

الفصل الأول

الإطار العام

المقدمة والخطة والدراسات السابقة

- المقدمة
- خطة الدراسة
- مشكلة الدراسة
- أهمية الدراسة
- أهداف الدراسة
- فرضيات الدراسة
- منهج الدراسة
- أدوات الدراسة
- حدود الدراسة
- الدراسات السابقة
- مصطلحات الدراسة

المقدمة :

قال تعالي (لقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين) سورة المؤمنین الآیة (12) ، فقد لازم إنتاج الخزف الإنسان طوال مسيرته الحياتية رغم التطور واختلاف الاحتياجات إلا إن الخزف مازال هو الشي الملاصق لحياه الإنسان ، والسر الكامن في هذا الارتباط هو إن الإنسان خلق من طين والخزف مادته الأساسية الطين فهذا الارتباط المادي المعنوي جعل الخزف من الفنون الهامة في حياة الإنسان حتى يومنا هذا .

حضارات السودان القديمة تشهد جميعها إن صناعة الخزف في السودان ، من أقدم الحرف التي مارسها الإنسان السوداني في الماضي ، فقد كان الخزف في هذه الحضارات ، ينتج بمهارات عالية في التشكيل ، ثم ارتقاء معها فنواً إبداعاً .

لقد كان هدف الخزاف في الماضي هو كفاءة الأنية بالنسبة للوظيفة ، لذا فقد ربط لفظ (الخزف) بأشكال الأواني ، وارتبط الإبداع في هذا المجال ، بمدى قدرة الفنان الخزاف على التنوع في أشكال تلك الأواني ، ومازال هذا المفهوم سائداً عند بعض الناس حتى اليوم ، ويعزز تصنيف الخزف من فنون التطبيقية ، شأنه في ذلك شأن أي حرفة ، بينما يعد النحت والتصوير من الفنون الجميلة .

فقد احتل فن الخزف في العالم الآن مساحة واسعة ، يطبع فيها الفنانون الخزافون بصماتهم الخاصة في إنتاج خزف فني مميز يتخلله انعكاس فكري ، وفلسفي للبيئة ، والتراث ، والهوية من خلال مفهوم الشكل وتقنيات التنفيذ واللون ، وقد حاول بعض الخزافين العرب والأجانب المعاصرون الخروج بالخزف من مفهومه القديم (النفعية والتجميل) إلي حيز التعبير الفني ، غير أن ثلاثية الأبعاد في الشكل الخزفي ، أدت إلي وجود خلط بين الأشكال الخزفية والأشكال النحتية ، فأثار ذلك عدة تساؤلات حول هوية الخزف الفني ، ودوره التعبيري في الفن التشكيلي الحديث والمعاصر .

الخزاف السوداني كغيره من الفنانين السودانيين يعبر عن فنه بإحساس صادق من خلال تطويع مادة الخزف ، إلي أفكار ودلالات يستقري بها المتلقي فن الخزف ، غير إن المتأمل في واقع فن الخزف في الساحة التشكيلية السودانية اليوم ، يلاحظ قلة الإنتاج ، ومحدودية الخزافين الذين يمارسون التشكيل من خلال فن الخزف ، بالرغم من حيوية هذا الفن وثرائه في السودان ،

رغم ذلك نجد إن بعض الخزافين السودانيين المعاصرين ، أمثال (الأستاذ. صالح الذاكي صالح والأستاذ.تاور آدم كوكو) وغيرهم، قد أرسوا أساليبهم الخاصة في التعامل مع مفردات هذا الفن ، وكان لهم الأثر الواضح ، في مسيرة فن الخزف في السودان ، فمن الضروري وضع إنجازاتهم الفنية ، قيد الدراسة ، والتحليل ، من أجل البحث عن حلول بصرية وفكرية وتعبيرية جديدة ، لشكل التجربة الخزفية السودانية المعاصرة .

خطة الدراسة :

1. مشكلة الدراسة :

فن الخزف في السودان من الفنون القديمة ، إلا إن هذا الفن لم يجد الاهتمام والدراسة في جانب الاتجاهات الفنية المستحدثة ، لذلك فإن هذه الدراسة تركز علي الآتي :

1.1 . يلاحظ أن فن الخزف في السودان ظل متطوراً حتى اليوم في التعبير عن مفاهيم عصره القديم مفهومه القديم المرتبط بالنفعية والجمال .

2.1 . رصدت اتجاهات جديدة مستحدثة في الخزف السوداني في مجالاته المتصلة بالتعبير الفني من خلال قيم التشكيل المعروفة .

2. أهمية الدراسة :

تكمن أهمية هذه الدراسة في ما يلي :

1-2 . المساهمة في إشباع حاجة الساحة التشكيلية السودانية إلي خزف فني متطور، وذو أهداف تعبيرية فنية جمالية واضحة .

2. 2 . تقديم عرض للتطور الفكري ، والتقني في مجال إنتاج الخزف الفني عالمياً ، للاستفادة منه في تطوير فن الخزف السوداني .

2-3 . عرض وتحليل بعض الإنجازات الفنية لبعض الخزافين السودانيين المعاصرين .

2-4 . المساهمة في الجهود المبذولة لتقليص الهوة بين الصورة البصرية التقليدية لقطعة الخزف ، والرؤية الحاضرة لفن خزف تخطي جمود الصنعة إلي رحاب التعبير الفني .

3. أهداف الدراسة :

- 13 . فتح أفاق جديدة لمفهوم تشكيلي خزفي سوداني حديث .
- 2,3 . الكشف عن السمات التعبيرية والفنية في أعمال الخزافين السودانيين المعاصرين .
- 33 . البحث عن أسباب قلة الإنتاج التشكيلي الخزفي في السودان .
- 43 . إلي جانب مفهوم الوظيفة النفعية للخزف السوداني التي أضلع بها فترات زمنية طويلة ، تسعى الدراسة نحو إرساء مفهوم وقواعد موازية تهدف إلي إنتاج أشكال أكثر جرأة وتعبيرية .
- 5-4 . الاطلاع علي بعض تجارب الخزافين في العالم في إنتاج الخزف الفني التعبيري للمقارنة مع ما أنتجه الخزافين السودانيين .

4. فرضيات الدراسة :

- 1-4 . القيم الجمالية والتعبيرية في بعض أعمال الخزافين السودانيين تقود إلي مداخل جديدة تفيد عملية إنتاج خزف فني معاصر .
- 2-4 . الاتجاهات الفنية الحديثة في الخزف العالمي المعاصر تسهم في إثراء حركة التعبير الخزفي في السودان .
- 3-4 . سمات هذه الاتجاهات الإبداعية الحديثة تسهم في استحداث تقنيات فنية جديدة يمكن التعبير من خلالها .

5 . منهج الدراسة :

- تعتمد هذه الدراسة لتحقيق أهدافها علي المحاور التالية :
- 15 . يتبع الدارس المنهج الوصفي والمقارن في جمع البيانات عن عينات الدراسة.
 - 2-5 . يركز الدارس على التحليل الوصفي (المرحلة الرئيسية لفهم العمل الفني ، حيث يعتمد هذا التحليل على معرفة ووصف وإدراك العناصر المرئية التي تكون العمل الفني) في دراسة بعض أعمال الخزف الفني السوداني المعاصر تستهدف فيه القيم الفنية والتعبيرية والجمالية وتقنيات التنفيذ .

6 . أدوات الدراسة :

16 . المقابلات الشخصية والزيارات الميدانية .

26 . الكتب والدوريات والدراسات .

36 . استمارة الاستبيان .

8 . حدود الدراسة :

اقتصار الدراسة علي الحدود التالية :

1.7 . المكانية ولاية الخرطوم .

2.7 . الزمنية الخزف الفني السوداني المنتج في الفترة من 2000م إلي 2017م

الدراسات السابقة :

تمهيد .

أطلع الدارس على مجموعة من الدراسات المتوفرة لديه فوجد منها ما يقترب من أهداف دراسته في الجوانب المعرفية والفكرية والتطبيقية في تناول الأساليب الفنية والعوامل المؤثرة في تشكيل الخزف ومدى إسهامها في تحقيق الأبعاد الجمالية والتعبيرية في فن الخزف المعاصر منها التالي :-

1 / (بتم ارية الرمز التشكيلي في السودان بين الموروث والحدثة)

دراسة دكتوراه / راحيل كمال الدين حسن صالح العريفي ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، 2017م .

الدراسة سعت إلى تطبيق مفهوم الخطاب الرمزي البصري علي الموروثات الشعبية والتي تتعلق بالفكر الجمعي والشعبي ، تناولت الدراسة الرمز البصري مع بيان الرموز المستمرة في الخطابات البصرية ، كما حاولت كشف عن الرمز من خلال تتبع حركته وآليته عبر فضاء الخطابات المختلفة ، وهو ما يدعم الدراسة الحالية ، كما تناولت لدراسة السابقة مفهوم اللون والقيم الجمالية والدلالية له ، وقد اتبعت الدراسة المنهج التحليلي المقارن .

استفادت الدراسة الحالية من السابقة في دعم الإطار النظري والتعرف علي أهم المفاهيم التشكيلية المعاصرة التي أثرت في إدراك وتأويل الرموز .

اختلفت الدراسة الحالية عن السابقة حيث أنها ركزت على الجوانب العملية في تقنيات تشكيل الخزف وإمكانيتها في إظهار القيم التعبيرية ، والكشف عن المفاهيم التشكيلية المعاصرة من خلال الطلاءات الزجاجية والبطانات والألوان وأثرها جمالياً وتعبيرياً .

2/ (دور ووظيفة الفخار والخزفيات في السودان)

دراسة دكتوراه / تاور آدم كوكو ألياس ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، 2013م .
اهتمت هذه الدراسة بجماليات الخزف والفخار ومساهمتها في مجالات الديكور والعمارة ، كما دعت إلى التركيز على تطوير تقنيات إنتاج الخزف في السودان لتواكب المطروح عالمياً ، كما اهتمت بضرورة نشر الوعي الجمالي للمنتج الخزفي المحلي واستدراج المتلقي السوداني لإدراك هذا الجمال ، وقد ركزت على فكرة النفعية والوظيفة للآنية الخزفية .
لقد استفادة الدراسة الحالية من السابقة إدراك تاريخ الخزف في السودان قديماً وحديثاً ، والتتبع التاريخي لاستخدامات الخزف وارتباطه بالتراث الحضاري القديم في السودان ومعرفة تقنيات إنتاج الخزف الإستخدامي والنفعي وتجميلي وعلى مكونات وأنواع المنجز الخزفي والعوامل التي ساعدت في تكوينه .

أختلفت الدراسة الحالية عن السابقة في اهتمامها بالخزف التعبيري ودعت إلي الخروج به من دائرة النفعية والاستخدام والبحث عن منظور بصري جديد للخزف يحمل دلالات تشكيلية من خلال الكتلة واللون والملمس ، والبحث عن أفكار جديدة نحو الابتكار في مجال تشكيل الخزف وإحداث ثورة في المفاهيم التشكيلية الخزفية في السودان لما كانت عليه في السابق .

3/ (مداخل التجريب ودورها في إثراء القيم التعبيرية في الخزف النحتي)

دراسة دكتوراه / سمر عبد العاطي أحمد ، جامعة القاهرة ، 2007م .
الدراسة أهتمت بالتعرف على الخامات الخزفية وأساسيات التشكيل والخامات المضافة والتوليف وإمكانيتها التشكيلية التي تنثري تشكيل النحت الخزفي .

استفادت الدراسة الحالية من السابقة في التعرف على مفهوم التجريب والتوليف كأحد المفاهيم التشكيلية المعاصرة في تحقيق القيم التعبيرية واختلفت عنها في أن الدراسة السابقة أهتمت بالاتجاه اللاتمثلي بغرض الوقوف على الأسس التعبيرية التي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم الفنية ، وانفتحت معها على أهمية القيم اللونية ودرها التعبيري في المنجزات الثلاثية الأبعاد .

14 / (القيم الجمالية والتعبيرية في النحت البارز والغائر في حضارتي كرمة ومروي)

دراسة دكتوراه / عفاف عوض الكريم عمر ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، 2014م
هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على المفاهيم والمضامين الفلسفية والتعبيرية والدلالات الفنية للنحت البارز والغائر في الحضارات السودانية ، وقد أهتمت بتاريخ حضارة مملكة كرمة ودراسة فنية عن مملكة مروي ، وقد استخدمت المنهج الوصفي التحليلي ، استفادت الدراسة الحالية من تعاريف مفهوم النحت السرد التاريخي لفنون النحت في الحضارات السودانية القديمة الدراسة الحالية تختلف عن السابقة في تحليل أعمال الخزافين السودانيين المعاصرين ، كما واهتمت بأساليب تشكيل الخزف وإبراز الجانب التعبيري فيه .

15 / (استحداث جداريات خزفية معاصرة مستمدة من التراث السعودي والإفادة منها

في مجال الخزف)

دراسة دكتوراه / منال صالح ، جامعة الملك عبد العزيز ، 2010م .

الدراسة استعرضت كيفية استحداث جداريات خزفية معاصرة من خلال الاستفادة من التراث السعودي والمتغيرات الفنية العالمية في مفهوم الخزف ، وقد عرضت الدراسة أهم المبادي الهامة للحركات الفنية في العصر الحديث ، كما استخلصت الدراسة سمات ووظائف الجداريات الخزفية بالتركيز على تقنيات التشكيل .

أن أبرز نتائج هذه الدراسة أن دراسة التراث تساعد على استحداث رؤية تشكيلية معاصرة تساعد في ابتكار جداريات خزفية ثقافية ، ويرجع ذلك إلى زيادته استيعاب وإدراك القيم الجمالية للتراث السعودي .

لقد استفادت الدراسة الحالية من الدراسة السابقة تحليل واستعراض أهم المفاهيم والمتغيرات التي أثرت في تشكيل الخزف المعاصر ، وتختلف الدراسة الحالية عن السابقة في تحليل العديد من الأعمال الخزفية والاهتمام بالأبعاد الفلسفية والتعبيرية وتقنيات وطرق تشكيل الخزف .

16 / (إثراء أسطح الأشكال الخزفية باستخدام تقنيات تجميع الطلاء الزجاجي في

ضوء الاتجاهات الفنية المعاصرة)

دراسة دكتوراه / أحمد الدراني ، جامعة حلوان ، 2007م .

فقد تناولت هذه الدراسة مفهوم الجمال ومفهوم القيم التشكيلية والتعبيرية ومفهوم الخامة ومن أبرز نتائجها أن الأكاسيد المعدنية والصبغات الخزفية المضافة على الطلاء الزجاجي المتجمع غيرت من المظهر السطحي للمنتج الخزفي وأكسبته ألوان متعددة أثرت القيم الجمالية والتعبيرية فيه .

استفادت الدراسة الحالية من هذه الدراسة في توضيح بعض المفاهيم كالقيم التعبيرية ودرها في إثراء الشكل الخزفي وتأثيرات ألون كضرورة جمالية في الخزف المعاصر .
أن الدراسة الحالية تختلف عن السابقة حيث أسهبت هذه الدراسة في تناول الطلاءات الزجاجية وموادها الأولية وتراكيبها وصيغها الكيميائية ، في حين اهتمت الدراسة الحالية بالشكل الخزفي المعاصر وتحليل الأعمال الخزفية وأبعاده الفلسفية ودور الحركات الفنية وأثرها في الفكر التشكيلي الخزفي .

17 / (النحت في مملكة مروي التأثير والتأثر)

دراسة دكتوراه / عبد الرحمن عبد الله أحمد ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، 2012م
هدفت هذه الدراسة إلى تحليل أعمال النحت في مملكة مروي ، واهتمت بتعريف بعض المفاهيم والمصطلحات الأساسية في مجال الفن والتصميم والنحت ، كما اهتمت بتاريخ السودان في الفترات التي سبقت الحضارة المروية وتاريخ مروي باستفاضة في المجال الذي له أثر واضح على الفنون التشكيلية .

لقد استفادت الدراسة الحالية من السرد التاريخي لحضارة مروي وتعريف بعض المصطلحات التشكيلية ، الدراسة الحالية تختلف عن السابقة بأنها أهتمت بالجانب التعبيري في الخزف المعاصر وتقنيات وأساليب تشكيله وتوظيفها في الجانب الرمزي والدلالي .

18 / (مقومات الخزف السوداني للإنتاج الصناعي في منطقة سلوه)

دراسة ماجستير / حسن إدريس موسى ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 2011م .

لقد هدفت هذه الدراسة إلى التعرف علي طين الكاؤولين في منطقة (سلوه) ، و إثبات صلاحيته لإنتاج الخزف الصناعي في السودان وذلك من خلال معرفة تكوينه الكيميائي خصائصه الفيزيائية .

استفادت الدراسة الحالية من السابقة في التعرف على خامات الطين والعناصر المكونة له والخصائص الفيزيائية والكيميائية .

أن الدراسة الحالية اختلفت عن السابقة في تناول الرؤية الفنية وأثارها في تشكيل الخزف والفكر التشكيلي المعاصر وانعكاسه علي فلسفة الفنان الخزاف من خلال إنتاجه للخزف الفني وتوليف الخامات ومحاولة الكشف عن الحلول التشكيلية والتعبيرية في فن الخزف المعاصر .

مؤشرات الدراسات السابقة :

1/ أن صناعة الخزف في السودان القديم كانت متطورة خاصة في حضارات كرمة ومروي ، حيث يعتبر أهل هذه الحضارات من أوائل الشعوب التي توصلت إلى صناعة الخزف .

2/ الطين خامة يشكلها الخزاف الفنان ، وتتحول إلى فن خزفي يحمل قيماً تشكيلية وتعبيرية ، كما وله صفة البقاء والديمومة .

3/ في العصر الحديث أصبح العمل الخزفي عملاً فنياً خارج دائرة الوظيفة والاستخدامية ودخل بشكل واسع في الدائرة التعبير الفني وتحرر من قيود الخزف التقليدي (الاستخدام والنفعية والزينة) .

4/ إن تقنيات تشكيل الخزف من أساليب بناء واستخدام الألوان واليات التزجيج والحرق تعتبر أساسية في بنائية الخزف المعاصر ، وأن اللون والملمس يؤديان دوراً مهماً في التعبير عن المضمون فكري وإبراز الدلالات التعبيرية للعمل الفني الخزفي .

5/ يشكل التعبير الفني صفة ملازمة للتحويل الشكلي في الخزف الفني المعاصر بدافعية الابتكار والذي يمثل المحك الرئيسي للتحويلات الأسلوبية في فن الخزف كما يسهم في التنوع الأدائي بفعل تعدد تقنيات التشكيل .

16 / للبيئة والثقافية دوراً واضحاً في بلورة السمات التعبيرية في فن الخزف من خلال تحقيق صيغ دلالية تحفز خيال الخزاف المبدع ، فضلا عن منح الطبيعة العضوية للخامة (الطين) سمات تعبيرية توظف ضمن بيئة العمل الفني .

17 / أن اللون يساعد في التعبير عما بداخل العمل الفني المشكل ، معنى ذلك أنه يمكن للفنان الخزاف أن يتعامل مع اللون وخاماته وتقنياته وفق ذلك المنطق .

18 / يمكن أن تتحقق جميع مداخل تجريب الاتجاهات الفنية المعاصرة ، في إنتاج الخزف التعبيري ، لإيجاد حلول غير تقليدية ، تجمع بين والتعبير والخزف وهذا يجعل التجريب أحد أهم مراحل التعبير الفني في الأعمال الخزفية المعاصرة .

19 / في الخزف الفني المعاصر تم تسخير الأكاسيد والمزججات وتقنيات الحرق المختلفة بشكل مدروس ومقنن للإفادة منها في دعم القيم الجمالية والتعبيرية والفكرية والفلسفية .

11 / الخبرة والمهارة الشخصية للخزاف لها دور واضح في تحقيق العلاقات البنائية وان استخدام تقنيات أنشاء مختلفة في العمل الخزفي تحدد سمات التعبير فيه .

12 / أن تفكيك القيم التقليدية في تقنية تشكيل وصياغة الشكل الخزفي عادة تركيبه برؤية معاصرة ، مع المحافظة على الروح الأصلية لمادة الخزف ، سلوك تشكيلي الغرض منه تقليص المسافة بين الصورة البصرية التقليدية لقطعة الخزف والرؤية الحاضرة لفن خزفي تخطى النفعية والاستخدام ليعبر عن رغبة في إيجاد صورة بصرية جديدة ذات بعد فني وفكري و تعبيرية مبني على قيم فنية تواكب المتغيرات العصرية في الفن التشكيلي .

13 / يتمحور التشكيل الخزفي من عناصر عدة تتألف فيما بينها لتشكيل فكرة العمل الخزفي التي تكون ابتكارات مختلفة لمعاني عديدة .

14 / ظهور تحول كبير في المنجزات الخزفية في القرن العشرين حتى الآن من ناحية التقنية والاختزال والتبسيط من جهة أخرى .

مصطلحات الدراسة :

1/ السمات (Attributes) .

جاء تعريف السمة في اللغة بمدلولات عدة ، ففي القرآن الكريم تعني العلامة ، ففي قوله تعالى (يمكم بخمسة آف من الملائكة مسوِّمين) (آل عمران الآية 125) أي مسومين بعلامات خاصة ومميزة ، السمات جمع سمة ، ويرى الراغب الأصفهاني أن الوسم للتأثير والسمة الأثر ، والسمة في الفن هي حدود العمل الفني باعتباره دلالة معينة لأسلوب متميز .

2/ المعاصرة (Contemporary) .

العصر يعني الدهر ، قال الله تعالى (العصر، إن الإنسان لفي خسر، إلا الذين امنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر) سورة العصر .
المعاصرة عند (عفيف بهنسي) تكييف المنتج الجديد تكييفاً يتناسب وحاجات العصر الحالي في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية ، وتتضمن معنى التزامن والمواكبة ، والمعاصرة في الخزف هي بث روح جديدة غير مسبوقه في مجال فن الخزف في منتج يحمل علامات التطور والتجديد معتمداً علي القيم والمبادي .

3/ التعبير (Expression) .

اصطلاح انتشر استعماله بدلالاته اللغوية في بداية ظهور المذاهب الفنية الحديثة بصورة عامه ، ويعني الظواهر الخارجية للمشاعر الداخلية وخلصه الانفعالات والأفكار التي تتجسد في وسط مادي .

4/ الخزف (Ceramic) .

ما عمل من طين وشوي بالنار بعد معالجته بالأكاسيد الملونة فصار فخاراً وغطي بطبقة رقيقة من الزجاج ، لأغراض (نفعية ودلالية وجمالية) .

5/ إثراء (Enrich) .

أثرى أي كثر ماله ، أثرت الأرض كثر ثراؤها ، وإثراء الشيء إي غناهه بالجماليات وحسنه وجعله أكثر قيمة .

6/ التراث (Tradition) .

أن التراث هو ما خلفه الرجل لورثته (والنساء فيه بدلاً من الواو . لسان العرب) ، والتراث بمعني الميراث في قوله تعالى (وتأكلون التراث أكلاً لما) سورة الفجر . الآية 19 ، والتراث كمصطلح هو عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل إلى جيل .

7/ الملمس البصري (Visual Texture) .

الإيحاء بلمس مادي يمكن إدراكه بحاسة البصر دون اللمس ، فالمصور مثلاً عندما يصور صخرة يمكن أن يوجد الإيهام بخصائصها كالخشونة أو النعومة عن طريق استخدام اللون أو الخط أو الهيئة .

8/ الخزف المعاصر (Contemporary Ceramic) .

الخزف الذي به روح جديدة غير مسبقة ويحمل علامات التطور والتجديد .

9/ التشكيل (Formation) .

أسلوب بناء وتنظيم يصوغه الفنان ليعبر عن عمله الفني في المضامين والبنائية والمفاهيم .

10/ النحت الخزفي (Ceramic Sculpture) .

الأشكال النحتية التي تعدد آليات وتقنيات الخزف في التنفيذ ولا ترتبط بخامات النحت التقليدية كالحجر والبرونز .

11/ التوليف (Combination) .

التوفيق بين أكثر من خامة في العمل الفني الواحد ، بحيث تثري الخامات المجتمعة العمل الفني ذاته .

12/ التحليل الوصفي (Descriptive Analyses) .

المرحلة الرئيسية لفهم العمل الفني ، حيث يعتمد هذا التحليل على معرفة ووصف وإدراك العناصر المرئية التي تكون العمل الفني (وصف الموضوع ومعرفة مكونات العمل) .

13/ الشكل (Figure) .

الشكل في (معجم مفردات اللغة العربية) هو المثل والشبه والجمع أشكال وشكول ، والشكل في الأصل هيئة الشيء وصورته ، وكمصطلح فني هو تنظيم السطح الخارجي للمادة وتكوين بنية العمل الفني وفق ما يراه الفنان .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

الخلفية التاريخية

- تعريف الخزف
- الخزف في حضارات السودان القديمة .
- السيراميك والبورسلين .
- خزف الراكو.
- مجالات استخدام الخزف .
- تركيب وخواص الطين .
- تقنيات وأساليب تشكيل الخزف .
- طلاء التزجيج .
- تقنيات وأساليب زخرفة الخزف .

تعريف الخزف :-

أن الخزف من أقدم الفنون المجسمة التي صاحبت الإنسان منذ القدم ، ويشير (سفياني ، 2015،ص8) إلى تاريخ اكتشافه يرجع إلى العصر الحجري النيوليتي ، فقد كان الإنسان القديم يصنع أوعيته من أغصان النباتات لتلبية بعض حاجته ، ثم أكتشف أن مادة الطين تسد الثقوب الناتجة عن نسج الأغصان فطلى أوعيته من الداخل والخرج بالطين ، ويبدو أن الصدفة لعبة دوراً في حرق بعض هذه الأوعية فتصلب الطين وصار كالحجر فلاحظ صلابته فأخذ يستخدمه في صناعة أوعيته ثم يقوم بحرقها فتتحول إلى فخار وهو الخامة التي حفظت أول الخطوط والرسوم التي عبر بها الإنسان ، ونجد أن الحضارات الإنسانية قد تركت لنا الكثير من الأواني الفخارية والخزفية والتي نقرأ من خلالها الموروثات الثقافية والحسية لإنسان الحضارات القديمة ، مع الزمن تطورت صناعة الخزف بتطور علوم الإنسان ، فقد كان الخزف في البداية فخاراً بسيطاً ثم توصل الإنسان فيما بعد إلى طلاء الأشكال الفخارية بطبقة من الطلاء الزجاجي مما أتاح إضافة المزيد من التقنيات والأساليب لإثراء السطح الخزفي والتلوين ورسم الأشكال والخطوط عليه ، وكانت تمثل أشكالاً تجريدية بسيطة للحيوانات والإنسان وبعض الخطوط الهندسية ، ثم صنعت بعد ذلك عجلة الخزاف تلك الآلة البسيطة التي لا تزال حتى يومنا هذا تنتج أشكالاً خزفية رائعة ، ويتميز فن الخزف بتنوع خاماته من حيث المواد المستخدمة وطرق معالجتها وتقنيات التنفيذ والحرق ، لذلك نجد أن هنالك تعدد في أنواع الخزفيات من حيث الشكل ولون السطح والملمس فهو فن وعلم ، فن لما ينتجه من أشكال وألوان متعدد تحمل معاني وأفكار ، وعلم لأنه يتضمن اختيار واختبار الخامات المناسبة لكل نوع من أنواع الخزف وطرق معالجتها للحصول على أفضل النتائج ، أشار (حسين ، 2002 ،ص23) أن كلمة خزف تطلق على الأعمال الفخارية المزججة ، والفخار يطلق على الأجسام الطينية المحروقة واستعمل للدلالة على الأعمال الطينية ضعيفة البناء ، والفخار سابق في وجوده على الخزف ولكن بعد الاهتمام إلى التزجيج أصبحا معاصرين وسارا معاً ، ويؤكد (حسين ، 1984 ،ص11) أن التقدم العلمي في مجال الخزف فتح الأبواب أمام كثير من المواد الأخرى غير الطينية للدخول في مكونات إنتاج الخزف .

تركيب وخواص الطين :-

قال تعالى : في سورة السجدة الآية 7 (الذي أحسن كل شيء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين) ، فالطين في اللغة مادة الخلقة وهو من المواد الهامة التي تفي بحاجات الإنسان الضرورية في الحياة ، وللطين تعريفات عامة وأخرى خاصة ، فهو يعني للمزارع التربة ، وللكيميائي والفيزيائي يعني خليط من مواد معدنية معينة ، ويشير (الزمزمي ، 1995 ، ص30) أن الطين بالنسبة للخزافين ومنتجي السيراميك هو عبارة عن مركب أحماض ألومنيوم المعقدة المرتبطة بجزيئات من الماء حسب المعادلة $(Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O)$ ، ويقول (حسين ، 2002 ، ص26) أن الطين إنتاج أرضي طبيعي من تحول الفلسبار عبر ملايين السنين ، ويتكون جسيمات ذات حجم أقل من (2) مايكرون (المايكرون وحدة قياسية تساوي 1/1000 من المليمتر) ، ويذكر (البدري ، 2000 ، ص17) أن الطين يتميز بالآزبية والمطاوعة في التشكيل ، وإذا تعرض إلى درجات الحرارة العالية تحدث فيه تغيرات وتحولات كيميائية وفيزيائية يتعذر معها إعادته إلى أصله الطبيعي كطين إذ يكتسب خاصية الصلابة وعدم الذوبان في الماء بعد الحرق .

1. أصل تكوين الطين .

أن الكرة الأرضية كما يشير (البدري ، 2000 ، ص20) كانت في وقت ما من العصور الجيولوجية السحيقة كتلة منصهرة ، ثم بدأت البرودة التدريجية تؤثر فيها لتكون غلافاً صلباً حولها ، وهو القشرة الأرضية والتي تحيط بمعادن وتراكيب صخرية مائعة تسمى (الصهير) وهو في درجة حرارة وضغط مرتفعين ، ينبثق أحياناً عبر تشققات القشرة الأرضية إلى سطحها مكوناً عندما يبرد ما يعرف بالصخور النارية والتي تتعدد تراكيبها وتتغير خواصها وفق عوامل عديدة ، أهمها العمق الذي انبعثت منه فهو يحدد الصيغة التركيبية المعدنية لها ، والفترة الزمنية التي انبثقت فيها أي عمر هذه الصخور على سطح الأرض ، ودرجة الحرارة التي تصلبت فيها وتأثيرها على هيئة البلورات وطبيعتها .

أن أهم هذه الصخور وأكثرها شيوعاً على سطح الأرض صخور الجرانيت وصخور البازلت ، ويذكر (البدري ، 2000 ، ص23) أن هذه الصخور تتميز ببلورات ذات حجم كبير

وتركيب عام من أكسيد السيلكون والألمنيوم والصوديوم والبوتاسيوم ، وهي المكون الأساسي للطين ، وتتغير تراكيب هذه الصخور من خلال تأثرها بعوامل طبيعية عدة تعرف بالتجوية (الكولنة) وهي تنقسم إلى قسمين كما يلي : .

1.1. التجويه الجوية .

وهي (ميكانيكية . فيزيائية) وتتم فوق سطح الأرض بتأثير عوامل التعرية ، خاصة المياه والحرارة بالإضافة إلى التأثيرات البيولوجية بسبب الحيوانات والنباتات ، فتتحول صخور الجرانيت عبر ملايين السنين إلى فلبسبار ثم إلى كاؤولين مع نواتج أخرى . وقد ينتقل ناتج هذه العملية كله أو بعضه من مكان تكوينه الأول بفعل السيول والأمطار ليترسب في مناطق أخرى متحولاً إلى طينات تسمى رسوبية ، وتفقد نقاوتها وترتبط بمركبات ومواد غير الطينية فتؤثر في تركيبه ولونه وخصائصه .

2.1. التجويه الجوفية .

يذكر (علام ، 1967،ص117) إنها (كيميائية . تحليلية) وتشتمل على تفاعلات معقدة تتم تحت سطح الأرض بعيداً عن عوامل النقل والتعرية وتحت ضغط شديد وحرارة مرتفعة وبفعل الماء وثاني أكسيد الكربون والأحماض والمواد العضوية ، تتحول صخور الجرانيت بعد ملايين السنين إلى فلبسبار ومن بعد إلى طين كاؤولين ، ويبقى في مكان تكوينه الأول على هيئة كتل تحت سطح الأرض ويعرف بالطين الأولي ، وقد يلاحظ في بعض مناطق الحفر والتفتيق عن الطين مراحل التحول كلها واضحة ويمكن متابعتها من خلال فحص العينات .



طين الكاؤولين في منطقة (سلوه . شمال الخرطوم) وقد تكون بفعل التجويه الجوفية
المصدر (مقومات الخزف السوداني للإنتاج الصناعي في منطقة سلوه)

2. تركيب الأطنان .

أن اختيار الأطنان الصالحة للاستعمال في إنتاج الخزف تتم بعد معرفة تركيبها وتحديد نوع ومقدار الشوائب الضارة الموجودة فيها ، وذلك لتتقيتها وتحديد المعالجات الكيميائية المناسبة لها، ويؤكد (علام ، 1967،ص117) أن معرفة تكوين الأطنان يظهر محتوياتها من مساعدات الانصهار، وهذا يساعد على كيفية التعامل معها وتحديد سلوكها في أثناء الحرق ، يشير (الزمزمي ، 1995 ،ص110) أن الأطنان الطبيعية تحتوي عموماً على مجموعة من البلورات الفائقة الدقة وهي كالصفائح الدقيقة وذات سطح منبسط ولا ترى بالعين المجردة وتتكون أساساً من (سيليكات الألمنيوم المائية) مع بعض الإحلال الكلي أو الجزئي لعنصر الماغنسيوم أو الحديد مكان عنصر الألمنيوم في بعضها ، ووجود القلوبات في البعض الآخر، كما تحتوي الأطنان أيضاً على نسب متفاوتة من الشوائب غير الطينية تؤثر على خواصها الكيميائية والفيزيائية ، ومن هذه الشوائب ما يلي :

1.2. السيليكات الحرة .

تكون على هيئة فلبسبار أو مايكا أو كوارتز ووجود هذه السيليكات الحرة في الأطنان يؤدي إلى خفض اللآزبية وتقليل الانكماش عند التجفيف والحرق .

2.2. القلويات .

القلويات في الأطنان تكون على هيئة المايكا المائية وعلى شكل أملاح ذائبة مثل كبريتات البوتاسيوم وكبريتات الصوديوم، وجود هذه القلويات في الأطنان يؤثر في درجة حرارة الانصهار، إذ أنها تتحد مع الألومنيا والسيلكا لتكون سوائل عند درجة (700C) وهي درجة منخفضة ، لهذا السبب تعرف هذه القلويات بمساعدات الانصهار كما أنها تقلل من درجة الانكماش في الأطنان .

3.2. الألومينا الحرة .

توجد الألومنيا عموماً في الأطنان على هيئة معادن طينية كما توجد أيضاً كألومنيا حرة ، حينها تحسب من الشوائب والمواد غير الطينية ، فأنها تعمل على خفض لآزبية الطين وزيادة المقاومة الحرارية له ، خاصة إذا كان محتوى الألومنيا أكثر من (5%).

4.2. المركبات الحديدية .

يشير (الزمزمي ، 1995 ،ص111) أنها تظهر في الأطنان على أشكال متنوعة مثل أكاسيد الحديد وكبريتات الحديدوز ، حيث يكون تأثيرها على لون الأطنان بعد الحرق ، كما أن لها تأثير على درجة الانصهار.

5.2. معادن الكالسيوم .

تتواجد في الأطنان كما يقول (الزمزمي،1995،ص110) في شكل كربونات الكالسيوم ، ورغم وجودها في الأطنان بكميات قليلة إلا إن لها تأثيرات عدة إذ تعمل كمساعدات انصهار باتحادها مع الألومنيا والسيلكا ، وتقلل الانكماش، كما تزيد درجة حرارة النضج في حالة إحلال مركبات الكالسيوم مكان القلويات .

6.2. معادن الماغنسيوم .

تكون في الأطنان بكميات قليلة وعلى هيئة كربونات من معادن الكالسيوم ، لذا فأنها أقل خطورة على الأطنان ، ويتم تحديد ومعرفة التركيب المعدني للأطنان من خلال عمليات التحليل

الكيميائي والاستنتاجي ، ومن أهم فوائد هذا التحليل معرفة درجة النقاء والتي بواسطتها يتم تكوين خلطات صحيحة من الأطنان لإنتاج مشغولات خزفية سليمة .

3 تقسيمات الطين .

يعتمد تصنيف الطين أساساً على أصل منشأه وبقائه في مكان تحلل الصخور الأصلية أو انتقاله إلى أماكن أخرى ، وما يتبع ذلك من تغير في الخواص الكيميائية والفيزيائية ، فعلى ضوء ذلك تم تقسم الطين إلى قسمين رئيسين : .

1.3. الطين الابتدائي (الأولي) .

وهو الطين الذي أوجدته عوامل التحلل الجوفية وبقى في موقعه الأصلي الذي تكون فيه ولم ينتقل بواسطة عوامل الطبيعة ، ويؤكد (علام ، 1967، ص150) أن هذا الطين يكون على هيئة عروق طينية وتكاد تتعدم فيه القلويات وهو خالي من الشوائب فيما عدا القليل من حبات الكوارتز وأثار من الفلسبار الذي قاوم فعل التحلل ، كما يحتوي هذا النوع من الأطنان على عدد قليل من رقائق المايكا ، وقلما يحتوي على الحديد والذي يكون عند وجوده كأثار فقط ، ويوجد الطين الأولي في أماكن عدة من بقاع العالم مثل الصين وبريطانيا وأمريكا الشمالية و في بعض الأقطار العربية كالمغرب والسودان والسعودية ومصر والعراق .

أن الطين الأولي يمتاز بلونه الأبيض وحببائه الكبيرة الحجم نسبياً ، وهو منخفض اللآزمية وله قابلية تشكيل ضعيفة وخواص حرارية عالية ومعامل انكماش قليل ويفقد ماء ارتباطه دون أن تغير في تركيبه الكيميائي ، ويقول (Kenneth ، 1991، p11) خير مثال لهذه الأطنان الأولية طين الكاؤولين (Kaolin) ، فقد اشتق المسمى من اسم جبل في الصين يعرف بـ (كاو - لنج) الجرف المرتفع ويعتقد أنه أول مكان وُجد فيه الكاؤولين ، ويشير (p27 ، Felix، 1963) ، أن درجة انصهاره تتراوح ما بين (1400C – 1800C) ولونه أبيض قبل وبعد الحرق ويمتاز بمعامل انكماش صغير جداً إضافة إلى ملمس دهني ، وهو أقل أنواع الطينات قابلية للارتباط بالماء ولا يذوب فيه ولكن يرتبط جزئياً بجزئي من الماء ارتباطاً ميكانيكياً مكوناً مادة لازمة ، ويستخدم طين الكاؤولين في كثير من الصناعات ، كالورق والدهانات هذا بالإضافة إلى كل أنواع الخزفيات .

2.3. الأظيان الثانوية (المنقولة) .

يذكر (حسين ، 2002 ،ص154) أن الأظيان الثانوية هي التي نقلت من أماكن تكوينها الأولى إلى أماكن أخرى بفعل مياه الأمطار أو بتأثير حركة الرياح أو حركة الجليد ، وتسحق هذه الطينيات ناعماً خلال التثقل فتكتسب لآزبية عالية وقابلية التشكيل ، كما تختلط بالشوائب والمواد غير الطينية فيؤثر ذلك على صفاتها الفيزيائية والكيميائية ، ويؤكد (علام ، 1967،ص161) احتوى هذه الأظيان على نسبة عالية من المواد العضوية وتفاوتت خواصها الحرارية تبعاً لنقائها ومقدار ونوع ما تحتوي من الأكاسيد المصهرة كأوكسيد الصوديوم والبوتاسيوم ، وتتعدد ألوان الأظيان الثانوية ما بين الأبيض والقاتم ، أضف إلى ذلك أن لكل طينة ظروفها الخاصة التي أحاطت بتكوينها ونقلها ومقدار ما تحمل من الشوائب والمواد غير الطينية .



تتعدد أنواع وألوان الأظيان حسب مكان تكوينها والأكاسيد التي تحتويها

المصدر ([http:// www . pottery finger](http://www.potteryfinger.com))

الخزف في حضارات السودان القديمة :-

أن الخزف في بعده الزمني يمتد عميقاً في التاريخ مع أولى المكونات الحضارية للإنسان لكنه في خلاصته وجوهره فعل حضاري ارتبط بفعالية الإنسان وتطوره ، والخزف في السودان

القديم كان له الريادة وقد تطور عبر العصور من حيث تنوع الأشكال والزخرفة والصفل ، يشير (خير ، 1983 ، ص19) أن الحضارات السودانية القديمة قد تميزت بالنشاطات الإنسانية المتعددة ، منها الاقتصادية والاجتماعية وممارسة الرعي والزراعة وقد عبرت هذه الحضارات عن نفسها من خلال صناعة الفخار وزخرفته ، وتقول (دفع الله ، 1999 ، ص96) أن خزف حضارة المجموعة (أ) المتأخرة (3200 - 3100 ق.م) ذروة في فن الخزف السوداني ، لا يضاهيه إلا أواخر المنتجات الخزفية في حضارات كرمة ومروي ، ويعتبر أهل هذه الحضارة من أوائل الشعوب التي توصلت إلى صناعة الخزف ، ثم انتشر بعد ذلك إلى المناطق المجاورة الأخرى ، وكان الخزف في هذه الفترة ينتج يدوياً واستعمل في زخرفته السلسلة الفقية لسمك النيل (القرقور) ويتم ذلك بتمشيط المنتج بهذه العظمة بخطوط أفقية أو رأسية أو مائلة في مرحلة ما قبل التجفيف والحرق .

لقد كان للخزف في كل الحضارات السودانية القديمة استعمالين رئيسيين ، الأول استعمال منزلي لأغراض الطبخ والحفظ والتخزين كإنتاج القدور لطهي الطعام وحفظه وأخرى صغيرة للشرب ، أما الاستعمال الثاني فهو طقسي فكانت الأواني الخزفية تقدم كقربان أو كحاويات لطعام القربان وهذا يفسر سر وجود أعداد كبيرة منها في القبور وأماكن الدفن .

1. خزف حضارة كرمة .

أن حضارة كرمة قد ظهرت كما يقول (ألياس ، 2013 ، ص63) حوالي (2500-1500 ، ق، م) في المنطقة الممتدة من عكشة حتى نبتة ، وكانت نشأتها تطور طبيعي للحضارات التي سبقتها ، وقد كانت كرمة سوقاً تجارياً رائجاً ولها علاقات متعددة مع بلاد العالم مستفيدة من موقعها الجغرافي وأرضها الزراعية الخصبة مما مكها من التطور والثراء ، تشير (على ، 2014 ، ص52) أن هناك تحديد لموقع (كرمة) قام به (جورج رايزنر) في الحفريات الأولى التي امتدت من (1913م . 1916م) ذلك الموقع الذي اشتمل على مساحتين رئيسيتين أحدهما حوالي ميل ونصف من ضفة النيل وراء صف المنازل الحديثة الآن ، وكان عبارة عن كتلة عظيمة متآكلة من الطوب تعرف محلياً بالدفوفة الغربية أو السفلى (لايزال قائماً) ، وعلى بعد ميلين من الشرق البعيد وعبر سهل صلصالي منفتح كانت هناك جبانة كبيرة أيضاً عبارة عن بقايا بناء طوبي ثاني وهي الدفوفة الشرقية أو العليا ، بينما وجدت مواقع قليلة بما يفترض أنه إقليم كرمة

بالإضافة إلى مواقع أخرى بأقصى اتجاه الشمال ، فأقليم كرمة امتد من مكان ما فوق كرمة بالجنوب إلى سمنة في الشمال وبكل الاحتمالات كانت هي الأرض الأصلية لكوش كما ظهرت في نصوص الدولة الوسطى ، يشير (بونيه ، 1997 ، ص89) لقد وصف المؤرخون كرمة بأنها أكبر مدينة أفريقية متقدمة ومتميزة في حوض النيل قاطبة ويظهر تميزها واضحاً في صناعاتها الفخارية التي تميزت بهياكل خارجية دقيقة جداً تضاهاي في سمكها قشرة البيض ، ومطلية باللون الأسود على جوانبها الخارجية مع إضافة قليل من الزينة ، وقد ساعد موقع المدينة بالقرب من النيل على توفير طين الطمي والاستفادة منه في صناعة الخزف وطوب البناء ، يقول (بونيه ، 1997 ، ص100) لذلك وجدت كميات من الفخار في الحفريات في موقع المدينة ، كما عثر على أوعية تحتوي على مواد ملونة حمراء وصفراء تخضب بها الأرضيات وجدران المباني ، وقد استعملت في المقابر كصبغة للجلود وملابس الميت ويندر استعمالها في تلوين الفخار ، يرى (بكر ، 1998 ، ص44) أن حضارة كرمة أنتجت أشكالاً عديدة من الخزف منها ما هو مستحدث من حيث التكوين والشكل ، وآخر كان امتداداً لحضارات قبلها أو عاصرتها في المنطقة ، وقد كان خزف كرمة مفخرة العالم القديم بأسره فلم يرى العالم في ذلك الوقت خزفاً يضارعه إنتاجاً أو يفوقه جمالاً ، فخزف كرمة كان مميزاً في ذلك الوقت فهو أكثر دقة ورشاقة خاصة الكأس الكرمية ذات اللون الأحمر من الخارج والأسود اللامع من الداخل ، كما تميزت هذه حضارة بنوع من الخزف الأحمر المصقول ذي الحافة السوداء ، ويشير (أندرسون ، 4004 ، ص25) أن ذلك الخزف يتمثل في أنية الشراب التي علي هيئة زهرة ، وكان يحرق هذا النوع من الخزف في جو غني بالأكسجين ثم يوضع مقلوب علي رأسه في جو قليل الأكسجين لعمل الحافة السوداء، تقول (على ، 2014 ، ص60) كانت السمة العامة لفخار كرمة أن له زخرفة تمتاز بالثبات ، وأشكال لا تتغير إلا طفيفاً في كل هذه الفترة الطويلة ، ونجد أن الفخار الذي جمع بالمدينة من الحفريات له تنوع اقل وأكثر خشونة وبعضه مصنوع من طينة سوداء بتساميم ذات زخرفة محفور مملوء بلون ابيض زيادة في الزخرفة ، وتظهر أشكال من الخطوط المتكسرة والمربعات والمثلثات بإعداد قليلة داخل التشكيلية الزخرفية ، يذكر (فضل ، 1975 ، ص14) أن نتائج الحفريات الحديثة ترجح أن كرمة كانت قبيلة قوية نجحت في أن تتاجر مع المصريين فزاد ثراؤها وقوتها وقد عرفت في أيام الدولة الوسطى باسم (كوش) وقد نجح حكامها في بسط

نفوذهم على بلاد النوبة السفلى حتى أسوان ، وقد انتهت قوة كرمة السياسية بهزيمتها على يد المصريين حكام الدولة الحديثة الذين بسطوا نفوذهم حتى الشلال الرابع إلا أن بعض التقاليد الحضارية لكرمة ظلت مزدهرة فترة من الزمن مثل عادة الدفن .

لقد كان للخزف في حضارة كرمة دوراً مهماً في الطقوس الجنائزية حيث حوت القبور التي تم اكتشافها في المنطقة على كميات كبيرة من الأوعية والكؤوس والأطباق ، كانت تدفن مع الموتى .



الخزف الأحمر المصقول ذي الحافة السوداء . حضارة كرمة
المصدر (كرمة مملكة النوبة تراث أفريقي من عهد الفراعنة)

2 . خزف حضارة مروى .

لقد كان للخزف المروى دوراً كبيراً في عكس الحضارة المروية والتعرف على خصائصها التي تميزها عن بقية الحضارات السودانية الأخرى ، تشير (على ، عفاف عوض الكريم ، 2014 ،ص 65) أن مروى تقع شمال قرية البجراوية على الضفة الشرقية لنهر النيل وعلى بعد (200) كيلومتر شمال شرق الخرطوم ما بين الشلالين الخامس والسادس و موقع مروى يمثل نهاية الطريق التجاري الذي يمتد من البحر الأحمر عبر نهر عطبرة ليصل إلى النيل ، إن تاريخ بدايته مروى والطريقة التي تطورت بها غير معروفين ، ولكن يبدو أنها كانت في أيدي حكام كوش منذ عهد الملك كيشتا (760 . 747 ق.م) وكانت مركز الثراء المادي للمملكة الكوشية ، يقول (زين العابدين ، 2000 ،ص 112) أنه بالرغم من أن التأثير المصري كان قوياً إلا أن هناك

عدة تأثيرات أخرى على الفن المروي منها الأفريقية والأسبوية والرومانية ، ولوحظ في الفن المروي الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ويظهر ذلك في الجداريات التي عثر عليها في المعابد والكنائس والتي يظهر فيها ولاء المرويين للإله آمون ، يرى (آدمز ، 2005 ، ص156) أن حضارة مروي قد تميزت في صناعتها للفخار حيث ظلت صناعته من أهم الفنون المتوارثة عبر الحقب التاريخية والذي ظل متميزاً بخصائصه المحلية الواضحة من خلال الزخارف المروية حيث تحتوي على أنواع من النباتات والحيوانات ومناظر من النشاط البشري بالإضافة أشكال من الزخارف الهندسية ، تقول (على ، عفاف عوض الكريم ، 2014 ، ص74) تعددت أنواع الفخار المروي فهناك فخار يدوي تصنعه النساء ، ويشمل الجرار الكبيرة التي ظلت تحافظ على شكلها منذ العصور الحجرية وحتى وقتنا الحاضر وآخر تم تشكيله بعجلة الفخار وكان يصنعه الرجال ، ونجد أنه أصبح أجمل فخار زمانه ، حيث زين بمشاهد الحيوانات المختلفة والأشكال البشرية والهندسية كما عرف المرويين تقنية التحكم في درجة الحرارة واستخدامها الأمثل في الصناعة ، وقد تم العثور على أفران لصناعة الفخار وصهر الحديد في مواقع بين كرمة ومروي ، ويشير (الزكري ، 2005 ، ص11) أن حضارة مروي قد نافست الحضارات القديمة التي كانت مزدهرة في زمانها في الشرق الأدنى والبحر الأبيض المتوسط ، ويقول (Adams.1977.p279) أن العصر المروي كان عصراً حضارياً مميزاً خلف لنا الكثير من الآثار والمدن القديمة ، وترى (دفع الله ، سامية بشير ، 1999 ، ص23) أن من أهمها صناعة الخزف إلى جانب صناعة الحديد والنسيج ، ويعتبر إنتاج الخزف من أرقى انجازات المرويين خاصة الأواني من نوع السلطانيات والزهريات والفجاجين ذوات الجدر المصقولة والزخارف الملونة ، وقد مارس الخزاف المروي على أسطح الأواني الخزفية العديد من الأساليب الخزفية للتعبير عن إحساسه بالجمال وتلوينه بالألوان الزاهية المختلفة ، وقد نال الخزف المروي القديم أعجاب الكثير من الدارسين لحضارات السودان القديمة ويعتبر من أبرز الانجازات التي خلفتها الحضارة المروية القديمة .

أن مملكة مروي كما يشير (زين العابدين ، 2000 ، ص113) تعرضت للاضمحلال نتيجة للركود الاقتصادي والعزلة التي عاشتها وهجرة بعض الجماعات العرقية (النوبيين السود) إلى

وادي النيل كما أن هناك عامل خارجي مهم وهو الحملات التبشيرية التي أضعفت المملكة وعجلت بسقوطها .



خزفيات تتجلى فيها زهرة اللوتس كعنصر زخرفي - حضارة مروى ، المصدر (كنوز من السودان)

3 . العناصر الجمالية والزخرفية في خزف كرمة ومروى .

لقد تنوعت أشكال الزخارف على الخزف في حضارتي كرمة ومروى ويشير (ألياس ، 2013 ،ص74) أنه استخدم في تنفيذها أساليب متنوعة كالحفر والختم والتلوين المباشر واحتوت على عناصر متنوعة يمكن حصرها في الآتي .:

3 . 1 . أن تعدد طرق حرق الخزف أدى إلي تعدد ألوان الخزفيات خاصة عندما تحرق في أجواء قليلة الأكسجين .

3 . 2 . التباين في أشكال وأنواع الزخارف النباتية ويتجلى في سعف النخيل وزهرة اللوتس والتي اكتسبت بعض القدسية .

3 . 3 . أن أشكال الحيوانات كانت عنصراً زخرفياً حيويًا ، وقد ظهرت بصورة أكثر وضوحاً في الخزف المروى مثل الطيور والتماسيح والأفاعي والأبقار ، أما الإنسان فكان في شكل ملوك وآلهة ورعية .

3 . 4 . الزخارف الهندسية كانت عبارة عن خطوط راسية وعرضية وأحياناً تتقاطع مكونة مربعات ومثلثات .

السيراميك والبورسلين :-

أن مصطلحي سيراميك وبورسلين يطلقان على أنواع من الخزف و أن كلمة سيراميك (Ceramic) تجع أصلاً إلى اللفظ الإغريقي كراموس (Keramos) ويعني كل تنويعات الإنتاج المصنوعة من المواد الطينية المسواة ، سواء كانت مزججة أو غير مزججة وتعرف جمعية الخزف الأمريكية (American Ceramic Society) الخزف بأنه (المشغولات المصنوعة من المواد الطينية اللازمة والتي تكتسب صفات المتانة والصلادة في مراحل صناعتها بالحرارة) ، والخزف عموماً يصنع من مواد غير عضوية لا فلزية يتم تصنيعها في درجات الحرارة العالية وتشتمل مجموعة واسعة من السيليكات والأكاسيد الفلزية .

كلمة بورسلين ظلق علمياً علي الأجسام الخزفية ذات التركيبة الطينية المكونة معملياً ، والتي تحرق في درجات حرارة مرتفعة (1400 C) وتتصف باللون الأبيض أو الأصفر الفاتح ، وتكون غير مسامية ولها درجة من الشفافية بعد الحرق الأولي ، وعندما تزجج يلتحم المزجج بالجسم تماماً كاملاً فيمنحه صلابة ميكانيكية مميزة .

لقد استخدمت كلمة بورسلين (Porcelain) كما أشار (البديري ، 2000 ، ص90) لأول مرة في ايطاليا في القرن الثالث عشر الميلادي ، وهي مشتقة من (Porcelino) وهي مسمي لأحدي أصداف البحر التي تتميز بالشفافية ، والبورسلين أصلاً صيني المنشأ ، وقد أنتج أول مرة في القرن التاسع قبل الميلاد من أطيان الكاؤولين ، وعرف حينها بالصيني ، خاصة الأواني المنزلية المنتجة منه ، واليوم مصطلح بورسلين يطلق علي كل إنتاج خزفي ذو استخدام تقني أو صناعي (عوازل كهربية وحرارية ، أدوات صحية ، بلاط ... الخ) .

تعددت اليوم أنواع وتراكيب وأغراض البورسلين مع التقدم العلمي التقني في صناعة الخزف ، ويذكر (القيسي ، 2003 ، 94) أن الأوربيين طوروا تركيبة للبورسلين استخدمت لإنتاج خزف المائدة والذي عرف بالخزف العظمي أو بالصيني العظمي لاحتواء تركيبته علي نسبة عالية من رماد العظام وهو ذو تأثير انصهاري بسبب احتوائه علي نسبة من فوسفات الكالسيوم ، كما يمكن تقسيم البورسلين من خلال أغراض إنتاجه ودرجات حرارة حرقه وأيضاً من خلال تركيباته التي تتطلب دراية ومعرفة بخواص مركباته وتفاعلاتها الحرارية والكيميائية .

خزف الراكو :-

الراكو كلمة يابانية تعني المتعة في الحرية كما أشار (James ,1977, p93) ، ويتميز خزف الراكو بالبساطة في الاشتغال وحرية التصميم ويعتمد تنفيذه على صمود خامة الطين بين الحرارة وضغط البرودة ، يقول (Tyler ,1975, p11) أرتبط خزف الراكو بفلسفة الشاي والديانة البوذية في اليابان منذ القدم فالمواد التي صنعت منها أواني الراكو تختلف من حيث نوعية الطين والمواد الداخلة فيه عن الخزف العادي ، يقول (الصدر , 1960, ص13) تطور خزف الراكو عبر العصور معتمداً على البساطة وملتزماً بمعتقدات دينية من خلال منشئه ، ثم انتقل الى الامم الأخرى وتطور فيها ليظل مرتبطاً بالمعنى الاساس له وبرغم ابتعاده عنها ، واتخاذ مسارا جديداً فقد ظل يرى ان الجمال والتواضع يرتبط كل منهما بالأخر ، يعد الراكو من أقدم أنواع الخزف وتتعدد أساليب تنفيذه حسب أسلوب الخزاف وفكره ، ويعد الراكو من أهم التقنيات الخزفية المعبرة عن القيم الفنية الخاصة وتفصح عنها مظاهر سطوح المنجزات الخزفية إذ يستغل الخزاف التكوين اللوني المعدني في بلورة رؤى تفرضها آلية التقنية ، وتتوقف جمالياته على امكانيات الخزاف وخبراته العملية ومدى إدراكه لماهية الخامة وطرق ومراحل الحرق ، حيث تعتمد هذه التقنية على الحرق المؤكسد والاختزال باستخدام النار والدخان ، فالطينة في خزف الراكو يجب أن تكون لها القدرة على تحمل الصدمات الحرارية (التبريد السريع المفاجئ) وغالبا ما يصنع الراكو من الطين الابيض مضافاً إليه بعض المواد الخزفية الأخرى وهذا يتطلب من الخزاف المعرفة الجيدة بالتركيب الكيميائي للطين حتى يتمكن من عمل المخلوط الطيني المناسب ، ونجد أن قطعة الخزف العادية تتشقق إذا ما تعرضت لهذه الصدمات الحرارية الخاصة بخزف الراكو ، كما يجب ان تكون الطينة كثيرة المسام بحيث تسمح للهواء بالخروج بحرية تامة وذلك لاحتوائها على نسبة عالية من الطين المحروق المجروش (القرو) ، لهذا يعد خزف الراكو إنتاجاً فنياً خاصاً يتعايش معه الخزاف بكل فكره العقلي واحساسه الوجداني نظراً لتقنية تنفيذه التي تتطلب تواجداً مستمراً بين الخزاف والقطعة الخزفية وحضوره الذهني المستمر في كل المراحل .



خزف الراكو ذو البريق المعدن ، المصدر (الفخاريات ذات البريق المعدني)

1. تزجيج الراكو .

أن طريقة تزجيج خزف الراكو مثل الطرق الاعتيادية المستخدمة في تزجيج الخزف (التغطيس , الصب , الرسم , الرش) ، يشير (Chappell, 1977, p93) أن أكثر الطرق التزجيج لستعمالاً في خزف الراكو هي الفرشاة لتجنب التأثيرات الناتجة من عدم تساوي كمية طلاء ، ونجد أن طلاء التزجيج المستعمل في خزف الراكو يعتمد أغلبه على الرصاص في تكوينه وهو طلاء يميل إلى التشقق نظراً للفرق بين درجات الحرارة بسبب تقنية الحرق ، (سميث،2010،ص262) يمكن من مركبات النحاس أو الفضة أو الاثنيين معاً إنتاج طلاء ذي بريق معدني جيد إذا توفرت الظروف الملائمة لكنها ليست على الدرجة نفسها من التحسس للاختزال ولذلك تعطي تأثيرات مختلفة وأن اختزال النترات والكلوريدات أسهل على سبيل المثال من الأكاسيد والكربونات .

2. حرق الراكو .

تعتبر عملية حرق خزف الراكو حساسة ومعقدة جداً ، يرى (سميث،2010،ص253) أن أي اختلاف بسيط في درجات الحرارة يمكن أن يجعل قطعة خزف ما تحفة أو أخرى رديئة الصنع ، فاذا لم ينصهر الطلاء الزجاجي بالقدر المطلوب لن يلتصق به الغشاء اللامع للمعدن المختزل ، واذا زاد الانصهار عن الحد المطلوب ينصهر الغشاء المعدني في الوسيط الطيني

ولن تظهر سوى بقع بنية داكنة ، ونجد أنه يصعب حرق الراكو في الأفران الكهربائية لعدم توفر جو الاختزال فيها، ولكن يمكن اجاد هذا الجو بإضافة الزيت أو السكر أو الخشب من خلال فتحات المراقبة وهو أمر ليست أمراً سهلاً ، كما أن الأفران الكهربائية غير مزودة بمداخن لهذا يشكل أول ثاني أكسيد الكربون الذي يخرج خطراً على صحة الخزاف لهذا يحرق الراكو في الهواء الطلق وفي أفران صغيرة لهبطاءً يمكن رفعة بسهولة ، وتتراوح درجة حرارة حرق الراكو بين (700 . 1000مئوية) ويعتمد ذلك على طينة الجسم الخزفي والمواد المضافة لها ، أقل مدة لحرق الطلاء ساعتين وتتأثر أيضاً بحجم الفرن وحجم العمل الخزفي وينبغي أن يكون الفرن والوقود جافين بقدر الامكان وذلك لأن الطلاء الزجاجي قابل للذوبان في الماء وأي بخار ماء يوجد داخل الفرن في المراحل الأولى لعملية الحرق قد يتكثف على الطلاء ويشكل قطرات وبعد تبخر الماء تظهر آثار بقع على سطح طلاء ، وبعد أن يصل الفرن الي درجة الحرارة المطلوبة يرفع غطاءه وينتشل العمل الخزفي بواسطة ملقط خاص وهو حاراً بدرجة الاحمرار ومغطى بطبقة من الطلاء الزجاجي الذائب المتوهج ، ثم سقط في حاوية معدنية مملوءة بمادة قابلة للاشتعال مثل نشارة الخشب ، فيحدث للمنجز الخزفي ما يسمى باختزال نتيجة لامتصاص النار لكل الاكسجين الموجود في الحاوية المعدنية ، ثم ترفع القطعة الخزفية مرة أخرى وتوضع في الماء ليتجمد الطلاء وتظهر ألوان البريق المعدني الجميلة ، ويظهر اللون الأسود المعتم في الأجزاء غير المزججة ، في خزف الراكو يمكن اجاد ألوان رائعة لا يمكن توقعها وهو ما يعطي خزف الراكو ألوانه المميزة .



طريقة حرق خزف الراكو ، المصدر ([http:// www . house pottery](http://www.housepottery))

مجالات استخدام الخزف :-

أن التقدم العلمي في العالم اليوم قد أفسح للخزف مجالات كثيرة ومتنوعة للاستفادة منه ، ويشير (علام ، 1967،ص18) أن المشغولات الخزفية قد ساهمت في حل كثير من المشاكل الميكانيكية والحرارية في العديد من الصناعات الحديثة ، وقد قسم الخزف كمنتجات تبعاً للخواص الفيزيائية والكيميائية على النحو التالي .:

1. الخزف التقليدي .

ممثلاً في إنتاج أواني منزلية وأدوات صحية وبلاط ومنتجات خزفية فنية .

2. منتجات خزفية بيولوجية .

تتمثل في إنتاج أجزاء صناعية للعظام كالمفاصل والأسنان .

3. خزفيات حرارية .

كصناعة العوازل الحرارية والكهربائية والحوائط المقاومة للحريق .

4. بصريات خزفية .

وتحتوي على صناعة شفافيات تقاوم الحرارة والتآكل .

5. الخزف النووي .

ويتحقق من خلال تصميم وإنتاج الحوائط الواقية للمفاعلات النووية وبعض أجزائها .

يتضح من كل ما سبق ذكره أن مفهوم الخزف اليوم لم يعد يقتصر على تلك المفاهيم الشائعة في الماضي ، إنما أصبح أكثر تطوراً وأهمية ، ويقول (Heath، 2000,p172) أن كلمة (خزف) لم تعد كافية اليوم لوصف وتحديد المجال الواسع من المنتجات والتقنيات الخزفية التي تنوعت في أشكالها وبنيتها واستعمالاتها الحياتية .

تقنيات وأساليب تشكيل الخزف :-

أن تقنيات وأساليب تشكيل الخزف قديمة ومتوارثة منذ أقدم العصور ، وهي قدرة الخزاف على بناء عمله الخزفي بالصورة التي تقنع المتلقي وتجذبه ، وهي تعني أيضاً المهارة في التنفيذ والتي ترتبط بمعرفة الطينات والتحكم فيها وأدوات تشكيلها ، يشير (جميل ، ب . ت ، ص330)

أن التقنية هي الطرق التكنولوجية المتبعة في استعمال بعض المواد والتي يحيلها الفنان وفق طرائقه الخاصة للوصول إلي نتيجة محدودة ، وهي وسيلة من أجل تحقيق غايات وتقضي على الفنان أن يقيم علاقت مع تجربته ، والخزف من الفنون التي تلعب التقنية فيه دوراً أساسياً ورئيسياً وبدونها لا يمكن للخزاف أن يخرج أفكاره وأحاسيسه في المنجز الخزفي من خلال التحكم في الخامة (الطين) والأدوات ، أن تقنيات تشكيل الخزف عديدة ومتنوعة ونجد أن لخواص الطينات دوراً في تحديد طريق وكيفية تشكيلها ، والتكيف وفقاً للطرف المحيطة بالعمل الخزفي المشكل ، ومن أهم طرق تشكيل الخزف التقليدية ما يلي :

1. التشكيل بالضغط .

إنها الطريقة الأسهل لتنفيذ شكل خزفي بسيط وينفذ بدون استعمال اية آلة وتكون فيه العين هي المرشد الوحيد ، وتتم من خلال ضغط كرة من الطين علي اليد بواسطة الإبهام والأصابع الأخرى تدريجياً حتى تكوين الشكل المراد تشكيله ، ويستحسن على المبتدئين البداية بطريقة الضغط في تشكيل الخزف لاكتساب المهارة والقدرة على التعامل مع الطين ، يشير (Peter , 1995, p3) أن معظم الأطين تصلح للتشكيل بالضغط إذا كانت تتميز باللدونة اللازمة ، ومن خلال هذه الطريقة يمكن معرفة مدى لازبية الطين وقابليته للتشكيل عموماً .

2. التشكيل بالقولبة .

كانت القولبة إحدى الطرق الأولى في صناعة وإنتاج الفخار تتميز هذه الطريقة بإمكانية عمل عدد من النسخ للعمل الواحد ، تستخدم فيها تقنية قوالب مصنوعة من جبس حيث يتم صب الطين السائل (1750 جرام لكل لتر ماء) بداخلها ويترك للحصول على الشكل المطلوب والمطابق للقالب وتتعد أشكال وأنواع القوالب الجبسية حسب نوع الطينة وشكل العمل الخزفي المراد استنساخه .

3 التشكيل بالشرائح الطينية .

من الطرق القديمة والأساسية في تشكيل الخزف يدوياً خاصة الأشكال الغير أسطوانية وذات الزوايا الحادة (المكعب ، الهرم ، المنشور ، البلاط) ، يرى البعض أن تشكيل الخزف بطريقة الشرائح فيه شي من الجمود ، يقول (بيلينكتون ، 1976، ص37) قد جاءت التسمية من

عملية ضم الشرائح الطينية بعضها إلى بعض ، ويتم لصقها بالقليل من الطين السائل بعد أن تكون قد حصلت على درجة معينة من الجفاف ، والأعمال الخزفية المشكولة بهذه الطريقة تحتاج إلى الدقة أثناء التنفيذ والتجفيف ، فان تعرض الجسم الخزفي المشكول إلى تيار هوائي يتسبب في التوى الأسطح المنبسطة ويحدث تشقق في الزوايا ، لذلك يستحسن تجفيفه ببط وفي مكان رطب نسبياً .

4. التشكيل بعجلة الخزاف .

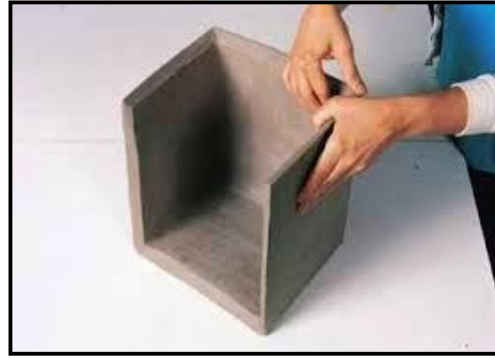
أن هذا الاصطلاح يطلق على عمليات تشكيل الخزف بواسطة الدولاب الدوار ، ويقول (بيلينكتون ، 1976 ، 42) أن كلمة (Throwing) مشتقة من كلمة (Throw) طرد وهي القوة الطاردة من مركز الدولاب والذي هو آلة دوارة تستعمل لتشكيل القطع الخزفية الاسطوانية والدائرية بمختلف الأحجام والأشكال المتماثلة ، وعملية التشكيل بعجلة الخزاف صعبة جداً إلا أنها تقتضي درجة عالية من سيطرة اليد والتحكم في سرعة الدولاب والتغير الذي يحدث للشكل الطيني اثناء الدوران حيث يجب الانتباه جيداً ، كما تتطلب عملية تشكيل الخزف بعجلة الخزاف إلى تمارين عملية كثيرة ومتواصلة بدءاً من تمرکز الطين في مركز قرص الدولاب إلى مرحلة التشكيل والتشطيب .

5. البناء بالحبال الطينية .

أن تشكيل وبناء الأعمال الخزفية بطريقة الحبال الطينية شائع جداً حتى يومنا هذا وتعتمد على برم حبال من الطين واستخدامها في بناء الأشكال الخزفية ، وهذه الطريقة من أكثر الطرق مخاطرة من بين جميع طرق تشكيل الخزف اليدوية ، حيث أنه إذا لم يتم لحم وتوصل كل حبل طيني بما قبله جيداً فإنه قد ينفصل أثناء التجفيف أو الحرق ويؤدي ذلك إلى انهيار العمل الخزفي المشكول ، لهذا يجب أن يجفف ببط شديد جداً ، يقول (Mattison , 1998 , p55) يمكن بطريقة التشكيل بالحبال الطينية تنفيذ أعمال خزفية دقيقة التصميم وكبيرة الحجم وبأدوات بسيطة .



التشكيل بعجلة الخزاف



التشكيل بالشرائح الطينية



التشكيل بالضغط



التشكيل بالحبال الطينية

المصدر ([http:// www . pottery finger](http://www.potteryfinger.com))

طلاء التزجيج :-

تغطي المنتجات الخزفية بطبقة زجاجية رقيقة تضيء عليها سطحاً ناعماً غير مسامي يسهل تنظيفها وتجعل مظهرها أخاذاً ، هذه الطبقة تعرف بالتزجيج وهي ناتجة من تفاعل بين الأكاسيد الحامضية والأكاسيد القاعدية في تكون السيليكات ، وهي تتميز بالثبات وعدم التأثر بأحوال الطقس ومقاومة للأحماض ولا يسهل خدشها ، يذكر (بيلينكتون، 1976، ص87) إن كلمة تزجيج (Glaze) تعني ذلك الطلاء الزجاجي الذي تظلي به الفخاريات لتحويلها إلى خزفيات ذات سطح براق ، فاصطلاح (طلاء تزجيج) كان اعتماداً على المواد التي تكون هذا

الطلاء والغرض من تركيبه ، وأول من قام بأبحاث علمية بالمعنى الصحيح لكيمياء طلاء التزجيج هو (هيرومان سيكر) (عالم في كيمياء الخزف ألماني الجنسية ، هو أول من عنى بأبحاث الخزف العلمية ، وأول من استعمل المخاريط الحرارية في الاستدلال علي درجة الحرارة) ، فاكتشافاته في هذا المجال وخاصة (صيغة سيكر) ما تزال حجر الزاوية في أعمال الطلاء الخزفي إلي يومنا هذا .

إن اكتشاف طلاء تزجيج الخزف لا يعرف إن كان قبل أو بعد اكتشاف الزجاج ، غير إن كلاهما يعودان إلي أزمان غابرة في الشرق الأقصى والأدنى ، فقد أنتجت جميع أنواع طلاءات الخزف الجميل (غير الإستخدامي) في هذه المناطق خلال العصور السابقة بواسطة الاختبارات التجريبية ، وقد تناقلت الأجيال تلك الوصفات جيلا عن جيل ، والتي ينظر إليها حتى الآن بعين الاعتبار وما زالت يستفاد منها حتى اليوم رغم الوصفات والمعادلات الحديثة والوسائل العصرية لفهم تركيبات التزجيج الكيميائية .

1. مكونات طلاء التزجيج .

يتركب الطلاء الخزفي بأنواعه المتعددة من أكاسيد مختلفة تمزج بالنسب التي تعطي الخصائص المطلوبة للطلاء ، وباختيار الأكاسيد الملائمة يمكن تحضير طلاءات متنوعة تحرق في سلسلة واسعة من درجات الحرارة المختلفة ، و تتكون طلاءات التزجيج عموماً من الآتي : .

1.1. السليكا .

هي من مواد التزجيج الأساسية وتستعمل بنسبة تتراوح ما بين (60% - 95%) في خلطات التزجيج ، والطلاءات المحتوية علي نسبة عالية من السليكا تحرق في درجات حرارة عالية وتتميز هذه الطلاءات بأنها أكثر ثباتاً وصلابةً من تلك التي تحرق في درجات حرارة منخفضة ، كما تضاف السليكا أيضاً إلي عجائن الطين لتقليل معامل الانكماش فيها ، ان السليكا هي ثاني أكسيد السليكون ، كما يقول (القيسي ، 2003 ، ص130) تضاف السليكا إلي مكونات التزجيج علي هيئة مسحوق الكوارتز ، والذي ينصهر في درجة حرارة (1600 C) ، كما يستعمل النقي الشفاف منه في صناعة أوعية المعمل الزجاجية وصناعة البصريات ، ومن أهم مصادر الكوارتز الرمال النقية .

2.1. الألومينا .

أن نسبة وجود الألومينا في مكونات طلاء التزجيج هي التي تفرق بينه وبين الزجاج حيث يحتوي الأخير علي نسبة أقل ، والألومينا من الأكاسيد المتعادلة ونادراً ما تغيب عن مركبات التزجيج كونها تمنع الطلاء من الانزلاق و تنظم إذابته ، وتضاف بنسب قليلة في طلاءات التزجيج المنخفضة الحرارة ، حيث تعتبر الألومينا من أكثر مواد الخزف مقاومة للحرارة إذ تنصهر في درجة حرارة (2050 C) وبالتالي ترفع من درجة حرارة النضح ، كما أنها تزيد من لزوجة التزجيج ، وتوجد الألومينا في الطبيعة في شكل مركبات مثل الفلسبار والطين .

3.1. مساعدات الانصهار .

فقد ذكر (القيسي ، 2003 ، ص133) إن مساعدات الانصهار في الصناعات الخزفية تعمل كقاعدة لمركبات وخلطات طلاء التزجيج ، كما إنها تخفض من درجة انصهار الطلاء في حدود ثلاثم الجسم الخزفي المراد تزجيجه ، وتتكون مساعدات الانصهار من الأكاسيد القاعدية ومنها الاتي . :

1.3.1. أكسيد الصوديوم .

هو من الأكاسيد ذات الانصهار القوي ، ويستخدم في أغلب تركيبات طلاء التزجيج منذ القدم ، فهو يزيد من معامل التمدد الحراري ويقلل من درجة حرارة النضح ، غير إن زيادة نسبة أكسيد الصوديوم في خلطات التزجيج تساعد علي ظهور الفقائيع وهي من عيوب الطلاء الخزفي ، ويضاف هذا الأكسيد إلي تركيبات الطلاء في هيئة (كربونات الصوديوم و نترات الصوديوم وبوراكس ... الخ) .

2.3.1. أكسيد البوتاسيوم .

إن هذا الأكسيد في تفاعلاته داخل خلطات التزجيج يشبه أكسيد الصوديوم ، غير إن زيادة أكسيد البوتاسيوم تساعد علي لمعان طلاء التزجيج ، ويضاف إلي خلطات الطلاء علي هيئة (كربونات البوتاسيوم و نترات البوتاسيوم ... الخ) .

3.3.1. مركبات الرصاص .

هي (رصاص بايسلكات و رصاص سسيكوسليكات ... الخ) وتعتبر هذه المركبات أكثر مساعدات الانصهار استخداماً في تكوينات طلاءات التزجيج ، وهي تختلف في درجات

انصهارها لاحتوائها علي كميات مختلفة من السليكا ، ووجود مركبات الرصاص في خلطات التزجيج يعطي لمعاناً قوياً ويقلل من معامل التمدد .

4.3.1. أكسيد الكالسيوم .

يعتبر من أهم الأكاسيد التي تدخل في مكونات طلاءات التزجيج ، فهو يزيد من صلابتها ويقلل من سيولتها و لمعانها ، كما أنه سريع التفاعل مع مكونات الطلاء ، ويضاف علي هيئة (دولومايت وكربونات الكالسيوم ...الخ).

5.3.1. الفلسبار .

تتعدد أنواعه يذكر (القيسي ، 2003 ، ص167) منها فلسبار البوتاسيوم وفلسبار الكالسيوم وفلسبار الصوديوم ، ويوجد الفلسبار في الطبيعة علي هيئة صخور ، تطحن وتزال عنها السليكا والمايكا ، وتستخدم الفلسبارات كمادة صاهره بكثرة في تركيبات طلاءات التزجيج وصناعة الخزف ، وتضاف الفلسبارات إلي الأطيان لتقليل انكماش التجفيف والحرق ، كما تساعد في إظهار شفافية الجسم الخزفي .

6.3.1. أكسيد الليثيوم .

له تأثيرات مشابهه لأكسيد البوتاسيوم في خلطات التزجيج ، ولكنه يضاف بكميات قليلة جداً لأن له تأثير قوي علي سيولة الطلاء كما أنه يساعد علي ظهور البلورات ، ويضاف إلي مكونات طلاء التزجيج علي هيئة (كربونات الليثيوم وأكسيد الليثيوم) .

2. أنواع طلاء التزجيج الخزفي من حيث المظهر .

تتنوع طلاءات التزجيج في الخزف من حيث اللون ولمس السطح ، وقد تم تحديد هذا التقسيم وفقاً للمظهر النهائي للطلاء الزجاجي كالأتي :

1.1. الطلاء الشفاف .

إن هذا النوع من الطلاءات يمكن للضوء أن يخترقه و يصل إلي سطح الجسم الخزفي ، حيث لا يوجد أي عائق يعترض طريق الأشعة و ذلك بسبب انصهار كل مكوناته وتحوله إلي طبقة زجاجية شفافة عديمة اللون ، ويمكن إضافة بعض الأكاسيد الملونة بنسب محددة لهذا النوع من الطلاءات ، كأكسيد الحديد فيتحول لون الطلاء إلي اللون العسلي ، وتظهر تحته الزخارف واضحة لامعة وذات قيمة جمالية عالية .

2.2. الطلاء المعتم .

إن التعطيم في طلاءات التزجيج يحدث نتيجة لانتصهار الجزئي لمركباته ، فيحجب الطلاء لون الجسم الخزفي تحته ، والطلاءات المعتمة أصلاً كانت شفافة فأضيفت لها مواد معتمة (أكسيد الزنك وأكسيد التيتانيوم وأكسيد القصدير) ، ويرجع فعل المواد المعتمة إلي الفارق الكبير في معامل انكسارها ومعامل انكسار الطلاء الشفاف المعلقة فيه وهذا يؤدي إلي امتصاص الأشعة الساقطة علي طبقة الطلاء ، وتزداد العتمة بزيادة المواد المعتمة .

3.2. الطلاء المتشقق .

يحدث التشقق في الطلاء الخزفي نتيجة لاختلاف معامل التمدد ، والتشقق يعتبر من عيوب التزجيج في الخزف الإستخدامي أما في الخزف الفني فهو مظهر جمالي ، وأحياناً تملأ هذه الشقوق الفاصلة ببعض الأكاسيد الملونة لإظهار هذه الفواصل أكثر ، وهذا النوع من الطلاء يستخدمه الخزافون أحياناً عن قصد .

4.2. الطلاء المطفي .

إن الخزف الفني غالباً ما يكون سطحه شبيه بلمس قشرة البيض أو البرتقالة ، يشير (نورتن ، 1965 ، ص274) أن الطلاء المطفي يتميز بأنه ذو سطح غير لامع بسبب عدم إذابة كل مركباته ، ويمكن أن يطفأ الطلاء بوجود الماغنسيوم والألومينا معاً في تركيبته ، والتيتانيوم أيضاً يطفأ طلاء التزجيج إذا كان بنسبة أكثر من (12%) ، ولإنتاج طلاء مطفي ذو تجاعيد يضاف إلي تركيبته ثاني أكسيد المنجنيز ، فتنبعث منه غازات عند الحرق تترك أثر جميل في شكل تجاعيد .

5.2. الطلاء الملحي .

هذا الطلاء يعرف بطلاء البخار الملحي حيث يتم الحصول علي طلاء زجاجي رقيق من ملح الطعام ، يقول (حسين ، 2002 ، ص71) يتم ذلك من خلال نثره داخل الفرن بكميات عبر فتحات خاصة ، وفي درجة حرارة (1200C) ، فيتطاير هذا المسحوق متحولاً إلي بخار يغطي القطعة الخزفية ، وهناك بعض الطينيات الخزفية المحتوية علي ملح النحاس القابل للذوبان في الماء تطلي طلاءً ذاتياً من خلال مادة زجاجية تخرج إلي سطح القطعة الخزفية عند الحريق مكونة طبقة سطحية رقيقة .

3. أنواع طلاء التزجيج من حيث التكوين .

لقد قسمت طلاءات التزجيج إلي عدة أنواع حسب تركيبها الكيميائي وما تحتويه من مساعدات الانصهار ، منها مايلي : .

1.3. الطلاءات البوراكسية .

يشير (نورتين، 1965، ص98) أن هذه الطلاءات تتركب أصلاً من البوراكس (بورات الصوديوم) وهي المادة التي توفر أكسيد الصوديوم للجزء القاعدي من الطلاء ، وأكسيد البورون للجزء الحامضي ، وتتميز هذه الطلاءات بالمتانة وشدة اللمعان وذات قدرة عالية في التصاقها بالأجسام الخزفية ، كما أن لها معامل تمدد قليل .

2.3. الطلاءات الرصاصية .

تحتوي هذه الطلاءات علي نسبة عالية من أكسيد الرصاص كقاعدة لمركباتها ، وتوصف بأنها ضعيفة وسهلة الخدش وتميل ألوانها للاصفرار وتمتاز بخواص ضوئية جيدة ولمعان ، وتنتشر فيها الألوان بسهولة .

4. تلوين طلاءات الخزف .

أن الدرجات اللونية في فن الخزف تتأثر بنوعية الأطيان التي تتكون منها بنية الجسم الخزفي إذ نجد أن الأطيان الخزفية تختلف في درجات نقائها ، وخلوها من الشوائب ونسب وجود المواد العضوية والأملاح الذائبة فيها ، كما تتأثر الطلاءات الزجاجية بما تحتويه من مركبات وأغلب الألوان المستخدمة في الطلاءات الخزفية مستمدة أصلاً من أكاسيد الفلزات ، يشير (الصدر ، 1960 ، ص121) أن هذه الأكاسيد تعتمد في جودة ألوانها علي درجة الحرارة المناسبة والتي يجب أن تبقى ثابتة في حدود معينة لإظهار اللون المطلوب ، فملح الفضة يعطي اللون الأصفر في درجة حرارة (1000 C) فقط ، ولكن هذا الملح يصبح متطاير في درجات الحرارة المرتفعة بقدر أكبر من المحدد ، وتوجد أغلب الأكاسيد المعدنية في الصخور والحجار الطبيعية ، فالأطيان والصخور الحمراء يعود لونها إلي وجود الحديد فيها والأحجار الكريمة ذات الألوان الزاهية تكونت فيها هذه الألوان بسبب وجود المعادن الفلزية بها ، ومن هذه الأكاسيد المعدنية ما يلي : .

1.4. أكسيد الكوبالت .

تتعدد أصباغ أكسيد الكوبالت، يقول (نورتن ، 1965 ، ص101) منها (أكسيد الكوبالتيك وأكسيد الكوبالتوز) ، والأخير أكثر استخداماً في تلوين التزجيج ، و(الكوبالت أكسيد) قاعدي يسلك في طلاءات التزجيج سلوك مساعدات الانصهار، وهو يعطي الألوان الزرقاء البراقة في طلاءات التزجيج غير الرصاصية ، ولوناً سماوياً براقاً عند اتصاله بالألومينا في الأظيان ، ويفقد البريق في حالة وجود الرصاص ، وأكسيد الكوبالت يتأثر بدرجة حرارة التسوية فكلما ارتفعت قوي تلوينه ، وفي الصبغات تحت الطلاء يفضل استعمال أكسيد الكوبالت علي الطين غير المحروق فإنه يندمج ويتحد معه وتبقي بذلك الزخارف ثابتة تحت طلاء التزجيج .

2.4. أكسيد الكروم .

إن (أكسيد الكروم) يعطي اللون الأخضر الضبابي إذا استخدم كصبغة رسم تحت الطلاء أو في تلوين طلاء التزجيج ، وهو أكسيد خامل جداً من حيث النشاط الكيميائي ، كما إنه مقاوم للانصهار، وإذا أضيف (أكسيد الحديد) و(أكسيد الزنك) و(أكسيد الكروم) معاً في خلطات التزجيج فإن الناتج يكون لوناً بنيماً مائل إلي الأسود ، وقد يتطاير بعض الشئ من (أكسيد الكروم) حين يتحد مع القصدير ، لذلك يجب تجنب ترك أي مقدار منه داخل فرن يحتوي علي طلاء تزجيج من القصدير .

3.4. أكسيد النحاس .

ينقسم أكسيد النحاس إلي (أكسيد النحاسوز الأحمر وأكسيد النحاس الأسود) وهو قاعدي ، قوته في الصهر ضعيفة ودرجة تطايره قليلة جداً ، (أكسيد النحاس) يعطي اللون الأخضر في طلاءات التزجيج الرصاصية واللون الفيروزي في الطلاءات القاعدية .

4.4. أكسيد الحديد .

يعتبر أكسيد الحديد من أكثر الأصباغ انتشاراً في الأرض و قلما نجد طيناً يخلو منه ، تتعدد أنواع (أكسيد الحديد) منها الأحمر اللون (كأكسيد الحديد) والأسود اللون (كأكسيد الحديدوز) ، ويعطي أكسيد الحديد اللون الأصفر الفاتح واللون البني الشفاف مع طلاءات التزجيج الرصاصية ، واللون البني مع الطلاءات غير الرصاصية ، وأكسيد الحديد ليس له أي تأثير انصهاري علي الطلاءات ولكنه يصهر الأظيان .

5.4. أكسيد المنجنيز .

إن (أكسيد المنجنيز) يتطاير أحياناً في درجات الحرارة العالية مخلفاً لوناً رمادياً خفيفاً ، وفي الطلاءات الرصاصية يكون الناتج اللون البني ، والأرجواني في الطلاءات القاعدية ، ويستعمل مع الحديد والكوبالت للحصول علي اللون الأسود ، و(لأكسيد المنجنيز) قوة صهر لا بأس بها .

5 . العوامل المؤثرة في درجة اللون الخزفي .

اللون في الخزف هو نتاج اتحاد الأكاسيد المكونة للطلاءات الزجاجية ويتأثر بعدة عوامل

1.5 . نوع المادة الملونة (الأكاسيد) .

يعطي كل أكسيد فلز لون خاص به مثلاً أكسيد الكوبالت يعطي اللون الأزرق .

2.5 . كمية المادة الملونة (الأكاسيد) .

يتغير اللون الناتج بزيادة كمية الأكاسيد فيه ويكون الناتج باهتاً إذا استخدمت أقل من المعدل .

3.5 . نوع الطين المكون للجسم الخزفي .

يتأثر صفاء اللون الخزفي الناتج بنوعية الطين (أبيض ، أحمر) ويستفد من ذلك في في الخزف الفني بصورة مقصودة .

4.5 . درجة حارة النضج (الحرق) .

درجة حرارة الحرق لها تأثير مباشر على اللون الخزفي المنتج وذلك لتغير تراكيب المواد الملونة (الأكاسيد) بدرجة الحرارة المختلفة .

5.5 . جو عمليات الحرق .

تجرى عملية النضج للطلاءات الزجاجية عادة في جو مؤكسد ، إلا أن بعض الألوان يتوقف تكوينها في جو مختزل كما في عمليات التبريق الفلزي (البريق المعدني) للمزججات الخزفية .

6. الألوان تحت الطلاء (البطانة) .

الألوان تحت الطلاء اصطلاح يطلق على الطينيات مضاف إليها الأكاسيد المعدنية الملونة تخلط ثم تمزج بالماء وتصفى جيدا ، ثم تطلى بها الأعمال المراد تغطيتها أو تلوينها بطبقة رقيقة منها وهي في حالة تجليد بمعنى أنها لم تجف بعد من مرونتها الطينية فتلتصق به التصاقا تاما ولا تنفصل عنه وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت الألوان تحت الطلاء (البطانة) من نوع الذي ينكمش نسبة تتعادل مع نسبة انكماش الجسم الطيني نفسه عند الجفاف والحرق وهذا يتطلب دقة تامة في إعدادها وتحضيرها وتلعب البطانات الطينية دورا كبيرا في الخزاف والرسم على سطح العمل الخزفي .

تقنيات وأساليب الزخرفة في الخزف :-

أن الزخرفة عبارة عن أشكال ذات سمة هندسية أو أشكال تجريدية أو نباتية وتتكون من وحدات ، وهي جزء له كيانه المستقل ويشكل بتكواره وتفاعله مع الأجزاء الأخرى التصميم الخزفي أو الهيئة الخزفية ، وهي فن التزيين والتحلية وهدفها تكوين عناصر فنية تجميلية أو تعبيرية أو تجريدية أشار (عبده ، 1978، ص36) أن الزخرفة يتم فيها توظيف العناصر النباتية والهندسية والكتابية في بناء أعمال فنية ذات أبعاد جمالية على قواعد وأسس رصينة قائمة على التناسق في نسب الأشكال وانسجامها ، في الخزف تتعد أساليب تنفيذ الزخرفة حسب تصميم المنجز الخزفي ورغبة الخزاف ، منها ما يلي :-

1. الزخرفة بالحفر .

يطبق التصميم المراد تنفيذه على الجسم الخزفي وهو في حالة ليونة الجلد (درجة جفاف الطين) ثم يحفر تخطيط التصميم باستعمال أدوات لها سن مدبب ، وكل أداة من الأدوات ستعطي نتيجة خاصة تبعا لشكلها وحجمها وطريقة استخدامها ، ويمكن أن يكون الحفر بارزا بحفر الأرضية حول التصميم فيبدو الرسم بارزا عن جسم العمل الخزفي ، وفي حالة الزخرفة الغائرة تحفر خطوط التصميم نفسها وليست حولها .

2. الزخرفة بالتطعيم .

ويتم ذلك أولاً بالحفر السطح الجسم الخزفي وهو في حالة ليون الجلد ثم يوضع على الحفر طينة بلون آخر وتضغط بالأصبع ضغطاً محكماً ويراعى أن يكون نوعا الطين متفقتين في كل خواصهما قدر الإمكان خاصاً الانكماش .

3. الزخرفة بالترخيم (دمج الطين) .

تتم هذه الزخرفة من خلال تحضير طينتين مختلفتان في اللون ويراعى أن تكون نعومتها متماثلة وأيضاً في حالة لونه واحدة مع مراعاة تساوي عامل الانكماش والتمدد ، ثم تقسم كل طينة علي انفراد إلي أجزاء وتفرد ، بعد ذلك تضرب عليها قطعة مفرودة من نوع الطين الآخر وهكذا تكرر العملية بصورة تبادلية ، ويراعى أن لا تتكون فقائيع هواء بينهم وفي نفس الوقت نراعي أن لا يكون الاندماج كلي حتى لا يتلاشى الفرق في اللون بينهما ثم تتم عملية التشكيل .



تحضير طينتين مختلفتين في اللون للترخيم ، المصدر (<http://www.housepottery>)

4. الزخرفة بالألوان تحت الطلاء (البطانة) .

الألوان تحت الطلاء أو البطانة اصطلاح يطلق على الطينيات المضاف إليها الأكاسيد المعدنية الملونة ، حيث تخلط الأكاسيد والطينيات معاً ثم تمزج بالماء ويضاف للمزيج مادة مساعدة على الانصهار لثبتيته السطح الخزفي ثم يصفى جيداً ، وتعد البطانة من التقنيات الهامة في معالجة السطح الخزفية قبل الحريق ، وعند استخدامها يجب أن يكون الجسم الخزفي

في حالة ليونة الجلد (درجة جفاف) لتلتصق به البطانة التصاقاً تاماً ولا تنفصل عنه وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت البطانة (الألوان تحت الطلاء) من نوع الذي ينكمش بنسبة تتعادل مع نسبة انكماش الجسم الخزفي نفسه في مراحل الجفاف والحرق لذا يجب على الخزاف أن يراعي الدقة تامة في إعدادها ، وتتعدد طرق وأساليب تطبيقها كالتالي :

1. **الترخيم** : في هذه الطريقة يسكب الخزاف مجموعة من ألوان البطانة ثم يقوم بتحريك القطعة الخزفية لتمتزج ألوان البطانة مع بعضها وتظهر تموجات رخامية على سطح الجسم الخزفي .
2. **القرطاس** : يستخدم في هذه الطريقة أنبوب بلاستيكي معبأ بالبطانة يضغط عليه ويرسم به على سطح المنجز الخزفي التصميم المراد تنفيذه .
3. **الإستنسل** : وتنفذ هذه الطريقة بواسطة أشكال مفرغة على ورق عازل ، ثم تثبت على السطح الخزفي وتلوين المساحات المفرغة بالبطانة وعند جفافها تتم إزالة الورق لإظهار الشكل .
4. **الخدش** : يتم طلاء سطح الخزفي بطبقة من البطانة ثم تترك حتى تجف ، ثم تحدد الأشكال وباستخدام أدوات الخدش يتم إزالة أجزاء من البطانة مما يؤدي إلى ظهور لون الطين لسطح الجسم الخزفي تحت الشكل المحدد .
5. **العزل** : تتم هذه الطريقة من خلال خامة عازلة مثل ورق الجرائد حيث يتم قصه بشكل المطلوب ووضعه على سطح المنجز الخزفي ويتم دهن السطح بالبطانة باستخدام فرشاة أو قطعة إسفنج ، ثم إزالة الورق ليظهر لون السطح الخزفي تحته .
6. **التقطير** : هذا الأسلوب يتم من خلال تسيل البطانة الطينية بأداة التقطير على سطح الجسم الخزفي وملئ المساحات المراد زخرفتها أو الشكل المرسوم بالبطانة .
ونجد أن البطانات الطينية (الألوان تحت الطلاء) تلعب دوراً كبيراً في الزخارف والرسم على سطح العمل الخزفي لإضفاء البصمة الجمالية أو التعبيرية .



زخرفة البطانة بطريقة الخدش

زخرفة البطانة بطريقة التقطير

([http:// www . pottery finger](http://www.potteryfinger.com)) المصدر

المبحث الثاني

الرؤية المعاصرة لفن الخزف

- الخزف التعبيري المعاصر .
- التوليف في الخزف .
- فن الخزف والاتجاهات الفنية المعاصرة .
- الخزف النحتي .
- المفهوم البنائي في الخزف .
- مفهوم ودلالات اللون .
- ديناميكية الملمس في الخزف .
- استعارة الشكل في العمل الخزفي .
- الرمزية في الخزف الفني .

مفهوم الخزف التعبيري المعاصر :-

أن الخزف من الفنون العريقة حيث تعددت فيه أساليب صياغة الأشكال سواء المجسمة منها أو المسطحة ، فقد أجرى الخزافون علي مر العصور القديمة والحديثة العديد من التجارب علي خامة الطين ومعالجة سطوح القطع الخزفية بالعديد من الزخارف والرسومات والنقوش وأساليب مختلفة في البناء والتشكيل ، فلكل تقنية أسلوب وإمكانيات تميزها عن غيرها ولها دوراً كبيراً في إثراء فن الخزف بأساليب للتعبير والقيم الجمالية ، مما أدى إلي وجود أنواع متعددة من الإنتاج الخزفي ذو سمات فنية معينة .

يتميز الخزف المعاصر بتجاوزه للشكل التقليدي للبناء والتحول الي مداخل جديدة متطورة ومبتكرة دفعت بخامة الطين الي صياغات تشكيلية جديدة ، فكان لها بعد فكري ورمزي وتعبيري بفعل الدور الكبير الذي تؤديه تقنيات تشكيل الخزف في إظهار واستتطاق الجوانب الجمالية والتعبيرية للطين الخزفي ، اذ ترتبط عملية الانجاز في المنجز الخزفي بالعقلية الواعية ، فطرق التشكيل واساليب التكوين ينبغي ان ترتبط بفكر الخزاف في احداث تحول في ملمس او لون او شكل المنجز الخزفي ، يقول (حلمي, ب.ت,ص21) فقد خرج الخزف في العصر الحديث في اتجاهات مخالفة عن شكل الآنية الخزفية التي ارتبطت بالنفعية منذ القدم، وأدى ذلك إلى انقسام في وسط الخزافين مابين مؤيد ومعارض لتلك الاتجاهات الحديثة في الخزف ، ففرض هذا الخلاف العديد من التساؤلات حول ماهية فن الخزف المعاصر ، أن مفهوم المعاصرة والتحديث في فن الخزف له أهميته في التعبير وإيصال المعنى الخفي في العمل الخزفي مستقلاً مفاهيم الرمز واللون والشكل وفق رؤية فنية تنتج الاختزال وتبتعد عن تشكيل الأجسام الخزفية المألوفة والمستهلكة ، يقول (عكاشة ، ب ت ،ص92) أن الأشكال تكسب العمل الفني دلالات رمزية عديدة وتقبل التأويل ، فالمرجع يمنح المتلقي شعوراً بالاستقرار والثبات والشكل الدائري جاء تعبيراً للانتهائية والهرمي يمنح إحساس بالسمو والديمومة ، لذا لا بد أن يعي الفنان الخزاف عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير ، ليصبح بذلك التحديث معني باستجلاب التقنيات الفكرية والفنية المستحدثة وإدخالها في عملية التكوين الخزفي وابتداع أعمال قابلة للإدراك الفكري كونها ناتجة عن تنظيم العناصر المرئية في تجسيد فكرة ما يراد إيصالها إلى المتلقي في حقل المفاهيم المعرفية القابلة للتأويل ، يشير (ريد ، 1994،ص90) أن الحدائة

أسلوب يخرج علي الأعراف السائدة ويسعى لخلق أشكال جديدة ملائمة للإحساس وإدراك عصر جديد ، فعندما اتجه الخزافون المحدثون إلى إعلان رغبتهم في الخروج من حيز النفعية والزينة في الخزف إلى حيز التعبير به أسوة بالفنون الأخرى (التصوير . النحت) التي اتخذت هذا الاتجاه ، فقد كانوا يهدفون من وراء ذلك إلى الارتقاء بمستوى المجال الذي يعملون به (الخزف) ومن جانب آخر كانوا يهدفون إلى التمييز بين المنتج الخزفي الصناعي (الإستخدامي . التجميلي) وفن الخزف على اعتبار أن الأخير لا بد وان يكون معبراً حتى يسمى فناً ، يقول (الزبيدي، 1986، ص31) لهذا كانت هناك العديد من الأعمال الخزفية المتميزة بطرح الحداثة في الشكل والمضمون وتسير بخطى حثيثة نحو التجديد في فن الخزف من خلال عمليات التحليل والتكريب المستندة على خبرة الخزاف ومخيلته المبدعة بفعل التراكم المعرفي والأدائي في عمليات التكريب والتجريد المرتبط بالفكر الفني المعاصر ، فالأسلوب الحديث الذي تبناه الخزافين التعبيريين جاء نتيجةً للضغوط العصرية المتمثلة بالحس الفني الانفعالي المتدفق من أعماق الرؤية الفكرية الحدسية .

أن الخزف التعبيري هو إنتاج فني خزفي خرج بالخزف من مفهومه القديم المرتبط بالنفعية إلى حيز التعبير الفني واحتلاله مكانة وسط الفنون التشكيلية الحديثة ، وكان ذلك نتيجة للتطورات الفلسفية للخزافين المعاصرين وإدراكهم لما وراء ذلك الفن من معاني جمالية وفلسفات تعبيرية عديدة ومتنوعة ، وقد ظهرت في فن الخزف العالمي العديد من وجهات النظر المتأثرة بالتطور الذي حدث في مجال الفن التشكيلي المعاصر ، جعلت الفنان الخزاف اليوم ينظر إلى الجسم الخزفي نظرة جديدة تختلف عن خزف العصور السابقة ، وأن التطور الذي طرا علي مفهوم الخزف المعاصر ارتبط أساساً بالتطور العالمي للفنون التشكيلية وبفكر وشخصية الفنان الخزاف الدائم البحث عن الجديد والذي لا حدود لرغباته الفنية والتعبيرية ، وقد أتاح الخزف التعبيري لفنان الخزاف المعاصر متنفساً واسعاً لإبداعاته من خلال ابتكاراته ورؤيته المتطورة لأعماله الخزفية ، فبعد أن كان الخزف فن تطبيقي يتبع الوظيفة النفعية ، أصبح الآن له جانب فني تشكيلي تعبيرى يتميز بالحرية والطلاقة ، وسعى كثير من الفنانين الخزافين اليوم إلى خلق مفهوم جديد لفن خزف مرتبطاً بالمظاهر البنائية والتركيبية المعاصرة وبالعلمية والتكنولوجية الحديثة ، ويختلف عن الخزف التقليدي القديم المتوارث شكلاً ومضموناً .

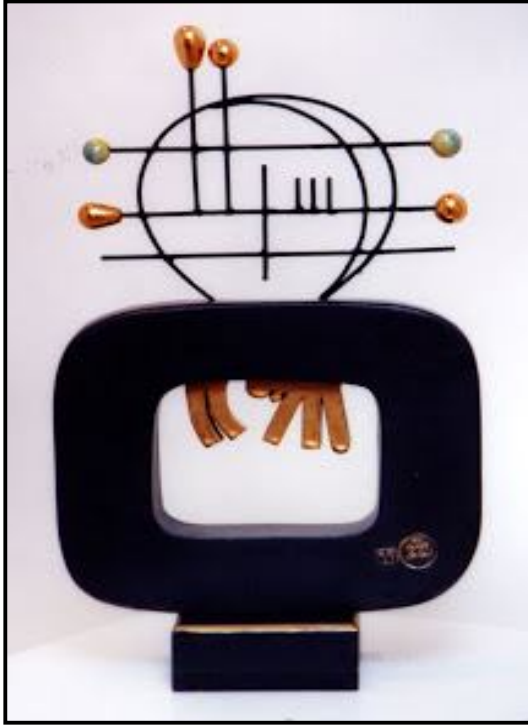
التوليف في فن الخزف :-

أن التطور الذي حدث في مجال الفنون في العصر الحديث قد أثر كثيراً في تغير بعض المفاهيم في فن الخزف فقد تأثر تأثيراً واضحاً بمقتضيات العصر والتطور الحاصل في مجريات الفكر والتكنولوجيا فتغير مفهوم الخزف وتبدل كلياً الى فن له تقنيات تعبيرية خلاقة وتجارب تشكيلية تثري القدرات الإبداعية للخزاف ولم تعد التقنية ثابتة فتوجيهات الفن الحديث ربطت بين التقنية والأبداع هكذا الفكر الحديث الباب على مصرعيه للفنان الخزاف لاستخدام ما يريد من الخامات والتقنيات التي تناسبها فتم الجمع بين أكثر من خامة لتحقيق غايات تعبيرية ، فظهرت اتجاهات وأساليب مستحدثة في التنفيذ والتقنيات المتعلقة بالشكل والمضمون ومن هذه التقنيات المستحدثة التوليف بين الخامات في الإنتاج الفني التشكيلي المعاصر والذي له جذور في الفنون القديمة كالفن الزنجي فقد استخدم الفنان الأفريقي شتى المواد والخامات في تنفيذ أعماله الفنية ، والتوليف يعنى تألف وانسجام مجموعة متعددة من الخامات قد لا تجتمع في مدركات البيئة الطبيعية ، ولكن عندما تجتمع في العمل الفني تكون لتحقيق غرض فني محدد ، وقد أتاح الفن المعاصر مساحة واسعة للفنانين للتعبير الفني بالتجريب والتوليف في أعمالهم الفنية المستحدث ، فظهرت مدارس فنية جديدة وبمسميات لم تكن معروفة من قبل وقد شملت كل أنواع الفن التشكيلي المعاصر ، وهذه المدارس قدمت إنتاجاً فنياً كان للفكر المعاصر أثره الواضح عليه ، خاصة بعد أن ذابت الفواصل بين تصنيفات الفنون ، يقول (عبيد ، 2005 ص94) لم يعد هناك فن جميل وآخر تطبيقي أو فن من الدرجة الأولى وآخر من الدرجة الثانية ، أو فنون كبرى وفنون صغرى ، بل أصبح المسمى (الفن التشكيلي) وهو محور التعبير الفني الأساسي عند الفنان المنتج للفن المعاصر ، وهذا قد دفع ببعض الفنانين الخزافين إلى إعادة البحث عن القوانين الأساسية في نظام بناء العمل الفني الخزفي الذي يصنعونه عبر تغير المعايير في التكوينات الخزفية ، فأصبح فن الخزف يتقبل مختلف تقنيات التشكيل الحديثة والمبتكرة ، والتي من خلالها يمكن تحقيق الأفكار والمفاهيم والفلسفات والقيم التعبيرية والتشكيلية الحديثة والمعاصرة في الخزف و التي تجعل منه فناً تعبيرياً ذو رسالة .

لقد نادى بعض الخزافين في العصر الحديث بإجراء التجارب والاهتمام بإدخال العديد من الخامات الجديدة والتقنيات في إنتاج الخزف الفني (التعبيري) المعاصر ومنها التوليف والذي

يعد في فن الخزف مظهر من مظاهر التجديد فيه ويعني استخدام خامات مختلفة تتناسب مع الطين ، حيث يؤلف بينها في عمل فني واحد تحقق فيه القيم الفنية والجمالية والتعبيرية وتصنع نوعاً من التآلف عبر الإدراك الحسي لإثراء العمل الفني الخزفي ، والغاية من هذه الخامات إظهار قيم فنية تعبيرية جديدة لها دوراً في تشكيل المحتوى الفني للعمل الخزفي ، يقول (ريد ، 1996 ، ص149) جاء ذلك نتيجة لتطور النظريات الفنية والتي أدت إلي تحرر العمل الفني من مفهومه القديم واستخدام تقنيات وأساليب تتناسب مع العصر الحديث ، فكان اللجوء إلى جميع الوسائل والمواد والخامات المتاحة لإنتاج فن تعبيرى في عصر نواجه فيه تشعباً وشيوعاً للأساليب الفنية واستثماراً للابتكارات وتجارب متواصلة ومتعددة مع مواد جديدة ، ويعد بذلك التوليف بين الخامات في فن الخزف مقياساً للنضج العقلي والتحرر الفكري للخزاف المعاصر من خلال البحث التشكيلي التجريبي للوصول إلى إنتاج خزف تعبيرى يحمل خصوصيته الذاتية ، ويؤسس لنفسه كياناً ومنطقاً خاصاً به ، وتكون مادته البنائية مستعارة من مواد أخرى متنوعة تثرى العمل التشكيلي الخزفي وتحقق سمات المعاصرة والحدائثة في الفكر والتجريب بوسائط متنوعة من الخامات .

أن التوليف في فن الخزف قد أثار العديد من المشكلات الخاصة بتقنيات تشكيل الخزف ، فهناك الكثير من الصعوبات التي تواجه الخزاف عند ممارسة التوليف الخزفي ، لأنه يتطلب نوعية خاصة من الدراسة العملية المسبقة للخامات المضافة ، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب منها على سبيل المثال وجود اختلافات في معاملات التمدد والانكماش للخامات المستخدمة في عملية التوليف مع الخزف (المعادن تتمدد بالحرارة والأطيان تنكمش بالحرارة) ، ونجد أن استخدام الخزاف المعاصر للخامات المتنوعة في إنتاجه الخزفي قد أدى إلي تغير في القيم التشكيلية في فن الخزف كما أنها أعطت الخزاف فرصة للتجريب وكسر القواعد القديمة في تشكيل الخزف وأتاحت له أن يكون أسلوبه الخاص ويستخدم هذه التقنية (التوليف) من أجل الوصول بالعمل الفني الخزفي إلى المعاصرة بتجديد المفاهيم والأساليب المرتبطة بالإبداع الفني وبالتالي تتطور من خلاله المفاهيم التشكيلية في الخزف التعبيري المعاصر .



توليف بين الحديد والخزف

من أعمال الخزاف العراقي

سعد شاكر

المصدر : التشكيل العراقي التأسيس والتنوع

فن الخزف والاتجاهات الفنية المعاصرة :-

أن الاتجاه في الفن يقصد به مجموعة من المبادئ والآراء والمفاهيم والمذاهب التي يعتقد بها جماعة من الفنانين المؤمنين بهذا الاتجاه ، شريطة أن يعكس هذا الاتجاه ثقافة وفلسفة ومبادئ وتطور المجتمع الذي يحيط بالفنان والمتواجد فيه والمتعايش معه ، لقد ظهرت في هذا العصر (الحديث) العديد من المذاهب الفنية والتشكيلية وأحدثت انقلاباً في مفاهيم الفن السائد والمتعارف عليه ، فمنذ العصور القديمة كان الفنانون حتى أواخر القرن التاسع عشر يتشبثون بمحاكاة الطبيعة المرئية في كافة الأعمال التشكيلية التي نفذوها ، إلا أن القرن العشرين شهد تغييراً جذرياً في تاريخ الفنون التشكيلية حيث بدأ الفنانون يهتمون بالبحث عن وسائل جديدة للتعبير الفني تلائم التطور التقني والتكنولوجي ، يؤكد (القطار ، 1991، ص100) أن هذه الوسائل الفنية المستحدثة لم تكن سوى ابتكار أساليب فنية جديدة تتسجم مع المتغيرات الإدراكية للحياة والبيئة تحاول الارتقاء بالفن إلى مستوى الحدثة العلمية ، لهذا كان علي الخزاف أن

يكون علي دراية علمية وفنية بتلك الاتجاهات الجديدة لإدراك ما ورائها من معان جمالية وفلسفية وتعبيرية .

قد أثرت هذه الاتجاهات الجديدة علي فكر فن الخزف التعبيري وتجاوب معها الخزافون ووجدوا فيها منطلقات جديدة ومبتكرة للتعبير عن رؤيتهم الفنية فظهرت في فن الخزف صياغات مستحدثة ذات طابع مميز في الإنتاج عكست منطوق مبتكر في تناول المواضيع ، مثل توظيف الحركة والتجريد كتغير تشكيلي في بناء العمل الفني الخزفي حسب متطلبات شكل القطعة الخزفية والتي تهدف إلي تحقيق قيم فنية تتعدى النفعية في الخزف إلى أعمال خزفية تعبيرية تبحث عن الجديد مواكبة للعصر .

1 . المدرسة السريالية .

مذهب واتجاه فني حديث وقد نادى بالتخلي عن الواقع المادي والاهتمام بعالم الخيال واللاشعور ، حيث تعيش المكبوتات والانفعالات في العقل الباطن ، فهي تبحث عن مصدر تعبيرى أفضل من العالم المادي وهو عالم اللاشعور ، يشير (Adelheisi، 1983،P444) أن الصياغات التشكيلية السريالية في تعبيرها الفني مليئة بالمبالغات التشكيلية ، فأنت بعالم لا محدود من العلاقات والعناصر نتيجة لاندماج عالم الواقع باللاواقع والخيال ، وقد تبلور الفكر السريالي في فن الخزف من خلال أعمال أوضحت الاهتمام بصياغة الشكل الخزفي بروى تشكيلية خارج الأشكال التقليدية ، فجاءت المبالغات في الأعمال الخزفية نتيجة التحريف والحذف والاختزال والجمع بين عناصر متعددة والتوليف بخامات متنوعة مع خامة الطين .

2 . المدرسة التعبيرية .

أن الحركة التعبيرية ألمانية النشأة ، يقول (عطية ، 2005 ،ص32) أنها من الحركات الفنية الحديثة التي سعت إلي تحطيم الاعتقاد الكان سائد بأن الفن ما هو إلا تمثيل للواقع ، فكانت أولى الاتجاهات الفنية إهمالاً للواقع المرئي واستبدلته بالتعبير النفسي الداخلي ، فالتعبيرية حركة تشكيلية ركزت علي قوة الاتصال التعبيري علي حساب المحاكاة للأشكال الواقعية بما تحتوي من نسب وتفاصيل ، فكانت الأعمال الفنية التعبيرية مليئة بالانفعالات القوية التي تسيطر علي صياغة العمل الفني علي اعتبارها ضرورة تعبيرية ، يرى (أبو ريان ،1981،ص235) أن الحركة التعبيرية أكثر من مجرد أسلوب تشكيلي فهي رؤية داخلية للعالم

المرئي وتهتم بالمشاعر الإنسانية أكثر من تجسيد مظاهر الواقع ، يقول (يحي ، 1992،ص11)لهذا نجد أن الخزاف التعبيري لا يهتم بالموضوع بقدر ما يهتم بإحساسه الداخلي ويتجه في أعماله إلي الحذف والتحريف والإضافة كمعالجات تشكيلية لتأكيد أبعاده التعبيرية النفسية ، وعكس رؤيته وهويته وثقافته وتراثه الحضاري ، وبالتالي تظهر أعماله الخزفية غنية بالقيم التشكيلية والمفهوم الإنساني والوجداني بصورة تتماشى وروح الفن الحديث .

3 . المدرسة التجريدية .

يطلق مصطلح الفن التجريدي علي الفن اللاتشخيصي الذي لا ينقل الطبيعة نقلاً حرفياً ، وقد انتهجت هذه المدرسة في منهجها التعبيري الابتعاد عن محاكاة العناصر الطبيعية والبحث عن جوهرها والتعبير عنه من خلال الأشكال المجردة ، وقد أصبحت التجريدية ظاهرة من ظواهر الفن التشكيلي في القرن العشرين ، يقول (محمود الدين،1997،ص292) أن التجريد يعني تخليص الشكل الطبيعي من تفاصيله الجزئية والاكتفاء بالأشكال المعبرة عن الفكرة الجوهرية للشيء المراد تمثيله ، يشير (بهنسي،1982،ص326) أن التجريدية تعني استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي ، فالمتذوق للأعمال الخزفية التجريدية يكتشف أن هناك كم هائل من المعاني لإشكالها ومجسماتها وما توحى به من رموز وإشارات ، أن الخزاف الفنان يسعى دائماً إلي تجريد أعماله من خلال تلخيص الطبيعة البصرية لي أن تصبح أشكالاً ذات علاقات تعبيرية بعيدة عن الظاهر لتجد قوتها التأثيرية عند المتلقي بحجمها وملمسها وخطوطها وعلاقتها بالفراغ ولكنها تتميز في صياغتها بالانسجام والتآلف ، لتعكس المعاني التي يريد الخزاف توصيلها عبر الرمز والتجريد .

4 . المدرسة التكعيبية .

التكعيبية حركة تشكيلية كانت مقصورة علي فن التصوير فقط في بداية ظهورها وقد ظهرت في فرنسا في الفترة (1908 – 1914) أشارت (إسماعيل ، 1983،ص97) أن اسم التكعيبية ارتبط بالناقد الفني (لويس فوكس) الذي وصف اللوحات التي عرضها براك عام 1908م بأنها تتكون من مكعبات ، وبعد ذلك انتشر الوصف لأي عمل فني يتصل بالحركة ، يقول (غراب ، 1993،ص205) قد اهتمت المدرسة التكعيبية بالبحث في العلاقات التشكيلية المجردة من تفاصيل الواقع المادي واتخاذ الموضوع الفني وسيلة لتحقيق صياغات تشكيلية تقوم

على كشف الأسس والقوانين الهندسية والبنائية التي تحكم التكوين ، تذكر (مطر ، 1967،ص68) أن الأساس الفكري للاتجاه التكعيبي ينبني علي أن كل جسم في الطبيعة له معادل هندسي بحكم بنائه مثل المكعب والمخروط والأسطوانة ، فالتكعيبية كحركة فنية حديثة أثرت علي فن الخزف فتخطي حاجز البناء المادي للمظهر لواقعي للأجسام وأشكالها بحثاً عن جوهرها وأساسها البنائي الهندسي ، فظهرت الأعمال الفنية الخزفية مكونة من علاقات تشكيلية ذات أسطح شبه هندسية مع نظام إيقاعي تتباين فيه الأحجام والتبسيط الهندسي ضمن البناء المحكم للعمل الفني الخزفي .

لقد أثرت معظم المدارس والاتجاهات الفنية الحديثة في فن الخزف فتميز بالتعبير الفكري والتشكيل المستحدث ، يقول (عطية ، 2005 ،ص42) هي نتيجة منطقية نسبة للعلاقات المتبادلة بين الفنانين ومعطيات هذا العصر الفكرية والعلمية حيث تغيرت الكثير من المفاهيم والنظريات العلمية القديمة وتغيرت معها بعض المبادئ المتوارثة في الفنون وازدهر النقد الفني ، وأصبح الفن يعبر عن الحياة من خلال الخط والكتلة واللون وقد أتيحت فرص الاستبصار لما يقع خلف الستار ، أن تعدد المدارس الفنية الحديثة في القرنين العشرين والواحد والعشرون وما أحدثته من تغير في مفاهيم الفن بشكل عام ، قد أثر بشكل واضح في فن الخزف ، ولقد كانت استجابة الفنان الخزاف للاتجاهات الفنية الحديثة بداية لفكر جديد من ناحية الموضوعات التي سعى من خلالها إلى تحقيق قيم تعبيرية تعكس مفاهيم الخزاف التشكيلية ، أخرج بها العمل الخزفي عن التقليد المتعارف عليه كإناء يؤدي وظيفة نفعية أو جمالية ، فتميزت الأعمال الخزفية بالتفرد ، أصبح لكل خزاف فنان أسلوبه المتميز والذي يحتوي علي مضمون تعبيرية نابع من الخزاف نفسه .



أعمال خزفية تجريدية للخزاف العراقي سيف الخليفة
المصدر (التشكيل العراقي التأسيس والتنوع)

الخزف النحتي :-

النحت من الفنون الكبرى التي كانت أساساً لتأريخ الفنون وساعد كثيراً في رصد الحركة الفنية عبر الحضارات المتزامنة والمتعاقبة فتمكن النقاد والمؤرخين عبره من دراسة سمات فنون العصور القديمة والحضارات الإنسانية الغابرة ، وفن النحت هو تنظيم لمجموعة أجسام في الفراغ وهو تشكيل مجسم مشحون بالقيم الجمالية والتعبيرية ، في العصر الحديث أخذ يتخطى بعض المفاهيم التقليدية مثل مفهوم الكتلة الصلبة المصمتة كما تم استخدام العديد من الخامات والتقنيات في تشكيله وأصبح النحاتون متأثرين بخصائص هذه الخامات فاستخدموا مفردات ومفاهيم جديدة تتوافق مع تلك الخامات لإنتاج أعمال فنية نحتية مبتكرة ، ومن هذه الخامات الطين الخزفي (الذي يصلح لبناء أعمال خزفية) وعندما تعد الطينات خامة أساسية في تشكيل أعمال النحت وتنتهي صياغتها بتقنيات الخزف يوصف الجسم المنتج بالنحت الخزفي ، لذا فمصطلح (الخزف النحتي أو النحت الخزفي) يطلق اليوم علي أعمال الخزافين والنحاتين الذين ينفذون منحوتات مصنوعة من الطين المجوف ثم تحرق ، ونجد أن علاقة الإنسان بالخزف النحتي قديمة فقد كان أسلوباً مميزاً في الفن البدائي وقد عرف الإنسان تلوين التماثيل الفخارية منذ أكثر من خمسة عشر ألف سنة .

أن فن الخزف له من التقنيات تجعله مميزاً على صعيد الخامة (الطين) حيث أنه جمع بين فن الخزف وفن النحت ، يشير (الشال ، 1960،ص55) إن لفظ (تراكوتا . الطين المحروق) يطلق علي التماثيل المصنوعة من الطين وتكون مفرغة من الداخل ثم تترك لتجف وتحرق بعد ذلك وأحياناً تضاف البطانات الملونة إليها وتحرق على درجات حرارة منخفضة نسبياً بدون طلاء زجاجي ، يقول (ريد ، 1986 ،ص56) أن فن النحت هو أقرب الفنون صلة بالفخار وأن صناعة الفخار فن تجسيمي ، بهذا يكون الخزف النحتي هو عمل فني يجمع بين تقنيات فن الخزف ومفهوم فن النحت في تلاحماً وثيق للوصول إلي علاقات في بنية العمل الفني المشكل والتعامل مع الكتلة والجسم والفضاء الذي يحيط بالمنجز الفني ، وهذا يجعل فن الخزف فناً شاملاً مضافاً لغيره من الفنون الأخرى .

أن التطور الذي طرأ علي المنتج الخزفي الفني المعاصر أرتبط بشخصية الخزاف وثقافته وأفكاره الإبداعية ورغبته في التعبير ، كل ذلك دفعه لتقديم ابتكارات خزفية جديدة من خلال الخزف النحتي والذي قد تطور كثيراً من خلال أساليب وتقنيات التنفيذ وظهور فكر إبداعي متطور وحديث في الشكل والمضمون وعلاقات البناء واللون والملمس ، ولقد ساهم الخزف النحتي كثيراً في نقل فن الخزف إلي المفهوم التعبيري والتعامل مع خامات وتقنيات جديدة ، لذلك تعتبر التجريدية كمدرسة من أهم الاتجاهات المؤثرة في فن الخزف النحتي المعاصر حيث جاءت لتعبر عن ابتعاد الفنان الخزاف من الاتجاهات الفنية القديمة والبحث عن التعبير الحر والجوهر والأحاسيس ، فأن إدراك الخزاف للعناصر التشكيلية تمكنه من الاختيار الصحيح لشكل الخزف النحتي وتقنيات التشكيل ومعالجات الأسطح المناسبة ومدى ما تضيفه من قيم تعبيرية وإثراء فني .



خزف نحتي مزجج (الزعيم الأزهري)

الخزاف السوداني

صالح الزاكي صالح

المصدر : مقتنيات الخزاف صالح الزاكي

المفهوم البنائي في الخزف :-

أن الخزف بدأ مع الإنسان منذ القِدم وسيلةً تسعفه توفير أواني وأدوات استعماله يومية للأكل والشرب وتخزين المئونة ، وكان في البداية حرفة بسيطة وعفوية وبالتدرج تطور تعامل الإنسان مع الخزف فأضاف إليه التحسين الشكلي والتصميمي ثم قام بزخرفته وتلوينه ، وهكذا تصاهرت القيمة النفعية المباشرة بالقيمة الجمالية في المشغولات الخزفية ، تعد المفردات الرئيسة لبناء أي عمل فني من خلال ترتيب العناصر التشكيلية البصرية فيه حيث انها تمتلك القدرة على اكتشاف العمل الفني المتميز وهذا يعتمد على التجربة الفنية للفنان الذي يكون قادراً على التعبير بطرق شتى والإلمام بكل مفردة تتكون لتشكيل وحدة فنية متكاملة .

نجد أنه في عصرنا هذا لم يرض فن الخزف أن يكون أسوأ لعجلة الخزاف التي كانت مميزة له في الماضي ونتيجة لهذا التحرر تعددت الأشكال في التكوين الخزفي والذي كان بمثابة ولادة لفكر جديد ، فالعمل الفني الخزفي اليوم يعبر كل جزء منه على ما يريده الخزاف في علاقات جديدة من حيث الشكل والبناء واللون والملمس ، وأصبح للخزف جانباً فنياً آخر خارج دائرة الوظيفة التزيينية و الاستخدامية ودخل بشكل واسع في الدائرة التعبير الفني ، وبدأ الخزاف في نتاجه يدرك آليات التعبير برؤيته الخاصة ويعمل على إجراء مجموعة من العمليات في النص داخل العمل الخزفي ، والذي يحتاج إلى نوع من الحسابات والتجارب للوصول إلى الشكل المطلوب ودرجات الحرق والاكاسيد اللونية المناسبة مع نوع الخامة (الطين) ، لأنها مجتمعة تسهم في إظهار النص التعبير داخل العمل الفني الخزفي ، وقد تعطي فرصة لإبراز تفاصيل أخرى قد تكون منتجة للقيمة التعبيرية من خلال أفكار ذات قيمة دلالية ، وتكون هذه حسب تأويلية المتلقي الذي يقوم بتذوق الخزف الفني المشكل .

لقد تعرض فن الخزف المعاصر إلى متغيرات كثيرة في المفهوم وفق متطلبات العصر ومن خلال رؤى وفكر فلسفي متغير ومتجدد ، تقول (يحيى ، فتحية صبحي ، 1998، ص91) أن المفهوم البنائي الكامن وراء المظهر الخارجي للأشكال نتمكن من خلاله التعرف على كينونة الشكل وخصائصه ، ونجد أن المفهوم البنائي في الخزف اليوم يعتمد على الابتكار من خلال عناصر إنشائية تبدأ مع الخط وتحركه في الفراغ لتكوين جسم ثلاثي الأبعاد تميزه خصائص

الخامة (الطين) من مرونة وسهولة في التشكيل ، ولقد ارتبطت العمليات في التصميم بعوامل تحكمها الأسس والنظريات الإبداعية للفكر الإنساني واعتبارات الخامة وخواصها الكيميائية والطبيعية ، والمدى الحراري المناسب لنوعية المنتج الخزفي والذي يتحدد من خلاله النوعية والمضمون في الشكل ، كما أن الأسلوب التقني المستخدم في التطبيق من العوامل المساعدة والمؤثرة في القيم الجمالية والتعبيرية للعمل الخزفي ، يقول (نورتن، 1978،ص28) أن المفاهيم القديمة عن طرق التشكيل وعيوب التجفيف والحرق وعيوب الطلاء الزجاجي ، والتي كان في الماضي يعمل الخزاف جاهداً على تلافيها أصبح الخزاف المعاصر اليوم لا يبرز منها بل يطلبها ويستفيد منها في ضوء الاتجاهات والمدارس الفنية الحديثة ، فأن الخزاف المعاصر قد وجه اهتمامه نحو الترميز والتجريد ، ولهذا نجد أن التحولات الفنية في المنتجات الخزفية جاءت بمثابة ولادة تركيب لفكر جديد من حيث الشكل والمضمون والبناء واللون والملبس سعياً إلى مزيد من القيمة التعبيرية للبناء الخزفي .

1 . التكوين في العمل الفني .

يعد العمل الفني احد أهم منجزات الفكر البشري والذي ساهم في إظهار التجربة الذهنية المعبرة عن رؤية الإنسان عن ما يحيط به منذ أقدم العصور وحتى وقتنا الحالي ، وقد اتخذت تلك التجربة الذهنية سبل ووسائط مادية عديدة لإظهارها وتحقيق وجودها المادي واذا ما تم تفحص إي عمل فني نجد انه موضوع كلي له تركيبته البنائية والتي لا يستطيع أن يبدو متماسكاً من دونها .

أن أساسيات العمل الفني تقوم مفاهيمها الأولية علي بنائية الإنشاء (التكوين) والذي يحدد بدوره نمط كل اتجاه فني وخصائصه ، أن كلمة تكوين تطلق من المكون أو من فعل البناء التركيبي أو لتجميعي وصولاً إلى تحقيق معالم العمل الفني المشكل ، يرى (روبرت، 1988،ص38) أن التكوين عبارة عن كيان عضوي متكامل في ذاته لأنه يحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلقة ، ويأخذ في مفهومه صيغة هذا النظام والتأثير فيه ، يشير (شاكر ،1987،ص146) أن التكوين هو الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل الفني من خلال عمليات التنظيم ، التحليل ، التركيب ، الحذف ، الإضافة ، التغيير في الأشكال والدرجات اللونية أو الضوء والظل والمساحات ، ووجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة

فعالة في تحقيق المظهر النهائي للعمل الفني وقيمته كامنة في تنظيمها ، وفي ذلك يقول (رياض ، 1973 ، ص24) أن أفضل تكوين هو الذي لا يرهق العين من خلال قوة الترابط بين عناصره ونحصل على المعاني من خلال هذا الترابط ، يعرف (ريد ، 1996، ص87) هذه العناصر في الفنون التشكيلية على أنها ، إيقاع الخط ، وحجم الأشكال ، والفراغ ، والضوء والظلال ، واللون ، ويشير (برناد ، 1966، ص144) أن العناصر المحققة للتكوين هي الخط والدرجات الفاتحة والقاتمة والظل والضوء و اللون والملمس ، والشكل هو نتيجة تفاعل هذه العناصر مع بعضها ، ويضيف (جان ، 1970، ص413) أن الفنون الإنسانية جميعها هي فنون تجميع العناصر لإيجاد تكوين جديد يعتمد على مجموعة وحدات مرئية منها (الشكل ، الخط ، اللون ، الملمس ، الحجم ، الفضاء والقيمة الضوئية) فالتكوين الفني ما هو إلا الشكل النهائي للعمل الفني الذي يضم الكثير من العناصر في وحدة الكل ، يقول (شاكر ، 1987، ص149) هناك تكوينات تعتمد على الخط فقط ومركزة على الشكل ، وتكوينات تتم باللون فقط معتمدة على التدرج والكثافة اللونية ولكنها في النهاية تخلق أعمالاً فنية تتفاعل فيها الأشكال والألوان في تكوينات فنية متماسكة يعتمد كلاً منها على الآخر ، يشير (شوقي ، 1997، ص55) أن العناصر هي مفردات لغة التشكيل التي يستخدمها الفنان في عمله الفني وسميت بعناصر التكوين لإمكانيتها المرنة في اتخاذ أي هيئة وقابليتها للاندماج والتالف والتوحد لتكون شكلاً كلياً للعمل الفني ، في حين ميز (رياض ، 1973، ص6) هذه العناصر التكوينية بين الفنون المسطحة ذات البعدين والفنون المجسمة ذات الثلاثة أبعاد ، حيث أشار بأنها النقطة والخطوط والمساحات ، هذا في الأعمال الفنية الثنائية الأبعاد ، والفراغ والضوء والظل واللون والخامة وملمسها في الأعمال الثلاثية الأبعاد ، يقول (الحسين ، 2002 ، ص165) أن عناصر التكوين المجسم هي الكتلة والحجم والسطوح والخطوط والملمس واللون .

على الرغم من تعدد وجهات النظر لذوي الاختصاص الفني في تصنيف العناصر البنائية للعمل الفني إلا أنهم اتفقوا على وجودها وأهميتها ، وأن فكرة التكوين تصدر من الكتلة المرئية عند إحالتها إلى عمل فني وأن العناصر البنائية للتكوين الفني تفهم من خلال بنائه ، فالفنان يحول الصورة الذهنية إلى عمل فني من خلال تجميع العناصر وترتيبها بطريقة محسوبة ليكون

كل عنصر في مكانه الصحيح ليقوم بوظيفته التكوينية ، فهو يصيغها معا في نسيج متكامل في شكل عمل فني يحمل معاني وأحاسيس .

إن العناصر منفردة لا تستطيع أن تكون عملا فنيا متكاملا ، فلا بد لها من أن تتصهر وتتكامل من خلال رؤية الفنان بحيث لا نراها منفصلة ، فالمتلقي لا يرى الخط والنقطة للمساحة ، إنما يرى عملاً فنياً ومحملاً بالقيم الفنية والتعبيرية ، وكعلاقات كلية وليس كأجزاء منفصلة ، ويستمد العنصر المفرد قيمته من خلال علاقته بالعناصر الأخرى ، ويفقد هذه القيمة إذا انفصل عنها ، والعنصر المفرد ليس له صيغة ثابتة في التفكير الفني أو التركيب التكويني ، بل هو قابل للتعديل والتحول وفقاً للسياق العقلي للفنان حول تفاعل كل العناصر معا ، كما أن التغيير في أي جزء من الشكل الكلي، يؤثر بشدة في بنية التكوين لأنه حالة عامة بمعنى أنه يرتبط بتكامل نظام كل الأجزاء ، وعندما تتركب العناصر على العمل فإنها تشكل مستويات تحمل قيم جمالية ووظيفية وتعبيرية وكأنها تشد أجزاءها ، وتحدث فيما بينها توترا ديناميكياً يتأثر باختلاف علاقة كل عنصر بالآخر .

2.1. أسس التكوين .

وهي من مجموعة من الأساليب التنظيمية لإحكام العلاقات الشكلية في العمل الفني إذ إنها المحدد للعلاقات التي تربط بين عناصره

1.2.1. الإيقاع .

الإيقاع من الوسائل التنظيمية المهمة في العمل الفني ويعني توظيف الحركة الترددية في الخط أو اللون أو الحجم ، حيث يشير (البسيوني، 1994، ص39) بأنه تكرار الكتل أو المساحات تكرار ينشأ عنه وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة ، وأن الإيقاع مجال لتحقيق الحركة فهو يعني ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير ، فالإيقاع يضفي الحيوية والديناميكية والتنوع وجماليات النسبة القائمة على التوازن داخل العمل الفني ويتحقق من خلال (التكرار ، التنوع ، التدرج ، الاستمرار) ويؤكد التكرار اتجاها لعناصر وإدراك حركتها ، يقول (كوفحي ، 2008 ، ص95) الإيقاع يشمل كل عناصر العمل الفني من خلال تكرار الشكل ، والنقاط ، والمساحات ، والخطوط ، والملامس ، فلا يمكن أن نجزم بنجاح العمل الفني ما لم يتمتع بالإيقاع فهو الذي يبث فيه الحيوية والحركة بإبعاده

عن الملل والرتابة ، فاختلف اللون ، وتغير درجاته ، وتكرار الخطوط والأشكال ، وتغيير اتجاهاتها ، كلها تعبيرات تولد الإحساس بوجود إيقاع حركي داخل بنية التكوين في العمل الفني ، يقول (رياض ، 1974،ص39) للإيقاع أنواع تعتمد على عنصري الوحدات والفترات (الوحدات تمثل العنصر الإيجابي المتمثل بالكتل والمساحات المتكررة ، الفترات فهي العنصر السلبي المتمثل بالمسافات التي تقع بين المساحات والكتل) وهذه الأنواع تتكون من الإيقاع الرتيب الذي تتشابه فيه الوحدات والفترات ، والإيقاع غير الرتيب الذي تختلف فيه الوحدات والفترات في الشكل والحجم واللون ، والإيقاع الحر الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافا تاما وتختلف فيه الفترات أيضا اختلافا تاما وفيه يكون ترتيب الوحدات مع الفترات بشكل عشوائي لكنه مقبول ، والإيقاع المتزايد الذي يتزايد فيه حجم الوحدات مع ثبات حجم الفترات، أو يتزايد فيه حجم الفترات مع ثبات حجم الوحدات ، أو تزايد حجم كل منهما تدريجيا معا . أما النوع الأخير فهو الإيقاع المتناقص الذي يتناقص فيه حجم الوحدات مع ثبات حجم الفترات ، أو يتناقص فيه حجم الفترات مع ثبات حجم الوحدات ، أو يتناقص الاثنان معا تدريجياً .

2.2.1. التباين والتوافق .

التباين من الوسائل التنظيمية التي لا غنى عنها في العمل الفني ، ويمثل في الواقع الانتقال من حالة إلى عكسها مما يؤدي إلى جذب الانتباه ، فهو بهذا يمنع الملل والرتابة في العمل الفني ، يرى (رياض ، 1974،ص100) أن الانسجام التام قد يكورأمرً اسليياً ولا يجذب انتباه المتلقي في حين يعد التباين والتضاد من المصادر الأساسية لإضفاء عنصري الحركة والحيوية للعمل الفني ، ومن هنا يظهر الدور المهم الذي يلعبه التباين في عملية الإخراج الفني من خلال قدرته على جذب الانتباه وتأكيد ظهور العناصر البنائية وخلق نوع من الحركة الإبهامية عن طريق نقل النظر من وحدة إلى أخرى ، فضلا عن إحداث تنوع في عنصر واحد أو أكثر مما يعطي نواتج فنية أكثر جمالية ، ومن الممكن أن يتحقق التباين في أي عنصر من عناصر العمل الفني كتباين الخط من خلال اتجاهاته المختلفة ، وتباين اللون من خلال التضاد اللوني بين الألوان الفاتحة والقاتمة ، والتدرج اللوني المتباين ، إضافة إلى تباين الشكل الذي يتجسد من خلال الاختلاف بين هيئة الشكل والأرضية ، وكذلك التباين الحاصل بفعل العناصر البنائية الأخرى كالملمس والاتجاه والقيمة الضوئية والفضاء .

3.2.1. الحركة .

الحركة العامل الأساسي الذي يعبر به الإنسان عن كيانه سواء في مجال الفن أم في المجالات الحياتية الأخرى ، ففي المجال الفني أصبحت الحركة العنصر الذي يحدد انطلاقة العمل الفني ، فمتعة الفن لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود حركة فاعلة منبثقة من تناغم العناصر البنائية ، فالحركة لا تنفصل عن العناصر البنائية فكل عنصر يجسد حركة داخل بنية التكوين الفني لإضفاء طابع الحيوية والاستمرارية والمتعة الحسية والتي تنهض بالعمل الفني من الرتابة والملل إلى النشاط والتجدد والحيوية .

4.2.1. النسبة والتناسب .

التناسب أحد وسائل التنظيم التي يقوم عليها العمل الفني ويشير إلى العلاقة المنسجمة بين العناصر ، فالتكوين في أي فرع من فروع الفنون التشكيلية يتكون من العناصر المختلفة في الحجم والمساحة واللون والملمس والاتجاه . ولتكوين علاقات رابطة بين هذه العناصر فلا بد من دراسة نسبها دراسة جيدة لتحقيق الأبعاد الجمالية والوظيفية للأعمال الفنية ، يقول (رياض،1974،ص137) ومن هنا تبرز أهمية التناسب كوسيلة تنظيمية لتحقيق التناسق بين العناصر البنائية داخل بنية التكوين الفني والتناسب لا يقتصر على عنصر دون آخر بل يمتد ليشمل كل العناصر بما فيها اللون لتكوين إحياءات مختلفة على السطح العمل الفني .

5.2.1. التوازن .

أن التوازن صفة تبحث عنها جميع الموجودات والفنان يبحث عنه داخل الأعمال الفنية كونه من العوامل الأساسية التي تلعب دورا هاما في تقييم العمل الفني والإحساس براحة نفسية عند النظر إليه ، فمن الأساسيات الواجب توفرها في العمل الفني هو التمتع بصفة التوازن ، كتوازن الخطوط والأشكال والكتل والألوان ، ولكي يتحقق التوازن داخل بنية التكوين الفني فلا بد من أن يكون لثقل العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني في وضع متزن ، فإذا ما وجدت مساحة لونية معينة في أحد جوانب العمل الفني فلا بد من أن تقابلها في الجانب الآخر مساحة بالوزن نفسه وإلا أثارت إحساسا لا شعوريا بأن الصورة غير مستقرة أو غير متوازنة ، يقول (رياض ،1974،ص111) التوازن أنواع فقد يكون محوريا أي وجود قوى متماثلة في كلا جانبي الصورة ، أو مركزيا وفيه يتمثل عنصران أو أكثر حول مركز الصورة الذي يمثل النقطة

الفاصلة بينهما ، أو يكون التوازن مستترا وفي هذا النوع لا يتفق شكل أو لون العناصر بل نشعر فقط بتعادل القوى ، فالتوازن في العمل الفني له أهمية كبيرة لأنه يولد شعوراً بالاستقرار والراحة النفسية وتتحقق صفة التوازن كلما كان هنالك تعادلاً في ثقل العناصر وبدونه لا يمكن الحصول على أشكال وأجسام مستقرة وثابتة .

6.2.1. الوحدة .

الوحدة كوسيلة تنظيمية تشير إلى تعبير واسع يمتد ليشمل عناصر متعددة كوحدة الشكل، ووحدة الأسلوب الفني ، ووحدة الفكرة ، ووحدة الهدف ، أو الغرض من العمل الفني ، فوحدة هذه العناصر تثير في المتلقي الإحساس بوحدة العمل الفني ، يشير (رياض، 1974، ص170) يمكن تحقيق الوحدة من خلال معالجة العناصر وفق نظام محدد كمعالجة اللون والشكل ، والخط والملمس إلا أن هذه الوحدة قد تبدو ساكنة أو متحركة من خلال سكون أو حركة العناصر الفنية .

قد يلاحظ أن هنالك علاقات تربط بين جميع أسس التكوين في العمل الفني حيث أنها تتواءم مع بعضها البعض ويحمل كل أساس صفة معينة تضفي الحيوية والمتعة والاستمرارية للتكوين مما يجعل المنتج الفني يتخذ طابعه النهائي حاملاً قيماً بنائية جمالية وتعبيرية .

مفهوم ودلالات اللون :

اللون يعد من أهم المظاهر المثيرة في البيئة المحيطة بالإنسان وقد ارتبط به منذ بداية مشوار الحياة ودخل في صميم حياته الفكرية والمادية ، فالألوان جميعها محملة بطاقات تعبيرية ودلالة ورمزية اللون تتحدد بشكل رئيسي من خلال فلسفة الألوان ومعانيها وتأثيرات الألوان والتي تعرف بدلالات اللون هي انعكاسات يرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعية الموضوعية وغير الموضوعية وهي متولدة تلقائياً ، ونجد العديد من النظريات العلمية حول ردود الأفعال حول الألوان ، وهذه النظريات باتت ترتبط بالدلالات المستقاة من الطبيعة .

إن اللون عنصر ذو قيمة تشكيلية وجمالية ، وأنه الوسيلة الأقدر على إدراك الأعمال الفنية ، ولقد استخدم اللون قديماً في فن التصوير في رسم الطبيعة وعناصرها أو في تكوين

الزخرف وإثراء مظاهر الأشكال والأسطح ، في العصر الحديث زاد اهتمام الفنانين والعلماء بخواص اللون ودلالاته من خلال استثمار نتائج النظريات والبحوث التي أجريت عليه ، فقد اتخذ اللون عدة دلالات ومعاني حسب موقعه من تجربة الإنسان أو الفنان وتأثيرها النفسي عليه ، فمن تجربة الإنسان القديم في رسم الحيوانات على الجدار كان لون الدم يعني له الانتصار على الحيوان لكن عندما كان يدافع عن نفسه أمام الحيوانات المفترسة ويجرح وينزف دمه كان يعني له اللون الأحمر تجربة ألم ، فالدلالة والمضمون في اللون إذن لأسباب تتعلق بالخبرة الراسخة في الفكر الإنساني وتحقق علاقات بنائية ترتبط بعمليات الإدراك ، في الفن عموماً اللون عنصر مهم وذو قيمة تعبيرية وجمالية باعتباره الوسيلة الأقدر علي تحقيق الفهم الكامل للعمل الفني من خلال علاقاته المتعددة ، والارتقاء بالفكرة وتأكيد المعنى المراد إيصاله .

1. مفهوم اللون .

أثار مفهوم اللون اهتمام الكثيرين من الفنانين والمفكرين والعلماء على حد سواء وذلك لتعدد استعمالاته في الفن والحياة فقد أجتهد الإنسان عبر مراحل التطور الحضاري لتجسيد أفكاره ومعتقداته من خلال اللون ، كما أن اللون يتفاعل مباشرة مع حواسنا ، يعرف (الدملخي، 1984، ص10) اللون بأنه القيمة التي تتحدد في عنصر أو مادة من خلال الضوء المنعكس منه ، وتعتمد نظرية اللون على مجموعة من المفاهيم المرتبطة باللون واستخداماته التصميمية والتطبيقية ، والتي ترتبط بمفهوم الإدراك البصري عند الإنسان ورؤيته الفلسفية واتجاهاته الفكرية وكل ما يرتبط بالنواحي الفسيولوجية والسيكولوجية ، يقول (حمودة، 1981، ص10) أن اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن الأثر الذي يحدث في شبكية العين من استقبال للضوء المنعكس عن سطح عنصر معين سواء ناتجاً عن مادة صباغة ملونة أو عن ضوء ملون ، يشير (ضاهر، 1979، ص19) أن اللون هو الانطباع الذي يولده النور على العين والذي يتم توزيعه بواسطة الأجسام المعرضة للضوء ، يرى (ريد، 1969، ص32) أن اللون مجرد تفاعل شكل أي شي نحو أشعة الضوء التي ندركه بواسطتها فاللون هو الناحية السطحية للشكل ، ويشير (حمودة، 1981، ص26) أن العالم الفيزيائي نيوتن برهن أن الضوء الأبيض هو أصل اللون ويمكن تحليله إلى ألوانه الأصلية ، كما وان هذه الألوان نفسها يمكن تجميعها لنحصل علي الضوء الأبيض (تجربة المنشور الزجاجي) ، ويذكر (الدملخي ، 1984، ص20) أن

الألوان قسمت في بحوث الرسامين الانطباعيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى ألوان دافئة وألوان باردة، وذلك بحسب الانطباع الذي يتأتى عن إحساس الناظر ، حيث يعد الأزرق ومشتقاته من الألوان الباردة ، والأحمر ومشتقاته من الألوان الدافئة ، ويمثل اللون الأبيض والأسود الحالة الحيادية للألوان بين الدافئ والبارد ، وصفة اللون هي الصفة التي تميز ونفرد بها بين لون وآخر (أحمر ، أخضر ، برتقالي) ، وقيمة اللون تعرف بأنها العلاقة بين اللون المضيء واللون المعتم (أخضر غامق ، أخضر فاتح) .

2. دلالات اللون في القرآن الكريم :

يعد اللون من أهم المظاهر المثيرة في البيئة المحيطة بالإنسان وقد ارتبط به منذ بداية مشواره في الحياة ثم دخل في حياته العقائدية والفكرية والتعبيرية ، ونجد ان الألوان ذكرت في القرآن الكريم في الكثير من الآيات وبدلالات مختلفة ومتعددة ، وأن ألوان البشر والمخلوقات وهي في ذاتها آية لمن يفكر في حكمة الله وعظمة ملكه من قال **يَتَعَلَّقِي (خَلَقُ السَّمَّاءِ أَوَّاتٍ لَأَرْضٍ وَاخْتَلَفُ الْأَسَدَاتِكُمْ وَالنُّوَّافِي كُنْمُ ذَلِكَ لَا يَأْتِ لِلْعَالَمِينَ)** (سورة الروم ، الآية 22) ، وقالوا **عِزُّوْجَلِ النَّاسِ وَوَالْأَدْوَانِ عِلْمًا مَخْلُوقًا لِقُلُوبِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُلِقُوا لِلَّهِ مِنْ عِبَادِهِ أَعْلَمَ أَمْ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ** (سورة فاطر، الآية 28) ، فقد ورد ذكر اللون الأبيض في القرآن الكريم إحدى عشر مرة **أَمَّنْهَآ تَقْوِيَةً سَبِيحَانِيَةً عَلَيَّ وَجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهِ آخِذُونَ** (سورة آل عمران، الآية 107) ، وقاله **زَعَزَعُ حِيلَدِهِ فَإِذَا هِيَ بِإِضَاءٍ لِنَظَرِيْنَ** (سورة الأعراف ، الآية 108) ، ونجد أن دلالات اللون الأبيض في هذه الآيات تشير إلى النقاء والصفاء والعمل الصالح ، وفي الحياة العامة نقول قلبه أبيض أو أيديه بيضاء دلالة على الطيبة والصفاء والعطاء بلا مقابل ، أما اللون الأخضر فقد ورد تسع مرات في القرآن **أُوذِيَكَ لِلْكَرِيمِ مِنْهَا تَقْوِيَةً سَجَلْنِي وَتَعَالَى رِي مِنْ تَحَاتِهِمْ الْأَنْهَارُ يُدَلُّونَ فِيهَا وَيَلْبَسُونَ مِثْلَ بِلْدَانٍ مَمْنُونٍ شَهْدُسٍ وَاسْتَبْرَقِ مُتَكَبِّرِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرْضِ أَنْكَرِمَ النَّوَابُ وَحَسَنَاتُ مُرْتَفَقًا** (سورة الكهف ، الآية 31) **تَكْوِيَةً تَعْلِيَّ لِي رَفْرَفِ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ** (سورة الرحمن، الآية 76) ، فقد جاء اللون الأخضر في الآيات الكريمة ليشير إلى النعيم وإلى الحياة لارتباط النبات الأخضر بالماء وضرورة الماء للحياة وكثيرا ما يكون اللون الأخضر في القرآن الكريم مرتبطا بالموت للأرض ثم حياة الأرض بعد ذلك ، كما يشير

إلى الجنة ولبس أهلها والحياة الأبدية ، ان اللون الأسود قد ذكر في القرآن الكريم سبع مرات ،
يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ تَعَالَى تَبْصِرًا وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمَسْكُونُونَ تَمَّ بِعَدْوِ أَيْمَانِكُمْ فَذُوقُوا
الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ (سورة آل عمران ، الآية 107) ، وقوله اعْزُوا وَبِحُبْرٍ (أَدَدُهُمْ
بِالْأُنثَى ظَلٌّ وَجَهَّهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ) (سورة النحل، الآية 58) نجد أن اللون الأسود في هذه
الآيات حاملاً دلالات عدة منها لون وجوه أهل النار ، فهو يعني ويرمز للكرب والحزن والهم
والفناء ، اللون الأصفر فقد ذكر خمس مرات في القرآن الكريم ، قال العوالي (ع) لِنَارٍ بَكَ
يُبَيِّنُ لَنَا مَا لَوْ نَهَا أَبَقَالَ إِتَّصِدِفَقُولَاءِ إِفَاقِعَ لَوْ نَهَا تَسُرُّ النَّاطِرِينَ (سورة البقرة ،
اعلم (الآية 69) لأحقوله أسبل الله يولع العلي (ب) و لهو و زينة و تفاخر بيذكركم
كأثر في الأميوت الأعود ألب والاقال كمد بئلقه عذم يهيج فتر أه مصفر أثم يكون حطاماً
نيد و مغفوق في ملاء للله عررض و ان و ما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور (سورة
الحديد ، الآية 20) ، ونجد أن اللون الأصفر له دلالات متباينة فهو يعني السرور كما يعني
أيضاً الفناء والدمار ، في الحياة العامة اصفرار الجسم والوجه الإنساني يشي بعدم الصحة
ودلالة على المرض ، جاء ذكر اللون الأحمر مرة واحدة فقط في القرآن الكريم في سياق تبرع
الكافرين الذين كذبوا رسلهم وتذكيرهم بنعمة ربهم وقدرته ، قال الله تعالى (أن الله أنزل
نابيه ثم رطقت ملخماً لها فلولواءاً فهاأا و من الجبال جدد بيض و حمر فخذت ألو أنها
و غر أيبب سود) (سورة فاطر، الآية 27) ، قال سبحانه وتعالى (لَقَدْ لَقِيَ السَّمَّاتِ وَالْأَرْضِ
واختلاف السد تكاليف فاني كذالك لآيات للعالمين) (سورة الروم ، الآية 22) فقد دعانا
المولى عز وجل في هذه الآية إلى التأمل في الكون وفي ما خلق من إنسان وحيوان ومن نبات
وجماد كي نفكر ونعقل ونتدبر من خلال دلالة ورمزية اللون في مخلوقاته

3. الدلالات الرمزية للألوان .

أن لكل لون معنى أو دلالة أو رمز أطلق عليه منذ القدم ، وتختلف هذه الدلالات والرموز
من حضارة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر ، فقد ارتبطت دلالات الألوان الرمزية بالفكر
العقائدي والقيم الثقافية ، فالأفراد الذين ينتمون لمجتمع ما تتكون لديهم مدلولات من فكر وفلسفة
وتراث وثقافة مجتمعهم بعضها موروث وأخرى مكتسب ، وهذه الدلالات راسخة في العقل
الباطني لدى هؤلاء الأفراد نتيجة لخبرات سابقة من حضارة مجتمعهم ، وأن هذه القيم المتوارثة

تؤثر بشكل فعال في عملية الإدراك بوجه عام وإدراك اللون بوجه خاص من خلال تفاعلات الفرد مع العناصر اللونية الموجودة في بيئته الاجتماعية ، وتعد عملية تحميل اللون معاني وقيما محددة في كل مجتمع إنساني ليس الإنتاجا ثقافياً من الدرجة الأولى ، ويرجع إلى الاتفاق العقائدي والعرفي بين أفراد المجتمع وإدراك فكرة وجود ألوان أكثر جاذبية من ألوان أخرى تكمن في رؤية تلك الألوان كرموز في حد ذاتها اعتماداً على المفاهيم المسبقة التي يهيئها المجتمع والتي تختلف بدورها من مجتمع آخر .

فالفنان عندما يريد أن يعبر عن موضوع ما فإنه يعكس المضمون الفلسفي والاجتماعي على ألوان بيئته وأشكالها دون أن يشعر، إلى جانب أنه يعكس أيضاً انفعالاته وأحاسيسه ومشاعره ويسقطها على اللون عند التعبير الفني ، فيأتي اللون في العمل الفني وهو محمل بالرموز والمعاني النفسية والقيمة الاجتماعية والقيمة الفلسفية الفكرية الموجودة في مجتمعه ، حيث يعكسها الفنان كمضمون فلسفي اجتماعي ، أن الجانب النفسي الذي يعكسه اللون في العمل الفني يرجع إلى الخبرة المترسبة للفنان من خلال المعتقدات البيئية هذا من ناحية وما يضيفه من انفعالات خاصة على طريقة الأداء في استخداماته للون من ناحية أخرى ، وهذا هو الذي يميز كل عمل فني عن الآخر .

4. الدلالات السيكولوجية للألوان .

ترتبط الدلالة الرمزية للألوان بالثقافة والعادات والتقاليد والوسط الاجتماعي ، يقول (خضر، 2004، ص30) لدينا الفلكلور وتاريخ الأزياء والأديان على أن الألوان كانت تستخدم دوماً للدلالة على صفات وظروف محددة وليس هذا فحسب بل تحمل الألوان تفسيرات نفسية متأثرة بعوامل ثقافية وفسولوجية ، يشير (الأبرشي ، 1966، ص118) أن الناس يفضلون ألواناً بعينها ويرفضون ألواناً أخرى نتيجة وجود ارتباطات سارة أو مؤلمة كانت قد حدثت لهم في الماضي ، وما للون في هذه الحالة إلا مثير يعمل على استحضار تلك الأحداث وما عاصرها من انفعالات .

قد يفضل الناس بعض الألوان لما تحدثه من تأثير سار في نفوسهم ، وقد يرفضونها لما تحدثه من توتر وقلق، وأحياناً يفضل الناس الألوان لأنهم ينزلونها منزلة الأشخاص فيعطونها نفس صفات الأفراد من حيث القوة والشجاعة والكآبة ، يقول (Gimbalo, . 1987 .P303.)

عندما عرض على طلاب جامعة من الجنسين مجموعة من الأدوات الملونة ، وطلب منهم أن يختاروا الألوان التي تعبر عن انفعالاتهم ومشاعرهم ، اتضح أن اللونين الأسود والبنّي قد عبّرا عن مشاعر الحزن ، وأن اللون الأصفر كان دالاً على البهجة والسرور ، كما قام الأطفال الذين هم في عمر أقل من أربع سنوات عندما طلب منهم في المرة الأولى تلوين صورة لفستان عروس بعد أن سمعوا قصة سارة ، وفي المرة الثانية قاموا بتلوين نفس الصورة بعد أن سمعوا قصة مؤلمة ، وظهر أن اللون الأصفر كان اختيارهم في المرة الأولى، بينما كان اللون الأسود والبنّي اختيارهم في المرة الثانية ، أن الألوان البنّي والأسود ألوان حزينة ، وارتبط اللون الأسود بدلالته على الليل والظلام والموت ، بينما اللون الأصفر دل على الشمس والنور والدفء والعطف ، يرى (خضر ، 2004، ص31) أن من الشائع أن الدلالة الرمزية للألوان تتباين من مكان لآخر، ومن زمان لآخر ، وإذا اختلف الوسط الاجتماعي والثقافي اختلفت بالضرورة الدلالات المرتبطة بالألوان ، يقول(Schaie1966. P512) أن اللون الأحمر أشار إلى السعادة والراحة والفرح الداخلي والإثارة والحرارة والانفعال والحب والعدوان والكراهية والتصلب والقوة ، وأن اللون البرتقالي أشار إلى الإحساس بالسعادة والحرارة والتعاسة والتوتر والدفء والبهجة والسرور والرشاقة ، وأن اللون الأصفر أشار إلى الإثارة والغيرة والتعصب والدهشة والسعادة ، وأن اللون الأخضر أشار إلى الهدوء والسلام والانتعاش والشباب ، وأن اللون الأزرق أشار إلى الوفاق والحزن والبرد والرغبة في التحكم والأمن والراحة والسرور، أما اللون الأسود فقد رمز إلى الحزن والخوف والقلق والرفض والاكنتاب والتمكن والعمق والشيوخوخة والغضب والتعاسة والتعصب ، وكان اللون الأبيض يرمز إلى النقاء والفراغ والهدوء والشجاعة والهيبة والسلام والأمن والنظافة والطهارة والطيبة ، واللون البنّي إلى الحزن والرفض والأمن والراحة ، فدلالة اللون تتحدد بشكل رئيسي من خلال فلسفة الألوان ومعانيها ، وقد تختلف دلالاتها ورموزها من حضارة إلى أخرى ومن شعب إلى آخر لارتباطها بالفكر العقائدي والقيم الثقافية والعادات والتقاليد .

5. التأثيرات الفسيولوجية والسيكولوجية للألوان .

أن الألوان هي جميلة في ذاتها فهي تؤثر كثيراً في عواطفنا فيمكن أن يرفع اللون أو يخفض أو يهدئ أو يثير شعورنا النفسي ، وإذا ساد لون معين في العمل فإنه يحدد صفة

الانفعال والحالة التي كان عليها الفنان ، يقول (يحيى ، 1993، ص104) أن (هربرت ريد) ذهب في تعريفه للعلاقة الجمالية للون ، بأننا نتفاعل بسجيتنا في طبيعة اللون فنتذوق عمقه أو دفئه أو درجاته وبمعنى آخر صفاته الموضوعية ، ثم نمضي إلى المطابقة اللونية بين هذه الصفات وانفعالاتنا ، وقد نجد هناك ارتباط بين اللاشعور والتكوين المزاجي لكل شخص مع اللون ، لقد اعتبر البعض اللون الوسيلة الأقدر لتحقيق الفهم الكامل للعمل الفني ، فهو يؤدي دوراً فعالاً في إيضاح الجوانب التعبيرية ويؤكد علي القيم التشكيلية .

فهناك تأثيرات فسيولوجية وآخر سيكولوجية للألوان علي النفس البشرية بالسلب أو الإيجاب إذ يحدث التأثير الفسيولوجي للون من خلال ثلاث عناصر فسيولوجية هي (العين ، اللون ، الضوء) فالعين هي الحاسة التي يمكن من خلالها رؤية الألوان والإحساس بها ، أما اللون فهو تأثير فسيولوجي ناتج على شبكية العين ليس له أي حقيقة إلا بارتباطه بالعين والتي تسمح بإدراكه شريطة أن يتوفر الضوء ، ويعرف الضوء بأنه شكل من أشكال الطاقة الكهرومغناطيسية يطلق عليها الطيف المرئي ، يقول (حمودة ، 1990، ص25) لا يمكن إدراك أي لون إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ثم ينعكس على أعيننا ، وتؤثر الألوان سيكولوجياً (فسيائياً) على الإنسان فتحدث فيه إحساسات بعضها يوحى بأفكار مريحة وبعضها يثير الاضطرابات عند رؤيتها ، في ذلك يقول (عبد الرحمن ، 2001، ص96) لقد اتفق معظم علماء النفس على نتيجة الدراسات والتجارب على أن التأثيرات السيكولوجية للألوان تأتي على نوعين تأثيرات سيكولوجية مباشرة وأخرى غير مباشرة وهم اعتمدوا في هذا التصنيف على قياس الأطوال الموجية لكل لون ومدى أثر هذه الذبذبات الموجية على شبكية العين ، فالمباشرة تعطي تكويناً عاماً يرتبط بالمرح أو الحزن وهي تشعر أيضاً بالبرودة والسخونة أما الغير مباشرة فهي تتغير تبعاً للأشخاص والبيئات والمجتمعات والعقائد .

6. دلالاته اللون في الخزف .

إن التعبير في المنجز الخزفي يتحقق بطرح فكرة معينة او اظهار ورؤية جمالية ما من خلال السطح الخزفي ، لذا فقد نلاحظ جمال اللون في الخزف وهو يتحقق ببناء انظمة لونية على السطح الخزفي من خلال اتجاهات الفن الحديث التي تعد اللون وتقنية اظهاره من اهم القيم التعبيرية و الجمالية في المنجز التشكيلي ، فقيمة اللون لا تعتمد على خصائص وعلاقات

العناصر فحسب بل انها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت فيها ، إن اللون يعتبر للخزاف المعاصر أحد وسائل التعبير عن الأشياء وقيمتها الفنية وتأثيراتها النفسية ، إذ يمتلك اللون طاقة غير محدودة على المخاطبة ، ففي الخزف يتم الحصول على اللون من خلال إضافة المواد الملونة (الأكاسيد) إلى زجاج الخزف (المزجج) و عبر سلسلة من التفاعلات والتحويلات الكيميائية ، وبعد اللون من الأساسيات في إبراز العمل الخزفي لما له من تأثيرات حين يتوافق مع الجسم الخزفي فيفصح عن المعاني الكامنة في العلاقة التبادلية بين اللون والجسم الخزفي يرفع من قيمته الجمالية ودلالاته التعبيرية وله السيطرة الإدراكية والحسية في الحلول الفنية وهو من العناصر المهمة في تشكيل العمل الفني الخزفي واختياره يدخل ضمن أسلوب الفنان الخزاف ، لذلك يلجأ العديد من الخزافين إلى التوافق بين عنصري العمل الخزفي المتمثلين في الهيئة الشكلية والمعالجة اللونية دون المغلاة في احدهما على حساب الآخر ، فقد أصبح التكوين الخزفي اليوم يجمع بين المساحة اللونية والشكل بل وتجاوز ذلك إلى المعنى التعبيري الرمزي والدلالات المتنوعة ، فقد تعددت استعمالات اللون في الخزف بفعل تأثيرات المدارس والتيارات الفنية الحديثة وما انبثقت عنها من فلسفات وأفكار ، أسهمت في تغير وتحديث فن الخزف ليكون كسائر الفنون المعاصرة في التحول والتطور ، فأصبح التكوين الخزفي المعاصرة اليوم يجمع بين المساحة اللونية والشكل بل وتجاوز ذلك إلى المعنى التعبيري الرمزي والدلالات المتنوعة ، تقول (السويفي ، 1995،ص60) أن الخزاف المعاصر ينظر إلى اللون باعتباره وسيط هام لا تقل أهميته عن خامة الطين ، فالتأثيرات اللونية في الخزف حدث مستمر ومجال خصب للإبداع الفني وله السيطرة الإدراكية والحسية في الحلول التشكيلية ، يرى (بيلينكتون ، 1976،ص29) أن اللون في الخزف مدى واسع من التأثير لما يتميز به من صفة الدوام والبقاء ، خاصة عندما يتوافق مع الشكل .

فبراعة الخزاف في التلوين تتحقق حين يظهر الانسجام ما بين اللون والشكل التعبيري للعمل الخزفي ، من خلال انتقائه للألوان المناسبة وتلاعبه بتدرجاتها اللونية وتوظيف العلاقات بين هذه الألوان لتحقيق الجاذبية والديناميكية ونقل الانطباعات والدلالات للموز و القيم التعبيرية إلى المتلقي ، فاللون في العمل الخزفي لا تكون قيمته ترابطية وجدانية بقدر ما هي قيمة تعبيرية تؤكد العلاقات الجمالية والتشكيلية في تنظيم العناصر الأخرى (الخامة والشكل والملمس) بما

يتناسب وينسجم مع وحدة المفردات الدالة علي المضمون في المنجز الخزفي فكل الألوان لها ميزات وجاذبيتها إذا وظفت بشكل جديد لصالح المضمون ، فضلاً عن ذلك فاللون هو تعبير عن انفعالات الفنان ومشاعره عبر إخراجها للعناصر بشكل متفاعل على سطح العمل الخزفي ، وبعد اللون نصف العمل الفني لكونه وسيط بين الشكل والمضمون وهو حصيلة لتجمع العناصر البنائية وينشي بينها نسقاً بصرياً إذ يقع اللون ضمن المدركات المرئية والمؤثرة حسيّاً في المعنى ويتلقاه المتذوق للعمل الفني من خلال إدراك أبعاده وخطاباته بالعقل عن طريق التأمل .

أن اللون يمثل العنصر الأكثر أهمية وجاذبية في العمل الخزفي من خلال تناغمه مع الشكل والذي أرتبط باللون ارتباطاً معرفياً وتكاملياً كونه يمتلك قدرة غير محدودة على مخاطبتنا نفسياً وعاطفياً ، فضلاً عن كونه الأساس في تنمية العناصر الأخرى ، نتيجة للعلاقة المترابطة بينه وبين بقية العناصر والتي بمجملها تكون الهدف المنشود من قبل الخزاف ، فالعمل الفني وليد ارتباط وتداخل تلك العناصر الواحدة بالأخرى ، أن العلم ومن دون شك هو عنصر جوهري في تكوين ثقافة الفنان الخزاف اليوم ، وما وصلت إليه تقنيات الكيمياء الحديثة من تطور علمي في مجال اللون سيؤثر حتماً على تحول وتطور فن الخزف المعاصر ، فالألوان في الخزف ناتجة عن تفاعلات بين مواد مختلفة من خلال الحرارة وتتأثر باختلافها ونسبة الأكاسيد المضافة إليها ، والخزف من الفنون التي يتطلب إنجازها دراية ومعرفة كاملة بأسرار اللون الخزفي وتركيباته من مواد التزجيج والأكاسيد الملونة وسلسلة التفاعلات والتحويلات الكيميائية التي تحدث في الفرن أثناء الحريق .

ديناميكية الملمس في الخزف :-

أن الملمس يعرف في الفنون التشكيلية بأنه تعبير يدل على الخصائص السطحية للخامات ، وهو الغلاف الخارجي لها والذي يرتبط بحاسة اللمس والبصر ، إذ يمكننا إدراكه بصرياً للوهلة الأولى ، ثم يتم بعد ذلك التحقق منه بواسطة حاسة اللمس ، يشير (رياض ، 1972، ص288) ان الملمس في الفنون أصلاً ناتج من طبيعة المادة المستعملة أو يكون ناتج عن قصد في عمل الفنان لتكوين الملمس المناسب له ، والملمس ذلك الإدراك الناتج عن البصر ، ويساهم تنوع الملمس في ثراء العمل الخزفي حيث يمكن التحكم بالملمس ليصبح جزءاً

حيوباً فيه ، ويمكن الحصول على قيم سطحية متنوعة باستعمال الأدوات والآلات المختلفة في تشكيل الخامة لتمنح السطوح الملمس الخشن أو الناعم أو الصقيل ، ونجد أن اللدونة في طبيعة الطين كان لها الأثر الكبير في إظهار الصفات التعبيرية لسطح العمل الخزفي ، قد يعمل الخزاف على صقل السطح الطيني أو تركه خشناً أو الإبقاء على أثر أدواته التي استعملها ، كما أن إضافة بعض المواد (النشارة الخشبية ، مطحون الفخار) تعطي ملمساً مميزاً .

يمكن تقسيم الملمس إلى نوعين ، الأول الملمس المادي (الحقيقي) وهو الملمس الفعلي للأسطح كالخشب أو نعومة الحرير ويتميز بخاصية المادة التي يمكن الإحساس بها فعلياً عن طريق اللمس المباشر ، ويرجع الاختلاف البصري في إدراك ملامس الأسطح إلى مدى انعكاس الضوء أو امتصاصه أو إلى حدوث ظل في الملمس الخشن وغيابه في الأسطح الملساء ، ونجد أن الإعتام أو الشفافية يؤثران في اختلاف الملمس بصرياً ، كما يؤثر اللون على اختلاف الإحساس بالملمس .

1 . إنتاج الملمس في الخزف .

يتحقق الملمس في الخزف من خلال مجموعة من تقنيات التنفيذ كالتالي :

1.1 . الختم .

وهو تقنية سهلة لخلق الملمس علي السطح الخزفي ، ويصنع الختم من الطين ثم يحرق أو يصنع من الخشب أو من المعدن ، وتنفذ الملامس بضغط الختم علي سطح الطين من خلال التكرار والتجاور لتحقيق التأثير المطلوب .

2.1 . استخدام الطين السائل .

تقنية يمكن من خلالها تحقيق العديد من التأثيرات في الملمس ، إلا أنها تتطلب درجة عالية من المهارة ، حيث يجب التحكم في درجة سيولة الطينة وان تكون في تماسك جيد ويجب أن لا تحتوي على أي مواد خشنة ، كما يمكن إضافة الأكاسيد الملونة لها .

3.1 . إضافة عناصر طينية .

يتم ذلك بإضافة قطع بارزة من الطين علي سطح العمل الخزفي .

4.1 . استخدام الطبقات على الطين .

هي شبه بتقنية الختم إلا أنها تتم باستخدام ملمس سطح طبيعي (خيش ، قماش ، حبال ، أوراق نبات) ويكون ذلك من خلال ضغطها على السطح الخزفي المراد نقل الملمس إليه ثم تسحب .

2 . القيم التعبيرية في الملمس .

أن الملمس له القدرة علي إثارة المشاعر والإيحاءات وله دور بارز في تشكيل العمل الخزفي ، كما أنه عنصر من عناصر التعبير الهامة حيث يساهم في توصيل الدلالات بين مفردات العمل التشكيلي وإظهار القيم الجمالية (التباين والتوافق ، وحدة ، إيقاع ، حركة) من خلال الإيحاء بكم متنوع من الرسائل والأفكار التعبيرية ، ومن ثم توظيفها فيما يتطلبه العمل الفني ، لذلك يجب على الفنان الخزاف أن يراعي أهمية الملمس وعلاقته بغيره من عناصر التكوين (اللون والشكل... الخ) في المنجز الخزفي لتحقيق المعاني المجردة (النعومة ، الخشونة ، الرقة ، القوة ، الهدوء ، الصخب) وتظهر أهمية الملمس في الخزف في التالي : .

1. له قدرة على التعبير عن الخواص الإنشائية للخامات المستعملة.
2. يعبر عن سطح المادة في تشكيل الأسطح الخزفية وما تسجله أدوات التشكيل عليها.
3. استلهاهم أفكار من الملامس لتطوير الشكل الخزفي أو لابتكار أشكال جديدة .
4. ما تحدده الملامس من سعة للانعكاسات الضوئية مثل تأكيد النتوءات .
5. من خلال الملمس يظهر الضوء والظل وذلك يزيد من القيمة التشكيلية للسطح .

استعارة الشكل في العمل الخزفي :-

يعتبر الشكل أحد العناصر الأساسية في تكوين العمل الفني الخزفي كونه يعطي الملامح الخارجية البصرية له ، فالشكل عنصر تشكيلي مهم وقد شغل بال الكثير من الفنانين والمفكرين وارتبط طوال تاريخ الفن بقضايا فكرية شديدة التنوع ، ونجد أن هناك أنظمة من الدلالات الشكلية إن وجدت فأنها تقدم عدداً من القراءات المحتملة للعمل الفني ، فالفكرة الواحدة

يمكن بفعل الشكل أن تنتج لها صور متعددة للتعبير عنها ، وبهذا يكون قد تكون نوع من الاعتماد على القدرة التأويلية من خلال الشكل .

1. مفهوم الشكل في الفن .

أن تحديد مفهوم معين للشكل في الفن ، شديدة التعقيد حسب اتجاهات المدارس الفنية المعاصرة ، يقول (ستولينز ، 1974، ص340) لقد أحدث الشكل جدلاً كبيراً عند الفلاسفة ونقاد الفن المحدثين حيث أنهم يصفونه بأنه تنظيم عناصر الوسيط المادي في العمل الفني ويحقق الارتباط المتبادل بينهما ، فالشكل يمثل الجانب الديناميكي الذي بوجوده نتعامل مع التأويل والتفسير وفي بنيته يتم اعتماد علاقات التكوين المحدودة ، ويذكر (ديوي ، 1969، ص37) أن الشكل يزيد من جاذبية العناصر المكونة له ، ويلفت الانتباه لها ، ووجود هذه العناصر مجتمعة في إطار معين هو الذي يضيف عليها القيمة التعبيرية ، وترتبط عناصر العمل الفني ارتباطاً وثيقاً لا سبيل إلى انفصالها نظراً لارتباط المادة المشكلة بالشكل والذي يشير إلى طريقة معينة في النظر إلى الأشياء والإحساس بها ، ويشير (البسيوني ، 1994، ص95) أن الشكل المميز يبدو وكأنه يشير إلي أوجه معينة من الحقيقة دون أن يمثلها بوضوح في صيغة رمزية تحمل مفاهيم وفلسفات غير عسوية على الفهم ، ويؤكد (ريد ، 1996، ص43) الشكل هو القيمة النفيسة للفن والمميز له ، يوضح ويثري وينظم ويوحد العناصر البنائية للعمل الفني ، وأن الشكل لا يتضمن معنى الانتظام أو أي نوع من التوازن الثابت ، ولا بد من فهم أعمق للشكل وما يحمله من طاقة كامنة وسعة في الوصف والتحليل .

2 . دلالة الشكل في الخزف التعبيري .

أن الدلالات في العمل الفني ولاسيما الخزفي تقوم بتصعيد المعنى إي تشكيل صورة في ذهن الفنان من خلال جملة أفكار ، لذلك نجد إن الدلالة تأتي بمثابة منظومة تخيلية تسهم في توسيع عمليات الإدراك ، وبفعل الدلالة يتكون التأويل في العمل الفني والدلالة الجيدة تنتج قيم جديدة ذات تأويلات متعددة ، وهذا انطلاق نحو هذه التعددية في القراءة النص التشكيلي والمنفتحة على التأويل عبر اللغة النصية في العمل الفني والمحملة بالعناصر (العلامة . الشفرة . الرمز) والتي تترجم المفاهيم والأفكار إلى أشكال جديدة بالاعتماد على المعطيات الذهنية .

يقوم العمل الفني على التوافق بين الشكل والمضمون الذي تحدده روية الفنان ، ولا يكون للمضمون قيمة فنية إذا كان الشكل غير جيد ، ولابد من وجود وحدة عضوية تأتي من علاقة الشكل الرمزي بمدلوله ، يشر (بسيوني ، 1995، ص22) إلى أن المضمون هو جوهر العمل الفني والشكل هو مظهره الخارجي ويستحيل أن نفصل بين الشكل والمضمون فهناك ارتباط وثيق بينهما لذا يسعى الفنان إلى إيجاد الأشكال الأكثر ملائمة للتعبير المعني ، يقول (رياض ، 1974، ص43) قد يكتسب الشكل معنى معيناً في تقنية تشكيل ما ، قد يختلف في نفس التعبير عندما تستخدم تقنية أخرى وذلك لأنه بتغيير المنظومة التي يُنظر الشكل ضمنها يتغير موقع الشكل ومن ثم معناه ، فعلى سبيل المثال أن ترتيباً أو تكويناً معيناً لوحدة بصرية قد يعبر عن معنى تعبيرى قوي ، وترتيب آخر قد لا يعبر عن شيء على الإطلاق ، أو قد يكون تعبيراً ضعيفاً ، أو قد يختلف معنى الشكل وفقاً للمكان والزمان أو وفقاً لقدرة المتلقي الإدراكية في فهمه للشكل ، فتتحول الرؤيا إلى تأمل والتأمل إلى تفكير ، والتفكير إلى ترتيب وهذا الترتيب هو الذي يصنفها إلى المعنى الذي تنتمي إليه .

أن الشكل هو العنصر الأهم والرئيس في الخزف الفني بوصفه الأساس الذي يسعى الخزاف إلى تشكيله والمتلقي إلى الاستمتاع البصري فيه وقراءة الدلالات خلاله وبالتالي يتحقق تذوق العمل الخزفي الفني فوق متغيرات الدلالة التي أصبح من خلالها يُنظم الشكل في العمل الفني ، يرى (مصطفى ، 2001 ، ص61) أن الشكل هو المضمون في حضوره الإستاطيقي والشكل الدال هو الشكل الذي تطابق مع انفعال مبدعه تجاه الواقع ، أن إدراك الشكل في العمل الفني في ذاته استدلالاً يحتاج إلى الانتباه والتركيز ، كما أن الشكل هو الذي يوجه إدراكنا وينظمه وبدونه يكون إدراك التعبير الفني مستحيلاً ، فقد يلجأ الخزاف في العمل الفني الخزفي عادة إلى الاستعارات في التعبير عن مفاهيم دلالة الشكل ، ويكون مرتكزا على مفردات استعارة تتشابه مع القطعة الخزفية تمكنه من القفز على المعنى الواحد والانفتاح على التأويلات .

فتحليل الشكل هو إحدى الوسائل المستعملة الموصلة إلى فهم أعمق لحقيقة الشكل الخزفي وماهيته ، إذ أنه يجمع الطين واتخاذ شكله الخزفي من خلال الفعل الإبداعي ، يقول (سوريو ، 1992 ، ص23) أن الأشكال الفنية المستثارة والتي يتم إدراكها في ذهن المتلقي هي نفسها تثير الفنان كونها اكتشاف فكرة وليست خلق أشكال بصرية متخيلة من قبل الفنان الذي

عندما يعبر عن انفعالاته وأفكاره يصب ذلك في الشكل والمضمون ويجب عليه أن يطور من أشكاله المشكّلة ويحملها قيم فنية ، فالبيئة غنية بالأشكال ذات الدلالات المتنوعة ، ودور الفنان يكمن في تحويل وتغيير هذه الأشكال بما يتناسب وغايتها التعبيرية ، فبفعل الخيال المبدع يستعيد ما اختزنه في ذاكرته عن هذه الأشكال ليحسدها في خامته محاولاً التقرب أو الابتعاد عما شاهده مستغلاً الباعث التعبيري لهذه الخامة من خلال الشكل والذي هو من المثيرات في عملية الاستجابة وضبط أدراك المتلقي ورشاده إلى المعنى ، مع ملاحظة أن الشكل له مرجعيات كثيرة ترتبط عادة بأيدولوجيات ، ربما تكون دينية أو أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية .

من هنا نجد أن الشكل هو العلاقة المكانية لتنظيم عناصر العمل الفني بصورة من شأنها أن تظهر قيمته الحسية والتعبيرية والجمالية ، بما أن فن الخزف هو عملية إبداع لأشكال خزفية قابلة للإدراك الحسي نجد أنه ليس للشكل قيمة في فن الخزف إذا لم يكن له دلالة تعبيرية والتي لها علاقة ارتباط كلي بماهية الشكل ، حيث يسعى الخزاف الفنان إلى توظيف الخصائص الشكلية في تحقيق فكرته والتعبير عنها ، وربما سبب ذلك أن الشكل والمادة (الطين) لفظان مترابطان ويحقق كل منهما وجود الآخر ، فالطين دائماً من خلال عمل الخزاف يحمل شكلاً ما ، أن هذا التداخل يساهم في تحديد هيئة العمل الفني الخزفي ، والذي يحتاج إلى نوع من العمليات والمعادلات الكيميائية والتجارب المعملية ، لذا يجب على الفنان الخزاف أن يكون على دراية تامة بتقنيات تشكيل الطين وطرق التزجيج وأساليب الحرق ، حيث يمكن أن تحدث تأثيرات لنتيجة غير متوقعة أو غير مقصودة بعد التشكيل أو الحرق قد تؤدي إلى تغيير مجرى التعبير الفني المقصود ، لهذا يجب على الخزاف أن يكون جاهزاً للاستفادة من عنصر الصدفة خلال ممارسته لعملية تشكيل وحرق الخزف الفني .

الرمزية في الخزف :-

الرمز في العمل الفني يترجم المفاهيم والأفكار بالاعتماد على المعطيات الذهنية ، وهذه تكون نوع من العلاقات الدلالية والإيحائية هي علاقات غيائية تربط مجموعة من العناصر اعتماداً على الذاكرة ، وهذا يعطيها صيغة فنية قادرة على أن تتحول إلى عناصر نصية وعلامات تتشكل وفق نسق ونظام يظهر من خلال عرض العمل الفني حيث يمتلك طاقة

تعبيرية عالية تقوي الإحساس بترابط الدال والمدلول عند التشكيل الفني والذي تتحكم به العين وبعد ذلك يأتي إدراك المضمون .

1 . ماهية الرمز .

لقد أستخدم الإنسان الرمز في رسوماته منذ وقت مبكرة من التاريخ فأصبح الرمز وثيق الصلة به عبر مراحل تطوره المختلفة ، وقد اختلف الفنانون والفلاسفة في الاتفاق على تعريف واضح ومحدد للرمز ، فمنهم من قال لا بد من وجود علاقة بين الرمز والشيء الذي يرمز إليه كالتشابه ومنهم من نفى ذلك ، يشير (ابن منظور، 1999،) إلى أن الرمز تصريف خفي باللسان ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير اي أبانة بالصوت وانما هو اشارة بالشفيتين - وقيل الرمز هو ايماء بالعينين والحاجبين والشفيتين والفم ، يقول (تشادويك ، 1992، ص15) أن الرمز هو الشيء الموحى بمعان متعددة في العمل الفني فيثري جوانبه ويضيف إليه أبعاداً جديدة تطلقه في آفاق اللا محدودية ، ونجد العمل الفني بذلك لا يشير إلى الشيء إشارة مباشرة ، إنماء من خلال وسيط ثالث هو ما يسمى بالرمز ، يرى (فاخوري ، 1990، ص27) أن مفهوم الرمز يقوم على المجاورة بينه وبين المدلول لذلك لا يحصل الرمز إلا من خلال علاقة المجاورة ، وهو لا يستلزم أدنى شبه أو اتصال خارجي مع المدلول ، في (المعجم الفلسفي المختصر ، 1986، ص239) ورد أن الرمز إحدى وسائل الإشارة التي يستخدمها الإنسان في عملية خلق الثقافة وفي معرفة العالم الموضوعي ، وهو يمثل الشيء ، ويعبر عن المغزى المعمم ولا يمت شكله بصلة إلى المضمون الذي يرمز إليه ، يشير (زكي ، 1991، ص348) أن الرمز عملية أعطى معاني عامة لأشياء خاصة بحيث يصبح في إمكان الجزء أن يعرب عن الكل ويشير إليه ، يقول (عطية ، 2005، ص93) أن الرمز هو تمثيل شيء أو فكرة أو معني بوجود محسوس .

الرمز يمثل لغة تعبيرية وهويلعب دوراً أساسياً في التواصل بين الناس ، وأن الإنسان أستعمل الرمز من أجل التعبير عن مجموعة من القيم والأفكار وإثارة المعاني بطريقة غير مباشرة ، قد يختلط على الذهن ما تعنيه هنا كلمة (رمز) واستعمال هذه الكلمة في معان أخرى ، فهناك مثلاً الرموز الرياضية والعلمية فهذه من صنع العقل الواعي وضعها لتعبير عن اختصار لشيء مفهوم ، أما (الرمز) في العمل الفني فإنه يتصل اتصالاً مباشراً بالعقل الباطن

فهو بمثابة أفتاع يختفي خلفه رغبات العقل الباطن لتفقت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تعبير واضح مباشر ، أما الرمزية فهي مدرسة ومذهب في الفن يعبر عن المعاني بالرموز والإيماء ، وتعطي القيمة للعمل الفني من خلال التآلف بين المشاعر والانفعالات والأفكار والصور والأشكال ، يشير (عطية ، 1996، ص89) أن الرمزية هي أحد المذاهب الأساسية في الفن وقد ظهرت في القرن التاسع ، وقد استخدم أتباعها الرموز من أجل التعبير عن سر الوجود ، وقد تميز المذهب الرمزي بواقعه الخفي وبالحيقة المبهمة التي تكمن خلف ما هو ظاهر .

2 . دلالة الرمز في الخزف .

لقد أصبح الرمز أحد أهم أوجه التعبير الفني ليس من خلال مجموعة من الأشكال والمجسمات فحسب بل من خلال لغة رمزية ، فهو يؤدي إلى الإيحاء وبدوره يؤدي إلى التأويل والذي يعكس بعض الدلالات من خلال المظهر المادي للعمل الفني ، يذكر (سويف ، 1969، ص44) أن الرمز في العمل الفني تنحصر مهمته في التعبير ، ونجد أن الخصائص الحقيقية للتعبير الرمزي لا تتمثل في الغموض والسرية فحسب بل تكمن في تعدد التفسيرات الممكنة وتنوعها ، وينقسم التعبير في العمل الفني الواحد إلى مجموعة من التعبيرات تقترن بعناصر العمل الفني والذي هو انعكاس معادل للمضمون المراد إيصاله إلى المتلقي على اعتبار أن الفنان لابد أن يحتوي عمله الفني مضموناً يود نشره .

لقد تم تأسيس الرؤية المعاصرة لفن الخزف وفق دلالات تعمل في دائرة التعبير ، وأن يقرأ العمل الفني الخزفي في دلالات موجهة تنتج المعاني المطلوبة للمتلقي من خلال علامات تؤدي إلى الإيحاء وبدوره يؤدي إلى التأويل هذا التابع هو احد المعطيات التي تتوفر لدى المتلقي عند قراءته للعمل الخزفي المشكل ، وأدواته ليست الخامة فحسب وإنما هناك أدوات مولدة يستخدمها بفعل دلالات القطعة الخزفية إلى اقتراح معاني أخرى ، يرى (سوسير ، 1986، ص24) ، أن هذا تحرك البعيد عن دائرة المدلولات الثابتة يولد معاني متعددة بصفة دلالية من خلال ضخه أفكار جديدة وهو ما يزيد من تعدد القراءات ومن اتساع مساحة التأويل ، في العمل الفني ، وبهذا فان مفهوم المعنى في العمل التشكيلي الخزفي لم يعد أحادي النص بفضل التأويلات والتي هي البنية الأساسية لتوليد المعاني .

أن تعددية المعنى هي من السمات الجيدة في العمل الفني الخزفي ، الذي يتضمن مفردات يتم الاشتغال عليها بانفتاح أكبر ، لكونها تحمل علامات مكثفة تؤدي إلى تأويلات متعددة ، أن الخزاف عندما يختار نتاجه الخزفي الفني فهو يحتاج إلى نوع من العمليات والمعادلات والتجارب لاستخراج أكاسيد لونية معينة و الوصول إلى درجات الحرق المناسبة مع نوع الخامة (الطينة) ، هذا بالإضافة إلى عمليات التآلف والوحدة والانسجام (القيم الجمالية) والتي تسهم في أظهر نوع من التعبير يعطي فرصة لإبراز تفصيلات قد تكون هي الأخرى منتجة للرمز ، من خلال ملئ فجوات العمل الخزفي بأفكار ذات قيمة دلالية ، وقد تمتاز الدلالة في العمل الفني التشكيلي ولاسيما في الخزف تحديدا بتصعيد المعنى ، أي تشكيل صورة في ذهن الفنان ، ومن ثم ينمي بنية عمل فني أكثر ثراء في الأفكار ، وهنا يتضح أن الدلالة من خلال الرمز هي سلسلة من العمليات تشترك في مستوى الفهم وتعتمد على الحواس ، وتبدأ بالإدراك وهو المستوى الأول والذي يعتمد على حواس المتلقي ، ثم التعرف بوصفه عملية ذهنية ، ثم يلي ذلك مستوى الفهم الذي يساعد على فك رموز العلامات والتوصل إلى قراءة ومن ثم إنتاج قيم جديدة ولكن بتأويلات جديدة في محتوى العمل الخزفي المشكل الذي تجاوز المستوى الوظيفي ودخل إلى المستوى الإيحائي والتعبيري والذي سمح لفن الخزف في أن يتعدى المفاهيم الاستخدامية والتزينية .

المبحث الثالث

الفن والتعبير الفني والإبداع

- ماهية الفن.
- مفهوم الفن المعاصر .
- التعبير الفني .
- المورث الحضاري وأثره في التعبير الفني .
- الإبداع في الفن .
- مفهوم الجمال .
- التذوق الإدراك الفني .
- تجارب في الخزف التعبيري .

ماهية الفن :-

إن الفن ظاهرة معقدة وتتعدد مظاهره وماهيته ، ووضع معايير واضحة له تعد مسألة في غاية الصعوبة فهناك العديد من الآراء والنظريات المتباينة التي تدور حوله ، فالقيمة الفكرية للفن تستند على فهم مرجعيات العلاقات المكونة له والتي تشكل محيط الفنان وتمكنه من نسج مجموعة مركبة من التصورات الذهنية على صورة موضوعات فنية تتمتع بقيمة مفاهيمية عالية فضلاً عن القيمة الجمالية والتي تعتمد على الشكل واللون ، يذكر (أبو الخير، 1999، ص3) إن كلمة (Art) تتحدر من التعبير اللاتيني (Artisans) تعنى الترتيب ، والذي كان يعنى في بداية استعماله المعرفة أو العلم ، ثم تحول المعنى فيما بعد ليصبح الطريقة أو الوسيلة ، ولقد أعطى التعبير اللاتيني (Ars) لكلمة (Art) معظم معانيها التي استخدمت في معظم القواميس الأوروبية ، يقول (أبو ريان ، 1977، ص8) لقد عبر (أفلاطون) عن الفن بأنه محاكاة ، فقد كان يعتقد بأن للأشياء مراتب ثلاث أدناها الفن وأوسطها عالم الحس وأعلاها عالم المثل وفي رأيه أن الأول ليس للمحاكاة للعالم الحسي ، أما (أرسطو) فقد قسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية فلم يكن يخلط بين الفن والمعرفة العملية بل يقول أن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، فالفن عند (أرسطو) وسيلة وصنعة وليس هو الغاية فهو يشير إلى أن الفنان لا ينبغي له أن يتقيد بالنقل الحرفي للواقع وإنما عليه أن يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه ، يرى (ريد ، 1986، ص170) أن المحاكاة في نظر (أرسطو) ليست تطابق الأثر الفني مع صورة الطبيعة بل إنها تعني أن الصورة الطبيعية نقطة بداية في عملية الخلق الفني .

الفن من شأنه أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه فعمل الفنان لا ينحصر في إمدادنا بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة وإنما في العمل على التغيير من طبيعة الطبيعة ، يقول (مجاهد، 1997، ص76) ينفي (جورج لوكاتش) أن يكون الفن تسجيلاً للواقع أو لجزئيات الواقع لأنه نفاذ لما وراء الواقع ، إنه ينفذ من السطحي إلى الجوهرى ومن المظهر إلى الحقيقة ومن الجزئي إلى الكلي أو الشمولي ولهذا فإن الفن هو خلق للحياة لثاملة وإبداع للذات الجمالية الأوسع نطاقاً من الذات الطبيعية أو الذات الأخلاقية ، يشير (وهبة ، 1996، ص58)

أن (بول سارتر) ذهب في فلسفته الوجودية إلى القول بأن الإنسان مسئول عما يصنعه من نفسه وأنه ليس مسئولاً عن نفسه فقط ، وإنما عن الناس جميعاً أيضاً ، فهو حي يختار صورة نفسه ويختار صورة الإنسان الذي يريده ، إنها الحرية التي تقود الفن إلى أن ينتج جمالاً ذو قيمة وجودية وزمان وجودي ، يقول (يونان ، 1969، ص172) إن العمل الفني عند (سارتر) لا يكون له وجود واقعي خارج الوعي ، إلا بوصفه بنية فيزيقية ، أما باعتباره موضوعاً جمالياً فإنه لا يكون له وجود واقعي خارج الوعي لأنه في هذه الحالة مقصوداً بوصفه صورة متخيلة ، يشير (مجاهد ، 1997، ص57) أن (أرنست كاسيرر) ينظر إلى الفن نظرة أرسطية ، فهو يعبر عنه بأنه محاولة للهروب من العالم الضيق القائم على بعض المواصفات ولكنه هروب يحتوي الفهم للأشياء فالفن يساعدنا على رؤية أشكال الأشياء وهو ليس مجرد نسخ لحقيقة جاهزة معدة من ذي قبل بل هو سبيل من السبل التي تهدف إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وهو في النهاية يهدف إلى تقوية الواقع ، ويربط (كاسيرر) الفن بالحرية والتظير العقلي فهو أي الفن يحول كل الآلام وكل ضروب الجور إلى وسيلة لتحرير الذات وبذلك يعطينا حرية داخلية لا نبلغها بطرق أخرى ، يقول (إسماعيل ، 1974، ص20) فنّ عرّف (ليون تولستري) الفن بعيداً عن التصورات التي تدور حول فكرة الجمال فهو يرى أن الفن ليس مجرد تعبير وإنما هو توصيل للانفعالات ، كما هو الحال في اللغة ، وفي الوقت الذي تقدم فيه اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الألوان ، فهو إذن نوع من اللغة ، تشير (مطر ، أميرة ، 1974، ص46) أن الفن عند (كانت) هو إنتاج حر ولما كان الجمال ينفذ منه إلى الكل فإن الجمال ليس ملتصقاً بالحسي بل هو يتجاوزه ، والجميل هو الذي يدفع إلى السرور في حد ذاته لا في المجال الحسي فقط أو المجال التصويري فقط .

فالفن لا يمكن أن نسميه فناً جميلاً إلا إذا كنا واعين به كفن ، يقول (عطية ، 1996، ص8) أن (سيجmond فرويد) عرف الفن علي أنه شكل من أشكال تحرير الغرائز لا شعورياً بواسطة الرمز ، ونجد أن الفن بهذا المفهوم يحول العمل الفني أي مجموعة من الرموز والتي يتوقف تفسير مغزاها علي ما تحتويه من لازمات الخيال الشكلية واللونية ، فإن التحولات التي حدثت في هيئة الفن وطبيعته هي تحولات منطقية ومعاصرة للمرحلة الزمنية للفن ، فكل عصر جاء بفن يتناسب مع معطيات الزمان والمكان الذي ظهر فيه فطبيعة الفن في عصر

النهضة قد اختلفت عنها في عصر العلم ثم في عصر الفضاء والتقدم التكنولوجي الحالي ، كما يتضح أن الفن ليس مجرد انعكاسات أو تكرار لحقائق جاهزة ووقائع موجودة سلفاً فحسب ، بل هو اكتشاف لحقائق جديدة وإبداعية ، لقد كان الفن في الماضي مجالاً كشف الظواهر عند البشر من خلال التعبير عن فهم الواقع والتعاطي معه ، أما في المجال الأيديولوجي أو الفكر الديني فكان الفن وسيطاً مشتركاً في تجسيد تلك القوى الخفية ، أما في مجال الفلسفة كان الفن يقوم مقام الإيضاح والتفسير وتقديم المبررات لمعرفة أصل الأشياء التي عجزت عن إدراكها الحواس ، وفي العصر الحالي شكل الفن بطبيعته الابتكارية الإبداعية مفتاحاً للتطورات الخيالية المتعددة التي أتاحت للعلم العديد من الاحتمالات والفروض والتي خضعت لفحصه وتجريبه ، ويتضح من خلال طبيعة الفن إنه كان يشكل قاسماً مشتركاً في شتى ضروب النشاط الإنساني على مر العصور .

فن كلمة شاملة تشمل شتى المجالات الإبداعية للإنسان ، يتفاوت مستواه وفقاً لأيدلوجيات الشعوب من مستوى فكري وعلمي وثقافي وتقني ووجداني واجتماعي ، من خلال ما ذكر من تعريفات للفن وفقاً للاتجاهات الفلسفية المختلفة يتضح أن الفن ليس واقعة تقبل القياس ولا يمكن رده إلى مجموعة من الظواهر أو الأشكال ، أن الفن بجميع أشكاله وتصنيفاته هو إرث مشترك يتقاسمه الفنان والمتلقي ، ويشكل عطاء واسعاً مترامي الاتجاهات ، فهو يوفر لممارسيه تلك المساحة الحرة التي يطلقون فيها خيالاتهم إبداعاتهم ، كما أنه قناة للتواصل وسلسلة تربط الفنان بروابط وجدانية قوية تنبثق من المعرفة مروراً بالقيم المنتهية بالمهارة التي ينتج عنها الفن ، ونجد أن الفكرة وحدها لا تكفي لخلق العمل الفني بل لابد من تقديم الفن كواقع وكفعل لتتحقق سمته الأصيلة بوصفه عملية خلق يقوم بها الفنان ، ونرى أن الفن في طبيعته هذه يتضمن كلا الشرطين الفكري والعملية من السلوك الإنساني ، وقد نال الفن اهتماماً كبيراً كغيره من المجالات في العصر الراهن ، نظراً لأنه يعمل على تنمية الحس البصري والإدراكي الذي يبني على المعرفة والثقافة والقيم .

مفهوم الفن المعاصر :-

ظل الفن طيلة العصور السابقة يشكل ملامحه مرجعاً واحداً هو الانعكاس البصري الصرف لكل ما تلتقطه عين الفنان في كل ما يحيط به في الطبيعة ، وكان ذلك هو المقياس الذي تتم به تقييم الأعمال الفنية في تلك الحقبة الزمنية ، يقول (العتار ، 2000 ، ص37) فكل ما كان الفنان حرفياً في نقل الطبيعة كان ذلك هو مقياس الجودة للعمل الفني ، عليه كانت الطبيعة هي منبع الفن طيلة القرون الماضية وكان الفنان ملتزماً بمبدأ واحداً وهو أن الحقيقة الفنية موجودة خارج كيانه الإنساني ، فهو يبحث عنها ويكتشفها ويسجلها كحقيقة بصرية لا تخطئها عين المتلقي ، أن الإنتاج الفني لتلك الحقبة الزمنية لا يستطيع أحد أن يجرده من الإبداع كونه وليدة النقل الحرفي الصرف للحقائق المرئية ، لكن غلبت عليه أصول الصنعة والتقنية ، فكان الفنان آنذاك رهناً لقيود المنهج والأصول والألوان الأكاديمية التي سنها كبار الفنانين ومعلمو الفن في تلك الفترة .

لقد شهدت نهاية القرن العشرين تغيرات واضحة في الفكر الإنساني والفني ، فقد شعر الفنانون بالحرية الشاملة في اختيار طرق التعبير ، لذا نجد أن بدايات القرن الحادي والعشرون قد تميزت بالاندفاع وراء كل ما هو جديد ، فقد تعددت الفلسفات وتغيرت معها المفاهيم الفنية متأثرة بالاكتشافات العلمية الحديثة ونظريات اللون وتقنيات الوسائط ، وأصبح الفنان التشكيلي يبحث في ما وراء الطبيعة والرمز والخيال وغير ذلك مما أفرزته الثقافات المتعددة ، يؤكد (رضاء ، 1990 ، ص19) أن القرن العشرين عصر توهجت فيه القدرة الإنسانية الإبداعية وخرج فيه الإنسان من حيز وجوده المفروض عليه وكون مجتمع معرفي فلسفي وتعني الفلسفة نمطاً خاصاً من الفكر ، وتعني في الفن الفكرة التي يقوم عليها عمل فني ما ، والبعد الفلسفي هو البعد الذي يعنى باكتشاف وتقدير وإصدار الأحكام علي صلاحية الفكرة في العمل الفني ، والتي تكمن في إيجاد تكامل بين موضوع العمل والتعبير عنه في إطار التوازن بين إطار الحياة الاجتماعية والإنسانية ، التي تعترض الفنان فيتخذها كموضوع لعمله الفني ، هذا القرن أصبحت فيه الحركات الفنية تموج بالكثير من الأفكار والرؤى التعبيرية والمعالم الجديدة التي أفرزت تغيرات وقيماً جمالية في بنية العمل الفني ، يشير (الخاتم ، 2008 ، ص65) أن الفن المعاصر يؤدي رسالة ، فكان على الفنانين يتسم إنتاجهم الفني بالموضوعية ، إلا إنها موضوعية ممزوجة

بذاتية الفنان وخلفيته المعرفية والثقافية والتي شكلت بداية الفن المعاصر ، وتتفق مع حياة المجتمع وقيمه ومورثاته التي اختلطت بفكر الفنان وأحاسيسه وصقلتها مهارته وقدراته الحسية والحركية وسعة معرفته وإطلاعه لما يدور حوله ، يقول (عبيد ، 2008 ، ص79) أن التغيرات الاجتماعية ساهمت بارتقاء مستوى الفنان من حرفي إلى مستوى مستكشف في علم الجمال الأمر الذي أذن بظهور كثرة في إنتاج الفن ، وظهور العديد من المدارس والمذاهب والتيارات الفنية ، ولكل منها رواد ومفكرون يعتمدون في آرائهم وتصوراتهم علي نظريات فلسفية عملوا على تطبيقها في مجال الفن .

لقد تنوعت أفكار الفنان في القرن الواحد والعشرين وتطورت بشكل كبير تشكيمياً ، فأصبح يحمل فكراً فنياً لم يدركه أسلافه في العصور الأخرى ففي هذا القرن أستند التعبير إلى فردية كل فنان ولغته التي تعبر عن فكره ومفاهيمه ومضمون عمله الفني ، وبذلك استغنى الفنان عن الواقع المرئي وسعى إلى تحطيم الأشكال الظاهرية للموضوعات من أجل أن يكشف عن الجوهر الشكلي أو التعبيري ، وقد جاء ذلك نتيجة لتطور النظريات والمفاهيم والتي أدت إلي التحرر من الشكل القديم ، واستخدام أساليب متقدمة وتقنيات فنية مختلفة تناسب العصر الذي يعيش فيه الفنان ، حيث يقول (الطار ، 2000، ص141) ، أن المعاصرة هي إيجاد حلول مبتكرة بناءً علي خبرات سابقة ، لمواجهة مواقف تفرضها متغيرات جديدة ، وينطبق هذا المفهوم علي الإبداع الفني من حيث أنه استجابة لمثيرات معينة ، وتختلف النتيجة من فنان لآخر ، كل حسب هويته وثقافته ، ويشير (البهنسي ، 1997، ص115) إلى أن المعاصرة تنطلق من الكشف عن الذاتية الثقافية ويتم ذلك بالرجوع إلى حصييلة الثقافة القومية التي تكدست عبر التاريخ والتي اغتنت بالتبادل مع الثقافات المعاصرة ، يشر (عطية ، 1982، ص181) ، أن الفن المعاصر يفهم أحياناً علي أنه وليد عصره ، وهو انعكاس للأفكار السائدة ، وأنه تطور مستمر في أساليب الصياغة والتقنيات الشكلية ، بينما يقول (الطار ، 2000، ص14) أن المضمون في لغة الفن الحديث لا يظهر سهلاً علي سطح العمل الفني كما كان الحال في العقد السابق ، بل توارى في ثنايا العمال الفني والبيئة الثقافية القائمة التي يعيشها الفنان والمتلقي .

مصطلح الفن المعاصر يتداول في مجال الفنون التشكيلية كمرادف لمصطلح ما بعد الحداثة ، أن المعاصرة لا تكون إلا بمواكبة العصر فكراً وتطبعاً ومعايشته ، أي أنها مجموعة

الاتجاهات والقيم وأساليب التفكير التي تتطلبها المشاركة الفعالة ، ويؤكد (كلود ، 2005،ص96) أن المعاصرة الحقيقية في الفن لا تركز على ادعاء الارتباط بالأحداث والملابسك ، كما أنها ليست تقليداً للمذاهب الحديثة المستوردة بل هي تركز أصلاً على أصالة تتبع من فهم سليم للظروف البيئية والإقليمية للعصر كله ، فالمعاصرة الفنية عند كثير من الباحثين والمفكرين ارتبطت بالثقافة ومدى تأثيرها علي فكر الفنان ، وأن حركته من بيئة إلى أخرى قد نثري ثقافته والمحتوي التشكيلي في إنتاجه الفني من خلال عملية التبادل والأثر والتأثير والتي تخلق الفكر المتجدد للفنان ومفاهيمه التشكيلية في ظل التطور والتجديد عبر فكر يتيح رؤية الأشياء في إطار جديد ، والمعاصرة في الفن هي الحضور الواعي باللحظة الحضارية الحالية القائمة بكل مكتسباتها وثورتها التقنية والتكنولوجية والإبداعية ، واستيعاب منجز الآخرين وتفهمه .

التعبير الفني :-

عبير الإنسان القديم قد عن نفسه من خلال رسوم الكهوف التي خلفها ، حينما أراد محاورة الطبيعة وما هو موجود فيها من بشر وحيوان ، وتعد هذه الرسومات شاهداً من شواهد التعبير الإنساني آنذاك ، أخرج فيها أحاسيسه المكبوتة داخل النفس لتجد متفناً لها في هذا التعبير الفني والذي لم يمثل نقلاً مباشراً من الطبيعية ، بل أستثمر هذه الصورة والمشاهد مما أوحى له بأفكار قد هضمها وأضاف إليها إحساسه وشعوره ، ثم صاغ هذه الأفكار صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على تجاربه وخبراته الفنية التي تداولها، فجاءت أعماله التعبيرية قوية وصادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي ، يرى (النوهي ، د-ت ،ص37) أن الفنان البدائي حينما عبر عن انفعالاته وعن أحاسيسه وشعوره بالنسبة للثور ، ذلك الحيوان الذي كان يخشاه ويأبى مواجهته والذي كان يهدد حياته دائماً ، رسمه في الكهوف التي يسكنها وقد بالغ في مقدمته مقارنة بباقي الجسم ، ليعبر عن قوة هذا الحيوان وصعوبة السيطرة عليه .

أن التعبير الفني قدرة عقلية ذاتية خاصة مركبة من عدة قدرات بسيطة تتجمع فيها أساليب النشاط الذي يتعلق باستخدام العناصر الفنية من شكل وخطوط ومساحة وملمس في علاقات تحكمها القيم الفنية من اتزان وإيقاع وحركة ووحدة وتناسب ، يشير (ديوي ، 1963

ص29) أن التعبير الفني ضرب من النشاط تجمع فيه الأفعال التي كانت تؤدي تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض لكي تحول مواد خام إلى أعمال فنية ولا يكون ثمة تعبير أو فن إلا إذا استعملت المادة أو العناصر كوسائط ، يقول (العتار ،2000 ،ص149) أن الفن التشكيلي مظهر من مظاهر التعبير عن فهم الواقع والتعامل معه ، وقد كان الفن محاولات البشرية الأولى لتفسير كنه الأشياء التي تعجز الحواس عن إدراكها ، و التعبير غريزة موجودة لدى الناس بشكل فطري وغير أراذي ويظهر إلى حيز الوجود من الذات الإنسانية ، والتعبير عموماً هو الإظهار الخارجي عن المشاعر الداخلية ، وهنا يجب أن نفرق بين التعبير والتعبيرية ، فالتعبيرية هي اتجاه في الفن يتقصى الذات ، وليس لها فهما غير هذا ، أما التعبير في العمل الفني هو محصلة تفاعل الفكرة ، فلا تعبير دون ما هو فكري ، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنتاج الخامات ولا تعبير فني إلا بتفاعل ذلك كله مع مكونات العمل المنجز ، يشير (سويف ، 1969،ص41) أن الفن يبدأ بالحافز الجمالي وثمره هذا الحافز هو التعبير الفني ، وهو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات الموضوع ، وقد يراد لهذا الإيضاح أن يكون مؤثراً فيقدم على شكل عمل فني (لوحة ، قصيدة ، مسرحية) ، وهو الرابط الحي بين الفنان وإنتاجه كما هو مركز إشعاع العملية الإبداعية في العمل الفني، ويرى (نظمي ، 1985 ،ص129) أن التعبير الفني هو لغة تحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الفنية . وما من عمل فني يستجيب له الفنان إلا وله أصول نفسية بمعنى وجود باعث أو مثير يثير الفنان ويؤدي إلي انفعاله .

فالتعبير الفني هو خلاصة الانفعالات والأفكار والتي تجسد في وسط مادي يتخذ شكلين أحدهما ابتكاري والآخر تقليدي آلي (نقل) ، ففي الشكل الأول للتعبير يكون الفنان مبدعاً مبتكراً متجدداً يتخذ الواقع أساساً له ، لكن بصياغات جديدة تعتمد على قدرات ابتكاريه في تحليل عناصر الشكل الواقعي ، ومن ثم إعادة تركيبها في صور جديدة ، الشكل الثاني للتعبير الذي يعتمد على النقل الحرفي والآلي للواقع والذي كان في فترة من الفترات معياراً في تقييم الفنان ، فكلما كان الفنان قريباً ومحاكياً للواقع كان عظيماً ، يرى (يونان ، 1969،ص28) أن الفنان الحقيقي في طبيعته أنساناً متجدداً ابتكارياً لا يحب التقليد ولا يخضع لقانون يحد من قدراته

الذاتية وميوله ، وإلا ما امتلك صفة الإبداع والتي أصبحت في الوقت الحاضر إحدى المقومات الرئيسية للفنان ، يبحث ويجرب في كل ما يقع بين يديه من وسائط مادية ، سواء كانت ببعدين أم ثلاث أبعاد ، لخلق تكوينات معبرة في كل عنصر من عناصر العمل الفني .

أن الفنان المبدع عندما يعبر ليس بالضرورة أن يكون تعبيره شبيه بحياته التي يعيشها ، فأحياناً نرى في أصعب الظروف وأقساها ينتج فناً عظيماً ولا علاقة له بالظروف التي يعيشها ، فهناك فنوناً تعبيرية في غاية الإبداع لأناس يهتمون بالتفكير التأملي والميتافيزيقي وهذا لا علاقة له بالحياة الواقعية بل بالتجربة الروحية للفنان ، يؤكد (عبد الحميد ، 1987، ص40) أن الفنان لا يستنتج ولا ينقل الموضوع بل يقدمه من خلال مرشحات عديدة بعلاقات تشكيلية وجمالية وقد توحى لنا بعضها أن للفنان في إنتاجه الفني حركة موازية لها في القوة والاتجاه بداخل الفنان ، ولكنها إحياءات ليست إلا ، لذا يجب أن نفرق بين حياة الفنان التي تمثل أحداث كثيرة وإنتاجه الفني ، فليس دائماً يعبر عن ذاته بل عن وجدان المجتمع ، ولكن يبقى العمل الفني في جملة فردياً ذاتياً منفتحاً على المجتمع ، فالفنان الحقيقي يجب أن يعرف ويفهم كل ما يشغل ويقلق تفكير معاصريه فهو لا يستطيع أن يقف موقفاً لا مبالياً من نبض الحياة الاجتماعية .

الموروث الحضاري وثله في التعبير الفني :-

أن الموروث هو كل ما تركه الأسلاف من معارف وآداب وفنون وعادات وتقاليد ومعتقدات وقيم ، تعكس نشاطهم المعرفي وطريقة تفكيرهم ، وقد وفر هذا الموروث أرضية خصبة للإنتاج الفني بما يحتوي من علوم ومعارف ومعتقدات قابلة لاستلهاها في بناء وتأسيس العمل التشكيلي وهي سمات وملامح رئيسية يتشكل من خلالها فكر الفنان وفلسفته وإنتاجه الفني ، ويرتكز ذلك على ثلاث قواعد مهمة منها أثر الثقافة والبيئة الاجتماعية والشكل التعبيري للمضمون ، يرى (الصراف ، 1979، ص20) أن معالجة واستلها الموروث يجب أن تكون بتفاعل وليس بجمود ، وذلك من خلال تناول الأشكال التراثية وبلورتها بجمالية وبرؤية معاصرة لتتقلنا من الجمود إلى الحركة حيث يمكن للتراث أن يعيش متفاعلاً مع العصر متجاوباً في الفكر والذوق مع الأجيال ، يذكر (محمود ، 1999، ص504) أن الخصائص في الإبداع

الفني تتمثل في تلاحم المضامين العقائدية و الثقافية للفنان وملاحم بيئته التي ينتمي إليها والتي فرضت نفسها في الكثير من الاستخدامات وكذلك مظاهر الطبيعة المختلفة التي أعطته قيمةً جمالية هدف الفن إلى تحقيقها من خلال الموروث الحضاري باعتباره وصفاً جوهرياً ، فهو يعطي مفاهيم جديدة للفنان المعاصر ليس من أجل أن يقوم بتقليدها وإنما من أجل أن يستفيد منها بطريقة الإدراك ويستنبط منها ما يراه مناسباً .

1. أثر التراث في التعبير الفني .

لقد كان التراث وما زال قضية شغلت تفكير العديد من الفلاسفة والباحثين والفنانين لدرجة أثارتهم حسياً وتجريبياً ودفعتم للقيام بالعديد من المحاولات في مجال التشكيل حينما استفادوا من الفنون بلائية والقديمة ، فالتراث يشكل جانباً بارزاً وهاماً في كل أنواع الفنون وخاصة الفنون التشكيلية ، فلا يوجد عمل فني بمنعزل عن التراث حيث يشكل التراث واقع المجتمع وهويته ، وبالتالي لا يستطيع الفنان أن ينفصل عنه إذ يشكل منهلاً لا ينضب لإنتاجه الفني سواء كان بوعي منه أو دون ذلك بحكم المعاشية والانتماء ، ونتيجة لتعدد المضامين والاستخدامات المتفاوتة الدقة لم تعد هناك حدود واضحة لمفهوم التراث فيبدو أحياناً وكأنه الماضي وأحياناً التاريخ والآثار ، يقول (بهنسي ، 1986، ص21) أن التراث يعني التجارب المنعكسة في الآثار التي تركوها لنا الأجداد وما زال لها تأثير حتى عصرنا الحاضر ، فهو في مجال الفن بمنزلة الملاحظات الزاخرة التي أدركها الفنانون عبر التاريخ وتركوا بصماتهم تعبر عنها ، يقول (بسيوني ، 1986، ص57) التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غبار المستقبل ، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ ، وقد ارتبط بالمنتج الفني الإنساني المحمل بالعديد من القيم التي تسهم في إثراء التاريخ ماضيه وحاضره ويدفع إلى فتح آفاق فكرية مستحدثة ومتواصلة للمستقبل في ضوء ما يتركه من تأثير .

أن الأسلوب الفني لأي حضارة ما يبدأ من تراثها فيأخذ منه الفنان ما يراه ملائماً لفكره وتقاليدته ثم ينمو من خلال فلسفة عصره ، يشير (الجباخجي ، 1983، ص17) علي الرغم من

الدعوة إلى تأمل التراث فإن هناك فرقاً بين التأمل المؤدي إلى التطور وبين التأمل المؤدي إلى النقل المحاكاة والتقليد ، فعند أحيا التراث لابد من إعادة قراءته وفقاً لأحد المناهج العصرية والمحددة والتي تكشف عن الشروط الاجتماعية والتشكيلية الخاصة به ، إذ أن تقديم التراث يجب أن يتم في صورة كلية من خلال عرضه كعناصر أو كعمليات متصلة ببعضها البعض ، كما أن دراسة التراث يجب ألا تقتصر على تناول عناصره الشكلية فقط بل بفهم ما تحمله هذه العناصر من أفكار فلسفية وحضارية وما يمكن أن ينبثق عنها من فكر ابتكاري مستحدث .

فالتراث هو ما ورثه الأبناء عن الآباء في شتى مجالات الحضارة الإنسانية من فنون وأدب وعمارة وعادات وتقاليد لذلك لا يمكن تكوين تعريف محدد لمعنى التراث ، وينبغي علي الفنان أن ينتقي من التراث العناصر الأكثر قدرة على البقاء والاستمرار فليس كل عناصر التراث جديدة بأن توظف فنياً فلا بد أن تكون العناصر المختارة ذات قابلية أكبر على استيعاب الرمز وحمل الدلالة ويكون لديها القدرة علي التفاعل مع الحاضر تفاعلاً خلاقاً في إطار العمل الفني .

2. الثقافة ودورها في التعبير الفني .

أن الثقافة سمة تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات وأن مفهومها من المفاهيم المحورية في الفن إذ يتميز هذا المفهوم بطبيعة تراكمية ومستمرة ، فالثقافة هي ميراث اجتماعي لكافة منجزات البشرية ، ويعد مفهوم الثقافة من أكثر المفاهيم التي حظيت بالعديد من التعريفات التي اختلفت فيما بينها وذلك وفقاً لاختلاف وتوجهات العلماء والباحثين الذين انكبوا على دراسة هذا مفهوم ، يشير (عطية ، ٢٠٠٣، ص9) لقد انتقل معنى كلمة (الثقافة) في اللغة العربية من كلمة ثقف بمعنى تسوية قناة الرمح والثقاف خشبة أو حديدة تسوى بها الرماح ، وهناك كذلك المعنى المجازي للكلمة بمعنى الحذق والفتنة أي حدة الذكاء ، ويقال ثقف الشيء أي حذقه ، ورجل ثقف أي حاذق الفهم وذو فتنة وذكاء ، يقول (حريم ، 1997، ص245) أن تايلور عرف الثقافة (أنها ذاك الكل المعقد الذي يشمل المعارف والفن والأخلاق والعادات التي اكتسبها الإنسان في المجتمع) ، في المعجم الوسيط ، تعني الثقافة العلوم والمعارف والفنون التي تتطلب الحذق وتشير إلى التمكن من العلوم والفنون والآداب ، وقد اتسع مفهوم الثقافة من مجالات

الفنون والآداب والعلوم ، فشمّل حياة الناس والعلاقات بين الأفراد وردود أفعالهم تجاه العالم من حولهم .

أن كل الفنان يحرص دائماً أن يقوم بإنتاج عمل فني منبعه معالم ثقافته المتوارثة التي تحمل سمات أصلية يكمن في أساسها المضمون والمحتوى والشكل ، حيث يصبح التعبير أكثر أصالة في عمله الفني سواء كانت العناصر ذاتية أم موضوعية ، ويشير (ريد، 1996، ص190) أن الفن هو جزء من التطور الثقافي ولكل فترة نمطها وأسلوبها ولكل حضارة خصائصها ومميزاتها ولكل فرد تاريخ وأسلوب خاص به فان العلاقات مستمرة ما بين المجتمع والفرد، و هي المسئولة عن عناصر الإبداع في العمل الفني أيا كان نوعه ، ويمكن للعناصر الفكرية الولوج إلي داخل عقل الفنان ، وهناك تحصل على رموزها الحسية والموضوعية وهذه الصور الذهنية المتلازمة بإحساس الفنان تستند على أساس فكري للتعبير عن المتغيرات والأحداث وتكون صور ذهنية وانطباعات ترتبط مباشرة بالبيئة ومن خلالها يتم تسجيل بما ينسجم مع ارتباطاتها وبصورة موضوعية ، تقول (الأغا، 2000 ، ص447) أن الثقافة سواء أكانت مادية أم غير مادية فإنها تتغير حسب البيئة المحيط بها وقد يكون هذا التغيير جزئياً أو كلياً بما فيه الفكري والفلسفي والفني ، وهذه إذا تطابقت كونت مقارنات يستطيع بها الفنان أن يبرز المضمون الذي يولد من ثقافته لا يتعرض عليها المجتمع مطلقاً .

أن مفهوم الثقافة يشمل الأفكار والعادات والتقاليد والاتجاهات والقيم وأساليب التفكير وأنماط السلوك وتوجد في كل المجتمعات ، ولطالما استعمل لفظ (الثقافة) في عصرنا الحديث للدلالة على الرقي الفكري والأدبي والاجتماعي للأفراد والجماعات ، فلكل ثقافة مكوناتها الخاصة التي تعبر عن مجتمع معين وتميزه ويكتسب فيها الفرد أنماطها من خلال التنشئة الاجتماعية ، وأن ثقافة الفنان عاملاً أساسياً في أن يتمكن من إدراك الأشياء والأحداث التي تحيط به وتواجهه في حياته العملية وما ينتج عنها من قيم فنية ، فالفنان لا بد من أن يفهم هذا الواقع ويركز على أبرز مظاهره الإيجابية ، ويجعلها ضمن حالة التوازن مع متطلبات الفن ومفاهيمه الحديثة ، فالفنان يعبر عن ثقافته بمختلف جوانبها وينقلها بطريقة غير مباشرة من خلال وسلط مرئية مكونة من عناصر شكلية ولونية وخطية ويمارس إبداعاً فنياً مشبعاً بقيم

وخصائص ثقافته وتأثيرات مكوناتها من محيطه الاجتماعي لأن الثقافة هي كل مركب يتضمن المعارف والعقائد والأخلاق والقوانين والعادات والسلوك والمقدسات .

1.2. خصائص الثقافة .

- في إطار ما سبق يمكن تحديد بعض الخصائص العامة للثقافة في الآتي :
- أ . تنشأ الثقافة في مجتمع معين ، ويظهر هذا جلياً في سلوك أعضاء ذلك المجتمع .
 - ب . الثقافة قابلة للتقل ، وعملية التقل تقتصر على الإنسان بوصفه الكائن الوحيد الذي يبدو قادراً على أن ينقل ما اكتسبه من عادات إلى أقرانه ، وتعد اللغة عاملاً أساسياً في هذا المجال .
 - ت . تتميز الثقافة بالدوام والاستمرار عبر الزمن ، بسبب قدرتها على تخليد نفسها وعلى البقاء بعد انقراض أي من الشخصيات التي أسهمت فيها .
 - ث . الثقافة ميراث اجتماعي ، فالعادات الخاصة بالنظام الثقافي تنتقل وتستمر عبر الزمن ويشارك فيها كل الأفراد الذين يعيشون داخل تجمعات منظمة .
 - ج . الثقافة هي ذلك الكل المركب والمعقد ، الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفنون والقيم والعادات .
 - ح . الثقافة مكتسبة ، فهي المصطلح الاجتماعي للسلوك المكتسب المتعلم ، فجوهر الثقافة عند الإنسان هو التعليم تميزاً لها عن الصفات الموروثة .
 - خ . الثقافة تنظيم يقوم على التفاعل الاجتماعي بين الأفراد ووظيفتها توجيه سلوك هؤلاء الأفراد .

2.2. مكونات الثقافة .

أن الثقافة تضم جميع الجوانب المادية وغير المادية في المجتمع مثل المؤسسات الاجتماعية وأنماط السلوك وعادات الناس وآمالهم ، والأفكار والمعتقدات والقيم وأدوات الإنتاج ولغة التفاهم ووسائل الاتصال بين أفراد الجماعة ، يشير (جبار ، ١٩٩٠، ص28) أن الثقافة تتناول جميع الجوانب الفكرية والنفسية والسلوكية المكونة في النهاية شخصية الفرد وهويته والتفاعل مع البيئة ومكوناتها عبر السلوك الصادر عنه ، ولكي ندرك مكنون الثقافة يمكن تحديد مقوماتها في التالي :

1.1.2 . العموميات .

وتشمل جميع الأفكار والمشاعر والنتائج المشتركة في المجتمعات مثل اللغة والدين وعلاقات القرية والمعتقدات والقيم الاجتماعية وهي من أكثر جوانب الثقافة مقاومة للتغيير .

2.1.2 . الخصوصيات .

وهي تلك الظواهر التي لا يتشارك فيها سوى أفراد من مجموعات اجتماعية متميزة ، مثل المهن ذات المهارات وهي أقل مقاومة من العموميات .

1.1.2 . البدليات .

وهي تتمثل في الاهتمامات والأذواق التي تتغير باستمرار كالموديلات والتقاليع وتعد أكثر جوانب الثقافة عرضة للتغيير .

3.2 . وظائف الثقافة .

أن الثقافية تؤدي دوراً فعالاً ومهما في أي مجتمع فهي تحدد أسلوب الحياة فيه وخالصة التجارب والخبرات التي عاشها الأفراد في الماضي وما تمسكوا به من قيم ومعايير وعادات ، وبهذا تعد الثقافة أساساً للوجود الإنساني للفرد والمجتمع الذي ينتمي إليه ، وللثقافة وظائف متعددة للفرد منها :

أ . صور السلوك والتفكير والمشاعر التي ينبغي أن يكون عليها .

ب . تشبع حاجاته العضوية والبيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية كما تعلمه السلوك الأخلاقي في التعامل الاجتماعي .

ث . توفر المعاني والمعايير التي يميز على ضوءها بين الأشياء والأحداث فهي تحدد له الجميل من القبيح والأخلاقي وغير الأخلاقي .

ج . تحدد الاتجاهات والقيم فتساعد في تكوين الضمير الذي يتوأم مع الجماعة ويتكيف معها .

ح . تشجع بالانتماء للجماعة والربط بهم وتميزهم عن سائر الجماعات الأخرى .

3 . دور البيئة في التعبير الفني .

أن للبيئة دورها الفعال والمؤثر في العلاقات الاجتماعية ، فعليها تجري الأحداث انطلاقاً من خطوات الإنساني الأولى نحو التجمع البشري حتى الآن ، وأن الأفعال البشرية تقتنر بالمكان الذي يترك ملامحه وتأثيراته فيها ، والفنان كإنسان يتميز بقدرته على التوافق مع بيئته

التي يعيش ، إذ إن تعامله مع البيئة وتفاعله مع مكوناتها يتطلب منه بالضرورة أن يعرف تلك المكونات ليتسنى له التكيف معها ويوظفها لتلبية متطلباته الفنية ونشاطاته المختلفة ، إن تفاعل الفنان مع البيئة يعد المصدر لكل خبرة يتعلمها الفنان كما أن البيئة هي الأصل التي تبعث تلك الصدمات والمقاومات والمساعدات التي تكون الصورة الذهنية لدى الفنان ، ولابد لأن يمتلك قدراً كبيراً من المعرفة وأن ينتبه إلى مفردات ومكونات البيئة وعناصرها وأن يدركها بكل حواسه ، فالعمليات الإدراكية عند الفنان تؤلف القاعدة الأساسية والضرورية لتنشيط العمليات الفنية و المعرفية وهي تصمم في العقل مثل التصور والتخيل والتفسير والتذكر ، يشير (كامل ،1967،ص361) أن الفنان إنسان يتفاعل مع مجتمعه فالبيئة تؤثر فيه ويؤثر فيها ثم يخلق بيئته الفنية الخاصة بعوامل متميزة تحمل هدفه الفكري والفلسفي والجمالي من خلال تفكيك وإعادة تركيب البيئة المحيطة به ضمن ضوابط خاصة يعمل الفنان عليها بشكل دقيق ، يشير (صالح ،1983،ص21) أن الفنان يستجيب للبيئة لا كما هي عليه في الواقع بل يدركها كما تبدو له حسب معتقداته التي تؤثر على الإدراك ، وتؤلف القيم الاجتماعية والدينية والاقتصادية والجمالية جانباً هاماً في شخصية الفنان وتؤثر في إدراكه وسلوكه لكونها قيم تتضمن أحكاماً عقلية وانفعالية عن العالم الإنساني والاجتماعي والمادي الذي يحيط به ، يقول (بهنسي ،1972،ص71) أن الفنان من خلال انفعاله وقدرته قادراً على تحويل بيئته الطبيعية وفق عملية روحية من داخل ذاته إلى تكوين بيئة فنية تكمن فيها كل معايير الفن والجمال من خلال عناصر البيئة المثيرة والمؤثرة والتي تساعده على عملية التعبير الفني ، يقول (توماس،1986،ص258) أن البيئات الاجتماعية وما فيها من خصائص ومميزات أعطت تسليماً بأن الفنون وما في حكمها وليدة البيئة والإنسان معا ، وأنها تتكيف وفقاً للظروف الاجتماعية ، ويشير (برت يلي ،1986،ص36) أن البيئة تشكل بمفهومها الطبيعي أو الجغرافي أساساً في تمييز الفنون حيث تؤكد تأثير عوامل البيئة والمناخ في ذوق الشعوب وإبداعاتها الفنية .

فالفنان من خلال نشاطه الذهني والفكري عليه أن يخاطب الناس من خلال ما يقدمه من إبداع بلغة بيئته ، وبهذا فإنه يخوض عدداً من التجارب ليتوصل إلى مرحلة تجعله يفتح آفاقاً فنية جديدة من البيئة والتي تعد من العوامل المهمة التي تؤثر في الفنان بشكل أو بآخر في تعزيز مدركاته الحسية حيث أنها تشكل مصدراً ملهماً للكثير من الأعمال الفنية وتدعم وتعزز

أفكار الفنانين من خلال ما يعبرون عنه ، لقد استفاد الفنان من مظاهر الطبيعة المتمثلة بالبيئة ذات الأبعاد الروحية والاجتماعية والتي لها تأثيرات أساسية تدخلت حتى في اختيار الإنسان لما يرتدي من لباس ومسكن وطبيعة عيشه وهذا أدى إلى أن تتبلور الأشكال التقليدية المعروفة التي يسقطها الفنان على عمله الفني (أشكال معمارية أو نحتية أو صور جدارية) ، فمن خلالها يسمو بأفكاره وطرق أدائه وتكنيحه وأسلوبه الفني الذي يعتبر العنصر الأساسي في الفن من خلال ما مثلته البيئة من أرضية ، وأن الفهم الخاص للعلاقة بين التعبير والبيئة يتحدد على أساس الانتماء للوجود الكلي لفنان و الذي يجعلها مرجعا للإبداع ومن ثم الحكم عليه ، إن الطبيعة تتعكس على العمل الفني في شتى جوانبه وهذا يجعل دور البيئة في الفن مؤثراً ومهماً .

الإبداع في الفن :-

أن للفن من خلال طبيعته الابتكارية دوراً واضحاً في العديد من التطورات والتحويلات العلمية ، فلم يعد الفن تقليداً بل بات إبداعاً ، ولقد شغل مفهوم الإبداع العديد من الباحثين والدارسين على مر العصور ، وصار استخدام كلمة إبداع شائعاً كثيرة في العصر الحديث ، رغم ذلك لا يوجد اتفاق علي تعريف معين للإبداع ، ربما يرجع ذلك إلي محاولة الباحثين صياغة تعاريف تؤكد وجهات نظرهم الخاصة ، وأيضاً بوصفه إنتاجاً لعملية التفكير الإبداعي ولارتباط ذلك بالجوانب المهارية الفكرية والحسية والنفسية للإنسان .

1. ماهية الإبداع .

لقد اختلفت وجهة نظر الفنانين والنقاد والعلماء وبالتحديد علماء النفس في تحديد مفهوم موحد للإبداع ، يشير (عبيد،2005،ص32) لقد استهل الإنسان نشاطاته الإبداعية بمحاولة إدراك أغوار الطبيعة التي يحيا فيها وتشغل اهتمامه ، وقد تشكل هذا النشاط وفق أطر رمزية تعبر عن الارتباط بين العنصر البشري وما تدركه حواسه ، يرى (صبحي،1992،ص80) أن بعض الباحثين قد يعرفون الإبداع من وجهة نظر إحدى الوظائف وفي الوقت ذاته تجدهم يناقشون وظائف أخرى في أطار دراستهم للإبداع مثل اختبارات الطلاقة والمرونة ، والبعض الآخر يتعامل مع الإبداع بصورة أكثر كلية مما ينطوي عليه التعريف الذي يتبعونه ، يقول (عبد

الحميد،1998،ص12) لدى كل الأفراد توجد هذه العمليات المعرفية والمزاجية والدافعية ، وهذا لا يعني أن كل فرد هو مبدع ، فلدى البعض تبلغ هذه العمليات ذروتها حينها يكون الإبداع ، يذكر (صباحي،1992،ص65) أن الإبداع في معناه الواسع يتضمن كلاً من الاختراع والاكتشاف والذي يعني إحداث فكرة أو سلوك أو شيء ما يكون جديد ، يذكر (جروان،2002، ص73) أن الإبداع مفهوم من مفاهيم علم النفس المعرفي يضم سمات استعداديه معرفية وخصائص انفعالية تتفاعل مع تغيرات البيئة لتنتج ناتجاً غير عادي تتقبله جماعة ما في عصر ما لفائدته أو تلبية له حاجات قائمة أو هو مزيج من القدرات والاستعدادات والخصائص الشخصية التي إذا ما وجدت بيئة مناسبة يمكن أن ترتقي بالعمليات العقلية لتؤدي إلى نتائج وابتكارات أصيلة وجديدة في إحدى ميادين الحياة الإنسانية ، يشير (إبراهيم،1977،ص121) أن الإبداع الفني لا يتعلق بشخص المبدع وأغوار نفسه لكنه نتاج خلفية وتراكمات ثقافية ومعرفية اشتركت في تجميعها البيئة المجتمعية بما تحتوي من عوامل المكان والزمان والتكنولوجيا والاقتصاد والايولوجية والدين والمعتقدات وقد نجد أن كل تعريف من تعريفات الإبداع قد يكون صحيحاً ، ولكن كل المحاولات كانت تنتظر إلي جانب واحد من جوانب الإبداع بالرغم من أنه يشكل بنية معقدة ومتكاملة ، يقول (عيسى ،1994،ص21) يعد تعريف (كالفن تيلور) للإبداع من التعريفات الهامة حيث أنه قسم الإبداع إلى خمس مستويات وهي كالتالي :

1.1. المستوى التعبيري .

وجوهره التعبير المستقل وفي الغالب يكون عن المهارات ونوعية الإنتاج غير هامة في هذا المستوى ، وأن ما يميز النابغين في هذا المستوى من الإبداع هما صفتا التلقائية والحرية .

2.1. المستوى الإنتاجي .

ينتقل الأفراد من المستوى التعبيري للإبداع إلى المستوى الإنتاجي حينما تنمو مهاراتهم بحيث يصلون لإنتاج الأعمال الكاملة ، والإنتاج يكون إنتاجاً إبداعياً حينما يصل الفرد إلى مستوى معين من الإنجاز ، وعلي هذا فإنه لا ينبغي أن يكون هذا الإنتاج مستوحى من عمل الآخرين .

3.1. المستوى الإختراعي .

هذا المستوى من الإبداع لا يتطلب المهارة أو الحذق بل يتطلب المرونة في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بين أجزاء موجودة من قبل .

4.1. المستوى الإبداعي .

يتطلب هذا المستوى قدرة قوية علي التصور التجريدي لا توجد إلا عندما تكون المبادئ الأساسية مفهومة فهماً كافياً مما يتيح للمبدع تحسينها وتعديلها .

5.1. المستوى الإنشائي .

هو أرفع صور الإبداع ويتضمن إنشاء أو تصور مبدأ جديد تماماً ، وهذا الافتراض الجديد كلياً هو الذي تزدهر حوله المدارات الجديدة .

لقد اختلفت تعريفات الإبداع باختلاف المدارس الفكرية والاتجاهات الفلسفية ، البعض منها يقول أن الإبداع هو القدرة على إيجاد حلول لمشكلة أو أداة جديدة أو أثر فني أو أسلوب جديد ، وتعريف آخر للإبداع يرى بأنه أفكار جديدة ومفيدة ومتصلة بحل مشكلات معينة ، من هنا نجد أن الإبداع ليس إلا رؤية الفرد لظاهرة ما بطريقة جديدة ، بذلك يمكن القول إن الإبداع يتطلب القدرة على الإحساس بوجود مشكلة تتطلب المعالجة ومن ثم القدرة على التفكير بشكل مختلف والارتقاء بالعمليات العقلية لتؤدي إلى نتائج أصلية ومن ثم إيجاد الحل المناسب .

2 . مكونات القدرات الإبداعية .

أن اغلب العلماء والباحثين يؤكدون بان المكونات الأساسية للإبداع ثلاث هي : .

1.2. الطلاقة .

يذكر (عيسى ، 1979، ص88) إنها تعني القدرة علي إنتاج عدد كبير من الأفكار في وقت محدد وبسهولة وسرعة ، وهذا يعني أن الفنان الذي يتميز بالطلاقة يكون لديه قدرة أكبر لإيجاد أفكار ذات قيمة ، يقول (السيد 1973، ص182) أن كان الشخص الذي ينتج عدداً كبير من الأفكار خلال وحدة زمنية معينة ، فإنه من الأرجح مبدع يتميز بالطلاقة ، يشير (المليجي ، 1972، ص242) أن الطلاقة سيل غير عادي من الأفكار الجديدة المترابطة يطلقها العقل المبتكر ، يربط هذا المفهوم الطلاقة بالجدة وتتالي الأفكار ، والطلاقة في السلوك الفني

الإبداعي تكون من خلال قدرة الفنان علي إنتاج أفكار كثيرة عن موضوع فني معين في شكل دراسات تخطيطية وملاحظات ورسومات .

2.2. المرونة والقدرة على التنوع .

أن عامل المرونة من أهم العوامل المكونة للقدرات الإبداعية وتعني قدرة المبدع على تغيير زاوية تفكيره في أثناء قيامه بنشاط ما ، يقول (عطية ، 2005،ص125) أن مفهوم المرونة يتمثل في قدرة الشخص علي إحداث تغييرت جزئية دون أن يخرج عن نطاق يحدد وجهته تبعاً لطبيعة المشكلة ، أن الفنان الذي يتمتع بالمرونة يستطيع بناء عمله الفنية بسرعة مع مواقف جديدة وفي سياق العمل حيث يتغير الموقف باستمرار وأثناء حل المشكلة الفنية المعينة ، أن إضافة شكل جديد في لوحة أثناء إنتاجها من شأنه أن يغير الواقع البصري السابق للوحة وهذه المعالجة اللحظية تستوجب تحول عقل الفنان من أجل التلاؤم مع وضع من أوضاع النشاط الفني الإبداعي (المرونة التكيفية) ، كما أن الأخطاء التي تحدث أثناء تنفيذ العمل الفني تكون نتائجها محببة ، ولكن الفنان الذي يتمتع بخاصية المرونة يستطيع إيجاد الحلول لها بسهولة والانتقال إلي مستوي المعالجات العفوية تبعاً لمتطلبات المشكلة التي حدثت (المرونة التلقائية) .

3.2 . الأصالة .

أن موضوع الأصالة دار حوله جدل واسع في أوساط المهتمين بالحدثة والتقليد ، يشير (خيرالله 1981،ص8) أن الأصالة تعني القدرة على إنتاج استجابات أصلية أي غير متكررة ، يؤكد (السيد 1971،ص199) على رأي (جيلفورد) أن الأصالة تعني القدرة على إنتاج استجابات غير شائعة وماهرة وذات ارتباطات بعيدة ، لذلك نجد أن (جيلفورد) استخدم مجموعة كبيرة من الاختبارات لقياس عامل الأصالة ، يقول (بسيوني،1964،ص28) الأصالة ضد التقليد وهي تعني أن الأفكار تتبعث من الشخص وتنتمي إليه وتعبّر عن طابعه وعن شخصيته فالشخص الذي لديه أصالة يفكر بنفسه ، بناء على هذا الرأي تعني الأصالة عدم التقيد بما هو متعارف عليه ، ويقول (عطية، 2005،ص134) إنها تعني قدرة الفنان علي إنتاج أعمال فنية جديدة لم ينتجها غيره من الفنانين من خلال أفكار غير مألوقة ، أن الأصالة صفة مهمة للفنان المبدع لأنها تثير انتباه المتلقي ، فالأثر الفني للفنان هو الذي يحدد الأصالة في العمل الفني ، أن من الصعب جداً العثور علي الأصالة المطلقى في الفن المعاصر لأن الفنان مشبع بثقافته من

خلال تراكم المعلومات وتخزينها ، كما أن الفنان في القرن الواحد والعشرين ينتج عمله وسط ثقافات فنية متنوعة يكون لها الأثر المباشر علي فنه الإبداعي ، وهنا تتوه الأصالة وتصبح نسبية ويبقي المعيار الوحيد لتقييم أعماله هو الحداثة الفنية .

يتضح من ما سبق أن الإبداع هو نوع من النبوغ العقلي ، أو أنه إنتاج شيء جديد ، أو هو كوكبة من القدرات العقلية المتداخلة كالطلاقة والمرونة والأصالة ، وأن هذه العوامل المكونة للقدرات الإبداعية لا يمكن الفصل بينها فهي تبدو متداخلة فيما بينها إذ لا يمكن الفصل بين الطلاقة و المرونة أو الأصالة والطلاقة ، فهي عوامل ذات ارتباطات ، الواحد منها يتطلب وجود الآخر .

3 . خصائص وسمات المبدعين .

يتميز المبدع بأنه إنسان ذو إمكانيات خاصة تجعله مختلفاً عن غيره ، وتحديداً فيما له علاقة بتفوقه في مجال أو عدة مجالات ، ولعل الإبداع يعتبر جزءاً من منظومة الفروق الفردية التي تجعل التفاوت بين الناس من الأمور الملحوظة في شتى مجالات الحياة ، ومن هنا كان المبدع استثنائياً بحضوره اللافت الذي يجعله محط أنظار الآخرين ، بتفردته وتألقه بصورة مثالية لا تضاهي إلا ممن هم على شاكلته ، أن دراسات والتعريفات الكثيرة للإبداع والعملية الإبداعية أتاحت للعلماء تحديد مجموعة من الخصال الأساسية التي يمكن من خلالها الحكم على الشخص المبدع منها : -

1.3. خصوبة الخيال وحساسية المشكلات .

يرى الأفكار والأشياء ذهنياً على غير طبيعتها المألوفة ، وتتضاعف فرص التدقيق في التفاصيل غير المرئية من الآخرين والقدرة على اقتراح حلول ، يقول (حسين 1995،ص130) أن (جيلفورد) يرى بأن حساسية المشكلات هي قدرة الشخص على روية المشكلات في أشياء أو أدوات أو نظم اجتماعية قد لا يراها الآخرون ، أو التفكير في تحسينات يمكن إدخالها على هذه النظم أو الأشياء .

2.3. الدراية والحنكة وسعة الاطلاع .

يكون الشخص المبدع لبيباً ، بعيد النظر ، مصقولاً ، رفيع الثقافة في مجال تخصصه أو اهتماماته والمجالات الأخرى ذات الصلة .

3.3. حب الاستطلاع والفضول المعرفي .

وهو سلوك استكشافي ، يشير (قطامي ، 1992، ص120) أن هذه السمة من أشكال السلوك تعبر عن ميل الفرد إلى معرفة أسرار الأشياء الغامضة ويظهر ذلك في تكرار طرح الأسئلة ، أو القيام بأنشطة الفك والتكيب والتحليل ، يتضمن استخدام كل الحواس في البحث والاختبار والتأكد من صحة التخمينات ، والاندفاع نحو المجهول أو غير المؤلف ، لتحقيق الرغبة القوية في معرفة الشيء أو استخدام الحدس لتكوين خبرات ومعارف إضافية .

4 . العملية الإبداعية في الفن .

أن فلاسفة الفن والجمال لهم اتجاهات مختلفة في تفسير عملية الإبداع الفني ، يقول (محمد خير ، 1999، ص7) قد ظهرت مشكلة الإبداع الفني في الفلسفة منذ زمن بعيد حيث تناولها كل من (سقراط وأفلاطون وأرسطو) والفلاسفة من بعدهم في فترات متلاحقة ومتعاقبة بإسهامات مبتكرة وأصلية لتقدم تفسيرات جديدة على أسس فلسفية وعلمية ، يقول (عطية ، 1995، ص123) أن الإبداع الفني نشاط يتميز بفعاليته كقوة ثقافية في مقدورها أن تدفع مستوى وعي ومشاعر الإنسان وتشكل معطيات وفقا للظروف الحضارية من ناحية ولشروط وطبيعة الشخصية المبدعة من ناحية أخرى ، والذي يمتلك القدرة على تحويل إدراكه البصري إلى تعبير فني في شكل مادي ، يرى (جروان ، 2007، ص48) أن الإبداع الفني معالجة بارعة لوسيط من أجل تحقيق هدف ما والفنان المبدع يتمتع بتكوين نفسي متفرد وقدرات تخيلية وانفعالية خاصة تكسبه سمة الإبداع الفني ، والتي تميزه من الصانع العادي وكثيراً ما تسمى هذه السمة (موهبة) وأن الحدس والتعبير أمران متلازمان في داخل الفنان في عملية في عملية الإبداع الفني حتى قبل تجسيدهما في وسط مسموع أو مرئي أو مقروء ، وتشير (عواض ، 2000، ص130) أن عملية الإبداع في جوهرها ليست سوى ضرب من ضروب التحرر من قيود الزمان والمكان وهي تجديد لما هو في سلوك الناس وأفكارهم ، والمبدع من يستفيد من الماضي ولكنه ليس أسير له ، ويرى (محمد خير ، 1999، ص10) أن معرفة عملية الإبداع الفني لا تتم إلا من خلال إدراك نظريات (نظرية الإلهام ، النظرية العقلية ، النظرية

السيكولوجية) :-

1.4. نظرية الإلهام في الإبداع الفني .

يذهب بعضهم الباحثين والدارسين إلى أن عملية الإبداع الفني مرهونة إلى إلهام الفنان ، يشير (خليفة ،2000 ،ص35) أن الفنان الحقيقي هو ذلك الذي ينتج عملاً فنياً يمليه عليه إلهامه والذي تسبقه فترة من التفكير والبحث عن حل ، وقد تأتي الفكرة الملهمة فجأة وفي وقت لا يكون فيه المبدع منشغلاً بالتفكير فيها ، وأنه ليس لدى الفنان أفكار سابقة محددة قبل إنتاجه لفنوا إنما تجيئه الأفكار كلما أوغل في العمل والإنتاج ، بل إن الأفكار نفسها لا تصبح واضحة ومحددة إلا بعد أن يكتمل العمل الفني ، ويستند أصحاب هذا الرأي في ذلك على أن كثير من الفنانون المبدعون يعجزون عن وصف العمليات الذهنية التي قادتهم إلى استبصار أعمالهم الفنية المبدعة ، يقول (عبد المعطي ،1998،ص41) أن نظرية الإلهام ترد عملية الإبداع الفني إلى نوع من الوحي حيث أن الفنان يستلهم عمله الفني لا من شعور ظاهر أو مجتمع معين أو عقل واعي ، إنما من قوة عليا أو من وحي سماوي خارق ، يشير (محمد خير ،1999،ص14) أن أفلاطون ذهب إلى أن مصدر الفن هو إلهام أو وحي يأتي إلى الفنان من عالم مثالي خارق للطبيعة والفنان رجل مٌ لهم يستمد منه من ربات الفنون ، يشير (محمد خير،1999،ص14) أن ربات الفنون حسب الأسطورة اليونانية هن تسع بنات للإله (زيوس) .

أن هناك رأي آخر مخالف للإلهام حيث تقول (عواض ،2000 ،ص138) أن الإلهام ليس شيئاً خارجياً يأتي إلي الفنان أو يتلقاه ، وإنما هو شيء في حقيقته ينبع من ذات الفنان بل هو في الحقيقة تعبير عن ذات الفنان ، وإن عقل وخيال الفنان لا بد أن يكون مهيناً للإبداع حتى يخرج إلى حيز الوجود الفعلي ، والحقيقة العلمية أن الإبداع الفني كغيره من ضروب التفكير لا بد له من دوافع تحركه وتثيره وتدفع صاحبه لبذل الجهد ، وأن العامل الوجداني أكثر أهمية عند الفنان التشكيلي من العوامل العقلية البحتة في الإنتاج الفني لأن الإبداع في الفن ناتج من ذات الفنان ومؤلف من عناصر حسية وأخرى عقلية ، يقول (عبد الحميد،1997،ص154) أن (ريبو T.Rbot) أكد بأن الإلهام لا يقدم أبداً عملاً فنياً منتهياً وهو لا يحدث إلا لأولئك الذين لهم نشاط خلاق ، فهو لأولئك الذين كرسوا وقتاً وجهداً للسيطرة على الوسط الفني الذي يتخذونه

أداة لهم ، كما أن هؤلاء لابد من أنهم عملوا بفكرهم في مشكلة ما يمكن أن يوضح معالمها الإلهام عندما يأتيهم .

2.4. النظرية العقلية في الإبداع الفني .

أن القدرة على التفكير الإبداعي واحدة من أهم القدرات العقلية العليا التي يتميز بها الإنسان عن باقي المخلوقات ، وقد تظن البشر لمدى أهميتها في بناء الحضارة بشقيها المادي والفكري ونظراً لتلك الأهمية فقد حظيت العملية الإبداعية باهتمام كثير من الباحثين ، أن الفيلسوف (دي لاكرو) كما يقول (نظمي، 1979، ص41) قد نقد نظرية الإلهام في العملية الإبداعية وذهب إلى القول بأن الإبداع الفني هو جهد واعي والذاكرة العقلية لها القدرة على إنتاج إي عمل فني .

تذهب هذه النظرية إلى أن الإبداع انتاج العقل ووليد الفكر وأنه عمل مستتير واع يحققه عقل ناضج قد أمتلك زمام نفسه وتحققه إرادة مضاءة بنور الفكر ويقرر (باسكال) أن كل عظمتنا تكمن وتتحصر في الفكر، لذلك فإن أصحاب هذه النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع إنما هو نتاج فكري وأن أي عمل مبدع مهما كان لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشري وإلى تأمل وروية وإرادة وتصميم ، يشير (الحميد، 1987، ص77) أن (جيفورد) يعد من أبرز أصحاب هذه النظرية وقد ذهب إلى أن الإبداع هو تنظيم يتكون من عدد من القدرات العقلية .

3.4. النظرية السيكلوجية في الإبداع الفني .

رواد هذه النظرية يعترضون علي أن يكون الإبداع الفني شرارة إلهية أو وحي سماوي كما لا يوافقون على أن العقل هو أساس الإبداع ، وإن مصدر الإبداع في هذه النظرية هو اللاشعور الشخصي وتهتم هذه النظرية بالمقام الأول بدراسة الدوافع النفسية أي العوامل التي تدفع المبدعين إلى إنجاز أعمالهم الإبداعية ، يشير (عبد الحميد، 1987، ص30) أن (فرويد) يؤكد أن اللاشعور هو منبع الإبداع الفني ، والفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال ، تلك الرغبات التي أحببها الواقع بالعوائق الخارجية أو الأخلاقية ، والفنان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن غرائزه التي تتطلب الإشباع ، ولكنه يجد طريقة ثانية إلى الواقع في هذا العالم التخيلي بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة لديه في تعديل تخيلاته إلى حقائق من

نوع جديد يتم تقويمها بواسطة الآخرين على إنها انعكاسات ثرية للواقع ، وهكذا فإن الإبداع الفني لدى (فرويد) منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات وعالم الخيال الذي يحققها ، يقول (محمد خير ، 1999،ص33) معنى ذلك أن الفن مثله في ذلك كمثل المرض النفسي ، فهو يعود في النهاية الأمر إلى العقد المكبوتة في ألا شعور ، لأن لكليهما أصلاً عميقاً يرتد إلى الحالات العاطفية أو الخيالية للطفولة ، تبعاً لذلك فإن الإبداع الفني مظهر من مظاهر النقص أو الخفاء أو التعليل والتبرير أو العمى الإرادي ، يشير (عبد الحميد ، 1987،ص36) أن (يونج) قال أن الفنان الأصيل يطلع المادة للشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث أن يسقطها في رموز ، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ، لقد اعتبر (يونج) الرموز والأحلام مادة ثرية لدراسة الفن الإنساني ، لأنها المادة التي تتجسد فيها الأنماط الأولية للشعور الجمعي .يقول (عبد الحميد ، 1987،ص38) أن (يونج) مثل (فرويد) وصل إلى الشعور بالعجز أمام مشكلة الإبداع الفني فالنشاط الإبداعي في رأيه يراوغ دائماً من محاولة الإنسان لفهمه ، كما يمكن الشعور بالإبداع بطريقة مبهمة لكن عملية الوصول الكي إليه غير ممكنة .

أن تطور الدراسات المعاصرة وحرص التفكير العلمي على تجنب التعميم دون توفر الأدلة والبراهين ، وكذلك التطور في حركة القياس النفسي أمكن الوصول إلى عدم صحة الفرضية التي ترى أن المريض العقلي يتسم بالإبداع (الفنون جنون) أو العكس ، أن المبدعين يتميزون بخصائص إيجابية لا نجدها بين العاديين كما لا نجدها بين المرضى وأن دراسة السير الذاتية للمبدعين خاصة الذين كانوا يوصفون بالاضطراب والتوتر حيث تبين أن الإبداع وعمليات الخلق والإنتاج الفني والعلمي الذي قاموا به قد تم وهم في أحسن حالاتهم وأن المرض العقلي النفسي والمرض البدني كلاهما يقلل من فرص الإبداع والخلق على عكس ما أدعته هذه النظرية ، يشير (جروان ، 2004،ص33) لابد الحذر من هذه الفكرة لأن صفة الانفعالية ربما كانت صحيحة لدى الفنانين الإبداعيين الذين أبدعوا فناً يغلب عليه الطابع الانفعالي ، ولكن ذلك لا يمكن أن يكون قاعدة في فن يسوده التنظيم العقلاني والتحكم الشديد بالانفعالات كما يرى في الفنون الإبداعية وفنون النقش والزخرفة العربية التي تعتمد أساساً هندسية وعقلانية ، على العموم إن العملية الإبداعية هي عملية ارتقاء ابتكاري خاصة بالتغير الإيجابي من أجل

تنظيم الحياة الذاتية والاجتماعية وأن الإبداع الفني لا يأتي من فراغٍ، إنما هو مرحلة مضمّنية من الفكر والعلم والمعرفة والثقافة والحس المرهف .

مفهوم الجمال :-

لقد اهتم الإنسان بالجمال منذ أن خلقه الله سبحانه وتعالى ، وقد تطورت نظرتة إلى الجمال مع تطوره العقلي متأثراً بانتماؤه الثقافية والدينية والحضارية ونجد أنه من السهل أن نصف شيئاً ما أو سلوكاً ما بالجمال ولكن من الصعب جداً تعريف الجمال ووضعه تحت تعريف منطقي واضح ، لأن الجمال لا يقوم بنفسه وإنما يقوم بغيره حيث يتجسد في الأشياء والظواهر فهو موجود في الأفعال والتصرفات المعنوية منها ومادية ، أن الإحساس بالجمال شعور فطري في الإنسان ويتجسد في كل سلوكياته ، يقول (أبوريان ، 1977، ص75) إننا في مجال البحث الجمالي أمام ظاهرة تستعصي على التعريف ما دمنا في مجال الوجدان والشعور ، فالجمال هو إحساس يتوقف على ما يشعر به الإنسان تجاه هذا الشيء أو ذلك ، أي أنه لا وجد شيء جميل في ذاته وبوسع كل إنسان أن يعتقد أنه جميلاً ، بل إن الأشياء تعد جميلة أو غير جميلة طبقاً لتقدير كل إنسان لها ولقوة تأثيرها في نفسيته .

أن بعض الفلاسفة يروا أن تعريف الجمال هو مجرد دراسة للمفاهيم والمصطلحات الجمالية وذلك بتحليل معنى الشكل والمضمون والنمط والتذوق ، وأن عالم الإنسان مليء بالأسئلة الملحة عن مظاهر الجمال ، وما يشعر به في نفسه ، ونجد أن الحس الجمالي كان وما يزال مقصد الفلسفة ومجال من مجالاتها الواسعة في البحث ، ولقد ارتبطت النظريات الجمالية والفنية عبر حلقات الحضارات الإنسانية بالخلفيات العقلية والعقائدية والدينية للفلاسفة المفكرين والفنانين ، يشير (غراب ، 1991، ص26) أن كل حكم جمالي نصدره ما هو إلا حكم نسبي يختلف من فرد إلى آخر وقد يمثل القبح هنا جمالاً هناك ، على ذلك يكون من الصعب تحديد مفهوم واضح للجمال ، يرى (عبد الحميد ، 2001، ص12) أن (ديقريطس) أكد أن الجمال هو التوازن والاعتدال وقد أخضعه أيضاً للأخلاق ، بينما (سقراط) أشار إلى أن الجمال ليس مطلوباً لذاته لأنه يحقق الغاية المبتغاة ، يشير (إسماعيل ، 1974، ص36) أن (أفلاطون) يري أن الجمال يتجسد في عالمه تُل وهو جمال مطلق أما في الأشياء فهو جمال نسبي ، تقول (مطر ، 1986 ، 76) أن أفلاطون اسقط الحواس وقدرتها على إدراك الحقائق معتمداً

على أن الجمال الجسمي هو جمال متراجع مصيره يسير نحو الزوال ، ومن الواضح أن فكرة أفلاطون عن ماهية الجمال هي تأكيد على قيمة الجمال من منظور فهم أخلاقي ، يشير (غراب ، 1991،ص26) أن أفلاطون عرف الجمال بأنه جمال الشيء الذي يرغبنا على الإعجاب به والرغبة فيه والذي يرتبط بأبعاد ذات علاقة باستمرارية الإنسان وأيضاً بالجوانب الأخلاقية ، تشير (عبد المنعم ، 1987،ص60) أن الجمال عند أرسطو لا يخرج من نطاق الإنسان فهو في باطن العقل البشري ، يقول (غراب ، 1991،ص26) أن أرسطو يرى أن الجمال هو الشيء النبيل ويرتبط عنده بالمعرفة ، يشير (بهنسي، 1979،ص68) أن الجمال يمثل نظرية المعرفة الوصفية الشعورية والتي تظهر فيها الأفكار واضحة ضمن أراء العقل المنطقية .

لقد أظهر التجريبيين اهتماماً كبيراً بالجمال الحسي المرتبط بالحواس أمثال (جون ستيوارت ، جون لوك) فهما يعتقدان أن كل شيء من حولنا يمكن أن يكون له قيمة جمالية بما في ذلك الطبيعة والفن ، يشير (إسماعيل ، 1986،ص61) أن الجمال بالنسبة (كروتشيه) يمثل مظهراً لنشاط الذات الداخلية والتي تعتمد على المعرفة الحسية المتمثلة بالمخيلة والتي غايتها الجمال ، يقول (عبد الحميد ، 2001،ص97) أن (كانت) يعتبر النشاط الجمالي نوعاً من اللعب الحر للخيال العبقري ، يقول (إسماعيل ، 1986 ،ص13) أن الإمام (الغزالي) يؤكد أن كل شيء يكون في جماله وحسنه ، إذا كانت جميع كمالياته الممكنة حاضرة فهو غاية الجمال ، وأن جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة ، ولابد من الإشارة إلى أن موقف (الغزالي) من الجمال يتلخص بربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي ، يشير (غراب، 1991،ص32) أن (الغزالي) يرى أن الجمال صفة من صفات الخالق وعلى المخلوق أن يدرك الجمال الأذكي قبل يدرك الجمال الدنيوي وأن الجمال يتأكد من خلال تنمية الأخلاقيات وتهذيبها وهو يدرك بالعقل عن طريق الحواس .

فقد تعددت المحاولات التي بذلت في تعرف الجمال والمستمدة من وجهة نظر المفكرين والفلاسفة الخاصة ويظهر فيها الجانب الموضوعي لوجود الجمال والجانب الذاتي له ، مع وجود الجانب الذي يرى أن الجمال مرتبط بالاثنين معاً ، لذلك شهد العصر الحديث تغيراً في الفكر الفلسفي وفي الرؤية الجمالية وقيمتها ، من هذا المنطلق تظهر استحالة صياغة تعريف مطلق لمعنى الجمال بالنظر إلى تغير السياقات الفكرية والمجتمعية والذاتية التي تنتج اختلافاً في

الأذواق، وأن إدراك الجمال هو شيء متأصل في النفوس ما دام كل جميل يشعر بالسرور بشكل تلقائي .

لقد ظهرت في العصر الحديث العديد من الدراسات الفلسفية تتحدث عن مفهوم الجمال ضمن مصطلح (الاستطبيقا) علم الجمال أو (فلسفة الجمال) ، وقد انقسمت الآراء حول علمية (علم الجمال) ، يقول (محمود ،1963،ص61) أن الاستطبيقا علم يبحث في الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة ، و يعتبر علماً يتمثل موضوعه في مجموعة القيم والمعايير التي تطبق على هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل ، كما ويمثل أيضاً نظرية المعرفة الوصفية الشعورية والتي تظهر فيها الأفكار واضحة ضمن آراء العقل المنطقية ، ويرى (إبراهيم ،1979،ص324) إن لفظ (استطبيقا) علم الجمال مجرد لفظ مائع استخدم حديثاً في الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما يمس الأعمال الفنية والإحساس بالجمال ، يرى (محمود، 1963،ص69) أن الاستطبيقا هي علم المعرفة الحسية وغايتها هي كمال هذه المعرفة وهذا هو ما يعرف بالجمال ، يقول (إبراهيم،1979، ص8) فقد أوسع نطاق موضوعات علم الجمال في القرن العشرين بتأثير النظريات الفلسفية فلم يكتفي الباحثون في فلسفة الفن بعادة النظر إلى المفاهيم التي درج علماء علم الجمال على استخدامها مثل مفهوم التعبير ومفهوم الصورة ومفهوم الحدس والرمزية .

لقد اختلفت الآراء وتعددت حول السمات العامة التي تتصف بها فلسفة الفن في الاتجاهات الفنية المعاصرة ، حيث أن الجمال يشير إلى الإدراك والاستمتاع وأنه في بعض الأحيان يدعو إلى فصل الظاهرة الفنية من حيث هي إبداع وخلق ، عن الظاهرة الجمالية من حيث هي تذوق واستمتاع ، ورغم كثرة الكتب المؤلفة حول الجمال يبقى الجدل قائماً حول تعريفه تعريفاً واضحاً .

التذوق والإدراك الفني :-

أن التذوق الفني نوع من التسامي بالطاقة البشرية نحو نشاط رفيع ، فالإحساس بالجمال استعداد متوافر لدى كل الناس ولكن بدرجات متفاوتة تبعاً للعادات وتقاليد والقيم والثقافة وعقيدة والبيئة الاجتماعية ، وعملية التذوق لها طابعها الرمزي فغالباً ما نجد المتلقي وهو مستغرق في

تأمل العمل الفني يكون في نفس الوقت يتأمل ذاته باحثاً عن نفسه عبر عالم الأشياء التي يتأملها ، فيحدث التوحد بين الحس والمخيلة والفهم في التلاقي بين الذات والعمل الفني من خلال فعل من التقمص الوجداني أو التعاطف الرمزي ، بفضل إدراك المتلقي لدلالات وجماليات العمل الفني .

1. مفهوم التذوق الفني .

لقد اختلف النقاد والفنانون حول مفهوم التذوق الفني حيث أنه يختلف باختلاف درجات الوعي والإدراك والثقافة والفهم للمتذوق وهو حلقة الاتصال بين العمل الفني والمتلقي من خلال عملية الاستيعاب وإثارة للأفكار ثم المقارنة والتفضيل بين العمل الفني وأعمال أخرى مخزونة في عقله ، والتذوق ظاهرة شغلت أجيالاً من المفكرين والفلاسفة منذ أفلاطون حتى الآن ، والمتأمل لنتائج جهود المفكرين والنقاد في هذا المجال يجد أهم تناولوا هذه الظاهرة على أنها ظاهرة معقدة وليست بسيطة ، يشير (مراد، ١٩٦٦، ص١٢٢) أن التذوق الفني قدرة كامنة في كل شخص تماماً كالقدرة على الإبداع ، وتؤكد ذلك من خلال اختبارات التذوق الجمالي التي طبقت على أطفال المدارس والبالغين والتي أوضحت أنه في كل مراحل النمو تظهر القدرة على التذوق الفني ، يرى (البسيوني، ١٩٨٦، ص١٨) أن كلمة الذوق الفني يعني استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية ، أن استجابة الفرد لأي مثير لا تتم إلا إذا كان هناك انتباه للمثير ، ثم إحساس به ، ثم إدراكه ، ثم تأتي عملية اختيار الاستجابة المناسبة ، فإذا كان الفرد ليس لديه الاستعداد للانتباه للمثيرات الجمالية ، فإن الاستجابة الجمالية للمثيرات الجمالية لن تتم ، يشير (الشفيع ، 2007، ص137) أن التذوق الفني حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر في أثرٍ من آثار العاطفة أو الفكر وهو نمط من السلوك يتطلب في جوهره إصدار أحكام على قيمة شي أو فكرة أو موضوع من الناحية الجمالية ، ذكر في قاموس (أكسفورد) الموجز أن الذوق الفني ملكة (قدره) لتمييز الجمال والتمتع به ، يقول (حنوره ، ١٩٨٥، ص٦٣) أن عملية التذوق الفني هي عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر ، أي أنها استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة من قبل المتلقي للعمل الفني .

أن التذوق الفني هو النظرة الفاحصة والتأمل وطرح الأسئلة للتعرف على بعض الممارسات الفنية حيث تزداد حساسية العقل من النواحي الإدراكية والعاطفية ، فالتذوق الفني يرتبط بالإدراك البصري حيث يعمل على كشف ما في الأعمال الفنية من قيم ومعان سامية وفهم للعناصر والرموز من خلال نفاذ العين إلى عمق الموضوع ، فعملية التذوق الفني لها خصوصيتها ، من خلال الظروف التي يوجد فيها المتذوق ، وطبيعة العمل الفني والظروف النفسية للمتذوق ، كما أن له دور إيجابياً وفعال في تنمية الحس الجمالي للفرد بهدف التوصل إلى حياة أفضل يكون الجمال فيها عنصراً حيوياً دائماً للنماء حسب معطيات العصر وتطوره ، وبالتالي تنمو لدى الفرد عملية التذوق الفني بالممارسة والذي هو عبارة نمط مركب من السلوك يتطلب في جوهره إصدار أحكام على قيمة عمل فني ما من الناحية الجمالية ، ويمكن التمييز بين ثلاث عمليات في هذا السلوك (التذوق الفني) وهي :

1.1. الحساسية الجمالية .

لقد توجه علماء النفس إلى الاهتمام بدراسة العلاقة بين المنبه (الموضوع الجمالي) والمتلقي الذي يستجيب لهذا المنبه ، وقد لاحظوا أن هناك اختلافاً في استجابات المتلقين ، حيث يمكن تكون فسيولوجية أو استجابة عقلية أو استجابة عصبية كأحاسيس التوتر التي تنشأ مصاحبة للانفعال ، إذن فالحساسية الجمالية هي الاستجابة للمثيرات الجمالية إي كانت وهي حالة سيكولوجية لها هويتها المتميزة وطبيعتها الفريدة ، يشير (ريد ، 1975، ص71) بأن الحساسية الجمالية استعداد للإحساس باكتمال حادثة ما في خبرتنا باعتبارها صحيحة ومناسبة فتشكل ما أطلق عليه اسم العامل الجمالي في الإدراك الحسي ، يعرف (عبد الحميد، 2001، ص72) الحساسية الجمالية بأنها عملية مركبة تشتمل على مقارنات واختيارات بين البدائل الجمالية المتاحة ، ويتم التعبير عنها من خلال تعبيرات لفظية أو اختيارات سلوكية معينة ، أما (ستولينيتز ، 1985، ص557) فيرى بأنها تجربة نقل فيها موضوعاً ما ونستمتع به لذاته فحسب فلا نستخدمه أداة لأغراض علمية ولا نسعى لاستخلاص معرفة منه ولا نهتم بنتائجه من حيث الخير والشر ، تشير (أحمد ، 2008 ، ص199) أن الحساسية الجمالية هي القدرة على تنظيم إدراك المتلقي للجمال داخل اطر خاصة يحملها المتلقي في مجاله النفسي وان الاستجابة للجمال في الفن كامنة في كل شخص وقابلة للنمو .

أن أهم ما ركزت عليه التعريفات السابقة الأبعاد المؤثرة في الاستجابة الجمالية هو البعد الوجداني الذي يتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع ونجد أن خصائص الشخصية تلعب دوراً أساسياً في تشكيل خلفية وجدانية يقبل بموجبها المتذوق أو يرفض ما يعرض عليه من نماذج قابلة للتذوق والتقويم .

2.1. الحكم الجمالي .

أن الحكم الجمالي يعني إلي جانب التذوق الفني التقويم ، يذكر (البسيوني ١٩٩٣، ص٩٠) أن هناك ثمة رابط بين إصدار الحكم على العمل الفني وتذوقه ، وإصدار الحكم معناه أن المتلقي يكون قد خرج من التجربة بنتيجة ، فإن صاحبها متعة يكون قد تذوق العمل الفني في أثناء تقويمه ، أما إذا لم تصاحبها متعة وصاحبها بدلاً من ذلك عملية التعرف العقلي فحسب ففي هذه الحالة لا يكون الشخص قد تذوق العمل الفني ، تشير (مطر، ١٩٨٥، ص٢٨) أن الحكم العقلي يمثل مشكلة من أهم مشاكل علم الجمال ، يقول (خميس، ١٩٧٥، ص١٠) أن علماء النفس يقيسون الحكم الجمالي بمحك اتفاق الخبراء في ميدان الفن ، عموماً فالحكم الجمالي هو تعبير لفظي أو سلوكي عن المعلومات التي تشتمل عليها الشفرة أو الرمز أو العمل الفني .

لقد انقسم العلماء والفنانون النقاد والمفكرون في بحثهم عن إصدار الحكم الجمالي ، فريق يرى بوجود أسس وقواعد عامة للتذوق يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالي ، وفريق ثاني يرفض التسليم بوجود قواعد أو معايير موضوعية للتذوق الإنساني ، وفي رأي هؤلاء أنه لا يمكن المناقشة في الأذواق فحكم الذوق عند هذا الفريق ذاتي بحث ، والحقيقة أن معايير الذوق ليست خاصة بصاحب الخبرة وحده ، وإنما هي خلاصة تجربة أعم وأشمل ، هي تجربة المجتمع والتاريخ وهذه المعايير تخضع للتطور والتغيير بفضل حركات التجديد وبفضل ابتكار صور جديدة من الجمال ، فريق ثالث يقف موقفاً وسطاً يجمع بين العاملين الذاتي والموضوعي بمعنى أن هناك من الأشكال ما يتفق عليه الجميع من حيث هو جميل ، وهذا الاتفاق يرجع إلي وحدة التفكير والظروف والبيئة بين الأفراد ، بحيث تزول الفجوة بين الذات والموضوع ويصير الاثنان واحد ، فالموضوع ليس إلا وحدات الذات تجمعت وتبلورت ، ومن ثم تحولت إلي مقاييس عامة وشاملة للجمال .

3.1. التفضيل الجمالي .

أن الدلالات الخاصة بكلمة (تفضيل) تتضمن عمليات مقارنة تتم بين شيئين أو أكثر ، وتكون محصلة هذه المقارنة اختيار شي معين من خلال المفاضلة ، تعرف (فراج ، ١٩٩٩ ، ص ١١٣) التفضيل الجمالي بأنه استجابة المتلقي للمثيرات الجمالية استجابة تتفق مع مستوى محدد من مستويات الجودة ، ونجد أن هذا التفسير هو الذي ساد في أغلب الاختبارات التي أعدت في ميادين علم النفس لقياس التدوق الجمالي ، فالجمال متغلغل في نفوسنا في كل ما يقع تحت حواسنا ونستمتع به ، فلو حللنا سلوك الإنسان عموماً في الحياة نجد أنه يتركب من مجموعة استجابات لمواقف مختلفة وكل استجابة إيجابية أو سلبية تتضمن ممارسة لقدرة على التدوق وإصدار الأحكام ، يرى (الشيخ ، 1990، ص8) أن التفضيل عملية نفسية تشير إلي الترتيب الذي يضعه الفرد لعدة بدائل بحسب أولويتها وأهميتها وقيمتها بالنسبة له ، يقول (عبد الحميد، 2002، ص18) أن التفضيل الجمالي يقصد به نوع من الاتجاه الجمالي الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدي المتلقي تجعله يجذب نحو فئة معينة من الأعمال الفنية دون غيرها ومعنى ذلك أن التفضيل الجمالي يتعلق بالأثر الذي تحدثه الأعمال الفنية في صورة القبول والرفض أو الحب أو النفور .

أن محصلة ما ذكر يشير إلى أن الحساسية الجمالية تتم بدوافع ذاتية منبعها الاستعداد الداخلي للمتلقى من مستوى ثقافي وتربوي وتعليمي وبيئي ، كذلك مرتبطة بموضوع شروط قبول أو رفض مكونات العمل الفني ومنها التناسق والإيقاع والوحدة ، أما الحكم الجمالي فهو مرحلة لاحقة عند المتلقي تحصل عندما يكون الفرد لديه قدرة عالية تؤهله أن يصدر حكماً جمالياً للعمل الفني ، والتفضيل الجمالي هو عملية نشاط ذهني تتم بعد استلامها إشارات تنبعث من العمل الفني عن طريق الحواس ويتوقف مستوى ذلك التفضيل على عوامل ذاتية وعلى الوعي والألفة النفسية والغريزية والتطبع وعوامل موضوعية تتعلق بالنتائج الفني .

2. أهمية التدوق الفني .

أن العين التي تألف الأشياء المرئية المنظمة ولألوان والأشكال , ينمو لديها بلا شك معيار تقيس به قيم الأشياء الجميلة ، فالمتذوق عملية يحتاجها كل فرد مهما اختلف دوره في المجتمع ، إلا أنه لا يطبقها في الأعمال الفنية فحسب بل في كل جوانب حياته (اللبس ، السكن ، الأكل .. الخ) وفي معاملته للآخرين ولا شك أن الإنسان كلما وسع دائرته التذوقية فإن ذلك يعني أن ثقافته بدأت تتسع وبدأ يدرك علاقات لا يحسها الشخص العادي الذي لا يرى إلا في حدوده الضيقة تقول (خضير ، 2014، ص41) ترجع أهمية التذوق الفني إلى التالي :-

أ . تطور عمليات الخيال وربطها بالعمليات العقلية نتيجة للمعالجة المرئية التي تنشئ العلاقة بين الخيال والعقل عند المتذوق .

ب . تطوير مهارات الملاحظة وحب المعرفة والتفكير الإبتكاري .

ت . يكتسب المتذوق جوانب ثقافية جديدة تؤدي إلى أن تكون تفسيراته للخبرات المرئية أكثر رقباً

ث . تطوير مقدرة المتذوق على والتخيل وتكوين قاعدة للتذوق الفني تركز على مشاهداته وإكساب معايير خاصة لتقييم الأعمال الفنية .

ج . مواجهة الأمية البصرية وتعديل سلوك الفرد الجمالي .

ح . اكتشاف الصفات الإبداعية مثل التفائنية والانفتاح هذه الصفات تنشأ من خلال التفكير المرئي .

خ . إتاحة الفرصة للمتذوق على تطوير مفرداته الفنية والتعرف على لغة الفن .

د . تطور عمليات الخيال وربطها بالعمليات العقلية نتيجة للمعالجة المرئية التي تنشئ العلاقة بين الخيال والعقل عند المتذوق .

3. مراحل التذوق الفني .

أن المتذوق للعمل الفني يمر بعدة مراحل حتى يكتمل لديه الإحساس بجماله ، يقول (البسيوني ، ١٩٦١، ص١١) أن هناك ثلاث مراحل ، وتتميز كل مرحلة عن الأخرى بنشاط خاص يسلكه الفرد تجاه الموقف الجمالي وهذه المراحل متتالية ومتتابعة ترتبط كل منها بالتي تسبقها وهي: -

1.3. مرحلة البحث .

وهي تستهدف الكشف عن العوامل التي تحقق الاستمتاع الجمالي ، فنجد الفرد يبحث وينقب عن العلاقات الجمالية التي تتصل بالموضوع الذي يثير انتباهه ، وتتميز مرحلة البحث هذه بالدقة والتمحيص والتأني ، في إدراك العلاقات والربط فيما بينها لاستنباط الخصائص والقيم المؤثرة ، وتتميز أيضاً بالتأمل وهو نوع من النشاط الذهني العميق ، يستجمع فيه الفرد كل خبراته السابقة التي تعينه على النفاذ إلى أعماق الظاهرة وتفسيرها وهذا النوع من النشاط في صورته الكاملة يتطلب جهداً ومثابرة من المتذوق فكلما كانت قدرة التذوق عند الفرد نامية بدرجة كافية تحقق له الوصول إلى ذروة الاستمتاع بالجمال وهو الدافع المنشط في مرحلة البحث هذه

2.3. مرحلة الاكتساب .

فبعد مرحلة البحث يصل الفرد إلى مستوى من مستويات المتعة الجمالية ، هذه المتعة التي يكتسبها الفرد من خلال عملية التذوق لها دوراً كبيراً في إكساب شخصيته طابعاً جمالياً ينعكس في تعديل وتهذيب سلوكه ، ومن ناحية أخرى فإن تذوق العمل الفني إما أن يكون مطابقاً لخبرات سابقة ، وفي هذه الحالة يكون الاكتساب قاصراً على المتعة فقط ، وإما أن تكون هناك خبرات جديدة يكتسبها ويستوعبها فتضاف إلى رصيده من الخبرة ، وبهذا تكون عملية التذوق نامية باستمرار .

3.3. مرحلة التعميم .

عندما تصبح الخبرة الجمالية المكتسبة جزءاً من الشخصية تنتهي العوامل السابقة إلى نتيجة هامة وهي التعميم وفيه يطبق الفرد ما أكتسبه من المواقف على سائر المواقف في المستقبل .

نجد أنه من خلال ما ورد أن التذوق الفني يدعم الشخصية بسلوكيات وأساليب الرؤية والمعرفة والبحث ، مما يعطي العلم والمعرفة جانب الاستمتاع ، ويضفي على البحث العلمي مهارات جديدة تؤكد قيمته ، واكتساب القدرة على التذوق الفني يحتاج إلى عدة مهارات تستدعي التدريب على استخدام الرموز داخل الأعمال الفنية وتنظيمها في علاقات خاصة تعمل على تنمية القدرة التذوقية ، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى رؤية تلك الأعمال ومحاولة معرفة مدلولاتها الضمنية ، حيث تتعدد تلك المدلولات بتعدد جمهور المتذوقين ، فيضفي متذوق الفن

على العمل الفني وجهة نظره الخاصة متأثراً بطبيعته النفسية ومعتقداته الدينية والاجتماعية والفلسفية ، فيضع للموضوع الفني قيمة من وجهة نظره لم يقصدها الفنان ، وقد يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى عدة عوامل من أهمها شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، أو شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر ، فضلاً عن اختلاف التربية والبيئة بمعناها الواسع حيث تعد من الأسباب الهامة لاختلاف الأفراد في تذوقهم الفني ، هذا إلى جانب تأثير تدخل الذكريات في عملية التقدير الجمالي للأشياء .

تجارب في الخزف التعبيري :

لقد طرأ على فن الخزف في العصر الحديث تطور نوعي ، فتحول من فن إنتاجي استهلاكي نفعي فقط ، إلى فن له جانب تعبيري على يد نخبة من كبار خزافي ومصوري ونحاتي القرن العشرين عندما تعاملوا مع خامات الخزف كوسيط تعبيري قوى لعمل أواني ومنحوتات وبلاطات وجداريات فنية تعبيرية ، بل اتجه البعض منهم إلى تقنيات الخامات المضافة للخزف لأغراض تعبيرية وتشكيلية ، خاصة بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة ، حيث يمكن الاطلاع على أعمال الآخرين ، فتتأثر بها دون أن تشعر ، وتؤثر فيها بتقديم عمل خزفي يتناسب مع معطيات العصر الحالي ، فقد استطاع الخزف أن يقفز قفزات تشكيلية واسعة وان تكون له حظوة كالرسم والنحت وتظهر أهميته كفن من الفنون التشكيلية المتصلة اتصالاً وثيقاً بحياة الناس .



1. بابلو بيكاسو الخزاف .

ولد بابلو بيكاسو في 25 أكتوبر عام 1881م في مالقه بإسبانيا ، وقد توفي في 8 ابريل سنة 1973 في موجان بفرنسا ، ويعد من أحد أبرز الفنانين الذين أعطوا للفن التشكيلي دفعة مميزة اتسمت بقوتها وشكلت حالة من التمرد على الصيغ التقليدية في الفن حتى صار بيكاسو رمزاً من رموز المعاصرة ، كما يعتبر فناً ذو طبيعة ديناميكية محكومة بتحولاتها المستمرة في البحث الدؤوب والاستكشاف المستمر للمجهول ضمن قدرة تجريبية مفعمة بطاقة ذاتية هائلة ، أشار (عادل صبري نصار، 371، 2012) قد شهدت الحياة الفنية لبابلو بيكاسو انتقالات متنوعة ضمن الأسلوب الواحد ، كما أنتقل بين الرسم والنحت والخزف ، وقد وظف كل ما يقع عليه بصره من خامات فنية ، كما عرف باطلاعه الواسع على فنون الحضارات القديمة وأستمد منها أغلب أفكاره الفنية .

لقد شكلت أعمال بيكاسو الفنية في التصوير علامة فارقة في تاريخ الفن المعاصر ، فخلال القرن (الماضي) العشرين قامت نهضة عالمية شاملة ، ظهرت أثرها بوضوح في الحركة الفنية التشكيلية في كل أنحاء العالم ، فكثيراً من المصورين والنحاتين والفنانين قد تحولوا إلى إخراج إنتاجهم الفني من خامات الخزف (الطين)، ويشير (34 ، 1999 ، Marilyn Mc Cully) أن من أشهر هؤلاء الفنانين الذين اتجهوا إلى فن الخزف الفنان (بابلو بيكاسو) وكان ذلك في العام 1947م ، فمن مغامرات النضج الفني لدى بيكاسو أن يغوص في عوالم الخزف ليفسح المجال أمام خياله وكانت هذه النقطة حركة استراتيجية ، حيث كان (بيكاسو) يعيش مرحلة من حياته بدأ يشعر فيها أن نظرة الجمهور إلى فنه بدأت تتبلور وتتحول إلى عقيدة جامدة ، وكان الدواء المضاد لهذا الركود النقدي هو الاندفاع في اتجاه جديد كلياً ، فكانت محاولته الفنية في إنتاج الخزف ، فقد أكد أن الإبداع هو المهم بالنسبة للفنان ، أن الإبداع من وجهة نظر بيكاسو (عادل صبري نصار، 2012، 373) يتحقق من خلال تبني رؤية توافقية بين الفكر والأسلوب لتحويل تلك الفكرة إلى حالة مرئية وأن التغيير والتفاعل والحركة لا مخلص من تواجدها بغية تحقيق الإبداع ، يشير (شاكر عبد الحميد ، 1987 ، 103) أن العمل الفني لدى (بيكاسو) يمر بالعديد من التحولات والإضافة والحذف حتى ينتقل إلى مستويات إبداعية فنية يشار إليها بالتفرد والجدة والأصالة ، حيث كانت أكبر مخاوفه أن يكرر نفسه .

أن فكرة البحث عن ارض فنية جديدة وابتداع اسلوب فني جديد للتعبير من شأنه أن يستحوذ على تفكير أي فنان ، ويقول (Georges Ramie ، 1986 ، 47) قد سيطرت خامة الطين على تفكير (بيكاسو) ووجد في الخزف ما يجمع بين فنون الرسم والنحت والتصوير ، وبفضله اختلفت النظرة إلى الخزف من اعتباره مجرد حرفة إلى فن تعبيرى ، فقد استطاع (بيكاسو) والذي يعتبر صاحب الفضل في صنع النقلة النوعية في مجال الفن التشكيلي المعاصر أن يحول الخزف من مفهومه العادي (نفعية وزينة واستخدام) إلى مراتب الارتقاء الفني ، فقد تحطيم الحاجز ما بين الفن واللافن حيث أجبر المتلقي على إعادة التفكير في علاقته بالفنون التقليدية .

لقد تميزت أعمال(بيكاسو) الخزفية بالحساسية العميقة ونمط من الاسترخاء بعيداً عن التوتر والصراع الذي تميزت به أعماله قبل أن ينتقل إلى الخزف ، مما شكل بنظر النقاد نهجاً وأسلوباً جديداً أطر أعماله المتنوعة بانطلاقة هادية ، والتي شكّلت نقلة نوعية في تاريخه الفني والإبداعي ، يذكر (Christie Monson ، 2012 ، 39) قد استخدم بيكاسو في خزفياته طابعه المؤلف لينتج خزف مفعماً بالجمال وحرية التعبير من خلال توليد أشكال خزفية عبر التجسيم الحر الذي طالما ارتبط به بيكاسو في أعماله الفنية سواء على مستوى الرسم أو النحت وكانت فرشاته السريعة والمختزلة تخرج أشكالاً تعبر عما يجول بخاطره ، من عناصر طبيعية أو حيوانية ، مستغلاً في ذلك مساحة الشكل الخزفي كله حتى حافظه ، مستعينا بظلال وأضواء وخطوط قوية تحدد العناصر فتبدو وكأنها مجسمة على السطح الخزفي ، هذا الأسلوب اتبعه بيكاسو في زخرفة أشكاله مما أصبح من العلامات المميزة في خزفياته ، يؤكد (74، 1999 ، Marilyn Mc Cully) لقد أظهر بيكاسو تفوقه في أسلوب معالجة الشكل البيضاوي المسطح والمجسم ، وقد عاونه في ذلك ما كان عليه من سعة خيال وذكاء وقدرات ابتكارية عالية ، وكانت الأواني الخزفية توحى له بأشكال جديدة فيخلق منها بلمساته الحساسة أشكالاً تمثل نساء مجسمات في أوضاع مختلفة أو يحول تلك الأشكال إلى زهريات أو يحورها إلى طائر بمنقار مفتوح أو إلى عنقاء أو ماعز ، فالخزف أتاح لبيكاسو أن يرسم كل شيء من أسماك تسبح وثمانين تزحف على جوانب الأواني ، وحيوانات خرافية تطارد بعضها بعضاً على جوانب المزهريات .

لقد وجد (بيكاسو) متعة في فن الخزف فقد مكنه من المزوجة بين التعبير عن قدراته في الرسم بالفرشاة وصناعة الأشكال ، إلى مزج العمل النحتي بالتصويري ، من خلال ملامح مجموعة من المخلوقات التي اقتنصت عين الفنان فرصة التعبير بواسطتها ، ويقول (فاروق بسيوني ، 1995 ، 40) منها الوجوه الآدمية ، رؤوس الماعز (ترمز لآلهة الريف عند الرومان) ، وأن مشاهد مصارعة الثيران ، والطيور تحتل مكانة متميزة بين المخلوقات التي اختارها (بيكاسو) فقد كان يرسمها على مجموعة كبيرة من خزفياته ، يقول (فاروق بسيوني ، 1995 ، 56) وكأن الفنان اختار أن يدخل البعد السماوي إلى قلب الطين المصهور بالنار ، ولعل هذا البحث عن خلخلة ثوابت النظر ومسلمات الذوق هو ما جعل الفنان (بيكاسو) يحدث الدوي الذي أثاره في عالم الفن منذ شبابه، واستطاع في خزفياته أن يربط بين القديم والمعاصر له ومزج بينهما بشكل حدد له معالم مدرسة جديدة في الخزف الفني المعاصر تفرعت عنها مدارس واتجاهات متعددة .



خزف تعبيرى للفنان بابلو بيكاسو - المصدر (Ceramic by Picasso)



2. الخزاف العراقي سعد شاكر

سعد شاكر خزاف عراقي ، يشير (شاكر حسن ال سعيد ، 1983 ، 27) إنه من مواليد 19935م ، نال شهادة معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1959م تخصص خزف ، في العام 1963م تخرج في المدرسة المركزية للفنون الجميلة في لندن ، وهو خزاف فنان ذو حس مرهف ورؤية تنبثق من ثايات تكويناته ، استطاع بقدراته ووعيه ومثابرتة أن يجسر الهوة بين الجمال النفعي للخزف ومضمونه التعبيري ، من المعلوم أن فن الخزف قد ارتبط على مدى العصور بطابعه التزييني النفعي ونتيجة لذلك ظل موضع جدل حول هل هو محض فن وظيفي ، أم فن ينطوي أيضا على خطاب تعبيري ، يقول (عادل كامل ، 2000 ، 38) كان (سعد شاكر) أول من حسم هذا الجدل في العراق ، وقدم أعمالا خزفية تجمع بين أشكال أخاذة في جمال ، غنية في المضمون التعبيري ، فالطين عنده مادة حياة يصوغ منها فكره ، ويضمنها رؤيته في الوقت الذي يمارس فيه أقصى درجات التحدي للسيطرة عليها وإخضاعها لكمال الحرفة ، وبذلك أبدع أمثلة رائدة في فن الخزف ، تدعو للتأمل في مفهوم الشكل والكتلة والفراغ داخل الفضاء .

لقد استطاع الخزاف (سعد شاكر) أن يستفيد من الموروث الحضاري والثقافي العراقي ، بقدر ما يستفيد من الحداثة والتكنولوجيا المتقدمة في الخزف ، ذلك ما نلمسه في أعماله ، سواء في الصحون الراقية التي قدمها ، أو الأشكال التجريدية التي ابتكرها ، فهو الخزاف الذي لم يتنازل قط عن شروط الجمال المتبعة في تقاليد هذا الفن شرقا وغربا ، وهو مبدع لأعمال تجريدية ذات تشكيل حر أحيانا أو شبه هندسي في كثير من الأحيان ، يقول (نزار سليم ، 1987 ، 42) فقد اهتم (سعد) باللون بقدر اهتمامه بالكتلة ، فهما قيمتان أساسيتان متكاملتان في أعماله فقد براعة في استخدام اللون والضربات الحرة بالفرشاة لتزيين أوانيه الخزفية فمن يتأمل أوانيه الخزفية التي أبدعها خاصة في المراحل المتأخرة من تجربته يلاحظ أن الإناء المنفذ بالطرق التقليدية أي باستخدام العجلة يتحول إلى سطح يستغله بالرسم عليه بضربات لونية متداخلة بإتقان حرة ومختزلة قادرة على أن تثير الإحساس العالي بالجمال ، يرى (شاكر حسن ال سعيد ، 1983 ، 41) أن استخدام سعد شاكر للون الذهبي في بعض أوانيه يشير إلى صلة خفية بين صنعة موروثه كان يتبعها الخزافون المسلمون وحداثة ذات طابع شرقي ، أما أشكاله النحتية المجردة فهي تسعى للإمساك بالزمن ، من خلال فراغ داخلي يمتد بين أعمدة مصقولة تتقارب أحيانا إلى حد الالتحام ، ولكنها تظل منفصلة. وأعماله النحتية هذه يمكن أن تعد نموذجا للتزاوج بين الخزف والنحت ففي الوقت الذي يقدم فيه الخزاف شكلا منحوتا ، فإن عمله هذا لا يتبرأ من انتمائه لفن الخزف بما يتجلى في مظهره من إتقان ومهارة في الصقل والتزجيج. وأعماله هذه قادرة على الإدهاش كما هي قادرة على تحريك المشاعر فرشاقة بنائها ، وانسياب خطوطها ، وشعرية ألوانها تجعلها تقف بجدارة في طليعة الأعمال الإبداعية لفن الخزف فقد ارتقاء به إلى خارج حدود التقليد ، حين أصفى عليه مسحة تعبيرية لها طابع الحداثة ، واستطاع أن يجعل من أشكاله الخزفية وسيطا بين فني الرسم والنحت .

أن بنائية التكوين الخزفي لدى (سعد شاكر) ، كما يشير (عادل كامل ، 2000 ، 46) تفرض صياغة مؤثرات بصرية انتقائية لكنها بذات الوقت تحتكم إلى إنشاء مقتربات وثيقة الصلة بالطابع البنائي للوحدات البصرية الخزفية للأشكال والمضامين وهي تعمل بذات الوقت على تبني خصائص ومؤثرات حركية تقع ضمن سياق الاستدلال البصري للعمل الخزفي كنتائج مهمة وفاعلة تفضي إلى تأسيس فكرة التحول وعدم الاعتماد على ثوابت البناء التقليدية

للخزف ، فقد برع بتقديم نماذج مثيرة للدهشة بكمال صنعتها وقدرتها على بث مضامين تعبيرية نابغة من رؤية ذاتية ، يقول (نزار سليم ، 1987 ، 51) أن المتتبع لتجربة (سعد شاكر) يلمس خط التواصل والعمل المثابر على سير تجربته ضمن مسارين متصلين ومنفصلين معا ، فهو دائم على تطوير الأشكال التقليدية ، ومنفذ لأفكار تثيرها تأملاته بالمحيط ، فتعيش في عقله ووجدانه ، حتى تتجلى في أشكال تبدو لأول وهلة أنها مكررة ، ولكنها في حقيقة الأمر تتحوا منحى البحث الجاد لامتلاك فكرة تلازم الفنان فيلزمها حتى النفاذ بمهارته وتقنيته اللونية ، وهذا يشير إلى تطوره وقدرته الثقافية لاستعارته الأشكال الطبيعية مما جعلها ذات قيمة جمالية تعبيرية ، يقول (عادل كامل ، 2000 ، 38) إنه قد انتهج له أسلوباً خاصاً به واتخذ لنفسه الحرية في التكوينات والبنائيات الهندسية التي عرف بها قبل رحيله حيث شق طريقاً جديداً لفن الخزف العراقي ، وقد خرج (سعد شاكر) متحرراً من الأنماط الخزفية التقليدية وأعطى المتلقي رؤية ثقافية جديدة للشكل الخزفي تجعله ينتمي إلى الجمال المخفي في أعماق الكتل الخزفية والبحث في اللا معنى في المعنى المخفي ، وفي اللا مرئي عن المرئي متجاوزاً بذلك المفهوم الجزئي المحدود (المعلن) لصالح الكلي (المخفي) ، وهذا يدل على قدرة هذا الخزاف الإبداعية المتميزة في استيعابه لمرئياته وما تحويه من تراكمات معرفية وجمالية وسيكولوجية وعقائدية .



خزف تعبيرى للخزاف العراقي سعد شاكر - المصدر (التشكيل العراقي التأسيس والتنوع)

الفصل الثالث

إجراءات الدراسة

- تمهيد .
- منهجية الدراسة .
- مجتمع وعينة الدراسة .
- أدوات الدراسة .
- تحليل عينات الدراسة .

تمهيد .

لقظلل الخزف ولقترات تاريخية طويلة يلبي حاجات الناس اليومية (صحنون ، قذور ، مزهريات ، أدوات صحية وكهربائية ... الخ) ، لذا ارتبط اسمه بالنعفعية والاستخدام ، لهذا كان لابد من إيجاد سبل وسلوكيات تشكيلية وتقنيات فنية تخرج هذا الفن (الخزف) من هذه الدائرة التقليدية ، وهذا ما دفع بعض الخزافين في العالم إلى البحث عن صياغة خطاب بصري معاصر للخزف يؤكد أهمية حواره الفكري وصياغته التشكيلية ، فالمتغيرات المعاصرة في فن الخزف تتمثل في حركة المفردات التعبيرية والفنية والجمالية التي تحصل من خلال عملية التجريب ، فهذا الفن يحتاج إلى فعل أدائي وتقني مرهون بتجربة الأيطان والاكاسيد اللونية والمزججات وأثر الحرارة في الفرن الخزفي ، وهذه العمليات المتنوعة تقع ضمن عناصر التشكيل في فن الخزف وهي تعكس شخصية الخزاف وأسلوبه كما لها خصوصية في تجربته ، فالخزف فناً (مؤشرات ونتائج الإطار النظري للدراسة) يحمل مضموناً تعبيرياً ومعاني جمالية وفلسفات عدة تعتمد في مفهومها على ثقافة الخزاف وبيئته ، ولقد اكتسبت أعمال الخزف المعاصرة أهميتها الفنية والتعبيرية من خلال اعتمادها على البناء فكري .

منهجية الدراسة .

اتبع الدارس المنهج التحليلي الوصفي والذي يعتمد علي معرفة ووصفوا إدراك العناصر المرئية (البصرية) التي تكون العمل الخزفي التعبيري وتسجيل كل ما يتعلق به لغرض التحليل الشكلي والمفهوم الفكري والدلالي (طريقة هورد رسياتي Howard Risatti) وذلك في إطار أهداف الدراسة ، مع الاستعانة بالمقارنة العلمية في جمع البيانات عن عينة ومجتمع الدراسة .

أدوات الدراسة .

استخدم الدارس مجموعة مختلفة من الأدوات في تنفيذ هذه الدراسة منها المقابلة الشخصية والاستبيان المحكم حيث تم عرضه علي مجموعة الأساتذة المتخصصين ، بذلك حصل الدارس علي صدق الاستبيان والذي كان محتوياً علي (خبرة الخزاف وأثرها في التعامل مع عناصر المنجز الخزفي ، المعالجات التقنية ، طبيعة خامة الطين ودورها التعبيري ، الأثر

اللونى والشكلي ودلالاته في المنجز الخزفي) ، بالإضافة إلى الكتب والمراجع الأولية والدراسات العلمية والمواقع الإلكترونية .

لقد وضع الدارس لعملية التحليل معايير وضوابط معينة لتحقيق الدقة العلمية وأهداف وفرضيات الدراسة .:

أولاً . وصف هيئة العمل والأساليب والتقنيات المستخدمة في التنفيذ (طرق تشكيل الخزف) .
ثانياً . عناصر وأسس التكوين في المنجز الخزفي ، وتتم من خلال عزل العناصر (الخط ، الشكل ، اللون ، الفراغ .. الخ) ، والأسس (الوحدة ، الإيقاع ، الحركة ، التوازن .. الخ) ، وتقويم كل عنصر وأساس بشكل مستقل ثم الربط بينها من خلال البناء في المنجز .

ثالثاً . المضمون الفكري والتعبيري ودلالات الشكل واللون والملمس .
يرى الدارس أن هذه الضوابط تحقق الموضوعية والعلمية في التحليل والتي لا تتم إلا إذا كانت معايير التحليل معروفة ومحددة مسبقاً .

عينة ومجتمع الدراسة .

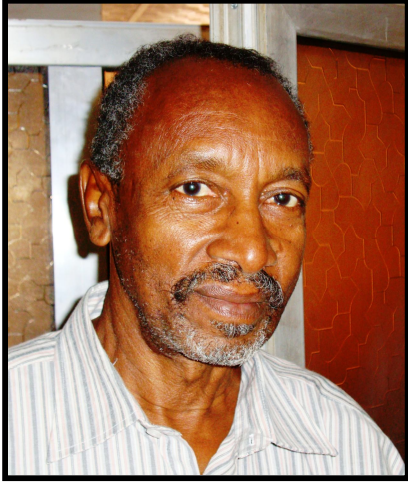
تضمن مجتمع الدراسة مجموعة من الأعمال الخزفية لبعض الخزافين السودانيين المعاصرين (صالح الزاكي صالح ، ليلي مختار آدم ، تاور آدم كوكو ، حيدر عبد القادر أبكر) وقد تم اختيار هذه العينة (أعمال الخزافين) بحيث تحقق أهداف وفرضيات الدراسة ، والاستفادة من المؤشرات التي توصل إليها الدارس في الإطار النظري ، وقد اختيرت هذه العينة من أعمال الخزافين للأسباب التالية : .

1/ تميزت تجاربهم الخزفية في الاستغلال الأمثل لخامة الطين وألوان التزجيج ، وقد تشكل لكل منهم نمط بصري متفرد يعتمد على إبراز تفاصيل المنجز الخزفي .

2/ لهم رؤاهم المختلفة والمتطلعة نحو التطور والتجديد ، وتقبلهم أنماط الحوار الفني التجريبي واستخدامهم لتقنيات فنية متباينة في تشكيل الخزف .

3/ نماذجهم الخزفية المختارة فرصة للكشف عن القيمة الإبداعية والفنية والتعبيرية في الخزف السوداني المعاصر .

4/توفرت في هذه المجموعة (عينة الدراسة) متطلبات هذه المرحلة من مسيرة فن الخزف في السودان ، وهي البحث عن حلول بصرية جديدة معاصرة لشكل التجربة الخزفية السودانية التقليدية ، من خلال أساليب وطرق التشكيل في الخزف والمضمون الفكري والتعبيري .



أولاً : نماذج من منجزات صالح الزاكي صالح

تمهيد.

فن الخزف من الفنون التي تقدم بلاغة فكرية تقود الفنان الخزاف إلى خطاب تواصل مع المتلقي يكون محملاً بالمفاهيم السائدة (البيئة ، المعتقد ، الشعائر ، العادات ، التقاليد ، الثقافة) كلها رسائل وصفها الخزاف الأستاذ (صالح الزاكي) في خزياته التي هي في موقع التحليل ، فهو من مواليد عام 1940م ، تخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية في العام 1962م بالمعهد الفني وتخصص في الخزف والنحت ، وقد تلقى بعد تخرجه عدة دورات تدريبية ودراسات عليا في كل من ألمانيا وإنجلترا ثم عاد إلي التدريس بنهاية 1972م أستاذاً في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية إلى أن وصل إلى درجة (أستاذ مشارك) ، نبوؤا فيها مجموعة من المناصب الإدارية وقد توفي يرحمه الله في أواخر العام 2016 م .



نموذج رقم (1)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
37 x 12 سم	1996م	تكوين

تحليل العينة :

لقد أستُخدم في إنتاج هذا المنجز الخزفي الطين الأحمر ونفذت أجزاءه بعدة تقنيات لتشكيل الخزف ، نفذت الخلفية بطريقة الشرائح الطينية والأجزاء الأخرى بطريقة القولية (استخدام قالب الجبس) ، أنجز هذا التكوين الخزفي برؤية معاصرة ومظهر فني مبتكر من ناحية الأسلوب المتفرد والأداء التقني المنسجم مع فكرة الخزاف ذات المنحني التجريدي .

يتكون هذا المنجز الخزفي من مجموعة أجزاء تم إعادة تركيبها وبنائها مع بعض الإضافات والملامس لتأكيد ملامح الوجه في الخلفية ولقد عمد الخزاف إلى إكساب الشكل الرئيسي شكلاً مغايراً للوجه البشري المألوف مع تزيين زخرفي بانتقالات متنوعة نفذت بأسلوب الختم (طريقة لتنفيذ الزخرفة في الخزف) وهي ترمز لوشم الوجوه المنتشر بين القبائل السودانية والذي يحمل دلالات عرقية وروحية ، أن الملامس البارز تو المتحركة باتجاهات مختلفة والتي

كُوت وندُ فذت بقصد واعي تدعو إلى التأمل الحر بداخلها والانفتاح على المعاني المضافة إلى النص الخزفي ، وهي جزء مكمل لبنائية المنجز وقوة للفعل الدلالي الذي أراد (صالح الزاكي) أن يؤكد من خلاله على إمكانية الارتقاء بالمنجزات الخزفية إلى مستوى العمل الفني المحمل بالسمات التعبيرية .

نجد أن العلاقات اللونية في المنجز منسجمة بأسلوب ينم عن خبره طويلة للخزاف في عمليات التزجيج ، فالسيادة كانت للون الطين البني الظاهر من خلال المزجج (القليز) الشفاف ، والذي له دلالة إيحائية فاللون هنا جاء كشفرة للتعبير عن المضمون الأفريقي للمنجز الخزفي (لون البشرة) إبراز جمالياته ودلالاته التعبيرية وجذب واستقطاب انتباه المتلقي وتعزيز البناء الفني والرمزي .

أن المنجز مشبعاً بالمفردات التي تشير إلى الطقوس الدينية والمعتقدات السحرية الأفريقية والتي كانت في شكل تمائم (رجل وامرأة) مع أقنعة ترمز للقوة (وجه الأسد واللبوة) ، وقد تفرد الخزاف بجانب ابتكاري واضح في الهيئة العامة المتوائمة مع التمائم والتي أراد من خلالهما إيصال مضمون العمل الفكري والروحي والتعبيري ، فقد أراد (صالح الزاكي) الحفاظ على المخزون الروحي للإنسان الأفريقي في خزفياته عبر خطاب بصري بسيط يحمل بُعد التأويل ، فالأقنعة تمثل الأساطير واستحضار أرواح الأسلاف بما يشمل كافة السلوكيات اليومية التي يؤدي فيها المورث دوراً هاماً في بلورة الشكل العام للحياة الأفريقية ، ونلاحظ أن الفن الإفريقي كان له تأثير كبير على الخزاف ، حيث أن الفنان الإفريقي يصنع أشياءه ببساطة معتمداً على الرمزية ولا يولي اهتمام كبيراً بالقيم الجمالية (نسبة وتناسب ، توازن ، الخ) .

لقد تميز النموذج بينائية مبدعة تقود إلى أن لنظم العلاقات سطوه على عملية التكوين والبناء عند (صالح الزاكي) من خلال فرض الرمزية ، ويشير إلى قوة الطاقة الإبداعية لديه والمتمثلة في الأداء الناتج عن الوعي والخبرة العملية والمخيلة النشطة والتي مكنته من استعارة الأشكال والأجسام وتبسيطها للوصول إلى المدرك الفني المقصود عبر تكثيف البنية الخزفية ذات الهيمنة الرمزية وقد أدى ذلك إلى انصهار الوظيفة الجمالية مع القيمة التعبيرية .

يرى الدارس أن الخزاف (صالح الزاكي) من خلال رؤيته الفكرية الذاتية وحساسيته الجمالية ومعالجته التقنية في التكوين والملمس واللون ، قد حقق الأبعاد التعبيرية والجمالية في هذا المنجز الخزفي والذي يفصح بشدة ويشير إلى فن خزفي تعبيرى سوداني معاصر .



نموذج رقم (2)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
24 × 24 سم	2001م	طبق

تحليل العينة :

المنجز عبارة عن صحن دائري مصنوع من الطين الأحمر نفذ علي عجلة الخزاف وقد تم تلوينه بالأكاسيد والطلاء الزجاجي بحس تصويري فيه استعارة لبعض المضامين ، فهو صحن أساسه فعل تعبيرى وليس وظيفي وهنا تكمن إبداعية الخزاف (صالح الزاكي) في إيجاد التكيف بين النظام التكويني وبث الطاقة التعبيرية من خلال التلاعب بمفردات وتقنية اللون والملمس في

المنجز الخزفي ، والذي زواج فيه بين التعبير المنتظم والحر ، إذ ظهر شكل الصحن بتكوين دائري منتظم ووزع فيه مفردات منقذة بأسلوبه الخاص .

أن الحركة المستمرة من خلال اللون الأزرق واللون البني علي الصحن حولها الخزاف إلى معنى رمزي اتصل بمفهوم الحياة في الحركة الدائرية واللون البني رمز به إلى طبيعة الأرض واللون الأزرق أشار به إلى الماء أساس الحياة وحاجة الإنسان للطعام برمزية ودلالة الصحن ، الرقم اثنين دلت به إلى السن العمرية التي يبدأ فيها الإنسان الاعتماد على الأكل بدلاً عن الرضاعة ، حققت قطعة الخيش التنوع الملسمي في المنجز بالإضافة إلى رمزية الخيش وعلاقته بحفظ الحبوب الغذائية .

حرص الخزاف الفنان (صالح الزاكي) على التنوع في اللون والملمس ليحقق مناطق جذب بصري متعددة في منجزه الخزفي ، كما استخدم تداخلاً جيداً ما بين الألوان عبر اللون الأبيض حيث كون به علاقات تناسبية تعبيرية وجمالية ، وقد حمل العمل الخزفي في جملته سمات معرفية وثقافية تجسد خبرة الخزاف وخياله المبدع في تحويل المفردات البيئية المتعارف عليها إلى دلالات أخرى تتمحور حول ذاتها في نظام من المعرفة الواضحة .

يرى الدارس أن هذا المنجز قد حقق خروج الخزف السوداني المعاصر عن مفهوم النفعية والاستخدامية للمنجزات الخزفية وأدخلها إلى حيز التعبير الفني مع آفاق الانفتاح النصي البصري من خلال عمل خزفي نفعي بسيط (صحن) فحقق بذلك أحد أهداف الدراسة .



نموذج رقم (3)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
13 × 38 سم	2008م	نحت خزفي

تحليل العينة :

لقد جمع الخزاف (صالح الزاكي) في بناء هذا المنجز ثلاث تقنيات لتشكيل الخزف ، فكتلة القاعدة الأسطوانية تم تنفيذها بعجلة الخزاف وكمل عليها بالتشكيل الحر المباشر ثم أضاف تقنية الشرائح الطينية حيث فرد الطين على برش (بساط من الجريد المضفر) لنسخ الملمس علي عليه ، ونفذت بعض الزخرف بطريقة الختم .

يتكون المنجز الخزفي من كتلة طويلة بهيئة رقبة ووجه بشري بملامح أفريقية علي نظام النحت الأفريقي التقليدي ، وقد أضاف إليه تاجاً على الرس من الحضارة الكوشية به ملمس البرش في دلالة علي سوداناوية وأفريقية الحضارة الكوشية وعلاقة الفن السوداني القديم بها ،

فضلاً على وجود الأساور والعقود زينة المرأة الأفريقية القائمة على استخدام المواد البسيطة من خشب وصدف وعاج وخرز وعظام حيوانات وبعض المعادن ، وقد عزز الخزاف من القيمة الإبداعية للمنجز من خلال الإيقاع باللونين الأسود والبني المحمر دلالة على التنوع اللوني لبشرة الإنسان الأفريقي ، وقد استخدم تقنية التزجيج الكلي بمظهر لامع وملمس مصقول ، فالسمة الغالبة في هذا المنجز الخزفي هي التجريدية في باطنها مجموعة من الرموز والإشارات ، فقد تمكن الخزاف من تحقيق وتوصيل الدلالة لمضامينه وأفكاره على الرغم من تجريدية المنجز الخزفي ، إلا أنه قادنا إلى فلسفة ورؤية الخزاف الفنية التي كشفت عن تنوع وخصوبة الحيز المعرفي لديه .

أن التكوين في بنيته متكامل العلاقات ومتناغم في نظم بنائه ويقوم على اختلالات عديدة وبناءه عولج بموضوعية ودراية بأسس وقواعد التكوين الفني ، وإلى معالجة الخطوط الخارجية من خلال الاختزال للشكل الواقعي ، ونجد أن الخزاف (صالح الزاكي) قد اتجه في معظم أعماله الخزفية إلى التراث السوداني والأفريقي مؤكداً بذلك شغفه وولعه به ، ليجسد في هذا المنجز الخزفي سحر فن النحت الأفريقي في أسلوب التجريد البسيط القائم على صياغة شكلية مبدعة مع خلق مساحة واسعة للتأويل والقراءة من خلال اعتماده على المعالجات البنائية والتكوينات المجردة ضمن وحدة أجزاء المنجز من خط ولون وكتلة والملمس وتحوير في الهيئة ، لتعطي لغة تعبير واضحة .

يرى الدارس أن الخزاف (صالح الزاكي) قد أوجد من فكرة الاختلاف والتنوع مساحة بصرية للإيماءات والدلالات المباشرة وأحالتها إلى فعل تناغمي يفصح عن مكنوناته الانفعالية وقدراته الفنية من خلال دمج الخزف والنحت ، وبذلك يكون قد حقق أحد أهداف الدراسة لمفهوم تشكيلي خزفي تعبيرية .

أهم السمات الفنية والجمالية والقيم التعبيرية في خزفيات صالح الزاكي صالح :

- إدراكه التام للعلاقة بين الكتلة والفراغ (النحت) مكنه من إضافة قيمة جمالية وتعبيرية لأعماله الخزفية .

- تتضح الحداثة والمعاصرة في أغلب خزفياته والتي أعتمد فيها على أساليب معالجة الأسطح عن طريق أدراك القيم اللونية والملمسية للطلاء الزجاجي .
- اعتمد على اسلوب البناء الإنشائي المتعدد الكتل ، وهذه التقنيات الإنشائية المختلفة في المنجز الخزفي أظهرت سمات التعبير الفني عنده وميزته .
- أثراء خزفياته في بعض الجوانب بالفن الأفريقي المشبع بالطقوس الروحية والمعتقدات الدينية والقبلية .
- استخدام تقنية الخزف النحتي لتحقيق الوظيفة التعبيرية المنبعثة من التنوع البيئي (السوداني والأفريقي) .

لقد كان للخزاف (صالح الزاكي) نوطاً من التعامل الفلسفي مع خامة الطين والذي كان يفصح عما يدور في ذهنه من فكر ، فقد أوصل في خزفياته إلى المتلقي مجموعة من نظم العلاقات البصرية والفكرية وقد ظهر ذلك بوضوح من خلال تحليل أعماله الفنية في الخزف ، حيث ظهرت رسائله بمفهوم الخزاف الفنان المحترف والتي شكلت في كل إنتاجه نوع من التفرد والتميز ، ونجد انه قد زاد إدراكه في التعامل مع فن الخزف من خلال التجريب التطبيقي المستمر الذي كان يمارسه ، والذي غير مسار بوصلته نحو التركيب والإنشاء من خلال تقنيات تشكيل الخزف المتعددة ، فأصبح يعتمد في إنتاجه الخزفي على أفكار موضوعية بسيطة مستمدة من البيئة السودانية والإفريقية لعبت دوراً فاعلاً في التكوين الشكلي لفن الخزف عنده ، وبالتالي حققت الرؤية الإخراجية التشكيلية لمواضيعه التعبيرية الخزفية ، وفي الوقت الذي وصل فيه الخزف السوداني إلى مرحلة التشابه والتماثل في الإنتاج ، كان (صالح الزاكي) قد توصل إلى خطاب بصري خاص به ، بقوة الدلالة الشكلية واللونية والتعبيرية من خلال خطابات بصرية مرسومة كونت نوطاً من التحول في مسار فن الخزف السوداني المعاصر .



ثانياً : نماذج من منجزات الخزافة

الدكتورة / ليلي مختار آدم

تمهيد .

ليلى مختار آدم من مواليد 1969م مدينة الرهد ولاية شمال كردفان تخرجت في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية تخصص خزف في العام 1996م حصلت على درجة الماجستير في الخزف في العام 2007م ونالت درجة الدكتوراه في نفس التخصص في العام 2012م ، تعمل حالياً أستاذاً مساعداً في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا .



نموذج رقم (4)

اسم العمل	تاريخ الإنتاج	القياسات
نسوة	2007م	20 × 30سم

تحليل العينة

المنجز عبارة عن صحن خزفي رباعي الشكل له زوايا منحنية أكسبه قيمة جمالية (الانسيابية)، شكّل بتقنية القولية واستخدم في إنتاجه الطين الأبيض ثم طلي من الداخل ببطانة سوداء ، ونجد أن الخزافة قد اكتفت باللمس الزجاجي الناتج من عملية صقل سطح البطانة بذلك عليها (طريقة استخدمها الخزاف القديم للقضاء على خاصية المسامية في الأواني الفخارية من خلال ذلك على سطحها بحجر أملس) دون استخدام طلاء زجاجي ، وبفعل هذه التقنية البسيطة تحول سطح المنجز الخزفي من لون الطينة الأبيض إلي الأسود اللامع وقد أكسبه ذلك مظهراً تفاعلياً من خلال عمليات الخدش (تقنية لتنفيذ ورسم الزخرفة في الخزف) المباشر على سطحه .

لقد اعتمدت الخزافقي رسم الأشكال على التجريد المطلق عن طريق الاستعارة وتتنوعها واختزالها ، فالتكوين داخل المنجز الخزفي يمثل دلالات لا متناهية بفعل التناغم الإيقاعي المنسجم بين التضاد اللوني (الأبيض والأسود) حيث تظهر تقسيمات الوجوه بمساحات سوداء وأخرى بيضاء وهي تشكل أدوات البناء ولغة التعبير ، ونجد أن التباين في الخطوط (المنحنية والمستقيمة) والتنوع في الأطوال والاتجاهات والشكل كان له حضوراً بارزاً في تكوين الهيئة التجريدية الأمر الذي جعل أشكال الوجوه معبراً ، وقد برزت العلاقات بين عناصر التكوين الخطي متوازنة ومدروسة في إيقاع شبه منتظم نتيجة لاختلاف الحركة في اتجاه البيضاويات المكونة للوجوه ، والتي كسرت الرتابة بتكرار المشهد التصويري فهي تدل على وعي في توزيع مفردات النص البصري ، فبنية التكوين الانثوية اكتسبته خصوصية بفعل السطح الناعم الذي اعد لتوضيح دلالات الأوجه والتي تحمل في طياتها غموض وحياء وغضب وأنوثة وقوة المرأة ، فالمظهر الحركي لأشكال وجوه النسوة يعلن عن مضامين مفردات دلالية تراوحت بين الواضح والمخفي فحفز ذلك المتلقي للتقصي والتساؤل للوصول إلي المضمون الفكري وعن معاني ماورائية غير معلنة ذات دلالات حسية مجردة لا تعتمد الدلالة فيها على المعطيات الحسية فقط وإنما المعرفة الذهنية الذاتية ، فقد حاولت (ليلي مختار) في منجزها هذا ترجمة أفكارها إلى واقع مادي محسوس ببراعتها الناتجة من التجريب الخلاق وفق تفاصيل بسيطة كأسلوب مبتكر لإيصال المعنى

بشكل واضح فنجد أنها قد وظفت الملمس الناعم في المنجز من أجل الربط بين نعومة ولين
الخامة (الطين) ونعومة النسوة (المضمون) وهيئة الطبق الرباعي ذو الأضلع والزوايا المنحنية
(الانسيابية) لتحقيق البعد التعبيري ، كما أنها أظهرت قدرتها على ابتكار تشكيلات جريئة في
الطرح الخزفي المعاصر .

يرى الدارس أن (ليلي مختار) في هذا المنجز الخزفي وفق تجربتها في الفكرة والتقنية ،
قد حققت الدلالات التعبيرية وبصيغة أكبر مما يوحي به مظهر المنجز الحسي والشكلي فساعدت
بذلك على فهم المضمون التشكيلي للمنجز الخزفي كفن تعبيري من خلال تنظيم شكلي وخطي
مميز قابل للتأويل والقراءة التشكيلية وهذا يتماشى مع أهداف الدراسة .



نموذج رقم (5)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
10 × 22 سم	2013 م	خزف نحتي

تحليل العينة

المنجز نفذ من خامة الطين الأبيض بتقنية القولية فضلا عن استخدام أسلوب التوليف بين الخامات (المزوجة بين الخزف وأسلاك معدن النحاس) حيث كشف ذلك مدى معرفة الخزافة لطبيعة الخامات المختلفة وطرق التعامل معها ، المنجز لنحت خزفي غير مزيج من تصور خيالي للخزافة ، بهيئة امرأة شبيه بالنحت الأفريقي الخاص بالطقوس العقائدية مع مسحة تعبيرية لها طابع حداثة ويشير ذلك إلى قدرة (ليلي مختار) في التشكيل التجريدي ، تم طلاء المنجز بالبطانة السوداء كنوع من التعبير الرمزي (دلالات اللون) ، ولقد اعتمدت الخزافة على أسلوب الإيحاء للوصول إلى المعاني المراد التعبير عنها عبر معالجاتها التشكيلية من خلال عمليات التبسيط والتسطيح والابتعاد عن التفاصيل للوصول إلى تكوين خزفي يقبل التأويل .

لقد أحتوي المنجز على مجموعة من الأنظمة التركيبية البنائية التي تحمل في طياتها أفكاراً حاولت الخزافة استعراضها في الاستعارة الرمزية والتي تأسست متداخلة مع الحدود الشكلية والتعبيرية والفكرية وفق رؤى ذاتية اختزلت فيها هيئة المرأة ، مما ساعد على انفتاح العملية التأويلية خلال عملية القراءة والفهم للمنجز من قبل المتلقي .

يرى الدارس أن (ليلي مختار) قد سخرت النحت الخزفي في هذا المنجز للارتقاء بفن الخزف إلى خارج حدوده التقليدية المرتبطة بالنعمية وأن تثير فينا الإحساس العالي بالتعبير النابع من رؤيتها الفنية والتقنية والاستفادة الكاملة من معطيات الحداثة وفقا اتجاهات المدارس الفنية الحديثة التي نادى بعضها باستخدام مفهوم التوليف بالخامات المختلفة ، كتجربة الخزافة (النحاس والطين) في هذا المنجز والتي حققت أهداف الدراسة في البحث عن التعبير الفني من خلال فن الخزف .



نموذج رقم (6)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
25 × 25 سم	2005 م	أفريقية

تحليل العينة

نقد المنجز من الطين الأبيض بتقنية القولية ، وهو عبارة عن تكوين كروي بدون قاعدة أرادت الخزافة أن توصل به عدت دلالات من خلال الصياغة الفكرية للكرة على هيئة عمل خزفي وربطه بالتراث الشعبي السوداني (شكل البرمة في الفخار الشعبي ووقاية الجبنة التقليدية لتحقيق الثبات) ودلالات الشكل الدائري في الفن التشكيلي ، وما تحقق من جماليات في هذا المنجز أن تنفيذ الجسم الكروي تم بتقنية (القولبة) فمنحنا جسماً كروياً متقن واستقرار خارجي للخط المنحني ، وقد استدعت الخزافة (ليلي مختار) مفردات زخرفية خطية من التراث وأعدت تركيبها بصياغة تتناغم فيها الخطوط بتشكيلات مبتكرة على سطح الطينة البيضاء والتي هيأتها ببطانة سوداء صدُقلت بالدلك عليها لتتمكن من الرسم على السطح بطريقة الخدش .

لقد اتخذت الخزافة في هذا المنجز منحني اعتمد أساساً على الإحساس بالأشكال وتوزيعها على السطح الكروي حسب ما تقتضي ضرورة البنية التشكيلية ، فقسمت السطح إلي مساحات لعبت فيه الموازنات الرمزية لدلالات الأشكال دوراً كبيراً فجأت الأشكال متماسكة بفعل القوة

الكامنة في الهيئة الكروية فأكسبها ذلك قوة ديناميكية ذات إيقاع تناغمي ، أن الرسوم المضاف على سطح المنجز مكون بالتجاور ضمن الحقل التصويري للمفردة المرسومة والذي تحقق عبر مساحة اللون الواحد (الأسود) والذي أعطى العلاقة اللونية نوعاً من التجاور المتباين مع لون الخامة الأبيض (الخطوط) ، فقد أحتوي الرسم على مجموعة من الخطوط العمودية والأفقية ، فأحدث ذلك حركة فاعلة لمجموعات الوحدات الخطية المتداخلة .

إن مجموعة الخطوط في الوسط تعطي تصوراً هندسياً مجرداً لهيئة (امرأة) فرسمتها بوضع حركي طقوسي خاص وبشيء من التجريد والتبسيط حيث تعكس نوعاً من الاستعارة للنمط التعبيري من خلال الإيقاع الحر في توزيع الخطوط المرسومة تتصل فيما بينها لتؤسس صورة تجريدية لها دوراً في إيجاد البعد التعبيري والجمالي ، في المساحة على اليسار عبرت عن التعايش الديني في السودان مع الاهتمام بالزخرفة الشعبية لإظهار الجانب الجمالي فقد جمعت بين لوح الخلاوي التقليدي الخاص بحفظ وتدریس القرآن وهيئة الصليب والتي تعد بمثابة رؤى روحية ورموز دينية ومظاهر لمفردات حياتية هامة امتزجت بمعتقدات المجتمع وأحداث الحياة ، وقد شكلتها من خلال تقاطع مجموعة من الخطوط في محاولة للتوصل إلى تكوين مبسط لأصل المضمون ، الجانب الأيمن يحتوي على تخطيط لقناع أفريقي والذي يصنف باعتباره تعاويذاً أو رموزاً تسكنه الأرواح ويتجلى فيه المحرك فكري ديني ، فقد اضافته الخزافة إلى الجسم الكروي كمدلول روحي يمثل اصدق تعبير عن مدركات بعض القبائل الأفريقية في ولائها للقوى المقررة لمصيرها

يرى الدارس أن الخزافة قد عملت في هذا العمل الخزفي على إيجاد علاقة بين حركة الخط واللون وتكوين الجسم الخزفي (الكروي) من خلال البناء الاختزالي الفني للتكوين الخطي بغية تحقيق بعد حركي بصري وأحداث اكبر قدر ممكن من الإحاء بما يتشكل من صور بصرية تعبيرية .

أهم السمات الفنية والجمالية والقيم التعبيرية في خزفيات ليلي مختار . :

1. تميل إلى تشكيل الخزف بتقنية القولية والدلك على البطانة كإحدى معالجات السطح الخزفي والرسم عليه بطريقة الخدش لإظهار المفردات والرموز التشكيلية .
2. أعمالها ذات دلالات تعبيرية ورمزية مقروءة وقز اوجت بين التعبير الحر والمنتظم في صياغة الأشكال الخزفية .
3. تأكيدها على لون الخامة الأصلية (الطين) جزئياً أو كلياً .
4. استمدت موضوعاتها من البيئة التراثية وعبرت عنها برؤية فنية مجردة توحى للمشاهد بتنوع التأويل .

أن (ليلي مختار آدم) خزافة تسعى دائماً في أعمالها لتحقيق بصمة فنية خزفية خاصة بها من خلال طرح أفكارها المستوحاة من التراث السوداني أو استلهاها للموروث الشعبي برؤية معاصرة في المعالجة الخزفية من خلال قيماً تعبيرية وحسية ، فجعلت أعمالها تنبض بالحركة والحيوية عبر رؤيتها التشكيلية الخاصة مستغلة في ذلك ليونة وسطح الطينة وتوأمتها مع موضوع المنجز الخزفي ، وقد أتاح لها هذا الأمر مساحة واسعة للبحث عن حلول بصرية جديدة لشكل ومخرجات الخزف السوداني التقليدي ، و الذي استخدمته كمرجعية تصوغ حوله نمطها التجديدي الذي تعدى حدود الاستعمال والنفعية فاحتوت أعمالها امتداداً بصرياً مفتوحاً تتحرك فيه القطعة الخزفية بحرية تامة لتؤكد فيها أهمية حوارها الفكري والخروج بالموضوع إلى التعبير المباشر في مخاطبة المتلقي ، كما استخدمت الشكل والتخطيط المبسط في تشكيل القيمة التعبيرية ومزجتها بالفكرة الأساسية التي تسعى لإيصالها وهكذا صبغت أعمالها ببساطة الشكل وعمق الفكرة ، تاركة للون الطين والبطانة الفرصة المطلقة للتعبير ، لتخرج أعمالها الخزفية من واقعها التقليدي الصامت إلى واقع فني جديد قابل للتأويل والفهم بهدف الارتقاء بالتعبير الفني من خلال الخزف وتوسيع الأفق والرؤية الفنية والتشكيلية في فن الخزف السوداني المعاصر .



ثالثاً : نماذج من منجزات الخزاف

الدكتور/ تاور آدم ألياس

تمهيد .

تاور آدم كوكو من مواليد 1957م مدينة كادقلي . ميري ولاية جنوب كردفان تخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية تخصص خزف في العام 1982م حصل على درجة الماجستير في الخزف في العام 2001م ونال درجة الدكتوراه في العام 2013م يعمل حالياً أستاذ مساعد في قسم الخزف بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية .



نموذج رقم (7)

اسم العمل	تاريخ الإنتاج	القياسات
برمة	2012م	40 × 40سم

تحليل العينة

لقد تجسدت خبرة الخزاف (تاور آدم) في هذا المنجز الخزفي والذي يتكون من كتلة كروية نفذت بتقنية البناء بالحبال الطينية ، وقد تأسس كعمل خزفي تزييني جمالي ، الخزاف المنفذة على السطح الخارجي عبارة عن مفردات هندسية تراثية نفذت بأسلوب الخدش على البطانة وتقوم على النسق الإيقاعي من خلال التكرار لأشكال بتنظيم متقن وحس تجريدي عالي مبني على تراكم الوحدات الهندسية والخطوط ، وقد وظف فيها الخزاف التضاد اللوني (لون الطين والبطانة) الذي حقق الجاذبية للمنجز الخزفي ضمن الحقل البصري وأظهره بحس جمالي حيث جمع بين القوة الخطية وحركة الأكاسيد اللونية لتبقي للمفردة الزخرفية قوة التعبير بأشكال متوالدة من الانحناءات والتكرار المستمر وذلك لإضفاء نوع مميز من الإيقاع المنتظم والذي يعد إنتاجاً جمالياً من خلال توظيف آلية التكرار ، وتبقى الصيغة الوظيفية التزيينية هنا بمثابة إحاطة جوهرية للجذب البصري والرؤية الإدراكية لحالة الخطاب الجمالي ، وقد سعى الخزاف إلى إيجاد تباين بين لون العناصر الزخرفية (لون البطانة) والجسم الخزفي (لون الطين) واستثمره ذلك ضمن مجموعة الخطوط التي جاءت على سياق التضاد اللوني ، ولكنه موظفها للعامل الايجابي في نقل الحركة الصاعدة والنازلة بمفاهيم جعلت الخطوط تتناسب بكل استقراره على المنجز .

لقد أوجد الخزاف وحدة جمالية في التكوين الزخرفي فمن خلال التناظر والتكرار ألا متناهي سعى لإبراز المفردات الخطية وإيجاد حوار يهدف إلى إرساء مفهوم الاتزان والإيقاع الحركي فمشهد الأشكال الزخرفية المنتظمة تؤلف مع بعضها علاقات بصرية تتسجم مع الجسم الكروي وتم عن بعد جمالي وإحساس يستثير المتلقي عبر رسائل مختزلة في تطويع الفكرة والمناورة عليها وانتزاع القيمة الجمالية منها هي حالة تفضي إلى إحداث تأثير في المتلقي من خلال الإيقاع المتكرر للوحدات الزخرفية على هيئة خطوط متوازية ومثلثات متقابلة تتجه في حركة دائرية حول الجسم للدلالة على الديمومة والاستمرارية في الحياة هي استعاره من التراث انتقاها فكر الخزاف وأحالها إلى دلالة رمزية ، تكشف عن نوع من فهم للظواهر نابغ عن تراكم الخبرة العملية وفي القدرة على تجيد ومعرفة خصوصية الأشياء، وهذا يدل على وعي الخزاف لمفهوم

الخط والشكل وقيمة اللون ، ولقد تم تطبيق الطلاء الزجاجي الشفاف على المنجز ، وتعد هذه التقنيات (الزخرفة والترجيح الشفاف) في تشكيل الخزف مألوفاً في نتاج الخزاف (تاور آدم) بل شكلت سمة خاصة في خزفيته مع غياب تام لمفاجآت فرن الخزف في أعماله لأنه أجاد تقنيات تشكيل الخزف وبرع فيها وسيطر على نتائجها وخرج بالعمل الفني الخزفي الذي يريد . يرى الدارس أن الخزاف (تاور آدم كوكو) قد سعى لتحقيق جمالية المنجز الخزفي من خلال الاهتمام بالجانب التقني والمهاري لخدمة الجانب الفني التزيني وبالتالي لم يحقق بعض أهداف الدراسة .



نموذج رقم (8)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
19× 35سم	2010م	طائر

تحليل العينة

أن المنجز لهيئة طائر اختزلت فيه العديد من التفاصيل ، وقد نفذ من خام الطين الأبيض بطريقة (القولبة) ، التكوين تميز بالحركة والمرونة والانسيابية من خلال الانحناء في كل جانبيه ، يميل الأسلوب العام فيه إلى التبسيط والاختزال والابتعاد عن المحاكاة الواقعية لطبيعة هيئة الطائر الذي يبدو في المنجز أكثر رشاقة ، لقد أتخذ الخزاف من حركة الانسيابية نقطة جذب رئيسية تشد انتباه المتلقي ومنها تدفع عينه لمجمل بنائية المنجز ، حيث أراد الخزاف (تاور) تطويع المظهر الخارجي للطائر للتعبير عن منجز خزفي مستوحى من الطبيعة بلغة التشكيل المعاصر من خلال النص المستعار ، وقد حاول الخروج عن المؤلف لصالح التعبير الفني مما جعله جذاباً للتأمل ودافعاً للتأويل ، فالخصائص التشكيلية لا تقف عند حدود إيجاد الصفات الحسية للطائر وإنما تقترب بخصائصه في الحركة الانسيابية لتشكيل وإحداث رد فعل وتأثير لدى المتلقي من خلال لغة بصرية جمالية ضمن منحى تجريدي ،

لقد اعتمد الخزاف على لون الطين الأصلي (الأبيض) والمزجج العسلي الشفاف لخلق وحدة لونية والتي جاءت معبرة ومعززة للنص بالزهد والاختزال اللوني لأقصى حد من خلال الاعتماد تقنياً على المساحة اللونية الواحدة ، ضم المنجز كلمات تسبح (سبحان الله والحمد لله) بالخط الديواني نفذت بتقنية الحفر وفق إنشائية تتفق مع حركة التكوين الخزفي الانسيابية ، إن الخطوط المنحنية تثير تبادل صياغي مع المعنى داخل بنائية المنجز لتوسيع طاقه الإرسال والتأويل .

يرى الدارس أن البعد الجمالي له حضور كبير عند الخزاف (تاور) في صياغة وبنية هذا المنجز الخزفي إلى جانب البعد التعبيري وهذا يكشف عن الحيز المعرفي للخزاف وربطه بالتقنية والتي يتحول من خلالها فن الخزف إلى قوة جمالية تعبيرية تنفذ عبرها سمة الشكل والأسلوب ، بذلك يكون المنجز قد حقق بعض أهداف الدراسة .



نموذج رقم (9)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
20 × 30سم	2011م	فازة

تحليل العينة

نفذ المنجز بتقنيته عجلة الخزاف باستخدام خامة الطين الأحمر وبمهارة عالية حيث نلاحظ إيقاعاً دائرياً منسجماً نتيجة لدوران العجلة ، والجسم عبارة فازة كروية بعنق وقد كشف الخزاف فيه عن مدى إدراكه بطبيعة ومفهوم الخامة وطرق التعامل معها فأعطاه ذلك فرصة التجريب في تقنيات تشكيل وأنواع الطلاءات والبطانات وتقنيات تنفيذها ، يعتمد النص على بناء وحدات زخرفية مركبة ومتجاورة على السطح وقد نفذت بطريقة الخدش علي البطانة ، ونجد أن الخطوط والمساحات الزخرفية تميزت بالتوافق بين التكوين وبين توظيف اللون والجسم الكروي ليؤكد كل منهم الآخر ويجري حواراً بصرياً يهدف إلى تحقيق مفهوم الإيقاع والتناسب وهنا تظهر خصوصية وأسلوب الخزاف (تاور آدم) في التشكيل الخزفي .

لقد أضفى الخزاف صفة لونية فعالة تقوم على زيادة الإدراك الحسي بالرموز الأثرية والتي ساعدت في إيجاد صورة ذات بعد فني مبني على قيم جمالية من خلال تفعيل النظام الشكلي للخطوط ، إن التباين الوني ضمن نظام الزخرفة المرسومة (الجعارين) والتي خصها بالمساحة الصفراء قد تم توزيعها بشكل دقيق ومدروس بحيث جاءت منسجمة فيما بينها ومتوازنة من حيث السرد البصري وفي إيقاعات منسجمة على أرضية المنجز ، أن الخزاف قد حقق في حدود النظام الدائري صياغات العناصر الأساسية المكملة كاللون وحركته والملمس في القيمة الجمالية ، لقد أشار الخزاف (تاور) إلي إرث السودان المسيحي القديم من خلال زخرفة في هيئة صليب بالخدش على البطانة السوداء .

يحتوي المنجز علي مفاهيم وقيم جمالية قد سعى الخزاف إلي تحقيقها باستخدام تقنيات تعكس مهارته في تشكيل الخزف ، وقد استخدم الأكاسيد الملونة (البطانة) بأسلوب الخزف التاريخي القديم مع المزجج الشفاف على الوحدات لزخرفية من الحضارات القديمة والتي تبين ولع الخزاف بالتراث الخزفي السوداني القديم وتكشف لنا نوعاً من التفرد الذاتي له من خلال التعامل مع خامة الطين .

يرى الدارس أن الخزاف (تاور آدم) رغم ما يملكه من قدرات ومهارات وخبرات تقنية في تشكيل الخزف إلا أنه في هذا المنجز الخزفي اعتمد علي العلاقات الجمالية الشكلية من دون غيرها ، ولم يهتم بالجانب التعبيري أو المضمون الفكري فغاب التأويل وانحسرت القراءات التشكيلية بانعدام الدلالات للوصول إلى إدراك المعنى الذي يكمن في منجزه الخزفي قيد التحليل والدراسة .

أهم السمات الفنية والقيم الجمالية في خزفيات تاور آدم كوكو :-

1. تظهر بعض أعماله الخزفية اهتمامه بدراسة الحضارات السودانية القديمة من حيث الأسلوب الخزفي التلقائي وطريقة الرسم مما أكسب خزفيته جمالاً وحيوية وأسلوباً خاصاً .
2. استخدم الرسم على البطانة كإحدى معالجات السطح في الخزف .

3. وظف المزججات الشفافة في إظهار مراكز السيادة في أغلب إنتاجه الخزفي .
4. زواج بين مفردات البيئة الطبيعية بصورتها الواقعية مع مفردات الإرث الثقافي والحضاري من زخارف وأشكال .
5. استثمر الملمس الناعم للمزججات بقصد إظهار الجانب الجمالي والمهارة التقنية في بنية نصوصه الخزفية .

لقد تميز الخزاف (تاور آدم) بحضور تقني ولوني مميز ، يظهر ذلك في كل أعماله الخزفية قيد التحليل من خلال فهمه للجسم الكروي مما أعطى لخزفياته طابعاً تقليدياً وتراثاً له قيمته المعبرة حسيّاً وجمالياً ، فهو غالباً ما يلجأ إلى أسلوب البساطة من خلال توظيف الخطوط بانحناءات مرنة تخلق جواً من الحركة وتأكيد على سمات أسلوبه الشخصي ضمن معالجات خزفية خاصة مفعمة بالذات والحس الجمالي التزييني ، فقد حافظت على خصوصيته التقنية والفكرية في نسيج مترابط وقوي ، مبني على بحث فني شكل الإطار العام لأسلوبه في الخزف من خلال تحديد وجهة نظره في الرؤية الجمالية ، نجد أن (تاور) في كثير من أعماله مارس أسلوب التضاد في العمل الخزفي الواحد لتحقيق التنوع كقيمة جمالية .



رابعاً : نماذج من منجزات الخزاف

الدكتور / حيدر عبد القادر أبكر

تمهيد

حيدر عبد القادر أبكر من مواليد 1970م مدينة الفاشر في ولاية شمال دارفور تخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية تخصص خزف في العام 1997م حصلت على درجة الماجستير في الخزف في العام 2008م ونال درجة الدكتوراه الفنون في تخصص الخزف في العام 2013م ، يعمل حالياً أستاذ مساعد في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ورئيساً لقسم الخزف .



نموذج رقم (10)

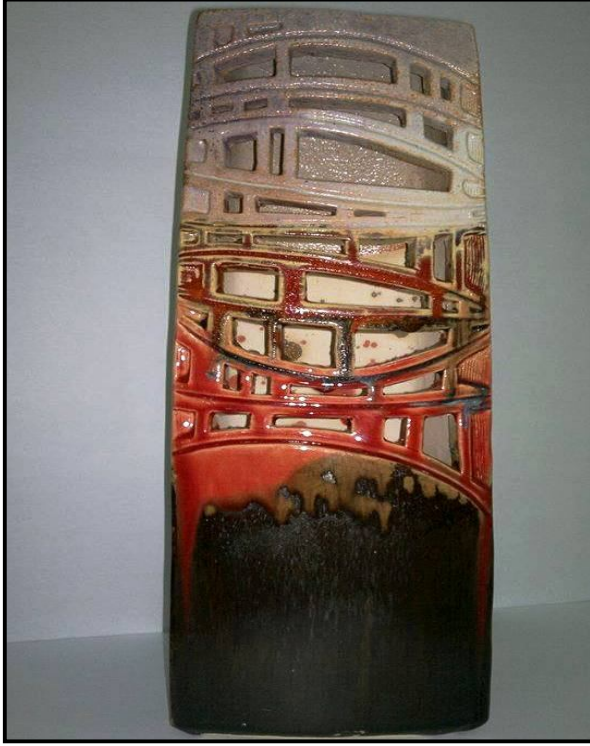
اسم العمل	تاريخ الإنتاج	القياسات
بدون	2011م	37 × 19 × 8سم

تحليل العينة :

المنجز عبارة عن طبق بيضاوي الشكل نفذ بتقنية القولية واستخدام في إنتاجه الطين الأبيض ، وقد سعى فيه الخزاف إلي استحداث شكل جديد يتجاوز به أشكال الخزف التقليدي والاتجاه نحو الرمزية والبحث عن التعبير الفكري باستخدام الحرف العربي كعنصر تشكيلي ، فهي تجربة تبحث عن علاقة لربط الخط العربي بفن الخزف التعبيري .

قد تتعدد الأنماط في هذا المنجز بين المقروءة والتجريدية ، فالحرف العربي عنصر تشكيلي متحرك له القدرة إيجاد مجموعة من إيقاعات المميّزة والرؤية تعبيرية خاصة لشد المتلقي نحو المضمون ورمزه ، أن هذا الجانب أعطي المنجز بعداً تعبيرياً وموضوعياً ، وقد لجأ الخزف إلي استخدام تقنية زخرفة الخزف بطريقة الغائر والبارز لإظهار الخطوط والمفردات التشكيلية عبر التكوينات الداخلية لحروف النص الكتابي ، وإيجاد تفاعل بينه وبين المنجز الخزفي حيث يحمل مجموعة من الرموز والدلالات المستوحاة من الموروث الحضاري الإسلامي ، غير أن البحث عن المضمون الكتابي في المنجز الخزفي من خلال القيم الجمالية للخط العربي يشغل ويشد المتلقي عن المضمون التعبيري ، أن المنجز عموماً اكتسب قيمته الإبداعية على نحو تحقق فيه التفرد في هيئته حيث تجاوز سياقات الخزف المؤلف بإيجاد خزف تعبيرية يشكل بخصائصه الفنية والفكرية عملية تحفيز لمخيلة المتلقي للجنوح نحو مناطق غير مأهولة خزفياً يمكن من خلالها اكتشاف اللامرئي ، فضلاً عن جماليات الملمس ذو المظهر المصقول واللون الأحمر .

يرى الدارس أن (حيدر عبد القادر) قد سعى إلى تحقيق تحول في إنتاجه الخزفي من خلال الصياغات المتعددة للتنظيم الشكلي ومحاولاته في التوصل إلى تنظيم يجاوز فيه مفاهيم الخزف التقليدية المتمثل بأشكال الأواني المرتبطة بالاستخدام والنفعية عبر الحرف العربي والنص الكتابي والذي تم توظيفه بمدلولات جمالية تعبيرية من خلال عملية التسبيق البصري ، بهذا يكون قد حقق جزءاً من أهداف الدراسة .



نموذج رقم (11)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
10×16×40سم	2013م	بدون

تحليل العينة :

أن المنجز تكويناً خزفياً تجريبياً ذو طابع هندسي نفذ بتقنية الشرائح الطينية (فرد وتسطيح الطين) استخدم في الإنتاج الطين الأبيض ، يتكون المنجز من خطوط مترابطة عمودياً وأفقياً على هيئة مستطيلات متشابكة منبثقة منها أشكال رباعية مجسمة شبه منتظمة ويمثل استثماراً للبناء الهندسي خزفياً ، ويبدو إن اهتمام (حيدر عبد القادر) بالأشكال الرباعية ناتج من طبيعة بصرية جمالية في إطار تيار التجريدية الهندسية باعتبارها نقطة استقطاب فاعلة لعين المتلقي ، نجد في البنية التكوينية أن الخزاف قد عالج إشكالية المسافات والعلاقات ضمن الوحدة العامة للمنجز ليوحي بحيوية عمله الخزفي وافترض مقارنة بصرية لفكرة العمل القائمة أساساً على مبدأ هو اختصار واختزال للتكوين والذي يوحي بوجود معنى عميق متجسد بالمستوى المرئي ، فالتقسيمات المربعة والمستطيلة بخطوطها المتداخلة أوجدت وحدة جمالية بالتكرار أصبح عامل

توليد للأشكال نفسها ومن خلال غياب المركز البؤري في المنجز الخزفي ، أن اللون البني المسود في الأسفل أعطي ثقلاً فنياً للعمل حيث خلق توازناً للمنجز ككل في محاولة لاستثمار أنماط لونية متعددة في المنجز بغرض الدلالة والتنوع والترتيب بين التقارب والتباعد ، وأنجز العمل برؤية وأسلوب تقني انسجم مع الفكرة والمضمون ، وقد لجا الخزاف إلى أسلوب ذو منحني رمزي وظف فيه البساطة معتمداً على نظم من العلاقات الهندسية ، أن الخزاف قد إظهار القيم الجمالية والتعبيرية بعدد من العناصر الأساسية في الشكل وملمس واستثمار أنماط لونية متعددة ليؤكد سعيه الحثيث على تأكيد تلك القيم في المنجز الخزفي .

يرى الدارس أن الخزاف بهذا التكوين ذو الأشكال الهندسية يرفض المفاهيم القديمة في الخزف التقليدي ، ويسعى إلى فن خزفي متحرر من القيود المتوارثة إلى نظام تشكيل ضمن حركة الخزف التعبيري المعاصر وإيجاد حوار تشكيلي يهدف إلى إرساء مفاهيم تعبيرية بين مفردات التكوين الخزفي ، بهذا يكون الخزاف في هذا المنجز قد حقق أهداف الدراسة في البحث عن خزف تعبيرية معاصر خارج نطاق النفعية الاستخدامية .



نموذج رقم (12)

القياسات	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
35 × 50 سم	2013م	بدون

تحليل العينة :

المنجز نفذ بخامة الأبيض في هيئة تشكيل هندسي رباعي بتقنية الشرائح الطينية ، يتخلله تخطيط بالحرف عربي نفيذ النص الكتابي على السطح بالأسلوب الزخرفي المعروف (بالتفريغ) مع الحفر ، فجعل الحروف تبدو بارزة ومرتفعة عن السطح ، حاول الخزاف تأكيد هويته الفنية بمجموعة كلمات متشابهة ومتداخلة تميزت بالانسائية في حروفها وشكلت تكويناتها منظومة جمالية ، غير أن كثافة الحروف وتداخلها جعلت النص صعب القراءة على مستوى الخطاب البصري ، مما يؤدي إلي تشتت عند المتلقي حيث تجعل منه باحثاً عن مضمون المحتوى الكتابي والذي يعطي إيماءات تقوده إلى خارج نطاق القيمة الجمالية والتعبيرية للمنجز الخزفي ، لقد استخدم الخزاف في هذا المنجز اللون الأخضر الشفاف علي الحواف لخلق نوع من التضاد اللوني بين تشكيل النص الكتابي وإطار المنجز الخزفي حيث أنه سعى ليكون حواراً تشكيلياً بينهما من أجل إيجاد بنائية فنية من خلال تنسيق حركة أشكال الحروف ليؤكد بحثه عن الخطاب الجمالي التعبيري .

يرى الدارس أن الحروف المتشابهة ذات النسق الزخرفي في هذا المنجز الخزفي حاول من خلالها الخزاف عقد حواراً متوافقاً بينها والشكل وقد استخدم فيه أسلوب التنوع في مفهوم حركة مستويات السطح استخدم في إنشائها الحفر لأجل توظيف الشكل لخدمة التعبير الفني فأضفى حيوية وديناميكية وقيم جمالية في المنجز الذي هو من أحد أهداف الدراسة .

أهم السمات الفنية والقيم الجمالية في خزفيات حيدر عبد القادر :-

1. استخدام الحرف العربي كعنصر تشكلي مع الدلالة اللفظية والحسية في أعماله الخزفية.
2. الناحية التركيبية في خزفياته تتجلى في تنوع الأساليب وكيفية توظيفها تماشياً مع الكم المتراكم والخبرات الشخصية له .
3. يمثل النص الخطي في أعماله الخزفية خطاباً من الدلالات والمضامين ويفتقرن باستجابات بصرية تظهر بعفوية تكوين .

4. يعمل الخزاف على بلورة رؤى جديد لنصوصه الخزفية من خلال أبعاد تأويلية جمالية فنية تعبيرية .

5. أظهر توظيفه للحرف العربي في صورة آيات قرآنية مدى تأثيره بالموروث الإسلامي .

يعد حيدر عبد القادر من الخزافين ذوي الرؤية المتطلعة نحو التطور والتجديد وتقبل أنماط الحوار الفني الخزفي التجريبي ، وقد استخدم عناصر التكوين في المنجز الخزفي بأسلوب بنائي وتشكيلي مختلف تظهر خصوصية أسلوبه والذي يحمل معان ومضامين متنوعة تتداخل للوصول إلى فهم المعنى الذي يكمن في منجزاته الخزفية .

خاتمة :

أظهرت عملية التحليل لأعمال الخزافين (عينة الدراسة) أنهم أعطوا بعداً تعبيرياً وجمالياً للون والشكل والهيئة في منجزاتهم الخزفية فكانوا معاصرين للحالة التشكيلية وقد ارتبطت تجربتهم الخزفية بنوعية الخامات المحلية من الأطيان والموروث الحضاري السوداني والأفريقي وهذا يعطي دلالة واضحة عن وجود تقارب فكري بينهم ، كما امتازوا بتنوع موضوعاتهم وتعددت أنظمتهم التشكيلية وأصبح المنجز الخزفي عندهم إبداعياً مرتبطاً بشخصية الخزاف المشبعة بالموروث الثقافي رغم التحولات الاجتماعية والمتغيرات الأخرى .

أن الخزف المعاصر لم يعد تطبيقياً محضاً ولا خاوياً من مستويات الدلالة التشكيلية وهذا ما نجده في إيقاعات الخط وحركته مع الكتلة والفراغ أو عندما يعانق الجسم الخزفي منظومة اللون في تشكيل البنية الخزفية ، فالتوازن الواعي والمتنوع والتشكيل المتحرك ما بين التجريد والتقليد يكشف عن فهم عميق للخزافين السودانيين (عينة الدراسة) لقواعد التشكيل في فن الخزف وكيفية توظيف هذه القواعد لصالح النتيجة التعبيرية والجمالية ، فقد قدم (صالح الزاكي صالح) أعمالاً خزفية غنية بالدلالات والمضامين التعبيرية تدعو للتأمل في مفهوم الشكل والكتلة فكانت نصوصه الخزفية أكثر اختزالاً وفق آليات التجريد ، وقد يمهد ذلك لظهور جماعات أو مدارس جديدة في مجال الخزف التعبيري مستقبلاً في السودان من حيث الطبيعة

الإخراجية للمنجز الخزفي وتقنيات التشكيل المتعددة ، الخزافة (ليلى مختار آدم) فقد مزجت بين الموروثات القديمة وآثارها ودلالاتها الرمزية في مواجهة إشكاليات المعاصرة ، نجد في أعمال (تاور آدم كوكو) مفاهيم جعلت معالجته الخزفية أقرب للمعاني الجمالية والنفعية على حساب التعبير الفني ، أما الخزاف (حيدر عبد القادر أبكر) فأعماله تميل إلى سمة التلميح والإيحاء نحو ديناميكية التأويل .

الفصل الرابع

نتائج الدراسة

- أولاً : النتائج والاستنتاجات .
- ثانياً : التوصيات .
- ثالثاً : المقترحات .

نتائج واستنتاجات الدراسة :

خلاصة ما تم التوصل إليه الدارس من الإطار النظري والمتوافق مع الأهداف ، وتحليل عينة الدراسة المحصورة في أعمال الخزافين (صالح الزاكي صالح ، ليلي مختار آدم ، تاور آدم كوكو ، وحيدر عبد القادر أبكر) وما أفرزه الاستبيان ، فقد ظهرت لديه مجموعة من النتائج تصب في سياق أهداف الدراسة وتحقق غايتها في الكشف عن السمات التعبيرية في الخزف السوداني المعاصر ، وكانت النتائج والاستنتاجات كالآتي . :

- أن أعمال الخزافين (عينة الدراسة) قد أظهرت بعضها بعداً تعبيرياً وجمالياً في أسلوب فني يميل إلى المعاصرة وقد تضمنت مجموعة من المفاهيم التشكيلية وتنوع في الأفكار وتقنية البناء .
- اتضح في بعض المنجزات الخزفية موضوع الدراسة مدى تأثير الخزافين بالموروثات من خلال توظيف مجموعة من الرموز والدلالات المستوحاة من الإرث الحضاري السوداني والأفريقي .
- كشفت هذه الدراسة وجود ضعيف بل غياب كامل أحياناً لفن الخزف في الحراك التشكيلي والثقافي السوداني ، بالرغم أن أعمال بعض الخزافين المعاصرين تحمل سمات تعبيرية وتبوؤوا بها مكانة مميزة في هذا الفن (صالح الزاكي) .
- أن المجتمع التشكيلي السوداني لم ينصف فن الخزف على مستويات عديدة حيث أنه لم يأخذ المكانة التي تليق به كفن تعبيرية ، الأمر الذي جعله يأتي بدرجة متأخرة في سلم المتابعة والتقويم حتى على مستوى المشاركة في المعارض المهرجانات ، بل وفي ترتيب الرغبات في الدراسة الأكاديمية للطلاب في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية .
- الدراسة أظهرت أن غياب الرؤية النقدية من قبل المؤسسات الفنية والإعلامية السودانية الرسمية (وزارة الثقافة ، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية ، الجرائد والمجلات المتخصصة) دفع إلى عدم تقييم تجربة الخزاف السوداني المعاصر بشكل علمي والتنظير لها ، رغم أنها تجربة ناجحة ومميزة وهذا تؤكد المشاركات الشخصية على ندرتها وأعمال بعض الخزافين

السودانيين المعاصرين التي توضح قدرة الخزف السوداني علي التعبير الفني من خلال أعمال خزفية ذات دلالات ورمزية قابلة للتأويل .

- نظرة بعض المثقفين فنياً في السودان المقللة من شأن فن الخزف والغير مدركة لحجمه الحقيقي ، حيث يروا في الخزف حرفة خالية من الحس التعبيري وغير قادر على الخطاب الفكري عاملين على تفرغه من محتواه الفني والتشكيلي ، وهذا أدى إلى تصور خاطئ في ترتيب الخزف كفن جميل ، على الرغم من أن الخزاف هو رسام وتشكيلي ومصمم ونحات وخطاط ومزخرف بل هو أيضاً له دراية واسعة في تركيبات الأطياف وخططات التزجيج والاكاسيد الملونة ، وهو على الأقل لديه اطلاع كامل على الفنون التشكيلية الأخرى تمكنه من تقديم عمل فني خزفي قادر على التعبير .

توصيات الدراسة :

يوصي الدارس بما يلي :

- 1- الاهتمام بدراسة السمات التعبيرية للخزف السوداني المعاصر ومعرفة اثر البيئة بأنواعها والموروث الحضاري والثقافي والدلالات الرمزية في أعمال الخزافين السودانيين من قبل طلبة قسم الخزف في كليات الفنون الجميلة والتطبيقية وأقسام التربية الفنية ، لأنها تظهر الطريقة التي استمد منها الخزاف السوداني رؤيته الفنية والتعبيرية وخروجه من دائرة النفعية ولاستخدام في فن الخزف .
- 2- يوصي الدارس الاهتمام بدراسة الأعمال الخزفية التعبيرية السودانية المميزة والتي استخدمت فيها أساليب وتقنيات خزفية متنوعة ، كما يوصي الدارس بدراسة الطبيعة العضوية للخامات الطين وألوانها باعتبارها دلالة علمية وفنية .
- 3- لا تزال كلمة خزف مبهمه لدى الغالبية العظمة من الناس في السودان ، فكلمة (Ceramic) سيراميك باللغة الإنجليزية المرادف لكلمة الخزف في اللغة العربية تعني لهم البلاط وأحواض الحمامات والخزف يعني لهم الفخار ، لذا يوصي الدارس بأهمية التوعية وتوضيح المصطلحات العلمية والفنية لفن (الخزف) من خلال المؤسسات

- الأكاديمية والإعلامية التي تشرف على الحركة الفنية ، لما لها من تأثير في زيادة الإدراك الفني وتكوين ثقافة فكرية وبصرية وعلمية تثري مجال فن الخزف .
- 4- إدراج فن الخزف النحتي ضمن برامج تدريس الخزف للتعرف علي تقنيات هذا الفن وإظهار الجانب التعبيري للخزف من خلاله .
- 5- الاهتمام بتوثيق أعمال الخزافين السودانيين المعاصرين داخل السودان وخارجه ليتثنى للدارسين والباحثين الاطلاع والاستفادة من تجاربهم واتجاهاتهم الفنية في الخزف .
- 6- يوصي الدارس بمواكبة التقدم العلمي والتكنولوجي في مجال الخزف للاستفادة منه في إنتاج أعمال خزفية معاصرة تساعد على تجدد الفكر والمعالجات التي تتألف وتتوافق وتكنولوجيا العصر والبحث عن خامات جديدة يمكن دمجها مع خامات الطلاء الخزفي لتكسيبها الوان وملامس جديدة .

مقترحات الدراسة :

استكمالاً لمتطلبات هذه الدراسة يقترح الدارس التالي : -

- 1- اجراء دراسة مقارنة بين السمات التعبيرية لأعمال الخزافين السودانيين المتميزين في إنتاجهم الخزفي .
- 2- دراسة أفكار وأساليب وطرق تشكيل الخزف والتوليف لاستحداث تشكيلات خزفية ذات قيم تعبيرية .

الملحقات

- الاستبيان .
- الصور .

الاستبيان

تحية واحترام.....

يقوم الدارس بإعداد دراسة لنيل درجة الدكتوراه في الفنون بعنوان

(سمات الخزف السوداني المعاصر)

يمثل هذا الاستبيان أحد الجوانب الهامة في الدراسة , ويهدف إلى كشف دور فن الخزف السوداني المعاصر في الساحة التشكيلية والثقافية السودانية , أخوتي دارسي الفنون أرجو لطفاً التكرم بالإجابة على الأسئلة وتزويد الدارس بآرائكم القيمة من خلال وضع إشارة (✓) على الإجابة التي ترونها ملائمة , للعلم أن جميع الأسئلة المطروحة ضمن هذا الاستبيان لا تستخدم إلا لأغراض البحث العلمي فقط .

شكراً لحسن تعاونكم ،،،

الدارس : حسن إدريس موسى

البيانات

المؤهل العلمي : دكتوراه ماجستير بكالوريوس

التخصص الدقيق :الخبرة العملية : أقل من 5 سنوات من 5 سنوات فأكثر

المحور الأول :

طبيعة خامة الطين ودورها التعبيري والأثر اللوني والشكلي ودلالاته في المنجز الخزفي .

م	العبارة	أوافق	غير متأكد	لا أوافق
1	الخزف حرفة نفعية استخدامية فقط خالي من الحس التعبيري وغير قادر على الخطاب الفكري .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2	تقنيات تشكيل الخزف يمكن أن تسهم إظهار القيم التعبيرية في صياغة الأشكال الخزفية .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3	للبعد الجمالي في الخزف له دور في بنية أعمال خزفية تعبيرية .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4	يمكن تحوير ما هو مألوف في الخزف إلى عمل فني تعبيري من خلال إعادة التركيب .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5	الرسم على البطانة يمكن أن يكون إحدى معالجات السطح في الخزف للتعبير الفني .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6	يمثل الملمس في الأعمال الخزفية خطاباً من الدلالات لا تنفك عنها حركة التواصل الفكري بين الخزاف والمتلقي .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

المحور الثاني :

خبرة الخزاف وأثرها في التعامل مع عناصر المنجز الخزفي .

م	العبارة	أوافق	غير متأكد	لا أوافق
1	الخزف التعبيري هو إنتاج فني يخرج من مفهومه القديم المرتبط بالنعمة إلى حيز التعبير .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2	إدراك الخزاف التام للعلاقة بين الكتلة والفراغ يمكنه من إضافة قيم تعبيرية لأعماله الخزفية .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3	التمتع بروح البحث والاكتشاف تعتبر سر من أسرار الخزاف التعبيري .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4	استخدام الخزاف تقنية وأسلوب البناء الإنشائي المتعدد الكتل (النحت الخزفي) يحقق الجانب التعبيري لفن الخزف .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5	الخزاف الذي يجمع بين المهارة والخيال ينتج أعمال خزفية قابلة للإدراك الفكري .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6	توظيف الخزاف للحركة والتجريد في بناء العمل الخزفي يحقق قيم تشكيلية تتعدى النعمة .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7	التوليف بين الخامات في الخزف مقياساً للنضج العقلي والتحرر الفكري للخزاف السوداني المعاصر .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

المحور الثالث :

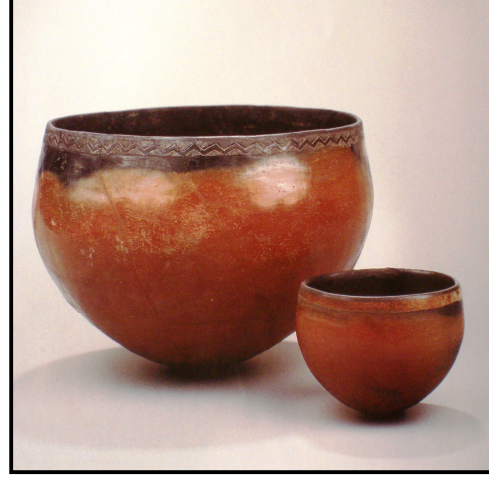
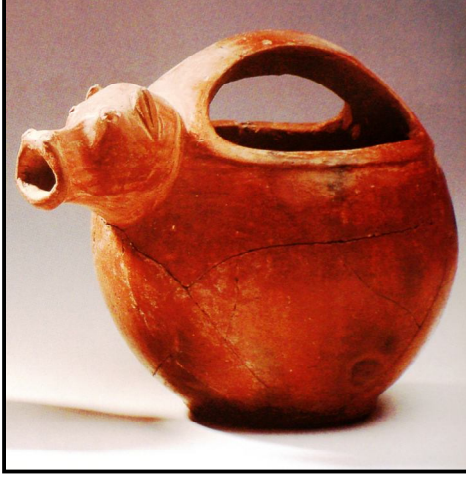
دور الخزف السوداني المعاصر في إثراء التعبير الفني في الساحة التشكيلية السودانية .

م	العبارة	أوافق	غير متأكد	لا أوافق
1	الخزافون في السودان لا يشكلون رافدا مهما في الحركة الفنية التشكيلية السودانية المعاصر .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2	لم ينصف المجتمع التشكيلي السوداني فن الخزف حيث لم يضعه في المكانة التي تليق به كفن تعبيرى .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3	يوجد ضعف بل غياب كامل لفن الخزف في الحراك التشكيلي السوداني بالرغم من حيوية وثراء هذا النوع من الفنون .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4	غياب الرؤية النقدية من قبل المؤسسات الفنية السودانية الرسمية دفع إلى عدم تقييم تجربة الخزاف السوداني المعاصر بشكل علمي .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5	قلة الخزافين الممارسين لفن الخزف في السودان تكمن في ندرة معامل الخزف وارتفاع تكلفة تشغيلها .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6	إهمال البحث العلمي في مجالات الخزف إحدى معوقات إنتاجه .	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

انتهت

لكم خاص شكري وتقديري

ملحق الصور



خزف سوداني من حضارتي كرمة و مروى

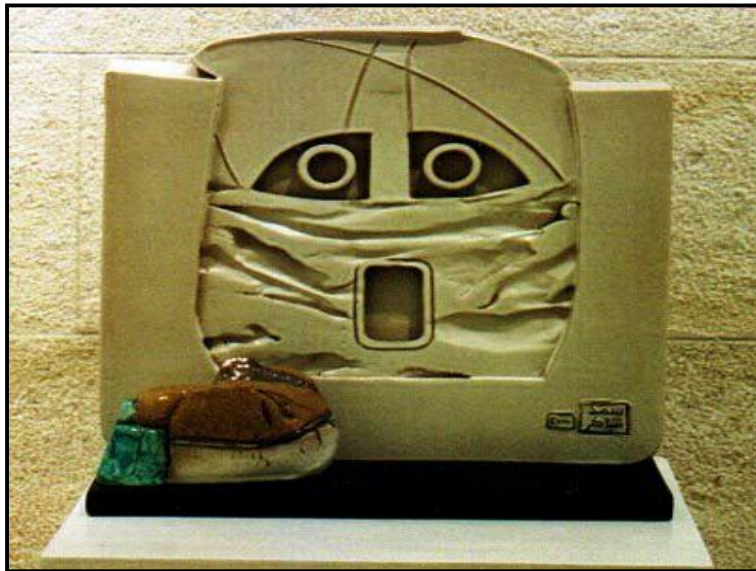
المصدر (كرمة مملكة النوبة تراث أفريقي من عهد الفراعنة) و (كنوز من السودان)



منجزات خزفية للفنان الإسباني

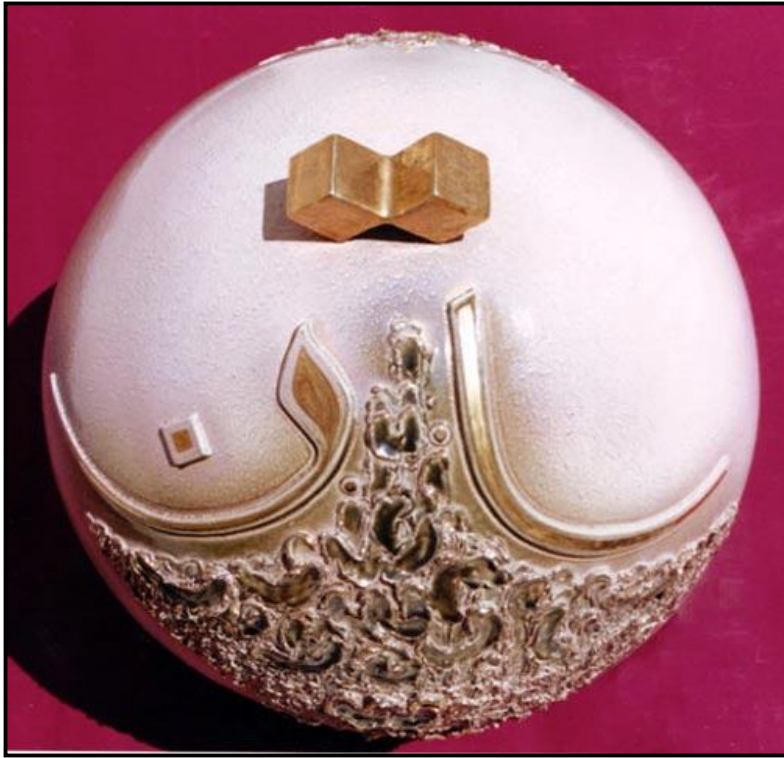
بابلو بيكاسو

المصدر (Pablo Picasso Ceramic)



منجزات للخزاف العراقي سعد شاكر

المصدر (التشكيل العراقي التأسيس والتنوع)



منجز للخزاف العراقي

رعد الدليمي



منجز للخزاف العراقي

ضياء البكري

المصدر (الفن العراقي المعاصر)



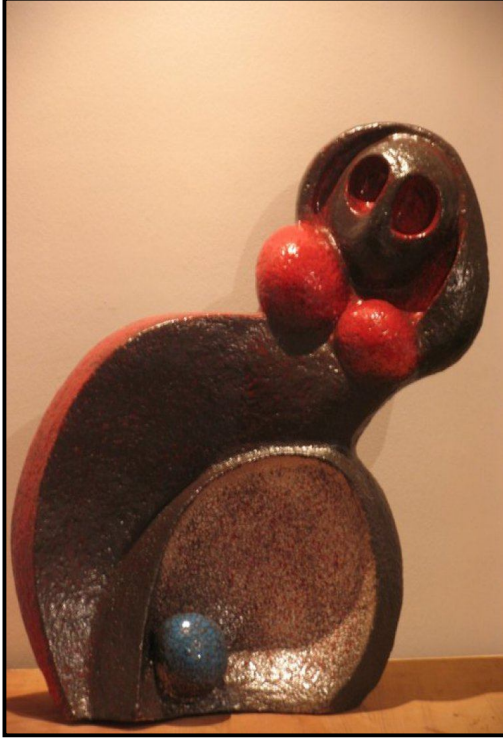
منجزات للخزاف السوداني صالح الزاكي صالح

المصدر (مقتنيات الخزاف)



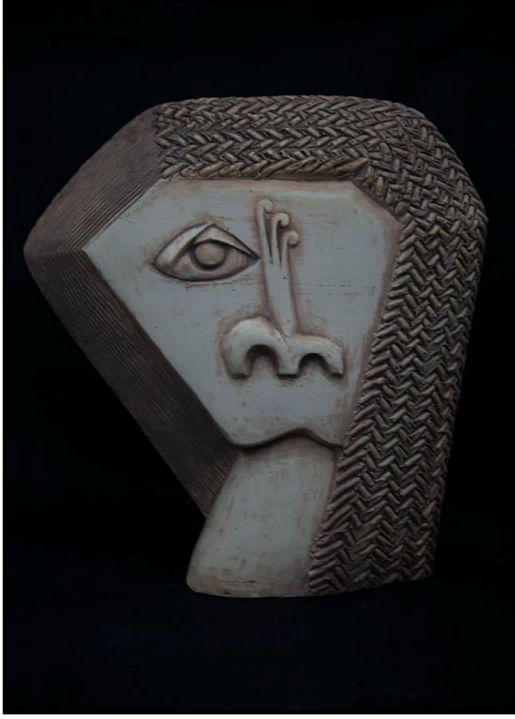
منجزات للخزاف السوداني تاور آدم

المصدر (مقتنيات الخزاف)



منجزات للخزاف العراقي أحمد علاوي

المصدر (فن الفخار والتحت الفخاري في العراق)



منجزات للخزافة السودانية ليلي مختار آدم

المصدر (مقتنيات الخزافة)



منجزات خزفية للفنان السوداني

طه العطا

المصدر (المجلس القومي للثقافة والفنون والتراث - الدوحة)

10 . المراجع والمصادر :

أولاً . المراجع باللغة العربية .

1. أبو الخير ، جمال . (1999م) . مدخل إلى التدوق الفني . مكتبة الخبتي الثقافية .
2. أبو ريان ، محمد . (1981م) . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . دار المعارف . القاهرة .
- 3 إبراهيم ، عبد الستار . (1971م) . أفاق جديدة في دراسة الإبداع . دار القلم . بيروت
4. البدري ، علي حيدر . (2000م) . التقنيات العلمية لفن الخزف . الجزء الأول . مكتبة ناصر . الأردن .
5. البدوي ، محمد مصطفى . الإحساس بالجمال . تخطيط نظرية في علم الجمال . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .
6. البسيوني ، محمود . (1994م) . أسرار الفن التشكيلي . عالم الكتب . القاهرة .
7. البسيوني ، محمود . (1983م) . الفن في القرن العشرين . دار المعارف . القاهرة .
8. البسيوني ، محمود . (1964م) . العملية الابتكارية . دار المعارف . القاهرة . مصر
9. المهدي ، عنايات . (1998م) . فن إعداد وزخرفة الخزف . مكتبة ابن سينا . القاهرة .
10. الصراف ، عباس . (1979م) . أفاق النقد التشكيلي . دار الرشيد للنشر . بغداد .
11. الصدر ، سعيد حامد . (1960م) . مدينة الفخار . دار العارف . القاهرة . مصر .
- 12 . الطريبيشي ، جورج . (1981م) . هيجل فكرة جمال . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت لبنان .
- 13 . الحسيني ، إياد الحسين عبد الله . (2002م) . التكوين الفني في الخط العربي وفق أسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق بغداد .
- 14 . المفتي ، أحمد (2003) . القاشاني و فن صناعة الخزف . دار دمشق للطباعة و النشر . دمشق .
- 15 . الزبيدي ، جواد . (1986م) . الخزف الفني العراقي المعاصر . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد العراق .

16. أندرسون ، جولي . (2004م) . كنوز من السودان . ترجمة عكاشة الدالي . دار نشر المتحف البريطاني .
17. أيتين ، جوهانز . (2010م) . التصميم والشكل . ترجمة صبري محمد عبد الغني . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة .
السعودية.
18. المليجي ، حلمي . (1972م) . علم النفس المعاصر . دار النهضة العربية . بيروت لبنان
19. إسماعيل ، زكريا . (1977م) . مشكلة الفن - سلسلة مشكلات فلسفية . مكتبة مصر .
20. السيد ، عبد الحليم محمود . (1873م) . الإبداع والشخصية دراسة سيكولوجية . دار المعارف . القاهرة .
21. إسماعيل ، عزالدين . (1974م) . الأسس الجمالية في النقد العربي . دار الفكر .
القاهرة .
22. أحمد ، غادة مصطفى . (2008م) . لغة الفن بين الذاتية والموضوعية . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .
23. العثماوي ، محمد زكي . (1980م) . فلسفة الجمال في الفكر المعاصر . دار النهضة العربية . بيروت .
24. العطار ، مختار . (2000م) ، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرون ، دار الشروق . الأردن .
25. العطار ، مختار . (1991م) . الفن الحديث . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة .
26. القيسي ، فوزي عبد الغني . (2003م) . تقنيات الخزف و الزجاج . دار الشروق للنشر . عمان الأردن .
27. القيسي ، ناهض عبد الرزاق . (2000م) . الفخار و الخزف . دار المنهج . عمان الأردن .
28. الزمزمي ، معتصم وآخرون . (بدون تاريخ) . تكنولوجيا السيراميك والمواد الخام . مكتبة طرابلس .

29. إسماعيل ، نعمت . (1983م) . فنون الغرب في العصور الحديثة . دار المعارف . القاهرة . مصر .
30. أدمز ، وليام . (2005م) ، النوبة رواق أفريقيا . ترجمة التجاني محمود . الطبعة الثانية القاهرة .
31. بيلينكتون . دورا . م . (1976م) . فن الفخار صناعة وعلم . ترجمة عدنان خالد وأحمد شوكت . دار الحرية للطباعة والنشر . بغداد العراق .
32. بونيه ، شالس وأحمد محمد الحاكم . (1977م) . كرمة مملكة النوبة تراث أفريقي من عهد الفراعنة . الهيئة القومية للآثار والمتاحف .
33. بهنسي ، عفيف . (1972م) . الثورة والفن . وزارة الإعلام ومطبعة تتيان . بغداد .
34. بهنسي ، عفيف . (1982م) . الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم . دار الرائد .
35. برناد ، مايرز . (1966م) . الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها . ترجمة سعد منصور وآخرون . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة .
36. بكر ، محمد إبراهيم . (1998م) . تاريخ السودان القديم . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .
37. تشادويك ، تشارلز . (1992م) ، الرمزية . ترجمة نسيم إبراهيم يوسف . الدار المصرية العامة للكتاب .
38. جان ، برتملي . (1970م) بحث في علم الجمال . ترجمة أنور عبد العزيز . دار النهضة المصرية للطباعة . القاهرة .
39. جيلام ، سكوت روبرت . (1988م) ، أسس التصميم . ترجمة محمد محمود يوسف وآخرون . دار النهضة العربية للطباعة والنشر . القاهرة .
40. جروان ، فتحي عبد الرحمن . (2002م) . الإبداع . دار الفكر . عمان الأردن .
41. جروان ، فتحي عبد الرحمن . (2007م) ، الموهبة والتفوق والإبداع ، دار المسيرة للنشر والطباعة . عمان الأردن .
42. حمودة ، يحيى . (1990م) . نظرية اللون . دار المعرف . القاهرة . مصر .

43. حسين ، حسين ناصر . (2002م) . فن أشغال الخزف والفخار. دار الإسراء . عمان الأردن .
44. حريم ، حسين . (1997م) . السلوك التنظيمي ، سلوك الأفراد والمنظمات . دار زهرة للنش والتوزيع . عمان .
45. حسين ، محمود إبراهيم . (1984م) . الخزف الإسلامي في مصر . مكتبة النهضة . القاهرة .
46. حسين ، محي الدين محمد . (1995م) . القيم الخاصة لدى المبدعين . دار المعرف ، القاهرة .
47. خير الله ، سيد . (1981م) . بحوث نفسية وتربوية ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان .
48. خليفة ، عبد اللطيف محمد . (2000م) . الحدس والإبداع . دار غريب . القاهرة . لبنان .
49. ديوي ، جون . (1969م) . الفن خبرة . ترجمة زكريا إبراهيم . دار النهضة العربية . القاهرة .
50. دفع الله ، سمية بشير . (1999م) . تاريخ الحضارات السودانية القديمة . دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر . الخرطوم .
51. دفع الله ، سمية بشير . (2005م) . تاريخ مملكة كوش - نبتة و مروى . دار الأشقاء للطباعة والنشر . الخرطوم بحري .
52. درويش ، عماد . (1994م) . فن صناعة الفخار . دار دمشق للطباعة والنشر . دمشق .
53. ريد ، هريت . (1996م) . معنى الفن . ترجمة سامي خشبة . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة .
54. ريد ، هريت . (1994م) ، النحت الحديث . ترجمة فخري خليل . دار المأمون للترجمة والنشر . بغداد .
55. ريد ، هريت . (1975م) ، حاضر الفن . ترجمة سمير علي . دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد . العراق .

56. رياض ، عبد الفتاح . (1973م) . التكوين في الفنون التشكيلية . دار النهضة العربية . القاهرة . مصر .
57. زكي ، بدوي أحمد . (1991م) . معجم المصطلحات الإنسانية والفنون الجميلة . دار الكتاب المصري . القاهرة .
58. سليم ، نزار . (1987م) . الفن العراقي المعاصر . وزارة الإعلام . بغداد . العراق . القاهرة .
59. سميث ، ألان كايجر . (2011م) . الفخاريات ذات البريق المعدني . ترجمة أمين الأيوبي . هيئة أبوظبي للثقافة والتراث . الإمارات أبوظبي .
60. ستولنيتز ، جيروم . (1981م) . النقد الفني - دراسة جمالية فلسفية . ترجمة فؤاد زكريا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت .
61. سعيد ، شاكر حسن (1983م) . فصول من الحركة التشكيلية العراقية . الجزء الأول دائرة الشؤون الثقافية للنشر . بغداد . العراق .
62. سويف ، مصطفى . (1981م) . الأسس النفسية للإبداع الفني . دار المعرف . القاهرة .
63. شوقي ، إسماعيل . (1997م) . الفن والتصميم . عالم الكتب . القاهرة .
64. صاحب ، زهير . (2004م) . فن الفخار والنحت الفخاري في العراق . مكتبة الرائد العلمية . عمان الأردن .
65. صاحب ، زهير وآخرون . (2004م) . دراسات في بنية الفن . دار مكتبة الرائد العلمية . عمان الأردن .
66. صليب ، جميل . (بدون تاريخ) . المعجم الفلسفي . دار الكتاب اللبناني . بيروت لبنان .
67. صالح ، قاسم حسين . (1983م) ، سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، المكتبة العصرية ، صيدا لبنان .
68. صدقي ، محمد . (1983م) . الحس الجمالي . دار المعارف ، القاهرة .
69. ضاهر ، فارس متري . (1979م) . الضوء واللون بحث علمي جمالي ، دار التعليم . بيروت لبنان .

70. عكاشة ، أحمد . (2001م) . آفاق في الإبداع الفني . دار الشروق . القاهرة .
71. عكاشة ، ثروت . (بدون تاريخ) . تاريخ الفن . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بغداد .
72. عبد القادر ، حامد ومحمد الإبراشي . (1966م) . علم النفس التربوي . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة .
73. عيسي ، حسن أحمد . (1978م) . الإبداع في الفن والعلم . علم المعرفة . الكويت .
74. عباس ، راوية عبد المنعم . (1987م) . القيم الجمالية . دار المعرفة . الإسكندرية مصر .
75. عبد الحميد ، شاكراً . (1997م) . العملية الإبداعية في فن التصوير . دار قباء للطباعة . القاهرة .
76. عبد الحميد ، شاكراً . (2001م) . التفضيل الجمالي - دراسة سيكولوجية للتذوق الفني . سلسلة عالم المعرفة . الكويت .
77. عبد الغني ، صبري محمد . (1979م) . البحث في الفراغ . مطبعة جامعة بغداد . العراق .
78. علام ، محمد علام . (1967م) . علم الخزف . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .
79. عبد الغفار ، عبد السلام . (1977م) . التفوق العقلي والابتكار . دار النهضة العربية . القاهرة .
80. عيو ، فرج . (1992م) . علم عناصر الفن . الجزء الأول . دار الفن للنشر ميلانو .
81. عبيد ، كلود . (2005م) . الفن التشكيلي نقد الإبداع وابتداع النقد . دار الفكر اللبناني . بيروت .
82. عبده ، كمال . (1978م) . فلسفة الأدب والفن . الدار العربية للكتاب . تونس .
83. عطية ، محسن محمد . (2005م) . آفاق جديدة للفن . عالم الكتب . القاهرة .
84. عطية ، محسن محمد . (1996م) . الفن وعالم الرمز . دار المعرف . القاهرة .
85. عطية ، محسن محمد . (2005م) . اكتشاف الجمال في الطبيعة والفن . القاهرة .

86. غراب ، يوسف خليفة . (1991م) ، المدخل للتذوق والنقد الفني ، دار أسامة للنشر والتوزيع . الرياض السعودية .
87. فاخوري ، عادل . (1990م) . تيارات في السيمياء . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت لبنان .
89. فضل ، يوسف . (1975م) . دراسات في تاريخ السودان وأفريقيا وبلاد العرب ، الجزء الأول . دار جامعة الخرطوم للنشر . الخرطوم .
90. قطامي ، بشير . (1992م) . الموهبة والإبداع . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . لبنان بيروت .
91. قسم التأليف والترجمة في . (1996م) . الخزف و الفخار . دمشق . دار الرشيد .
92. كوفحي ، قاسم محمد ومحمد يوسف نصار . (2008م) . نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة . جدارا للكتاب العالمي . الأردن .
93. كروتشيه ، بنديتو . (1994م) . المجمل في فلسفة الفن . ترجمة سامي الدروبي . دمشق سوريا .
94. كامل ، عادل . (2000م) . التشكيل العراقي التأسيس والتنوع . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد .
95. كيوان ، عبده . (1985م) . أصول الرسم والتلوين . مكتبة الهلال للطباعة والنشر . بيروت .
96. كامل ، مصطفى . (1967م) . الإنسان في المجتمع المعاصر . القاهرة .
97. محمد خير ، مصطفى عبده . (1999م) . فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني . مكتبة مدبولي . القاهرة .
98. مطر ، أميرة حلمي . (1974م) . فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر . دار الثقافة . القاهرة .
99. مطر ، أميرة حلمي . (1981م) . علم الجمال وفلسفة الفن . دار المعارف . القاهرة .
100. مطر ، أميرة حلمي . (1967م) . مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة العربية : القاهرة .

101. محمد ، علي عبد المعطي . (1998م) . الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة . دار المعرفة . القاهرة .
102. مراد ، يوسف وآخرون . (1966م) . علم النفس في الفن والحياة . دار الهلال . القاهرة .
103. مجاهد ، عبد المنعم مجاهد . (1997م) ، فلسفة الفن الجميل . دار الثقافة للنشر والتوزيع . القاهرة .
104. نظمي ، محمد عزيز . (1985م) . الإبداع الفني . مؤسسة شباب الجامعة . الإسكندرية مصر .
105. وهبة ، مراد . (1996م) . قصة علم الجمال . دار الثقافة للنشر . القاهرة .
106. يقشيش ، محمود (1997م) نقد وإبداع . الدار المصرية اللبنانية . القاهرة .
107. يحيى ، مصطفى . (1992م) . القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية . القاهرة . دار المعارف .
108. يونان ، رمسيس . (1969م) . دراسات في الفن . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة .

ثانياً . الدراسات والبحوث العلمية:

1. العريفي ، راحيل كمال الدين حسن صالح (2013م) . استمرارية الرمز التشكيلي في السودان بين الموروث والحداثة . دراسة دكتوراه / ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، .
2. أحمد ، سمر عبد العاطي . (2007م) . مداخل التجريب ودورها في إثراء القيم التعبيرية في الخزف النحتي . دراسة دكتوراه . جامعة القاهرة .
3. أحمد ، عبد الرحمن عبد الله . (2012م) . النحت في مملكة مروى التأثير والتأثر . دراسة دكتوراه . جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا . السودان .
4. ألياس ، تاور آدم كوكو . (2013م) . دور ووظيفة الفخار والخزفيات في السودان . دراسة دكتوراه . جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا . السودان .

5. الشلتي ، أمل محمد علي . (2010م) أثر منظومة البيئة المدرسية في تنمية القدرات الإبداعية . دراسة ماجستير . جامعة أم القرى . السعودية .
6. الدمراني ، أحمد . (2007م) . إثراء أسطح الأشكال الخزفية باستخدام تقنيات تجميع الطلاء الزجاجي في ضوء الاتجاهات الفنية المعاصرة ، دراسة دكتوراه ، جامعة حلوان . مصر .
7. آدم ، ليلي مختار أحمد (2007م) . صناعة الخزف وأهميته . دراسة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا . السودان .
8. البلادي ، آمنه محمد خضير . (2014م) . الفعاليات الفنية التشكيلية العامة ودورها في إثراء الثقافة الفنية لدى عينة من أفراد المجتمع غير المتخصصين . دراسة ماجستير . جامعة أم القرى . السعودية .
9. الحازمي ، أماني عيد أحمد . (1433هـ) . دور المفاهيم التشكيلية المعاصرة في تطوير التشكيل الخزفي . دراسة ماجستير . جامعة أم القرى . السعودية .
10. زمزمي ، رجاء حسن عبد الرحمن (2001م) . الأسس التعبيرية للأعمال الفنية المسطحة والتي تنشأ من خلال الحركة التقديرية للقيم اللونية . دراسة ماجستير . جامعة أم القرى . السعودية .
11. سفياني ، لعرج . (2015م) . فخار حفرة أغادير . دراسة ماجستير . جامعة أبي بكر بلقايد . الجزائر .
12. صالح ، منال . (2010م) . استحداث جداريات خزفية معاصرة مستمدة من التراث السعودي والإفادة منها في مجال الخزف، دراسة دكتوراه ، جامعة الملك عبد العزيز .
13. على ، عفاف عوض الكريم . (2014م) . القيم الجمالية والتعبيرية في النحت البارز والغائر في حضارتي كرمة ومروي . دراسة دكتوراه ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا .
14. محمود الدين ، فاروق . (1997م) . التجريد في فنون العرب قبل الإسلام . دراسة ماجستير . جامعة بغداد . العراق .
15. موسى ، حسن إدريس . (2011م) . مقومات الخزف السوداني للإنتاج الصناعي في منطقة سلوه . دراسة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا .

ثالثاً . الدوريات:

1. زين العابدين ، أحمد الطيب . (2000م) . جذور الفن في السودان . مجلة الصورة عدد نوفمبر . دائرة الثقافة والإعلام . الشارقة . الإمارات العربية .
2. عادل كمال خضر (2004م) . الدلالات النفسية للألوان في رسوم الأطفال . مجلة علم النفس العدد 73 . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة . مصر .
3. محمد ، عبد الرحيم خبير . (2007م) . السروراب أقدم موقع لصناعة الفخار في أفريقيا . جريدة السوداني . الخرطوم . السودان .
4. نصار ، عادل صبري . (2012م) . القيمة الإبداعية في أعمال بيكاسو . مجلة واسط للعلوم الإنسانية العدد 27 . بغداد . العراق .
5. يحيى ، فتحية صبحي ، دراسة أساسيات التصميم ، مجلة علوم وفنون ، العدد الثاني ، أبريل 1998م . بغداد .

رابعاً . المراجع باللغة الأجنبية:

1. Adrian Heath . Ditte Heath . Agelund Jensen . **300 Years of Industrial Design** :London .Herbert Press . 2000 .
2. Christie Monson .**Pablo Picasso Ceramic**. London. 2012
3. Cimbalò, R.S.; Beck, K.L. & Sendziak, D.: Emotionally **toned pictures and color selection for children and college students**. The journal of genetic . psychology .1978 .
- 4 . Chappell , James . **The potter is complete book of clay and glazes** .Watson_ Guptill publication . New Yoek .1977
5. Felix Singer and Sonja . S.Singer . **Industrial Ceramics** . London : Chapman and Hall . 1963
- 6 . Gealt Adelheisl .**Looking Art** .RB. Bouker .N.Y.1983.

- 7 . Georges Ramie . **Ceramic of Picasso** . USA New York . 1986 .
- 8 . Kenneth cla – K . **Potters Manual** .London : Macdonld illustrated . 1991 .
- 9 . Lauer, Davida . **Design Basics**. 2Nd Ed, HoH Rinhart and Winston , New York , 1985.
- 10 . Marilyn Mc Cully . **Ceramic by Picasso** . France Paris .1999 .
- 11 . Peter Cosentinc . **Creative Pottry** . Books International. London . 1995 .
- 12 . Schaie, K.W . **The Relation Of Color And Personality** . Journal of Projective Techniques & Personality Assessment. 1966
- 13 . Steve Mattison . **Tow Books in one Ceramics** . London . 1998 .
- 14 . Tyler , Christopher and Richard Hirsch : **Raku , waston** _ Guptill publications New York ,1975 .

خامساً . المواقع الإلكترونية:

- 1 / [http:// www . house pottery](http://www.housepottery.com)
- 2 / [http:// www . ceramic books .com](http://www.ceramicbooks.com)
- 3 / [http:// www . pottery finger](http://www.potteryfinger.com)
- 4 / [http:// www . lakeside pottery . com](http://www.lakesidepottery.com)
- 5 / [http:// www . American ceramic .com](http://www.americanceramic.com)