مقدمة:

الرموز إحدي المبتكرات التي تتناول نشاطات الفرد الأنسانية وأنفعالاته وتصوير أفكاره، وهي ليست أمراً جديداً، أو مبتكراً في العمل الفني،فإنها قائمة علي أسس ومفاهيم عبر الحضارات القديمة والعصور المختلفة، منذ أن وجد الأنسان حتي اليوم ولكن أستخدامها يختلف من شخص وآخر، فهي قديمة قدم الإنسان المصور، وقدم الفن كما أشار (غورغي، ١٩٩٠م، ص١١)، فلقد تشكلت من قديم الزمان حتي قبل ظهور الرموز الفنية بزمن طويل تماماً مثلما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن. كما أن الرموز الحديثة تختلف عن القديمة في أستخدامها حسب طبيعة البشر وتطورهم الحياتي وتكوينهم الثقافي. فأصبحت تتجسد في أشكال لها معاني ودلالات مرتبطة بحياة الناس وأساليب معيشتهم.

والفن التشكيلي بطبيعته تعبير عن أحتياجات انسانية ووعاءاً لتلك المبتكرات الفنية وقد أضاف الفنان المعاصر باستخدامه الرمز إلي فنه التشكيلي كل ماله طابعاً جمالياً خاصاً متطوراً، أكثر حريةً حين يسمو بالإشارة المألوفة لتتخذ معني جديداً غير مألوف. كما يتواجد الرمز في أشكالٍ وصورٍ ممثلة له في المعني بصورة مباشرة وغير مباشرة.

فالعمل الفني برموزه واتجاهاته النوعية الأسلوبية، المدرسية، وغيرها وجماله الظاهري والمعنوي يضم ويحتوي مستويات مختلفة من المعاني والدلائل الفنية التي تساعد علي تفسيره وفهمه سواءاً من حيث المدلول اللوني أو المدلول الشكلي. مع الأختلاف في مناهج دراسة الصورة التشكيلية في شقها النفسي، والرمزي، والفني. وفي هذه الدراسة يتم تناول دلالات بعض الرموز المستخدمة في الفن التشكيلي السوداني المعاصر عبر التنقيب والدراسة في المظاهر والأساليب الفنية، باعتبارها أحد الحاضنات الثقافية والمعرفية للإرث السوداني.

مشكلة الدراسة:

تاتي مشكلة الدراسة في تعدد الرموز وتضارب معانيها بين مختلف شعوب العالم ، ومن ثم الثقافات الرامزة لها باختلاف مصادرها من التراث الشعبي أو الطبيعة بشكل عام مكاناً وزماناً ، حيث تشكل الجانب الزاخر بالرموز والعناصر الرئيسية في البناء التشكيلي الثقافي المحلي . بالتالي البحث في كيفية الوعي والحفاظ علي أستمرارية عنصر الرمز والقيمة الجمالية له وتوظيفه بشكل يتفق مع ادبيات العمل الفني المعاصر وعكس الهوية الثقافية لهو أمر بالغ الأهمية والتعقيد في نفس الوقت .

لذلك تنحصر مشكلة الدراسة في السؤال الرئيسي التالي :

كيف يتم الوعي بالرموز الفنية السودانية في أطار التصوير التشكيلي المعاصر.

١- القاء الضوء علي أهمية الرموز كفن قومي ينبغي أستمراريته .

٢- أكساب العمل التشكيلي البعد الجمالي والوظيفي من خلال الرموز ودلالتها .

٣- معرفة أساليب إستخدام الرموز بما تحتويها من قيمة فنية ومعاني لدي الفنان والمتلقي

أهمية الدراسة :

تأتي أهميتها من الدور الذي تقوم به في تسليط الضوء علي موضوعها كمنجز معرفي في مجال التشكيل والثقافة الفنية

فرضيات الدراسة :

١- يعتبر استخدام الرمز قيمة جمالية تضاف للعمل الفني اضافة للأسلوب والمعالجة الفنية.

٢- يساعد الفن التجريدي في تطور القيمة الجمالية للرمز داخل العمل الفني .

٣- تختلف الرموز السائدة الأستخدام باختلاف بيئة الفنان.

٤- يعتبر الرمز في الفن التشكيلي مكون ثقافي .

حدود الدراسة :

تحدد موضوع الدراسة زمانياً بالفترة الحديثة من تاريخ التشكيل بالسودان بعد إنشاء كلية الفنون الجميلة والتطبيقية ١٩٤٦م . ومكانياً يقتصر علي أماكن حضور وتواجد فئة التشكيليين السودانيين داخل وخارج السودان بالاضافة الي المعروض الإلكتروني من أعمالهم ضمن الحدود الإصطلاحية لفكرة المعاصرة.

عينة الدراسة:

تتمثل عينة الدراسة من أعمال الفنانين التشكيليين السودانيين المعاصرين أختيرت بصورة عشوائية منظمة ، أنتجت في فترات متباعدة ولأجيال مختلفة ، روعي في أختيارها الفكرة وأسلوب المعالجة والقيمة الوظيفية والجمالية للعمل في إطار تداول وصياغة الرموز في أعمالهم .

منهج الدراسة:

اعتمدت الدّراسة الدراسة علي المنهج الوصفي عبر التحليل ووصف الأنشطة ومتابعة الوظائف الفنية الّدالة علي الترميز في اللوحة التشكيلية وإستخلاص المدلول الرمزي والمؤثرات التي تكمل دلالة العمل الفني بالأضافة للمنهج التجريبي والتطبيقي لأختبار فرضيات الدراسة عبر إنتاج أعمل تشكيلية تحمل فكر ومضمون موضوع الدراسة.

أدوات الدراسة:

سيعتمد الباحث علي مقابلة لجمع معلومات و تجارب ودراسات الفنانين التشكيلين لكي تزيده من جودة البحث بالاضافة الي التوجه الي المكتبات لاستنباط ملاحظات ومعرفة ترتبط بالجانب العلمي بجانب المراجع والبحوث والكتب والأنترنت لجمع الكثير من المعلومات .

مصطلحات الدراسة:

١ -المدلول: لغة: هو أسم مفعول من دلّ

اصطلاحاً: كلمة معناها وفحواها الصورة الذهنية لما تدل عليه أو لما يحيل وترجع اليه.

٢- الرمز: لغة : هوالعلامة

اصطلاحاً: هو الإيماء والأشارة

٣- التصويرالتشكيلي : أسم مصدره صور وهوتسجيل المناظر

اصطلاحاً: طريقة تقنية تمكن من الحصول بفعل الضوء علي صورة ثابته للكائنات.

(المعجم الوسيط، ٢٠١٧، ص،٣٥، ٥٤).

المشروع التطبيقي:-

سيقوم الباحث بهمل وتقديم مشروع تطبيقي في مجال موضوع الدراسة تستلهم أعماله من المدلول اللوني ودلالة الرموز في التصوير التشكيلي السوداني المعاصر، ويستخدم الدارس خامة الألوان الزيتية وألوان الإكريلك علي أسطح الكانفس والتوال ، علي أن يحتوي معرض المشروع التطبيقي علي (٣٥) لوحة مؤثرة تأثيراً كاملاً.

تمهيد:

نستطيع من خلال تحليل أعمال الشعراء الرمزيين أن نصل إلي قدر كبير من المعرفة عن الرموز و الشيء الموحي بمعانٍ متعددة حين نربط به العمل الفني فيثري جوانبه ويضيف إليه أبعاداً جديدة تطلقه في آفاق الا محدودية. ونجد العمل الفني بذلك لا يشير إلي الشيء إشارة مباشرة وإنما يشير إليه بطريقة غير مباشرة ومن خلال وسيط ثالث هو ماقد يسمي بالرمز. (تشادويلك، ١٩٩٢م، ص١٥)

تعد نظرية المحاكاة من اقدم النظريات في الفن وقد عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي قديماً. ولقد جاء الفن في نظرية أفلاطون كمحاكاة للمحسوسات ، وإذا ما علمنا ان المحسوسات ذاتها أبعد من الحقيقة، فأن الفنان إذاً يقوم بمحاكاة الحقيقة مرتين ، وبذلك يعد الفنان درجة ثالثة والفنان يقلد الطبيعة التي هي نفسها مجرد تقليد علي هيئة الحقيقة وأكثر من ذلك فهو يقلد تقليداً يشوبه النقص وعدم الكمال .(جيررو ،١٩٨١م ص. ١٦٧)

فالفن ان لم تكن وظيفته المحاكاة وبث الوصايا والتعاليم الأخلاقية فان استخدامه كوسيلة لغاية أخري ابعد هي وحدة اللا منتهي واما مايستخدم كوسيلة لغاية أخري أبعد منه فهو تابع لغيره محدد بذاته فهوغاية بذاته (جيرروم ،١٩٨١ م ، ص ١٢٥) .

لقد أوضح هيجل بأن الرأي الشائع يري ان مهمة الفن هي ان يقوم بمحاكاة الطبيعة وقد كان ذلك في بداية الفكر الأنساني وتبعاً لذلك فإن المحاكاة أي المهارة في تصوير الموضوعات الطبعية بأمانة تامة كما تتجلي لنا ستكون هي الغرض الجوهري للفن وحين ينجح ذلك التصوير الأمين فأنه يبعث فينا رضا تام .

ولكي يفند هيجل هذا الراي الشائع فانه يتناوله بنوع من السخرية فيري أن القيام بهذه المحاكاة هي عبث لاطائل وراءه لان مانشاهده ممثلاً أومصوراً من الحيوان او المناظر

الطبيعية وما يتعلق بحياة الأنسان هو موجود بالفعل في الطبيعة في حدائقنا أومنازلنا أو لدي المقربين لدينا بالأضافة إلي هذا

العبث الذي لاطائل وراءه هو أدني قيمة من الطبيعة وذلك أن المحاكاة لايمكن تقدم لنا أعمالاً حية. (هيجل، ١٩٨٧م ص ١٦٧)

الفن الرمزي:

في المرحلة الأولي من تطور الرمز تكون الوحدة مباشرة بين الشكل والمضمون وقد كانت الشعوب البدائية لا تدرك التمييز بين الجانبين، إن هذه الوحدة بين ماهو مادي وماهو روحي لا يؤلف سوي القاعدة الرمزية في الفن، من دون أن تكون هي نفسها رمزية ومن دون أن تتوفر لها القدرة علي الحض علي الأبداع الفني وبالتالي فلم يكن يهم في راي هيجل مايمكن أن نصفه بالفن، فهذا لم يكن ممكناً الوصول اليه إلابعد أن يحل محل هذه الوحدة الأولي التمايز والصراع ليبين المدلول وشكله وقد حدث هذا الفعل لدي الهنود القدماء الذين شعروا شعوراً غامضاً بهذا الأنفصال، لكن الجانبين الشكل والمضمون لم ينفصلا تماماً، بل نجد الإنفصال في لحظة وفي لحظة أخري نجد الإتحاد، وقد أدي هذا الطغيان لأحد الأطراف علي الآخر، هذا المزج بين الإلهي والحسي، إلي ذلك الخيار الجامح وذلك الخليط من الأحلام الخيالية والأشكال الشائكة التي يتميز بها الفن الهندي وقد كان الكفاية في التعبير الذي تكشف عنها بين المضمون والتجسيد المادي هو السمة البارزة للفن الهندي. أن العيب الأساسي عند الهندوس كما يراه هيجل يكمن في عجزهم عن إدراك المدلولات في وضوحها وجلائها ، وعن فهم الواقع الموجود في الشكل والمعني الموائمين له .(هيجل، ١٩٨٧م، ص ١٤١-١٤٢).

وفي الفن الرمزي يحاول الجنس البشري التعبير عن أفكاره ولكنه يعجز عن الوصول إلي التجسيد الكامل لها، ولذا يستخدم الرموز. وفي الفن الرمزي يقوم الرمز بدور التجسيد

المادي، في حين يكون مغزاه هو المضمون ولابد للرمز لكي يكون رمزاً حقاً أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مغزاه، كما هو الحال مثلاً في أضلاع المثلث الثلاثة في فكرة الألوهية،

ولكن لابد أيضاً يختلف الرمز عن مغزاه، وإلا لما أصبح رمزاً بل لوناً أصيلاً من ألوان التعبير. فالله له صفات عديدة كثيرة لا يحملها المثلث، كما يذكر المسيحيين في معتقدهم وذكرهم الثالوث ويعرفه الأسلام ((قُل هُوَ اللهُ أحَدُ (١) اللهُ الصّمَدُ(٢) لَم يَلِد ولَم يُولَد(٣) ولَم يَكُن لّهُ كُفُواً أحَدُ(٤))) سورة الأخلاص ، آية (١-٤) .

الرمز بوجه عام هو موجود معطي للعيان المباشر، لكنه لا يقصد أن يفهم كما هو في وجوده الواقعي المباشر بل ينبغي أن يفهم بمعني أوسع وأعم، وأن نفهمه من خلال أمرين: المعني ثم التعبير عن المعني. والمعني تصور أو موضوع ينبغي أن يكون أي شيءٍ كان. أما التعبير فهو وجود محسوس أوصورة في أي نوع كان. والرمز يمثل بداية الفن كما يري وهو ماتميز به الشرق القديم بشكل عام وهو بمثابة أبتكار وإن كان وصوله الي اوربا قد جاء بعد أن أصابه التغيير والتحول. والرمز عبارة عن شيء خارجي وهو يتميز إلي معني وتعبير. مستطرداً أن الرمز عبارة عن دلالة وهو يستلزم تداخلاً عينياً بين المدلول والشكل.(هيجل، ١٩٨٦م، ص١٢).

الرمزية في الفن الحديث:

نشأت الرمزية في الفن الحديث كرد فعل في مواجهة الواقعية وبمنطق الرمزية الحديثة وأنتساب مظاهر العالم المحسوس إلي الأفكار الأولية علي نحو خفي إذ أن هدف الرمزية هو إلباس الفكرة شكلاً حسياً. وإمكانية التوصل إلي الحقيقة فقط عن طريق الخبرة الحدسية المعبرّ عنها خاصة في العمل الفني، وان فكرة أعتبار العمل الفني في آخر الأمر

يكون نتيجة للتأمل في الطبيعة. لم تكن الفكرة التي سيطرت علي موقف الفنانيين الرمزيين فحسب بل قد وجدت

طريقها إلي فلسفات الفن في القرن العشرين في المذاهب (التعبيرية – والدادية والسريالية وحتي في فن (موندريان) والتجريديين. (محسن ، ١٩٩٦م، ص٩٨)

يمثل العمل الفني ذلك الأثر الذي يحدثه الفنان في الزمان والمكان، فهو تطلع وتحليل لرؤية إبداعية مخصوصة. لا يمكن أن يكون أعتباطياً او فعلاً بديهياً وعادياً بل هم ممارسة تستند إلي جملة من التأثيرات الحسية والبصرية والمادية، والتراكمات الذاتية، التي يمكن دراستها كظاهرة مسترسلة لا تقف عند حدود معينة .

أن الرمز التشكيلي يتسّم بكونه متغيراً ومتطوراً. فهو دائماً موضوعاً للتساؤل بفضل إرادة الأبداع، وكل فن هو بالأساس فضاء من الرموز، فالعنصر التشكيلي المكون للتركيب البنائي للعمل الفني هو أولاً رمزاً سواء كان نقطة أم خطاً أم شكلاً أم لوناً فلا يمكن أن نستهل القراءة التحليلية التشكيلية دون معرفة أبعاد ومعاني هذه اللغة الرمزية القائمة.(محسن،١٩٩٦م، ص٩٨).

أبعاد الرموز التشكيلية

للرموز التشكيلية أبعاداً فرديةً وأجتماعيةً وحضاريةً، فالذي يميّز الفن الحديث عن الفنون الشعبية أن الأولي تعتمد علي الرموز الفردية التي ينتجها الفنان وقد تكتسب بعداً إجتماعياً أو لاتكتسب ، المهم فيها ذاتية الفنان وتعبيراته ورموزه الخاصة في ذلك. أما الثانية تعتمد بشكل أساسي علي الرموز التي لها دلالاتها الإجتماعية وتعكس في الوقت نفسه ثقافة الطبقة الإجتماعية مثل السمكة رمز للخير له قبول لدي بعض الطبقات الإجتماعية دون الأخري . كما أعتمدت الحضارات القديمة علي عشرات من الرموز الفنية مما أكسبها تميزاً خاصاً ويمكن التفريق بين حضارة وأخري من خلال نوع الرموز المستخدمة من جهة

والأسلوب والطراز الذي صيغت به الرموز من جهةٍ أخري . وقد يستمد الرمز من الماضي إلي الحاضر في شكله غير أنه يفقد بعضاً من المعاني التي كان يرمز إليها ويكتسب معاني جديدة .

المعني الجمالي للرمز

في الفن هنالك علاقة خصوصية تنشأ بين الإنسان وبين العناصر الجمالية في الطبيعة. بفعل مايولدّه هذا الأثر أو ذاك من حالات نفسية وروحية، وبفعل توافق هذه الحالات لايمكن للتعبير عنه وعن جمالياته إلا بالرمز الذي يمس المناطق الأكثر عمقاً وذاتية في النفس .(العوبثاني،٢٠٠٤، ص١٩).

والعمل الفني قد يحمل رموزاً شكليةً أو لونيةً لها مدلولاتها فالألوان إحساس وزن ومعاني تترجمها إستعمالاتها وموضوعاتها . علي أن إدراكنا للشكل لايتوقف علي مجموعة الأحاسيس التي تصل ألينا منه فحسب ويكيفّها ويعطيها صورتها المميزة وإذا ثبتنا الشكل وغيرنا في المجال الكلي فسيتأثر إدراكنا لهذا الشكل تبعاً لهذا التغيير ومايطبق علي الشكل ينطبق تماماً علي اللون فكلاهما من عناصر بناء العمل الفني .

وهنالك فرق بين الرموز اللفظية والرموز التشكيلية حيث توجد طريقتان رئيسيتان في التعبير وتوصيل المعاني إلي الأخرين ، الرموز اللفظية متمثلة في الكلام المكتوب أو المسموع ، والرموز غير اللفظية مثل الرموز التشكيلية أو الحركات الإشارية كالتفاهم مع البكم والصم والطريقتان مكملتان لبعضهما في توصيل المعني وتحصيل المعرفة لدي الإنسان . (محمد، ١٩٩٦م، ص١٢).

ويمكن تميز الفرق بين الرموز اللفظية والرموز التشكيلية من خلال عرض (جمال، ١٩٨٨م، ص ١٠٧)

في الجدول التالي :

نوع المقارنة	الرموز اللفظية	الرموز التشكيلية
الهدف	توصيل معني أوتعبير عاطفي الي الأخرين	نفس الهدف
طريقة الفهم	فهم المعني من التتابع وتتالي قراءة الرموز اللفظية	يأتي المعني دفعة واحدة مثل رؤية لوحة ما ثم يأتي التمعن في أجزائها وربطها لكل
مفرداتها	الكلام والأحرف	الخطوط والألوان والكتل والأشكال وغيرها
القواعد	قواعد اللغة من إعراب ونحو وصرف	ليس لها قواعد صارمة وتتوقف علي بيعة الفنان وإحساسه في نقل أفكاره وعواطفه للأخرين
أمثلتها	اللغة اللفظية مسموعة أو مكتوبة	لغة الفن كما تراها في المتاحف والآثار والمعارض

ماهية الرموز التشكيلية:

نستنتج من دراسة الرموز عدة معان منها:

١- أنها تتضمن رموز تشكيلية لها دلالات ومعاني ، وعلينا أن نجول بخاطرنا لفك معاني تلك الرموز.(جمال، ١٩٨٨م، ص١١٨،١١٩).

٢- أن الفن يزداد ثراء بما يحتويه من رموز، وكلما كان لهذه الرموز صدي في اللا شعور سواء لدي الفنان أو متذوق الفن كان ذلك داعياً لظهورها عند تصويرها وهي تحمل معاني تعبيرية قوية.

٣- يوجد نوعان من الرموز التشكيلية فردية وجماعية ينعكسان في الفنون علي اختلاف أشكالها وألوانها ويعطيان معاني إضافية تكشف عن الجوانب النفسية التي تزيد من ثراء الإدراك حينما نقترب من تلك الأعمال لفهمها .

٤- الرمز شكل له جماله، وأيضاً مرتبط بالمفاهيم المشتركة بين الناس حيث يرتبط بالمفاهيم الدينية والإجتماعية والثقافية.

٥- تعليم وتعلم الرموز التشكيلية جزء من الثقافة البصرية لدي النشيء، وأحد مهام تعلم التربية الفنية في التعليم.

٦- تحمل جميع الفنون للأطفال أو الفنانين أنواعاً من الرموز في طيات التعبير الفني، لها معاني ودلالات خاصة يجب علي مدرس التربية الفنية الكشف عنها وتفهم أبعادها، ومن أمثلة فنون الأطفال :

(أ) – المبالغة في الحجم او الطول فهي تعني لدي الطفل مدي أهمية العنصر الذي يرسمه.

(ب) – الخطوط الحادة والشديدة الإنكسار ، قد تدل علي الأنفعال الزائد أو العنف والشدة ، وعكسها الخطوط اللينة.

٧- حاول كثير من علماء التحليل النفسي أن يربطوا بين الرموز التشكيلية وشخصية منتجها ، سواء من الفنانين ، أو المرضي النفسيين ، أو غيرهم، حيث أنها تعكس في مجموعها معاني دفينة في اللاشعور، ومن أمثلة ذلك، (الغوريلا) فهي تمثل الجانب الشرير في اللاشعور الأنساني، وفي قصص الأطفال تصور علي أنها رمز لكل أنواع الشر.

الرموز التي تظهر في الأحلام هي تعبير عن الأفكار القلقة ، وتعد مفتاحا للكشف عن ذلك القلق، كما تكشف كثير مكن الدراسات في العلاج بالفن عن اسرار كثيرة للنفس البشرية تخرج في هيئات رمزية أثناء الأنتاج الفني.

٨- ترقي الرموز التشكيلية في فنون الحضارات القديمة الي ما يشكل فكر الجماعة، فانظرإلي تمثال (أبي الهول) في الحضارة المصرية القديمة، شكل علي هيئة جسم أسد ورأس إنسان، ليرمز الي القوة والحكمة، وفي الحضارة الآشورية تمثال (الشاروبيم) فقد أضاف الفنان الآشوري

إلي هذين الرمزين أسد ورأس إنسان رمز ثالث عبارة عن جناحي طائر ليرمز إلي انتصار الحكمة والقوة المسيطرة في الفضاء.

٩- الرموز التشكيلية هي تشبيه مجازي داخل التجربة الجمالية، فخيال الفنان يخرج عن طريق الرمز، في هيئة أشكال لها دلالات في معانيها، والنتيجة لهذه المبدعات الفنية تكون في

بعض الأحيان أبلغ مما تصوره المخيلة من هواجس النفس عندما تخرج إلي عالم الوجود لتظل باقية .

١٠- بعض الرموز التشكيلية لها خلفية طويلة في الأستمرارية، وتعكس الثقافة التي يعيش فيها المجتمع في تغيرها ونموها. فمثلا المثلثات المتعاكسة وجدت عند أهل ثمود في الأزمنة الغابرة، وفي مدائن صالح في شمال المملكة العربية السعودية، وفي مصر، وفي أواسط أفريقيا وأخذت معاني مختلفة علي مدار التاريخ الإنساني، وتنوع الثقافات لدي المجتمعات الإنسانية، وإذا اندثرت المعاني بقي الرمز كعنصر جمالي له مقايسه الفنية.

مفهوم العمل الفني مميزات وطرق فهمه :

تم التوصل في عدد من الدراسات إلى أن العمل الفني هو عبارة عن رسالة موجهة من الأنا (المبدع) إلى الآخر (المتلقي) يقصد التوصل إلى ما يمكن أن نطلق عليه حالة (النحن) ، أي توحد الأنا والآخر في حالة نفسية واحدة ، تجمع بينهما وتزيل ما بينهما من فوارق واختلاف في وجهات النظر الأراء والإنفعالات (مصري ،1985م، ص٢١).

والتعريف السابق يؤكد دور الفنان كمرسل يجعله يتخذ العمل الفني كرسالة يوجهها إلى غيره، والحقيقة أن تعاريف العمل الفني ينتابها اختلافاً جوهرياً ، فقد عولج في بعض الأحيان على أنه مفهوم ميتافيزيقى ، بينما هو ، في رأي هربرت ريد ظاهرة عضوية قابلة للقياس (هربرت ، ١٩٧٥م، ص ٦٦)،

فقد كتب كولنجود العمل الفني ليس جسماً أو شيئاً يدرك حسياً ، بل هو فعل يقوم به الفنان وهو ليس فعلاً صادراً عن جسمه أو عن طبيعته الحسية، بل هو فعل قد صدر عن وعيه ، وهو تجربة جمالية باطنية لتحقيق كلها في عقل الفرد الذي يستمتع بها على أنه يفترض اتصال هذه التجربة الباطنية بالجسم أو الشيء الخارجي(اللوحات المرسومة أو الأحجار المنحوته) فالفنان

يلجأ إلى تجسيم تجربته الجمالية لإثراء هذه التجربة فلا شك أن تكوين تجربة جمالية ذهنية دون عمل مجسم ينقلها إلى الخارج يجعلها أقل تنظيماً وأكثر نقصاناً بسبب ما يكتسبه الفنان إذا حول هذه التجربة الذهنية إلى عمل مجسم خارجي.

وبالرغم من الرأي السابق الذي يؤكد على أن العمل الفني عبارة عن تجربة ذهنية الاَ، أن الفنان يلجأ إلى تجسيم هذه التجربة لمزيد من المعايشة مع التجربة ونقلها ناضج منظم إلى الجمهور فيسهل تذوقها إلا أننا نطالع أراء أخري توضح أن العمل الفني مزيج من الخطوتين ، التجربة الذهنية والجمالية.(كولنجود، ١٩٨٨م، ص٣٨٥،٣٧٣).

كما أن هنالك تعريف آخر للعمل الفني أورده (محمود، ١٩٦٥م، ص، ١٠).العمل الفني ماهو إلا تعبير عن معني ، أو إنفعال أو إثاره يحسمها الفنان في العالم الخارجي فيترجمها بأسلوب يتوفر فيه البحث عن علاقات الخطوط والمساحات والألوان والأشكال في صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز ويترتب على هذا التحديد اختلاف العمل الفني عن التسجيل الفوتوغرافي أو النقل الحرفي للطبيعة. ويرى هربرت ريد ، أن العمل الفني شيء مادى محسوس (أيضاً) فيذكر أن الشكل Form أو ما يطلق عليه الهيئة أو الصيغة ، هي المدخل للعمل الفني بصرف النظر عن نوعيته سواء كان تماثلاً او عمارة او قصيدة موسيقية أو صورة فما دام كل من هذه الفنون قد اتخذ صيغة أو هيئة أو شكلاً أصبح عملاً فنياً .

فشكل العمل الفني هو الهيئة التي اتخذها هذا العمل ، ولا يعنينا إذا كان ذلك العمل الفني بناء أو تماثل أو صورة أو قصيدة شعرية .. فكل شيء من هذه قد اتخذ هيئة خاصة او متخصصة وتلك الهيئة هي شكل العمل الفني (محمود، ١٩٦٥م، ص ١٠) .

مما سبق نجد أن العمل الفني هو رسالة موجهة من قبل الفنان إلى المتلقي ، وأن العمل الفني هو شكل محسوس أو هيئة أو شكل يحتوي الجانب الانفعالي وجانب العلاقات التشكيلية ، ويبتعد عن النقل الحرفى، وهو قابل للقياس.

مميزات العمل الفني :

ويتميز العمل الفني بمجموعة من المميزات أهمها الجمال ، فعندما يتصف العمل الفني

أ/ : الجمال ذلك أن هذا العمل يحدث الاستمتاع ، وقد أشار ، السير توماس إلى ذلك الشيء فقال ، إن الشيء الجميل هو الذي نستمتع بفهمه.

ب/ : والميزة الثانية للعمل الفني هي الخيال فالعمل الفني في الأصل عمل متخيل ، ومن هذا المنطلق يذكر ، كولنجود ، أننا نرى في العمل الفني شيئاً مادياً يؤثر في سمعنا أو بصرنا ولكن هذا العمل لا وجود له حتي يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ، ثم نجده بعد ذلك يترجم إلى أصوات أو ألوان ، فالصوت واللون لا يكونان العمل الفني بل هي مجرد وسائل عن طريقها يعيد التذوق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخرى في خياله ، إلا أن الأداة الحسية ، العمل الفني ، ضرورية لكى يصبح العمل الفني موضوعاً مشتركاً في خبرة افراد المجتمع والمصور لا يمكنه الاكتفاء بتصوره أو خياله دون تنفيذ (أميره ، ١٩٨٥م، ص ٣١، ٣٣).

وتشير ايضاً إلى أن التصوير بما فيه من قيم وهمية ليس عملاً مرئياً فحسب بل إنه يخاطب إحاسيسه العضلية ، وهذا يرجع إلى عالم الخيال الذي يجعلنا نحس بأننا نتحرك داخل اللوحة ، ونحس بتجربة خيالية كاملة ، كما إننا امام العمل الفني المحسوس نضيف

إليه جانباً مصدره قدرتنا الخيالية ، وهذا هو الجانب الذاتي المكمل للجانب الموضوعي المستمد من عناصر

العمل الفني ، وبناء عليه فإذا اقتصر الإنسان على مجرد تلقي العناصر الحسية المستمدة من العمل الفني وحده بغير قدرة منه على اضافة استجابة خيالية فان التجربة الجمالية لا تتم .

ج/ : والميزة الثالثة للعمل الفني هي الخبرة التي لا تنسي Memorable Experience فمن منطلق الحاجة إلى مقاييس أكثر اتساعاً وتحرراً للفن اقتراح "جون ديوي" John Dewey استخدم مثل هذا المقياس الأكثر اتساعاً من خلال الخبرة ، التي تعد خبرة فحسب An Experience on Experience وكان يقصد بذلك الخبرة التي تتصف بالثراء Rich Satiafying والابداع Creative والتي يتم تذكرها على الدوام وقد سبق ان أشار ستيفن بيبر

Stiphen Pepper عند وصفة لهذا المقياس ، هنالك تاكيد على الخبرة وعلى الخاصية الفريدة للخبرة وحيث تم صياغة ذلك بشكل كمي بهدف التوصل إلى المقياس السياقي الجمالي The Conceptualistic Aesthetic Standard ويلاحظ انه كلما ازدادت شدتها وثراء خواصها ، ادي ذلك إلى إزدياد قيمتها الجمالية ، وقد لوحظ أنه في كثير من الأحيان اختار جون ديوي كلمة " النوبة للاشارة الى الخبرة الجمالية في أعلي درجاتها ، حيث أنها الخبرة التي يلاحظ فيها أنه يتم استيعاب الموقف باكماله من خلال الصفات الحيوية المندمجة مع الخواص الممتعة للغاية ومن بين الطرق التي تم اقتراحها بهدف التوصل الى اقصي قدر من حيوية الخواص النضارة Freshness وحدة التفاصيل Sharpness of details لتجنب الضحالة وبالاستخدام الحكيم للصراع The Discreet use of Con flect لتنشيط الانتباه ، وكذلك العلاقة المتبادلة وترابط الخواص ، كل ذلك بهدف التوصل إلى النوبة التي تتصف باكبر قدر من التألف الكلي.

وهنالك اعتراض معين على هذه النقطة ، وهي أن الخبرة القياسية التي لا تنسي ، تنطبق فقط على استجابه المشاهد Beholders Response وليس على العمل الفني ، إلا أن هذا الاعتراض يتجاهل طابع العلاقات للقيم الجمالية ، وكما سبق أن لاحظ ، "ديوي" و" بيير" أنها

القيم المتألفة التي تكمن وراء اثارة الخبرة التي لا تنسي في نفس الشخص المدرك ، وهي في الاساس تمثل خواص في داخل الشيء العمل الفني ذاته ، وبالاضافة إلى ذلك فانه من الممكن تحديد المقياس عن طريق استخدام لغة الشيء العمل الفني او لغة الاستجابة وبالرغم أنه في الحقيقة لا يوجد مقياسين منفصلين احدهما موضوعي تابع للعمل الفني والآخر شخصي ويرتكز اساساً على الاستجابة بل يوجد مقياس واحد فقط يتصف بخاصيته المشبعة الحيوية المتألقة. (برنارد ، ١٩٦٦م، ص ٢٢ – ٦٢)

د/ الإرتقاء بالمعاني:

والميزة الرابعة للعمل الفني هي مسرحة الحقيقة وشموليتها فان احدي الوظائف الرئيسية لكثير من الاعمال الفنية هي مسرحية الحقيقة والارتقاء بالمعني ، اذ ينتقي كل عمل مظهراً معيناً للوجود ، ويركز اهتمامنا عليه بكل قوة ممكنة ، وقد يركز العمل الاهتمام على صفة واحدة من صفات الشيء المبين (لونه ، استدارته ، صلابته ، صفة الشيء العامة ، معناه ، اللحظة التي كان فيها).

ويمكن القيام بتركيز الاهتمام بالقاء الضوء على شيء معين ، أو بواسطة تضاد تأثيرات الألوان والظلام ، أو بواسطة حذف التفاصيل ، وبذلك يتركز الاهتمام على ضخامة الحجم او على اية صفة أخري لشكل معين، والحجم طريقة اخري لتركيز الاهتمام ، أو بواسطة الاشخاص ومساحة الصورة نفسها ، كل هذه الطرق تهدف الى التركيز وتجعل من مظاهر الحقيقة شيئاً دراماياً، وغالباً ما تغير ما يسمي حقائق الطبيعة كتحريف اللون والمساحة

والنسبة واللمس او كإعادة علاقة كل منها بالآخر كما يتطلبه الصدق الفني الجديد وكل ذلك يرتقي بما يحتاج الى الارتقاء ويهمل منهما ما يحتاج الى أن يكون ثانوياً ، ويتربط بمسرحه الحقيقة شمولية الحقيقة فيذكره حمدي خميس ان الفنان وهو يحاول التعبير عن موضوع من الموضوعات نجده يبحث عن الحقيقة العامة لهذا الموضوع ولا اقصد بذلك ان يسجل الفنان هذا الموضوع تسجيلاً حرفياً بكل تفاصيله بل يعتني بخصائص هذا الموضوع الجزئية ويضيف إليه كل الخصائص العامة الأخرى التي تتوافر للنوعيات المختلفة من هذا الموضوعنفسه فيجئ التعبير الفني وهو أكثر حقيقة من الواقع الملموس لان العام اشتمل من الخاص. (خميس ، ١٩٧٥م، ص ٢٨-٢٩).

ه / الأصالة:

والميزة الخامسة للعمل الفني هي الأصالة فيعد التفرد او الأصالة من الصفات الهامة للعمل الفني الصادق أو الجيد ، و يقصد بالأصالة القدرة علي انتاج افكار جديدة .ويمكن قياس درجة الجدة أو الطرافة عن طريق كمية الاستجابات غير الشائعة أو غير المألوفة، تعبر عن ذلك استجابة مقبولة لاسئلة أو بنود الاختبار، كذلك يمكن قياس الاصالة علي أساس الاستجابات التي تشير الي ارتباطات أو تداعيات بعيدة أو غير مباشرة بالنسبة لبنود اختبار النتائج او الترقيات، ويمكن قياس الاصالة علي أساس درجة المهارة والبراعة في اختيار عناوين لبعض القصص القصيرة المركزة في موقف مكثف (حسن ، ١٩٩٣م، ص ٥٣).

والحقيقية لا يوجد فناناً فريداً للغاية ، أو إن أحد الأعمال الفنية يعد عملاً كامل التفرد، أن العمل الفني يمتد بجذوره وارتباطاته ، بما سبق ابداعاته من قبل.

إن الحديث عن الفرادة سيؤدى الي الحديث عن الحداثة والجدة، وكل هذه المصطلحات لا تشير الي العمل الفني الذي يستثمر تأثيره عبر القرون العديدة، فالعمل الفني الذي يتصف

بتأثيره الدائم، يحتوى علي اشياء أخرى غير التفرد، بصرف النظر عن كونها جديدة أو غريبة فالمهم هو استمراريتها والتصاقها بالواقع الذي يشارك فيه الجميع.

ويحدد ثلاثة طرق لفهم العمل الفني وتتمثل هذه الطرق في الدراسات التاريخية والدراسات السيكولوجية والدراسات النقدية، ويؤكد ، يوسف مراد ، أن كل طريقة من الطرق الثلاثة السابقة لا تكفي وحدهم لفهم العمل الفني وتفسيره ، فلابد من الربط بينها جميعاً ويجب أن يكون

الربط نوعياً ، أي خاص بكل فن من الفنون وعلي هذا فان التصوير هو موضوع البحث الحالي له ربط خاص، كما يؤكد ، يوسف، أيضاً أن هذه الطرق كلها تصبح عديمة القيمة ، إذا لم تتوجها دراسة تحليلية للعمل الفني ذاته ،وخطوات التحليل المؤدية الي الخبرة الجمالية والي التذوق ، وتنحصر في تحليل العوامل التشكيلية مثل الفضاء التشكيلي والخط واللون والضوء والتفاعل بين اللون والضوء، وصياغة العوامل التشكيلية من وجهة نظر الفنان مثل "التكوين" والتوتر والبناء والنسب والحركة والإيقاع والأنسجام. (يوسف، ١٩٦٦م،ص٧ ، ٧٩).

واما المقصود بالطرق الثلاثة لفهم العمل الفني فتتركز بالدراسات التاريخية التي تدور حول الفن وذلك في تتبع النشاط الفني من عصر الي عصر ، في الحضارات المختلفة فيوضح التأثيرات التي يتلقاها الفن من النظم الاجتماعية والدينية والسياسية ، ويحاول الكشف عن القوانين التي قد تفسر تطور الاساليب الفنية وفي هذا الإطار تذكر اميرة، ان تاريخ الفن من أهم الجوانب الضرورية في تدرس التذوق الفني لكشفه عن ارتباط الفن بالحياة ونظمها الاجتماعية والاقتصادية وبالافكار (الأيدلوجيات). (اميرة،١٩٨٥م، ص، ١٦٠).

اما الدراسات السيكولوجية فتتركز في الفن أو ما يسمي بـــ سيكولوجية الفن". في تحليل عملية الابداع الفني وصلتها بشخصية الفنان . كما أنها تحلل الخبرة الفنية والمتعة التي

يحدثها العمل الفني لدى المتذوق وفي ضوء بعض الحقائق التي اكتشفها التحليل النفسي ، ودراسة اللاشعور ، تحاول سيكلوجية الفن الربط بين الفنان والمتذوق، من حيث قدرتهما علي الا بداع وبالتالي التجاوب العاطفي.

أما الاتجاه الثاني في النقد الفني فهو النقد الجمالي الجدلي وفيه يقوم الناقد بتقديم تفسيراً تحليلياً للموضوع الفني ثم تقدير مدى جودة الموضوع الفني، او يتحدث عن العيوب التي يحتويها كما يعرض الاسباب المختلفة التي أدت الي اصدار حكمه والتي ترتكز علي معايير محددة. (أميرة ،١٩٨٥م ، ص ١٦١).

مراحل ابداع العمل الفني:

تناول الخبراء في الفن مراحل ابداع الفن بالبحث سواء من حيث النواحي النفسية، أو النواحي الفنية، فنرى علماء النفس عند تناولهم مراحل ابداع العمل الفني يركزون علي الجانب النفسي للفنان، اما الخبراء في الفن فيرتكزون علي خطوات العمل الفني ذاته وفيما يلي محاولة لمد الاتجاهين لمزيد من تكامل الصورة التي عليها مراحل ابداع العمل الفني.

مرحلة الاندماج في العمل الفني:

والفنان يعلم انه مقدم علي عمل غير معروف النهاية ، وغير واضح المعالم ، انه فقط يدرك الامر إدراكاً كلياً ، ولديه خطة سواء بشكل شعوري أو بشكل ضمني تلقائي غير موجه(هربرت ، ١٩٧٥م ، ص ٢٩ ، ٣٠) .

والفنان يعيش بعد ذلك مع موضوعة علي مستوى الخيال الذي اصبح واقعاً بالنسبة له ، ويتحول في هذا الواقع بحرية تتلائم مع ما قام به من تخطيط ودراسة وسيطرة كاملة علي كل عناصر الموضوع ، كما أنه بتدريب قدارته النفسية الحركية يمكن من مواجهة صعوبة رحلة الخلق الفني (مصطفي ، ١٩٧٠، ص ٩١) ويلزم الاندماج في العمل الفني ما يلي:

أ/ الافتتاح الكامل بالعمل:-

يكتسب العمل الفني عادات تكون بمثابة جسور يعبر الفنان من فوقها ما يعترضة من معوقات كاستخدام اليد في المعالجة الفنية التي تفرض عليه بعض الدور مثل:

أ/ المساحة المادية المطروحة امام الفنان ليضع فيها فكره ويحقق فيها خياله.

ب/ المادة التي يعمل بها الفنان تؤثر في نوعية افكاره وخواطره.

ج/ عمل جميع وظائف الفنان النفسية في خدمة العضو المنفذ (اليد).

د/ تلوين العمل الفني بلون من فكر الفنان ، وقدراته العقلية وسماته المزاجية وخصوبة خياله ، وممارساته الجمالية وتفضيلاته الفنية .

أنه يمكن دمج المراحل السابقة (مرحلة الأبداع ومرحلة الأندماج في العمل الفني) في مرحلتين اساسيتين هما:

المرحلة الأولي الإدراك العقلي للعمل الفني:

مرحلة التهيؤ:

يحدث التطوير العقلي للرمز الفكرة.

بعد ذلك يبحث الفنان عن منهج مناسب بما فيه الخامة الملائمة يستطيع أن يعرض الرمز

المرحلة الثانية: العملية الفنية الفعلية:

يذكرأنه بعد مرحل الإدراك العقلي للعمل الفني تأتي العملية الفنية الفعلية ، عملية ترجمة الادراك العقلي الي شكل موضوعي وهي عملية قد يتلقي الرمز خلالها تعديلات كبيرة ، وبينما يكتفي "هربرت ريد " بهذا التوضيح ، نجد "محسن عطية" يلقي المزيد عن هذه المرحلة فبعد عملية اختيار الفكرة تأتي هذه المراحل.

١ عملية تحديد بؤرة الاهتمام في التكوين الفني: هذه الخطوة تمثل عناية خاصة، يمكن ان يحققها الفنان بعدة طرق منها : رسم بقعة مضيئة.

٢- عملية تحقيق التوازن الشكلي بين العناصر المختلفة ، ويستطيع الفنان أن يوحي بالاتزان إذا كان متمكناً من استخدام امكانات التكوين والتظليل ومن صياغة الفراغ والخطوط.

٣- عملية الايحاء بعنصر الحركة : ويتم ذلك باستخدام امكانات الخط الفراغية أو التخيلية: فهناك خطوط توحي بحركتها وهي تتجه الي داخل التكوين، واخرى توحي بحركتها وهي تتجه خارجه منه، وكلاهما يوحي في النهاية بالعمق تاره وبالإيحاء للبروز نحو الخارج تارة أخرى أي من شأنها بالإيحاء بالحركة. (هربرت ١٩٧٥.ص٢٩)

٤- عملية التأليف بالبنائي في العمل الفني: ويقصد بها عملية تشكيل الفراغ، فكل عنصر له هيئة شكلية محددة يتطلب فراغاً يحيا فيه ويتعايش معه والفنان يستعين في عملية إبداعه بفراغات موجبه وأخرى سالبة.

ويذكرانه في الخطوات او المراحل السابقة قد يحتاج الفنان في عملية تأليفة التشكيلي لعمله الفني الي ما يلي:

أ/ الرجوع الي الطبيعة في الايحاء.

ب/ الرجوع الي اساليب الإدراك التي يتبعها الجهاز البصري لدى الإنسان.

ج/ الغوص في محيط الخيال للبحث عن اللامألوف في عالم التألف الفني.

محتوى العمل الفني:

يشمل الوسائط المادية ، وهي عنصر الشكل أو الصورة ، ثم التعبير الفني .

أ/ الوسائط المادية:

لكل عمل فني وجوداً فزيائياً مادياً أي ان الفنان يجسد عمله الفني في مادة معينة او بواسطة معينة ينتقل بها العمل الفني الي الا خرين وهي الواسطة المادية وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره.

تتحكم قوانين المادية هي حرية الفنان وفي فنه وإمكانيات تعبيره.

علاقة الفنان بالمادة قد تكون علاقة صراع معها ، او حب لها ، ولكن من الضروري وجود مثل هذه العلاقة السيكولوجية بين الفنان ومادته وضرورة وجود نوع من الالفة والحب.

لايصح تقسيم الفنون علي اساس المادة الفيزيقية لها وقد يجوز تصنيفها علي اساس صفاءالكيفية. (محسن ١٩٩٥.ص ١٠)

ب/ عنصر الشكل أو الصورة:

الشكل من أوسع مفاهيمه أنه يمثل تكامل جميع العناصر والجوانب التي تكون العمل الفني باسره، وهو وحدة منتظمة متكاملة متماسكه من أجزاء تخضع لهذه الوحدة.

ويعرف بل (جيروم، ١٩٨١م، ص ٣٢٥) الشكل بانه ترتيب للخطوط والالوان وما إليها ومع هذا فالشكل لا تظهر ملامحه إلاحين يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع والتعبير

وهنالك بعض المباديء المتعلقة بمحتوي العمل الفني منها:

المبدأ الأول: مبدأ الوحدة العضوية في العمل الفني: ويعني هذا المبدأ أن ترتبط اجزاء العمل الفني فيها بينها لتكون كلاً واحداً. وكل المبادئ الأخرى ينبغي أن تخدم هذه الوحدة.

المبدأ الثاني: سيادة الموضوع في العمل الفني: وهو نطاق الصفة الغالبة أو الفكرة الام وفي ضوء نظرية الجشتالت نجد أن خصائص الشكل هيمنته علي الاجزاء التي تؤلفه، يضفي الشكل علي كل جزء صفته الخاصة، فالجزء في شكل ما يختلف عن نفس الجزء في شكل أخر ، فقد يبدو جميلاً في شكل وقبيحاً في شكل أخر.

المبدأ الثالث: مبدأ التنوع: فلا تكفي وحدة الشكل وسيادة الموضوع الرئيسي بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع اصداء وتنوعات.

المبدأ الرابع: أن التوازن يتحقق في صور مختلفة ،أما التماثل او عدم التماثل أو التوافق بين المتماثلات

جماليات الفن الشعبي السوداني:

الفن الشعبي السوداني مرتبط ارتباطاً عضوياً وثيقاً بحياة أهل السودان وبمكوناتهم التقليدية، بأفراحهم، وأعيادهم، وبما تفرضه عليهم بيئتهم المتنوعة المتشبعة في الشمال والجنوب وفي الشرق والغرب. (أميره ١٩٨٥. ص ١٦٣)

وتتجلي هذه الحقيقة في فنون البدو والحضر وفي الحياة الجادة الحازمة وفي الحياة المرحة الوديعة، ويتجلي ذلك في كل مايزيّن طبيعة وجود الناس أين كانوا، ويتجلي ذلك في بيوت الناس، وفي ملبسهم، وفي الآنية الفخارية، والنباتية، والخشبية، وايضاً في البروش الزعفية ذات الزخارف والألوان الجميلة.

وفنون أهل السودان الشعبية تغلب عليها الزخارف البسيطة من متعرجات ومثلثات ونقاط وخطوط ومربعات ودوائر، ويشاهد ذلك بوضوح تام في آنية (القرع)، وفي الأطباق الزعفية

المحلية. كما في قرع الفنان (رباح) ومايكسو تلك الآنية من ودع وسكسك، وكذلك من الآنية الفخارية وفي كسوة أباريق القهوة ووقاياتها تلك الآنية الفخارية الرفيعة الصنع في شكلها ولونها الأحمر الفخاري وما يبدو عليها من مهارة.

ويشير ايضاً أن الأرتباط الوثيق بالوظيفة العملية سمة من سمات الفنون الشعبية، فأغلب منتجات الفن الشعبي تلبي احتياجات يومية، فهي ذات طبيعة إستعمالية، ولكن بالنظر والتأمل لهذه الأشياء نستشف أن القدرة المبدعة لها لا تحددها الوظيفة والأستعمال فالفرد في محاولته إثراء وتجميل أدواته الأستعمالية لا يبدع لذاته مؤكداً فرديته، ولكنه يبدع للأخرين ويلبي أحتياجاتهم المادية والروحية، فكأنه يبحث دائماً عن الوحدة والتوافق بين الشخصية الفردية وشخصية الجماعة ومن هنا كان الأعتقاد عند الرومانسيين بأن الشعب كروح

خالصة يتفوق علي تقسيماته الطبيعية. وهذا الآنا المصنوع من الفخار الرفيع المستوي والجميل الأحمر الترابي والناعم الملمس .

المقصود به أبريق القهوة قد أصبح بالفعل رمزاً من الرموز القومية في السودان، فنجده ماثلاً في طرق الخرطوم العاصمة، كجزء من الإعمار من صنع يد الأنسان وعند المطار وكأنه يستضيف القادمين الي البلاد. (احمدالطيب،١٩٧٠، ص٩٣)

أن أهل السودان يعيشون بعقائدهم في وئام إيماناً بالوطن الواحد، وتقاليدهم الأصلية، ويتلاحم في الرقص ومقاطع النحت، وكلها مد عارم يصدر من الأنسان السوداني ولكنه لا ينفصل عن وجوده أو عن عقيدته وهي تمثل كلاً لا يتجزاء ولا ينعزل عن الحياة.

ومن هنا قد يكون في القبيلة ليس أكثر بعداً من فن قبيلة أخري، تري فيه القيم الجمالية والمضمون العقائدي، والفنون الشعبية عندنا ظاهرة مشتركة وتعبير لدي بعض القبائل السودانية اذ يجدون فيه لغتهم حين تعزرهم الكتابة، ولكل أقليم من أقاليم السودان فنونه المميزة وعبقريته، وأن كل قبيلة تنفرد بمشخصات فنية خاصة بعضها بعضها

يتفوق علي النقوش وملكة اللون المتأججة، كما أن أغوار هذه الفنون أعمق من أن يجمعها مقال أو حديث ولكن لها سمات مشتركة وبعض علامات أختلاف، لذلك فلا عزلة بين الفن والحياة في بلادنا، وليس الفن ترفاً ثقافياً وإنما هو ضرورة دينية وأجتماعية. (شفيق)، ١٩٥٦، ص١-٢)

الثقافة والفن النوبي السوداني :

لقد كتب الكثيرون من المؤرخين علي مستوي الفنون النوبية خاصة في العهد المروي ومن اشهرهم المؤرخ (رايزنر) (Reisner) في كتابه History of the Sudan An Outline of Ancient الي روعة الفن المروي في معبد الأسد بالنقعة ابان حكم الملك (نيتا كمان)

وزوجته الملكة (أمنيتاري) وعن تاريخ الفن في السودان في دراسة قدمها البروفسر احمد الطيب زين العابدين رئيس شعبة الدراسات الإنسانية بجامعة

السودان للعلوم والتكنولوجيا في لندن عام ١٩٩٥م باللغة الأنجليزية جاء في قوله : لقد خص الأغريق السكان القاطنين جنوب مصر (الأثيوبين) بالعظمة وبأنهم اهل كرامة وشموخ ويقصدون بذلك سكان مروي في عام (٤٥٠ ق م) وانه يوجد لديهم معدن الذهب بكميات كبيرة

ويوجد حيوان الفيل الضخم بغابات الابنوس ذات الأشجار النامية الكثيفة ، لقد كان رجالهم من أطول الرجال في العالم وكذلك طول الأعمار.

وأضاف(احمد) ، أن الأرض المسماة السودان اليوم كانت تعرف بذات الأسم في عهد الأغريق وأن المؤرخ (هيرودتس) سماها أرض العجائب ، هذا وقد ظهر لدي هؤلاء القوم القاطنين بأعالي النيل ووسطه مكان عظيم لصناعة المعادن، وكانت التماثيل المصنوعة للفيلة متممة للأعمار في مروي ، كذلك وأن الثقافة السودانية في كل من كرمة ونبته ومروي كانت تتمركز في المناطق المأهولة بالسكان ومنذ عصور سابقة وحول المنطقة الوسطي المسماة بالخرطوم اليوم والتي كان أهلها يعيشون حياة أشبه بحياة قدماء المصريين فيما قبل الأسرة وأن

من بين فنونهم الخزف المصور والمزوق بكميات وافرة في القرن الرابع قبل الميلاد ولكن أهل السودان الشمالي كانوا علي الدوام ومنذ الدولة المصرية الوسطي (٢٠٠٠) ق.م. يقعون تحت وطأة النفوذ المصري قبلياً هم زنوج سودانيون وثقافياً يقعون تحت ثقافة الشمال ويمكن القول بوضوح أن ذلك الأتصال نتج عنه تبادل ثقافي وتبادل القيم الفنية والأفكار والمثل والمبادي.

ومن خلال حكم الهكسوس لمصر (١٥٧٥- ١٧٥٠ ق م) أخلد النوبيون لأنفسهم دون أن يمسهم أحد بسوء وقد امتدت دولة كرمة الي جنوب الشلال الثالث وكانت علي الدوام معتبرة بأنها صاحبة مدينة وحضارة افريقية متقدمة ويعتبر الفخار المصنوع بكرمة أجود ماانتجه وادي النيل ، كان رشيق الجسم ومنه نوع يسمي بقشر البيض وكان أسود بالداخل وعند العنق وليست عليه زخارف .

وقد أصبحت مدينة (نبته) عاصمة لبلاد كوش من بعد كرمة وهي قريبة من الشلال الرابع وبعد احتلال نوبيا لمصر ظهرت سيطرة بلاد النوبة علي جميع وادي النيل ومع ذلك ظلت ثقافة النوبة متميزة واصيلة واثرت علي أهل الفن هي بدورها في مصر، خاصة وان النوبة من خلال

حكمهم لمصر بينوا اصالتهم ولم يهجروا عاداتهم ومن بين ذلك طريقة دفن الموتي. (احمد الطيب)، ١٩٧٠، ص ٩٣)

أجيال الفن التشكيلي السوداني:

جيل الرواد:

يمكن القول أن عملية التوريث أو أسترداد مكانة الفن التشكيلي ضمن الثقافة السودانية بدأت بشكل عفوي عندما أخذ الرواد التشكيلين الحديثين أبتدءاً من العشرينات يدققون النظر في ما حولهم من مرئيات ، خاصة من عناصر الثقافة المادية الشعبية وماهو سائد من قيم حول جمال المراءة السودانية ومن عادات وطقوس حاول توظيفها في مشروعه الفني الحديث ، أي انجاز اللوحة وإستخدام الصورة ثم تحولت هذه العملية إلي بحث وأستلهام واعي وصارت محور جدل جمالي بين أجيال متتالية من خريجي كلية الفنون، خاصة من تفتحت أبصارهم وبصيرتهم علي التراث التشكيلي الضخم للحضارة السودانية من حولهم . هذا مايمكن وصفه بعملية إسترداد الزاكرة التاريخة التشكيلية والإنتماء إلي وجود فني حضاري وأضح المعالم في كثير من نواحي حياة الأنسانالسوداني . عملية أخذت وجهة

الممارسة الإبداعية في سياق جدل فكري وخطاب آيدولجي أكثر تعقيداً وذلك من ستينات القرن الماضي . وفي أعتقادي ، هذه النقلة من ثنائية أو هجينة مدرسة الخرطوم الأفروعربية إلي مقولة السودانوية بمضمونها التاريخي الحضاري والحقوقي ماهي إلا دليل علي بداية أستشعار أصيل بالأنتماء إلي الآباء التشكيلين الأوائل (أبوسبيب،٢٠١٤م،ص٣) .

كان رواد الفن التشكيلي السوداني، في سعيهم نحو تحقيق فن يتصف بصفة القومية ويصبح مقبولاً عالمياً ، قد تشبعوا بالشعور الوطني نفسه، فرسموا صوراً لمختلف المشاهد الإجتماعية والبيئية ، وسعوا إلي تمثيل أسس تقارب مفاهيم الثقافات المتنوعة للفن في السودان ، ونادوا بأحترام التنوع الثقافي وإبراز دور الفن التشكيلي في المجتمع والتعريف بهويته ،(الفكي، ٢٠١٤م، ص ٣٦). وأتجهت أفكارهم لمناقشة موضوع مصادر الخبرة التشكيلية وظهرت عندهم أسئلة الهوية والتراث وحاولوا الأجابة عنها بالأستفادة من الموتيفات والرموز المحلية وبرز لديهم مصدران لتغذية الخبرة التشكيلية ، هي الفن العربي الأسلامي والزخرفة الأسلامية

والفن الأفريقي وخاصة الأقنعة والزخارف وكان أبرز ممثليه أبراهيم الصلحي ، ومحمد احمد شبرين ، وعثمان وقيع الله ، وفي السبعينات برز أتجاه ناقد لهذا التوجه دعاء لعدم إدخال البعد الرمزي والدلالي في العمل التشكيلي ، ونظر له من جهة أنه أبتكار تراكيب من العناصر التشكيلية بإعتبارها صيغاً بصرية فقط وكان أبرز ممثلي هذا التوجه عبدالله بشير بولا ، وحسن موسي، وتميز هذا التيار للنقد الإجتماعي والتاريخي أستناداً إلي رؤية فلسفية واضحة،(أبوسبيب،٢٠١٤، ص ٧).

لقد أقام الأوائل أول معرض فني لهم بالفندق الكبير بالخرطوم بتاريخ ١٩٥٦م /١٦/٦ أي بعد ستة أشهر من أعلان أستقلال البلاد، وكانت أول فقرات الفن التشكيلي الحديث المؤدية إلي النهج القومي الذي أنتهجه الطلاب بفضل ثقافتهم ووطنيتهم تواكب المراحل الدستورية إلتي أدت إلي أستقلال البلاد ، وبقيام كلية التصميم الفني في مقرها الثاني بالمعهد الفني والحالي بجامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا برزت أول دفعاتها وبالتحديد تلك ألتي كان بين طلابها أبراهيم الصلحي ، لتخرج بالفن التشكيلي بعيداً عن التقليدية غريبة الهياءة

والمنشأ ، وفي وقت كان علي رأس الكلية المستر بينز مديراً وكان اساتذتها الفنانون شفيق شوقي وبسطاوي بغدادي وعثمان وقيع الله ونصيف أسحق من القدامي الذي قادوا طلابهم ليسيروا وفق ذلك التوجه القومي ولكن ليس علي حساب جماليات الفنون التشكيلية ولكن في إطارها في كافة المجالات التي كان يشتمل عليها المنهج الدراسي وغيره، الأمر الذي لم يستطع ان يشد الأبناء إلي الأكاديمية الغربية وحدها وأنفلتوا مع أساتذتهم إلي نهج جمالي حديث ،(أدريس، ١٩٩٦م، ص ١٢٥).

مدرسة الخرطوم:

جاءاختيار رواد مدرسة الخرطوم بأختيارهم لمواضيع ذات أتجاه عربي وإسلامي وإتجاه إفريقي تكون محوراً لأعمالهم الفنية حيث تشير كلها لقضية الهوية والتراث وبالنظر لما تقدم سنتناول الدراسة تقويم للأعمال الفنية وموضوع الأفكار التي تناولتها ، وهي مواضيع تتسع لتشمل كل ماتم التنويه به من قضايا الهوية والتراث السوداني ، فالهوية السودانية هي من الأساسيات التي قامت عليها مدرسة الخرطوم ، وكما أن السودان كبلد إفريقي عربي اكتظت ثقافته بثنائيات وهي التي ظهرت في عروبة شبرين وأفريقانية الصلحي، فشكلت رافدين في الثقافة السودانية ، ولقد كان سؤال الهوية هو من أهم الأسئلة التي طرحتها مدرسة الخرطوم علي المستوي النظري والعملي، وهو ماشكل خصوصية لهذه المدرسة ، ورواد المدرسة . وفي جانب تحليل الأعمال الفنية والأساليب والموضوعات التي تناولتها والذين تأثروا بها في أعمالهم.

وتقديراً للإسهامات الفكرية والجمالية التي قدمها أقطاب هذه المدرسة في مجال التشكيل إستضافت مؤسسة الشارقة للفنون بالمباني الفنية في الشارقة معرضاً أستعادياً ينفض الغبار عن امجاد عمرها زهاء ٧٠عاماً وأستمر حتي ١٢يناير ٢٠١٧م متضمناً نمازج تنتمي لهذه التجربة بينها اعمال أبراهيم الصلحي وأحمد شبرين .

نشأة المدرسة :

إجتازت الحركة التشكيلية مراحل عدة وتطور وتغير فيها الخطاب البصري بتطور المجتمع نفسه ، وهي فترة الخمسينات والتي ظهر فيها بوادر أسئلة الهوية والتعبير عن

القومية عقب انتها فترة الإستعماروتحقيق الإستقلال ، فتزامنت الطروحات حول كيفية تحقيق هذه القومية مع أطلروحات الأدباء ، فجاءت المحاولات الأولي من قبل عدد من الشعراء ومناداتهم حول التعبير عن ثقافة قومية تعبر عن شخصية الأمة وكيانها .(سِوزان ،ابراهيم:٢٠١٥م،ص ٦٥).ولقد كان اتجاه الغابة والصحراء دعوة إلي العودة للجزور وإبراز الملامح المتفردة للأمة السودانية عبر رموز عربية وأفريقية كالعمامة والأبريق والمصحف كمقابل لصورة الأبنوس ،والتمساح ، والطبل . ومثل هذه الدعوة تماثلها دعوة شبيهة في مجال التشكيل وهي ماتعرف عليه بمدرسةالخرطوم ، التي تشكلت في ظل المناخ الثقافي العام لظهور التيارات الأدبية ، فالمدارس لأتنشأ إعتباطاً فإما تقوم لتلبية حاجات إجتماعية أو ضرورات ثقافية :(الطيب احمد:١٩٩١م،ص ٢٩).

يرجع أسم مدرسة الخرطوم للمستر دينيس وليامز وذلك عندما زار السودان عام ١٩٦٤م وجذبت إنتباهه أعمال الصلحي وشبرين ، وذلك من رصده لوجود عناصر تشكيلية في الزخارف الإفريقية والخطوط العربية في التشكيل السوداني المعاصر ، وقد بدت له في أعمال

الصلحي وشبرين الباكرة . ولدي عودة المستر دينيس وليامز عرض أعمال شبرين في نجيريا فأثارت أنتباه النقاد لما تمثله من خروج عن الفهم القائم علي الأعتقاد بأن الفن التشكيلي الأوربي هو الصورة المثلي للفن وساعد علي إبراز هذه التسمية الفنان التشكيلي" أولي بايير" (محمدحسين،٢٠١٤م،ص ٣٦).

ومن جهة أخري يذكر عثمان وقيع الله أن مدرسة الخرطوم بدأت في منتصف الخمسينيات وذلك حينما وجه طلاب كلية غردون عنايتهم للكشف عن جماليلت الخط العربي وأستخدامه كصيغ تشكيلية ، ولقدأستهدفت التجربة بعض الفنانين الرواد فواصلوا البحث فيها ويضيف ان معالمها قد وضحت علي أيدي فنانين هما ابراهيم الصلحي وشبرين .(وقيع الله، صحيفة الأيام،١٩٧٨م). وتعتبر البداية الحقيقية والنواة لتكوين مدرسة الخرطوم.

مروي الذاتية السودانية:

ذكر(نجم الدين) لقد سجلت أيادي المصوريين السودانيين المرويين كل مايثبت اصالة الذاتية السودانية وذلك ماتجلي بحق في الفن المروي بجميع اشكاله . وأن مروي قد أكدت مايشير بوضوح تام أن أهل السودان قد وضعوا فنوناً قد تميزت كثيراً علي فنون غيرهم ، واثبتت رسوماتهم من خامات الحرير والخزف والحديد البرونز وفي أدواتهم الزجاجية والحلي والزينة وكل وجميع الآليات والمعادن وخصوصاً معدن الذهب ، كما أن الفخار يعتبر من الأعمال الفنية العظيمة بالسودان وقد وجدت منذ آفاق سحيقة حول منطقة الخرطوم والشهيناب وقد عرف بأنه العمل الفني الجيد في فنون تلك المناطق منذ زمن بعيد وفي منطقة كرمة وصل عمل الفخار الي أقصي مستوياته وظل هكذا حتي حلول العهد المسيحي بالسودان وهو يشكل الإسهام الحقيقي لنوبيا في تراث وادي النيل بالسودان .

وتتميز أشكاله واحجامه المختلفة من حيث التصميم والزخارف والرموز بأنه متأثر بتقاليد وأشكال الفخار عند الرومان كما أشتهرت مروي بأعمال المعادن وقد انتجت محلياً الطاسات البرونزية كتلك التي وجدت بوفرة في منطقة فرس عند اقصي الشمال من نوبيا ، كما توفرت

حتي جنوب سنار وتتميز بأنها تحكي البيئة المروية وبعضها تزينه صور الأفيال والأبقار. هذا وأن أهم انتاج مروي الفني كان في مجال الحلي واقدمه الذي عثر عليه في منطقة مروي كان اشبه في اساليبه بالاساليب المصرية المعاصرة . أما ماجاء في عهود متاخرة فيحمل الخصائص المروية. (نجم الدين،١٩٩٢م،ص،١٣-١٤)

المبحث الثاني

الألوان

تمهيد:

الألوان وسيلة كبري من وسائل السعادة والغبطة النفسية ووسيلة هامة من وسائل الحس والأدراك، و يعرف اللون في اللغة العربية بانه صبغة معينة كالاسود، او الأبيض، او الحمرة ، مثلاً واللون هو الإحساس الذي يحدث للإنسان عن طريق مقدرة خلية المخروط بالشبكية في العين علي ترشيح ثلاث تحليلات للمنظر. إدراك اللون يتأثر بمفهوم تاريخي طويل المدي بطبيعة وثقافة المشاهد، وايضاً مفهوم قصير المدي وهو الألوان المجاورة . ويستخدم المصطلح (لون) ايضاً كخاصية للكائنات اومصادر الضوء التي يمكن تميزها بالإختلافات التي يميزها المشاهد بعينه (ابو عودة، ٢٠٠٠، ص ٤٦).

وللألوان خواص وصفات وهي:

كنة اللون HUE ما هو اللون / أسم اللون / صفة اللون .

قيمة اللون VALUE

كنة اللون ويقصد به اصل اللون وهي تلك الصفة التي تميزه ونفرق بها بين لون وآخر والذي نسميه بأسمائه أي تترجم بالصفات فنقول هذا لون (بنفسجي ، أزرق ، أخضر، أصفر، برتقالي ، أحمر، أرجواني) ويمكننا أن نغري كنة اللون (أصل اللون) بمزجه بلون آخر فعلي سبيل المثال عند مزج مادة حمراء باخري صفراء فأنها تنتج مادة برتقالية ويسمي هذا تغير في كنة اللون

قيمة اللون value: هي الدرجة التي يتصف بها اللون أي التي نقصد بها أن هذا اللون فاتح او غامق أو بمعني آخر يمكننا من خلال قيمة اللون أن نفرق بين اللون الحمر الغامق واللون الحمر الفاتح إذا ما أضفنا الماء إلي اللون فاننا بذلك نغير من قيمته وليس من كنة

(أصله) فإذا تخيلنا الفرق إلي ندركه بين لون جزئي سطح ملون أحمر يقع نصفه في الظل ويقع نصفه الآخر في النور ، فابالرغم من أصل اللون إلا أنه من المؤكد أن نري أختلافاً كبيراً في درجة نصوعه بين الجزء الواقع في الظل والآخر الواقع في النور.(بدرالدين ، ٢٠٠٧م ، ص ١٢٤) .

نظرية الألوان:

اللون من الناحية الفيزيائية:

أن الأشعة اللونية ينتج عنها موجات تحمل طاقة كهرومغنطيسية فنور الشمس أو المصباح الكهربائي يتألف من أشعة تختلف في أطول موجاتها وذبذباتها وتقاس أطوال هذه الموجات بوحدات دقيقة جداً هي (ميكرون)، وتساوي (١/١٠٠٠)،مم أوميكرون أونانومتر يساوي (١/١٠٠٠٠٠٠)،مم.

ولا تري العين البشرية سوي الأشعة تنحصر أطوال موجاتها بين /٤٠٠-٨٠٠/ مليميكرون تقريباً ويمكن تحديد لون أي شعاع محلل بواسطة الموشور الثلاثي بذكر طول موجته وعدد ذبذباته في الثانية وقد قام العالم نيوتن بهذا التحليل بتجربة مرور أشعة الشمس عبر الموشور الثلاثي، فتحللت هذه الأشعة إلي حزمة أشعة مؤلفة من عدد من الألوان.(محمد ٢٠٠٥،ص ٥٥)،

ومن الناحية الفيزيائية يعتبر كل سطح أوشكل أو جسم عديم اللون فإذا ما سلطنا عليه شعاعاً أبيض كشعاع الشمس مثلاً نري أن هذا السطح يمتص حسب تركيبه الذري موجات شعاعية معينة ويعكس موجات شعاعية أخري وهذه الموجات الشعاعية المعكوسة هي التي تراها العين ولونها يبدو وكأنه ينبع من ذات الشكل ويمثل لونه وسطحه. فالسطح الذي يعكس كل أشعة النور الأبيض ولا يعكس أي شعاع منها لابد وأن يكون لونه أبيض

والسطح الذي يمتص كل أشعة النور الأبيض ولا يعكس أي شعاع منها لابد وأن يكون له أسود.

ومن هنا نجد أن لون سطح ما يتعلق بتكوينه الخارجي وبالتالي قدرته علي عكس نوع معين من الأشعة أو أمتصاص حسب

تركيبه الكيميائي أو الذري ونظام الإلكترونات ولا يمكن رؤية اللون الحقيقي لسطح ما إلا تحت أشعة بيضاء فقط فنحن لا نري لون الثلج إلا تحت أشعة بيضاء فتحت أشعة صفراء يبدو أصفر وتحت أشعة صفراء وتحت أشعة حمراء يبدو أحمر وهكذا.

[Smith:1971:33]

تصنيف الألوان

يعتقد الخبراء المختصين انه ربما يمكننا أن نميز عدداً من الألوان يُقدر بنحو ١٠ ملايين. ويختلف يختلف كل لون من هذه الألوان عن بقية الألوان في واحد من درجات النقبة أو الإضاءة أو كثافة اللون أو إثنين منها أو جميها. وتسمياتنا للألوان غير مضبوطة، حيث إنها لاتسمح لنا أن نصف بدقة كل الألوان التي نراها. ونتيجة لذلك، يجد الناس غالباً صعوبة عندما يحاولون وصف أو تناسب لون محدد. فتناسب الألوان مهم جداً وبالأخص في صناعات مثل صناعتي الطلاء والنسيج. ومن مهام صانعي الطلاء أو النسيج تقليل الفروق في لون مخصوص لطلاء أو قماش من دفعة طلاء أو ثوب قماش إلي دفعة أخري أو ثوب أخر.

ورغم ان الألوان المرئية في الطيف الشمسي هي ستة ألوان مميزة الإ أن للعين البشرية قدرة علي تمييز سبعة ملايين لون وهذا ناتج عن خاصية الإبصار التي حبانا الله فيها. إن الألوان الموجودة في الطبيعة كثيرة جداً وهي سر جمالها لذا صنف العلماء الألوان إلي صنفين هاميين هما:-

١ - **الألوان الصبغية (pigment colors) :-**

وهي ألوان تدخل في تركيبها المواد الكيميائية والأصباغ المختلفة ولكل خامة مميزات تختلف عن الأخري. ولهذه الألوان قوانينها الخاصة وطريقة للتعامل معها وهي مجال دراستنا الذي يدعونا إلي تسليط الضوء عليها بشكل كبير.

يستفاد من الألوان الصبغية في الأعمال الفنية في مجالات متعددة منها:

أ- الإظهار: تساعد الألوان علي أظهار الأشكال بشكل يظهر واقعيتها.

ب- إيضاح أوجه الشبه والإختلاف بين المواد المختلفة، جلب النظر وإضفاء واقعية وقيمة جمالية علي الأشكال الفنية.(محمد، ٢٠٠٥م، ص ٥٦).

٢ - **الألوان الضوئية light colors:-**

وهي ألوان ناتجة عن تحلل شعاع ضوئي علي منشور زجاجي لها قوانينها التي تختلف كل الإختلاف عن الألوان الصبغية والذي لايتسع له المجال في بحثنا هذا.

وقد طوّر خبراء الألوان طرقاً وأسساً مختلفة لتصنيف الألوان حتي يتسني لهم التغلب علي مشكلات وصف الألوان وتناسبها. وهنالك اثنان من نظم التصنيف المستخدمة علي نطاق وأسع هما:

١ - نظام ميونسل لتصنيف اللوان.

٢ - نظام الوكالة الدولية لمواصفات الألوان.

الدائرة اللونية:-

الدائرة اللونية هي وسيلة عملية لدراسة الألوان والمقصود بها ترتيب الألوان في صورة تعلق بالذهن بوضع الألوان في الأماكن الواجب أن تشغلها، بحيث تتفق مع تسلسل ألوان الطيف وعلاقتها في ما بينها من حيث التكامل والتباين. وإن تعددت أنواع الدوائر

حسب إختلاف أقسامها فأن أبسطها دائرة الألوان ذات الأثني عشر لوناً، ويتم إعدادها برسم دائرة

بنصف قطر مناسب علي ورقة بيضاء من النوع الخاص بالألوان المائية، ثم نقسم الدائرة إلي أثني عشر قسماً متساوياً.(أحمدعبدالعزيز،٢٠٠١م، ص ٥١).

أما الألوان الأولية فتؤخذ من أنابيب التلوين التالية Cadmium yellow paper، بالنسبة للأصفر وAligarin Crimson Red للأحمر و Cobalt Blue بالنسبة للأزرق.

وأما بالنسبة للألوان الثانوية فنحصل علي الأخضر بمزج كمية من الأخضر الهوكر مع القليل من أصفر الكادميوم الشاحب، ونحصل بمزيج متساوي من كلا اللونيين الأحمر والأزرق الذين أستخدما كلونين أولين علي الدائرة. ونحصل علي البرتقالي بمزج كمية من أحمر الزنجفور Vermillion Red مع قليل من أصفر الكادميوم Cadmium yellow .

وأما بالنسبة للألوان الثلاثية الستة فيمكن الحصول علي كل منها بمزج اللون الأولي واللون الثانوي الذين يحصرانه علي الدائرة اللونية، وبهذا تكتمل أقسام الدائرة ويجب ملاحظة أن هذه الألوان لا تمزج ببعضها بكميات متساوية بسبب إختلاف الشدة بين مختلف مواد التلوين المستعملة. (أحمدعبدالعزيز،٢٠٠١م، ص ٥٨).

الألوان الحارة والألوان الباردة :-

هي الألوان المحصورة في دائرة الألوان بين البنفسجي المحمر والأخضر المصفر، وتعتبر هذه الألوان حارة نسبة إلي مصادر الحرارة والدفء في الطبيعة كالشمس والنار(محمد، ٢٠٠٠م ص٦٠).

إذا لاحظنا الدائرة اللونية سنجدها تنقسم إلي قسمين بارد وساخن ويتوسطهما اللونين الأخضرالمصفر والبنفسجي المحمر. فهاذان اللونان الثانويان هما عنصران مشتركان بين القسمين نظراً لاشتقاق كل لون منهما من لونين ساخن وبارد. فعند كونهما متعادلان من

حيث التركيب فهما باردين، والحالة الوحيدة التي تجعلهما دافئين هو إطغا اللون الدافء عليهما وهذا حكماً علي أنهما يتركبان من مزيج لوني مختلف تماماً بارد وساخن.

أ- الألوان الحارة:-

من المعروف أن هذا الإصطلاح يطلق علي الألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية وسميت بهذا الأسم لأنها ألوان النار والدم وكلاهما من مصادر الحرارة إذ نشاهدها في لهب النار واشعة الشمس وهي تظهر علي السطوح التي تعكس من الضاءة أكثر مما تمتص.
وقد أثبتت التجارب العلمية ان تأثير هذه الألوان نفسي وليس فسيولوجي لا علاقة لجسد الإنسان بهذا التأثير.

ويطلق عليها الألوان الحارة او الدافئة او الساخنة، لأنها تميل إلي الضوء وألوان النار مصدر الحرارة. وترتيب الألوان الحارة في الدائرة اللونية كما يلي:
البنفسجي المحمر، الأحمر، البرتقالي المحمر، البرتقالي، البرتقالي المصفر، الأصفر، الأخضر المصفر.(محمد،٢٠٠٠م، ص ٦١).

ب - الألوان الباردة:-

هي مجموعة الألوان الزرقاء مثل البنفسجي فقد سميت بهذا الأسم لأنها ألوان السماء والماء (البحر) وهذه مصادر برودة الأمر الذي يولد شعوراً بالبرودة وهذه الألوان تمتص الأشعة الساقطة عليها أكثر ما تعكسها.

الألوان المتكاملة:

عرفنا أن الألوان الأساسية هي (الأحمر، الأزرق، الأصفر) وعند مزج أي لونين من هذه الألوان ينتج لون مشتق يسمي اللون الثانوي، ونتيجة لعملية المزج يحدث بما يسمي التكامل اللوني حسب ترتيب دائرة الألوان فكل لونين متقابلين علي دائرة الألوان يسميان لونين متكاملين. وبمعني آخر أن التكامل اللوني ينتج من إستخدام لون مشتق من لونين أساسيين

مع اللون المقابل له علي دائرة الألوان وأن مزيج الأزرق والأحمر ينتج اللون المشتق البنفسجي وهو يقابل اللون الأصفر فنقول أن الأصفر والبنفسجي لونين متتامين أو متكاملين كما أن مزيج الأصفر والأحمر هو اللون البرتقالي وهو يقابل اللون الأزرق فنقول أن اللون البرتقالي والأزرق لونين متقابلين وكذلك أن مزيج الأزرق والأصفر هو الأخضر والأخير يقابل الأحمر فنقول أن الأحمر والأخضر متكاملين .

وليس التباين مقصوراً علي الأختلاف في كنه اللون أو أصله، بل قد يكون التباين في درجة اللون، فالألوان يتجاوزها إذا ما إختلفت في الدرجة فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما هو عليه في الحقيقة والغامق يظهر أغمق مما هو عليه، وقد يكون التباين بين أصل اللونين معا

ويتصل بالتباين أيضاً ظاهرة تتعلق بقيمة اللون، فعلي سبيل المثال إذا وضعت مساحتين متساويتين من الرمادي علي أرضية فاتحة ولتكن هذه المساحة بيضاء ووضعت مرة أخري علي مساحة غامقة ولتكن سوداء. فإن المساحة الأولي تبدوا للناظر لها أفتح من الثانية وهذا يعني أن الأبيض إذا تجاوز الأسود لوناً آخر فإنه يذيد من قيمته. (أسماعيل ،٢٠٠٥م، ص ١٠٨).

ومن خصائص الألوان المتكاملة إنها إذا أمتزجت مع بعضها البعض تولد دوماً درجات بنية ورمادية .(مايكل ،٢٠٠٦م، ص ١٩).

يطلق علي مجموعة الأسود والأبيض والرماديات الألوان المحايدة وبواسطتها يستطيع الفنان أن يوازن بين المجموعات اللونية المختلفة، مع التأكيد أن الألوان المحايدة يمكن إستخدامها دون مشكلة مع أي مجموعة لونية .

أنواع الألوان:-

هنالك أنواع عديدة من الألوان الصبغية المستعملة في عمليات الرسم والتصوير وأهم هذه الأنواع مايلي:

١- الألوان المائية :

وهي أنواع مختلفة وسيطها الماء وهي تستعمل في كثير من أنواع التصوير وتأتي علي عدة أشكال وانواع مثل :

٢- ألوان التمبرا:

وهي ألوان مائية سميكة غير شفافة تخف بالماء يتم الرسم بها فوق خامات مختلفة مثل الورق والقماش وفوق الأسطح المصنوعة من الجبص والصلصال. ومن ميزاتها خاصة تلك التي إستخدم فيها زلال البيض كوسيط،

٣- ألوان الجواش :

تعرف بالألوان المجسمة وهي من الألوان المائية المعتمة.

٤- الوان البودرة:

وهي ألوان تأتي علي شكل أتربة تخفف بالماء.

٥- الألوان الجيرية:

وهي ألوان تأتي شكل أ قراص ضمن علب الألوان خاصة وهي ألوان شفافة.

٦- الألوان الزيتية:

تتوافر الألوان الزيتية في علب متكاملة او يمكن شراء أجزاء منها حسب الحاجة . وتصنع الألوان الزيتية من أصباغ يتم سحقها ثم إضافتها إلي وسيط زيتي خاص يعرف بمادة المزج.(مايكل ،٢٠٠٦م، ص ٨).

٧- ألوان الأكريلك:

هي ألوان تخلط بمواد راتنجية تخليقية بولي أكريلات ومشتقاتها وهي تستخدم في طلاء الحوائط وتعرف بالبويات البلاستيكية. وهي تتميز بسرعة الجفاف وتظل ثابتة للتغيرات المناخية وتقاوم

الأصفراروالأكسدة والتحلل وتقاوم الغسيل بالماء كما أنها جيدة الألتصاق.(جوهانز،٢٠٠٢م، ص ٩٥)

المعني اللوني :

اللون وسيلة تعّبر عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والنواحي الجمالية المحضة ، عن طريق التوافق ، وتحقيق التناغم ، وفق قانون نفسي جمالي من الصعب تحديده والتيقن من حتمية آلياته علي الدوام .ومع ذلك فكل لون يكتسب مدلولات نفسية محددة الي حد ما عبر التاريخ الطويل للأنسان . وللألوان تأثير مزاجي إنفعالي فاعل في حياة الناس ، فمنها ماترتاح لرؤيته إذ يبعث فينا السرور والرضي ومنها مايثير فينا الحزن والخمول والقلق . ويعود ذلك إلي فسيولوجية الجهاز العصبي من جهة ، ومزاج الفرد وخبرته من جهة أخري . وهنالك بعض الأمثلة الدارجة بين الناس في رمزية الألوان . فالأبيض يرمز إلي النقاء والنور والغبطة والفرح والسلام ، وكلمة أبيض في اليونانية تعني السعادة والمرح ، وهو شعار رجال الدين ولا زلنا حتي يومنا هذا نشاهد الشيوخ والمتصوفة يرتدون الألبسة البيضاء ، اما الأسود يرمز للظلام والحزن والفراق ، وأستعمله الرومانيين والصينيون في كثير من الزخارف والرسوم ، ويمثل الأصفر الضوء ولو أنه أقل نصاعة وبريقاً ويرمز إلي الشمس والذهب وإستخدم في زخرفة الكثير من المساجد والكنائس إلا أنه قد يكون رمزاً للغش والخداع في بعض الأحيان .

(جوهانز،٢٠٠٢م ص،٩٥-٩٦).

اللون في الفن :

المواد الصبغية (pigments) هي التي يستعملها الفنانون التشكيليون أو المصممون وعمال المطابع لإنتاج التلوين وتعد الألوان هي المثبت الذي يحافظ علي ديناميكية الشعور الإنساني السامي بما يمثله من لغة تعبيرية .و يشغل اللون مكانة مهمة في اوجه النشاط في الحياة العامة والخاصة جميعها ، كما يعد أحد أهم العناصر الرئيسية التي تمكن الإنسان من التعامل مع عناصر الكون حيث تميز بها بين المساحات والكتل ، وتميز بين المتشابهات والموجودات في الطبيعة ، ومن خلاله يعبر عن المواقف والمشاعرالأنسانية ، وفي الفنون ثنائية الأبعاد فأن اللون يمثل طاقة تعبيرية وجمالية كبيرة خاصة في تصميم الإعلانات التجارية المطبوعة، إذ

يعد دوره أساسياً في تحقيق وبناء الفكرة التصميمية من خلال علاقاته اللونية والإفادة من السمة اللونية بتقنية تنظيمها في أماكنها المناسبة لترتبط سايكلوجياً بمعانيها وموضوعها فضلاً عن معالجتها التقنية وفقا للفضأ المقرر للعمل التصميمي محققة تأثيراً قوياً علي المتلقي مبعثه كل من المضمون والشكل تكويناً ولوناً . (السعيدي، ٢٠٠٠مص، ١٥-١٦).

يعد اللون من العناصر البنائية المهمة في الفنون التشكيلية وقد تختلف إستخداماته بين فن النحت والفنون التشكيلية الأخري ولكنها تتفق علي أهميته في ابراز الشكل ففي الرسم مثلاً يعد اللون وسيلة لتنمية كل العناصر الأخري فالشكل لايمكن أن يوجد بلا لون فلا شكل يمكنه تمثيله من دون ان يتسم بلوناً ما ، ولا يمكن رؤية شكل إلا إذا كان موجوداً علي لوناً ما ومن خلال الألتقاء بين الألوان يبرز الشكل ، وللرسم أيضاً أثره بوصفه عاملاً وسيطاً من الإيحا بالفضاء والحركة وكذلك أثره في نفس المتلقي فالأنتقال من الألوان الحارة إلي الباردة يعطي حركة نحو الداخل، في حين يعطي التحكم في قوة الألوان ،أيهاماً بالمسافة في الفضاء ويستطيع اللون وحده ان ينقل أحساساً بالحركة كما في الدرجات اللونية المنسجمة ،

كذلك للون مأرب وتأثير رمزي يرتبط باليساق الذي تولد فيه ، فالأزرق مثلاً في أغلب الأحيان قد يعني إتساع العالم او رمزاً للسماء في حين يرتبط اللون الأحمر من جهة أخري بالعنف والمعاناة .

لا شك في ان الألوان هي جميلة في زاتها وهي محملة بطاقة تعبيرية مؤثرة في النفس البشرية تنظم من قبل الفنان في شكل ما للتعبير عن موضوع معين ، كذلك يعد اللون وسيلة هامة من وسائل التعبير والحس والأدراك وهو مساعد في تقدير المسافات وشكل الأشياء واحجامها ولقد

عرف الإنسان بجمال اللون فلا يكون معني للحياة بدون اللون فهو يدخل في كل تفاصيل الحياة . (السعيدي ، ٢٠٠٠م ، ص ١٥) .

اللون يؤثر كثيراً في عواطفنا كما تؤثر الموسيقي فينا فيمكن ان يرفع اللون أو يحقق أو يهدي أو يثير شعورنا الروحي .(أسيل ، ١٩٩٩م، ص ٧٨) .

الجمال والاستاطيقا:

اعتدنا أن ندرس المسائل النظرية الخاصة بالفن وابداعه وتذوقه تحت عنوان (الجمال) اوالجماليات. فقد ورثنا عن اليونانيين الأعتقاد بأن المحورالذي تتركز عليه الدراسات الفنية هو الجمال . ففي محاورة (هيبياس الاكبر) لا فلاطون التي حاول فيها تحديد معني الجمال . فقد سأل (سقراط) هيبياس عن معني (الجميل) و (الجمال) .ورأي هيبياس أن الشيئين شيء واحد والأهم من ذلك هو التفرقة بين الجمال الخارجي المحسوس بالنظر او السمع ، والجمال الروحي الباطني ، فكل مانراه ونستمتع به أو نسمعه ونطرب له لايصح أن يوصف بالجمال إلا إذا انعكس في نهاية المطاف علي السلوك الأنساني . وهذا يعني أن أفلاطون كان يتكلم عن الخير بدلاً من أن يتكلم عن الجميل والجمال.

أشار أحمد أن الجمال والفن خاضعين في دراستيهما خضوعاً كاملاً للإخلاق ثم بعد ذلك للدين ، ومن هنا جاءت صعوبة قيام علم خاص بالفن والجمال . وقد حار الفلاسفة والمفكرون طويلاً في تحديد المقصود بالجمال فجعلوا لهذه الكلمة مجالاً واسعاً يضم كل الجوانب لحكم الذوق ، ثم اتضح أن هناك درجات لهذا الجمال، فهنالك اختلاف بين وصف جبل شامخ بالجمال ووصف شيء آخر بنفس الصفة . وهذا يدعو الي اختراع كلمة لكل حالة من الحالات التي تنطوي تحت الكلمة الواحدة (الجمال) والجميل . وظهرت عدة كلمات في اللغة الانجليزية مثلا مثل Pretty التي نستطيع أن نترجمها الي مليح أو (صبيح) او (لطيف) واتفق علي اطلاق هذه الكلمة علي المستوي الادني أو الاخف من الأشياء التي تطلق عليها كلمة

(جميل) وأكتشفت كلمة أخري للدلالة علي الأشياء الجميلة المهيبة التي لايصح وصفها باللطف والحلاوة.)،(أحمد،١٩٩٣، ص ،١٧، ١٥،١٦)

هذه الكلمة هي Sublime التي نترجمها الي جليل . ونستطيع أن نختار من الكلمات العربية (مهول) و(جبار) و(عظيم) و(رائع) فكلها تعبر عن احساسنا في حضرة كل ما اتسم بعظمته وجبروته وابتكرت كلمة أخري هي ,Graceful وقد تعني بالعربية اللطف والظرف والأناقة ، وقال مفكر فرنسي من القرن السابع عشر في التفرقة بينها وبين جمال وجميل بان الجمال يعني التناسق والأتساق بين الأشياء المادية وأعضاء الجسم الخارجية ، أما اللطف والرشاقة فلها مدلول آخر هو الأنسجام الداخلي أو الروحاني الذي ينعكس في سلوك الفرد. (أحمد،١٩٩٣م، ص،١٧) .

ووسط هذا الأطراب الكبير في أختيار الألفاظ والحيرة بين الكلمات اليونانية والكلمات المستحدثة ظهر كتاب هام بعنوان Aesthetica لمؤلف ألماني يدعي الكسندر باومجارتن الذي رأي ضرورة انشاء علم لبحث الجمال ، وكل مايجري في تذوقه وفي الأبداع الفني

وتذوق الفن . والكلمة مأخوذة من الكلمة اليونانية aesthesis وتعني الأدراك الحسي ، وعلي هذا يكون هذا العلم مختصاً بدراسة (المدركات الحسية) وليس الجمال وحده، ولكن المفكرين وقعوا في خطأ مألوف في تاريخ الفكر وهو عدم الأرتباط بين المصطلح ودلالته ، ومن ثم جعلوا كلمة أستاطيقا مرادفة لكلمة جميل . ويحرص المفكرون الان علي عدم اعتبار الكلمتين مترادفتين . فقد اتضح أن الفن الذي تدرسه (الأستاطيقا) لايعني (بالجميل) كما أعتقد فيما مضي . وكأن من وضع مثل هذا التعريف قد أكتفي بمشاهدة معروضات المتاحف او المسارح الاستعراضية ، ونسي أننا ننسب قيمة فنية لاشياء كثيرة تتصف بشدة القبح . فهل شاهدتم الولدين الذين يأكلان شقة البطيخ علي قارعة الطريق . انها لوحة من رسم المصور الأسباني الشهير موريللو. وهل تنكرون أنها لوحة فنية رائعة ، وفي الأفلام السينمائية التي تشاهدونها

لعلكم لاحظتم انهم لا يكترثون بجمال الممثل أو الممثلة كما كان يحدث في السينما في اول عهدها ، ولكنهم يهتمون أكثر من ذلك بالتناسب بين الممثل ودوره وكذلك عندما يصممون منظراً (ديكورا) لا أظنهم يضعون قصرا جميلا او شارعا أنيقا عندما يحتم الموقف وقوع الحادث في كوخ أو زقاق .ولعل القول بأن مايشد أنتباهنا ويرغمنا علي التحديق أو علي الأنصات هو الأجدر بنسبة الفن أليه ، ومع هذا فارجو ألانتصور أن كل تركيز للحواس والانتباه ينتمي إلي الفن . فعندما أنظر إلي الفضاء دون غاية معينة أو أحلم حلم يقظة أو انقل انتباهي من شيء لآخر فانني لا أمارس تجربة استمتاع فني .وقد وصفت تجربة الأستمتاع الفني أحياناً في بعض مذاهب فلسفة الفن بانها التجربة البعيدة عن الناحية العملية او التي لاتنشد مثل هذه الغاية العملية وصاحب هذا الرأي هو الفيلسوف الألماني إمانويل كانط الذي الذي وصف تجربة الأستمتاع الفني بأنها تتميز بالتنزه عن الغاية العملية ، أي التي نتأمل الأشياء فيها لذاتها دون أن نسعي لمنفعة أو نشد أجرا، أو أننا نحتاج إلي تعليق

كل نشاطنا وقدراتنا العملية إذا أردنا الأستمتاع كاملاً بتجربتنا الفنية . وقد ترتب علي هذا الرأي الخطير أن ظن بعض أصحاب النظريات والفنون أن من واجبهم عند ابداع أي عمل فني عدم الأعتماد علي أي فعل عملي ، أو الأستغناء حتي عن التكنلوجيا حتي يكون فعلهم فنيا صافيا. ولعل الأصح هو الأعتماد بأن الفنان أو متذوق الفن لا يستطيع أن يستغني تماما عن كل شيء عملي، والأصح هو أن يسخر جميع أسلحته العملية في خدمة غايته الفنية أو الأستمتاعية ، وسنعرف إلي أي حد قدمت التكنلوجيا خدمات جليلة للفن ، فالناحية العملية ليست متعارضة مع الفن ، ولكنها قادرة علي خدمة التجربة الفنية واثرائها.

(simmons. 1976. P;84)

المبحث الثالث

الفن المعاصر:

لغةً : هو التطبيق العملي للنظريات العلمية باستخدام الوسائل التي تحققها، ويتم اكتساب الفن بالدراسة والمران عليه، وهو مجموعة من القواعد الخاصة بحرفة او صناعة وهو مجموعة الوسائل التي يستخدمها الفرد لأثارة المشاعر والعواطف بمافيها عاطفة الجمال كالتصويروالموسيقي وخلق أشياء ممتعة والإتيان بكل ماهو جديد.

إصطلاحاً: له معاني مختلفة منها

معني عام وينظر للفن علي أنه التطبيق العملي للنظريات العلمية وهو مايسمي بالعلوم التطبقية.

معني خاص ينظر للفن علي انه مهارة شخصية يمتلكها شخص محترف أوصاحب صنعة وهو مايعرف بالفنون التطبقية. (المعجم الوسيط، ٢٠١٨م ،ص،٨٩).

كثيراً مايتردد أن الفن المعاصر معقّد ومتنوّع علي نحو يتعزر فهمه ، وذلك لتعدد الأفكار والأنماط والأساليب والموضوعات الجديدة في الفن ، بتجدد وتطور الإنسان وأدواته . ولعل قابلية مصطلح الفن ومنظومة الجمال قديماً وحديثاً للتعريف والتأويل قد جعل منهما مركز إهتمام ، فأضحت مفاهيمها تهتم بموضوعات الشهرة والسوق والمتعة وسياسات الهويّة والثقافة الجماهرية وغيرها معتمدة علي ربط اللهو اللغوي والمفاهيمي مع الأشياء المبهرة من الناحية المرئية إلتي لم تخرج من قواعد الفن الآن . التي أكد عليها(جوليان). مستطرداً النظر إلي الفن في التسعينيات علي أنه توليف بين فن الثمانينات المتسمة بالعظمة والإدهاش وبعضاً من إهتمامات الفن المفاهيمي . وما يميز إنتاج الفن المعاصر من غيره هو تحريك الرموز والأشياء الجاهزة من مكان إلي مكان وتجميعها في تشكيلات جديدة وبطرق مركبة وبسيطة . (جوليان ،٢٠١٤م، ص ١٠٨.)

المدارس الفنية في أوروبا:

الإتجاه الكلاسيكي الجديد (New Classicism):

قبيل قيام الثورة الفرنسية عام (١٧٨٩) قام العالم الأثري (وينكلمان) بكشف النقاب عن آثار الحضارة الرومانية القديمة في المدينتين الإيطاليتين هيروكولاتيم (١٧٣٧)، وبومبي (١٧٤٨)، وعلي أثر هذا الإكتشاف قام العالم وينكلمان بدعوة الفنانين في تلك الفترة إلي إحياء التراث اليوناني القديم في أعمالهم الفنية، وإعادة بعث الحياة فيه من جديد، وقد قام بعض الفنانين بتلبية هذا النداء فكان منهم رافائيل منجز، وأنطونيو كانوفا، وجاك لويس دافيد .(محمد عزيز ، ١٩٨٤، ص، ٧٦).

وساد فن الركوكو طراز لويس الخامس عشر أوروبا وكان عبارة عن فن متعة ورقة، نشأ لإدخال البهجة والسرور في نفوس المجتمع الفرنسي بعد الحرب الطويلة وفي بداية القرن التاسع عشر ظهر تيار جديد مغاير للركوكو ويمكن تقسيمه إلي أسلوبين:

الأول: مستمد من التراث الإغريقي والروماني (الكلاسيكية العائدة) أو الكلاسيكية الجديدة.

الثاني: ينادي لفسح المجال للخيال الرومانسي. (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٤٣).

أما الأسباب التي جعلت الإتجاه الجديد يطفوا علي السطح:

وفاة الملك لويس الخامس عشر وتولي بعده لويس السادس عشر وحلت زوجته ماري انطوانيت مكان مدام بوميادور في تولي شؤون الفن.

قيام الثورة الفرنسية وإعدام لويس السادس عشر ورعاية نابليون للكلاسيكية تقرباً للشعب الذي كان يؤيدها، أثر في تحول التيارات الإجتماعية والفكرية وإنهيار الأرستقراطية العسكرية وإنحلال البرجوازية.

الإكتشافات الأثرية لبعض الآثار الإغريقية والرومانية التي أذهلت كل من شاهدها.

الإكتشافات العلمية في مجال الكهرباء والعلوم والإتصالات. (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٤٣).

قواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة:

نبل الموضوع الذي يتناول عادةً موقفاً أسطورياً أو يصور الآلهة الإغريقية أو الأبطال القدامي، أو الملوك أو المواقف الدينية.

انتفاء الجانب العاطفي، فالكلاسيكية الإغريقية القديمة، يجب ألا تظهر العواطف والإنفعالات العنيفة.

مثالية الهدف، بحيث تعبر الأعمال الفنية عن الجلال أو الجمال أو العظمة، وفي سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة وتحسينها حتي تبدو مثالية.

الإهتمام بالتظليل الذي يعطي الأجسام إستدارتها وكتلتها وذلك من خلال مصدر ضوئي محدد يدخل إلي عناصر الصورة من أحد الجانبين.

الإهتمام بالخطوط كأساس لفن التصوير الزيتي.

الإلتزام بالمنظر المغلق وهو يبدو بوضوح في التصوير الكلاسيكي للمناظر الطبيعية (صبحي ، ١٩٩٤م، ص٣٢-٣٣).

الحركة الرومانسية (الرومانتيكية):

الرومانتيكية لفظ مشتق من كلمة (رومان) أو (رومانس) ومعناها حكاية أو قصة أو رواية (صبحي ، ١٩٩٤م، ص٥٢).

أما بالنسبة لمعناها الفني لا تقف عند حد معين لأنها تهدف إلي التأكد علي التعبير النفسي والعاطفي بأسلوب غير تقليدي (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٤٧)، وهي بمثابة رد فعل ضد سيطرة الأصول الإغريقية علي ميدان الفنون

، وقد انتشرت الرومانسية في الطبقة الوسطي من المجتمع لذلك لامست عواطف المشاهد أكثر من تلك الأعمال الكلاسيكية الجديدة التي كانت بعيدة عنه في الزمان وفي المستوي

الطبقي . وقد ظهرت الرومانتيكية في بلاد أوروبا في وقت متقارب أواخر القرن الثامن عشر

وأوائل القرن التاسع عشر، وهو نفس الوقت الذي ظهرت فيه الكلاسيكية الجديدة أو بعده بقليل، فالكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية كلتاهما نتاج الثورة الفرنسية، الأولي كانت فنها الرسمي والثانية تولدت عنها ومهدت الثورة لها الطريق، الأولي حركة عقلانية والثانية وجدانية (صبحي ، ١٩٩٤م، ص٥٢).

مميزات الحركة الرومانسية:-

تقوم علي تغلب الخيال علي الواقع.

الإعتماد علي العاطفة الشخصية.

المبالغة في الحركات وإبراز العنف أو القسوة للوصل إلي الإثارة الكاملة.

الإبتعاد عن الموضوعات الكلاسيكية.

الإهتمام باللون والخطوط المنحنية في الرسم. (آمال حليم ، ٢٠٠٧م، ص١٤٧).

الحركة الواقعية (الإتجاه الواقعي):

في النصف الأول في القرن التاسع عشر ظهرت الواقعية كردة فعل للحركة الرومانسية والحركة الكلاسيكية، وقد إبتعدت هذه الحركة عن الإبتكار والخيال في موضوعاتها كما إبتعدت عن التعبيرات الرومانسية، وكذلك نشأت كردّة فعل للتغيرات السياسية التي حدثت في فرنسا بعد قيام الجمهورية الفرنسية الثانية حين إنتشرت الروح الديمقراطية وهي حركة تعبر في أعمالها الفنية عن الطبقة الكادحة ومشاكل المجتمع، وكذلك تعبر عن حياة الفقراء والمظلومين كما تسخر بالأغنياء. (آمال حليم ، ٢٠٠٧م، ص١٥١).

ونجد أن المدرسة الواقعية هي حلقة من حلقات التطور التاريخي للفن التشكيلي ومفاهيم القيم الجمالية والإلتزام المدرسي بقضايا المجتمع ، ذلك الأمر الذي أوجد حركات رد فعل

معارضة له تماماً تجلت في مدارس ومذاهب الفن المعاصر.(محمدعزيز ،١٩٨٤، ص، ٩٥).

الحركة التأثرية – الإنطباعية:

يلاحظ أن كلمة (Impressionism) تترجم أحياناً إلي لغتنا العربية بكلمة الإنطباعية ويطلق علي أتباعها إسم (الإنطباعيون) كما يستخدم البعض كلمتي (التأثيرية) و (التأثيريين)، إن كلمة الإنطباعية كان يمكن أن تنطبق علي هذا المذهب الفني لو أن أصحابه كانوا يملأون عيونهم بالمنظر الذي يشاهدونه ويسجلون في ذاكرتهم وقائعه حتي (ينطبع) في أذهانهم، ثم يعودون إلي مراسمهم ليسجلوا (الإنطباع) المتبقي لديهم، ولكنهم سلكوا عكس هذا الإتجاه فإنهم يسجلون الأثر المباشر للمنظر علي شبكية عيونهم في لحظة خاطفة بذاتها، ولهذا فاصطلاح الإنطباعية لا يطابق حقيقة هذا الفن.

أما كلمة (التأثيرية) فهي تكون مناسبة لو أن الفنان يهدف إلي تحقيق (تأثير) ما علي المشاهدين أو علي المنظر الطبيعي الذي يرسمه، لكنه لما كان يسجل (تأثره) أي (تأثير المشهد عليه) فهو يهتم بتأثره هو، ولا يهتم (بتأثيره)، لذلك فكلمة (التأثرية) الشائعة الإستعمال أيضاً هي أدق الترجمات وأكثرها تعبيراً عن هذا الفن (صبحي ، ١٩٩٤م، ص٢١٠-٢١١).

مهدت الواقعية التي تزعمها كوربيه في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر إلي نشأة إتجاه جديد ظهر تدريجياً في طريقة رسم مناظر الطبيعة الخارجية عرف بإسم المذهب التأثري وهي تمثل سلسلة الثورات علي سيطرة (الكلاسيكية الجديدة) في فرنسا، وأول من إتجه إلي التأثرية هو كونستابل الإنجليزي ومعاصره (تيرنر) هما من فناني المرحلة الرومانتيكية وقد تتلمذ علي لوحاتهما التأثيريون الفرنسيون (هاله ، ٢٠١٤م، ص ١٩٦).

والحركة التأثرية هي التي حاولت إكتشاف الحقيقة الجوهرية للمظاهر الحسية وتجسيدها على وفق التطورات العلمية بفيزياء اللون وعلم البصريات مؤكدة بذلك مسألتين أصبحتا من المسائل الأساسية في أطروحات الفن الحديث، الأولى : تأكيدها استقلالية اللون وذلك بتحويل العمل الفني إلى تناغمات لونية، أما الثانية فتأكيدها علي استقلالية التصوير والعمل لأجل التصوير

ذاته وذلك بحذفها للمواضيع الأدبية والسرد القصصي من نتاجاتها الفنية، وعلى هذا النحو تطلب الأمر العودة إلى معطيات التجربة التي يستمد منها الإنسان خبرته والتي ترجع في النهاية إلى الإحساس، والانطباعية كما هو معروف عنها قد اتبعت آلية جديدة في التصوير قائمة على نمطٍ جديد في الرؤية صدقها الأساسي هُوَ تسجيل الانطباع الحسي كما تبصره العين مادياً وآنياً، بعيداً عن النظم المكتسبة والتي تم التعارف عليها حتى ذلك الحين (محمود، ، ١٩٨٦م، ص٩-١٥).

لم يتقبل المجتمع الفرنسي بكافة فئاته هذا الأسلوب الجديد. وقد رفض عرض أعمالهم في معارض الدولة الرسمية وقوبلت أعماله بالنقد من قبل الصحافة الفرنسية لفترة طويلة مما أطرهم

لإقامة معارض خاصة بهم (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٥٧)، والواقع أن التأثيريين كانوا يهدفون إلي البحث عن الحقيقة الغير مرئية بأسلوب علمي، وذلك عن طريق تحليل ضوء الشمس وألوان الطيف، كما درسوا تأثير أشعة الشمس علي المرئيات، وكان الإهتمام بالضوء واللون قد ظهر بعد نتائج الأبحاث التي أعلنها العلماء أمثال شيفريل عن نظريات الألوان، واستخد التأثيريون هذه النتائج العلمية في إبراز بعض أجزاء معينة من المرئيات، كما استخدموها أيضاً في تسجيل الظلال الملونة، واستبعدوا ألوان الظلال التقليدية البني-الأسود، وفضلوا وضع الألوان علي طبيعتها الصافية علي هيئة بقع متجاورة، وتنوعت

طريقة اللمسات طبقاً لأسلوب كل منهم. لم ييأس التأثيرون من هذا النقد اللاذع فأقاموا معرضهم الثالث عام ١٨٧٧، إلا أن مصوري الصالون ومؤيديهم اتهموا (سيزان) بالشيوعية مما دعاه الي هجر باريس، ووجهوا تهماً مماثلة الي رينوار ومونيه. (آمال ، ٢٠٠٧، ص١٥٨)

ويهمنا أن نسجل أهم ما حققته الحركة التأثيرية كتحضير للمدارس الفنية الحديثة التي تميز بها القرن العشرين:-

الإهتمام بالمدخل العلمي في البحث التشكيلي أكثر مما سبق، والإستفادة من نظريات الضوء التي كشفها العلامة (إيزاك نيوتن).

تفوق الفن التشكيلي علي موضوعاته التقليدية التي كانت تخدم الكنيسة ورسالتها، فاهتم بموضوعات مستمدة من الحياة وأنشطتها اليومية.

خرج الإنتاج الفني من الاستديوهات إلي الخلاء والمزارع، ومن الضوء الصناعي أو الضوء الخافت الذي يتسلل من النوافذ إلي ضوء الشمس (محمود ، ٢٠٠٥م، ص٦٣).

إهمال اللون الأسود والبني ومشتقات الرمادي وعبرت باللون المعتم والمضئ.

لم تهمل النسب الواقعية والأصول التشريحية بل فتحت الباب إلي إهمالها.

لم تقم وزناً للمنظور الهوائي بل تأثروا بالمنظور الصيني والياباني والمنظور اللوني. (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٥٨).

الحركة التأثيرية – الإنطباعية الجديدة:

نشأت في منتصف الثمانينات حركة متطورة في طريقة معالجة التصوير التأثري في آخر أيامه، وكانت هذه الحركة إمتداداً علمياً ومنطقياً للطريقة التي ابتدعها التأثيريون في تحويل الضوء والظل إلي لون، ثم إتجه المجددون إلي أسلوب جديد في تلوين المرئيات، وذلك عن طريق رسم بقع صغيرة جداً، متساوية من ألوان كثيرة مستمدة من ألوان الطيف،

وتعطي هذه الألوان المختلفة الموضوعه إلي جانب بعضها البعض اللون المطلون إذا نظر إليها من بعد وعرفت هذه الطريقة التحليلية بإسم التقسيمة. (آمال ، ٢٠٠٧م، ص٢٠٣).

كانت ثورة الفنانين الإنطباعيين علي الفن الكلاسيكي أن شجعت الحركات الفنية المعاصرة إلي الوصول إلي مراحل جديدة مبتكرة بالفن وهي:

بروز الفردية الكاملة وتحرر الفنان من شكل النموذج الطبيعي.

قام من الحد من الواقعية وتحريف الأشكال عن الأوضاع الطبيعية.

يقوم الفنان علي إستعمال الألوان المتكاملة مما يساعد وضوح الفكرة.

وشجعت هذه المجموعة الفنانين علي قيام المدارس الفنية الحديثة مثل التكعيبية الوحشية (عفيف ، ٢٠٠٤م، ص١٦١).

حركة مابعد التأثيرية:

ظهر في أعقاب الحركة التأثيرية مباشرة تيار فني قام به بعض مصوري المذهب التأثيري المتأخرين، الذين عارضوا كلا من التأثيرية الحديثة، في طريقة الرؤية التي تعتمد علي إعطاء اللون الأهمية الأولي، وتأثيره علي المرئيات، ومما ساعد علي ظهور هذه النزعة تجاهل مصوري المذهب التأثيري لأشكال العناصر المرئية في اللوحة المرسومة لذلك انتقد مصورو

هذه الحركة إهمال التأثيريين للخط الخارجي للعناصر الثابتة المرئية وعرفت هذه الحركة المتطورة التي تفرغت من التأثيرية الحديثة بإسم ما بعد التأثيرية وتزعم هذه الحركة بعض عمالقة فن التصوير (سيزان، جوجان، فان جوخ)، أضافت المحاولات التي قام بها أبطال هذه الحركة (سيزان وجوجان وجوخ) قيماً جديدة إلي حركة التصوير التأثيرية، فأدخل سيزان تأثير الصفة البنائية، كما أعاد جوجان إلي اللون والشكل أسلوباً زخرفياً مبسطاً وأضاف فان جوخ أسلوباً عاطفياً في مفهوم، استمده التأثيريين من سورا.

مميزات حركة ما بعد التأثيرية:

بروز الفردية الكاملة وتحرر الفنان من شكل النموذج الطبيعي.

قام من الحد من الواقعية وتحريف الأشكال عن الأوضاع الطبيعية.

يقوم الفنان علي إستعمال الألوان المتكاملة مما يساعد وضوح الفكرة.

شجعت هذه المجموعة الفنانين علي قيام المدارس الفنية الحديثة مثل التكعيبية والوحشية (عفيف ، ٢٠٠٤م، ص١٦١).

التعبيرية (القرن العشرين):

نشأت هذه الحركة في ألمانيا وإستمدت مقوماتها من البيئة الألمانية بجوها العاصف وأساطيرها المثيرة، ولذلك كانت التعبيرية تصويراً للإنفعالات الباطنية وتدفق العاطفة وهي بهذا تناقض التأثيرية التي لا تهتم إلا بالإنطباع السريع العاجل للمظهر الطبيعي وتعتبر هذه النزعة من أهم الحركات التحررية وإحدي الدعائم التي قام عليها الفن الحديث في القرن العشرين، ولقد بدأ ظهور تيار التعبيرية في عام ١٨٨٥ كرد فعل لكل من التاثيرية والإتجاه الموضوعي الذي إتخذه سيزان وسورات، وحافظت عليه التكعيبية بعد ذلك واستمرت المرحلة الأولي للتعبيرية حتي عام ١٩٠٠، كانت التعبيرية التي ظهرت في التصوير في نهاية مرحلة ما بعد التأثيرية لوناً من الفن يعبر فيه الفنان عن مشاعره الداخلية عن طريق تحريف الأشال، أو التأكيد علي

اللون وبذلك تصير اللوحة رمزية لتجارب شخصية بدنية أو ذهنية أو روحية (محمد ابوعودة،٢٠٠٠، ص ٨٠).

لقد انطلقت التعبيرية من نقطة أساسية مفادها، أن الفن ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، فضلاً عن ذلك، فقد تميزت أعمالهم بنزوع ذاتي في استثمار اللون والشكل على أساس من العنفوان الداخلي،

فضلاً عن أنها أطلقت العنان لتلك المشاعر الإنسانية اللاهية التي تقرر بنية الشكل أو النموذج المصور، وكان الاهتمام بالحالات والأوضاع النفسية هُوَ جُلُّ ما ركزَّ عليه التعبيريون، الذين أوغلوا في تصوير ووصف عالم مبني على الإدراك، وذلك باستخدام تقنيات ورموز جديدة وألوان متنافرة، وبأشكال يجري تحريفها عن عمد (عفيف ، ١٩٩٧، ص١٦٩).

مميزات التصوير التعبيري:

تحريف الأشكال.

التأكيد علي اللون.

الخيال الواسع.

تصوير الإنفعالات الداخلية.

إهمال البعد الثالث.

اللوحة تأخذ شكل تجارب شخصية بدنية أو روحية أو ذهنية. (محمد ابوعودة ، ٢٠٠٠م، ص٨٠).

أما الحركات الفنية في القرن العشرين (١٩٠٠-١٩٢٠) تتمثل في :-

٣ - الحركة الوحشية:

أسست جماعة من الفنانين الشبان الفرنسيين الذين شبوا في باريس مطلع التسعينات وستئموا من أساليب المدرسة التأثيرية، كجهة فنية جديدة اهتمت بالصور المتحررة الافريقية،

والفطرية، وفنون الأطفال عرفت باسم الوحشية ، وتسميتها تعود إلي الناقد الصحفي لويس فكسل عندما زار معرض الوحشيين الأول ورأي الألوان الصارخة وكان بينها تمثال دوناتللو فقال دوناتللو بين الوحوش وافتخر اصحابها بهذا الإسم ، فإن الرسم أصبح أكثر

شبهاً بالموسيقى وأقل تماثلاً بالنحت، وهو ما تحقق على يد مجموعة من الفنانين الشباب ماتيس، فلامنك، ديران، مارتيه وغيرهم، إذ لم يعد اللون رقيقاً في نتاجاتهم، بل على العكس كان عنيفاً أشبه بالهدير ، لقد كانت الوحشية مذهباً فنياً يمثل عودة إلى الفطرة بتلقائية التعبير، وبدائية الأسلوب، وحرارة الألوان المعبرة عن عنفوان الحماس ووحشية الانفعال، فقدمت فناً تقوم أسسه ومبادئه على الدوافع الغريزية التي تكشف عمّا يحتدم في أعماق الفنان من صراع قائم بين الفكرة المتحررة التي تهدف إلى البساطة والنقاء وتشويه الأشكال وتحطيم الخطوط – التي جرى الاشتغال عليها سابقاً – وبين ما ينوء تحت ثقله من ضغوط اجتماعية شتى، مقدمة بأنموذج تشكيلي جديد. إنَّ السمة البارزة للوحشية هي التعبير التلقائي المباشر، والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط ذو الخطوط المرسومة بسرعة دون تفكير معمق أو تعقيد، إنَّ اللون الذي كان عفوياً أخذ يدعم الشكل ويقوم مقام الخطوط في تحديد هذا الشكل أو ذاك، وهو لون اصطلاحي، مستقل عن الصورة الظاهرية التي أخذت صفة الإشارة، ووظيفة أكثر شمولية، لقد وضع اللون مباشرة دون تخطيط سبق للمساحة التي سيشغلها (محمود، ١٩٨١م، ص٨٧).

ونجد هناك نقاط إلتقاء فيما بين الاتجاه الوحشي والفن البدائي نوجزها بالآتي:

١ – البناء المسطح للعمل الفني.

٢ – تناسب وتألف المستويات دون استخدام الظل والضوء أو التدرجات اللونية.

٣– بساطة الأسلوب الأدائي.

٤– جدلية ثنائية الذاتي والموضوعي، إذ ارتبط العمل الفني بالأوضاع النفسية للفنان وبالعالم الموضوعي المصور.

٤ أطلق الطرفين لذاتهم حرية التعبير في الإبداع وطرق الأداء.

٦- أغفل الطرفين قواعد المنظور، كما عفوا بالأشكال، وأعادوا بناءها بكثير من المرونة والبساطة.

٧ - غيب كلا الطرفين سلطة العقل التامة أثناء الرسم، وركنوا إلى ذاتهم، وتمسكوا بحسهم الغنائي.

٨ - أصبحت الأشكال والألوان حاملة لقيم تعبيرية وليس لصفات فيزيائية.

٩ - ركزَّ الطرفين على استخدام الخط، مع ملاحظة الفارق، في أن الخط لدى الوحشيون كان يتحدد من خلال تجاور الألوان مع بعضها البعض

١٠- علي أننا نلاحظ أن الوحشيين كانوا متأثرين بمجموعة من المصورين الذين إستخدموا الألوان بجرأة أمثال سيزان، وجوجان، وفان جوخ، وسورا، ثم تمكنوا من تحرير اللون كعامل وصفي في اللوحة كما هو وأعطوه قيماً عاطفية غير خاضعة لأي قانون، إلا أن هذه الحركة كجماعة لم تتماسك أكثر من ثلاثة سنوات حيث بدأ ظهور حركة فنية جديدة اجتذبت الفنانين هي الحركة التكعيبية. (آلان،١٩٩٠م، ص١٤٣-١٤٤).

الحركة التكعيبية (١٩٠٨-١٩١٤):

هي حركة ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، كردة فعل للوحشية التعبيرية وابتدعها بيكاسو وبراك وارتكزت التكعيبية علي أعمال سيزان عندما بدأ تحويل الأشكال الطبيعية إلي أشكال هندسية مثل المكعب والمخروط والأسطوانة (محمودالبسيوني، ١٩٦٥، ص٢٣٤).

ولقد جاءت هذه الحركة لتأكيد الرغبة في بناء أسس جديدة ومتينه العمل الفني الشكلي بعيداً عن السهولة التي لجأ إليها فنانين المدارس الأخري، إتجهت هذه الحركة إلي التحرر من الشكل كما تحرر الوحشيين من الألوان الطبيعية فأصبح الشكل هو الأساس واللون في المرحلة الثانية ، وهي أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلاني، منذ القرن الخامس

عشر، إذ طغى تأثيرها على فنون العمارة والنحت إلى حد ما على الموسيقى، وكان أن تأثرت في بادئ الأمر بالفن البدائي والنحت اللاييبيري، إذ إنَّ (بيكاسو) كان قد رسم لوحته (آنسات أفينون) متأثراً بهذين الفنين، فضلاً عن تأثيرات (سيزان) في تخريط الأشكال وهندستها.

لقد انطلقت التكعيبية في تخريط مظاهر الأشياء في تخطيطات هندسية ومكعبات وشرعت بالرجوع إلى التخطيط المبسط والالتزام بقيمة الخط، فضلاً عن تخليها عن القواعد الأكاديمية في تجسيدها للواقع لتفضل السير بالاشتغال على الأشكال ودقائقها ومن ثم تقديمها بشمولية وإحاطة أكثر مما لو أحاطت هذه الأشكال بالنظام الكلي له . (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٧٥)

ومع أن التكعيبيين قد اهتموا بالجانب الشكلي ونوعاً ما العلمي في العمل الفني إلاّ أنهم لم يتناسوا الجانب الإنساني فيه، إذ أنهم وثقوا عقبات الواقع وتعقيداته في أعمالهم الفنية، وذلك من خلال وضع مظاهر الشيء المتعددة سوياً على سطح مستوٍ واحد، وبما لا يمكن للعين أن ترى هذه الأشياء مجتمعة في حين يكون في مقدور الذهن أن يوحدها من جديد، وعليه أصبحت المشاهد ينظر لها من أكثر من زاوية نظر واحدة (هربت، ١٩٨٦م، ص٧٩).

لقد بدت التكعيبية متأثرة بالفن البدائي للأسباب التالية:

أ. وظيفتها الاجتماعية، واستخدامها كتذكارات سحرية في الاحتفالات الطقوسية.

ب. جمالية أشكالها، إذ إنَّ الفنان الذي أنجزها لم يكن يعنى بتسجيل ظاهرة مرئية، بل بالتعبير عن فكرة بشأنها، أي حقيقتها الجوهرية.

ج. لها قوة سحرية إيمائية ذات مدلول إنساني.

د. تحوي على قيم عالية من التبسيط والاختزال.

ه. وجد الفنان فيها أسلوباً ورؤية جديدة في التعامل مع الواقع دون استخدام عناصر مستمدة من الرؤية المباشرة (محمود، ١٩٨٦م، ص٩٣-٩٤).

الحركة الدادية (١٩١٦-١٩٢١):

ظهرت هذه المدرسة كحركة عالمية عام ١٩١٦ في سويسرا، وسرعان ما انضم إليها فنانون من كثير من الأقطار الأخري، وكانت المدرسة ثورة ضد التخريب الذي أحدثه الإنسان في العالم نتيجة للحرب العالمية الأولي، فحاول الداديون التعبيرعن استيائهم من ذلك، وكان التعبير بطريقة عدمية وسلبية (هاله ٢٠١٤م، ص ٢٠٣).

وتعود تسميتها إلي الشاعر الروماني زارا عندما أطلق لفظ (دادا) حيث التقطها من القاموس بالصدفة وتعني الحصان الخشبي .

وتكونت هذه المجموعة من الأدباء والفنانين الذين هاجروا إلي سويسرا بسبب قيام الحرب وأصدر أعضاء هذه الحركة مجلة يكتبون فيها اراءهم، أقيم أول معرض لهم في عام ١٩٢٠، في مدينة كولون الألمانية وبلغت هذه الحركة قمة الشهرة في معرض أقيم في باريس عام ١٩٢٠ وبدأت هذه الحركة بالإنهيار عام ١٩٢١ (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٨١).

ولدت الحركة الدادية في ربيع عام ١٩١٦ في مدينة زيورخ وكان ذلك انعكاساً لإنفعال الأدباء والفنانين اللاجئين في سويسرا بمأساة الخراب الذي دمر العالم نتيجة لإندلاع الحرب العالمية الأولي، فبدؤا يسخرون في أعمالهم الفنية من كل شئ يحيط بهم وكان علي رأس ذلك الفن بطبيعة الحال، أصدر أعضاء الحركة مجلة يكتبون فيها آرائهم الثورية المناهضة لكل ما هو جميل في الحياة، وعندما انتقلت الحركة إلي ميدان الفن كان تزارا وزملائه المصورون ورجال الأدب يعرضون نماذج لأعمالهم الدادية تتسم بالركاكة وقلة الذوق، وفي عام ١٩١٧ تكونت حركة مماثلة في برلين بزعامة المصور (جروز) كما تكونت جماعة مماثلة في مدينة كولون في العام التالي، كان من اهم زعمائها المصور (ماكس أرنست).

وانتقل نشاط الحركة إلي باريس قبل أن تضع الحرب أوزارها، وذلك عندما ترك تزارا زيورخ وذهب إلي باريس عام ١٩١٩، كما انتشرت بعد ذلك في امريكا وإيطاليا، وصارت باريس في النهاية مركزاً للحركة الدادية بزعامة الشاعر والناقد الفرنسي (اندريه بريتون) في الفترة (١٨٩٦-١٩٦٦)، وفي عام ١٩٢٠ أقامت الجماعة معرضها الشاذ في كولون وعرضت لوحات من هذا النوع من الفن الذي ينتقد الفن التقليدي ويعارضه، وبلغت الدادية قمة شهرتها في نفس العام، عرض فيه بعض الفنانين المشهورين أعمالهم، أمثال دو شامب، علي أن الحركة الدادية بدأت في الإنهيار منذ عام ١٩٢١ واقيم آخر معارض لانصارها في باريس عام ١٩٢٢ إلا أنه كان معرضاً أدبياً أكثر من أن يكون فنياً، وظهر إنقسام بين تزارا زعيم الداديين الألمان وبين أندريه بريتون الذي كان يتزعم الحركة في فرنسا.

وانتهت بإنتصار برريتون الذي تمكن من اجتذاب عدد من الداديين الألمان والسويسريين وأنشأ بعد ذلك بسنتين حركة جديدة عرفت بإسم السيريالية .

مميزات الحركة الدادية:

أعمالها تتسم بالركاكة وقلة الذوق.

هدم وتدمير كل ما هو جميل في الحياة.

استخدموا آلات وأدوات منزلية ليس لها معني.

حاربت الفن الكلاسيكي وفنون الأكاديميات.

مهدت للحركة السيريالية .

الحركة السيريالية:-

ولدت الحركة السريالية عام ١٩٢٤ من بقايا الحركة الدادية، وكان هدفها إعادة الخيال إلي مكانه القديم، وتعتبر هذه الحركة الآن آخر المذاهب الفنية في العصر الحديث.

تمكن أندريه برتيون زعيم الدادية في باريس الذي كان مهتماً بالتحليل النفسي من تأسيس حركة جديدة عام ١٩٢٤ جمعت بين مظاهر الدادية المناهضة للمنطق وبين استلهام عالم الأحلام الغير مقيد برقابة العقل الواعي، وكانت نظريات العالم النفساني النمساوي (سيجموند فرويد) قد عرفت منذ عام ١٩١٧ وبدأت تنتشر بين الطبقات المثقفة الا أن بدء ظهور الحركة السريالية بشكل واضح في الأدب والفن لم يتم إلا في أواخر عام ١٩٢٤م، عندما أذاع برثيون أول بيان له عن المذهب السريالي، ويهدف إلي التعبير عن النفس بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل الواعي .

إنقسم الأسلوب السريالي من حيث التنفيذ إلي قسمين:

الأول: يعتمد علي التصوير الدقيق الشبه بالفوتوغرافي ويجمع بين الواقع والخيال في لوحة واحدة ويمثله للفنان دالي.

الثاني: بعيد عن الواقع قريباً من التجريد ويهدف فيه الفنان إلي إطلاق عنان خياله بدون أن يتقيد بالعقل الواعي ويظهر في أعمال الفنان ميرو

بلغت السريالية فترة ازدهارها في الثلاثينات وخاصة في العرض الذي أقيم عام ١٩٣٦ كما ارتبط بالحركة كثير من الفنانين أمثال مارك شاجال وسلفادور دالي ودوشامب، وجياكومتي، وإيف تانجوي، وبالرغم من أن السريالية لم تستمر خلال الحرب العالمية الثانية وأقيم آخر معرض لها عام ١٩٤٧ إلا أن تأثيرها كان قوياً علي بعض مثالي العصر الحديث أمثال توماس مور كما كانت إحدي القوي التي وجهت الفنانين الناشئين في أمريكا. (آمال ،٢٠٠٧م، ص١٨٥).

مميزات الحركة السيريالية:

رفض كل ما يقوم علي المفهوم المنطقي والعقلاني.

الغوص في أعماق اللا شعور للبحث عن مصدر إلهام الفنان.

استخدمت تعبيرات رمزية في تحليل الأحلام.

التصوير الدقيق حتي أصبح أشبه بالتصوير الفوتوغرافي.

الجمع بين الواقع والخيال في لوحة واحدة .

الحركة التجريدية:

هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، فقد ابتعدوا عن الطبيعة وقد ابتدأ ذلك التغيير منذ عهد سيزان ثم أكمله التكعيبيين الذين فككوا الأشكال الطبيعية وصاغوها باسلوب هندسي جديد ، علي أننا نجد أن كلمة تجريد التي اطلقت علي هذا النوع من الفن الذي يتخلي عن الشكل الطبيعي قد قام بشأنها جدل من النقاد والفنانين ، وهي إتجاه تهدف للتعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة، ولا تنطوي عن أي صلة بشئ واقعي (آمال ، ٢٠٠٧م، ص١٨٧).

واهتمت المدرسة التجريدية الفنية بالأصل الطبيعي، ورؤيته من زوايا هندسية، حيث تتحول المناظر إلي مجرد مثلثات ومربعات ودوائر، وتظهر اللوحة التجريدية أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة أو أشكال السحب، أو بقطاعات من الصخور، أي مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة (هاله ، ٢٠١٤م، ص ٢٠٦).

الفن المعاصر بالسودان :

يتناول هذا البحث بدايات الفن المعاصر في السودان ومعرفة الظروف التاريخية والمكونات الثقافية التي ساعدت علي تبلور بعض الإتجاهات المدرسية بوصفها إتجاهات لها تأثيرها العميق في الحركة التشكيلية الحديثة والمعاصرة ، أبتداءً من روادها والدور الذي لعبه هؤلاء الرواد في ترسيخ القيم الجمالية والفنية من خلال تجاربهم الفنية وما ترتب عليه من تأثير علي الأجيال الأخري وتشكل أنماط جديدة في الفن التشكيلي المعاصر من حيث المضامين الفكرية والمعالجات الأسلوبية والتي أخذت منحني مختلفاً عن التيار الأكاديمي

أي التقاليد الأكاديمية المتبعة في تعليم الفنون أهمها إستخدام الرموز في العمل الفني ومعرفة الدلالات الفكرية المرتبطة بها خاصةً تلك الإتجاهات الفنية المتمثلة في ظهور مدارس تشكيلية منذ الخمسينيات وما تلاها من مدارس ذات توجهات نظرية وعملية ذات صلة بالواقع الثقافي والإجتماعي والسياسي والإقتصادي في تلك الفترات .

الحركة التشكيلية الحديثة في السودان :

أن الحركة التشكيلية في السودان ترتبط إرتباطاً عضوياً بتراث أهل السودان كما حدد ذلك التاريخ . وترتبط أرتباطاً وثيقاً بالتطور الإجتماعي ، والنهضة الحديثة في العالم . وبما حمله إلي السودان حكامه الأجانب السابقون في إطار إستعمارهم للبلاد وفقاً لمناهج التعليم التي أتو بها والثقافة المتعلقة بكل أهواء ومجالات المدنية الغربية . كما ترتبط بالإدلاء الثر والإبداع المتنوع الذي أصبح يضارع فنون العالم التشكيلية وذلك عندما أخذ السودان من فنانيين يجوبون العالم بمعارضهم المشاركة لغيرهم والتي تميزت بالجودة والروعة والإمتياز.

كما إنها كغيرها بدون شك إمتداداً للتراث ولقيم أهل السودان البارزة في فنونهم القديمة . والحركة التشكيلية لهل أسبابها ومسببات ولها أسسها وتقاليدها ولها أهدافها وأغراضها ولها فوائدها وسلبياتها وطرق تنفيذها ولها صنّاعها أو منفذّوها . وهؤلاء هم أبناء السودانيين وأساتذتهم وأولئك النفر الذين إتجهوا بها بعد التخرج ليصبحوا مهنيين وفنانيين إلي جانب الإرتقاء بالصنّاع المهره وذوي الإبداع في المرافق الكثيرة والتي أساسها الأشغال اليدوية ومايتعلق بها.

لذلك فإن الحركة التشكيلية السودانية الحديثة قد نشأت وترعرعت في حضن مناهج التربية والتعليم وإرتفعت مع النظم التربوية بأصحاب المواهب ومن بدأوا عشوائياً في نواحي البلاد

بالفن (السوقي) علي جدران المطاعم من عرائس وغيرها ، بإسلوب يخلط بين الشهوة والشهية . ويمثل صناع الحركة التشكيلية الحديثة .(إدريس ، ١٩٩٦م ، ص ٩٦) في :

١- وزارة التربية والتعليم .

٢- معهد التربية للمعلمين ببخت الرضاء (الدويم).

٣- مؤسس كلية التصميم الفني المستر (جان بير جرينلو) . والذي ناضل وكافح وأزال كل الصعوبات من أمامه من أجل خلق حركة تشكيلية حديثة في السودان وفق أهداف وتحت رعاية الدولة ألتي من أهم غاياتها تنمية مواهب الإنسان وقدراته وروح الإبداع والإبتكار في سبيل إصلاح ورُقي المجتمع السوداني صاحب الحس الفني .

٤- كلية الفنون الجميلة والتطبيقية .

٥- الفنانون الأوائل المبتعثون للخارج .

٦- أبناؤهم وأحفادهم الخريجون .

٧- أخذت فترة الثمانينات بتحولات كثيفة محلياً وعالمياً وقد كانت لهذه التحولات أثرها علي الفنانين التشكيليين في تلك الفترة كما وصفهم محمد عبدالرحمن حسن بالجيل الثالث الذين إتسموا بسمات عامة مشتركة إذ أنهم لم يؤطروا أنفسهم داخل مدارس تشكيلية وجماعية محددة كما في الفترات السابقة ، وقد وصف إنتاج بعضهم بتطوير نزعة تجريبية ذات مضمون تقني خالص.

وأتسمت أعمال العديد منهم بالتعبير الأقرب إلي التجريد والترميز وهذه سمة إمتاز بها الفن الحديث وفي وقتنا المعاصر حيث عالم العولمة والثورة المعلوماتية إذ لم تعدد الممارسة التشكيلية ملزمة بتأسيس منظور فكري أو تيار فني معين ، بل امسي الفن المعاصر يقوم علي التجريب والتعبير عن الواقع المعاصر بكل تحولاته الإجتماعية والثقافية والجمالية .

ويلاحظ إستخدام الأسلوب شبه التجريدي عند كثير من الفنانين المعاصرين من عدة أجيال مختلفة . (حسن محمد ، ٢٠١١م ، ص ١٠٣)

الدراسات السابقة:-

الدراسة الأولي :

جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

كلية الدراسات العليا

رسالة دكتوراة

عنوان الدراسة : توظيف المدلول الرمزي في التلوين السوداني المعاصر

أسم الباحث : سوزان ابراهيم محجوب

سنة النشر : ٢٠١٥م

هدف هذا البحث الي التعرف علي مدي توظيف الرموز عند الفنانين التشكيلين المعاصرين علي تنوع أساليبهم واتجاهاتهم الفكرية، ثم معرفة المدلولات التي يمكن ان تثيرها هذه الرموز في العمل الفني ومرجعياتها الفكرية، كما هدف البحث الي تقديم الأطار النظري حول مدي تنوع المدلولات الرمزية في الفن التشكيلي عموما وفن التلوين خاصة، تحليلا لمحتوي الأعمال الفنية بغية محاولة معرفة المدلولات الرمزية فيها وتأويلها وربطها بالعناصر الأخري المكونة للعمل، وعلاقتها بالمكون الثقافي ورؤية الفنان الفكرية وكذلك وصف الأساليب الفنية في أستخدام الرموز، ومن ثم اتبع الباحث منهجا تحليليا أهتم بتحليل محتوي العمل الفني من

العناصر والرموز وأستخلاص مدلولاتها بأرجاعها الي أصولها ومنابعها. وقد توصل البحث الي ان هنالك تنوع في استدعاء الرموز في فن التلوين المعاصر قد تم وفق أساليب متعددة نتيجة لتبني الفنانين لمرجعيات فكرية أسسوا لها بتفاعلهم المستمر مع معطيات واقعهم

الثقافي، هدفت الي أبراز الخصوصية الثقافية تجلي ذلك واضحاً في استخدام الفنانين لرموز ذات مدلولات تاخذ البعد الديني، التراثي والحضاري والبعد الأفريقي والعربي، فضلا عن استلهام الوحدات الزخرفية المأخوذة من الفنون التقليدية . كما توصل البحث الي ان الفن التقليدي له أثر عميق عند بعض تجارب الفنانين المعاصرين وذلك من خلال أستخدامهم بعض خصائصه، وان العوامل الثقافية والتراث تعتبر مؤثرات كبيرة علي رؤية الفنان الفكرية والفنية بجانب الفترة التاريخية التي أنتجت فيها الأعمال. واوصت الباحثة في ختام البحث بالأهتمام

بمجال النقد والتحليل للعمل الفني وذلك بدراسة وتحليل الأساليب المتنوعة للفن التشكيلي المعاصر بالسودان من خلال الدراسات والبحوث في مجال الفنون والتوثيق العلمي لها.

الدراسة الثانية:

جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

كلية الدراسات العليا

رسالة دكتوراة

عنوان الدراسة : توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان، ولاية الخرطوم .

أسم الباحث : رحيل كمال الدين العريفي

سنة النشر : ٢٠٠٧م

لقد حاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة ان تتعرف علي مدي توظيف الرمز الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي، والعوامل المؤثرة في أحداث التوظيف وفي مدي تأثر الفنان التشكيلي بالتراث وبالأطار الزماني والمكاني في تجربته الفنية.

تناولت الباحثة في الفصل الأول النظريات والمفاهيم حول الرمز البصري عبر الاتجاهات المدرسية المختلفة، وألقت الضوء علي مفهوم الثقافة المادية ودوره في عملية التوثيق البصري وتاكيد عملية تكون الدلالة، ومن ثم تعزيز عملية أستمرارية الشكل بينما تكون الدلالة متحركة. وقد تضمن هذا الفصل أيضاً نظريات التلقي والأدراك والاطار التاريخي للخطاب الجمالي. وقد اسردت الباحثة توظيف الرمز البصري الشعبي في منظومة في الفصل الثاني ومن ثم مفهوم التراث من خلال الأتجاهات والمدارس الفنية الحديثة خاصة مدرسة الخرطوم التي كان محور تناولها في هذا الفصل حيث تعرضت فيه للكيفية التي وظفت فيها المدرسة التراث والسياق المكاني والزماني والحدثي الذي رافق ظهورها، ومن ثم تقديم تحليل دلالي لبعض أعمال ابراهيم الصلحي الذي يعتبر من رواد هذه المدرسة. أما الفصل الثالث فقد تعرضت فيه الباحثة للأطار النظري للمدرسة الكرستالية بتحليل البيان الخاص بها.

كما تناولت في الفصل الرابع الخطاب الجمالي لمدرسة الواحد وإطارها النظري من خلال تحليل بيانها وتحليلاً لبعض أعمال أحد مؤسسيها ألا وهو احمد عبد العال. وقد افردت الباحثة دراستها حول توظيف الرمز عبر منظومة الخطاب السياسي في الفصل الخامس حيث تعرضت الي اللغة السياسية نظمها ودوافعها واهدافها ودلالات اللون بإعتباره رمزاً بصرياً مكملاً للشكل. إلا أن مايهم جانب البحث هنا في هذه الدراسة الخطاب الجمالي حيث ركزت الدراسة فيما خلصت اليه ان الخطاب الجمالي المعاصر في السودان تدور حوله كثيرا من الأشكاليات الموضوعية، وناقشت الباحثة هذه الاشكاليات من خلال منظور البنية الفكرية للمدارس التشكيلية بالسودان ورؤيتهم ومواقفهم إذاء التراث وكذلك اشكالية التلقي والنقد الفني ودور العرض والتوثيق البصري. ومن خلال ذلك يتضح ان هذه الدراسة قد تناولت الرمز الشعبي من عدت مسارات تم التركيز فيه علي موضوع التراث وتأثيره علي

الأتجاهات الفنية الشعبية والحديثة بالأضافة الي تحليل العمال الفنية تحليلاً دلالياً، وهذا يمثل جانب من البحث الحالي الذي يلغي الضوء علي الموروثات الثقافية والمكون الثقافي العام وتأثيره علي توظيف الرمز عند الفنانين المعاصرين، ومن ثم تناول البنية الفكرية لنفس هذه المدارس التشكيلية الحديثة ومحاولة معرفة المرجعيات الفكرية للممارسة والتجارب المدرسة التشكيلية الحديثة ومدي إرتباطها بالإرث التاريخي والحضاري والخصوصية الثقافية والتي من خلالها يتم أستحضار وتوظيف الرموز ذات دلالات متعددة ومتنوعة بالرغم من تناول البحث الحالي لبعض محاور دراسة الباحثة رحيل العريفي التي زكرت سابقاً والتي تعتبر من الدراسات التي أعطت أهمية لجانب تحليل محتوي العمل الفني دلالياً وهذا مانجد نسبته قليلة في الدراسات البحثية والأطروحات الجامعية خاصة مقارنة بعدد الدراسات التي قدمت في هذا المجال، الا أن البحث الحالي يقوم بالتركيز علي معرفة اشكال الرموز المستخدمة في اللوحة من التجارب الفنية المعاصرة وأستنباط المدلولات المتعددة التي يمكن ان يثيرها الرمز وذلك بافراد مساحة

اكبر لمفهوم الدال والمدلول والعلاقة بينهما خاصة في العمل الفني وكذلك قراءة اللوحة الفنية قراءة تحليلية تستند فيه الباحثة علي منهج تحليل لمحتوي لبعض نمازج الأعمال الفنية لعدد من أجيال الفنانين التشكيلين .

الدراسة الثالثة:

جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

كلية الدراسات العليا

رسالة ماجستير

عنوان الدراسة : القيم الجمالية في زخارف العمارة الشعبية

أسم الباحث : عمر كمال الدين الطيب

سنة النشر : ٢٠١٠م

تناول الباحث منطقة النوبة شمال السودان في عمارتها الشعبية التي زينت بزخارف أفريقية عربية إسلامية، وهدف البحث بدراسة الزخارف في العمارة النوبية الي إيضاح الجانب التاريخي لتكوين الزخارف من حيث أثر الحقب التاريخية المختلفة (وثنية، مسيحية، إسلامية) من تكوين تشكيلي سوداني خالص بجانب دراسة اثر الحياة الثقافية والإجتماعية والدينية والظروف البيئية علي تكوين العمارة التي نفذت عليه الزخارف.

وكانت الأهمية لهذه البحثية في التعرف علي انواع واشكال الزخارف النوبية علي العمارة الشعبية كان لابد من أتباع اجراءت ساعدت في تنفيذ هذه الدراسة بطريقة علمية ممنهجة منها الأستطلاع علي العدد الكبير من الأصدارات والدراسات السابقة التي أهتمت بمنطقة النوبة شمال السودان من حيث التاريخ والجغرافيا والتكوين الأجتماعي والأقتصادي والمنتوج الفني سواء كان زخارف أو ادوات حياتية.

ومن خلال الدراسة والتحليل والمناقشة توصل الباحث الي عدد من النتائج أهمها

١- أن الأيقاع في الشكل واللون في زخارف النوبة يعبر عن الحساسية المترفة

٢- أن حُب النوبي الي بلاده جعلها ذات قدسية وجعل منها مركزاً فنياً خالصاً

٣ - الفنان النوبي صاحب اول مدرسة للفن التشكيلي

لذلك أوصي الباحث بإحياء هذا الفن لما يحمله من قيم جمالية مرتبطة بالتاريخ والحاضر والمستقبل كذلك أوصي الباحث بأقامة متحف يحمل حياة الأنسان النوبي بكل تفاصيله لانها هي التي ساعدت في أنتاج هذا الفن المتميز .

أقترح الباحث دراسات مستقبلية يمكن ان تساعد في تعزيز المكتبة السودانية منها:

١- البوابة النوبية أول مدرسة للفن التشكيلي السوداني

٢- استخدام اللون في زخارف النوبة

٣- النوبة اذا قدر لهم عدم أقامة السد

نقد وتحليل الدراسات السابقة :

أستفاد الباحث من دراسة سوزان أبراهيم محجوب أن الرموز في العمل الفني وماتحتوية من مدلولات واتجاهات فكرية ، لها الأثر المباشر في الثقافة وتقديمها بتنوعها في التشكيل عموماً وفي التلوين خاصةً، مما جعلها موضع اتفاق بين الدراستين بأستخدام الرموز ذات الطابع العربي باشكال هندسية مثل المثلث، ونقوش بالخط العربي وأشكال المثلث غير المنتظمة والخطوط المستقيمة، فقد أضافة للباحث في الجانب النظري والعملي حول مدي تنوع المدلولات الرمزية وربطها بالعناصر الأخري المكونة للعمل الفني ، فقد اتتفقت الدراستين في ابراز الخصوصية الثقافية وكان ذلك وأضحاً في إستخدام الفنانين لرموز ومدلولات تاخذ البعد الديني والتراث الحضاري .

أثبتت دراسة رحيل كمال الدين العريفي في تناولها للرمز الشعبي وتوظيفه، بشكل يتفق مع أدبيات العمل الفني وكيفية الوعي بالرموز الفنية المحلية الشعبية في أطار الفن التشكيلي المعاصر ، وكان ذلك موضع أتفاق بين الدراستين ،حيث تميزت بطابعها الفريد في توظيف الرمز كمفردة في بناء العمل الفني الشعبي الأصيل وما يمثله في نجاحه.

تبين فيما وصلت أليه الدراسة الأستفادة في :

١- أستخدام الرموز في العمل الفني بدلالاتها وكيفية التعرف عليها .

٢- تميزت الأعمال الفنية في الثقافة السودانية الخالصة بأصولها المحلية وتراثها الشعبي المميز.

٣- ألقاء الضوء علي الموروثات وتاثيرها علي توظيف الرمز لدي الفنانين التشكيلين السودانين المعاصرين.

تمهيد:

يستعرض في هذا الفصل الخطوات المتبعة لاجراءات الدراسة من حيث منهج الدراسة والخطوات التطبيقية لها، وقد اتبع الباحث في دراسته المنهج الوصفي التحليلي واستعان الباحث باداة المقابلة والملاحظة ، وتم تحديد عينة الدراسة وهي عبارة عن عدد (١٠) أعمال فنية، وتم تحديد مجتمع الدراسة الذي يشمل أكاديمين وفنانين تشكيلين ونقاد.

منهج الدراسة:

أتبع الباحث في دراسته خطوات المنهج الوصفي التحليلي للوصول الي نتائج ذات قيمة وللتدارس العلمي للمدلول اللوني والرمزي في الفن التشكيلي السوداني المعاصر، وبواسطة تحليل الرموز وأشكالها المتميزة ووضعها ضمن إطار يحفظ هذه الخصوصية في قالب معاصر يواكب حركة الفنون التشكيلية والتعبير بها.

أسلوب جمع البيانات:

إستعان الباحث المراجع العربية والإنجليزية والدوريات والمجلات المتخصصة في مجال الفن التشكيلي ومواقع الإنترنت. بجانب الفنانين التشكيلين في جمع المعلومة ورصدها وتحليلها

أدوات الدراسة:

تبعاً لطبيعة البحث أستخدمت الأدوات التالية :-

١- المقابلة : أجري الباحث مقابلات شخصية مع عدد من الفنانين التشكيلين ، صُممت اسئلة المقابلة ومحاورهاعلي أساس مشكلة واهداف البحث حيث ركز الباحث علي تجارب وأعمار الفنانين المختلفة وطرق أستخدامهم للرمز في العمل الفني .

٢- الملاحظة : فقد لاحظ الباحث وأدرك تجارب عينة من الفنانين والمعارض الفنية المختلفة التي أقاموها ومدي الأستدعاء الكثيف للرموز وتنوعها من فنان لآخر

٣- تحليل نماذج من الأعمال الفنية لعينة الفنانين التشكيلين المعاصرين التي تعتمد علي الرمز كقيمة جمالية حيث إختبار فرضيات الدراسة.

عينة الدراسة:

وهي عينة قصدية من الأعمال التي سيتم تحليلها ومناقشتها، وقد أختار الباحث عدد ١٠ أعمال فنية مختارة من أعمال الفنانين بصورة قصدية مستمدة من الرموز والدلالات اللونية لتوضيح الأشكال والرموز في الأعمال الفنية والمساحات اللونية ، واستخدام المفردات التشكيلية في عينة الدراسة من رموز وموتيفات واشكال تجريدية.

٣-٥. الجانب التطبيقي للدراسة:

تم عرض نمازج لأعمال فنية للدرس، ومجموعة من الفنانين التشكيلين السودانين ركز فيها الباحث علي استنباط القيم الجمالية والمدلول اللوني والرمزي من تلك الأعمال الفنية ، وقد وضح الباحث الأعمال الفنية من حيث :-

١- أسم العمل .

٢- مقاس العمل .

٣- الخامة .

٤ - تحليل العمل.

خطوات الدراسة:

- المرحلة الاولي:

قام الباحث بالأطلاع علي دراسات سابقة كثيرة لتحديد عينة الدراسة. التي من خلالها يمكن ان توضع خطة الدراسة وتنفيذها بصورة ممنهجة وعلمية . وكانت هذه الدراسات في معظمها تهتم بالجانب النظري

- المرحلة الثانية:

حصر عينة الدراسة وتحديد أسئلة المقابلة وتحكيمها العلمي الذي يخدم أغراض الدراسة .

- المرحلة الثالثة:

شرع الباحث في إجراء المقابلة ومن ثم التحليل الإحصائي للأجوبة ، وتم عرض نماذج الأعمال التشكيلية المستمدة من الرموز والمؤثرات في محور موازي للدراسة البحثية النظرية حتي تكون روح الأعمال التشكيلية معايشة لواقع الدراسة.

الصدق والثبات:

قام الباحث بإعداد أسئلة المقابلة بقياس محاورها قبل وبعد التنفيذ للتأكد من إستيفائها متطلب الجانب السوداني المعاصر.

أعدت هذه الأسئلة حول مدلول الرمز و اللون والأسلوب التجريدي في الفن التشكيلي السوداني المعاصر مرفق نموذج رقم (١) ،عدد فقرات المقابلة (٦)أسئلة مباشرة . وقد أختار الباحث العينة القصدية وهي مكونة من (١٤) مفحوص.

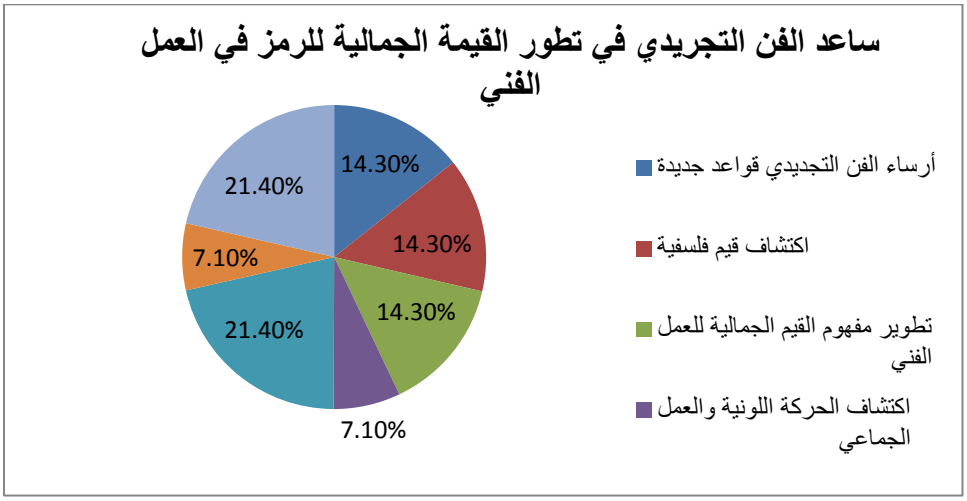
واستخدم الباحث الأسلوب الوصفي في تحليل البيانات وإستخدام النسبة المئوية وتمت مناقشتها.

أختبار الفرضيات

الفرضية الأولي :

جدول رقم [١] ساعد الفن التجريدي في تطور القيمة الجمالية للرمز في العمل الفني

	العدد	النسبة	النسبة الحقيقية	النسبة التراكمية
أرساء الفن التجريدي قواعد جديدة من خلال الرمز	2	14.3	14.3	14.3
اكتشاف قيم فلسفية	2	14.3	14.3	28.6
تطوير مفهوم القيم الجمالية للعمل الفني	2	14.3	14.3	42.9
اكتشاف الحركة اللونية والعمل الجماعي	1	7.1	7.1	50.0
توسيع مساحة خيال الفنانين	3	21.4	21.4	71.4
اكتشاف اساليب مختلفة ومتقدمة	1	7.1	7.1	78.6
اكتشاف حرية الافكار والتفكير	3	21.4	21.4	100.0
المجموع	14	100.0	100.0	



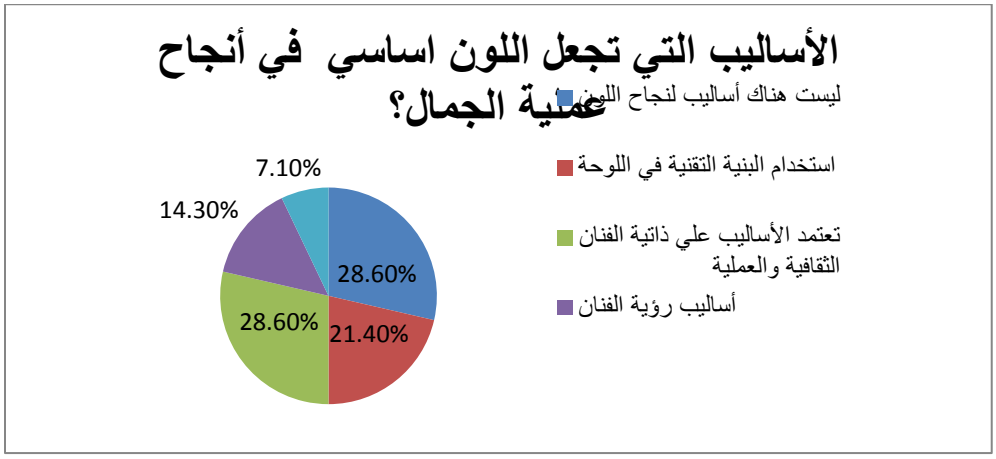
من الجدول والشكل أعلاه ويتضح من خلال إجابة المفحوصين بأن الفن التجريدي ساعد في تطور القيمة الجمالية للرمز في العمل الفني، وذلك بأكتشاف قيم فلسفية وكانت إجاباتهم بنسبة ١٤,٣٪ وتوسيع مساحة خيال الفنانين بنسبة ٢١,٤٪ واكتشاف حرية الأفكار والتفكير بنسبة ٢١,٤٪ كما أن الفن التجريدي يوسع مساحة خيال الفنانين بنسبة ١٤,٣٪

الفرضية الثانية :

جدول رقم(٢)

الأساليب التي تجعل اللون اساسي في إنجاح عملية الجمال؟

	العدد	النسبة	النسبة الحقيقية	النسبة التراكمية
ليست هناك أساليب لنجاح اللون	4	28.6	28.6	28.6
استخدام البنية التقنية في اللوحة	3	21.4	21.4	50.0
تعتمد الأساليب علي ذاتية الفنان الثقافية والعملية	4	28.6	28.6	78.6
أساليب رؤية الفنان	2	14.3	14.3	92.9
لها أثر كبير في نجاح العمل الفني	1	7.1	7.1	100.0
المجموع	14	100.0	100.0	

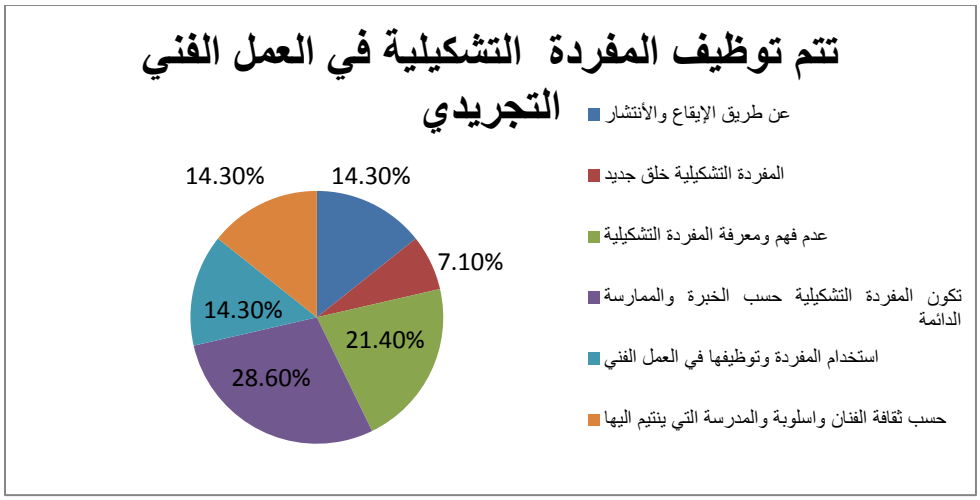


في الجدول والشكل أعلاه يتضح من خلال إجابة المفحوصين بأن الأساليب اللونية تساعد في إنجاح عملية الرمز ومن ثم الجمال، بنسبة ٢٨,٦٪ ، واستخدام الأساليب كبنية تقنية في اللوحة بنسبة ٢١,٤٪ ، كما أن الأساليب تعتمدعلي ذاتية الفنان والثقافية والعملية بنسبة ٢٨,٦٪ ، كما الأساليب تظهر رؤية الفنان بنسبة ١٤,٣٪ ، كما أن الأساليب لها أثر كبير في إنجاح العمل الفني بنسبة ٧,١٠٪

الفرضية الثالثة :

جدول رقم (٣) تتم توظيف المفردة التشكيلية في العمل الفني التجريدي

	العدد	النسبة	النسبة الحقيقية	النسبة التراكمية
عن طريق الإيقاع والأنتشار	2	14.3	14.3	14.3
المفردة التشكيلية خلق جديد	1	7.1	7.1	21.4
عدم فهم ومعرفة المفردة التشكيلية	3	21.4	21.4	42.9
تكون المفردة التشكيلية حسب الخبرة والممارسة الدائمة	4	28.6	28.6	71.4
استخدام المفردة وتوظيفها في العمل الفني	2	14.3	14.3	85.7
حسب ثقافة الفنان واسلوبة والمدرسة التي ينتمي اليها ا	2	14.3	14.3	100.0
المجموع	14	100.0	100.0	

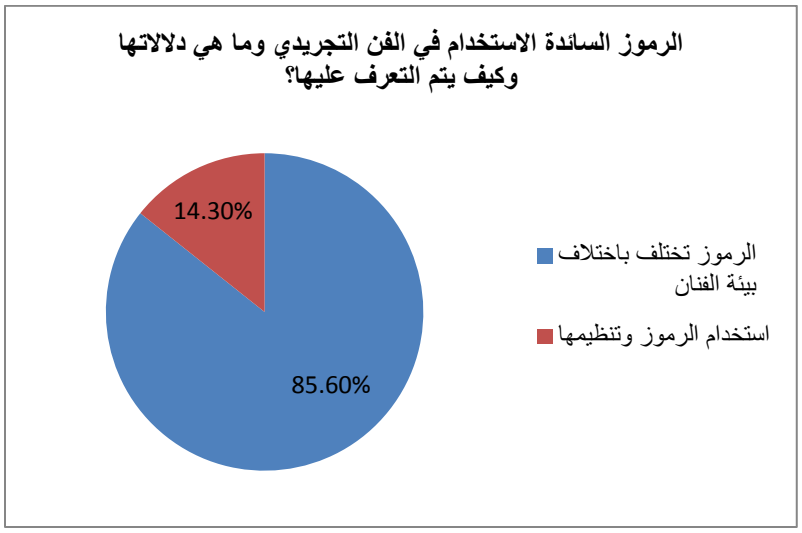


من الجدول والشكل أعلاه يتضح من خلال إجابة المفحوصين بأن المفردة التشكيلية توظف في العمل الفني التجريدي، يتضح ذلك من خلال عدم فهم ومعرفة المفردة التشكيلية بنسبة٢١,٤٪، تكون المفردة التشيكلية حسب الخبرة والممارسة الدائمة بنسبة ٢٨,٦٪، استخدام المفردة وتوظيفها في العمل الفني بنسبة ١٤,٣٪، كما نجد المفردة حسب ثقافة الفنان واسلوبه والمدرسة التي ينتمي اليها بنسبة ١٤,٣٪.

الفرضية الرابعة :

جدول رقم(٤) الرموز السائدة الاستخدام في الفن التجريدي وما هي دلالاتها وكيف يتم التعرف عليها؟

	العدد	النسبة	النسبة الحقيقية	النسبة التراكمية
الرموز تختلف باختلاف بيئة الفنان	6	42.9	85.7	85.7
استخدام الرموز وتنظيمها	1	7.1	14.3	100.0
المجموع	7	50.0	100.0	

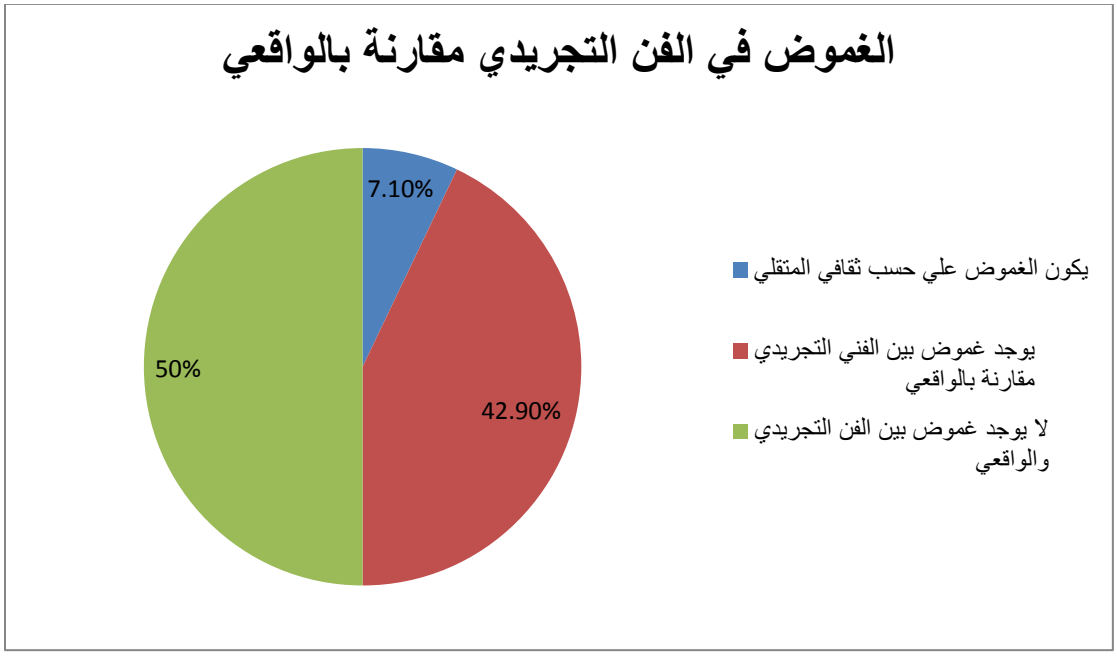


من الجدول والشكل أعلاه يتضح من خلال إجابة المفحوصين بأن الرموز السائدة الاستخدام في الفن التجريدي وما هي دلالاتها وكيف يتم التعرف عليها فنجد من خلال إجابات المفحوصين بأن الرموز تختلف باختلاف بيئة الفنان فنجدها بنسبة ٨٥,٦٪ ، كما أن لابد من استخدام الرموز وتنظيمها بنسبة ١٣,٣

الفرضية الخامسة:

جدول رقم (٥) الغموض في الفن التجريدي مقارنة بالواقعي

	العدد	النسبة	النسبة الحقيقية	النسبة التراكمية
يكون الغموض علي حسب ثقافة المتلقي	1	7.1	7.1	7.1
يوجد غموض بين الفن التجريدي مقارنة بالواقعي	6	42.9	42.9	50.0
لايوجد غموض بين الفن التجريدي والواقعي	7	50.0	50.0	100.0
المجموع	14	100.0	100.0	

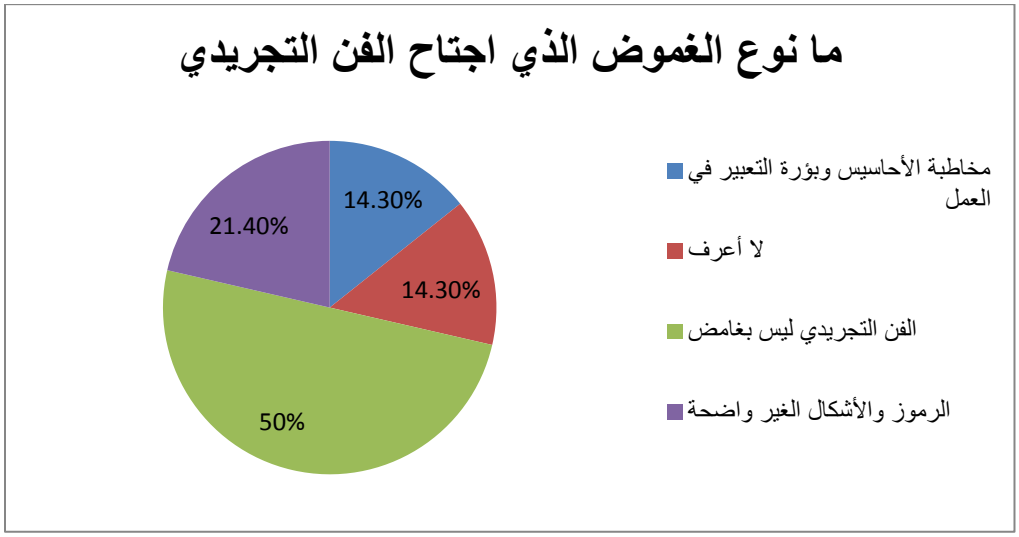


من الجدول والشكل أعلاه يتضح من خلال إجابة المفحوصين بأن هنالك غموض في الفن التجيدي مقارنة بالواقعي، ٥٠٪ من إجابات المفحوصين تؤكد بان لا يوجد غموض بين الفن التجريدي والفن الواقعي ، كما أن ٤٢,٩٪ بأن يؤكدون بأنه يوجد غموض بين الفن التجريدي ومقارنة بالواقعي، ٧,١٠٪ يؤكدون بأن الغموض علي حسب ثقافة المتقلي .

الفرضية السادسة :

جدول رقم (٦) نوع الغموض الذي اجتاح الفن التجريدي؟

	العدد	النسبة	النسبة الحقيقية	النسبة التراكمية
مخاطبة الأحاسيس وبؤرة التعبير في العمل	2	14.3	14.3	14.3
لا أعرف	2	14.3	14.3	28.6
الفن التجريدي ليس بغامض	7	50.0	50.0	78.6
الرموز والأشكال الغير واضحة	3	21.4	21.4	100.0
المجموع	14	100.0	100.0	



من الجدول والشكل أعلاه ومن خلال إجابة المفحوصين تأكد بأن الغموض الذي اجتاح الفن التشكيلي هي الرموز والاشكال الغير واضحة وكانت بنسبة ٢١,٤٪ ، كما نجد أن إجابة بعض المفحوصين بان الفن التجريدي ليس بغامض كان بنسبة ٥٠٪، والذين لا يعرفون أسباب الغموض كانوا بنسبة ١٤,٣٪ ، الذين يعرفون بان الغموض يعني مخاطبة الأحاسيس وبورة التعبير في العمل كانت بنسبة ١٤,٣٪.

عرض نتائج نماذج الأعمال الفنية:

تمهيد:

مما سبق وبعد اجراء اختبار الفرضيات استعان الباحث ايضا عن طريق الملاحظة بعدد (١٠) أعمال فنية للوصول الي نتائج مؤكدة بالنسبة للأعمال وقد لاحظ الباحث أن اغلب الأعمال التشكيلية السودانية المعاصرة وظف فيها الرمز ولكن اختار منها الباحث الرموز الواضحة المتداولة لدي الفنانين التشكيلين المعاصرين.

ومن خلال الملاحظة فقد حصر الباحث عدة نماذج لتأكيد إستخدام الرموز ودلالاتها، وقيمها الجمالية، وقد وضح ذلك في الفن التشكيلي السوداني المعاصر في غالبية تجارب الفنانين. وفي إطار تداول أصطلاح المعاصرة للرموز في أعمال بعض الفنانين التشكيليين السودانيين لاسيما فكرة وأساليب صياغتها الفنية والجمالية:

نموذج رقم (١)

أسم العمل: مدخل أم درمان

إسم الفنان: محمد عبد الله عتيبي

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٤م

المادة والخامة: أكريلك علي كانفس

القياس: ٤٠×٤٠ cm

مكان العرض: face book

نجد المقومات الجمالية في الرموز والألوان الباينة في نموذج (١) وبالتحديد تتمثل في إستخدام عنصر الخط واللون الذي ساعد كوسيلة فنية وتقنية علي أظهار قيم ومضامين فنية نفسية، خاصة عندما تحمل الإشارة مقومات ذات أرتباط بالمعتقدات السائدة لفترات بعيدة تجسدت ممثلة في (الإعتقاد في بوابة عبد القيوم) كمدخل للمدينة. والخطوط التي عبّر عنها في لوحة أم درمان أظهرت قيمة البوابة كمدخل شكلي للمدينة التاريخية مترادفة مع أختزال رمز فتاة الغد وعزة السودان (الشكل النسائي) واللون المحلي الذي يرمز إلي أهل السودان ودلالته الإجتماعية في رمزية التصاهر. وأيضاً النقوش المرسومة علي جدار البوابة تحمل من المعاني والدلائل مايعكس إرثها الشعبي وثقافتها المنظورة في شكل : السمكة وتيار النيل والحرية وقرص الشمس، حيث ظهرت متضمنة القيمة الجمالية والفنية للعمل بصورة متكاملة.

نموذج رقم (٢)

أسم العمل: نقوش علي البوابة النوبية

أسم الفنان: حسين ميرغني

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٦م

الخامة: ألوان مائية علي ورق

القياس:42×٢٩ cm

مكان العرض: قاليري شمس. الخرطوم .

نشاهد في نموذج رقم (٢) دلائل رمزية من المفردات التشكيلية تتمثل في النقوش وأشكال الزخارف من المثلثات والتمساح وكما هو معروف بأنه رمز للخير وتخويف العين الحاسدة في ولاية نهر النيل، وعلي ظهره طائر حيث يعتبر من الرموز التقليدية، فهو يمثل السعادة والحرية والنشاط . بذلك يتضح لنا أن عدداً من المفردات المستخدمة في الحياة اليومية عند الفنان رسمها لما لها من مدلول رمزي مباشر وذو قيمة جمالية واضحة في التفاصيل وحركة الخطوط والألوان يمكن من خلالها التعرف علي الثقافات المختلفة عبر الرموز ومدلولاتها الفنية .

نموذج رقم (٣)

إسم العمل: المسيد

إسم الفنان: محمد فضل

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٤م

المادة والخامة: ألوان زيتية وأكريلك علي كانفس

القياس: ٤٠×٥٠ cm

مكان العرض: الإنترنت

أنتظمت الأشكال والخطوط المتقاطعة في بناءات وفضاءات مستطيلة ونصف دائرية رحيبة جاءت الأشكال الهندسية في الهلال والمئذنة واللوح وشيخ المسيد في إيقاع فني تدرجت عبره قيمة اللون الأزرق كرمز للنيل واللون البني كلون تراث شعبي يسود بادية وحضر أهل السودان لتتأكد صحة فرضية الرموز التشكيلية التي إستعان بها الفنان نموذج (٣). بأصلها المحلي وأبعادها الدينية لدي الأفراد وجذورها الممتدة في المجتمع عبر ثقافة المسيد، حيث جعلت من هذا التكوين التجريدي دلائل واضحة للعيان تدل وتحكي علي الموروث الديني لبيئة الخلوة أو المسيد، فظهر الرمز كقيمة وأقعية مؤثرة في العمل الفني عاكساً للثقافة السودانية التي ينتمي إليها الفنان.

نموذج رقم (٤)

إسم العمل: الرجوع للجذور.

إسم الفنان: بابكر محجوب بابكر

تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٩م

المادة والخامة: ألوان زيتية وأكريلك علي كانفس

القياس: ٨٠×٧٠سم.

مكان العرض: الإنترنت

من أعمال الباحث فقد عمل علي إظهار التكوين البنائي من خلال النخلة و"بيوت الطين. حيث نلاحظ المقومات الجمالية في المثلث وهو رمز الإرتقاء والإزدهار، كما نلاحظ أيضاً الألوان المباشرة والتحديد الخطي مع أستقلالية الواقعية التي تجسدت في شكل النساء، تكمن القيمة النفسية (السايكلوجية) في المدلول الذي يشير أليه الرمز، في النخلة حيث ترمزللحياة ، والسمؤ، والخصوبة ، ويظهر واضحاً البنية الشكلية للوحة المتمثلة في رسم المباني وهي تأخذ الحيز الكبير من اللوحة، بزخارف متعارف عليها وهي زخارف معمارية في مناطق شمال السودان بالإضافة ألي وجود إمرآتين بالزيّ القومي ذو الألوان الزاهية، .كما نلاحظ اللون البرتقالي المصفر الطاغي علي اللوحة للدلالة علي طبيعة التربة الرملية في تلك المناطق الشمالية من أرض السودان، ومن خلال ذلك نجد أنّ الدلالة الفكرية للعمل يكشف عنها البناء العام للوحة

لذي قام علي التعبير الشكلي واللوني المستلهم من البيئة المحلية المتجسدة في شمال السودان.

نموذج رقم (٥)

إسم العمل: نوافذ وزخارف.

إسم الفنان: بابكر محجوب بابكر

تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٩م

المادة والخامة: ألوان زيتية وأكريلك علي كانفس

القياس: ٨٠×٧٠سم.

مكان العرض: الإنترنت

من أعمال الباحث: في النموذج رقم(٥)، نلاحظ المقومات الجمالية في الرمز متمثلة في شكل المثلث والألوان الساخنة متداخلةً تملؤها حرارةً ودفئاً،وتقلل من الإحساس بالمساحة الحقيقية، ظهر شكل البوابات الطولية من الجانب الآخر للمدينة، من خلال المواءمة، وهذا التناغم الماثل علي البوابة وهي تحمل في طياتها تراث قومي، فتداخلت السمات العقائدية علي التأثيرات الحضارية. حيث كانت الدلالة المباشرة للمعني الجمالي للرمز في شكل

النوافذ المتداخلة بإنتظام كما عكس المدلول الشكلي له بتقسيمات طولية معالجة بالدرجات اللونية الباردة (الأزرق)، والحارة (الأحمر والأصفر والبرتقالي) بينما تمثلت المساحة الكليّة علي عناصر تجريدية تبدو في شكل نوافذ وقباب

بدرجات لونيّة وخطيّة بلإضافة ألي إظهار نوع من من الزخرفة الأسلامية، .

أما من حيث البنية الأسلوبية للوحة فقد أتسمت بالأسلوب شبه التجريدي .لقد أشتقل الباحث علي درجات الأزرق في منتصف وأسفل اللوحة وتم التركيز علي الضؤ المنبعث من النوافذ مما جعلها ملفته للنظر وشادة للحواس، حيث تم إستدعاء لرموز ذات أبعاد دينية متمثلة في القبة وما تضمنته من مدلولات وأبعاد روحية، ذات أرتباط بثقافة المجتمع، وعلي هذا النهج يمكن إستخلاص الدلالات النهائية للوحة في تعبيرها عن مفردات بصرية لها أرتباط عميق بإحدي الموروثات تبداء بالأشكال والرموز الأكثر شيوعاً في التجريد وشبه التجريد أنتهي بالرمزية النابعة من عمق التراث المحلي أو العربي الأسلامي.

نموذج رقم (٦)

إسم العمل: حروفية.

إسم الفنان: إسماعيل حسن إسماعيل.

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٧م.

المادة والخامة: أكريليك علي كانفاس.

القياس: ٨٠×٨٠سم.

مكان العرض: مرسم الفنان.

نشاهد في النموذج رقم(٦)

توظيف الحرف العربي (الحروفية) مع إظهار رموز سودانية وأسلوب التلوين أظهر الأشكال تكوين جمالي يراعي فيه المساحات اللونية المختلفة، أظهرت الجانب الجمالي للتكوين. حيث نجد توافق وإنسجام في اللون الأزرق وتدرجاته فحوي معاني وعلاقات وثيقة بين الرمز والتعبير من خلال التقاطعات في الأشكال وهي تأخذ نمط الحروف والأشكال المجردة ، فلذلك أتخذ العمل الفني بعداً يحمل قوة رمزية تمس المناطق الأكثر عمقاً وذاتية في نفس الوقت.

نموذج رقم (٧)

إسم العمل: ما قبل تهراقا.

إسم الفنان: إسماعيل حسن إسماعيل

تاريخ الإنتاج: ٢٠١٧م

المادة والخامة: أكريليك علي كانفاس.

القياس: ٨٠×٨٠سم.

مكان العرض: مرسم الفنان.

في النموذج رقم (٧) تسيطر علي جزئية هذه اللوحة العنصر التمثيلي في شكل جسد لحيوان (الأسد) برأس الملك، بينما يظهر في خلفية اللوحة أعين متفرقة لطرد الأرواح الشريرة كما في المعتقد الفرعوني وهي في فضاء غاتم ساده اللون البني الغامق بجانب رسم شكل الملك وهو يؤدي طقوسه بذات الأسلوب، أنّ التركيّز علي شكّل الأسد ذو الرأس الفرعوني للملك يأخذ بعداً أفريقياً، حيث نلاحظ أنّ بنية الوجه التشريحي هي بنية القناع المستخدم لدي بعض القبائل الأفريقية وهي مرتبطة بطقوس فرعونية خاصة بتتويج الملك، والجدير بالذكر أنّ الأقنعة الأفريقية ومايصاحبها من طقوس لاتوجد في الثقافة السودانية ولكنها ترتبط ببعض القبائل الأخري، خارج حدود السودان إلا أنّ الفنان يوظفها في هذه اللوحة للدلالة علي البعد والمكون الأفريقي للثقافة السودانية.

نموذج رقم (٨)

أسم العمل : الفارس والأسد

أسم الفنان : محمد عبد الله عتيبي

تاريخ الإنتاج : ٢٠١٠م

المادة والخامة : أوان أكريلك علي كانفس

المقاس : ٧٠×٩٠cm

مكان العرض : مرسم الفنان

أتسمت هذه اللوحة بإسلوب تجريدي إذ يتكون التصميم من مساحة في وسطها شكل بوابة داخلها رجل بجانبه حيوان (أسد) تحف البوابة من الداخل أشكال هندسية مثل المثلث ونقوش باللون الأسود مرسوم فيها فارس يمتطي الحصان في فضاء يسوده اللون الأصفر الباهت ، نلاحظ الجزء علي يمين البوابة أشكال زخرفية زات طابع عربي وأضح الملامح من خلال نقوش بالخط العربي وأشكال المثلثات غير المنتظمة والخطوط المستقيمة . أما الجزء علي يسار البوابة حيث أنقسمت المساحة ألي نصفين فقد شمل الجزء أعلي الخط علي شكل نباتات من الطبيعة متفرقة وذات أطوال موحدة في أسفلها مستطيل علي شكل زخرفة وهو يشكل حاجز بين الجزئين بلون بني غامق، أما الجزء الأسفل رسمت فيه باقة من الزهور الزابلة في خلفية أكثر نصاعةً وبهاءً من اللون الأصفر وذلك للأسلوب الواقعي الذي رسمت به العناصر التمثيلية في محاولة لإظهار الظل والضؤ ومقاربتها للواقع . ومن هنا يتضح أنّ المدلولات الرمزية واللونية لأ تأتي بطريقة مباشرة، وإنما بالشكل العام أو المكون العام للوحة.

نموذج رقم (٩)

أسم العمل: الهوية

إسم الفنان: محمد فضل

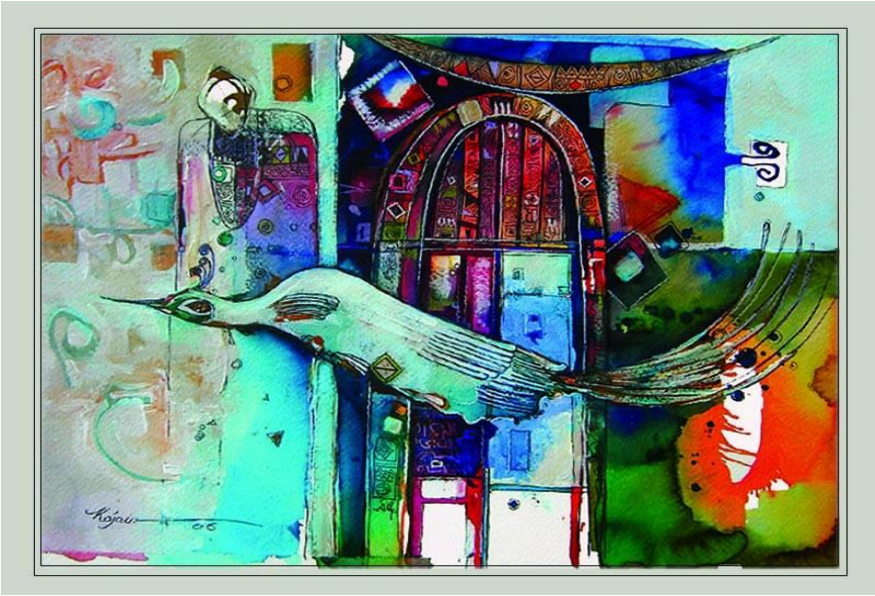
تاريخ الإنتاج: ٢٠١٤م

المادة والخامة: ألوان أكريلك علي كانفس

المقاس: ٧٠×٦٥cm

مكان العرض: الإنترنت

يوحي التكوين الفني للعمل بإبراز الملامح السودانية والتعدد الثقافي من خلال الشخوص والبيئة والطبيعة ومن خلال تداعيات اللون ويظهر جلياً في إستدعاء البيئة المحليّة بشكل رمزي محاكياً للواقع، فقد وظف الفنان الرموز من خلال الزيّ والزيّنة والزخارف ووضعها في اللوحة التي تشابه ألي حدٍ كبير وضعية الرسوم الجداريّة في العهد الفرعوني حيث أتجه الوجهان ألي الأمام وكذلك شكل الزيّ علي الرأس. أنّ الفنان يريد أنّ يترجم معاني ومدلولات ورموز تمثيلية من خلال أشجار النخيل بلون النيل (الأزرق)، والثور باللون الأحمر وتدرجاته بالأضافة الي اللون البنّي الغاتم واللون الأبيض في الطيور، وهي توحي بالإنتماء للحضارة القديّمة (وادي النيل)، يمكن تأويل الدلالات النهائية للوحة من خلال إعتماد الفنان علي مدلولات رمزيّة ذات عناصر مستمدة من واقع المجتمع السوداني الذي تتنوع فيه الأعراق والتعايش السلمي، بيّن قبائله في رقعة جغرافية واحدة، ويؤكد ذلك أنّ لهذا المجتمع تاريخ حضاري حاول ترميزه من خلال الشّكل التمثيلي ورمزية الألوان.



نموذج رقم (١٠)

إسم العمل: تجريد

إسم الفنان: عزالدين كجور

تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٦م

المادة والخامة: ألوان مائية علي ورق

المقاس: ٣٠×٤٥cm

مكان العرض: face book

أتسم هذا العمل بالثقافة السودانية الخالصة باصلها المحلي والتراث الشعبي المميز في الأزياء السودانية في كل ارجاء البلاد، وظهر البعد الجمالي من خلال المساحات اللونية والعلاقات مابين الطائر الذي هو رمز السلام والحرية والإنسان السوداني بزيه.

ملخص بأهم النتائج:

من خلال عرض ومناقشة النتائج السابقة توصلت الدّراسة إلي عدت نتائج في دراسة الرموز والقيم الجمالية في الفن التشكيلي السوداني المعاصر من خلال تحليل العناصر والمقومات التي يقوم عليها الرمز في الفن التشكيلي بصورة عامة وفن التصوير التشكيلي بصفة خاصة في الأتي:-

١. أن الفن التجريدي ساعد في تطور القيمة الجمالية للرمز في العمل الفني. وذلك بأكتشاف قيم فلسفية.

الأساليب تجعل اللون أساسي في إنجاح عملية الجمال

٢. توظف المفردة التشكيلية في العمل الفني التجريدي حسب الخبرة والممارسة الدائمة.

٣. لا يوجد غموض بين الفن التجريدي والفن الواقعي.

٤. استخدام الرموز في الفن التجريدي بدلالاتها وكيفية التعرف عليها تختلف باختلأف بيئة الفنان حيث يعتبر الرمز مكون ثقافي .

٥. إتسمت الأعمال الفنية في الثقافة السودانية الخالصة باصلها المحلي والتراث الشعبي المميز في الأزياء السودانية.

٦. إبراز الملامح السودانية والتعدد الثقافي وإستدعاء البيئة المحليّة بشكل رمزي محاكياً للواقع من خلال (الشخوص والبيئة والطبيعة الزيّ والزيّنة والزخارف).

٧. وظفت الرموز ذات الطابع العربي أشكال هندسية مثل المثلث ونقوش بالخط العربي وأشكال المثلثات غير المنتظمة والخطوط المستقيمة.

٨. لجأ بعض الفنانين السودانيين إلي الرمز لتصوير فكرتهم بما يتماشي وأسلوبهم الفني ضمن الأنماط التشكيلية السائدة لدي بعضهم البعض.

٩. الرمز في العمل الفني مهما كان غريباً أو محرفاً أو كان بعيداً كل البعد عن محاكاة الأشكال الطبيعية إلا أن ثمة علاقة ورابط قوي بينهما يبحث عنه الفنان يظهر في بيانه وأتصاله بالطبيعة وقوانينها في أغلب الأحيان.

١٠. يمثل الرمز الجانب المشترك بين جميع الأعمال الفنية المفحوصة وهذه هي لغة الفن تداولاً وإنتشاراً .

١١. بالرغم من تمتع الرموز بدلالات وسمات مميزة إلا أن تصميمها يقوم علي الشكل والوظيفة.

١٢. جاءت الرموز في الأعمال الفنية التشكيلية في الشكل أو القالب الذي تظهر فيه وهي جاذبة للإنتباه وشادّة للحواس وممتعة لها.

١٣. كل ماتيسر علي المتلقي التعرف علي أصل الرمز ومصدره بسهولة، كلما كان ذلك دليلاًعلي الأصالة والجدة.

الخلاصة:

ينبغي أن نؤكد أولاً علي أن الرموز مهما كان نوعها رموز تشكيلية ، أو رموز لحركات وإشارات معينة هي من فطرة الله في خلق الإنسان الذي تمكن من صنّع الرموز وإنتاجها، وثمار محاولاته للتعبيّر عن أفكاره، بهدف التأثير في الأخرين إلي هذه الرموز تصبح ذات معني للجماعة، أو المجتمع الذي يعيش فيه الفرد .

للرموز الفنية إستخداماتها ووظائفها في الفن التشكيلي السوداني وذات مدلولات ومفاهيم قيمة مختلفة.

التوصيات:

توصي الدراسة بالأتي :

١- لتنقيب عن الرموز غير المتعارف عليها في الثقافة السودانية

٢- إعتبار تعليم وتعلُّم الرموز التشكيلية جزءاً من الثقافة البصرية لدي النشيء وأحد مهام تعلُم التربية الفنية .

٣- الإهتمام بتوظيف المفردات التشكيلية السودانية من قبل الفنانين المتخصصين والدارسين.

٤- تطبيق أساليب التلوين في معالجة الرموز التشكيلية السودانية ضمن مناهج الفنون الجميلة في السودان.

المقترحات:

إقترح الباحث عدة مجالات بحثية عناوين تهتم بدراسة الرموز وتوظيفها وهي:

١- الفروقات بين الرمز اللفظي والرمز الفني.

٢- القيم الجمالية في إستخدام الرمز باللوحة التشكيلية السودانية.

٣- الدلالات التعبيرية في توظيف الرموز التشكيلية السودانية عند جيل الرواد.

وفي الختام يمتد التمنّي أملاً في الإنتفاع بها في جميع المجالات العلمية والحياتية .

المراجع والمصادر

المراجع العربية

١- القرآن الكريم

٢- اميرة حلمي ،١٩٩٢م،الفن وعالم الرموز، ط٢، دار المعارف

٣- احمد عبدالعزيز، ٢٠٠١م، نظريات اللون في الطباعة، ط١، الدار القومية العربية للطباعة والنشر.

٤- احمد حمدي محمود، ١٩٩٣م، ماوراءالفن ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، مصر.

٥- العوبثاني راتب مزيد ، ٢٠٠٤م، المعايشة الجمالية، دراسات فكرية ، دار الينابيع ، دمشق.

٦- اميرة مطر، ١٩٨٥م، فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، القاهرة.

٧- اسماعيل شوقي ، ٢٠٠٥م ، التصميم عناصره واسسه في الفن التشكيلي ، ط٣ ، الدار العربية للنشر.

٨- امال حليم الصراف ، ٢٠٠٧م، موجز في تاريخ الفن ، مكتبة العربي للنشر، القاهرة..

٩- جمال ابو الخير، ١٩٨٨م ، مدخل الي عالم التربية الفنية ، ط،٢، مكتبة الحسيني الثقافية ، الرياض .

١٠- حسن احمد عيسي، ١٩٩٣م، سايكلوجية الأبداع بين النظرية والتطبيق، ط ١، مكتبة الأسراء طنطا.

١١- صبحي الشاروني ، ١٩٩٤م، مدارس ومذاهب الفن الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢،

١٢- عفاف أحمد فرج ، ١٩٩٩م ، سايكلوجية التذوق الفني ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة.

١٣- عفيف البهنسي ، ١٩٩٧م، فن الحداثة الي مابعد الحداثة ، دار الكتاب العربي ، دمشق.

١٤- مصري عبدالحميد حنورة، ١٩٨٥م ، سايكلوجية التذوق الفني ، دار المعارف ، القاهرة ..

١٥- محمود البسيوني ، ١٩٦٥م ، الفن الحديث ، دار المعارف القاهرة.

١٦- مايكل ساندرز ، ٢٠٠٦م ، الرسم بالزيت ، مكتبة جرير ، الرياض .

١٧- مصطفي سويف ، ١٩٧٠م ، الأسس النفسية للابداع الفني والشعر، دار المعارف، مصر.
١٨- محمد حمدي خميس ، ١٩٧٦م ، التذوق الفني ، دار المعارف ، القاهرة .

١٩- محمد ابو عودة ، ٢٠٠٠م ، الألوان في التصميم والطباعة الملونة ، ط ١، دار البركة للنشر والتوزيع .
٢٠- محسن عطية ، ١٩٩٦م ، الفن وعالم الرموز ، ط ٢ ، دار المعارف .
٢١- محمد عبدالله الدرايسة ، ٢٠٠٥م ، الرسم الحر والزخرفة ، ط ١، مكتبة المجتمع العربي للنشر .
٢٢- محمود أمهز، ١٩٨١م ، الفن التشكيلي المعاصر١٨٧٠ – ١٩٧٠ ، دار المثلث للطباعة بيروت.
٢٣- محمدعزيز نظمي، ١٩٨٤م، القيم الجمالية ، دار المعارف القاهرة .
٢٤- نجم الدين محمد شريف ، ١٩٩٢م، السودان القديم واثاره ، دار جامعة الخرطوم للنشر .
٢٥- هالة السيد البشبيشي ، ٢٠١٤م ، تاريخ الفن ، ط ١، مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض..
٢٦- يوسف مراد ، ١٩٨٥م ، مبادي علم النفس ، المجلد الأول ، دار المعارف ، القاهرة .

المراجع المترجمة :-

٢٧- الآن باونيس ، ١٩٩٠م ، الفن الأوربي الحديث ، ترجمة ، فخري خليل ، دار المعارف ، بغداد.
٢٨- برناد مايرز، ١٩٦٦م ، الفنون التشكيلية كيف نتزوقها ، ترجمة، سعد المنصوري ، مكتبة النهضة ، مصر.
٢٩- جوليان ستالابرس ، ٢٠١٤م ، الفن المعاصر، ترجمة ، مروة محمود، مؤسسة هنداوي للثقافة ، القاهرة ..
٣٠- جوهانز أيتين ، ٢٠٠٢م ، التصميم والشكل ، ترجمة ، صبري محمد ، ط ٢ ، هلا للنشر والتوزيع ..
٣١- جيروم مستولتر، ١٩٨١م ، النقد الفني ، ترجمة، فؤاد زكريا، جامعة عين شمس ، القاهرة.
٣٢- غورغي غاشف ، ١٩٩٠م، الوعي والفن ، دراسات في تاريخ الصورة ، ترجمة نوفل ، مراجعة ، سعيد مصلوح ، العدد ١٤٦ عالم المعرفة ، الكويت .
٣٣- كولنجود ، ١٩٧٦م ، مباديء الفن ، ترجمة ، احمد حمدي، الدار المصرية للترجمة .
٣٤- فليب سبيرنج ، ٢٠٠٠م ، الرموز في الفن والأديان ، ترجمة، عبد الهادي عباس ، مكتبة الأنجلو المصرية .

٣٥- هيجل ، ١٩٨٧م ، مدخل الي عالم الجمال ، ترجمة ، جورج طرابيش ، دار الطليعة، بيروت
٣٦- هربرت ريد، ١٩٧٥م ، تربية التذوق الفني ، ترجمة ، يوسف ميخائيل ، دار النهضة العربية ، القاهرة.

الموسوعات والمجلات والدوريات :-

٣٧- أحمد الطيب زين العابدين ، ١٩٩٠م ، السودانوية التشكيلية ، مجلة حروف ، العدد ، ٢
٣٨- الفكي محمد حسين ، ٢٠١٤م ، الأحتفاء في التشكيل السوداني ، العدد، ٢ ، مجلة التشكيل العربي ، ، نادي الجسرة الثقافي ، قطر.
٣٩- أبوسبيب محمد ، ٢٠١٤م ، مكانة وسيرورة الفن التشكيلي في الحضارة السودانية ، مجلة التطبيقية ، العدد ٢، كلية الخرطوم التطبيقية .
٤٠- الصادق صلاح عمر، ٢٠٠٤م ، زاكرة الأمة وتراثها الثقافي ، متحف السودان القومي ، مجلة الثقافة السودانية ، العدد ٣٦ .
٤١- تشادوليك تشارلز ، ١٩٩٢م ، دور الرموز في المعرفة الأسلامية ، مجلة الثقافة ، العدد ٤.

الرسائل الجامعية :-

٤٢- أدريس عبدالله البنا ، ١٩٩٦م ، الحركة التشكيلية الحديثة في السودان ، رسالة دكتوراة غبر منشورة ، ، كلية الدراسات العليا.
٤٣- السعيدي مني سليمان ، ٢٠٠٠م ، توظيف التشكيلات المعمارية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد .
٤٤- اسيل عبدالسلام ، ١٩٩٩م ، الفضاءات الداخلية لقاعات العرض ، رسالة دكتوراة ، كلية الفنون ، جامعة بغداد .
٤٥ – سوزان أبراهيم محجوب ، ٢٠١٥م ، المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، جامعة السودان ، كلية الدراسات العليا .

المراجع الأجنبية

1- Thomas Aguinas / ;Summa Theologica Trans: (London)

2- Simmons. (1976) An Outline of ModerenRusssian New Jersey

3-Smith R .A (1971) Aesthetics and problemsof Education.University of Illinois.

4- The Acrylic Book (2003) .A Comprehensive Resourrce for Artists ., Liguitex

المواقع الألكترونية:

1- http://ar.Wikipedia. Org /wiki

2-http: //www. Tshkeel.com /vb/showthread.php.t=4722

3- http: // painting. About.com/od/ acrylic painting/ss/Nopaletts.htm

4- http;//forum.hawaaworld.com/show thread .php? t=2001636- 01- 11- 2009- 23:57

نموذج رقم (١)

جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا
كلية الدراسات العليا
كلية الفنون الجميلة والتطبيقية (قسم التلوين)

استمارة مقابلة

الإسم:.....
التخصص:.....
تاريخ التخرج.....
الوظيفة:.....
مكان العمل:.....

أسئلة المقابلة:

١- كيف ساعد الفن التجريدي في تطور القيمة الجمالية للرمز؟
٢- ماهي الأساليب التي تجعل اللون اساسي في انجاح عملية الجمال؟
٣- كيف تتم توظيف المفردة التشكيلية في العمل الفني التجريدي؟
٤- ماهي الرموز السائدة الأستخدام في الفن التشكيلي السوداني المعاصر؟
٥- هل هنالك غموض في الفن التجريدي مقارنة بالواقعي؟
٦- مانوع الغموض الذي اجتاح الفن التشكيلي التجريدي لدي بعض الفنانين ؟

نموذج رقم (٢)

المدلول الرمزي لنماذج من الرموز التشكيلية السودانية

الثعبان		الشر – الخداع – المكيدة – السحر – الجن – العارض والأذي
المثلث المتقابل		المساواة – العدالة – الأستقرار – التوازن -
الكف		منع الأذي – طرد الروح الشريرة – اتقاء الحسد – الحماية بالخير -
السهم		الحد من شرور الغير – الحركة والحرية – نظرات الآخرين
الحجاب		يلبس للحماية من الشرور بأنواعها – العمل – الشر
الأبريق		الرزق - والوفرة والطمانينة
التاج		السلطة – الملك – التصوف

الأسد		الشجاعة – الأقدام - السيادة
التمساح		الخير – النيل – الكرم – تخويف العين الحاسدة
سعف النخيل		السلام – الترحاب – يرتبط بالفرح والمناسبات – الأستقرار – حسن
الزير		الكتمان – السكون – الكرم والأجر المستمر
السمكة		الخير – الأمل – الحياة – التكاثر – الأستمرارية – النيل
القبة		الحماية – اللوح – الضريح - البركة
قرون البقر		الكنة الإجتماعية - القوة – رد الشر

الكعبة		زيارة بيت الله الحرام والعودة منه
المسجد		الإسلام – الخير – السلامة – العقيدة والإيمان
القمر والشمس		النضج – الجمال – الخصوبة -
المركب أو القارب		الترحال – الشاطيء - المقادرة-
النخلة		الخير – السمو – القوة والصمود
الهلال		الأسلام - الحياة – النجوي – البداية
النجمة السنبلة		الليل – التعدد رمزللخير- والجود تستخدمه الجمعيات الخيرية وهيئات الأغتثة
موج البحر		يرمز للبحر - استخدم لدي الأفكار الوثنية المسيحية

الديك		ارتبط صياحه بصلاة الفجر- رمز اسلامي – يرسم علي الأباريق الأسلامية القديمة
الشاة		رمز للفداء – من الرموز الأسلامية
الحمامة وغصن الزيتون		رمز للسلام – اصبح له صفة العالمية من كثرة استخدامه

تكملة بيانات ومعلومات الصور

صورة رقم (١)

من أعمال الفنان : عتيبي
الوان زيتية علي كانفس
٤٠×٦٠ cm
المصدر : الأنترنت

* Titile: Symbols from Nubian life - 1
* Size:
* Mixed media on Canvas

صورة رقم (٢)

فنان غير معروف
الوان اكريلك علي كانفس
المصدر: الأنترنت

صورة رقم (٣)

من أعمال الفنان : محمد فضل
ألوان أكريلك علي كانفس
٨٠×٥٠cm
المصدر: الأنترنت

صورة رقم (٤)

من أعمال الفنان / محمد فضل
ألوان زيتية علي كانفس
١٠٠cm ×٨٠
المصدر: الأنترنت

صورة رقم (٥)

من أعمال الفنان : عزالدين كجوري
ألوان أكريلك علي ورق
المصدر: الأنترنت

صورة رقم (٦)

من أعمال الفنان : عزالدين كجوري

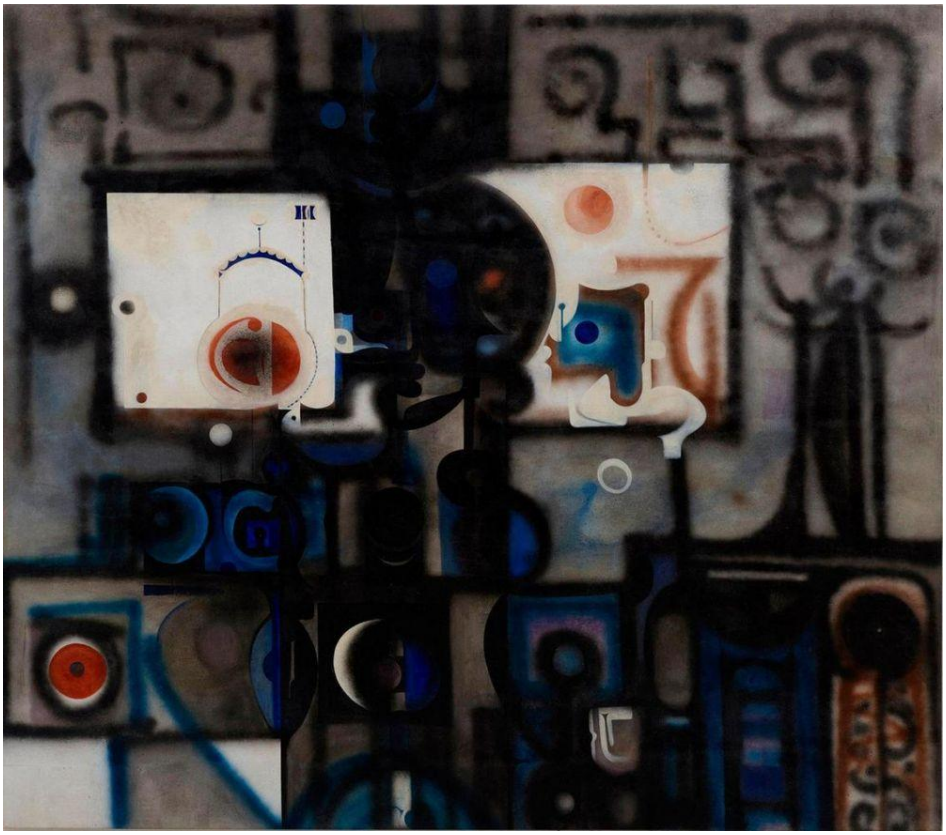
ألوان أكريلك علي ورق

المصدر: الأنترنت

صورة رقم(٧)

من أعمال الفنان : د. راشد دياب
ألوان أكريلك علي كانفس
المصدر: مرسم الفنان

جيل الرواد (مدرسة الخرطوم)
الفنان :أبراهيم الصلحي

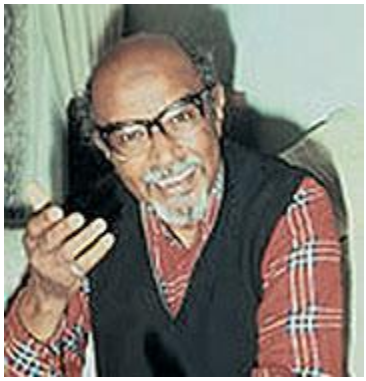


صورة رقم(٨)

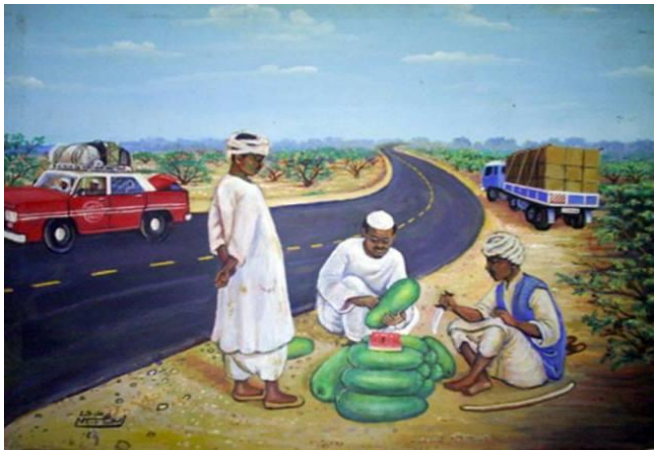
الفنان : محمد أحمد شبرين

صورة رقم (٩)

الفنان : عثمان وقيع الله



صورة رقم (١٠)



صورة رقم (١١)

صورة رقم (١)

من أعمال الباحث
/ ألوان زيتية علي كانفس
/ ١٠٠×٩٠cm
ب٥

صورة رقم (٢)

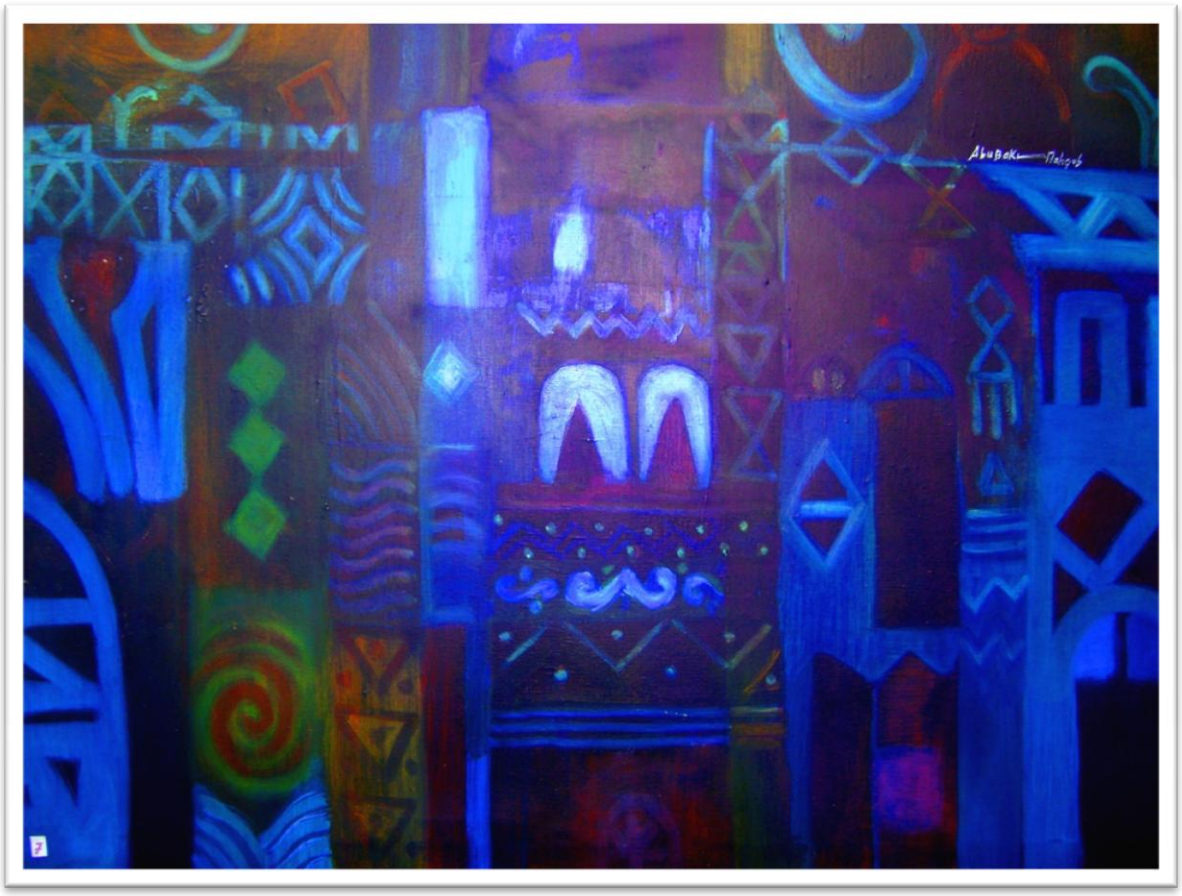
من أعمال الباحث
/ ألوان زيتية علي كانفس
/ ١٠٠×٩٠cm

صورة رقم (٣)

أعمال الباحث : خامات مختلفة / ٩٠×٩٠cm
من أعمال الباحث
ألوان زيتية علي كانفس
١٠٠×١٠٠cm

صورة رقم (٤)

من أعمال الباحث
الوان زيتية علي كانفس
٦٠×٨٠ cm



صورة رقم (٥)

من أعمال الباحث :
ألوان زيتية علي كانفس
cm٨٠×١٠٠ /

صورة رقم (٦)

من أعمال الباحث
ألوان زيتية علي كانفس
١٠٠×١٠٠cm