقد قليلاً،وبالرغم من عدم إحالة تلك البقع اللونية لعناصرمن الطبيعة إلا أنها -فى النهاية - تُعبرعن الإنفعالات الداخلية، وقد"اعتمد "كامل" على خامة البلاستيك سريع الجفاف، بقصد البُعد عن إغراءات التمويه وتدريج الألوان وتسوية السطح، كما صنع مزيجاً من طلاء البلاستيك مع اللاكيهات التى تتصف بالشحومة والسماكة نوعا، ولذلك تسيل الدرجات اللونية فى مساراتها لكى تتجعد علي سطح اللوحة،أما خطوط الفرشاة المُتدرجة فى مسارات تتلوى وتنعقد حول نفسها حتى تُحدث أثرها الملموس داخل عشوائية التبقيعية"(https://w ww.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?.وعلى ذلك، تتضحْ ظاهرة الومضة وفلسفتها فى أعماله، والدليل على ذلك قوله: "اللامعنى خارجنا كما هو داخلنا..على وحدى أن أنطلق فى الظلام..أتطلع الى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة لأتخذها مقاييس العقل وأطواق المنطق، باالإضافة إلى "امتزاج الحركة والطاقة باختلاجات المادة الصماء التى تتخلص من الملاحظة االوصْفية والمعرفة البصرية فإنها تنبع من عالم الخيال والأحلام الطليقة والتمرد والقلق من الزمن ".وظهرت ضربات الفرشاة العريضة ذات اللون الأحمر البراق

عند "كامل" بشُعيراتها التى ربما تصنع فراغاً وهمياً على سطح اللوحة وتشق مسارات لتعبرعن الإيقاع الداخلى بسبب نبض الحركة الناجمة عن سرعتها "(حمزة، محمد، ص٩١).

وجديرا بالذكر،أنه قد امن بأن "المُصادفة من االمُمكن أن تؤدى إلى اليقين..، والصُدفة هى اليقين الوحيد والبُقعة هى مرادفها اليتيم "(حمزة،محمد،ص٩١)، ويجد الباحث أنها ليست أى صدفة،ولكنها المُصادفة التى لاتأتى صُدفة. فحينما يَسكبْ "كامل"ألوانه السائلة مع اللاكيهات فإنه يُطلق العنان لخياله الجامح بكل عفوية وتلقائية دون التقيد بتصميم اللوحة فى البداية مُعتمداًعلى الحالة المزاجية وطاقة جسده الإندفاعية، بالإضافة إلى إمتلاكه ناصية اللغة التصويرية حيث يُراعى نسبة تركيز اللون فى السائل الشفاف مع مسافة القذف وكمية اللون وقوامه وحجمه.

" ليلى محمد عزت"(١٩٣٥/؟):

تحولت الفنانة "ليلى عزت"من التشخيصية التعبيرية إلى التجريدية المُطلقة، وهى قارئة للفلسفة ومُستمعة للموسيقى،تنقلت بين موضوعات فنية فى أعمالها على فترات زمنية مُختلفة هى بمثابة محطات فنية، فحينما رسمت معرضها القائم على موضوع (الخيول)اتسم بتعبيرية الأداء وطرح بعض الرموز البسيطة، وفى معالجة تلك الأعمال عن طريق توزيع الألوان بشكل عفوى يحكمها الإتزان اللونى ربما تذكرنا بتلقائية التعبيريين التجريديين وصفة الإسقاط الإنفعالى المُتصف به أعمال"جاكسون بولوك "(١٩١٢/١٩٥٦).وفى مرحلة أخرى اتخذت من موضوع (النساء) وقهرهن مُثيراً فنياً فى هذة المرحلة،ومأساة المرأة فى وسط يحكمه الرجل بتسلطه عليها.تتحقق ضربات الفرشاة السريعة الخاطفة، كما أنها تلجأ إلى طريقة السكبْ اللونى فى شكل بُقع أوعن طريق رذاذ لونى فى أجزاء مُتعددة من اللوحة، وإستعمال أحبار الطباعة والألوان المائية لإحداث التبقيعية، وأحياناً كانت تستعمل عجائن اللاكيهات مع الألوان الزيتية إلى جانب الألوان المائية كما نجده فى شكل(٣)وتتحقق الومضة المُكثفة فى أعمال"ليلى عزت" من خلال "فعل اللون وتأثيراته عبر وحى حركته بالإضافة إلى ظهورالتجاعيد اللونية فى أجزاء من هذا العمل كى تتجاوز اللحظة الزمنية - التقليدية لفعل الرسم ذاته..فهى بذلك تُساير التجربة الفنية التى عرفها مُسطح اللاشكلية informal،وهى طريقة أداء الفنان مع استثمار حركتى اليدْ والذراع بجانب إيماءة الجسد ذاته، ومن ناحية أُخرى لم يعدْ الموضوع الفنى المُراد تصويره-عندها -كالوجه الإنسانى أو الحصان أو صورة المرأة يمثل أهمية كبرى، بينما اعتمدت "ليلى"على رؤية استبصارية قُوامها الهيئة التجريدية حتى تُغلبْ التفكير العقلى أكثر من مواضيع الطبيعة المعتادة،كما أن إنتشار الألوان فى بعض لوحاتها يُعبرعن تفتيت الأشكال عن طريق ضربات اللون المُجَزئة والمنتشرة فى أجزاء اللوحة،وما ذلك إلا إنعكاساً لتشرذم الإنسان المعاصر بل وجنوحه نحو العُزلة"(ww.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?) وفى رأى الباحث أن تلك الفترة جنحت نحو إبتداع أشكال جديدة فى الثقافة المصرية والفكر والفن كان من بينها تفكيكية الأشكال والتشظى والتفككْ وغياب مركز الرؤية والإهتمام فى نقطة محددة فى العمل الفنى تأثراً بالمنهج الغربى والأحداث الجارية.كما"تزايدت وانتشرت الأفكار التى دارت حول الفلسفة الوجودية..التى ارتكزت فى الأساس على الإنسان ذاته وليس الطبيعة، فلجأ الفنان إلى الحرية المُطلقة فى أفكاره وموضوعاته وتقنياته مُتمرداً بذلك على الأساليب الفنية السائدة"(بيومى،ابراهيم،ص٥٩).

وهناك مرحلة مُتقدمة تعبرعن (الإنفجار) استعملت فيها سكين البالت وضربات الفرشاة الواسعة العريضة بالإضافة إلى إحداث خدوش وخربشات على السطح التصويرى اتصفت المعالجة بحُرية التناول والمعالجات الفنية والتشكيلية المصحوبة بالإنفعال، كما غلب على المنظومة اللونية الأحمر والأسود للتعبير عن صوت الإنفجار. ويذكر الناقد "مختار العطار" فى هذا الصدد: "من الممكن أن يكون سبب التحول الذى غَيرَ من توجهها الفنى وطريقة مُعالجتها للعمل الفنى "جراء حادث سيارة جعلها تمكثْ فى المنزل عاماً كاملاً فربما أنها استدعت تلك الذكريات واثارذلك الحادث"(العطار،مختارص ٨٢)،

ولذلك تبدو الدرجات السوداء فى بعض أعمالها تجسيداً لروح المأساه من خلال التعبيرومفردات التكوين،والخلفية البيضاء فى لون القماش يدل على أنها لم تقمْ بتحضيره أوإعداده سلفاً.كما يُلاحظ الباحث أنها لجأت إلى الصَمتْ فى مرحلة التجريد المُطلق وجنحت للإكتفاء بالتنفيس عن مشاعرها بالبُقع اللونية ذات المحتوى التعبيرى الغامض. ً

راغب اسكندر (١٩٤٧/١٩٧٠):

يتمتع "راغب اسكندر"برؤية فنية خاصة حيث أنه لايرى أشكال الطبيعة كبيرها وصغيرها كأجزاء مُنفصلة عن بعضها البعض،وإنما فى علاقات انشائية لها طابعها الكلى،ليتخذ من ذلك وسيلة يصل من خلالها إلى صيغة بنائية تعتمد على منطق (الكل والجزء).والتأمل الباطنى الذى جمع ذاته الداخلية مع الظواهر الكونية كانا يمثلان محورين هامين للفنان"راغب"، حيث يرى بأن الفراغ مثل السكون وهو ضد صخب الحياة، فانعكس ذلك فى أعماله والتى من بينها شكل(٥) يتسم بمساحات فراغ القليلة،وربما يلحظ المُشاهد أنها تحتوى على خلية ينبثق ويتشعب منها توزيع مفردات التكوين "الفنان" ثم تنتشر أنسجتها، لكى تعبر عن حركة داخلية مستمرة بقدرمُتباين. ويرى الباحث أن لوحته شكل (٥) تمتلئ بالدوائر(كرات)متُعددة الأقطارحتى أنها تجنح إلى الإحساس الزخرفى أوالتخطيطى وذلك بفعل تمدد البقع اللونية وانتشارها من فوق السطح فهى تجمع بين مُتناقضين: الأجسام المجهرية والأشكال الفضائية وربما قصد راغب الدفع بها فى عدة لوحات للتعبيرعن التقوقع والإنتشارفى ذات الوقت.وقليلا مايلجأ "راغب" إلى التكوينات التجريدية المحسوبة رياضياً، بل يتحرى التعبيرية التجريدية،حيث يستبقى على الإطار الخارجى يلتف من حولها ليجمع مظاهرالحياة العضوية ويُوحدها،وفى ذلك تبدو العلاقة بين العضوية والتجريدية كعلاقة الشكل بالمضمون.

وجدير بالملاحظة، أن التبقيعية تتأكد فى فلسفة أعماله "عبراستعمال الألوان الكثيفة مع بعض المساحات المُسطحة ولمسات الفرشاة المُتداخلة بحثاً عن معالجات تشكيلية جديدة مُتحررة من قوالب الفن النمطية التى تُكبل الفنان - المصور-: " فالأشكال غُلقت على نفسها اكتفت بعالمها الخاص حتى اقتربت هيئاتها من المثلث والدائرة والمستطيل، والتى طالما انس بالتعبير بها ومعها، وكأنه كان يبحث عن الوحدة فى التنوع وعن التوافق فى منظومة التناقض وعن الإتحاد ضد التشتت والإنفجارات الصامتة "(غريب،سمير،كتالوج رحلتى،٢٠١٩)،ويرى الباحث أن فلسفة"راغب" كان قُوامها التعبيرعن جدلية المتناقضات وبالأحرى جدلية المُتكاملات.

أحمد عبد الحفيظ:(١٩٤٧/؟)

تعتبرلوحة "أحمد عبد الحفيظ "شكل رقم (٥) بعنوان(ميتافيزيقا الهرم) خيردليل على كثرة التجريب الهادف الذى قام به الفنان والمُقترن بالوعى لتكوين رصيد معرفى وخبرات تراكمية،حيث المعالجة اللونية التى تؤدى إلى إيهام المُشاهد بالملمس البصرى، نتيجة إستعمال "عبد الحفيظ" تيار الهواء لإحداث إهتزازات لونية مُتفاوتة، فتولدت تأثيرات ملمسية وتشعبت وانتشرت كى تؤكد على التنوع والتناغم عبرظهورالتجاعيد اللونية التى تُسهم فى إعلاء منطق التشكيل والمعالجة الفنية، فضلاً عن مُلامسة المشاعر لدى المُتلقى وخلق حوار صامت -صادق- مع العمل والمتلقى.غير أن "عبد الحفيظ" لجأ إلى تقنية الكولاج التجريدى بتوليفة مُعينة مع الترخيم marbling فكانت بغرض التأكيد على التكاملية بين الخامة بطبيعتها والأدوات المستعملة وطريقة التنفيذ كمحاولة منه لتحقيق الإمتزاج والموائمة بين التلقائية والتجريب والمُجازفة غُلفت جميعها بعامل الصُدفة،أمكنته من الوصول إلى إستحداث أشكال وتكوينات حية نابضة.

فيروز سمير***: (١٩٧٢/؟)**

اذا كانت مجموعة الفنانيين السابقيين قد إلتزموا باستعمال الألوان الزيتية مع خامات أُخرى لإحداث التبقيعية،فإن المصورة " فيروز سمير"قد بعُدت عن هذة الطريقة، لكى تنتقل إلى تقنية التصوير بالشمع االمُذاب فيه الألوان فيما يعرف ب"انكوستيك"شكل رقم (٦). وجدير بالملاحظة، أن أفضل الفنانيين فى هذا المجال هو الأمريكى الشاب "ديلان غيبيا ريتشاردز****** Dylan gebbia-richards"(١٩٩٢/؟) الذى أنتج أعمالاً كثيرة وكبيرة متفاوتة الأحجام وثلاثية الأبعاد استندت الى رسم صخور وحيد مرجان كما يظهر فى شكلى (٧،٨)،اذ أن "معالجةالأشكال تبدو وكأنها من كوكب اخر حيث انصهار الصخور وتاكل الحجر وفعل العوامل الجوية فى ملامس الجوامد كذلك تفريعات الأوعية الدموية للقلب وهى أشبه بعوالم سحرية "(https://24.ae//article/51179)،كما أن الأشكال نتيجة لكثرة تراكم طبقات الشمع ترتفع عن المُسطح التصويرى لتُلقى بظلالها المُتباينة على السطح نفسه جُزءاً أراده الفنان وأجزاءاً أخرى تحكمت المُصادفة والعشوائية فى إخراجها،وربما أراد "غيبى"التعبيرعن اتساع الكون من حوله فى هذة المساحات الكبيرة كذلك هناك أشكال دقيقة بالغة الصغر"مجهرية" وُضعت جنباً إلى جانب الأشكال الكبيرة التى تُرى بكل سهولة " العينية "، فكما أن للصوت انعكاساً على الجدران فهنا صدى للألوان على بصر المُتلقى فيما يعرف ب"التحسس اللونى"، فبات كل مَشهد وكل عمل بيده وكأنه يتحول االى طبوغرافيا نتيجة التراكمات الطبقية اللونية وملامستها للشكل الطبيعى.

أما تجربة "فيروز" فكانت البُقع اللونية حاضرة بقوة، فظهرت مُحاطة بغلالة شفافة ذات لون أعمق قليلا داكن عن مساحاتها المُجاورة، فبدت وكأنها مجموعات لخلايا أنسجة حية انفكت من سجنها لتسبح فى وسط عائم مُنظم - كون الفنانة أعادت تراتيب أشكالها كي تتوافق مع رؤيتها الفنية وتوجهها الفلسفى فى قالب المنظر الطبيعى. وتظهرالمساحات العشوائية وتأثيرات خطوط الفرشاة المُتقطعة التى أحدثت نقاطاً دوامية انعقدت حول نفسها تحاول الخلاص من تمركزها وثباتها. ولايوجد تأثير هنا فى لوحة فيروز- لتسييل الألوان، وإنما امتزجت الدرجات اللونية لإحداث عنصرالشفافية كتلك الناتجة من شفافية الألوان المائية، كما كان للمُصادفة دوراً هاماً فى أعمال "فيروز"حينما اكتشفت بعضاً من أسرارالخامة، فعكفت على إعادة صياغة الأشكال وحُسن تنظيمها ليُهيمن عليها مسحة تعبيرية كمحاولة منها للوصول إلى مُعادل بصرى وجمالى لهيئة المنظر الطبيعى،ليس بالصيغة التجريدية الكاملة - فالبرغم من أن وحدة بناء النسيج التصويرى يقوم فى لوحاتها على تجمعات الأشكال بالغة الصغر والدقة تلامس الطبيعى والواقعى إلا أنها فى الأصل لبنات مُجردة.

"محمد طمان"(١٩٧٦/ ؟)

بينما تبدو الثورة الحقيقية فى إحداث التبقيعية فى أعمال المصور "طمان" والتى أحدثتها المُصادفة فى بادئ الأمر-فى إحدى تجاربه الفنية،وبعد أن تمكن من تنفيذ بعض الدرجات اللونية:كالفضى والرماديات باتت أن ننظر إليها كتجربة أكاديمية..لا أغالى إن قلت أنها تُدرس فى المعاهد والأكاديميات المتخصصة - إذا ماكتملتْ.

اعتمد اسلوب "طمان" فى معظم أعماله ومنها لوحتيه رقمى (٩،١٠) على فكرة التقسيم الهندى للمساحة التصويرية إلى مربعات ومستطيلات رأسية وأفقية تتخللها خطوط عنكبوتية وأحيانا أشكال دائرية مُتنوعة الأحجام والألوان وكأنها خلايا مُتجاورة ثم يطرح أجزاء من أعضاء بشرية كالقدم فى هيئة سلويت حتى يترك الحرية للمُشاهد يبحث عن رابط يجمع بين هذة الأشكال، وليجعل من المتلقى فاعلاً وليس مفعولاً به - ليس مجرد ناظر.

ويرى الباحث أن هذة التجربة تحتاج إلى مزيد من الوقت والجهد حتى يتمكن "طمان"من هذة التقنية، بالإضافة إلى تبنى جهة أو هيئة مؤسسية لرعاية هذا البحث حتى يجدْ الفنان صيغة تكنولوجية ثابتة ومُحددة لصناعة خامة جديدة بطريقة علمية بها جميع الدرجات اللونية وتخضع للتقويم والتقييم..

**" بريت بطرس غالى *******lilpreet poutros gha" (١٩٣٧/؟):

من بين المصورين الأجانب المقيمين بمصر الفنانة "بريت بطرس غالى" فهى نرويجية الأصل تُقيم بالمنيل.يظهر اسلوب التبقيعية فى أعمالها نتيجة تبسيط الأشكال وإحداث التأثيرات اللونية المُسطحة عن طريق البقع اللونية ومن بينها هذان العملان شكلى (١١،١٢)، فهى أشبه بالرسوم المائية خاصة فى معالجات الخلفيات وملابس الشخوص النسائية. وتمثل المرأة العنصرالرئيسى فى مرحلة من أعمالها فهوعالمها المُفضل.استخدمت فى معظم أعمالها الألوان الزيتية إلى جانب الأكريليك والأولى وظفتها فى تصوير الوجوه كى تحصل على التجسيم، أما الثانية: فى أغطية الرأس والملابس مع الخلفية، تتحقق فى الأشكال الزخرفية المُسطحة التى تتناسب مع خامة الأكريليك.وفى مرحلة أخرى غلب اسلوب التعبيرية التجريدية على لوحاتها،فتبدو أشكالها غير مُحددة المعالم بل تظهرفى خطوط طيفية سريعة وبلمسات الفرشاة الخشنة المتقطعة،فاستطاعت"بريت" أن تعبرعن المشاعر الانسانية من فرط احساسها المرهف بعالم المرأة من دون أن تتقيد بأصل الشكل وواقعيته فتخلت عن كثرة الوصف لهيمنة الفكرة الجوهرية،سبيلها التلوين بإيجاز والاختصار(الاختزال).وفى المرحلة الأخيرة - مرحلة التجريدية الكاملة اتسمت الألوان بالشفافية فى بعض المساحات، وطغيان اسلوب الرسم العفوى الذى يُهيمن على بُقع اللون، حتى أصبح الفراغ مُعادلا موسيقياً وغنائياً مُكملًا لعناصراللوحة.

الايطالى الشاب" نيقولا ساموراى *******"(nicola samorrai)(١٩٧٧/؟):**

من أهم الفنانين المعاصريين الغربيين الذين تبعوا طريقة تسييل الألوان بكثافة هو المصورالايطالى الشاب "نيقولا لوحاته من الأعمال الكلاسيكية لأقطاب عصر النهضة والباروك، ثم يُضفى عليها هذا التشويه ساموراى" الذى استوحى المقصود عبر تسييل الألوان مثلما يتأكد فى شكلى (١٤،١٦) والمستقاياتان من اللوحتين(١٣،١٥)على الترتيب فى الأولى *********(١٦٥٢/١٥٩١)بعنوان(القديس جيروم) والثانية للفنان" جيدو JosédeRiberaتمثل لوحة للفنان "ريبيرا" ********** (١٦٦٣/١٦٠١)،وفى معظم لوحات "ساموراى" "جثث ميتة ووجوه Guido cagnacciكاجانتشى" غامضة ومكشوطة ومُمزقة السطح تكشف عن تنويعات من طبقات الطلاء بدرجات داكنة،ومن كثرة تللك الطبقات أصبح النسيج التصويرى كثيفاً يبدو عليه التخريب المُتعمد،نتيجة إحداث خدوش وكشط وغيرها، يبحث من خلال هذة الطريقة التصويرية عن الهوية الحقيقية لشخوصه دون أن تفقد منشأها أو أن تتحول ملامحها إلى عناصر صورية، فإذا به يدعو المُشاهد للدخول فى عالمه الخاص.. صوب حوار الكتلة مع الفراغ وتأمل الطبقات اللونية،"فالجسد والموت والتصوير: جميعها تمثل ل "نيقولا" مواضيع باعثة على الإستحواذ والهواجس وبإيقاع العذاب على هذة الموضوعات الثلاث معا، فإنه يشق جُرحاً يتحرر من خلاله ومخلوقاته المُروعة والجنائزية المُفحمة فى تضاعيف طبقات اللوحة، تمثل السبيل إلى التنفيس عن مكنوناته وتظهر جوفه مما راكمه من مشاعر حادة مُحرِراً إياها بهذة اللوحات،وكأنها دعوة من "ساموى" إلى عدم التخلى عن اثار الماضى فى حين يُمكن إعادة تصويره من جديد "

(https://www.ahmadphilo.wordpress.com/)

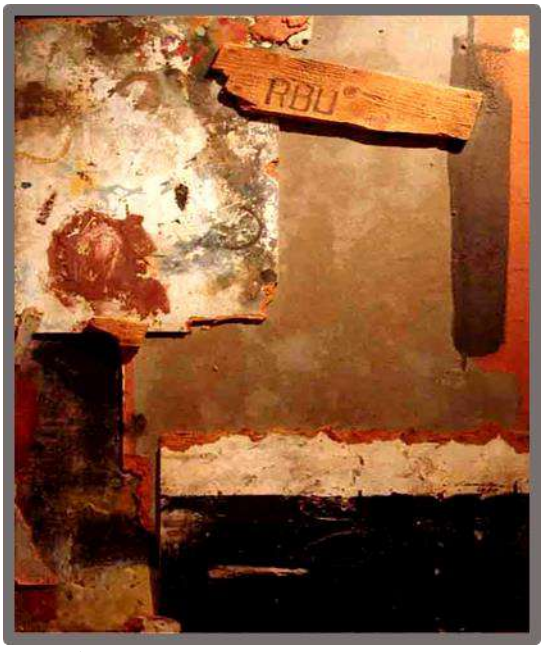
، ولذلك "تُصبح اللوحة ككيان ينقصه مشاركة المُتلقى فيدعو "ساموراى" عين المشاهد للبحث والتنقيب فى مُجمل العمل وحينها تنفتح بوابة زمانية على العوالم الداخلية للنفس البشرية. وهو بذلك يعتمد على العلاقة التفاعلية والفلسفية من حيث اختباراللاشعور،إذ جعله شيئاً مرئياً قابل للنقاش والتحليل ويفرز عن نتائج صوب هذا الإمتزاج مابين التشويه والموت والتحلل، ليجد المُشاهد بنفسه الإجابات عن تلك الاسئلة الصامتة قى النفس والوجدان بعد أن يتأملها ويدرسها ويتفحصها ".

٢- الخلاصة:

مما سبق يتضح أن معظم مُصورى مصر فى عصرما بعد الحداثة قد انقسموا إلى فريقين الأول: ناشد اسلوب التأثيرية التجريدية والتعبيرية الأجتماعية عن طريق رسم الأشكال الخيالية عبربُقع الطلاء الكبيرة والقوية أوبلمسات الفرشاة الصغيرة والبقع المركزة،فتبدو الومضة الناتجة وكأنها انعكاساً لأحداث شخصية أومُجتمعية، أما الثانى: فقد انجرف فى تيار التجريدية الغنائية عن طريق تقنية الرسم الغير تمثيلى - الذى لايشبه الطبيعة ويطلق العنان للاوعى من خلال الفرشاة القوية الغنائية. وقد تمثلت التجريدية التعبيرية فى لوحات بعض فنانى مصر فكانت كالوعاء الذى احتوى وبلور تقاليد الفن القديم وأفرز قالب فنى جديد مُتخذاً من فلسفة التلقائية المُقترنة بالمُصادفة الحتمية مجالاً لإنعكاس الدوافع الذاتية والنفسية للفنان.

٣-وقد انتهى الإطار النظرى بعدد من المؤشرات والتى تتمثل فى الاتى:

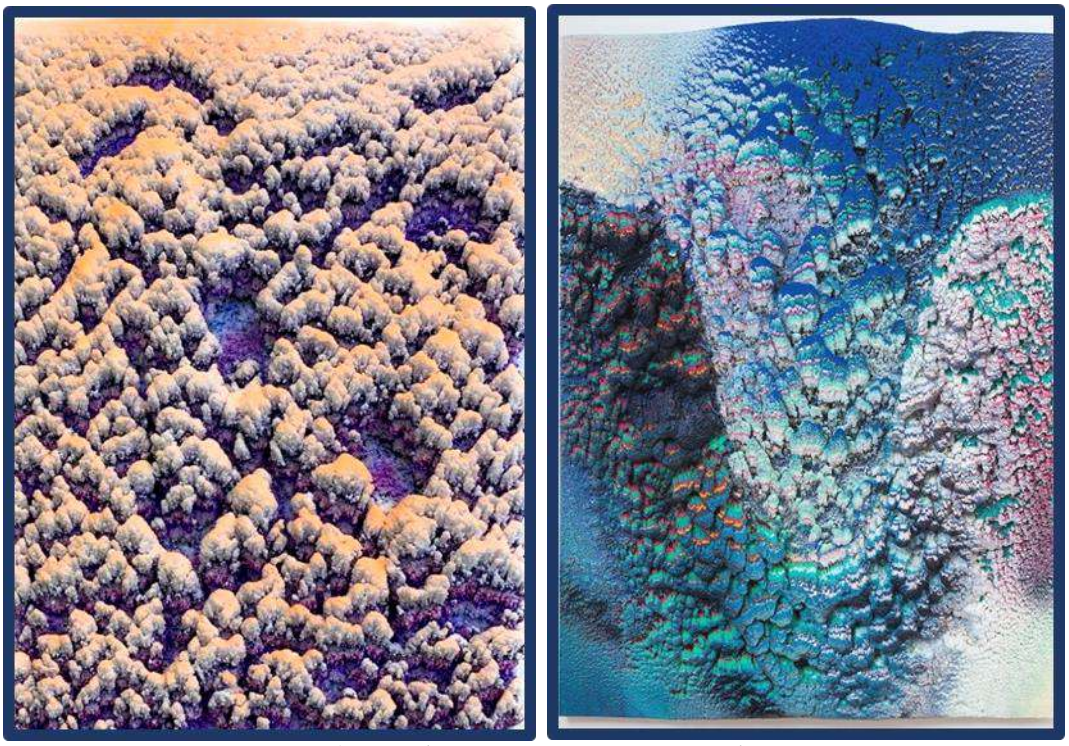
- بعد دراسة وتحليل المعالجات الفنية والتشكيلية لبعض لوحات الفنانين المصريين قد تحددتْ بعض صفات مابعد الحداثة ومنها: تعددية الأشكال والتقنيات والتجريبات المستمرة التى ترفض بتوجيه مركز ثابت فى العمل الفنى.
- بظهوروتوطيد" الشيئية" على يد الفنان"منير كنعان" كان بمثابة قطيعة فكرية مع عقلانية الحداثة، فانفتح الباب على مصراعيه لسائر الفنانين المصريين فى توظيف "الكولاج ""والسيمبلاج" بأشكال متعددة.
- مع انتشار" التبقيعية اللونية" فى الفن المصرى على يد الفنان "فؤاد كامل" قد تبع هذة الطريقة فى المعالجة مجموعات من الفنانين (ليلى عزت، وراغب اسكندر وغيرهما) ومن الأجيال اللاحقة واعتمادها فى العمل الفنى كمنهج واسلوب، أتاحت الحرية فى الأداء وإجراء التجريب القائم على الوعى بالتجربة ومحاولة إخضاعها للتقييم والتقويم.
- فرضت التبقيعية نفسها على الوسط الفنى لتتفرع إلى طرق وأساليب بخامات ومواد أخرى كالتبقيعية الشمعية والأكريلية والكحولية - بألوان الكحول - وغيرها.
- أصبح ثراء المعالجات الفنية والتشكيلية يعتمد على توظيف عدة تقنيات فى العمل الفنى الواحد.



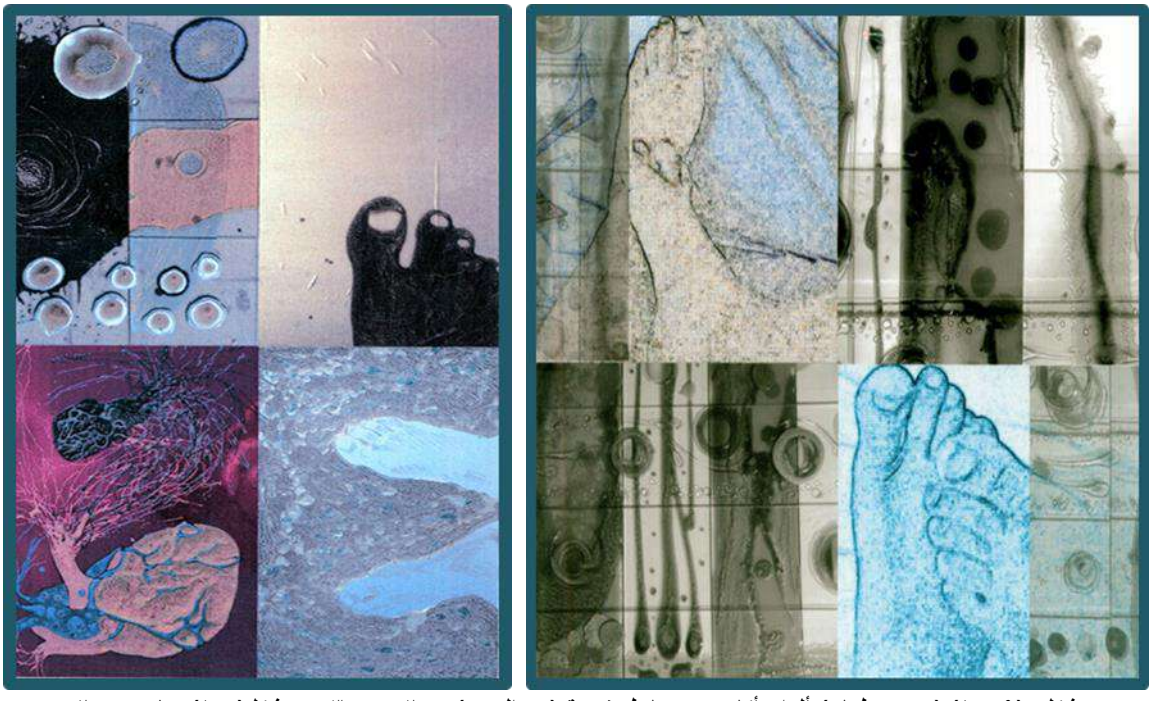
من اليمين: شكل (١) منير كنعان، تراكيب خشبية مستوحاة من البيئة الشعبية، كولاج وزيت على توال،٥٠×٦٠سم عام ١٩٧٩
شكل (٢) فؤاد كامل، تكوين، زيت وخامات متنوعة على سلوتكس،١١٩×١١٩,٢سم، عام، متحف الفن المصرى الحديث ١٩٦٨

من اليمن: شكل (٣) ليلى عزت، زيت ولاكيه على توال،١٥٠×١١٩,٥سم، عام ١٩٨٢، مجموعة خاصة.
شكل (٤) راغب اسكنر، تكوين، زيت على توال،١٠٠×١٠٠سم، عام١٩٧٥، مجموعة خاصة.

شكل (٥) يمين، احمد عبد الحفيظ، ميتافيزيقا الهرم،رسم بالهواء ١٠٠×١٠٠سم،١٩٩٧،مجموعة الفنان الخاصة.
شكل (٦) فيروز سمير، البحيرة المسحورة، شمع مُذاب في ألوان أكاسيد, ٦٩ سم X ١١٩ سم معرض بقاعة الكلية عام ٢٠١٨، مجموعة ا لفنانة الخاصة.

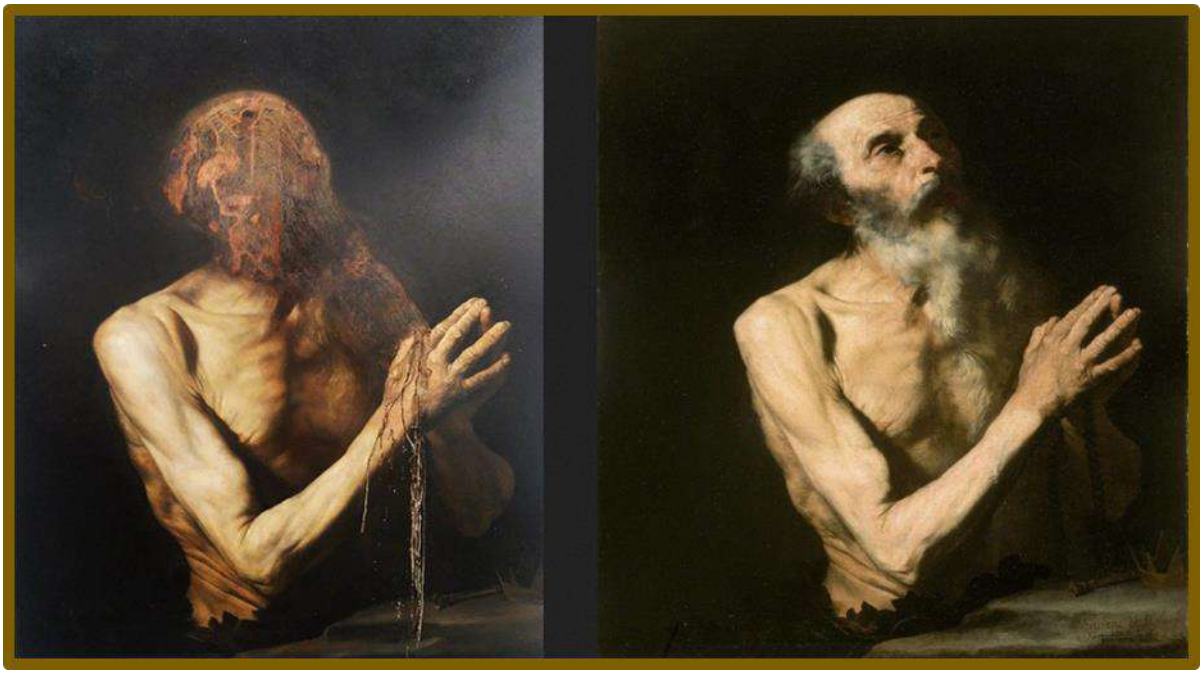


شكلى(٧،٨)(من اليمين) من أعمال الفنان ديلان غيبسا ريتشاردز، ألوان مُذابة فى شمع برافين، عام ٢٠٢٠، (من اليمين) ٢٤٤×١٨٣×٢٥ سم، والثانية ٦٠×٤٢ سم، عام ٢٠٢١.



شكلى (٩و١٠) (محمد طمان)،ألوان أكاسيد ووسائط متعددة،(من اليمين) ٢٠٠ X٣٠٠سم،وشكل(١٠) ٨٠ سم X ٢ ٨٠ سم،عام ٢٠١٩ مجموعة خاصة بالفنان.

(من اليمين) شكل (١١) بريت بطرس،من معرض نساء، وسائط متعددة على قماش الرسم،مرسم الأقصر،١٣٤×١٣٤سم عام ٢٠١٩.
شكل (١٢)بريت بطرس،من معرض نساء، وسائط متعددة على قماش الرسم،٩٥×٩٥سم، مرسم الأقصر،عام ٢٠١٩.



من اليمين شكل (١٣) ريبيرا، (القديس جيروم)م١٦٥٠م، ٧٠,٥×٩٢,٧سم،زيت على توال،مجموعة ريفات(rivat)
شكل (١٤) للفنان نيقولا ساموري،the fall of the giants ، زيت على نحاس،٥٠×٧٠سم،عام ٢٠١٧.

من اليمين) شكل (١٥) Guido cagnacci،(١٦٣٦/٤٠)،زيت على توال،١١٢×١١٤ سم،مجموعة خاصة
شكل (١٦)، للفنان نيقولا ساموري،زيت على خشب،١٠٠×١٠٠سم،عام ٢٠١٠،مجموعة خاصة.

الفصل الرابع: الركائز العملية التى قامت عليها تجربة الباحث

تخلُص تجربة الباحث في لوحات معرضه المُسمى "ومضات"، والذي أُقيم بقاعة العرض بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة في النقاط الاتية:

أولاً: طريقة كشط الألوان الزيتية:

وتتم عبراستعمال أدوات خاصة لدى الباحث كالسكاكين والموسى والملاعق وغيرها، وحين احتكاكها بالسطح الخشبي فإنها تزيل بعضاً من طبقات اللون فوق السطح، يعقبها عمليتي الرسم والتصور مرة أخرى بألوان الأكريليك.

تدرب الباحث وتعلم جيداً حينما يتعامل مع الخامات المتضادة فإنها تظهر تأثيرات لونية متباينة نتيجة للإمتزاج تارة وعدم الإختلاط تارة أخرى، حيث أنهما يختلفان في الوسيط الزيتي والمائي،فتحدث تشكيلات غير منتظمة من الممكن أن تؤول إلى أشجاروثمار كذلك إلى هيئات لكائنات غريبة وعناصر أخرى من عوالم خفية مستترة.

وقد استفاد الباحث من تقنية التقطير dripping،والتي تُعطى صوراً وأشكالاً أكثر حداثة ومعاصرة، كونها تحتوى على تفاصيل مختلفة متنوعه وأكثر تعقيداً.

ولعل هدف الباحث في تحقيق مثل هذه الطريقة هو التعبير عما يجول بعقله الباطني واللاوعى، ولا يدعي الباحث أنه أول من ابتكرها، ولكنه استفاد وتأثر ببعض الحركات الثقافية والفلسفية والعلمية التي أثرت على الواقع الثقافي في مجالات الفن والمسرح والأدب والسينما فى وقتنا المعاصر، رغبة منه وهدفاً في التوصل إلى فن عشوائى ومنظم فى نفس الوقت... يطرح الأفكار والتساؤلات وإقحام المُشاهد بالمشاركة في الخطاب التصويري، ولعل هذه الطريقة أن تُزيح الستار نحو تفسير بعض مكنونات الباطن بدلا من التركيز التام - الكلي على العملية العقلانية.

تعتمد خروج أعمال الباحث بطريقة التبقيعية علي استعماله لوسيط شفاف مع الألوان الزيتية،وبفضل إختلاف الطبيعة الفيزيائية والكيميائية للخامات المتضادة فإن بعض أجزاءها تلتصق كطبقات تراكمية بينما يسهل إزالة الطبقات الأخرى، والتى يعمل الباحث على توجيها وانسجامها وفقاً لرؤيته الخاصة مع عناصره المنبثقة من محيط أشكاله التي اهتدى إليها فاعتاد عليها.

لجأ الباحث – بداية - إلى الرسم والتلوين بالألوان الزيتية على السطح الخشبي بشكله الخام - دون وضع طبقة الجسو،وذلك للإستفادة من ثمرة (تجزيعات) الخشب الطبيعية، بعد أن يتم تشبيع السطح بوسيط شفاف مع (الجمالكة البيضاء)، وقبل أن يجف يشرع في الرسم والتلوين بشكل تلقائي، فيضع الأشكال المُحببة لدية ذات الألوان التي يفضلها، والتي تلائم الفكرة التي يريد تحقيقها. ثم تأتى عملية الكشط فى بعض المساحات اللونية بأدوات حادة خاصة لدى الباحث مع الحفاظ علي طبقة الوسيط الشفاف وبقايا الألوان التحتية، وسرعان ماتتكشف لديه حقيقة المشهد، وعلي الفور يقوم بتجهيز الأدوات والمنظومة اللونية لإحداث بعض التأثيرات اللونية من تجاعيد اللون والتي تنجُم من التوتر السطحى لنسيج اللون الموضوع بعد جفافه، حيث أن إضافة بعض المواد الكيميائية إلى السائل الشفاف يؤدى إلي تغيير التوتر السطحى له، كذلك من العوامل المؤثرة فى حدوث التوتر السطحى هو قوي التجاذب بين الجسيمات داخل سائل محدد، فإنه يعتمد على طبيعة السائل ودرجة الحرارة والبيئة المحيطة. وهذه المُزاوجة إنما تصل بنفس المتلقي وتأخذه إلى عالم ملئ بالمتاهات والدروب والممرات التى لاتلبث أن تشعر المُشاهد بوجود كائنات عشوائية غريبة لا تمت إلى واقعنا الملموس بصلة.

على أن وضع الوسيط مع خلطه بدرجات الألوان الزيتية بتدرجاتها يزيد من قوام الألوان وكثافتها، فيصنع لها طبقة خارجية سميكة نوعاً تجف في البداية،بينما تبُقى على السائل اللوني أسفل منها،ما ينجم عنه الإحساس المزجج الذي لا يلبث أن يصل إلى عين عقل المشاهد ويداعب مشاعره. فهو من ناحية يحافظ على طبقات الألوان التحتية من العوامل الجوية ومن ناحية أخرى يعمل على تزجيج الأشكال ولمعانها حرص الباحث على وضع الوسيط في بعض المساحات بشكل شفاف، وملون في مساحات آخرى بعدة درجات لونية. مما يسهم في تقوية الإحساس لدى المشاهد بتحقيق البروز نوعاً نظراً لتعدد مستويات الطبقات اللونية.

هذه النظرة التكاملية لها معادل فنى وفلسفي لدى الباحث في ترابط الأشكال والعناصر بتنويعاتها كوحدة واحدة.ونتيجة لمرورالسائل الشفاف وجريانه في بعض المساحات اللونية بطبقاتها المتفاوتة فإنه يصطحب معه اثاراً من تلك العلاقات المجردة (الهبو) متعددة الدرجات والأحجام والكثافات يحاول الباحث توظيفها عن طريق توجيهها بحركة يديه وذراعه كما يعطى نورانية خاصة دون اختلاط كتلك الناشئة من استعمال الألوان المائية عالية الشفافية.

ثانياً: الإستفادة من لصق الورق أسفل الطبقات اللونية:

يبدأ الباحث في لصق ورق شفاف أو ملون على نفس المساحة التصويرية - قطعة واحدة،وذلك عن طريق الغراء الأبيض الشفاف من نوع "أوكي" بلزوجة معينة ثم يتم توزيع الغراء بانتظام من فوق المساحة الخشبية استعدادا للصق الورق عليها، وبعد عملية الجفاف تتكون تجاعيد وكرمشات فى الورق متباينة الأشكال والألوان والاتجاهات، وبعد مرور عدة ساعات يقوم الباحث بالرسم والتصوير فوق المساحة، وبعدما يخلص إلى التصميم النهائي والتكوين الملون - لايزال طريا يضع مساحة ورقية أكبر قليلا ويضغط عليها برفق. فيحصل بذلك على تأثيرات لونية تسمى بـ « البقعية "نتيجة البارز والغائر في المسطح التصويري.

ثم تأتي المرحلة النهائية وهي إعادة النظر في صياغة التكوين الإجمالي والناتج من تلك العمليات السابقة، وعن طريق مبدأ الحذف والإضافة يصل إلى الناتج الجمالي الذي يشعر به الباحث وبمدى توافقه مع الرسالة التصويرية المراد إيصالها إلى المشاهدين، و أحيانا أخرى يترك الباحث الورق الملصق فوق السطح الخشبي لعدة أيام كي يتشرب الوسيط علي تمهل،فيصحو لون الورقة ويزدهر ثم يترك بعضا من أجزاءه لخدمة التصميم الفني حسبما يتطلبه معطيات ومسلمات التكوين.

إحداث الرذاذ اللونى بدرجات متفاوتة إلى جانب البقعية:

يقوم الباحث بتحضير المسطح الخشبى عن طريق صنفرته جيداً دون إحداث أية خدوش أو حفر في سطحه، وبعد تنظيفه جيداً بقطعة من القماش القطنى تتم عمليتى الرسم والتصوير يترك الإيقاعات والمنظومات اللونية كى تجف تماماً.وعن طريق تحضير الألوان والتدريجات الزيتية يقوم بمزجها مع السائل الوسيط في عبوات منفصلة: تارة تقلب جيداً للحصول على التجانس التام بين ذرات وجزيئات اللون وأخرى بترك بعضاً منها فترة من الوقت فتترسب في القاع.

وعبر طريقة سكب بعض الدرجات اللونية في أجزاء مُحددة يريدها الباحث بدرجة لزوجة مُعينة، فإنها تتلاقى مع الوسيط الشفاف بدون إختلاط لتحدث عملية الشفافية من ناحية والتغطية من ناحية أخري.ثم يأتى دورحركة يد الباحث الأوتوماتيكية يميناً ويساراً حسب رؤيته لما يؤول إليه التكوين، وبعد تكرار هذا الفعل لعدد من المرات فإنه يحصل على التأثيرات اللونية المطلوبة، ثم يتم وضع اللوحة بشكل أفقى تماماً لعدة أيام، ثم يشرع بعدها في مرحلة إنهاء العمل الفنى عن طريق وضع اللمسات النهائية. وهنا لم يلجأ الباحث إلى تعددية الخامات لكن جعل بحثه الدائم فى الألوان الزيتية مع وسيط واحد فقط،فأتاحت له الحصول على الرذاذ اللونى دون إستغلال تيار الهواء أو إستعمال الات أو أية أجهزة أخرى.

2- دراسة تحليلية لأعمال الباحث:

تكوين (١):

استوحى الباحث فى هذا التكوين عناصر الطبيعة الصامتة مُندمجة مع بعض الأجزاء التشريحية لجسد الانسان، وتتراوح الألوان مابين الأصفرات والأحمرات البنية مع الأزرق والأخضر، وكان "للفقفقة اللونية أثرها فى إضفاء سحراً وجاذبية على التكوين مع تنويعات ألأسطح بين الناعمة والخشنة فضلاً عن حساسية اللمسة اللونية.

تكوين (٢):

حاول الباحث فى هذا العمل الإستفادة من تراكم الطبقات اللونية كذلك خاصية التجاذب اللونى فى بعض المساحات، إذ تتقارب بعض التكتلات اللونية كى تتداخل وترتفع من فوق السطح التصويرى وفى مساحات أخرى تتنافر لتتباعد حتى تتقطع أنسجتها- تحقيقاً لخاصية (التقطع اللونى)، كما كان لتباين الطبقات اللونية أثرها فى تشكيل الفاتح بلمعانه بفعل سقوط ضوء العرض إلى جانب الضوء الداخلى فى العمل ذاته.

تكوين (٣):

يمثل نوعاً من أنواع الكولاج الخاص لدى الباحث حيث يعتمد على لصق ورق مُلون على قطعة واحدة وتلوين السائل الشفاف ليمرعلى مساحة العمل، فتنشأ التذبذبية (اللونية) نتيجة الإيهامية الحركية للألوان الدافئة والساخنة تدعمها كرمشات وتجاعيد اللون.

تكوين (٤):

يُعد مثالاً لفكرة (الطمث اللونى) ليتحقق ظاهرة (التلاشى النسبى)، بينما يستبقى الباحث على وجود التجاعيد اللونية بشكل هادئ وهذة المساحة الزرقاء يتخللها ومضات من البرتقالى والأحمر الطوبى.

تكوين(٥):

يتضح فى هذا العمل لون الورقة المُلصقة التى ترطُبت بفعل تشربها للسائل الشفاف بجانب خاصية (النقْر) فى المساحة اللونية، وتتراوح المنظومة اللونية بين الأصفرات الكنارية مع الأزرقات والأخضرات الهادئة.

تكوين(٦):
يُمثل احدى أساليب إحداث التبقيعية اللونية على مُسطح خشب (الكونتر) الناعم - الذى لايحتاج الى صنفرته فى مرحلة الإعداد مع تحركات اللون بحرية على مساحة الرسم المُعد سابقاً بألوان الأكاسيد، فتوالدت شفافيات الألوان حتى صنعت طبقة مُزججة تكشف عن محتوياتها الداخلية.

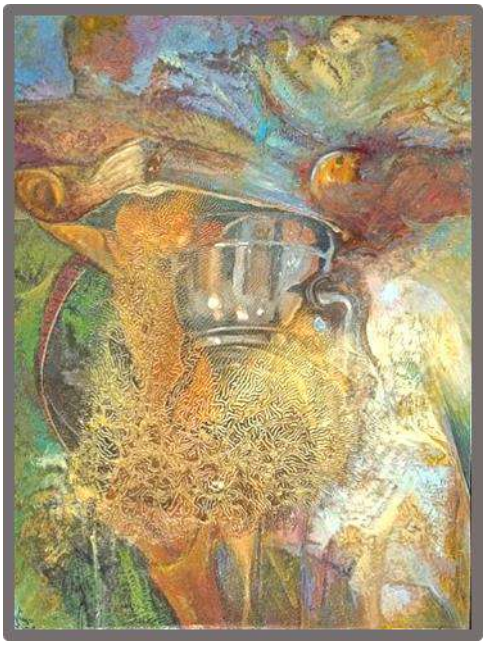
تكوين (٧):
هنا الأشكال والبقع اللونية التجريدية التى تُعطى فى تأويلها عدة معانى، ترك الباحث حرية للمُشاهد يتوهم فيها كيفما يشاء، ويهيم على المشهد المعالجة اللونية الهادئة عبر الحذف والإضافة بإيجاز.

تكوين (٨):
تتحقق المُعالجة عبر الخدوش والخربشات للسطح التصويرى وتلك الكشوط اللونية مع إحداث التبقيعية فى بعض الأجزاء حتى تتوالد أشكال تجريدية وتعبيرية. كما تم استغلال الاثر الناتج بفعل الخامات المتضادة وتوظيفها بما يتفق ورؤية الباحث.

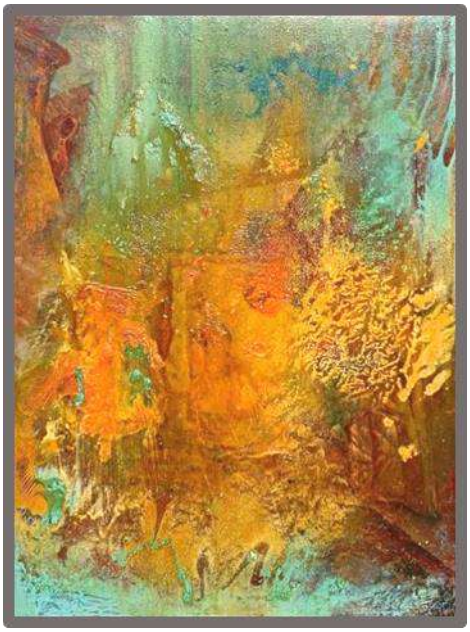
تكوين (٩):
تتحقق المُعالجة اللونية التى تقوم على تنوع وتباين اتجاهات الكشط والخدوش بمستويات مختلفة مع شفافية الألوان واختلاطها بالسائل الوسيط.

تكوين (١٠):
ترك الباحث هذا العمل دون إنتهاء -عن قصدْ - حتى يُظهر إحدى مراحل العمل والتى تستهلك وقتاً طويلاً نسبياً (ثلاثة أشهر)، كما يكشف عن البحث والتجريب فى إحدى مراحل الخطوات التى تمثل: دمج الخامات المُتضادة من ألوان الاكريليك وألوان الزيت مع تطبيق تيار الهواء الدافئ من أجل توجيه البقعة اللونية نحو مسار معينة.

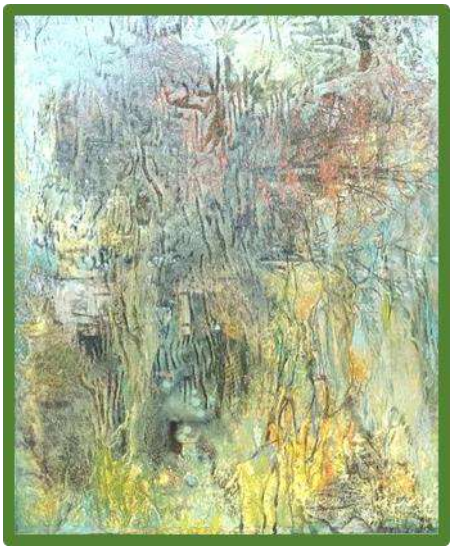
تكوين(١١):
يُمثل مرحلة هامة من مراحل العمل وهى سكبْ الطلاء من اللاكيه وألوان الزيت مع بعض الدرجات الأكريلية وطريقة النفخ فى الألوان.



تكوين (١) من أعمال الباحث، ٥٠×٧٠سم، ألوان زيتية ووسائط متعددة على كرتون، عام ٢٠٢٣ م.



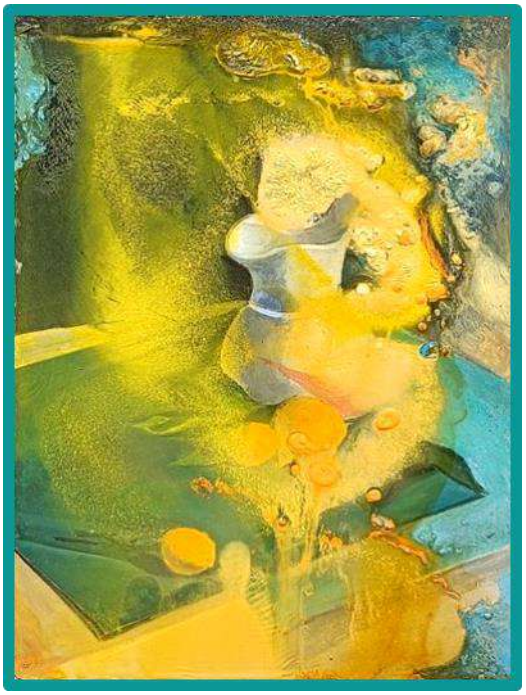
تكوين (٢) من أعمال الباحث، ألوان زيتية مع وسائط أخري على خشب، مقاس ٦٢×٨٢ سم عام ٢٠٢٣ م.



تكوين (٣) من أعمال الباحث، ألوان زيتية ووسائط اخرى على ورق مُلصق على فيبر، ١٠٠×٧٠ سم، عام ٢٠٢٣ م.

تكوين (٤) من أعمال الباحث، ألوان زيتية ووسائط أخرى على كارتون،٤٩ ×٦٩ سم، عام ٢٠٢٣.

تكوين (٥) من أعمال الباحث،ألوان زيتية ووسائط أخرى على ورق ملون ملصق على فيبر،٧٠×٩٣سم عام ٢٠٢٣.



تكوين(٦) من أعمال الباحث، ألوان زيتية ووسائط متعددة على خشب،٤٥×٦٠ سم،٢٠٢٣

تكوين (٧) من أعمال الباحث الباحث، ألوا ن زيتية ووسائط أُخرى على كارتون مقو ى، ٥٠×٧٠سم، عام ٢٠٢٣.

تكوين (٨) من أعمال الباحث، ألوان زيتية وأكريليك مع وسائط أخرى على خش ب، ٦٠×٨٠سم، عام ٢٠٢٣.

تكوين(٩) من أعمال الباحث،ألوان زيتية ووسائط أخرى ٧٠×٨٠ سم،عام ٢٠٢٣.

تكوين(١٠) من أعمال الباحث،ألوان زيتية وو سائط أخرى، ٧٠×٨٠ سم،عام ٢٠٢٣

.

تكوين (١١) من أعمال الباحث، ألوان زيتية ووسائط أخرى ٧٠×٨٠ سم، عام ٢٠٢٣.

الفصل الخامس: النتائج

- تأرجح الفن التجريدى -عامة - بين شيئين متناقضين من حيث الوضع الجمالى وهما:الصفة الهندسية والصفة الغنائية حسب اسلوب الفنان أو المزج بينهما: طريقة الفنان أو اسلوب الأداء، والوسط أو الوسيط الذى يميز نوع الاسلوب بالعمل، فالصنف الاول: التعبيريين التجريديين كانوا أكثر توجهاً نحو اللاوعى والتعبير عن القلق والتوتر النفسى والهواجس كرغبة داخلية ذاتية.

- هناك قواسم مشتركة بين "التبقيعية" والتعبيرية التجريدية: حدسية،والإيماءات والأشكال عضوية ولكن لا يجمعها رابط مع الموسيقى بل تمتزج مع عالم المادية والجسدية والتعبير الخام - الطازج - فضلاً عن طاقة ا للخامة الطبيعية فى الحقل البصرى.

- تميزت اسلوب التعبيرية التجريدية عند المصوريين المصريين باستعمال فرشاة إيمائية وإيحائية كبيرة، بينما نجد أن "التبقيعية"-غالبا- هى أكثر دقة وتجزيئاً، عبر ضربات فرشاة أ صغروحركات تلقائية حائرة بفضل العفوية واغتنام الفرصة بالإضافة إلى جعل فعل الرسم فى حد ذاته يُمثل أهمية أكبر من الموضوع المُصور وحتى من نتيجة العمل - اللوحة.

- تُعد "التبقيعية " ثورة ضد التجريدية والطبيعية على حد سواء،حيث عفوية الفنان فى وضع البُقع اللونية وسكب الطلاء وتسييل الألوان واقترانها بالمُصادفة التى لم تأتى صدفة، للتعبي عن الإسقاط العاطفى للفنان نفسه.

- جمع معظم الفنانين المصريين فى لوحاتهم محتوى تصويرى غرائبى جزئياً وبين قيم التكوين الفنية المُستساغة التى اعتاد المُشاهد عليها.

- استخدم الباحث خامة الألوان الزيتية مع وسيط واحد فقط دون الحاجة لخامات أخرى كأحبارالطباعة أوالألوان المائية أو أقلام الفلوماسترأو أية أجهزة أو ألات أخرى على عكس الفنانين المصريين فى هذا البحث.

- تأرجحت أعمال الباحث مابين الإسلوبين(التأثيرية التجريدية،والتعبيرية التجريدية)، وهوفى طريقه لإضافة جديدة لهاتين الطريقتين: تلوين الطبقات اللونية عنده لإحداث الرذاذ اللونى لم تكن بإسلوب الرش، ولكن عن طريق الفصل الجزيئى للألوان من خلال حركة الجسد الأوتوماتية بالإضافة إلى التحكم فى لزوجة السائل الشفاف المُضاف إلى الألوان الزيتية ودرجة اختلاطه بنسب مُتباينة.

- نفذ الباحث طريقة التبقيعية فى معطم أعماله ضمن موضوعات الطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعى عن طريق طرحُ أشكال بسيطة مُجردة لا تنتمى إلى الشكل الهندسى الصارم، لذلك تنوعت البُقع اللونية فى معظم أعمال الباحث بين الهيئة المُسطحة والبارزة.

التوصيات: يُوصى الباحث بالاتى:

- استمرار الدراسة والبحث فى سياق هذا الموضوع من جوانب مختلفة.
- توجيه المعالجات اللونية سواء أكان بالبقع اللونية سكباً وتقطيراً أو اي طريقة أخرى نحو خدمة التكوين الفنى والحفاظ على هوية العمل التصويرى حتى لا يكون الامر أشبه بالعبثية اللونية.
- دراسة تجريبية لإضافة بعض المذيبات(المُتضادة) أوالسوائل الغير تقليدية إلى الألوان الزيتية للإستفادة من التأثيرات اللونية.
- المُشتغلين بالمجال الفنى إجراء المزيد من التجريبات المستمرة والجادة فى مجال اللون لأنه المادة التعبيرية للعمل التصويرى،من خلال التجريب بوعى القائم على أساس علمى وإخضاع التجريب إلى التقييم والتقويم.
- توظيف ماتوصل إليه العلم الحديث من تطور فى الخامات والأدوات والأسطح فى العمل الفنى من أجل مُسايرة روح العصر والوصول إلى العالمية.
- ويقترح الباحث بعمل دراسة لموضوع" أثر استخدام الخامات والمُذيبات المستحدثة على الناتج الجمالى فى اللوحة المعاصرة ".

الهوامش:

(*)وليم دى كوننج: فنان تعبيرى تجريدى أمريكى-هولندى، كون مدرسة نيويورك مع زملائه أرشيل جوركى،وبولوك،ومارك روثكو،وفرانز كلاين.

(**) الشيئية فى الفن مطابقة الرؤية مع الغرض،وبدلاً من ترجمة الشئ يحاول الفنان إحضاره فى العمل الفنى،وبالتالى إجبار روح المعنى الهائم على الإقامة فى جسد العمل الفنى بدلاً من التحليق حوله.

.https://elaph.com/Web/Culture/2010/4/552289.html

الشيئية العينية فى العمل الفنى، الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٨/٣٠ على الساعة:٦:٥٠ ص.

(***)التاشية أو التبقيعية اللونية جذورها: أُستخدم المصطلح لأول مرة فى عام ١٨٨٠م لوصف وتعريف الهيئات المُختلفة لاسلوب (التنقيط) الذى ساد معظم الصحف الفنية وقتها،ثم استخدم المصطلح"قيلكس فينون"عام ١٨٨٩ لوصف الرسم الانطباعى المختلف والمدروس بشكل أكبر،ووصف هذة التقنية التى اكتسبت اسمها فى عام ١٨٦٢ من جماعة الماكيولى الإيطالية، حيث عرضت لوحة للفنان "جيوفانى فاتورى" عام ١٨٦٧ فى فلورنسا تحت عنوان(البُقع الصغيرة). وهذا الاسلوب هو شكل من أشكال الرسم الإيمائى الذى يعتمد على"الأتمتة "حيث استخدام الالات والأجهزة فى التصوير - كما أنه اسلوب تعبيرى يبعُد عن طريقة التمثيل الشكلى أو الصورى فى الفن،وبعد الحرب العالمية الثانية أُطلق عليه "مدرسة باريس" والتجريد الغنائى الأمريكى المرتبط بمجموعة COBRA ومجموعة Guttai اليابانية،والأولى اتخذت اسمها من الكاتب: "كريستيان دوترمونت" عام ١٩٤٨ الذى استوحى هذا الاسم من الأحرف الأولى من المدن الأصلية من كوبنهاجن وبروكسل وأمستردام،أما الثانية فهى حركة يابانية أسسها الرسام "جيروياشيهاكا "Jiro yashihaca عام ١٩٥٤ والتى عرفت برفضها التام للأساليب التقليدية الفنية.

(****) محمد سامح محمد طمان:مواليد طنطا بالغربية،باحث بقسم الرسم والتصوير بكلية التربية الفنية،أهم أعماله تصميم ملصق ردا على موضوع استفتاء منع الماذن بسويسرا وعنوان الملصق أوقف العنصرية..ونعم للأخلاق..لحرية الدين عام ٢٠٠٩.

(*****)فيروز سمير عبد الباقى:فنانة مصرية تعمل حالياً أستاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، حصلت على جائزة صالون الأقصر عام ٢٠٠٨،لديها مقنيات فى متحف الفن الحديث،متحف جامعة حلوان،وزارة الثقافة.

(******) "ديلان غيبيا ريتشاردز Dylan ghebbia-richards" ولد ببريطانيا، يعمل ممثل أفلام وممثل تلفزيونى، له منظور ورؤية خاصة فى أعماله تعتمد على الشمع المُذاب فيه الألوان فتوحى بالأشكال العضوية والتقسيمات للظواهر الطبيعية الممتدة.

(*******) "بريت بطرس غالى prett poutros galli" نرويجية الأصل، متزوجة من "رؤوف غالى" شقيق بطرس غالى(الأمين الأسبق للأمم المتحدة، درست الرسم والنحت على يد"ألبن ستنس"و"فرنالد" فى أوسلو بالنرويج فى الفترة (١٩٥٩-١٩٦٢)، حصلت على أرفع وسام فى النرويج- وسام سان أولاف نظراً لاسهاماتها المتميزة فى الفن المعاصر عام ١٩٩٦.

(********) نيقولا سامراى:فنان ايطالى أُلهم بكلاسيكيات فترة الباروك، ويرسم على توال وخشب ونحاس، ويتسم اسلوبه بتمير الشكل الواقعى وتسييل الألوان من فوق السطح.

(*********)خوسي دى ريبيرا بالاسبانية: رسام ونحات وطباع أسبانى-ايطالى، أُطلق عليه الاسبانى الصغير،تتلمذ على يد الفنان ريبالتا(١٦٢٨/١٥٦٥).

(**********)"جيدو كاجناتشى Guido cagnacci"(١٦٦٣/١٦٠١)رسام ايطالى من سانتا كارنجيلو دى رومانيا.

قائمة المراجع:

١- العربية:

- أمهز، محمود، التيارات الفنية المعاصرة،ط١،شركة المطبوعات والنشر، لبنان- بيروت،١٩٩٦ م.

- 'amhazi, mahmud, aliatijahat alfaniyat almueasiratu, altabeat al'uwlaa, dar alnashr waltibaeati, lubnan-birut, 1996.

- العطار، مختار، رواد الفن وطليعة التنويرفى مصر،الجزء الثانى،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م.

- aleatari, mukhtarun, ruaad alfani watalayie altanwir fi masari, aljuz' althaani, matbaeat alhayyat aleamat almisriat lilkitabi, 1997.

- حمزة، محمد، الصعود الى المجهول (طريق التجريدية)، سلسلة نقد الفنون الجميلة (١٠)،الجمعية المصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب،مطابع الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٧ م.

- hamzat, muhamad, alsueud 'iilaa almajhul (masar altajridi), silsilat naqd alfunun altashkilia (10), jameiat alnuqaad almisriiyn bialtaeawun mae alhayyat aleamat almisriat lilkitabi, matbaeat alhayyat aleamat almisriat lilkitabi, 1997.

٢- الرسائل العلمية:

- أيمن الصديق على "(بعنوان المفاهيم الفلسفية والفنية للحضارات القديمة وارتباطها بفنون مابعد الحداثة كمدخل للاستلهام فى التصوير)،رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الفنية،جامعة حلوان،عام٢٠٠١م.

- 'ayman alsidiyq ealaa "(baeunwan almafahim alfalsafiat alfaniyat lilhadarat alqadimat wairtibatiha bifunun ma baed alhadathat kamadkhal lilaistilham faa altaswiri), risalat dukturat ghayr manshurt, kuliyat altarbiat alfaniyati,jamieat hulwan,eam2001m.

- على،مى عبد الناصر أحمد" بعنوان (تطور المعالجات التشكيلية فى فن التصوير فى القرن العشرين والافادة منها فى اثراء اللوحة التصويرية)،بحث منشور،المجلد(٣٣)-العدد التاسع-جزء الثانى- نوفمبر ٢٠١٧م.
- ealaa,maa eabd alnaasir 'ahmadu" bieunwan (tatawur altashkilat altashkiliat faa fani altaswir faa alqarn aleishrin walafadat minha faa thara' allawhat altaswiriati),bhath manshuri,almujaladi(33)-aleadad altaasiea-aljuz' althaanaa- nufimbir 2017m.
- محمد،غياث الدين رشاد " بعنوان (استخدام الخامات فى فنون مابعد الحداثة)بحث منشورعلى الموقع:
https://www.uobabylon.edu.iq/publications/humanities_editiondoc
- muhamadu,ghiath aldiyn rashad " bieunwan (aistikhdam funun alriyadat faa mabed alhadathati)bhath manshuriealaa almawqae:
https://www.uobabylon.edu.iq/publications/humanities_editiondoc
- محمد، ابراهيم ابراهيم البيومى"بعنوان (فلسفة التحول فى مفهوم المادة والتقنية فى الفن اللاشكلى وأثرها على المنطلقات الإبداعية فى التصوير المعاصر)،رسالة دكتوراة غير منشورة،كلية التربية النوعية،جامعة القاهرة،عام ٢٠١١ م.
- muhamad, abrahim abrahim albayumaa"bieunwan (falsafat altahawul faa almafhum almadat waltaqniat faa alfani allaashaklaa wa'atharuha ealaa almuntalaqat al'iibdaeiat faa altakhayul almueasiri), risalat dukturat ghayr manshurtin,kaliat altarbiat alnaweiati,jamieat alqahirati,eam 2011 ma.

٣-المجلات:

- حنين،مكرم، رواد الفن التشكيلى فى مصر، شل مصر(مجلة الفكر والفن والإبداع) العدد الثالث عشر،السنة السادسة (ابريل - يونية)، مطابع الأهرام التجارية - قليوب - مصر، ١٩٩٦ م.
- hunin, makram, ruaad alfani altashkilaa faa masr, shilyub misr (majalat alfikr alaitihadaa) aleadad althaalith eashar,alsanat alsaadisa (abril - yuniatan), matbaeat al'ahram altijariat - qalyub - masr, 1996 mi.
- شعبان،صالحة،مجلة الخيال،العدد٧٣، السنة السادسة، يوليو٢٠١٦ م،مصر.
- shaeban,salihatu,majalat alkhayali,aleadadi73, alsanat alsaadisati, yulyu2016 mu,masr.
- كتالوج متحف الفن المصرى الحديث،وزارة الثقافة،قطاع الفنون التشكيلية،الادارة المركزية للخدمات الفنية للمتاحف والمعارض، ٢٠٠٥م.
- kataluj muthaf alfani almusraa alhadithi, wizarat althaqafati, qitae alfunun altashkiliati,aladarat almarkaziat lilkhadamat alfaniyat lilmatahif walmuearidi, 2005m.

٤- الصفحات والمواقع الاليكترونية:

https://www.mrassem.com/٢٠٢٢/١٢/blog-post.html
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٩٪٨١٪D٩٪٨٦_٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٥٪D٨
B٩٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪AC%D٨٪A٩%
https://www.ideelart.com/magazine/tachisme
الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٧/٣١ على الساعة ١٠:١٦ م
https://www.dafbeirut.org/contentfiles/file/2020/06/الفنان.محمد.طمان.وتكنولوجيا-اللون-كمرحلة-للتجريب
https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=٣٤٨
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٣٠،على الساعة ٣:٤٨ص
https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=١٩٩٥
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٢٦،على الساعة ٢:٠٢ ص
https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=٩٧٧
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٣٠،على الساعة ٥:٠٨ص
https://24.ae/article/511794/
https://www.ahmadphilo.wordpress.com/
منهجية ساموري،،الدخول بتاريخ ٢٠٢٢/١١/٢٥،على الساعة ١٠:٣٠م

https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=168
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٣٠،على الساعة ٤:٥٠ ص
https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=١٠٠
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٣٠،على الساعة ٥:٠٢ص
https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=٢١٣٤
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٣٠،على الساعة ٥:١٢ص
https://www.finart.gov/arb/cv/cvabout.asp?IDS=٦٩٥
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٢٦،على الساعة ٥:١٢ ص
حول رؤية الفنان،الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٢٦،على الساعة ٥:٤٢ص
https://www.maaalshababiicssiq/files/investigation/153y4aztk.pdf.
الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٧/١٤ على الساعة ١٢:٤٧
https://arthive.com/encyclopedia/٤٢٨٩~Tachisme
الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٧/٣١ على الساعة ١١:٦ م
https://www.ideelart.com/magazine/tachisme-art-movement
الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٧/٣١ على الساعة ١٠:٠٠ م