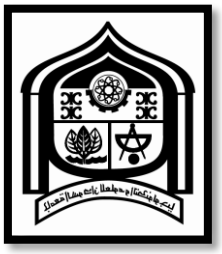



**جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا**

**كلية الدراسات العليا**


# إنعكاس الإتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت فى السودان

# THE IMPACT OF MODERN ART TRENDS ON SCULPTURE IN SUDAN

**دراسة مقدمة لنيل درجة دكتوراة الفلسفة في الفنون (النحت)**


**إعداد الدارس :**

**فتح الرحمن الزبير رحمة الله صديق**

**إشراف:**

**أ.د/ عبده عثمان عطا الفضيل**


يونيو

**2017م**

**بسم الله الرحمن الرحيم**

# إستهلال

**قال تعالى :-**

**وَاذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ عَادٍ وَبَوَّأَكُمْ فِي الْأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِنْ سُهُولِهَا قُصُورًا وَتَنْحِتُونَ الْجِبَالَ بُيُوتًا ۖ فَاذْكُرُوا آلَاءَ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ (٧٤)**

**صدق الله العظيم**

**سورة " الأعراف "**

# الإهداء...

**أهدي هذا البحث المتواضع .**

**الى روح والدي (رحمة الله) .**

**والى أمى حفظها الله .**

**و إلى أخوتى الأعزاء .**

**...خالص تقديري و احترامي إلى كل من ساهم في إعداده .**

# الشكر والتقدير

من لا يشكر الناس لا يشكر الله

احببت هنا ان اقدم شكري الجزيل وخالص الدعوات بالتوفيق والسداد للمشرف : بروفسيور عبده عثمان عطا الفضيل

شكراً لأسرة جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

شكراً لأسرة كلية الفنون الجميلة والتطبيقية

شكراً لأسرة قسم النحت

شكراً للأساتذة الأجلاء / دكتور هشام إبراهيم عزالدين ، دكتور محمد عبدالرحمن (بوب)، دكتور أشرف عبدالمنعم محمد، دكتور عبد الرحمن شنقل، والشكر موصل لاسرة قسم النحت

شكراً لأهلى وأصدقائى ، الهادى حسين إبراهيم ، محمد صلاح الدين عبدالله .

# مستخلص الدراسة

هدفت هذه الدراسة الى معرفة إنعكاسات الإتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت فى السودان، كما هدفت أيضاً الى الكشف عن القيم الجمالية والفنية التشكيلية والفلسفية للنحت الحديث فى السودان. والى تأسيس فلسفة جمالية معاصرة تتبع من المبادى الفلسفية والجمالية لفن النحت السودانى.

وقد انتهجت المنهج الوصفي التحليلي، واستخدم الباحث الملاحظة كاداة في وصف عينة الدراسة، وقد تمثلت عينة الدراسة على ثمانية عشر عينة (تسع منها لفنانين سودانيين، وتسع لفنانين عالميين)، وقد عمل الباحث الملاحظة كأداة في اجراءات الدراسة، ومن أهم ما توصلت اليه الدراسة من نتائج، أن العلاقات وإرتباطات فن النحت السودانى أقتصرت على الأساليب التقنية للمعالجة وظل ملمح النحت السودانى محتفظاً ومرتبطاً بأرثه وثقافتة التاريخية، كما توصلت الى أن للفن الأوروبي بَصَمات واضحة على الفن السودانى الذي أنتج في هذا العصر. وقد أوصت الدراسة بضرورة دراسة وتحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين فى فن النحت لمعرفة أسلوب كل فنان وإتجاهه الفنى. كما اوصت باهمية تحديد جزء من منهج النحت لدراسة وتحليل أعمال بعض النحاتين المعاصرين الذين أثروا فى مجال النحت الحديث فى السودان، وتأثرهم بالإتجاهات الفنية الحديثة. وضرورة أدراج الإتجاهات الفنية الحديثة للفن فى العملية التعليمية بصورة موسعة لفتح أساليب جديدة ومتنوعة للتعبير.

# Abstract

This study aimed at defining the reflections of modern art trends on Modern Sudanese sculpture, and revealing its aesthetic, plastic and philosophical values. The study used the descriptive analytical approach, and observation as a tool for analysis procedure. The procedure of analysis focused on 18 samples (nine of them by Sudanese sculptors, another nine by international sculptors). Main among the results is that Sudanese sculpture limited its connections to European modern art to the styles and technical solutions, whereas the main features of Sudanese art remained connected to its culture and historical heritage. The study concluded that modern European arts have greatly affected the Sudanese art which was produced in this era. It recommended that it is important to study and analyze some works of contemporary Sudanese sculptors and describe their styles and their artistic orientations. It also recommended that it is important to employ part of the method of teaching sculpture for studying and analyzing the works of modern sculptors who contributed to the development of Sudanese sculptors' art, and the necessity of including modern trends of art in the educational process to create new styles and means of expression. .

## فهرس المحتويات


| الرقم | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 1 | إستهلال | أ |
| 2 | الإهداء | ب |
| 3 | الشكر والتقدير | ج |
| 4 | مستخلص الدراسة | د |
| 5 | Abstract | ه |
| 6 | قائمة المحتويات | و |
| | **الفصل الأول**<br>**المقدمة والخطة والدراسات السابقة** | |
| 7 | المقدمة | 1 |
| 8 | الخطة | 1 |
| 9 | الدراسات السابقة | 18 |
| | **الفصل الثاني**<br>**الإطار النظري للدراسة** | |
| 10 | **المبحث الأول:** تعريـــــــف الفـــــــن وتعريف النحت | 21 |
| 11 | التكوين فى العمل الفنى | 25 |
| 12 | **المبحث الثانى :** المراحل التاريخية لتطور الفن التشكيلى | 29 |
| 13 | نشأة الإتجاهات الفنية الحديثة والمذاهب المعاصرة | 31 |
| 14 | مفهوم الحداثة فى الفن | 33 |
| 15 | الحداثة ومابعد الحداثة فى الفن | 35 |
| 16 | المراحل التاريخية لتطور الفن التشكيلى فى السودان | 36 |
| 17 | **المبحث الثالث:** الإتجاهات الفنية الحديثة | 40 |
| 18 | الكلاسيكية العائدة (الجديدة ) : New Classicism | 41 |
| 19 | الرومانسية : Romanticism | 43 |
| 20 | الواقعية : Realism | 44 |
| 21 | التأثرية (الانطباعية): Impressionism | 45 |
| 22 | الإتجاهات التشكيلية للنحت فى القرن العشرين | 46 |
| 23 | الوحشية : Fauvism (1904 - 1907) فرنسا | 47 |
| 24 | التكعيبية : Cubism (1907- 1912 ) فرنسا | 48 |
| 25 | المستقبلية :Futurism (1910) ايطاليا | 51 |
| 26 | التعبيرية : Expressionism (1915) ايطاليا | 53 |
| 27 | البنائية Constructivism (1914) روسيا | 55 |
| 28 | النقائية Purism (1915) روسيا | 57 |
| 29 | الدادية Dadaism (1916) فرنسا | 58 |
| 30 | السريالية : Surrealism (1924م ) فرنسا | 60 |

| | | |
|---|---|---|
| 31 | أثر الإتجاهات الفنية الحديثة على (التكوين) من خلال دور أهم عناصر التكوين | 62 |
| 32 | إتجاهات النحت فى النصف الثانى من القرن العشرين | 66 |
| 33 | الفن الحركى : Kinetic Art (1945م) أمريكا | 66 |
| 34 | التجريدية التعبيرية : Abstract Expressionism (1945م) أمريكا | 68 |
| 35 | فن البوب : Pop Art (1955) أمريكا | 70 |
| 36 | فن المنيمال (مذهب الحد الأدنى) Minimal Art (1956) أمريكا | 72 |
| 37 | **المبحث الرابع: الفن الحديث** | 76 |
| 38 | تعريف الفن الحديث | 76 |
| 39 | خصائص الفن الحديث | 79 |
| 40 | الفلسفة التى قام عليها الفن الحديث والفنانون الحديثون من خلال دراسة الإتجاهات الفنية فى القرن العشرون | 77 |
| 41 | السمات العامة للإتجاهات الفنية الحديثة | 80 |
| 42 | القيم التشكيلية التى تغيرت بتغير المفاهيم فى العصر الحديث | 81 |
| 43 | فن النحت فى العصر الحديث | 82 |
| 44 | العوامل التى أدت الى تطور صياغات النحت الحديث | 92 |
| 45 | الأسس التى أعتمد عليها الفنانون الحديثون | 98 |
| 46 | الفنون التشكيلية الحديثة فى السودان | 98 |
| 47 | ظهور الإتجاهات الفكرية فى السودان | 100 |
| 48 | فن النحت الحديث فى السودان | 101 |
| | **الفصل الثالث: منهج الدراسة وإجراءتها** | |
| 49 | منهج الدراسة | 127 |
| 50 | وصف محتوى عينات الأعمال الفنية العالمية والمحلية | 128 |
| 501 | **الفصل الرابع**<br>**عرض البيانات ومناقشتها** | 162 |
| | **الفصل الخامس**<br>**النتائج والتوصيات والمقترحات** | |
| 52 | النتائج | 169 |
| 53 | التوصيات | 169 |
| 54 | المقترحات | 170 |

| | | |
|---|---|---|
| 55 | الملاحق | 171 |

# الفصل الأول

# الإطار العام للدراسة

**المقدمه:-**

يجمع أغلب المؤرخين أن العصر الحديث كفترة زمنية بدأ منذ بداية القرن التاسع عشر وقد لوحظ صعوبة رصده وتحليلة من ناحية تاريخة، وقد أتفق أيضاً على تسمية المذاهب والإتجاهات الفنية الحديثة فى مجال الفنون الجميلة التى ظهرت فى تلك الفترة الواقعة مابين الثورة الفرنسية عام (1789م) وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى (1914 – 1917م) بالإتجاهات والمدارس الحديثة، بينما أطلق أسم الفن المعاصر على الإتجاهات التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم، ويرى (هربرت ريد ) أن الحداثة فى الفن هى تطور فى الأسلوب، وعليه فان كل مايعرف بأسم الإتجاهات الفنية الحديثة ليس سوى ابتكاراً لاساليب فنية تنسجم وتتوافق مع التغيرات الأدراكية للكون والحياة والبيئة، حيث جسدت الفنون بأشكالها المختلفة على مر الزمن ماتحتوية من تأثيرات ومضامين وموضوعات أنعكست من خلالها روح كل عصر ومايميزه من حياة سياسية واجتماعية وفكرية وثقافية.

وهل أستطاع فن النحت السودانى بأعتبارة فن قائم على حد ذاته أو يواكب باقى الفنون الأخرى فى تجسيدة لروح هذا العصر بمدارسة وإتجاهاته الفنية المختلفة والمتعددة بحيث يكشف من خلال هذه الدراسة عن التأثيرات التى أوجدتها تلك الإتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت السودانى أن كان ذلك على صعيد الموضوع أو التكوين وبالتالى على علاقة القيم التشكيلية فى ضوء المعطيات الجديدة للعصر الحديث.

**مشكلة الدراسة :**

**تتلخص مشكلة الدراسة فى : -**

أظهرت بعض المدارس والإتجاهات الفنية والفكرية والفلسفية الحديثة مفاهيم وإتجاهات تشكيلية بقيم فنية متنوعة للعمل الفنى وخاصة النحت. فكان من الضرورى الإستفادة من هذه التغيرات، واستحداث مداخل تجريبية جديدة للتعبير الحر، وادخال الجانب الإبداعى والتميز للعمل الفنى، وتحقيق الجماليات الفنية واستحداث الصياغات التشكيلية الجديدة فى مجال النحت لمواكبة روح العصر والأخذ منها بما يتناسب مع روح العصر، حيث أنعكست هذه الإتجاهات الفنية على فن النحت فى جميع أنحاء العالم .أذن

*ماهى إنعكاسات الإتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت فى السودان؟

**أهمية الدراسة :-**

**ترجع أهمية الدراسة الى :**

- إنشاء دراسة فى مجال الفن الحديث فى السودان.
- بناء تجربة فنية تواكب المتغيرات المرتبطة بالفن من القيود .
- إستخلاص القيم العامة للعمل الفنى ومقوماته البنائيه، المفاهيم المتعلقة بالأصالة والمعاصرة فى سياقته.

**أهداف الدراسة :**

- معرفة الإتجاهات الفنية الحديثة وإنعكاسها على فن النحت فى السودان
- الكشف عن القيم الجمالية والفنية التشكيلية والفلسفية للنحت الحديث فى السودان.
- تأسيس فلسفة جمالية معاصرة تتبع من المبادى الفلسفية والجمالية لفن النحت السودانى .
- معرفة المؤثرات الأسلوبية والفكرية والفلسفية للفن الحديث على حضارات من حوله.
- التعرف على المفاهيم الفكرية للأعمال التى تتضمن أستخدامات وسائل متعددة تساعد على تنمية العملية الإبداعية.
- التعرف على تأثير الإتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت الحديث فى السودان .

**فرضيات الدراسة :**

- يمكن الكشف عن إنعكاس المدارس الفنية الأوربية على أساليب فن النحت الحديث فى السودان
- هنالك إتجاهات فنية تشكيلية فلسفية برزت تظاهرة فى الفن الحديث، وقد أنعكست على تيارات الحركة التشكيلية الفلسفية بصورة عامة.
- هنالك سمات وأساليب لفن النحت السودانى الحديث محدده وواضحه يمكن تميزها .

**حدود الدراسة :**

1/ الحدود المكانية : السودان

2/ الحدود الزمانية :

1950م- 1985م

3/ الحدود الموضوعية : تأثير الفن الأوربى الحديث على النحت السودانى الحديث .

**مصطلحات الدراسة :**

**صيغة :** (form)

تعريف صيغة (form) على أنها شكل العمل، أو تنظيمه أو بناؤة، والكلمة مقتبسة من المصطلح اللاتينى form فالصياغات التشكيلية تهنى الهيئات التشكيلية، والصيغة كهيئة خارجية تمثل رؤية الفنان للموضوع وبذلك تكون الصيغة أو الشكل هى طريقة تجميع أو تشكيل عناصر العمل الفنى، ومدى تأثير كل عنصر على الآخر(إبراهيم،1993م،374).

**الإتجاهات فى اللغة : (Directions in languags)**

هى جمع إتجاه وهى الجهة أو الناحية أو الجانب الذى يتوجه إليه الفرد ويقصده.

**الإتجاهات الفنية:(Artistic Trends)**

هى مصطلح يقصد به المذاهب والمدارس الفنية المختلفة بما تتميز به من سمات، ومماتتمتع به من خصائص.

**القيم الفنية :(Artistic Value)**

يشير المصطلح للقيمة التى تكمن فى العمل الفنى سواء فى مضمونه أو شكله، وهى التى تتوقف عليها قيمة العمل الفنى ومستواه (عبد الغنى النبوى الشال، 1984م ،19).

## الإتجاه :(Attitude)

هو النمط الفنى الذى ينتمى إليه العمل ، وهذا النمط يتضمن مجموعة من السمات تتصل ببعضها بالبعض وفق إتجاه عام وهدف محدد للجماعة التى ينتمى اليها العمل .

## الخامة : (Material)

هى الوسيط أو جسم العمل الذى يتكون منه العمل الفنى، وتتميز كل خامة بخصائص ومميزات تقدم حلولاً تشكيلية فى تكوين العمل. .

## القيم التشكيلية والتعبيرية :(Expressive and Plastic is Value is)

هى العلاقات التنظيمية الناجحة لعناصر العمل الفنى وماتحققه من وحدة العمل بما يتفق مع المضمون ، ومع مايظهره النحات من مقدرة فى إكتساب العناصر التشكيلية النظام المتفاعل مع خصائص الخامة الحسية والتركيبية بواسطة التقنيات المختلفة لتحقيق تفاغل بين الخبرة الإدراكية للمشاهد وبين فكرة العمل الفنى (محمد اسحق قطب ،1994م، 31-32) .

## الاتزان الفني:- (Artistic Balance)

الاتزان الفني هو أحد الأسس الأساسية في التصميم، ويحدث التوازن في العمل الفني نتيجة توزيع العناصر الفنية المختلفة بطريقة متعادلة في أرجاء اللوحة بحيث يتشابه نصفا اللوحة في تكرارات الأشكال، وفي أحجامها، وأوضاعها، وألوانها في كلا النصفين، وهذا يسمى بالتوازن التماثلي ويستخدم بكثرة في مجال العمارة وفي الأعمال الفنية الوقورة والمحافظة، أما التوازن اللاتماثلي فهو يحدث من خلال وجود أشكال لا تتشابه في النصف الأخر، ولكنها تكون مساوية، ومعادلة لـه في الوزن البصري من خلال الرؤية.

## الإدراك البصري :- (Visual Perception )

هي عملية إدراكية تتداخل معها العديد من العمليات العقلية، والسيكولوجية، والنفسية والذاتية حيث تجري العملية بناء على الاستثارة للأعضاء الحسية ممثلة في الجهاز البصري الحساس وعنصرها المستقبل هو العين من خلال الضوء المنعكس من المرئيات، حيث تستقبله العين بواسطة العدسة الشبكية فيتكون في

داخله صورة مرئية، ومنها تقوم الأعصاب بنقلها إلى خلايا المخ على هيئة إشارات، ليستجيب المخ البشري لهذه الاستثارة فتحدث عملية فسيكولوجية داخلية تسبب الوعي، والإحساس بالأشياء، ومن ثم يقوم بعملية التحليل، والتأمل، وإدراك العلاقات القائمة بين أجزاء الشكل، وثم يعيد تأليف تلك الأجزاء في هيئتها الكلية مرة أخرى، فتزيد استجابته، ورغبته في التفكير بشكل مستفيض، فيدرك الإنسان المرئيات التي رائها ويتعرف عليها.

**أسلوب خطي :- ( Calligraphic Style)**

هو الأسلوب الفني الذي يعتمد في تكوينه الأساسي على عنصر الخط بأنواعه العديدة، وبالإيقاعات الخطية الموجود في حروفه، و مصطلح (Calligraphic) يرجع إلى الأصل الإغريقي (كليجرافيا) وهي بمعنى الخط الجميل أو الجيد، ولقد لعب الخط العربي دوراً بارزا في الفن الإسلامي واعتبر مصدراً ملهماً لكثير من الفنانين المسلمين، وقد تم توظيفه مع مجالات الزخرفة في داخل المساجد، والجوامع، والقصور، وعلى أغلفة المصحف الشريف، و المخطوطات العربية، وفي الفنون التطبيقية وغيرها.

**أساليب فنية :- ( Styles Art)**

المقصود به هو مجموعة من المظاهر الرئيسية المميزة لفن ما من الفنون المتعددة، بحيث يعطيه شخصية متميزة، ومستقلة لا يمكن بعدها خلطه بأي أسلوب فني أخر، فيقال مثلاً هذا العمل من الطراز الحضارة المصرية القديمة أو طراز الحضارة اليونانية أو الحضارة الإسلامية ونحوه، ففي داخل أي حضارة معينة أو عصر من العصور التاريخية .

**أسس التصميم:( Principle of Design )**

هي المفردات التشكيلية التي تسهم في البناء التشكيلي وتحقيق الأبعاد جمالية ، والموضوعية ، والوظيفية، والفكرية في العمل الفني (التصميم) وترتبط بعلاقات متبادلة مع العناصر والأسس التي تجاورها على مسطح العمل(التصميم )، وهذه الأسس ينبغي على الفنان (المصمم) مراعاتها في الأعمال الفنية وتتمثل في الاتزان، والحركة، والتكرار، والتأكيد، والتضاد والتقابل، والوحدة، والإيقاع، والسيادة، والتناسب ونحوه .

**الأفقي :( Horizontal)**

الخط الأفقي هو خط مستقيم يقع على مستوى عين المشاهد، وهو يعلو وينخفض تبعاً لعلو وانخفاض المشاهد عن سطح الأرض، ويعد الخط الأفقي أحد الخطوط التي تتخذها بعض تصميمات الأعمال الفنية نحو المدار الأفقي، وتعمل الخطوط الأفقية كأرضية أو قاعدة لكل الأشكال أو الخطوط المرسومة فوقعها، فعند لتك الأشكال المرسومة نستشعر باستقرارها، وثباتها على أرضية ما، وقد يوحي الخط الأفقي الإحساس بمعاني بالراحة، والهدوء والشعور بالأمان، والسكون، والوقار وخاصة إذا كانت الأشكال واقعة في الجزء السفلي من التصميم أو التكوين .

**الانسجام : (Harmony)**

أحد العناصر الأساسية في التصميم، وكذلك في العمل الفني، وهو يعنى بالموائمة بين مكونات العمل الفني في الشكل والخط، واللون، وغيره، لكي يصبح العمل كأنه وحدة واحدة مترابطة، ومنسقة، ومتكاملة مع بعضها البعض.

**انسجام اللون : (Color Harmony)**

هي عملية بصرية تحددها حساسية العين للألوان الموجودة في العمل الفني سواء المنسجمة والمختلفة لإعطاء حكم على مدى اشتراك أو ترابط بين لونين أو أكثر في أصل اللون ، ودرجة القيمة والنصوع الظاهري للون، و قيمة التشبع اللوني.

**الإيقاع :( Rhythm)**

الإيقاع مصطلح يقصد به تردد الحركة أو الكتل أو المساحات أو الألوان بصورة منتظمة غير آلية بحيث تجمع بين الوحدة، والترتيب، والتغير على نحو متماثل أو مختلف أو متقارب أو متباعد بحيث يفصل بين كل وحدة، وأخرى مسافات تعرف بالفترات(الفواصل)، ويعتبر الإيقاع أحد العناصر الأساسية في التصميم (التكوين) الذي يجعل عين المشاهد تتنقل (تتحرك) بطريقة موقعة، ومكررة سواء على الخطوط أو الأشكال أو الألوان وغيرها من العناصر الموجودة في العمل الفني.

**الإيقاع الرتيب :(Even Rhythm )**

هو الإيقاع الذي تتشابه فيه الأشكال، والأحجام، والكتل في جميع أوجهها، وأوضاعها، وتتكرر على نحو آلي طبق بعضها البعض، مما يؤدي هذا التطابق التام، والمنتظم إلى الشعور بالممل ، والرتابة في التصميم أو التكوين العام.

**التأثير :(Impression )**

هو الأثر المادي أو الحسي أو البصري الذي يتركه الفنان على سطح عمله الفني، والذي يمكن للعين المجردة أن تدركه بصرياً مما يولد مشاعر وجدانية في داخله فيميل تجاه، وهذا الأثر قد يتشكل بفعل طبقات لونية أو بالملامس السطحية المتعددة أو توظيف الخامات المتنوعة أو اللجوء إلى أساليب وتقنيات معينة والتي ربما تحدث تأثير سطحي على سطح العمل سواء كان ذلك على سطح لوحة فنية ذات بعدين أو على سطح عمل مجسم ثلاثي الأبعاد.

**التخطيط الأولي (الرسوم التحضيرية) :(Sketch )**

هي الرسوم أو الدراسات الأولية التي يرسمها الفنان بصورة خاطفة ، وسريعة وعلى نحو يتسم بالبساطة، والتلقائية من أجل تخطيط أو إعداد العمل الفني على مستوى أكبر حجماً فيما بعد، فقد تشمل هذه الرسوم التخطيطية العمل الفني كله أ و جزئية منه أو تتناول أجزاء تفصيلية محدودة منه، وتعد هذه الرسوم التحضيرية بالغة الأهمية كونها مجال لترجمة الأفكار، والانطباعات الذاتية، ومجال لتفريغ الشحنات الانفعالية الداخلية من خلال التعبير الفني، ووسيلة لتنمية الخبرة العملية، وإثراء الرؤية الفنية، وتوضيح التطورات والخطوات، والإجراءات المختلفة.

**التذوق الجمالي :(Aesthetics Appreciation )**

هو وصول الفرد المتذوق إلى مرحلة متكاملة من الإدراك الحسي المرهف، والبصيرة الواعية ، والمتأملة، والمتفكرة في مواطن الجمال في الكون والطبيعة، والأشياء في بيئتنا والموجودات من حولنا، من الناحية الجمالية والفنية وعدم الاقتصار على النواحي المادية والعضوية في مكوناتها.

**التذوق الفني : (Appreciation)**

هو علم لتشكيل السلوك الإنساني جمالياً، ومعرفياً، عن طريق الفن ومجال ممارسة وتثقيف، لتنمية المفاهيم الجمالية، والفنية، وصقل الحساسية الجمالية، وتنمية الإدراك البصري، والمفاهيم الإدراكية المرتبطة بالإبداع، والابتكار، والاختراع، كما أن التذوق الفني في حقيقته يعتبر عملية اتصال أو ملاءمة بين طرفين: الطرف الأول هو الفنان ممثلاً في أعماله الفنية ، والطرف الثاني هو المستمتع الذي ينظر إلى هذه الأعمال، ويحاول إن يستمتع به.

**التشكيل المجسم :(Modeling )**

المجسم هو الشيء الذي لـه حجم ويعبر عنه بالإسقاط في أبعاد الفراغ الثلاثة، وقد يكون المجسم أما صلداً كما في خامة الحجر أو مجسم مفرغاً كما في خامة الفخار والخزف وغيره، أما فن التشكيل المجسم فهو فن ذو ثلاثة أبعاد، تشكل (تجسم ) فيه الخامات كالخشب، والطين، والصلصال، والزجاج، والشمع، والحجر، والبرونز، والحديد، وما إلى ذلك، سواء بالنحت أو بالصب بالقوالب أو بالسبك أو بالبناء (التجميع).

**التصميم :(Design)**

التصميم هو تلك العملية الإبداعية المنظمة لتخطيط لشيء ما أو عمله، وإنشائه بطريقة تحقق التكامل من الناحية الوظيفية والنفعية والجمالية، وإشباع حاجة الإنسان ومتطلباته الضرورية، وهو حصيلة للقدرات المتمثلة في الذكاء والقدرات الفنية معا.

**التصوير الجداري : (Mural Painting)**

الجدارية كلمة لاتينية الأصل وتعني الحائط، هو مصطلح يطلق على العمل التشكيلي (التصويري) الذي ينفذ مباشرة على مساحات كبيرة من سطح الجدران الجانبية، والأسقف وبعض الأعمدة والأقواس، وغيرها من الأسطح المتعددة للعناصر المعمارية، من خلال الفنان (المصور) بتقنية الألوان الزيتية أو بأي وسيلة أخرى .

**التعبير الجمالي :)Aesthetic Expression( **

هو مصطلح يطلق على كل نتاج فني يقوم به الفنان أياً كان نوعه أو مجاله أو أسلوبه الذي ينتمي أليه، بحيث يكون العمل الفني في مجمله يعبر عن موضوع وفكرة ومضمون بصورة جمالية، ونابعة من نفس الفنان ومشاعره، وعواطفه.

**التعبير الذاتي : (Self-Expression )**

هو التعبير الفني المدفوع من داخل الفنان نفسه تلقائياً، وليس من مؤثر أو عامل خارجي يدفعه لذلك، إن حاجة التعبير عن الذات أمر تفرضه الرغبة الملحة في التنفيس عن المشاعر، والأحاسيس الإنسانية، والانفعالات الداخلية، ووالأفكار المكبوتة لديه، وإشباع، وتحقيق رغباته النفسية، وحاجاته الاجتماعية، وبذلك يجد الفنان أو الطفل مدفوعاً إلى الرسم ، ولتصوير ، والتشكيل المجسم، و ما إلى ذلك من أنواع التعبير الفني.

**التعبير الفني : (Artistic Expression )**

يعرف التعبير الفني بأنه كل ما يرسمه الفنان أو الطفل أو غيره، و يعكس من خلاله حقيقة ما يدور في نفسه من المشاعر، والأحاسيس، والانفعال والأفكار، والمشاكل، بأية وسائط مادية مثل (خامات، وأدوات، وألوان، وخطوط، والأشكال وغيرها)، وعلى أي سطح كان، سواء كان ذلك في أعمال ذا بعدين أو ثلاثي الأبعاد .

**التكرار : (Repetition )**

هو إيجاد نمط من متعدد في الفكرة أو الأسلوب أو الشكل أو اللون أو الخط وما إلى ذلك، في أرجاء العمل أو في معظم أعماله جميعها.

**التكوين : (Composition )**

التكوين في الفنون التشكيلية هو عبارة عن مجموعة من العناصر والأسس الفنية التي تتجمع لتشكل في الأخير الموضوع الفني أو التكوين العام للعمل الفني التشكيلي، وهذه العناصر والأسس تتكون من

النقاط والخطوط، والأشكال، والأحجام، والملامس، والألوان، والقيم الفنية، والحركة، والإيقاع، والتوازن، والوحدة، والتضاد والتقابل، والتأكيد، وغيرها.

**التماثل :(Symmetry )**

هو التكرار في الأشكال، والعناصر بنفس الحجم، وبنفس التطابق في الأوضاع بعضها على بعض في نصفي الصورة، وهذا التماثل قد يشعر الرائي بالملل، والسآمة أنه أقل قيمة فنية من التوازن الفني، ويناسب هذا التماثل الموضوعات الزخرفية، وفي مجالات فنون العمارة، وفي الموضوعات الوقورة المحافظة، والنبيلة

**التنظيم (النظام):( Arrangement)**

في اللغة (نظم الأشياء) ألفها، وضم بعضها إلى بعض، والتنظيم في الفن هو طريقة وضع، وصف، ورصف، ولصق الأشكال، والقطع، والوحدات، والزخارف في التكوين أو التصميم وفق نظام معين، وعلى نحو متآلف، ومتناسق، ومتسق، متساوي، والفن في جملته يقوم على أساس النظام، والترتيب في كل شئ سواء في الأفكار أو التخطيط أوفي الخطوات الإجرائية التي يتخذها الفنان خيال الفكرة الفنية أوفي أثناء الشروع في تنفيذ العمل أو في استخدام الأدوات، والمعدات أوفي عرض الأعمال الفنية على الجمهور، غيرها من الأمور.

**ثلاثي الأبعاد :( Three Dimensional)**

مصطلح يطلق على الأشكال المجسمة بالنحت أو التشكيل المجسم بالخامات في الأشغال الفنية الأخرى التي يبرز فيها الطول، والعرض، والعمق سواء كانت خامة منحوتة أو مشكلة، وتتضمن هذه الأشكال المجسمة على الفكرة الأساسية، و الحجوم، والأشكال، والارتفاعات، والفراغات، والملامس، كما أنه يطلق على الصور واللوحات المسطحة التي تبرز فيها التجسيم الثلاثي من خلال الظل، والنور، والمنظور، والمسافة مما يجعل الأشكال تبدو مجسمة

**الخبرة الفنية : (Artistic Experience)**

الخبرة الفنية تأتي نتاج لسلسة من العمليات والنشاطات الذهنية، والعقلية والعضلية وغيرها سواء من خلال الإطلاع والقراءة المستمرة في تاريخ الفن وفي الأساليب الاتجاهات القديمة، والمعاصرة ، والرؤى الفلسفية والجمالية أومن الممارسة التطبيقية العملية للفن بكل مجالاته الفنية قدر الإمكان أومن خلال محاولة تذوق، و نقد الكثير من الأعمال الفنية أومن خلال السعي الحثيث لإجراء العديد من التجارب المبتكرة في مجال الفن.

**الخداع البصرية :( Optical Illusions)**

الخداع البصري هو أحد الأساليب الفنية الحديثة في الفن الذي يعتمد على ابتكار الظواهر المرئية الخداعية التي تؤثر على مداركنا البصرية والحسية من خلال إيجاد أشكال هندسية مركبة ذات حدود حادة مثل المربعات والمستطيلات وغيرها أو إيجاد أشكال غير مألوفة في على خلاف خبرتنا البصرية السابقة، أو إيجاد تصميمات خيالية غريبة واستخدام الألوان المتضادة ذات اللونين مثل اللون الأبيض، والأسود أو من خلال مجموعة من الألوان المتعددة، أو الخطوط المستقيمة، والمتموجة، والمتداخلة مع بعضها أو من الرسوم الثابتة، والمتحركة ذات البعدين، أو ثلاثة أبعاد.

**الخط الخارجي : ( Outline)**

هو الخط الذي يحيط الأشكال، والرسوم بخط خارجي المسمى بخط المحيط (**Outline**s) من غير تضليل أو إبراز التفاصيل الدقيقة، وقد لجأ إليه الفنان الحجري في داخل كهفه، والفنان في عصر الحضارات الفنية، وكذلك لجأ إليه الفنان المعاصر لوضع الرسوم التخطيطية (التحضيرية) لعمله الفني قبل الشروع في تنفيذه.

**الخلفية : (Background)**

الخلفية (الأرضية) هي ذلك الجزء المهم المسطح ( الفارغ) الذي يغطي مساحة من العمل الفني سواء كانت صغيرة أو كبيرة، والخلفية تقوم بدور بارز في العمل الفني من خلال إبراز الأشكال، والعناصر الفنية التي تقع أمامها إلى الأمام، وإلى عين الرائي، ولكي نرى هذه الأشكال سواء كانت هندسية أو طبيعية أو عضوية ونحوه لا بد تكون ذات ألوان ناصعة، وجذابة، وقوية، وتفاصيل أشكالها، وخطوطها

واضحة للرائي حتى لا تضيع معالم شكله مع الخلفية، وأما الخلفية لا بد أن ألونها خافتة أو ألوانها محدودة، وقليلة التفاصيل .

**الذاتية : (Subjectivity)**

هي النزعة الفردية الداخلية التي تقود الفنان للتعبير عن مضامين أفكاره، وخلجات نفسه، والتنفيس عن مشاعره، وأحاسيسه الإنسانية، وانفعالاته النفسية ليعوض انعدام توازنه في الواقع الراهن، أو لشعوره لمؤثر خارجي يجري في الحياة العامة، سواء من خلال الأشكال المسطحة أو بالأشكال المجسمة ذات الملامس المتعددة، والأبعاد والأحجام المختلفة

**الراسي :( Vertical)**

هو أحد أنواع الخطوط التي توجد في بعض التكوينات والتصاميم وتتخذ الاتجاه العمودي أو المسار الرأسي في العمل الفني، وتعتبر الخطوط الراسية قيمة جوهرية في الفن فهي تعبر عن الاستقرار، والتسطيح في الأشكال، والخطوط، وتلعب دوراً بارزاً في إثارة الإحساس بالتوازن بين تلاقي قوى الخطوط الرأسية، والخطوط الأفقية في اتجاهين مختلفين، إذ توحي لنا من خلال إدراكنا البصري للخطوط الرأسية بمعاني العظمة، والعودة، والصرامة، والحِدة، والإحساس بالشموخ، والتسامي، والسمو، والرفعة، والإباء.

**الرمز :( Symbol)**

يقصد به الشكل الذي يدل على شئ ما. لـه وجود قائم بذاته، ويمثل حقيقته، ويحل محله، ويقوم مقامه، والرمز في الفن يكون متميزاً عما يشبه من الأشياء، والأشكال، والموضوعات، فقد يحمل الرمز عدة معاني فهو إما يدُل كإشارة إيحائية على غيره أو قد تدل الرموز المجردة في عمل ما إلى إيحاءات حسية مدركة كرمز الميزان وهو إيحاء للعدالة، ورمز الحمامة وهو إيحاء للسلام وهكذا أو قد يتضمن رمز ما على عدة إيحاءات متعددة من التصورات، والمفاهيم مجردة، ويحتاج لفهم الرمز إلى مجموعة من العمليات ذهنية الموسعة في التفكير المنطقي الذي ينطوي على فهم المعنى المجرد لـه، وفهم الأشياء الحقيقية الملموسة التي يمثلها الرمز، وعلى فهم العلاقات المعاني، والحقائق، والدلالات الرمزية، وفهم مصطلحات الإيجاز، والاستعارة، والتشبيه، والمعاني المجردة .

**الرموز الفنية:( Art Symbols)**

هي تلخيص للفن بلغة أحاسيس الفنان، وأشكاله، وألوانة، وخطوطة، وملامسه التي استخدمها في عمله الفني ونحوه، والتي تعكس عقائده، وأفكاره، وتوجهاته، والعوامل الأساسية التي أدت لابتكاره هذا العمل.

**الشكل :( Form)**

أصل اللفظة لاتيني من لفظة (Forma) تعني الهيئة أو البناء أو التنظيم، ويعرف الشكل بأنه مساحة أو مجموعة مساحات تحيط بها خطوط لـه هيئة، وإطار عام محسوس، وقد يكون الشكل هندسياً ذا بعد واحد مسطح أو بعدين طول وعرض كما في الأشكال الهندسية كالمربع والمثلث والمستطيل وغيره أو ثلاثة أبعاد طول وعرض وعمق كالمكعب أو الهرم أو الاسطوانة أو المخروط.

**الشكلية: (Formalism )**

هي أحد النظريات التي ظهرت في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والتي تمحورت حول الخبرة الجمالية، وفلسفة الجمال، وعلى فكرة الاتجاه الجمالي في موضوعات الأعمال الفنية، وتوجيهه في مناهج الدراسية للفن، والتربية الفنية بشكل أساسي، وسبب تسمية النظرية الشكلية بهذا الاسم لأنها تتمحور حول الشكل والمظاهر الخارجية لـه في وضعه الطبيعي باعتباره الأساس الأول لفهم عناصر العمل الفني، وبذلك يسهل على التلاميذ عملية التذوق، والنقد الفني لـه.

**الصور الجانبية : (Profile Portrait)**

مصطلح يقصد به الوضع الجانبي الذي يتخذ على هيئة يظهر فيها الجسم البشري بوضع أمامي، وأما الرأس، والقدمين واليدين فيكون بصورة جانبية، وقد ظهر هذا الأسلوب في الرسومات الملونة، والنقوش المحفورة على جدران الكهوف، والمغاوير الجبلية في الفنون البدائية، وكذلك في عصور الحضارات ما بين النهرين، وكذلك في عصور الحضارة المصرية القديمة الذي يتمثل في الرسومات الجدرانية في داخل المعابد والقبور الجنائزية، وفي النقوش بنوعيها البارز، والغائر.

**الطبيعية : (Naturalism )**

الطبيعية هو أحد الاتجاهات الفنية التي اهتمت بتصوير بيئة الطبيعة، ومظاهرها الخارجية، وجاء هذا الاتجاه كرد فعل على الفنانين الذين تركز اهتمامهم على مواضيع التصوير التشخيصي، والمواضيع التاريخية والدينية، ومواضيع القضايا الإنسانية ، وتهمل مواضيع الحياة الطبيعية، وقد هدف فن الطبيعة من ذلك لاستخراج أسرار الجمال الكامن في الحياة الطبيعة، ولفتح المجال للفنان للتنفيس عن نفسه، وعن الشعور العاطفي تجاه تلك الطبيعة .

**الظلال : (Shadows )**

الظلال هي المنطقة الناشئة عكس جهة سقوط الضوء من أي مصدر ضوئي ثابت كان (طبيعي أو صناعي) على الأجسام، وتؤثر الظلال في الأعمال الفنية في الإحساس بالعمق الفراغي (البروز) من خلال القيم اللونية القاتمة، و كذلك الإحساس بالمسافة بين الجسم والظلال التي تشغلها على الجدار (المساحة)، وأيضاً تؤثر الظلال على الإحساس بالتجسيم في الأعمال الفنية ذات الأشكال الثنائية الأبعاد فمن خلال إضافة الظلال عليها ( التظليل) تتحول تلك الأشكال إلى أحجام ثلاثية الأبعاد.

**علم الجمال : (Aesthetics )**

يعتبر علم الجمال أحد فروع علم الفلسفة ويهتم هذا العلم بدراسة التذوق الفني ونظريات الجمال وشروطه، ومقاييسه، وإذا أدنا تعريف مصطلح علم الجمال فنجد أنه يعد من أصعب المصطلحات، حيث عجز الكثير من الفلاسفة، والباحثين، والفنانين، على تحديد مفهوم أو تعريف موحد لعلم الجمال، لكون مفهوم الجمال أصبح متداول بين الجميع، ويتعاملون معه كلٌ على حسب اختصاصه، ومن ضمن التعريفات في مجال الفن هو تفسير الظواهر الفنية، والتجربة الجمالية بواسطة العلوم الأخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ إلى غيره.

**الفكرة الفنية : (Artistic Idea )**

في اللغة تعرف ( الفكرة ) بالصورة الذهنية المرتسمة في العقل لأمر ما. وأيضاً ترتيب بعض ما يعلم ليصل به إلى مجهول، والفكرة الفنية هي الخيال الذي يراود مخيلة الفنان وتشغل تفكيره، وحواسه الذهنية نحو مشكلة فنية ما أو رغبة داخلية ملحة تفرضها حاجة التنفيس عن المشاعر والأحاسيس أو قضية

يعاني منها الفنان إزاء واقع مؤثر من جانب سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي أو نحوه، مما يضطره للتعبير وتفريغ الانفعال الداخلي على سطح العمل الفني ذو بعدين أو على الأشكال المجسم ذات الثلاثة أبعاد.

**الفن الغير موضوعي : (Non-Objective )**

هو الفن المجرد من الغرض (الرسالة ) الواضحة أو من الأسماء والعناوين، ويصعب على العين المشاهد تحديد معالم التكوين البنائي للعمل الفني أو للأشكال، والعناصر الفنية والألوان والخطوط الموجودة في العمل الفني ودلالاتها الرمزية أو محاولة ربطه بما هو موجود في الطبيعة على خلفيتنا الذهنية، والثقافية،لأنهم يعتمدون على رؤية فلسفية تقوم على أن الفن يحمل قيمة جمالية بغض النظر عن الموضوع (الفن لذات الفن).

**فن ما وراء الطبيعية (الميتافيزيقيا) :( Metaphysical Art)**

يعتبر فن الماورائية (فن الغرائبي) أو التخيلي أحد الاتجاهات الفنية التي مهدت لظهور الاتجاه السريالي بعد خمسة أعوام، وقد أسست هذه المدرسة عام 1910م في إيطاليا، وهو اتجاه فني يقوم على فلسفة التعبير الفني لما وراء الطبيعية (واقع يفوق الواقع) من خلال ما يرتبط بالمخيلة ولا وجود لـه في الواقع، من خلال تصوير الايهامي لعالم من الحلم أو عالم غريب غير مألوف عالم غريب خالي من أي نمط من أنماط الحياة أو الحركة، فالعناصر الفنية تبدو ساكنة غير متحركة، مما تثير في أنفسنا الشعور بالخوف، والوحشة، والقلق، والدهشة والعزلة والفراغ، وعادة ما تتضمن أعمالهم الفنية بعضاً من الرموز الضمنية أو المبهمة القريبة من اللغز في أشكالها المرئية .

**القيمة : (Value)**

يقصد بمصطلح القيمة غالباً القيم اللونية التي تتدرج من الفاتح ، والغامق في اللوحة الفنية. حيث يمكن الحصول على درجات من اللون الفاتح من خلال إضافة اللون الأبيض إلى لون معين نريده ويصبح بذلك قيمة لونية عالية، وعند الرغبة في الحصول على درجات من اللون القاتم يتم إضافة اللون الأسود إلى اللون الذي نريد تقتيمه ويكون بذلك قيمة لونية منخفضة.

**القيم الجمالية :( Aesthetic Values )**

مصطلح يقصد به النماذج المثلى التي من الممكن أن نقيس بها الأعمال الفنية الأخرى بما تحتويه من قيم جمالية من ناحية مثالية التكوين، وتطبيقه للقواعد، والقوانين الفنية ترابط العلاقات الخطية واللونية، وترابط الأشكال، وانسجامها مع بقية العناصر الفنية، والتوازن وغيرها من عناصر وأسس التكوين العام.

**المضمون : (Content )**

المضمون هي الرسالة التي يريد الفنان إيصالها للجمهور، والمتلقين سواء كانوا متذوقين أو أشخاص عاديين من خلال عمله الفني ( لوحة، قطعة نحت، خزف وغيره). سواء كانت هذه الرسالة ذاتية نابعة من الفنان نفسه أو موضوعية نابعة من المحيط الاجتماعي الذي يعيشه الفنان أو في داخل إطار الخصوصية الخاصة للفنان أو فرد من المجتمع أو في داخل إطار العمومية العامة للمجتمع والبيئة، والدولة والإقليم وغيره، أو كونها تحمل صفة لقضايا محلية ملحة أو قضايا دولية ضرورية، فمهما كانت الرسالة .

**المعيار الجمالي : (Aesthetic Criterion)**

هو المقياس الذي من خلاله نستطيع الحكم على الأعمال الفنية، والتقدير لها وفق طرق وأساليب وضوابط محددة، وقد قامت عدة دراسات نقدية لوضع معيار مناسب لجميع النقاد والمتذوقين والطلاب لتحليل الأعمال الفنية وإصدار الأحكام عليها من خلال عدة خطوات علمية.

**الملمس :( Texture )**

هو التعبير عن القيم، والخصائص السطحية للأشياء ، والمواد المختلفة ، والذي يمكن إدراكه والإحساس به من خلال حاسة اللمس (Touch) أو الإدراك البصري (Visual Perception) أو بهما معاً، وفي مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كما في فنون العمارة، وفنون النحت على الخامات المتعددة (من الطين أو الخشب أو الجص أو البرونز أو الحجر أو الرخام ... وغير ه ) فإنه عادة يرتبط بحاسة اللمس لإعطاء الإحساس المختلف في أوجه المتعددة للمجسم المنحوت، أما في الفنون الثنائية الأبعاد ( من رسوم التصميم أو الرسم الزيتي أو الرسم التشكيلي بأقلام الرصاص أو الفحم أو الأحبار ... ونحوه) .

**النظرية الشكلية (الجشتالت) : ( Gestalt Theory)**

(الجشتالت) كلمة ألمانية الأصل وتعنى الشكل. وهي أحد النظريات النفسية في السيكولوجية التي ظهرت في أوائل العشرين في عام 1912م وفي ألمانيا، وقد عرفت هذه النظرية في بدايتها باسم (مدرسة الجشتالت) أو المدرسة الكلية، هي تقوم على أساس النظرة (الرؤية) الشاملة، والكلية للشكل أو لمجموعة من ( الأشكال أ والأشياء أو الصور... ) المرئية بواسطة الإدراك البصري بالعين المجردة ليتم إدراكها بالعقل البشري فتحدث الاستثارة المرئية، وليس الاعتماد على الجزئية المركبة التي تحتويها لك الأشياء، بمعنى أن ننظر إلى الكل، ومن ثم إلى الجزء أو التحليل المجزأ لذلك الشكل.

**النمط (طراز) : ( Type)**

مصطلح عام يطلق على الطابع التعبيري المميز الذي يعكس الخبرة الشاملة للفرد أو الفنان أو الطفل بكل مقوماتها، وكما أن النمط (الطراز) من المظاهر المميزة التي تميز بين الأشكال، والأساليب، والأنواع، والطرق، والأصناف الفنية التي اتسمت بها فنون الحضارات القديمة في شتى مجالات أو فنون الاتجاهات الفنية الحديثة، والمعاصرة أو فنون الأطفال وما إلى ذلك.

**الوحدة (تآلف) : ( Unity)**

الوحدة في العمل الفني هو نظام خاص من العلاقات الفنية من الألوان، والخطوط، والأشكال وغيره التي تعمل على ترابط، وتماسك سواء المكونات العامة أو أجزاء التفصيلية في العمل الفني على نحو متسق، ومتحد، ومنسجم، ومتآلف ضمن منظومة واحدة، والوحدة تعد أحد الأسس الأساسية في التكوين أو التصميم، وتحقيقها في أي عمل فني يعد أحد المتطلبات الرئيسية لإنجاحه من الناحية الجمالية، وكما أنها تمنحنا الإحساس بالكمال فيه.

# الدراسات السابقة

1/ دراسة زكية عبد السلام خليل

بعنوان (**دراسة نقدية وتحليلية لاعمال النحات عبده عثمان عطا الفضيل** )

أجريت هذه الدراسة بجامعة السودان - كلية الفنون قسم النحت فبراير 2016م حيث هدف الدراسة لتحليل أعمال النحات عبده عثمان، ومعرفة أثر أعمال النحات عبده عثمان على مسار الحركة التشكيلية فى السودان ، وتوثيق أعمال الفنان وتطبيقها للإستفادة منها فى مجالات جديدة، يستفاد منها فى ابتكار اعمال جديدة وتجديد التجارب السابقة واستيحاء افكار متميزة، ومحاولة تطوير إسلوب البحث فى أعمال نحتية بإستلهام بعض ملامحها.

**ومن أهم نتائج الدراسة:**

1/ لاتقل الحركة التشكيلية فى السودان وفنانوها من ناحية جودتها ومستواها عن مثيلاتها فى العالم .

2/ تعدد الأساليب المستخدمة لفن النحت حيث أدرك النحات الأسس البنائية والمعالجات التشكيلية لكثير من الخامات لتلائم كل تصميم والموضوع وقام بإبتكار الكثير من الأعمال وبتلك الأعمال القيمة يمكن القول أن أعمال الفنان هى أعمال عالمية.

3/ إستطاع النحات إستخدام مواد وقام بتطويرها ذلك لتوفر الالات الحديثة وفهنا جمع النحات بين أعمال النحاتين القدماء والنحاتين المعاصرين، للبيئة والخامة أثر فعال فى توجيه النحات وإختيار عناصر تصميمه بل حتى الموضوعات التى تناولها.

اجريت هذه الدراسة بهدف لتحليل نقد أعمال النحات عبده عثمان عطا الفضيل وتوثيق لأعماله، و تختلف عن موضوع الدراسة الحالية من حيث المضمون، إلا أن الدراستان تلتقيان فى موضوع تحليل أعمال النحات عبده عثمان عطا الفضيل وتوثيق لأعماله، وقد أستفاد الدارس من المعلومات الموجودة فى هذه الدراسة وخاصة لتوثيق بعض الأعمال ومعرفة هوية بعض اعمال الفنان التى رصدها الدارس فيها وهى ذات علاقة وطيدة بموضوع الدراسة الحالية. كذلك لم تتطرق الدراسة الى الأساليب والتقنيات والخامات الحديثة المستخدمة التى يستخدمها الفنان وفكره وفلسفته، والتعرف على مادة الفكر والثقافة الحديثة فى البحث عن الهوية والخصوصية وعلى معرفة المؤثرات الأسلوبية والفلسفية للفن الحديث على

حضارات من حوله والتعرف على تأثير الإتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت الحديث فى السودان كما تناولتها الدراسة الحالية. كما أنها لم تتطرق للنحاتين آخرون وأعمالهم بصورة شخصية. حيث تناولت مجموعة من أعمال النحات عبده عثمان وناقشت بعض أعماله وحللتها تحليلاً دقيقاً

2/ عفاف عوض الكريم على عمر

بعنوان **( النحت فى منطقة الخرطوم فى الفترة 1956م 2006م)** .

أجريت هذه الدراسة بجامعة السودان - كلية الفنون قسم النحت فبراير 2006م حيث هدف الدراسة معرفة تاريخ النحت منذ الأستقلال ولنصف قرن وفهم الثقافة السودانية وتركيبها ومعرفة ملامحها الشخصية من خلال النحت، خلق قاعدة فنية يمكن للباحث فى هذا المجال الأعتماد عليها فى دراسة تطوير الثقافة السودانية **ومن أهم نتائج الدراسة :**

- وجود النحت فى منطقة الخرطوم ولكنه تأرجح بين الإزدهار والأضمحلال.
- تأثير النحات فى منطقة الخرطوم بالتراث والسمات الجمالية المحلية.
- تعدد الأساليب المستخدمة لفن النحت بمنطقة الخرطوم .

هذه الدراسة شملت منطقة الخرطوم و تختلف عن موضوع الدراسة الحالية من حيث الحدود الزمانية، إلا أن الدراستان تلتقيان فى موضوع النحت فى السودان، وقد أستفاد الباحث من المعلومات الموجودة فى هذه الدراسة وخاصة الإتجاهات الفكرية التى رصدها الباحث فيها وهى ذات علاقة وطيدة بموضوع الدراسة الحالية. كذلك لم تتطرق الدراسة الى الأساليب والتقنيات الحديثة المستخدمة فى فن النحت كما تناولتها الدراسة الحالية. كما أنها لم تتطرق للنحاتين وأعمالهم بصورة شخصية. حيث تناولت مجموعة من النحاتين الذين يمارسون النحت فى منطقة الدراسة وناقشت بعض أعمالهم وحللتها واستخلصت فى كل ذلك وجود ممارسة النحت فى منطقة الخرطوم. كما أنها وثقت لأعمال النحت والنحاتين لحقب مختلفة بالمنطقة.

عليه خلافاً ماجاء فى تلك الدراسات فإن الدراسة الحالية أهتمت بدراسة إنعكاسات الإتجات الفنية الحديثة على فن النحت فى السودان، وحصر وتحليل لبعض الأعمال المختارة لنحاتين عالميين ومحليين لذا أرجو ان تكون هذه الدراسة اضافة حقيقية لفن النحت الحديث فى السودان وكلية الفنون .

## الفصل الثانى / الإطار النظرى للدراسة

### المبحث الأول : تعريف الفن والنحت والتكوين فى العمل الفنى

**معنى الفن في اللغة العربية:**

الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جملا كانت خبراً او منفعة فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سميي بالفن الجميل وإذا كانت لتحقيق الخبرسمي بفن الأخلاق وإذا كانت الغاية هي تحقيق المنفعة سمى بفن الصناعة وعلى ذلك المعنى فان كلمة فن اختلط فيها معنى الجمال بالأخلاق بالحرفة ولاتحددها الغاية المنوطة بها (رمضان الصباغ،1998م،11).

**معنى الفن حديثاً :**

أما معنى الفن فى الفكر المعاصر فهو يغاير معناة القديم وإن تعددت معانية ومدلولاتة والآراء الكثيرة التى يصعب حصرها فى معرفة طبيعته وخصائصه فهنالك من يقول: (إن الفن هو ارتباط بالمجتمع والبيئة بحيث لا يتجزأ عنها، فيعبر عنها ككل وإن الفنان جزء فقط ). وكذلك (الفن فى عصرنا الحديث هو عبارة عن كل محاولة يبدعها الإنسان بحيث تتوفر فيها شروط الجمال والإبداع ) (دنيا أحمد نفادى، 2008م، 18-19).

**معنى الفن عند الفلاسفة:**

من أكثر التعريفات شيوعا التي وردت كمحاولة لتعريف الفن:

عرف الفن بأنه متعة استطيقية أو جمالية،أوانه مقدرة الإنسان على امداد نفسة بلذة قائمة على الوهم ودون أن يكون له غرض شعوري يرمى إليه سوى المتعة المباشرة، أوهو ضرب من النشاط البشرى الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفة إلى الآخرين. فقد كان الفن من وجهه نظر (رودان) يتمثل بالعاطفة لكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان وبدون المهارة اليدوية لابد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة حائرة مشلولة (محمد سعد حسان، وآخرون،2005 م، 18).

قد تصدر عن الفنانين بعض المقولات الفنية عن الفن فيقول:

(هو تلك الغارة من الصور التي شنها الخيال على الواقع ) (الفن هو إدراك عاطفي للحقيقة ) أو (هو تلك الدهشة التي تعتريك وتسيطر عليك ) ( سناء خضر،2004م، 36)

الفن هو قدرة الفنان على نقل افكارة أو مشاعره للجمهور بحيث يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التى لولا الفنان ماكان له أن يكتسبها. أو هو نشاط عقلى يوجهه العاطفة، أنه خطة بنائية فى الصياغة والتشكيل والتنظيم، تعبير بالرموز الفنية عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية (عبد المنعم أحمد البشير، 2006م، 7-8 ).

**النحت فى أصل اللغة:**

هو النشر والبرى والقطع، يقال: نحت النجار الخشب والعود إذا براه وهذب سطوحه.ومثله فى الحجارة والجبال. قال تعالى: ( وتنحتون من الجبال بيوتاً فارهين ).(الشعراء)،الآية (149).

**تعريف النحت فى الإصطلاح:**

هو الأعمال الفنية المجسمة ذات الثلاثة أبعاد التى تعتمد على الشكل والفراغات والحجوم و أنواع الأسطح المختلفة وخصائصها الملمسية واللونية فى إبراز الأفكار التعبيرية المختلفة عن طريق الخامات المتنوعة، فينتج لنا الفرصة للمتعة الفنية بما تتضمنه من قيم جمالية(هربرت ريد، 1989م،56).

هو إخراج الكتلة النحتية بأبعادها الثلاثة، أي معالجة الكتلة من جميع زواياها لتأخذ حيزاً دائماً أو مؤقتاً فى الفراغ ( عبد الرحمن المصري، شوقي شوكينى،1990 م،51-52 ).

لذلك فهو فن يتعامل مع الكتل و الفراغات والأحجام، والتمثال أول أهم شروطة إن يكون له كتلة مجسمه . فهو يختلف عن فنون الرسم والحفر والتصوير فى أن تلك مسطحه تحقق التجسيم عن طريق البصر بالظل والنور والمنظور. أما النحت فهو يتعامل مع التجسيم تعاملا ًمباشراً(ثروت عكاشة،1993م، 38-40)

**يتحقق النحت بمظهرين:**

أ/ النحت المجسم وفيه يكون العمل النحتي محاطاً بالفراغ من كل الزوايا. كتلة بالفراغ يمكن لمسها والإلتفاف حولها.

ب/ الجدارية: ( النحت البارز والنحت الغائر)

وهى طرح العمل الفني على سطح مستو ويكون العمل به بطرق خاصة، منها ما يكون بإبراز الموضوع عن سطح الخلفية ويسمى بالنحت البارز وما يكون محفوراً للداخل فى سطح الخلفية ويعرف بالنحت الغائر( عبد الرحمن المصري، شوقي شوكيني،1990م، 51-52).

**هنالك ثلاثة أنواع من النحت على السطوح المنبسطة:**

الأول: هو النحت شديد البروز، وفيه تتخذ العناصر والمشخصات شكلاً يكاد يقترب من التجسيم الكامل للعناصر، وإن كان يلتصق بالسطح المنبسط الذي يضم هذه العناصر ويربط بينها.

الثاني :- النحت البارز الذي تبدو فيه الأشكال كما لو كانت رسماً على السطح ولكنها ترتفع عنه بطريقة متدرجة بما لا يزيد عن بوصه واحده، ويعالج تشكيل عناصر النحت البارز باستدارات وانحناءات تجعلها تبدو للناظر كما كانت كاملة الاستدارة.

الثالث:النحت الغائر، وفيه يبدو السطح الخلفي وراء الأشكال والعناصر مرتفعاً وقد يزيد أو يساوى أعلى مستوى تصل إليه تلك العناصر. ويمكن تمييزه بسهولة بواسطة ذلك القطع الرأسي عند مناطق إتصال النحت بالخلفية المرتفعة بينما تتدرج الأشكال فى استدارتها لتبدو مجسمة (ثروت عكاشة، 1993م،38-40).

**أذن النحت لا يخرج عن الأنواع الآتية:**

1/ نحت مستدير كامل التجسيم كالتمثال.

2/ نحت بارز ترتفع وحداته عن مستوى السطح المنبسط أفقيا أو القائم راسياً.

3/ نحت غائر تغوص عناصر وحداته وبخاصة حدودها الخارجية مسافة تختلف فى عمقها (محمود النبوي الشال، وآخرون،1983م، 133.).

**أنواع النحت:**

- **النحت المباشر:**

ينفذ بطريقة الحفر على خامات مختلفة في درجة صلابتها (حجر كلسي، جبس، رخام، بازلت أسود، خشب...) وبالاستعانة بأدوات معينة (ازميل، مطرقة، قدوم،...) يكون لها تأثيرها على سطوح تلك الخامات لإخراج التصميم المطلوب عليها، سواء كانت صورة بشرية أو حيوانية، أو زخرفة نباتية أو هندسية، أو كتابات ...وهذا هو الأسلوب الذي عرفه الانسان منذ القدم ولا يزال يمارسه في عصرنا الحاضر.

- **النحـــــــت غيـــــــر المباشـــــــر**: وهـــــــو علـــــــى ثلاثـــــــة أنـــــــواع:

**1- طريقة الصب: (cast):**

عن طريق بناء النموذج النحتي من خامة الطين أو الشمع أو البلاستيك واستخراج نسخة أو مجموعة نسخ له من خلال عمل القوالب الازمة لذلك، (وهناك نوعان من القوالب: القالب الهالك ويستخدم في إنتاج نسخة واحدة،والقالب الدائم ونحصل بواسطته على نسخ عديدة). يمكن استخدام العديد من المواد في عمل النسخ كالجبس والأسمنت والبلاستيك والمعادن ومن اهمها البرونز والذهب ومواد أخرى كثيرة.

**2- طريقة البناء المباشر:**

والتي تتمثل بإعداد هيكل مناسب للتصميم المطلوب ويتم وضع طبقات من المواد المختلفة عليه ثم القيام بعملية التعديل بواسطة الحذف والإضافة. وباستخدام أدوات تخص المادة المتناولة.

**3- طريقة التشكيل والتركيب**:

طريقة التركيب النحتي والتجميع للمواد المتنوعة الحديثة وباستخدام مختلف الوسائل والأساليب والتقنيات المتطورة في إنجاز تصميمات العمل الفني النحتية والتي يمكن أن تساعد جميعها في تنفيذ تلك الأعمال بمختلف المقاسات والأحجام وبأقل جهد ممكن، وهي ما تميز به النحت في القرن العشرين عموماً وبشكل واسع والذي يؤكد فيه الفنان على الكتلة والفضاء والسطح وإبراز عنصر الحركة وقوة الخطوط الخارجية للشكل بما يتناسب ونوع المادة المستخدمة. (أفضل تسمية الفضاء space عند ذكر النحت عن الفراغ الذي يمكن أن يوحي بالوقت الحر free time) أحمد النتشرى (www.accessart.org.uk)

**استخدامات فن النحت:**

يستخدم فن النحت منذ قديم الزمان بأغراض عديدة :

1- كغرض تذكاري وتخليدي .

2 - كغرض تاريخي .

3 - كغرض ديني

4- كغرض جمالى

# التكوين فى العمل الفنى

## تعريف العمل الفنى :

هنالك تعاريف كثيرة ومتعددة يقول، هو مايخرجة الإنسان من عالم الخيال الى عالم الحس ليحدث فى النفس طرباً وإعجاباً وتأثيراً بالجمال، يقول هو إعادة تنظيم التأثيرات والإصطلاحية بشكل يكشف عن قيمتها المميزة للإحساس أو الإنفعال ( ابوصالح الألفى – بدون تاريخ ،12). ويمكن تعريفة بانه صياغة مبتكرة لعناصر شكلية فى كل متسق ينقل رسالة جمالية تحقق متعة لدى متلقيه (محمد عبدالرحمن حسن، 2016م، 3).

والعمل الفني هو لغة حوار عالمية بين الفنان والمتذوق لعملة الفني وحتى نستطيع كمتذوقين فهم رسالة الفنان عبر عملة الفني لا بد لنا من الإلمام بأبجديات هذه اللغة حتى نستطيع تحليل العمل الفني لا بد ايضا من فهم تكوين هذا العملوالتكوين الفني هو ترتيب لدوافع الفنان في شكل من الاشكال، والملائمة بين دوافع الفنان والشكل هو مقياس نجاح العمل الفنى ويعتمد العمل الفني على طبيعة الخامة، وعناصر التصميم واسسة حتى يؤثر في المشاهد والعمل الفنى ليس مصادفة، إنما هو عمل ناتج عن عمل فكرة منطقية متحدة مع رؤية الذاتية و إحساسه وتفاعلة أو هو عبارة عن تجربة تحقق فى ذهن الفنان ويلجأ الفنان الى إخراج هذه التجربة وتجسيمها فى عمل خارجى. ويلجأ الفنان الى تجسيم هذه التجربة لمزيد من المعايشة مع تجربتة ونقلها بشكل ناضج منتظم الى الجمهور، ويمكن أن نقول إن العمل الفنى عبارة عن، تجربة ذهنية + تجسيم هذه التجربة. أو هو تعبير عن معنى أو انفعال أو أثارة يحسها الفنان فى عقله الباطن، ويترجمها بأسلوب يتوفر فيه البحث عن صيغ وعلاقات يفترض أن تكون جمالية لها وحدتها وطابعها المميز(عبد المنعم أحمد البشير ،2006م،12).

## سمات العمل الفنى :-

يتميز العمل الفنى الناجح من ثلاثة أسس هى :-

1/ الإبتكار

2/ الأصالة

3/ الإرتباط بالبيئة والحداثة

1/ **الإبتكار :-**

إن العمل الفنى الذى ينتجة الفنان تكون له صفات وخواص خاصة تسير إدراك ملامحة كشخصية متميزة، والفنان يعكس إنفعالاتة الذاتية فى قالب فنى يحمل تجربتة ووجهة نظرة ومستوى ثقافتة ،الأمر الذى يظهر تفوقة وتميزة ومهاراتة وإتجاهاتة الفنية. أن الأعمال الفنية التى يكون من ورائها فكر جاد وناضج لابد من تثير فى النفوس إحساساً معنياً يكون لاصقاً بذاكرتها، وهذه الأعمال تتميز دائماً بالمفردة والتميز .

2/ **الأصالة : -**

تمثل الأصالة حلقة من حلقات الحضارة، وهى أقرب ماتكون الى الوجدان وأقدر على إقتحام المشاعر وتتمتع دائماً بالصدق، وهى ضد التقليد، وهى تعنى أن الأفكار تتبع من ذاتية الفنان وتنتمى إليه وتعبر عن طابعة وشخصيتة وبيئتة.

- هى تستمد أسسها من تراث الشعوب حيث تتسم الأعمال الفنية الأصلية السمة الروحية.
- والأصالة هى السمة التى تميز العمل الفنى الإبتكارى، وهى تطلق على ما يتميز بتطبيق القيم والمبادى الجمالية فى العمل الفنى، وايضاً مايتبع المقاييس و الأسس المتعارف عليها فى مجال الفن.
- إن الأصالة تعنى القدره على إنتاج الأفكار غير الشائعة والمألوفة، وهى قيمة الأفكار ونوعيتها وتميزها .

يقول الناقد ( هربربت ريد ) عن الفنان الأصيل: إن الفنان الأصيل عندما يواجه منظراً ،ويريد أن يعبر عنه فإنه لاينبغى أن يصف الموضوع أو ينقل حقيقته المرئيه للأخريين .ولكن لاينبغى أن يخبرنا عنه بشىء ما، أو يكون شعوراً أو إنفعالاً لايحسة غيرة، أو ربما يكون رؤية جديدة لعالم جديد.

3/ **الإرتباط بالبيئة والحداثة :-**

البيئة هى المناخ الذى يؤثر على نجاح العمل الفنى، وهى المرآة التى تعكس كل المؤثرات التى يتأثر بها الفنان، وهى المرجع بالنسبة للفنان، مصدر إلهامه، يتشرب فيها أفكارة، وهى التى تشجع الفنان للإبتكار والإبداع. والحداثة هى اتعبير عن روح العصر الذى يعيش فيه الفنان وبدون الأصالة والحداثة لايوجد إبداع ( عبد المنعم أحمد البشير، 2006م ، 13-14) .

## الأسس العلمية فى بناء العمل الفنى :-

لبناء العمل الفنى بناءً متكاملاً، وهنالك أيضاً اساساً علمية تساعد فى إبراز هذا التكامل، حتى يخرج العمل الفنى بالصورة المثلى .. وهذه الأسس هى :-

1/ الفكرة

2/ الموضوع

3/ الخامة

4/ الوظيفة

5/ الأسلوب

1/ **الفكرة: -**

تعتمد فكرة العمل الفنى على العمل الإبتكارى الذى يقوم الفنان من وضع تصورات وتخيلات الفكرة بما يتناسب من النواحى الفنية التى سوف يتم بها إخراج العمل الفنى. ولابد للفكرة أن تكون متفردة تحمل فى طياتها الجديدة دائماً ، فالعمل المكرر المعتاد ليس فى مقدورة جذب المشاهد والفكرة الإبداعية هى الأساس.

2/ **الموضوع : -**

فهو يرتبط بفكرة بناء العمل الفنى إرتباطاً وثيقاً، فالموضوع يضيغ الفكرة صياغة جيدة. والموضوع هو مايمثلة العمل الفنى من مضامين أو قضية أو ظاهرة أو معنى أو رمز يحمل مدلولاً يفهمة المتذوق أو المشاهد. فالفنان عليه أن يبحث عن الموضوعات وأن ينقل لنا إنفعلاتة و أحاسيسة تجاهها بحرية.

3/ **الخامة :-**

يجب على الفنان إختيار خامتة التى سيعبر بها عن موضوعة بعناية فائقة ويطوعها بين يدية لإظهار التنوع داخل البناء الفنى. فلابد للعمل الفنى من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى. فعلى الفنان إختيار الخامة المناسبة لإبراز وتأكيد التعبير الفنى.

4/ **الوظيفة : -**

تعتبر الوظيفة (الفائدة ) هى أحد الأسس الهامة فى بناء العمل الفنى. فكل فكرة تصاغ من خلال موضوع معين لابد أن يكون لها وظيفة أو غرض يتم إنتاج العمل الفنى من أجل تحقيقها. ويجب أن يضمن العمل الفنى (الفائدة ). مع ملاحظة أن هذه الفائدة قد تكون مادية أو معنوية. فالعمل الفنى أو الفكرة المبتكرة الجديدة يجب أن تكون ذات قيمة (عبد المنعم أحمد البشير، 2006م ،15-16) .

5/ **الأسلوب:**

وفيه يعمل الفنان على إيجاد نظير تشكيلى لأحاسيسه الداخلية سواء الشعورية أو اللاشعورية، لاستجاباته لمدرك معين، فهو يترجم الموضوع الذى يعمل فيه الى صفحات حسية ليس لها وظيفة المحاكاة فى الشكل وانما يعمل على أن يثير إحساساً مماثلاً وليس صورة مماثلة، فأعمال فان جوخ Van Goch هى تعبير عما يجرى فى نفسه آملاً أن يعكس عمله الفنى أحاسيساً فى الرائى تتشابه مع أحساسيسه الذاتية (عبد الفتاح رياض،1973م،40).

## أسس العمل الفنى:

اسس يجب توافرها فى العمل الفنى

الايقاع

الاتزان

التناسب

السيادة

الوحدة والترابط (اسماعيل شوقى ، 2005م ،169 ).

## عناصر العمل الفنى:

النقطة، الخط ،المساحة (الشكل) ،الحجم (الكتلة ) ،اللون ،الملمس ،الفراغ ،التوازن،التباين ،الإنسجام ،الوحدة (برنارد مايرز ، 1966م ، 112) .

## خصائص العمل الفنى :-

للعمل الفنى الناجح خصائص فنية ترفع من قيمته الجمالية، ومن أهمها : -

1. وحدة الشكل: والتى يبدو فيها التصميم كوحدة متماسكة.
2. التنوع: وفيها يختلف حجم وكثافة الوحدات المستخدمة فى التصميم.
3. السيادة: وفها يسيطر الموضوع الأساسى للتصميم الذى يقع فى المركز البصرى للمشاهد.
4. إثارة الاحاسيس الحركية : وهو مايوحى بالإنسيابية، أى بقدرة العين على الإنتقال من جهة لاخرى دون تعب أو مجهود .
5. إثارة أحاسيس العمق الفراغى: وهو مايعبر عنه بالتهوية حتى ولو كان التصميم مسطحاً ثنائى الأبعاد
6. مراعاة النسب: وهو العمل على وجود علاقات فنية سليمة فى حجم أو مساحات العناصر والوحدات المستخدمة فى التصميم .
7. التوازن: وهو توزيع أجزاء التصميم حول المركز البصرى للتصميم للمساحات والأشكال المستخدمة ( فداء حسين أبودبسة ، خلود بدر غيث ،2012م ،118).

## المبحث الثانى

## المراحل التاريخية لتطور الفن التشكيلى

يعود إرتباط الفن بالإنسان إلى ما قبل التاريخ (العصر الحجرى – prehistorical period) وسبب ذلك هو الدور الكبير والمهم للفن حيث كان ومازال المرآة التى تنعكس من خلالها حياة الشعوب وحضاراتهم بكل جوانبها ومفرداتها من معتقدات وعقائد وحياة اجتماعية وغيرها، ويتجلى ذلك واضحاً من خلال القيم التى تتضمنتها تلك الفنون من قيم جمالية وأخلاقية ودينية.

إن لطبيعة الحياة ومستوى تحضرها ورقيها دور كبير فى تشكيل وبناء مقومات كل فن، لذلك وجدنا فى (الفن البدائى ) أن العمل الفنى سعى لقيمة تعبيرية أكثر من القيمة الجمالية، فنجد أن الفن البدائى يتسم بغاية نفعية أكثر من أنها جمالية، ووجدنا ذلك واضحاً عندما رسم الفنان البدائى الحيوانات ومناظر الصيد، فلم يعتمد على قواعد المنظور والظل والضوء، بل أكد على إبراز الجانب التعبيرى من خلال رسوم الصراع بينه وبين تلك الحيوانات وكيفية السيطرة عليها.

ومن جانب آخر نجد كيف استخدم الفنان البدائى الرموز كدلالات عبر بها عن أشياء مرئية وأشياء لامرئية فى العالم الآخر، وبتطور الإنسان البدائى طور أيضاً فى تلك الرموز وفى تشكيلاتها حتى أصبحت تكوينات رمزية مفردة أو مكررة، راينا الكثير منها على جدران الكهوف وجلود الحيوانات والأدوات الحربية ، ونجد فيما بعد كيف كان لهذه الرموز وهذا الفن البدائى أثرة الواضح فى بعض المدارس والمذاهب الفنية الحديثة كالوحشية والرمزية والتجريدية.

عند الحديث عن تطور الفنون التشكيلية عبر التاريخ لابد من الإشارة والتوقف عند (الفن الزنجى )، ذلك الفن الذى بدأ منذ ألفى عام تقريباً، وقد نميز بإرتباطة بالأساطير والعقيدة السحرية (Animism)، حيث تضمن الفن الزنجى قيمة نفعية اتسمت بالوظيفة السحرية للوقاية من الأرواح الشريرة، باعتماد هذا الفن على التجريد والتحوير والتحريف فى الأشكال الطبيعية والزخرفية حتى درجة التشويه وإثارة الرهبة، وتمثل ذلك من خلال التماثيل والأقنعة، أما القيمة الجمالية فى الفن الزنجى فلم يظهر الإهتمام بها إلا فى بدايات القرن التاسع عشر على يد الفن الحديث أمثال غوغان وماتيس وغيرهم .

أما فى فنون الحضارات القديمة مع مرور الزمن ودخول الشعوب فى مراحل متقدمة حضارياً كحضارات الشرقية والرافدية بالإضافة الى حضارات الغرب كالحضارة الإغريقية والرومانية .

فى هذه الحضارات القديمة نجد أن وظيفة الفن قد تغيرت عما كانت عليه فى الفن البدائى والفن الزنجى ،فبعد أن الفنان البدائى ملتزماً فى تعبيره الفى عن الموضوعات التى سادت فى تلك الفترة كالأساطير الدينية والعقائد السحرية، أصبح فنان الحضارات القديمة متجاوزاً لتلك المرحلة، ليعبر فى مواضيعة الفنية عن مرحلة شعب وأمه بأكملها وبالتالى تجاوزت مواضيعة تلك الطقوس السحرية والديانات البدائية ليعبر عن الحياة العامة للشعب بكافة جوانبها إجتماعية واقتصادية وفكرية ودينية .

وفى المراحل المتأخرة من هذه الحضارات القديمة، لابد من الإشارة الى أن ظهور الديانات السماوية كان لها الأثر الكبير والواضح فى طبيعة الفن ومواضيعة الذى كان ينجزه فنان تلك الفترة.

مع تطور الزمن واندثار الحضارات القديمة دخلت أوربا فى العصور الوسطى التى وصفت بعصور الظلام والإنحطاط، ولم تستطع أوربا أن تصحو من سباتها إلا فى عصر النهضة، ذلك العصر الذى بلغ قيمته وزهوتة فى القرن السادس عشر الميلادى.

تميز فن عصر النهضة بروح الثورة والتمرد على سلطة الكنيسة والمفاهيم الدينية السائدة ، وكذلك محاولة إحياء وبعث للتراث الإغريقى والرومانى القديم، أى الإتجاة إلى الجمال كقيمة بحد ذاته والتحرر من سلطة الكنيسة التى كانت تضفى على الفنون ظلالها ومفاهيمها ذات الطابع الحزين والزهد واحتقار الحياة، تلك المفاهيم التى جسدت فى فنون العصور الوسطى (الفن الرمانسكى Le Romanic ) و(الفن القوطى Le Gothique Art ).

ويعتبر فن عصر النهضة الأوربية المرحلة الوسطى بين الفن القديم والفن الحديث حيث يعبر عن فترة قلقة فى مسار الحركة الفنية وعن إهتزاز القيم الجمالية وهو بمثابة المدخل الطبيعى للفن الحديث (محمد عزيز نظمى سالم، 1984 م ، 60).

بعد أن بلغت تقاليد فن عصر النهضة ذروتها فى النسب والتشريح والمنظور والإنسجام الكلى، ظهر طراز فنى جديد تميز بالتململ من تلك المفاهيم، وأخذت النزعة الذاتية للفنان بالسيطرة فى إنجاز الأعمال الفنية. وقد عرف هذا الطراز باسم (النهجية Manierisme ) وظل مسيطراً على الفن الأوربى منذ نهاية عصر النهضة وحتى ظهور طراز (الباروك Baruoque ) فى بدايات القرن السابع عشر، هذا الفن الذى وصف بفن تزيين الكنائس والقصور وفن الطبقة البرجوازية، وظل هذا الفن مسيطراً على الساحة الفنية حتى أواخر القرن الثامن عشر، وقد تواكب ظهور هذا الطراز من الفن مع طراز آخر فى فرنسا أطلق عليه اسم (الروكوكوRococo ). وقد كان محور فن الروكوكو وقوامه الأساسى هو تصوير حياة الملوك والنبلاء وتصوير المواضيع الجمالية ذات الحوارى والغيد الحسناء ( عفيف بهنسى، بدون تاريخ ،452).

**نشأة الإتجاهات الفنية الحديثة والمذاهب المعاصرة :-**

قبيل قيام الثورة الفرنسية (1789م)، قام العالم الأثرى (وينكلمان Winkelman) بكشف النقاب عن أثار الحضارة الرومانية القديمة فى المدينتين الإيطاليتين (هيركولانيم 1737م وبومبى 1748م )، وعلى أثر هذا الإكتشاف قام العالم (وينكلمان ) بدعوة الفنانين فى تلك الفترة الى إحياء التراث اليونانى والرومانى القديم فى أعمالهم الفنية، وإعادة بعث الحياة فيه من جديد، وقد قام بعض الفنانين بتلبية هذا النداء فكان منهم (رفائيل منجز و أنطونيو كانوفا و جاك لويس دافيد ) وقد أطلق على هذا الإتجاه الجديد فى الفن اسم (الكلاسكية الجديدة New Classicism )واصبح الفنان (جاك لويس دافيد ) رائداً لها فى مابعد .

وبعد قيام الثورة الفرنسية وإعدام الملك لويس السادس عشر عام (1793م) فقد صاحبت هذه الثورة تغيرات كثيرة على الصعيد الإجتماعى والسياسى والفكرى والأدبى، وفى مجال الفن أيضاً فقد تحول قصر اللوفر الذى كان مقراً للحكم فى العهد الملكى ليصبح متحفاً للفنون الجميلة ذلك الامر الذى كان له الأثر الكبير فى تطور الفنون الجميلة ونشرها بين عامة الشعب بعد أن كانت حكراً على الطبقات الحاكمة والإقطاعية.

ولما كانت الكلاسكية الجديدة ماتزال متواضعة مقارنة مع الطراز الفنى السائد فى تلك الفترة (الروكوكو – الباروك )، وبقدوم الثورة الفرنسية وماحملته من تغيرات عديدة على كافة الصعيد فقد دفعت بالكلاسكية الجديدة الى الظهور بشكل قوى وواضح، ويرجع السبب فى ذلك أن المفاهيم الجديدة التى حملتها الثورة لاتتناسب مع مفاهيم الطرز الفنية السائدة والتى كانت مسخرة لتجسيد حياة الملوك والطبقة الإقطاعية وتزيين قصورهم، فمن هنا كان لابد من فن جديد يواكب الثورة ومفاهيمها وتطلعاتها، حيث يقوم هذا الفن على إستنهاض الهمم وتغيير الواقع وبعث الماضى المجيد، فكانت المدرسة الكلاسكية الجديدة بمثابة تحول طبيعى الى الفنون القديمة تخضع العمل الفنى لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان، وترى فى الفن اليونانى المثل الأعلى للجمال وتحترم القواعد الفنية التى التزم بها الفنان اليونانى من حدة وإيقاع وإنسجام وتنسيق ونظام وتنوع (محمد عزيز نظمى سالم، 1984 م ،76 – 77).

فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وفى نفس الوقت الذى ظهرت فيه الكلاسكية الجديدة أو بعدها بقليل ظهر إتجاة جديد فى الفن هو (الرومانسية Romanticism )، وأول لوحة رومانسية هى (طوف الميدوزا) للجيركو كم كانت أول لوحة للكلاسكية العائدة (قسم الأفدجة هوراس) للويس ديفيد.

( مقابلة مصطفى عبده ) وفى نفس الحين كانت الكلاسكية الجديدة هى فن الثورة الفرنسية، فإن الرومانسية هى نتاج هدد الثورة وظهرت كإتجاة فنى معارض للكلاسكية الجديدة ومفاهيمها ، فكانت الرومانسية تحمل قيم وجدانية فى التعبير عن المشاعر الفردية عند الإنسان مقابل القيم العقلانية التى تضمنتها الكلاسكية الجديدة.

كان التعبير الفنى عند الفنان الرومانسى تعبيراً ذاتياً يهدف الى إخراج العواطف والإنفعالات التى تجول بداخله بدلاً من التعبير عن القيم الجمالية التى نادت بها الكلاسكية، من هنا بدأ الإهتمام بالخيال والاشعور والأحلام .

ومن الجوانب المهمة التى تبلورت عن الإتجاة الرومانسى هو إطلاق حرية الفنان، تلك الحرية التى تماشت مع المبادى التى قامت عليها الثورة الفرنسية. فكان بذلك هو أول من مهد الطريق الى الفردية فى الفن الحديث قيما بعد.

وقد إنتشرت الرومانسية فى الطبقة الوسطى من المجتمع لذلك لامست عواطف المشاهد أكثر من تلك الأعمال الكلاسيكية الجديدة التى كانت بعيدة عنه فى الزمان وفى المستوى الطبقى. ومن أهم رواد الرومانسية الفنان (جويا ) مصور أسبانى (1746 – 1828)، (وديلا كورا) مصور فرنسى (1798 -1863)، (أوغست رودان ) نحات فرنسى( 1840 – 1917)، وفى منتصف القرن التاسع عشر وبعد قيام الجمهورية الفرنسية الثانية (1848م – 1852م) ظهرت النزعة (الواقعية – Realism) فى الفن كرد فعل للتحولات السياسية التى أثارت الروح الديمقراطية بين أفراد الشعب تلك الروح التى نادى بها أيضاً رواد الفكر والأدب فى تلك الفترة أمثال (هوغو) و (فولتير) فكانت الحياة اليومية بما تحتويه من مشاكل المجتمع والطبقة الكادحة هى خير معين تناول منه الفنانون موضوعاتهم الفنية.

كما كان ظهور هذه النزعة الواقعية كرد فعل أيضاً على النزعة الرومانسية، لذلك وجدنا أنها أبتعدت عن الإبتكار والخيال والمبالغة فى الحركة وإتجهت الى تمثيل الأشياء كما هى عليه. بعد فترة تشعبت المدرسة الواقعية إلى إتجاهين: الإتجاه الأول وقد ساد فى غرب أوربا حيث هدفت القيمة الجمالية فى أعمال فنانية إلى ترجمة الواقع الذى يعيشه الشعب من ظلم وفقر وبؤس، وتجلى هذا الإتجاة واضحاً فى أعمال العديد من رواد هذه المدرسة كالفنان،(جوستاف كوربيه ) مصور وحفار فرنسى (1819 – 1877)، (دوميه ) مصور فرنسى (1808 – 1879) (محمد عزيز نظمى سالم، 1984 م، 95) .

أما الإتجاة الثانى والذى ساد فى شرق أوربا فإن هدف القيمة الجمالية فيه ليست مجرد وسيلة لترجمة واقع معين بل وسيلة وأداة للإصلاح، بمعنى أنه إذا كان الإتجاة الأول يهدف إلى تصوير ماهو كائن فإن الإتجاه الثانى يهدف إلى ماينبغى أن يكون . وظهر هذا الإتجاة واضحاً فى أعمال الفنانين السوفيت الذين عملوا على إنهاء الفن البرجوازى ومعارضة مذهب الفن للفن، والمناداة بالفن من أجل المجتمع .

من هنا أن المدرسة الواقعية هى حلقة من حلقات التطور التاريخى للفن التشكيلى ومفاهيم القيم الجمالية والإلتزام المدرسى بقضايا المجتمع، ذلك الأمر الذى أوجد حركات رد فعل معارضة له تماماً تجلت فى مدارس ومذاهب الفن المعاصر (محمد عزيز نظمى سالم، 1984م، 96).

وعند البحث فى مذاهب الفن المعاصر لابد لنا من تسليط الضوء على طبيعة الحياة فى القرن العشرين وما أحتوه من أحداث وتطورات ومتغيرات. فقد شهد النصف الأول من هذا القرن حروباً كبيرة ، كالحرب العالمية الأولى والثانية، بالإضافة إلى ثورات محلية فى كثير من دول العالم غيرت من أنظمة حكم وأنشأت أخرى، غن تلك الحروب الثورات وماصاحبها من حركات تغيير سياسية وإقتصادية وإجتماعية قد أفرزت من الأدباء والمفكرين والفنانين الذين استطاعوا من خلال أعمالهم وإنجازاتهم إبراز مفاهيم جديدة عبرت عن طبيعة الحياة المعاصرة.

إن أهم مايميز هذا العصر أنه عصر التكنولوجيا والإكتشافات العلمية والبحث العلمى والحياة المطردة المتسارعة، تلك الصفات أفرزت حالة من القلق سيطرت على طبيعة الحياة فى القرن العشرين وماصاحبها من تغيير مستمر فى المفاهيم والثوابت، ولاسيما بعد اكتشاف(النظرية النسبية )، حيث لم يعد هنالك تسليم بالقيم المطلقة الثابتة إلا بعد الرجوع إلى الإختبارات والتجارب العلمية الصحيحة والواضحة.

من هنا نجد أن لانستطيع حصر الفن بشكل دقيق وأن نحكم عليه من خلال معايير محددة كالتى خضعت لها الفنون السابقة كالفن الأغريقى والرومانى وفن عصر النهضة. فنجد أن الفن المعاصر قد خرج عن مفهوم الحفاظ والإلتزام بقواعد المنظور ومراعاة الشبة والمحاكاة والتفاصيل التشريحية الدقيقة ليصل إلى مفهوم الإبداع والإبتكار، هذا المفهوم الذى تبلور أيضاً من خلال إطلاق العنان لحرية الفنان إن كان ذلك على صعيد الشكل او على صعيد المضمون. نتيجة لذلك فقد ظهرت العديد من المدارس والمذاهب الفنية التى جسدت طبيعة العصر، فنجد فى المدرسة التاثيرية كيف استفاد الفنانون من التحليل العلمى لطبيعة الضوء الذى تم إكتشافة على يد العلم (نيوتن) (1642 – 1727). وتوالت بعد ذلك المدارس والمذاهب الفنية كالمدرسة التعبيرية والوحشية والتكعيبية والسريالية والتجريدية و.....

**مفهوم الحداثة فى الفن:**

فى محاولتنا تحديد مفهوم الحداثة فى الفن، لابد لنا من النظر إلى الفن الحديث من عدة وجوة واطر، كالإطار التاريخى والثقافى والفكرى للعصر الحديث، ذلك العصر الذى يتسم بالمتناقضات والمتغيرات السريعة. من هنا نجد الكثير من الإختلاف والتوافق فى العديد من الآراء ووجهات النظر لدى النقاد والفلاسفة ومؤرخى الفن، كل ذلك فى تحديد مفهوم الحداثة فى الفن.

من الناحية التاريخية فقد أجمع أغلب المؤرخين وعلى رأسهم (هوجانسون ) أن إصطلاح العصر الحديث يبدأ مع القرنين الأخيرين وفى محاولة (جانسون) للعثور على مدرك عام لعصرنا الحديث فوجد انه يتخذ طالباً ثورياً لأنه يتسم بالتغيير السريع العنيف (مختار العطار، 1991م،191).

ويقترب من هذا المفهوم فى تفسير الحداثة فى الفن بالاعتماد على الفترة الزمنية التى انتجت فيها الأعمال الفنية – المفكر (فيرنر هافتمان) حيث يرى أن الحداثة فى الفن رؤية للواقع مواكبة للتقدم العلمى نتيجة للعلمية التبادلية بين الإنسان والبيئة المحيطة به. ويؤكد ذلك بالتغيير الجذرى الذى شمل الفنون الجميلة بين عامى (1900 و 1910) حيث ظهر الإتجاة الوحشى فى عام 1905م وفى عام 1907م حين رسم بيكاسو وبراك أول صورة تكعبية، وفى عام 1910 م رسم (فاسيلى كاندنيسكى ) أول لوحة تجريدية، حيث واكب هذا التغير الجذرى فى الفنون الجميلة ماحدث فى ميدان العلم فى نفس الفترة ففى عام 1900م نادى ( بلانك ) بالنظرية الكمية ووضع ( فرويد) نظرية تفسير الأحلام، وفى عام (1905) اكتشف (البرت اينشتاين ) النظرية النسبية ، كما أخرج (مينكوفسكى ) نظرية حول الفراغ والزمن (مختار العطار، 1991م ، 17-20)

.

ويرى البعض من النقاد الفن والمفكرين أن الأعمال الفنية الحديثة ليست هى الأعمال التى تنسب إلى فترة زمنية محددة كالعصر الحديث، بل أطلقوا هذه التسمية على الأعمال الفنية التى تنال تقدير و إعجاب وتذوق الإنسان الذى نشأ وتربى فى المجتمع الحديث فيضعون رسوم الكهوف للإنسان الأول جنباً إلى جنب مع أعمال ( بيكاسو ) المعاصرة، مرجعين ذلك إلى أن كلاهما يحظى بتقدير الإنسان المعاصر ( صبحى الشارونى، 1994م ،7-8).

أى أن الذوق العام للأجيال المعاصرة هى التى تحكم على حداثة العمل الفنى أو معاصرته، يعتبر (هربرت ريد ) من أكثر مؤرخى الفن الذى جسدوا وتنبوا هذا الاتجاة فى تعريفهم لحداثة العمل الفنى.

فنجد أن القياس الوحيد الذى أستخدمه (هربرت ريد) فى توصيفه للحداثة هو(تطور الأسلوب) لأنه يرى أن تاريخ الفن هو تاريخ الأساليب التى رأى بها الإنسان العالم، وفكرة الحداثة عنده مستقاة من إنعكاس أسلوب الحياة الحديثة على الإبداع .

من هنا نجد كيف تبنى (هربرت ريد) كلمات الفنان (بول كلى ) الالتى يقول فيها(( أن الفن الحديث لايعكس الشئ المرئى، إنما يجعله مرئياً )). وأعتبر هذه العبارة معياراً يزن به الأعمال الفنية ويحدد مدى حداثتها . ويتفق (هربرت ريد) مع الناقد الأمريكى ( كليمنت جرينبرج ) إلى حد بعيد فى تفسيرهما للحداثة حيث ان الاسلوب هو المؤشر الأساسى للحداثة وابتعدوا بذلك عن مضمون العمل الفنى وموضوعة (مختار العطار،1991م، 30) .

ويرى البعض الأخر من هؤلاء النقاد والفلاسفة أن صفة الحداثة فى العمل الفنى بعيدة عن التحديد الزمنى لإنتاج العمل الفنى وبعيداً أيضاً عن حكم الذوق العام للأجيال المعاصرة ( ويرجعون الحداثة فى العمل الفنى الى الدورة الكاملة للمذهب واللوحة، والتى تبدأ بالرفض الشديد لما هو جديد وخارج على العرف والمالوف، ثم لا يلبث أن يأتى جيل يتحسن مارفضة الجيل السابق، ويصبح شائعاً ويدخل فى نطاق المألوف المبتذل، فينتاب الناس الملل من فرط التكرار، فيصبح هذا العمل من التراث، ويبدأ إتجاة أخر جديد من احتلال مكانه ( صبحى الشارونى، 1994م ، 8-9).

**الحداثة ومابعد الحداثة فى الفن:**

يعرف الفيلسوف الإيطالى (جيانى فاتيمو Giani Vattimo) مصطلح الحداثة بأنها حالة وتوجه فكرى تسيطر عليهما فكرة رئيسية فحواها أن تطور الفكر الإنسانى يمثل عملية استنارة مطردة، تتنامى قدماً نحو الإمتلاك الكامل والمتجدد ( عبر التفسير و إعادة التفسير ) لأسس الفكر وقواعدة. أى أنها تتميز بخاصية الوعى بضرورة تجاوز تفاسير الماضى ومفاهيمة والسعى الدائب نحو استمرار هذا التجاوز فى المستقبل ،ذلك لتحقيق الإدراك المطرد عمقاً بالأسس الحقيقة للفكر وقواعده المتجددة التى تبطن الممارسات الإنسانية وتضفى عليها الشرعية، سواء فى مجالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات الفكرية والعلمية.

( أما فى محاولة فاتيمو لتعريف مصطلح مابعد الحداثة فنجد ان مقطع (مابعد ) يعنى التجاوز، أى تجاوز الماضى نحو المستقبل ). وهنا نجد أنفسنا أمام مفارقة محيرة، لانه فى حين كانت الحداثة هى عملية تجاوز فإن مابعد الحداثة أصبحت تجاوز التجاوز. وإن استخدام مصطلح مابعد الحداثة فى نهاية الامر يعنى: ترسيخ مفهوم الحداثة ومن ثم السعى إلى نفية وتجاوزة، أى أن مابعد الحداثة هى (عملية تجاوز مستمر للماضى ) ( نك كاى، 1999م ، ج ،د).

وفى محاولة تعريف وتفسير مفهوم الحداثة ومابعد الحداثة فى الفن وذلك حسب رأى (ليوتارد) . يرى ان الحداثة فى الفن هى تقاليد تناقض ذاتها، أى تيار يناهض القواعد التى يقوم عليها، فهى حالة من عدم الاستقرار الدائم أما فن (مابعد الحداثة ) لايمكن اعتبارة فئة محددة من الأعمال، لانه لايتحقق إلا فى صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والافلات منها، أى تدمير كل الشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها ( نك كاى، 1999م، 22-23-24).

ندرك مما سبق مدى الاشتباك والعلاقة الجدلية بين التعريفين ويؤكد ذلك ليوتارد نفسه عندما سئل عن تعريف مابعد الحداثة ؟

أجاب مؤكداً: أن كل عمل ينتمى الى الحداثة ينبغى أن يمر أولاً بطور مابعد الحداثة، وذلك لأن مابعد الحداثة لاتمثل الحداثة فى مرحلة احتضارها، بل فى مرحلة ميلادها التى هى حالة ميلاد دائم وعندما سئل أيضاً عن

نوعية الفن الذى يمكن أن نطلق عليه وصف مابعد الحداثة أجاب قائلاً: علينا أن نرتاب فى كل الإبداع الفنى الذى وصل إلينا من القديم وحتى البارحة، لقد تحدى (سيزان – Cezanne) التأثيريين، ثم جاء (بيكاسو – Pecasso) و(براك – Braque) فاستهدفا سيزان بالهجوم، (دوشامب – Duchamp ) عام 1912م بفرضية الرسم نفسها حتى وإن كان تكعيبياً، وجاء بعده (بيورين – Buren) ليتشكل بدوره فى فرضية أخرى رأى أن دوشامب حافظ عليها فى أعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهى الفرضية التى تتعلق بموقع التصوير ومكانه فى العمل الفنى. نستنتج من ذلك أن مصطلح فن مابعد الحداثة مصطلح يناقض نفسه لانه يسعى الى وصف أعمال ترجع الى لغات فن معرفة ومناهج محددة بنفس الوقت الذى يسعى فيه الى الهروب من هذه اللغات وتكسيرها. لذلك يقول (بيل ريد ينجز – Bill Readings) فى تفسيره لأراء ليوتار حول فن مابعد الحداثة بأنه فن ينتمى الى الفن ولاينتمى إليه فى آن واحد (نك كاى ، 1999م ، ص25) .

## المراحل التاريخية لتطور فن النحت فى السودان:

وجدت مجموعة كبيرة من التماثيل الصغيرة بمدينة كرمة، وهي مصنوعة من مادة الطين ، ولا يتعدى أطوالها العشرة سنتمترات تمثل الإنسان، وحيوانات وآلات ومعدات وأشكال هندسية أخرى. ويصنفها خبير الآثار شارلس بونيه: إلى ثلاثة مجموعات، الأولى، عديمة الرأس بعضها به ثقب أعلى الرقبة لتثبيت الرأس، بعضها بجزع قصير للغاية وأخرى إستطالت بطريقة مبالغة. أما المجموعة الثانية، فقد شكل فيه الرأس على شكل منقار الطير وينساب من الجزع في قطعة واحدة، ويشار إلى الأطراف بنتوءات بسيطة. والثالثة تتميز بتحسن وتطور كبير في تكوين الجسم، حيث برزت خطوط أو خدوش أو ثقوب تمثل تفاصيل تشريحية أو ملبوسات. وأخرى يظهر الرأس كالبيضة الصغيرة وعليه تفاصيل الوجه (شارلس بونيه، 1997، 257)، كما توجد بكرمه تماثيل للحيوانات بعضها واقعي وآخر يصعب تحديد نوعه. ومن أهم المنحوتات القديمة تمثال (كدركه) كرمة يمكن تسميتها ب(فينوس كدركه)( مقابلة مصطفى عبده).

لقد خضع النحت في هذه الفترةالنبتية للقوانين المصرية في اسلوبها وطريقة قياسها للنسب والأبعاد وكذلك التفاصيل المعبرة عن الشخصية المنحوتة. فكان العمل غالباً ما يتسم بالسكون وعدم الحركة ، ويتم إختيارسنين محددة للملك المراد نحته تمثل قمة حيويته ونشاطه، لذلك كانت أغلب تماثيل الملوك تمثل فترة الشباب أو النضوج. وعادة لا يتم نحت الملك في فترات حياته المختلفة (سامية بشير، 2005 ، 198). ولكن في عهد الملك شباكا تمت إضافة في هذا المجال بصورة جلية حيث أخذ الفنانون ينحتون التماثيل للملوك والعظماء بما يحاكي الطبيعة بصورة خالية من كل زخرف، وفي أعمار متفاوتة (أسامة عبدالرحمن، 2006 ، 306). وعادة ما يلتزم النحات في اعمال النحت للتماثيل الواقفة بتقديم الرجل اليسرى على اليمنى. إن هذا الإسلوب لا يعني إنعدام اللمسة الخاصة من كل التماثيل النبتية كما ترى سامية بشير أن هناك أشياء ميزت

الملوك المرويين سعى الفنان لإبرازها، مثل لباس الرأس الذي يغطي رأس الملك " الطاقية الكوشية " وتمثال الصليين في مقدمة الجبهة والحلي وكذلك صياغة ملامح الملوك بصورة واقعية تبرز هيئتهم (سامية بشير، 2005 ، 198). ويبرز الإسلوب الخاص بالمرويين في هذه الفترة في الأعمال التي توثق للملكات حيث الأجساد ممتلئة وتكثر الحلي والزخارف على الأجساد. عكس الملكات المصرية في تلك الفترة التي تمتاز بالنحافة بصورة عامة وبعيدة عن الواقعية. وقد تميزت هذه الفترة بالعديد من التماثيل للملوك والآلهة. فقد وجدت تماثيل عديدة من الحجر والبرونز والخزف للملك شباكا في أماكن مختلفة وكذلك تمثاليين للملك شبتاكا الذي خلفه في الكرنك (Russ man , 1974 , p 15). أما الملك تهارقا فقد كانت تماثيله عديدة ونفذت بمواد مختلفة. وتماثيل الملك تانوت أماني الذي إتخذ إسلوب تمثال تهارقا نموذجاً له (فتح الرحمن الزبير 2007م ، 32).

لقد تعددت أساليب ومواضيع النحت في الفترة النبتية فنجد النحت الجنائزي الذي يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالتقاليد الجنائزية والنحت على التوابيت الخشبية وكذلك الحجارة الرملية التي تحوى جسد الميت. كما هناك تماثيل الوشابتي وهي صغيرة تأخذ أشكال الملوك وتوضع في المقبرة لتحل محل المتوفي في العالم الآخر. وبعض التماثيل الخزفية وكذلك قطعت بعض التماثيل الجنائزية من الحجارة الصلبة ومن الخزف المزخرف والمزجج من الحجارة الصلبة ومن الخزف المزخرف والمزجج والأزرق والأخضر وأحياناً من الخشب (Posene , 1959 , p 267 ).

وتوجد تماثيل " الكا " بجوار الجسد في القبر بإعتباره القرين، وكذلك تماثيل " البا " التي كانت بمثابة الروح الأبدية. وهذا النوع من النحت غالباً ما يكون من خامة الطين على شكل رأس إنسان وجسده طائر مجنح . وقد لوحظ وجود علامات شلوخ (III) على وجوه هذه التماثيل وهو تقليد لا زال يمارس عند بعض السودانين الآن . (Shinn ie . 1967 . p155).

أما الجداريات الجنائزية فيمثلها القبر ( Beg . S . 500) الذي عثر فيه على جدارية جنائزية من حجر الجرانيت الأسود إحتوت على إسم وألقاب الملك كارى بن " Kary Ben " وأوزريس. وكان المشهد يضم من الناحية السفلى مائدة قرابين في الوسط (فتح الرحمن، 2017 ،58). وقيمة هذه القرابين الجنائزية كشواهد القبور الحالية حيث يسجل فيها إسم المتوفي وأدعية وتعاويز وتاريخ الوفاة أحياناً (خضر آدم ، 1994 ، 26).

**في الفترة (270 ق.م – 350م).** إحتوت مملكة مروي على العديد من التماثيل المجسمة منها التماثيل التي تجسد ملكة وملك . والألهة إيزيس والتماثيل البشرية التي وجدت في مروي في الحمام الروماني كالرجل المتكىء على أريكة على جانبه الأيسر ويرجع تاريخه إلى القرن الثاني أو الثالث الميلادي، وتمثال عازفة

القيثار وعازف المزمار، كما تم إستخراج تمثال لإمرأة عارية سميت فينوس مروي، وهي منحوتة من الحجر الرملي المغطي بالبلاستر وموجود الآن بمتحف ميونخ (صلاح عمر الصادق، 2002 ، 21).

ووجدت تماثيل أخرى ذات حجم طبيعي وأخرى أكبر من الحجم الطبيعي وفئة لتماثيل صغيرة الحجم وتماثيل ملكية تجسد الملوك، وأخرى من الحجر للكباش التي تزين جوانب الطرق التي تؤدى إلى المعابد، في معبدي الإله آمون بالنقعة ومروي. وعدد من تماثيل الأسود الصغيرة المقطوعة من الحجر الرملي في مروي ومن التماثيل المعدنية من البرونز الجمل الذي عثر عليه في البجراوية في القرن الأول الميلادي ( Vereco tter , 1962 , p.299).

لقد شهدت الفترة الأخيرة من عمر المملكة المروية أساليب مختلفة في النحت وتمثل ذلك في معبد الأسد في المصورات الصفراء، حيث قامت قاعدة الأعمدة على تماثيل أسود وأفيال فيما نحت الجزء الأعلى من العمود في شكل الإله إرسنوفس، ووجد هذا الإسلوب في البركل وود بانقا (فتح الرحمن الزبير ، 2070 ، 36).

النحت في مملكة مروي شمل جميع جوانب الحياة و منتجاتها، فنجده تجسد في التماثيل والجداريات والأعمدة والمباني والأواني والنقوش والكتابة المروية وأساسات المنازل ومداخل المعابد والإهرامات والمصنوعات الذهبية والتمائم والقلائد وأقراط الأذن، وقد كان إنتجاهه مميزاً.

تعد جداريات الصفراء أكثر أهمية من غيرها، لأنها تعطي مادة قيمة للتسلسل التاريخي للفن المروي ، وهي ذات قيمة فنية غنية لما تتضمنه من خصائص وتفاصيل، كالأزياء والحلي والعلامات المميزة للملك فيما عدا التاج كانت مروية تماماً. جداريات معبد الملك أرنخماني تمثل ذلك ( Hintze , 1962 , P.183).

أما في معبد الأسد بالنقعة والذي يعود تاريخه إلى بداية القرن الأول الميلادي ، صور الملك نتكاماني والملكة أماني توري ، على بوابة المعبد، وهما يهزمان الأعداء. وتظهر عليها التفاصيل المروية كاملة، الزي الملكي والزينة الملكية الخاصة، ويبدو واضحاً أن الملكة كانت بدينة، عاكسة بذلك المقياس المحلي للجمال، الذي يتنافي مع الذوق المصري القديم (Shinnie cit . P 89. F p).

إن المنحوتة التي عثر عليها في معبد الإله الأسد في مروي في منطقة واحدة. ويظهر عليها منظران، الأول للملك تانيد أماني، وهو بكامل هيئته الملكية وقد كان يرتدي جلباباً طويلاً مزركشاً شبيه بما هو معروف في جداريات وتماثيل المعابد في النقعة. وفي الجانب الآخر كان أبادماك. وتعد جدارية الملك شاكارير التي خلفها في جبل قيلي في سهول البطانة من أشهر الجداريات، وهي عبارة عن لوحة نصر حفرت في الصخر حيث يوجد خرطوش للملك خلف رأسه. لقد نحت الملك في مواجهة إله الشمس الذي يقدم له عدداً من الأسرى

وهم مقيدين بواسطة حبل (Ibid , p. 88). كان الملك يرتدي زياً شبيهاً بالأزياء الملكية المروية التي عرفت من قبل.

أما الجداريات على جدران المعابد ومقصورات الإهرامات فهي كثيرة وتزودنا بمادة جيدة عن الفن المروي والنحت والرسم والتلوين والعبادات والعادات والرموز وكل ما يتعلق بشؤون تلك الفترة. لم يقتصر فن النحت في هذه الجداريات على الملوك والملكات. بل إشتمل نحت الأسود والأفيال التي رسمت على قواعد الأعمدة في المعابد وعلى الجدران. وتعتبر تعاويز الأسود بثلاثة رؤوس وجسم ثعبان من اللمسات الفنية المحلية التي تعبر عن ثقافة المنطقة، وكذلك بعض الأشكال الخرافية التي وجدت في منحوتات المصورات الصفراء (Adams, 1977 , p.326).

## المبحث الثالث

# الإتجاهات الفنية الأوربية الحديثة

**تمهيد**

أصطلح على تسمية الإتجاهات أو المدارس أو الحركات الفنية أو المذاهب الفنية التى ظهرت فى مجال الفنون الجميلة منذ قيام الثورة الفرنسية عام (1789)م. وانهيار النظام الإقطاعى فى أوروبا، حتى نهاية الحرب العالمية الأولى (1914 – 1918)م، بالمذهب أو الحركات أو الإتجاهات أو المدارس الحديثة، بينما يطلق أسم (الفن المعاصر ) على الإتجاهات التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم .

إن الفنون الجميلة الحديثة والمعاصرة هى الأعمال التى تحس بجمالها، وتلك التى تسعدنا بما فيها من معانٍ وأفكار وإكتشافات للعلاقات الجمالية الشكلية. وهناك وجهة نظر أخرى تنظر الى الفن الحديث من زاوية إحتوائه على عناصر التجديد والأضافة والطرافة. وليس معنى ذلك أن كل فنان حديث لابد أن يرسم لوحات (غير معقولة ) فهنالك من أعمال الفنانين المعاصرين مايقترب أشد القرب من الواقع، وإن كان يخرج دائماً عن مجرد النقل والمحاكاة، فالنظرة الخاصة والشخصية الذاتية للفنان هى التى تضع الإضافة الحديثة أو المعاصرة للعمل الفنى. ويتميز الفن الحديث بشدة تنوعه وتعدد أساليبه لانه يعكس مافى الحياة المعاصرة من تعقد وتنوع وصراع، ولكن ليس كل ماينتجه الفنان الحديث قيماً. وسوف نحاول نستعرض أهم إتجاهات الفن الحديث التى ظهرت فى أوروبا فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أى منذ انهيار العصر الإقطاعى وظهور النظام الرأسمالى فى أوروبا، حيث ظهر تياران فنيان مختلفان فى أهدافهما وفلسفتهما عن كراز الروكوكو أو فن البلاط أو مايسمى بالفن الملكى، وهذان التياران هما الذى عبرت عنهما ( الكلاسيكية الجديدة )، وأهم مقوماتها العودة الى التراث الأغريقى والرومانى و (الرومكانتيكية ) التى تستمد مقوماتها من الخيال . وهذان المذهبان هما اللذان فتحا الباب للإتجاهات الحديثة التالية ثم المعاصرة، حيث ظهرت (الطبيعية، الواقعية، والتأثرية، الوحشية، التكعيبية، والسريالية، التعبيرية، والتجريدية .....ألخ .

وفى منتصف القرن التاسع عشر وبعد قيام الجمهورية الفرنسية الثانية (1848م – 1852م) ظهرت النزعة (الواقعية – Realism) فى الفن كرد فعل للتحولات السياسية التى أثارت الروح الديمقراطية بين أفراد الشعب تلك الروح التى نادى بها أيضاً رواد الفكر والأدب فى تلك الفترة أمثال (هوغو) و (فولتير) فكانت الحياة اليومية بما تحتويه من مشاكل المجتمع والطبقة الكادحة هى خير معين تناول منه الفنانون موضوعاتهم الفنية (محمد عزيز نظمى سالم،1984 م،76–96).

وعند البحث فى مذاهب الفن المعاصر لابد لنا من تسليط الضوء على طبيعة الحياة فى القرن العشرين وما أحتوه من أحداث وتطورات ومتغيرات. فقد شهد النصف الأول من هذا القرن حروباً كبيرة، كالحرب العالمية الأولى والثانية، بالإضافة إلى ثورات محلية فى كثير من دول العالم غيرت من أنظمة حكم وأنشأت أخرى، غن تلك الحروب الثورات وماصاحبها من حركات تغيير سياسية وإقتصادية وإجتماعية قد أفرزت من الأدباء والمفكرين والفنانين الذين استطاعوا من خلال أعمالهم وإنجازاتهم إبراز مفاهيم جديدة عبرت عن طبيعة الحياة المعاصرة. فنجد أن الفن المعاصر قد خرج عن مفهوم الحفاظ والإلتزام بقواعد المنظور ومراعاة الشبه والمحاكاة والتفاصيل التشريحية الدقيقة ليصل إلى مفهوم الإبداع والإبتكار، هذا المفهوم الذى تبلور أيضاً من خلال إطلاق العنان لحرية الفنان إن كان ذلك على صعيد الشكل او على صعيد المضمون.

نتيجة لذلك فقد ظهرت العديد من المدارس والمذاهب الفنية التى جسدت طبيعة العصر. وفى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهر إتجاهان فنيان مختلفان فى أهدافهما وفلسفتهما عن طراز الركوكو أو فن البلاط أما مايسمى بالفن الملكى وهذان الإتجاهان هما :

**الكلاسيكية العائدة (الجديدة ) : New Classicism**

لقد أدى قيام الحركات العلمية للاكتشافات الأثرية في جنوب روما لمدينتي بومباي، وهيركيولينيم الأثريتين إلى ظهور المدرسة الكلاسيكية الجديدة في أواسط القرن الثامن عشر بدعوة من الفنانين الكلاسيكيين إلى التقليد، والمحاكاة واسترجاع الفكر الكلاسيكي لتلك الآثار الرومانية واليونانية القديمة بعدما أن طغى في الفن مبالغات فن الباروك، وفن الروكوكو في الزخرفة، وفي الترف المبالغ فيه. وسبب تسمية الكلاسيكية الجديدة بهذا الاسم كونها حركة( نزعة فنية) لا تبحث في التراث القديم للمثالية الجمالية فحسب، بل كذلك عن السلوك والشجاعة، والوطنية، والفضيلة. فكانت بمثابة تحول طبيعى الى الفنون القديمة تخضع العمل الفنى لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان، وترى الفن اليونانى المثل الاعلى للجمال وتحترم القواعد الفنية التى التزم بها الفنان اليونانى من وحدة إيقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع (محمد عزيز نظمى سالم ، 1984م، 76 – 77). و تأثر النحاتون بالفنون الأغريقية كما تميزت به بساطة فى الخطوط واستجابوا للحركة الكلاسيكية التى تناهض الركوكو وتقوم الكلاسيكية على الجمال المثالي في كل شي الذي يشمل الأشخاص، و المباني، وقيم الفضيلة، والسلوك، والشجاعة، والوطنية، وقد سعت الكلاسيكية تطبيق القواعد الفنية الصارمة في التركيب الفني من ناحية المنظور الهندسي، والنسب المثالية في الأحجام والأطوال، والعمق، والعلاقات الرياضية فيما بين الأشكال المرئية، والخطوط الصارمة، والألوان الرصينة القاتمة. وقد استوحى الكلاسيكيون موضوعاتهم من مواضيع تاريخية أو التراثية أو

سياسية أو قصصية أو خيالية أو دينية أو الأساطير اليونانية أو المواضيع النبيلة الخالية من العواطف والأحاسيس مثل الشرف، والنبل، والفروسية.حيث وضع ديفيد قواعد للفن الكلاسيكية العائدة (الجديدة )

1. نبل الموضوع
2. الغبتعاد عن الجانب العاطفى
3. مثالية الهدف
4. الإلتزام بقواعد المنظور
5. الإلتزام بالتظليل لمصدجر ضوئى 25 درجة
6. الإهتمام بالخطوط كأساس للتصوير
7. الإهتمام بالمنظر المغلق ( مقابلة مصطفى عبده ).

**الأسباب التى أدت الى ظهور الفن الكلاسيكى :**

- ظهور طبقة مثقفة ثارت على الركوكو الناعم الذى زال يزاول الثورة الفرنسية عام 1789م
- ساعدت الآثار التى تم الكشف عنها فى هيركولانوم 1738م وفى بومبى 1748م على الإهتمام بفنون الحضارات الجادة القديمة.
- نشطة حركة بيع وشراء اللوحات الفنية التى كانت أهمها فى باريس وامستردام .
- بعد إعدام الملك لويس السادس عشر، قام نابليون بعد تسليمه زمام الحكم بتشجيع مثل هذه الحركة تقرباً من الطبقة الوسطى التى كانت تشجع مثل هه الإتجاهات الفنية ( فداء حسين أبودبسه، خلود بدر غيث، 2012م ، 172).

**النحت :**

تأثر النحاتون بالفنون الإغريقية لما تميزت به من بساطة فى الخطوط واستجابوا للحركة الكلاسيكية التى تناهض الركوكو.

**اشهر النحاتين :**

1/ انطونيو كانوفا :

- زعيم الكلاسكية فى إيطاليا فى مجال النحت.
- أهتم بالجسد العارى ونحته بدقة الكلاسكية.
- أهم أعماله : تمثال نابليون، تمثال بولين.

2/ جاك هودون :

- زعيم الكلاسكية فى فرنسا.
- نحت تماثيل شخصية.
- أهم أعماله تمثال الشاعر فولتير( فداء حسين أبودبسه ، خلود بدر غيث ، 2012م ، 174).

## الرومانسية : Romanticism

الرومانسية لفظة فرنسية مشتقة من لفظة رومان (Roman) وتعني القصة أو الحكاية وقد ظهرت الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر، كرد فعل على أصول، وقواعد فنون الكلاسيكية الجديدة بكل أساليبها والتي لا تولي للعاطفة، والشعور اهتماماً كبيراً، فى حين كانت الكلاسكية الجديدة هى فن الثورة الفرنسية، فالرومانسية هى نتاج هذه الثورة وظهرت كإتجاه فنى معارض للكلاسكية الجديدة ومفاهيمها، فكانت الرومانسية تحمل قيم وجدانية فى التعبير عن المشاعر الفردية عند الإنسان فى مقابل القيم العقلانية التى تضمنتها الكلاسكية الجديدة.

كان التعبير الفنى عند الفنان الرومانسى تعبيراً ذاتياً يهدف الى إخراج العواطف والإنفعالات التى تجول بداخله بدلاً من التعبير عن القيم الجمالية التى نادت بها الكلاسكية، من هنا بدأ الإهتمام بالخيال واللاشعور والاحلام .

ومن الجوانب المهمة التى تبلورت عن هذا الإتجاه الرومانسى هو إطلاق حرية الفنان، تلك الحرية التى تماشت مع المبادى التى قامت عليها الثورة الفرنسية، فكان بذلك هو أول من مهد الطريق الى الفردية فى الفن الحديث فيما بعد.

وقد إنتشرت الرومانسية فى الطبقة الوسطى من المجتمع لذلك لامست عواطف المشاهد أكثر من تلك الأعمال الكلاسكية الجديدة التى كانت بعيدة عنه فى الزمان وفى المستوى الطبقى.

ويعتمد هذا الاتجاه على إطلاق الحرية الكاملة في التعبير الإحساس الذاتي، وعن العواطف الجياش، والمتأججة، والمشاعر الفياضة الرقيقة والكامنة في داخلهم، وعلى المبالغة، والمغالاة، والخيال، في تصوير والتعبير للمشاهد الدرامية في قصص الأبطال والكوارث، والأحداث، والمآسي التي حدثت في القرون الوسطى، و إبراز الحركات العنيفة، والحيوية، والقسوة من خلال انفعال الألوان الزاهية، والنابضة بالحياة، والأضواء القوية، والليونة في الخطوط المنحية والرشيقة، وذلك لتأثير على عين المشاهد ، وإثارة مشاعره النفسية والانفعالات البشرية الداخلية.

**مميزات الرومانسية :**

- إتجاه يهدف الى التأكيد عن التعبير العاطفى والنفسى .
- تعتبر الرومانسية ثورة ضد سيطرة الأصول الإغريقية والرومانية فى جميع ميادين الفنون
- تعتبر مظهراً من مظاهر الفردية التى ظهرت بين الطبقة البرجوازية.

يسعى الفنان الرومانسى الى استجداء العاطفة نحو المتألم والمظلوم.

( فداء حسين أبودبسه ، خلود بدر غيث، 2012م ، 174).

- تقوم على تغلب الخيال على الواقع.
- الإعتماد على العاطفة الشخصية ( آمال حليم الصراف ، 2012م ، 160 ).

يعتبر الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا (1798-1863م) زعيم النزعة الرومانسية لمدة أربعين سنة وقد طغت أعماله لتعبير عن القصص التاريخية للشعوب المعاصرة، وزميله الفنان ثيودور جريكو (1791-1824م)، وفي إنجلترا برز مجموعة من الفنانين من أشهرهم الفنان جون كوبلي (1737-1815م)، و هنري فيزولي (1741-1825م)، وليم بليك (1757-1827م)، وفي أسبانيا اشتهر الفنان فرانسيسكو جويا (1746-1828م)، وفي ألمانيا الفنان أوفربيك (1789-1869م)، رودان .

## الواقعية : Realism

الواقعية أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، وبعد قيام الجمهورية الفرنسية الثانية (1848 – 1852) ظهرت النزعة الواقعية فى الفن كرد فعل للتحولات السياسية التى أثارت الروح الديقراطية بين أفراد الشعب تلك الروح التى نادى بها أيضاً رواد الفكر والأدب فى تلك الفترة أمثال (هوغو ) و(فولتير ) فكانت الحياة اليومية بما تحتويه من مشاكل المجتمع والطبقة الكادحة هى خير معين تناول منه الفنانون موضوعاتهم الفنية. كما كان ظهور هذه النزعة الواقعية كرد فعل أيضاً على النزعة الرومانسية، لذلك وجدنا أنها ابتعدت عن الابتكار والخيال والمبالغة فى الحركة وأتجهت الى تمثيل الأشياء كما هى عليه. بعد فترة تشبعت المدرسة الواقعية الى إتجاهين: الإتجاه الأول وقد ساد فى غرب أوربا حيث هدفت القيمة الجمالية فى أعمال فنانيه الى ترجمة الواقع الذى يعيشه الشعب من ظلم وفقر وبؤس، وتجلى هذا الإتجاه واضحاً فى أعمال العديد من رواد هذه المدرسة كالفنان (كوربيه) والفنان (دوميه) . أما الإتجاه الثانى والذى ساد فى شرق اوربا فإن هدف القيمة الجمالية فيه ليست مجرد وسيلة لترجمة واقع معين بل وسيلة وأداة للاصلاح، بمعنى أنه إذا كان الإتجاه الأول يهدف الى تصوير

ماهو كائن فإن الإتجاه الثانى يهدف الى ماينبغى أن يكون، وظهر هذا الإتجاه واضحاً فى أعمال الفنانين السوفيت الذين عملوا على إنهاء الفن البرجوازى ومعارضة مذهب الفن للفن، والمناداة بالفن من أجل المجتمع( محمد عزيز نظمى سالم ،1984م،94- 96 ) .

اقتصرت الواقعية على تصوير الحقيقة، والأشياء الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها. فهم يرون أن الواقع هو أسمى أهداف العمل التشكيلي، ولذا قامت الواقعية على الابتعاد عن الابتكار، والخيال في موضوعاتها، وأيضاً عن الموضوعات المقتبسة من التاريخ، والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير للاكتئاب في المجتمع أو كل ما هو مثير في الحياة اليومية الواقعية المحيطة بهم. أوكل ما هو حقير، ووضيع، من مظاهر الفقر المدقع، والعوز الشديد، والبؤس، والحرمان، والغنى الفاحش، والثراء، والحزن، و الواقع المؤلم لجميع الطبقات الكادحة كالعمال، والفلاحين، والمظلومين غيرهم.

**و**يعتبر الفنان الفرنسي جوستاف كوربيه (1819-1877م) أحد ابرز فناني هذه المدرسة، حيث كرس حياته من أجل الواقعية التشكيلية حيث ظهرت أعماله بسيطة التكوين والخطوط، والألوان، وفي توزيع الكتل، بالإضافة إلى زملائه الآخرين من الفنان جان فرانسيس ميليه (1642-1679م)، وهنري دومييه (1808-1879م).

## التأثيرية (الانطباعية): Impressionism

هي حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن، والأدب، وقامت على مبدأ أن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي، وتعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة، و سبب تسمية التأثرية أو الانطباعية بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني لويس ليروي على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر أبريل في إحدى صالونات باريس عام 1874م. كونها خالفت القواعد، والتقاليد الأكاديمية المتعارف عليها في مجال التصوير الواقعي أو الموضوعي، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت، وقد انصب نقده الخاص على اللوحة الخاصة بالفنان كلود مونيه (1840-1926م) المسماة " تأثير(انطباع) شروق الشمس " . فبعد ذلك أطلق مصطلح " المدرسة التأثرية" ،وكانت مهمة الفنان تحويل الضوء والظل الى لون عن طريق إستخدام الوان الطيف ( آمال حليم الصراف، 2012م ، 160 ) .

وأسلوب المدرسة التأثرية يقوم على تسجيل التأثير أو الانطباع الذي تسجله العين من ناحية تغير، وتبدل مظاهر الطبيعة في أشكالها الواقعية، وفق لتغير الضوء، والمناخ، والوقت، والفصل ونقل هذا

الانطباع إلى الجمهور، وكذلك يقوم أسلوبها على عدم اتصال مساحة الألوان الزيتية أو دمجها مع بعضها البعض على سطح اللوحة بواسطة الفرشاة، وإنما يتم التقاط المنظر بلمسات لونية سريعة بالفرشاة أو نقاط لونية صغيرة منفصلة بدلا من خلطها، واهتمت المدرسة التأثيرية بالظلال، وعمدت على توضيح انعكاس الألوان التي تتم فيها، وكذلك لم تعتمد التخطيط التحضيري (الرسم التحضيري) لأعمالهم الفنية، وانتقال الفنان الى الخلاء وتصوير الطبيعة، اهتمامهم بتأثير ضوء الشمس على المرئيات واهمال النسب الواقعية والتشريح، اعتمد إخراج اللحظات المتحركة فى أعماله ولم يركز على وجوه شخصياته وحرر النحت من القيود وفتح الباب للنحات للعمل فى حرية.
( آمال حليم الصراف ، 2012م ، 160 ).

**النحت الإنطباعى :**

**واهم النحاتين .**

1/ أوجست رودان :

- كان يرى إن الشكل عبارة عن تجويف ونتواءات ولم يسع للحصول على أسطح مصقولة بل كان يترك ضربات أزميلة على الحجر ليعبر عن الضوء المنكسر على السطح .
- أهتم بالمعنى والرمز فى موضوعاته.
- أعتمد الحدس والإلهام فكان رائد الرمزين.
- أهم أعماله: الرجل ذو الأنف المكسور، عصر لابرونز، وممثلى كالية، المفكر، نصب بلزاك، بوابات الجحيم.

2/ ميدراد رورسو:

- أهم أعمالة: محادثة فى حديقة ، وراس مدام .

3/ بول غوغان:

- أهم أعماله: ((أحب تكون سعيداً )، أوفيرى المتوحش، البحار القديم، ويعقوب يصارع ملاكاً .

**<u>الإتجاهات التشكيلية للنحت فى القرن العشرين :</u>**

لقى فن النحت صدى للإتجاهات النحتية الحديثة فى أعمال الفنانين ونتيجة التجارب المتواصلة مع الخامات والتقنيات الجديدة تحققت أعمال فنية فى الوحشية والتعبيرية .....ألخ، ومن خلال إستعراض هذه الإتجاهات يمكن أن يتضح كيف عبر النحاتون عن أفكارهم التشكيلية والإضافات التى قدموها الى فن النحت.

**أولاً: أتجاهات النحت فى النصف الأول من القرن العشرين :**

إرتبطت الحركات الفنية فى النصف الأول من القرن العشرين بالتقدم العلمى وأنتشار الأفكار والفلسفات والأيدلوجيات المثالية، وأصبح التيار الفكرى لهذه المرحلة مؤمناً بفكرتى التقدم والتجديد، وفى تمرد دائم ومغامرة مستمرة، مع مناهضة للانتاج الفنى للماضى القريب ومتجاوزاً له سعياً الى تحقيق قواعد خاصة به، ومن أهم الصياغات التشكيلية للنحت فى هذه المرحلة الاتجاهات الآتية :

**الوحشية : Fauvism (1904 - 1907) فرنسا**

الوحشية مصطلح أطلقه النقاد الفنيين سخرية على مجموعة من الفنانين الذين تبنوا هذا الاتجاه في أحد المعارض الفنية بباريس سنة 1905م نظراً لغرابة أسلوبهم الفني الذي يخالف الفنون التقليدية في ذلك الوقت. والوحشية مدرسة فنية ظهرت في مطلع القرن العشرين.

تميز هذا الإتجاه بخشونة الشكل والشراسة والبدائية فظهر شكل النحت كما لو كانت صياغة أولية للعمل (عمل تحضيرى)، ومع ذلك فهى ليست أقل اكتمالاً من غيرها. لانها بهذه الصورة تصل الى هدفها فى الاحتفاظ بالتعبير المباشر فى حالته الأولى .

ولذلك تمثل أعمال النحت فى الوحشية العودة الى الفطرة وتلقائية التعبير وبدائية الأسلوب، وهى تعبر عن الانطباعات بطريقة مباشرة وسريعة، وكان (( من أهم أسس المذهب الوحشى، الدوافع الغريزية التى تبرر الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين الفكر الحر البسيط المنطلق وبين حضارة معقدة )) (محمد على أبوريان ، 1977م ،218).

فكانت الصياغة الفنية عبارة عن بساطة فى الاسلوب وابرازللانفعال، والنحات الوحشى لايرى فى الطبيعة نموذجاً له، بل نقطة اتطلاق فحسب، وهو لايكترث بالاشياء قدر اكتراثه بالاحساس الذى يولده فيه احتكاكه بها، وأعمال النحوتات الوحشية بها المبالغة التعبيرية ما لايتوائم مع أى نظرية أو مثال سابق مع وجود نسب الشكل تحافظ على مظهره .

تبنى أفكار الوحشية عدد من الفنانين كان منهم ( هنرى ماتيس، أندرى دريان، وموريس فلامنك) وأصبح لهم أسلوب يتجه نحو الحرية فى التعبير من خلال الخامة والمبالغة فى الأشكال مما يؤدى الى إصابة المشاهد بالحيرة عند مشاهدته لاول مره (Nikos Stangos - 1981-p.11).

وعلى هذا يمكن اسناد أربع مبادئ تشكيلية للنحت الوحشى وهى :

1. مراعاة النسب وألا يخل بها النحات، الا اذا عززتها العاطفة وكانت معبرة عن السمة الطبيعية الخاصة بالشكل، فلم يكن التطابق الدقيق هو أساس العمل .

2. تمتلك الأشكال الطبيعية أسس هندسية مبسطة، وعند اختزالها ترد هذه الأشكال، مثل أعضاء الجسم البشرى الى معادلها الهندسى كما فى الصورة.

(الصورة رقم (1) ) هنرى ماتيس : ظهر امراة (أ ،ب) على الترتيب 1909م – 1913م من البرونز ويتضح فى هذا العمل أسلوب النحت البارز(المصدر) ( Peter selz: 1998. P . )

3. ينبغى ألا يتواءم الشكل مع نظرية أو نتيجة عقلية مسبقة، ولكن يشترط أن يؤثر الشكل فى الفنان فتبر فيه عاطفة مايسعى الفنان للتعبير عنها، وأن تكون هذه العاطفة بفعل الموضوع .
4. يجب أن يكون النحت مؤثراً وخاضعاً للعلاقات الخاصة بالحجم و الكتلة وأن تكون هذه الأساسيات متوفرة بالعمل ( هربرت ريد ، 1994م ،33-34).

**التكعيبية : Cubism (1907- 1912 ) فرنسا**

التكعيبية أتت من كلمة تكعيب، وهي مفرد مكعب الشكل الهندسي الذي يحمل ستة أوجه، وستة مربعات، والتكعيبية اسم أطلقه النقاد الفنيين سخرية على فناني التكعيبية في إحدى المعارض الفنية رغم معارضة فناني هذا الاتجاه الشديدة لهذا الاسم، فالتكعيبية هدفت إلى طرح فكر جديد في الفن بعد أن سئم الفنانون من الأساليب السابقة كالتأثيرية التي تقوم على تصوير ما تراه العين فقط من الأشياء في قيمها الظاهرية، دون التأكيد على القيم الكامنة فيها.

ظهرت التكعيبية كأسلوب فى أعمال(براك، بيكاسو )، وكان لفظ المكعب هو الكلمة التى أستعملها النقاد لوصف التأثير الفورى للأعمال التى عرضها كل منها (هربرت ريد، 1994م ،ص55).

وهذا الأسلوب الذى اتبعه التكعيبيون كان التطور المنطقى لأسلوب سيزان فى الرسم، وكان نوعاً من التحليلات والتشكيلات الهندسية، ووجد الفنان التكيعيبى أن عليه أن يكسر القاعدة الأساسية المتوارثة وهى منظور الابعاد الثلاثة من نقطة رؤية محددة، حتى يحقق الرؤية الشاملة، وحتى يصور أى جزئية من الواقع

فى كليتها، فقد اكتشف الفنان التكعيبى أن الواقع لايمكن أن تكون له حدود مطلقة. بل تختلف حدوده باختلاف وجهات النظر، ويجب أن يقبل هذا الواقع متعدد الوجوه، وأن هناك وجوها متعددة قد تعبر عن واقع محدد، فحاول النحات التكعيبى أن يشكل التجربة الحسية أو الفكرية من جميع وجهات النظر الممكن تصورها، بحيث تظهر فى شمولية علاقتها ومظاهرها المختلفة، كما حاول أيضاً ربط العمل الفنى بالواقع المحيط به باعتباره أحد أبعاد الحقيقة أو أحد مستويات الواقع عن طريق عدم تحديد اللوحة البارزة باطار وتركها تلقى امتداداتها على سطح الجدار .

والمعنى الذى كان التكعيبيون يبحثون عنه فى ظل النظرية النسبية ((لآنشتين عن مفهوم الزمن - حيث لم يعد للحدث زمن وحيد بل يتوقف على مكانه بالنسبة للمراقب )) يمكن أن يتضح فقط فى مرحلية تكشف الشئ فى مظاهره المتعددة، وفى العلاقات اللانهائية التى تربط كل بعد من أبعاد الحقيقة بجميع أبعاد التجارب الآخرى (نهاد صليحه ، 1997م ، 75) .

وقد تطور الأسلوب التكعيبى حتى وصل الى مرحلة الاكتمال فى المرحلة التى تسمى بالاسلوب التجميعى assemblage وأمكن ادراج أعمال هذه المرحلة تحت مسمى النحت البارز وهذه الأعمال بعيدة عن الواقعية أو أى مثال منقول، فى مظهر أصيل ومتفرد، وتميز هذا الأسلوب بالجرأة فى أستعمال الورق المقوى والخشب والمواد الأخرى الغريبة على النحت وكانت هذه الأعمال البارزة المكونة من فضلات البراويز وصور مستطيلة تصنع لنفسها فراغ خاص بها يتضمنه علاقات الأجزاء المكونة لها، وكانت طريقة تجميع الخشب غريبة وبدائية ، فكانت الأجزاء تجمع كالعامل الذى يصنع منضدة أو كرسى، فأعطت إحساس عالى بالتعبيرية وعمق المشاعر(William Tuker -1995-p.59-60)

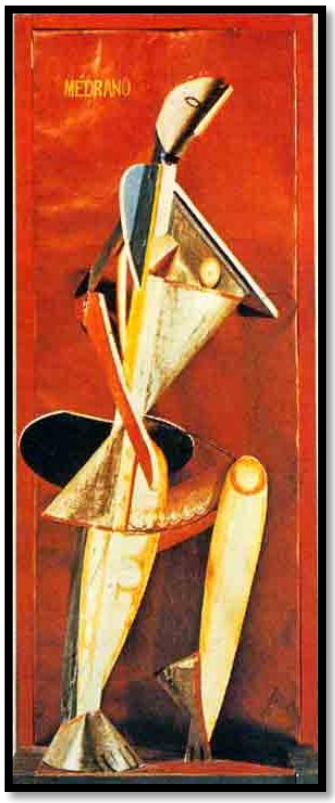
اقترنت عناصر العمل التجميعى الثنائية الأبعاد والمجسمة بخطوط مرسومة وأيضاً بالالوان أيضاً، وادى هذا الاسلوب التجميعى الى نتيجة هامة وهى إتصاف العمل بالتشكيل وأصبحت العناصر المكونة له هى عناصر تشكيلية بالاضافة الى اكتساب الأعمال التكعيبية التى هى فى الأساس تحليلات هندسية لقوة تعبيرية خاصة نتيجة استلهام كثيراً من العروض من الفن الزنجى.

والتكعيبية الى جانب اتخاذها دليل العلاقات المتشابكة التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى . فانها تتخذ المنظور المركب كعمل يحرر الشكل من الابعاد الثلاثية الى مجسم مثالى ثنائى الابعاد ولا نهائى يمتد ويتصارع مع الحائط خلفية العمل الذى يكون بمثابة امتداد للعمل نفسه.

ويمكن تلخيص أهم خصائص الأسلوب التكعيبى فى النحت فى الآتى:

1. تمثل لوحة النحت البارز شيئاً يمكن التعرف عليه حتى بعد اخضاعها للتحليل الهندسى.
2. الاعتماد على تقنية التجميع والتركيب والتلصيق فى صياغة الأعمال النحتية.

3. استخدام خامات غريبة على النحت البارز مثل قصاصات الصحف والورق واللباد والصاج والقماش ... وكخامات جاهزة الصنع والموجودات ومحاولة التزاوج والجمع بين هذه الخامات.




(الصورة رقم (2) ) الكسندر ارشبينكو – ميدرونا 1915م ،أرتفاع 49.5 بوصه ، عمل تجميعى يظهر التزاوج بين الخامات المختلفة من صفائح الزنك الملونه– زجاج– خشب –مشمع; المصدر: )H . H. Amason, 1970 .p.186 (

4. توليد احساس لدى المشاهد بعدم اكتمال لوحة النحت البارز بحيث تبدو وكأن خطوطها تمتد خارجها ، كما لو بقعة من الواقع القى عليها الضوء مؤقتاً ولكنها تمون جزء لاينفصل عن الواقع المحيط بها، وذلك بعدم تحديد لوحة النحت البارز بأطار .أنظر الصورة

(الصورة رقم (3) ) بابلو بيكاسو، الآلة الموسيقية(مندولين)، 1914م،عمل تجميعى من الخشب، وتظهر فيه الهيئة الغير محددة باطار استخدام الفنان لخامات جاهزة ومجمعه بطريقة بدائية. (المصدر: )(William Tucker :op, cit. p61 )

.فالفنان التكعيبى يحاول أن يكسر الحاجز الوهمى بين عمله من النحت البارز والعالم الخارجى لان معنى اللوحة ليس مطلقاً.

ساد استعمال نواة مركزية كبؤرة لجمع عناصرالعمل فى اللوحات البارزة التكعيبية، مع إقتران العناصر المجمعة باستعمال خطوط مرسومة والوان (نهاد صليحه، 1997م ،93).

وقد كان التجريب المتواصل مع الخامات من أهم مميزات الأسلوب التجميعى والذى استخدم فيه الفنان خامات غير تقليدية فى مظهر غير مسبوق أدى لإعطاء النحت الحرية الكاملة فى المظهر وفى استعمال الخامة.

**المستقبلية :Futurism (1910) ايطاليا**

وسبب تسمية المستقبلية بهذا الاسم لأنها تهدف إلى مقاومة الماضي، والأشياء التقليدية ونبذ الفنون السابقة لها. والبحث عن الأشياء الغير مألوفة التي تتحرك، وتتغير، وتجري بسرعة، والمستقبلية هي حركة أدبية ثقافية فنية ظهرت في إيطاليا عام 1909م، ولكن سرعان ما انتقلت إلى فرنسا

، وذلك عن طريق البيان الذي أصدره مجموعة من الفنانين التشكيليين المستقبليين الذي دعوا فيه المثقفين، والفنانين الفرنسيين الانخراط في هذه الحركة، وبعد ذلك انتقلت لتشمل أوروبا، وأمريكا، بدأت المستقبلية بفكرة عامة للتعبير عن روح العصر (( وتميزت هذه الحركة بالأصالة فقد نبذت كل ماهو تقليدى

واحترمت القيم والنظام وانتشرت بسرعة جداً عبر اروبا من لندن الى موسكو هذا بالرغم من حياتها القصيرة كظاهرة مهمة (Nikos. Stangos:op.cit-p.97).

نبعت الحركة المستقبلية من عدم الرضى عن الموروثات التى اصطلح عليها الفن وطمحت لإبداع إتجاه جديد ، وقد نبذت المستقبلية كل ماهو تقليدى واكاديمى فى الفن، وحاولت أن تعبر عن روح العصر (( عن السرعة ،الحدة، وعبور الزمن برغم أنهم قد استمدوا تقنيتهم من اكثر الحركات الفنية ثبوتاً وهى التكعيبية، ولكنهم قاوموا محاولاتهم التجديدية روح التكعيبية -Sam Hunter and John Jacobus) 1985.p.152)

وذلك كم خلال التمرد على الماضى وهدمه باعلان قواعد جديدة، تعبر عن روح التقدم العلمى التكنولوجى والتى تسود المجتمع وهو ماتبلور فى اعلانهم المستقبلى والذى يمجدون فيه السرعة ((أن روعة العالم قد ازدادت بجمال جديد: وهو جمال السرعة، فسيارة السباق بجسمها المزين بمواسير على جانبيها تسبة الثعابين الكبيرة ذات الأنفاس المتفجرة .... والتى تزأر مستعدة للسباق مع رصاصة البدء، لهى أكثر جمالاً من لوحة انتصار ساموثراس (( انتصار ساموثراس وهى لوحة من العصر الهلنسى )) :Nikos stangos) .op.cit.p.98)

كما استعانت الحركة المستقبلية فى أعمال النحت البارز بكل أنواع الخامات من زجاج وخشب .....الى إمكانية البناء بالمولدات الكهربية والمغناطيسية لإعطاء النحت البارز الحركة الفعلية، لقد استعان نحاتوا المستقبلية بشئ من الاسلوب التجميعى للتكعيبية فى أعمالهم من النحت البارز مثل اعمال الفنان تاتلين Tatlin، لكن فنانوا المستقبلية ابتدعوا نمطاً جديداً من النحت البارز، بامكانه أن يعالج المواد الخام والاشياء الجاهزة الصنع ويرتبها فى قضاء حقيقى، أما الخامات بكل ماتتصف به من خواص تشكيلية، كالصفات المميزة للخشب والمعدن والزجاج .....ألخ، فيمكن أن تؤلف عملاً فنياً ( هربرت ريد، 1994م ،89-80) .

وكان من أهداف المستقبليين فى النحت تحقيق تعايش بين العمل الفنى والبيئة فأكد بوتشيونى على ذلك بقوله (( أننا ندع الشكل مفتوحاً ثم نحيط البيئة به ( المرجع السابق، 118 ).

كما عمد تاتلين مثلاً الى إتخاذ زاوية الغرفة كخلفية لنحوته البارزة. فيعلق العمل على سلك بين الجدران كى تلعب أسطح الجدران المتقاطعه دوراً فعالاً فى بنائه الفضائى. وكانت الفكرة الاساسية للمستقبليين تصوير مفهوم الحركة لاستحضار انطباع شكلى لها بهدف ايقاظ نوع من الوعى بها، لكنهم تمسكوا بالحالة المظهرية للحركة، فاظهروا الشكل كما لو كان سيتحرك، لكن أهم نتيجة توصلت اليها المستقبيلية هى تاسيس مفهوم النحت الديناميكى، والذى أثر فى مفاهيم النحت.

وقام على تطوير هذا الاسلوب كل من مارسيل ديشامب Marcel Duchamp وبرانكوسى Brancusi ((وقد اعطى المستقبليون الفن فى بياناتهم والنحت على الاخص مثلاً أعلى للديناميكية وللبيئة والجو، والتداخل والتخطى الفيزيائى ولايزال مصدر إلهام العديد من النحاتين ( هربرت ريد، 1994م ،126).

ويكن تحديد ملامح الأسلوب المستقبلى فى النحت فى الآتى :

1. استخدام الفنان المستقبلى المنتجات التكنولوجية ومخلفات الصناعة الحديثة من موتورات ومرايا وأضواء كهربية.
2. مزج الفنان المستقبلى بين عدة خامات بأسلوب التجميع، مستخدماً جميع أنواع الخامات الطبيعية والصناعية لتحقيق التداخل مع البيئة فى أعماله.
3. خرج النحت المستقبلى عن الإطار المألوف فى كيفية علاقته بالجدار ففى أحيان كثيرة لم يكن العمل ملتصق بالجدار، ولكن الجدار يتفاعل مع العمل بشكل ديناميكى فيؤثر بتقاطعات زواياه وظلاله مع العمل .
4. لم تحدد لوحة النحت البارز باطار حتى تحقيق التداخل مع البيئة وحتى لاتحد من ديناميكية العمل، ويبعد العمل كلية عن أى علاقة ظاهرية بالواقع البصرى، وأصبح تشكيل تجريدى بالخامات ( المرجع السابق، 1994م ، 79- 80- 126).
5. لم يكن الهدف من العمل الفنى تحقيق أشياء، بل الى تصوير مجالات أو مواقف قضائيةزمانية، حيث يجعل الخيال سيد الموقف، ويسترد الشكل حريته التامه فى الاختيار المعنوى فى تخيلات عديدة ( أمبرتو باريكى، 1969م ،12).

وقد خطى النحت فى الإتجاه المستقبلى أعظم خطواته، مستفيداً من تقنيات الأسلوب التكعيبى فى التجميع، ومبتعداً عن العلاقات البصرية العادية فى أطار تجريدى ومؤسساً لأفكاره الخاصة بالديناميكية.

**التعبيرية : Expressionism (1915) ايطاليا**

يمكن القول أن كل الافعال الانسانية تعبيرية: فالايماءة هى فعل عمدى معبر، والفن فى مجمله هو محاولة للتعبير عن الفنان وعن المواقف التى يتأثر بها وكثير من فن القرن العشرين وخاصة فى وسط اوربا، يعبر عن هذا النوع والذى الصقت به صفة المرحلة التعبيرية، ولكن لم يكن هناك أبداً حركة تسمى الحركة التعبيرية( Nikos Stangos: op. cit, p30 ).

لم يكن الإتجاه التعبيرى لينشأ دون الحركة الرومانسية التى سبقته، ومع ذلك فالفنان التعبيرى رغم اعتناقه لمبدأ الثورة وايمانه المطلق بذاتية الفن والفنان فإنه يختلف عن الرومانسيين الاوائل فى رفضه للنظرة المثالية للإنسان.

رفعت التعبيرية شعار الثورة ضد كل ماهو قائم ومقبول فى مجال الفن أو السياسة أو المجتمع، ومجدت الفرد وآمنت بقوة المادة، وحملت على عاتقها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان وصرعاته الداخلية، واتخذت التعبيرية من الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفنى (نهاد صليحه، 1997م ،75) فالتعبيرية نوع من الخضوع الكامل للإنفعالات الصورية المحسوسة، ايقظت الحرب العالمية الأولى مشاعر الفنانين، ودفعتهم للتعبير عن القلق والجزع من هذه الحرب فى أعمال فنية تعبر عن الإنسان فى القرن العشرين، وتعتبر التعبيرية من أهم الحركات التحررية وهى إحدى الدعائم التى قام عليها الفن الحديث فى القرن العشرين حيث أهمل الفنانون فيها الحقيقة الواقعية التى تراها العين من أجل التعبير النفسى الداخلى ( محمد جلال، 1998م ،35).

وقد كانت التعبيرية رد فعل للإتجاه العقلانى والتجريبى فى الفن، فهى تهرب من القوالب المتعارف عليها فى الطبيعة ولكنها تعايشها وجدانياً، وقد بالغت التعبيرية فى أشكالها من النحت هرباً من صياغة الاشكال الطبيعية كما هى، ولجا بعض فنانيها الى الفن البدائى وفنون الحضارات القديمة .

والفنان التعبيرى فى أعماله من النحت لايخلق موضوعاً للجمال، بل يمارس عمله الفنى لكى ينقل الاحاسيس العارمة التى يحس بها إزاء الموضوع، مطلقاً العنان لمشاعره فى حرية كاملة، ويحاول الفنان أن يخدم موضوع العمل بواسطة الإيماءات التعبيرية والتى يمكن أن يوجدها فى القوة التعبيرية للأشكال والملامس والحجوم والنسب ( Nikos Stangos: op. cit, p30 ).

وقد يلجأ النحات فى أعمال النحت الى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة وخلط الواقع دائماً بالحلم و الإيماءات التعبيرية، واستخدام رؤية بالغة الذاتية، وشديدة الغرابة وفى أحيان أخرى مملوءة بالقبح.

ويمكن تلخيص أهم سمات النحت فى الإتجاه التعبيرى بالآتى :

1. يتميز العمل النحتى بالثورية ورفضها للطبيعة كما هى والإبتعاد عن الواقعية، وإتجه الفنان فى أعماله بالمبالغة أحياناً والتبسيط والتجويد فى أحيان أخرى.
2. كان موضوع العمل يتميز بالغة الذاتية فى إطار الفردية التى ميزت فنانى هذا القرن، فخدم الموضوع بواسطة إيماءات تعبيرية تحمل معنى ورؤى خاصة يحاول الفنان أن ينقلها للمشاهد كمعانى الحزن والمأساة والحب.

(الصورة رقم (4) ) ريموند ديشامب Raymond Duchamp العشاق ،1939م ،

( المصدر : )( A . M .Hammacher: p. 108 )

3. اتخذ الفنان التعبيرى من الاشكال الآدمية والحيوانية موضوعاً للنحت، متأثراً بالفن البدائى والفنون القديمة الآخرى مثل الفن الاتروسكى، والفن الأغريقى القديم وفنون شرق آسيا - كالفن الصينى - والتى وجدوا فيخا قدراً من الحساسية والقدرة على اثارة المشاعر( محمد جلال،1998م ،35) .

وكانت المشاعر الفياضة من أهم سمات الإتجاه التعبيرى والتى حاول النحات إبرازها فى أعمال النحت للتعبير عن الانسان ومعاناته وتأثره بالحروب، ولم يبتعد الفنان التعبيرى فى هذا الإتجاه عن الخامات التقليدية وبرغم ذلك فقد نجح الفنان فى إعطاء العمل مظهراً متميزاً بما اوجده من إيماءات تعبيرية ومبالغة فى الأشكال والملامس المختلفة على السطوح.

**<u>البنائية Constructivism (1914) روسيا :</u>**

ظهر الأسلوب البنائى فى روسيا على أيدى مجموعة من الفنانين حاولوا تطبيق التقنيات الهندسية على البناء النحتى، وكان أبرز دعاة هذا الأسلوب الجديد فلاديمير تاتلين Vladimir Tatlin، الذى تأثر بالتقنيات المستقبلية، (( وقد تشبع هذا الأسلوب بالرغبة فى تخليص جميع التركيبات الفنية من الظواهر الطبيعية وبالرغبة فى خلق - حقيقة جديدة - فن يتمتع بشكل مطلق وخالص )) (هربرت ريد، 1998م ،152).

أعتمد اتجاه النحت البنائى على الخطوط الراسية والافقية والأشكال الهندسية مثل المستطيل والمربع والدائرة .....الخ ، فكل ظاهرة فى الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية.

ومن الملاحظ أن هذه الروح الجديدة اتجهت نحو التجريد والفكرة الكونية، أى البعد عن المادية والفردية والاتجاه نحو الأسلوب الجماعى الذى يتجاوز الفرد أو المكان ويعبر تشكيلياً عن أعمق وأعم الرغبات الجمالية (هربرت ريد،1994م ،89). فى محاولتهم لبناء أسس جديدة لفن النحت كأعتمادهم على مفاهيم

الفضاء والزمن ، كانكار دور الحجم تعبيراً عن الفضاء، كما تجاهلوا الكتلة المادية كعنصر تشكيلى وأعلنوا أن عناصر الفن لها أساسها فى الإيقاع الديناميكى (الايقاعات الحركية ) وكان المقصود بالحركة هنا أن تكون معادلاً للأنشاء والفراغ .

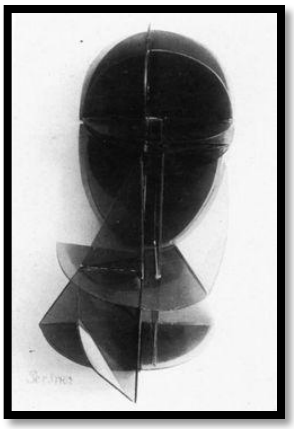
اهتمت البنائية بالابداع وليس التقليد فثارت على القواعد التقليدية للفن الذى تقدمه وأبدعت علاقات جديدة ليس أقل جمالاً من الطبيعة نفسها ووجدت فى العناصر التشكيلية المجردة غايتها مهتمة بديناميكية الفراغ.

وقد آمن فنانو البنائية أمثال جابو Gabo وبيفسنر Pevsnerv بأن وظيفة الفن هى وظيفة غير مباشرة، انها البحث فى العناصر الاساسية للفضاء والحجم بغية اكتشاف الإمكانيات الجمالية والطبيعية والوظيفية لهذه المسميات، وقد قدمت المنحوتات البنائية أفضل السبل لعرض هذه الإمكانيات الطبيعية والوظيفية.

وفكر الفنانون البنائيون فى تحرير النحت من التقاليد القديمة، ومما ساعد على هذا التفكير، التطور الصناعى والتقنى وفى ظل وجود خامات صناعية مثل الخامات التى تعطى شفافية، ثنائية الابعاد، والتى تعطى الاحساس بتلاشى الكتلة والاحساس بقيمة الحجوم الفراغية كخامات البلاستيك التى استفاد منها البنائيون بعد دراسة طبيعتها ومدى علاقتها بالفراغ وكونوا منها اشكالاً بنائية تجريدية كثيرة، مع الاستفادة أيضاً من خيوط النايلون التى تعطى بعداً ديناميكياً وتولد معانى جمالية جديدة فى الاشكال.

وقد اتسمت أعمال النحت فى الاتجاه البنائى بالاتى:

1. بعدت الاعمال البنائية عن المظاهر الطبيعية وظهرت فى صورة بالغة التجريد.
2. استعان الفنان فى النحت البنائى بالاشكال الهندسية، بهدف خلق علاقة داخلية ديناميكية بين الكتلة المصمته والفراغات والخطوط، حيث بدا العمل شديد التوتر.
3. استحدم الفنان فى الاعمال البنائية خامات جديدة مثل الزجاج والبلاستيك وخيوط النايلون للتعبير عن الاحساس الجديد بالفراغ والايقاع الدينامى، حيث بدا شكل النحت البنائى وكأنه مجسم فى الفراغ . كما فى الشكل.



(الصورة رقم (5) ) انطوان بيفسنر – رأس أمرأة 1923م ، (المصدر: Linda Nochlin and others )

يتكون العمل من مادة شفافة (بلاستيك )ويظهر هذا العمل من النحت البارز كأنه عمل مجسم ورغم الفراغات فإن العمل يبدو به كتله. وهى فى نفس الوقت معبرة ديناميكية ومنفتحة على الفضاء

4. اهتم النحات البنائى بتمثيل الفضاء واستخدامه فى عمله، فقد عد الفنان البنائى الفراغ نوعاً من الكتلة غير المرئية، مع انكار دور الحجم تعبيراً عن الفراغ (هربرت ريد، 1994م ، 96-98-99 ).

**النقائية Purism (1915) روسيا :**

((جاءت الحركة النقائية كرد فعل للتغيرات التى أصابت النحت فى أروبا فى القرن العشرين )) واعتمد هذا الاتجاه فى النحت على الأشكال الهندسية مثل المستطيل والمربع والدائرة .....الخ، مستفيدة من الاتجاه التكعيبى حيث أن الأشكال الطبيعية يمكن ارجاعها لمعادلها الهندسى المربع، الدائرة، المكعب ، لكن التكعيبية لم تصل بالاتجاه لنهايته ولم تلغى كل الروابط بالاصول الطبيعية. للتخلص من العناصر الزائدة عن حاجة العمل الفنى والإكتفاء بالعناصر الأساسية لتسهيل التواصل بين الفنان والمتلقى لانتاج لغة بصرية يسهل التفاهم بها والتقليل من تنوع الأساليب الفردية والإتفاق على قواعد مشتركة (مقابلة ، د. محمد عبد الرحمن ،قسم النحت كلية الفنون، يناير 2016م).

وقد اعتمدت النقائية فى انتاج أعمال النحت منذ بدايته على استخدام الأدوات الهندسية من مسطرة ومثلث وفرجار، وكان لكل فنان فى هذه المدرسة مدخله الهندسى فى التجريد، أحياناً بتأكيد الملامس وأحياناً أخرى بتأكيد الألوان وفى ثالثة بالتجريد الهندسى الخالص.

((لكن الديناميكية التى تظهرها النقائية تتوقف عندما يجابهها المرء بالافكار التى يقدمها والبساطة الخالصة التى تظهرها هذه المدرسة النقائية )). وبالرغم من بساطة هذه الأعمال فإنها تحمل فى طياتها الفصاحة وتؤكد على حقيقة الكون الجديد، واهمية التبصر واهمال القيم الفردية.

ويلاحظ أن الوضوح والموضوعية كانا بؤرة اهتمام النقائية فى أعمال النحت واتخذت من العناصر التشكيلية المجردة رمزاً لإستعلاء الانسان على عدم نظام الطبيعة، فالمربع لم يتواجد ابداً فى الطبيعة، حيث أن المربع كان مرفوضاً من الطبيعة ومن الفن القديم، لكن المربع لم يكن فارغاً بل مملؤاً بالمعانى.

وتناول هذا الاسلوب من النحت موضوعات الطبيعة الصامته Still life، ممتزجة بالمنظور الراسى، وعدت هذه المنحوتات البارزة من روائع الاسهامات الفنية فى القرن العشرين . (Sccven A, Nash:New . York. 1979.p.424)

وتكونت أعمال النحت فى هذا الاتجاه من تراكيب هندسية حفرت خطوطها فى نحافة ودقة لتتلقى الضوء المسلط عليها، والذى اصاب هذه العلاقات الهندسية بنوع من التوتر، لتخلق نوعاً من النحت قوى فى

تفاصيله، وعالى الجودة الى جانب الاحساس العالى بالفراغ، فقد كانت الحواف تعكس ظلالها على الخلفية فى خطوط وأشكال غامضة لتعطى الاحساس بالبعد الثالث فى حركات خفيفة وناعمة تجذب الاهتمام.

وأهم سمات النحت فى الأسلوب النقائى بالاتى :

1. يتكون العمل من مجموعة من العلاقات بين الاشكال المجسمة، فى انفصال تام عن أى علاقة أو صلة بالاصول الطبيعية.
2. تناول لوحة النحت البارز المنظور الراسى فى حفر غير عميق، مع استخدام اللون الابيض فى كثير من الأحيان، والملونة واحيان أخرى بحيث تظهر عليه ظلال الحفر الدقيقة المتنوعة، والتى تزيد من توتر السطح وتعطى احساسا بالتجسيم .
3. أنشئت لوحة النحت النقائية علاقة هندسية بين السطح الهندسى والضوء المحيط بالفراغ، ولكن لم يكن الهدف ايجاد حركة ديناميكية فى العمل (برغم وجودها ) بل نوع من البساطة الخالصة والتجريد . (Peter Selz : Op. Cit,p.340)

من خلال المعانى البسيطة لاتجاه النحت النقائى والأهتمام الخالص بالدقة الهندسية والتجريد بعيداً عن التعبيرات الكلاسكية، أكتسب هذا الأسلوب أهميته وتأثره فى مجال النحت.

**الدادية Dadaism (1916) فرنسا :**

(الدادية ) مصطلح فرنسي، ومعناه الحصان الخشبي، وهذا المصطلح لا يحمل أي صلة أو ترابط بينه وبين مسمى الحركة واتجاهها الفني الذي تبنته، فالدادية أحد الحركات الفنية التي ظهرت في ثنايا الحرب العالمية الأولى عام 1915م في مدينة زيوريخ بألمانيا كرد فعل على الحرب نفسها واستمرت إلى عام 1924م، وهي تعتبر حركة ثورية تمردية على القيم والقواعد والقوانين الفنية القديمة، والقواعد السائدة آنذاك، وهى حركة مضادة للفن التقليدى والذى يتميز بالقيم الجميلة ويعكس شعوراً بالسعادة والإطمئنان بينما الدادية هى حركة شاذة تمردت على ماهو جميل .

كما أشار بريتون Breton (( وهى حالة عقلية كانت موجودة بالفعل فى أروبا قبل الحرب العالمية الاولى ، لكن الحرب اعطت لها بعداً جديداً ممادفع كثير من الفنانين والشعراء للتعبير عن سختهم من خلالها )) (Nikos Stangos : op. cit,p.111). وعلى ذلك فهى حركة فوضوية ذات نزعة عدمية.

حيث تمردت الحركة الدادية، وهدفت الى تحطيم القواعد المعروفة للفن والعقل والتفكير، وارتبطت الحركة الدادية بالجدار كنوع من التغيير فى شكل النحت المتعارف عليه، ومتمردة على جميع القيم والاشكال الفنية المتوارثة والمعاصرة، ومعترضة على كسب المال عن طريق الفن .

وترجع أهمية الدادا كحركة تشكيلية فى أنها بازدرانها للفن على المستوى المالوف، فإنها قد أعطت بعداً جديداً لرؤية الكون والاشياء من صنع البشر، بل أنها أعطتها صفة الفن فى توجه تحررى للحافز الخلاق (هربرت ريد، 1994م ،134- 135). ومن خلال الفترة القصيرة التى هى عمر الحركة، حظيت بأعمال للفنانين جان آرب (JeanArp)، ماكس أرنست (Max Ernst)، صوفى تايبر (Sophie Taeuber ) والتى كانت لها أهمية بالغة فى النحت الحديث، وتميزت الاعمال فى الحركة الدادية بالبدائية والخشونة الواضحة، وجمعت أجزاء الاعمال الهندسية والمجردة بالمسامير التى كانت تبدو واضحة للمشاهد، وكانت الأشكال الخشبية والمعدنية المكونة للأعمال البارزة مقطعة بتقنية الخشب الاركت، حتى يتجنب الفنان وسائل التشكيل العادية وتأثير القطع اليدوى ويبتعد عن الذاتية (Peter Selz :op.cit,p.119).

وتعتبر أهم نتائج النحت فى الإتجاه الدادى، هو إختيارها للأشكال الجاهزة الصنع(Ready made ) والتى لم يكن لها مظهر جمالى ممتع، ولكنه كان تأسيس لرد الفعل على الرؤية اللامبالية وفى نفس الوقت كان دليل على الغياب الكامل للذوق الجيد أو السيئ ووجهة نظر لامبالية، ومستخدمين الظلال الساقطة عن الأشياء الجاهزة الصنع كعنصر التصميم، ولم يركز الدادائيون جهودهم لإيجاد قيم فنية جديدة بل كانت الحركة تعترض على جميع أشكال الفن المتوارثة والمعاصرة، بل أنها كانت تعترض على أعمالها الدادائية نفسها.

وكانت أهم سمات النحت الدادى :

1. استعان الإتجاه الدادى بالأشكال الجاهزة الصنع فى أعمال النحت، مستخدماً تقنية التجميع للأخشاب والمعادن بدون تفاعل مباشر مع الخامة، كما بدأ فى جميع الفنون السابقة، فتجنب الفنان التأثير اليدوى مستخدماً ألات فى عملية القطع .

(الصورة رقم (6) ) ماكس أرنست ، ثمرة تجربة طويلة 1919م، (المصدر: Herbert Read,1994. P137 )

أرتفاع العمل 15 بوصة، عمل مكون من الخشب واللون والمعدن، وتظهر فيه استعانة الفنان بالأشياء الجاهزة الصنع فى تجميع غريب على فن النحت

2. ظهرت الأشكال فى صورة بدائية خشنة، فى محاولة للفنان من الإقتراب من الطبيعة، فقد جعل من الطبيعة مثلاً أعلى فى إعطائها للأحساس المباشر واللانهائى.
3. لم يكن للنحت شكلاً صورياً يمكن التعرف عليه، بل أشياء مجمعة رمزية، ومتضمنه أشكال هندسية وتجريدية غير منتظمة.

أتسمت الحركة الدادية بطابع مقدس فى الفن، لما لها من تأثير يحير المشاهد، فصورت فى كثير من الأحيان أعمالها وأشياءها المصنعة على بطاقات الدعوة .

**السريالية: Surrealism (1924م ) فرنسا**

يرجع سبب تسمية هذه الحركة الفنية بهذا الاسم نسبة إلى كلمة سريالية (Surrealism) التي استعملها مؤسسها الأديب، والناقد الفرنسي أندريه بريتون (1896- 1966م) والتي تعني البحث عن أصدق المظاهر الحقيقية للأشياء وفهم الأسرار الكامنة فيها عن طريق التصوير ما فوق الواقع، وقد هدف بريتون من هذه الحركة الفنية أن تجعل الناس أكثر حرية في التعبير عن خواطرهم النفسية، وأن يكتشف الناس التعبير عن الحقيقة الذاتية (( رفض سيطرة العقل الموضوعى (الواعى- الظاهر) على العقل الذاتى (اللاواعى – الباطنى) ، والمكبوتة دون رقابة من العقل الواعي، بعد أن رأى المجتمع الحديث يكبت قوى التعبير الداخلية، ويهدم قوى الإبداع الحقيقية لهم، وقد كان الظهور الأول للسريالية بشكلها الحقيقي في سنة 1924م (الربع الأول من القرن العشرين) في مدينة باريس.

ضمت السريالية العديد من الفنانين والشعراء والذين أرادوا أن يعودوا بالفن الى الذاتية وأن يحطموا المنطق التقليدجى من أجل منطق العبث الضارب فى غياهب الرؤى والأحلام، وكانت السريالة حركة منظمة من الكتاب والفنانين الذين كانت لهم مكانتهم .

وقد قامت السريالية كرد فعل للحركة الدادية، فهى حركة مناهضة لأفكار الداداية العدمية، وكذلك عارضت الأشكال التقليدية للفن ومتمردة عليه فى نفس الوقت، وفى باريس أصدر أندرى بريتون Andre Breton أول أعلان سريالى عام 1924م، فى بضع نقاط أوضح فيها أن السريالية تتبنى قاعدة العقد النفسية ، وتأثير العالم الحقيقى فى الأحلام.

حيث أطلق السرياليون العنان لافكارهم، مؤمنين بأنه ليس هناك حدوداً ترسم للمخلية الأنسانية، مع عدم التقيد بقواعد وغايات معينة ( وبحث السرياليون عن الفكاك فى المدركات غير المعقولة الغامضة والخيالية الغريبة الأطوار والمدفونة بعمق فى الطبيعة البشرية ( جوهانزابتن، 1998م ، 18) .

وتناول السرياليون فى نحوتهم مجسمات بأسلوب التجميع Surrealist Assemblages والتى يستطيع المشاهد أن يدرك فى أجزاء العمل أكثر مما يظهره الفنان، فيرى أعمال النحت رموز اللاشعور الغير منطقية وهى لا تعكس شكلاً مألوفاً لدى المشاهد لان اللاشعور قد لايعتمدعلى الأشكال المتعرف عليها، فالرموز الجنسية التى كانت من أساسيات السريالية فى رباط الجورب.

أستخدم السرياليون الأشياء الغريبة الجاهزة الصنع فى أعمال النحت لإعطاء المغالاة السريالية الفانتازيا Fantasy فى الأسياء الخيالية وقاصداً بها رموزاً جمالية، لكنهم كانوا مثل الدادائيون لايقيمون وزناً للتصانيف الشكلية لذا فهم يتحدثون عن الأشياء وليس النحت.

**أقسام السريالية :**

1/ الأول: يعتمد بها المصدر على التصوير الدقيق الشبة الفوتوغرافى سواء كان من العناصر الطبيعية أو الخيالية المستمدة من العقل الباطن واللامعقول، ويجمع هذا النوع بين الواقع والخيال فى لوحة واحدة ويمثله دالى.

2/ الثانى: بعيد عن الواقع قريب من التجريد ويدق فيه الفنان الى إطلاق عنان خياله بدون أن يتقيد بالعقل الواعى ويظهر ذلك فى أعمال ميرو( فداء حسين أبودبسه، خلود بدر غيث، 2012م ، 254).

يمكن تحديد ملامح النحت فى السريالية بالأتى :

1. تضمنت أعمال النحت السريالى رموزاً وأشكالاً خيلانية لرؤى وأحلام الفنانين، ويمكن قراءة عمل النحت ومعرفة دلالاته ورموزه عن طريق الإطلاع على مؤلفات علماء التحليل النفسى.
2. أستخدم الفنان فى أعماله من النحت الأشياء الجاهزة الصنع أو أشياء أستعملها الأنسان ليدلل بها على رموز معينه (جنسية فى بعض الأحيان ) فى مغالاة فنتازية ومظهر جمالى جديد.
3. تضمنت أعمال النحت السريالى أشكالاً آدميه مجردة بعيدة عن المغالاة الهندسية وفى أماكن المشاهد التعرف على الأشخاص والهيئات التى صاغها النحات .
4. رفض كل مايقوم على المفهوم المنطقى أو العقلانى .
5. الغوص فى أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر إلهام الفنان .
6. أستخدمت تغيرات رمزية فى تحليل الأحلام .
7. التصوير الدقيق حتى أشبة بالتصوير الفوتغرافى .

8. الجمع بين الواقع والخيال فى لوحة واحدة ( فداء حسين أبودبسه، خلود بدر غيث، 2012م، 253) ..

وقد تمرد الفنان فى النحت السريالى على الشكل المتعارف عليه وفى إطار هذا التمرد صاغ الفنان محاولاته التشكيلية للخروج على الشكل المألوف للنحت بشتى السبل، جاعلاً من المنحوتات البارزة مجسمات على الجدران، وقد تضمنتها خيالات ورموزاً رائعة (هربرت ريد، 1994م، ص142).

أبرز النحاتين :

1/ هنرى مور :

- يعتبر من أهم رواد فن النحت العصرى فى بريطانيا.
- تنوعت أعماله على الجسد المضجع.
- أهم اعماله: أنضجاع، مجموعة عائلية، أشكال داخلية وخارجية.

2/ البرتو جاكومتى :

أهم اعماله: رجل يشير، ساحة مدينة ( فداء حسين أبودبسه، خلود بدر غيث ، 2012م ، 254)

من أشهر رواد الفن السريالي الفنان الأسباني سلفادور دالي (1904-1989م)، ومواطنه جوان ميرو (1893-1983م)، ورينه ماجريت (1898-1967م)، وماكس أيرنست (1891-1976م)، والألماني هانز آرب (1887-1966م)، و الفنان الفرنسي أندريه ماسون (1896- )، والفنان الإيطالي جورجيو دي شيريكو(1888-1952م)، والفنان الروسي مارك شجال(1887- 1985م ).

## أثر الإتجاهات الفنية الحديثة على( التكوين) من خلال دور أهم عناصر التكوين :-

### دور النقط فى التكوين :

تعتبر النقطة أبسط العناصر المرئية فى التكوين، فعندما تكون النقطة ذات أبعاد معدومة أى تساوى الصفر لاتبلغ حينها الكثير من الأهمية سوى أنها مجرد أداة لتحديد مكان أو إشارة الى هدف معين، وتبرز أكثر حين توجد هذه النقطة ضمن مساحة أو فراغ محيط بها. أما إذا وجدت هذه النقطة ضمن مجموعة من النقاط فتعبر حينها عن درجة لون أو ظل أو( تونات – تدرجات )، بالإخص فى فن التصوير عندما ظهر ذلك الإتجاه التنقيطى كما فى أعمال ( سورا ) أما فى فن النحت فإن تلك النقاط عندما تتجمع وبدرجات متفاوتة تقرب عندئذ من مفهوم (الملمس )، أما عندما تبلغ هذه النقط من الحجم النسبى بحيث تجسد

مساحة صغيرة كأن تكون دائرة أو مربع أو مثلث أو أى شكل صغير فإنها هنا تقوم بدور هام فى التكوين فتكون رمز أو هدف محدد أرادة الفنان .

## دور الخطوط فى التكوين :-

الخط أحد أهم وسائل إدراك الأشكال والتعرف عليها ، فقد برز الخط كعنصر هام فى التعبير الفنى منذ ظهور الفن البدائى فى العصر الحجرى، فهو فى تعريفه الهندسى لايعدو سوى عنصر إدراك بصرى محدد ببعد واحد وهو الطول .

تتنوع أشكال هذه الخطوط مابين مستقيمة منحنية ومنكسرة، وذلك تبعاً للعمل الفنى المستخدمه فيه كالتصوير او النحت المجسم أو البارز، وتنبنى على أشكال هذه الخطوط فى التكوين الفنى قيم تشكيلية تعمل على إبراز جوانب مهمه فى مضمون العمل الفنى أو موضوعه. حيث أعتمد الفنان التشكيلى منذ القدم وحتى يومنا هذا فى إستنباط القيم الجمالية من أهم العناصر الحيوية الموجودة فى الطبيعة وهو الإنسان، فراينا كيف وضع النسبة الذهبية كمنهج وقاعدة فى الفن الكلاسيكى القديم .

ونجد أيضاً العلاقة الوثيقة التى تجمع مابين القيم الفنية التى تحملها أشكال الخطوط وبين شكل الإنسان وذلك فى حركاته و أوضاعه المختلفة.

فنلاحظ التماثل بين الخط الراسى والإنسان الواقف ومايعبر عنه من مهابة أو سكون أو عظمة، وبين الخط الأفقى والإنسان المتمدد ومايعبر عنه من راحة وإستقرار وهدوء، كذلك أيضاً التشابه بين الخط المنحنى وجذع المرأة المعبر عن الرشاقة والليونة والجمال .

## الخطوط الراسية :-

تجسد الخطوط الراسية فى التكوين نفس المفاهيم والدلالات التى جسدتها هذه الخطوط فى باقى الفنون التشكيلية كالعظمة والسمو والتعالى، ومن هنا نجد كيف إستخدم الفنان الأوربى هذه الخطوط فى أعمالة التى تناول فيها مواضيع يدور مضمونها فى نفس الإتجاة كالمبانى الهامة والصروح المعمارية والدينية .

وهنا نجد الدور الوظيفى الذى لعبته هذه الخطوط الراسية التى صاغ فيها الفنان التكوين، وكذلك أيضاً دورها فى إبراز المضمون، والوقوف أمام هذه الأبنية والمشيدات الضخمة ذات المكانة المعمارية والدينية بكل إجلال ومهابة وإحترام، ونقارن ذلك بالفنان المصرى حين نفذ المسلات والأعمدة الشاهقة فى المعابد الدينية بالإضافة الى تماثيل الآلهة والملوك النتصبة بشكل راسى وبإرتفاعات كبيرة. ومن جانب آخر من الدلالات التى تشير إليها الخطوط الراسية هى ( السكون والإتزان ) وذلك فى عدد كبير من الأعمال الفنية المعاصرة .

## الخطوط الأفقية :-

راينا سابقاً كيف إرتبط الخط الراسى بالإنسان الوافق وماعبر عنه من سمو وعظمة وسكون وبالتالى فإن حركة الإنسان وهو متمدد تمثل الراحة والإستقرار، وهذه أكثر ماجسدة الخط الأفقى بالإضافة الى الهدوء والموت أحياناً و يوحي الى الحركة السريعة.

ويمثل الخط الأفقى فى تكوين الأعمال النحتية كما فى باقى الفنون الإسقرار والثبات كخط الأرض وخط الأفق ، بالإضافة أيضاً لما تمثله هذه الخطوط كعامل ربط بين عناصر التكوين الواحد ، مثال ذلك خط الأرض كيف يجمع عناصر التكوين الذى تنشأ عليه الأشخاص أو الأشجار أو غير ذلك .

ونظراً لأهمية الدور الذى تقوم به الخطوط الأفقية فى إستقرار وثبات التكوين فى العمل الفنى فنادراً مايخلو عمل فنى من هذه الخطوط حيث تتجلى فى قواعد التماثيل وفى خط الأرض فى لوحات النحت البارز وكذلك خط الأرض والأفق فى لوحات الطبيعة .

## تعامد الخطوط الراسية مع الأفقية فى الشكل الدائرى : -

غالباً ماتجمع التكوينات الفنية الخطوط الراسية والأفقية معاً ، وعندما تجتمع هذه الخطوط فإنها تعطى للتكوين قوة بنائية ومعمارية قوية ولاسيما عندما تكون هذه الخطوط ضمن شكل دائرى .

فعندما سئل الرسام (( جيوتودى بوندونى (1266 – 1337 )) عن البناء الكامل للتكوين فأجاب ب((الدائرة )) وكذلك أيضاً عندما سئل ((مايكل أنجلو )) فأجاب ((الصليب )) والدائرة الأساس الذى يرتكز عليه المعمار الجيد فحين تتصل أطراف الصليب الأغريقى بالمنحنى المماس لها فتشكل دائرة، أما الصليب اللاتينى فيشكل منه شكل بيضوى ( HENRY RANKIN-1967- P.72).

## الخطوط المنحنية :-

إن الخطوط المنحنية فى التكوين الفنى الخاص بأى عمل تصوير أو نحت فى تمثل الوداعة والرشاقة والحركة والإنسيابية ، ويبرز دور هذه الخطوط فى البعد الجمالى للتكوين أكثر من غيرها من باقى الخطوط .

## الخطوط المنكسرة : -

إن هذه الخطوط مستقيمة أو ناتجة عن الخطوط الراسية أو الأفقية، وتبعد هذه الخطوط فى إستخدامها عن القوة والعنف بالإضافة لما تحمله من مدلولات وإنفعالات تعبيرية ونفسيه.

**الخطوط اللولبية :-**

نستطيع القول أن الخطوط اللولبية تقترب كثيراً فى الشكل والتعبير من الخطوط المنحنية، فهى بالإضافة الى نمثيلها لعنصر الحركة فهى تمثل أيضاً عنصر الدوران والسرعة ومايتصل بهذا المفهوم أو يقترب منه إن أكثر إستخدام للخطوط فى التشكيلات اللولبية ظهرت فى الأعمال الفنية التى تستدعى موضوعات عنصر الحركة والرشاقة والسرعة، فنجد تلك التشكيلات فى كثير من الأعمال الفنية الرياضية لانها تمثل مواضيع الحركة والسرعة.

**الخطوط المائلة : -**

هى الخطوط الناتجة عن إزاحة فى الخطوط الراسية والأفقية، وغالباً ماتسبب هذه الخطوط خللاً فى توازن التكوين لذلك نجد أنه قل إعتماد الفنان على إستخدام هذه الخطوط بشكل مفرد أو مطلق فى التكوين ، وأكثر إستخدام لهذه الخطوط جاء كعنصر ربط بين أجزاء التكوين لتبرز قيمته الفنية الأخرى كالحركة أو الإتزان أو الإيقاع، أو انها أستخدمت كخطوط جزئية فى تأليف عناصر التكوين، أو إستخدامها كعنصر مساعد فى تحديد إتجاه الحركة فى التكوين أو لقيمتها الفنية كعامل ربط مهم لاجزاء التكوين. واكثر إستخدام للخطوط المائلة كان فى إظهار البعد الثالث ( العمق ) أو استخدامها فى إضفاء التعابير النفسية من خلال إستخدامها فى تقاسيم الوجوه والبورتريهات، كتعابير الفرح والحزن والألم والأسى وغيرها.

**دور الخطوط فى إبراز البعد الثالث (العمق ) فى التكوين :-**

المنظور التقليدى هو مظهر الأشياء كما يتحدد من خلال أوضاعها والمسافات النسبية فيما بينها، أو هو مظهر الأشياء كما تبدو متأثرة بمجالات الجوء الطبيعى المحيط بها ( جوزيف مانيللى، بدون ،104).

**المنظور الخطى : -**

هو عملية إبهام وخداع للمشاهد من خلال تباعد وتقارب الخطوط، يلجأ الفنان من أجل تحديد مكان عنصر مافى التكوين وذلك حيث بعده أو قربه من المشاهد، مثال خطوط السكك الحديدية.

**المنظور الهوائى :-**

يتمثل لنا هذا المنظور بوضوح تفاصيل الأشكال القريبة من المشاهد وبشكل نسبى، والعكس أيضاً فكلما إبتعدت هذه الأشكال قل وضوح تفاصيلها، وسبب ذلك عوامل الجوء المحيطة بالأشكال وماتحمله من غبار وغير ذلك، بالأضافة أيضاً الى مدى قدرة العين الفيزيائية لرؤية الأشكال البعيدة. وغالباً ماأستخدم هذا النوع من المنظور فى أعمال تصوير الناظر الطبيعية ويوجد أيضاً بعض الأعمال أهملت بشكل كلى موضوع المنظور الهندسى فى التكوين، وذلك بسبب إبراز قيم معينه يريدها الفنان كما فى بعض تكوينات

لوحات التصوير الحديث، وانحرافات عن قواعد المنظور، حيث أن المنظور العلمى بناء بركية العقل، وليس إدراكاً حسياً مباشراً، وهذا المفهوم يرتبط إرتباطاً وثيقاً (بفلسفة الظواهر ) والتى ترى أن عالم الإدراك الحسى ليس هو العالم الرياضى القابل للقياس، بل هو العالم الواقعى المباشر الذى ندركه قبل أى تركيب علمى ( هربرت ريد، 1981م ،65-66).

## دور المساحات والسطوح النحتية فى التكوين :-

إن المساحة من وجهة نظر هندسية ذات بعدين طول وعرض، ولكن لانستطيع التعبير عنها دون إعتبار للسمك أيضاً، ولاندرك هذه المساحة على هيئة مسطح إلا حين يغطى الطول والعرض على هذا السمك، ويتمدد السطح النحتى أما بسطوح نحتية أخرى مجاورة له أو بخطوط محددة فى أطرافه، وتأخذ هذه السطوح أشكالاً مستوية ومقعرة ومحدبة وغيرها (برنارد مايرز ، 1966م ،246) .

## دور الملمس فى التكوين :-

يمكن لنا تشبية الملمس فى الفن التشكيلى كما اللحن فى الموسيقا، فاللحن يمثل الغلاف الذى يظهر لنا تراكيب و إيقاعات النغمات الموسيقية بالإضافة الى أدوات الأصوات، أما فى الفن التشكيلى فإن الملمس هو النسيج الذى يغلف مجموعة عناصر التكوين فى العمل الفنى ليظهر لنا بشكلها النهائى وفق رؤية الفنان ومذهبه الفنى، وفى النحت خصوصاً فإن عنصر الملمس يبلغ من الأهمية درجة كبرى عن غيره من العناصر فى كونه عنصر يمكن إدراكه ليس فقط بحاسة الرؤية بل بالتحسس عليه.

والمحور الأول والأهم الذى يقوم به الملمس هو كيفية تجسيد ماهية العناصر المؤلفة لهذا التكوين، فإن ملمس جلد الإنسان يختلف عن جلد الحيوان وكذلك عن ملمس قشرة أو لجاء جذع الشجرة مثلاً، حتى أن هذا ذاته يختلف فى الإنسان نفسه وذلك من منطقة لآخرى، فملمس جلد الوجنه فى الوجه غير ملمس الشفاه وغير ملمس راحة اليد أيضاً (برنارد مايرز، 1966م ،150).

**ثانياً : إتجاهات النحت فى النصف الثانى من القرن العشرين :**

أصيب مجتمع النصف الثانى من القرن العشرين وتحديداً بعد الحرب العالمية الثانية بنوع من التمرد على الأفكار والأنساق المغلقة والفلسفات المثالية وسادت المجتمع النزعة الإستهلاكية والإتجاه نحو مطلقة، وحدثت طفرة فى الانتاج الصناعى والتقدم التكنولوجى، مما أثر على مفاهيم النحت.

ومن أهم صياغات النحت فى النصف الثانى من القرن العشرين الإتجاهات الآتية :

### الفن الحركى : Kinetic Art (1945م) أمريكا

حيث أهتم الفنان من، القدم بالحركة، وحركة الإنسان والحيوان فى عدو الخيل والعدائين الرياضيين بمعنى آخر أهتموا بالمظهر الحركى، أو بمعنى أدق بحركة الأشياء نفسها كجزء منهم للعمل، والإختلاف بين

المظهر الحركى، والحركة الفعلية، ليس كافياً للتفرقة بين الفن الحركى والأشكال الأخرى للفن والتى تتضمن الحركة، فليست كل الأعمال التى تتحرك تسمى فن حركى ولا كل أعمال الفن الحركى تتحرك.

(وبدقة أكثر فى استخدام العبارة، أن الأعمال التى تنتمى للفن الحركى يجب أن تحمل مفاهيماً وصفاتاً محددة بجانب كونها تتحرك، فالحركة يجب أن تستحضر نوعاً من التأثير المتفاعل مع اللحظة، فليس من الضرورى أن يتحرك العمل نفسه ).(Nikos stangos:op. cit,p.212) فالتأثير الخاص للفن الحركى يمكن أن يستحضر بواسطة حركة المشاهد أمام العمل كما فى فن الخداع البصرى Op Art، أو بواسطة المشاهد للعمل بيده.

وقد ظهر الفن الحركى بعد الحرب العالمية الثانية ( مهد الإعلان المستقبلى لفكرة الفن الحركى، نحن لاننسى ...جنون العجلة الطائرة Fly weel أو المحرك التوربين، كانوا عناصر تشكيلية أخذها النحت المستقبلى فى إعتباره ) ولكن ظلت هده الأعمال مظاهر للحركة، الحركة نفسها لم تدخل فى تكوين العمل، لم تكن هناك تقنية الفن الحركى .

وقد حملت البنائية بدور الفن الحركى، فكتب جابو (النحت البنائى ليس ثلاثى الأبعاد فقط ولكنه رباعى الأبعاد فنحن نحاول جاهدين أن نستحضر عنصر الزمن فيه، ماتخيله جابو وبيفستر هو شكل النحت، للحركة فيه مكان يتساوى مع البناء ومع الفراغ والخيال (Nikos stangos:op. cit,p.213).

وقد قدم النحات جورج ريكى G.Ricky تفسيراً يتضح منه مفهوم التأثير الحركى فيقول ( لنرى ذلك خد قطعة من الخيط مرفقة على لوحة بيضاء، وابرمها بسرعة، فنراها تظهر كأنها صلبة، مثل المخروط ، حركة الخيط تشكل مساحة، تصنع شكلاً أو خيالاً فى الفراغ، هذه لمحة عن جوهر النحت الحركى ) (I,bib, p,215)، فليس من الضرورى أن يكون الشكل جسماً صلباً Solid لكن يكفى أن يكون للشكل المتحرك هيئة خيالية مجملة، محددة بمساحة فى الفراغ وهذا الشكل أو المساحة الخيالية تظهر نتيجة الحركة.

ويلاحظ أن الذى أعطى الأهمية الكبرى للفن الحركى هو التغير الناتج عن التكنولوجى فى الستينان ويتداخل كل من التكنولوجيا كشئ فى نفسها، أنها شيئاً جديداً أيضاً فى الوقت نفسه، فاستغل الفنان فى أعماله النت التكنولوجى والمعطيات الفيزيائية الجديدة الخاصة بالزمن بالاضافة الى الخامات المتنوعة فى تجسيد الحركة الفعلية التى قدمتها مجسماته مع ادخال الزمن كبعد رابع ،وقد وظف نحاتوا الفن الحركى فى أعمالهم قوى الطبيعة مع الطاقة الكهربية مثل تاكيس Takisالدى استخدم المغناطيس، وريكى Ricky الدى ابتدع حركة ترددية، ذلك للتواصل مع المشاهد وجعله جزء متفاعلاً مع العمل الفنى وذلك للقفز بديناميكية العمل الديناميكية العمل والمشاهد وكان أشهر فنانى هذا الإتجاه فى النحت الكساندر كالدر Alexander Calder وجنثر أوكر Gunther Uecker زولتان كمينى Zoltan Kemeny ، بول بورى Pol Bury .

حيث تفجرت الإمكانيات الفنية للمظهر البصرى بواسطة العديد من الفنانين، متضمنة الحركة الديناميكية ، وظهرت بعض أعمال الفن الحركى التى تعطى انطباع بالحركة كما فى أعمال الخداع البصرى Op-Art والذى يثير العديد من الخيالات والأحاسيس لدى المشاهد (ويعتبر الخداع البصرى هو الحالة التى عندما ينخدع العقل برؤيته لشئ غير موجود لتواجد حالة من التهيؤ (Nikos stangos:op. cit,p.243) فبحركة المشاهد أمام العمل يظهر التأثير الذى يكون متحرك خداع بصرى للعمل، وهذه الأعمال لاتظهر حركة فعلية.

وكان أشهر فنانى الخداع البصرى سيرجو كامرجو Sergio Camargo وجيسيس سوتو Jesus Soto وجيمس فارالا James Faralla .

ويمكن تلخيص إتجاهات النحت فى الفن الحركى كلاتى :

1. أعمال النحت والتى تتضمن حركة فعلية بواسطة قوى طبيعية أو كهربية أو مغنطيسية أو هواء أو ماء أو موتورات.
2. أعمال النحت الثابتة والتى تستحضر التأثير الحركى بواسطة حركة المشاهد نفسه كما فى فن الخداع البصرى Op Art كما فى الشكل.
3. أعمال النحت التى تتضمن العرض الضوئى.

يقدم النحت الحركى انطباعات ادراكية لها تأثيرات حسية بصرية ونفسية نحو الحركة لتحقيق أثر نفسى وأدراكى ينتقل من المشاهد الى العمل، وتستحضر هذه الأعمال حالة رائعة من الديناميكية.

**التجريدية التعبيرية : Abstract Expressionism (1945م) أمريكا**

انتشر اتجاه التجريدية التعبيرية فى نيويورك منذ عام 1945م، فقد أنتجت فترة مابعد الحرب العالمية الثانية أهم الإتجاهات النحتية الأمريكية، خاصة التجريدية التعبيرية والتى تعبر عن الألم والمعاناة فى فن مرحلة مابعد الحرب.

حيث كانت التجريدية التعبيرية امتداداً للإتجاه البنائى فى الفن، فقد اتجه معظم فنانى التجريدية التعبيرية الى التجويد العضوى الذى يعنى بالخواص المتحركة داخل العناصر فتلمح فى طياتها نبض الحياة بغض النظر عن مدلولها البصرى، هذا الى جانب التلقائية التى استهدفت افراغ انفعالات وعواطف و أفكار الفنان بأسلوبه الخاص للتنفيس عن المشاعر المكبوتة ..... لفد كان فناً فردياً ومغرقاً فى الذاتية (فاسيلى كاندنسكى، 1994م ،129).

وقد حول الفنان فى اتجاه التجريدية التعبيرية ماهو لامرئى من المشاعر الإنسانية الى شيئ مرئى من خلال طبيعة الخامة والشكل، وكان من أشهر فنانى هذا الإتجاه دى كونينج De Cooning، بولوك

Pollock، شامبرلين Chamberlain، سيزار Cesar، انتونى كارو Anthony Caro، ابرام لاسو Ibram Lassaw، هانز أولمان H. Olman، واختار هؤلاء الفنانون ترك الخامات المعتادة، حيث أخذوا فى اعتبارهم ماوراء الجمال، مع الإتجاه الى الأنواع الجديدة من المعادن ذات الأسطح غير النقية، فى علاقة جديدة مع منتجات الصناعة الحديثة فسيطرت فكرة تجميع الخردة وحطام السيارات على أعمال النحاتين (Sam Hunter , 1981, p. 280).

واستخدم نحاتوا التجريدية التعبيرية تقنيات مختلفة لتجميع أعمالهم، حيث استخدموا منتجات الصناعة الحديثة من مكابس ومسدس لحام ومقصات هيدروليكية فى عملية تشكيل الخامة.

وفى محاولة التجريدية التعبيرية لصياغة نحت كامل وزيادة القيمة التعبيرية للشكل، اتجه نحاتوا هذا الإتجاه الى الجدران ليبتعدوا عن الشكل التقليدى للنحت ذى القاعدة، ولان أشكال النحت كقطع بجانب الجدار تحتوى على معانى وتأثيرات أكثر من كونها نحوت عادية (Juli Selvster , 1990 , p. 28)

وقد صاغ نحاتوا التجريدية التعبيرية أعمالهم فى محاولات لكسر الحالة التقليدية للفن التجريدى، وجعلوا فى أعمال النحت من الخامة بشكلها المادى وخصائصها شكلاً معبراً فى ذاتها، وأصبحت الخامة فى تراكيبها وبنائها تتضمن معنى يستمد الشكل منه طاقتة التعبيرية، وليس من خلال موضوع جمالى يتناوله النحات، وأشكال النحت التجريدية التعبيرية تظهر نوعاً من الوضوح والبدائية وسهولة لاتخلو من حدة، والأشكال وإن لم تكن جميلة بالمعنى المعتاد فإنها تعطى أنطباعاً جمالياً قوياً والذى اعتبره فنانوا التجريدية التعبيرية أحد المتع الفنية.

ويصف (وليم دى كونينج ) أحد عمالقة التجريدية التعبيرية هذا الإتجاه بأنه ( نوع من الانتاج الفنى الذى يتضمن التحرر من المجتمع التقليدى وقيمه الجمالية متعارضاً مع الواقعية التسجيلية التى كانت سائدة ومسيطرة على الفن التشكيلى الأمريكى فى أوائل القرن العشرين والذى استبدل بعد ذلك للتأكيد على قوة التعبير الشخصى (جوهانز ايتن، 1998م،ص14) .

ويمكن أن نحدد ملامح شكل النحت فى الإتجاه التجريدى التعبيرى بالآتى :

1- استخدام الخردة وقطع من حطام السيارات فى بناء أعمال من النحت، ولو لم يكن لها مظهر جمالى ممتع.
2- اتستخدام المعادن كوسيط تشكيلى وخاصة الصب بتقنية المعدن السائل مخالفاً للطرق التقليدية لصب المعادن.

3- لم تتواجد قواعد معينة لشكل النحت فى التجريدية التعبيرية، وكسر هذا الإتجاه الحالة التقليدية للفن التجريدى، وأصبحت عملية اختبار الخامة والتقنية والشكل محور العملية الإبداعية ومقياس العمل الفنى.

**فن البوب : Pop Art (1955) أمريكا**

أن عبارة ( البوب أرت " Pop Art " (ومصدرها كملة (Popular ) اي شعبي قد استخدمها الناقد الإنجليزي لورانس اللوى ما بين عامى 1945 و 1975م لتعريف أعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب المعارضين " للفن التشكيلي " و المطالبين بالعودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية.

استمد البوب آرت موضوعاتهم وخاماتهم من الحياة اليومية لتمثل الثقافة الشعبية وكانت ثقافة البوب مثل كل الأشياء العملية الأخرى فى المجتمع، ولقد كانت نتاج الثورة الصناعية والتكنولوجية، ومع اجتماع الأسلوب الديمقراطى بالآلة كانت ثقافة البوب جزء من هذه النتيجة، فنتيجة الثورة التكنولوجية،أصبح كل أنسان حر فى أسلوب حياته وتفكيره من خلال الديمقراطية بما توفره من إقتصاد حر ومن إمكانات جديدة للسوق المفتوح، ومن خلال هذين العاملين تشكلت ثقافة البوب والتى سعت الى إبهار المجتمع بالجديد، فاعتمد النحت فى حركة البوب أيضاً على التلقائية التى مهدت لها التجريدية التعبيرية، والتى كانت منتشرة بأمريكا

وكان البوب آرت هو بداية الفن الذى صنع عن عمد كى لايدوم، فكانت غالبية اللأعمال ذات تكوينات مؤقتة، وكان من السهل استخدام مجموعة جديدة من مواد التشكيل لاتخضع للقيم التشكيلية التقليدية أو التصنيفات الترتيبية للشكل وهكذا أستخدم الفنانون فى أعمالهم المخلفات الصناعية وحطام الأشياء والمبانى، والمهملات والمنتجات سريعة التلف والمواد الإستهلاكية مثل الخبز وورق المرحاض ، وكان وجود هذه المواد فى حد ذاتها، وكان وجود هذه المواد فى حد ذاتها يبدأ عملية تغير وتحويل وتمثل واقعية أو حدثاً داخل البيئة، ويرى كابرو أن ادماج عمليات التغير هذه فى مشروع العمل الفنى يطرح مبدأ جديد لشكل فنى لايكتمل أبداً ،ويتكون من أجزاء يمكن فصلها وتغييرها نظرياً بطرق عديدة دون أن يضر ذلك بالعمل الفنى، بل على العكس تساهم هذه التغيرات فى تحقيق وظيفة الفنون (نك كاى، 1999م ،45) .

ويشير هارولد رشينبرج الى المفهوم الجديد الذى يقدمه البوب آرت للفن الحديث ((إن البوب آرت هو وصف لبيئة المستهلك أو هو شكل البيئة الإستهلاكية فيصبح القبح جمالاً حيث يوظف الفنان الأشياء التجارية الشائعة ويمزج بين العمل الفنى والبيئة فى محاولة لالغاء الحدود الفاصلة، للدمج بين

المشاهد والمستهلك، الفنان والبائع، العمل الفنى والسلعة التجارية، وتنقسم هوية الأشياء والأدوار وينشب صراع بين المعانى المتقاربة )).

و قد كانت أعمال النحت في البوب آرت مرآة للمجتمع، فقد حاولت هذه الأعمال أن تعكس إهتمام الفنان بلفت الإنتباه إلى وجود المشاهد و حالته إبان مواجهة العمل الفني، و كانت أعمال البوب في النحت تستخدم مفردات فنية قليلة، كالأعلام و الأرقام و أهداف الرماية، لإبداع أعمال تطرح موضوعات شكلية تحتفظ بهويتها الأصلية داخل العمل، و تقاوم التحول و الإندماج مع بقية عناصر العمل، فتثير وعياً لدى المشاهد فتعدد فيه إحتياراته لتفسير العمل و موقفه منه و تنشب علاقة بين المشاهد و العمل الفني، يخاطبه فيه المشاهد و يعبر صراحة عن وعيه بوجوده و نشاطه كما في الأعمال التي تصدر أصواتاً. (Nikos stangos:op,cit, p.226) .

يلاحظ أن هناك جذوراً للبوب آرت في الحركة الدادية، و التي كانت المنبع الرئيسي للواقعية الجديدة "البوب آرت" و لاحظ مارسيل ديشامب Marcel Duchamp هذه الجذور في إستخدام البوب آرت للأشياء جاهزة الصنع و الموجودات Found Objet , Ready Made و إستخدام تقنية التجميع Assemblage فكتب يقول: "هذا الدادا الجديدة New Dada، و التي يسمونها بالواقعية Realism، و البوب آرت Pop Art و العمل التجميعي Assembla ، قد وجدت الطريق السهل للخروج و العيش على ما فعلته الدادا عندما أكتشفت الـ Ready Made، أنا كنت أفكر في تشبيط ما يدعى بالفنون الجميلة، و علم الجمال، أما في الدادا الجديدة فقد إستغلوا الـ Ready Made التي أبتدعتها و أوجدوا بها مظاهر جمالية فنية " ( نك كاى، 1999م، 42- 43) .

لقد أستخدم فنانوا البوب الخامات الواقعية من المخلفات الصناعية و الإستهلاكية و الأشياء المحطمة. كان أشهر فناني البوب آرت في صياغات النحت، أرمان Arman ، سيجال Geore Segal، لويز نفلس Louise Nevelson جاسبر جونز Jasper Johns، جوزف كورنيل Joseph Cornel، لي بونتكوى Lee Bontecou ، "و أشترك هؤلاء الفنانون في هدف مشترك لتوحيد الفن و الحياة اليومية بعد فترة طويلة ساد فيها الفن الواقعي Realmو الفن الجاد".

و تنوعت مداخل الرؤية لكل فنان في صياغة عمله من النحت، فبينما يستخدم بعض الفنانين الخامات الجاهزة الصنع و الموجودات Ready Made ، Found Object أستخدم فنانون آخرين التفكير الشعبي مثل لي بونتكوى Lee Bontecou التي أستخدمت تقنية قديمة جداً في أعمالها (الحياكة) فتشابهت أعمالها من النحت البارز مع ملابس قبائل الهنود الحمر لشمال أمريكا.

أما بالنسبة للفنان جورج سيجال فقد أتخذ من الشكل الإنساني وسيلة للتعبير عن الحالة الإنسانية، و اهتم في أعماله من النحت بالرجل و المرأة في حياتهم اليومية، مستخدماً تقنية الصب المباشر على الجسم الإنساني ليستحضر التعبير المؤثر و يسمح بنقل الخبرة التي مر بها هو نفسه إلى المشاهد.

و على ذلك يمكن تلخيص أهم سمات العمل النحتي البارز في فن البوب بالآتي:-

1. تميزت أعمال النحت في البوب آرت بالذاتية، حيث تتضمن العودة للفطرية و المشاعر الإنسانية، إلى جانب إحتوائها نوع من الخيال السيريالي، فالأعمال تثير في ذاكرة المشاهد شئ ما عن طريق الموضوعات الشكلية التي تحتفظ بهويتها (كربطة العنق، الكتاب ...الخ).

2. حاول الفنان في أعماله من النحت توحيد الفن مع الحياة اليومية في تمرد على الفنون الجميلة و إستحضار عناصر من الحياة الحقيقية في العمل البارز، فإستخدم أشياءاً منزلية و عادية من الثقافة الشعبية.

3. أستخدم تقنيات متنوعة في أعمال النحت مثل الصب المباشر على الجسم الإنساني فظهر العمل في شكل ثلاثي الأبعاد و أستخدم تقنية التجميع Assemblage لخامات متنوعة مثل الخردة و الخامات جاهزة الصنع.

4. تكونت أعمال النحت من عناصر حقيقية موجودة في تالحياة اليومية كإطارات الكاوتشوك، الأبواب و النوافذ، الأثاث، و عبوات الزيت في مظهر جمالي للخامات المهملة و المستعملة من قبل.

و قد كان النحت البارز في البوب آرت نوعاً من الإعتراض و النقد و كان فنان البوب يفضل نقد هذا الواقع بإستخدام الواقع نفسه في تخطي للقيم الفنية السائدة لنقد المجتمع الرأسمالي الإستهلاكي، بواسطة أشياء حقيقية في دلالات رمزية تعبيرية تمكن خلف مظاهر تلك الأشياء.

**<u>فن المنيمال (مذهب الحد الأدنى) Minimal Art (1956) أمريكا :</u>**

ظهر نحت المنيمال (مذهب الحد الأدنى) في منتصف الستينيات في أمريكا كنوع من الإستجابة الخاصة للوحات التجريدية الهادئة التي أبدعها الفنانون المعارضون لتصوير الواقع و المدركات الحسية ( نك كاى، 1999م، 37).

و تغير في هذا الإتجاه العمل الفني من فكرة و تعبير و رمز إلى مفهوم يحمل معنى و يصدر عن العقل مباشرة، و نبذ فنان المنيمال في منحوتاته الموضوع وجوده إلى أقصى درجة، فالعمل لا يحمل رمزاً إلا ما هو عليه، و تحاشى تحديداً كل الرموز الوظيفية و أصبح له حضور مادي فقط، فهو خالي من أي

مضمون تعبيري "فكان الأسلوب موغل في التجريد، و إن لم يكن بلا جذور فنية في الماضي فهو يرجع إلى ديشامب Duchamp و الدادا Dada من ناحية و إلى البنائية Constructivismمن ناحية أخرى".(Edward Iucie –smith:op,cit,p.79).

و كان لظهور السوبرماتية Suprematism لماليفيتش Malevich، و أتجاه تاتلين Tatlin لأستخدام الفراغ الحقيقي و المواد العادية في اعمال النحت حيث أوجد طبقة من الجمال الصناعي، هو نقطة الإنطلاق للنحت البارز في فن المنيمال لتكون له تجارب مع التكنولوجيا، حيث تقل الجوانب الرمزية لأقصى حد فكتب دان فلافين Dan Flavin عن المنيمال في 1967م "نحن نتعجل النزول بإتجاه اللافن – الإحساس المتبادل بالفن الذي لا يهتم بالنواحي النفسية و السعادة الطبيعية لرؤية الاشياء المعروفة للجميع". (Nikos stangos:op,cit, p.244)

لقد أتسمت الأعمال التي أنتجها فنانوا مذهب الحد الأدنى يفرضها الواضح ليس فقط للمحاكاه و التصوير و الإحالة المرجعية و الرمز، بل أيضاً لفكرة الترابط الداخلي بين جزيئات العمل الفني، لقد كانت هذه النحوت البارزة تتكون من أشكال هندسية بسيطة و قائمة بذاتها مثل المستطيلات و المكعبات التي تقف وحدها أو في مجموعات متتالية، و كانت هذه الأشكال المرصوصة جنباً إلى جنب، على نفس المستوى تبدو في قاعات العرض و كأنها حقائق مادية لا يمكن إختزالها و تنحصر دلالتها في تأكيد وجودها المادي فقط، حيث كانت هذه المنحوته تبدو في ظاهرها و كأنها تسعى إلى تحقيق نموذج العمل الفني المطلق، القائم بذاته و المكتفي بنفسه ( نك كاى، 1999م، 37).

و قد أشترك فنانوا المنيمال مع التجريدي موندريان Mondrian في الإعتقاد بأن العمل الفني يجب أن يكتمل تصوره في العقل قبل تواجده بإعتبار الفن فكرة، فالفن كان قوة يفرضها العقل بأوامر المنطقية على الأشياء Things، لكن الشئ الوحيد في الفن و الذي لم يتواجد بموجب قواعد المنيمال، هو التعبير عن النفس.

حيث أستخدم فنانوا الحد الأدنى في أعمال النحت البارز خامات طبيعية مثل الخشب و الرمال و خامات صناعية مثل البلاستيك و الصاج المجفلن "و مرت بين المنيمال لحظات أستخدم فيها عناصر التكنولوجيا، و إن لم تكن التكنولوجيا جوهرية بالنسبة إليه كما في بعض أشكال الفن الحركي، و أخذت هذه العلاقة أتجاهين: استعمال منتجات تكنولوجية موجودة كخامة أولية لصنع هذا الفن، و الأخرى توظيف العملية التكنولوجية لإعطاء العمل مظهره المتميز(Edward Iucie –smith:op,cit,p.79)

و لكن العمل نفسه كان عبارة عن أشكال تجميعية أكثر من كونه تشكيل Modeled أو نحت Carved أو لحامات معدنية Welded فلا يوجد لصقات أو وصلات و الشكل نفسه معلق على الجدار.

لقد كان النحت المنيمال تجميعاً بسيطاً لخامات لم تحفر أو تنشأ بأي طريقة بواسطة أى إنسان من قبل و لم تحمل معنى لأى شئ – إنها موجودة فقط – و اعتمد الفنان في تشكلها على السمت الصناعي و النماذج الهندسية مع الوضع في الإعتبار أن يكون للإنسان القائم بالعمل و وحدات العمل نفسه صفة الحيادية و أن تكون موجودة بوفرة، و حتى يبتعد الفنان تماماً عن الذاتية ترك العمل نفسه ليقوم به الفنيون و المهندسون.

و كانت أجزاء العمل توضع في نمط تكراري مثل سلسلة غير نهائية و في بعض الأحيان كانت على هيئة صناديق تبرز من الجدار، فالجدار و الأرض و السقف تصبح جزءاً من التجربة النحتية كما في اعمال دونالد جيد D.Judd .

و قد أعتمد النحات في أعماله أيضاً على إيجاد حالة من اللاصورة و إبطاله للشكل الأرضي Figure-Ground نهائياً، كما يلاحظ في أعمال روبرت موريس Robert Morris و سول لويت Sol Lowit.

و أهتم النحت في المنيمال آرت بأن يقدم الشكل كوحدة واحدة و ببساطة كلية يمكن أدراكه، و تأثير الكل يعطي إحساساً متتابعاً بالترابط و الوحدة العضوية بين العمل و الواقع المحيط به كأحد أبعاد الحقيقة.

و مع القاعدة الكلية التي تحتوى العمل في لحظة فإن القطع الجدارية يمكن أن ترى من الأمام فقط حيث لا يوجد إحساس يحدد الأمام أو الخلف أو الجانب كما في نحت الأرض، فالتكوين هو أقل العوامل أهمية، ليس كالإضاءة أو السطح أو الشكل أو العلاقة بالبيئة (Nikos stangos:op,cit, p.225).

دفع هذا الإتجاه الفني المشاهد إلى ملاحظة المكان الذي يتواجد فيه مع العمل البارز و التعرف عليه و بينما كان المشاهد يتأمل ما يقع داخل إطار لوحة العمل البارز و يتجاهل الحائط المحيط بها، فإنه في حالة فن الحد الأدنى يجد نفسه مدفوعاً إلى إدراك ملامح القاعة و إلى إدراك حالته النفسية و الجسدية.

لقد برهن فن الحد الأدنى أن الفن يكمن في تلك العلاقة بين الدوافع الكامنة وراء الإبداع الفني وبين الملتقى لهذا الإبداع، و يؤكد هذا الرأى الناقد الفني مايكل فريد

Michael Fried الذي يرى أن مثل هذه الأعمال لا تكشف عن الخصائص ذات القيمة المتأصلة في الشكل النحتي، بل على العكس من ذلك تدفع المشاهد إلى البحث عن علاقات خارجية تربط العمل بالمشاهد أو بمحيطه المادي.

و يمكن تحديد أهم ملامح النحت في مذهب الحد الأدنى بالآتي :-

1. تمثل أعمال النحت في المنيمال آرت الانتقال من الاشياء الأحادية المجمعة Unitary Object إلى الطريقة العفوية و التراكيب و الفن المفاهيمي، فقد كانت تجميعات لخامات لم تحفر أو تنشأ بأى طريقة بواسطة أى فنان من قبل و لم تحمل معنى لأي شئ عدا أنها موجودة فقط.

2. بعض أعمال النحت كانت تتكون من خامات ليس لها شكل معين بل كان شكلها يتغير و يتجدد بعيداً عن الشكل الثابت الذي تنتهي عنده الأشياء، مع التأكيد على بعض هذه العمليات العفوية لتصبح مقصودة كما في الخامات الصناعية، فلم يكن شكل العمل نهائي.

3. كانت معظم أشكال النحت بلا أسم حتى لا تتضمن أى معانى رمزية، إلى جانب بعد الفنان عن التعامل المباشر مع الخامة و التأثير الذاتي والألوان فلم يتواجد في هذا الفن أي نوع من التعبير عن النفس متحاشياً كل الرموز الوظيفية و سادت العمل الفني الخامة، حيث يتم تجميع العمل عن طريق الفنيون وو المهندسون.

4. أراد الفنان في أعمال النحت المنيمال أن يتحاشى الفن التقليدي فتكونت أجزاء العمل من مفردات متشابهة خالصة التجريد و قائمة بنفسها في وجود حالة من اللاصورة، مع إختيار مفردات تتميز بالحيادية و الوفرة مثل أنبايب النيون في أعمال الفنان دان فلافين.

5. كان إختيار النحات للجدار نوع من التخلى عن الشكل التقليدي للنحت بشكله المميز و القاعدة مع إستخدام خامات تكنولوجية متنوعة مثل البلاستيك الشفاف و أنابيب النيون و الحديد المجفلن إلى جانب الخامات الطبيعية مثل الخشب و الرمال في مظهر غير تقليدي. (Nikos stangos:op,cit, p.244 -250)

# المبحث الرابع

# الفن الحديث

## تعريف الفن الحديث :

يقصد بالفن الحديث الإتجاه الفنى الذى وسع مفهوم الفن وجدد لغته بعد أن كان ذلك الفن وحتى القرن التاسع عشر، يتبع مبدأ الشكل المثالى للمحاكاة، ومعايير الجمال الكلاسيكى، أما الفنان الحديث فقد تشكلت رؤيته الفنية غير التقليدية، عندما استلهم الفنون البدائية: الأفريقية والأسترالية وفنون العالم القديم فى مصر والصين. مما تشهد به تقنيات الفنانين الحديثين الذين استلهموا النحت الأفريقى والجانب الروحى من الفن البدائى، بالأضافة الى رسوم الأطفال وبراءة تعبيرهم، برمزيته وببساطة الوانه وخطوطه، وبشفوفتيه، كمصدر غنى يشحذ الخيال الفنى، هكذا اكتشف الفنان الحديث حقيقة عالم الفن الذى أبعادا جديدة، ظهرت بفضل مذاهب حديثة مثل التاثيرية والوحشية والتكعيبية والسريالية والتجريدية، والحقيقة أن الفنان الحديث لم يتقيد فى رؤيته الفنية بالمرئى، وأنما كان يهمه الجوهر الشكلى أو التعبيرى، وقد وصلت الإختزالات فى المذاهب التجريدية الى أبعد الحدود، بل إن ماكان يعد بدائياً أو ساذجاً بالنسبة لفنانى القرن التاسع عشر، قد أصبح معياراً يدل على أصالة الجمال فى القرن العشرين وعلى حداثته( محسن عطيه، 2011م ، 162).

لايقصد بتسميته (الفن الحديث ) فن عصر تاريخى معين، بقدر ما هو يدل على شكل من الصياغة الفنية، وتمثل إتجاهاً فنياً وقف فى مواجهة الفنون التقليدية الأوربية بالذات، والتى يطلق عليها (الكلاسكية ) ولذلك فليس كل فن حديث من الضرورى أن يكون فناً معاصراً، أو أن يكون كل فن معاصر فناً حديثاً.

فلم يشهد عصر من العصور التاريخية مثلما شهد القرن العشرين من تنوع كبير فى إتجاهات الفن بل تمثلت الإختلافات بين المدارس المختلفة التى نمت ونشأت بسرعة شديدة منذ بداية هذا القرن، والتى لاتزال تنمو وتتطور بدرجة كبيرة من النشاط والحيوية. ويبدو تاريخ الفن المعاصر كأنه سلسة من الإنفجارات فى بلاد مختلفة فى فرنسا و ألمانيا وايطاليا وأسبانيا وإنجلترا وأمريكا، وقد تأثرت هذه الحركات الفنية المستحدثة بفنون الشعوب البدائية وبالفن الزنجى، كما أنها تفاعلت مع الفن اليابانى والفن الهندى والفارسى والفن المصرى القديم .

والفن الحديث يمكن التعبير عنه، ولكن لا يأتى هذا التعبير فى كلمات وجيزة نظراً لضخامة الموضوع وتشعبه وتعقده، وفى الواقع إذا حاول أن يلخص معنى الفن الحديث فى

عبارات موجزه، فأنه يرى نفسه مضطراً إلى أن يتكلم عموميات إضافية، فنجد أن المفهوم التشكيلى للفن يخضع لتأثير العلم والإكتشافات الحديثة كأى علم من العلوم، حيث بدأالعلماء يبحثون فى علاقة الضوء بالالوان كما اخترعت آلة التصوير الشمسى، وساهمت هذه الأحداث فى إزدهار هذا الفن.

ولعل بدايات الفن الحديث تشير الى المرحلة الهامة فى الفنون والإتجاهات الفنية، فبدأت مرحلة جديدة من التطور الفنى زخرت بالعديد من القيم الجمالية والإتجاهات المتعارضة التى تصارعت فيها ضروب الالتزام الدينى والأخلاقى والجمالى والقتصادى، وانعكست بوضوح على أبعاد المدارس الفنية التى أصلت من أتجاهاتها تاصيلاً فلسفياً يعكس مفاهيمها الجديدة وانقلاباً جديداً فى الفن وفى الحياة وفى المجتمع (دنيا أحمد نفادى – 2008م،22-23).

**الفلسفة التى قام عليها الفن الحديث والفنانون الحديثون من خلال دراسة الإتجاهات الفنية فى القرن العشرون :**

نظراً لأن طبيعة الحياة فى القرن العشرين إختلفت إختلافاً كبيراً عما سبقها من عصور، مما أوجد تأثيراً كبيراً على مظاهر الحياة المختلفة، وخاصة الفن التشكيلى بفروعه المختلفة التطبيقية والتصويرية، **فإن لهذا العصر سمات خاصة يتميز بها :**

**عصر علمى :** لقد وضع هذا العصر تأكيداً بارزاً على البحث العلمى والتجريب، وأصبح لايسلم بكثير من الحقائق إلا إذا جازت الإختبار، وصادفتها البراهين، وأصبح من سمات العصر ذلك الصراع الغريب فى تطبيق مداخل البحث العلمى فى كل شئ وصدق الفيلسوف (هوايتهد ) حين قال ( إن أهم إختراع أنجزه القرن العشرين هو إختراعه لطريقة الإختراع ).

**إنخفاض التعصب:** سواء فى العلم أو الفن فإن التعصب من مظاهر التخلف ، فهو الذى يجعل فرداً أو شعباً يتمسك بقديمه على علاته بحيث يحجب رؤيته ويعميه عن التطلع البعيد لرؤية ماهو أصح، لذلك فإن تيارات الفن التقدمية فى القرن العشرين تجرف معها كثيراً من مظاهر التعسف فى شتى المجالات ، وإلا ماستطاع الإنسان أن يكتشف، ويخترع ويبدع .

**تطور السلع:** تطورات عديدة حدثت بين الحين والآخر من إختراعات مختلفة، كذلك فقد رقعتا العلم والمعرفة حتى غداً لكل شى عالمه والمختصون به.

**تيسير الترجمة**: لم تقتصر الحقائق على ذوى العلم فحسب، بل أمكن أن تنتقل عبر تراجم من لغات مختلفة الى اللغة المحلية ليستطيع المواطن أن يجد العلم ميسراً.

**أثر التكنولوجيا:** التكنولوجيا الحديثة تدخلت فى كل وسائل الحياة، ووسائل الطاقة كل ذلك أصبح ميسوراً فى القرن العشرين بصورة لم تشهدها القرون السابقة وبالتالى كان لذلك آثار متعددة على الفن التشكيلى (دنيا أحمد نفادى، 2008م،26- 27)).

**سرعة الانتقال:** قديماً كان الإنسان ينتقل من دولة لأخرى بالمراكب الشراعية ولكن الآن فقد يسر الطيران عملية الإنتقال السريع من بلد الى آخر وكذلك شبكة الإتصال الدولية enternet، وبذلك تنتقل العادات الشرقية الى أخرى غربية والعكس بالعكس.

**تأثير وسائل الإعلام:** كثيراً من المفاهيم تنتقل عن طريق السينما والتلفزيون والراديو والصحف والكتب ووسائل الإعلام، كما أن البعثات التى تتنقل من بلد إلى أخرى بقصد الدراسة أو العمل، تحمل معها عاداتها إلى تلك البلاد وتمتص منها عادات جديدة، فكانت طبيعة القرن العشرين تقريب المسافات العقلية والروحية بين الشعوب.

**تأثير الحروب:** مما هو جدير بالذكر أن القرن العشرين مر بحربين عالميتين ومن المعروف أن الحروب لها ردود أفعال كثيرة فى كل الشعوب التى تشترك فيها، وحتى التى لم تشترك بها كل ذلك يؤدى الى قيام ثورات وانتهاء عهود وبداية عهود أخرى وهكذا.

**التغير المستمر:** غن الحياة فى القرن العشرين فى حالة قلق وتغير مستمر وفكرة الثبات تكاد تختفى والتغير أمر يتعارض مع وجود مقدسات مطلقة، فالقيم المطلقة وإن جازت وجودها فى بعض العصور السابقة والمثاليات القديمة، إلا أنها تتعارض مع القرن العشرين الذى اكتشف نظرية النسبية وطبقها فى شتى المجالات ولقد تأثرت فى الفن وفى المجالات الأخرى وذلك لأن الإطار المحيط حينما يتغيير يغير المعنى والإحساس به، والقيمة الوجدانية التى ترتبط به.

**المعرفة والنقد:** لقد أضاف الباحثون معانى كثيرة للإبداع فى القرن العشرين، وبنمو الإبداع ازدهر النقد الفنى، وخرج عن المنهج الذى كان متبعاً أبان عصر النهضة، وبنمو مفهوم الإبداع ظهرت مداخل للنقد الفنى تتفق مع الإعتراف بفرديات الفنانين وظرزهم وشخصياتهم وبذلك اشتهر فى الفن التشكيلى أسماء كثيرة وأزدهرت حركة الفن التشكيلى المعاصر (دنيا أحمد نفادى، 2008م،28- 29)).

**دور المتاحف:** فى القرن العشرين تهتم الدول المتقدمة بمتاحف القرن الحديث، فتنشئ متاحف مستقلة لهذا الفن، كذلك تجد مؤلفات لم تكن ميسرة من قبل، وكل ذلك يقدم للهاوى والباحث والناقد والمتذوق.

**المعارض الدولية :** المعارض الدولية التى تتبادلها الدول المختلفة، والبينالیات التى تقام فى بلاد العالم كل ذلك يسرى الفن الحديث ويطوره، كذلك تنوعت الإتجاهات و أصبح هنالك مناخ للإبداع والسعى الى اختراعات تشكيلية متفوقة، كانت أكثر تنوعاً وثراءاً مما أنتج فى العصور القديمة (دنيا أحمد نفادى، 2008م، 29)).

## خصـــــــــائص الفـــــــــن الحـــــــــديث:

لم تعد التقاليد الفنية القديمة حاجزا دون الفنان يمنعه من الرؤية الذاتية الحرة بل أصبحت هذه التقاليد أساسية استقرت في ضمير الفنان كي تساعده في تقويم أبداعه و ربطه بالأسس الجمالية الأصيلة.

وعندما أصبحت الحرية من أهم خصائص الفن الحديث كما تنكر الفنان للواقع من أهم المظاهر المعبرة عن ذاتية الفن، وتبعا لذلك لم يعد للمضمون في الفن القيمة الأولى بل أصبحت تجارب الفنان الخاصة، الانسانية منها والفنية هي هدف التعبير الفني لديه أما من الناحية التقنية فلقد أنتقل الفنان الحديث إلى قيم جمالية جديدة جاءت إليه عن طريق التعرف على أسرار النور واللون وعلى تأثيرات الخط والحركة ثم أخيرا عن طريق أسلوب التعبير المبتكر وطريقة التنفيذ غير المقيد بقاعدة أو قانون وهكذا أصبح للفن الحديث خصائص جيدة نستطيع أن نورد أهمها فيما يلي:

1 - أصبح الفن الحديث يعني الابداع والابتكار فهو يرفض محاكاة الواقع كما يرفض اتباع الاصول القديمة.

2- لم تعد وظيفة الفن والتعبير عن غرض ديني أو أخلاقي معين بل أصبحت في التعبير عن تجربة ذاتية محضة دون الاهتمام بالمضمون الموضوعي.

3 - لم يعد الواقع جميلا في ذاته بنظر الفنان الحديث وإنما هو جميل نتيجة التعبير الفني المذوج بالحس الدقيق والخيال المطلق والابتكار الطريف

4- اقترب الفنان التشكيلي من معنى الفن الزماني وذلك بعد أن حاول الظهور بمظاهر تجريدية ذات سلسلة من المعاني العميقة التي لاتنتهي.

5 - لم يعد الفن الحديث يعتمد على الاصول التقنية الي تحد من طرائق تعبيره فلقد استخدم في تصويره مواد غريبة منوعة منها الورق والخشب والحديد كما اصبحت مادة النحت أحيانا من القضبان المعدنية في اختلافها مع الخلائط ونفايات الآلات.

6 - وأخرا فأن الفن الحديث تعبير عن روح القرن العشرين قرن الحضارة العالمية التي يتسابق فيها الانسان في جميع أنحاء العالم للكشف عن اسرار العلم والحياة.

7 – التعبير عن تجربة ذاته للفنان

8 – الإقتراب من الفن الزمانى

9 –أستخدام تقنية متقدمة ومواد غريبة

10 – لغة فنية جديدة بأسلوب مبتكر

11 – الإتجاه للفن التجريدى ذو دلالات روحية

12 – تحويل الشاهد السلبى الى متذوق إيجابى

13 – التعبير عن روح القرن العشرين (الحضارة العالمية )

14 – الإستفادة من المكتشفات العلمية ( مصطفى عبده، مقابلة ).

يتضح مما سبق أن الصراع بين الذات والموضوع في الفن الحديث أصبح أكثر أحتداما وأن الغلبة كانت للذات في أكثر المعارك. وهكذا قضى الفنان على الخط المرتبط بالشكل الواقعي لكي يوجد خطوطا خاصة ذات علائق مبتكرة. وكذلك تجاوز التركيبات اللونية السائدة في الطبيعة وفي الأعمال الفنية الكلاسيكية لكي يبني عالماً لونياً زاخراً بنور الطيف وبالعواطف النفسية المختلفة، ثم تجاهل الموضوع وامتاح من شعوره أو من اللاشعور من خياله ومن فكره موضوعات جديدة هي فوق الواقع أو خارج الواقع أو ضد الواقع جملت كما سنرى تسميات مختلفة.

**السمات العامة للإتجاهات الفنية الحديثة :**

هناك عوامل ساعدت على وجود هذه الإتجاهات والسمات العامة لها، حيث تأثرت بعدة عوامل أجتماعية وسياسية وإقتصادية وفكرية جعلت الحياة التى يعيشها الفن تتميز بعدة إتجاهات أهمها :

1. **الحرية الفردية :**

إن شعور الإنسان بحريته يمكنه من إختيار عقيدته، وأن يشعر بالمساواة وفوق ذلك كله أنه إنسان له كيان، وكان من نتيجة هذه الحرية أن تعددت المدارس الفنية، وأصبح الإتجاه السائد هو حرية التعبير دون قيود او حواجز مما دعى الفنان الى الإهتمام بالطابع المميز له .

2. **النهضة العلمية** :

ومثل هذه الحرية لم تكن حرية عمياء، وإنما هى حرية واعية جاءت نتيجة النهضة العلمية التى تعتبر سمة من سمات فنون مدارس العصر الحديث، ففى الماضى كانت هنالك أمور كثيرة تتصل بالإنسان وحياته، وتتصل بالكون ومظاهره، وتخضع للتفسيرات

العلمية وبالتالى أصبح للفن تفسير مماثل وأسس ونظريات علمية يقوم عليها،كما هو الحال فى التأثيرية والسريالية والتجريدية وغيرها من المدارس الفنية فى العصر الحديث.

3. **رؤية جديدة للحياة** :

هذه سمه أخرى من سمات العصر الحديث، لها أثر مباشر فى الفنون بمعنى إزدهار الكشوف العلمية وكثرة الإختراعات الحديثة قد غيرت من وجه الحياة حتى أصبح لها أسلوب جديد للرؤية.

4. **إكتشاف خامات جديدة** :

لقد كان من نتائج النهضة التكنولوجية إكتشاف خامات جديدة من سبائك ولدائن وبدائل وعجائن وساعد ذلك فى تطويع الأشكال والهيئات الفنية الجديدة فالأشكال المعلقة فى الهواء والهيئات ذات الفراغات الكثيرة والواجهات كلها من وحى الخامات الجديدة التى لم توجد إلا فى العصر الحديث وهذا ما طبع العصر الحديث من سمات عامة فى مدارسه المختلفة (دنيا أحمد نفادى، 2008م،30-29)) .

## القيم التشيكلية المتجددة (المتغيرة):

**الحجم :**

إن الحجم هو الوحدة الأساسية لاحساسنا بالشكل النحتى كما يبدو ذلك فى أحساسنا بالجسم ذو الثلاثة أبعاد، والحجم يأخذ أشكالاً كثيرة كالمكعب والكور والأسطوانى والمخروط، وهذه الأحجام تستخدم كمادة البحث عن الأبعاد الثلاثية ( أبو صالح الألفى، بدون تاريخ، 28) .

وهو واضح فى النحت لدرجة أنه يعد الأمور المسام بها دون أن تفكر فيه، فإنه يتكون من تشكيل الكتل ذات الأشكال والأحجام المختلفة المتصلة ببعضها ولكنها تدرك كوحدات مستقلة وتمثل مكونات الكتل التى لها أهمية كبيرة بالنسبة للنحت.

وتعتمد معظم الأعمال النحتية فى أحداث تأثيرها على المتلقى من خلال تناسب التوزيع الفراغى لهذه الأحجام الرئيسية وطريقة إتصالها ببعضها، حسب الغرض الوظيفى للعمل المنحوت

**الشكل :**

الشكل يقدمة القاموس على أنه (الهيئة ) ترتيب الأجزاء جانب مرئى ( وليس شكل عمل فنى مابأكثر من هيئته، أو ترتيب اجزاءه أو جانبه المرئى، فإننا سنرى شكلاً طالما كانت هنالك هيئة، وطالما ،كان هناك جزءان، أو أكثر مجتمعين مع بعضهما لكى يصنعوا نسقاً مرئياً، ولكن

من الطبيعى عند التحدث عن شكل عمل فنى ما، أن يتضمن الحديث أنه شكل خاص بطريقة معينه ،أو أنه شكل يؤثر على المتلقى بطريقة معينه.

والشكل أحد العناصر الهامة فى بناء العمل الفنى ويرى افلاطون أن الشكل يتضمن مشاكل ذات طبيعية ميتافيزيقية، وقد عنى افلاطون بالشكل النسبى الذى كانت نسبته أو جماله مورثه فى طبيعة الأشياء الرحية أو قد عنى أيضاً بالشكل المطلق، أو التجريد الذى يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة، وبناءاً على ذلك فإننا نستطيع أن نقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الحديثة الى نوعين من الأشكال، الأول: وهو مايمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى، الثانى: وهو الرمزى المجرد، أو المطلق، والمشكلة الوحيدة هى اننا حينما نضع فى اعتبارنا شكل تركيب هندسى بعيداً عن مضمونه فإننا نتجه بالشكل كله الى مستوى شئ مجرد أو مطلق بل رمزى أيضاً (هربرت ريد،1998م،51) .

**<u>فن النحت فى العصر الحديث :</u>**

تنوعت إتجاهات النحت الحديث فى القرن العشرين، ونتج عنها تعدد الصياغات التشكيلية فى تناول الموضوعات والخامات والتقنيات، فوظف الفنان خبرته التشكيلية لتحقيق التوافق بين المحتوى التشكيلى والتعبيرى فى عمل النحت، ويتناول هذا الفصل تعريف الصياغة فى مجال الفنون التشكيلية .

**أولاً: الصياغات التشكيلية : plastic Formation**

لتحديد ما المقصود بالصياغات التشكيلية سوف يتعرض الباحث لمفهوم الصيغة لتحديد ماهيتها ، ثم المقصود بالتشكيل كما يلى :

**الصيغة:Form**

تعرف الصيغة فى الفن التشكيلى بأنها هى كيفية بناء الشكل، وهى أيضاً الصورة التى يكون عليها العمل الفنى الذى يتكون من خطوط مستقيمة ومنحنيات، وسطوح وأشكال صلبة (هربرت ريد ، 1998م ، 37) .

وبذلك تكون الصيغة هى طريقة تجميع أو تشكيل عناصر العمل الفنى، ومدى تأثير كل عنصر على الآخر، فى نوع من الوحدة التى تمييز العمل وتتحقق بتنظيم مواده، وهى كمادة محسوسة تعطى الرموز والدلالات بالنسبة للمشاهد وتحديد إتجاهه، لتنقل إليه مفهوماً خاصاً، وتكون صياغة العمل الفنى من نوع من الترابط الذى يبرز قيماً تعبيرية تتلقى مع الخبرة الإنسانية للمشاهد (ارنست فيشر ، 1989م ، 170).

فالصيغة هى بمثابة التفاعل بين خبرة الفنان الإنسانية والعمل الفنى المتمثل فى الصيغة الماثلة أمام المشاهد، حيث يتفاعل الفنان مع الخامة بطرق التشكيل المختلفة لإيجاد وحدة معينة بين الشكل ومايتضمنه من عناصر، فيحقق وحدة متنوعة النظم من إيقاع وتناسب وإتزان بالتعبير الذى يتفق مع فكرة ومحتوى العمل لتحقيق صيغة شكلية محددة، فالصياغة هى قدرة الفنان عاى التعبير بواسطة تنظيم العناصر المادية وتفاعلها معها .

وتتكون الصيغة من العناصر المتفاعلة مع العمل الفنى والمرتبطة ببعضها فى علاقات معينة. فمن شأن التغيير والتبديل فى هذه العناصر أن يغير فى العلاقات القائمة بينها، وهنا يؤدى الى التغيير فى الشكل.

وقد تنوعت مصادر الرؤية التى تشعبت منها صياغات النحت لدى الفنان الحديث، فبينما يتجه فنان مثل ((هنرى مور )) الى الطبيعة والأشكال العضوية، يتجه فنان آخر ك((مارينو مارينى )) لفنون الحضارات القديمة والفنون السابقة، بينما ينحى فنان آخر ك((نعوم جابو )) الذى أتخذ من أفكار الزمن والحركة مصدراً مهما لتشكيل أعماله من النحت، ومع تنوع مصادر الرؤى هذه تباينت الصياغات التشكيلية لفنانى هذا العصر.

وقد وجد الفنان الحديث فى الإتجاهات والحركات الفنية، ضماناً لاستمراريته، ووجد فيها مجالاً لتبادل الأفكار والمدركات بين الفنانين الذين يمدونها بنقاط جديدة للانطلاق نحو الإبداع الفردى، فتفاعل وتقاطع الحركات الفنية عبر الزمان والمكان وفرت للنحت الحديث والفن عموماً المفاهيم والرؤى المتنوعة للاساليب والصياغات الفردية (هربرت ريد ، 1994م ،16) .

وبالرغم من تعدد الإتجاهات والحركات الفنية التى تعمل فى إطار فكرى عام، إلا أن كل فنان كان له اسلوبه الخاص وصياغاته المتنوعة والمميزة بين هذه الإتجاهات، ففى الإتجاه الفنى الواحد كانت تتعدد الأنماط والصياغات التشكيلية التى تميز شخصية كل فنان، ويمر الفنان الواحد منذ بداية القرن العشرين، ربما بعدة إتجاهات، فينتقل من إتجاه الى آخر، مطوراً ومضيفاً الى أسلوبه الشخصى وصياغاته التى يتميز بها بما يتوافق مع قدراته ومفاهيمه.

## التشكيل: plastic

التشكيل هو طريقة بناء العمل الفنى بواسطة خامة من الخامات من خلال تفاعل الفنان مع خاماته بواسطة أدواته وينتج عنه هيئة جمالية تتوافق تشكلياً مع المضمون التعبيرى للعمل، فيتحكم فى تشكيل العمل الفنى الخامات المستخدمة فى بنائه، فكل خامة تحمل خواص تسمح لها بأن تتشكل فى صورة محددة وأن كانت متعددة عن طريق التقنيات المختلفة والمستخدمة فى عملية التشكيل، وتكسب العمل الفنى شخصيته وأصالته التى ينفرد بها ( أرنست فيشر، 1998م ،ص 207).

وتتحكم التقنية أيضاً فى تشكيل العمل الفنى بوصفها الوسيط الذى ينتج عنه تنظيم العلاقات بين عناصر ومكونات العمل الفنى، فهى تؤثر بدرجة كبيرة فى أعطاء قيمة محددة المعالم يدرك من خلالها العمل الفنى من خلال إعطاء الملامس للسطح الخارجى، وتشكيل الكتل السالبة والموجبة بما يعطى الإنطباع الذى يريده الفنان بدرجة من الوعى. ومن خلال ماتقدم يمكن أستخلاص تعريفاً يوضح ماالمقصود بالصياغات التشكيلية كمايلى :

**الصياغات التشكيلية :**

هى رؤية الفنان للموضوع، وتنظيم عناصره ومكوناته الفنية بواسطة تشكيله لخامة، عن طريق تنظيم وبناء العمل الفنى، وقدرة الفنان على إكتساب هذا العمل فكرة تتفاعل مع خبرة المشاهد.

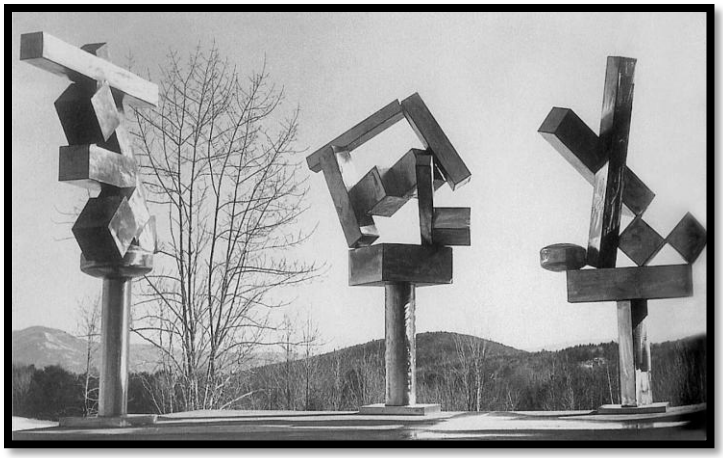
قدم النحاتون فى العصر الحديث أشكالاً جديدة تعبيرية وتجريدية وتكعيبية، بل عرضوا الأشياء الجاهزة كأعمال فنية، أما منحوتة ((أوجست رودان A-Rodan (1840 – 1917م ) بعنوان (بوابات الجحيم ) (1880 – 1888م برونز بمتحف رودان بباريس ) كما فى (الصورة رقم (7) ) فإنها تميزت بتمجيد الإثارة الحسية وقد تضمنت العديد من الأشكال التى طورها الفنان بعد ذلك، فى تماثيل منفردة مثل تماثيل: المفكر وحواء والقبلة ويلاحظ هنا كيف لعب الضوء دوره فوق تموجات السطوح الخشنة، مما جعل من الممكن أعتباراً (رودان ) فناناً انطباعياً رغم نزعته الرمزية (محسن عطيه، 2011م، 162 ).

(الصورة رقم (7) ) ((أوجست رودان A-Rodan، بعنوان (بوابات الجحيم ) (1880 – 1888م برونز بمتحف رودان بباريس ) (المصدر : محسن عطيه، 162 ).

إتبع رودان (1840 – 1917م) أسلوباً تأثيرياً لتسجيل الضوء على السطوح غير المصقولة ، ذات الملمس التصويرى. وقد (إقتنص ) فى تمثاله من البرونز بعنوان( المفكر ) (1920م) كما فى (الصورة رقم (8) ) لحظة التفكير المستغرق، مؤكداً على الحالة النفسية - الواقعية، بالاضافة الى الإستعارات الرمزية، كما عبرت حركة الأيدى على الحالة العاطفية وعن الإنسان العاكف على وحدته، ويحتفى تمثال (بلزاك ) (1898م) كما فى (الصورة رقم (9) ) لرودان بفكرة الإبداع الذى ميز إبداع الكاتب، وبينما أخفت العباءة جسم الكاتب، فإنه يعبر عن التحرر من هيمنة التقاليد الكلاسيكية، وبإنجاز هذا التمثال إستطاع (رودان ) أن يقدم الدليل على إرتقاء النحت لمستوى التعبير عن الأفكار. لان كونه ينبع من الحياة والواقع، فهو يتجاوزهما، ليتوصل مع الجانب السامى .

(الصورة رقم (8) ) ((أوجست رودان A-Rodan، بعنوان (المفكر ) 1920م ، برونز (المصدر : محسن عطيه، 163 ).
(الصورة رقم (9) )

وعندما استخدم ( ديفيد سميث ) (1906 – 1965م) المعدن فى سلسلة تراكيبة العمودية المجردة المصنوعة من وحدات فولاذ لايصدأ، كان ينجزعمله (مكعبات) 1964م فولاذ، معرض، ماربولو، نيويورك ) كما فى (الصورة رقم (10) ) الذى يتمتع بحضور مميز فى الفضاء وببساطة تشكيلية، بل بصياغته التى تقوم على التكرار وبقياساته المضخمة.



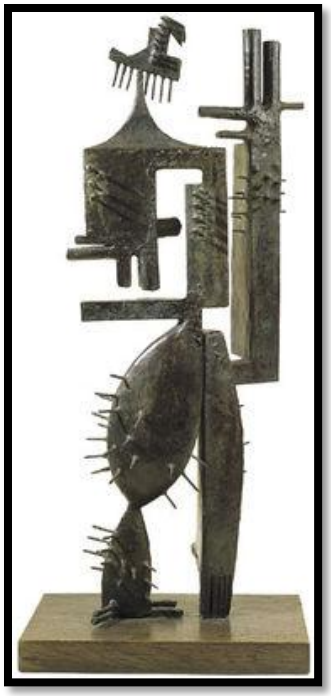
(الصورة رقم (10) ) ((ديفيد سميث، بعنوان (مكعبات ) 1964م ، فولاذ ، معرض، ماربولو، نيويورك (المصدر : محسن عطيه، 163 ).

وكان هنرى مور (1898 – 1986م) فى تمثاله (العائلة - 1950م ) كما فى (الصورة رقم (11) ) يعبر عن معنى الامومة بأسلوب تجريدى، مظهراً شغفه بعالم القواقع والعظام، كمصدر للإيحاء بطريقة الصياغة، وتصبح للثقوب والفراغات فى هذا التمثال قيماً تعبيرية وجمالية. بينما فى تمثال (هنرى مور ) بعنوان (الملك والملكة ) (1953م) كما فى (الصورة رقم (12) ) قد إتبع الفنان مبدأ الحذف بإسلوب مجازى، يقترب بالعمل الفنى من المذهب السريالى، ويغلب علي موضوعات (محسن عطيه، 2011م، 164 ). التماثيل القوام الإنسانى فى أوضاع الإضطجاع أو الجلوس أو الوقوف فى هيئات مهيبة، رغم بساطة تشكيلها، ويبالغ الفنان فى تشكيل أجزاء معينة من الجسد لتأكيد الإستعارات التى تخاطب العقل الباطن.

(الصورة رقم (11) ) هنرى مور (1898 – 1986م) فى تمثاله (العائلة - 1950م (المصدر : محسن عطيه، 164 ).

(الصورة رقم (12) ) (هنرى مور ) بعنوان (الملك والملكة ) (1953م) (المصدر : محسن عطيه، 164 ).

وحينما عرض (خوليو جونزاليس (1876 – 1942م) عمله الفنى من الحديد بعنوان (رجل من الصبار 1939م بمتحف الفن الحديث بباريس ) كما فى (الصورة رقم (13) ) كان ينتقل بفن النحت الى المرحلة التركيبية التى تهدف تحقيق حيوية الحركة، لقد تميز الفنان الحديث بتقديره لقيم (الإنتكار ) و (المادة ) و(النقاء ) وينطق الإيماءة من منطق عالم الأشعور، مع تركيز إهتمامه على الشكل والأسلوب بينما أظهر (ليبشتز Lipchitz (1891 – 1973م ) بنزعته السريالية فى تمثاله قوام (1930م – بمتحف الفن الحديث، نيويورك ) كما فى (الصورة رقم (14) ) دور العقل اللاوعى والمادة الأسطورية، فى منح العمل الفتى حياته الخاصة، وقد تحولت الصورة المتشكلة فى الكتل البرونزية الدائرية بنزعتها التجريدية الى مايشبة القوام الإنسانى الشامخ، ويتضح هنا أنه رغم إختفاء التفاصيل، لم يضعف العنصر العاطفى أو الروحى. (محسن عطيه، 2011م، 165 ).



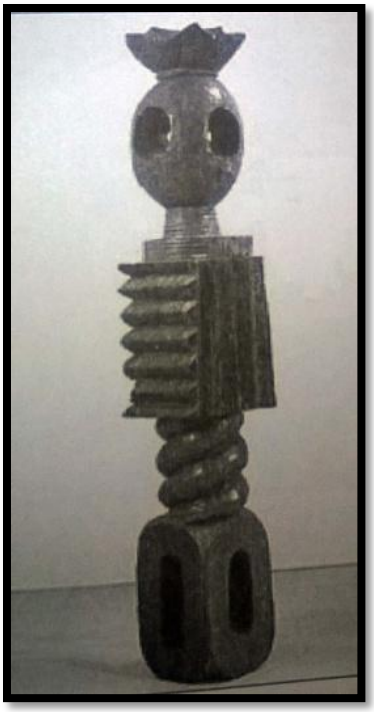
(الصورة رقم (13) ) (خوليو جونزاليس (1876 – 1942م) عمله الفنى من الحديد بعنوان (رجل من الصبار 1939م بمتحف الفن الحديث بباريس ) (المصدر : محسن عطيه، 165 ).

(الصورة رقم (14) ) (ليبشتز Lipchitz (1891 – 1973م ) بنزعته السريالية فى تمثاله قوام (1930م (المصدر : محسن عطيه، 165 ).

تتضح فى منحوتات الرومانى (قسطنطين برانكوزى G, brancusi (1876 – 1957م) كما فى (الصورة رقم (15) ) ذات الكتل الدائرية بالنزعة التصوفية وبالتركيز على المظاهر الساحرة الغامضة، التى ميزت أصحاب الإتجاه التجريدى فى الفن، امام منحوتاته الحجرية والبرونزية التى تتسم بنقاء ونعومة فريدة، يمارس المتذوق تجربة يأملية مستغرقة، وتعبر التجربة الإختزالية عن حالة النقاء وبراءة الوعى، ويسمح العمل الفنى هنا بإضافة تفسيرات تدعم المعنى من تجاربه الخاصة.

الصورة رقم (15) (قسطنطين برانكوزى G, brancusi (1876 – 1957م) (المصدر : محسن عطيه، 165 ).

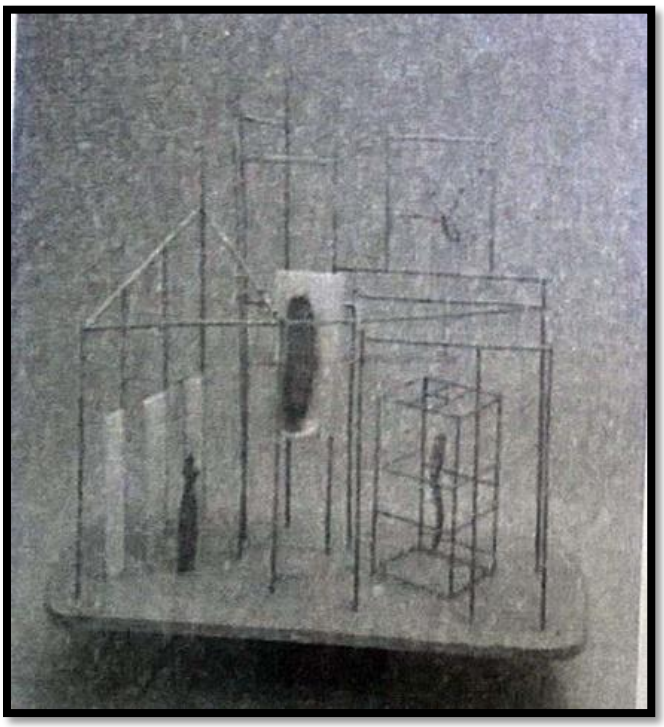
وتمثل التراكيب التكعيبية المركبة من الخشب للفنان (برانكوزى - 1876 – 1957م، فى تمثال (ملك الملوك ) 1920م )) كما فى (الصورة رقم (16) ) قطعة مختزلة، من هيئات بشرية وحيوانية ونباتية، لها طاقتها الروحية وبعدها السحرى، رغم تجردها، بالقدر الذى يوحى بمسلك خاشع أمام ثنائية: الغموض / التجلى، إن العمل الفنى هنا يستحضر الشعور والفكره والكتلة والفراغ، أثناء تفاعلها، وقد حول الفنان الشائع والمستهلك الى عمل فنى، يغرى بالتطلع الى مافيه من عناصر الجاذبية والإدهاش، ويدعو للتقابل مع الذات، أو للقيام برحلة عبر النفس



(الصورة رقم (16) ) (برانكوزى - 1876 – 1957م، فى تمثال (ملك الملوك ) 1920م )) (المصدر : محسن عطيه، 165 ).

ويغدو تمثال (البرتوجاكومتى ) من البرونز بعنوان (كلب ( 1901م) كما فى ( الصورة رقم (17) شيئاً درامياً. وقد مارس الفنان فى منحوتاته لعبة التداعى الحر للأفكار، وكان الفنان وهو يضع لمساته الأخيرة لتمثاله يزيل من كتلته ويقلل من مادته، ليبقى على مجرد الإشارة، كنوع من الرؤية الرمزية، وبإسلوب مجازى يعثر على مادته من الإنبعاثات الغربية لعالم الأساطير، أما منحوتة (البرتو جاكومتى (1901 – 1966م ) بعنوان (القصر فى الساعة الرابعة فجراً ) كما فى (الصورة رقم (18) ) فهى بمثابة عمل تجميعى من الخشب والزجاج والأسلاك والخيوط والزجاج فيه تتقاطع الخطوط، مثل هياكل مجردة، وقد تحولت المادة فى هذه المنحوته الى نوع من الوهم، إذ تحول النشاط الإبداعى نحو الشغف بالإيهام الحلمى، وبالأبعاد الخيالية. (محسن عطيه، 2011م، 166- 169 ).

(الصورة رقم (17) (البرتوجاكومتى ) من البرونز بعنوان (كلب ( 1901م) (المصدر : محسن عطيه، 166 ).



(الصورة رقم (18) ) (البرتو جاكومتى (1901 – 1966م ) بعنوان (القصر فى الساعة الرابعة فجراً ) (المصدر : محسن عطيه، 169 ).

اختزل (جاكومتى، فى عمله (إمرأة حنجرتها مقطوعة، 1932م ) كما فى (الصورة رقم (19) ) الخصائص التشخيصية، فى أشكال مسننة بحدة، ومغروزة داخل بعضها (معلقة أو شوكة ) مثيراً حالة من الإلتباس والشك، مما هيا لحالة من الوهم التجدد تلقائياً، ومن العلاقات المتناقضة / المتكاملة، التى يمكن استخلاصها هنا، العنف /التداعى الحر للمتصور، أو المرئى /الخفى ( محسن عطيه، 2011م، 162- 170 )

(الصورة رقم (19) ) (جاكومتى، فى عمله (إمرأة حنجرتها مقطوعة، 1932م ) (المصدر : محسن عطيه، 169 ).

## العوامل التى أدت الى تطور صياغات النحت الحديث :

نتيجة للتطور العلمى والتكنولوجى والإكتشافات العلمية والتقدم الصناعى الهائل الذى حدث فى القرن العشرين، وما أعقب ذلك من تعدد فى الإتجاهات الفكرية المختلفة والملائمة للعصر وحوادثه، تكونت إتجاهات وحركات فنية حديثة كان لها أكبر الأثر فى تغيير مفهوم فن النحت الحديث، وتغير أشكاله وتعدد صياغاته عما حدث فى حركة فى الحضارات القديمة.

**لذلك نستعرض أهم العوامل التى أثرت على تغيير شكل النحت الحديث:**

### 1- التقدم العلمى والتكنولوجى:

إرتبط الفن الحديث بالتقدم العلمى والتكنولوجى فكل فن وليد عصره، ومع تقدم العلوم الرياضية والفيزيائية وإكتشاف النظرية النسبية لاينشتين لم يعد هنالك شئ مطلق ودخل الزمن كأحد أبعاد عمل النحت، ولم تعد للواقع حدود مطلقة، بل إختلفت هذه الحدود بإختلاف وجهات النظر، وأصبح للواقع وجوه متعددة، كان لهذه النظرية صدى فى أعمال الحركة التكعبية، بل أنها كانت تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه هذه الحركة (( واستفادت حركة كالمستقبلية من

الثـورة التكنولوجيـة مـن الطاقـة والحركـة مـن النسـق الميكـانيكى والمـواد المصـنعة (هربـرت ريـد، 1994م ،107).

حيـث حاولـت هـذه المدرسـة أن تعبـر عـن الطاقـة الميكانيكيـة، عـن السـرعة، وعـن حركـة الأشـياء كما جاء فى الاعلان المستقبلى :

- (( أن الحركة الكونية يجب أن تقدم فى العمل التشكيلى كإحساس بالحركة .))
- (( أن الحركـة والضـوء كانـت تحطـم ماديـة الأشـكال )).(( Sam Hunter and John 1985,p. 153).

فمـع صـعود الانسـان الـى سـطح القمـر وبدايـة اكتشـاف الفضـاء اهتـزت فكـرة ثبـات الكـون وأن هنالـك عوامـل أخـرى هـزت فكـر الإنسـان وواقعـه وجعلـت الإنسـان والفنـان يـؤمن بـالعلم والمنطـق وكشـفت لـه عـن الوجـه المظلـم للقمـر وبـدأ عصـر جديـد لاسـتخدام منتجـات العلـم، والتقنيـة الحديثـة مـن طاقة ومواد خفيفة مبتكرة وإستغلال امثل للفراغ .

وعلـى أثـر هـذه النظريـات تنوعـت مـداخل الرؤيـة الإبداعيـة للفنـانين وتخطـى فكـر النحـات المفهـوم التقليـدى للنحـت ، مسـتغلاً عناصـر تشـكيلية جديـدة ومبتعـداً عـن مفهـوم الكتلـة الصـلبة والمصـمتة وإتجـه الـى مـاهو لا مـادى، فاسـتخدام الخامـات الشـفافة وادخـل عنصـر الحركـة ليتعـايش مـع عنصـرى الفـراغ والزمن.

ويلاحـظ أن الطـرق الجديـدة التـى ظهـرت بفضـل الصـناعة لـم تعمـل فقـط علـى زيـادة السـهولة المتاحـة للفنـان للإسـتفادة مـن المفـاهيم التقليديـة فـى تنـاول الخامـة، ولكنهـا شـجعته ايضـاً علـى إجـراء تجاربـه علـى نطـاق واسـع، أى أن الوسـائل التقنيـة التجريـب بالخامـات تعمـل علـى تـدعيم وتوسـيع خيـال الفنـان بحيـث اصـبحت جـزء لايتجـزأ مـن رؤيـة الفنـان الذاتيـة التـى تجعلـه يتكيـف مـع التقنيـة أو يغير فيها ويكتشف إمكانيات جديدة لتطبيقها (محمود بشندى قاسم ، 1997م، 62).

## 2- تقدم الخامات والأدوات فى القرن العشرين:

أثـر التطـور الـذى حـدث فـى مجـال الخامـات والأدوات فـى القـرن العشـرين علـى الصـياغات التشـكيلية ، فـالتطور الصـناعى والتكنولـوجى الـذى حـدث سـاهم فـى إيجـاد العديـد مـن الخامـات والمخلفـات الصـناعية التـى إسـتغلها الفنـان الحـديث فـى صـياغة أعمالـه، التـى كونـت مفـاهيم تشـكيلية جديـدة أدت الـى تخطـى حـدود التفكيـر التقليـدى باسـتخدام الخامـات والأدوات فـى أعمـال النحـت، ولـم يعـد النحـات محـدداً فـى إطـار الخامـات التقليديـة مـن خشـب وبرونـز ورخـام، بـل امتـد التنـوع فـى الخامات الى خامات تقليدية مثل الوسائط المختلفة كيماوياً كاللدائن.

أصبح الفنان الحديث يهيم فى أعماله بدراسة خصائص الخامة المستخدمة فى عملية التشكيل والتى تدرك بالحواس،من خصائص حسية وتركيبية وتقنيات مناسبة لها (محمد اسحق قطب، 1994م ،33) .

**3- الحرب العالمية (الأولى والثانية ):**

كان للحرب العالمية (الأولى والثانية ) تأثير كبير بكل آثارها السلبية والإيجابية فى تشكيل وتغيير الشكل المتعارف عليه للفن،وفى ظهور العديد من الإتجاهات التعبيرية بمفاهيمها الجمالية الجديدة التى أثرت على شكل النحت فى القرن العشرين .

وظهرت أيضاً العديد من الحركات الفنية المعادية للحرب أو المتأثرة بها، فالحركة المستقبلية فى بدايتها إرتبطت بالنزعة الفاشية الايطالية وأثرت هذه الروح العدوانية فى الإبتعاد عن الفن العادى وتغير شكل اعمال النحت الذى كان يدهش جمهور الفن بتناولها للخامات جاهزة الصنع كتأسيس لفن يتميز بالاصالة، وهدم للفن المتوارث عبر الأجيال ( Nikos Stangos : I, bib . p34).

واختارت أيضاً الحركة الدادية استخدام الخامات جاهزة الصنع فى أعمالها للتعبير عن الحرب والاعتراض عليها بتأسيس رد فعل عن طريق الفن، وعن طريق الرؤية اللامبالية فى أعمال تحير المشاهد وتتميز بالبدائية والخشونة.

وقد كانت المدرسة السريالية أيضاً إبنة المحنة النفسية والفكرية التى أعقبت الحرب العالمية الأولى، حيث عاد المجتمع بعد الحرب وكأن شيئاً لم يكن مما أذهل هؤلاء العائدين من الحرب، ومازال دوى القنابل فى أذهانهم، وتجمع فى باريس الشعراء والرسامون مثل ( جريكو - سلفادور دالى - ماكس أرنست ) وبدأت ثورة السريالية فى عالم الفن والأخلاق والأدب، وبدأوا بتحطيم كل مايبدو أنه مقدس فى المجتمع، وانطلقت فيهم روح عدمية ...تحاكم كل شئ، حاملة روح الثورة والغضب واستعانت الحركة السريالية بالموجودات كدلالات رمزية عن الحرب والجنس والمعاناة فى أعمالهم.

ثم جاءت الحرب العالمية الثانية التى أظهرت مدى الإنهيار الأخلاقى والضعف الروحى للبشرية، وفشل كل المحاولات للارتقاء بالإنسان عن طريق الفن أو الحرب، وظهرت أعمال النحت المتأثرة بويلات هذه الحرب كنحت الخردة الذى مثله الإتجاه التجريدى التعبيرى، حيث كانت التغيرات التى أصابت الفن بعد الحرب العالمية الثانية، ترجع فى جزء منها الى الحرب ذاتها

التى أحدثت تحولات كثيرة لم يكن من المتوقع أن يتجاوز الفن دون أن يتاثر بها، فقد تحطمت أوربا واستنفذت قواها ( ادوارد لوثى سميث، 1997م،19 ).

وتحول الفن من أوربا الى أمريكا بفعل الهجرات المتتابعة هرباً من النازية لقد تعددت الحروب فى القرن العشرين وأثارت القلق النفسى والفكرى، محدثة صراع بين الإلتزام الدينى والأخلاقى وبين الإنسان الذى أراد التعبير عن نفسه وعن واقعه، معترضاً عاى الحرب بالفن ورافضاً لشكل الفن القديم فى تنوع غير مسبوق من الحركات الفنية.

**تعدد الإتجاهات الفكرية والفلسفية:**

تغير تشكيل البيئة الفكرية لمجتمع القرن العشرين وتنوعت الاتجاهات والقيم الجمالية المتعارضة فينما انتشرت فلسفات كالط E-kant وهيجل Hegel وماركس Marx فى النصف الأول من القرن العشرين سادت فى مجتمع مابعد الحرب العالمية الثانية فلسفات نيتشه Nietzsce وهايدرHeidger ودريدا J-Derrida ولبوتار J.F.lytard .

رفضت البيئة الفكرية فى القرن العشرين النزعه الميتافيزيقية واعتمدت على النظرة العقلية وآمنت بحرية الانسان على نحو ماظهرت فى الفلسفة Existentialism لسارتر Sartr التى دعت الانسان للتفكير فى نفسه والرجوع الى ذاته وتحرر الفكر الفنى من القيود المنطق العقلى القديم مما أدى الى منطق الفردية والخبرة الانسانية وتبلور هذا الاتجاه فى فلسفة الظواهر *Phenomenologe التى ترجع الى الفيلسوف الألمانى أدموند هوسلر E.Husserl وهذه الفلسفة لاتقسم الأشياء الى ظاهرة وباطن بل تحارب هذا الانقسام وتعمل على إشاعة فهم الحقائق ابتداء من وحدتها الأصلية فى شكلها الخارجى ووضعها الداخلى فهمى لاتفرق بين المظهر والمخبر لاترى فى حقيقة أى شئ سوى انعكاسه على الفكر البشرى وهى مانسميه بالذات فما يهم هو المعاش فى الوعى الذاتى لتجربة كل انسان وبنا شكلت هذه الحركة الفلسفية موضوع جمالي جديد فى اكتشاف الآشياء كما هى وتحليل العمل الفني بصفته ظاهرة جمالية قائمة بذاته (عبدالفتاح الديدى، 985 1 م،20 ،214،192،22.).

واسم الظاهرية مأخوذ من الظاهرة و الظاهرة هى مايواجه المرء تلقائياً فى الإدراك العادى. وقد تباينت الأيدلوجيات فى القرن العشرين مؤثر على الحركات الفنية التى تحمل قيمها الفكرية وتحاول تطبيقها فى الفن أخذة على عانقها المثل العليا ولأحلام والأمال العظيمة، وانتشرت الاشتراكية فى بداية القرن العشرين واهتمت فى بدايتها بالحركة البنائية لتعبر عن الطموح ،وتنمى الشعور بالثورية لدى الطبقة العاملة " ولتعزز لفترة ماالمد الثورى فى الفنون، وترتب

على هذه الأيدلوجية. التخطيط لهندسة معمارية جديدة مؤسسة على قواعد بنائية، حامله فى طياتها الكيف وليس الكم، وحاملة على عاتقها الرؤية المثالية فى الفن، أراد الفنانون الروس أن يعطوا المجتمع الجديد شكلاً جديداً، ليس للبناء ولكن لإعادة البناء " ( Nikos stangos : op , cit,p165 ).

ثم حدث تحول فى النصف الثانى من القرن العشرين يرفض الأنسان المغلقة للأفكار والمفاهيم والفلسفات الأيدلوجيات ظهر بشكل واضح فى المجتمع الغربي الرأسمالى الذى اتخذ من الحياة الصناعية والتقدم التكنولوجي الهائل والحرية الكاملة والديمقراطية قاعدة لإنطلاق أفكاره، وكان لهذا التحول فى الأفكار شكل جديد من أشكال الفن حيث التقى الفن بالمجتمع.

وقدمت الأشكال الفنية فى النصف الثانى من القرن العشرين فى صياغات جديدة لنقل الاحساس القوي والذى يمزج بين اللذة والألم ناتج من عدم أرتقاء الخيال أو الإحساس الى مفهوم الجمالى المعتاد، فظهر نمط البوب PopArt وكان هذا الفن نوع من الترجمة الصادقة لفكر هذا المجتمع ( مارجريت روز، 1994م، 65-74).

أيضاً تعددت مدارس علم النفس كالمدرسة السلوكية، والجشتالت وعلم نفس الشخصية ومدرسة التحليل النفسي لسيجمولد فرويد S.Froed ونظريته المتعلقة بالأحلام واللاشعور والتى استندت اليها المدرسة السريالية Surrealism وهو مدرك فكرى يميز هذه الحركة

فيقول بريتون فى إعلان السريالية 1924 " إن السريالية ترتكز على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أى شئ آخر وبأن أنماط التداعى الذهنى التى لم يعرها أحد اهتماماً من قبل قادرة على أن تكشف لنا حقائق ابعد عمقا من تلك الحقائق التى نصل اليها عن طريق العقل والمنطق (نهاد صليحه، 1997م،65 ).

ومن ثم صارت الأعمال السريالية قادرة على انتزاع المشاهد من العمل الفنى ذاته وتبعث فيه ألواناً من التساؤل العلمى والفلسفي، الى نوع جديد من أنواع الجمال. وبذلك انتقلت المدرسة السريالية بالخبرة الانسانية من منطق الاعتماد على الحقائق المادية والتجريب والعقل الى منطق التعبير والخيال الناتج عن اللاشعور كقاعدة ومنطلق للافكار.

تعددت الحروب فى القرن العشرين وأثارت القلق الفكرى، محدثه صراعاً بين الالتزام الدينى والأخلاقى وبين الإنسان، مما أدى الى تنوع الاتجاهات الفكرية والأيدلوجيه والفلسفية مما أثر على شكل النحت البارز الحديث، وجاءت بمشكلات جديدة لعلم الجمال، وأثارت تساؤلات عديدة مفهوم الجمال.

**5- الاستفادة من فنون الحضارات القديمة**

اتجه نحاتو القرن العشرين فى أعمال النحت البارز للانفتاح على الحضارات القديمة والفنون البدائية، وتأثروا بهذه الحضارات العظيمة الغابرة كما ظهر فى تأثره بالنحت المصرى القديم والنحت الأغريقي والمكسيكى والأوبروسكى وكذلك فن العصر الحجرى والنحوت الزنجية.

فخلال هذا القرن تنامى الوعى لدى الفنانين، والشعراء و الفلاسفة فى كل مكان بأوربا بالاختلال المأساوى الذى حدث بفعل النمو الصناعى والطابع المحير الذى تتميز به السلعة فى النظام الرأسمالى ، ودنيا الآلات والمعدات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية التى يقف الفنان غريبا عنها غربة كاملة، ووجد الفنان فى الأعمال البسيطة للشعوب البدائية نوعا من العودة الى المنبع والارتباط بالطبيعة بالوجود حيث يوجد الإيمان بمعناه العقائدى بل متمسكة ببساطة الطبيعة والحياة، أصبح هدف الفنان تحريك الناس مباشرة من خلال العمل (أرنست فيشر،1998م،225).

لقد نظر نحات القرن العشرين الى الفنون البدائية والقديمة بمفهوم جديد فى أعماله البارزة ، وتأكد لديه أن فنان الحضارات القديمة والفنان البدائى لم ينظر الى الطبيعة ليحلكيها بل نظر الى علاقته بها،حيث عاش الفنان القديم تجربة القوى غير المرئية وراح يخلق المعادل التشكيلى لعلاقته بهذه القوى، وكانت هذه نقطة انطلاق جديدة لمفهوم العلاقة بين الانسان والعالم .

" فقد وجد فنان القرن العشرين فى رسومات الكهوف التى ترجع الى العصر الحجرى أنها تتمتع بقدر من الحساسية والقدرة على أثارة المشاعر لايقل عما يتمتع به أى عمل فنى أبدع فى أزمنة تالية ( هربرت ريد،1990م ، 153) .

بحيث تجاويت الأعمال البدائية وفنون الحضارات القديمة مع النزعة الانسانية فى القرن العشرين، ووجد فيها الفنان تضخيم للشحنة الانفعالية وقدر عالى من التعبير لإحداث صدمة بالنسبة للمشاهد، ووجد فيها أيضاً قدراً من الاطمئنان واستمراراً لحاجة الانسان الى المقدسات والأسرار.

ووجد الفنان الحديث فى الأعمال البدائية طاقات وجدانية عميقة، تثير مشاعر المشاهد والقدرة على التأثير فيه باحتوائها على نوع من القوى التى تفوق الفهم الانسانى.

من العرض السابق لعوامل التطور والتغير والتنوع الحضارى والاجتماعى الذى حدث فى هذا العصر والذى أدى الى تعدد الأساليب والاتجاهات والمفاهيم فى الفنون المختلفة ومنها النحت البارز فى الحضارات القديمة ، فمن لم تمثل دراسة الاتجاهات التشكيلية يمكن أن تفيد

الدارسين للنحت البارز بكلية التربية الفنية، وسيتم عرض هذه الاتجاهات التشكيلية للنحت البارز الحديث فى الفصل الثالث.

## الأسس التى أعتمد عليها الفنانون الحديثون:

- أن فنهم على وظيفة الفن ذاته وهو غير مرتبط بالنزاعات الدينية التى إرتبط بها الفن فى سابق العصور.
- أن هؤلاء الفنانين لاينقلون الأجسام نقلاً فوتوغرافياً طبيعياً يتميز بالمهارة فى المحاكاة، فلهم وجهة نظر جديدة يتصورنها فيما يرونه.
- أن الفنان الحديث شخص مبتكر لامقلد فقد يلجأ إلى الطبيعة أو الى التقاليد أو إليهما معاً، ولكنه لاينتج شيئاً مطابقاً لاى منهما، فهو يسعى بأستمرار لكشف رؤية تحمل طابعه الإبتكارى .
- أن الفنان الحديث لايتحبب الى الجمهور عن طريق نزواته وأهوائه العارضة، وإنما يحاول أن يكون أصيلاً فى إنتاجه، والأصالة لاتتمشى فى جوهرها مع ما اعتاد الجمهور أن يألفه فى الفن، وليس من الضرورى أن يكون الشئ الأصيل غير مألوف، ولكن يجب أن يمثل هذا الشئ فكرة لها طابع متكامل.
- أن الإتجاه المعمارى الذى ينزع إليه الفنان الحديث يخالف فى جوهره الفكرة التى إتجه إليها الفنان الرومانتيكى ،كما أن هذا الإتجاه يناقض الصنعة التى أكدها القرن التاسع عشر.

أن الفنان الحديث يمثل الأشياء تمثيلاً رمزياً أكثر من نقلها بشكل ميكانيكى كما هى موجودة بالخارج، ولقد كتب بييرريفيردى يقول (( نحن نجد فى عصرنا تحولاً رئيسياً فى الفن وهذا التحول ليس تغيراً عاطفياً، ولكنه ولادة تركيب جديد، وعلى ذلك فالغاية مختلفة تماماً فأصبح لدينا إدراكاً جديداً لكل من الشكل والمعنى الذى يتضمنه، وأن منطق العمل الفنى هو التركيب فى اللحظة التى ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض وتتزن، فإن هذا العمل يصبح منطقياً وعندما تسأل عن رأى شى يدلنا هذا العمل، فكل جزء فيه لن يعمل إلا لذات العمل (دنيا أحمد نفادى، 2008م، 30-31)).

## الفنون التشكيلية الحديثة فى السودان:

كان إنتاج الفن فى السودان صنعه تعتمد على مهارات الهواة من الفنانين الشعبين، الذين كانوا يمارسون هواياتهم فى المقاهى كمقهى الزئبق وود الأغا والعود وغيرها، والتى كانت تنتشر

فـى كـل مـن الخرطـوم وام درمـان، التـى كانـت تعتبـر منتـديات ثقافيـة هامـة فـى عشـرينيات القـرن الماضـى ، وكـان يعـرض فيهـا الشـعر والأدب بجانـب الفـن التشـكيلى مـن نحـت وتلـوين ، وهـى تعتبـر سـوقاً رائجـة لتسـويق الفـن والأفكـار فـى شـكل أعمـال فنيـة كانـت تعكـس الحيـاة السـودانية السـائدة فـى تلـك الفتـرة ، يسـتخدم فيهـا منتجوهـا تـارةً الأسـلوب الـواقعى والرمـزى الزخرفـى تـارةً اخـرى، مسـجلين بـذلك العـادات والتقاليـد وأبعادهـا ومضـامينها السـائدة آنـذاك، وبمـا تحتويـه مـن تـراث ومناسـبات إجتماعيـة ووطنيـة ومنـاظر طبيعيـة ورمـوز تراثيـة، ومـن هـذا المنطلـق كـان يمـارس النـاس حينـذاك النحـت ضـمن مجموعـة الفنـون المعروفـة بـالرغم مـن بـداوتهم وتشـربوه وعكسـوه فـى حيـاتهم العامـة، وكـان هنـاك تنـوع ملحـوظ فـى التعبيـر بالرسـم والنحـت عـن العـادات الثقافيـة والإجتماعيـة، وذلـك فـى إطـار تنـوع بيئـى يجمـع بـين الصـحراء والغابـات الغنيـة والفقيـرة، مـع وجـود تنـوع عقائـدى وثقـافى واجتمـاعى ، ممـا يشـير الـى جـذور تعتمـد التنـوع الـذى أصـطحبته إشـكاليات كبيـرة يمكـن تلخيصـها فـى نـدرة الموجـودات نسـبة لقصـور التوثيـق، كمـا أن الفنـانين القـدامى نسـبة لنـدرة المعلومـة واجهـوا صـعوبات لمحاولـة فـك رمـوز ولغـة الفـن فـى الحضـارات السـودانية القديمـة، وبالتـالى تعـذر الملامـح التـى تميزهـا والمؤثرات التـى أثـرت فيهـا حتـى يمكـن للفنـانين آنـذاك اقتفـاء آثـر أسـلافهم بـوعى ودرايـة ، وبـالرغم مـن ذلـك بـرزت مجموعـة طيبـة مـن الفنـانين الشـعبيين وهـم يحملـون همـوم جـيلهم مثـل علـى عثمـان فـى الفتـرة مـن 1926 – 1959م، ومصـطفى العريفـى 1927 -1979 م، وموسـى قسـم الـدين الشـهير بجحـا 1931م وأحمـد سـالم، كمـا أن هنالـك عـدد مـن الفنـانين الشـعبيين الحـديثين نسـبياً مثـل حسن البطل، أبوالحسن مدنى، عابدين الشوافعة وغيرهم ( طارق عابدين ،2006م ،81).

تشـرب الفـن فـى تلـك الفتـرة بـالحرف والصـناعات الشـعبية كأعمـال السـعف والجلـد ، بجانـب روح الفـن الأسـلامى المعتمـد علـى الطـابع الزخرفـى بعيـداً عـن مراعـاة النسـب والتشـريح فـى رسـوم الأجسـام وعـدم العنايـة بالضـوء والظـل وقواعـد المنظـور وعـدم التعقيـد بإتبـاع أسـلوب أقـرب الـى الإصطلاح والرمز .

بـدأ اتجـاه تـدريب الأسـاتذة عامـة فـى معهـد بخـت الرضـا لتـدريب معلمـى التعلـيم العـام فـى السـودان، ومـن لـه الموهبـة لتـدريس مـادة التربيـة الفنيـة خاصـة وكـان ذلـك عـام 1943م، ممـا كـان لـه أثـر بـالغ فـى نشـر تعلـيم الفنـون، وشـجع الإدارة البريطانيـة المتمثلـة فـى (قـرين لـو وكـونرال) وغيـرهم كمتخصصـين وتنـبههم لأهميـة الفنـون فـى التربيـة بصـورة عامـة، لارتبـاط المهـن الفنيـة بالوظيفـة، ومـن ثـم بـدأ اتجـاه تعلـيم الفنـون يـنح منحـى نظـامى الأمـر الـذى تمخـض عنـه تأسـيس كليـة الفنـون الجميلـة والتطبيقيـة الحاليـة ، فـى مدرسـة التصـميم بكليـة غـردون التذكاريـة فـى مطلـع أربعينيـات القـرن

المنصـرم وبالتحديـد فـى عـام 1946م ( محمـد الأمـين وآخـرون ،2002م ،26) .تهـدف الـى تخـريج فنـانين تشـكيليين ومصـممين بجانـب أسـاتذة مـؤهلين لتـدريس مقـررات التربيـة الفنيـة التـى تـم إدراجهـا ضـمن المـنهج الدراسـى فـى مراحـل التعلـيم العـام ، فتخرجـت أول دفعـة عـام 1951م فـى تخصصـات وأقسام أكاديمية متنوعة على قرار الأقسام بالكلية الملكية البريطانية.

تطـورت مدرسـة التصـميم الـى كليـة أطلـق عليهـا أسـم كليـة الفنـون الجميلـة والتطبيقيـة بعـد فصـلها مـن كليـة غـردون وضـمها الـى المعهـد الفنـى عـام 1971م، والـذى تحـول فيمـا بعـد الـى معهـد الكليات التكنولوجية، ثم أخيراً الى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا فى عام 1991م .

تـأثر الفـن السـودانى كثيـراً بقيـام هـذه الكليـة خاصـة بعـد عـودة بعـض المبتعثـين الـى بريطانيـا وغيرهـا مـن الـرواد الأوائـل مـن خريجيهـا فـى فتـرات متلاحقـة، مثـل بسـطاوى بغـدادى، الجنيـد ،الصـلحى، وعبـده عثمـان، وأحمـد عربـى، أحمـد عـامر جـابر، صـالح الزاكـى، ممـا أدى الـى تحـول فـى أسـاليب التعبيـر مـن تقاليـد والتسـجيل المباشـر الـذى كـان سـائداً الـى أسـلوب التعبيـر الـذاتى بـرؤى جديـدة خاصـة، ممـا أسـفر عـن ظهـور تجربـة إبداعيـة محملـة بـالخبرة وتبحـث عـن الجديـد فـى التـراث السودانى، ساعية الى تصحيح المعرفة بالفن .

ومـن جانـب آخـر لعبـت مؤسسـات الدولـة التعليميـة والثقافيـة والإعلاميـة وغيرهـا ومؤسسـات المجتمـع المـدنى، وفـى فتـرات متنوعـة دوراً ملحوظـاً فـى عكـس الأنشـطة الفنيـة وافسـحت المجـال وشـجعت علـى الانتقـال بالتجربـة الفنيـة مـن المحليـة الـى العالميـة، وذلـك مـن خـلال قيـام المعـارض الفنية الفردية والجماعية، داخلياً وخارجياً.

**ظهور الإتجاهات الفكرية:**

ظهـرت ملامـح الأطـر الفكريـة فـى الفـن بصـورة عامـة، كأفكـار ومضـامين فنيـة مـع البـدايات الأولـى للتعلـيم الأكـاديمى فـى مطلـع الخمسـينات مـن القـرن الماضـى، وهـى ترمـى الـى اتجاهـات تطوريـة فـى المنـاهج وطـرق تعلـيم الفنـون أكثـر مـن كونهـا مجموعـات وأسـماء فنيـة، حيـث ارتبطـت الـدعوة الـى التطـوير بمدرسـة الخرطـوم مـع بـدايات التحـرك الأكـاديمى بعـد رجـوع الخـريجين والمبتعثـين وهـم محملـين بخبـرات وأفكـار انسـجمت مـع تطلعـات ودوافـع حركـة المثقفـين وقـادة الفكـر والثقافـة والتربيـة فـى السـودان نحـو البحـث عـن الهويـة والخصوصـية السـودانية المتجهـة نحـو البعـد القـومى والمحلـى بشـتى الإتجاهـات، وتعـددت رؤى وأفكـار هـذا الإتجـاه نحـو تيـار الأفريقانيـة وبعـد الإتجـاه العربـى الأسـلامى، إلا أنهـم قـادوا مسـيرة التطـوير نحـو هـدف واحـد هـو البحـث فـى الجـذور والثقافـة المحليـة، فكانـت مدرسـة الخرطـوم نـواة لاول حركـة مدرسـية حديثـة ناضـجة الأفكـار أهتمـت

بالجذور وبحثت فى الشأن السودانى فى فترة كان العالم فيها يتجه نحو التحرر، وهى حركة لم تأتى عفوياً، وإنما كانت وليدة الأكاديمية الكلاسيكية القديمة وقامت على نسق وأسس التربية الفنية الحديثة فى العالم.

هذا بالإضافة الى ظهور تيارات فى الستينات تدعو الى الجمالية السودانوية والإتجاهات الأخرى الرافضة للتقوقع المحلى والتمدرس فى الفن على أساس المحلية فهم يرون أن الفن التشكيلى اكبر من العودة به الى الماضى والتراث، فهدفهم كان الإنسان ايا كان موقعه، ومعظم هذه المدارس والأفكار اثرت فى حركة النقد الفنى وتاريخ الفن فى السودان، وفى تحريكها للإطار النظرى والفكرى والفلسفى نحو النقد الفنى أكثر من الجانب العملى فى الفن التشكيلى .

وفى عام 1989م نشأت مدرسة الواحد، فأصدرت بياناً يحث ويدعو فى مضمونه الى الأخذ بالجانب الإيجابى فى حركة التمدرس والتطور، وترك مالا يتفق مع ما جاءت به وتصبو إليه ، للدفع بأفكارها الحديثة حركة التجديد، بإتجاه فنى وتصور فكرى شامل وإسلامى رفيع يبحث حول التجديد والمفيد فى التشكيل متخذة الأصالة والتنوع الثقافى والحضارى منحاً لها.

كذلك ظهور مدرسة الحديقة التشكيلية فى عام 2002م، والتى بنيت أفكارها وتمحورت حول رؤية تبحث فى الماضى والحاضر من خلال الأهتمام بالنواحى الجمالية البيئية فى الفن التشكيلى، وتهتم بتفاوت علاقة الفنان فى الإرتباط بين جذوره وبيئته الداخلية وبين الأفكار العالمية (عفاف عوض الكريم على، 2006م ،43).

**<u>فن النحت الحديث فى السودان :</u>**

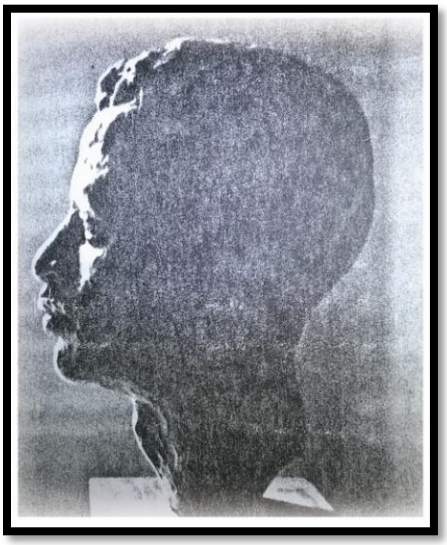
ترتبط الحركة التشكيلية الحديثة فى السودان إرتباطاً عضوياً بتراث أهله كما حدد ذلك التاريخ وترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتطور الإجتماعى والنهضة الحديثة فى العالم وبما حمله الى السودان حكامه الأجانب السابقون فى إطار إستعمارهم للبلاد ووفق مناهج التعليم التى اتوا بها والثقافة المتعلقة بكل مجالات المدنية الغربية ، كما ترتبط بالإبداع المتنوع الذى أصبح يضارع فنون العالم التشكيلية وذلك عندما أخذ ابناء السودان من فنانين يجوبون العالم بمعارضهم، والتى تميزت بالجودة، وكانت أول قفزات الفن التشكيلى الحديث المؤدية الى المنهج القومى الذى انتجه الطلاب بفضل ثقافتهم ووطنيتهم تواكب المراحل الدستورية التى أدت الى أستقلال البلاد فى يناير 1956م ولاشك أن المعين الذى شرب منه المثقفون عموماً وقادة الفكر والثقافة والأدب وبقيام كلية التصميم .

حيث إجتاز النحت فى السودان مراحل عديدة من النمو، وكان هذا مرتبطاً الى حد كبير بتطور المجتمع السودانى الذى كان يسعى لابتداع هويته الثقافية القومية، وهو تطور أمتد منذ مرحلة الخمسينات، مع

بداية تخريج الدفعات الأولى من كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، وكان لهذا الفن خاصية مميزة فى السودان تستند الى ثراء عرقى وحضارى دينى حيث نجد فن النحت فى مراحلة الأولى له شاناً عظيماً فى السودان حيث كان قوياً ومؤثراً تأثيراً فنياً، أعتمد فيها على واقعية الموضوع والنظر للشكل الأنسانى نظرة علمية وفلسفية وإهتمامهم بالشكل ،فكان للعمل النحتى مكانته الخاصة بإلاهتمام بالمنظور والبحث عن العمق فى الموضوع، حيث نجد أن بعض النحاتين السودانيين أظهروا الحرية فى نحت الأشكال ولكنهم بقوا مقيدين باسلوب التقليد فى تصوير الشكل الإنسانى.

حيث يقول النحات عبدالرازق عبد الغفار وهو من مواليد رفاعة 1918م تخرج من كلية غردون فى عام 1937م درس فى كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، تخصص فى النحت بمعهد كامبرول لندن 1952_ 1954م نال تدريباً عملياً على يد الفنان الايطالى (فنتورينى فنتورى ) بفلرونسا ايطاليا عن رؤيته للفن بأنه عمل و أنتاج يحتاج الى تسميات ومدارس دون تكرار للمراحل التى نشأت بها الفنون فى بلادنا، حيث نجد أعماله الفنية تتطرق للوقوف معها للتأمل فى حقب التاريخ المختلفة المنفذة من خامات متعددة من الحجر الملون والجبص والطين والرخام وتنوع أشكالها وكأنك تنظر الى الفن فى مراحله المختلفة. حيث غير بعض الأعمال تأخذ خواصها من الفن البدائى والفن التشكيلى التقليدى لعدم التمسك بمقاييس النسب مع العناية بالكتلة والجسم والتقسيم المنسجم مع الفراغ والمساحة من حوله وفى ذات الوقت وتمسكاً بالكلاسكية التقليدية،

والتقسيم البديع المنسجم مع الفراغ والمساحة من حوله وفى ذات الوقت وتمسكاً بالكلاسيكية التقليدية والاكاديمية نجد راساً من النحت لا حد طلبته من جبال النوبه الأستاذ ( جبريل نيه) غارقا فى النسب والتناسب البديع .



(الصورة رقم (20) ) أسمنت – الحجم الطبيعى ارشيف الفنان عبد الرازق عبد الغفار

وهو أسلوب تأثيرى يقوم على تسجيل التأثير أو الانطباع الذي تسجله العين من ناحية تغير، وتبدل مظاهر الطبيعة في أشكالها الواقعية، وفق لتغير الضوء، والمناخ، والوقت، والفصل ونقل هذا الانطباع إلى الجمهور. حيث اهتم بتأثير الظلال، وعمد على توضيح انعكاس الضوء الذى يتم فيه. (الصورة رقم (21) )

تمثال التجانى الماحى، فى السبعينيات المصدر: أرشيف الفنان عبد الرازق عبد الغفار .

نحت تذكارى تخليدى للتجانى الماحى من مادة الأسمنت مع الرمل وخرصانة أتبع فيه الفنان الأسلوب الواقعى هو عبارة عن موديل جالس ممسكاً بدة كتاب، يعتبر العمل غاية الدقة والإلتزام بالواقعية الروسية من حيث معالجة الكتل والسطوح ( الملمس )، حيث أعتمد الفنان فى إيقاعة على أسلوب الحركة فى المبادى الأساسية من تنظيم شكلى بترتيب العناصر من خطوط وفراغات وأضواء وظلال ونسب متوازنة فى الشكل من ناحية النسب الأساسية المختلفة التى يمكن من خلالها نشعر بالتوازن فى الأحجام .

حيث يرى الدارس تميز فن تلك الفترة ببعض الموضوعات التى لها علاقة بالشفافية السودانية والتراث السودانى الذى كان يسعى لابتداع هويتة الثقافية القومية، أعتقد أن إرتباط الفنان بواقعة وقضاياة هو الأصل، فالفنان عضوء من المعانى الأصيلة، حيث نجد أن للنحت مظهراً من مظاهر الحضارات مكان الإبداع وسمو الفكر وحب الجمال واضحاً فى جميع الفنون. حيث نجد أن النحات السودانى يعانى من التجاهل الرسمى والشعبى، بالإضافة الى الإمكانيات المادية التى تعنية على مواصلة مشوارة الفنى، وانعدام التوثيق والمتاحف الحديثة لتلك الفترة أخفت فكر وأسلوب النحات السودانى للاستفادة من بعض الأعمال للدراسة وعلاقتها بإنسان تلك الفترة.

كأنما يريد النحات عبدالرازق عبدالغفار ان يشرح لزواره فى صمت تطور اساليب الفنون الشكيلية فى عصور مختلفة، وهو راى يتطابق مع اراء السيرهربرت ريد عن التقليدية وتطور الفن المعاصر، وللنحات عبدالرازق راى واضح وصريح عن فنون اوربا وتحدث فيه عن مشاكل الفنان عندما يبحث عن نفسه ويؤكد شخصيته كغيرة من افراد المجتمع حين اصبح القلق وعدم الاطمئنان يسودان الدنيا منذ بدء عصر النهضة العلمية ذلك العصر الذى يرى النحات عبدالرازق انه ماعاد على الفنان بخير حيث سخرة البشرية، وشرح كيف نتج عن ذلك النشاط من مشاكل قابلت الفنانين، تحدث عن العصور الاولى حيث السحر والخرافة وعندما كان الفن جزءاً من كيان البشر ومميزاتة وكانت الرغبة فى التعبير رغبة اساسية كان لابد من اشباعها كغيرها من رغبات الغرائز ومشكلة الفنان كانت كيف يجارى نزعاته من نوازع الفن المتجرد وليخرج به من إطار العمل الوظيفي الى الرحاب الاوسع - وتحدث عن الفن وسيطرة الكنيسة وكيف شهد عصر النهضة العلمية وتمرد الملوك على رجال الدين الامر الذى جلب الشقاء للفنانين الذين عملوا فوق طاقاتهم استجابة للملوك فى تزيين القصور والمجتمعات - وتهدف كيف افتقد الفنانون تشجيع وتقدير الناس لاعمالهم وان ذلك انحصر فى الطبقات المثقفة فقط،الامر الذى جعل الفنان ينزوى سالكاً منهجاً يؤكد اغراقة فى فرديتة، والفنان الذى لايجد الجمهور الذى يقدر اعماله محكوم عليه بالغناء المعنوى والمادى، والفنان عليه ان يوفق بين ضرورات العيش ونوازع الفن المتجرد، ولكن على الفنان ان يعيش التناقص الذى هو سمة من سمات الفن ابدا- المجرد والواقع، الخيال والحقيقة - المعقول واللامعقول.( أنظر أعماله ص169- 174)

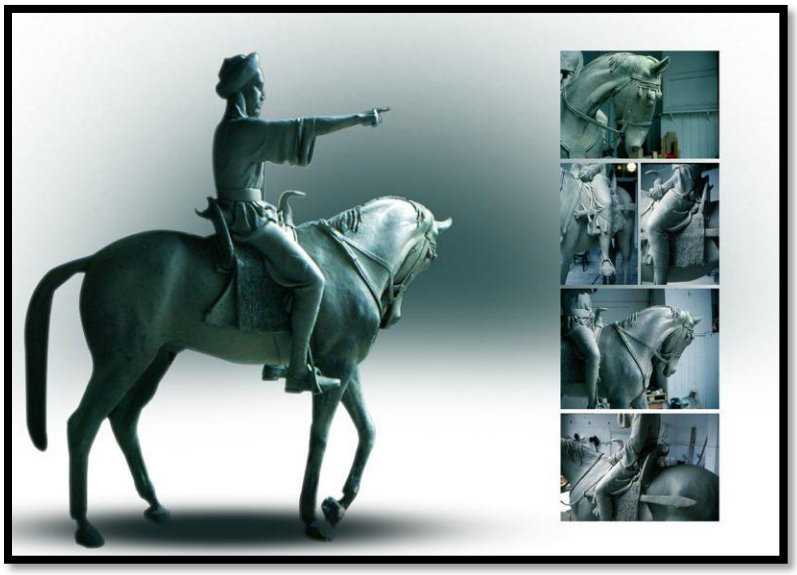
أما بالنسبة للفنان الحديث والمعاصر فيخضع تجربتة الإبداعية لتأثير المناهج الدراسية ذات الإرتباط الوثيق بأكاديميات ومعاهد الفنون الأوربية، والتى تعرف من خلالها على مدارس وإتجاهات وتطور الفن الأوربى وفلسفته الجمالية بالتفصيل ( سليمان يحيى محمد ، 2001م ، 131-132) .

بالتالى لامحالة من أن يعتبرها النموذج الأمثل الواجب إتباعة ومحاكاتة أو مجاراتة وبصورة لا إدارية ، وذلك نظراً لما ناله من جرعات أكاديمية خانقة فى تلقيها خاصة مايعرف بمدارس الفن التجريدى وماتعبر عنه من مفاهيم فلسفية و أدبية، والتى تطورت من ناحية فكرية وإنعكست بصورة علمية على الفنون الأوروبية عموماً هذا إذا نظرنا وبدقة للظروف التاريخية الخاصة التى مرت بها الحضارة الأوروبية فى جولاتها الاقتصادية والإجتماعية والسياسية والثقافية، والتى قد لا تتطابق بل ليس بالضرورة أن يكون كذلك فى كثير من تفاصيلها ومنحنياتها مع الظروف التى مرت بها أو مازالت تعيشها القارة الأفريقية وقد لا يخفى على أحد الدور الخطير الذى ظل يلعبه الفن التشكيلى فى الإرتقاء بفكر الإنسان وصقل تجاربه الفكرية والعلمية فى الحياة بالصورة التى تمكنه من الصعود قدماً فى مدراج سلم الترقى الحضارى .

ويعتبر الفن التشكيلى الوعاء الجامع الذى تتكدس فيه خبرات الإنسان ومنجزاتة الحضارية عبر العصور، لذلك فقد عول المستعمر الأوربى كثيراً على الفن فى غرس قيمة الحضارية ومبادئة الفكرية التى صاغها فيما يعرف بمدرسة الثقافة الأوروبية، والتى تهدف لفرض الهيمنة الكاملة على ثقافات الشعوب المستعمرة، او تحويرها حتى تصب فى خانة الثقافة الأوروبية، أو توجيهها لتسير فى الوجهة التى تخدم مصالح الإنسان الأوروبى إنطلاقاً من مبدأ التمايز العرقى والسمو الحضارى والثقافى القائم على أساس السيادة والتبعية .

وقد حرص المستعمر الأوروبى حرصاً شديداً على وضع المناهج الأكاديمية التى يستطيع من خلالها تحقيق هذا الهدف .

وبالتالى فقد أسس الفنان الأكاديمى جل تجاربة الفنية التشكلية على التقاليد الأوروبية والتى ساهمت مساهمة كبيرة فى عزله من جزوره الحضارية وتغريبةعن واقعة الثقافى المحلى، وتبدو هذه الحقيقة واضحة حيث نلمسها فى معظم اعمال الفنانين التشكيليين الأكاديميين فى معظم بلدان القارة الأفريقية، وهناك بعض الفنانين أتيحت لهم فرصة السفر الى أوروبا وغالباً مايكون بسبب الدراسة فقد أبهرتهم الحضارة الأوروبية وأصطدموا بواقعها الثقافى وخاصة فى مجال الفنون التشكيلية، وبعد نيلهم لشهاداتهم أو عند عودتهم الى أوطانهم إمتلأت قلوبهم بالغيرة أثروا الإتجاة نحو استلهام تراثهم المحلى لإنتاج فن تشكيلى يحمل سمات الحضارات عامة والقيم الوطنية على وجه الخصوص، أمثال النحات عبده عثمان عطا الفضيل (أنظر الصورة)



(الصورة رقم (22) ) تمثال المهدى 1981م (تحرير الخرطوم)، (الحجم الطبيعى / برونز بارد )، جامعة لندن، أكاديمية الفنون الملكية، المصدر: أرشيف الفنان .عبده عثمان

(الصورة رقم (23) ) المراة العاملة بدارفور، برونز، جمهورية الصين الشعبية، أرشيف الفنان عبده عثمان .

وبالرغم من النجاحات التى حققوها فى تأسيس بعض المدارس الفنية ذات الطابع الوطنى، إلا أن تجاربهم فى عمومها كانت متأثرة تأثراً كبيراً بمناهج الفكر الأوروبى التى عشعشت فى عقولهم وأنطبعت فى جل أساليبهم الفنية فساروا فى ذات النهج الأوروبى وحتى إن اختاروا موضوعاتهم من واقع مجتمعاتهم المحلية واستنسجوا بعض سماتها الحضارية، فتحولت تجاربهم الى قوالب جامدة أو شبه مصطنعه لا تخلو من الإيهام النظرى. أى إن لم تكن سوى مجرد رد فعل مباشر لما عانوه من فصام حضارى وعقدة نفسية ناتجة عن عزلتهم الثقافية التى عاشوها أثناء وجودهم بين المجتمعات الأوروبية، وذلك نتيجة لضعف تشبعهم بثقافتهم المحلية المحتقرة فى نظر الإنسان الأوروبى فكانت أعمالهم مجرد نسخ تراثى خال من الإبداع والأصالة الفنية ( سليمان يحيى محمد، 2001م، 133 ).

لكن مع ذلك وقعت تلك المدارس فى بعض الاخطاء أولها أنها استخدمت الثقافات المحلية، التى دعت إلى احترامها استخداماً شكلياً فقط، فاستعارت رموزها دون أن تضيف إليها أشكالاً ابداعية جديدة. رغم أن معظم فنانى مدرسة الخرطوم تولوا مناصب مهمة ومؤثرة فى مؤسسات الفنون فإنهم لم يحولوا افكارهم إلى عمل انعكس على توثيق الثقافة البصرية الشعبية والمحلية وتطوير دراستها والبحث فيها. وهذا يعنى أنهم رغم انتقادهم لطرق تدريس الفنون بالمناهج الغربية ولم يبتكروا مناهج لمراجعة تاريخ الفن ولا لتغيير مناهج تلك الدراسة فى كليات التى صاروا مدرسين فيها وعمداء لها. ولذا لم يفعلوا شيئاً يغير ماتركه المستعمرون،

فقد استمروا يدرسون الفنون الغربية ولم يبتكروا مناهج لمراجعة تاريخ الفن و لا لتغيير مفاهيم الفن المستخدمة فيه. وكانت هذه الصفة السلبية أيضا مشتركة بين نخب الفنانين الأفارقة فى العالم الثالث عموماً، فقد وصفهم المفكر العظيم فرانتز فانون (Frantz Fanon) بانهم نسخة من المستعمرين لأنهم حاولوا استخدام ثقافتهم لممارسة نفس ماكان يمارسة المستعمرون بما أنهم استخدموا ليثبتوا للأوربى أنهم لايخلفون من الطبقة المثقفة الأوربية، وأنهم يتبعون نفس تقاليد الثقافة التشكيلية الأوربية مع ابدال اشكالها بأخرى مستعارة من التراث الأفريقى .

فى بداية سبعينات القرن العشرين بدأ فنانون تشكيليون سودانيون شباب فى نقد اطروحات مدرسة الخرطوم التى إرتبطت عندهم بسياسات الأنظمة القمعية التى تولت حكم السودان بعد خروج المستعمرين. وكانت الفنانة كمالا ابراهيم اسحق قد استخدمت الالوان الترابية فى رسمها لمجموعة اعمال سمتها ( نساء فى مكعبات ) وأدى ذلك إلى وضعها ضمن مدرسة الخرطوم عند بعض النقاد لانها استخدمت مشتقات الالوان البني ولابيض والاسود. ولكن في معرض اقامته كمالا في منتصف سبعينات القرن العشرين بعنوان "المكعب ....." اعتبر المعرض بداية ابتعاد كمالا عن ما يربطها بمدرسة الخرطوم . وفي العام 1976 اقامت الفنانة نايلة الطيب معرض سمته "المرايا العادية" احتى علي مرايا لها اشكال مختلفة وضعتبطرق مختلفة لتعكس صورا متعددة لصالة العرض ومحتوياتها، ولكن المعرض تم انتقاده. وفي عام 1978 اصدر الفنان محمد حامد شداد ونايلة الطيب وكمالا ابراهيم اسحق معا البيان البللوري (والذي عرف باسم البيان الكرستالي ) وتضمن **فلسفة المدرسة التى تركز على فكرة الشفافية،** ويقول عن البيان انه يمكن العثور فيه علي ملامح للفلسفة الوجودية والحركة الطليعية وعدد من حركات الفن الاروبي المعاصر، وان المقصود منه كان نقد المدرسه الخرطوم ونقد فنانين اخرين قادهم عبدالله بولا وحسن محمد موسى. كانت ابرز افكار البيان الكرستالي ما عبرت عنه الفقرة التاليه المنقولة عنه:

من واقع الكريستالة نؤكد ان الاشياء تقرر زمانها الخاص، وانه لدينا اكثر من زمان رهين بتنوع واختلاف محاءلات الطبيعة المطروحة امام اعيننا وما نعيشه حاليا ليس ذالك الزمان الجمعي والخرافي الذي يتفق علية الجميع وتشترك فيه الاشياء كلها" وتناول البيان عناصر العمل التشكيلي ثنائي البعد وخاصة الخط والشكل واللون، ودعا لاستخدام اللون الازرق لما فيه من امكانات الشفاقية. من حيث الممارسة الفنية، كان اصحاب البيان البللوري قد اهتموا بالافكار المبتكرة اكثر من اهتمامهم بالجانب الحرفي في الرسم او النحت. ففي العام 1978 اقام شداد معرضا وضع فية الواح من الثلج احاطت به اكياس مملوءة بمياة ملونه. وتلقى الجمهور المعرض بفتور شديد واعتبروه تقليدا للفن الغربي ( في المدارس الدادية والسريالية ). والغالب ان التفكير البللوري تأثر بالفن المفاهيمي الذي كان بلغ قمتة في الغرب مع سبعينات القرن العشرين .

من جهة اخري كان التيار الثاني الذي انتقد مدرسة الخرطوم هو تيار من عرفوا باسم "الجماليين" وهم الذين قادهم عبدالله "بولا" وحسن محمد موسى واخرون منهم صلاح حسن عبدالله والباقر موسى وهاشم محمد صالح وعبدالله باردوس وكثيرون غيرهم. انصب النقد الذي قدمه هؤلاء في مقام الاول علي تنظير وممارسة مدرسة الخرطوم معتبرين انها استعارت الرموز التشكلية للثقافة البصرية من بعض مناطق السودان، وخاصة وسطه، لتستخدمها في نفس قالب الفن الغربي وتعرضها في الفنادق والمراكز الثقافية التي يرتادها الاروبيون والنخبة السودانية ذات التعليم الغربى فى محاولة لصنع نسخة محلية من الفن الغربى تجعل الفنون المحلية مجرد زخرفة للوحة التى تحمل مضمون الثقافة الغربية. وانتقدوا ثانياً فكرة الرمزية فى الفن التى تمثلت فى القول بأن الألوان البنية فى أعمال فنانى مدرسة الخرطوم ترمز الى تراب السودان، لان تلك الرموز كانت جزء من مسيرة تطور ثقافى وتاريخى عبر عنه التشكيليون الشعبيون، وأنها لم تكن رموز معزولة عن بعضها يمكن استعارتها واستخدامها بطريقة اعتباطية. (محمد عبد الرحمن حسن، 2016م، 12-13).

**وللمقارنة بين الإتجاهات الثلاثة يمكن تلخيص إيجابيات وسلبيات كل منها فيما مايلى :**

تمثلت الناحية الإيجابية لدى رواد مدرسة الخرطوم فى أنهم لفتوا الانظار غلى أهمية مصادر الثقافة البصرية المحلية ووضحوا دورها فى تثقيف الفنان التشكيلى المعاصر، وشددوا على عدم الاعتماد على الثقافة الغربية وحدها أما الجانب السلبى فقد تمثل فى عدم تطبيق تلك الأفكار علمياً فى مجال دراسة الفنون ..... بممارستهم الفنية، ولم يسعوا إلى تطوير معرفة نظرية ووجهات نظر نقدية نحو المعرفة الغربية النظرية فى تدريس تاريخ الفن وعلم الجمال والمواد التى كانوا يدرسونها لطلاب الفنون، ولم يهتموا بتوثيق تاريخ التشكيل الحديث فى السودان وتوفير المعلومات عن مكانة الثقافة المحلية فى الفنون التشكيلية الحديثة، بما فيها المكانة التى احتلتها مدرسة الخرطوم نفسها. فصار من الصعب على دارس الفنون ان يجد وثيقة تعينه بخصوص المراحل والتيارات الفنية فى تاريخ الفن التشكيلى الحدجيث لأنه لم يكن هنالك اهتمام بالتوثيق للحركة التشكيلية لابتكوين ارشيف للدوريات والمجلات ولا بتاليف الكتب وطباعة البحوث التى تجرى فى المؤسسات المعنية بأمر الفنون (محمد عبد الرحمن حسن، 2016م، 13- 14).

وتمثل الجانب الإيجابى فى فكر الجماليين فى أنهم أشاروا إلى اهمية الربط بين تخليص الفن من النظرة الإستعمارية وتخليص عقلية الفنان من التبعية لنظام المعرفة الغربية خاصة تاريخ الفنون. فطالبوا بتحرير طريق التعليم المتبعة فى مؤسسات تدريس الفنون من النظرة الغربية التى تستعلى على الثقافات غير الغربية. ويقتصر تصحيح أوضاع الفنون عندهم على انتاج لوحة تضم رموز من الثقافة المحلية بل صار نقداً لعقلية النخب التى تكون وعيها ضمن الثقافة الاستعمارية. وهنا نلاحظ ان فكر مدرسة الخرطوم والجماليين

يشتركان فى الفكرة الأساسية وهى: ضرورة التصدى للنظرة الاستعمارية التى كونها الاوربيون عن الثقافات غير الغربية ومنها الثقافات السودانية. لكن الإختلاف كان فى الحلول التى اقترحتها كل جماعة للمشكلة. فقد اضاف الجماليون النخب الوطنية إلى المستعمرين واعتبرهم يتبنون نظرة لاتختلف كثيراً عن نظرة المستعمرين إلى إنسان المستعمرات وثقافته. لكن من جهة ثانية ظل عبد الله بولا وحسن موسى ورفاقهم ،،،،،،،،،، تراث الحداثة الغربية (الفكر الغربى بعد القرن الثامن عشر الميلادى ) يمكن الانطلاق منه لتصحيح ،،،،،،،،،،، الثقافة الغربية عن الثقافات الأخرى، ولم يطوروا اطروحاتهم بخصوص نقد فكر الحداثة كله من حيث انه يقوم على العناية بالتاريخ الغربى والمعرفة الغربية وحدهما.

أما الإتجاه البللورى فقد كانت ميزته الأساسية انه فتح الفن التشكيلى السودانى على التفكير ونادى بتخليصه من الاكتفاء بالحرفية، واعتبروا أن نقد الأفكار التى تتحكم بالممارسة الفنية من واجبات الفنان، وبذلك فتحوا الفن على تطوير فكر الفنان وقدرته على الإبتكار، ومن الجانب الآخر كانت الناحية السلبية هى اهمالهم المسالة الأساسية التى شغلت جماعة مدرسة الخرطوم والجماليين وهى مشكلة كيفية تحرير عقل الفنان من التبعية وتخليص النظرة إلى الفنون المحلية منت استعلاء الثقافة الغربية. فقد ركز البللوريين على الجانب الفلسفى واهملوا جوانب ارتباط الثقافة والفن بالتاريخ وارتباطها بالمشكلات الفكرية .

فى فترة سبعينات القرن العشرين التى سادتها الصراعات الفكرية بين التشكيليين السودانيين، لم يكن ممكنا توصيف الأساليب الفنية التى اتبعها الفنانون التشكيليون، فقد انصب الاهتمام كله على معتقدات الفنان وفلسفته الفنية اكثر من الإهتمام بفهم أساليب العمل التشكيلى، ولهذا صعب التعر ف على اساليب الفنانين وتداخلت طرق التعبير حتى بين الجماعات المختلفة فكرياً، فى هذه الظروف بدأت اولى المحاولات فى كتابة نقد متخصص تظهر فى كتابات بعض المشتغلين بالتظهير، فنادى البعض بتبنى قواعد واضحة لفهم العمل الفنى بغض النظر فى أفكار صاحبه. وبالفعل كان من الضرورى لفهم الأساليب الفنية الخاصة بالفنانين ،،،،،،،،،،، من العمل الفنى والتوصل لاحقاً إلى افكار الفنان وفلسفته الفنية، لان الممارسة التشكيلية عند الفنان قد لاتتطابق مع افكاره وفلسفته، فالعمل الفنى غالباً مايتضمن عناصر تعبيرية تتطلق من لاوعى الفنان، فياتى اكثر دلالة من الأفكار التى يصيغها الفنان عن قصد. ويمكن اعتبار مساهمة الراحل اسامة عبدالرحيم فى تحليل الشكل الفنى ومحاولته وصف الخصائص الشكلية التى تميز عمل هذا الفنان عن غيره من الفنانين (محمد عبد الرحمن حسن، 2016م، 14- 15).

فاما بالنسبة للنحت التقليدى فهو القائم على التقاليد الفنية القديمة، وهو قابل للتطور أو حتى التغيير فى بعض جوانبه، ويشتمل على الفنون الموروثة، ويعتمد فى إنتاجه على الفنانين الذين لم يتلقوا دراسات أكاديمية فى معاهد الفنون، ونجدهم منتشرين وسط العامة، وتحظى أعمالهم الفنية بقبول واسع من قبل الناس، الأمر

الذى يشجعهمم على مواصلة إنتاجهم، بل وأنتقال خبرتهم الفنية الى أجيال جديدة، وذلك بحكم أنهم يعبرون من خلال أعمالهم الفنية عن الأفكار والقيم الجمالية التقليدية السائدة لدى مجتمعهم، كما أنهم يستمدون عناصرهم الفنية من الأشكال والتصميمات والوحدات الزخرفية والألوان المتعارف عليها لدى عامة الناس والمحببة لديهم، والفنان التقليدى عموماً تجده متاثراً بوجوده الاجتماعى ذى الطابع القرابى من ناحية أثنية، بالمعتقدات والعادات والتقاليد والممارسات الشعبية من نشاطات إنتاجية معيشية ومفاهيم ثقافية وغير ذلك من المؤثرات الأخرى ذات الصلة الوثيقة بحياة الإنسان (سليمان يحيى محمد، 2001م ، 129-130).أمثال النحات عبدالله جبارة عبدالرحمن وهو من مواليد قرية الفجيجة ولاية نهر النيل جنوب غرب شندي 1947م، وهو نحات هاوٍ وممتاز، عمل مراقباً في قسم النحت في كلية الفنون، يقول ليس هناك مؤثرات مباشرة يذكرها الفنان، غير ان الطبيعة من حوله كانت تمده بعناصر ذات دلالات واضحة تأملها الفنان طويلاً، حتى تفجرت في أعماله الحالية فهو يعتبر عمليات تحضير الأرض الأولية ( الترس ) بالنسبة للزراعة المطرية و( الجداول ) و(التقانت ) أعمالاً تجسيدية مباشرة عند تأملها بعين النحات، ويستطرد الفنان، بعد إثارة ذاكرته عن ألعاب الأطفال الأولى فيقول: كنت مغرماً بصنع المزمار القصبي والعزف عليه، وفي نظري ان عملية صنع ذلك المزمار القصبي هي عملية نحت كاملة، وتتميز أعماله بتفرّد مميز في مجال النحت حتى بالنسبة للنحاتين الذين أفرزتهم كلية الفنون قسم النحت، بدأ أولى خطواته في مجال النحت، إذ أنجز أول مجسم بشري من الصلصات بارتفاع قدمين، ولقلة خبراته التشيكلية في ذلك العمر المبكر، وخاصة في معالجة خامة الصلصات ذات تكنيك معقد وطويل بالذات في صنع المجسمات الكبيرة فقد فشلت التجربة الأولى، ولكن ذلك لم يمنع الفنان من معالجتها مرة أخرى من دون تجديد في إسلوب المعالجة وقد نجح في تجربته الثانية ، مما يؤكد روح المواصلة في العم، كا ن ياسافر كثيراً في رحلات عمل خاصة بالبحث عن الرخام، زادت من خبراته في مجال النحت اكسبته على مستوى من التعرف الى خامات النحت، حيث يقول الفنان (من خلال قراءاتي في الأدب تعرفت الى الفنان العالمي مايكل انجلو والى بعض أعماله المصورة، خاصة منحوتاته، ومن نفس فصيلة مشاهداتي في القرية كان للوديان والجبال كمجسمات طبيعية إيحاءات ممتعة وكذلك تعرفت الى منحوتات (المغاسل)، وهي أماكن يغسل فيها سكان تلك المنطقة ملابسهم، وكانت تُنحت على الصخر تطويعاً لطبيعة تلك المنطقة الجبلية لإيفاء حاجات الإنسان، لمشاهدت ذلك المنحوتات مجهولة الصنّاع، للجمال على الصخر وهي عبارة عن نحت بارز لهذا الحيوان السائد في تلك المنطق، كانت جميع تلك المشاهدات تتجمع لتحرك النحات الكامن داخلي وتستفزه كي يعبّر عن نفسه وفي هذا الاتجاه أذكر أنني وفي احدى تلك الرحلات وجدت هيكلاً عظمياً لجمل وأجريت أكثر من محاولة لنصبه واقفاً مرة أخرى، ونجحت في نصب بعض أجزاء الهيكل وكنت في كل مرة أمرّ بذلك الهيكل أكمل ما عجزت عن إكماله

بخيالي فينتصب الهيكل كاملاً ومجسماً، وكم كان ذلك العمل ممتعاً ورائعاً، كما كان لمخلفات الطبيعة التي أمرّ بها آثار مباشرة، فكنت أجمع بقايا الاشجار الميتة جزوعاً وفرعاً حتى بدأت أول ممارسة للنحت على بقايا شجرة عُشر، وكان شكل الإنسان والحيوان بكل تكويناته هو المحرك الأول لمنحوتاتي الأولى، بالنسبة لما أريد تشكيله أراه كاملاً في مخيلتي وتتوالد التفاصيل الدقيقة ضمن المعالجة التشكيلية.أنظر الصورة

(الصورة رقم (24) ) المصدر: (أعماله تحكى سيرته ( خالد حسن عثمان سيد أحمد)

(الصورة رقم (25) ) المصدر: (أعماله تحكى سيرته ( خالد حسن عثمان سيد أحمد)

وإن التعرف على خامة الرخام، وممارسة التشكيل عليها تصبح جزءاً من خبرات الفنان، على الرغم من انها لم تدخل نظم نطاق الخامات التي يعالجها الفنان في اعماله، وتضمر كذلك ممارسة البناء ومشاهداته في رحلاته في الشرق( شرق السودان ) وما تدفعه الطبيعة لبعده ضمن الخبرات التشكيلية في

مجال النحت بالنسبة للفنان، ويصبح هذا التراكم جزءاً من شخصية الفنان، حتى ولو لم يستوعبة بصورة واضحة وفي النحت بصورتة الاكاديمية اكتسبت قليلاً، من الخبرة وذلك على مستوى المعالجات الطلابية لبعض الخامات ولكنها لم تدخل حتى الآن ضمن معالجاتة التشكيلية بصورة واضحة وهو يقول أثناء مشاهداتي هناك أشكال جمالية بحتة أعالجها بصرياً وتتشكل ضمن ذاكرتي وأعود لها لأجسِّمها في منحوتات جمالية بحتة، يصادف ان أجد خامة الشكل المنحوت في الطبيعة مباشرة ثم أبدأ في معالجة تلك الخامة لأجد ما عالجتة مخيلتي وقد تجسد أمامي منحوتة جميلة، وكان ذلك يرضيني تماماً

(الصورة رقم (26) ) ( المصدر: أعماله تحكى سيرته ( خالد حسن عثمان سيد أحمد)

(الصورة رقم (27) ) (المصدر: أعماله تحكى سيرته ( خالد حسن عثمان سيد أحمد)

(الصورة رقم (28) ) المصدر: (أعماله تحكى سيرته ( خالد حسن عثمان سيد أحمد)

وأن البحث عن جماليات مقترحة هو همي ولا أطالب الشكل بأي ايحاء مختزن أو إيحاء أدبي أو اجتماعي ،

ـ يقول الفنان وهو يحاول الكشف عن جماليات الأشكال، المدينة هي همه. وأنه يحاول الكشف الدائم عن

أشكال مرئية، اضافة الى ما هو موجود في الطبيعة، وما أنتجه النحات عبر تاريخة الطويل وتشكّل هذه الاضافة هاجساً دائماً وهو يقول (أنا لا أريد ان أنحت شجرة، أو إنساناً، ففي المنجز من أعمال النحاتين وفي الطبيعة الكثير، ولكنني أرغب في انجاز البديل الآخر الاقتراح الدائم والكشف الدائم عن مالا يتناهى من الأشكال)، و ان هناك علاقة تربط بينه وبين المجسمات المرئية الموجودة على الكرة الأرضية، وهي علاقة اعتبرها بصرية بحتة، أما المدلولات المفهومية، فهي تعبير عن حاجة التواصل لدى بني الإنسان، وأن أعماله المنحوتة هي اقتراحات شكلية وجمالية بحتة. فحيث يقول( لا يرى المشاهد ما أراه وبالتالي أنا أعتبر نفسي غير مطالب عملياً بأن أنجز ما يطالبني به المتلقي)، وان كان لا بد فليرى ما أراه، أنا مقتنع بأن ما تفرزة الطبيعة تفرزة في صورة عشوائية، وأنا أختار أشكالي بوعي وأصوغها وفق إرادة التشكيل عندي، والآن توافرت لدي حاسة التأمل وتجاوزت الشكل الى أشياء أبحث عنها ولا استطيع تسميتها(أنظر أعماله (http://www.sudan-forall.org) . ص175- 176)

(الصورة رقم (29) )

(الصورة رقم (30) )

المصدر: (أعماله تحكى سيرته ( خالد حسن عثمان سيد أحمد)

وهنالك أيضاً الفنان النحات صديق البلوم من مواليد، مدينة عطبرة 1956م من أميز النحاتين غير الأكاديمون وصاحب مدرسة فريدة من نوعها، يسعى نحو تحقيق أهداف نبيلة فى الجمال والروعة، كانت بداياته كمحاكاة وتقليد لاعمال الأبنوس التى كان يمارسها سكان بعض الريف الجنوبى كالزاندى والدينكا وغيرها، ثم أنتقل لمرحلة أكثر توضيحاً للمعالم السودانية من خلال الفولكلور للتعبير عن العادات والتقاليد فى المناسبات المختلفة ثم مرحلة أكثر تعقيداً للتعبير عن الحياة المعاشة فى المدن، فنجد أعماله التى تمجد شعار الحرية، حيث صور القاعدة العسكرية بامدرمان التى قام منها الأمام محمد أحمد المهدى بغزو البريطانين فى

نهاية القرن التاسع عشر وظهرت فى أعمالة المدافع وغيرها من المظاهر العسكرية، لان ماينتجه الفنان يرتبطة ببيئته، حيث أستخدم اوراق الكرتون الذى يعشقه ويجسد عليه كل إبداعاتة الفنية، ليجدد ويحدث فى أساليبة وتقنياتة مواكباً مايحدث من تغيرات تتناسب وتواكب التطورات الهائلة التى أضافت عمقاً وفكراً فلسفياً ترجمها تشكيلياً الى أعمال فنية، فهذا النحات لم يعد يخضع لمصطلحات محددة او مسميات فرضها عليه آخرون، ففن النحت الحديث يهتم أساساً بما لايمكن تسميتة أو بانه إيحاءات حسية وتفاعل وجدانى مع المنظورات، وإسقاطات عاطفية تثير المعانى بالتفسيرات الكامنة فى الذات، والعوامل النفسية وماتولده من إنفعالات متبادلة بين الفنان ونزعاتة اللاشعورية فى عالمة الخاص.( أنظر أعماله ص177- 178)

(الصورة رقم (31) ) تحرير الخرطوم (الخامة كرتون ) المتحف الحربى ، المصدر: تصوير الدارس

(الصورة رقم (32) ) معركة كررى (الخامة كرتون ) المتحف الحربى، المصدر: تصوير الدارس

(الصورة رقم (33) ) حمار كلتوم (الخامة كرتون ) المتحف الحربى ، المصدر: تصوير الدارس

(الصورة رقم (34) ) (الخامة كرتون ) المتحف الحربى ، المصدر: تصوير الدارس

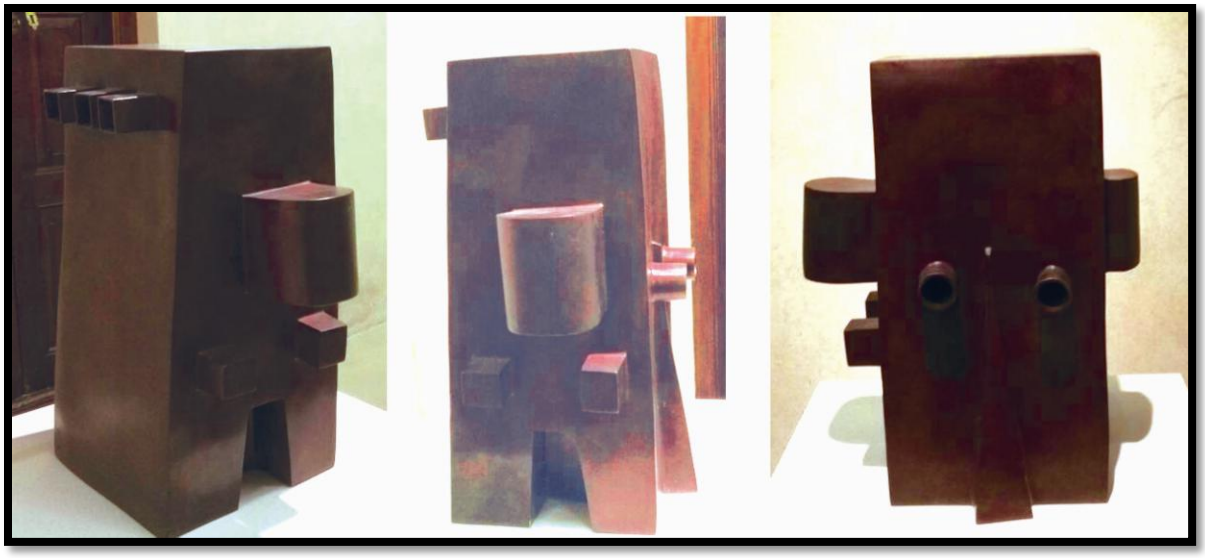
## محاور إنطلاق الفنان من المحلية الى العالمية :

وفقاً للواقع الثقافى الجديد الناتج عن تفاعل العناصر المحلية بالوافدة فإن تجربة الفنان التشكيلى الأفريقى فى جميع بلدان القارة أصبحت تدور حول محوريت أساسين هما المحلى والعالمي، فأما بالنسبة للمحور الاول: فيتعلق بدور الفنان الأفريقى تجاة مجتمعة الذى أصبح جزاءاً من قضاياة التطورية التى لايوجد فاصل بينها وبين قضايا الآخرين، ومدى مساهمته فى تشكيل ملامحة الثقافية والحضارية وانفعاله بقضاياة فى كافة المجالات. وبالتالى فإن اصالة تجربة الفنان التشكيلى الأفريقى تمكن فى قدرته على التعبير عن قيم مجتمعة وعكس مشاكله والتعبير عنها وتجسيدها من خلال رؤاه الكونية، وهذا مايولد فى الفنان الافريقى الشعور بقوة الأنتماء الحقيقى لبيئته الثقافية المحلية ويكون كالمرآة التى تعكس أهم خصائصها وصفاتها وسماتها وملامحها الحضارية ( سليمان يحيى محمد ،2001م ، 123). أمثال الفنان النحات عامر نورفهو بحق أحد أميز النحاتين السودانيين الذين خرجوا من السودان في منتصف الستينيات و شقوا طريقهم

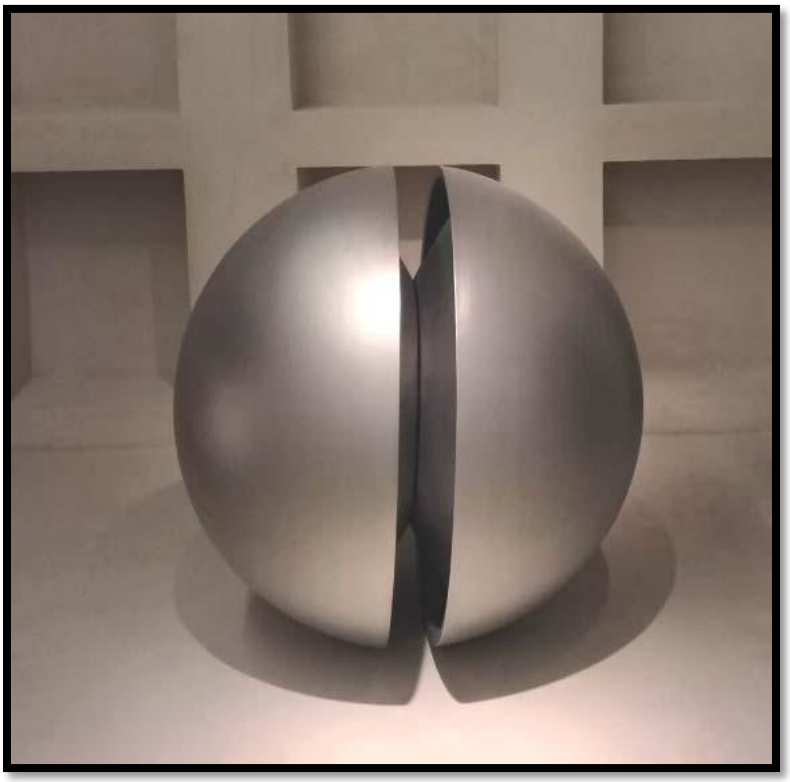
بنجاح ضمن مشهد النحت المعاصر في الولايات المتحدة. عامر نور من مواليد مدينة شندى 1939م تخرج في كلية الفنون و عمل بها رئيسا لقسم النحت ما بين 1963و 1965م.ولقد اكتشفت عامر نور بالصدفة في منتصف السبعينيات حين نشرت له مجلة " آفريكا ريبورت" مقابلة تحدث فيها عن عمله و عن ظروف عمل الفنان في السودان. و ترحل بين أوروبا و أمريكا حتى حط رحاله في شيكاغو حيث عمل أستاذا بترومان كوليج في 1974م. منذ ذلك التاريخ ظل عامر يعمل و يدرس في شيكاغو .

جاءت أول معارضه في بيت السركال، تحت عنوان «سعة الأفق، إيجاز العبارة» وهو معرض استعادي للفنان عامر نور، حيث ضم جملة من أعمالة التي أنتجها بداية من العام 1965 وحتى اليوم، حيث أبدع نورعلى مدى خمسين عاماً، ومنحوتات تعكس قدرتة على دمج الأساليب والتقنيات والنماذج والأفكار التي استقاها من تجربتة في كل من السودان والولايات المتحدة، مقدماً رصداً معمّقاً للعقود الخمسة الأخيرة في مسيرته الفنية، كما يبرز دوره المفصلي في حركة الفن الحديث الإفريقي، إلى جانب حضوره المؤثر في المسار التاريخي للفن الحديث العالمي المعاصر. حيث نجد أن البيئة المحيطة بالفنان أثر على ذائقتة الفنية كما يشكل أسلوبه مصدر إلهام لبعض الأجيال، حيث نكتشف أهم وأبرز المحطات البارزة في مسيرة حياتهم من خلال أعمالهم وممارسة طقوسهم التي أثرت على رؤيتهم الجمالية.

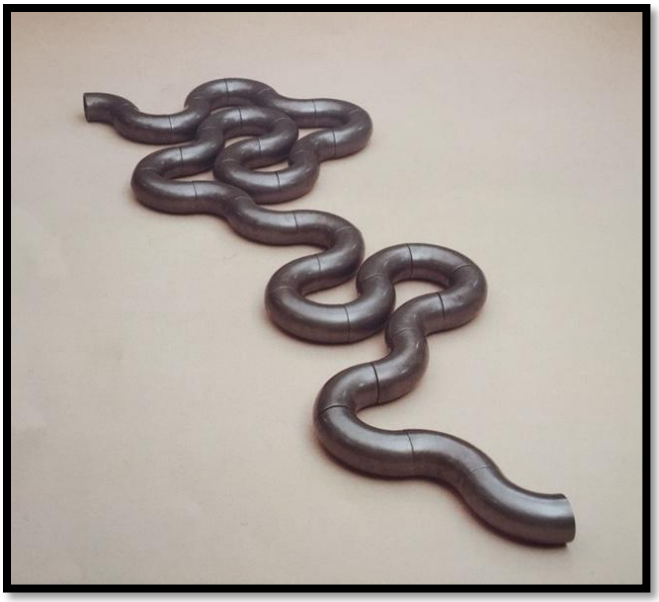
عبر النحات عامر نور عن التوجه الذي يتبعه في أعماله وهو الطابع العربي الاسلامي الإفريقي، ومن خلال دراسته الثقافات والحضارات تكونت لديه لغة تشكيلية والتي من خلالها يعبر عن ماهو جميل في تاريخ العمارة السودانية والاسلامية. وأكد نور بأن الأعمال الفنية تعكس جمال الحضارات لدى الفنان وتسجل التاريخ للمجتمع العربي وتعكس واقع الحياة والأوضاع السياسية والاجتماعية، وقد تأثر الفنان بأعمال محمود مختار وهو نحات مصري، وقد توجه نور لعمل التماثيل التجريدية لكن بمفهوم صفات الخط العربي والأعمدة والترديد في الذكر، وهي تجتمع لتخلق سمفونية خاصة ترفع روح الانسان وتعطي احساسا روحيا. ويتضمن المعرض مختارات من منحوتاتة المصنوعة من مواد متعددة، إضافة للوحاتة ورسوماتة وصورة الفوتوغرافية، متخذاً من عبارة (سعة الأفق، إيجاز العبارة) معبراً لوصف تجربتة واختلافها عن الأفكار التقليلية (المينيمالية)، حيث يجمع ما بين مفهوم التبسيطية وبين التأثير الإفريقي، خصوصاً التأثير السوداني من حيث المعمار والبيئة، بشكل يعكس قدرته على دمج الوسائل والتقنيات والأشكال والأفكار المتتألية من الطبيعة المزدوجة لتجربته، بوصفه فناناً سودانياً يعيش في الغرب، كما يضع نور الأشكال الهندسية ونصف الكروية في سياق يتقاطع مع سياق تاريخة وبيئتة وتقاليدة، ويظهر ذلك في أعمال مثل (بيت)، و(واحد فوق الآخر.حيث نجد أعمال عامر نور معروضه في متاحف و صالات العالم (( الاربعاء نوفمبر 09، 2016 12:26 (http://sudan forall.org-



(الصورة رقم (35) ) بيت – 1995 - 1996م ، برونز 53 - 33 – 30 سم ، مقتنيات عامر إبراهيم نور،المصدر: معرض مؤسسة الشارقة (معرض بيت السركال)



(الصورة رقم (36) ) قمر 2016م ، فولاذ ، قطر 100سم ، أعيد تنفيذه من مؤسسة الشارقة للفنون المصدر: معرض مؤسسة الشارقة (معرض بيت السركال)



(الصورة رقم (37) )  عامر نور، ثعبان،5،88،1970م في 5،31 بوصة، 34 قطعة من الصلب

المصدر: معرض مؤسسة الشارقة (معرض بيت السركال)

حيث توضح تأملات عامر نور رؤيته للتاريخ الأقليمى والبيئة التى عرفها فى طفولتة الباكرة، ومع ذلك فهو يقر بانه تعلم فى الغرب كيف يستخدم التقنية من خلال إستخدامة لوسائط مختلفة، تشمل الفولاذ والأسمنت والجص والراتينج واللدائن البلاستيكية ،فى التعبير عن موضوعاتة الجمالية، فهو يزاوج بين براعتة ومهارتة فى إستخدام التقنية الغربية وبين أشكال ورؤى وتصاوير يستلهمها ابتداء فى تجربتة السودانية، إن احساس الكينونة يتغذى من أفكار النحات التى تنقل أعمالة، ومن ثم فإن قدرتنا على إدراك المرامى الكاملة لاى عمل فنى يتطلب إدراكاً للغة البئيه والأدوات ومفاهيم الفضاءات على إطلاقها ومنطق الأشكال التى هى اما طبيعية أو من صنع الإنسان إن إدراك المفاهيم المتعلقة بطبيعة الأشياء وتكوناتها قد يقربنا الى فهم نسيج الأفكار والرؤى التى تتغذى وتشكل خلفية عمل النحات استناداً على هذه المستويات من الداخل ينبغى للمرء أن يتناول أعمال عامر نور، حيث تعتبر أغنام ترعى فى خلاء مدينة شندى من أكثر أعمال عامر النحتية تميزاً، من ناحية مفاهيمية، وهى عبارة عن تراص ترتيبى لمجموعة شبه دوائر خلفية من الفولاذ الصامد كل شكل من هذه التوليفة يتكون من نصفين حينما يلصقان ويوضعان على الأرض، وتشمل هذه المجموعة التراكمية الكاملة على 202 قطعة لايحدد ترتيباً معيناً لوضع القطع على العكس من ذلك فهو يجد منها رؤية اللآخرين يقومون بتجميع وترتيب قطعة النحتية كيفها يبث لهم، وحينما تخرج المنحوتات من منحتة، لايمارس نور كيف ما يشاء لهم على كيفية العرض ولا يقدر سواء علاقة القطع النحتية بالنظارة المتلقين أو فى علاقتها بالأشكال والتكوينات والأشياء الأخرى هذه الأشكال الهندسية عبارة عن توليفات محكمة الإدماج وذات نسق

ترتيبى يجعل كل نصف يدعم نصفة اللآخر، فقد أستلهم نور مراعى الغنم فى خلاء مدينة شندى السودانية من الأشكال والظروف التى عاشها ورسخت فى مخلتية إبان أيام صباة الباكر فى مدينة شندى، وإن أغنام ترعى فى خلاء شندى عمل نحتى أستلهمتة من فكرة كهذه، كنا ونحن صغاراً، نلهو فى (السهلة ) ويأتى راع يحوم يجمع والأغنام والبهم والماعز ليأخذها خارج المدينة الى الخلاء، ومحينما تلحظها على البعد التفاصيل، فأنت لاتستوعب ترعى فقط نقاطاً تشتت فى الخلاء لقد حاولت صياغة تلك التجربة البصرية بنحتها على الفولاذ لأرى الى ماذا تنتهى بعض الناس يراها منظور مغاير، لكن تلك هى الطريقة التى أستلهمت بها ذلك العمل النحتى من ذلك الخلاء الشاسع. فنجده يمسك بخيوط التناسق والتماثل المدهش بل التنوع فى صور شندى التى يستدعيها من الذاكرة، فرؤاة رؤى فنان مفعمة بالنقاء وببساطة القالب والنسق إنه يخلق ضرباً من واقع العالم الذى يعرفة.

ولإنجاز بعض أعماله، عمد نور الى جعل كل وحدة من القطع المنحوتة تنشطر تلقائياً الى قسمين، حتى تكون المفاصل غير محددة نوعاً ما، مخافة ان تضحى الأشكال هندسية صرفة، أيضا عمد الى أن تمتص السطوحات دوائر الضوء.

بالنظر الى تداعيات معانى الصور المختزنة فى مخلية نور، ورغبته فى استثارة ونفخ الحياة فى إحساس اللاتناهى فى الفضاء، فإن تلك الأشكال شبة المستديرة والمتواترة بأحجامها المتباينة تحسب فى ذات الاتجاه ، بيد أنها تبدو كذلك لأن كل واحد منها يحتفظ فى معين ذكرياتة الخاصة بادراك حسى للصفات الكامنة فى الحيوانات التى تنطلق فى المراعى والحقول . sudan Aieways(19)

(الصورة رقم (38) ) الرعي في شندي، 1969م - فولاذ (202 قطعة) ،305- 406 سم ، مقتنيات أمنه اليزابيث نور
المصدر: معرض مؤسسة الشارقة (معرض بيت السركال)

المحور الثانى: فيتعلق بمستوى وعى الفنان التشكيلى السودانى بأبعاد تجربتة الذاتية وموقعة فى خارطة الحياة الثقافية، هذا بالأضافة الى درجة إستيعابة لقدراتة الفنية، وكيفية توظيفة لكل ملكاته الإبداعية فى تشكيل خاماته المتاحة، ومدى استفادته من معارفه الأكاديمية وتوجيهها نحو صقل مواهبة وتطوير إنتاجه الفنى والأرتقاء بالصورة التى تشبع رغباته الذاتية وترضى طموحاته الفردية وتستجيب لتطلعاته غير المحدودة، حتى يشعر بأنه فى حالة تجاوز مستمر لها بحيث تسير فى تقدم متصاعد قياسياً بما يتحقق حوله من إنجازات إبداعية فى مجال الفن التشكيلى على الصعيدين المحلى والعالمى، وفى هذا الإطار لابد من الإشارة الى قضية هامة تتعلق بتقييم تجربة الفنان التشكيلى السودانى إذ أنه ومن خلال تأسيسه لتجاربه الخاصة فى إطار معايشته لتجارب بيئته الثقافية والمحلية وربطها بالتجارب العالمية يحقق الكثير من الفوائد التى تثرى تجربته وربطها بالتجارب الأخرى، وذلك بالتعرف على أحدث الأساليب وأجد الإتجاهات الفنية المتحركه فى مجال التشكيل، غير انه لابد للفنان التشكيلى السودانى فى حالة تفاعليه مع التجارب قد لاتتوافق، تماماً مع تقاليد بيئته المحلية بل قد تتعارض معها تعارضاً كاملاً، كما أن مجاراته لها فقط أو استنساخها دون أن يضيف إليها من تجربته الخاصة النابعة من بيئته الثقافية والمحلية فإنه بصورة أو أخرى يتحول الى شخص مقلد فقط ومنفصل تماماً عن واقعة الحضارى الأعلى .

ويكون بذلك قد أبتعد عن قضايا وهموم وقيم وتقاليد مجتمعية الأمر الذى يفقده روح الانتماء اليه والإرتباط به، ومن ثم يكون قد ساهم فى تغريب نفسه والانفصال عن جزوره الحضارية، ويعيش فى حالة إنفصال وعزلة عن مجتمع بيئته الثقافية، وتلك هى خطورة المنحى الأكاديمى البث، وخاصة فى مجال الفن التشكيلى .

وكما أن على الفنان التشكيلى أن يعى أن الأكتفاء الكامل على التقاليد المحلية والأنغماس فيها دون الالتفات الى ماتحقق من رؤى وإنجازات علمية أصبحت توجه مسار التجارب التشكيلية على الصعيد العالمى واتجهت بها نحو التطور يضعف من تجربته ويجعلها تعيش مغلقة على ذاتها وفقيرة وغير قادرة على مضاهاة تجارب الآخرين، ولا تقوى على التأثير عليها سلباً أو إيجاباً ويكون الفنان التشكيلى الأفريقى قد ساهم فى تأخر مجتمعة ودفعه نحو الثبات فى قاع السلم الحضارى ( سليمان يحيى محمد ،2001م ، 123) .

هذا إذا وضعنا فى الإعتبار الدور الذى الهام الذى يمكن أن يلعبه فن النحت خاصة فى قضايا التغيير والنمو والتطور الحضارى فى إطار مايعرف الآن بالعولمة، وبذلك تتجسد امامنا الأزمة الحضارية بكل صورها ومخاطرها التى تحيط بالفنان والتى نلحظها بوضوح فى أعمال العديد من الفنانين الأفارقة دون تخصيص، لقد بات من المتفق علية أن السعى وراء العالمية دون الوقوف على التجارب المحلية والإنطلاق منها يفقد العمل الفنى اياً كان نوعه قيمته الإبداعية وأصالتة الفنية ذات البعد المحلى والعالمى، ولاسيما أن صدق التعبير الفردى الذى تحققه الذات الخاصة فى أعلى مراتبها هو الوسيلة الحية التى تمهد الطريق أمام الفنان التشكيلى وتؤهله للوصول للعالمية، كما أن أى عمل تشكيلى ناجح يؤكد نجاحه تطبيق مجموعة القواعد الفنية العامة المتجددة والتى أصبحت متعارفاً عليها من وجهة نظر أكاديمية، وباسطتاعة الفنان التشكيلى التعرف عليها واستيعابها عبر المناهج الدراسية الأكاديمية فى معاهد الفنون، بل ويمكن الإطلاع عليها بمشاهدته لاعمال مشاهير الفنانين التشكيليين الذى يشهد لهم العالم بصدق تجاربهم وتميز قدراتهم الإبداعية من خلال ماأنجزوه من أعمال تعد غاية فى الروعة وقمة الإبداع، وذلك نتيجة لاتباعهم للقواعد والأسس العلمية فى التعبير من خلالها عن موضوعاتهم الفنية التى قصدوا التعبير عنها فى اتصالها بمجتمعاتهم المحلية، ومن ثم فقد حققت قدراً كبيراً من النجاح اكسبها شهرتها على الصعيدين المحلى والعالمى، وبالتالى فإن الأعمال الفنية العالمية قبل أن تأخذ طابعها العام أو العالمى لابد أن تكون قد استقت من مجال معين، أو بالتالى يمكن تطبيقها فى ذات المجال الذى اشتقت منه أو ما يعادله (محمود البسيونى، 1976م ،33). وهذا هو المنهج الذى أتبعه الفنان الأوروبى الذى أستطاع أن ينطلق فى فنه من بيئته المحلية وشق طريقه نحو العالم، واما فى حالة تطبيقها فى مجالات جديدة للمجال الذى انبثقت منه، فعندئذ يتم التطبيق بصورة آلية وغير قادرة على التكيف مع الظروف الجديدة وهى فى هذه الحالة تفسير العمل الفنى بدلاً من أن توسسه على أصول قوية وتقيمه على بناء متين ( سليمان يحيى محمد ،2001م ، 123-124) .

وهذا هو جوهرة معاناة الفنان فى مجاراته للفنان الأوروبى الذى فرض عليه مناهجه وإتجاهات فنه الذى تطور فى بيئة تختلف تماماً عن بيئة الفنان السودانى، ومن هنا يأتى فصام الفنان السودانى وتاتى عزلته ومن ثم تغربه عن واقعه وعن بيئته الثقافية وابتعاده عن التعبير عن قضايا وهموم مجتمعه وحضارته.

ومن المهم التأكيد هنا على أن مجمل القواعد والتقاليد الفنية الإبداعية تعارف عليها فى مجال الفن التشكيلى والتى يعكف على بلورتها الدارسون الاكاديميون ليست غايات فى حد ذاتها، ولاهى الهدف النهائى فى الإلمام بها وتطبيقها، وإنما تعد وسائل هامة ومفيدة لابد من الأستعانة بها فى تحقيق نتائج طيبة والأستناد عليها كركيزة فى إنجاز أعمال فنية تتمتع بقدر عال من النجاح فى إطار الفعل الإبداعى. إذ إن الإعتماد على تطبيقها بالمستوى الحرفى الخالى من الإبتكار والتجديد يخرجها من دائرة الإبداع، وتنتج عن ذلك تجارب متكررة لاتخلو من الرتابة والتسطيح . وبذلك فهى تمثل جانباً سلبياً يؤطر العمل الفنى وتتحول هى الى قوالب جامدة تفتقر الى عنصر الحركة مما يفقدها أيضاً خاصية الإبداع الفنى (سليمان يحيى محمد،2001م ، 124). يقول هربرت ريد فى كتابة الفن والمجتمع (( ماعرف اى نشاط بشرى بالإستقرار كما عرفت به الفنون التشكيلية، ولاقيمة لاى أثر من الماضى يضاهيها بصفتها السبيل المؤدى الى تاريخ الحضارة منذ عدة ألاف من السنين ونحن نستقى معرفتنا بالعادات والمعتقدات من الأعمال الفنية الباقية ولم يظهر التسجيل كمساعد لنا إلا حديثاً بالنسبة الى تاريخ العالم، مع أن هذه البقايا من الشعور والتعبير، قد درست بوفرة وبذلك نظراً للمعلومات التى تسببها لنا، فالطبيعة الحالية للنشاط التى نسميها الجمالية الفاعلية، والتى احدثت اشياء كهذه إنما تظل مشكلة نفسانية ومازال الأمر غير كاف فيما يتعلق بالإهتمام بعناصر التكوين الإجتماعى للفن ، وبطبيعة العلاقات التى تظل مستمرة مابين المجتمع والأفراد الذين هم مسئولون عن إبداع أعمال فنية ( هربرت ريد، 1975م ،9).

إذن فإن التقاليد الفنية المتوارثة والمتعارف عليها عالمياً لاتفيد شيئاً مالم تضف إليها تجاربنا الذاتية النابعة من صميم واقعنا المحلى. أو فإن تجاربنا الفنية نفسها ستتحول الى مجرد تقليد أعمى ومحاكاة خالية من الأصالة والتجديد إذا توقفت موهبتنا عندها ولم تتطور، وهذا هو ماذهب إليه بسيونى فى قوله: إن كل تقليد عظيم إنما هو نفسه عادة منظمة فى الرؤية، وفى اصطناع المزاج الأصلى أو التكوين الذاتى للفنان، فإنها تصبح عنصراً جوهرياً من عناصر عقليته، وعندئذ قد يتسسر لحساسيته الخاصة لبعض مظاهر الطبيعة، أن تتطور فتستحسل الى قوة ، وبذلك تدعم التقاليد طراز الفنان، وتحقق له شخصية أعمق بتزويده بعادات الروية المنظمة عادات الأجيال السابقة التى رسبت تجاربها الفنية في الأشكال التي تمثل تقاليدها الفنية فيمتصها الفنان الناشئ ويثري بها تجربته الفنية أما اذا تناول تقاليد بلا تفحص متعمق ويتردد لشكلياتها الظاهرة دون أن يكون له شخصية فعالة مترجمة لتلك التقاليد بأساليب ذاتية فيها نبضاته وروحه فسينتهى بأشكال نمطية أكاديمة خالية من الروح يتضح من ذلك أن القضية المحورية فى هذا السياق تتعلق بإمكانية استفادة الفنان التشكيلى السودانى المعاصر من موروثة الثقافى المحلى فى هذا المجال الإبداعى واستلهام قيمه الفنية واستنباط مضامينة الفكرية وتتبع أبعاده الحضارية وتوظيفها فى إثراء تجربته الذاتية الإبداعية المبنية على

التقاليد الأكاديمية المتعارف عليها فى معاهد الفنون فى إطار التجارب العالمية والمستفيدة من منجزات العلم الحديث مضافاً إليها التقاليد المحلية المشبعة بالمعارف الأكاديمية المتطورة، والقارة الأفريقية بمختلف تكويناتها الثقافية المتباينة والتى شكلتها بيئاتها الحضارية الموغلة فى القدم تزخر برصيد ضخم من الإرث الحضارى الفني المتعدد المظاهر والذى خلفته أجيالها المتعاقبة هذا الرصيد الحضارى الممتد إلى فترات تاريخيه توازى عمر البشرية يشكل أرضية خصبة للجيل الحاضر ومعينا لا ينضب للأجيال القادمة ويضرح إمكانات هائلة أمام الفنانين التشيكيلين والدارسين الأفريقية وهى تدفعهم للانطلاق منها فى تجديد تجاربهم الفنية بل وتبعث فيهم الثقة إذا ماتشبعوا بها فى مواكبة التجارب العالمية المعاصرة ( سليمان يحيى محمد، 2001م ، 127) .

## أصالة التجربة الفنية تنبع من صميم الموروثات المحلية :

تكمن قيمة العمل الفنى التشكيلى بالنسبة للإنسان أياً كانت مستوى تعليمة فيما يحمل من رموز وموضوعات ودلالات ذات صلة مباشرة بقيمة الروحية والإجتماعية المتصلة بقضايا الإنسانيه ومشاكلة وهمومة فى الحياة، وبالتالى تتحول جميع مفردات التشكيل فى نظرة الى رموز ودلالات يستطيع فهمها والتخاطب بلغتها واستيعابها دون وسيط آخر، وتنفذ الى وجدانه بكل سهولة ويسر، وتبقى مهمة الفنان التشكيلى هى إستخدام هذه الرموز والإستفادة مما تحمله من دلالات وإخضاعها لموهبتة الخاصة فى التعبير عن موضوعاته التى يختارها أو القضايا التى يتناولها، وبقدر النجاح الذى يحققه فى ذلك فإنها حتماً ستخلق أكبر قدر من الإنسجام بينه وبين مجتمعه، وبالتالى تتأكد مكانته و أهمية دوره ووظيفته فيه.

والأصالة هى الصدق فى التعبير والتناول الهادف للقضايا التى تحيط بواقع التجربة الفنية، وهذه السمة إذا ما اصطبغ بها الفن التشكيلى تكسبه مشروعية الأستمرار والتواصل وتبعث فيه روح الإبداع والتجديد، وهى وحدها التى تمنه القوة والقدرة على التحاور التاريخى والحضور المستمرعلى مرالعصور والأزمان ، وهذا هو مايفسر سحر الجاذبية التى تتمتع بها الأعمال الفنية التشكلية التى ترجع بتاريخها الى العصور الغابرة والتى خلفها الفنانون بدءاً من العصور الحجرية ومروراً بعصرالنهضة، وانتهاءاً بالعصر الحديث ( سليمان يحيى محمد، 2001م ، 133-134).

فالفنان الأصيل هو الذى يعبر دائماً تعبيراً صادقاً عن واقع الحياة التى يعيشها بكل قيمها الفكرية والجمالية، وكل مايتصل بها من أبعاد روحية و إقتصادية و إجتماعية وسياسية وثقافية، وهو الذى عاش عالمه بصدق وتفاعل معه وعبر عنه بصدق اكبر، وتبقى أعماله حاضرة فى ذاكرة التاريخ، ولهذا السبب تجد أن أعظم ماخلفته الحضارات السابقة هى فنونها، والتى يمكننا من خلال الإطلاع عليها التعرف على سنن حياة المجتمعات التى قامت على أكتافها، وهى التى تحكى عن نظمها وسبل كسب عيشها وتعكس ماتوصلت إليه

من فكر ومعرفة. وتجسد تصوراتها للعالم المحيط بها وطبيعة تعاملها معه، وهى تكشف لنا عن حجم ونوعية التحديات والمشاكل التى واجهتها المجتمعات البشرية المتعاقبة ونوعية الوسائل التى ابتدعتها والطرق التى سلكتها حيال التغلب عليها ( سليمان يحيى محمد، 2001م ، 134-135) .

## الفصل الثالث

## منهج الدراسة وإجراءتها

يتضمن هذا الفصل عرضاً للخطوات والإجراءات التى قام بها الدارس من أجل تحقيق أهداف الدراسة مراعياً فى ذلك الحدود المبينة فى الفصل الأول.

**منهج وإجراءات الدراسة:**

**أ/ منهج الدراسة:**

تنتهج الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، لانه متوافق مع طبيعة هذه الدراسة، إذ يعرفه (بشيرالرشيدي، 2000م، 59) بأنه، مجموعة الإجراءات البحثية التي تتكامل لوصف الظاهرة أو الموضوع اعتماداً على جمع الحقائق والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلاً كافياً ودقيقاً؛ لاستخلاص دلالتها والوصول إلى نتائج أو تعميمات عن الظاهرة أو الموضوع محل البحث. ويتبع الباحث المنهج المقارن منهجاً مساعداً وذلك من خلال عقد المقارنات بين العينات لاستنباط ومعرفة انعكاسات الاتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت في السودان.

**ادوات الدراسة:**

أداة الدراسة وفقاً لتعريف (رشوان،2003م،115) هي: الوسيلة التي يلجأ إليها الباحث للحصول على الحقائق والمعلومات، والبيانات التي يتطلبها البحث، وفي هذه الدراسة يستخدم الباحث الملاحظة كأداة في وصف العينات قيد الدراسة، والملاحظة هي أن يوجه الباحث حواسه وعقله إلى طائفة خاصة من الظواهر للوقوف على صفاتها وخواصها سواء أكانت هذه الصفات والخواص شديدة الظهور أو خفية يحتاج الوقوف عليها إلى بعض الجهد (مروان عبدالمجيد ابراهيم ،2000م، 175 - 176).فلذا لابد من إيجاد أدوات وطرق علمية للايفاء بهذا الغرض لتحليل العينات لا تعتمد فقط على الإجراءات الفنية البحتة فى التحليل، وانما تضع فى الإعتبار المتغيرات الحياتية التى ترتبط بالفن كالسياسة والدين والإقتصاد والثقافة والعادات الموجوده وغيرها.

**عينة الدراسة:**

عينة الدراسة عبارة عن ثمانية عشر عملاً للتوصل الى نتائج الدراسة، تسعه أعمال لثلاثة نحاتين لهم الأثر الكبير على فن النحت فى فترة الإتجاهات الفنية الحديثة، وتسعه من فن النحت المعاصر فى السودان، لثلاثة نحاتين لهم الدور الأكبر فى تدريس فن النحت فى السودان واغلبهم تمت دراساتهم العلياء فى مجال النحت فى الدول الغربية أسهمت فى تأكيد النتائج التى وصل إليها الدارس، وهي عينة قصدية، أي غير إحتمالية، تم اختيارها وفقاً لخبرة الباحث ومعرفته لخصائصها،

وغالباً في مثل هذه العينات يتم اختيارها وفقا لأسس وتقديرات ومعايير معينة يضعها الباحث، يتدخل في اختيارها، ويقدر من يختار ومن لا يختار، وقد عرفها (سليمان محمد طشطوش ، 2001م، 37) بأنها: هي التي يقوم الباحث باختيارها طبقاً للهدف الذي يسعى لبلوغه من خلال الدراسة، وعلى أساس توفر صفات محددة في مفردات العينة.

**حجم العينة:** ثمانية عشر عملاً. تسع منها اعمال عالمية، وتسع اعمال سودانية.

**تحليل محتوى الأعمال الفنية :الأعمال العالمية :**

**عينة (أ - 1) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: هنرى مور

أسم العمل: حافز حركى

تاريخ الصنع: 65/ 1966م .

المكان الحالى للعمل: ( مركز نحت هنرى مور ، مرسم اونتاريو ) .

مقاس العمل: 1054 x 2273 x 892 mm, 271 kg

خامة العمل: بورك – جبس .

طبيعة الموضوع: شبه تجريد.

يمثل العمل شخص مضطجع ومما يبدو أنها امراة، فى درجة من الوضوح، حيث انه أكثر تفصيلا، إلا أن الشكل العام ما زال مموهاً بحيث لاتكتمل صورته بوضوح بنظرة سريعة، لكن

بعد تامل الشكل المنحوت يمكننا التعرف على الصورة التشبيهية له التى تمثل شخصية مضطجعة، تتكئ على ساعديها اللتين اتخذتا وضعاً أفقياً على سطح القاعدة، ممثلة بشكل تجريدى تتضح عليه الإرتباطات الاستعارية بالأشكال الإيحائية التى تظهر فى ثنايا أغصان الأشجار المتنوعة والتواءاتها وتفرعاتها، فالشكل هذا قائم على أساسين احدهما الموضوع العام كشخص مضطجع والذى يعتبر من المخزون الفكرى لدى الفنان، والآخر الإيحاءات الصورية لأغصان الأشجار المستلهمة من المواد الطبيعية، لقد استطاع الفنان ان ينتج تكويناً نحتياً لموضوع وبروحية مختلفة اعتمادا على استلهامات الأشكال الايحاءية وتحويلها الى عمل فنى بطريقة ابداعية بدون أن يفقد الشكل الأساسى الذى يرمى إليه، حيث نجد تكوينه النحتى قائم على اساس هيكلى خطى سميك يتم من خلال تعديل الشكل العام عن طريق انتقال الخط بإتجاهات مختلفة يتغير سمكه من منطقة لأخرى، الا ان تفرعات الشكل النحتى هنا قد لاتبدو منظمة ولكنها تتحرك ضمن أطار تحديدالشخصية الممثلة. وهذا ناتج بفعل إمكانية الفنان فى توجيه مساراتها وخلق فضاءات داخلية كان لها دوراً مهماً فى اظفاء مسحة جمالية على العمل وتمييز الشكل الانثوى من خلال إبراز شكلاً رشيقاً على الرغم من تجريديته، هذا بالإضافة الى إعطاء مساحة أكبر لإيصال النور الى الأجزاء الداخلية وخلق مساحات ظلية بسيطة أعطت للعمل قيمة جمالية كما اخذ العمل صفات ملمسية مشابه لبعض انواع الأغصان مجسداً بذلك الروحية الطبيعية المستوحاة ،وانسجامه مع رشاقة الشكل وابراز أنوثته، وتجريد بعض مفرداته أعتمد في مكوناتة على الخطوط الدائرية كعنصر مساعد فى تصميمة حيث يعتمد فى مكوناته على الخطوط الكنتورية الخارجية والمكونات فى مجملها الى التجريد، حيث أعتمد الفنان فى بناءه لهذا التجريد على الحركة والخطوط والفراغات، والإيحاء بعنصر الحركه بأستخدام إمكانيات الخطوط الفراغية أو التخيلية، ومن مميزات هذه العمل انه يمتاز بخطوط قد تكون تحديداً للفواصل بين مناطق ظليلة وأخرى شديدة الإستضاءة، أو تعتبر الخطوط المجردة تعبير عن الحركة، وهو أسلوب من أساليب الفن الحديث الطارى على الساحة الفنيه حالياً.

**عينة (أ - 2) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: هنرى مور

أسم العمل: متكئين الشكل

تاريخ الصنع: 1979 م.

المكان الحالى للعمل: (LH 675، معرض الفنون نيو ساوث ويلز

مقاس العمل: 1416 × 1600

خامة العمل: البرونزي المتوسط

طبيعة الموضوع: شبه تجريد.

يمثل العمل شخص مضطجع ومن الواضح أنها امراة تتكئ على ساعديها اللتان اتخذتا وضعاً أفقياً على سطح القاعدة، ممثلة بشكل شبه تجريدى تتضح عليه الإرتباطات الاستعارية، فالشكل العام لشخص مضطجع والذى يعتبر من الخزين الفكرى لدى الفنان، فالتكوين النحتى لهذا العمل عبارة عن (حافز حركى) يمثل إحدى محاولات الفنان للوصول الى الطبيعة الجوهرية من خلال دواخل الاشكال واستخراج القيم الجمالية للاشكال البدائية ذات الطاقات الكامنة والتى غالباً ماتجذب انتباهنا عليها،عبر شكل نحتى يتميز ببساطة عمومية وجدلية موضوعية مدعومة باساس تكوينى تنظيمى فى خط وشكل وملمس وظل وضوء فى معالجة العمل، ويمكننا القول ان الفنان قد خزن فى ذاكرته إيحاءات صورية متنوعة وخرج بشكل فنى يخدم فكرته ويعبر عنها،

ونلاحظ المعالجة الخطية التى تميزت به أجزاء التكوين حيث الخطوط المنحنية التى توزعت على جميع أجزاء الجسم وجاءت منسجمة مع الملمس الصقيل ونعومته والمساحات الظلية المتدرجة الناتجة عنه، مما ساعد على إظهار قوة تعبيرية عالية لمادة العمل، حيث أعتمد الفنان فى هذا العمل على العناصر الأساسية والنسب والإيحاء بحركة التمثال حيث نجد هنالك توازن، وأعتمد الفنان فى إيقاعة على ترتيب العناصر المتشبعة من خطوط ومساحات وفراغات واضواء وظلال تشعر من خلالها بالتوازن من حيث النسب وعلاقتها مع بعضها البعض وتميز بالإيحاء بعنصر الحركة بإستخدام إمكانيات الخط والفراغ والكتلة.

**عينة (أ - 3) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: هنرى مور

أسم العمل: رجل مستلقى

تاريخ الصنع: 1956م .

المكان الحالى للعمل: (رئاسة اليونسكو باريس) .

مقاس العمل: 16 قدم

Object: 1440 x 2440 x 1220 mm, 730 kg

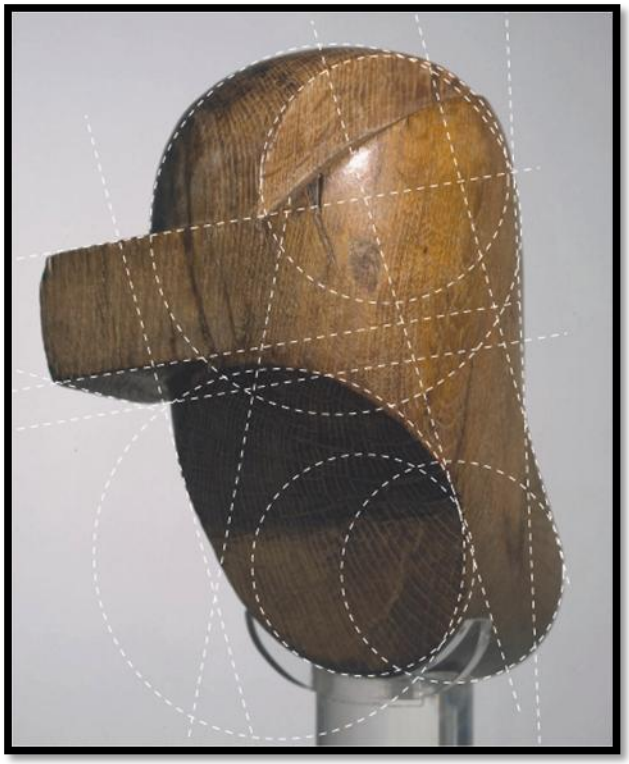
خامة العمل: رخام .

طبيعة الموضوع: شبه تجريد.

يمثل العمل تكوين لشخصية مضطجعة تجريدية لشخص يتكئ على ساعديه اللتين اتخذتا وضعاً أفقياً على سطح القاعدة وهذا الموضوع يعتبر من المواضيع التى كثيراً ما قدمه الفنان وبأشكال ومعالجات مختلفة وتتضح صورة العمل للناظر من الوهلة الأولى، ويحتوى العمل على فضاءات داخلية عملت على تمييز أجزاء العمل الذى اتخذ له ملمساً خشناً شبه طبيعى. ان تمثيل الشكل الأساسى لمثل هذا الموضوع قد لايكون شكلاً مستعاراً وذلك حسب ماأثبته الفنان من خلال طرح العديد من الأشكال المتشابهة فى أعماله إلا ان التمثيل التجريدى الحداثوى لهذا الموضوع يبين ارتباطاته بأشكال إيحيائية كثيراً ما تجدها فى ثنايا الصخور الحجرية وتعرجات الجبال وتكويناتها الطبيعية، والتى لايخفى عنا أنها كانت من الشواغل الفكرية للفنان مما يتضح فى الصياغة التكوينية النحتية الممزوجة بين الشكل المخزون فى ذاكرة الفنان وأشكال الطبيعة الحجرية والتى يمكن ان تلاحظ ليس فى الشكل فحسب وإنما من خلال الصياغة الملمسية على جميع اجزاء العمل.

لقد عمد النحات لإنتاج صياغة تكوين نحتى ذى شكل بدائى حاول من خلاله اظهار القيم الجمالية عبر المعالجات الخطية المتقطعة والانعكاسات الظلية المتضادة والعلاقة بين الفضاءات الداخلية والخارجية من جهة والجدلية حول الشكل الفنى وعنصر التمويه من جهة أخرى مستفيداً من الإيحاءات الصورية للأشكال الحجرية وصفاتها الملمسية والتكوينية وتوصيفها كقيم جمالية لعمله، كما أعتمد الفنان على أسلوب البساطة الشكلية وبيان أجزاء الجسم الداخلية والخارجية كصفة جمالية مكتسبة من ببساطة الأشكال الطبيعية وتكوينها البدائى الفطرى، وفي العمل نلاحظ المعالجة الخطية التى تميزت به أجزاء التكوين حيث الخطوط المنحنية التى توزعت على جميع أجزاء الجسم وجاءت منسجمة مع الملمس الخشن والمساحات الظلية المتدرجة الناتجة عنه، مما ساعد على إظهار قوة تعبيرية عالية لمادة العمل فكان عامل الهدوء يعم على العملل ويعطيه طابع مميز يدفع الناظر الى تأمله ويثير جدلية شكلية ذات بعد فنى جمالى.

**عينة (أ - 4) :**



**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: قسطنطين برانكوزي1957-1876

أسم العمل: رئيس

أين صنع: متوسطة البلوط

تاريخ الصنع: تاريخ23-c.1919

المكان الحالى للعمل: مجموعة – تيت - اشترى اقتناء1980 . مرجع-T03066 .

مقاس العمل و أبعاده: 210 × 205 X 292 : مم .

خامة العمل:خشب

طبيعة الموضوع: تجريدى

قام النحات بصياغة تكوين بشكل تجريدى مؤلف من عدة خطوط منحنية ودائرية تحدد فيما بينها سطوح نحتيه بشكل متقاطع ومتداخل، مع إضافة بعض التأثيرات الخطية فى بعض السطوح ، وفى هذا العمل إمكانيه فى صياغة تكوين فنى مستلهم ومستند على بعض عناصر البناء التشكيلى كالخطوط والمسطحات النحتية وخلق إنسجام وتناغم فيما بينهما بهدف الوصول الى وحدة عضوية فنية، أعتمد الفنان على الخطوط المنحنيه والمقوسة فهى الغالبة على ذلك التصميم وأتضح أثرها فى

الشكل العام، حيث يعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس فنجد الأشكال تتحرك فى فراغ، وهنالك توازن لحركة وميلان الجسم فى الفراغ، من خلال التوازن الشكلى بين العناصر المختلفة، حيث أستخدم الفنان إمكانيات الخطوط للإيحاء بعنصر الحركة، وأستعان فى عمل إبداعة على الدقة العالية فى العمل، أعتمد الفنان على استخدام الخطوط و أثرها على العمل الفنى. تميز هذا العمل بالتنظيم الشكلى بترتيب العناصر المتشبعة من خطوط ومساحات وأضواء حيث نجد هنالك توازن شكلى بين العناصر المختلفة من حيث النسب والتناسب فى الحجم مع المهارة العا لية فى التنفيذ، حيث نجد هنالك توازن بين العناصر المختلفة من حيث أشكال متساوية فى الحجم والمساحات مما أتاح للفنان الإيحاء بعنصر الحركة من ناحية تشكيل الفراغات .

**عينة (أ - 5) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل : قسطنطين برانكوزي 1876-1957

أسم العمل:Danaïde

أين صنع .

تاريخ الصنع: تاريخ 1918

المكان الحالى للعمل: مجموعة - تيت - اكتساب قدمها السير تشارلز كلور 1959. مرجع - T00296

مقاس العمل و أبعاده: 279 X 171 × 210 ملم، KG10.

خامة العمل: البرونز المتوسط على قاعدة من الحجر الجيري

طبيعة الموضوع: شبه تجريد.

يتكون الشكل من راس كروى (دائرى) وعنق بيضاوى بصورة ملتصقة وواضحة، ففى العينين يوجد خطين بارزين أعلى عظمة العين يوحى بشكل الحاجب، وتنتهى عظمة الحاجب بخط دائرى أقرب الى الهلال أسفله جسم منخفض يعطى بحفرة العين، والأنف تتجه نحو الأسفل من الجهة التى ترتبط جسمة بها وترتفع على جانبى الوجه بصورة هندسية أقرب الى الشكل الهرمى وليس به تفاصيل واضحة، يعتمد العمل فى إيقاعة على الخطوط الأسطوانية المستقيمة المائلة كقاعدة للوجة، وكذلك على الخطوط المقوسة والدائرية التى تحدد تفاصيلة الخارجية ويعتمد على الشكل الكروى فى تكوينه للوجه وتميل أغرب مفرداته الى التجريد.

وهو شبه تجريد لوجه إنسان، يعتمد فى عناصره على الخطوط المستقيمة المائلة فى تحديد شكل العنق وعلى الخطوط الدائرية التى تؤطر وتحدد الشكل الخارجى للوجه، وعلى الخطوط المقوسة الهلالية للحاجبان وخطوط الوجه تحدد هيئته بالاعتماد على الخطوط الدائرية وشكل الراس عموماً يميل للشكل الكروى، ففى هذا العمل يتجسد لنا الإتجاه التعبيرى، فقد حاول الفنان أن ينقل لنا ذلك الإحساس أو التعبير من خلال حركة الرأس بالإضافة الى التعبير الذى وضعه فى تفاصيل وجه هذا الشخص، حيث يحمل الفنان في اسلوبه ملامح البناء التشكيلي التعبيري، وتفاصيله تحتل مكانها بوضوح ويحرف في الوجوه والعيون فالوجه يظهر بيضاوي والعين مقوسة مطموسه ولا اهتمام بالجفون او الرموش، تتميز شخصيات الفنان تتميز بالنبل والاصاله ورسوماته تتميز بخطوطها اللينه الحساسه والتبسيط في التشكيل، فأسلوبه يعتمد بشكل أساسي على الخطوط اللينة الانسيابية، التي تدرك الجوهر بلا تكلف، وتبين مدى مهارته التعبيرية في تصويره للأحاسيس، والكشف عن المشاعر الدفينة، من حزن، وأسى، وارتباك، وتؤكد خطوط ملامح الوجه الكروى بشكل عميق، حيث نجد هنالك رتابة وتوازن وإيقاع منتظم بين الجانبين الأيمن والأيسر من حيث الأشكال مع أستخدام الأسلوب حيث نجد هنالك تنظيم شكلى بمعنى ترتيب العناصر المتشبعة من خطوط ومساحات وفراغات وأضواء وظلال يمكن من خلالها أن نشعر بالتوازن الشكلى من ناحية تساوى الأشكال فى الحجم . تميز هذا العمل بالدقه فى التنفيذ و التوازن الموجود فى الشكل، حيث نرى أن

الفنان يصقل الأشكال ويهذبها ويحورها برؤية تجريدية مع احتفاظها بكل العلاقات المرتبطة بالموضوع الأصلي، و نرى أن الروح والإحساس والفكرة قد تم اختصارها جميعا وتقليصها إلى شكل موحد بسيط، هذا الاهتمام باستبعاد وإزالة كل العناصر الخارجة عن جوهر الموضوع مع الإصرار على رفض استخدام أي منها كرمز، إن ما يميز برانكوزي الميل الشديد إلى الاستقلالية والتفكير الفردي الطليق، وفي سعيه المتواصل لتحقيق الكمال في السطوح فقد استعان بالكثير من التكنولوجيا مع قدر كبير من الجهد الشاق، كي يصل إلى الشكل والملمس المطلوب، وعملية الصقل هذه ضرورة أساسية تستلزمها الأشكال المطلقة في حالة استخدام خامات معينة، وهذا الإغراق في اللجوء إلى الصقل ونعومة الملمس، وهي وجهة نظر تشكل إحدى السمات الجمالية للنحت في القرن العشرين، وهذا يعني أن الأمر ليس مجرد إزالة أو تخلص من بعض المظاهر الزائدة ولكنه إيمان مسبق بالصورة النهائية البسيطة كهدف بحد ذاته.

**عينة (أ - 6) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب : قسطنطين برانكوزي1876-1957

أسم العمل :Maiastra

تاريخ الصنع:1911 م.

المكان الحالى للعمل: مجموعة- تيت- اشترى اقتناء1973 - مرجع-T01751 .

المكان الأول للعمل إن وجد.

مقاس العمل و أبعاده : 178 X 171 X 905 : مم.

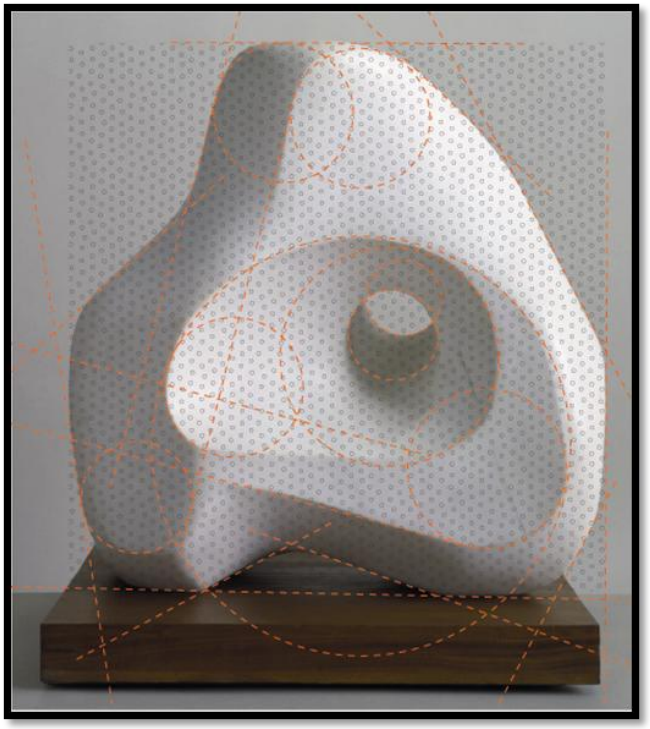
خامة العمل : البرونزي المتوسط على قاعدة من الحجر الجيري

طبيعة الموضوع: تجريدى.

تجريد لبعض المفردات يعتمد فى مكوناتة على الخطوط الدائرية كعنصر مساعد فى تصميمة يقوم على الخطوط الكنتورية الخارجية والخطوط الراسية والمكونات فى مجملها تميل الى التجريد المبهم .

أعتمد الفنان على الخطوط المنحنية والراسية فهى الغالبة على ذلك التصميم وأتضح أثرها فى الشكل العام، حيث يعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس، فنجد الأشكال تتحرك فى فراغ، وهنالك عناية كبيرة بحركة الجسم فى الفراغ. تميز هذا التمثال بالتنظيم الشكلى للعمل وترتيب العناصر المتشعبة من خطوط ومساحات وأضواء فنجد توازنا شكليا واضحا بين العناصر المختلفة من حيث النسب والتناسب فى الحجم مع المهارة العا لية فى التنفيذ، أعتمد الفنان فى إيقاعه على أسلوب الحركة فى المبادى الأساسية من تنظيم شكلى بترتيب العناصر المختلفة من خطوط وفراغات و أضواء، حيث نجد هنالك توازن بين العناصر المختلفة من حيث أشكال متساوية فى الحجم والمساحات، مما أتاح لفنان الإيحاء بعنصر الحركة من ناحية تشكيل الفراغات وأستعان فى إبداعه بالدقة العالية فى العمل. أعتمد الفنان على استخدام الخطوط و أثرها على العمل الفنى. يركز النحات برانكوزى فى جميع اعماله على الأشكال المباشرة البسيطة، ويبقى على نحته كما كان فعلاً، قائماً على اهتمام واحد ، ان ينقى ويصقل الشكل الى درجة متناهية، وبهذا اكتسب عمل برانكوزى، بغض النظر عن قيمته الفردية، اهمية تاريخة فى تطوير النحت المعاصر، ولقد قال برانكوزى وهو يعى فنه تماماً ( البساطة ليست الهدف لكن المرء يصل الى البساطة على الرغم منه كلما اقترب من المعنى الحقيقى للأشياء )، وكان يريد القول (انه ينبغى على الشكل ان يكون متكاملاً ليكون اصلاً للروح) فأعماله تمتاز بالصلابة وتوازن الحجوم والنسب والقوة والبنية فمعظم مشاريعه قصد منها أن تكبر وتحول الى أنصاب ، حيث أضاف سمة أخرى للنحت الحديث هى إحترام طبيعة المواد فقد لوحظ أكثر من مره ان هنالك اختلافاً شكلياً بارزاً فى منحوتاته، (الحجرية – المعدنية – والخشبية).

**عينة (أ - 7) :**



**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل : باربرا هيبورث1903-1975

أسم العمل : الصورة الثانية

تاريخ الصنع :1960 م.

المكان الحالى للعمل: مجموعة: تيت: اكتساب ورقة مقدمة من الفنان1967 - مرجع-T00958 .

مقاس العمل و أبعاده : 585 X 740 X 829 : مم، 345 كجم .

خامة العمل: الرخام المتوسط على قاعدة خشبية.

طبيعة الموضوع: تجريدى

تجريد لبعض المفردات يعتمد فى مكوناته على الخطوط المنحنية وهى تمثل في التكوين الفنى لأي عمل تصويري أو نحتي الوداعة والرشاقة والحركة والإنسيابية، ويبرز دور هذه الخطوط فى البعد الجمالى للتكوين أكثر من غيرها من باقى الخطوط، حيث أعتمد الفنان على الخطوط المنحنيه والمقوسة الغالبة على ذلك التصميم وأتضح أثرها فى الشكل العام. اعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس التي اتاحت للأشكال أن تتحرك فى الفراغ، وحققت توازنا لحركة وميلان الجسم فى الفراغ، حيث أعتمد الفنان فى إيقاعة على ترتيب العناصر المتنوعة من خطوط ومساحات

وفراغات وأضواء وظلال، نشعر من خلالها بالتوازن من حيث النسب وعلاقتها مع بعضها البعض. تميز هذه العمل بالإيحاء بعنصر الحركة بأستخدام إمكانيات الخط والفراغ والكتله، ومن مميزات هذه العمل انه يمتاز بخطوط قد تكون تحديداً للفواصل بين مناطق ظليله وأخرى شديدة الإضاءة، أو تعتبر الخطوط المجردة تعبير عن الحركة، وهو أسلوب طرأ على الساحة الفنية قريبا، فأستطاع الفنان الإيحاء بعنصر الحركة، ومن ناحية تشكيل الفراغات فإن لكل عنصر هيئة شكليه محددة يتطلب فراغاً يحيا فيه ويتعايش معه، تميز هذا التمثال بتوازن الفراغات الداخليه، حيث نجد هنالك فراغ نافذ من خلال الشكل ويمتد الى ماورائه، وتنفذ منه الرؤية، فهذا النوع من الفراغ يعمل على تقليل ثقل الكتلة المجسمة ويعطى أبعاداً مميزة للشكل.

**عينة (أ - 8) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: باربرا هيبورث 1903–1975

أسم العمل: استحواذ

تاريخ الصنع: 1967م

مقاس العمل : 829 X 585 X 740 مم، 345 كجم .

خامة العمل : الرخام على قاعدة خشبية

طبيعة الموضوع: تجريدى.

مرجع: T00958

عبارة عن عمل نحتي مؤلف من عدة مسطحات دائرية قام الفنان بتشغيلها بعدة إتجاهات سعياً وراء تحقيق وتأكيد ذلك المفهوم الذى يجول بخاطره، وهو عبارة عن شكل تجريدى تتخللة بعض الفراغات مما يعطى ابعاداً جديدة للشكل وله دور هام فى تحقيق الوحدة والترابط والتنوع والإتزان، أعتمد الفنان على الخطوط المنحنية والمقوسة فهى الغالبة على ذلك التصميم وأتضح أثرها فى الشكل العام، حيث يعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس، حيث نجد الأشكال تتحرك فى فراغ لتعطية الإحساس بعنصر الدوران والسرعة وما يتصل بهذا المفهوم أو يقترب منه، وان أكثر إستخدام هذه الخطوط فى تظهر فى الأعمال الفنية التى تستدعى موضوعات عنصر الحركة، ويعبر عن تفاصيلة بأشكال دائرية مجوفة واخرى محفورة فى شكل غائر، التكوين الأساسى للشكل عبارة عن دائرة مقسومة الى نصفين يتخللها فراغ نافذ ينفذ من خلال الشكل ويمتد الى ماء وراءه، وتنفذ منه الرؤية فهذا النوع من الفراغ يعطى أبعاداً جديدة للشكل، يعتمد العمل فى إيقاعه على حركة الأقواس الكبيرة التى تكون الشكل وهنالك ايقاع تتشابه فيه كل الوحدات والمساحات والفراغ تشابهاً تاماً فى جميع الأوجه وتكرر فيه الوحدات التى يتشكل فيها الإيقاع بشكل منتظم مع قليل من الإختلاف، حيث تعامل الفنان مع مجموعة من الدوائر لاستثمار أكثر من شكل فى بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الأشكال مع ثبات الوحدات وثبات المسافات مع صقل الشكل وتهذبه وتحوره برؤية تجريدية مع احتفاظها بكل العلاقات المرتبطة بالموضوع الأصلي، حيث نرى أن الروح والإحساس والفكرة قد تم اختصارها جميعا وتقليصها إلى شكل موحد بسيط، هذا الاهتمام باستبعاد وإزالة كل العناصر الخارجة عن جوهر الموضوع مع الإصرار على رفض استخدام أي منها كرمز.

**عينة (أ - 9) :**

**هوية العمل :**

1- أسم صاحب العمل : باربرا هيبورث 1903- 1975م

2- أسم العمل:

3- أين صنع .

4- تاريخ الصنع: 1962

مقاس العمل: 343 × 190 س 89 ملم

خامة العمل: برونز

طبيعة الموضوع: تجريدى.

قام النحات بصياغة تكوين شكل تجريدى مؤلف من عدة خطوط راسية وأفقية تحدد فيما بينها سطوح نحتية بشكل متقاطع ومتداخل، وفى هذا العمل تتجلى محاولة الفنان من صياغة تكوين فنى مستلهم ومستند على بعض عناصر البناء التشكيلى كالخطوط والمسطحات النحتية وخلق إنسجام وتناغم فيما بينهما بهدف الوصول الى وحدة عضوية فنية، تبعث فى المتلقى بعض التساؤلات

وتحرك إحساسه، وذلك ضمن موضوع العمل الفنى لان مادة التعبير تحمل الخصائص البيولوجية للجسم الذى يدخل عنصراً فى سياق الموضوع، سواء أكتسى هذا العنصر بالرمزية البصرية أو تجرد منها فأن مادة التعبير جزء من المقومات الأساسية التى تتكون منها لغة التشكيل (محمود البسيونى ،1993م ،61 -62).

يعتمد العمل فى إيقاعه على حركة الخطوط الأفقية و الراسية و من جانب آخر من الدلالات التى تشير إليها الخطوط الراسية هى ( السكون والإتزان ) وذلك فى عدد كبير من الأعمال الفنية المعاصرة، غالباً ماتجمع التكوينات الفنية الخطوط الراسية والأفقية معاً، وعندما تجتمع هذه الخطوط فإنها تعطى للتكوين قوة بنائية ومعمارية قوية، وهنالك ايقاع تتشابه فيه كل الوحدات والمساحات والفراغ تشابهاً تاماً فى جميع الأوجه وتكرر فيه الوحدات التى يتشكل فيها الإيقاع بشكل منتظم مع قليل من الإختلاف، تعامل الفنان مع مجموعة من المربعات والمستطيلات لاستثمار أكثر من شكل فى بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الأشكال مع ثبات الوحدات وثبات المسافات، مع صقل الشكل وتهذيبه وتحويره برؤية تجريدية واحتفاظها بكل العلاقات المرتبطة بالموضوع الأصلي، حيث نرى أن الروح والإحساس والفكرة قد تم اختصارها جميعا وتقليصها إلى شكل موحد بسيط، هذا الاهتمام باستبعاد وإزالة كل العناصر الخارجة عن جوهر الموضوع مع الإصرار على رفض استخدام أي منها كرمز .

**الأعمال السودانية :**

**عينة (ب - 1) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: أحمد حامد العربى

أسم العمل: بدون عنوان

أين صنع: الخرطوم – السودان

تاريخ الصنع: بدون

المكان الحالى للعمل: مقتنيات الفنان .

مقاس العمل و أبعاده:70- 50 – 3سم .

خامة العمل:خشب المهوقنى

طبيعة الموضوع: شبة تجريدى

العمل عبارة عن جدارية خشب مهوقنى لتقاطع فروع شجرة يظهر علي بعض فروعها طائر ويظهر قمر من بين فروع الشجرة، ومكتوب عليها الآية (80) من سورة يس (الذى جعل لكم من الشجر الأخضر ناراً فإذا أنتم منه توقدون)، وينتمى أسلوبه لمدرسة الواحد. حيث يعتبر العمل فى

غاية من الدقة والإلتزام بالواقعية، كما أنه عمل متوازن فى تصميمه حيث نجد هنالك قوة وتوازن فى الخطوط الراسية مع الفراغ. أعطى الإيحاء بمضمون( الفكرة) التي يقوم عليها العمل الفني بدون إغفال القيمة الجمالية في العمل، فجاء العمل موزون تماما واختيار زاوية النظر وعدم إغفال تلاحم العمل كوحدة فنية من حيث الموضوع والشكل والمادة، حيث تظهر الظلال كمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية فاتحة. أستخدم في تصميمه الخطوط المستقيمة و المنحنية المتقاطعة والمتداخلة لدرجة تتضمن أنها فعلا تتحرك، فعبر تكتيك فني متقن باستخدام المساحات القصيرة والطويلة و وترتيبها وفق نظام معين يجعلها وكأنها بتذبذبات تتحرك، مع إضافة بعض التأثيرات فى بعض السطوح وفى هذا العمل تتجلى محاولة الفنان من صياغة تكوين فنى مستلهم ومستند على بعض عناصر البناء التشكيلى كالخطوط والمسطحات النحتية وخلق إنسجام وتناغم فيما بينهما بهدف الوصول الى وحدة عضوية فنية. تبعث فى المتلقى بعض التساؤلات وتحرك إحساسه، بالإضافة الى مادة التعبير، وبراعته فى إعطاء وإظهار الجانب المعبر لعناصر الموضوع الذى ألف منه تكوينه أذن فى العمل نستطيع القول أن الفنان سخر الموضوع بشكل كامل وملائم للفكرة أو المضمون الذى اراد إيصاله الى المشاهد وذلك من خلال تضمين هذا الموضوع.

**عينة (ب - 2) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: أحمد حامد العربى

أسم العمل: بدون عنوان

أين صنع: الخرطوم – السودان

تاريخ الصنع: بدون تاريخ

المكان الحالى للعمل: مقتنيات الفنان .

مقاس العمل و أبعاده: الحجم الطبيعى

خامة العمل:خشب المهوقنى

طبيعة الموضوع : واقعى

جسد لنا هذا العمل الإتجاه الواقعى التعبيرى، فقد تناول موضوع الحيرة من خلال تأليف تعبيرى لشكل إمراة تضع يدها على خدها فى حالة حيرة وترتدى برق على وجهها،لجأ النحات فى هذا العمل الى إسلوب التبسيط فى صياغة السطوح والخطوط النحتية المنحنية بالإضافة الى ذلك التعبير الذى وضعه وجه هذا الشخص، فنلاحظ هنا كيف تناول النحات هذه المعالجة النحتية

بأسلوب عفوى، نرى فيه حرية يد النحات وتلقائيتها فى صياغة الخطوط والسطوح النحتية، حتى إننا نجد أثار لبصمات اليد فى بعض هذه السطوح، ويظهر لنا كيف تعامل مع الأصول التشريحية والنسب الصحيحة، لتحقيق القيمة التعبيرية فى وجة المراة. أعتمد الفنان على التبسيط والتحليل الى سطوح دون اللجو الى التفاصيل الدقيقة مع التاكيد على إبراز الناحية التعبيرية و الرمزية فى بعض الأحيان بأسلوب مبسط يغلب عليه الطابع التعبيرى الذى يخطى أو يمتلك قدراً معيناً من الخبرة الجمالية يستطيع تحليل ذلك العمل وإستيعاب الفكرة أو الامضمون الذى وضعه الفنان فى هذا العمل ومايميزه أنه بسيط جداً ومسخر كلياً للهدف الأعمق الذى يقصده الفنان وهو المضمون .

**عينة (ب - 2) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: أحمد حامد العربى

أسم العمل: بدون

أين صنع: السودان – الخرطوم

تاريخ الصنع: بدون

المكان الحالى للعمل: أمريكا .

مقاس العمل و أبعاده: 210 × 205 X 292 : مم .

خامة العمل:خشب ابنوس

طبيعة الموضوع: واقعى

العمل عبارة عن جدارية لإمراه تحمل ملامح القبائل الجنوبية، ومجموعة من الطيور ودائرة لقمر أو لدلالة رمزية معينه حيث نجد بان الفنان متأثر بالطبيعة أثر كبير وخاصة للطيور والأشجار لان معظم أعماله لاشجار وطيور. أعتمد فى بناءه وتكوينه للعمل على الخطوط الرئيسية (خطوط القوة ) وهى التى ساهمت فى توزيع العناصر التشكيلية وتوازنها وبالتالى ساهمت فى توزيع العناصر التشكيلية وتوازنها وبالتالى وضوح عملية التأليف ووحدة التكوين، حيث نجد لكل تكوين خصوصية ودلالته التى نكتشفها من خلال إتجاهات الخطوط والنقطة المحورية (مركز الإهتمام البصرى ) والفراغ والتوازن والحركة وتموج الأشكال والمنظور وكذلك الملمس الناعم المصقول الذى يمثل نعومة بشرة المراة مع إضافة بعض التأثيرات الخطية فى بعض السطوح . وفى هذا العمل إمكانية فى صياغة تكوين فنى مستلهم ومستند على بعض عناصر البناء التشكيلى كالخطوط والسطوح النحتية وخلق إنسجام وتناغم فيما بينهما بهدف الوصول الى وحدة فنية، حيث أستخدم الفنان لخامة خشب الأبنوس أضاف سمة أخرى وهى إحترام طبيعة الخامة فنجد كيفأستخدم الأسلوب الحر فى صياغته لمادة التعبير فانه بذلك يغنى العمل الفنى ويبعث فيه الحيوية، مما يؤدى الى رفع درجة التلقى والإستجابة عند المشاهد مما يسهل عليه القيام بعملية تحليل هذا العمل وتذوقه، أما العمل يمثل بعض الإتجاهات الأخرى كالتأثيرية والتعبيرية والزمزية وغيرها، ونجد طرز الفنان تجريبية متنوعة ومتعدد الجوانب ليس له صفه مظهرية ثابتة، وانما يتميز بالتجديد والطبيعة الإبتكارية، كما أنه يولد كل مره بالطريقة التى تتفق مع الفكرة الجديدة التى تؤثر على مدلوله الفلسفى والفنى لصياغة أعماله الفنية، فكان الأثر واضح فى الشكل والمضمون. حيث زادت حرية الرؤية الإبداعية للفنان نحو تحقيق أفكارة الفنية للتشكيل بالخامات التقليدية بشكل فنى وجمالى بما يرتبط بفكر التجريب الى منطلقات فكرية وخيالية إبداعية، فهنالك من أعمال الفنانين المعاصرين مايقترب أشد القرب من الواقع، وان كان يخرج عن مجرد النقل والمحاكاة، فالنظرة الخاصة والشخصية الذاتية للفنانين

هى التى تضع الإضافة الحديثة أو المعاصرة للعمل الفنى، كما إرتبطت التقنية أيضاً بنوع الإبداع المستحدث فى صياغة الخامات الجديدة، والفن الحديث الذى اثبت أن لكل إتجاه تقنياته، ولكل مدرسة لها طرقها واساليبها فى الإخراج بالإضافة الى طبيعة وخصائص كل خامة .

**عينة (ب - 4) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل :عبده عثمان عطا الفضيل

أسم العمل : الانتظار

أين صنع : السودان – الخرطوم

تاريخ الصنع : 1977م

المكان الحالى للعمل :( الخرطوم + أرشيف الفنان ) .

المكان الأول للعمل : الخرطوم

مقاس العمل: 25-17-5.

خامة العمل : البرونز البارد

طبيعة الموضوع : شبه تجريد.

العمل عبارة عن تجريد لإمرأة تحمل بداخلها جنين وهى تجلس مربعة القدمين، وتضع يديها فى حالة حيرة، إلا إننا نلاحظ فيه الحركة واضحة مليئة بالتعبير حيث يتميز الشكل من خلال إبراز شكلاً رشيقاً بالرغم من تجريده ، بالإضافة الى إعطاء مساحة أكبر من الفضاء وسط العمل .

ركز الفنان على مفهوم العائلة وظهر جلياً بتصميمه لشكل تمثال ( الأم الحامل ) فقد أبتعد عن الاشكال الطبيعة وعرضها في شكل جديد بهدف الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللون، فتحل بذلك الفكرة المعنوية او المضمون محل الصورة العضوية او الشكل الطبيعي حتى وإن بدت غامضة حيث التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ومن الفردية إلى التعميم المطلق. لذا قام النحات بتعرية الطبيعة من حلتها العضوية ومن هيكلها الحيوي كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة، بتبسيط الأقواس والمنحنيات، تجريدا كاملا أو نصف تجريد، فإنه يعطى الإيحاء بمضمون( الفكرة) التي يقوم عليها العمل الفني بدون إغفال القيمة الجمالية ( الاستطيقا ) في العمل، فجاء العمل موزوناً تماماً من حيث الكتلة وتوزيع الثقل واختيار زاوية النظر وعدم إغفال تلاحم العمل كوحدة فنية من حيث الموضوع والشكل والمادة، حيث تظهر الظلال كمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية فاتحة. أعتمد في تصميمه على الشكل الهرمى وخطوطه المنحنية لدرجة التي يظن المشاهد أنها فعلا تتحرك، فعبر تكتيك فني متقن باستخدام المساحات القصيرة والطويلة ساعدت على اعطاء العمل قوة تعبيرية عالية فكان عامل الهدوء يعم عليه ويعطيه طابعاً مميزاً. لقد عمد الفنان تبسيط الشكل محاولاً إظهار القيم الجمالية عبر المعالجات الخطية وإنعكاسات الضوء والعلاقة بين الفضاء الداخلى والخارجى حيث قام الفنان بأنشاء فراغ نافذ من خلال الشكل ويمتد الى ما ورائه، وتنفذ منه الرؤية فهذا النوع من الفراغ يعمل على تقليل ثقل الكتلة المجسمة ويعطى أبعاداً جديدة للشكل، أعتمد الفنان فى هذا التمثال على العناصر الأساسية وهو يوحى بالحركة الحيوية فى التنظيم الشكلى من مساحات وفراغات ونسب متوازنه فى الشكل من ناحية النسب الأساسية المختلفة يمكن من خلالها نشعر بالتوازن فى الأحجام، حيث أستطاع الفنان الإيحاء بعنصر الحركة بأستخدام الفراغ فى عملية الإيحاء بعنصر الحركة، ومن ناحية تشكيل الفراغات فكل عنصر له هيئه شكليه محددة يتطلب فراغاً يحيا فيه ويتعايش معه ونجد هنالك تميز لهذا التمثال بتوازن الفراغات الداخلية. لقد أستطاع الفنان أن ينتج تكويناً نحتياً بطريقة إبداعية مستفيداً من عنصر التمويه وبساطة الشكل، وبيان أجزاء الجسم كصفه جمالية، حيث أن العمل يصف حال الأم وهى تنتظر وتترقب جنينها. فكرة العمل تعتمد على العمل الإبتكارى حيث قام الفنان بوضع

تصورات وتخيلات للفكرة العمل بما يتناسب من النواحى الفنية، مراعياً فيه النسب على وجود علاقات سليمه فى حجم أو مساحات العناصر المستخدمة للعمل ناتج عن فكرة منطقية متحدة مع رؤية الذاتية وإحساسه وتفاعله .

**عينة (ب - 5) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: عبده عثمان عطا الفضيل.

أسم العمل: تأمل فى الذات .

أين صنع : السودان – الخرطوم.

تاريخ الصنع:2007م.

المكان الحالى للعمل : أرشيف الفنان..

مقاس العمل و أبعاده :40- 26- 20سم.

خامة العمل: برونز بارد.

طبيعة الموضوع : شبه تجريد.

يمثل العمل تكوين لشخصية مضطجعة وهذا الموضوع يعتبر من المواضيع التى قدمها الفنان كثيراً وبأشكال ومعالجات مختلفة، وتتضح صورة العمل للناظر من الوهلة الأولى. حيث يظهر

الشخص وكانه يرقد على الأرض وصدره منحن الى الداخل، وهو ينظر الى باطنه، يتأمل دواخله بعمق ويظهر عليه الحزن.

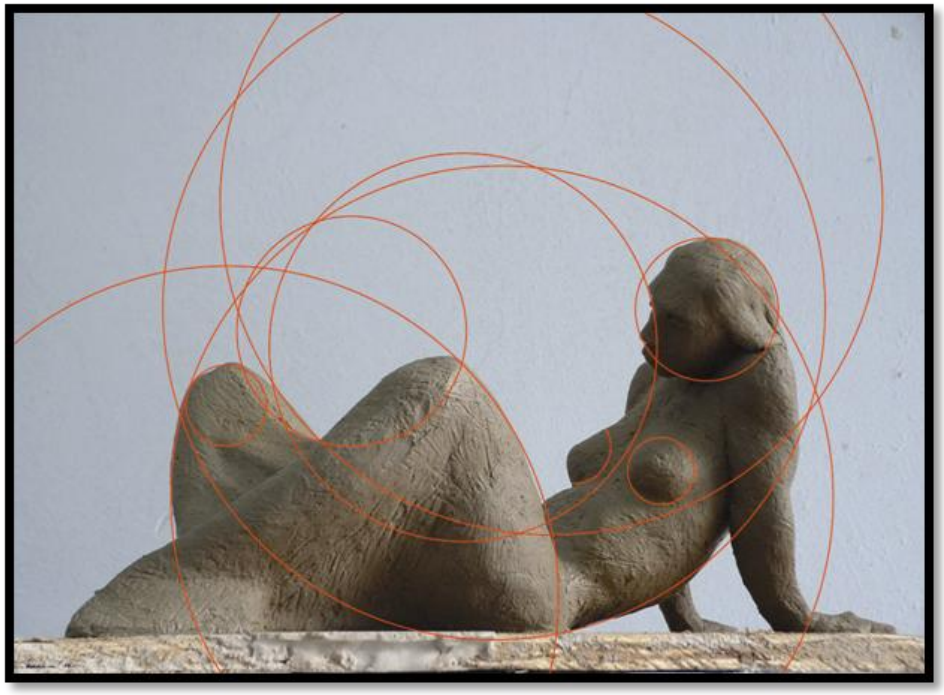
لقد عمد النحات لإنتاج صياغة تكوين نحتى بدائى الشكل حاول من خلاله اظهار القيم الجمالية عبر المعالجات الخطية والانعكاسات الظلية المتضادة والعلاقة بين الفضاءات الداخلية والخارجية من جهة والجدلية حول الشكل الفنى وعنصر التمويه من جهة أخرى مستفيداً من الإيحاءات الصورية للأشكال الحجرية وصفاتها الملمسية والتكوينية وتوظيفها كقيم جمالية لعمله، كما أعتمد الفنان على أسلوب البساطة الشكلية وبيان أجزاء الجسم الداخلية والخارجية كصفة جمالية مكتسبة من ببساطة الأشكال الطبيعية وتكوينها البدائى الفطرى.

أعتمد الفنان فى بناءه لهذا التجريد على الحركه والخطوط والفراغات حيث نشعر بالتوازن الشكلى بين العناصر المختلفة والإيحاء بعنصر الحركه بأستخدام إمكانيات الخطوط الفراغية أو التخيلية، حيث أستخدم الفنان فراغات فى كل شكل متطلباً فراغاً يتعايش معه، فهنالك تنظيم شكلى بترتيب العناصر المتشبعة من خطوط ومساحات وفراغات وأضواء ومن مميزات هذه العمل انه يمتاز بخطوط قد تكون تحديداً للفواصل بين مناطق ظليلة وأخرى شديدة الإستضاءة، أو تعتبر الخطوط المجردة تعبير عن الحركة، وهو أسلوب من أساليب الفن الحديث الذي طرأ على الساحة الفنيه حالياً .

يحتوى العمل على فضاءات داخلية عملت على تمييز أجزاء العمل الذى اتخذ له ملمساً خشناً شبه طبيعى، ان تمثيل الشكل الأساسى لمثل هذا الموضوع قد لايكون شكلاً مستعاراً وذلك حسب ما اثبته الفنان من خلال طرح العديد من الأشكال المتشابهة فى أعماله إلا ان التمثيل التجريدى الحداثوى لهذا الموضوع يبين ارتباطاته بأشكال إيحائية كثيراً ما تجدها فى ثنايا الصخور الحجرية وتعرجات الجبال وتكويناتها الطبيعية والتى لايخفى عنا أنها كانت من الشواغل الفكرية للفنان، مما يتضح فى الصياغة التكوينية النحتية الممزوجة بين الشكل المخزون فى ذاكرة الفنان وأشكال الطبيعة الحجرية والتى يمكن ان تلاحظ ليس فى الشكل فحسب وإنما من خلال الصياغة الملمسية على جميع اجزاء العمل، حيث عالج الفنان عمله بأسلوب تجريدى، فكان يرى أن الشكل عبارة عن تجاويف ونتوءات، ولم يسعى في أعماله إلى الحصول على أسطح مصقولة مثلما كان يفعل الكلاسيكيون والأكاديميون، بل كان يتعمد ترك أثار الملامس لتحقق التوتر والإثارة عندما ينكسر الضوء على السطح. أظهر العمل قدرة النحات وبراعته فى إعطاء وإظهار الملمس المناسب والمعبر عن الطبيعة الفيزلوجية لعناصر الموضوع الذى ألف منها تكوينه، هنا لابد من الإشارة الى انه عندما يتمكن الفنان من

إستخدام هذا العنصر (الملمس ) بشكل جيد فإنه يسهل بذلك على المشاهد قراءة العمل الفنى وبالتالى تذوقه، والمحور الثانى يتمثل فى الدور الذى يقوم به عنصر الملمس مع باقى العناصر التشكيلية فى تحديد وتجسيد الإتجاه الفنى الذى يسلكه أو يتبعه الفنان، ومع ظهور الإتجاهات الفنية الحديثة المعاصرة فكان لابد من وسائل و اساليب يعبر الفنان من خلالها عن منهجه الفنى، وهذه الأساليب تتمثل فى كيفية استخدام العناصر التشكيلية أثناء إنجازه لعمله الفنى فيقدم عنصر آخر وذلك تبعا لمتطلبات و إبراز مفهوم المنهج الفنى الذى يتبعه الفنان .

**عينة (ب - 6) :**



**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: عبده عثمان عطا الفضيل.

أسم العمل: غفوة الظهيرة .

أين صنع : السودان – الخرطوم.

تاريخ الصنع:2004 م.

المكان الحالى للعمل: أرشيف الفنان.

مقاس العمل و أبعاده : 30- 18- 15سم.

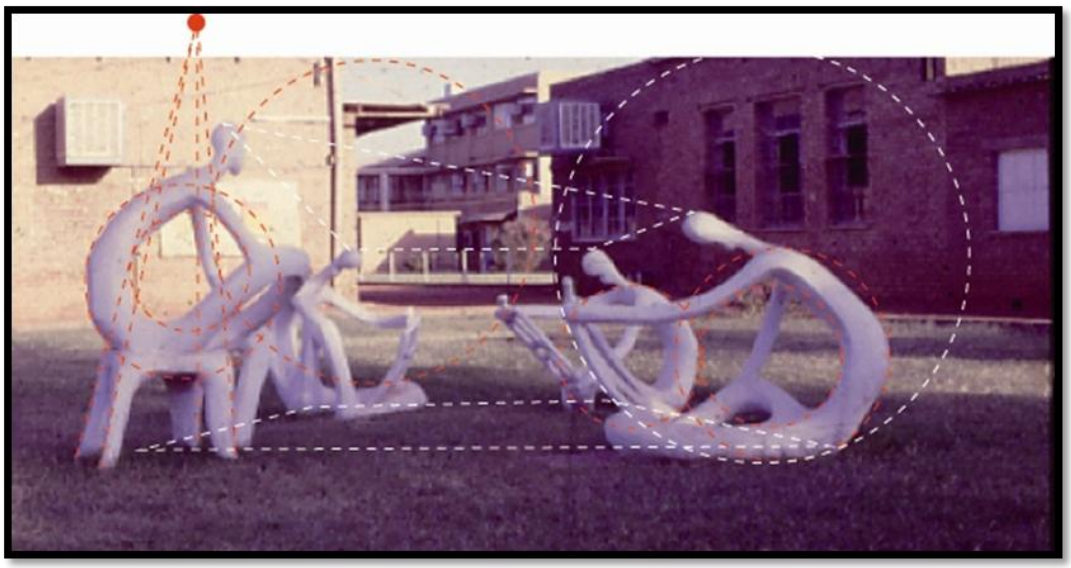
خامة العمل: طين.

طبيعة الموضوع : واقعى .

يمثل العمل شخص مضطجع ومما يبدو أنها امراة، تتكئ على ساعديها الذين اتخذا وضعاً افقياً على سطح القاعدة، ممثلة بشكل شبه واقعى، أعتمد فيه الفنان على الخطوط المقوسة الكبيرة والخطوط المستقيمة وشبه المستقيمة، والخطوط المنحنية الخط المنحنى يتصف بالجمال عندما يعبر عن مشاعر الشخص الذي يرسمه وهى الغالبة على الشكل، ويتضح لنا جلياً كيف أعطى النحات الأهمية الكبرى فى إبراز الجانب التعبيرى فى وجهه وذلك من خلال التأكيد على خطوط التعابير التى أرتسمت على وجهها، فنجد هنالك حرية فى يد النحات وتلقائيتها فى صياغة الخطوط والسطوح النحتية، حتى أننا نجد أثار الملمس فى بعض هذه السطوح، ويظهر لنا أيضاً كيف تعامل مع الأصول التشريحية والنسب الصحيحة، حيث أعطى الإيحاء بمضمون ( الفكرة) التي يقوم عليها العمل الفني بدون إغفال القيمة الجمالية في العمل، فجاء موزونا تماما من حيث الكتلة وتوزيع الثقل واختيار زاوية النظر وعدم إغفال تلاحم العمل كوحدة فنية من حيث الموضوع والشكل والمادة، حيث تظهر الظلال كمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية فاتحة، أستخدم في تصميمه الدوائر وخطوطها المنحنية لدرجة التي تظن أنها فعلا تتحرك، فعبر تكنيك فني متقن باستخدام المساحات القصيرة والطويلة وترتيبها وفق نظام معين يجعلها وكأنها تتحرك بتذبذبات، كما أعتمد الفنان على أسلوب البساطة الشكلية وبيان أجزاء الجسم الداخلية والخارجية كصفة جمالية مكتسبة من بساطة الأشكال الطبيعية وتكوينها البدائى الفطرى.

استطاع الفنان ادراكه للغة عاداتنا وتقاليدنا وحياتنا الحاضرة، حيث أستطاع الفنان بحسة هذا محادثة الإنسان السودانى وتجسيد همومه، الذى يعيش هذه الظروف والتعبير عنا وعن تناقضها ومستقبلها فى الوقت نفسه، واننا نرى الإفراط فى ترويج الإحاسيس، حيث تنوعت الصياغات التشكيلية للفنان، وأمتازت بالأصالة والبحث عن الأشكال المثالية، فحاول كل فنان تبعاً لاتجاهه العام و أسلوبه الخاص أن يحقق هوية العمل الفنى المكتمل فى ذاته، مع تبنى كل إتجاه لقاموس محدد من الأشكال، أما عن الصياغات التشكيلية للفنان فترة الدراسة، فقد كانت أكثر حرية رغم أنها تندرج تحت إتجاهات محددة، فتعددت فيها الرؤى الخاصة بصورة أكبر وتباينت فيها الصياغات التشكيلية.

**عينة (ب - 7) :**



**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل عبد الرحمن عبد الله حسن

أسم العمل: الخلوه .

أين صنع: السودان – الخرطوم

تاريخ الصنع : 1985م

المكان الحالى للعمل: لايوجد .

المكان الأول للعمل: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الفنون الجميلة والتطبيقية

مقاس العمل: أكبر من الحجم الطبيعى .

خامة العمل: جبص

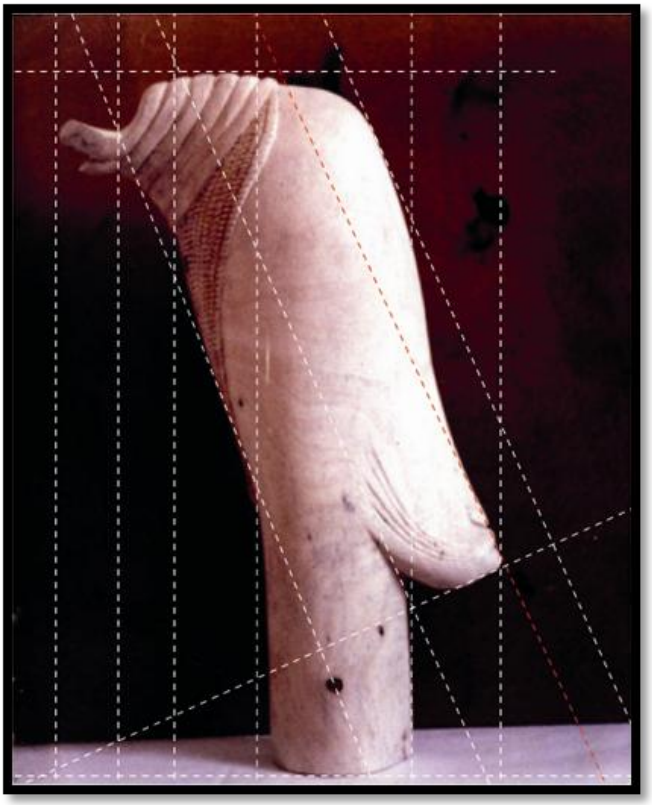
طبيعة الموضوع : تجريدى.

الشكل عبارة اربعة تماثيل جالسه بشكل تجريدى لطلاب الخلاوى كلن ممسك بيده لوح (لتحفيظ وتعليم القرآن ) وهى من الطرق القديمة للتعليم فى السودان، ثلاثة تماثيل على الأرض والتمثال الرابع جالس على كرسى وهو عبارة عن شيخ الخلوة (معلم القرآن والتلاوه)، نهاية منظور الكرسى تأخذ شكل القباب، ربط الفنان القباب بالخلاوي فى السودان (لان شيوخ حفظة القرآن عندما يتوفون يدفنون فى قباب تحمل أسم الشيخ المتوفى ).

أعتمد الفنان على الخطوط المنحنية والخط المنحنى يتصف بالجمال عندما يعبر عن مشاعر الشخص الذي يرسمه والمقوسة فهى الغالبة على ذلك التصميم وأتضح أثرها فى الشكل العام، حيث يعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس، وتتحرك الأشكال فى فراغ، وهنالك توازن لحركة وميلان الجسم فى الفراغ، حيث يأخذ الشكل النحيف للجسم فهو شكل يمتاز بالقوة فى صياغته والرشاقة فى حركته، أذن كثرة الخطوط المنحنية توحى بالوداعة والرشاقة والحركة والإنسيابية، ويبرز دور هذه الخطوط فى البعد الجمالى للتكوين أكثر من غيرها من باقى الخطوط ، يعتمد الشكل فى عناصره على الخطوط المقوسة لتحديد هيئة الشكل الخارجية، ويبرز دور هذه الخطوط فى البعد الجمالى للتكوين . خلق الفنان عملاً متجانساً بتنظيم وترتيب العناصر المكونة للتصميم وتجانس الخطوط مع الأشكال والمساحات لانواع الخطوط المستخدمة والتى يبدو فيها التصميم كوحدة متماسكة، والعمل عباره عن مجموعة من الدوائر باحجام مختلفة شكلت عملاً فنياً متوازناً، يبدو التكوين كوحدة متماسكة وفيه يختلف حجم وشكل الوحدات المستخدمة، وفيه سيطر الموضوع الأساسى الذى يقع فى المركز البصرى للمشاهدة، بإثارة الأحاسيس الحركية التى توحى بالإنسيابية تقدر العين للانتقال من جهة لاخرى دون تعب أو مجهود، في العمل عمق فراغى يعبر عنه بالتهوية مراعياً النسب فى العمل مع وجود علاقات فنية سليمة من حجم أو مساحات العناصر، مع توازن اجزاء العمل على وجود علاقات فنية حول المركز البصرى للعمل، اعتمد الفنان فى إيقاعة على الخطوط المقوسة ، حيث تختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها إختلافاً تاماً كما أختلفت المسافات عن بعضها البعض أيضا حيث قام الفنان بترتيب مفرداته وعناصره وصياغتها لتنظيم خاص بنسق التكرار الذى يتوافق على ثبات الوحدة أو المسافة أو كليهما ليكون للفنان الحرية الكاملة فى تناوله لمفرداته دون قوالب تنظيمية. وفي هذه الحالات يلجأ الفنان الى تكرار أكثر من شكل فى بناء صيغ مجردة أو تمثيليه قائمة على توظيف تلك الأشكال خلال ترديدات دون خروج ظاهره عن الأصل أو بمعنى آخر يفقد الشكل خصائصه البنائية، والتكرار بهذا المعنى يشير الى مظاهر الإمتداد والإستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة، مع ملائمة الأشياء مع بعضها وعدم تعارضها. وبيئة الفنان هى التى أثرت على نجاح العمل الفنى، والمؤثرات التى تأثر بها الفنان هى مصدر إلهامه، يتشرب فيها بأفكاره وهى التى شجعت الفنان للإبتكار والإبداع لتصميم العمل والحداثة فى التعبير عن روح العصر الذى يعيش فيه، حيث وضع الفنان تصورات وتخيلات تتناسب من النواحى الفنية التى سوف يتم بها إخراج العمل، فاختار الخامة التى يعبر بها عن موضوعه بعناية فائقة وطوعها

لإظهار التنوع داخل البناء الفنى، مع أنشاء فراغ مطلق ناشئ عن مجموعة من الأشكال المجسمه الغير مترابطة لعمل تكوين واحد، فتم تشكيل الفراغ من خلال ترتيب الاشكال المكونة للعمل الفنى .

**عينة (ب - 8) :**



**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: عبد الرحمن عبد الله حسن.

أسم العمل: وجه من السودان.

أين صنع: السودان – الخرطوم

تاريخ الصنع: 1987م.

المكان الحالى للعمل :( أرشيف الفنان.) .

المكان الأول للعمل: السودان – الخرطوم

مقاس العمل: 30سم .

خامة العمل: خشب (قفل).

طبيعة الموضوع : شبه تجريد.

العمل شبه تجريد لوجه إنسان يميل للشكل البيضاوى ومعالج بصورة تميل الى التجريد تعتبر هيئة الوجه جسم مغلق لاتتخلله أي فراغات، حيث يعتمد فى هيئته على الخطوط المقوسة والمنحنية التى تحدد الشكل مع الفراغ وعلى الخطوط الداخلية التى تؤطر وتحدد شكل مفرداته وعلى الخطوط المائله ميلاناً خفيفاً فى تحديد مفرداته كالانف والفم، يتكون العمل من جسمين اسطوانه وبيضاوى وبه بعض التفاصيل الداخلية الصغيرة الأنف والفم وشعر الرأس، وهنالك تفصيل واضح لشكل الفم والأنف وتسريحة الشعر، أعتمد الفنان على الخطوط المنحنيه والمقوسة فهى الغالبة على ذلك العمل وأتضح أثرها فى الشكل العام، حيث يعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس، حيث نجد الأشكال تتحرك فى فراغ، وهنالك توازن لحركة وميلان العمل فى الفراغ. أعتمد فى إيقاعة على الشكل البيضاوى المتحرك وكذلك على الخطوط المقوسة والمنحنية التى تحدد تفاصيلة فالخطوط المقوسة فى تسريحة الشعر وهنالك ايقاع حر يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً وفيه خضع الفنان فى ترتيب مفرداته وعناصره وصياغتها لنظم خاصة، حيث يحمل الفنان في اسلوبه ملامح البناء التشكيلي التعبيري، وتفاصيله تحتل مكانها بوضوح في الوجوه والعيون فالوجه يظهر بيضاوي والعين مقوسة مطموسه ولا اهتمام بالجفون او الرموش، تتميز الشخصيات التي يجسدها الفنان بالنبل والاصاله ورسومات شخوصه لها استطاله وتتميز بخطوطها اللينه الحساسه، فنقل عنه التبسيط في التشكيل، وكما في أغلب أعماله في رسمه للوجوه ووضعية النساء العاريات، فى أسلوبه يعتمد بشكل أساسي على الخطوط اللينة الانسيابية، التي تدرك الجوهر بلا تكلف، حيث للفنان سماته الخاصة التي ميزته عن بقية عمالقة جيله، والتي تتصف بتنفيذه بأسلوب مبسط يغلب عليه الطابع التعبيرى، فنجد فى بعض أعماله تلوينه للعمل، حيث لجأ الفنان فى هذا العمل الى إسلوب التبسيط فى صياغة السطوح والخطوط النحتية بالإضافة الى ذلك التعبير الذى وضعه فى وجه هذا الشخص وهى تبين مدى مهارته التعبيرية في تصويره للأحاسيس، والكشف عن المشاعر الدفينة، من حزن، وأسى، وارتباك، التي تؤكد خطوط ملامح الوجه البيضاوي بشكل عميق، اشتهر الفنان بوصفه نموذجاً للفنان المتفرد في أسلوبه المرتكز على ثقافته الأدبية والفلسفية والتشكيلية وتجاربه المميزة في النحت والتصوير(التلوين).

**عينة (ب - 9) :**

**هوية العمل :**

أسم صاحب العمل: عبد الرحمن عبد الله حسن.

أسم العمل: الأمومة

أين صنع: السودان – الخرطوم.

تاريخ الصنع: 1989م.

المكان الحالى للعمل: أرشيف الفنان .

مقاس العمل و أبعاده: 50-40 -20.

خامة العمل: فايبر معجون.

طبيعة الموضوع : تجريدى.

تجريد لبعض المفردات يعتمد فى مكوناته على الخطوط الدائرية كعنصر مساعد للتصميم حيث يعتمد فى مكوناته على الخطوط الكنتورية الخارجية والمكونات فى مجملها تميل الى التجريد المبهم وذلك من خلال الخطوط اللينة التى أستخدمها فى تحديد معالم هذا التكوين وكذلك الملمس الناعم المصقول الذى يمثل نعومة بشرة المراة، حيث يمثل بعض الإتجاهات الفنية كالتأثيرية والتعبيرية والرمزية وغيرها، فنجد كيف أستخدم الأسلوب الحر والعفوى فى صياغة مادة التعبير فى سبيل تحقيق الهدف الأعمق أو المضمون، وهو بذلك يغنى العمل الفنى ويبعث فيه الحيوية مما يؤدى

الى رفع درجة المتلقى والإستجابة عند المشاهد، مما يسهل عليه القيام بعملية تحليل هذا العمل وتذوقه، أما المكونات الداخلية للعمل فهى عبارةعن مفردات تشكيليه تضيف قيماً جماليه للعمل وتساعد فى تحريك السكون الذى يكسو الكتلة المغلقة.

أعتمد الفنان على الخطوط المنحنية الخط المنحنى يتصف بالجمال عندما يعبر عن مشاعر الشخص الذي يرسمه فهى الغالبة على ذلك التصميم وأتضح أثرها فى الشكل العام، حيث يعتمد الشكل فى إيقاعه على حركة الأقواس، فنجد أن الشكل يتحرك فى فراغ، وهنالك توازن لحركته وميلانه فى الفراغ، يمتاز العمل بالقوة فى صياغته والرشاقة فى حركته، وكثرة الخطوط المنحنية توحى بالحركة والإنسيابية، ويبرز دور هذه الخطوط فى البعد الجمالى للتكوين أكثر من غيرها من باقى الخطوط، حيث نجد معظم أعماله ركز فيها على الأشكال المباشرة البسيطة جداً، ان ينقى ويصقل شكلاً مفردا ًالى درجة متناهية وبهذا إكتسب عمله بغض النظر عن قيمته الفردية، ومايخص التطور الشكلى يمثل المظهر الخارجى البسيط فى مواجهة المظهر الخارجى المعقد للشكل العضوى، حيث نجد النحات عبد الرحمن (شنقل) وله طابعه الخاص من خلال اعماله. والتي تميزت ببساطة الأشكال واختزالها إلى أكثر عناصرها الأولية كما اولي اهتماما بالسطوح المصقولة. وهذا الإغراق في اللجوء إلى الصقل والملمس في النعومة حتى ليبدو في العمل في النهاية وكأنه صنع آلة، يوحي بأن هناك شكل نهائي مطلق يسعى الفنان دون كل للتوصل إليه من خلال عملية التقليص والصقل وهي وجهة نظر تشكل إحدى السمات الجمالية للنحت في القرن العشرين، وهذا ما يعني أن الأمر ليس مجرد إزالة أو تخلص من بعض المظاهر الزائدة ولكنها إيمان مسبق بالصورة النهائية البسيطة كهدف بحد ذاته يبعث التوصل إليه في نفس الفنان مقدارا من الراحة أكثر بكثير مما يبدو لنا، و لذلك فهو يصقل الأشكال ويهذبها ويحورها برؤية تجريدية مع احتفاظها بكل العلاقات المرتبطة بالموضوع الأصلي، اعطى حياة جديدة لابداع النحت بافصاحه عن المعاني المركبة للاشكال المجهولة وابتكاره لرموز متعددة حيث نجده من خلال مسيرتة الفنية برز اهتمامه بالفنون الافريقية و المنحوتات المروية خاصة واستطاع ان ينقل المعانى الشاعرية والرمزية وبساطة التعبير والانسيابية والنظر الي جوهرالاشياء وذلك مانجده في النحت الافريقي . حيث ظل يبحث عن الدلالات والإستعارات والتوريات الفلسفية.

## الفصل الرابع

## عرض البيانات ومناقشتها

الفنون الغربية دفعت فنانينا الى التأثير بمفاهيمها وإدراكاتها فى الفنون المتمثلة فى نظريات الإيهام والوهم والأشكال الغامضة والمبهمة التى تمثل المرحلة الحديثةمن مراحل التطور العالمى فى الفنون، وظلت هذه المفاهيم والإدراكات ملازمة لحياتنا وتقاليدنا الفنية الموروثة فى حضاراتنا الراهنة، وبعدها عن شعورنا الوجدانى وادراكنا الحسى، وهم غير مدركين أن مفاهيم الفن ورؤيته الفكرية تختلف من شعب ومن حضارة ومن فنان الى فنان آخر لانها تجدد هوية ذلك الشعب وطابع تلك الحضارة وشخصية الفنان وأصالته ولولا هذه الإختلافات لصارت الحياة الانسانية لتنوعاتها الفكرية المتعددة، ولابد أن ندرك لقتنا الخاصه، فإذا كانت لغة الشكل الأوربى هى اللغة السائدة فى مجريات الفن التشكيلى العالمى فلابد لنا من فاعلية هذه اللغة لعاداتنا وتقاليدنا وحياتنا الحاضرة، وهل باستطاعة الانسان السودانى ادراكها وهل يستطع الفنان بحسة الاوربى هذا محادثة الإنسان السودانى وتجسيد همومه، لابد لنا من إيجاد فن وثقافة تحقق رغبة الإنسان السودانى الذى يعيش هذه الظروف والتعبير عنا وعن تناقضها ومستقبلها فى الوقت نفسه، واننا نرى الإفراط فى ترويج الإحاسيس، حيث تنوعت الصياغات التشكيلية للنحت السودانى وأمتازت بالأصالة والبحث عن الأشكال المثالية ، فحاول كل فنان تبعاً لاتجاهه العام و أسلوبه الخاص أن يحقق هوية العمل الفنى المكتمل فى ذاته، مع تبنى كل إتجاه لقاموس محدد من الأشكال، أما عن الصياغات التشكيلية لفنانى فترة الدراسة، فقد كانت أكثر حرية رغم أنها تندرج تحت إتجاهات محددة، فتعددت فيها الرؤى الخاصة بصورة أكبر وتباينت فيها الصياغات التشكيلية للفنانين مع إنتماؤهم لإتجاه واحد.

على الرغم من ان لفن الافريقي كان بالنسبة للفن الاوربي عاملاً مساعد اً فى تغير المفاهيم الكلاسيكية السائدة واصبح الدمج بين النحت الافريقي والنحت المعاصر، حافزاً للتغير دون ان يدخل او يمس العملية نفسها فالتغير تم بفكر اوربى لا بفكر زنجى ولكن النحت الافريقي سبب للتغير فقط. فالفنان المعاصر الذى كان يتاثر بالفن الافريقي كان يعكس الجانب الجمالى فقط، وكان ارتباطهم بالفنون الافريقية لانهم وجدوها نافعة من داخل الانسان، نابعة لاشباع حاجاتة النفسية حيث تنوعت الحلول التشكيلية القائمة على تكامل الاحجام مع الفراغ دون اللجوء الى عالم المنظور التقليدى.

ونجد طرز الفنانين تجريبية متنوعة ومتعدد الجوانب ليس له صفه مظهرية ثابتة، وانما يتميز بالتجديد والطبيعة الإبتكارية، كما أنه يولد كل مره بالطريقة التى تتفق مع الفكرة الجديدة التى تؤثر على

مدلوله الفلسفى والفنى لصياغة أعماله الفنية، فكان الأثر واضح فى الشكل والمضمون. حيث زادت حرية الرؤية الإبداعية للفنان نحو تحقيق أفكارة الفنية للتشكيل بالخامات التقليدية بشكل فنى وجمالى بما يرتبط بفكر التجريب الى منطلقات فكرية وخيالية إبداعية، فهنالك من أعمال الفنانين المعاصرين مايقترب أشد القرب من الواقع، وان كان يخرج عن مجرد النقل والمحاكاة، فالنظرة الخاصة والشخصية الذاتية للفنانين هى التى تضع الإضافة الحديثة أو المعاصرة للعمل الفنى، كما إرتبطت التقنية أيضاً بنوع الإبداع المستحدث فى صياغة الخامات الجديدة، والفن الحديث الذى اثبت أن لكل إتجاه تقنياته، ولكل مدرسة لها طرقها واساليبها فى الإخراج بالإضافة الى طبيعة وخصائص كل خامة.

إن الفنون الجميلة الحديثة والمعاصرة هى الأعمال التى تحس بجمالها، وتلك التى تسعدنا بما فيها من معانٍ وأفكار وإكتشافات للعلاقات الجمالية الشكلية. وهناك وجهة نظر أخرى تنظر الى الفن الحديث من زاوية إحتوائه على عناصر التجديد والأضافة والطرافة.

فهنالك من أعمال الفنانين السودانيون مايقترب أشد القرب من الواقع، وإن كان يخرج دائماً عن مجرد النقل والمحاكاة، فالنظرة الخاصة والشخصية الذاتية للفنان هى التى تضع الإضافة الحديثة أو المعاصرة للعمل الفنى. سواء كان من العناصر الطبيعية أو الخيالية المستمدة من العقل الباطن واللامعقول، ويجمع هذا النوع بين الواقع والخيال فى لوحة واحدة. بعيد عن الواقع قريب من التجريد ويدف فيه إطلاق عنان خياله بدون أن يتقيد بالعقل الواعى.

ويتميز فن النحت الحديث فى السودان بشدة تنوعه وتعدد أساليبه لانه يعكس مافى الحياة المعاصرة من تعقد وتنوع وصراع، ولكن ليس كل ماينتجه الفنان الحديث قيماً وثميناً. لقد تاثر النحت المعاصر فى السودان بالإتجاهات الفنية الحديثة تاثيراً مباشراً وغير مباشر بكشفة عن القوانين والتنظيمات الشكلية التى تحكم اشكالة، واندمجت بداخل النحات المعاصر وخرجت نابعة من شخصيتة وتفكيره وابداعه، حيث نجد هنالك تأثيرات مباشرة فى عدة مواضيع مثل تجريد لشخصية إنسانية، كنماذج للمراة والطفل أو شخوص مستلقية، والأعمال التى تحتوى على فراغات داخلية مع ميوله الى السيريالية، والتركيز على مفهوم العائله وظهر جلياً بتصميمه مثل (الام والطفل )، والأشكال المستلقية، والأعمال التى تميل إلى الكتلة. فتكون فراغات بداخل الأشكال عقب التكور.

وكانت الأشكال الأكثر تجريداً يتخللها فراغات مباشرة عبر الجسد، وإستخدام الأشكال المقعرة و المحدبة بالتناوب، حيث استطاع كل فنان ان يخلق طابعه الخاص في تناول العمل الفني في النحت، من خلال

استخدم الفجوات والفراغات في أعماله لتاكيد البعد الثالث، مما يخلق إحساسًا بالحجم والكتلة، حيث نجد قدرته وبراعته فى إعطاء وإظهار الملمس المناسب والمعبر عن الطبيعة الفيزيولوجية لعناصر الموضوع الذى ألف منه تكوينه وعندما يتمكن النحات من إستخدام هذا العنصر (الملمس ) بما يحمله من دلالات تعبيرية وقيم ملمسية وصفات فنية وأستعارة الصفات التكوينية فى المواد الطبيعية، كالصفات الملمسية والبساطة والعفوية الشكلية بشكل جيد فإنه بذلك يسهل على المشاهد قراءة العمل وبالتالى تذوقه، والمحور الثانى يتمثل فى الدور الذى يقوم به عنصر الملمس مع باقى العناصر التشكيلية فى تحديد الإتجاه الفنى الذى يسلكه أو يتبعه الفنان.وتظهر لنا بعض الإنعكاسات فى بعض الأعمال من حيث الموضوع والشكل والمضمون وعناصر التكوين الفنى مثل. الأم والطفل لهنرى مور وتمثال الأمومة لعبده عثمان .

نجد النحات عبد الرحمن (شنقل) معظم أعماله ركز فيها على الأشكال المباشرة البسيطة جداً، ان ينقى ويصقل شكلاً مفردا ًالى درجة متناهية من الثراء وبهذا إكتسب عمله بغض النظر عن قيمته الفردية، ومايخص التطور الشكلى يمثل المظهر الخارجى البسيط فى مواجهة المظهر الخارجى المعقد للشكل العضوى، لقد قال برانكوزى وهو يعى فنه تماماً (البساطة ليست الهدف لكن المرء يصل الى البساطة على الرغم منه كلما اقترب من المعنى الحقيقى للأشياء). حيث نجد النحات عبد الرحمن (شنقل) وله طابعه الخاص من خلال اعماله. والتي تميزت ببساطة الأشكال واختزالها إلى أكثر عناصرها الأولية كما اولي اهتماما بالسطوح المصقولة حيث كان النحات برانكوزي يعتقد ان عملية الصقل ضرورة أساسية تستلزمها الأشكال المطلقة في حالة استخدام خامات معينة. وهذا الإغراق في اللجوء إلى

الصقل والملمس في النعومة حتى ليبدو في العمل في النهاية وكأنه صنع آلة، يوحي بأن هناك شكل نهائي مطلق يسعى الفنان دون كل للتوصل إليه من خلال عملية التقليص والصقل وهي وجهة نظر تشكل إحدى السمات الجمالية للنحت في القرن العشرين، وهذا ما يعني أن الأمر ليس مجرد إزالة أو تخلص من بعض المظاهر الزائدة ولكنها إيمان مسبق بالصورة النهائية البسيطة كهدف بحد ذاته يبعث التوصل إليه في نفس الفنان مقدارا من الراحة أكثر بكثير مما يبدو لنا، و لذلك فهو يصقل الأشكال ويهذبها ويحورها برؤية تجريدية مع احتفاظها بكل العلاقات المرتبطة بالموضوع الأصلي، اعطى حياة جديدة لابداع النحت بافصاحه عن المعاني المركبة للاشكال المجهولة وابتكاره لرموز متعددة حيث نجده من خلال مسيرتة الفنية برز اهتمامه بالفنون الافريقية و المنحوتات المروية خاصة واستطاع ان ينقل المعانى الشاعرية والرمزية وبساطة التعبير والانسيابيةوالنظر الي جوهرالاشياءوذلك مانجده في النحت الافريقي . حيث ظل يبحث عن الدلالات والإستعارات والتوريات الفلسفية فى الشكل والمضمون .

عبدالرحمن (شنقل) برانكوزى

عبدالرحمن (شنقل) برانكوزى

عبدالرحمن(شنقل) برانكوزى

## الفصل الخامس

## النتائج والتوصيات والمقترحات

### النتائج :

من خلال الوصف والتحليل الذى تم فى الفصل الثالث من خلال إجراءات الدراسة والمناقشة التى تمت فى الفصل الرابع من خلال مقارنة الأعمال العالمية والأعمال السودالنية خلصت الدراسة الى الأتى :

1. وجد الباحث أن الإتجاهات الفنية الحديثة للفن الأوربى أنعكست بشكل كبير على موضوع المعالجة النحتية فى النحت السودانى الحديث وذلك تبعاً لتعدد هذه الإتجاهات والمذاهب وبشكل لاتقل أهمية عن تأثر أى فن تشكيلى آخر بتلك المذاهب كفن التصوير وغيرة.
2. الإنعكاس البالغ والكبير فى تبلور وظهور إنعكاس الإتجاهات والمذاهب الفنية الأوربية الحديثة فى صياغة التكوين بكل عناصرة ومفرداته التشكيلية فى فن النحت السودانى.
3. أن العلاقات وإرتباطات فن النحت السودانى أقتصرت على الأساليب التقنية للمعالجة وظل ملمح النحت السودانى محتفظاً ومرتبطاً بأرثه التاريخى وثقافتة التاريخية.
4. للفن الأوروبي بَصمَات واضحة على الفن السودانى الذي أنتج في هذا العصر.

### التوصيات:

- دراسة وتحليل بعض أعمال الفنانين المعاصرين فى فن النحت لمعرفة أسلوب كل فنان وإتجاهه الفنى.
- تحديد جزء من منهج النحت لدراسة وتحليل أعمال بعض النحاتين المعاصرين الذين أسهموا فى مجال النحت الحديث فى السودان، وتأثرهم بالإتجاهات الفنية الحديثة.
- أدراج الإتجاهات الفنية الحديثة للفن فى العملية التعليمية بصورة موسعة لفتح أساليب جديدة ومتنوعة للتعبير.
- يوصى البحث بالأستفادة من المداخل والمتغيرات لتطور الأعمال النحتية.
- الأهتمام بدراسة فلسفة الفن الحديث وعلم الجمال لتلبية إحتياجات العصر.
- ضرورة الأهتمام بدراسة القيم الفنية والتشكيلية المجردة للوصول الى محك التجربة الجمالية.

## بحوث مقترحة:

- الأعمال الفنية للنحات عبد الرازق عبدالغفار (دراسة تحليلة ) .
- الخصائص الفنية لاساليب النحاتين السودانين .
- المنحوتات السودانية المعاصرة بين مفهومى الموروث والوافد والحداثة .
- الأثر الأسلوبى للنحت الغربى المعاصر على النحت فى السودان .

# المصادر والمراجع

# المراجع باللغة العربية


1. القرآن الكريم
2. إبراهيم مدكور (1993م)، **المعجم الوجيز**، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر، القاهرة.
3. إسماعيل شوقى (2001م)، **التصميم عناصره وأسسه**، القاهرة.
4. _____(2005م)، **التصميم عناصره واسسه فى الفن التشكيلى** ، دار النهضة العربية
5. _____ (1999م)، **الفن والتصميم**، دار الكتب المصرية، مصر، الطبعة الأولى .
6. أسامة عبدالرحمن النور (2006م) **دراسات فى تاريخ السودان القديم**، مركز عبدالكريم ميرغني ، امدرمان ، رقم الإيداع 2006/13762.
7. أمهز، د. محمود، (1981م)، **الفن التشكيلى المعاصر 1870-1970 التصوير**، دار المثلث، بيروت.
8. _____ (1996م)، **التيّارات الفنيّة المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى بيروت، لبنان.
9. ادوارد لوثى سميث (1997م)، **الحركات الفنية منذ 1945**، ترجمة أشرف توفيق عفيفى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.
10. أحمد حافظ رشدان وفتح الباب عبد الحليم (1970)، **التصميم فى الفن التشكيلى**، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
11. آمال حليم الصراف ( 2012م)، **مؤجز فى تاريخ الفن**، مكتبة المجتمع العربى للنشر والتوزيع الطبعة الرابعة ، وسط البلد ، عمان .
12. أبو صالح الألفى ( بدون تاريخ)، **المؤجز فى تاريخ الفن العام**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة، القاهرة .
13. أمبرتو باريكى (1969م)، **المثالون الأيطالون المعاصرون**، وزارة الثقافة، مصر .
14. أيمن سليمان مزاهرة، محمد على الصمادى، أشرف حمزه العمرى (2002م)، **التصميم أسس ومبادى** ، دار المستقبل للنشر والتوزيع،عمان، الأردن.
15. أرنست فيشر (1998)، **ضرورة الفن**، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر .

16. أدوارد لونى سميت (1996م )، **الحركات الفنية منذ 1945م**، ترجمة أشرف رفيق عفيفى، المجلس الأعلى للثقافة، مصر .
17. برنارد مايرز ( 1966م)، **الفنون الجميلة وكيف نتذوقها** ، ترجمة سعد المنصورى ومسعد القاضى، دار النهضة المصرية ، القاهرة .
18. ثروت عكاشة (1993م)، **فن النحت فى مصر القديمة وبلاد مابين النهرين** ، الدارالمصرية اللبنانية – الطبعة الأولى ، لبنان.
19. جوهانزابتن (1998م)، **التصميم والشكل** ، ترجمة صبرى محمد عبد الغنى، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر.
20. جوزيف مانيللى ،(1983م)، **التكوين فى الصورة السينمائية**، ترجمة هشام النحاس ،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
21. جيروم ستولنتز (1981 م )، **النقد الفنى**، دراسة جمالية وفلسفية ـ ترجمة فؤاد زكريا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت .
22. حمدى خميس ( 1975م )، **التذوق الفنى** ، المركز العربى للثقافة والعلوم ، بيروت.
23. دنيا احمد نفادى (2008م)، **فلسفة التجريد فى الفن الحديث ،** منشورات جامعة اكتوبر، الوكالة الليبية للترقيم الدولى الموحد للكتاب، دار الكتب الوطنية ، الطبعة الأولى، بنغازى، ليبيا.
24. رمضان الصباغ (1998م )، **التفسير الأخلاقى والإجتماعى للفن** ، دار الوفاء الأسكندرية، الطبعة الأولى، مصر.
25. روجيه غار ودي (1984)، **نظرات حول الإنسان** ، (ت سمير كرم ) دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت.
26. سناء خضر (2004م)، **مبادى فلسفة الفن** ، الإسكندرية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى .
27. سامية بشير دفع الله (2005م) **تاريخ مملكة كوش**، نبتهومروي، الخرطوم بحري، دار الأشقاء للطباعةوالنشر، 2005 الطبعة الأولى.
28. شيرين احسان شيرزاد (1985م)، **مبادئ فى الفن والعمارة** ، الدار العربية بغداد، المكتبة الوطنية ببغداد

29. شارلى بونية (1997م) **كرمة مملكة النوبة**، ترجمة بروفيسور أحمد محمد علي حاكم، إشراف، د. صلاح الدين محمد أحمد، الناشرون، بروفيسور شارلى بونيه والهيئة العامة للآثار السودانية الطابعون، شركة دار الخرطوم للطباعة والنشر والتوزيع 1997م.
30. صبحى الشارونى (1973م)، **مدارس ومذاهب الفن الحديث** ، الجزء الأول، الهئية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
31. صلاح عمر الصادق (2002م) **المرشد لآثار مملكة مروي** ، الناشر شركة المتوكل للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2002م.
32. عبد الفتاح رياض (1973م)، **التكوين فى الفنون التشكيلية** ، دار النهضة العربية ، القاهرة ،مصر.
33. عبد الفتاح الديدى (1985م)، **الإتجاهات المعاصرة فى الفلسفة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر.
34. عبد الرحمن المصرى – شوقى شوكينى ،(1999م)، **فن النحت** ، دار الأمل ، أربد، الأردن.
35. عبدالرحمن علي محمد وجولي اندرسون (2013م)، **متحف السودان القومي**، أنتاج الآثار للجميع ،لمتحف السودان القومي (2013م).
36. عبدالمنعم أحمد البشير (2006م)، **مدخل فى التذوق والنقد الفنى**، مكتبة الخبتى الثقافية.
37. عصام عبدالله (1999م )، **الجذور النتشوية لما بعد الحداثة** ،مجلة الفلسفة والعصر، لعدد الأول المجلس الأعلى للثقافة، أكتوبر ،مصر.
38. فداء حسين أبودبسه، خلود بدرغيث (2012م )، **التصميم أسس ومبادى** ، دار الإعصار العلمى للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ،عمان .
39. فاسيلى كاندنسكى (1994م)، **الروحانية فى الفن**، ترجمة فهمى بدوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر .
40. عفيفى البهنسى (2003م) ، **تاريخ الفن والعمارة**، دار الشرق الأوسط للطباعة والنشر والتوزيع .
41. _____ (1997م)، **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن**، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى ، دمشق .
42. مصطفى عبدالحميد كاب الرفيق (2013م)، **الفنون التشكيلية فى حضارات السودان القديم، الهيئة القومية** للطباعة والنشر، الخرطوم .
43. محمود البسيونى (1990م)، **أسرار الفن التشكيلي** ، عالم الكتب، القاهرة.

44.محمد سعد حسان – خلود بدر غيث – م. معتصم عزمى الكرابلية،(2005م)، **مقدمة فى علم الجمال** ، مكتبة المجتمع العربى، الطبعة الأولى، عمان، الأردن.
45.محمد عزيز نظمى سالم (1984م)، **القيم الجمالية**، دار المعارف، القاهرة، مصر .
46.محمد على أبوريان (1977م)، **فلسفة الجمال**، دار الجامعات المصرية بالأسكندرية ،مصر
47.محسن عطيه (2011م )، **إتجاهات فى الفن الحديث والمعاصر**، عالم الكتب، 38 شارع عبد الخالق ثروت بالقاهرة .
48.محمد جلال (1998م)، **فن الحديث وكيف نتذوقه**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.
49.مارجريت روز (1994م)، **مابعد الحداثة**، ترجمة أحمد الشامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر .
50.محمود النبوى الشال – محمد حلمى شاكر – زينب محمد على ( بدون تاريخ)، **التذوق وتاريخ الفن** ، دار العالم العربى للطباعة.
51.مختار العطار (1991م)، **الفن والحداثة بين الأمس واليوم**،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
52.نهاد صليحه (1997م)، **التيارات المسرحية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
53.نك كاى (1999م)، **مابعد الحداثة والفنون الأدائية**، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
54.هربرت ريد (1998م)، **معنى الفن**، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
55._____ (1994م )، **النحت الحديث**، ترجمة فخرى خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان.
56._____ (1975م)، **الفن والمجتمع** ، ترجمة فارس مترى ظاهر، دار القلم، بيروت ، لبنان.
57._____ (1981م)، **الفن اليوم**، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده، دار المعارف، القاهرة.

## المجلات والدوريات :

1. خضر آدم عيسى (1999م) ((**من موروثات الماضي في سودان اليوم**)) ، مجلة محاور، العدد الثاني ، تصدر عن مركز عمر بشير للدراسات السودانية ، جامعة امدرمان الأهلية فبراير 1999م.
2. سليمان يحيى محمد (2001م )، ((**الفنان التشكيلى الأفريقى من المحلية الى العالمية فى آفاق الأصالة والتغريب**))، كتابات سودانية، العدد السابع عشر، سبتمبر.

3. د.محمد عبدالرحمن حسن (2017م)،(( **التذوق والنقد الفنى))**، جامعة السودان، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، مذكرة الفصل الدراسى الخامس .
4. يوسف فضل، المقال ( 1979م)، ((**مجلة الخرطوم))**، عدد يوليو، عن الأمين محمد الحاج.

## الرسائل الجامعية :

1. أدريس عبدالله البنا ( 1996م)،(( **الحركة التشكيلية الحديثة فى السودان))**، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة الخرطوم.
2. محمود بشن دى قاسم (1997م)، ((**دور الدراسات التقنية فى تحقيق المفاهيم الفنية فى النحت الحديث** ))، رسالة ماجستيرمقدمة الى جامعة حلوان،التربية الفنية.
3. محمد اسحق قطب (1994م)، ((**المفهوم الجمالى لتناول الخامة فى النحت الحديث))**، رسالة دكتوراه مقدمة الى جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، القاهرة.
4. عبد الرحمن عبدالله حسن أحمد،(2002م)، ((**النحت فى السودان القديم ( الفترة 10000ق.م - 50ق.م )**، رسالة ماجستير مقدمة الى جامعة السودان، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية .
5. طارق عابدين إبراهيم (2006م )، ((**مرتجيات الألوان فى تنمية كفايات التذوق الجمالى على تجربة طلاب التلوين))**، رسالة دكتوراة مقدمة الى جامعة السودان للعلوم والتكنواوجيا، كلية التربية، قسم التربية الفنية.
6. فتح الرحمن الزبير رحمة الله (2010م)(( **فن النحت الجنائزي في مملكة مروي))**، رسالة ماجستير، إشراف بروفيسور. عبده عثمان عطاالفضيل، كلية الدراسات العاليا، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا (بحث ماجستير غير منشور) 2010م.
7. عفاف عوض الكريم على عمر (2006م)، ((**النحت فى منطقة الخرطوم فى الفترة (1956م – 2006م** )، رسالة ماجستير، مقدمة الى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم النحت.
8. عائشة عواد حسن (2003م)، ((**الإتجاهات الفنية المعاصرة لبناء الأبيض والأسود لتصميم أقمشة المعلقات المطبوعة))**، رسالة دكتوراة مقدمة الى جامعة حلوان، كلية الفنون التطبيقية.

**المقابلات :**


1. محمد عبد الرحمن (2016م)، يناير، جامعة السودان، كلية الفنون، قسم النحت.
2. عبد الرحمن عبد الله حسن (2016م)، يناير، جامعة السودان، كلية الفنون، قسم النحت.
3. مصطفى عبده (2017م)، يونيو، جامعة السودان، كلية الفنون، قسم النحت .


# المراجع باللغة الإنجليزية


1. Adams . Nubia Corrodor to Africa (1977m).Allen Lane prince tan University press London , (1977m).
2. ، 363ص ، الجزء 2 ، تاريخ الفنون التشكيلية العربية )Introduction to the Contem porary Art in Arab land
3. Bosner , (1959m). Dictionaries dele civilization Egypt ienre , Paris . 1959. P 267 (1962m).
4. Sam Hunter and John Jacobus:Modern Art Harry - N-AbramsK, publishers, New York, 1985,p. 153
5. Henry Rankin -1967- P.72
6. Nikos Stangos co- 1981-p.11.
7. William Tuker -1995-p.59-60
8. Sam Hunter and John Jacobus-1985.p.152
9. Sccven A, Nash:New York. 1979.p.424.
10. (Peter Selz : Op. Cit,p.340)
11. Sam Hunter and John Jacobus:Modern Art Harry - N-AbramsK, publishers, New York, 1985,p. 153 .
12. Shinnie , (1967) . Meroe Acivilization of the Sudan , The mesand Hudson , London (1967m).
13. Edward Iucie –smith:op,cit,p.79
14. Dawes, Robyn. 1980. "Social Dilemmas." Annual Review of Psychology .

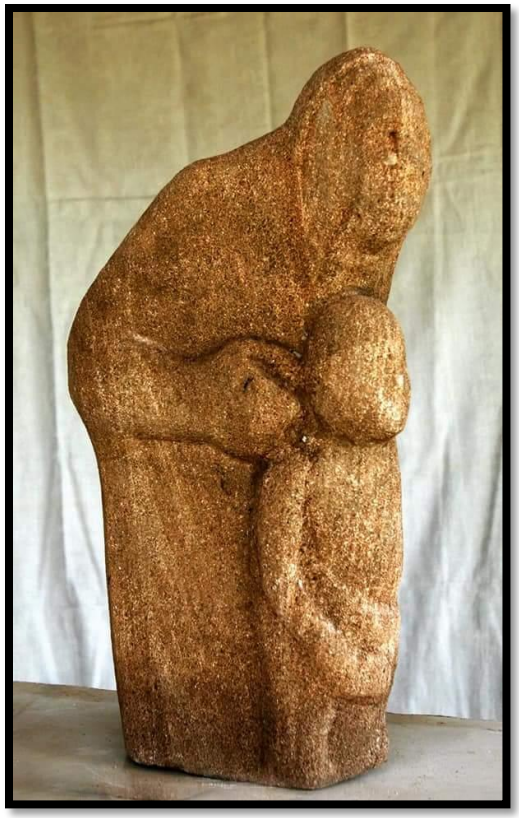
15. Harrison, C & Wood (Eds.) (1993). Art in Theory 1900-1990, Oxford: Blackwell
16. Russman (1974m) The prepresentation the king XXXV th dynasty , foundation. Egyptologi queene , Elisabeth and the Brooklyn museum bruyelles,( 1974m).
17. Hintz (1962m) inshriftendes lowentem els von musawwrates sufra , akademie uerlag berlin 1962..
18. Herbert Read : Modem Sculpture ,Thames and Hudson , Londos ,1994. P137.
19. Linda Nochlin and others : The Hirshhom Museum & Sculpture garden , Harry N. Abrams : Publishers.
20. A . M .Hammacher: op. cit, p. 108.
21. William Tucker :op, cit. p61
22.. H. Amason : History of moderm Art , Harry N . Abrams , pablich . ers . New York , 1970 .p.186.
23. Peter selz : Art inour Times , Thames and Hudson London . 1998. P . 184 .

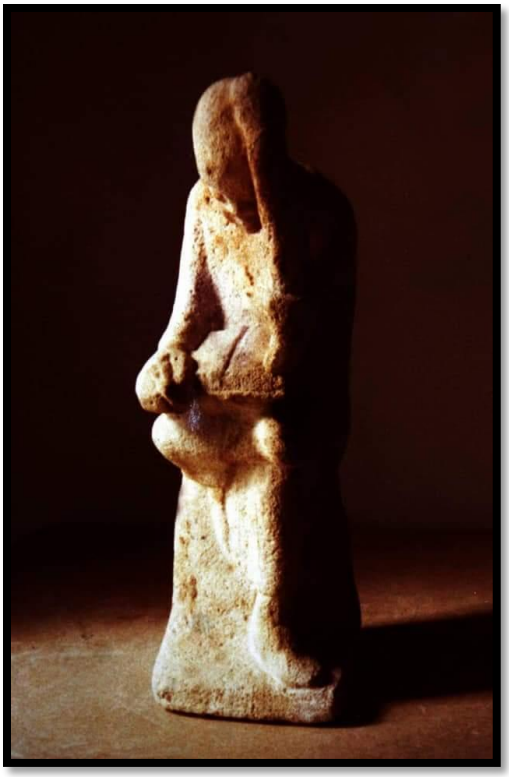
**الشبكة الإلكترونية :(الأنترنت ):**

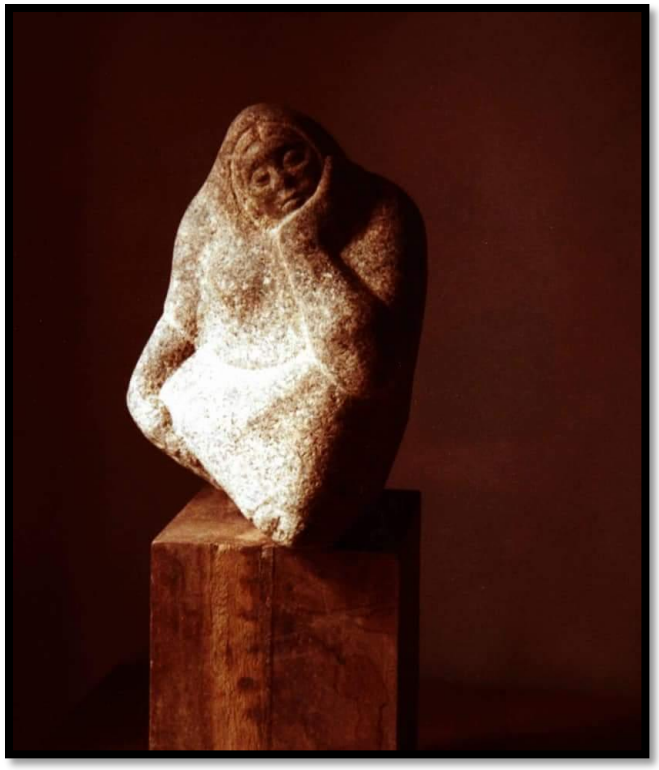
1. http://www.accessart.org.uk/whatissculpture/whatissculpture.htm#lady-10 .(19:18 ،2006-12
2. http://ac pc.casanet.net.ma/bca/downloads/majalla/47/docs/275.doc
3. http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9233&sid=cb8f5dc5cd5604f55d64ccb43d667e9312:26 2016 ،09 الاربعاء نوفمبر :
4. http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=4401&sid=30ea867109de42655b0e792daaec9634

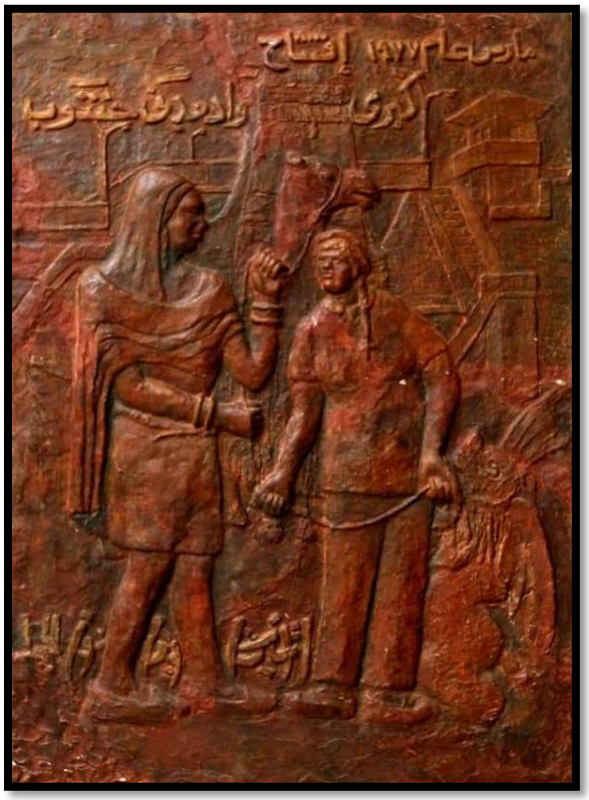
# الصور والأشكال

**أعمال النحات عبد الرازق عبد الغفار :المصدر: أرشيف الفنان عبد الرازق عبد الغفار**









**أعمال النحات عبد الله جباره :المصدر:أعماله تحكي سيرته ( خالد حسن عثمان سيد احمد )**

الفراغ والكتلة

الوحدة

النصب التزكارية

التكنولوجيا

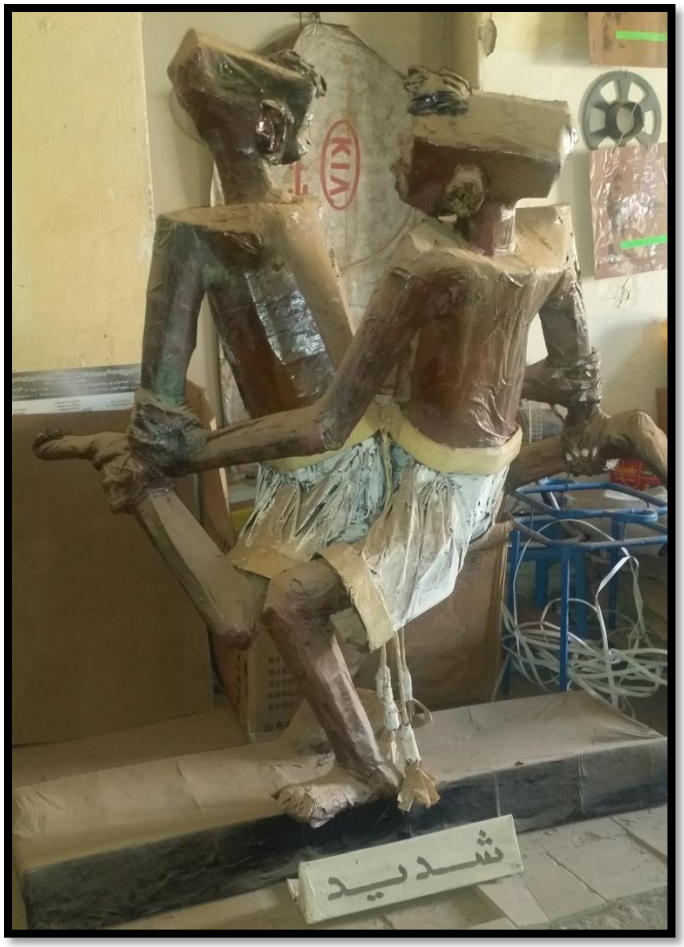
**أعمال النحات صديق البلوم :المصدر: تصوير الدارس**

الحبوبه

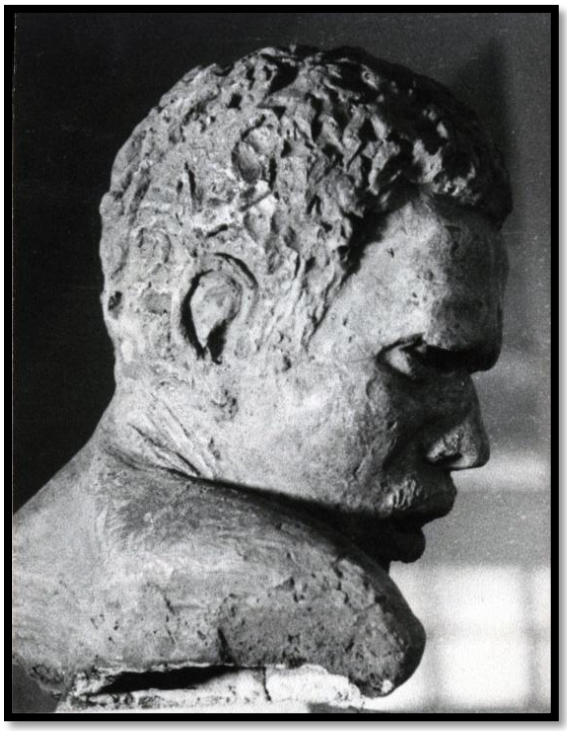
القصاص

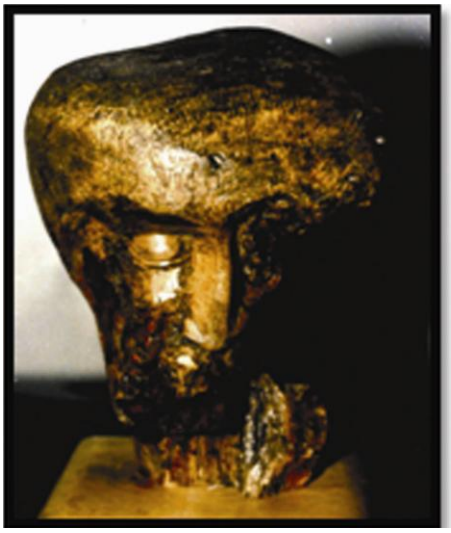
خيال عيال

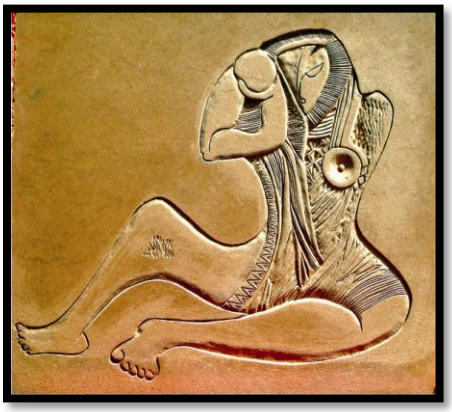
نحن قبيل شن قلنا

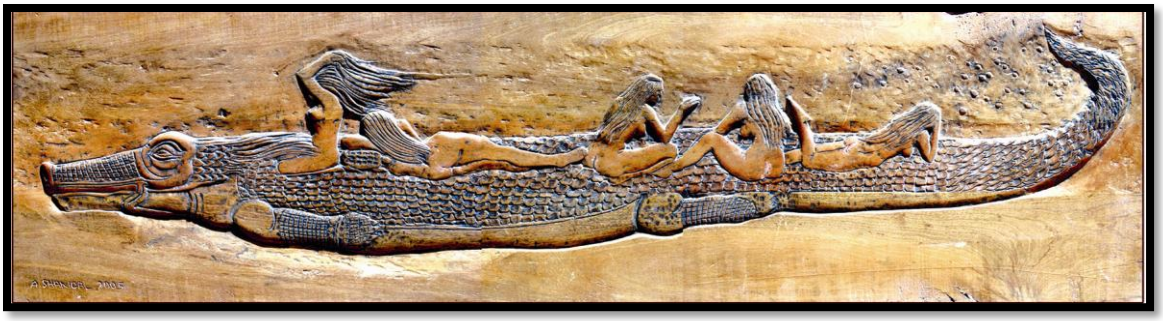

شديد

**أعمال النحات عبد الرحمن حسن (شنقل) المصدر: أرشيف الفنان عبد الرحمن حسن**









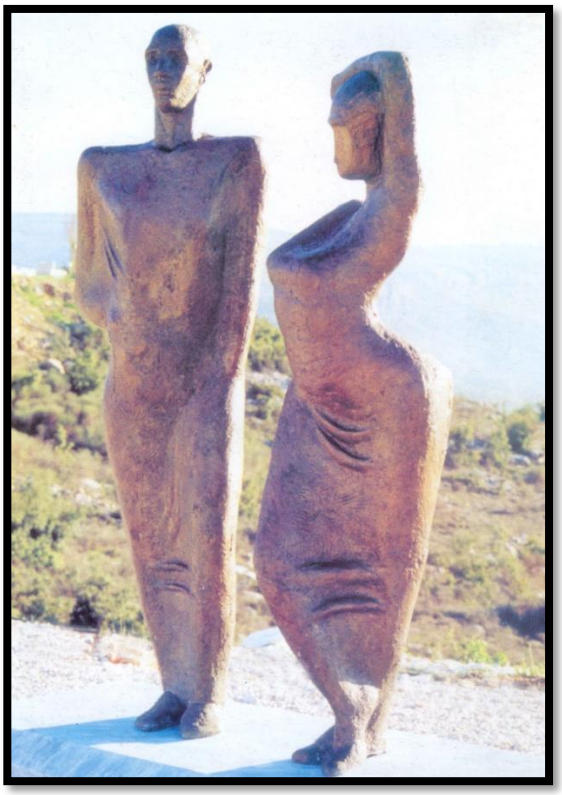
**أعمال النحات عبده عثمان عطا الفضيل: المصدر: أرشيف الفنان عبده عثمان عثمان عطا الفضيل**

تمثالين للأمومة

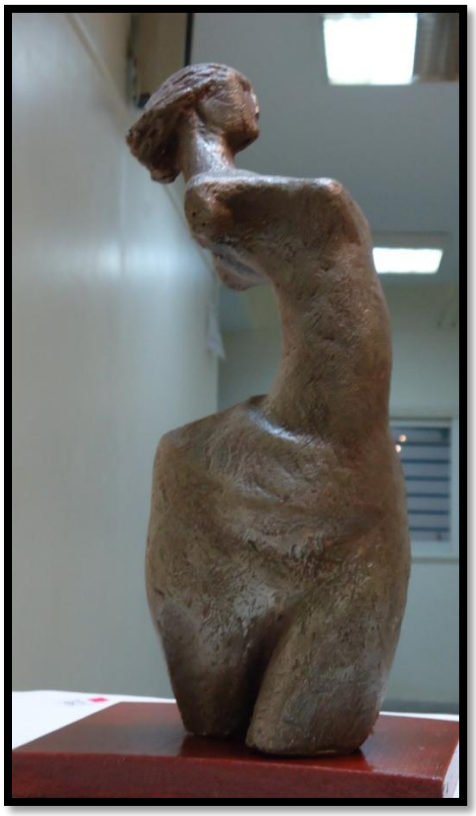
الحجم الطبيعى

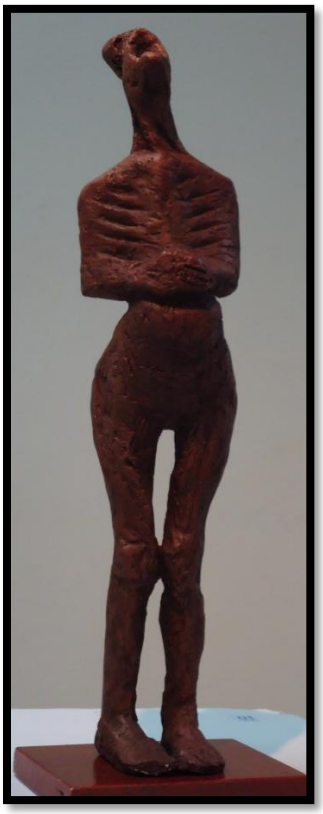
ايقاع..

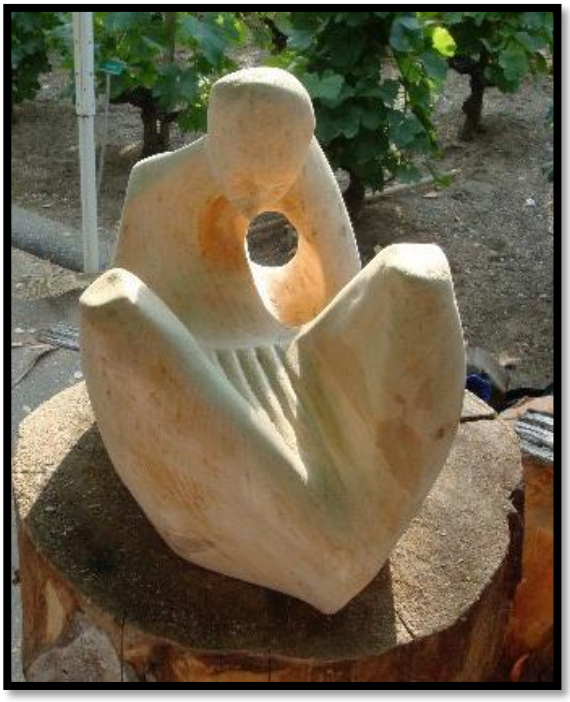
قياسات 7X12X25 سم برونز بارد



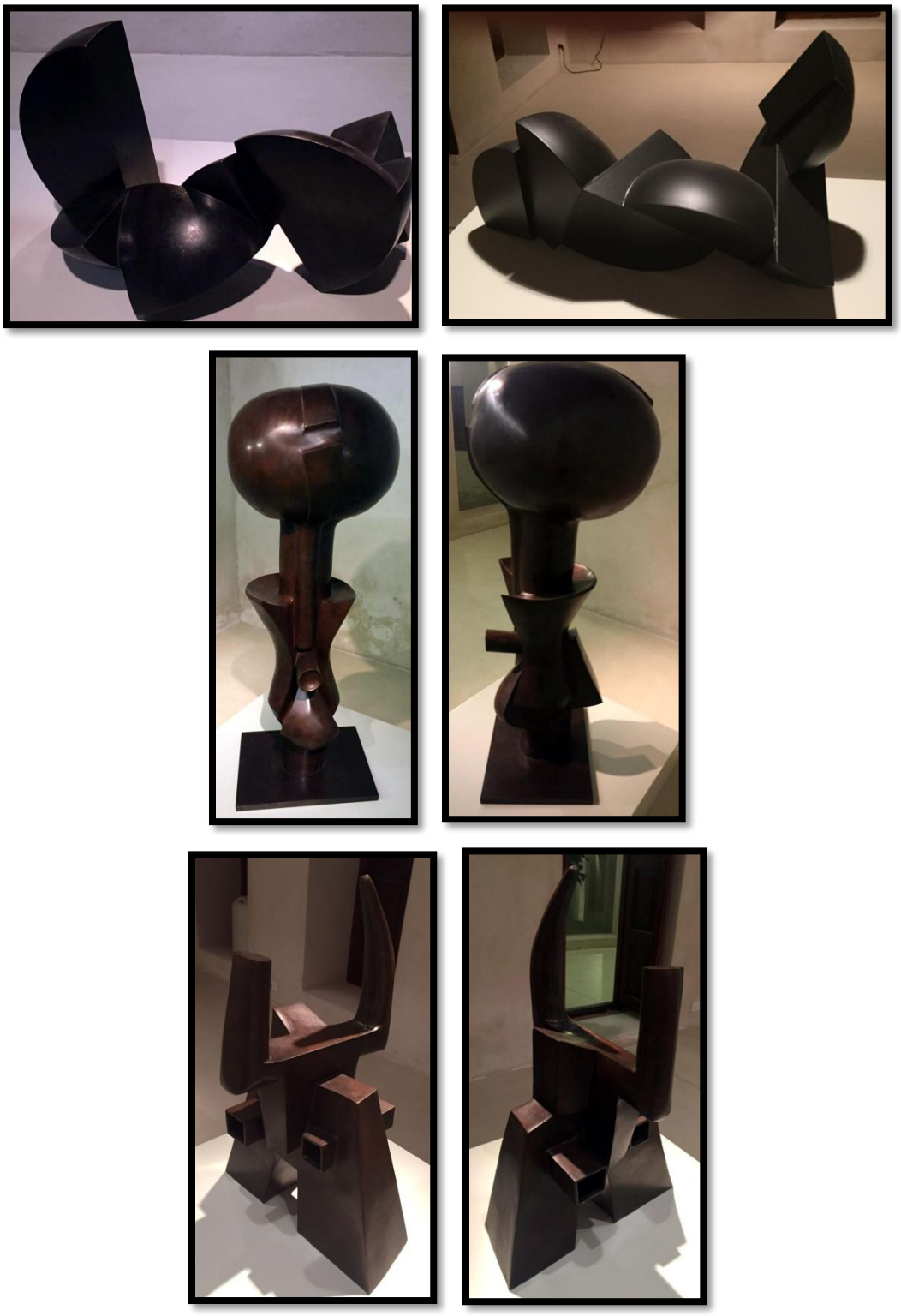
الام العاملة في دارفور .....ما كان وما سيكون
نفذ بالبرونز في لندن 1981 بارتفاع 45 سنتمترا
ونفذ بالحديقة الدولية بمدينة جنق جونق بالصين
بارتفاع مترين ونصف من البرونز 2004

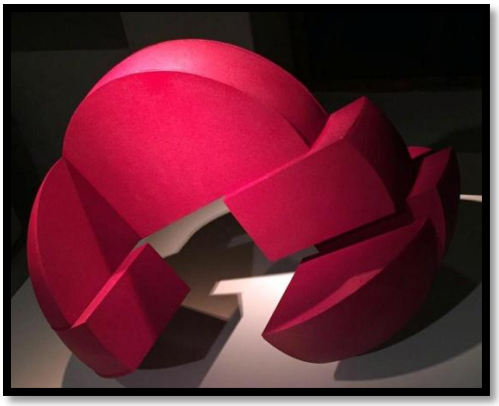






**أعمال النحات عامر إبراهيم نور: المصدر: معرض مؤسسة الشارقة (معرض بيت السركال)**





**النحات أحمد حامد العربى : المصدر: أرشيف الفنان احمد حامد العربى**