الفصـــــل الأول

الإطار العام للدراسة

اولاً: خطة البحث:

المقدمة:

هناك اتجاهان يسودان الحركة الفنية المعاصرة في السودان والعالم. أحدهما يعني بالممارسة الفنية الحرفية أي الصيغة وطريقة الأداء ومحاكاة المهارات الفنية المستمرة من تحليل نماذج وتجارب من تراث السلف وساير العلاقات التشكيلية، دون النظر إلى التجربة الذاتية المتاحة والمستوعبة لكثير من العلاقات الجمالية بذكاء مهني ومقدرة علي تطوير تجربة خاصة يشار إليها بأنها تخص الفنان المحدد.

إن هذا الاتجاه خلق عادات متوارثة يتداولها الفنانون في طريقة رسم الأشخاص ووضع التأثيرات اللونية واللمسات الأخيرة التي جعلت أعمالهم الفنية تأخذ طابعا له مواصفات متوقعه يمكن التكهن بها قبل الانتهاء منها وهي أشبه باللازمات التي يعتمد عليها الفنان في إنتاج أعماله.

أما الاتجاه الثاني فهو يحمل لوائه الفنانين الذين آثروا التجريد والبحث والتجربة بالبحث والتجربة والاطلاع وتمثل الثقافة دليلهم في إنتاجهم الفني. وقد أصبحت ضرورة لكل فنان وكذلك الممارسات التى يستمدها من الممارسات الحية.

إن عبقرية الفنان في الواقع ترتكز على قدرته في إبراز أسلوبه وإقناع المتذوق بقيمة هذا الأسلوب وكلما استطاع الفنان توسيع دائرة المتذوقين لفنه كلما تخطي الحواجز المحلية والإقليمية وكان في مصاف الفنانين العالميين.

وبما أن دراسة وجه الإنسان تعتبر من أهم الأجزاء التي يتم دراستها لجسم الإنسان وذلك لأنه يعتبر المرآة الصادقة للنفس البشرية فهو يعكس كل مل يحدث لدي الإنسان من انفعالات وتعابير كالفرح والغضب والتعجب والدهشة والبكاء والخوف والألم، وقد كان ذلك بمثابة شد إنتباه للدارس فى أن يقوم بهذة الدراسة فى مجال تلوين وجه الإنسان ومحاولة تسليط الضوء بالتجربة العملية.

مشكلة الدراسة:

يعتبر وجه الإنسان عنوانه ومن أهم الأجزاء فيه بما يملكه من تعابير متباينة حسب الحالة النفسية للإنسان سواء كانت هذه الحالة (مزاح – تأمل – هدوء – الخ).

وهذا الجزء المهم يرى الدارس ضرورة إجراء الدراسته عليه لاهميته محاولاً إضافة تجربة تجريديه جديدة بصورة عملية وتمثلت مشكلة الدراسة في أن الكثير من دارسى الفنون والفنانين يصلون لنتائج جيدة

في تلوين وجه الإنسان دون الإلمام بالخطوات العلمية التى أدت لتلك النتائج ويمكن صياغة هذه المشكلة في السؤال الرئيس التالي:

هل يمكن إضافة دراسة تجريدية جديدة لوجه الإنسان؟

ويتفرع من هذا السؤال الأسئلة الفرعية التالية:

هل توجد دراسات سابقة لرسم وجه الإنسان؟

هل يمكن دراسة خطوات تلوين وجه الإنسان بشكل علمى؟

أهداف الدراسة:

1- التعرف على تشريح وجه الإنسان.

2- التعرف على خطوات تلوين وجه الإنسان العلمية.

3- التعرف على بعض فناني وجه الإنسان على المستوي المحلى و العالمي.

4- إضافة تجربة تجريدية لتلوين وجه الإنسان من قبل الدارس.

أهمية الدراسة:

1- تسهم فى التعرف على رسم وجه الإنسان وتلوينه.

2- تسهم فى تسليط الضوء على بعض الفنانين المحليين و العالميين.

3- المساهمة في تطوير الممارسة التشكيلية السودانية من خلال فتح نافذة جديدة لتلوين وجه الإنسان.

فرضيات الدراسة:

1- توجد خطوات علمية لدراسة وجة الإنسان.

2- توجد دراسات تجريدية سابقة لوجه الإنسان.

3- يمكن إضافة تجربة جديدة لدراسة وجه الإنسان من قبل الدارس.

4- إن الأعمال الفنية المجرده لابد أن تكون المرجعية الخاصة بها هي الاصل الواقعي.

منهج الدراسة:

يتبع الدارس المنهج الوصفي و التجريبي.

عينة الدراسة:

تتمثل في تجارب بعض الفنانين المحليين والعالميين بالإضافة للتجربة العملية من قبل الدارس.

حدود الدراسة:

تقتصر هذه الدراسة علي عرض التجارب السابقة في تلوين تجريد وجه الإنسان علي المستويين المحلي والعالمي كما تقتصر علي الاضافة الجديدة من قبل الدارس.

مصطلحات الدراسة:

1- وجه الإنسان:

ويقصد به كل المساحة من الرأس والوجه والعنق وهو يعتبر من الأهمية بمكان حيث أنه هو البوابة التى يطل بها الإنسان إلى العالم والتى تميزه عن سواه وهى المفسر لكل خلجاته وأحاسيسة وتعابيرة المختلفة وتظهر عليه الحاله النفسية للإنسان.

2- الفن:

كلمة الفن يقصد بها النوع والضرب واللون من الشيئ وجمعها أفنان وفنون وتعنى التزيين والتنويع والإتيان بالجديد المعجب. وإستطلاقاً هو جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صنعة ما أو جملة الوسائل التى يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف.

3- التشكيل:

هو عملية تحوير المادة من حاله إلى حاله أخرى عبر وسيط فنى والتشكيل يتكون من عناصر بنائية وأسس إنشائية وجمالية تمثل قواعدهُوقوانينهُ التى يجب أن يحكم بها وهذه القواعد إذا ما أحسن تطبيقها تؤدى إلى تطوير المهارات التشكيلية ونجاح العمل الفنى.

4- التجريد:

هو مصطلح خاص بالفن اللاتمثيلى أو اللاتشخيصى وهو إتجاه حديث فى التصوير لا يعنى بتمثيل الاشياء كما هى فى الطبيعة ولكن يستخلص عناصر المرئيات لينتج منها شيئاً جديداً وهو فن لا يحاكى الطبيعة ولا يمثلها بشكل أو بآخر.

5- الواقعى:

تعنى الواقعية فى الفن حزف كل ماهو ذاتى وتصوير العالم كما تراه وبذلك يصبح الفنان الواقعى فناناً وصفياً يقدم التقدير عما يجرى فى الواقع ولا يقدم أى تعليق والفن الواقعى يطلق عليه الفن التمثيلى.

ثانياً: الدراسات السابقة:

تعتبر الدراسات السابقة فى مجال رسم الوجه وتلوينه شحيحة جداً ولكن هناك بعض الدراسات فى هذا المجال منها:

1- ماجستير، أريج كباشى الأمين، **دراسة للوجه بالألوان الزيتية نموذج لقبائل البجا بمنطقة كسلا.**

وتتلخص مشكلة الدراسة فى أن الدراسة ترى ندرة توظيف ملامح الإنسان البجاوى من قبل التشكيليين رغم ملامحه المشبعة بالحراك البيئى فالشخصية المكونة لإنسان البجا بما تحتوية من تنوع تحتاج لمزيد من البحث والتنقيب مما دعاها إلى التركيز من هذه الدراسة على تناول وجه الإنسان البجاوى بالألوان الزيتية وأخذ قبائل البجا بمنطقة كسلا كنموذج وكانت أهداف الدراسة تتلخص فى:

1- تطوّير وتجويد الأداء فى فن دراسة الوجه بالألوان الزيتية.

2- توظيف البيئة المحلية فى اللوحه لاستلهام الأفكار والمواضيع كعناصر تشكيلية.

3- معرفة الملامح المميزة لقبائل البجا وتوثيقها.

ومن النتائج التى توصلت إليها الدارسه أن للبيئة دور كبير فى تكوين ملامح قبائل البجا وأن الألوان الزيتية هى الأقدر على التعبير عن ملامح تلك القبيلة وكذلك توصلت الدراسة أن فن دراسة وجه الإنسان لم يأخذ حقه من الدراسة الكافية وأقترحت قيام دراسات متخصصه لذلك الفن وبمختلف الخامات فى المستقبل.

وأوصت الدراسة بالآتي:

إهتمام التشكيليين فى السودان بفن دراسة الوجه وتجويده وإبراز أساليبهم فيه.

1- الإهتمام بحضارة وثقافات وطبيعة شرق السودان.

2- تكثيف الورش والأعمال التطبيقية لفن دراسة وجه الإنسان لطلاب كلية الفنون.

ركزت الدراسة على الجانب الإثنى لقبائل البجا من عادات وتقاليد وملامح وعرضت الدراسة تفاصيل دراسة تشريح الوجه ولكن لم تتطرق للخطوات التطبيقية العلمية لتلوين وجة الإنسان والتى يرى الدارس أن لها أهمية كبرى قبل الولوج في عملية التلوين الخاصة بالفنان والتى تتكون من الخطوات العلمية المتبعة فى الرسم الواقعى لوجه الإنسان ومن ثم خطوات تلوينة.

2- ماجستير، معتصم حسين عمر، **<u>دراسة اللوحه الجدارية التوثيقية لشخصيات تاريخية من مدينة أمدرمان (1920 – 1970م).</u>**

أعتقد بأنها دراسة جيدة تناولت أهمية التوثيق للشخصيات العامة الأمدرمانية وتتلخص مشكلة الدراسة فى ضعف الكيفية التى تعالج بها الصورة الشخصية التوثيقية من ناحيتى الشكل والمضمون وتفرد كل شخصية وجودة الصورة تقنياً. ومن أهداف الدراسة:-

1- رسم شخصيات سودانية ساهمت فى بناء وقيادة المجتمع السودانى كشكل فى أشكال التوثيق.

2- المساهمة فى تطوير الحس الجمالى عن طريق تصوير رموز سودانية هامه فى تاريخ السودان.

3- إيجاد شكل من أشكال التقدير والوفاء للرموز الوطنية.

وكانت نتائج الدراسة:

1- مراجعة برنامج التصوير أو التلوين بكلية الفنون الجميلة فى رسم الوجه على أسس أكاديمية ووضع منهج علمى لتقنية مواد التلوين لوضع الصورة الزيتية في الإطار العالمى للجودة.

2- أن تتبنى بعض المؤسسات الحكومية أو الخاصة مشروع التوثيق للشخصيات التاريخية السودانية.

3- العمل على أنشاء متحف يضم تلك الأعمال.

تناولت الدراسة مشروع التوثيق لشخصيات أمدرمان التاريخية عن طريق رسم جدارية من الوجوه وركزت الدراسة على الجانب التاريخي لأمدرمان وشخصياتها وعلى كيفية تشريح الوجه وتناولت أعمال فنانين هما:

1- بسطاوى بغدادى.

2- موسى قسم السيد كزام (جحا)

وقامت الدراسة بتشريح الأعمال ونقدها بشكل علمى.

يرى الدارس أن الدراسة لم تتطرق للخطوات العلمية لتلوين الوجه رغم التأكيد على ذلك فى التوصيات.

3- ماجستير، اسماعيل حسن اسماعيل، **<u>إستخدام ألوان الإكريلك فى التلوين نظرياً وعملياً</u>**، 2010م

تتلخص مشكلة البحث حول الإشكالات القائمة فى الأساليب والتقنيات المختلفة فى خامة الإكريلك وآثار إستخدام الوسائط الإضافية مع خامه الإكريلك لانتاج عمل فنى غنى بالتقنيات المتعددة والناجحه وبشكل أكثر تحديداً فى دراسة إختلاف أساليب خامة الإكريلك مع باقى الخامات كالوان الزيت والألوان المائية. وتعرض الفنان التشكيلى السودانى إلى عدم وعى بالخامات التى يستخدمها وبالأخص خامة الإكريلك.

وهذه المشكلة تظهر بصورة أكثر وضوحاً فى الأعمال الفنية الناتجة من ذلك مما ترتب إهتمام الدارس على توجيه دراسات تهتم بهذه المشكلة.

وأهم أهداف الدراسة هى:

1- التعرف على خامة الوان الإكريلك من الناحية النظرية والتطبيقية.

2- التعرف على ملامح الحداثة فى الفن التشكيلى.

3- إبراز خصائص ومميزات الوان الإكريلك.

4- معرفة مدى إعتماد الفن التشكيلى السودانى على الحداثه والتقنيات والأساليب المتجددة.

5- المساهمة فى تطوير الفن التشكيلى السودانى.

6- التعامل مع التقنيات المختلفة للوصول للنتائج النهائية الناجحه فى العمل الفنى.

وكان أهم نتائج الدراسة:

1- يمكن العمل بألوان الإكريلك بخصائص الألوان الزيتية والمائية.

2- خامة الإكريلك يمكن أن تستخدم بشكل سميك كما في الألوان الزيتيه وبشكل شفاف كما في أساليب ألوان الماء وذلك بالتحكم في كثافة اللوّن وخلطه بالماء.

3- لا توجد أي مشكلة صحية في العمل بالألوان الإكريلك كمشكلة التنفس وغيرها.

التقت هذه الدراسة مع الدراس في إستخدام الوان الإكريلك وجودتها ولكن لم تتطرق لأستعمالها في فن رسم الوجوه.

تناولت الدراسات السابقة بعض الجوانب التى إهتم بها الدارس ولكنها إهتمت وركزت على جوانب مختلفة عن الدراسة التى نحن بصددها.

حيث ركزت الدراسة الأولى على توثيق ملامح إنسان البجا بكسلا. بينما ركزت الدراسة الثانية على توثيق شخصيات مدينة أمدرمان عبر وسيط الجداريات بينما إهتمت الدراسة الثالثة بتحليل وإستكشاف خامة الإكريلك بينما ركز الدارس على الجوانب والخطوات العلمية والتى من خلالها يتم رسم وتلوين وجه الإنسان وعمل على إضافه دراسة تجريدية جديدة من قبله.

الفصـــــل الثاني

الإطـــــار النظـــــري

المبحث الاول

مفهوم الفن (ماهيته ووظيفته)

1- الفن:

الغناء – الموسيقى – التمثيل – الرقص

تلك هى الموضوعات التى نطالعها فى صفحات الفن فى كثير من الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية. وإذا كانت أكثر موضوعية وسعت هذه الدائرة فأضافت الرسم والنحت.

ومصطلح (فن) كثر ترديده فى الآونة الأخيرة حتى إرتبط بكثير من المهن والحرف فالصحافة فن والإذاعة فن والإخراج فن والحديث فن والخياطة والتفصيل فن وحلاقة الشعر فن والبيع والشراء فن والطبخ فن. وهكذا توسعت الكلمة وتوسع بالتالى مدلولها. (الشامى، 1990م، 15)

2- تاريخ الكلمة:

يقول الدكتور محمد عبد السلام كفافى (ظهر فى إيطاليا خلال القرن السادس عشر مصطلح جامع هو (فنون التصميم) كذلك ظهر مصطلح (الفنون الجملية) فى فرنسا إبان القرن السابع عشر وكان هذان المصطلحان يعنيان الفنون مثل – التصوير والنحت والعمارة ومع ذلك يضم إليها فى بعض الأحيان الشعر والموسيقى .. وبدأ مصطلح الفنون الجملية يتخذ معناه الذى أصبح .... خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.. وأصبحت مجموعة الفنون الجملية عند كتاب الموسوعات هى: الموسيقى والشعر – والتصوير والنحت والعمارة).(كفافى، 1972م، 74)

والواضح أن الوصف (بالجميلة) يومئذ كان للبيان بمعنى ان ما كان فناً لابد وأن يتوفر فيه عنصر الجمال ولم يكن ذلك من باب التخصيص بمعنى أن هناك نوعين من الفنون. جميلة وغير جميلة.

3- المصطلح القديم:

وفى اللغة العربية أستعملت كلمة (فن) حديثاً عوضاً عن كلمة (صناعة) المتعارف عليها قديماً فكل ما أقترن بكلمة (فن) وخاصة الفنون الجميلة عرفه العرب تحت عنوان (صناعة) حيث كانوا يقولون (صناعة الأدب) وصناعة الشعر. وجاء فى كتب اللغة:

الفن: الضرب واللون من الشئ والجمع أفنان وفنون.

فنن الناس: جعلهم فنوناً. أنواعاً والثوب: جعل فيه طرائف ليست من جنسه، أفتن الرجل فى أحاديثه: جاء بالأفانين: أخذ فى فنون القول، فتوسع وتصرف.

الفنن: الغصن، والخصلة من الشعر.

الفنان: الحمار الوحشى الذى فنون من العدو..

وتوسع فيها المتأخرون فأطلقوها على كل ذى فنون كثيره.

والمعروف عند الفصحاء: مِفَن.

والأفنون: الحية، والغصن الملتف.

ورجل مِفَن: الذى يأتى بالعجائب (الشامى، 1990م ، 18)

والفنون بمعنى الكثير الفنون، أو الكثير التزيين لأن العرب تقول فنَّ الشئ: أى زينةُ فهو فان وفنان. وإستعمال كلمة (الفن) دلاله على المصور والشاعر والمنشد.. لم يرد بهذا المعنى فى كلام عربى قبل العصر الحديث وكلمة فن لها معنيين بارزين هما:

أ- التزيين والتنويع.

ب- الإتيان بالجديد المعجب.

وجاء فى المعجم الوسيط: الفن: جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صنعة وجملة الوسائل التى يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير والموسيقى والشعر.

4- مفهوم الفن عند المفكرين:

أ- (سانتيانا) – الفن مجرد إستجابة للحاجة الى المتعة أو اللذة: لذة الحواس ومتعة الجمال دون أن يكون للحقيقة أى مدخل فى هذه العملية.

ب- يقول عالم الجمال الألمانى (مولر) لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التى يجوز أو ينبغى (أحياناً) أن تتولد منها آثار جمالية وإن كان مثل هذا الأمر ليس هو بالضرورة المعّيار الأوحد.

ج- وعرف معجم أكسفورد الفنان: بأنه ذلك الشخص الذى يمارس عملاً لا غاية له سوى إثارة اللذة أو إنتزاع الإعجاب، أو ذلك الرجل الذى يمارس أحد الفنون الجميلة (الشامى، 1990م ، 19).

د- عرف المفكر الالمانى (لانج) الفن بقوله: إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة الوهم دون أن يكون له أى غرض شعورى يرمى إليه سوى المتعة المباشرة.

ه- ويعرف (تولستوى) الروائى الروسى – الفن يقوله: إنه ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الأخرين بطريقة شعورية إرادية مستعملاً فى ذلك بعض العلامات الخارجية.

و- يقول النحات الفرنسى (رودان): إن الفن هو التأمل هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة.. هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون الفن هو أسمى رسالة للإنسان لانه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا بدورنا على ان نفهمه.

ويقول: حقاً إن الفن عاطفة ولكن بدون علم الاحجام والنسب والالوان وبدون المهارة اليدوية لابد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة.

ز- ويذهب عالم الجمال الفرنسى (شارل لالو) إلى أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير اتى يدخلها الانسان على مواد الطبيعة.

ح- والفن عند (سوريو) هو نشاط إبداعى من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات (عشماوى، 2011م ، 7)

ط- يقول (برحسون) الفن إدراك حسى خالص.

ي- ويقول (كروتشة) الفن حس وتعبير.

ك- ويقول (ديوى) أن الفن حياة وخبرة.

ل- ويعتبر الفن عند (ألان) عمل وصناعة.

م- ويرى (مالرو) ان الفن حرية وإبداع.

ن- والفن عند (ميرلوبونتى) هو لغة وأسلوب.

ص- ويقول (البيركامى) الفن تقبل وتمرد.

ع- ويقول (سارتر) الفن إما تخّيل ولا واقعية وإما إلتزام وحرية.

ف- ويرى هيرجر أن الفن حقيقة وشعر.

ص- ويعتبر (كاسيرر) أن الفن شكل ورمز.

ق- والفن عند (ريد) هو شكل ومعرفة.

ر- ويرى (لانجر) أن الفن رمز ومعنى (زكريا، 7).

5- وظيفة الفن:

(لاغنى عن الشعروحبذا لو عرفت لأى شئ هو كذلك) بهذة العبارة الوجيزه الرائعة عبّر جان كوكتو عن طابع الفن الضرورى وأشار فى الوقت نفسه إلى الحيرة التى تهيمن على الدور الذى يلعبه فى تاريخ العالم المعاصر.

لقد تحدث الرسام (موندريان) عن إمكانية زوال الفن وهو يعتقد بأن الواقع سيقوم أكثر فأكثر مقام العمل الفنى الذى لا يعدو غرضه الأساسى أن يكون تعويضاً عن إنعدام التوازن فى الواقع الراهن وقد قال: (سيختفى الفن بمقدار ما تحقق الحياة مزيداً من التوازن)

إن الفن يعتبر بمثابة (بديل للحياة) ووسيلة لاعطاء الإنسان توازناً فى العالم الذى يحيط به. إن مثل هذه الفكرة تتضمن الإعتراف الجزئى بطبيعة الفن وبضرورته .. وبما أنه من غير المستطاع الأمل بأن يسود توازن دائم بين الإنسان والعالم الذى يحيط به حتى فى المجتمع الأكثر تطوراً وبما أنه لا توجد (يوتوبيا) على سطح هذا العالم فأن الفن لن يكون ضرورياً فى الماضى وحسب بل سيبقى كذلك فى المستقبل ايضاً وعلى الدوام. (فيشر، 1965م ،7-8)

ولكن اليس الفن فى الحقيقة أكثر من مجرد بديل؟ الا يعبر عن علاقة أكثر عمقاً بين الإنسان والعالم؟ وهل يمكن لوظيفة الفن أن تتلخص فى صيغة واحدة؟ الا ينبغى أن يستجيب الفن لحاجات متعددة ومتنوعة.

والوظيفة والغاية هما جزءان فى عملية التصوّر فالوظيفة هى التى تبين ميدان العمل والغاية هى التى تحدد مسار الشئ حتى لا يصل إليها.

ونستطيع القول بأنا لا نجد لدى الكثيرين ممن تحدثوا عن الفن تفريقاً بين الوظيفة وبين الغاية وقلة قليلة هى التى تحدثت عن الفن من خلال غايته أو تحدثت عن غايتة. ولعل هذا راجع إلى مافهمه الكثيرون عن الفن من أن غايته قائمة فى ذاته فأتحدت فية الوظيفة والغاية وهذا ماعرف بمذهب (الفن للفن) بينما يرى البعض الأخر أن للفن دور ووظيفة فى حياة الإنسان والعالم والمجتمع وهى غاية يجب على الفن الوصول اليها وهذا ما عرف بمذهب (الفن من أجل الحياة).

واليكم بعض الآراء التى تحدثت عن الوظيفة وتحدث بعضها الأخر عن الغاية من الفن وخلط بعضها الأخر بينهما:

أ- يرى (كانت) (1728 - 1804) أن وظيفة الفن: أنه يحدث قربى وتشاركاً بين الناس فإذا إشترك الناس فى حكم جمالى فهذا يرجع إلى وجود تنظيم مشابه لدى الأفراد جميعاً.

ولا غاية للفن عنده إذ هو – كما يراه : (نشاط حر موجه إلى الذات لاحداث بهجة جمالية منزهه عن الهوى والغاية المحددة)(مجاهد، 1980م ، 101).

ويوضح (كانت) حكمة على قيمة الجمال تحت عنوان (حكم الزوق) ويشتمل فى نظرة على أربع صفات هى – خلوه من الغرض (ماعدا الغرض الجمالى) وعالميته وعدم إحتمال فناءه والتسليم بأنه موضع الرضاء التام الذى لابد منه.

ويلخص هذا بقوله عن الفن (إنه غائية بدون غاية)(زكريا، 240).

ب– ويرى الفيلسوف والشاعر الألمانى (شيلر) (1759 – 1805) أن الوظيفة الجمالية للفن: هى أنها قوة كبرى كفيلة بالقضاء على حالة الإغتراب ويترتب على هذا أن قيام حضارة كبرى – عنده – رهن بتحول الوجود البشرى إلى لعب لا إلى عمل(مجاهد، 1980م ، 114).

ويرى (شيلر) (أن الفن نشاط تلقائى خالى من الغرض وممارسة حرة خالصة وبفضله إستطاع الإنسان أن يحقق التناسق الروحى ويسمو إلى الفضيلة).

وكان (شيلر) قد أقام نظرية تثقيفية لعلم الجمال وفى ذهنه حلم بإنشاء دولة تستند إلى العقل والذوق.

ج– ويذهب (هيجل) (1770 – 1831) إلى أن للفن هدفين الأول أساسى يتمثل فى تلطيف الهمجية بوجه عام وفوق هذا الهدف يقع هدف تهذيب الأخلاق

وهدف نهائى: يقول بصدده: إذا كنا نريد أن نحدد للفن هدفاً نهائياً لا يمكن أن يكون سوى هذه: (كشف الحقيقة وتمثيل ما يجيش فى النفس البشرية تمثيلاً عينياً مشخصاً).

فالهدف يمكن إذن من الكشف للنفس عن كل ماهو جوهرى وعظيم وسامى وجليل وحقيقى وكامن فيها.

وعلى هذا فإن أسمى مقصد للفن هو ذلك المشترك بينه وبين الدين والفلسفة فهو حاجة من حاجات الإنسان الملحه(هيجل، 31–98). وأما وظيفة الجمال والفن عنده فهى انهما (يهدئان من حزن حالتنا وتحيرات الحياة الواقعية ويقتل الزمن)(مجاهد، 1980م ، 127).

د– ويرى المفكر الألمانى (ماركس) (أن الفن يحدده عصره ويمثل الإنسانية بقدر ما يتلائم مع أفكار ومطامح وحاجات وتطلعات وضع تاريخى خاص. ولكن الفن فى الوقت نفسه يتجاوز هذا الحد ويخلق فى لحظته التاريخية أيضاً لحظة إنسانية ووعداً بتطوّر مستمر)(فيشر، 1945م، 14)

ويستطرد قائلاً (إن الجوهر المبدع فى الإنسان سوف لن يجد التعبير الكامل عن نفسه إلا حينما ينعتق الإنسان من تلبية متطلبات بقاءه الماديه والمعنوية) (ماركس، 21).

خ- ويذهب الفيلسوف الوجودى الألمانى (هيدجر، 1889م) إلى أن مهمة الفن هى الكشف عن حقيقة الموجود (زكريا، 269).

و- وتذهب المفكرة الأمريكية (سوزان لانجر) (1895) إلى أن مهمة الفن تنحصر فى التعبير عن بعض المعانى العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لاية وسيلة أخرى من وسائل التعبير. أما وظيفة الفن فى نظرها فليست هى تذويد المدرك بأية لذة كائنة ما كانت، بل هى إحاطتة علماً بشئ لم يعرفة من قبل(زكريا،327).

ز- ويرى (هيربرت ريد) (1893) إن الهدف الأسمى للفنان – مثله كمثل العالم – إنما هو تقرير حقيقة كما إن الهدف الأسمى لتذوق الأعمال الفنية ليس هو الإستمتاع ببعض القيّم بل هو الوصول إلى التثبت من بعض الحقائق. ويرى كذلك إنه ليس ثمة معايّير للحقيقة تنطبق على العلم وحده دون الفن لأنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات فإن للفن لغته القائمة على الرموز(زكريا،334).

ح- ويذهب (مالرو 1901) إلى أن الفن وحده هو الذى إستطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التى طالما جهلوها عن أنفسهم فهو مظهر لسيادة الإنسان فى كل زمان ومكان .. فالفن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعى والحرية وهذا يعنى: أن إنتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق بالإبداع الفنى(زكريا، 168-170).

ط- أما الفيلسوف الوجودى (كامى) (1913 - 1960) فيذهب إلى أن الفن يعلمنا أن أبعاد الإنسان الحقيقية ليست بالضرورة هى البعد التاريخى وحده وإنما لابد للإنسان من أن يبحث ايضاً فى نظام الطبيعة عن مبرر من مبررات بقاءه وليس على الإنسان أن ينهى التاريخ أو أن يضع حداً له، وإنما عليه أن يخلقه أو أن يبدعه على صوره ذلك (الحق) الذى اصبح يعرف أنه كذلك ومن مهمة الفن ايضاً أن يعلمنا أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم بل هو لابد أن يتمرد عليه.. لكى يعلو عليه.(زكريا، 226)

ي- ويرى المفكر (أرنست فيشر) أن وفرة تزايد الأدلة تحملنا على الإعتقاد بأن الفن، عند نشأته، كان ضرباً من السحر و إنه كان أداة سحرية من أجل السيطرة على العالم الفعلى ولكنه غير مكتشف وقد إمتزج الدين والعلم والفن بشكل خفى كامن (وجزرى تقريباً) فى السحر. ثم أخذ الدور السحرى للفن يتراجع شيئاً فشيئاً وأصبحت وظيفته منذ ذلك الحين توضيح العلاقات الإجتماعية وتنوير الناس فى المجتمعات بأن الفن أخذ يسيطر عليها الظلام ومساعدة الناس على إدراك الواقع الإجتماعى وتغييره ولم

يعد فى الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته العديده وتناقضاته الإجتماعية بشكل الأسطورة.. كما إن سيادة أى من عنصرى الفن فى فترة معينة تتوقف على المرحلة التى بلغها المجتمع فحيناً يسود الإيماء السحرى وحيناً اخر يسود العقل والنور وتارة يسود حدس الحلم وتارة أخرى تسود الرغبة فى شحن قوة الإدراك ولكن سواء كان الفن مهدئاً أو موقظاً، ملقياً الظلال أو عامر بالضوء فهو لا يمكن أن يكون وصفاً تقديرياً للواقع. إن وظيفة الفن هى دائماً أن يحرك الإنسان بكليته وأن يسمح (لنا) بالتماثل بحياة الآخرين وأن يمكنها مما لم تكنه ومما هى جديرة بأن تكونه.(فيشر،1945م، 15)

ك- ويذهب الفيلسوف المجرى (لوكاتش) (1885 – 1971) إلى أن هدف الفن هو تقديم صورة عن الواقع، ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع، الجزئى والعام المباشر والتصورى حتى أن هذين الجانبين ينصهران فى وحده تلقائية داخل الإنطباع المباشر للعمل الفنى وتقديم شعور بوحدة لا تنفصم (مجاهد، 1980م، 76).

تلك كانت نمازج لأهم الآراء حول وظيفة الفن ومهمته فى الحياة ويبدو واضحاً أن كل رأى ينطلق من الخلفية الفلسفية التى يستند عليها المفكر فأصبح الفن يعالج كل المعضلات الفلسفية والحياتية والوجودية ف (شيلر) يرى أنه علاجاً وحيداً للقضاء على حالة (الإغتراب) التى إستفحل الشعور بها فى ايامه. و (هيجل) رأى فيه الوسيلة الأخلاقية لتلطيف الهمجية وذهب (ريد) و (لانجر) إلى تحميل الفن مهمة العلم ومحاولة الوصول إلى الحقيقة والكشف عنها. ورأى (هيدجر) فية حلاً للمعضلة الوجودية ورأى (كامى) فيه محاولة التمرد على العالم ويرى فية المفكر اليسارى (ماركس) وعداً بتطوّر مستمر للإنسان والعالم.

ويرى الدارس أن الفن يتسع لجميع تلك الآراء ويحتمل معظمها فهو متعة وتواصل شعورى وهو تأمل وهو تحوير وتحّول وهو خبرة وصناعة وهو حرية وتمرد وإبداع وهو تخّيل والتزام.

ويرى الدارس أن وظيفة الفن هى تحريك الساكن داخل الإنسان وتقديم صورة للواقع بشكل وقالب مختلف وهو بمثابة محرك للأسئلة الكبرى مع الأخذ فى الإعبار بأنه ليس من وظيفة الفن الإجابه على تلك الأسئلة.

6- مفهوم الفن التشكيلي:

علي الرغم من أنه يقال أن الفن التشكيلي يشترك مع فنون أخرى (الموسيقى – الأدب – الشعر – الدراما) في أسس عامة رئيسه نجملها أحياناً في التوافق والإيقاع والتكوين الكلي وعلاقة الأجزاء أو العناصر ببعضها البعض ... الخ. إلا أن الفن التشكيلي يتفرد بصفات مميزة ليس من اليسير إدراكها بمجرد البداهه

والنباهه الشخصية التي لا تعتمد على مران أو تجربة في هذا الطريق. فالفنون التشكيلية أولا قبل كل شئ هي لغة بصرية تعتمد على الأشكال وعلاقتها ببعضها البعض ولكي ندرك هذه اللغة ينبغي أن يخوض المتفرج تدريباً مركزاً على كيفية قراءة الأشكال وهذا التدريب يعني أكثر من مجرد الإدراك اللحظي للشئ والتعرف عليه. إن هذه اللغة حينما يحزقها الإنسان تترسب فيه مهارات تمكنه من إدراك معاني الأشكال.

إن الزهرة (مثلاً) بالنسبة للفنان التشكيلي ليست وسيلة لفن خارجي عنها إنها تضمن في ذاتها المعني الذي يستثير هذا الفنان وحينما يدرك بخبرته وبتدريبه السابق هذا المعني فى طيات الزهرة إنما يحاول أن يخرجه للرائي مستعيناً بخبرته في إستخدام لغة الشكل والتوافق والانسجام والترابط والتكوين العام ذو النظام المثير من شكل هو أشبه بالزهرة ولكنه ليس من الزهرة من شئ. (قنديل، 2007م، 49)

7- البنائية والأسس الجمالية:

يتكون الفن التشكيلي من عناصر بنائية وأسس إنشائية وجمالية تمثل قواعده وقوانينه التي يجب أن يحكم بها وهذه القواعد إذا ما أُحسن تطبيقها فأنه وبلا ريب تنمي المهارات التشكيلية وبالتالي يتحقق نجاح العمل الفنى وأن القواعد لا تمثل حاجزاً للإبتكار والإبداع ولا تكتبه حرية المواهب الفردية في الإنتاج التشكيلي بل هي وسيلة لإرشاد الدارس الذي يمثل مشروع الفنان حديث العهد وهي موجه له لتحسين طريقة تعبيره أي بمثابة مجموعة نصائح يقدمها صاحب خبرة سابقة إلي جيل جديد من طلاب الفن فدراسة القواعد ومعرفتها تعين الطالب لينتهج نهجاً صحيحاً من العمل التشكيلي كما تمثل معياراً له للتحقق من سلامة وصحة العمل الفنى. وهذه القواعد تم وضعها لإحداث جمالاً موضوعياً يمكن قياسه وقد لا تراعي في بعض الأعمال ورغم ذلك فإن العمل قد يكون جميلاً بل إن بعض الفنانين قد يهملها ويتعمد إلغاءها ورغم ذلك يحقق في عمله نوعاً من الجمال. وإن أي إهمال أو تمرد على القواعد لقد يتحقق كلها ولو تعمد الفنان ذلك والسبب يرجع إلي وجود حقيقي لتصميم بعض العناصر بصورة سليمة وعلاقات إنشائية متماسكة وأسس جمالية متناغمة وقد تكون وضعت تلقائياً من الفنان نتيجة المران والممارسة السابقة لحالة التمرد وإن الأهمال الذي يعقب إتقان المهارات التشكيلية الخاضعة لتلك القواعد لا ينتقص من نجاح العمل الفن شيئاً و لا مستواه الجمالي بل يوضع ويصنف ابتكاراً وإبداعاً. (الحضيرى، 2008م، 59)

وهذا يؤكد ضرورة معرفة تلك العناصر وهي مفردات لغة الشكل التي يستخدمها الفنان أو المصمم وقد انفق عدد من العلماء والفنانين والنقاد على تحديدها في الآتي:

أ- النقطة:

لا أبعاد لها بل لها وضع مجرد من الطول والعرض و الارتفاع وعرفت إجرائياً بأنها أصغر عنصر في التشكيل الهندسي وهي أيضاً عبارة عن تقاطع خطين ولها قوة عند وجودها في الفراغ بمفردها أو غير ذلك وتستخدم حسب رؤية الفنان في التعبير وعلي حسب الوضع الذي عليه فتبدو صاعدة أو هابطة متحركة مندفعة ويمكن أن تعطي الإحساس بالقرب والبعد والعمق وزيادة عددها داخل مساحة ما، يعطيها أي حركة. (الوتيرى، والغريب،133)

ب- الخط:

عبارة عن نقطة متحركة وله صفات عديدة وهي:

الخط المستقيم:

- الرأسي: وهو الذي يكون عمودياً على خط الأفق.
- الأفقي: وهو الذي يكون موازياً لخط الأفق.
- المائل: ليس رأسياً ولا أفقياً بل يوجد محصوراً بينهما.

الخط المنكسر: وهو الذي يحدث من تحرك نقطة في إتجاهات متعددة بشكل هندسي وذات زوايا معلومة.

الخط المنحني: وهذا يحدث من تحرك نقطة في إتجاه متغير دائماً وبشكل دائري غير كامل وتمثله الأنواع الأتية: الحلزوني، المتعرج، المتموج.

الخط المركب: ويحدث من تفاعل خطوط مختلفة تسمي به متلاقية أو تكون الخطوط فيه متوازية وفي هذه الحالة لا تتقاطع مهما أمتدت.

وللخط تأثير نفسي يرتبط ويعطي كل منهم معني مختلف كما الأتي:

- المستقيم مرتبط بالاستقرار والثبات.
- الأفقي مرتبط بالهدوء والإتزان.
- الرأسي: مرتبط بالثقة والشموخ والسمو والشدة.
- المنكسر: مرتبط بالإشارة وعدم الإستقرار.
- المنحني: مرتبط بالراحة لسهولة حركته.

ج- الشكل:

قد يكون هندسي ذو أبعاد متساوية ومنتظمة، كالمربع والمستطيل والدائرة والمثلث، وغير ذلك من الأشكال الهندسية، وقد يكون الشكل حراً، وهو نوعان، الأول إيجابي والثاني سلبي، والإيجابي هو الشكل الذي يقصده الفنان. (فضل، 2000م، 137)

د- الحجم والكتلة:

الحجم هو بيان حركة المستوي في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي وله طول وعرض وعمق وليس له وزن، ويمكن إنتاج هيئات فراغية أولية كالمكعب، والهرم الثلاثي، والكرة من خلال دوران الدائرة حول أحد أقطارها. أما الكتلة فهي الحجم نفسه ولكن لها وزن. (إسماعيل، 2002م، 168)

ه- الملمس:

تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد، ويقصد به القيم السطحية للأشياء، وقد يكون ناعماً او خشناً، ويمكن تصوره قبل لمسه، وينقسم إلى قسمين:

- حسي: ويمكن التعرف عليه بالنعومة أو الخشونة عن طريق اللمس باليد.
- بصري: ويمكن ذلك بمشاهدة الأعمال الفنية ويحدث باستخدام طبقات سميكة من الألوان أو بتغيير اتجاه الفرشاة في أوضاع مختلفة. (فضل، 2000م، 137)

و- الضوء والظل:

فالإضاءة عنصر إيجابي، والظلال هي المقابل لها في الاتجاه المعاكس، وهي النتيجة الحتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد.

ز- الفراغ:

مرتبط بطبعيه المكان ويؤثر في فعاليات العناصر التي تتواجد فيه، ويتنوع بين فراغات تحيط بالأجسام، او تتخللها أو تنفذ فيها.

ح- المنظور:

هو علاقة المرئيات بمستوى النظر الأفقي والرأسي وهو كما يأتي:

- خطي: ويعني ذلك أن الأشياء بصفة عامة كلما ابتعدت في حيزها الطبيعي، صغرت وصارت الخطوط رقيقة وآلت للتلاشي.

– لوني: وتكون ألوان الأشياء فيه مشبعة وذات قيمة عالية وتقل درجة التشبع وتنخفض قيمة اللون كلما ابتعدت في حيزها الطبيعي.

– فراغي: أو هوائي ويتوافر فيه الإحساس بالعمق نتيجة للنوعين السابقين للمنظور.

ط– اللون:

يعّرف الفيزيائيون هذه الظاهرة، بأنها الشعاع المنعكس عن الأشياء إلى العين، سواءً نتج عن المادة أو عن الضوء الملون وهو مجرد إحساس ليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية والإنسان على وجه الخصوص. (الحرستانى، وعليونى، 1987م، 69)

إن للأشياء والمسطحات خاصية امتصاص بعض إشعاعات الضوء، وارتداد بعضها في مختلف الاتجاهات، ويكتسب الشئ لون الإشعاع الذي يعكسه على العين.

8– ماهية الألوان:

ميز الإنسان الألوان منذ القدم وأطلق عليها الأسماء وحاول أن يوف حقيقتها لكن المعرفة لم تسعفهُ في البداية فقال اللون صفة من صفات الجسم تدركه العين بالأشعة التي تخرج منها وتقع عليه .. وظلت هذه الإجابة غير الصحيحة سائدة إلي أن جاء العالم العربي ابن الهيثم (1038–956) ليؤكد الحقيقة بين الضوء والأجسام المرئية و ليثبت أن الجسم لا يضئ بذاته بل بإشراق نور عليه وإنا الإبصار لا يتم بالأشعة التي تخرج من العين وإنما يحدث ذلك بتلقي الأشعة المنعكسة عن الأشياء المضادة.

هذه النقلة الجديدة التي أحدثت انقلاباً في مفاهيم البصريات وجعلت منه علما مستقلا هدت العلماء اللاحقين في رحلة البحث عن الحقيقة. فقام العالم الانجليزي السير إسحاق نيوتن (1727–1642) بتجارب كثيرة توصل في نهايتها إلي أن الضوء الأبيض إذا نفذ من منشور زجاجي في ثقب باب فان جدار الغرفة المظلمة المقابل يتلقي حزمة من أنوار ملونة حمراء وبرتقالية وصفراء وخضراء وزرقاء ونيلية وبنفسجية. وهذه الأنوار الملونة هي نفسها التي نراها في قوس قزح حيث ضوء الشمس عندما يخترق قطرات المطر المتساقطة وهي في هذه الحال كالمنشور يتحلل إلي مجموعة من الألوان يتكون كل منها بزاوية انعكاس مختلفة اختلافا بسيطا عن زوايا الألوان الأخرى. (عبد كيوان، 1990م، 82) (ملحق رقم (1).

9- الضوء واللون:

يتحدد لون الجسم بالضوء الذي يعكسه إلي عين الناظر فالجسم الأحمر يعكس إلي العين أشعة الضوء الحمراء ويمتص الأشعة الأخرى والجسم الأبيض يعكس إلي العين كل الأشعة ولا يمتص أي شعاع منها أما الجسم الأسود فيمتص كل الأشعة الأخرى بدون استثناء.

10- الألوان الأساسية و الألوان الثانوية:

تؤكد الدراسات العلمية أن العين تتأثر بالألوان الأساسية التالية: الزرقاء والحمراء والصفراء ومن هذه الألوان الأساسية نحصل بالمزج علي الألوان الثانوية التالية: الخضراء والبنفسجية والبرتقالية فاللون الأخضر هو مزيج من اللونين (الأصفر والأزرق) واللون البنفسجي هو مزيج من اللونين (الأحمر والأزرق) واللون البرتقالي هو مزيج اللونين الأصفر والأحمر أما بقية الألوان فتنشا من مزج لونين أو أكثر من الألوان المبالغة الذكر فألون البني هو مزيج من اللونين الأحمر والأخضر، وألون الزيتي هو مزيج بين اللونين البنفسجي والبرتقالي واللون الرمادي هو مزيج اللونين البرتقالي والأخضر.

أن نوعية الألوان المستعملة هي التي تحدد الفروق في المزيج النهائي فلو مزجنا مثلا اصفر المغرة (yellow ochre) بأزرق الكوبالت (cobalt blue) فنحصل علي لون مختلف علي اللون الذي نحصل عليه من مزيج اصفر الكادميوم (cadmium yellow) بالأزرق اللازوردي (Ultramarine blue) (عبد كيوان، 1990م، 83) (ملحق رقم (2))

11- الألوان الحارة والألوان الباردة:

تنقسم الألوان اصطلاحا إلي قسمين:- الألوان الحارة وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر والألوان الباردة الأزرق والاخضر والبنفسجي .. وهذا التقسيم انطباعي لا ينطبق موضوعيا بالألوان بحد ذاتها وإنما يرتبط بالانطباع الذي تتركه الألوان في نفس الإنسان فالألوان الحارة تقترن لديه بالشمس والنار وما شابهها بينما تقترن الألوان الباردة بالسماء والماء و الخضرة والحقول.

يستفيد الإنسان من الصفة الرمزية للألوان في تكوين العمل الفني مثلما يفعل الأديب للاستفادة من قاموس اللغة في صياغة العمل الأدبي فعندما مثلا يضع الفنان علي السطح الأبيض للوجه لونا ازرق، فان هذا اللون سيتمركز في وسط فراغ اللوحة لكنه عندما يضع لونا احمر قريبا منه و بالمساحة نفسها الموضوع بها اللون الأزرق، فانه سيجد اللون الأزرق البارد يغوص أمام اللون الأحمر الدافئ وذلك بسبب اختلاف اللونين في السطوع وهنا يمكننا استنباط القاعدة العامة التالية:

أ- تقدم الألوان الحارة أشكالها إلي الأمام

ب- تدفع الألوان الباردة أشكالها إلي الوراء (عبد كيوان، 1990م، 85) الدائره اللونية

12- الألوان المتوافقة والألوان المتباينة:

يعني التوافق ارتياح العين لرؤية الألوان التي ينسجم بعضها مع بعض ويعني التباين قسر العين علي النظر إلي الألوان المتباعدة التي لا يجمع بينها لون مشترك

إن الترتيب الطبيعي لألوان الطيف الذي يتبدى في قوس قزح هو خير مثال علي التوافق فالألوان فيه تتجاوز وتتألف فيما بينها علي شكل مجموعات متوافقة وعلي سبيل المثال فان الألوان الثلاثة (الاحمر ، البرتقالي ، الأصفر) هي مجموعة متوافقة لان اللون البرتقالي الناشئ عن اللونين الأصفر والأحمر يشكل لون مشتركا بينها.

أما الألوان المتباينة فهي تلك التي يتباعد بعضها عن بعض وينتفي ألون المشترك بينها، فاللون الأحمر يتباين مع اللون الأزرق فان كل لونين متقابلين في الدائرة اللونية يتباينان بوضوح.

13- التأثيرات البصرية للون:

يؤثر كل لون في اللون المجاور له ويتأثر في الوقت نفسه مما يحيط به من ألوان، فالأحمر المحاط بالأزرق يبدو أكثر احمرارا من الأحمر المحاط بالأصفر، والأزرق المجاور للأحمر الغامق والأزرق المحاط بالبرتقالي يبدو أشد وضوحا من الأزرق المحاط بالأخضر والأحمر المجاور للأخضر الفاتح يبدو أشد قوة من الأحمر المجاور للأخضر الغامق، والأصفر المحاط بالبنفسجي الفاتح.

وبالنتيجة هذه فان هذا التغير اللوني يستجوب الدراسة العميقة للألوان ومعرفة ما يحدث لها حيث توضع علي قماشة (الكنفا). (عبد كيوان، 1990م، 93)

14- التأثيرات النفسية للون:

يحدث للون تأثيرات مختلفة في نفس الإنسان. فالألوان الحارة تمنحه الإحساس بالفرح، وتبعث فيه الحيوية والنشاط والألوان الباردة تهذب نفسه وتريح أعصابه وتصيبه أحيانا بالحزن. بل أن الإنسان قد أعطي الألوان معاني خاصة فوصف العيش بأنه اخضر واليوم العصيب بأنه اسود والقلب الطيب بأنه ابيض وعلي هذا النحو مضي الإنسان يتعامل مع الألوان فأتخذ الحمامة البيضاء رمزا للسلام والراية البيضاء رمزا للاستسلام ثم أطلق التسميات المستمدة من الألوان علي بعض المناطق والمدن والأنهار والبحار.

15- الأسس التصميمية والجمالية:

والمقصود بها قيم الإيقاع، والتوازن والوحدة، والتناسب، والتوافق، والتباين، التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات التشكيلية على مسطح التكوين وهي تظهر متضافرة ومتحدة، وتمثل الهدف الوظيفي والجمالي من العمل الفني، وتتعدد الصّور والأساليب التي تحقق هذه الأسس بحيث أن لكل منها خصوصية تتطلب من المصمم الفنان مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية والجمالية التي يؤديها من خلال العمل. (الحضيرى، 2008م، 65) وهي بالتفصيل على النحو التالي:

أ- **الإيقاع:** الإيقاع في العمل الفني يعني تكرار الكتل أو المساحات، تكراراً تنشأ عنه وحدات وقد تكون متماثلة، أو مختلفة، متقاربة، او متباعدة ويقع بين كل وحدة والأخرى مسافة تعرف بالفترة، وهذا يوضح أن للإيقاع عنصرين هما:

- الوحدة وتمثل العنصر الإيجابي.
- الفترة وتمثل العنصر السلبي.

وعندما يحاول الفنان تحقيق الإيقاع يضفي الحيوية والديناميكية، والتنوع داخل نظام التكوين أو العمل الفني وهناك بعض القيم الفرعية التي تبرز عنصري الإيقاع وهي:

- إيقاع من خلال التكرار.
- إيقاع من خلال التنوع.
- إيقاع من خلال التدرج.
- إيقاع من خلال الاستمرار. (إسماعيل، 2002م، 195)

وبصورة أوضح إن الإيقاع في العمل الفني يقع في المراتب التالية:

إيقاع رتيب: وهو الذي تتشابه فيه الوحدات والفترات تشابهاً تاماً باستثناء اللون.

إيقاع غير رتيب: وهو الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها، كما تتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها أيضاً، ولكن تختلف فيه كلاً من الوحدات عن الفترات شكلاً أو حجماً أو لوناً.

إيقاع حر: هو ذاك الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً أيضاً.

وقد يقع هذا الإيقاع في أي من المرتبتين التاليتين:

– إيقاع حر: يحكمه إدراك عقلي ثقافي فني، وتكون كل من الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول، وتقع في هذه المرتبة الكثير من الأعمال الفنية التي ينتجها ذوي الثقافة الفنية العالمية.

– إيقاع حر عشوائي: وفيه يكون ترتيب كل من الوحدات أو الفترات عشوائياً. (رياض، 182)

ب– الحركة: الحركة المعنية هي التي يتصورها المشاهد في العمل الفني، وهي وهمية تنتج عن طريق الخطوط التي يستطيع الفنان بها أن يوحي بحركة الشيء رغم أنه ثابت في الحقيقة، وقد يعبر الفنان عن الحركة بتكرار بعض الأشكال أو الأجسام في مواقف مختلفة، ذلك التكرار الذي ينشأ عن الإيقاع. (فضل، 138)

ج– التنوع: هو التغيير الإيجابي الذي يحافظ على وحدة العمل الفني ويؤكد على جماله.

د– التوافق: هو الربط بين الأشياء بصرياً دون أن يكون لها أصول مشتركة ومثال لذلك (وضع لون أحمر مع لون أسود).

ه– التوازن: إن التوازن هو سبب ارتياح النفس الإنسانية في الحياة عامة، والأشياء الغير متزنة تتسبب في الشعور بالقلق والخطر، وفي العمل الفني يمكن الإحساس بنفس الشعور إذا خلا تكوين هذا العمل من التوازن فلكل الأشكال والألوان وزن بصري، سواءً كان هذا التوازن أفقي أو رأسي. أو هو الحالة التي تتبادل فيها القوى المتضادة، ويعد من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات التكوين أو التصميم، حيث يحقق الإحساس بالراحة، والفنان يتجه نحو تحقيق التوازن في تنظيم عمله الفني لانه من أسس الحياة. (إسماعيل، 2002م، 199).

والتوازن نوعان:

– تماثلي: وفيه يتشابه نصفا العمل وتكرار الأشكال والكتل ووضعها في نصفي ذلك العمل وقد يتسبب هذا النوع من التوازن في الشعور بالملل.

– لا تماثلي: وفيه يكون العمل الفني يتكون من أشياء لا تتشابه ولكنها تتساوي في جذب الانتباه والتوازن البصري وهذا الأخير يمكن أن يتحقق بطرق عديدة وهي:

التوازن باستخدام الألوان: وفي ذلك يمكن التوازن بين مساحة كبيرة ملونة بألوان محايدة، وأخرى صغيرة ملونة بألوان حارة.

– التوازن بالقيمة: ويكون ذلك من خلال توزيع الألوان الفاتحة، والألوان الغامقة.

– التوازن بالشكل: فالشكل الغريب المعقد يجذب الانتباه مع صغر مساحته، ويمكن أن يحقق توازن مع شكل بسيط يكبره في المساحة وبنفس اللون.

– التوازن بالملمس: فالملمس الخشن مع صغر مساحته يوازن مساحة كبيرة ناعمة الملمس.

– التوازن بالوضع: ويتحقق هذا التوازن بين عنصرين في العمل الفني يختلفان في الحجم، وذلك بوضع الأثقل منهما على مسافة قريبة من نقطة الارتكاز.

– التوازن بالتجاذب البصري: وذلك يجعل الأشياء الثقيلة بصرياً تشير إلى عنصر معين في العمل الفني وقد يكون صغيراً وخفيفاً بصرياً.

وكل هذه الألوان من التوازن اللاتماثلي يمكن أن تجتمع في عمل فني واحد أو معظمها. وقد ينفرد واحد منها ويطغى على غيره في شد الانتباه نحوه.

و– الوحدة في التكوين: تحقيق الوحدة من المتطلبات المهمة لأي عمل فني، وهي ترابط أجزاؤه لتكون كلاً واحداً، فإن العمل الفني لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين عناصره وتجعله متماسكاً. فالوحدة عند الفنان تعني النظام في تحقيق علاقة الأجزاء ببعضها، وعلاقة كل جزء بالكل. (إسماعيل، 2002م، 202)

ز– السيادة: إن وحدة العمل الفني أو التكوين تتطلب أن تسود خطوط معينة، أو اتجاه، أو مساحات ذات شكل خاص، أو ملمس أو كتلة، أو لون معين، وذلك ليتوفر في تصميم هذا العمل جزءاً ينال أولوية لفت النظر إليه عما عداه ومركز السيادة في العمل الفني مهما كانت طبيعته يمثل النواة بالنسبة لهذا العمل أو اللوحة، وليس من المستحب أن يكون بالعمل الفني الواحد مركزان يتصارعان في لفت النظر إليهما، لان في ذاك تشتت للانتباه وبالتالي ضعف وحدة هذا العمل. ويمكن أن تحدث السيادة بالأوضاع التالية:

– سيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو اختلاف عناصر التكوين.

– سيادة عن طريق التباين.

– سيادة عن طريق الحدة.

– سيادة بالانعزال.

– سيادة باتجاه النظر.

– سيادة بالقرب أو البعد. (رياض، 295)

ح- التناسب: هي لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة حول الأجزاء بالنسبة لبعضها وبالنسبة للتوافق، أو التناسق بين مجموعة عناصر، والاهتداء بها يعد نظاماً لتحديد مكان العنصر، حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية، ويؤدي هذا المعنى إلى فهم واضح لاستخدام التناسبات الهندسية في العمل الفني. ومن أهم أسباب هذا الاستخدام، هو تناسق العنصر مع الشكل الكلي، والترتيب المناسب لاتجاه كل عنصر من العناصر الجزئية، والتأكيد على طابع ووحدة العمل الفني.

ويوجد من الفنانين من يطبق التناسب عن دراسة ووعي وقصد، وآخرون يطبقونه بالإحساس الفطري التلقائي، ولا يوجد تعارض بين التفكير الرياضي والإحساس الفطري. (إسماعيل، 2002م، 206)

16- الجوانب التي تدخل في بناء العمل الفني:

إن لأي عمل فني شكلاً يميزه عن غيره من الأعمال، وهذا الشكل هو وحدته التي تتكون من عناصره المرتبطة بعلاقاته الإنشائية وأسسه التشكيلية، كما أن هناك جوانب أخرى تدخل في هذا البناء وتتمثل في:

أ- البعد الإدراكي: ويشمل العوامل النفسية الذاتية، والعوامل الموضوعية المتعلقة بالعمل الفني، وبقوانين الإدراك البصري. (المرجع السابق، 158)

فالإدراك هو استجابة معينة للإحساسات الراهنة، تستخدم فيها الخبرات السابقة بتأثير اتجاهات الفرد وأسلوبه في الحياة، وتتم عملية الإدراك وفق الشروط الآتية:

- وجود موضوعات فيزيقية، لها خصائص محددة تعتبر كمنبهات خارجية.
- الناحية الفسيولوجية التي تتصل بالحواس وأطراف الأعصاب التي تنقل الإحساسات إلى المخ.
- الناحية السيكولوجية التي تتصل بترجمة الإحساسات وإعطائها المعاني اللازمة التي تتلاءم مع الشيء المدرك في مجال إدراكي معين. وهناك عوامل تحدد هذه المعاني، منها:
- اتجاهات الفرد.
- حاجاته ودوافعه.
- الخبرة السابقة.
- أسلوب الحياة لديه. (فهمى، بدون، 153).

والعوامل الذاتية في عملية الإدراك تنتمي إلى الشخص، والعوامل الموضوعية تتعلق بالمجال الخارجي أي الشيء المدرك، وبالتالي تكون عملية الإدراك هي عملية تتآزر فيها العوامل الذاتية، والعوامل الموضوعية، وبصورة مستمرة، ويعتبر المدرك البصري أو العمل الفني نتاج لفاعلية الإنسان مع عالمه

الخارجي المحيط به. (إسماعيل، 2002م، 161). ولقد توصل الجشتالتيون إلي بعض القوانين التي تنظم المجال البصري الخارجي وهي كما يلي:

– أن الإدراك البصري يكون كلياً، فالعقل لا يدرك الجزئيات وإذا ما تعرض لها أكملها تلقائياً.

– الإدراك البصري يعتبر إدراك للشكل على الأرضية، أي أن الشكل أمام الخلفية، وتوجد مجموعة من القواعد التي تساعد المرء على تميز الشكل عن الأرضية.

– عقل الإنسان لا يميل إلى العناصر المتنافرة.

– ما يدركه الفرد بصريا، هو فقط ما يسمح العقل بإدراكه. والخلاصة أن الإنسان.

– يدرك الأشكال الكلية.

– يميز العلاقة بين الشكل والأرضية.

– يقوم بتجميع العناصر في وحدة متماسكة. (المرجع السابق، 164)

17– التكوين والعلاقات الإنشائية:

لقد كان الحديث من قبل عن العناصر البنائية للعمل التشكيلي، وحددت في النقطة، والخط والشكل، والكتلة، واللون ...الخ.

أما عن وحدة التكوين، فيتوقف ذلك على ترابط هذه العناصر لتشكل كلاً موحداً. ومن الدراسات التي اهتم بها الباحثون في سيكولوجية الجشتالت، مجالات للتعرف على العوامل التي تعمل على تحقيق الإحساس لانتماء العناصر المتفرقة لبعضها لينشأ عنها كل، وقد وضعت قوانين وهي كما يلي:

أ– قانون التجاور أو التقارب: إن العناصر المتقاربة تميل إلى أن تكون مجموعة.

ب– قانون التماثل: بتوافر عناصر متعددة في المجال البصري، فإن العناصر المتماثلة تميل إلى أن تتجمع لتكون كلاً يتميز بكيان مستقل.

ج– قانون الأشكال المغلقة: إن الخطوط التي تتصل ببعضها لتحصر بينها مساحة من شأنها أن تشاهد كوحدة واحدة.

د– قانون الحدود الجيدة: ويعرف باسم قانون المصير المشترك، ويقرر هذا القانون (أن أجزاء الشكل التي لها حدود جيدة، ومصير مشترك، تميل للتجمع بصرياً لينشأ عنها كل يتميز بالوحدة).

ه- قانون الحركة المشتركة: وهذا يقرر (أن العناصر البصرية تميل إلى أن تتجمع لتكون كلاً حين تتحرك في آن واحد. وبنمط واحد في الاتجاه وبالعكس يبدو التفكك في هذه العناصر، لو أنها تحركت في اتجاهات متضادة). (رياض، بدون، 394)

والتكوين يمكن أن يكون عبارة عن شكل وأرضية، أو موضوع وخلفية، فهما أساس التكوين، حيث يمثل الشكل العنصر الأساسي المراد التعبير عنه، والأرضية تمثل المحيط الملائم الذي يتناسب مع الشكل ويؤكده.

وفي هذا الجانب هناك بعض النقاط يجب مراعاتها، وهي:

- صدارة إدراك المشاهد للشكل وأهميته.
- الأرضية غالباً أكثر من الشكل بساطة.
- للأرضية مساحة وشكل أيضاً.
- الأرضية والشكل يكملان بعضهما، وتتنوع هذه العلاقات حسب درجة الأهمية التي يعطيها الفنان لكل من الشكل والأرضية. (إسماعيل، 2002م، 186).

18- العلاقات الإنشائية:

إن العمل الفني بعد تكوينه، وترابط أجزائه في وحدة متماسكة، فله أيضاً مجموعة أساليب تنظيميه يستعين بها الفنان لإحكام العلاقات الإنشائية على مسطح التكوين وهي:

- الشكل وتغيير المساحة.
- الشكل واختلاف الملامس – الشكل والتباين.
- الشكل وتغيير الوضع – الشكل وتغيير المكان.
- الشكل وعمليات الحذف – الشكل وعمليات الإضافة.
- علاقات التجاور – علاقات التماس.
- علاقات التراكب – التداخل بين الأشكال.
- التشابك بين الإشكال – الشفافية.
- تكرار العناصر – التصغير والتكبير.
- التبادل بين الشكل والأرضية – التباين بين الإشكال.
- التوافقات اللونية.

19- الفن التجريدى:

كتب "William Worring" رسالة عن التجريد والتصوير عام 1906م ونشرت عام 1908م بينما لم يظهر أي عمل فني يمكن أن نُطلق عليه اسم تجريد قبل عام 1910م ولم تكن هذه الحركة عشوائية، بل سبقتها ومهدت لها أحداث كبري وأفكار فلسفية خلقت المناخ الملائم الذي أتاح للفنانين التوصل إلي أسلوب يعكس مضمون هذه الفلسفة.

ولذلك قال صوفور "المختص الأول في التاريخ": إن المتابعين للفن عن قرب خلال الفترات الماضية لابد وإنهم لاحظوا أن أي شكل من الفنون يتطور في اتجاه التجريد وهكذا فإن مفهوم الفن التجريدي لا يمكن استخدامه لتحديد أي مدرسة أو أي حركة مهما كان انتشارها، إنها ظاهرة عالمية، بل لغة عالمية. وإن الأساليب التجريدية أصبحت متعددة ومختلفة إلي الحد الذي لا يجعلها عرضة لأي خطر من اعتبارها أكاديمية، بل إنه قد يكون أكثر دقة وأكثر بساطة أن ينظر إلى التجريد كمنطق جديد من مبادئ وحقائق جديدة تزيد من قدرة التعبير الحر عن النفس دون اعتبار لأي قوانين سوي تلك التي يبدعها الفنان أو التي تفرضها عليه المادة التي ينتقيها. (نفادى، 2008م ، 63).

ومع تطور التجريدية، بدأت الأعمال تبتعد أكثر بل تمعن في الابتعاد عن كل ما هو مرئي، وتقتصد في الألوان مستهدفة أقصي حالة من حالات الفضاء.

كما يؤكد "هربرت ريد وميشيل صوفور" علي دور المفكرين والفلاسفة والنقاد في التمهيد لظهور الاتجاهات التجريدية الحديثة في الفن ويضعون قائمة طويلة لهؤلاء تبدأ ب ويليام وورينق وتضم هنرى بيرجسون و كذلك أبولونير بالإضافة إلي عدد من الرسامين الذين شاركوا في التطور وهم أيضاً من ذوي الفكر الفلسفي والثقافة العريقة وفي مقدمتهم كاندنسكي وموندريان.

إن الحركات الفنية الحديثة وكذلك المدارس التي ظهرت بأعداد كبيرة في العالم كله طوال المائة والعشرين عاماً التي مضت، لم يمتد العمر بأي منها كما امتد العمر بالحركات التجريدية، فقد ازدهر التصوير التجريدي منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم.

ومن الصعب تحديد بداية حركة الفن الحديث، أو بداية الفن التجريدي، لأن من السذاجة محاولة تحديد بداية شئ يُمثل هذا الغموض.

ويتميز الفن الحديث بأنه متجدد ويخرج عن القواعد المألوفة ولذلك ظهرت مدارس فنية متعددة وفنانون ذو فرديات متعددة، ولقد كانت التجريدية من أهم المدارس الفنية حيث إن الفن مهما اختلفت مظاهره فأساسه التجريد. (نفادى، 2008م ، 65).

20- ماهو التجريد:

لقد أربك الفن التجريدي العديد من الناس، وذلك لأنه غير مرتبط بعالم المظاهر لأنه يضع صعوبات في الفهم والحكم، ويثير التساؤل عن الطبيعة الخاصة بالفن، وعلى خلاف فن الصور الشخصية أو لوحات المناظر الطبيعية التي يُعتقد أنها تمثل العالم، فإن لوحات الفن التجريدى تُشير فقط إلى الحالات الغير مرئية الداخلية أو أنها تشير ببساطة إلى اللوحات ذاتها.

وهكذا تتحدى المشاهد، وتثير أسئلة محيرة لديه عما يدور هذا النوع من الفن؟ هل هو فن أم مجرد زخرفة؟ ما الذي يحاول هذا الفن أن يقوله؟، كيف يفترض أن يتفاعل معه المرء؟، ما المعايير التي يمكن أن تُستخدم لتقييم هذا الفن؟، لماذا اختار الفنانون في القرن العشرين أن يُديروا ظهورهم للعالم الذي يشيع إدراكه، والذي يبدو وأنه قد خدم الفنانين السابقين لمدة قرون عديدة؟. وهل هناك اتجاه في الحركة العامة للفن الحديث نحو التجريد؟، وهل ينبغي لنا التحدث عن التجريد النسبي أو التجريد المطلق؟، وهل التجريد المطلق هو بداية أو نهاية العملية؟، وأخيراً هل الفن التجريدي في مظاهره المتباينة هو حقاً إبداع أصلي للقرن العشرين موصول بالظروف التاريخية أم هو مجرد طور دوري يمكن أن نجد له مكافئاً في فن الزمن الماضي؟.

فالأسلوب التجريدي هو اتجاه حديث في التصوير والنحت، لا يُعني بتمثيل الأشياء كما هي في الطبيعة ولكن يستخلص عناصر المرئيات ليصور أو لينحت منها شيئاً جديداً.

وترجع في الغالب أصول الفن التجريدي إلي الفن الرومانتيكي المبكر وفي عام 1910م صور كاندنسكي أول لوحة تجريدية بالألوان المائية، ثم أخذ هذا الاتجاه في الانتشار بعد الحرب العالمية الأولي في هولندا، ألمانيا، فرنسا وأمريكا. و اتخذ له أساليب متنوعة، ولقد انتقل الاتجاه التجريدي أيضاً إلي ميادين العمارة والصناعة. (نفادى، 2008م ، 66).

ومما سبق يمكن تعريف الفن التجريدى بمجموعة من التعريفات منها:

- هو الفن الذي ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة حيث تحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ومن الفردية إلى التعميم المطلق.

– هو الفن الذي تخلي نهائياً عن الصورة المألوفة، وبني أشكالاً جديدة على علاقات خالصة أحياناً قد لا يكون لها ارتكاز على الواقع المألوف.

– هو الفن الذي تتعرى فيه الأشكال من صورها الطبيعية، وتتخلى مظاهرها العضوية ليصبح فناً مطلقاً تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على اختلاف أنواعها.

– هو المدخل المتحدي للتعبير التشكيلي بالنسبة للفنان، وبالنسبة لمتذوق الفن فالتجريد وإن كان ينبثق من الرؤية المباشرة للخاص، إلا أنه يعد أن ينتهي الفنان منه، لا يكون له أية صلة بالخاص، ولا يصح أن يقارن به.

– هو منطلق جديد للفن، ولكن منطلق دون حاجة إلي فروض مسبقة لقواعد الأسس، إنه يضرب ويشع في كل اتجاه، دون النظر إلي أنه واحداً هذه الاتجاهات هو الاتجاه المسيطر.

– وقد عرفت دائرة المعارف البريطانية التجريد علي أنه مصطلح خاص بالفن اللاتمثيلي أو اللاتشخيصي وهو هذا النوع من الفن الذي لا يُحاكى الطبيعة ولا يُمثلها بشكل أو بآخر، ويمكن أن يُطلق علي أنواع الفنون لا تهدف إلي محاكاة الشكل الطبيعي بل التي تهدف لأن يكون الفن من الفن ذاته وليس مشابهته بالواقع المرئي.

– ويُعرف قاموس نيوكولينز New Collins التجريد علي أنه اتجاه فن ليس له أي ارتباط بالموضوعات المادية ولا يتصل بها، بل يتصل بالصيغ الهندسية للأشكال والعناصر بعيداً عن أية دلالة لها بالواقع المرئي.

– وقاموس الفن والفنانين يؤكد أن "الفن التجريدي يعتمد علي أن قيماً فنون خالصة تكمن في الألوان والأشكال المصورة ولا يعتمد علي موضوع التصوير نفسه".

– وفي قاموس التصوير الحديث فقد عرف هذا النوع من الفن تحت مصمم الفن التجريدي أو الطراز الغير ممثل لمظاهر الطبيعة وذلك بأن الفن لا يرتبط بالواقع ولا يذكر فإنه سواء كان هذا الواقع هو نقطة انطلاق الفنان والبداية التي بدأ منها أم لا.

21– الفن التمثيلي: Figurative Art

وهو نسبي بمعني مرتبط بموضوع ويحقق قدراً معيناً من التجريد في الشكل بنسب ودرجات متفاوتة، وهو تجريد جزئي بمعني استخدامه للدلالة علي العمليات والتجارب التي تعمل علي تحليل الأشكال أو الأشياء الواقعية إلي أشكال تجريدية.

22- الفن اللاتمثيلي: Non Figurative Art

وهو مطلق يُستخدم للتعبير عن أشكال لا تمثل سوى ذاتها كلية وتعتمد علي ما يتحقق من خلال عملية تنظيم إيقاعات وتناغمات شكلية خالصة، وهو أسلوب لا يحاكي علي الإطلاق أي مظاهر في الطبيعة بل ينبثق من خلال تفكير خاص بالفنان لا يتعلق حول شئ محدد.

23- مدارس الحركة التجريدية:

هناك اتجاهان في ميدان التجريد المطلق أولهما (التجريد الهندسي) ومن رواده موندريان وثانيهما (التجريد التعبيري) ومن رواده كاندنسكي حيث اهتم بالتجريدية التعبيرية وتتكون التجريدية التعبيرية من مصطلحين هامين هما مصطلح التجريدية ومصطلح التعبيرية.

إتجه الفنان بيق موندريان فى أسلوبه التجريدى الهندسى الجديد الذى يتحلى فى توظيف تركيبات الخطوط الأفقية والعمودية على أرضية فاتحة أو ملونة وفى سلسلة هذه التجارب والتى سماها (تكوين) قمة سيادة واضحة لحضور المربع بأبعاد مختلفة فضلاً عن حضور الخطوط العمودية والأفقية (ملحق رقم (3)) (https//www.almrsal.com).

إهتم الفنان الروسى فاسيلى كاندنسكى رائد التجريدية التعبيرية بالأشكال والألوان التى لم تكن بسيطة وقام برسم لوحات مزهله وجذابه مشيراً إلى آثارها على إحساسهُ باللون أهمها لوجه (الحب) (ملحق رقم (4)) (https//www.almrsal.com).

أ- **التجريد عن طريق الحزف:** كما فعل بيكاسو فى لوحة الرجل ذو القبعة التى أنتجها عام 1913م. حيث يتضح فيها إستخدام الفحم والحبر الشينى وكذلك إستخدام الأوراق والمجلات ويتضح الدقِه والحساسية العالية فى الأسلوب بجانب حزفه لبعض التفاصيل فى وجه الرجل وجسمه (ملحق رقم (5)).

ب- **التجريد عن طريق الإضافة:** كما هو موجود فى الفن الأفريقى ويظهر فى الاقنعة الأفريقية حيث تستمر فيها عمليات الإضافة للخطوط والألوان والتزيين إلى درجة تجرد فيها ملامح الوجه تماماً فلا يظهر الشكل الحقيقى للشخص المرسوم وجهه بهذة الطريقة وظهر ذلك فى لوحة بيكاسو (فتيات الأفينون) التى أنتجها عام 1907م حيث إستخدم الأقنعة الزنجية وأضافها فى رسمه للوحه كأنها أقنعة فوق أوجه الفتيات مستفيداً بهذه الإنفراديه فى رؤيته للعالم (ملحق رقم (6).

ج- **التجريد عن طريق التحوير أو التحريف:** مثلما فعل بيكاسو فى أوجه شخصياته من عمليات للتحريف والجمع بين الوضعين الامامى والخلفى وكذلك الجانبى حيث ظهرت الوجوه كانها لوحات لونية وظلية

وملمسية فى إطار تعبيرى بسيط وممتع ويتضح ذلك فى لوحة (المرأة الباكية) التى أنتجها عام 1937م (ملحق رقم (7).

24- التجريدية التعبيرية: Abstract expressionism

ومصطلح التجريدية يعني أنها عمليات تلخيص للهيئات والأشكال حيث أنها عمليات من الحذف تحدث للوصول إلي الخطوط الرئيسة والبناء الأساسي للشكل حيث لا يستطيع الفنان بعدها حذف أي جزء من الشكل حتى لا يختل ويصبح شيئاً آخر، أي التأكيد علي الأساسيات حتى يصل في النهاية إلي شكل خاص به تماماً فهو شئ أصلي تجرد كلياً من الشكل الأول "المثير للفنان" فالفنان أحياناً يخفي مصادر الإلهام التي أوصلته إلي التجريد، ولا يري إلا أشكالاً و ألواناً بلا مدلولات بصرية، وأحياناً أخري يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد وأحياناً يظل محتفظا بالأصل الطبيعي بعد أن يكون قد قام بعملية حذف فيها كل التفاصيل التي ليس لها علاقة بالجوهر، وأكد الجوهر ذاته في خطوط ومساحات أو كتل تحمل البساطة والبلاغة.

أما التعبيرية فهي الأسلوب الذي تقرره رغبة الفنان في إيجاد نظير تشكيلي لإحساساته المباشرة ولاستجابته المزاجية لمدرك أو لخبرة ما، وهو الأسلوب الفني الذي يصور الإحساسات الذاتية للفنان حيث إنها فكرة ذاتية تصدر عن انفعال باطن ورؤية داخلية للفنان وكذلك تتصل بعملية التحريف والتحوير اللحظي مع وجود جزء من التشخيصية، حيث تأثرت التعبيرية بالفن الزنجي والبدائي وذلك لما تحمله هذه الفنون من انفعالات حادة، فالفنان التعبيري يتناول الصور علي أنها رموز أو علامات سحرية لها معني خاص به.

وبذلك فهي تعني الإفصاح بلغة الأشكال والألوان والأحجام والأضواء والظلال عن قيمة فنية يحس بها الفنان ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره إلي الآخرين، وهي انتقال للشحنة الداخلية عند الفنان إلي الخارج، كي يتأثر بها غيره، وهي صفة من صفات الفن التشكيلي يعني بها عملية التبليغ للمتلقي والتي تحدث من خلال الأشكال الفنية.

وعلي هذا فهي الأسلوب الفني الذي يصور الإحساسات الذاتية للفنان وهي فكرة فردية تصدر عن انفعال باطن ورؤية داخلية للفنان.

وقد ظهرت في أوربا علي يد "كاندنسكي" في أعماله الأولي منذ عام 1910م، كما ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية علي يد الفنانين المهاجرين من أوربا، ثم الفنانين الأمريكيين أمثال "بول كلي" ، "مارلي

توبي"، وقد تميز هذا الاتجاه بالتعبير عن المشاعر المختزنة في اللاشعور بطريقة تلقائية، وبعدم وجود مساحات مجددة تمثل أشكالاً بعينها، أو تُعبر عن موضوع ما، وبتداخل المساحات والألوان يتضح ذلك وتشترك نظرة هؤلاء الفنانين في الثورة علي الارتباط بالأساليب القديمة، والرغبة العميقة في التعبير التلقائي عن المشاعر الموجودة في اللاشعور بحرية تامة.

ويتضح ذلك في لوحة كاندنسكي "دوائر متعددة" التي أنتجها عام 1926م حيث يتضح التصميم المحكم والعلاقات المتزنة بين الأشكال والخطوط المنغمة التي تعبر عن الانفعالات الداخلية للفنان. ويقول "جان برتلليمي" عن الصورة التجريدية التعبيرية، إنها قطعة تصويرية فقط، ومادامت لا تعبر عن موضوع ما، فإنها هي في ذاتها تصبح موضوعاً قيمته في بناءه الداخلي، وتعظيم عناصره، وتماسك أجزائه، وهي تشبه قطعة موسيقية، ليست في حاجة لكي تبرر وجودها، بكونها تعني شيئاً ما ويتضح ذلك كما في لوحة كاندنسكي "ارتجال 3" التي انتجها عام 1909م وتتميز الأعمال التجريدية التعبيرية بالمساحات اللونية، والخطية غير المنتظمة، كذلك فإنها تتصف بقدر من التلقائية وتداخل المساحات وباندماجها في بعضها، ومع ذلك يُمكن التمييز بين الشكل والأرضية، فحين تبرز الأشكال تتواري الأرضيات، من خلال وجود أشكال قائمة نوعاً، تسبح في فراغ أفتح منها، وفي حركه دوامية غير مستقرة، إلا أن العلاقات تبدو موحية، حيث يسقط المشاهد من مخزون الذاكرة الحالة العقلية، والمزاجية له على هذه الأعمال حين يتأملها. (نفادى، 2008م ، 90).

إن التجريدية التعبيرية تعد فناً تجريدياً صوفياً، فهي لا موضوعية Non objective وكذلك لا شكلية كما يطلق عليها البعض، فهي لا ترتكز علي الطبيعة كما فعل التكعيبيون في تقطيع أوصالها وتفتيتها وتصويرها حسب مخيلتهم، ولكن هؤلاء التجريديين رفضوا الالتجاء إلي الطبيعة، وانصب اهتمامهم علي التعبير عن خلجات النفس، وانصرافهم عن الاهتمام بهندسية اللوحة بمعناها التقليدي .. فهم يعالجون المادة التصويرية مباشرة، والمادة هنا هي اللون، ليس من حيث إنها وسيلة تلوين للأشكال، وإنما من حيث إنها قوام ذي كثافة، وطاقة، وتضاريس، يُشكلها في صورة "معادلة" موضوعية لإحساساته ونبضاته وإلهاماته.

إن الفنان التجريدي التعبيري يعتمد على مخاطبة الروح أكثر من مخاطبته للعين والعقل، ومع ذلك فهو لا يعمل أو يفكر أو يُبدع من فراغ ولكنها تراكمات فكرية اكتملت داخل نفس الفنان وداخل عقله، وداخل خبرته البصرية باحثة عن الجديد دائماً، وليس هذا بالشئ السهل ولكنه يتطلب من الفنان مجهوداً عقلياً غير عادياً، فالتجريد عملية غاية في الصعوبة حيث يصبح عالم النقطة والخط والمساحة واللون والشكل،

وكل من قيم التكرار والارتفاع والاتزان قادرة علي صنع الجمال، فليست العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر، وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها، ولا يهم إذا اكتست بأثواب تقربها من منطقة الواقع أو ابتعدت كلية عن هذا الواقع، وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية وراءها غير الإحكام وجودة الروابط.

25- تعريف التجريدية التعبيرية:

التجريدية التعبيرية فى أبسط صورها هى إمتزاج للألوان وللشعور التعبيرى بالسرعة التى ينقلها الفنان فالفنان التجريدى التعبيرى تتسم أدواته الفنيه بالتنوع وبالتحرر الشديد من قيود الفرشاة والباليته حيث أنه يقوم باستخدام كوب زى تقوب لاحداث نوع من التنقيط أو إحداث نوع من الخطوط الرفيعة وقد يلغى باللوحه على الأرض ويقوم بسكب الألوان عليها بطريقة إنفعالية وقد يستخدم المجفف الهوائى حيث يقوم بتحريك اللون عن طريق دفع الهواء مما يعطى تداخلات لونيه جميلة.

إن التجريدية التعبيرية تعد إحدى الإنفجارات الفنية اللغوية وهى تمثل رد فعل تجاه العواطف القومية وهى إندفاع شهورى ولا شعورى فى نفس الوقت للفنان للتفاعل من خلال الالوان والخامات مع سطح اللوحة هذا الإندفاع يولد قوة تعبيرية كبيرة معادها تسجيل هذا الإنفعال اللحظى بناءاً على خطه مسبقة للفنان من خلال إسكتشات مبدئية أو تفاعل حر تلقائى مباشر على سطح اللوحه سواء للتعبير عن موضوع واقعى او خيالى. (نفادى، 2008م ، 101)

المبحث الثاني

وجه الإنسان تشريحه ورسمه وتلوينه

المبحث الثانى

وجه الإنسان تشريحه ورسمه وتلوينه

1- وجه الإنسان:

دراسة وجه الإنسان من الأهمية بمكان حيث أنه يعتبر البوابة لشخصية الإنسان أو الواجهه التى يطل بها الإنسان إلى العالم والتى تميزه سواه وهى المفسر لكل خلجاته وأحاسيسه وتعابيره المختلفة حيث أن الحالة النفسية للإنسان لا يمكن التكهن بها أى عضو فى الجسم الا الوجه فلا يمكننا معرفة أن هذا الشخص سعيد أم حزين من رؤية يده مثلاً.

فرأس الإنسان ووجهة يحظى بتعبيرات مدهشة تنتج دائماً من إنفعالاته.. وكذلك نتيجة التغييّرات الناتجة من إختلاف إتجاه الضوء.. فأحياناً تلعب الإضاءة الموجهه للرأس والوجه دوراً كبيراً فى تحديد الملامح.. وايضاً فى إظهار الإنفعالات التى تكسو الوجه والمراد رسمها فى اللوحة وقد رأى المحللون أن الإشارة الجانبية هى الأفضل عادة.. وقد تتوافر من ضوء النهار عن النوافذ أو المصابيح الكهربائية.

حينما نبدأ برسم رأس أو وجه إنسان يجب أن نعلم أن هناك (قاعدة عامة) تقول أن الخطوط التى نرسمها نحو الأعلى تعبر عن الفرح والسعادة بينما الخطوط التى نرسمها نحو الأسفل تعبر عن الحزن والألم. وتقوم الظلال باظهار هذه آلإنفعالات بشكل أوضح وأعمق وبرغم كل هذا فإن دراسة قسمات الوجه توضح لنا الإختلافات الكثيرة فى التعبير ولكن عند الممارسة الفعاله للرسم تتضال هذه الصعوبة وتزول وخاصة بشدة الملاحظة.. فمثلاً هناك شبه وأضح بين الضحك والغضب و الخوف فيجب التفريق بين كل هذه الإنفعالات والتمرين عليها حتى تظهر بوضوح عند إتمام الوجه المراد رسمه.(مرزوق، 2005م، 92)

2- أشكال الوجوه:

يختلف تركيب الوجه البشرى تبعاً للسن والنوع والجنسية وتتغير سمات الوجه بالمشاعر التى تعّبر عنها.. لكن النسب الأساسية تظل ثابته ففى الشيخوخة يتجعد الوجه. وتكون قسمات الأطفال مستديرة وناعمة والوجوه أكثر إمتلاء.

تبدو القسمات الزنجية فى أنوف أكثر فلطحة وشفاه أغلظ وتركيب جمجمى أطول غالباً.

وجوه الشرقيين أكثر عرضاً وتكون العيون غائرة أقل من عيون الغربيين ويعطى الإمتلاء بين الحاجب والجفن إنطباعاً خاطئاً بميل العينين.(مرزوق، 2005م، 96)

ويبدو وجه البدوى المتقدم فى السن أغمق لوناً بفضل أشعة الشمس..

وتتميز وجوه الهنود الحمر غالباً ببنية عظيمة صلبة قوية كما تبدو الوجوه النحيلة بنية الجمجمة .. أما الوجوه الممتلئة فغالباً لا تظهر البنية العظيمة.. ولكن تظهر الكثير من الثنيات.. وجوه النساء أكثر إستدارة.

3- الأجزاء العظمية لرأس الإنسان:

تتألف عظام الرأس الأساسية من العظام التالية (الجبهة – الخلف – الجدارية – الصدغية – المصفوية – الأسفنجية).

وبين تلك العظام التى لها أهمية كبيرة فى الأجزاء الفنية هى الصدغية.. وهى تمتد من خلف الوجه وتسمى النتوء الوجنى للصدغ وتشكل القوس الوجنى .. ونلاحظ فى الهيكل العظمى للرأس عندما ننظر اليه من الأمام مكان كل عظمة صدغية بالنسبة إلى العظمة الممتدة التى تسميها القوس الوجنى. (ملحق رقم (8)) (مرزوق، 2005م، 98)

4- عظم الوجنة:

يوجد العظم الوجنى تحت فجوة المحجر تماماً ويتجاوز الفم ونلاحظ التجويف تحت الوجنة عندما تشكل الانف مع القوس الوجنى فحاول تغطيته باللحم وتخيل بالتالى الشكل الذى يتخذه جلد الوجه عندما تغطى كل عظمة الوجنة بما فيها الوجنة فقوس الوجنة وايضاً عندما تغطى العظمة المقابلة للخد. (مرزوق، 2005م، 98)

ونلاحظ فى الوجه المستدير زى الوجتنين ان هذا التجويف يصبح مليئاً فقط، يتصل بالنتوء العظمى للوجنة وتصبح أكثر ظهوراً حسب السمنة التى تغطيها.. وبالعكس فى الوجه النحيف نلاحظ شكل وابعاد كل عظام الوجنة فى الخدود المجوفة.

5- عظام الأنف:

هما عظمتان متشابهتان تتصلان بواسطة الخط المركزى للوجه حيث تشكل مجموعة تسمى جسر الأنف.. الجزء السفلى إبتداء من هذا الجسر الذى يحوى الغضاريف وهى نوع من الخلايا القاسية والمرنة والتى تسمح بالحركة وتعطى للأنف هذه القساوة.

6- الفك العلوى:

يشكل الجزء العلوى لتجويف الفك فى طرفه السفلى الذى هو يشكل (حدوة الحصان) ترتكز فيه الأسنان والفك العلوى هو جزء مكمل غير مسموح له بالتحرك بحرية.

7- الفك السفلى:

أهميته من الناحية التشريحية والفنية ترجع الى أنه عظم متحرك.. وأنه العظم الوحيد فى الجمجمة الذى يتحرك لفصل بعض العضلات ..فيعلو وينخفض فى نفس الوقت عندما يفتح الفم ويغلق أو عند تضحك او الصراخ او البكاء. (مرزوق، 2005م، 100)

8- تعبيرات الوجة:

أ- الإبتسام: الملاحظ أن وجه الإنسان يتمدد وتأخذ العينان فى الضيق حيث يصغر حجمهما ويأخذ الفم شكل قوس يتجه الى أعلى وفى نفس الوقت تولد الإبتسامة فى أجزاء الوجه الباقية تغييراً طفيفاً حيث تتدخل فى ذلك معظم العضلات للوجه ويرتفع الحاجبان.

ب- الضحك: فى حالة الضحك تتقلص العضلات فى الوجنة وتظهر فى الجانبين للفم الثنايا المعبرة عن الضحك وينتفخ الخدين ويشد جلد الوجه ويبدو ناعماً وتظهر تجاعيد تحت العينيين ويصغر حجم العينيين وتبرز الأسنان فى الفك العلوى وتختفى الاسنان فى الفك السفلى او تبدو أقل ظهوراً.

ج- الحزن والبكاء: فى حالة الحزن تحتفظ عضلات الحاجبين ببعض قوتها وترتفع الشفاه العليا .. أما فى حجالة البكاء ترتفع الشفاه العليا بقوة أكثر بينما مثلث الشفاه ينخفض أثناء إلتقاء الشفاه تقترب عضلات الحاجبين مع الإرتفاع إلى أعلى.

د- القلق: القلق يظهر بتقطيب الحاجبين واللذين يتجهان نحو مركز الوجه والفم يبقى صلباً واقعياً ويلاحظ العضلات الماضغة التى تغلق الفك السفلى فعندما يكون الفك مغلقاً بشدة فيعبر الوجه عن عدم الإرتياح. (مرزوق، 2005م، 110).

ه- الخوف والزعر: الخوف يجعل العينين تجحظ ويرفع الحاجبين بينما الفم يظهر وكانه يلفظ (كلمة أه) ومن السهل رسم الحاجبيين والعينين فتعطى شكل القوس للحاجبين يميل نحو الأعلى وتقطية ببساطة نحو مركز الوجه ينتج عن ذلك القلق الذى يصطحب الخوف.

و- الغضب: عندما نحاول رسم تعبير الغضب علينا أن نفكر بالإغلاق المحكم للفك السفلى والذى يبرز العضلات الماضغه والفم كذلك مغلق ويشكل خطاً أفقياً والشفاه ترقق وعلى مستوى العينين الجاحظتين

تظهر نظرة متوقدة وربما معتمة بسبب قساوة الحاجبين الأفقية.(ملحق رقم) (مرزوق، 2005م، 113).(ملحق رقم (9).

9- أقسام الرأس بشكل عام:

ينقسم رأس الانسان من أعلى سطح الجمجمة إلى أسفل الذقن إلى ثلاثة أقسام متساوية.

القسم الأول: يضم الجبهة والقسم الثانى يشمل الانف والاذنين.. أما القسم الثالث فيشمل الفم والذقن.. وطول الرقبة يعادل قسماً واحداً من هذه الأقسام الاربعة ويرسم الرأس عادة على هيئة شكل كروى أو بيضاوى مقسم بخطين أحدهما يدعى خط التناظر وهو ينصف الشكل طولاً الى قسمين ويمر بالعينين ورأس الانف والثانى ينصف الرأس عرضاً وتقع عليه العينان.. وتكون المسافة بين قمة سطح الجمجمة وأسفل الأنف تساوى عرض الرأس فوق الأذنين.. وأن المسافة بين العينين تقدر بعين أخرى.. وأن إرتفاع الأذنين يصل إلى مستوى العينين وأسفل الأنف بقليل. أى أن طول الأذن الواحدة يساوى غالباً طول الأنف. وهذا وأن الشكل الجانبى لرؤوس الرجال يقم تقريباً ضمن مربع منتظم وإن الوجه المثالى يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء متساوية. (ملحق رقم (10)) (مرزوق، 2005م، 123)

10- تلوين الوجه:

كان الفنان المبتدئ في الماضي يطلع علي سر الحرفة في محترف المعلم (مرسم الفنان) .. كان يتعلم صنع الألوان من المواد الطبيعية أو في المواد الخام التي تعالج كيميائيا .. وكان يتعلم تحضير السطح الملائم للتلوين وطرق استعمال الأدوات والمواد لتنفيذ أفكار معلمه طبقا لأسلوبه وبذلك كان يتعلم الحرفة والفن معاً.

وفي أواخر القرن الثامن عشر حلت مدارس الفن مكان المحترفات الخاصة من دون ان تلغي وجودها تماماً وقد أرست هذه المدارس المبادئ والخبرات التي طورها الفنانون في بلدان كثيرة عبر العصور المتعاقبة.

ومع أن لكل فنان أسلوبا خاصا يطوره بمرور الزمن فهناك أسلوبان متباينان في التلوين أسلوب التخطيط الأولي للصورة (the sketch) وأسلوب الطلي المباشر direct painting (Alla prima)

فالصورة يمكن أن تخطط بقلم الرصاص أو بالفحم أو بطلاء زيتي مخفف بالتربنتين أو يبدأ بالتلوين المباشر. (عبد كيوان، 1990م، 50).

أ- التخطيط الأولي للصورة: The sketch

التخطيط الأولي للصورة يرجع إلي (فان ايك) Van Eyck وهو أسلوب اعتمده فنانون كبار أمثال روبنز Rubens وديفيد david وتورنر Turner ودونما Degas وسلفادور دالي Silvador dali وبموجب هذا الأسلوب تخطط الصورة مباشرة علي قماشه الرسم (الكنفا) بالفحم أو بقلم الرصاص أو بطلاء زيتي مخفف بالتربنتين.

ب – الطليّ المباشر: Direct painting (Alla Prima)

الطلي المباشر أسلوب قديم استعمله التيتان Titanوتورنر Turnerومانيه Manet وفان جوخ Van Gogh وغيرهم.

والفكرة العامة الكامنة وراء الطلي المباشر هي انجاز الصورة بسرعة وغائبا في جلسة واحدة.

أضاف تيتيان الطلاء إلي لوح التصوير من دون تخطيط أولي للصورة راسما وملونا في الوقت نفسه.

wet-into- wet وأخذ فان جوخ العدة ولوح التصوير الى خارج المرسم ليرسم من الطبيعة مباشرة واعتمد مانية أسلوبا من أساليب الطلي المباشر هو التلوين الرطب وبموجب هذا الأسلوب تكون الطلية الأولى رطبة حين يباشر التلوين فوقها بحيث تتلاقى الألوان معا بتأن أما تورنر فقد أدرك قبل الانطباعيين بزمن طويل إمكانات الطلي المباشر الواسعة والصورة إسكتش بالألوان الزيتية لأم الفنان رنج Runge وهي نموذج جيد من أسلوب الطلي المباشر.

هنالك أولا طلية تحتية رقيقة بلون غير ناتئ حيث الخلفية الخضراء تظهر جزئيا من خلال الظلال وهناك ثانيا الأضواء والرقع الضوئية المنعكسة من الظلال التي لونت مباشرة بألوان كامدة فوق الطلية التحتية وقد اعتمد رنج على الخلفية الخضراء كي تومض بوهن كلون متمم للطلية المزجة الحمراء التي تغطي الرسم بأكمله. (عبد كيوان، 1990م، 51)

كذلك استخلص الحد الأقصى من الألوان الممزوجة ومن الطلية الفوقية المصقولة ومن الظلال الكامدة.

11- تلوين الوجه بالأسود والأبيض:

في البدء يجب أن نعرف أن هناك 8 درجات تفصل ما بين اللونين الأسود والأبيض وهي من الدرجة 1 من اللون الرمادي وحتي الدرجة 8 من اللون الرمادي وهي الدرجات التي يمكن للعين المجردة أن تميز بينها (قريفز، 1979م، 35) (ملحق رقم (11)

خطوات تلوين الوجه بالأسود والأبيض من الجانب الأمامي:

أ- علي بورد الكنفا المطلي باللوّن الرمادي الغامق أبدأ برسم شكل بيضة مجسمة باللون الرمادي ومن النصف الأعلى المائل لليسار قليلاً ألون باللون الأبيض منطقة عالية الإضاءة بعدها يمكن أن أغطي المنطقة المحيطة بالدرجة رقم 7 من اللون الرمادي وباستعمال الدرجة 2 من الفرشاة المستديرة (Round bristle brushes) ألوّن ضربات طويلة. وأبدأ من المنطقة الداكنة من الشكل البيضاوي وباستعمال الدرجة 8 من اللون الرمادي أبدأ بتلوين الشكل وبالتدريج للداخل حتى أصل للدرجة رقم 4 تقريباً.

ب- بعدها أبدل الفرشاة المستعملة للوّن الفاتح المنطقة عالية الإضاءة أبدأ باستعمال درجات أكثر قتامه وبالتدريج حتى أصل للدرجة الداكنة. (قريفز، 1979م، 41).

ج- من المنطقة الوسطي من الرأس بين أعلي الجبهة وأدني الذقن ألوّن المنطقة أو المساهمة الخاصة بالعيون بالدرجة رقم 5 من اللوّن الرمادي وأسفل هذه المنطقة ألوّن وبشكل رأس وبالدرجة رقم 3 من اللون الرمادي ألوّن منطقة الأنف حيث تكون الإضاءة من المنطقة الوسطي للأنف تبدو بارزة والمنطقتين اليمين واليسري للأنف تكون غامقة بالدرجة رقم 3 من الرمادي. وباستعمال الدرجة رقم 5 من اللون الرمادي ألوّن الفم. وباستعمال الدرجتين (1)، (2) ألون المنطقة الخاصة بالذقن والمنطقة بين الأنف والفم.

ه- أغطي الرأس بالشعر وأثناء ذلك ألون الأُذنين بلون رمادي غامق الدرجة رقم 6 وذلك لوقوعها في منطقة الظل علي جنبات الوجه.

أعمل علي إظهار الجانب الأيسر من الأنف عن طريق إضاءته وذلك لوقوعه في الجانب المُضيء من الوجه.. وأمزج الدرجات حتي منطقة الخدود من منطقتي الأنف. ويجب أن يتراجع الجانب السفلي من الأنف للخلف وألون المنطقة بالدرجة 5 من الرمادي والتي تعطي عمقاً للأنف.

و- أعمل علي بناء العينين كل علي حسب وضعها المختلف مع الأخذ من الاعتبار صعوبة تلوينها.

أولاً أقوم بتلوين دائرتين باللون الأسود تمثلان بؤبؤ العينين باستعمال الفرشاة رقم 6 من اللون الأسود الخالص. وحولهما أقوم بتلوين المنطقة باللون الأبيض المائل للعاجي.

أطلي القوس أعلي العين اليمين (كرة العين) بضربة قوية من الدرجة رقم 8 من اللون الرمادي والتي ستكون الأساس للظلال والدرجات التي ستغطي منطقة الجفن العلوي بعدها أطلي أعلي الجفن السفلي.

أترك العين اليمين لهذا الحد والعودة لها لاحقاً وأكمل بناء العين اليسري وبضربة من اللون الأسود أطلي الرموش وبدرجة اللون الرمادي رقم 4 ألون الجفن السفلي والشفاه تأخذ وضعها وتظهر بوضوح بعد طلي المساحة حولها بدرجات فاتحة (قريفز، 1979م، 42).

ز- أعمق الحاجب الأيمن حتي المنطقة ملتقي الحاجبين ويكون الحاجب أغمق لأنه يقع في منطقة الظل وألون المنطقة أعلي الجفن بالدرجة 3 من الرمادي وأعمل علي متابعة الدرجات الفاتحة والأكثر إضاءة علي مساحة الوجه درجات الرمادي داخل بؤبؤ العين حتى يأخذ الشكل الكروي والمجسم ومتابعة الظلال علي الجانب الأيسر للأنف والذقن. (قريفز، 1979م، 42) (ملحق رقم (12).

12- تلوين الوجه بوضع جانبي (بالأسود و الأبيض):

أ- علي بورد كأنفاس وباستعمال اللون الرمادي ابدأ مرة أخري يعمل شكل بيضاوي. وتكون المنطقة الكبيرة في الشكل البيضاوي هي المنطقة الأعلى والخلفية.

ألوان المنطقة اليسرى من الوجه بدرجة فاتحة من الأبيض المائل للرمادي من أعلي الرأس وحتى أسفل الذقن حتى يكون الفرق بينه واللون الرمادي لباقي الرأس في تضاد و أضح.

ب- تبدأ عملية التجسيم في هذه الخطوة وذلك بعمل تجويف منطقة العينين باستعمال الدرجة 8 من اللون الرمادي ويبين ذلك تراجع العينين عن جسم الأنف العمودي باستعمال الدرجة 8 من الرمادي وبضربة فرشاة واحدة من الدرجة 7 للرمادي يتم تكوين الفم وتكون المنطقة من أعلي يمين الرأس وحتي أسفله بالدرجة 5 من الرمادي.

ج- ويتم عمل الشعر في هذه المرحلة بشكل معدل من أعلي الرأس وحتي العنق ويظهر الشعر بجانب الجهة اليسرى من الوجه ويكون داكن جداً ويخلف علاقة تضاد مع الوجه مما يساعد علي بروز الوجه وتجسيمه وتتم مراجعة تفاصيل الوجه وإضافة درجات فاتحة أللوجه وأخرى داكنة مما يساعد في تجسيم الوجه وإبراز تفاصيله.(قريفز، 1979م، 44) (ملحق رقم (13)).

13- تلوين الوجه بوضع جانبي تحت مستوي النظر:

أ- بالنسبة لهذا الوضع يأتي الضوء في المنطقة أعلي يمين الوجه فأعلي اذا تخيلت الشكل البيضاوي الذي سبق ورسمناه في التمرين السابق فلا أهمية لرسمه ويمكن رسم الوجه مباشرة من هذا الوضع باللون الأبيض تلوّن أعلي يسار الجبهة وأعلي الخدين وعمود الأنف وأعلي يسار المنطقة بين الأنف والفم وأسفل يسار الفم.

وباستعمال الدرجة 7 من الرمادي ألون منطقة تجويف العينين وبدرجة أعمق منطقة بؤبؤ العيني.

ألون المنطقة أسفل الأنف (ظل الأنف) بالدرجة 7 من اللون الرمادي وبنفس الدرجة ألون الفم وأيضاً أقوم بتخطيط ابتدائي لشكل الشعر. (قريفز، 1979م، 46).

ب- ألون بدرجة عالية من الأبيض المنطقة أعلي الجبهة وأبدأ بالتدرج والنزول بها إلي بقية الوجه.

لا تحاول أن ترسم أو تلون الجفون أولاً ثم تحاول أن تضع كرة العين داخلها لأن الجفون رسمها يعتمد علي اتجاه وحركة كرة العين.

استعمل الرمادي رقم 2 لتلوين جوانب الأنف و ظل الأنف يمتد من أسفل الأنف وحتى المنطقة المنحدرة إلى أسفل يمين الفم.

والخدود يتم دفعها إلى أعلي باستعمال الرمادي هنا أبدا بتطوير العيون بعمل التفاصيل داخلها والحواجب ومنطقة الخدود ويتم التأكيد على تفاصيل الشعر وألون المنطقة حول الخدين وألوان المنطقة اليمين من الشفة السفلية بالدرجة 3 من الرمادي وألوان المنطقة اليسري من الشفة السفلية بدرجة عاليه من الأبيض (قريفز، 1979م، 46) (ملحق رقم (14).

14- الخطوات التطبيقية لتلوين الوجه:

يعد التعرف على الخطوات التطبيقية للرسم والتلوين بالأوان الزيتية أو الأكريلك. من أهم ضروبات التعلم الفعال لهذا الضرب الهام من ضروب الفنون و من الضروري عرض الخطوات الرئيسة لرسم وتلوين الوجه باللونين الأسود والأبيض كأساس لرسم وتلوين الوجه.

واليكم الخطوات الثمانية لرسم صورة لفتاة بالألوان الزيتية:

أ- نبدأ بعمل مساحة بيضاوية من اللون البني الغامق مائل للأحمر القرمزي.. وبعدها وفي المنتصف الأعلى المائل لليمين نرسم شكل بيضاوي أصفر من اللون الأبيض المائل للصفرة كما اسعفنا في عمل (الأسود والأبيض).

بعدها نبدأ بالتخطيط المبدئي للوجه والتي تمثل وجه بشري لفتاة وذلك بفرشاة صغيرة الحجم باستعمال درجة أكثر قتامه من اللون البني المحمر ويبدأ ظهور تفاصيل الوجه مع تحديد الشكل ..... للعيون والتحديد الأولى لمناطق الأنف والفم والذقن والتي سوف يتم عمل تفاصيلها لاحقاً. (الفقى، 2010م، 197).

ب- إظهار تفاصيل الوجه بشكل تدريجي وذلك بعمل طبقات أصفر داخل الشكل البيضاوي الذي يمثل الوجه وذلك بتخفيف اللون الأول (البني المحمر) عن طريق إضافة اللون الأبيض والأصفر إليه بشكل تدريجي. ومتابعة المناطق التي لا يصلها الضوء والتي تعالج بدرجات أكثر قتامه والمناطق المرتفعة

بالوجه والتي يصلها الضوء بدرجات أكثر نصوع وإظهار ذلك عن طريق ضربات فرشاة متوسطة الحجم وإظهار مناطق الظل والنور مما يؤدي إلي الإحساس بالتجسيم. (الفقى، 2010م، 198).

ج- استمرار العمل لإظهار تفاصيل الوجه مع التحديد الدقيق لمكان الأذن طبقاً لقواعد التشريح مع بداية رسم شعر الرأس والملاحظة المهمة هي عدم رسم الخطوط الخارجية لأي جسم بلون مختلف عن لون الأجسام نفسها أي لا يتم تحديد الأشكال والتفاصيل بلون داكن مثل الأسود بشكل يفصل هذه الأشكال عما يجاورها. واستعمال ألوان من نفس عائلة الوجه المراد رسمه كالبني أو (البني المحمر).

د- بدء وضع الأوان لخلفية اللوحة مع استمرار العمل في منطقة شعر الرأس وتخطيط أماكن الملابس بواسطة لون مخفف. مما يؤدي إلي بروز شكل الوجه بصورة أكثر وضوحاً ومحاولة استخراج الدرجات الفاتحة في منطقة الشعر والتي تعطي زخم وتجسيم للصورة.

ه- تلوين القميص بواسطة ضربات لونية متجاورة باستخدام سكين البالينة وباستعمال ألوان قاتمة متدرجة مع استمرار العمل في خلفية اللوحة وشعر الرأس ومحاولة عمل ذلك عن طريق البناء اللوني المتدرج من الدرجات الأكثر وضوحاً. (الفقى، 2010م، 201).

و- بدء استعمال وظهور الدرجات الفاتحة للوجه كالأصفر والأبيض المصفر وذلك في المناطق الأكثر ارتفاعاً فى الوجه كالخدود والأنف والوجنات والمنطقة بين الأنف والفم مما يعطي الصورة عمقاً وبعداً حقيقياً .. و تلوين الشفاه طبقاً لقواعد التشريح باستعمال اللون الوردي والأبيض واستمرار العمل في تفاصيل الوجه المختلفة. تلوين الأنف بلون أصفر مضاف له نسبة قليلة من الأبيض والبني ومحاولة إبرازهُ إلي أعلي عن طريق استعمال الأبيض دون أن يكون شاذاً من بقية الأوان ومعالجة العينيين بحيث تبدو أكثر تجسيماً واستعمال درجات اللون البني داخل سواد العين بالشكل الذي يبرزها ويجعلها أكثر حيوية ويجب أن ندرك أنهُ تعتمد اللوحة الخاصة بوجه الإنسان على جمال وعمق تأثير العيون مما يعطيها حياة.

ز- في المرحلة أو الخطوة السابعة تصل اللوحة إلي نهاياتها وذلك بظهور معظم تفاصيلها وهنا تظهر صورة الوجه بعد الانتهاء من رسم وتلوين جميع عناصره الأساسية. ويجب مراعاة عدم جعل نهايات الظلال المتداخلة تبدو قاطعة ومحددة فيجب أن لا يدرك المشاهد أين تنتهي أطراف هذه الظلال.

ح- لوحة الفتاة بالأوان الزيتية في شكلها النهائي بعد الانتهاء من رسم وتلوين جميع تفاصيل الوجه وشعر الرأس وخلفية اللوحة والملابس. (الفقى، 2010م، 204) (ملحق رقم (15).

المبحث الثالث

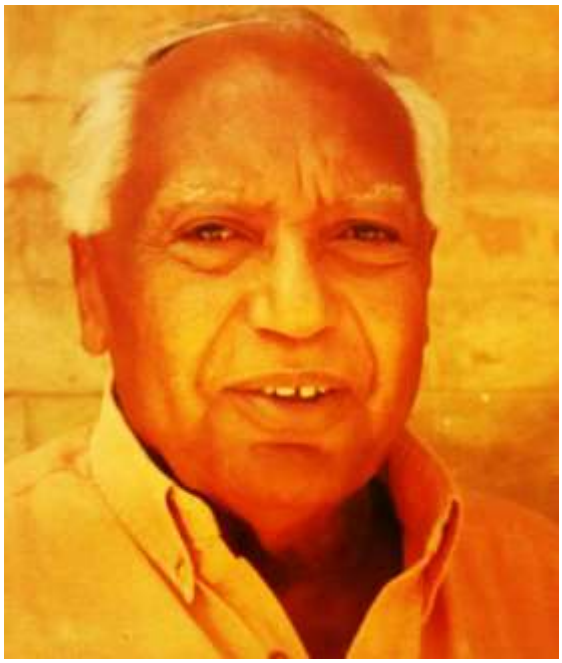
تجربة بعض فنانى وجه الإنسان على المستويين المحلي والعالمى

المبحث الثالث

تجربة بعض فنانى وجه الإنسان على المستويين المحلي والعالمي

إختار الدارس بعض الفنانيين الذين إشتهروا برسم الوجه على المستويين المحلى والعالمى لتسليط بعض الضوء على تجاربهم.

1- بسطاوى بغدادى: (1927 – 2008م).



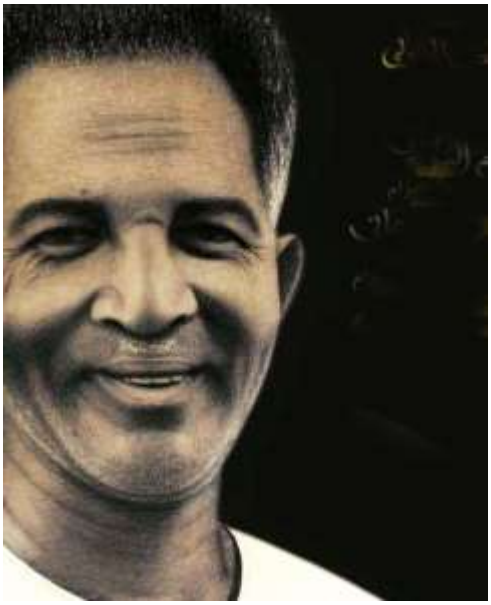
صورة رقم (1)

- من مواليد أمدرمان (1927)
- التحق بمدرسة التصميم بكلية غردون التزكارية (يناير 1946).
- درس الفنون بكلية قولد سميث (Gold smith college) جامعة لندن (قسم التلوين) 1949م.
- معهد برات (Pratt institute) بنيويورك.
- عمل بوزارة التربية والتعليم حتى وصل درجة وكيل الوزارة.
- عمل محاضر بكلية الفنون الجميلة حتى صار أول عميد سودانى بها.

يعتبر الفنان بسطاوى بغدادى من الرعيل الأول والرائد فى مجال الفنون التشكيلية السودانية وهو ثالث ثلاثة كانوا أول دفعة فى مدرسة التصميم بكلية غردون التزكارية وهو الرائد فى مجال رسم الوجه الاكاديمى.

تشرف الدارس بالتتلمز على يد الفنان بسطاوى وذلك إبان دراسته للفنون قسم التلوين بكلية الفنون الجميلة فى نهاية ثمانينيات القرن المنصرم ولاحظ الدارس مدى الحرفية والعلمية التى يعتمدها الفنان بسطاوى من عمله إبتداءاً من تجهيز أدوات العمل من بورد إلى الوان إلى مواد مزيبة وحتى خطوات عمله الفنية. وكان حريصاً على تدريس تلك الخطوات لطلابه خطوه بخطوه مع شرح القواعد العلمية لتلك الخطوات. (ملحق رقم (16).

2- موسى قسم السيد كزام (جحا) (1931 – 2007م).



صورة رقم (2)

- 1931م ولد موسى قسم السيد كزام المشهور بجحا بأمدرمان حى السيد المكى لأسرة تنتمى لقبيلة الجبلاب وتنتهج النساجه.
- 1936م التحق فى الخامسة من عمره بخلوة مسجد السيد عبد الرحمن المهدى بود نوباوى.
- 1942م التحق بمدرسة أمدرمان الأهلية يكمل الدراسة بها حيث بدأت أولى محاولاته فى الرسم.
- 1945م بدأ برسم الوجوه التى كان يراها من خلال تعلقه الشديد بالسينما وصار له دخل منها.
- 1947م زيارته الأولى لمصر ومشاركته فى ورشة عمل مع فنانيين مصريين وحصوله على المرتبة الأولى فى مسابقة الورشة.
- 1948م تأسيسه لمرسمه الخاص بودنوباوى وإنجازه أولى وأشهر رسوماته الشخصية للوجوه والتى صور بها الأمام المهدى.

– 1949م بدأ رسم اللوحات الكبيرة للقهاوى والمحال التجارية وبدأ التعاون التجارى مع مصانع الحلوى والسجائر وغيرها.

– 1956م قام برسم صورة الملك عبد العزيز (السعودية) وتقاضى عليها مبلقاً كبيراً من المال.

– 1958م زيارته الأولى للندن والتى قام فيها بتصميم الأزياء لشخصية الأمام المهدى فى فلم الخرطوم.

– 1959م زيارته الثانية لمصر وتعاقده مع شركة الشبراويشى للعطور لتنفيذ ورسم بورتريه السيد الميرغنى والسيد عبد الرحمن على منتجاتها.

– 1959م أقام معرضه الثنائى مع الفنانة المصرية تحيه توفيق بصاله عرض تقع على كورنيش النيل.

– 1963م عمل لمدة شهرين كمصّور فى التلفزيون السودانى.

– 1967م قام بزيارته الأولى للهند وإقامته بعرضاً ثنائياً مع صديقه الرسام الهندى (مهندرا شيريس).

– 1969م زواجه من قريبته.

– 1983م أقام معرضه الثنائى الأول بالخرطوم مع الفنانة الإنجليزية (بيجى واونى).

– 1984م زيارته الثانية للندن وإنجازه لمجموعه وجوه زعماء الطرق الصوفيه بالسودان وإقامته معرضاً ثنائياً مع الفنانه (بيجى داونى).

– 2007م وفاته بمنزله بأمبدة غربى أمدرمان.

يعتبر الفنان جحا من الرواد الشعبيين فى مجال الرسم والتلوين حيث لم يتلقى إى دراسات إكاديمية فى مجال الفنون ولكن كانت أعماله تعتمد على الملاحظة والتأمل والإتقان فى العمل

إرتبط إسمه برسم الوجوه فى الفترة من الأربعينات والخمسينات من القرن المنصرم. حيث كان بصّور بعض الشخصيات الأمدرمانية التى ترغب فى التوثيق لها وهم فى الغالب يمثلون صفوة المجتمع وكان العمل الفنى موضع فى صاله الضيافة أو الإستقبال ويعتبر نوع من الوجاه والتقدير الإجتماعى للأسرة. وتطوّرت بعدها لتصبح تفكيراً لدى المجتمع الأمدرمانى لتوثيق الآباء والاجداد.

كان جحا أكثر قرباً للمدرسة الواقعية فى الرسم مع بعض الملاحظات حول النسب فى الرسم حيث يميل إلى كسر القاعدة قليلاً وإلى إضفاء بعد رومانسى على الصورة من خلال التظليل المتقن ونادراً ما كان يدخل اللون ويتم ذلك بحزر شديد.

كان جحا يكسب عيشه عن جدارة من رسم الوجوه خلال عقدى الخمسينيات والستينيات وقد أشتهر جحا أكثر من زملاءه الأكبر سناً (على عثمان – كومى) بفضل إستفادته من تقنية الإستنساخ ومن التوزيع

الجماهيرى الواسع الذى حظيت به أعماله سواء كانت من رسم وجوه الزعماء الدينيين (آل المهدى – آل الميرغنى) أو من ما عرف (بنات الحلاوة) وهن الفتيان حسناوات الوجوه اللواتى كان يرسمهن على أغلفة علب (حلويات ريا) و (حلويات سعد) على نمط حسان ال "بين آب" Pin – up girls مما جادت به التقانه الأمريكية من الأربعينات. ويبدو أن الحداثه حفزت جحا على رسم وجوه فتياته على مرجع المكياج المدني الحديث الوافر للمدينة السودانية بواسطة المطبوعات والسينما المصرية فحلت تسريحة الكوافير محل المشاط التقليدى. (الجزولى، 2010، 12).

وإنعكس تأثر جحا بالحداثه الوافرة والمتمثلة فى الازياء والمكياج على رسمه للملامح السودانية فأدخل تلك الإضافات حتى يواكب تطوّر الاحداث من حوله.

لقد عرف عن جحا إستخدامه لاجود الخامات والمواد فى رسم بورتريهاته التى كان ينفذ تخطيطاتها الأولية بقلم الجرافايت ومن ثم يقوم ببناء كتلة الوجه أو الوجوه مستخدماً فى الغالب أنواعاً مختلفة أقلام وعيدان الفحم بهذا نجد أن اللون الأسود وبدرجاته المختلفة التى تتناهى إلى بياض لون الورقة هو الغالب على معظم الوجوه التى يرسمها ويضيف إلى بعض منها مسحة رقيقة من الوان الباستيل الطباشير (الصفراء – الحمراء – البنية – الخضراء – الزرقاء) التى يمزجها فى تدرج بالغ النعومة والشفافيه وشديد الإنسجام والتداخل مع لونة الفحمى الغالب على الرسم.

إن وجوه جحا تبدو فى دقة رسمها وعند مشاهدتها وكأننا ننظر اليها من خلف عدسة مكبره والناظر اليها يصيب عليه معرفة الطريقة التى يلون بها سطح الورقة وما إذا كان يستخدم فى ذلك إصبعه أو قطعة من القطن أو القماش لتذويب ذرات اللون ومزجها أو إذا كان يستخدم القلم فى التظليل. وهذا ما نلاحظه بشكل خاص فى رسمه للشعر الأشيب وهذا بسبب الأسلوب المتناهى الدقه الذى يتبعه فى بناء الوجه ورسم ملامحه وضمن التكوين العام للوجه وخلفيته (ملحق رقم (17).

3- حسين جمعان:

صورة رقم (3)

- ولد بمدينة كسلا
- درس التصميم بكلية الفنون الجملية والتطبيقية
- نال الماجستير من الكلية الملكية البريطانية للفنون.
- نال الدكتوراه من جامعة جوبا
- فاز بجائزة (نوما) لادب وفنون الأطفال باليابان
- نال جائزة الشراع الذهبى بالكويت
- نال العديد من الجوائز فى مجال التصميم
- شارك فى العديد من المعارض داخل وخارج السودان
- يعمل الان عميداً لكلية الفنون والتصميم بجامعة المستقبل (ملحق رقم (18)) أهم أعمال جمعان من رسم الوجوه

4- محمود محمد محمود:

صورة رقم (4)

- تخرج من كلية الفنون الجميلة والتطبيقية عام 1968م
- عمل أستاذاً بكلية الفنون الجميلة (قسم التلوين) فى الفترة من (1968 وحتى 1976م).
- منحة دراسية لألمانيا عام 1976م للدراسات العليا
- عاد بعدها مرة أخرى للتدريس بالكلية فى الفترة من (1981 وحتى 1984م)
- أنتدب للعمل بالتدريس بجامعة الملك سعود بالرياض فى الفترة من (1984 وحتى 1995م)
- سافر فى العام 1995 للولايات المتحدة الأمريكية للدراسات الإضافية العليا
- هاجر لكندا فى العام 1995م
- عمل بالتدريس فى كلية التكنولوجيا العليا بأبوظبى فى الفترة من (2000 حتى 2010م)
- يعمل كتشكيلى متفرغ منذ العام 2011م

من الجيل الثانى بعد الرواد أى جيل الوسط والذى درس فى الستينيات على أيدى رواد الفن التشكيلى السودانى وما يمكن ان نسميه الفترة الذهبية أمثال (الصلحى وجرجس وبسطاوى وشيرين ورباح وحسن الهادى) وبعدها عمل بالتدريس معهم بقسم التلوين وكان من تلامزته عبد العال وراشد دياب وحسن موسى والأمين محمد عثمان والعوام والعريفى.

ويعتبر الفنان محمود محمد محمود من الفنانيين المجيدين فى رسم وتلوين وجه الإنسان كيف لا وهو من يدرسه لطلابه منذ الستينات فترى من أعماله الحرفية والإحترافية العالية على مستوى الرسم وأيضاً على

مستوى التلوين بالألوان الزيتية فتجد فى أعماله إهتمام كبير بالظل والإضاءة وأيضاً بحاله التجسيم وإيجاد البعد الثالث للعمل مع صفاء الألوان ونلحظ أيضاً تأثر بالمدرسة الغربية فى الرسم وذلك لدراسته العليا بألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية. (ملحق رقم (19).

5- محمد حمزة:

صورة رقم (5)

- من مواليد الخرطوم 1966م.
- التحق بكلية الفنون الجميلة فى العام 1986م ودرس بها حتى العام 1989م.
- سافر فى رحلة فنية لأسبانيا برقثة زملاء وعرض أعماله بمدريد فى العام 1989م.
- من الفترة 1990 وحتى 2008م هاجر وعاش بمقاطعة ويلز بجنوب المملكة المتحدة.
- فى العام 2008م سافر لدارفور فى حمله للفت إنتباه العالم لإنسان هذا الأقليم بعنوان (صرخة فنية من أجل دارفور)
- فى العام 2009م سافر لمدينة جوهانزبيرج بجنوب أفريقيا لتدريس الرسم
- فى العام 2012م أقام ورشة عمل لرسم البورتريت بكلية (شمال الاطلنطى) بالدوحة – قطر.
- فى العام 2013م سافر لمدينة (دبي) بدعوة من ثلاثة منظمات وعمل لفترة بتدريس الرسم بمعرض الإتحاد الفن.
- سافر لدولة جنوب السودان فى عام 2014م بدعوة من وزارة الثقافة وأقام العديد من الورش الفنية بالمدارس والمراكز الثقافية لتعليم رسم البورتريت بمشاركة فنانيين محليين.

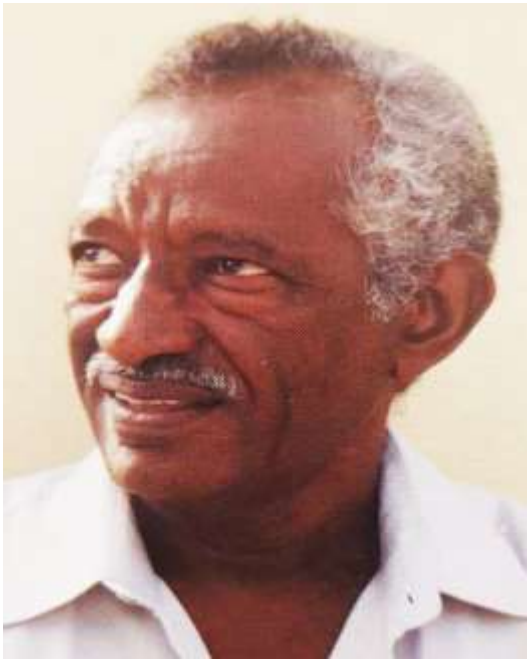
يعتبر الفنان محمد حمزة واحداً من أهم الفنانيين المعاصرين المتخصصين فى رسم وجه الإنسان وتلوينه وقد عاصره الدارس إبان فترة دراسته بكلية الفنون فى نهاية ثمانينيات القرن الماضى وكان واحداً من الطلاب المثابرين فى دراسة الرسم والتلوين رغم انه فى تلك الفترة كان يميل للرسم غير الواقعى إلا إنه بعد سفره للملكة المتحدة وتتلمذة على يد الفنانالبريطانى الشهير (هارى هولند Harry Holland) أخذ يميل للمدرسة الواقعية فى الرسم وتخصص فى رسم الوجوه وتلوينها. وعاد للسودان وأخذ يرسم الوجه والملامح السودانيه وأقام العديد من الورش الفنيه رسم الوجوه و سافر لبلدان كثيرة ناشراً فنه الجميل (جنوب السودان – جنوب أفريقيا – الأمارات العربيه المتحدة – قطر).

ويقول حمز عن تجربته: عشت وعملت فى الغرب فى المملكة المتحدة منذ العام 1990م إلى العام 2008م فى منطقة كارديف وساوث ويلز فاليز تحديداً وفى تلك الحقبة كنت أتسائل عن الهوية الثقافيه بادئاً بنفسى بصفتى فناناً عربياً وأفريقياً يعيش فى منطقة ويلز فقد كنت أنقل هذا الإهتمام الذى برز فى إلتزامى بتقديم لوحات تتميز فيها تدرجات اللون فى أعمالى الفنية ووضح لى بصفتى فناناً أن لون بشرة الإنسان ليس بالأبيض ولا بالأسود بل هو مزيج لا متناه بينهما.

إن لوحاتى قد رسمت من البعد الثالث الذى يحرك هذه الوحدات الإفتراضية الساكنة وان أسلوبى هو إعتماد خلط الألوان للحصول على مزيج لا متناه من تدرجات اللون.

إن معتقداتى عن الهوية الثقافيه و الإرث الثقافى تمثل ما أعتقده عن اللون والبشرة كما تتميز أعمالى بالتنوع والنمازج. (ملحق رقم (20).

6- إبراهيم جبريل حمد:



صورة رقم (6)

- مواليد 1951م
- خريج كلية الفنون الجميلة والتطبيقية قسم التلوين 1973م
- عمل بالمسرح القومى بقسم الديكور والإعلان فى الفترة من 1973 حتى 1976م.
- عمل بالتربية والتعليم بدولة الامارات العربية المتحدة من الفترة 1976 وحتى 2000م
- شارك بالعديد من المعارض المحلية والإقليمية

* معارض مصلحة الثقافة والإعلام المختلفة
* معرض الفنون الأول (إكسبو) بالشارقة
* معارض معلمى التربية الفنية بالامارات
* معرض فردى بمتحف الشارقة للفنون (ابريل 1996م)
* عدد من المعارض مع الجمعية التشكيلية السودانية.
* عدد من المعارض مع الإتحاد العام للفنانيين التشكيليين السودانيين.
* شارك فى عدد من فعاليات المجلس القومى لرعاية الثقافة والفنون – السودان.
* معرض فردى (بورتريت) بدار الإتحاد العام للفنانيين التشكيليين السودانيين وبرعاية وزارة الثقافة والإعلام بولاية الخرطوم (يناير 2011م).

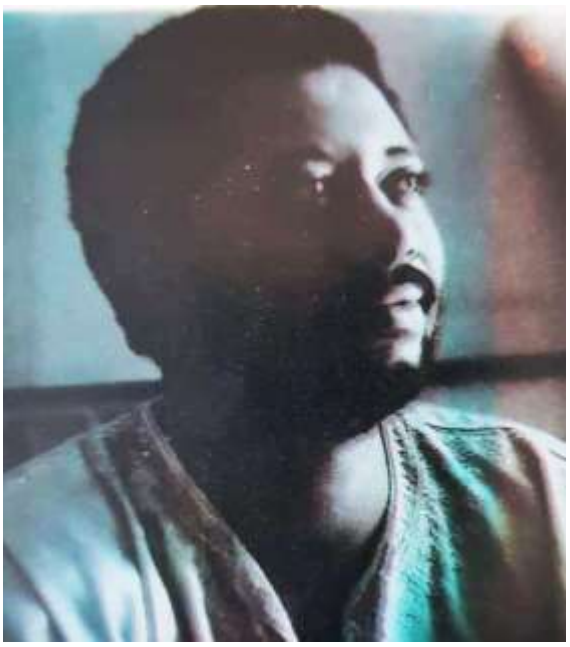
– يعتبر الفنان إبراهيم جبريل واحداً من اميز الفنانيين فى مجال رسم الوجوه وقد التقاه الدارس فى عدة معارض ومحافل تشكيلية منها لعرضه الفردى بدار إتحاد التشكيليين فى فى العام 2011 وأخرها كان مشاركته فى معرض تكريم الفنان العالمى إبراهيم العلمى حيث شارك الفنان إبراهيم جبريل بلوحه بورترية للأمام المهدى وأدار معه الدارس حوارات حول أعماله فى رسم الربوه والتى يعتقد الدارس بأنها مميزة بأتقانها الحرفى العالى ولصفاء الوانه وإقترابها من البيئة السودانية خاصة فى خامة الألوان المائية.

وكتب عن تجربة الفنان إبراهيم جبريل البروفسير والفنان العالمى حسين جمعان حيث قال (نحتفل بأعمال بهيجة هى من أعمال الفنان المخضرم إبراهيم جبريل والذى يمتاز بروح الدعايه والفطرة وكأنه قد أتى من الشمالية لتوه وسلك فى الفن وخاصة فى التلوين مسلكاً صعباً (دراسة الوجوه) ونادراً ما نجد هذه الدراسة بيتنا فهى تحتاج إلى الحزق المبينى والرصد المتأنى ونجده دائماً يبحث عن لونه الخاص من خلال دراسته للون والملاحس فنرى ألواناً مركبة وجديدة فتتوالد الألوان لديه من مشتقات الألوان الأصلية والفرعية.

وتمتاز أعماله بالرؤية الجديدة الطازجة وتجزبك أليها وكانها تناغبك واكتشف واقعاً جديداً من التلوين التشكيلى تجرنا إلى العصر الذاهى لجيل الستينيات وإن كانت الحداثه فيها جيل الرصد والصدق ومحبه العمل والبحث الدؤوب عن واقع يجمع بين الإستنساخ والإستلهام وأعماله المستنسخه هى بين واقعها وخياله المتجدد وحسن الإختيار فكلما أرى أعماله وخاصة (الوجوه) وتخصصه الدقيق فيها أتحسر إنها تختفى من حياتنا ولا نرصدها بالتوثيق التشكيلى.

وإبراهيم يمتلك قدرة هائلة وناجحه فى رسم الوجوه ويكاد يكون من القله النادرة التى نبحث عنها لرصد الحياة وزحمها البشرى والطبيعى (ملحق رقم (21).

7- عادل مصطفي:



صورة رقم (7)

- من مواليد ودمدنى 1955م
- المراحل الدراسية الأولية وحتى الثانوى بمدنى (1962 – 1975م)
- درس الفن بكلية الفنون الجميلة بغداد (تصميم إيضاً 1977 – 1981م)
- إشترك من زميلين فى تأسيس مكتب فنى (أتيليه للديكور والإعلان) مدنى 1981 – 1989م.
- الآن متفرغ للعمل الفنى التشكيلى والديكور والتصميم الداخلى.
- له إسهامات فى الكتابه حول التشكيل والنقد الفنى عبر الصحف السودانية وبعض المجلات العربية.
- أقام أكثر من عشرون معرضاً تشكيلياً (فردى وجماعى) داخل وخارج السودان.
- عضو رابطة الجزيرة للأداب والفنون – ودمدنى.
- قام بتنفيذ 40 (بورتريه) لشخصيات وطنية وفنيه خاصه بمتحف الثقافه والتراث وزارة الثقافة والإعلام 2000م .

يقول الفنان (عادل مصطفى) حول تجربته وبداياتها:

(زينت جدران منزلنا لوحات من الطبيعه بالوان زاهيه كانت هى المشاهدات الأولى وهى من صنع خالى د/ محمود الخليفة. وكان لتشجيع الأسرة قدراً كبيراً حيث كنا جماعه تشكيلية فى الأسرة إخوتى نادر –

عاطف – وطارق وآخرون...) وكانت مدينتنا مدنى المحيط الكبير الذى يمتلى بمفردات مفيدة كونت كل ذلك وهى بوتقه ابداع لكثير من المبدعين.

وقد إستفدت كثيراً من الدراسة بالعراق كى أفق على تجربة الرواد هناك وهم اصلاً من تتلمزت على يديهم بالجامعة (فائق حسن – حافظ الدروبى – فرح عبو – د/ سليمان الخطاط – إسماعيل فتاح الترك – هاشم الطويل)

الإهتمام برسم الصور الشخصية ودراسة ابعادها نفسياً وفنياً وإجتماعياً ضمن تقليد من تقاليد الرسم الواقعى المعاصر فى السودان ودراسة الوجه (البورتريه) بدقه تفصيلية والغوص داخل أعماق الشخصية والكشف عن حالاته التعبيرية. بأختصار هى محاوله لإعادة الحيوية لهذا التقليد بعد أن كاد أن يغيب من معارضتنا الجماعيه أو الشخصية إنه تطلع نحو الجديد الذى يوثق ابرز سمات حياتنا وبفن ينتمى إلى القواعد الواقعيه على ..... واحد فالرؤية الحديثه لم تعد هى مجرد الإبصار بل هى الإستبصار وهو شحذ لملكات الرأى الذاكرة الحلم والرغبه والقدرة على التخيل.

وحتى لا يندثر هذا النوع من الفن وحتى لا تستحوذ الكاميرا بتقنياتها المتنوعة والتكنولوجيا بأساطيلها الباطشه على إصطياد ونقل اللحظات الحلوة والجميلة من حياتنا. إنه إهتمام وتوثيق لمناسباتنا الملونه والتاريخيه (ملحق رقم (22))

8- الطيب عمر أحمد الحضيرى

صورة رقم (8)

- من مواليد 1957م.

- دكتوراه بعنوان (تصميم وتقويم برنامج لتنمية المهارات التشكيلية للطلاب).

– دراسة حالة طلاب قسم التلوين كلية الفنون الجميلة والتطبيقية 2008م.

– ماجستير تكنولوجيا التعليم جامعة الجزيرة 1998م.

– بكالريوس كلية الفنون الجميلة والتطبيقية قسم التلوين جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 1988م.

الخبرات العملية:

1981م – 1979م معلو بالمرحلة الإبتدائية.

1984م – 1982م أمين مخازن بمعهد الكليات التكنولوجية.

1993م – 1989م معلم تربية فنية بالمرحلة الثانوية.

1997م – 1993م مساعد تدريس تقنيات التعليم – كلية التربية جامعة الجزيرة.

2003م – 1998م محاضر بقسم تقنيات التعليم – كلية التربية جامعة الجزيرة.

2010م – 2003م محاضر بقسم تقنيات التعليم كلية التربية – جامعة الملك عبد العزيز.

2013م – 2011م أستاذ مساعد بقسم تقنيات التعليم كلية التربية جامعة الملك عبد العزيز.

2013م – استاذ مساعد بكلية التربية ورئيس قسم التربية الفنية جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

2016م – أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة والتطبيقية ورئيس قسم التلوين.

2018م – أستاذ مساعد كلية الفنون الجميلة واتصمي ورئيس قسم التلوين – جامعة النيلين.

– له العديد من المعارض والمشاركات الداخلية والخارجية وله العديد من المقتنيات بالمتاحف والسفارات و المؤسسات المختلفة كما حاز على العديد من الجوائز.

يقول الناقد والتشكيلى المعروف محمد عبد الرحمن حسن (بوب) عن تجربة الحضيرى: (الكتابة عن أعمال الحضيرى لا تضيف شيئاً يذكر إلى متعة مشاهدة الأعمال نفسيها والتى تعتبر مشروع بحثى متصل لايمكن تحديده بمراحل شكلية وأسلوبية معينة فهو مشروع إمتد لأكثر من ثلاثين عاماً).

ويقول البروفيسور مصطفى عبده أستاذ/ كرسى علم الجمال بجامعة النيلين عن تجربة الحضيرى (وقفت مبهوراً وسط لوحاته ووسط تلك الألوان المشرقه لمتاهات لونية فى إستنهاض الذاكرة لجمال الريف وجلال الإنسان السودانى النبيل وتلك الوجوه الناطقة بالوانها الوامضه).

وهذه الأعمال عبارة عن (نداءات جمالية) حتى يؤسر المتلقى أسراً جمالياً لتلك الأنغام المرئية من خلال توالد الألوان فى تحقيق الحركة الزمانية للفنون المكانية.

الحضيرى يعتبر من الملونين المجيدين خاصة فى مجال تلوين الوجوه فقد إختط لنفسه أسلوباً مميزاً زاوج فيه بين البساطه والعمق والتحكم فى الإضاءة والظلال ويظهر فيه تأثره بالمدرسة التعبيرية والتجريدية (ملحق رقم 23).

9- رمبرانت:

صورة رقم (9)

الاسم: رمبرانت هارمينزون فان ريجن

الوظيفة: رسام

تاريخ الميلاد: 15 يوليو 1606م

تاريخ الوفاة: 4 أكتوبر 1669م

الجنسية: هولندى

مكان الولادة: لايدن – هولندا

يعتبر الفنان رمبرانت من أهم الفنانيين فى التاريخ الأوروبى الحديث وقد اشتهر برسم البورتريهات عاش رمبرانت كرسام ومؤرخ فى القرن السابع عشر وقد كانت أعماله مسيطرة على ما يسمى العصر الذهبى الهولندى. وهو من أكثر الفنانين شهرة على مر العصور.

تكمن أعظم إبداعات رمبرانت فى لوحات تصور أشخاص معاصرين له والرسوم للكتاب المقدس والبورتريهات الشخصية وإستخدامه الفريد للظل والنور.

منذ عام 1620م وحتى 1624 وحتى 1624م تدرب رامبرانت على يد إثنان من الفنانيين، الأول جاكوب فان سوانينبورغ (1571 – 1638م).

والذى درسه حوالى ثلاثة سنوات وتعلم على يده مهارات الرسم الأساسية.

والثانى من أمستردام وهو الفنان بيتر لاستمان (1583 – 1633م)

والذى كان رساماً تاريخياً شهيراً وساعد رامبرانت على إتقان الأعمال الفنية ذات الوضعيات المعقدة استقر رامبرانت فى ليدن عام 1626م حيث أصبح استاذاً فى الفن وأسس لحياته العملية.

إتخذ أسلوب رمبرانت منحى جديد ينطوى على إستخدامه للضوء حيث ركز فى نمطه الجديد على ترك مساحات كبيره وفى تفسير ذلك فإن الإضاءة تنتشر ببطء على اللوحه فتخلق بذلك بقع ساطعة وأخرى أكثر قتامه وفى سياق هذا الاسلوب أتم رمبرانت لوحته The Judas Repentant and Returing pieces of silver.

رسم رمبرانت العديد من اللوحات فى متجر إيلنبورغ فى أمستردام حيث عينوا له فريقاً من المساعدين فأنتج أعمالاً أكثر إتقاناً من تلك التى رسمها غيره من الفنانين وحصل على إستحسان العديد من اللجان على الرغم من قدرته المشكوك فيها لتنفيذ مثل هذا الموضوع وسخر أحد الدبلماسيين من لوحة رسمها رمبرانت لأحد أصدقاءه وقال أنها لا تتحمل كما احتوت بورتريهات رامبرنت الشخصية على إختلافات ملحوظه بين لوحة وآخرى.

وفى عام 1642م رسم (The Night Watch) وهى من أهم مجموعه من البورتريهات التى قدمها فى هذه المرحلة وسعى من خلالها لإيجاد حلول للمشاكل التى واجهته فى الأعمال السابقة وفى بحث حديث إكتشف الباحث والتشكيلى المصرى صلاح السيد أن رمبرانت هو أول من وضع أسس الفن التأثيرى قبل (كلود مونيه) الفرنسى المنسوب له ريادة التأثيريه. وأثبت ذلك من خلال لوحاته التى ابدعها ومعنها صورة شخصه للفنان فتظهر التأثريه من خلال ضربات فرشاة الرسم السميكة فى الوجه والرقية وشعر الرأس والأذن والملابس الداخلية وغطاء الرأس وهو على غير عادة المدرسة الكلاسيكية والتى تلزم الفنان باظهار ملمس الأشياء بطبيعته. ومن بين اللوحات بورتريه لفتاة شابه والمجح أنها زوجة الفنان الثانية (هندريكا ستيفوليس).

وهى لوحة عمل طيها رامبرانت بحرية كاملة أبرزت المدرسة التأثيرية له. ولوحة أخرى لرجل مسن. وأن رمبرانت كان يدخل التأثيرية فى رسومه بنسبة صغيرة إزدادت إلى أن وصلت إلى 50% وكان يلتزم

بالكلاسيكية فى أعماله الكبيرة حتى لا يصطدم بالنقاد وكان نتاج ذلك ولادة مدرسة (رمبرانتزم) والتى كانت تهتم بعامل الإضاءة فى الأعمال وتأثير ضربات الفرشاة على العمل الفنى (الأهرام المصرية، 2017م) (ملحق رقم (24))

10- فنسنت فان جوخ:

صورة رقم (10)

(شئ ما يولد دوماً من الفيض، الفن العظيم ولد من مخاوف عظيمة، من وحده عظيمه من كبتٍ وعدم إستقرارٍ وعوائق عزيمة أيضاً)

لقد كان يعانى هذا الفيض يقاسى إضطراب ثنائى القطب يكابد الخوف من المرض، الوحدة ، الإكتئاب كان لا يكاد يخرج من المصحة النفسية حتى يدخلها مرة أخرى كان يظن نفسه نكره وغير مسموع وغير مرغوب فيه هذا العالم.

فخلق عالماً كاملاً من اللوحات خاص به وصار خلف الجمال قوت قلبه الذى يفتان عليه. ولد الرسام الهولندى فنسنت ويليام خان جوخ فى 30 (أذار/ مارس) من عام 1853م وعلى الرغم من أن بعض أعمالهالأن من أغلى اللوحات سعراً فى العالم إلا أن فان جوخ عاش ومات فقيراً حزيناً وغير معروف لم يكن هناك أى إيماءه على أن هذا المعزب سيصبح أحد أهم و أشهر الرسامين فى التاريخ. ينتمى الفنان فان جوخ لمدرسة ما بعد الإنطباعية وأثرت أعماله المفعمة بالإحساس وألوانه الخاصه والجزئية تأثيراً كبيراً فى الفن فى القرن العشرين. (ملحق رقم (25)

الفصل الثالث

اجراءات الدراسة

الفصل الثالث

إجراءات الدراسة

1- منهج الدراسة وإجراءاتها:

تمثلت مشكلة الدراسة فى عدم إلمام الكثير من دارسى الفنون بالخطوات العلمية فى عملية رسم وتلوين الوجوه للرسم الواقعى. وقام الدارس بتحديد الأهداف على النحو التالى:

- التعرف على تشريح وجه الإنسان.
- التعرف على خطوات تلوين وجه الإنسان العلمية.
- التعرف على بعض فنانى وجه الإنسان على المستوى المحلى والعالمى.
- إضافة تجربة تجريدية لتلوين وجه الإنسان من قبل الدارس.

كما تمثلت أهمية الدراسة فى أنها تسهم فى التعرف على وجه الإنسان وتلوينه وفى تسليط الضوء على تجارب بعض الفنانين المحليين والعالميين والذين أشتهروا برسم الوجوه وتلوينها وتساهم أيضاً فى تطوير الممارسة التشكيلية السودانية.

وأختار الباحث المنهج الوصفى والتجريبي لتحقيق فرضيات الدراسة.

وتمثلت عينة الدراسة فى إختيار الدارس لتجارب بعض الفنانين المحليين والعالميين بالإضافة للتجربة العملية من قبل الدارس.

قام الدارس بتجميع الكثير من المراجع والدوريات الفنية و البانفليت والكتيبات الخاصة بالفنانين والمعارض الفنية بالإضافة إلى المواقع الإلكترونية المختلفة وقام برصد وتحليل المعلومات والرسومات والصور وحاول من خلال عرضها إثبات فرضيات الدراسة. كما قام الدارس بعمل عدد 20 لوحة ملونة (16 لوحة مقاس 40 × 30 سم) اكريلك على بورد كانفاس. وعملان مقاس (65 × 54) سم ، (58 × 45) سم الوان زيتية على بورد خشب وعملان مقاس (70 × 50) سم (60 × 50) سم باكريلك على بورد كانفاس وذلك فى مرسمه الخاص وحاول الدارس إثبات فرضيات الدراسة من خلال هذا المعرض. حيث إشتمل المعرض على 16 عمل من المدرسة التجريدية التعبيرية وأربعه أعمال من المدرسة الواقعية.

2- المناقشة والتحليل:

كان لزاماً على الدارس أن يقوم بتجربة عملية عبارة عن معرض تشكيلى لتطبيق أهداف الدراسة والذى يتكون من 20 لوحة لوجوه مختلفة ومقاسات مختلفة وقد إستعمل الدارس الوان الإكريلك فى 18 لوحه واستعمل الألوان الزيتية فى لوحتان وهناك 4 لوحات من المدرسة الواقعية و 16 لوحة من المدرسة التجريدية التعبيرية كان لدى الدارس هاجس ملح ومنذ فترة طويلة بأهمية دراسة الوجوه وذلك قبل دخولة لكلية الفنون.

وتطوّر الإهتمام برسم الوجوه داخل الكلية حيث إكتسب خبرات جديدة وتطوّر العمل لدية حيث أثرت مجموعة كبيرة من الأساتذة على تجربتهُ أمثال المرحوم برفيسور بسطاوى بغدادى و الأستاذ/ عبد الله حسن بشير (جلى) والأستاذ/ أحمد المرضى والأستاذة/ كمالا إبراهيم إسحق.

ومنذ تلك الفترة بدأ الدارس عملية الرصد والمتابعة والتحليل لكل ماهو خاص برسم وتلوين الوجوه ولاحظ الدارس قلة المراجع التى تغطى هذا الجانب الهام بالإضافة إلى أن التجارب الفنية فى مجال رسم وتلوين الوجوه لم يتم التحقيق حول تفاصيلها وخطواتها العلمية وأن التجارب والخبرات العملية تنتقل من فنان لآخر ومن أستاذ لدارس ومن دارس لآخر دون الإلمام بتلك الخطوات التى يجب إتباعها كما إن هناك الجانب الخاص بالمدارس التجريدية فى الرسم والذى يتبنى الدارس مجموعة من الأعمال عنه والتى يجب أن تمر عبر بوابة الرسم الواقعى حيث إن الرسم الواقعى هو الأساس الملهم لكل ماهو مجرد وأن التجريد لايمكن أن يأتى من الفراغ. وكما هو معروف فإن التجريد هو تلخيص للهيئات والأشكال للوصول للبناء الأساسى للشكل والفنان أحياناً يخفى مصادر الإلهام التى أوصلته للتجريد وأحياناً أخرى يحتفظ ببعض الإشارات والعلامات اليسيرة التى تربط الرائى بالمصادر البصرية للتجريد وأحياناً يظل محتفظاً بالأصل الواقعى للإشياء بعد أن يكون قد قام بعملية حزف للتفاصيل التى ليس لها علاقة بالجوهر ولكن يظل دائماً الأصل الواقعى للأشياء هو المرجع الرئيسى والملهم الأساس لكل عمليات التجريد الفنى حيث أن الطبيعة هى المصدر الرئيسى للإلهام ووجه الإنسان بشكل أكثر تحديداً هم صنيعة الخالق والمصّور الأعظم فكيف لا يتثنى للفنان أن ينهل من ذلك المعين وهل هناك أعظم من ذلك ليلهم الفنان.

وقد حاول الدارس من خلال المعرض المصاحب للدراسة إثبات فرضية أن الأعمال المجردة لابد أن تكون المرجعية الخاصة بها هى الأصل الواقعى وهناك دائماً إشارات ودلالات توكد إثبات ذلك الأصل

بالعمل الفنى المجرد وفى المساحة القادمة يتم عرض الأعمال الخاصة بمعرض الدارس ومناقشتها وتحليلها حسب رؤية الدارس.

1- لوحة رقم (1)

شكل رقم (1)

أ- الاسم: آن

ب- المقاس: (65 × 54) سم

ج- الخامة: الوان زيتية

د- على بورد خشب

يمثل العمل فتاة من اسكوتلندا كانت تعمل متطوعة بالتدريس بالمدارس الثانوية وقد زاملها الدارس ورسم وانجز لها ذلك العمل خلال أربعة أو خمس جلسات بواقع ساعتان لكل جلسة اى حوالى 10 ساعات لكل فترة عمل اللوحة.

استعمل الدارس الألوان الداكنه فى بداية العمل بعد رسم الملامح بقلم الرصاص ومن ثم أخذ فى إستعمال الألوان الأكثر إضاءة خاصة فى الأماكن المرتفعة كالجبهة والخدود والأنف. وكانت التجربة الجديدة فى

العمل هى إستعمال درجات اللون الوردى وتخيفه بالأبيض والأصفر ليلائم لون البشرة الأوروبية وإستعمال درجات البنى والأصفر المائل للذهبى وذلك لعمل لون درجات الشعر ومن ثم إختيار خلفية مناسبة من اللون الأصفر.

2- لوحة رقم (2)

شكل رقم (2)

أ- الاسم: قنديل

ب- المقاس: (58 × 45) سم

ج- الخامة: الوان زيتية

د- على بورد خشب

العمل يمثل وجه لزميل فى العمل للدارس وقد أنجز العمل خلال مدة استمرت زهاء العشرين ساعة على مدى أكثر من 6 أشهر عبر جلسات متفرقة.

استعمل الدارس درجات اللوّن البنى الداكنة والمتدرجة نحو الفاتحة مروراً باللون القرمزى للأماكن الأكثر علوه وتمت معالجة الشعر بدرجات اللون البنفسجى والأزرق وقام الدارس لعمل خلفية فاتحة اللوّن باستعمال الأصفر المائل للأبيض والأخضر المصفر.

3- الوحه رقم (3)

شكل رقم (3)

أ- الاسم: إيمان

ب- المقاس: (70 × 50) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

العمل يمثل وجه لفتاة وهى زميلة للدارس بكلية الفنون وقد أنجز العمل فى وقت قياسى لايتجاوز الخمس ساعات وقد استعمل الدارس درجات اللون البنى المائل للبرتقالى والأصفر وإستعمل خلفية من اللوّن الوردى الغامق والتى أثرت بعكس الوانها على وجه الفتاة مما أضغى على اللوحه جو من الهارمونى أو التوافق اللونى مما يعطى للوجه جو رومانسى مع التركيز على أعين الفتاة والتى بها كثير من التأمل والعمق.

4- لوحة رقم (4)

شكل رقم (4)

أ- الاسم: جمال

ب- المقاس: (60 × 50) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

يمثل هذا العمل تلوين لوجه زميل للدارس وينتمى العمل للمدرسة الواقعية وبشكل أدق للمدرسة الواقعيةالتأثيرية حيث أن به نوع من الجنوح للمدرسة التأثيرية الإنطباعية حيث إستعمل الدارس الوان الإكريلك وأستخدم درجات اللون البرتقالى للوجه والعنق مع إدراج بعض درجات الأحمر والبنى للمناطق الغامقه واستعمل اللون الأزرق بدرجات متفاوته للشعر وأستعمل اللون الأصفر المخلوط بالأبيض وقليل من البنى للخلفية وأستعمل الدارس ضربات الفرشاة بشكل واضح على الوجه مع دراسة لتأثير الضوء والظلال على الوجه والعنق.

5- لوحة رقم (5)

شكل رقم (5)

أ- الاسم: الحزن

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: ألوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحة تجريد لوجه بملامح أفريقية وقد إستعمل الدارس اللون البنى الغامق والبنفسجى الغامق للمناطق المظلمة من الوجه وإستعمل اللون الأحمر القانى والأزرق الفاتح للمناطق ذات الإضاءة العالية كما إستعمل خلفيتان للوجه الأولى باللون الأصفر الفاتح المائل للأبيض فى أعلى الصورة وأستعمل الأخضر الغامق المائل للزرقة للنصف الأسفل من الخلفية.

ونلاحظ أن إختيار الألوان فى اللوحة من مجموعة الألوان التى تميز الثقافة الأفريقية مما أعطى للوجه بُعد الإنتماء الأفريقي.

6- لوحه رقم (6)

شكل رقم (6)

أ- الاسم: وجه نوبى

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: ألوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

لوحة تمثل تجريد لوجه لفتاة نوبية وقد حاول الدارس أن يكون التجريد عن طريق الحذف وهى الطريقة الأولى التى تتبناها المدرسة التجريدية التعبيرية وقد إستعمل الدارس مجموعة الوان باردة كالأزرق والأخضر وبدرجات مختلفة وخلفية من اللون الرمادى حتى يبرز وجه الفتاة من خلال إستخدام اللون الأصفر مع توضيح شكل الزى وشعر الرأس على الطريقة النوبية.

7- لوحه رقم (7)

شكل رقم (7)

أ- الاسم: الدوامه

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

هذا العمل يمثل تجريد لوجه من الجانب ويعتبر تجريد عن طريق الحزف وفيه أظهر الدارس مفارقة إختلال نسب الوجه مع بقية الجسم وهو تجريد أقرب للتجريد الذى كان يستعمله الإنسان فى العصور الحجرية السحيقة وقد اراد الدارس أن يوصل عن طريقه دلالات وإشارات معينة. وقد إستعمل ددرجات من الأصفر والأخضر الفاتح لرسم الوجه مع خلفية من درجات الأخضر الغامق والأزرق.

8- لوحه رقم (8)

شكل رقم (8)

أ- الاسم: الصبى والقبعة

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل تجريد لوجه صبى يعتمر قبعة ملونة وقد حاول الدارس إبراز فى منطقة مظلمة حيث أن اللون الغالب للوجه الأحمر بدرجاته مع إبراز المنطقة اليسرى للوجه والتى تسلط عليها الإضاءة باللون الأزرق الفاتح والخلفية باللون الأزرق الداكن والأحمر. مع ظهور القبعة بألوان صافية مختلفة كالأحمر والأخضر والأصفر والأزرق مما يجعل المتذوق يجعل من القبعة مركز لسيادة اللوحه.

9- لوحه رقم (9)

شكل رقم (9)

أ- الاسم: الدرويش

ب- المقاس (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحة تجريد لوجه درويش من الصوفيه وقد أدى الدارس اللوحة عن طريق التجريد بالإضافة والتحوير حيث أضاف بعد آخر للأنف بحيث يرى من إتجاهين وثم تحوير شكل الحاجبان بحيث يبدوان كالشجرة مع زخارف فى شكل معينات ومنمنمات وتداخلت مع زخارف قبعة الدرويش.

وخافية داكنة اللوّن بلون بنى غامق يقرب من الأسود.

10- لوحة رقم (10)

شكل رقم (10)

أ- الاسم: حيرة

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

يمثل هذا العمل تجريد لوجه من إتجاهين فى نفس الوقت من الأمام ومن الجانب فى تداخل يوحى التمازج بين الوضعين وقد أراد الدارس ذلك من خلال إستعمال الشفافية حتى يعطى إحساساً بأنك تنظر للوجه من جميع الزوايا واستعمل الوان محايده فى الوجه الجانبى والخلفية كالرمادى بدرجات مختلفة والأزرق المخضر ودرجة خفيفة من البرتقالى. واستعمل اللون الأصفر فى الوجه الأمامى.

11- لوحه رقم (11)

شكل رقم (11)

أ- الاسم: المرآة

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحة تجريد لوجه عن طريق الحزف والاضافة معاً وقد أضاف الدارس أعين على خلفية اللوحه. وأستعمل مجموعة ألوان محايده على الوجه مع سيطرة للون الأخضر الفاتح على بقية الوجه والجسم وخلفية من درجات اللون الأزرق الغامق.

12- لوحة رقم (12)

شكل رقم (12)

أ- الاسم: اليأس

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحة تجريد لرجل يعتمر قبعة وتبدو عليه علامات الحزن واليأس وهى تجريد عن طريق الحزف فقد حزف الدارس الفم واستعاض عن ذلك بتطويل الأنف حتى يلامس أسفل الوجه فى منطقة الزقن واستعمل الدارس خلفية من درجات اللون الرمادى مع مساحة كبيرة للون الأصفر فى جسد الرجل.

13- لوحه رقم (13)

شكل رقم (13)

أ- الاسم: ترقب

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تجريد لوجه عن طريق الحزف حيث حزف الدارس الفم وأستعاض عن ذلك بتمديد الانف حتى نهاية الوجه يحفظ التوازن فى التصميم إختار الدارس خلفية من درجات البنفسجى الداكن مع درجات من الرمادى للوجه والأحمر القرمزى لبعض المناطق فى الوجه والعنق وأختار الرمادى الفتاح لبقية الجزء الظاهر من الجسم.

لوحه رقم (14)

شكل رقم (14)

الاسم: سودانية

المقاس: (40 × 30) سم

الخامة: الوان إكريلك

على بورد كانفاس

تمثل اللوحه تجريد لوجه فتاة سودانية وقد إستخدم الدارس فيه التجريد عن طريق التحوير أو التحريف وهى إحدى طرق معالجة الرسم فى المدرسة التجريدية وظهر ذلك من خلال تجريد شعر رأس الفتاة بحيث أصبح كوحدة واحدة دون تفاصيل كالتى تميز الفتاة النوبية التى سبق تناولها (لوحه رقم 6)

وقد إستعمل الدارس درجات من اللون البرتقالى والبنى الفاتح لتلوين الوجه والعنق واستعمل اللون الأزرق السماوى للخلفية.

15- لوحه رقم (15)

شكل رقم (15)

أ- الاسم: فتاة الجنوب

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحه تجريد لوجه لفتاة من الجنوب والذى يمثل ملامح مختلفة حيث تغلب عليه السمه الأفريقية واللون الأبنوسى الجميل استخدم الدارس التجريد عن طريق التحوير حيث بالغ فى تطويل العنق والوجه وأستعمل عائلة اللون الأخضر فى تلوين الوجه والجسم وأيضاً الخلفية مما سبغ على اللوحه حاله توافقية هارمونية مع إبراز بعض المناطق بدرجات من اللون الأحمر والبنى.

16- لوحه رقم (16)

شكل رقم (16)

أ- الاسم: وجه قروي

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل هذه اللوحه تجريد لوجه إستخدم فيه الدارس التجريد عن طريق الحزف وقد إستعمل فيه أسلوب التواء اللونى حيث أخرج الوجه وتفاصيله من باللون الأبيض من مجموعة متداخله عن الألوان كالأحمر والبرتقالى والأزرق والبنى والأخضر والأصفر مما اعطى اللوحه نوعاً من الحرية اللونية وإستعمل اللوّن الأزرق السماوى للخلفية حتى يظهر ذلك الثراء اللونى.

17- لوحه رقم (17)

شكل رقم (17)

أ- الاسم: المتصّوف

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحة تجريد لوجه رجل من الصوفيه وقد إستخدم الدارس أسلوب التجريد عن طريق التحوير ويبدو ذلك جلياً فى معالجة العيون والأنف والحواجب وقد تم تجريد الشعر المجعد والمسدل حتى منطقة أسفل الكتف بنهاية اللوحه لأغراض التصميم. وأستعمل الدارس اللون الأحمر للباس الصوفى المعروف مع خلفية خضراء داكنة مما شكل تضاد لونى أبرز العمل بصورة أفضل وبنفس الوقت مثل ألوان الصوفية المعروفه (الأحمر والأخضر) وأستعمل اللون البرتقالى الفاتح والأزرق الفاتح لمعالجة الوجه والعنق.

18- لوحه رقم (18)

شكل رقم (18)

أ- الاسم: وجهان

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

تمثل اللوحة تجريد لوجهين الأول من الأمام والثانى من الجانب فى تداخل وأستخدام الدارس درجات اللون البنى فى الخلفية والوجهين مع إدخال اللون الأخضر للعنق والأزرق والأحمر للجسد كما إستخدم الدارس الشفافية لإيصال مفهوم الإزدواج والوحدة بين النقائض.

19- لوحه رقم (19)

شكل رقم (19)

أ- الاسم: وجه الباليت

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامه: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

فى هذا العمل إستخدم الدارس باليتة الألوان كبورد للرسم والتلوين حيث أن الألوان بها ثراء وتشبع فقام بشكيل المساحه وإبراز وجه مجرد من داخلها مما أعطى بعدين فى آن واحد البعد اللونى وبعد الملمس المختلف للسطح بفعل شماكة الألوان مما أضفى أسلوباً مختلفاً وبعد إستخدام باليته الألوان من قبل الدارس من قبيل التأثر بالمدرسة التجريدية التعبيريه التى تتسم أدواتها الفنية بالتنوع والتحرر الشديد من القيود الكلاسيكية للرسم.

20- لوحه رقم (20)

شكل رقم (20)

أ- الاسم: رجل السمكة

ب- المقاس: (40 × 30) سم

ج- الخامة: الوان إكريلك

د- على بورد كانفاس

فى هذا العمل إستعمل الدارس التجريد عن طريق الحزف والتحوير والإضافة معاً فقد جرد الوجه بتحوير الملامح وحزف بعض التفاصيل وأضاف تجريد لهيكل سمكه فى أعلى الوجه منطقة الجبه وأراد أن يوصل بها إشارة معينة أو رساله معينة وأستعمل خلفية يغلب عليها اللون الأصفر المخلط بالأبيض فى مناطق وبالبنى فى مناطق أخرى.

الفصل الرابع

النتائج والمقترحات والتوصيات

الفصـــل الرابع

النتائج والمقترحات والتوصيات

أولاً: النتائج: توصلت الدراسة الى:

1- توصلت الدراسة إلى أن هناك خطوات علمية يتبعها الدارس أو الفنان لدراسة رسم وتلوين وجه الإنسان.

2- توجد العديد من الدراسات والتجارب الفنية فى مجال رسم وجه الإنسان الواقعى والتجريدى.

3- إن الأعمال الفنية المجرده لابد أن تكون المرجعية الخاصة بها هى الأصل الواقعى.

4- يمكن للدارس إضافة تجربه تجريدية جديدة فى مجال رسم وجه الإنسان لتسهم فى تطوّر الممارسة التشكيلية السودانية.

ثلنياً: التوصيات والمقترحات:

1- الإهتمام برسم وتلوين وجه الإنسان خاصة وجسم الإنسان عامة فى المدارس وكليات الفنون والتصميم لأنه الأساس لكل الحضارة الإنسانية.

2- إقامة الورش الفنية الخاصة برسم وتلوين وجه الإنسان.

3- أقترح أن يكون هناك تخصص دقيق للطلاب داخل قسم التلوين وأن يكون أحد تلك التخصصات هو رسم وجه الإنسان.

4- أن تخصيص مادة رسم وتلوين الوجوه كمادة أساسية في الرحلات السنوية للكلية وأن يتم التعرف على ملامح القبائل والمجموعات الإثنية المختلفة في السودان وتوثيقها من خلال الرسم والتلوين.

5- تدعيم مكتبة الكلية بالمزيد من المراجع والدوريات والكتب الخاصة برسم وتلوين الوجوه.

ثالثاً: الخاتمة:

إن وجه الإنسان والذى هو عنوانه ومكمن أسراره وكتابه المفتوح عن طريق تعابيره المختلفة هو أساس دراسة الانسان بشكل عام والتى هى تعتبر أساساً لدراسة جميع العلوم الإنسانية والتى محورها الرئيس هو الانسان.

إم معرفة الخطوات العلمية لدراسة وتلوين وجه الإنسان هى من الأهمية بمكان حيث تفتح المجال للتعرف على جميع تفاصيل الإنسان الشكلية والنفسية. ومن هنا تتضح أهمية دراسة جسم الإنسان ومعرفة أساليب رسمه ومن خلال هذا نزداد إلماماً بأنفسنا ومعرفه طبيعة الجسم البشرى وإمكاناته ومكوناته وطاقاته

المختلفة مما يمكننا من إستغلال تلك المعلومات فى التخصصات العلمية والفنية الأخرى من هندسة وطب ورياضة ويمكننا أن نحدد الجوانب الجديرة بالدراسة مع توضيح القيّم الجمالية للإرتقاء بالمهارات الحرفية لدى الدارسين.

المراجـــع

أولاً: المراجع العربية:

1- ابراهيم، زكريا (بدون) مشكلة الفن.

2- الجزولى، علاء الدين، **الرسام السوداني موسى قسم السيد كزام جحا**- الخرطوم، 2010م.

3- الشامى، صالح أحمد، **الفن الاسلامى التزام وابتداع** ، دمشق، دار القلم، 1990م.

4- الفقى، أسامة محمد المصطفى، **علموا أولادكم الرسم (الأسرار الفنية فى رسم اللوحات الزيتية** ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010م.

5- ريد، هيربرت، **التربية عن طريق الفن**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.

6- ريد، هيربرت، **الفن اليوم**، القاهرة، دار المعارف، 1968م.

7- عبد كيوان، **الرسم بالألوان الزيتية** ، بيروت، دار مكتبة الهلال، 1990م.

8- عشماوى، محمد زكى (بدون)، **فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر**.

9- عطية، نعيم، **حصاد الألوان**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.

10- فيشر، أرنست، **ضرورة الفن**، بيروت، دار الحقيقة للطباعة والنشر، 1945م.

11- قنديل، كمال حسن، **الموسوعة فى الفنية فى الرسم والتلوين والاشغال الفنية**، المنصورة: مكتبة الإيمان، 2007م.

12- كفافى، محمد عبد السلام، **فى الأدب المقارن**، بيروت، دار النهضة العربية، 1972م.

13- مجاهد، مجاهد عبد المنعم، (بدون) دراسات فى الجمال.

14- مرزوق، إبراهيم، **تعليم الرسم للمبتدئين**، القاهرة، مكتبة إبن سيناء، 2004م.

15- مرزوق، إبراهيم، **تعليم رسم الأشخاص بالفحم وقلم الرصاص**، القاهرة: إبن سيناء للطبع والنشر، 2005م.

16- نفادى، دينا أحمد، **فلسفة التجريد فى الفن الحديث**، القاهرة، منشورات جامعة 7 أكتوبر، 2008م.

17- هاوزر، أرنولد، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005م.

18- هيجل (بدون) المدخل إلى علم الجمال.

19- كتاب الفنون والتصميم.

ثانياً: المراجع الإجنبية:

- Graves, Douglas, (1979) figure painting in oil – Watson – Guptill publications.
- Hammacher, A. H (1968) Vincent van Gogh Genius and disaster New York: Abradale Press/ Harry N. Abrams, Inc.
- Jordan, Glenn and Julia Thomas (2017) Faces, cultures, Identities M. Hamza paintings and Drawings Cardiff: Diversity Arts Wales Portland House.
- Peter and Iinda Murray (1959) Adictionary of Art and Artists – London: penguin Books.

ثالثاً: البحوث والدراسات العلمية:

رسالة دكتوراة – د. الطيب عمر أحمد الحضيرى.

رابعاً: المواقع الإلكترونية:

- 1- https//www.almrsal.cor.
- 2- https//ar.m.wikipedia.o
- 3-rghttps//www.vangoghmuseum.nl
-

الملاحق

ملحق رقم (12)