جمهورية السودان

وزارة التعليم العام

المركز القومي للمناهج والبحث التربوي

بخت الرضا

التعليم الثانوي

الفنون والتصميم

الرفاعي

الصف الثالث

بسم الله الرحمن الرحيم
جمهورية السودان
وزارة التربية والتعليم
المركز القومي للمناهج والبــحث التربوي
بخت الرضا

الفنون والتصميم

للصف الثالث الثانوي

إعداد : لجنة بتكليف من المركز القومي للمناهج والبحث التربوي
من الآتية أسماؤهم:
البروفسير : محمد الأمين علي
جامعة جوبا- كلية الآداب والعلوم الإنسانية

أ . مشارك :عبد الباسط عبد الله الخاتم
أ .مشارك :محمد محمد أحمد ادريس
جامعة السودان- كلية الفنون

د . خضر محمد عثمان
المركز القومي للمناهج والبــحث التربوي
بخت الرضا

التصميم والاخراج الفني
أ . الرفاعي عبدالله عبدالمهيل
المركز القومي للمناهج والبــحث التربوي
بخت الرضا

الجمع بالكمبيوتر :
أحمد عبد الرضي علي
المركز القومي للمناهج والبــحث التربوي
بخت الرضا

الطبعة المنقحة ٢٠٠٧م

ISBN 978-99942-53-7-4 ردمك

المحتويـــات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
الباب الأول: الثقـــــافة الفنية	١
# علم الجمال	٢
# الفن التشكيلي الحديث	٦
# المدارس الفنيـة	٨
# المدرسة الانطباعية	٩
# المدرسة الوحشية	١٢
# المدرسة التكعيبية	١٥
# المدرسة المستقبلية	١٨
# المدرسة التعبيرية	٢٠
# المدرسة الدادية	٢٥
# المدرسة السريالية	٢٧
# المدرسة التجريدية	٢٨
# الفن التشكيلي الحديث في السودان	٣١
الباب الثاني : الرســـــــم	٣٦
• مقدمة	٣٧
• رسم الإنسان	٤١
• المنظور في جسم الإنسان	٤٧
• التفاصيل في جسم الإنسان	٤٩

• التعبير في جسم الإنسان	٥٣
• رسم الوجوه	٥٦
• رسم الطبيعة الصامتة	٦٣
• رسم النبات	٦٦
الباب الثالث : التصميم	٧٠
– الفنون التطبيقية عبر التاريخ	٧١
– الفن بين الجمال والمنفعة	٨٠
– عصر العولمة ودور المصمم في المجتمع	٨٣
– عناصر التصميم	٨٧
– أسس التصميم	٩١
الباب الرابع : التلوين	١٠١
• تمارين مراجعة	١٠٢
• استخدام الألوان عبر التاريخ	١٠٣
• تكوين اللوحة	١٠٦
• أسس تكوين اللوحة	١٠٧
• قراءة اللوحة	١١٧
• تذوق اللوحة	١١٩
• الفرق بين التذوق والنقد للوحة الفنية ...	١٢٠
• التلوين والعمارة	١٢١
• التكنولوجيا الحديثة والتلوين	١٣١
ملحق :	
> نماذج لبعض اللوحات العالمية	١٤٠
الخطة الدراسية	١٥٠
• الرسم	١٥١
• التصميم	١٥٢
• التلوين	١٥٣
• الثقافة الفنية وتاريخ الفنون	١٥٤

المقدمـــــة :

هذا هو – وضمن البرامج الجديد في تدريس مناهج المدرسة الثـانوية – كتاب الفنون والتصميم الثاني والذي يشتمل على المعلومات النظرية والأسس العلمية على مستوى نهاية المرحلة الثانوية .

لقد اهتم الكتاب بمعالجة وتقديم المعلومات التاريخية والتقنية بتعمق يناسب طـلاب الشهادة الثانوية . لقد ركز الكتاب على تقديم معلومات لا غنى عنها كأرضية ثقـافية ذات وزن وتركيز ، حيث تضمنت موضوعات في علم الجمال والتذوق الفني ، وتطور التقنيات الفنية متعرضة للحركة الفنية في العصر الحديث وكيفية الإفـادة من ذلك في تطبيق أعمال الفنون في المرحلة الثانوية .

لقد طرح الكتاب موضوعات ، تساعد الطالب على تطوير واجادة أعمـاله الفنية لاجتياز المرحلة الثانوية مع تقديم مفاهيم ومعلومات جديدة لإثراء تجربة الطـــالب وخبراته وزيادة جرعة التدريب الفني والمهاري ، كما كان هناك اهتـــمام بتسليط الضوء على حركة الفنون في السودان منذ بدايتها الأكاديمية ورواده‍ـا الأوائل مع تقديم نماذج من بعض الأعمال لهؤلاء الرواد ، إلى جـانب النماذج من الأعمال الفنية العالمية المشهورة وذات التفرد الفني الراسخ ، كما انتهج الكتاب طرحاً اهتم بالنواحي التي تفسح المجال للدارس لاطلاق قدراته الابتكـارية والابداعية ، مع توضيح (بعض من) الثوابت الفكرية الفنية التي تتعلق بالجانب العلمي والآراء والأفكـــار الجمالية مع استعراض لعديد من الآراء التي تهيّئ للدارس الوعي بتطوير الحركة الفنـية على المستويين الفكري والتطبيقي وتمكّن من الأخذ بالرأي والأسلوب الذي ينـاسبه عن دراية ووعي بالمحيط الفني عامة .

المؤلفون

الباب الأول

الثقافة الفنية

(١.١) علم الجمـــــال

بدأ بومجارتن الألماني في إقامة علم لدراسة الفنون أطلق عليه علم الجمال ، وذلك في القرن الثامن عشر الميلادي حيث كانت تسيطر على المجتـــمع ذلك في القرن الشهوات الدنيوية الجسدية المتسلطة ، ولا ننسى أن نذكر إن فلاسفة بلاد الإغـريق كانوا قد بحثوا عن أساسيات الجمال وليسوا بعيدين عن علوم الأخلاق والسيـاسة .

إن أفلاطون .وهو أبو علم الجمال الحقيقي قد ذكر إن الجمال يتلألأ في عالم روحـاني وهو الجمال الذي يحاول الفن تصويره مبينا الفتنة المقتدرة المستعصية المنال والقيـم المحيطة بنا .وكثيراً ما يتخذ أنصار مذهب الفن للفن أفلاطون مرجعاً لهم رغم أنـه لم يعزل الفن عن الحياة الاجتماعية والسياسية وقيمته التثقيفية التربوية ، وتكوين المواطن وتقوية المجتمع .

أما "ديدرو " و" ليسينج " ثم" هيجل " فأدخلوا عناصر من النقد الاجتماعي لعلم الجمال حتى يمكن الوصول لحل بعض المتناقضـات في المجتمع البرجوازي والذي استخدم علم الجمال كسلاح ، فقد عرّق ديدرو الجمال بقـوله " إنه كل ما كان له وجود خارجي نفسي ويشمل في ذاته على ما يوقظ في الذهن فكرة العـلاقات المتنافسة ، فكل ما يوقظ هذه الفكرة جميل بالنسبة لي " وفي هذا القول إشـارة إلى أن الجمال لا يوجد داخل ذهن الإنسان وهو ليس من صنع موهبة ذاتية على الأشياء ، ولكن له وجوداً موضوعياً ، إضافة إلى أنه يربط الجمال مباشرة بالطبيعة .

وفي رأي ديدرو أن الفن ينكمش حتى يصبح صورة منقولة عن الطبيعة ، حيث يقـول عن فضل الفنان المبدع " اتنكرون عليه تجميله للطبيعة" أي أن الفن يخلق الجمـال حيث يرتبط بالطبيعة . ونرى أن " ديدرو " يطـرح الكثير من الأسئلة حيث يتساءل ، أيمكن إدراك الجمال بالنسب المعينة؟ أعلى العقل يتم الاعتماد أم على العاطفة ؟وهل غاية الفن نقل التصور طبق الأصل عن الطبيعة أم الغاية تجميل الطبيعة؟ ونجد أنه يخضع علم الجمال

لوازع الأخلاق ما دامت البرجوازية تصمم على استخدام الفن كسلاح ضد النبلاء فعلى الفنان أن يجعل الفضائل محببة والرذيلة منكرة ،وأن يقوم باختيار موضوعات لوحاته لتحريك المشاعر وتهذيب النفوس – وبذلك يرضى الذوق في محيط الفنون والعقل وفي محيط العلوم .

أما علم الجمال عند « ليسينج » «و دينكلمان» فهو نابع من الإعجاب بفنون النحت عند الإغريق ذات البساطة والعظمة الهادئة والنزعة الإنسانية والتناسق .

ويعتبر « ديدرو» ولسينج رائدي المذهب المبني على مقارنة العمل الفني وبين الطبيعة .

لقد أوضح الفيلسوف « كانت» حكمة على قيمة الجمال تحت عنوان « حكم الذوق » وتشتمل في نظره على أربع صفات هي « خلوّه من الغرض وعالميته ، وعدم احتمال فنائه ، والتسليم لأول وهلة بأنه موضوع الرضا التام الذي لابد منه » وبذلك تولد مذهب من الفن للفن .

ويرى الفيلسوف " شيلر " إن الفن نشاط تلقائي خال من الغرض وممارسة حرة خالصة ،وبفضله استطاع الإنسان أن يحقق التناسق الروحي ويسمو إلى الفضيلة .

وبهذا كان" شيلر" قد أقام نظرية تثقيفية لعلم الجمال ، وفي ذهنه حلم بإنشاء دولة تستند إلى العقل والتذوق .

يقرر : «كانت » أن كل نشاط بشري يعتمد على الوعي الذي يكشف عن نفسه ويدرك أبديته . ويؤيد هيجل هذا الرأي ، ويقول عنه« أنه يرغمنا على متابعته ، ولا يثير فينا أي معارضة »

يقول " هيجل" الفن يكشف الحقيقة للوعي في أشكال محسوسة وهو حاجة من حاجات الإنسان ، أي أنه انسجام بين المحسوسات والمعنويات وفي الفن« يعي الروح نفسه متخذاً من المشاعر والأحاسيس لباساً» ويقول « إذا أردنا أن نفهم الفن فلا بد من أن نوجه نظرنا إلى المضمون العام لوعينا» « فالفن يجسد الفكرة ، وعلى قدر سلامة ذلك التجسيد يكتسب العمل الفني جماله» .ويعتبر "هيجل" من الشباب الذين أدخلوا أنفسهم في التنقيب

عن علم الجمال ، وأدخل الفن في تطـــور الدين ووضعه بين مرحلة الديانة الالهامية (المسيحية) وبعد انحلال الفن الإغريقي ظهرت السيطرة الرومانية وبدأ عهد جديد وحلّ القانون محل الفن .

ويعتبر "هيجل " هو أول من قام بتقسيم الفن إلى ثلاثة عصور هي :

(١) عصر الرمزية والتي كان الشرق قد مهد لها .

(٢) عصر الكلاسيكية وهي مرحلة الفن الإغريقي حيث الفكرة الفنية بحكم تعبيرها الكامل وكان الفن حينذاك يتميز بالتناسق والتوافق بين الشكل والمضمون .

(٣) وعصر الرومانسية أي مرحلة الفن المسيحي أو الفن الرومانسي حيث انقطـــع التناسق بين الشكل والمضمون ، فصارت الفكرة حرة ، طاهرة ، أبدية . . . . . وأصبـح هذا التقسيم مؤلفاً له عن علم الجمال نشر بعد وفاته .

لقد أثارت أفكار « هيجل » عاصفة من النقد وصل إلى درجة أن علم الجمـــال مُنيّ بالانحلال وأنه قد قضى على الفن .وانفتحت بعد ذلك آفاق جديدة كان للفـــن فيـــها طابعه الثوري – فظهرت في روسيا مجموعة من تلامذته أمثال « فيشر » الذين عـادوا إلى المثالية الذاتية ، فنشب الصراع في ميادين الأدب والفلسفة والفن الجمالي ، وكـان نتاج ذلك أن اهتم بالواقع الحقيقي وتخلي عن علم الجمال الذاتي الذي يهتم بقيـمة الفكرة ،فالفن ليس استعراضاً للفكرة ولكنه انعكاس للحقيقة وهو لا يولـد خـــارج الحياة ،بل ينبع منها ، ويبتدع أصدق النماذج لتطويرها . قال أحد النـــقاد الفلاسفة «العمل الفني حكم – وهو تحليل للمجتمع . . . هو صرخات الألم وترانيـــم الفرحة . . هو سؤال جديد .» .

أخذ " تشير نشينفكس" على عاتقه وضع نظرية واقعية مادية للفنون . فكتب رسالة بعنوان "الفن وعلاقته بالمجتمع" منتقداً المثالية الهيجلية التي " ترسم أبعـــاداً وهمية في جليدية خاوية " وتعاريف "هيجل " للجـمال والتي تنادي بـأن خيـــالنا هو الذي يخلق الجمال ولا وجود للجمال في عالم الواقع وهو يؤكد أن بعد الإنســان عن الحقيقة واحتباسه في عالم مصنع يفقدانه صلته بالجمال . فالجمـــال ليس من ابتـداع الوهم الفني ، لكنه انعكاس لما

في الحقيقة الحية الموضوعية فيـقول " الجمال هو الحيـاة ، يـفسر على نحو مرض كما يبدو ،جميع الحالات التي يجب أن توقظ فينا الإحساس بالجمال ، فالكائن الحي يبدو لنا جميلاً حين نرى الحياة تتجلى فيه كمـــا نسجها ، والشيء يبدو جميلاً حينما يذكرنا بالحياة " وبهذا فـــهو يطلب إلى الفن الاهتـمام بكـل ما يمس الإنسان وينكر كذلك الفن للفن ، ويـؤكد رسالته الايدولوجية والتربوية والاجتماعية ولم يعزل الفن عن النشاط الواقعي بل ربطه بالمصلحة العامة والمجال العملي . فكل ما يمثل المصلحة العامة في الحياة هو مضمـون الفن " . وان الجمال أبعد ما يكون عن عـالم الخلود سواء في عالم الطبيعة أو في عالم الفن بل أن الإحساس بالجمال يختلف بين عصر وآخر وطبقة وأخرى .

إن الفيلسوف " تشير نشينفكس" ورغم تطلعه وتشوقه إلى الحقيقة وسعـــادة الإنسان ، والحياة ، كما يجب أن تـــــكون فإن هذا لا يكفي لبناء مذهب علمي جمالي ، فقد تنبه بأن مذهبه الجمالي هذا يفسح المجال لمذاهب ومعتقدات جديدة أكثر واقعية وأغنى .

وذلك باعتبار أن لكل جيل فلاسفته وكتابه الذين يحلمون بمستقبل تحقق فيـها آماله .فقد كان فكره يتجلى في جرأة وشجاعة نادرين وسط ظلمات امبراطورية العبيد الحكم للسياط والمشانق .

(١-٢) الفن التشكيلي الحديث :

تعتبر الفنون الحديثة ذات جذور ممتدة منذ آلاف السنين ، ولها الكثيرمن الـرواد المبدعين لا نملك وسيلة لذكرهم وحصرهم ، ولكن يمكن أن نؤرخ للفن الحديث بدءاً بالقرن التاسع عشر الميلادي حيث ظهرت الاهتمامات بالفنون وأخذت مدارسه تأخذ مسمياتها رغم الصراعات والنقد الذي واجهته بعض المدارس ،خاصة وأن رواد الابداع منذ نشأة الفنون قد تجاوزهم هؤلاء . ويتجاوز الفترات الفنيـــة ذاتها والتي اعتبرها بعض النقاد في كل مرة هي آخر ما وصلت إليه الفنون التشكيـلية ، أن بعض هذه المدارس قد عمدت إلى تحرير الفم من الواقعية الموضوعية كالمدرسة الانطباعية لما هو خيالي وتجريدي ، ومنها أيضاً ما كان تصوره عارضاً أو مقصوداً منظماً أو فوضوياً ولكن رسالة هذه الفنون التشكيلية ومن خلالها مدارسها لهـا رسالة إنسانية عبرت عن الجمال والقبح بمستوى إبداعي رفيع دون الدخول في تفـــاصيل مطلقة تقريباً وحلت بذلك الإشارة مكان الشيء المعبر عنه نفسه (كما ذكر جان كاسو) كما أشار " ماتيس" بأنه لم يعد التصوير ليحفل إطلاقا بالتفاصيل (الحقيرة) فالتصوير الشمسي يستطيع أن يؤدي مهمة النقل الرائع ، والايهام بالأبعاد بصورة أسرع وأكمل .

وللفن خصائص خاصة به رغم خروج الفنان عن التفاصيل والتقاليد الفنية القديمة والتي لم تعد تمثل حاجزاً يكف عنه رؤيته الذاتية ، ولا تنس أن هذه الخصائص تمثل إرثا ثقافياً فنياً ظل في وجدانه وانطلق منه ، وفي كل هذه الحرية انطلق الفنان بعيداً عن الواقع المعبر عن ذاتية الفن فأصبحت تجاربه الخاصة الفنية والإنسانية هي المسيطرة عليه وعلى إبداعاته ، فتعرف على أسرار النور واللون وتأثيرات الخط والحركة وطريقة تنفيذ هذه الأفكار الحرة . وبهذا صار الفن الحديث بعيداً عن المحاكاة للواقع مع العناية بالإبداع والابتكار ، وبعُد أيضاً عن التعبير عن الأغراض الدينية ، وأصبحت تجارب الفنان الذاتية الخاصة به هي وضع الاهتمام دون المضمون والموضوع . كما

أن الجمال في الواقع المعيشي بالنسبة للفنان هو الجمال الناتج عن تعبيره الفني وبحسه وخياله المطلق وابتكارات ذاته كفنان بل ذهب أيضاً إلى استخدام مواد غريبة ومنوعة كالورق والحديد والخشب والقضبان المعدنية ونفايات وبقايا الآلات والعلب وغيرها من المواد التي تقع عليها يده .

ومن الملاحظات العامة أن الفن الحديث جاء نتاجاً لاحتدام المناقشات والاختلافات الكثيرة فكانت الغلبة فيها للذات مما دفع الفنان للتحرر عن الشكل الواقعي واخذ يبتكر أسلوباً ومنهجاً تعبيرياً بالخطوط ذات العلائق المبتكرة وتجاوز تركيبات الألوان السائدة المعروفة في الأعمال الكلاسيكية وفي الطبيعة ، ومع تطرقه لموضوعات جديدة من نسج خياله وتحمل شعوره وفكره والتي تتضح في المدارس المختلفة للفن التشكيلي .

(١-٣) المدارس الفنية :

إن الفنون الأكاديمية – التي تدرس في مؤسسات فنية خاصة بها – كانت منذ القرن السابع عشر الميلادي تدور في فلك مؤسسة أكاديمية ، داخل المدارس المعنية بالفنون ، حيث سيطرت القواعد الفنية المدرسية الدقيقة عليها . وذلك منذ تأسيس الأكاديمية الفرنسية في العام ١٦٤٨م كأول أكاديمية في فرنسا تحتكر الفنون . ولكن بعد قيام الثورة الفرنسية انفلت عن هذه الأكاديمية هذا الاحتكار والسيطرة على الفنون فظهر فنانون جدد اتجهوا بفكرهم إلى أعمال فنية تأثرت موضوعاتها بفنون أهل الحضارات السابقة ، كالإغريق والرومان ، وكان في مقدمتهم الفنان "ديفيد" . كما أن الفنان" تمرو" يعتبر جسراً إلى الرومانسية والتي تعتمد على أدب القرون الوسطى ، وتتشح بالنزعة العاطفية في الفن وهناك من الفنانين من حارب العودة بالفن إلى القديم منا . وهم الفنان " جريكو" الذي تأثر بفناني عصر النهضة . ومن الفنانين أيضاً من تأثر بالشعر في تلك المرحلة ، كالفنان " دولاكرو" الذي أخذ موضوعاته الفنية من أشعار " شكسبير" و«بيرون» و«دانتي» وانعكست في أعماله الفنية ، وظهر تأثره أيضاً بالفن الشرقي بحكم مشاهداته في المغرب العربي .

لقد تبع هؤلاء الفنان " كورو" في مقدمة الطبيعين ((Naturalism والفنان "ميليه"(Millet) والذي كان له الأثر القوي في الفن الحديث ثم ظهرت النزعة التقريرية والتي جاء بها الفنان « كوربيه » ، وبعد ذلك ظهرت المدرسة الانطباعية على يد الفنانين "مانيه" و«دوغا» و «سيزان » ، ومن هذه المدرسة ترعرعت ونمت مدارس فنية مختلفة وكان أولها المدرسة الانطباعية المحدثة ومن اشهر فنانيها "سوراه" و "سينياك" ثم جاءت المدرسة الوحشية التي بشر بها " جوحان" والمدرسة السريالية والتي وقف وحمل لواءها الفنان " بروتون" .

تلت هذه المدرسة مدارس أخرى كمدرسة الأنبياء وزعيمها " بونارد"

والذي تأثرت" بغوغان " والمدرسة المستقبلية في الفن والتي مهد لها كل من "دوفي "و"ماتيس "
و"بيكاسو" حيث ابتعد هؤلاء عن الوضوح الواقعي لفكر أقرب من التجريد أو الفكرة المجردة . وجاءت المدرسة التعبيرية في المانيا بينما اتجه الفنانون في المكسيك إلى الفن الواقعي الموجه بعد الثورة ، وظلت أمريكا تلتمس فنون الاتجاهات الاوربية حتى تكون فيها فن غربي أطلسي ذو طابع تجريبي .

ومن الواضح أن الفنانين ظلوا يعملون من خلال إنتاجهم الفني متأثرين بهذه الطرق والأساليب المتعددة دون الالتزام بمدرسة بعينها مما يصعب معه تصنيف هؤلاء الفنانين تصنيفاً دقيقاً ومحدداً لاعطاء المثل على هذه الاتجاهات المتعددة .

(١-٣-١) المدرسة الانطباعية :

اتسمت المدرسة في القرن التاسع عشر بثورة شبابية دعت إلى النزعة التحررية وقد اتخذوا من المقاهي المنتشرة مواقع لمنتدياتهم حيث كان يجتمع الشباب من الناشئين والأدباء والشعراء والفنانين مثل "شارل بودلير " و" تيوفيل غوتيه " واغوستان كوربيه" و " ادوارد مانيه" . وبذلك ظهرت الاتجاهات الأدبية والفنية كالرمزية والانطباعية . وقد وجدت أعمال هؤلاء الشباب رفضاً من لجان التحكيم المعارض الفنية التي كانت تقام سنوياً مما دفعهم للاتجاه لسلطة " نابليون" الثالث لإقامة معرض خاص بأعمال هؤلاء الشباب الفنية ، وذلك في عام ١٨٦٣م وكانت عدد اللوحات الفنية أربعة آلاف لوحة وأطلق الناس على معرضهم هذا (صالون المرفوضين) وقد هاجمت الصحافة هذه الأعمال المرفوضة ومنها ما أصبح من روائع الأعمال مثل لوحة (الفتاة البيضاء) للفنان "هويسلر" ولوحة (العذراء على العشب) للفنان "مانيه" واستنكر الناس وجود فتاة عارية أمام رجلين بكامل لباسهما في هذه اللوحة مما دفع الإمبراطور لوصفها بالفحش ، بينما لوحظ أنه اقتنى لوحة عارية تمثل فينوس للفنان " كابانيل" . لقد ظل هؤلاء الفنانون من الشباب على حالهم ثائرين ، وأصبحت المقاهي موقع ملتقاهم كمقهى " غيربوا" ومراكز التصوير

مثل أكاديمية " غلير" وأكاديمية " سويس" فأقاموا معرضهم الأول كمستقلين عام ١٨٤٧م والذي لم يستقبله جمهور النظارة بالترحاب ، وهاجمه النقاد والصحفيون وأطلقوا عليه اسم الانطباعين مستعيرين هذا الاسم من لوحة مانيه (انطباع : شروق الشمس) .

وفي ١٨٧٦م أقام هؤلاء الانطباعيون معرضهم الثاني دون أن يشارك فيه الفنان " سيزان" نسبة للتجريح الذي أصابه من المعرض السابق ، ورغم ذلك فقد وجد هذا المعرض بعض المدافعين وتبعه المعرض الثالث عام ١٨٧٧م في فندق "دردول" وهو مكان شهير لبيع التحف الفنية بالمزاد العلني وانتهى المعرض بتدخل الشرطة لفض المتظاهرين- تبعه ١٨٧٩م معرض رابع لقى ترحاباً أكبر سلط فيه الضوء على الفنان "رونارد " بينما أخفق سيزان" .

وفي العام ١٨٨٦م أقيم المعرض الثامن والأخير للانطباعيين اشترك فيه جميع الانطباعيين ومنهم "بول سينباك" (١٨٦٣-١٩٣٥) م و"جورج سواره(١٨٥٩-١٨٩١)م واليه يرجع الفضل في ابتكار أسلوب التنقيط .

وقد خصصت الحكومة عام ١٩٣٧م في باريس صالة في متحف اللوفر عرضت فيها أعمال الانطباعيين الفنية .

إن فلسفة المدرسة الانطباعية مبنية على رفض القانون الوضعي والذي جاء عن ممارسة الأعمال الفنية للأقلية والبعد عن الزيف بعيداً عن التفاعل مع الهواء الطلق والشمس ومعالجة ظواهر الطبيعة بالنظرة التحليلية معتمدين في إظهار الألوان على انعكاس الوان الطيف الشمسي على الأشياء فنجد أن ليوناردو دافينشي قد قال " الفن عمل عقلي " وقول الفنان " مايكل انج" أننا نرسم بواسطة الدماغ" وهذا يؤكد أن العمل الفني يعتمد على العلاقات الأولية للشكل المادي .

تعتبر المدرسة الانطباعية وسيله اغناء جمالي وكشف أوسع المعاني الذهنية والعاطفية وهي وسيلة الفنان للتعبير عن مثله الأعلى في الجمال وتجدر الإشارة هنا إلى أن الانطباعية ظهرت وكأنها تعوق الفن عن إبراز الانفعالات والإبداعات عند الفنان .

إن تحليل الطيف الشمسي وتقسيم الألوان وانعكاسات الضوء ليس من

اكتشافات الانطباعيين ؛ فقد سبقهم " فيرونيز" و"دوميه" و "غويا " وغيرهم . فقد توصل الفنان "دلاكسروا" إلى نتائج مهمة في مجال التقنيات المنفصلة عن الواقع ، ورغم ما ذهب إليه الانطباعيون من مبدأ تحليل الطيف الشمسي- فإنهم لم يعنوا بالبعد الثالث في اللوحة الفنية المسطحة ، ولكنا نجد أن "فان جوخ" استعاض عن البعد الثالث بالبعد الذاتي ، وكان الفنانون الانطباعيون أكثر قدرة على إبراز عواطفهم وانفعالاتهم كبعد نفسي في أعمالهم الفنية ومنهم " سيزان " و "رنوار" و" فان جوخ" و " غوغان " مما أفسح المجال للفنانين فيما بعد للتعبير عن ذاتيتهم بمختلف الأساليب .

إن الانطباعيين قد عمدوا إلى تطبيق قواعد علم الضوء ، معتمدين في ذلك على كل العناصر الموجودة في الطبيعة ، وانهم لا يعملون على تناول رسم الأشخاص والطبيعة الصامتة ، ولكنهم بذلك قد فتحوا المجال أمام الفنانين في حرية الاستقلال والتحرير من الرؤية الظاهرية للأشكال ، مع التفكير والتعمق في دراسة أسرار العمل الفني في ذاته ، ودراسة أسرار العمل الإبداعي بصورة عامة .

الشكل (١-١) يوضح نموذجا للمدرسة الانطباعية .

نموذج للمدرسة الانطباعية

شكل رقم (١-١) : لوحة (السيدة- جستان) للفنان هنري تلوز لوتريك .

(١-٣-٢) المدرسة الوحشية .

سبق قيام هذه المدرسة فنياً قيام معرض في باريس احتفاء بذكرى الفنان "فنسنت " فان جوخ " وذلك في سنة ١٩١٠م حيث عرضت فيه بعض أعماله ولقد سخر الفنانون من أعمال هذا المعرض ومنهم " ماتيس " الذي ولد في العام ١٨٦٩م . تأثر الفنان " هنري ماتيس بالانطباعية ، واشترك في المعرض الأول للوحشيين ، وكان قد أقام في المغرب من العام (١٩١١-١٩١٣) م دارساً للفن العربي والذي تأثر به من قبل حيث كان يتابع معارضه في ميونيخ عام ١٩٠٣م فأعجب به إعجاباً كبيراً كما أنه تأثر بالتنقيطية مستخدماً الألوان الصريحة ، والأشكال المبسطة ، ويعتبر "ماتيس" أستاذاً للوحشيين ومؤسساً للتصوير الذي يعتمد على المتعة الذهنية والبصرية معاً ، وأظهر مهارة في استخدام ، الألوان وتناغمها واستخدام التوريق العربي في معظم أعماله الفنية ، مع إبرازه للذوق العالي في لوحاته التي تمثل الطبيعة الصامتة ، ومن أعظم أعماله الفنية تزيينه للكنيسة "فانسي "

والفنان الثاني هو " موريس دوفلامنيك" الذي ولد في باريس عام ١٨٧٦م وكان عازفاً للكمان ، ثم أصبح رساماً ، وقد تأثر بالفنان " سيزان" واندمج في المدرسة التعبيرية ، واشترك في معرض الوحشيين في باريس ، وقد كان محباً للموسيقا والحياة والطبيعة ، فرسم بغريزته ، وكان لعلاقته "بديران " و " ماتيس " أن قوى طابعه الوحشي في أعماله الفنية ، ولكنه اتجه في العام ١٩٠٥م نحو التعبيرية وتمتاز أعماله بالألوان القوية الصارمة .

ومن الفنانين العرب الذين تأثروا بالمدرسة الوحشية الفنان " محمد موسى ناجي" والذي ولد في الإسكندرية عام ١٨٨٧م وكان دارساً للحقوق ، ثم الفنون في فلورنسا عام ١٩١٠م ، وقد تأثر بالفنان " كلود منيه" عندما التقاه في باريس عام ١٩١٨م وتأثر بالانطباعية . وفي العام ١٩٣١م أوفد إلى بلاد الحبشة وعاش تجربة أثرت أعماله الفنية شأن الفنانين الآخرين كالفنان " غوغان" في تاهيتي ، وتعتبر أعماله هذه أقرب إلى أعمال فناني المدرسة الوحشية من الناحية الفنية ، وقد توفي عام ١٩٥٦م .

أقام الفنانون الذين زاروا معرض ذكرى الفنان" فان جوخ" معرضاً آخر

لذكرى الفنان " غوغان " والذي يتمتع بحرارة الألوان في أعماله ، ولحق بذلك المعرض في عام ١٩٠٤م عرض لأعمال الفنان " سيزان" ، ومعرض لأعمال الفنانين " ماتيس " وديران" ، و"فلامينك" ، وردو" و"دومي" ، و"ماركيه" فان دونفن" ، وقد اتسم هذا العرض بغرابة الأسلوب فأطلقت الصحافة عليه اسم "قفص الوحش"

حيث كان هنالك تمثال صغير في قاعة العرض من البرونز سخر منه الصحفي "فوسيل" : وفي هذا إشارة للاستخفاف بأعمال ماتيس وأصدقائه" .

تعتمد المدرسة الوحشية في أسلوبها على تبسيط الأشياء حتى بالنسبة لإنجاز الفنان الفني وبالتالي يقلل من فهم الناس لهذه الأعمال ، فنجد أن الفنان "ماتيس " عندما قال : " يجب أن تنسى ما تمثله اللوحة عند النظر إليها " فإنه قد وضع مبدأ سار عليه الفن الحديث على اختلاف اتجاهاته . . وإن كان أول من فهم هذه العبارة فهماً صحيحا وعميقا هو الفنان " ماتيس :" نفسه وأصدقاؤه .

يدين الوحشيون للفنانين "سيزان "و"فان جوخ" وبصورة أكبر للفنان" غوغان" ، وكونوا في " دردسن" جماعة أطلقوا عليها اسم " الجسر" عام ١٩٠٥م ، وتهدف إلى جمع العناصر الثورية ، ومن أشهر هؤلاء الفنانين " فريتز"و "وكيرشنز" و " هيكل " ، حيث كانت مدينة " دردسن "بالمانيا تتمتع بمركز معين بالنسبة للفن وبالتالي تنكر هؤلاء في دردسن وفي باريس لمبدأ المدرسية في الفن والتزموا بمبدأ الحرية الكاملة في الإبداع الفني ، وبذلك صار الفن أكثر ارتباطاً بالوضع النفسي دون ارتباطه بالرؤية المجردة وقاموا ببناء الأشياء بمرونة وعفوية فبعدوا من القواعد المقيدة مستخدمين حسهم ، وكما يقول " دوفي " ليس الفن فكرة – إنه عمل ويبقي حل معطلات الفنان ذاته كامناً في علبة الألوان" .

لقد كان الوحشيون أكثر تصويراً للمشاعر الغريزية في عملهم الفني الإبداعي ، والتي يستمدونها من الحياة واضعين لمساتهم ونشوتهم بصفاء الألوان وبقوة التضاد وعفوية التكوين متأثرين بالانطباعيين بالجو المتلوث والضياء المتهدج وأضافوا خطوطاً إيقاعية باللون المخفف معبرين عن الشكل

والنور في وقت واحد ، فاستخدموا الألوان الصافية كالأحمر ، والأزرق ، والأخضر ،والبنفسجي ،والبرتقالي ، وقد اتسمت أعمال المدرسة أيضاً بتناغم التضاد في الألوان إلى أقصى درجة ممكنة ، وجاء اهتمامهم أيضاً بالإيقاع وتدقيق الألوان ، ويلي كل ذلك الاهتمام بالمنظور مما يستوجب اتقاناً ومهارة عاليتين وإحساساً عميقاً بتكوين الأشياء ،وبذلك غير الوحشيون الأشياء ، ولم يعودوا يرتبطون بالألوان والأشكال الواقعية مستفيدين من ضرورة مراعاة قواعد ومتطلبات العمل الفني ، ومستفيدين أيضاً من تشعبات الأرابسك الوحشية في عفوية تعبيراً عن انطباعيتهم اللونية .

الشكلان (١-٢) و (١-٣) يوضحان نموذجين من رسومات المدرسة الوحشية

نماذج للمدرسة الوحشية

شكل (١-٢) : (النكبة)
لوحات بول غيراغوسيان .

شكل رقم (١-٣) :
الحزم الخضراء .

(١-٣-٣) المدرسة التكعيبية :

اتسمت المدرسة الوحشية في الفترة اللاحقة ومنذ قيامها بحالة من الجدل بين طرفي الفكر فيها . الطرف الذي يمثل عامل اللون المعبر عن السطح الجميل ، والطرف الذي يمثل عامل الخط المعبر عن الحجم البارز ، وقد ساعد هذا الجدل على انتهاء الوحشية والتي لم يمض على إنشائها منذ إقامة معرضهم الأول عام ١٩٠٥م أكثر من خمس سنوات ، واستمر الخط المعبر عن الحجم والذي حمل لواءه الفنان " براك ثم "ديران "

ومعهم "بيكاسو" فعملوا جميعاً على احياء هذه الحركة الناشئة الجديدة وتنميتها فقد ربط " براك "بين الشكل البلوري الأول للأجسام مع الأعمال الفنية لسيزان فوجد فيها تطابقاً مع فكرة التبلور والتي تظهر الصورة فيها ذات أضلاع وزوايا وسطوح وإن كان"س٥يزان" أميّل لتحريف العلاقات المعمارية في فنه على عكس جماعة الحجم والتبلور التي أرادت أن تتجاوز "سيزان "للوصول لشكل اللوحة الداخلي .

إن جماعة التبلور هؤلاء قد اهتموا بأسلوب الفنان " سوراه" ومبادئه في أسلوبهم وتجاربه الجديدة ، وقد ظهر لهم وخاصة الفنان "بيكاسو" بأن المسطحات والأضلاع المستقيمة الحادة هي من العناصر الطبيعية الأساسية للشكل .

فقد أطلق "فوبيل" على معرض " براك" الأول الذي أقامه عام ١٩٠٨م الأسلوبي التكعيبي الأمر الذي لم يستحسنه كل من " براك " ولا "بيكاسو" فالتقى الفنانان على تحقيق هذا الاسلوب ، وانضم إليهم عدد آخر من الفنانين . لقد مرت المدرسة التكعيبية بمراحل ثلاث هي :

المرحلة التحليلية ، والمرحلة التركيبية ، ومرحلة التلصيق ، وظهرت فيها وتفرعت عنها أساليب أخرى كالعلمية عند "براك" و" بيكاسو " والموسيقية عند " دولوني" والتجريدية عند "فوندريان " .

لقد نادى براك بأن التكعيبية تستند على أن القاعدة تصحح الانفعال والأسلوب أي أن القاعدة سابقة للانفعال ، وأن معالجة الشكل أهم من الاستجابة إلى الإحساس الطليق ، لذلك جاء اهتمام التكعيبين بالبناء

الهندسي المعماري وأهملوا اللون والصيغ الجمالية .

إن المرحلة التحليلية قد بدأت منذ العام ١٩٠٩م وتقوم الفكرة فيها على تجزئة الأجسام إلى مكعبات تجمع من أشكال . وفي خطوة أخرى انصرف "بيكاسو" و"براك "لمعالجة هذه المكعبات عن طريق التلاعب بالظلال للإيهام بالحركة وحتى يظهر الجسم الهندسي وكأنك تنظر إليه من عدة زوايا مختلفة . إن الاهتمام بالشكل دفع الفنان للانصراف عن الألوان الحية مكتفياً بالألوان الحيادية كالرمادي ، والأسود ، والأخضر واصبح الشكل يري من كافة الزوايا في وقت واحد . فجاء تعبير الفنان عن الشكل ببساطة تتسم بطفولة الرسم وبدائيته .

أما المرحلة الثانية وهي المرحلة التركيبية ، فقد جاءت كردود أفعال من المرحلة الأولى لتنقذ الشكل من التجزئة وتنهض به عن طريق إبراز خصائصه في تكوينات هندسية ، على أن هذا المنحى قد ظهر بصورة أوسع في أعمال "براك " فيظن الناظر إلى العمل الفني بأنه يرى جزءاً من صحيفة يومية أو قطعة من الخشب معلقة على اللوحة ، كما قام باستخدام قطع قماشية أو خشبية أو حديدية وعلب الكبريت وقصاصات الجرائد وكأنها من متممات اللوحة الفنية ، وقد هدف التكعيبيون من ذلك إلى رفع شأن الأشياء الرخيصة بتأثير العمل الفني المبدع .

تفرع الفن التشكيلي التكعيبي بعد مرحلة التلصيق « الكولاج» إلى عدة اتجاهات حيث اتجه «بيكاسو» مع ابتكاراته المتعددة والمختلفة محافظاً على الشكل التجريدي كما أن «براك « عمد إلى التجريد المسطح ، وتعمق جوان غري « بالتكعيبية الشكلية مستعملاً الألوان ومحافظاً على القيمة الجمالية في الصورة بينما ذهب « دلوني» إلى أسلوب شاعري موسيقي فبدت الأشكال الفنية في صورة مسطحات ملونة زاهية تتسم بالطابع التجريدي ، بينما كان استخدامه للألوان يمثل انعكاسات الانفعالات الحرة دون الاستناد إلى قانون أو قاعدة بعينها مما اكسبها خاصية اشبه بالموسيقا وسميت هذه الطريقة باسم الاورفية عند افتتاح الشاعر» غيوم» في برلين معرضاً للفنان دلوني» .

إن التكعيبية قد امتد أثرها على الفنون الأخرى كالإعلانات

وفن العمارة وصناعة الأواني والأدوات وزخارف المنسوجات والحلي ، وهذا الأثر ساعد على تطور الفن التطبيقي في القرن العشرين إضافة إلى أثر الفن التجريدي بعد ذلك . وقد تفرع عن التكعيبية مذهبان هامان هما البنائية والتوفيقية .

فالطريقة البنائية هي جواب للتعبيرية والتكعيبية بوقت واحد حيث تطالب الفنان بموضوعية صارمة ، التقيد بشكل اللون وليس الخضوع للحقيقية الواقعية مستفيداً من خلقه للحجوم المختلفة من مكعبات ، واسطوانات ،وكرات مع استخدام الألوان الأساسية منها « الأزرق والأصفر والأحمر» . وبذلك عمل هؤلاء على ابتداع أسلوب جديد فادخلوا في التصوير مفهوماً جديداً للجمال وبذلك اتسمت أعمالهم الفنية بطريقة موضوعية ذات معنى اجتماعي .

أما التوفيقية فهي مأخوذة من الطريقة البنائية حمل لواءها» ماليفيتش» وهي تستند إلى أساس علمي وعقلي خاصة وأنها تعالج سحر قوانين الخط واللون والاهتمام مشاكل البعد والمادة إضافة إلى اتجاه هذه المدرسة التوفيقية إلى التجريد .

بصورة أكثر تركيباً من الاتجاه التجريدي البحت مما يجعل للشكل رمزاً لا مادياً .

الشكل رقم (١-٤) يوضح نموذجاً للمدرسة التكعيبية .

نموذج للمدرسة التكعيبية

شكل (١-٤) : المرأة الباكية (٤٤,٥ ٥٤r) مقتنيات متحف تيت – لندن .

(١-٣-٤) المدرسة المستقبلية :

ولدت الحركة المستقبلية في ميلانو ثم انتقلت إلى باريس عام ١٩٠٩م وكانت موازية للحركة التكعيبية وقد سيطرت على ايطاليا ، وجزء من أوروبا الغربية وهي حركة سياسية واجتماعية وفلسفية وفنية تهدف إلى الوقوف ضد الماضي لذلك سميت « ضد الماضي » .

جاء في بيان هذه المدرسة " إن الجمال يورث الحرب ، وأن جميع الأشعار تحرض على الخصام والاصطدام وعلى القتل والثورة ، وبهذا تنقص الروح العسكرية من أهمية الفضائل العالية للإنسان " وفي هذا إشارة لكرة الجمال الكلاسيكي ، ودعوة لهدم المدن الأثرية وإشعال النار في المتاحف والمكتبات ،

وطالب البيان أيضاً بطرح العقلانية والفلسفية المدرسية من العمل الفني .

إن فناني هذه المدرسة قد أنكروا جمال المرأة العارية واستعاضوا عنه بجمالية الأشكال المصورة ، فجاء الاهتمام بدراسة الحياة والإنسان العامل فيها في زمن أصبحت تسود فيه تقنيات حديثة مع سرعة العمل الفني حيث قال "مارتين" : «أن سيارة سباق أجمل من ربه نصر ساموتراس » إشارة لتمثال صنع ٣٠٥ قبل ميلاد المسيح بمتحف اللوفر حالياً .

لقد نبذ أصحاب المدرسة المستقبلية جميع أساليب الماضي بما في ذلك أسلوب المدرسة التكعيبية ، فجاءت أعمالهم الفنية في مجال الرسم والنحت معتمدة على أساسين حركيين ، حركة الأجسام في الفضاء ، وحركة الروح في الجسد حتى يمكن للمشاهد الولوج إلى أعماق اللوحة كي يعطيه المعنى الفيزيائي للحركتين ، كما أنهم لجأوا إلى اصطناع التركيب البصري الذي توصلوا إليه والذي يعتمد على ظواهر الرؤية المستخلصة من جهاز التصوير والسينما ، فمساحات شدة اللون والخطوط تخلق الانطباع السينما سكوبي بحلولها موضع التعبير عن الليونة والطاقة الحركية ،وجاء تعبير الفنان المستقبلي عن الحقيقة المتغيرة بالتجزئة للشكل إلى ملايين النقاط والخطوط والألوان .

يقول "بوتشيوني" إن المستقبلية تتضمن ثلاثة عناصر جديدة :

(١) حجم الأشياء التي يجب ألا تذوب في حساب الأسلوب التعبيري .

(٢) خط الحركة الذي يجب أن يعزز الرسم .

(٣) الوسط المحرك للشعور وخط القوة ، وهو يقابل الانطلاق الحيوي الذي جاء به "برغسون" .

إن المدرسة المستقبلية خارج إيطاليا لم تلق التأثير المطلق ، وجاء أثرها علي فناني أوروبا الغربية ضعيفاً ، ولكنها أثرت تأثيراً بسيطاً على المدرسة التعبيرية والمذهب الحقيقي في بدايات ظهوره ، وإن جاء أثر هذه المدرسة فكرياً وليس تأثيراً تطبيقياً . ولم يكتب للمستقبلية عمر طويل ، وتركها فنانها الأول" بوتشيوني " بعد سبع سنوات من تأسيسها ، ولكن تبناها الفنان "كارلوكارا" الذي ولد في كارينيتو بايطاليا عام ١٨٨١م وهو من موقعي البيان المستقبلي للمدرسة وهو من الفنانين الذين مارسوا التنقيطية ، وقد سعى

أن يوفق بين اندفاعية المستقبلية وسكونية المدرسة التكعيبية ، وأوجد أسلوباً تزينياً ذا طابع تكعيبي يلتقي بالكلاسيكية المحدثة .

وفي الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م انتهت المدرسة المستقبلية رغم عمقها الثقافي العميق الواسع ، وكرد فعل لذلك ظهر الفن الميتافيزيائي وجاء به "جيورجيو" دي كريبو" ومن جاء بعده من الفنانين الايطاليين والمنفصلين من المدرسة المستقبلية (كارا- موراندي- سيفيريين - وغيرهم) وقد لاقت هذه المدرسة انتشاراً واسعاً بين العام ١٩١٠-١٩١٧م حتى قضى عليها زعيمها ومؤسسها " دي كريكو" والذي أوجد طريقة ادخال صور الطبيعة ورسوم الأبنية مع الطبيعة الصامتة مبيناً الملامح منعزلة والحياة مقفرة في ساحة واسعة خالية ، مستخدماً الألوان الساطعة بعيداً عن مفهوم جديد للرؤية ، وصور أيضاً تماثيل مختلفة مع عرائس الشعر القلقات إلى جانب أبطال أثريين ضمن مشاهد مضطربة ومتناقضة ، محولاً ذلك إلى رموز مشاهد فلسفية غربية ولم يستطيع أصدقاؤه تجاوز غموض شاعريته وأسلوبه وعمق ألوانه وبريقها .

ولهذا فإن المدرسة الميتافيزيائية كانت تمثل دعوة غامضة متفردة في نوعها ولم تجد الشهرة والسمعة ضمن الاتجاهات الفنية الأخرى ، ولم يتم لها الاختلاط بالمدرسة السريالية لأنها كانت حركة فنية لها خصوصياتها .

الشكل (١-٥) يمثل :
نموذجاً للمدرسة المستقبلية .

(١-٣-٥) المدرسة التعبيرية :

تعتبر المدرسة التعبيرية من أهم المدارس التي وجدت اهتماماً كبيراً من بين الأوساط الفنية وهي أكثر من أن تكون مجرد أسلوب فني ، بل هي مفهوم شامل وعميق للحياة وللعالم ، وتعتبر أيضاً إسقاط الإنسان على الطبيعة

والأحداث ، وعلى الإنسان نفسه . . . لقد قال بيكاسو مرة : « يتملكني العجب عندما نرسم الأشياء التي نراها نفسها دون أن نعرفها » .

بالرغم من أن مدرستي التكعيبيين والمستقبليين استطاعتا تحويل النظر عن الحقيقية ، فإن التعبيريين أغلقوا أعينهم عن كل ما تشاهده العين ، ويصورون من بنات أفكارهم ، ويعبرون عن المشاعر بأشكال شيئية أهم كثيراً من التعبير عن الأشياء ذاتها . فحالة الفنان النفسية تضيع بالانطباع البصري المجرد .ولكن رؤية الفنان وبصيرته وإحساسه يعيد خلق الحالة الوجدانية بصورة أبعد ما تكون عن ظل الطريقة والقاعدة . ومهما يكن موضوع اللوحة منظراً طبيعياً أم وجهاً أم طبيعة صامتة ، فإن اهتمام الفنان يكون العمل الفني الذي يحمله في طياته وجه وضمير الفنان نفسه . يقول " شاغال " : إنني أعني أولاً بالمجال النفسي ، ولكن الفنانين الآخرين يخلقون- أشياء – لأنهم يقفون أمام الطبيعة أما أنا فاقف أمام نفسي » .

لقد تنوعت أساليب المدرسة التعبيرية حتى صار عدد هؤلاء الفنانين يفوق عدد الموضوعات الفنية المطروقة ، وهذا يؤكد ازدياد عددية عضوية هذه المدرسة . بالرغم من ذلك فإنهم لا تربطهم أو تخضعهم عقيدة مشتركة مما أعطى لهذه المدرسة وحدة عجيبة منساقين وراء اندفاعاتهم الغريزية القوية ، ودرسوا مشاكل النفس وأسرارها وفهموا الطبيعة وفهموا الطبيعة والحياة على أنها تخضع لقوة طائشة فاجعة في أغلب الأحيان ، وأن الفن التعبيري هو فن مباشر عقدي وعاطفي وإن كان لا يخلو أحياناً من التأزم ، لأنه يعبر عن وجدان الفنان . إن الخط عند التعبيريين يخضع لانفعالاتهم الذاتية ، فمرة تجده يمتد وينكسر بصورة تائهة ، هادئة أو مرحة ، وتظهر الألوان معبرة عن الحالات النفسية للفنان كالأسود العميق ، والرمادي ، وتتقاطع معه وبلا أية مقدمات خطوط بنفسجية ناصعة ، أو خضراء ، أو حمرا ، أو زرقاء ، أو برتقالية في تضاد جزئي .

إن المدرسة التعبيرية بما فيها من تأثر بالمدارس التي سبقتها في أوربا كالمانيا والنمسا وهولندا وفنلندا وروسيا واسكندنافيا وروسيا ، امتدت بسرعة إلى جميع أنحاء أوروبا حتى المكسيك والولايات المتحدة والبرازيل وصارت

خليطاً نفسيا من هذه الشعوب إلا أن الألمان قد حدوا من تطور التعبيرية ، عكس أوربا اللاتينية التي طورتها من صيغة الاضطراب إلى وسيلة كاشفة للجمال . وتجلت المدرسة التعبيرية عند " نولد" وغيره حيث قال :أليست الأحلام كالأصوات ، والأصوات كالألوان ، والألوان كالموسيقا؟ أنني لا اعشق موسيقا الألوان .....".

وبالرغم من أن هنالك عقولاً متبحرة قد وقفت خلف هذه المدرسة التعبيرية فإنها قد بقت كظاهرة ذات حيوية بدائية وأكبر مظاهرة إبداعية للروح الإنسانية يقول كوكوشكا " إن مشكلة الإبداع ، وهي في تحدي ما يجد من فكر الإنسان وبالتالي في تحرير الإنسان".

وكما يقول « مارك » أن التقاليد جميلة ، بلا شك ولكن ما هو أجمل أن تخلق تقليداً جديداً ، إذ من العبث أن نعيش على وتيرة واحدة .

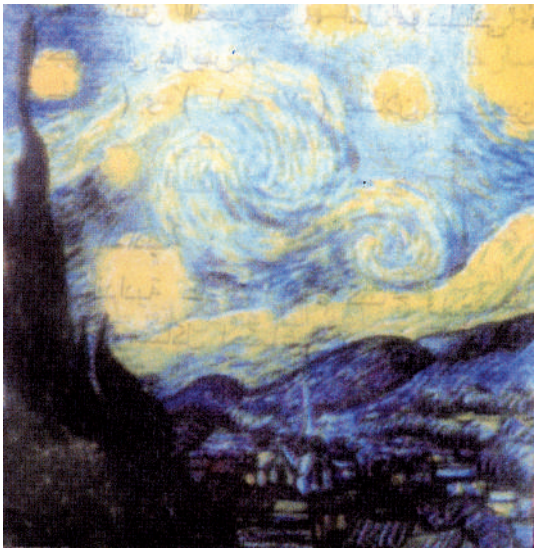
جاءت ولادة المدرسة التعبيرية منذ بداية القرن العشرين في المانيا حيث الحياة العارمة وكان روادها " فان جوخ" البولندي و "مونخ" النرويجي و « كوكوشكا » النمساوي و«كاندنسكي» الروسي و « انسور » البلجيكي .في العام ١٩٠٥م تأسست جماعة الجسر في درسدن" ومن أشهر مؤسسيها « تولد » وما يميز هذه الجماعة استعمال الألوان الصارخة وتحريف الأشكال بدافع التعبير القوي . وفي ميونيخ تأسست جماعة الفارس الأزرق ، واستوحى الاسم من لوحة لمؤسس الجماعة " كاندنسكي" واشترك معه "فرانزمارك " ثم " بوكلي" ، كان يجمعهم غرض التعريف بالتعبيرية وتمكنوا من جعلها أقوى الحركات الفنية في المانيا ، وهدفهم أيضاً كما ذكر في كتاب « الروحية في الفن « إلى التعبير عن الرغبات الباطنية بالطريقة والأسلوب الذي ترتئيه هذه الرغبات وبموت" مارك وانضمام "كاندسكي" و« بول كلي » إلى جماعة الباهاوس انفرط عقد هذه الجماعة في عام ١٩١٤م وكان هدف جماعة الباوهاوس التي أسسها المهندس " والترغوبيوس" بمدينة وايمر بالمانيا عام ١٩١٩م توحيد الفنون التشكيلية مع الفنون التطبيقية وفن العمارة . وبانتقال الباهاوس إلى أمريكيا عام ١٩٣٨م فإن التعبيرية قد تفرق فنانوها كل في اتجاه خاص ، ورغم ذلك قد تفرعت عنها مدارس جديدة ، كالمدرسة الحقيقية والواقعية السحرية

. فالأولى تبناها الشباب من التعبيريين فعالجوا الصور بأسلوب مغاير عن أسلوب من سبقهم ومن الذين ابتعدوا عن التأثير السياسي من رفاقهم ، فجاءت أعمالهم نقدية لاذعة في الوقت الذي كان فيه سلفهم من مؤسسي مدرسة الحقيقة التي كانت رد فعل قوياً للطريقة الواقعية ، ومن الملاحظ أن الحقيقيين كانوا ملتزمين بنفس الخطوط والألوان الخاصة بالتعبيريين ، ولكنهم حادوا عن الطريق ونادوا بأن يخدم الفن فكرة معينة ، وليس من أهداف الفن خدمة الجمال بل هناك أغراض فكرية واجتماعية أكثر أهمية من الجمال في ذاته ، وكان هذا أول نداء ودعوة من "غروز" وأصدقائه لطريق الفن الملتزم ، والذي اصبح فيما بعد طريقاً جافاً وبارداً ، لهذا ظهرت طريقة أخرى هي الواقعية السحرية ،وهي موضوعية تماماً وتخضع للطبيعة وحدها دون الانفعالات الذاتية ، وكل موضوعاتها مستمدة من الحياة اليومية حتى حين محاولة إبرازها العوامل الذاتية ، وبشيء من الحذر مع استخدام الخطوط القليلة وبالألوان المقيدة الناصعة ، وليس هناك شبه بينهم وبين الطبيعيين من الاهتمام بالحقيقة واحترام الحياة وهم بذلك أقرب إلى الكلاسيكية الجديدة دون تَحَمُّلِ طابع رد فعل .

بصورة موازية للواقعية السحرية ظهرت طريقة جديدة في التعبيرية سميت «بالطريقة البنائية » ومن أهم روادها الفنان « شلمر» والفنان الشاب « بومستر » .ويمكن القول بان التعبيرية لم تقف شهرتها وانتشارها عند شمال أوروبا فحسب بل تجاوزت ذلك إلى روسيا وبلجيكيا ، وفي فرنسا نجد أثرها الواضح في أعمال جيريكو"و"دولاكروا " ثم "دومية" وأخيراً " لوترك" و" سيزان " و "روو" و "غورغ "و"شيم سوتين "و"روسو" و"بيكاسو في لوحته غرونيكا . وفي أمريكا يعتبر " بوللوك " من الفنانين التجريديين التعبيريين ، أما مودلياني" فكان محافظاً على طابعه التعبيري رغم وجوده في باريس .

الشكلان (١-٦) و (١-٧) يمثلان نموذجيين من أعمال فناني المدرسة التعبيرية .

نماذج للمدرسة التعبيرية .



شكل(١-٦) :(ليلة مرصعة بالنجوم) للفنان فان جوخ .

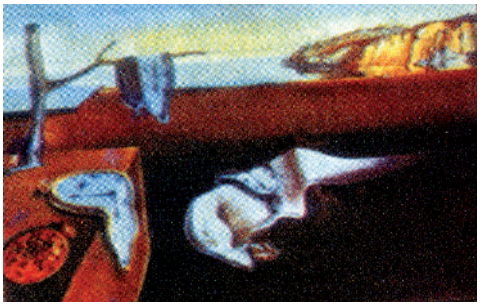
شكل(١-٧) :اعدام - الثالث من مايو ١٨١٨ للفنان فرانسلسكو جوزيه .

(١-٣-٦) المدرسة الدادية :

ظهرت المدرسة الدادية عام ١٩١٧م كنتاج وردة فعل الحرب العالمية الأولى وما سببته من مآسي ومشاكل اجتماعية إتسم فيها الشباب باللامبالاة خاصة الفنانين منهم ، وهم أصحاب الحس والتجربة فتوحدوا تحت راية شعار الدادا . ومعناها الحصان الخشبي الذي يلعب به الأطفال ، إشارة إلى الحركة العبثية ، وقد برز هذا الاسم عفوياً نتيجة لفتح أحد هؤلاء الشباب القاموس فوقعت يده على هذا الاسم ، ومن هنا لازمتهم هذه التسمية ، وكانت غاية هؤلاء الفنانين من الشباب تأكيد الفراغ الذي يعيشونه والعبث ، وذلك ببذر بذور الفوضى . وفي اعتقادهم أن لا معنى لأي شيء والمعنى للفن ذاته . وقد كانت الأعمال الفنية لكل من أدب "مالارميه" وصور "بيكاسو الملصقة " الكولاج" والاتجاه الحقيقي الألماني ، وصور "كريكو" من متممات الاتجاه الفوضي عند هؤلاء الشباب في كل من فرنسا وسويسرا والولايات المتحدة ، وبذلك أصبحت فرنسا منذ ذلك الوقت مركزاً نشطاً لنشاط الداديين ، وحسب رأيهم فقد عقدوا فيما بينهم اتفاقاً ضد الأخلاق والفلسفة والدين وجميع القيم الفاسدة والتي تعطل الحرية ، فعمدوا إلى تحرير التصوير من كل القيود ، والشعر من قيود الكلمة ، فقال مارسيل دوشان : " لقد مضى عهد تصوير الأشياء ذاتها فمن يستطيع تصوير مضخة أفضل من المضخة ذاتها" كما أن التعبير عن الجمال عندهم يأتي عفواً وبلا تكليف ، ويعتبر فنانو المدرسة الدادية من المشاكسين والمناهضين لكل شيء مستقيم حتى ولو كان هذا الشيء الفنان نفسه فهو يقاوم ذاته لكي يعيد تركيبها كما يريد هو .

تخلى الفنان " مارسيل دوشان " عن التكعيبية بعد حرب ١٩١٤م ليخلق أعمالاً فنية هي من صميم انتاج الدادا المناهضة للفن والعلم ، فخلط العناصر العضوية بالعناصر الآلية معتمداً على حرية فكرة الموضوع ، واتسم في بعض الأحيان بالاندفاعية كالمستقبليين وسكونياً أحياناً كالتكعيبيين ، وقد كانت التكعيبية تقدم طرق التلصيق " الكولاج" أنموذجاً من الأعمال الفنية قريبة من أعمال الداديين .

نماذج للمدرستين الدادية والسريالية



شكل (١-٨) :
دالي الذكرى الدبقة .

الشكل (١-٩) :
(قرن اللبياه) إبداع سلفادور دالي .

الشكل (١-١٠) :
الغجرية والأسد

امتد أثر الدادين من سويسرا إلى المانيا ثم باريس ، فالتقطا الأدباء والكتاب أيضاً حيث بلغت اوجها في عام ١٩٢٢م ، حيث أقيم في باريس معرض ضم لوحات دادية وعزفت فيه موسيقا فوضوية ، وكان طابع المعرض الهرج والعربدة ، والقيت فيه القصائد والخطب ، وعرضت في هذا المعرض صورة للموناليزا انجزها الفنان "دوشان" ، وقد صور الموناليزا بشارب فوق شفتها العليا .

في العام ١٩٢٢م أقيم معرض آخر للداديين ثم ظهر خلاف ونزاع بين " نزار الألماني و" برثون" الفرنسي ، انتصر فيه الأخير وانتهى الأمر بقيادة الحركة الداديية نحو السريالية .

(١-٣-٧) المدرسة السريالية :

امتاز طريق السريالية بالإيجابية وحاول السرياليون ملء الفراغ الذي خلقه الداديون عن طريق البحث عن الظواهر بالوسائل العلمية والحدسية وبذلك توصلوا إلى طريقة جديدة سماها "ابو للينير" " سريالية " وقد تولى صياغة البيان المستقبلي الشاعر "اندرة برنون" ووقعه الوارد و "وأراغون وهو عبارة عن حرب ضد القوانين والاتفاقات التي كانت تخنق فكر الإنسان ، وكان عليهم التخلص من رقابة العقل وجميع الأوامر الأخلاقية والدينية والجمالية متجهين إلى غموض الخيال وسحر الحلم البعيد ، ووراء كل ذلك تختفي حلول جميع المشاكل وعلى الفوضى التي سيرت الدادية .

إن السريالية سعت عن طريق العمل المشترك لتحقيق ثورتها ، وقد أدى فشلهم السياسي لتحويل اهتمامهم نحو العلم ، والشعر ، والتصوير والسينما . ففي الربع الثاني من القرن العشرين تأثر التصوير بالتفكير السيريالي ، وقد أبدع الفنانون وكانت أكثر الأعمال مصحوبة بالتطرف كأعمال الفنان " كلي" و" مارك " ، وبيكاسو " وبهذا تخلصت السريالية عن التقنية التصويرية لارتكازها على أساس نفسي دون غيره من الأسس الأخرى مع أنها لا تؤمن بمبدأ الفن للفن ، ولكنها تفضل الاعتماد المضمون على الشكل رغم اختلاف أسلوب الأوليين عن الآخرين ، ويعتبر الفنان "سلفادور دالي " من أشهر فناني المدرسة السريالية وقد انتهج لنفسه أسلوباً خاصاً عمل فيه على

إسقاط الوهم والخيال على الواقع والحوادث الخارجية ، وبهذا فسر " سلفادور دالي "تميع الساعات في لوحته الفنية . ويأتي الفنان " ماكس ارسنت" ، وقد جاء بأسلوب الحك على الورقة الموضوعة على اللوح المعدني بعد وضع اللون أو القلم على سطحه فتنطبع الصورة على الورقة .

إن الأعمال الفنية للمدرسة السريالية تتمثل في نوعين ، أما ذات أشكال واقعية ضمن موضوع غير واقعي ، وإما أشكال تجريدية غير واقعية منسجمة مع العقل الباطن والخيال . ومن الملاحظ أن السريالية قد تمت بفعل بعض الناشئة بعد الحرب العالمية الثانية متجهين بشعورهم بالقلق إلى البحث عن الأشياء العنيفة والقريبة وعن الرمزية غير التمثيلية والصوفية البدائية أو الواقعية الجديدة .وتعتبر السريالية من أهم الحركات الفنية بعد المدرسة التكعيبية حيث إنداحت أفكارها وأساليبها إلى جميع أنحاء العالم ما بين عام ١٩٢٤-١٩٣٩م طائفة بالفن إلى جانب النفس الأخرى وهو اللاشعور .

(١-٣-٨) المدرسة التجريدية :

من الملاحظ أن المدارس الفنية التي سبقت الإشارة إليها اكتسبت صفاتها أو أسماءها نتيجة حدث بعينه ، أو نقد صحفي ،أو اجتماعي ، أو نزعات بين مؤسسيها الأوائل أو الخلف ، ولم تكن هذه الأسماء تحمل تفسيراً واضحاً بعكس المدرسة التجريدية فقد استطاعت أن توضح ذاتها ، فهي نوع من التصرف الإبداعي لا يظهر فيه التمثيل لعدم تحديد نقطة بداية الموضوع ، أو لأن الموضوع نفسه مجرد في ذاته ،وبذلك يمكن أن نعتبر الآثار التجريدية المقصودة والعفوية تجريدية تماماً .

فالفن التجريدي أو غير التمثيلي هو ظاهرة من ظواهر ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ولم يظهر إلا عام ١٩٤٥م رغم أن جذوره ممتدة إلى سابق عام ١٩١٤م حيث ظهر التجريد في لوحات كل من " كاندنسكي" عام ١٩١٠م ، ومالفيتش عام ١٩١٣م ، و" موندريان " عام ١٩١٤م ، كما أن المدارس التي جاءت خلال القرن العشرين كالسريالية والواقعية الاشتراكية أو الواقعية السحرية حملت في طياتها صيغة لفن غير تمثيلي ، ويبقى "سيزان " المؤسس

الدائم في كل مكان والرائد الذي جرد الشكل واللون والأفكار مستخدماً اللون مكان الشكل والموضوع .

إن الفن التجريدي يعتبر من المدارس التي استوعبت الاتجاه العقلي معبرة عن أشياء غير تمثيلية وبشكل جميل ، محققة بذلك التوازن بين الذهن والخيال رغماً من أن الفن الحديث كان يتجاذبه اتجاهان متناقضان ، احداهما نحو الفكر والتمحيص العقلي ، والآخر نحو الغريزة والعفوية والهوى .

إن المدرسة التجريدية لم تسر على نهج الطريق الذهني في كل الأوقات ، فظهرت أساليب مختلفة ، فكان العقل يسيطر على عملية الإبداع عند بعض الفنانين ،

وبعضهم كان يبحث عن الحركة في التعبير والتي تستند على العاطفة الغنائية أو الدرامية دون العلاقة المنطقية ، بل كان الحس هو الذي يتوسط بين العقل والانفعال ،وعلى الفنان أن يضمن التوازن العاطفي المتعارض لذلك جاءت الألوان متداخلة ومعقدة .

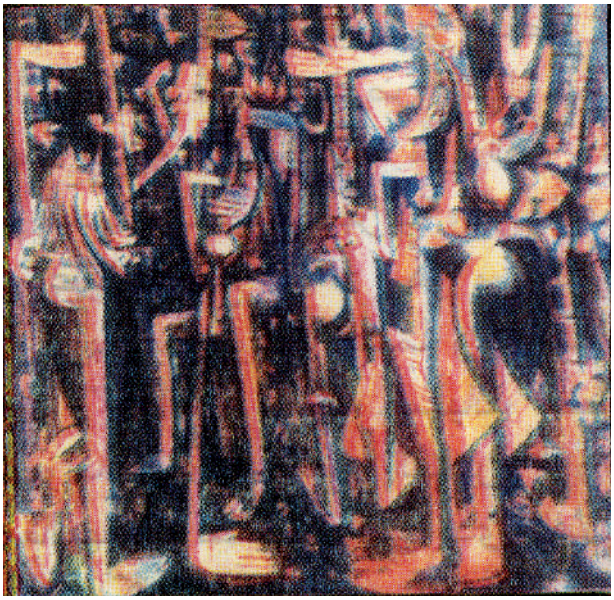
يتميز التجريد عن السريالية بتشخيص الظواهر النفسية دون الرجوع إلى الأشكال المعروفة ، واعتمد السرياليون على الأحلام والأهواء فجاء تصويرهم رموزاً معروفة ، وكانت تعبيراتهم عن أخيلتهم أشبه بالعبث عكس التجريدية التي استمدت جذورها من الروح الإنسانية المطلقة و كما أن إنتاجهم الفني قد أخذ في التنوع وذلك لاختلاف إحساس كل فنان وكشفت هذه الأعمال عن المدى النفسي لكل فنان .

لقد اتخذ الفن منحى نظرياً عقلياً ومنحى آخر انفعالياً غريزياً ، وليس هناك خلاف بين هذا المنحى وذاك حيث أن المنتج الفني اقرب للتمثيل منه على التجريد والأمر على الخلاف المبني على التعبير العقلي والتعبير المبني على الانفعال ، ومن أصل هذا التعارض يمكن تصنيف الاتجاهات الحديثة في الفن إلى قسمين ، يشمل الأول منها التكعيبين والتشكيليين الحديثين والتوفيقيين والواقعيين السحريين ،والثاني يشمل الفن المرتكز على الانفعال وفي القسمين يحكم النظام العقلاني وشيء من الحرية ذلك ، إضافة إلى تحقيق كل فنان لنفسه نتائج جديدة دفعاً وسعياً للإبداع المستمر .

الشكلين (١-١١) و(١-١٢) يوضحان نموذجين من أعمال الفنانين التجريديين .

نماذج للمدرسة التجريدية

شكل (١-١١)



شكل (١-١٢)

الفن التشكيلي الحديث في السودان

إن الفن التشكيلي في السودان لم يلق حظه من التاريخ منذ قيام المؤسسات الأكاديمية التي تهتم بمجال الفنون الجميلة والتطبيقية أو الفلكلورية .

فالفن التشكيلي الحديث في السودان ، يحتاج لجهد كبير لتجميع جهود الرعيل الأول من الفنانيين ومن المهتمين به إضافة إلى الفنون الفلكلورية أو الشعبية منه .

عند تأسيس بخت الرضا في أوائل الثلاثينيات عني أهل التعليم بجانب الفنون و فتم استيعاب بعض المعلمين بغرض تخريجهم أساتذة للتربية ، وقد سبق هذا ابتعاث أساتذة سودانيين إلى مصر والمملكة المتحدة ، وعادوا ليعلموا في معاهد تدريب المعلمين ، وبعض المدارس الثانوية ،وتم إنشاء مدرسة التصميم بعد منتصف الأربعينيات(١٩٤٦م) واستوعبت عدداً ليس كبيراً للتخصص في مجال الفنون ، ثم انتقلت مدرسة التصميم هذه في عام ١٩٥١م إلى المعهد الفني وقد أدت دوراً في استيعاب وتدريب أساتذة وزارة المعارف في تلك الفترة والذين عملوا فيما بعد في تدريس الفنون بالمدارس والعمل في مكتب النشر .

بهذا أصبح للفن التشكيلي نواته من الأساتذة المؤهلين الذين أثروا الساحة الفنية بالمعارض الفردية والجماعية منذ منتصف الخمسينيات وأقاموا لهم اتحاداً يرعى هذا النشاط التشكيلي .

إن الحركة الفنية في السودان لم تكن مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالحركة الفنية الأكاديمية ؛ حيث أن هناك كثيراً من هواة الفن والفنانين الشعبيين الذين كانت أعمالهم تغطي جدران المقاهي كمنتديات ثقافية في تلك الفترة ، كما أن بعضهم ساهم في بعض التصاميم للأغراض التجارية .

أما إذا أردنا أن نحقق الموروث الثقافي ، فنجد أن هنالك حركات فنية جادة ظهرت منذ أوائل الخمسينيات مثال ذلك مدرسة الخرطوم والتي لم يصدر منها بيان مستقبلي ؛ لأن الرواد فيها لم يجتمعوا أصلاً لاهتمامهم

بالموروث الثقافي الشعبي وعادات وتقاليد المجتمع الذي ترعرعوا فيه . لقد أعجب أسلوبهم هذا المشاهد العادي والمحدثين من الشباب الذين جاءت أعمالهم متأثرة بالرواد في التكوين والدلالات والألوان ولكن عالجوها بحسهم وشعورهم الذاتي . لم يغب عن الرواد والمحدثين إرثهم الثقافي بحكم وجودهم الجغرافي فأثر وانعكس هذا على صورهم في المعارض الفنية ، حتى أن هذا النمط من التوجه الفني في المعالجات الفنية قد أثار انتباه النقاد من البلاد الأخرى وشجع محبي الفنون على اقتناء بعض أعمال هؤلاء الرواد والشباب . وقد ساعد أيضاً هجرة بعض الفنانين التشكيليين إلى أوروبا والبلاد الأخرى واشتراكهم في المعارض الخارجية على تسليط الضوء على التشكيل السوداني منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي ، وذلك في مجال التصوير والخزف والنحت والخطوط العربية والزخارف .

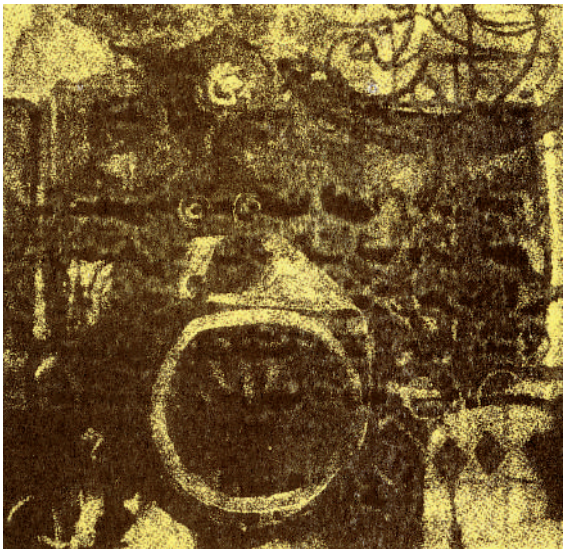
يشير الفنان عثمان وقيع الله – وهو من الرواد – بأن مدرسة الخرطوم بدأت منذ منتصف الأربعينيات وذلك عندما وجه طلاب كلية غردون التذكارية جامعة الخرطوم حالياً» عنايتهم لكشف جماليات الخط العربي واستخدامها كصيغ تشكيلية ، ولقد استهوت التجربة بعض الفنانين الرواد فواصلوا البحث فيها . . . واضاف إلى أن معالمها قد نضجت على يد الفنانين إبراهيم الصلحي وأحمد شبرين ، وقد أشار بأن « قرين لو» أول عميد لقسم الفنون الجميلة والتطبيقية عام ١٩٥١م ربما كان أول من أطلق اسم مدرسة الخرطوم على هذه الحركة .

لقد أثارت المعارض الفنية اسم مدرسة الخرطوم والتي أقاموها خارج السودان – إعجاب نقاد ودارسي الفنون في أوائل الستينيات فسلطوا الضوء على استخدمات الحرف العربي كعنصر تشكيلي تقوم عليه اللوحة الفنية . ولا تنس أن اللوحات التي تمثل عناصرها رسوم الشخوص كانت تتم معالجتها من رواد هذه المدرسة والمحدثين بصورة فنية متفردة تشتم فيها رائحة البيئة الأفريقية والعربية معاً ولم يظهر ذلك الطابع الخاص بثقافة أهل السودان في الصورة أو اللوحة الفنية فحسب ، بل تعداه إلى الأعمال الأخرى كالنحت والخزف والرسوم التوضيحية .

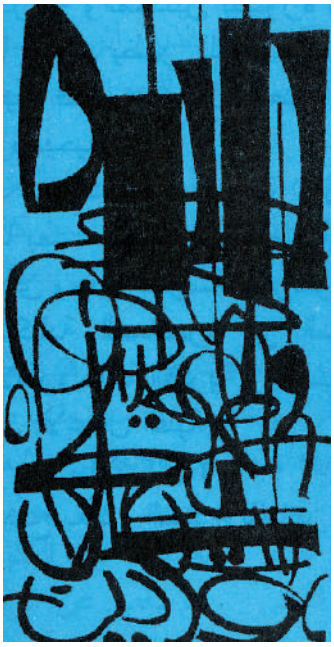
لقد ظلت مدرسة الخرطوم نبراساً لمجموعة الحركات الفنية والتي ظهرت فيما بعد ، ولكنها لم تستطع أن تجد مكاناً رحباً في مجال التشكيل السوداني الحديث الذي وجدته مدرسة الخرطوم في الداخل والخارج- والناظر لتطور الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة في السودان يجد مشاريع فنية جادة تتخذ من الأساليب والأطروحات الفكرية والبحثية والثقافة العامة داخلياً وخارجياً منهجاً انعكس ايجابيا على الأعمال الفنية .

والأشكال (١-١٣) و(١-١٤) و (١-١٥) و(١-١٦)توضح بعض النماذج للفنانين التشكيليين السودانيين .

نماذج للتشكيل السوداني

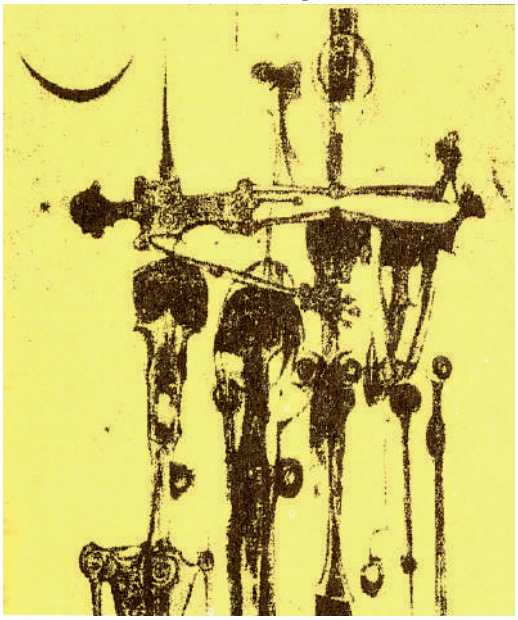


شكل (١-١٣) :



البروفسير / احمد محمد شبرين . شكل (١-١٤) :

شكل (١-١٥) :



شكل (١-١٦)
الأستاذ / ابراهيم الصلحي .

تمرين

(١) ما علم الجمال ؟ ومتى بدأت دراسته ؟

(٢) ما مفهومك الشخصي عن الجمال ؟

(٣) اذكر محاسن ومساوئ المدارس الفنية التالية :

أ - الانطباعية

ب - الوحشية

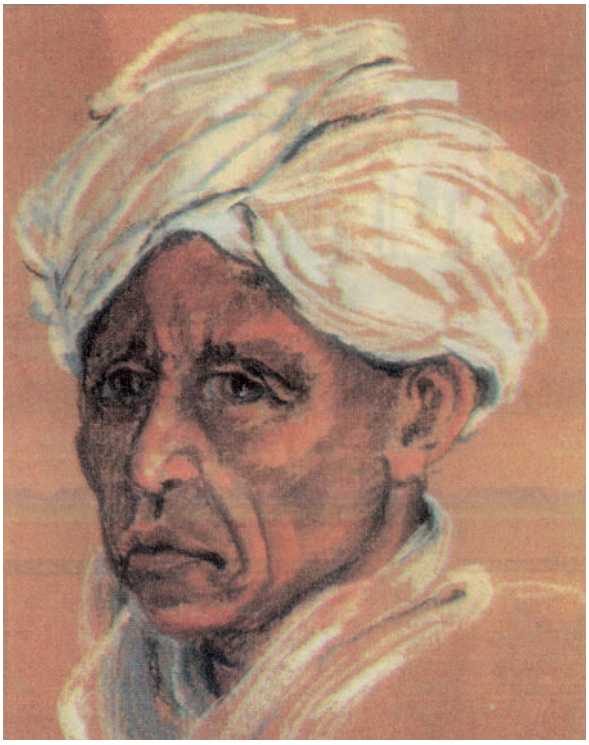
ج - المستقبلية

(٤) من خلال دراستك للمدارس والتغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية والنزاعات الشخصية التي نالت إعجابك ؟ ولماذا ؟

(٥) ما أثر الأحداث والتغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية والنزعات الشخصية على نمو وتطور المدارس الفنية ؟

(٦) متى بدأت مدرسة الخرطوم الفنية ؟ ومن أهُّم روادها ؟ وما أثارها على حركة الفن في السودان ؟

الباب الثاني



الرسم

(٢-١) مقدمة :

إذا نظرنا إلى العمل الفني التشكيلي في اللوحة كنموذج ، نجد أن عصب العمل فيها ينبني على اللون والخط ، وأن الخط يؤدي دوراً رئيساً في تحديد الأشكال والهيآت والحركات . والمقصود بالخط في اللوحة هو الجزء الذي يحدد الشكل وإن كان لوناً ، وأيضاً الخطوط الصريحة الأخرى والتي أخذت حيزاً بارزاً في الأعمال التشكيلية الحديثة على وجه الخصوص .

نلاحظ أن الخط يأخذ أنماطا مختلفة ومتعددة وتارة كخط مستقيم أو منحى مائل أو منكسر ، كما أن كل نمط من تلك الأنماط يعبر عن أثر فني ينتقل إلى المشاهد على وجه خاص ، فالخط المستقيم يبدو صلباً وجافاً يعكس تكلفاً وتقيداً ومن الصعب أن تنتقل التعابير الجمالية من خلاله فهو مباشر ومختصر ، في حين أن الخط المنكسر- بالرغم من تدليله عن القسوة - فهو مثير للانتباه اكثر من الخط المستقيم . وإذا تأملنا في الخطوط المنحية نجدها تعبر عن الجمال والسلاسة واللطف وهي من الخطوط المحببة لدي الرسامين للتعبير عن الرؤى الجمالية في الموضوعات التي يتناولونها ، وهنا تجدر الإشارة إلى مظاهر الجمال في الطبيعة التي نجد فيها أن الشكل الدائري وأجزائه المختلفة يجسد انحناء الأجسام المرنة والأغصان اللدنة والتي تأخذ اتجاهات منحنية تنسجم مع حركتها وجمال أشكالها ، وإذا تأملنا في الجسم البشري نجد أن مواضع الخطوط المنحنية هي مناطق الجمال الذي يعكسه الشكل أبدعه الخالق .

يمكننا أن نلاحظ أن التصاميم الحديثة في المعمار والصناعة قد اهتمت باستخدام الخطوط المائلة ، وأبرزت هذا الجانب الجمالي حتى أن أشكال الأجهزة والسيارات صارت جذابة وأنيقة حيث الأشكال تجسد الانسياب والحياة المرونة وهكذا اكتسب الجسم الهندسي صفة وهيأة حية متحركة حتى أن بعض المصنوعات سماها بعض الناس بأسماء المخلوقات

الحية ،وهذا ليس صدفة ولكنه تعبير عن شعور صادق وإحساس مبهم انعكس في دواخل الرائي . ولأن القيم الجمالية كل لا يتجزأ فإن نشوة استقبال الجمال يمكن الإحساس بها والتعبير عنها بلغة واحدة أو شعور واحد . ومن هنا يتضح أن الخط مكن أن يتجاوز التعبير عن البعد الواحد أو البعدين فهو أداة مشاركة بفعالية في التصاميم ذات الأبعاد الثلاثة ، حيث أن استيعاب الأشكال والمساحات في خطوطها الكلية يتم باستقبال ومشاهدة الكتل مع حركة العين وفصلها لكل شكل عما سواه ، كما أن الكتلة ليست سوي نقطة ذات حجم أثرت فيها توزيعات الضوء الواقعة عليها ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المصمم للأجسام ذات البعد الثالث ينسج تصاميمه نسجاً بالخطوط المنفصلة والمتقاطعة ذات الاتجاهات المختلفة يمليه نوع التصميم ومعروف سلفاً أن الخط ما هو إلا نقاط متصل بعضها ببعض تصير خطاً يمكن أن يأخذ اتجاهات وأنماطاً مختلفة .

الخط أيضاً له هيآت مختلفة ومتعددة فقد يكون رفيعاً أو سميكاً ، عريضاً أو دقيقاً ، منتظماً أو متغير الهيآت ، ولكي نحصل على قيمة جمالية عالية علينا أن نظهر جمال الخط عند رسم الأشكال أو عند التعبير من خلال الخط ، وهذا لا يتم إلا إذا استخدمنا أنماطاً مختلفة من الخطوط يتم التوافق بينها بطريقة تعكس الانسجام والتكامل والتنوع الذي يثري العمل الفني ، ذلك لأن استخدام نمط واحد من الخطوط في عمل فني لا يعكس القيم الجمالية الكامنة في الخط نفسه . ويمكننا القول أن الخط كمساحة مهما قل أو زاد حجمها فهي تتأثر بالضوء والحركة وسكون الأشكال ، وهذا مما يستدعي إحداث تغيرات في شكلها وطبيعة انسجامها وتقلصها وعتمتها أو قوة إضاءتها وصلابتها أو مرونتها .

إذا نظرنا إلى دور الخطوط في مجال النحت والخزف مثلاً نجد أن الخط أو الرسم يؤدي أدواراً فنية متصاعدة ومتطورة . وإذا تركنا جانباً دور الخط في التصميم الأساسي للمنتج الفني من الخزف أو النحت نجد أن

الرسم كعمل يرتكز على الخطوط قد أصبح جزءاً مهماً من عناصر فن النحت والخزف ؛ فقد صارت معالجة الأسطح في الأعمال ثلاثية الأبعاد من صميم العمل الفني حتى أن القيمة الجمالية للرسوم والخطوط على أعمال النحت والخزف تضاهي القيمة الجمالية للكتلة والشكل المنتج كعمل خزفي أو نحتي ، ويمكننا ملاحظة أعمال الخزف الصينية القديمة والتصاميم الحديثة في الخزف السوداني من أعمال الأستاذ محمد احمد أبارو ، والأستاذ صالح الزاكي ، والأستاذ عبد الرحيم محمد احمد ، والأستاذ تاور الذي وظف الزخارف والرسومات الخطية في فنون غرب السودان وفنونه القديمة والتي أدرك بها مستوى راقياً في معالجته الفنية في أسلوب أعماله الزخرفية وتصاميمه وزخارفه الدقيقة والمعبرة بجمالها ورشاقتها وقيمتها الفنية العالية .

من الأمثلة الأخرى في هذا الصياغ اهتمام الفنان المصري القديم بالرسم وبالخط اللذين صارا من السمات الهامة في المنحوتات والمباني ، ودور العبادة في مصر القديمة ، والرسم والخطوط يأخذان حيزاً مهماً في هذه الأعمال الفنية القديمة وصارت تنافس أثر البعد الثالث في المجسمات الفنية المصرية القديمة والاتجاهات الحديثة . واستخدام الخامات الجديدة في النحت والخزف مكن الفنان من الاعتماد على رقة الخط وقوة تعبيره . فهناك بعض المعادن والمواد الصناعية الحديثة وتطور صناعة مواد الترجيح اتاحت للفنان التعبير بالخط وذلك من خلال ممارسته لفن النحت والخزف .

لقد اهتم كل الذين مارسوا التشكيل بالرسم بصفة عامة ذلك باعتباره حجر الزاوية في عملية التشكيل وكان الفنان الشهير " ليوناردو دافنشي" ينصح تلاميذه أن يمرنوا نظرهم ، ويحثهم على تعلم الدقة في تقدير طول الأشياء وعرضها ، وقد حدد بعض التمرينات للوصول إلى الدقة في التقدير التي يجب أن تتوافر لدي الرسام الجيد ، وكان يأمرهم برسم خطوط على الحائط ، وتقدير أطوالها الحقيقية مما يجعل الدارس على مقدرة من ممارسة الحساب الذهني للقياس وهذا أحد الأسس الرئيسة في فن الرسم .

إن تقدير وتحديد العمل الفني بالنسبة لحجم اللوحة وما هو في الطبيعة ، يتطلب تحديد مقاسات منضبطة ترتكز على نسب يستوحيها الفنان من خلال حساباته العقلية ومنطقه الفني للشيء الذي يحقق إتساق النسب ، ويظهر الأشكال المرسومة في صورة مقنعة ومعبرة وصحيحة ، تعكس نبضه وفن وشكل الشيء المرسوم . وهنالك أساليب مختلفة للوصول إلى درجة معقولة في وضع تلك المقاييس والتقديرات ، فتارة عن طريق تحديد الإطار الذي يحتوي الكل ، وتارة أخرى بمقارنة الخطوط والأبعاد والمساحات حيث يمكن تحديد أن هذا الجزء من الشكل يساوي نصف جزء آخر من نفس الشكل ، وهكذا يمكن أن تتقدم عملية الرسم وفق إيقاع حسابي منسجم يربط بين الطول والعرض والحجم والشكل ، وكل كذلك مقيد بقياس ثابت ولكنه متخيل داخل عقل الرسام الذي يجب أن يكون ممسكاً بالإحساس به طوال عملية الرسم وإذا اختل هذا النسق فإن نتيجة ذلك تكون واضحة على الشيء المرسوم من اختلال في النسب ، وضعف في الشكل والهيآة ، وتشوه في التفاصيل ، مما يجعل أهمية القول بأن عملية الرسم عملية فنية عقلية تحتاج لانتباه تام على عكس الاعتقاد السائد ، كما أن التركيز والانتباه وعدم التشتت من أهم عوامل نجاح العمل الفني حيث أن يد الفنان تنفذ ما يمليه عليها عقله فإذا كان العقل غائباً أو منشغلاً بشيء آخر فإن اليد تسير على هواها ، أو قد تصلها إشارات غير مركزة ومشوشة لذا لزم تجنيد كل الحواس وكل العقل والتركيز جاء لضمان إنتاج عمل فني ناجح .

(٣-٢) رسم الإنســـــان :

تعرفنا في الدراسات السابقة أن الرسم أداة فعالة ومباشر في نقل وتسجيل وتحديد الأشكال التي تتضمن التفاصيل والأفكار الموضوعية والخيالية . وإن كانت أنواع الفنون من تلوين ونحت وتصميم تصنف وفق أساليب ومدارس من واقعية إلى تأثيرية وسريالية وتجريدية مثلاً – فإن الرسم أيضاً يمكن النظر إليه وفق هذا التصنيف . ومن الضرورة أن يرتبط نوع العمل الفني بأسلوبه وغرضه الذي أنتج من أجله . فالرسم للتصميم قد يختلف عن الرسم لغرض من التلوين والنحت ، مثلاً على الرغم من أن هناك معايير وسمات متفق على توافرها في الرسم عموماً ولكن الخامة التي يتم بها إنجاز العمل في صورته النهائية يحتم استخدام أساليب مختلفة تتفق مع طبيعة مادة الرسم وخامات التنفيذ النهائي ،كما أن هناك بعض التكوينات التي تكون محل اهتمام لدي كل المشتغلين بالتشكيل على اختلاف تخصصاتهم لجسم الإنسان- قد تمت معالجتها ودراستها من حيث النسب والحركة والتفاصيل والتعبير في جميع مجالات تخصصات الفنون التشكيلية . ومن هنا تتضح أهمية دراسته والتدريب عليه ومعرفة أساليب رسمه ومن خلال هذا نزداد إلماما بأنفسنا ومعرفة طبيعة الجسم البشري وإمكاناته ومكوناته وطاقاته الحركية مما يمكننا من استغلال تلك المعلومات في التخصصات العلمية والفنية الأخرى من هندسة وطب ورياضة ويمكننا أن نحدد الجوانب الجديرة بالدراسة مع توضيح القيم الجمالية للارتقاء بالمهارات الحرفية لدي الدارسين وفي هذا الصدد يمكننا الحديث عن :

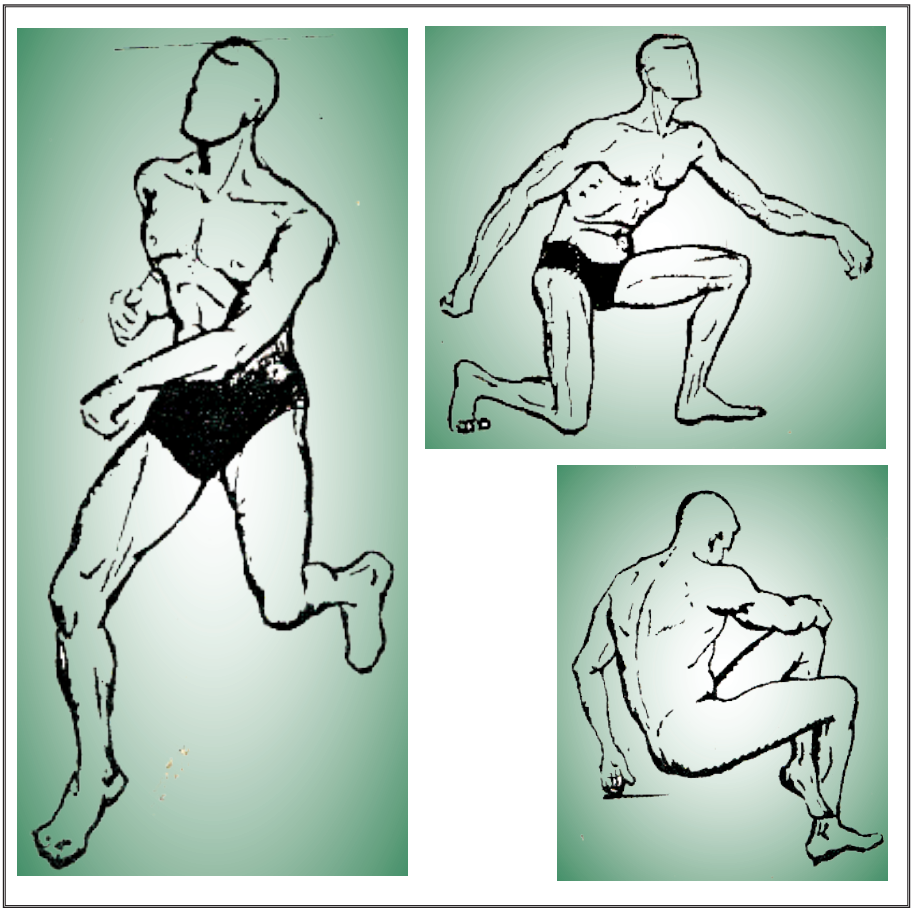
١- الشكل العام والنسب :

يمكن النظر لشكل الإنسان بصورة كلية تستوعب الحيز الذي يحتله ذلك الشكل ، كما يمكننا النظر إليه من خلال الحركة والسكون مما يخلق كماً غير محدود من الحركات والإشارات والأشكال والإيقاعات مع تغير الفراغ الساكن الذي يسبح فيه الشكل الإنساني ، ومن المثير للانتباه أن الجسم البشري يتمكن من الحفاظ على نقطة ارتكاز تتفاعل معها جميع أجزاء

الجسم أو جلها لإحداث التوازن الكامل الذي يمتد هذا التفاعل عصبياً وعقلياً وعضلياً .

إن دراسة شكل الجسم البشري تحتاج إلى نظرة فاحصة ؛ لأن الجسم ينبض بالحياة على اختلاف استحواذه على النشاط الحيوي . إن متابعة وتسجيل شكل الإنسان من خلال الرسم يتطلب نظرة دقيقة ومتابعة مدركة واستيعاباً عميقاً لرصد تلك الأشكال التي تتأتي نتيجة الحركة المتجددة في شكل الجسم البشري والذي يتكون من كتل ومسطحات وأشكال أسطوانية وشبه كروية (تأمل شكل (٢-١)) وعند التدقيق في تلك الأشكال نجد أن عظام وعضلات الإنسان تتحور وتبدو ذات أشكال مختلفة البنيان والأسطح ، حيث أن التكوين الداخلي للجسم من عظم وعضلات ومفاصل تؤدي دوراً أساسياً في تكوين الصورة الخارجية لجسم الإنسان . هذا يعني أن العظام- الهيكل العظمي هو الدعامة التي تحمل الجسد حيث ينبني العضل واللحم والشحم . وقد تجسدت في إبداع الخالق للهيكل العظمي للإنسان صيغة عالية التقنية وصلت حد الإعجاز . وإذا تأملنا وتفكرنا في تكوين مادة العظم ووزنها وقوتها وتراكيبها وأشكالها وتنسيقها نكتشف النظام الدقيق الذي هيأ السبل للامكانات الهائلة التي تمكن المخلوق الآدمي من الحركة والتوازن والانسياب والقوة والمرونة والرشاقة .

لقد تمكن الإنسان من خلال العلم والدراسة من تطوير القدرات الكامنة في الجسم البشري على ضوء معرفته التي تزداد يوما بعد يوم بأسرار المقدرة البشرية التي توفرها طبيعة تكوينه الذي خلقه الله عليه ، وها نحن نلحظ التطور العظيم في الإنجازات الحركية والعضلية ، والفنية للجسم البشري في مجالات الرياضة والفنون الحركية المختلفة ، وكم من الأرقام القياسية قد تحطمت ، وكم من مهارات رياضية وعقلية وعصبية قد ظهرت في الساحات الرياضة وغيرها كانت أشبه بضرب من ضروب الخيال .

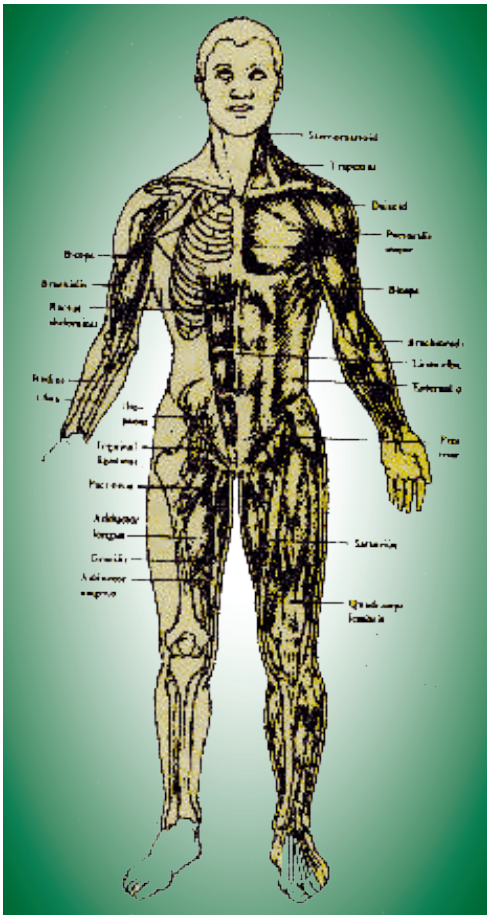


شكل رقم (٢-١)

عند النظرة الكلية لجسم الإنسان نلحظ أنه ينقسم إلى ثلاثة أجزاء من بداية الكتف حتى الخصر ، ثم من الخصر حتى الركبتين ، ومن الركبتين حتى القدمين (انظر الأشكال(٢-٢) حتى(٢-٦)

شكل رقم (٢-٢)

شكل رقم (٢-٣)



شكل رقم ٢-٤)

ويبدو أن هذه الأجزاء متساوية في الطول تقريباً . ثم يأتي بروز اليدين من الكتفين ثم يأتي أطراف الكف والأصابع عند القدمين . كل هذه

الأجزاء ركبت وفق نسق حافظ على الانسجام والوحدة والموازنة في حيز الفراغ الذي يحتله الجسم . إن الرسم الجيد للشكل العام للجسد البشري يكمن في تمكن الدارس من تجسيد وإظهار تلك الوحدة وذلك التنسيق ، وهي وحدة ذات مكونات متعددة تجمع في شكل واحد تتكون من عظم ولحم ودم وشعور أيضاً. ويتم تجسيد تلك الوحدة بالإمساك الدقيق في حدود الجسد وتعاريجه ومسطحات ونتوءاته على أن تكون رحلة الخطوط والظلال متماسكة ومستمرة ومنضبطة ؛ذلك لأن كل طرف وأي انحناءه مرتبطة بحركة الخط على مستوى الشكل العام للجسم ولا يمكن إذا ما اختل نسق الحركة في الرسم أن يتوافر نجاح العمل ؛ ذلك لأن الجسم وحدة متكاملة ، وحركة اتجاه أي جزء منه تسري وتؤثر على الشكل العام للجسم ، وهيأته ، وقد يأخذ الجسم وضعاً يرتبط بحالة شعورية ويظهر أثرها على شكل الجسم . ومثال على ذلك في حالة الأجسام المعتلة والمريضة ، فنحن لا نرى المرض الذي يصيب الأمعاء والقلب أو أي جزء آخر ولكننا نرى أثره على سائر الجسد ، ويمكننا أن نصور هذا في رسومنا التي تعبر عن هذا . ومن هنا يتضح أن الإحساس بالوحدة الكلية للجسم البشري دون الركون إلى افتراض أن الساق مثلاً يمثلها خط رأسي يحدد شكلاً أسطوانيا لأننا وبالنظرة والدراسة – نجد أن هنالك كثيراً من الخطوط المنتشرة والمنحسرة متجهة نحو الداخل ونحو الخارج مما يمكن من التجسيد وإظهار الشكل في صورته الحقيقية وهيكلته المحددة ذات الملامح المتفردة .

يمكننا أن نشير إلى أسلوب الفنان العالمي " ماتيس" في رسم جسم الإنسان والوقوف على البساطة التي نلحظها عند النظرة الأولى لأعماله الفنية ، ثم يتكشف لنا رويداً رويداً أمام رسم نابض تمكن الفنان من خلاله أن يقبض على الحيز الحقيقي الذي يحتله جسم الإنسان الذي يرسمه ، وهذا يقودنا إلى الحديث عن النسب في جسم الإنسان وفق نموذج محدد للإنسان بشكله وتكوينه الطبيعي السليم دون النظر للأقزام والمشوهين عضوياً ، ومن بعد نقسم أشكال وأحجام الجسم البشري حسب تطور النمو الطبيعي لذلك

المخلوق . نجد أنه لدينا فئة الأطفال والصبية والشباب ثم الرجال والكهول ويمكن اعتماد هذه الفئات في سياق التقسيم الفني .

إذا تحدثا عن فئة الأطفال وتكوينها الجسماني نجد أن التكوين العظمي هو أول ما يثير الاهتمام ،فهي في حالة نمو وتبدو صغيرة تكسوها لحم يبدو أكبر من أن تتحمله تلك العظام ؛ ذلك لأن عضلات الطفل تأخذ شكلها مع نمو العظم بيد أن رأس الطفل يخرج أقرب على الحجم الطبيعي ويكون جسد الطفل ضئيلاً بالمقارنة مع حجم الرأس ، كما أن أطراف الطفل تأخذ اتجاهات وانحناءات تنم عن عدم التمكن العصبي لعدم اكتمال النمو في هذا الجانب ، إذا نظرنا إلى تفاصيل الوجه يلاحظ اتساع العينين في الغالب الأعم ، وبروز الوجنتين مع صغر حجم الفم والأذنين ، وأكثر ما يلفت النظر في أجسام الأطفال تلك الخطوط الدقيقة الناعمة ، والبشرة الملونة مما يتطلب أسلوب رسم دقيق مرن الخطوط سلس الانحناءات والظلال مع مراعاة نسب التكوينات بالأشكال التي تميز الأطفال مما سبق ذكره ومن الضروري الملاحظة ودراسة حركة الطفل وطبيعتها فأغلب حركات الأطفال غير منتهية ولا يمكن التنبؤ بمسارها واتجاهاتها وسرعتها فهي تبدو كجزء من تعبير حركي عن حالة شعورية داخلية لا مجال لدي الطفل لترجمته بوسيلة أخرى .

من الأوقات المناسبة لرسم الأطفال عندما يكونون في حالة سكون وهدوء أثناء المرحلة التي تسبق النوم ، كما أن رسم الطفل النائم يمكن الدارس من التدقيق في تفاصيله وتكويناته ، كما يجب ملاحظة أن نسب أعضاء أجسام الأطفال تأخذ أبعاداً وأطوالاً مختلفة شيئاً فشيئاً مع تقدم نمو الطفل فوجه الطفل ورأس الطفل في السنة الثانية من عمره يكون جزءاً واحداً من خمسة أجزاء من الرأس حتى أخمص القدمين . في حين أن الرأس يكون جزءا من سبعة أجزاء حين بلوغه سن الثانية عشرة .

وذكر كمال درويش فن الرسم أن جسم الرجل البالغ يكون الرأس جزءاً من ثمانية أجزاء من طول جسمه كاملاً .

(٢-٣) المنظـور في جسم الإنســـان :

استخدام طريقة المنظور حسب قواعده له أثر على رسم الأشياء كافة فعلى الرغم من أن النسب التي نحددها للأشياء وأحجامها وأجزائها متوافقة مع الشكل الكلي للشيء فنجد أن زاوية النظر والمسافة التي تفصل بين الشكل المرسوم والنقطة التي يجلس ويرى منها الرسام- تؤثر في إبراز بعض المساحات وإخفاء بعضها بل وتضخيم بعض الأجزاء وضمور أجزاء أخرى ، إذ أنه من المعروف أن الاشكال كلما بعدت صغر حجمها للرائي وكلما قربت كبر حجمها .

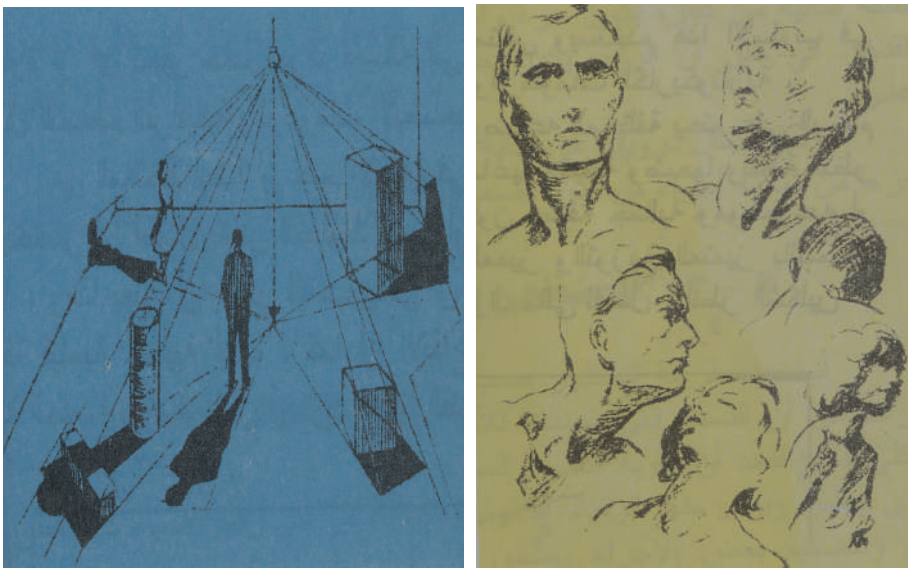
إن جسم الإنسان بطبيعته التكوينية يشتمل على أعضاء يمكن أن تأخذ اتجاهات مختلفة ، وامتدادات متنوعة كاليدين والرجلين مثلاً ، كما أن الجسم في عمومه يخضع لكل قوانين رسم المنظور مثله مثل أي شيءٍ آخر نريد رسمه لكي نبرز الكتل والسطوح والأحجام ، فعندما ترسم شخصاً وان جالس في مكان منخفض وهو في مكان مرتفع تكبر الأرجل ويضمر الرأس وهكذا يتحور الشكل حسب نقطة ومسافة والعكس بالعكس .

نلاحظ أيضاً أن مرونة الجسم البشري وانحناء بعض المناطق فيه ، ووزن الجسم وتكوم بعض الكتل فيه . تحتاج إلى تعامل واستخدام صحيحين لتطبيق قوانين المنظور وبهذا وحده يمكن التعبير عن الهيأة والشكل بصورة حية نابضة ويصبح العمل الفني ودراسة الشكل أكثر صدقاً ووضوحاً ، هذا يتطلب دقة ومرونة وسرعة في الأداء من قبل الدارس ، كما أن مراجعة النظر والموازنة والتدقيق والتعديل وتناول الشكل كوحدة واحدة والعمل على ايجاد علاقات متوازية بين أجزائه وتطور العمل حتى يصل إلى الحد المقنع – هي الطريقة التي توصل الدارس إلى إنتاج عمل متقن من الناحية العلمية والجمالية وقياساتها .

يستخدم بعض الفنانين قانون رسم المنظور من جانب موضوعي للتعبير عن فكرة من خلال الرسم كتضخيم الشخصيات المهمة وسط مجموعة من الناس مثلاً ذلك بصرف النظر عن مكان ونقطة النظر ، وربما استخدام أيضا للتعبير كإشارة إلى جذب الانتباه والتركيز على جزء من الجسم يعبر عن مفهوم أو سيطرة أو قوة أي تعبير خاص يراد ايصاله إلى الملتقى ويستخدم هذا الأسلوب في أعمال التصميم القرافيكية والرسومات الايضاحية والرسومات الكاريكوتارية .

من الملاحظ أيضاً أن جسم الإنسان في أوضاعه المختلفة يحتم على الرسام أن يختصر في أطوال بعض الخطوط حسب أوضاعها وكيفية وضعها ونقطة النظر إليها ، وهذا يعني أن النظر للنسب يمكن أن يكون بصفة جمالية وموضوعية أو بصورة قياسية حسابية أيضاً ، كما أن الإيقاع المميز والتوزيع المتميز باللمسات الفنية الخاصة بالرسام يمكن أن تزيد العمق الفني والجمالي للعمل . انظر الشكلين (٢-٥) و (٢-٦)

شكل (٢-٥) .



شكل رقم (٢-٦)

(٢-٤) التفاصيل في جسم الإنسان :

كما سبق أن ذكرنا أنه عند رسم جسم الإنسان يجدر بنا أن نتذكر أن الجسم ينبني على الهيكل العظمي ، وتربطه حزم عضلية وعصبية ، ويتحرك من خلال عمل المفاصل في أماكنها المختلفة . أن رسم الجسم البشري يعتمد على توضيح بعض التفاصيل حيث أن كل مرحلة يكون التركيز فيها على شيء واحد بالنظر إلى الشكل الكلي في نفس الوقت .فنجد أن الجمجمة والكتفين والمفاصل يبدو ظاهراً عليها التكوينات العظيمة والتي تتميز بتفاصيل وتجاديف ونتوءات يجب الملاحظة الدقيقة لها ومعالجتها في تفصيل واضح ، ثم تأتي مرحلة تفاصيل التكوينات الجسمية والعضلية من حالة انبساط وتمدد ، أو تقلص ، وانكماش ، وامتداد للخطوط ، وتحديد للأطراف ، ودراسة الأطراف وإظهار الأحجام والكتل والسطح . ثم تأتي المرحلة الأخيرة والتي يتم فيها وضع التفاصيل التي تظهر على البشرة الخارجية للجسد من بروز للفروق أو تجاعيد قد تظهر عند بعض الناس ، أو إظهار نعومة أو خشونة عند

بعضهم الآخر ، انظر الأشكال (٢-٧) و)٢-٨) و (٢-٩) وفي هذه المرحلة أيضاً يمكن وضع العلامات والخطوط الخاصة بكل بشرة والتي تصل إلى إظهار ورسم الشعر عند بعض الناس وكل هذا يتم من خلال دقة الملاحظة والمهارة التي يمكن اكتسابها من خلال التدريب على الرسم والتمكن من إجادة أساليبه وتطويرها بجهد الدارس الذي يصير عادة سهلاً ويصبح قدرات مملوكة للرسام مع مرور الأيام ، وهذا ينعكس على مقدرته العامة في تنفيذ أعمال الرسم لأي غرض ، ولأي موضوع مهما اختلفت مكونات ذلك الموضوع .

إن حاسة النظر تقوم بدور مهم في دراسة وتنفيذ الرسم الجيد ، وهذا يعتمد إلى حد كبير على جودة الإضاءة ،والاستخدام الأمثل لأدوات الرسم ، واختيار ما هو مناسب منها والاهتمام بأدق التفاصيل في تعلم صنعة الرسم ، فالأدوات وجودة استعمالها مهم جداً لجودة العمل . وحتى طريقة الإمساك بالقلم لغرض الرسم تختلف اختلافاً تاماً عن الإمساك به لغرض به لغرض الكتابة ، وعلى معلم الرسم أن يوجه الدارسين إلى الأسلوب الصحيح ووضح اليد في مواجهة السطح الذي يتم عليه الرسم ؛ فقبضة القلم من الثلث الأخير وبروز جزء كبير منه يساعد على نقل الخطوط بحساسية عالية مما يساعد على تطوير بناء الرسم طبقة طبقة ، ومرحلة بعد مرحلة وذلك دون أن تكون هنالك مناطق متنافرة من حيث وضعية حركة الخطوط وهذا يتيح تركيز بعض المساحات والأجزاء التي تتطلب بعض العناية الخاصة وزيادة توضيحها وتحديد تفاصيلها فيخلق هذا تنوعاً في توزيع القوة والمرونة والضوء والظل مما يزيد حيوية الشكل المرسوم وتماسكه وتوازنه وجماله .

شكل رقم (٢-٧) .

شكل رقم (٢-٨) .

شكل رقم (٢-٩) .

يجدر بنا أن نذكر أن الجسد البشري يحتوي على لونيات متعددة من حيث الشكل والحركة والإيقاع والتفاصيل ، وهو من المواضع العامة التي تجدر دراستها لأغراض مختلفة منها الفني ، ومنها ما هو علمي أو تعبيري ، وقد يكون ملاحظاً أن كل الحقب الفنية وحتى يومنا هذا تهتم بالإنسان والجسم البشري كمادة مرنة لتحميلها قيماً فنية ، هذا إذا عولج بمفرده أو كان ضمن مكونات الطبيعة الأخرى ،كما أن الإنسان هو من محاور الحياة الرئيسة وقد سخرت له الطبيعة كلها . ومن خلال تطوره وتشعب نشاطاته وزيادة احتياجاته من ملبس ومسكن وعبادة ورفاهية يجب الالمام بكل تفاصيله وإمكانياته لكي نتمكن من توفير كل ما هو مناسب لتلك الامكانات التي وهبها الله له .

(٢-٥) التعبير في جسم الإنسان :

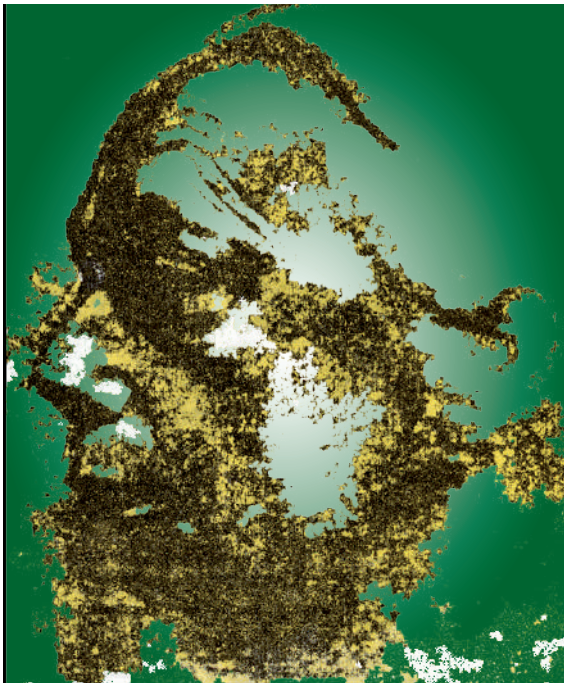
أن كل المخلوقات تمتلك قدراً من الحركة والفعل للتعبير عن نفسها ، والتعبير هو الأداة الأساسية لإحداث عملية التواصل فهو وعاء تفاعلي يحمل رسالة ما ، وإذا نظرنا للإنسان نجد انه وباستخدام حواسه وأعضائه يمكن أن يعبر عن سعادته أو عن حزنه ،غضبه أو انبساطه ، قبوله أو رفضه ، وليس بالضرورة أن يكون ذلك التعبير من خلال اللغة المنطوقة ، ولكن من خلال لغة غير منطوقة وهي لغة الجسد ، والإشارة والنظرة والحركة العصبية هادئة كانت أم عارمة .من المؤكد أيضاً أن كل لحظة من عمر الإنسان ترتبط بنوع من أنواع التعبير أكان ذلك دهشة أم تأملاً أم ذهولاً أم نظرة مسطحة وذلك من خلال الحالة النفسية والعضوية لدي الفرد .

وعندما يتعرض الرسام لرسم شخص ما فلابد أن يدقق النظر في التعبير الخاص بذلك الشخص في تلك اللحظة ؛ لأن هنالك علاقة وثيقة بين تكوينات الجسم عصبية كانت أم نفسية ، عضوية كانت أم مزاجية . وكل نظام من أنظمة الجسد والجسم البشري يؤثر على أنظمته الأخرى ، وإذا تمكن الرسام من الإمساك بالتعبير الكلي للشخصية التي يرسمها يكون قد خلد لحظة من حياة إنسان في صورة فنية رائعة .

يظهر هذا في الأعمال الفنية العملاقة لكبار الفنانين ، فمازال الناس يتحدثون عن ابتسامة الموناليزا الساحرة ، وإشارة الأصبع في لوحة خلق آدم كما يظهر ذلك التعبير الخاص في غير ذلك من نماذج الفنون الأخرى كالنحت والخزف والخط وأنواع التصميم المختلفة فبمثل إحساسك بالفرح والنشوة من عمل فني ملون يمكنك الشعور بالعظمة والرهبة أمام مبنى أو أي تكوين ثلاثي الأبعاد حتى وإن كان شكلاً مجرداً . وربما يحدث هذا الشعور أمام كتلة من الصخر أو أثر ضوء منسكب ، أو سحب ملبدة ، أو أمواج هائلة .

إن مقدرة الجسم البشري على التعبير لا حدود لها فهي كبيرة وهائلة ولا تتقطع لحظة واحدة من حياة الإنسان . فإذا تمكن الرسام من رصد وتسجيل تلك التغيرات يكون قد تمكن من نقل الحياة ذاتها في صورة أخرى . وبدأ يتميز الفن الجميل ويكتب له الخلود . من حيث أن القيمة الحقيقية للفن هو أنه يخلق هذا النوع من التواصل ويمكن المتلقي من ادراك الشيء الآخر والحقيقة الأخرى التي تكون متعلقة في نفس كل فرد على حدة حسب قوة إدراكه ونبوغ حسه . وهذا الفعل يخلق نوعاً من التوحد بين الرسام والأشياء التي هي الكون أو بعض مكوناته . ويكون بذلك قد أدرك درجة عالية من الشفافية ، وقوة الإدراك مما يولد لديه طاقة هائلة ، ويكثف شعوره بما حوله ، مما يجعله أيضاً مؤثراً في الأشياء من حوله . هذه درجة عالية من الانسجام مع الكون والحياة .

« انظر الأشكال (٢-١٠) و (٢-١١) و (٢-١٢) » .



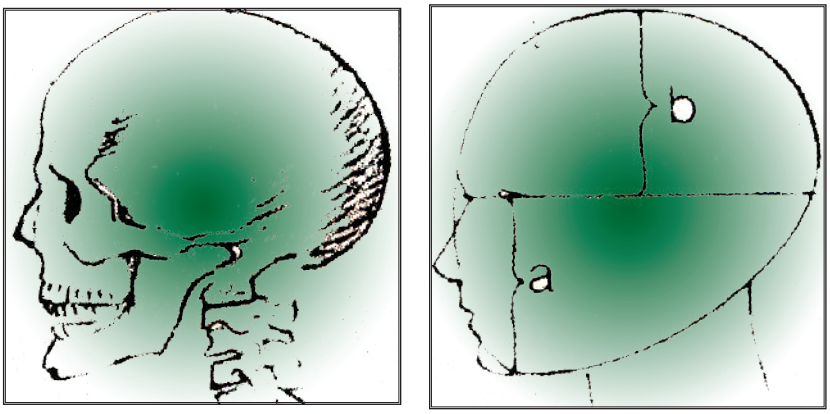
شكل رقم (٢-١٠) .

شكل رقم (٢-١١) .

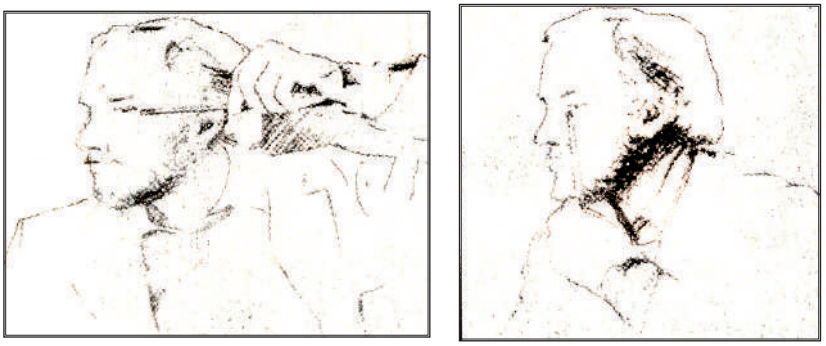
شكل رقم(٢-١٢) .

(٢-٦) رسم الوجوه :

رسم الوجوه من الموضوعات التي شغلت بال الرسامين منذ زمن بعيد ، وقد ارتبطت أول ما ارتبطت بالبيوتات الكبيرة للعوائل المالكة والشهيرة في العالم الغربي . وقد كان فنان البلاط الملكي في أوروبا منوطاً به أن يرسم أفراد الأسرة ومشاهير الناس من علماء وفنانين في ضروب الفن المختلفة في تلك العصور . لقد كان هنالك تقدير خاص لصور الوجوه التي أبدعها فنانو العصور القديمة ، وما زالت صورة الوجه مثيرة لدي المشاهدين حتى يومنا هذا وهي تكتسب تقديراً يفوق تقدير الصور الفوتوغرافية الفنية من حيث أسلوب التصوير وإخراجه وطباعته وموازنته الخاصة .



شكل رقم (٢-١٣) .



شكل رقم (٢-١٤) .

شكل رقم (٢-١٥) .

شكل رقم (٢-١٦) .

إن المعرفة العلمية الخاصة برسم رأس الإنسان ووجهه مهمة جداً في نجاح الصور الزيتية أو تلك التي ترسم بالألوان المائية والتي يكون وجه الإنسان موضوعاً لها . كما أن المهارة والحذق وضبط النسب ، ووضع التفاصيل وتوزيع الضوء والظلال مهمة لكي تقنع المشاهد وتبرز الشكل الجيد والواضح والتي لا تحتاج إلى تفسيرات ولا تترك مجالاً لتساؤلات كالتي يثيرها

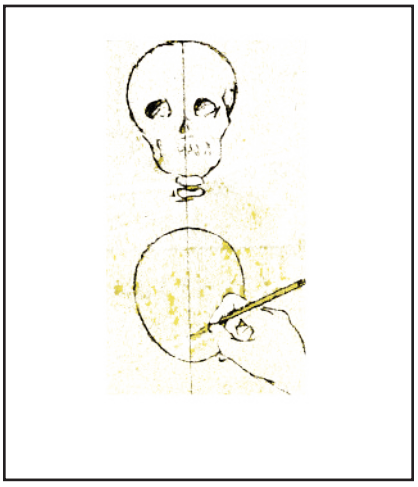
المشاهد في كثير من أنواع الأعمال التشكيلية الفنية ، وربما يكون مقياس درجة مستوى الرسام عند الجمهور هو مقدرته على رسم الوجوه ، ويعتبر كثير من الناس حتى بعض الرسامين إن إجادة رسم وجه الإنسان هو رخصة وإجازة للفنان ، لذا يظل رسم الوجوه هاجساً لدي بعض الرسامين للوصول إلى إجادته إجادة كاملة .

هنالك نقطة هامة وهي حقيقية أن رسم أي شيء لا يختلف عن رسم شيء آخر إذا ما روعيت الأسس والمتطلبات المهارية بصورة عامة دون اختلاف بين رسم شيء وشيء آخر .

لكي يصل الرسام إلى مستوى جيد في معالجة رسم الوجوه يجدر بنا أن نوضح الآتي :

أولاً :

تشابه جماجم رأس الإنسان لدي كل الناس إلى حد كبير في مكوناتها العظميمة وتجاويفها مع اختلاف بسيط في الأحجام عدا ما شذ . فإن تجويف العينين يكون في منتصف الجمجمة ، أي أن الجزء الذي يعلو تجويف العينين يساوي طول الجزء أسفل تجويف العينين الذي ينتهي بعظمة الحنك – الذقن– تعلوها الأسنان وعظمة الأنف . (انظر الشكل رقم (٢-١٧) .



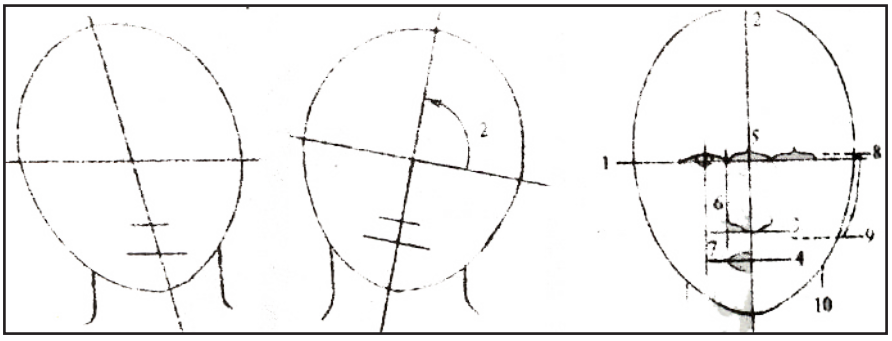
شكل رقم (٢-١٧) .

ثانياً :

يرسم شكل بيضيّ حسب تحديد حجم الجمجمة التقريبي ، ويرسم خط ينصف الشكل البيضيّ وهو خط الارتكاز والتوازن حسب زاوية ميل الرأس المراد رسمه .

ثالثاً :

ينصف الشكل البيضاوي أفقياً لتحديد مكان تجويف العينين وتحديد مقاس العين بحيث ينصف خط الارتكاز مساحة العين وترسم نفس المساحة يميناً ويساراً ، وهذا يعني أن المسافة بين العين اليمنى والعين اليسرى تساوى مسافة طول العين ويكون هذا الجزء مكان عمود الأنف . ثم تأتي فتحتا الأنف ، ويمكن تحديد عرضها بخط نازل من ركني العينين الخارجين ، كما يمكن تحديد طول الأنف ببساطة بالتقريب حسب النسب الموضوعة في أجزاء الوجه . كما يمكن تحديد عرض الفم بمد خط من منتصف سواد العينين إلى اسفل وذلك عندما يكون سواد العين في منتصفهما كما يحدد حجم الرقبة بإنزال خط من الطرف الأيمن للعين اليمنى ومن الطرف الأيسر للعين اليسرى وقد تبدو الرقبة غليظة للوهلة الأولى ولكنها هي النسب العادية والغالبة . انظر الشكلين (٢-١٨) و (٢-١٩) .



شكل رقم (٢-١٨) .

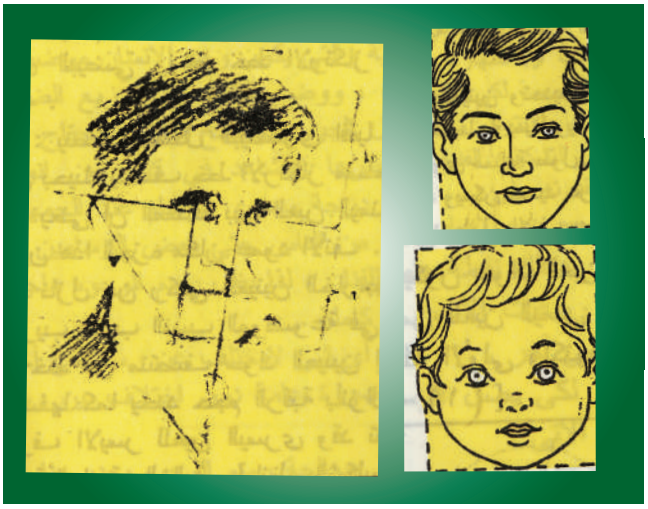
شكل رقم (٢-١٩) :
الضوء والظلال .

ثم تأتي بعد ذلك مرحلة توزيع الضوء والظلال لإظهار تضاريس الوجه مع تحديد الألوان التي تشابه لون الشخص المرسوم . ولابد من الاهتمام بالتعبير الذي يحمله وجه الشخص المرسوم ،ومعالجة الفروق التي ربما تبرز بعض التحديدات الأولية التي وضعناها ، فهناك بعض الناس بأنوف طويلة أو شديدة القصر مع تفاوت تكوينات بعض الأجزاء كالأجفان والشفاه . ولابد من العناية بوضع وشكل العين فهي من أهم الأجزاء التي تحقق الشبه بين الشخص وصورته يختفي الشبه تماماً ، لأن النظرة من السمات المميزة للشخصية وعلامة مميزة من علامات الوجه .

يتخذ الوجه في الغالب الأعم ثلاثة أوضاع ونعتبر الحالة الأولى هي حالة الوضع الجانبي (**Profile**) .

والحالة الثانية هي ثلاثة ارباع الوجه – أي عندما ترى ثلاثة ارباع شكل ويختفي الربع الرابع نتيجة وضعك في نقطة معينة وهذا يحدث عندما يواجهك شخص أمامك ، فإذا دار رأسه إلى اليمين أو اليسار قليلاً فانك ترى

ثلاثة ارباع وجهه . (انظر الشكلين (٢-٢٠) و (٢-٢١)) .



شكل رقم (٢-٢٠)

شكل رقم (٢-٢١) .

أما الوضع الثالث فهو الوجه الكامل مثل الوجه الذي نراه في صورة جواز السفر وهي أمامية يظهر فيها الوجه والعينان والأذنان وبقية التفاصيل .

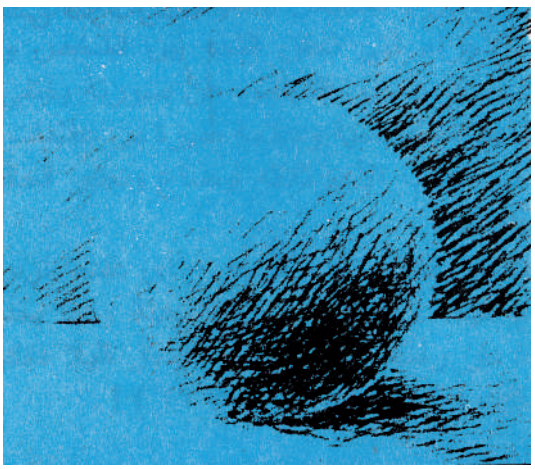
إن الترتيب الذي ذكرناه لا يعني أن هنالك وضعاً يمكن أن يوصف بأنه اسهل أو اصعب عند رسمه . فإذا تمكن الرسام وتعود على الرؤية بوضوح وجلاء ودقة وتمعن وتدرب على هذا فان عملية الرسم واحدة في حد ذاتها بصرف النظر عن الموضوع أو الشيء المراد رسمه .

(٢-٧) رسم الطبيعة الصامتة :

يقوم معلم الفنون بترتيب بعض الأشياء كالثمار والجمادات والمصنوعات ما صغر منها وما كبر للدارسين ليتدربوا على رسمها مثال ذلك قطعتان من الثمار وكوب ماء وإناء من الألمنيوم على منضدة صغيرة معلق خلفه قماش ثقيل ، توضع هذه الأشياء في مكان حسن الإضاءة الطبيعية أو الاستعانة بضوء صناعي وتسليطه على جانب ليسقط على ناحية من نواحي الموضوع المرتب للرسم .

هذه هي الطبيعة الصامتة ويمكن أن يتم اختيار موضوعات عديدة وكثيرة ومن أهم المرتكزات لعمل رسم للطبيعة الصامتة بطريقة ناجحة مراعاة الرسام ما يأتي :

(١) تحديد حجم مناسب للرسم في مساحة الورقة بحيث يكون الجزء المرسوم هو المسيطر على الورقة بعد تحديد واختيار الزاوية التي نريد أن نرسم منها (انظر الشكل (٢-٢٢) ، ويتم ذلك بعد النظر من زوايا مختلفة .وعادة يختار الرسام زاوية تجسد تصميماً وتوزيعاً جميلاً فيه انسجام وتكامل بين الأشكال ، وعلاقة بين الخطوط والأطوال والأحجام واختلافاتهما التي يمكن أن تحدث توازناً عاماً ، فالأشكال المتشابهة والمساحات المكررة غير مثيرة للانتباه ، كما انه يجب أن نختار زاوية يكون فيها واضحاً فيها نقطة أو منطقة ذات جاذبية .



شكل رقم (٢-٢٢)

تبدأ الأشياء منها وتنتهي إليها ، وهذه النقطة يمكن أن تكون في أي جزء من اللوحة وعادة ما يتفادى الرسام أن تكون هذه النقطة في منتصف الصورة مما يضفي نوعاً من الرتابة والتشابه بين الأجزاء ويفقد العمل الفني حيويته .

(٢) عمل تخطيط مبدئي للرسم ، وأغلب الدارسين يحددون مساحة صغيرة بنفس أبعاد المساحة المراد الرسم عليها في العمل النهائي . وميزة هذا الأسلوب أنه يمكن الرسام من رؤية التصميم والنقطة المحورية للعمل وتعديل وتطوير ما يراه الدارس حتى إذا لزم الأمر تغير موقعه واختيار زاوية أخرى . والعمل الناجع في الطبيعة الصامتة هو الذي يحتوي على مسطحات وكتل وخطوط مترابطة تجمع بينها علاقة في الشكل واللون وأسلوب المعالجة ، وحيث تكون وحدة فنية متناغمة ذات إيقاع يمتع النظر مع الاهتمام بالملمس وإظهار طبيعة المواد المرسومة من نبات وقماش إلى غير ذلك . انظر شكل (٢-٢٣) وشكل (٢-٢٤) و (٢-٢٥) .

شكل رقم (٢-٢٣)

(٣) ضبط النسب والتناسب بين مكونات العمل ومن المستحسن أن يكون الحجم المرسوم أما في الحجم الطبيعي أو في حجم الجسم الذي أمامك بالتقريب . وفي كثير من الأحيان يكون رسم الطبيعة أجمل إذا كان الشيء المرسوم أصغر قليلاً من الشكل الذي أمامك .

شكل رقم (٢-٢٤)

(٤) لا يبتعد الدارس عن مكان الطبيعة الصامتة الموضوعة أمامه بأكثر من مترين إلا عند الضرورة القصوى. وفي هذه الحالة يجب أن تكون أحجام الأشياء الموضوعة للرسم في حجم معقول يمكن الدارس من رؤية التفاصيل من على البعد الذي يحكمه توزيع الدارسين .. شكل رقم (٢-٢٥)

(٥) مراعاة استخدام مواد الرسم والورقة بعناية دون تلوينها بالأحبار أو قلم الرصاص أو إفسادها ببقع العرق أو تعرضها للأوساخ .

(٦) عندما نحدد حجماً مناسباً للرسم يمكننا استخدام أسلوب التظليل ، وهو الأسلوب الأجمل لرسم الطبيعة الصامتة وإذا استخدمنا الخطوط فيمكن استخدامها بأسلوب بنائي وليس لتحديد الأطراف فقط ، هذا بالطبع يتوقف على نوعية الأشياء الموضوعة حيث يمكن المزج بين التخطيط في بعض الأجزاء واستخدام الأسلوب البنائي تارة أخرى ، ولكن من الجيد أن نستخدم أسلوب التظليل وعندما يختفي الخط تماماً .(انظر الشكل (٢-٢٦) . شكل (٢-٢٦) .

(٢-٨) رسم النبات :

رسم النبات من الأفرع الهامة في التشكيل ، حيث أنه قاسم مشترك لعدة أنواع من الأعمال الفنية . فالنبات عنصر مهم في رسم المناظر الطبيعية ، وأيضاً النباتات . ويمكننا أن نتخيل الأشكال اللامحدودة من النبات وأحجامها وملامسها وأنواعها ورقتها وقوتها ومرونتها بل ببعض مظاهر الحياة المودعة فيها من حركة وتركيب ونمو دائم .

إن طبيعة النبات مرتبطة بالجمال الطبيعي كما أن النسق الشكلي للنبات يحمل في طياته حركة موسيقية رائعة ؛ فالانحناءات ، والسموق والتكور ، والانتشار من طبيعة النبات كما هو من عناصر التواصل الفني الروحي . وإذا كان الرسم الهندسي هو من أهم وسائل المهندسين وتداول الأفكار الهندسية واختصار المفردات- فإن النباتات يمكن أن تكون وسيلة للفنانين للتخاطب وتداول المعاني الجمالية ذات المفردات الملونة والمتجددة والنامية .

ولكي نتمكن من إجادة رسم النبات علينا الاهتمام بالتالي :

أولاً :

تحرير اليد ، وانسياب الخطوط ومرونتها مع محاكاة حركة وشكل النبات في الظاهر الظاهر ، والخفي الظاهر قليلاً ؛ وذلك بتدقيق النظر في تكوين النبات في صورة كلية ثم النظر المركز للأجزاء .

ثانياً :

دراسة التراكيب والفروع النابتة من الفرع الرئيس ، وتحديد اتجاهها وحجمها .

ثالثاً :

معالجة الإناء الذي يوضع عليه النبات للدراسة بصورة جيدة تنسجم مع معالجة النبات ذاته ، مع التركيز على الموضوع الأساسي الذي هو النبات يبدو فروعاً مفرقة ولكنه يحتل مساحة . فإذا نظرنا إلى الشجرة ربما تشبه الكرة وهي أيضاً تتكون من فروع مفرقة .

رابعاً :

الاهتمام بتوزيع الظل والضوء حتى على السيقان والأفرع الرقيقة والدقيقة مع ملاحظة ملمس السطح في الساق أو في الفرع أو في أوراق النبات . (انظر الشكل (٢-٢٧) .

شكل (٢-٢٧)

تمارين ونشاط عملي

(١) ما الأساليب التي يمكن استخدامها لتحديد اللوحة والأشكال المرسومة بحيث تظهر في صورة مقنعة ومعبرة للمشاهد .

(٢) مستخدماً طريقة الفنان " ليوناردو دافينشي " ونصائحه لتلاميذ ارسم خطاً مستقيماً طوله ١٥ سم دون استخدام مسطرة أو أدوات هندسية .. ثم بعد ذلك قم بقياس الخط لتعرف الفرق في تقديرك وفي المقياس الحقيقي – كرر هذه العملية – خمس مرات لتصل للنتيجة المرجوة بالتقريب .

(٣) قدم نماذج لأعمال استخدمت فيها الخطوط بأنماطها المختلفة وأنواعها المختلفة .

(٤) ارسم جسم للإنسان البالغ مراعياً النسب والتناسب لأجزاء الجسم المختلفة دون تظليل .

(٥) ارسم بقلم الرصاص صورة لطفل عمره ٧ سنوات . وطفلة عمرها ٤ سنوات . مراعياً النسب لاجزاء الجسم وفقاً للسن .

(٦) كيف استفاد المصمم ورسام الكاريكاتير من تشغيل قانون المنظور؟

(٧) استخدم طريقة المنظور في رسم أشكال مختلفة لجسم الإنسان لتوضيح مرونة الجسم في الحركة .

(٨) ارسم تعابير الحزن على وجه والدة شهيد فلسطيني – بعد أن اختلت لنفسها بالمنزل .

(٩) اختر أحد الموضوعات الآتية وارسم رسماً معبراً فيه مستخدماً الظل والضوء .

(١) طفل يبكي .

(٢) رجل مهموم ومحزون .

(٣) لاعب كرة بعد أن تحرز هدف النصر .

(١٠) من المرآة حاول أن ترسم وجهك مستخدماً ما تعلمته من مهارات في رسم الخطوط والابعاد والظل والضوء .

(١١) ارسم وجه جارك أو طالب أو أحد أخوانك بالمنزل .

(١٢) على منضدة تحت مستوى النظر ارسم ما يأتي : قطعتان من الفاكهة

أو الخضرّ وكوب ماء وإناء من الألمونيوم على أن تكون الخلفية قماش (دمورية) .

(١٣) قدم عملاً من أعمالك للطبيعة الصامتة بحيث تقوم باختيار الموضوع .

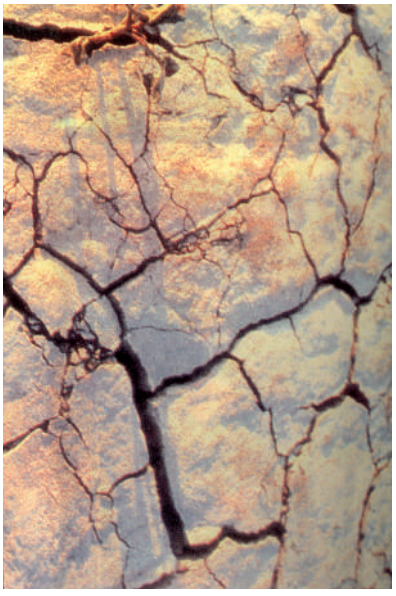
(١٤) ارسم غصناً مكتملاً لأي نبات تختاره على أن تبرز خصائص النبات والظل والضوء .

(١٥) اختر غصناً لنبات ناشف واعمل له دراسة وافية بقلم الرصاص .

(١٦) الشكل (٢- ٢٨)

(١٧) ادرس الشكل (٢-٢٩) لأرض طينية بعد انحسار مياه الفيضان وانقل الصورة بقلم الرصاص نقلاً دقيقاً .

شكل (٢-٢٨) .



شكل (٢-٢٩) .

الباب الثالث

التصميم

(٣-١) الفنون التطبيقية عبر التاريخ :

لا شك أن الفن الإنساني بدأ تطبيقاً قبل أن يرتبط بمعايير الجمال ، فقد ابتكره الإنسان لكي يلبي بعض حاجاته ، وعلى رأسها حاجته إلى المحافظة على الذات . فمثلاً صنع الإنسان البدائي عقوداً من أسنان الحيوانات المفترسة وصبغها باللون الأحمر حتى يكتسب قوة هذه الوحوش وقدرتها على مجابهة الأخطار أو الهروب ، كما أنها تجلب الحظ تحافظ على حياته .

لكن بعض الباحثين يؤمنون بأن الإنسان منذ عصوره الأولى- أحب الفن لذاته الجميلة ، بدليل أنه نقش اغلب رسومه في أماكن يصعب الوصول إليها ، وليس في مداخل الكهوف لحمايته من الوحوش أو الأرواح الشريرة . ولذلك فالسحر ليس الدافع الوحيد للفن ،وإلا تحول إلى فن رمزي أو مجرد تعاون لتحريك القوة السحرية والدليل على ذلك أن الصور منفذة بمنتهى الواقعية التي تجلت أيضاً في قطع الحفر والنماذج الطينية ذات القيمة الفنية الملحوظة .

وبالرغم من هذا المنطق المعقول ، فإن أصحاب هذا الاتجاه قد يعجزون عن تفسير صنع البدائيين لتماثيل طينية لحيوانات ثم يصيبونها بالسهام . ومن الواضح أن هذه التماثيل صنعت بطريقة بسيطة وسريعة لهذا الغرض بالذات ، وذلك بقصد أن يحصل الصياد على قوة سحرية على الحيوانات المفترسة الحقيقية التي سيقوم باصطيادها بعد ذلك ، أو لعلهم - بالمفهوم الحديث- كانوا يقومون بنوع بدائي من التدريب على الصيد ، ويتضح هذا الجانب التطبيقي في الأشياء التي وصلت إلينا من العصر الحجري مثل الأواني الفخارية ، والمنسوجات البسيطة وفؤوس وبلط وإبر من العظام وعقود وأساور و أحزمة للأنف وأقراط . كذلك نجد أن اللوحات التي رسمها إنسان العصر الحجري ذات لون واحد ومن بعدين دون ظل أو تجسيم ، ولم

تكن مقصورة على الصورة الجمالية فحسب بل كانت تتضمن خبرات سحرية تطبيقية .

وكانت فنون التصوير والنحت والعمارة والخزف التي برع فيها المصريون القدماء فنوناً تطبيقية في المقام الأول . وما ينطبق على الفن المصري يمكن أن ينطبق على الفن الإنساني في الحضارات المتعاقبة ، حتى ظهور مذاهب الفن الحديث مثل التجريدية والتكعيبية والسريالية ، وغيرها من المذاهب التي انفصلت تماما على الواقع المعيشي . ومن هنا كانت ضرورة أن يختصر مفهومنا للفنون التطبيقية على الفنون التي يستخدمها الصانع أو الحرفي لإضافة لمسات الجمال الفني في إنتاجه أو سلعته . وهذا ينطبق مثلاً على الأواني والأثاث والمنسوجات التي وصلت إلينا من عصر الدولة المصرية القديمة ، فقد بلغت الأواني المصنوعة من الفخار أو الجرانيت أو المرمر درجة عالية من الدقة وكانت أرجل المقاعد والأسرة على شكل أرجل الحيوانات ، وامتاز الأثاث بالجمع بين تحقيق وظيفته ودقة صنعه وجماله زخرفته . وكانت الصناديق تصنع من الخشب المزين بالعاج أو الأبنوس في أحجام وأشكال مختلفة لتؤدي وظيفتها لحفظ الملابس والستائر والحلي والأسلحة وأدوات الزينة . وكانت أرائك الملوك تزيّن بصفائح من الذهب والأبنوس والعاج وتنجد بالجلد الأملس . وقد بلغت صناعة المعادن درجة عالية من الدقة عن طريق الطرق والتخريم .أما النسيج فقد وصل الكتان إلى مستوى الحرير ؛ باستخدام النوّل اليدوي ، وكانت المنسوجات تعلق على جدران القصور أو تظل حدائقها .

وتطورت الفنون التطبيقية كما نجد في صناعة الحلي الذهبية المطعمة بأحجار اللازورد والفيروز . أما مجموعة توت عنخ آمون فتمثل قمة الفن التطبيقي التي بلغتها الحضارة المصرية ، فقد صنع الأثاثات من خشب الأرز المزَّين باليخت والمغطى برقائق الذهب ، والعرش نفسه مصفح بالذهب ، والأحجار الملونة وقائم على أرجل أسد ومسانده على هيأة ثعابين ذات أجنحة مولاة ، ولا تختفي الرمزية المشار إليها باختيار أرجل الأسد والثعابين لتدل على قوة الملك . ومسند الظهر يمثل صورة للملك وزوجته مرصَّعة بقطع الزجاج

الملون الذي ارتفعت صناعته ، والتي تمثل في مكاحل السيدات ، وأواني العطر وملاعق الدهان و أمشاط الشعر المزخرفة .

أما الفنون في العصر السَّومري والأكدي ، فقد برعت في صناعة الأثاثات والواني والآلات والمعادن وخاصة النحاس الأحمر ، والذي تم صبه وحفره بطرق متقدمة مثل القوالب الخشبية المغطاة بالقار . أما الذهب فكانت الصناعة المفضلة ،لدرجة أنهم صنعوا منه الأواني والخوذات بشكل جميل ، يجمع بين دقة النسب وزخرفة السطح ونعومة الاستدارة .

كذلك صنعوا الآلات الموسيقية من الخشب المطعم بوحدات هندسة من الصدف واللازورد والبرونز الذهبي وبأشكال حيوانات تؤدي أدواراً إنسانية . ويبدو أن الآشوريين والكلدانيين والبابليين والفرس قد ساروا على نهج السومريين والأكديين في الفنون التطبيقية ؛ لأننا نجد تطوراً بارعاً في صناعة الأثاث والأواني والمعادن سواء أكان في جانب التصميم أم التنفيذ واستخدام البرونز في صناعة التحف الصغيرة ومقابض لبعض الأدوات التي بلغت القمة في الفن الزخرفي . أما الاغريق فلم يبلغوا نفس الدرجة من البراعة ، واقتصر الفن التطبيقي عندهم على الأواني الفخارية التي تستخدم في تزيين البيوت ، ولكنها تدهورت أيضاً في القرن الرابع قبل الميلاد ولم يتبق سوى أشغال الذهب ، وقبل العصر الهيللينى كان الذهب يستعمل من أجل لونه وملمسه في التزين ، لكن هذه الصناعة تأخرت أيضاً في العصر الهيللينى ، وإن كانت محاولات لتحسين مظهرها بإضافة الأحجار الكريمة .

أما الاتروسكيون الذين جاءوا إلى ايطاليا من آسيا الصغرى استطاعوا احتلالها ، فقد أغرموا باستعمال البرونز الذي صنعوا منه أوعية لحفظ رماد الجثث بعد حرقها ، وتوابيت ومرايا محفور عليها مناظر من الأساطير على نمط المنتوجات الإغريقية المستوردة ، والتي تركت طابعها على زخارف الحُلي بصفة عامة .

أما الرومان فكان اهتمامهم الزائد بفنون العمارة والنحت والتصوير سبباً

في عدم ازدهار الفن التطبيقي الروماني .

وفي الصين واليابان ازدهرت الفنون التطبيقية ، وخاصة في مجال الحفر في الأحجار الكريمة والمعادن وصناعة المنسوجات الحريرية والخزف والرقيق والقاشاني . وكانت أعمال البرونز بصفة خاصة تستخدم في الطقوس الدينية ، ولذلك حُفرت عليها الرسوم المرتبطة بهذه الطقوس . كذلك برع اليابانيون في صناعة الأثاث الذي يجمع بين الشكل الفني الجميل والخامة المناسبة لإبراز هذا الجمال ، وتفرغوا أيضاً في طباعة المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض . وكانت الخامات والشكل واللون والزخرفة في نظرهم وحده لا تنفصم . ومن هنا اكتسب الفن شخصيته المميزة .

وكان السر في الفن البيزنطي التطبيقي يكمن في استيعابه واستفادته القصوى من الفنون التي سبقت في بلاد الشرق مع استلهام لتقاليد الطقوس المسيحية ، فقد صنع البيزنطيون الصناديق الصغيرة بالمطعمة بالمعادن الثمينة والأحجار الكريمة لحفظ المخلفات المقدسة والأيقونات التي تحمل صور القديسين داخل أطر من النحاس المطروق المفرغ ومرصعة بالأحجار الكريمة أو مطعمة بمزيج من الذهب والفضة .

أما الفنان القبطي في مصر فيبدو أنه أراد تجديد أمجاد أجداده من المصريين القدماء فنبغ في استخدام العاج في صناعة أدوات الزينة كالمكاحل والأمشاط التي زينها برسوم مختلفة ، تميل إلى الأشكال الهندسية والزخارف التجريدية التي لا تهتم كثيراً بالأشكال الآدمية والحيوانية .

ثم تجلى الفن التطبيقي الإسلامي في الأندلس التي اشتهرت بصناعة التحف الجلدية عامة وتجليد الكتب خاصة ، ومن الواضح أن تشبه جلود الكتب المصرية في العصر المملوكي ، وزخارفها مضغوطة في الجلد وعلى هيأة رسوم هندسية وأشكال متعددة متلاصقة ومتناسقة تتركز الوحدة الكبرى في النصف ثم تحاط بوحدات صغيرة في الأركان الأربعة .

أما الطراز الفاطمي التطبيقي فقد امتاز بالتحف المصنوعة من البلور الصخري كما وجد في الأباريق ذات الشكل الكمثري . وبرع الفاطميون أيضاً في النسيج الذي انشأت له الحكومة مصانع عرفت باسم "دور الطراز" التي أنتجت أفخر أنواع المنسوجات المتعددة ، والتي أقبلت على استيرادها دول عديدة ، وأصبح النسيج الفاطمي مثلاً أعلى لصناعات مماثلة في صقلية والأندلس سواء أكان من ناحية الخامة والصناعة ، أم من ناحية الطباعة والزخارف الهندسية والمجمعة على هيأة أطاق نجمية . كذلك أتقن الفاطميون صناعة المعادن وخاصة الثريات المعدنية والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا ، وكانت لهم إنجازات واضافات جديدة في صناعة الفخار المطلي .

ولم تزدهر الفنون التطبيقية في العصور الوسطى ؛ لأن الفنان القوطي اقتصر على تقليد النماذج التي وصلت إليه من الفن البيزنطي ، ولذلك لم يخرج إنتاجه على نطاق صناعة العلب والصناديق التي تحفظ فيها المخلفات المقدسة وكذلك كراسي الكنائس والقصور . واستمر عدم الازدهار في عصر النهضة ؛ لانبهار الفنانيين بالتصوير والنحت والعمارة ، واعتقادهم أن الفن التطبيقي هو حرفة لا تليق بالفنان الكبير . ويمكن القول بأن هذا الاتجاه استمر حتى ظهور مذاهب الفن الحديث حتى أواخر القرن التاسع عشر واوائل العشرين ، مما نتج عنه انفصام شديد بين الفن الجميل والفن التطبيقي بحيث لم يستفيد أحدهما من الآخر .

وقد شغل هذا الانفصام كلاً من رجال الفن والصناعة على حد سواء ، ومنذ أوائل القرن العشرين بذلت جهود زائدة لربط الإنتاج الصناعي بالذوق الفني وخاصة بعد أن ظهرت صناعات مثل صناعة الملابس الجاهزة والسيارات والمباني الجاهزة وغير ذلك من الأدوات والآلات والسلع التي تحتاج إلى لمسات الفن الجميل حتى يقبل عليها الناس ، وحتى تضيف إلى الحياة لمحات مريحة للعين والذوق السليم ، وفي القديم لم تكن هنالك حواجز

متبلورة بين الصانع الحرفي والفنان المبدع ، ذلك أن الصانع الفنان كان يتعامل مع الخامة بيده بحيث ينتج سلعة أو أداة عليها بصماته الفنية المميزة . وقد سجل تاريخ الفنون التطبيقية مراحل المزج بين الفن والصناعة التي استمرت حتى عصر النهضة ، حين ظهر عمالقة الأثاث البحت في التصوير والعمارة والنحت ، فقد آمنوا بأن صناعة التحف المعدنية والأثاث والنسيج يمكن أن يقاوم بها أي حرفي يتقن أسرارها ، لكن الوحي والإلهام والعبقرية لا تتجلى إلا عند الفنان المبدع الذي لا يسمح لنفسه بالخروج من محراب الفن إلى (ورشة الحرفي) .

لكن هذه النظرة تغيرت في أوائل القرن العشرين مع ظهور الإنتاج الصناعي الضخم وسيطرة الآلة على حياة الإنسان ، فقد دفعت المنافسة الرأسمالية المنتجين إلى استخدام كل وسائل جذب الناس على منتجاتهم . وكان الفن التطبيقي في مقدمة هذه الوسائل ، لدرجة أنهم كيفوا مصانعهم وآلاتهم بما يحقق رغبات الفنانين التطبيقيين القائمين على تجميل السلع لترويجها . وتمثل هذا الاتجاه مدرسة الباوهاوس في العام ١٩١٩ إلى العام ١٩٣٣م ، ثم امتد نشاطها إلى بعد ذلك إلى كل من أوروبا وأمريكا ، وقد تركزت الدراسة في هذه المدرسة على ايجاد علاقة عضوية بين الإنتاج الصناعي والفني والبحت ، عن طريق استيعاب المصمم للمشكلات وإمكانات المادة المطروحة للتصنيع بحيث تتحول القيمة الجمالية إلى قيمة إنتاجية واقتصادية تدفع السلعة إلى الرواج والانتشار أي أننا عدنا في العصر الحديث إلى المزج بين الفن والصناعة وذلك ، وذلك المزج الذي كان سارياً قبل عصر النهضة ، لكنه الآن مزج على نطاق واسع يصل في معظم الأحيان إلى مستوى الإنتاج العالمي ، مما يحتم على الفن التطبيقي مراعاة أذاق عديدة في بقاع متباعدة ومختلفة من العالم ، ولعل صناعة الأزياء التي تتركز عاصمتها في باريس توضح لنا أي مدى يتحكم الفنان التطبيقي في نوعية الملابس التي يرتديها الرجال والنساء على السواء ،بل أن صناعة ضخمة كصناعة السيارات- مثلاً- تكتسب شخصيتها المميزة ورواجها التجاري بفضل التصميمات التي يبتكرها الفنان التطبيقي ، لذلك

يقول بعض الباحثين أن دور بيكاسو بالنسبة للتكعيبية تردَّى في الإنتاج الصناعي المعاصر ، وفي العمارة عند كوربوزييه ، وفرانك لويدرايت في حين أن الاتجاهات التجريدية المطلقة صبغت الجانب الكبير من الحياة الحديثة ابتداءً من تصميم ملابس النساء حتى تخطيط الشارع الحديث ومحتوياته .

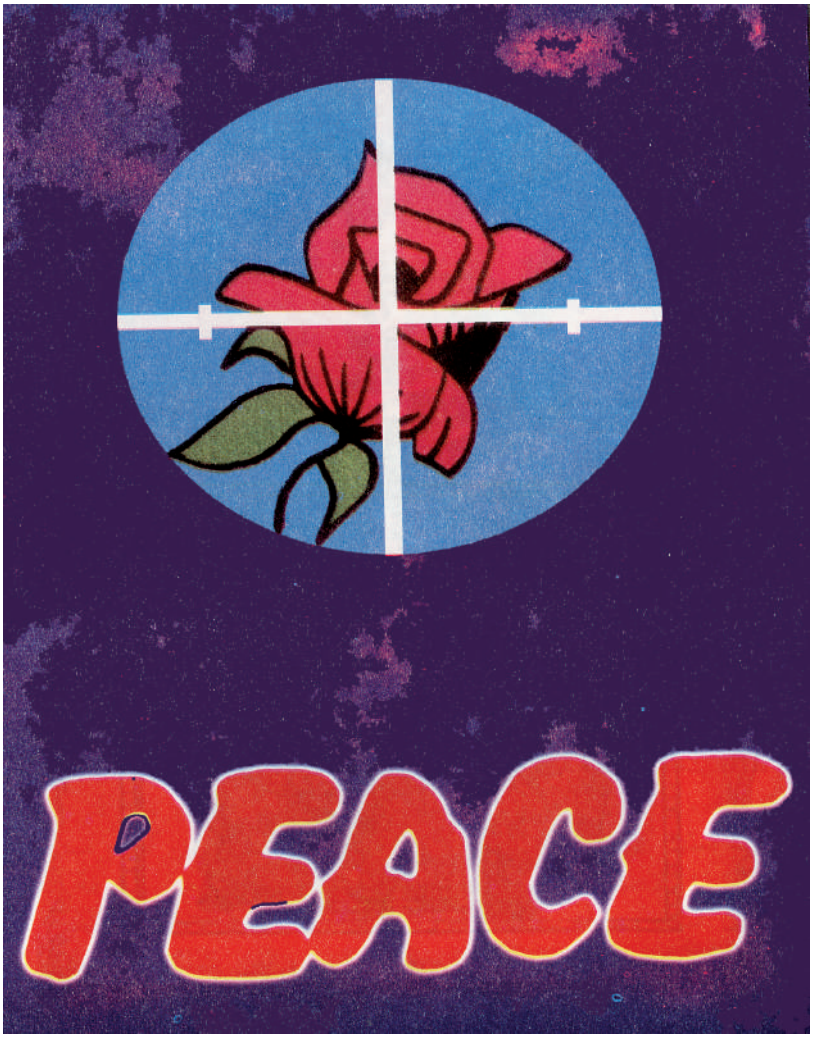
إن الفن في الدول العربية طوال عصوره الإسلامية المزدهرة لم يفرق بين ما سمى بالجميل وما سمى بالتطبيقي النافع في الفن ،ولم يقتصر التشجيع على نوعية معينة منه ، بل كان الفن وحدة واحدة لا يمكن التفريق بين ما هو جميل وما هو تطبيقي حتى أصبح من العسيرٍ تقييم القطع الفنية على أساس من التفريق بين النوعين . فالقطعة الخزفية مثلاً لم يتم تقييمها على أساس أنها قطعة خزفية جميلة فقط فجمالها يقترن باستخدامها ، فالسجاد والأقمشة والأثاث جميعها فنون تطبيقية نفعية وجميلة في آن واحد محملة بصفات الجمال المستمر في التطبيق والاستعمال ، وهذا ما نسميه بالجمال الفكري الوظيفي ، الذي يتأتى عن طريق الفهم ، وإدراك أن العمل الفني قد اتخذ الشكل الفني الذي هو عليه لكي يؤدي وظائف خاصة ، وينفع في خدمة أغراض خاصة . كذلك لأول وهلة يتعرف الناس هذه الوظائف ، ويقررون أن الأشكال مفيدة ومناسبة وصالحة للقيام بالوظائف وتحقيق الأغراض . وأنها أيضاً مناسبة في شكلها للمواد المصنوعة منها والأساليب التي اتبعت في تشكيلها .

ولقد ورثتنا عن الحضارة الإسلامية الوحدة الفنية والفكرية ، ورثنا الجمال الممثل في حرفة ما ، ورثنا الحقيقة – حقيقة الفن وعلاقته بالحياة اليومية . . فالفن عند العرب كان صنعة ؛ والفن هو الخامة ، الفن هو غاية الحياة وسبيلها ، الفن في وحدة العلاقات وعلاقته باستخدامه ، فالفن أهم وسيلة للاتصال والمعرفة يجمل الحياة وينقيها ويعلو بالناس ويربيهم ، ويرفع من ذوقهم وينمي خبراتهم . فهو عامل إسعاد وتثقيف للجماهير .

فالمصمم هو أساس العلاقة بين وسائل إنتاج الفن والمنتج الفني والجمهور

. ونجاح المصمم الصناعي يتوقف على مدى درايته بالخامة ومعرفته باللون وممارسته وتجاربه ، واطلاعه على الجديد في عالم التصميمات الصناعية والأبحاث العلمية المتعلقة بها ، وبصفة خاصة دراسته للبيئة والأسواق والعوامل السايكولوجية والحالة الاقتصادية .

(انظر الشكل (٣-١) أ و(٣-١) ب) .



شكل (٣-١) أ

شكل رقم (٣-١) ب

(٣-٢) الفن بين الجمال والمنفعة :

كل فنان ناشئ يبدأ أولاً في الظهور على مستوى الحرفة بمحاكاة أعمال الفنانين الآخرين من أجل أن يستوعب طريقهم وأسلوبهم ليضمها إلى رصيده حتى تتسع دائرة خبرته . بهذه الطريقة فإنه بالتدرج يحصل على موضع أو مكانة فنية متطورة . ولكن بالموهبة الصادقة وحدها يترك الفنان الناشئ مرحلة التأهيل التقليدية هذه ، ويتحول في اتجاه الإبداع الحقيقي في مجاله الخاص . ورغم كل ذلك فليس هناك من يستطيع معرفة السبيل للمضي عبر بواعث الإبداع ، وإذا كان الناشئ يتمتع بالموهبة فسوف يتوصل في نهاية الأمر إلى إنجاز شيء حقيقي . أمّا موهبته في مجالات الرسم والنحت والعمارة فمن المناسب أن يتجه إلى مجموعة من المجالات التخصصية التي تعرف بالفنون التطبيقية **APPLIED ATRS** حيث يتفاعل بشكل مثمر . فقد يصبح رساماً توضيحياً أو مزخرفاً ، أو مصمماً للمنسوجات أو للأثاثات أو للإعلانات . وكل هذه الأعمال تقف إلى حد ما بين الحرفة الفنية والحرفة المحضة . ومن هنا فهي تتيح مجالاً لإظهار شيء من الأصالة من جانب المهنيين الأكثر طموحاً وهمة . المهارات والتقنيات ، والطرق المعترف بها في الرسم والتصوير والنحت والتصميم ، كما يتعلم أيضاً الطرق الراسخة في مجال ولكن في هذه المجالات يمكن أن تحيط بعض العوامل الجهد الإبداعيِّ مثل :أسعار المواد الخام وتوافرها ، أو عمليات التصنيع ، أو المفاهيم والآراء الشائعة عن ماهية " النافع" و " المفيد" و " المناسب" أو المستحب أو المرغوب فيه .

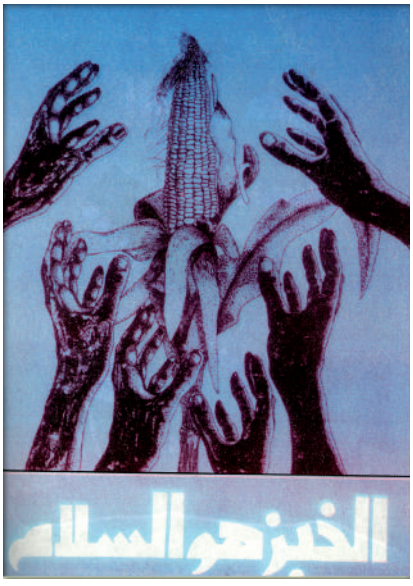
إن الفنون التطبيقية تتشابك بعمق اكثر في حياتنا اليومية . وتمثل ما يوحي معنى اسمها فهي تجعل النافع جميلاً وله أهمية كعمل فريد وليس هناك أدنى شك في أن الفن التطبيقي ليس فناً خالصاً ، ومع ذلك فإننا نواجه صعوبة في تدعيم هذا التمييز بين الجميل والنافع .إذ أن فن التصوير" التلوين " كان في العصور الوسطى مثلاً من أجل خدمة أغراض تطبيقية على مدى

واسع ؛ فقد كانت مهمة المصورين تزيين السطوح التي تخدم أغراضاً أخرى نفعية مثل جدران العمائر والنوافذ والأثاثات وصفحات الكتب ، والشيء نفسه ينطبق على أعمال النحت التي أنتجت في العصور الوسطى والعالم القديم ، فكانت الأواني الإغريقية من الخزف تزخرف أحياناً بواسطة الفنانين المشهورين باقتدار رائع . كما أنه في مجال الفن المعماري ترفع الحواجز التي تميز بين الجميل والنافع عند تصميم أي مبنى ومستوى أسعار المواد الخام والتقنية والأغراض النفعية للمبنى في تحقيق المنفعة والجمال .وفي الحقيقية إن العمارة المحضة قطعاً هي عمارة خيالية ؛ لأن العمارة تعرف عادة على أنها فن تطبيقي ولكنها أيضاً فرع رئيس من فروع الفن في مقابل الفنون الأخرى التي يطلق عليها الفنون الصغيرة .

وقد يميل الجمهور من غير المتخصصين إلى التسليم بمبدأ التمييز بين الجميل والنافع إلى أبعد الحدود ؛ لأن الفن في حقيقته نشاط إنساني معقد وغامض من وجوه عديدة . وذلك فهو يسمح فقط باستنتاجات جزئية تجريبية مؤقتة بل جزئية متميزة . والمشاهد المبتدئ يأخذ كل شيء على أنه يرسخ في اعتقاده الخاص بكونه يعرف شيئاً عن الفن ، وفي الواقع أنه ليس هناك من لا يعرف شيئاً عن الفن ، ذلك إذا استثنينا الأطفال ، والمصابين عقلياً . فلا مفر من معرفة عن الفن بنفس القدر الضئيل الذي نعرفه جميعاً عن السياسة والاقتصاد ، ذلك القدر الذي نحصل عليه من خلال ممارساتنا في حياتنا اليومية . والفن كذلك جزء من نسيج الحياة الإنسانية تتفاعل معه في كل وقت ، حتى لو كان احتكاكنا بهذا الجزء محدوداً من خلال المجلات وأغلفة الكتب والإعلانات والنصب التذكارية والمباني التي نعيش فيها انظر نماذج التصميمات . الأشكال(٣-٢)(و(٣-٣) و(٣-٤) و(٣-٥)) .

الشكل رقم (٣-٢)

شكل رقم (٣-٣)



شكل رقم (٣-٤)

(٣-٣) عصر العولمة ودور المصمم في المجتمع :

لغة العصر اليوم هي لغة الإعلان ، لقد تخطت هذه اللغة الحواجز العنصرية والثقافية باستخدامها الاتصال البصري ، وسيلة لنقل المعلومة . فمن أقصى الشرق لأقصى الغرب دخل تصميم الإعلان كل بيت بلا استئذان ، وخاطب كل الناس بواسطة ثورة الاتصالات التي جعلت من العالم قرية صغيرة تنتقل فيه المعلومة من شخص لشخص ومن مجتمع لمجتمع في زمن قياسي وتجاوبت المجتمعات مع تلك اللغة الجديدة لسهولتها وبساطتها وأسلوبها المقنع الذي تخاطب به كل الناس بمستوياتهم المختلفة ، فهي تخاطب الأمي كما تخاطب القارئ وتخاطب الجاهل كما تخاطب المثقف والعارف ، تخاطب الصغير كما تخاطب الكبير . وتعددت قنوات التخاطب البصرية التي تعتمد على قراءة الشكل والصورة وتكيفت مع حالات الأفراد المتغيرة في الزمان والمكان ، فقد صاحب الإعلان الإنسان في حله وترحاله جواً وبراً وبحراً وتراه في كل ما يحمله الإنسان من حقيبة إلى غلاف تذكره ومذكرة وحتى عندما يتذكر الإنسان الزمن وينظر لساعته يجد الرسالة الإعلامية على ميناء الساعة .

ولقد خاطب الملصق مثلاً الإنسان في جميع حالاته الزمانية والمكانية . لقد خاطب الملصق الثابت راكب السيارة السريعة . في الطرق الدولية ، وراكب السيارة المتوسطة السرعة في وسط المدينة وخاطب الراجل المتمهل الذي يسير برجليه بين ردهات المباني والطرق القصيرة ،وظهر الملصق المتحرك في شكل قميص قصير الأكمام . وعلى جنبات العربات التجارية وخاطب الإنسان في مكان العمل ومكان السكن .وظهرت كذلك لغة الشعارات فصار أول ما يفكر فيه صاحب العمل تصميم شعار مؤسسته قبل الشروع في تأسيسها ورصد الميزانية للدعاية ، جنباً إلى جنب مع رصد رأس المال وأحياناً رصد مال الدعاية قبل رصد رأس المال ، فتتنافس الشركات في فرض أسمائها

وشعاراتها على عقول المستهلكين .

واستغل المصمم العلوم الاجتماعية والإنسانية لمعرفة سلوكيات الإنسان الشرائية والاجتماعية لتوظيفها في بيع المنتجات وإيصال المعلومات . . وتغيرت عادات وسلوكيات الناس حسب التخطيط الإعلامي الذي يضعه أخصائيو الإعلام وعلماء النفس والاجتماع ، فزاد الاقبال على سلع لا يحتاجها الإنسان ، وعلى أفكار وثقافات بعيدة كل البعد عن عالمه واقعه الثقافي والفكري ، وهضم الناس في وطننا العربي الثقافات المستوردة وانفعلوا بها ونسوا ثقافاتهم الأصلية ، وهجروا إنتاجهم الوطني ، وسعوا نحو الإنتاج والسلع المستوردة . وصارت كلمة مستورد هي جواز المرور لكل دخيل وغريب ، وذلك بفضل الصرف اللامحدود للدعاية والإعلان الذي يبذله العالم الغربي لنشر ثقافته وبضاعته ؛ فبهر الناس بسحر التصميم والإعلان فسلموا بالصالح والطالح من رواد الثقافات المادية والمعنوية .

لقد صار المصمم الايضاحي اليوم رائداً للتغيير ومعلم الشعوب وحادي ركبها يوجهها حيث يريد وكيف يريد وهو الصلة بين المفكرين والمبدعين والمخترعين والمجتمع ، وهو المروج لأفكارهم وإنتاجهم فانتشرت ، المطبوعات بأشكالها المختلفة والمتباينة ، تثبت المعلومات من خلال الكلمة المكتوبة والصورة المطبوعة بالألوان البراقة والجذابة ، فهنالك الكتاب السفير التقليدي للمعرفة ، وهناك المجلة والصحيفة وهنالك النشرة والمطبق والعديد من منتوجات المطابع التي تعمل ليل نهار يقف خلفها جهاز إعلامي ضخم ، يتكون من المصممين الايضاحين والطباعيين والمتخصصين في علوم الاتصال وعلم النفس وعلم الكمبيوتر . . الهدف الرئيس لكل ذلك الحشد وكل تلك المطبوعات والمرئيات الوصول لذهن المتلقي وتغيير نمط حياته لاستيعاب الفكرة والثقافة وقبول المنتج . . ويتلقف الشباب المنبهر بسحر الإعلانات تلك المعرفة والمنتجات المفيدة منها وغير المفيد ، الجميل منها وغير الجميل في شراهة ونهم غير محدود .

وتتنافس البيوتات التجارية والشركات في توزيع التقويمات المجانية

والمفكرات لا تذكيراً بزمن بل لمجرد الترويج وبث الدعاية والإعلان . ولعب التغليف دوراً في تزيين وتزويق المنتجات وتقديمها في صورة تشويقية جذابة ، يؤدي فيها اللون والشكل والكلمة المكتوبة دوراً أساسياً . فأصبح التنافس على أرفف الباقات لا يواتيه تنافس ، كل يتغنى بليلاه ، وصولاً لجيب المستهلك الذي يستجيب وينفعل مع جمال اللون ورشاقة الكلمة المصممة فينفق بلا حساب .

ودخل كلما قلنا الإعلان البيوت بلا استئذان بالليل والنهار وصارت شاشة التلفزيون نافذة يطل منها المتلقي ، وهو مستلق على فراشه على كل أنحاء العالم . وتتدخل مرة أخرى الكلمة والصورة واللون في شكل إعلان أو مقدمة لبرامج أو فلم في جذب الانتباه . ويتجاوب المتلقي مع الصوت والضوء في شكل تصميمات إيضاحية تحمل الأفكار والمعلومات والسلوكيات تمهيداً لعرض الأحداث خلال الفلم والبرامج . .وتستمر عين المتلقي على الشاشة في ذهول وإعجاب متابعة فنون التصوير والتشكيل وعالم اللون فينفعل ويتجاوب وتتغير أفكاره وسلوكياته سواء أكانت نحو الأفضل أو الأسوا .

وهكذا تظهر خطورة الدور الذي يؤديه المصمم الإيضاحي في حياة الناس والمجتمع في كل نواحي الحياة اقتصادياً وثقافياً واجتماعيا . . فمهمة التوعية الصحية والتوعية الاستهلاكية بين المواطنين من صميم عمل المصمم . ومن أهم عوامل نجاح المصمم في إيصال المعلومة الصحيحة والإرشادية والثقافية والسلوكية إلى المجتمع بحيث يتجاوب معها عملياً وترتقي بذلك الأمة نحو درجات الكمال . ومن أهم تلك العوامل وجود خلفية معرفية وثقافية مشتركة بين المواطن والمصمم وأن يكون المصمم عالماً بمشاكل مجتمعه ومتفهما لأحواله الاجتماعية ، والثقافية والنفسية حتى يتمكن من صياغة المعلومة المفيدة النافعة والسهلة التي يتقبلها المجتمع ويفهمها ويقتنع بها ويعمل بمحتواها . لذلك يجب أن يكون واضعو خطط الدعاية والإعلان في المكاتب الإعلامية الخاصة والعامة والمشرفون عليها والمنفذون لها- من نفس المجتمع

يحسون بإحساسه ، ويتألمون لألمه ويفرحون لفرحه ويكون هدفهم الرقي بالأمة وانتشالها من الجهل والأمية الكتابية والثقافية .وكذلك انتشالها من آثار سلبيات الثقافة المادية والمعنوية الواردة عبر الأقمار الفضائية والمطبوعات ، والسير بها نحو آفاق المستقبل بوعي كامل من غير مساس بمعتقدات الأمة وعاداتها وتراثها . تكون التوعية والإرشاد والترشيد في الاستهلاك والسلوك ديدنهم وهدفهم ،لا الترويج للأفكار الغربية والمنتجات المستوردة على حساب الموروث الوطني والإنتاج الوطني . يجب أن يكون القائمون على هذا الأمر من ذوي الضمائر الوطنية العالية والوعي بمكونات الأمة وثقافاتها المتعددة والمتجددة .

(٣-٤) عناصر التصمـــــيم :

نتعرض في هذا الباب بشيء من التفصيل عن عناصر التصميم التي تعرضنا إليها سريعاً في كتاب الصفين الأول والثاني .

عناصر التصميم هي المرئيات التي يتكون منها التصميم واللوحة والشكل . . . الخ .

١- النقطة THE DOT :

وهي أبسط العناصر ، وهي الأثر المباشر الذي يتركه استخدام قلم أو فرشاة أو أي أداة للتعبير البعدي على سطح الورقة ، وللنقطة إمكانيات كبيرة للتعبير إذا استغل الرسام والمصمم أحجامها المتنوعة الصغيرة والكبيرة والأبعاد والمسافات بين نقطة وأخرى ولعلك إذا رجعت إلى تاريخ المدارس الفنية " مدرسة التنقيط" في عمل اللوحات لأدركت أهمية النقطة كعنصر من عناصر التشكيل .

٢- الخط THE LINE

يتكون الخط من عدة نقاط متسلسلة متصلة يوجد بعضها بجانب بعض في اتجاه محدد وهو يوحي بالحركة . فإذا كان عمودياً فهو يوحي بحركة دائرية الخ . . . وتتنوع الخطوط بتنوع الاتجاهات المكونة لها . . فهنالك الخطوط المتموجة المكونة من الحركة الدائرية وهناك الخط المنكسر الذي يتكون من زوايا وخطوط مستقيمة وكل خط من هذه الخطوط وغيرها له دلالة ومعنى . فالخط المتموج يوحي بالحركة العنيفة والانسيابية والسيولة . . والخط ذو الزوايا والخطوط المستقيمة يوحي بالحركة العنيفة والقوة الخ .

٣- الشكل : THE SHAPE

الشكل هو عبارة عن التقاء طرفي خط متحرك . والأشكال تتنوع بتنوع الخط المكون لها ، فالخط الدائري تنشأ منه أشكال دائرية توحي بالسيولة والنمو وتسمى أشكالاً عضوية . أما الأشكال المكونة من خطوط منحنية وخطوط مستقيمة فهي أكثر حركة وجذباً للانتباه ، وتسمى الأشكال غير المنتظمة ، وهناك الأشكال التي تأتي مصادفة عندما يندلق لون على سطح ورقة أو أثر ضربة فرشاة بلون على سطح . من الأسطح وهنالك أيضاً الأشكال الهندسية التي تتحكم فيها العلاقات الحسابية بين مكوناتها مثل المربع والدائرة والمثلث ،والطبيعة ذاخرة بالأشكال المتنوعة والمختلفة .

٤- الملمس : THE TEXTURE

الملمس هو أحد عناصر التصميم البصرية المذكورة سابقاً وهو ما يميز أسطح الأشكال والكتل . وأي شكل من الأشكال الطبيعية أو المصنعة لها ملمس خاص . فهنالك السطح الأملس وهناك السطح الخشن والسطح السادة والسطح المزخرف . . . وهي كلها ملامس ؛ لأننا نتعرفها بواسطة اللمس .

والطبيعة ملأى بأنواع الملامس ابتداء من ملمس لحاء الأشجار الخشن إلى ملمس سطح الزجاج الأملس أو الحرير الناعم .

وهنالك نوعان من الملامس ، ملمس بصري وهو صفة السطح الذي نكتشفه بواسطة النظر . وهنالك الملمس البارز والذي نتعرفه بواسطة اللمس كما ذكرت . ويدخل الملمس مع العناصر الأخرى مثل اللون والخط الخ . . . في تصميم الأقمشة والأرضيات . ويستخلص الفنان الملمس من مصادره بواسطة الرسم أو الشف بالورق الشفاف ، أو بواسطة الطباعة من الأسطح البارزة مثل ورق الأشجار الخ . . وهنالك طرق أخرى مثل الرش باللون أو الخدش على سطح ملوّن .

٥- اللون THE COLOUR

عنصر اللون عنصر مهّم وهو مشترك ، ويستخدم في التصميم لتوكيد

الخطوط والأشكال ، وإضفاء مسحة جمالية لونية على التصميم " انظر باب التلوين "

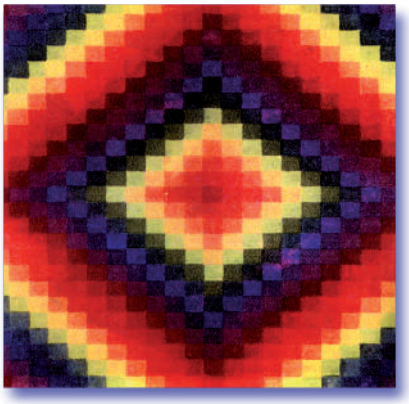
٦- الفراغ : THE SPACE

وهو المساحة المحيطة بالعناصر في التصميم أو الخلفية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من التصميم .

وهنالك عناصر أخرى لا مجال لذكرها الآن .انظر النماذج في الأشكال (٣-٦) و (٣-٧) و (٣-٨) و (٣-٩) و (٣-١٠)) .

شكل رقم (٣-٦) .

شكل رقم (٣-٧) .



شكل رقم (٣-٨)

شكل رقم (٣-٩) .

شكل رقم (٣-١٠) .

(٣-٥) أسس التصميم :

١- التوازن :

التوازن هو إدراك للثبات في الحالات التي تتعارض فيها مراكز شدة الانتباه البصري ومراكز القوة في التصميم . إن الإنسان الذي يمشي على حبل مشدود بين بناءين شاهقين يثير فينا المخاوف من احتمال سقوطه عندما يكون في حالة طفيفة من عدم التوازن . وهذا إحساس فطري ؛ لأن المحافظة على التوازن ضرورة وإحدى وظائف الجسم الطبيعية . جُبل الإنسان في حياته على البحث على التوازن فيما حوله ، ورغم أن التوازن موجود بصورة أكثر شيوعاً في الطبيعة لكنه أيضاً يتبدى لنا في الكثير من أعمال الإنسان .

والتوازن في العمل الفني ذو شقين :

(١) توازن تماثلي ويعني أن تكون مكونات التصميم من العناصر متساوية في الحجم مثلاً ، فيكون اهتمام الشخص ورؤيته لأحد الأشكال بنفس مستوى الاهتمام والرؤية للشكل الآخر .

(٢) توازن غير تماثلي بأن يكون أحد مكونات التصميم أصغر أو أكبر من الآخر ، وأن يكون المكون الآخر ، وأن يكون المكون الأصغر مميزاً بشيء ما ، لون مثلاً أو مضمون ، أو معنى ، فيعوض ذلك اللون أو المضمون ما فقده الشكل الصغير الحجم من اهتمام بالنسبة للمتلقي ، فيكون هنالك اهتمام ورؤى متساوية للعنصرين . وهناك التوازن الذي يجعل المتلقي يهتم بالعناصر المكونة للتصميم وللخلفية أو المساحة المحيطة بالعناصر فيجد العنصر السالب نفس الاهتمام الذي يجده العنصر الموجب من المتلقي .

٢- التباين :

التباين هو أن كل عنصر من عناصر التصميم يكون له القوة والجاذبية الخاصة به التي تلفت انتباه المتلقي . ويكون ذلك مثلاً : في اختلاف طبيعة كل مكون لعنصر من العناصر بأن يكون مثلاً : أحد العناصر مكون من

خطوط قوية وعنيفة والأخر من خطوط رفيعة ودقيقة ، أو لونين متباينين مثل : الأخضر والأحمر ويكون التصميم بذلك ملفتاً للنظر .

٣- الانسجام :

الانسجام هو ملاءمة الأشياء مع بعض وعدم تعارضها .ينشأ الانسجام في اللون باستخدام الألوان المنتسبة إلى اللون الأساسي الواحد ، مثلاً : اللون الأحمر أو تدرجاته نحو اللون البنفسجي إلى اللون الأزرق ، وتدرجاته نحو اللون البرتقالي إلى الأصفر . ويكون الانسجام في الشكل والخطوط إذا كانت ذات طبيعة واحدة والحركة أو المكون الأساسي . . وينشأ عند الملتقى شعور بالارتياح وعدم الانزعاج عند النظر لعمل فني يتميز بالانسجام .

٤- الوحدة :

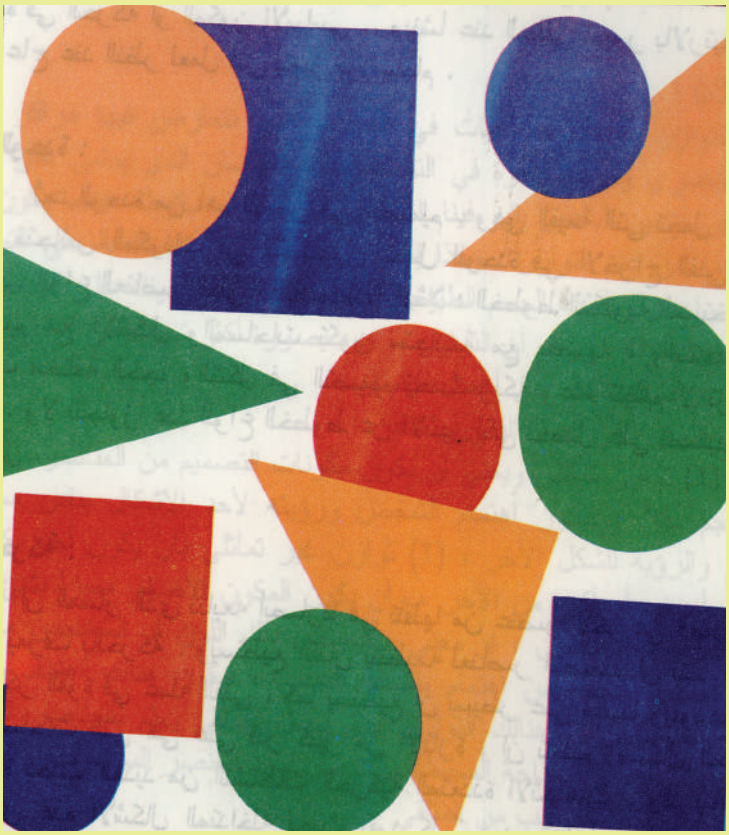
تُعد الوحدة من أهم الأسس في التصميم . وهي القيمة التي تجعل الإخراج الفني متجانس المكونات في التصميم . تصل للوحدة في الإخراج الفني بتنظيم التصميم مع الأشكال والمساحات تكون متجانسة مع بعضها ، واستخدام عدة حروف مختلفة الحجم والشكل في التصميم يحدث ربكة وعدم تنظيم لا ترتاح له العين .ولا تجاوز عدد أنواع الخطوط عند الاثنين لكي نحصل على تصميم مرتب متجانس .

٥- الحركة :

إن المسار الذي تتابعه أبصارنا في تنقلها من عنصر لآخر في العمل الفني هو ما يعرف بالحركة . ويستطيع الفنان بتنظيمه لعناصر التصميم أن يشد انتباهنا إلى مركز القوة في عمله الفني ، كما يستطيع أن يسيطر على أعيننا ويقودها قسراً إلى المساحات التي هي على قدر كبير من الإثارة . إن تنظيم الأشكال المتداخلة والمعقدة يحدث العديد من النشاطات الحركية المتعددة الاتجاهات . وقد ينظم كل شكل من هذه الأشكال المتداخلة بحيث يقود كل واحد من أبصارنا إلى نقطة معلومة في العمل الفني . ولو أن الفنان

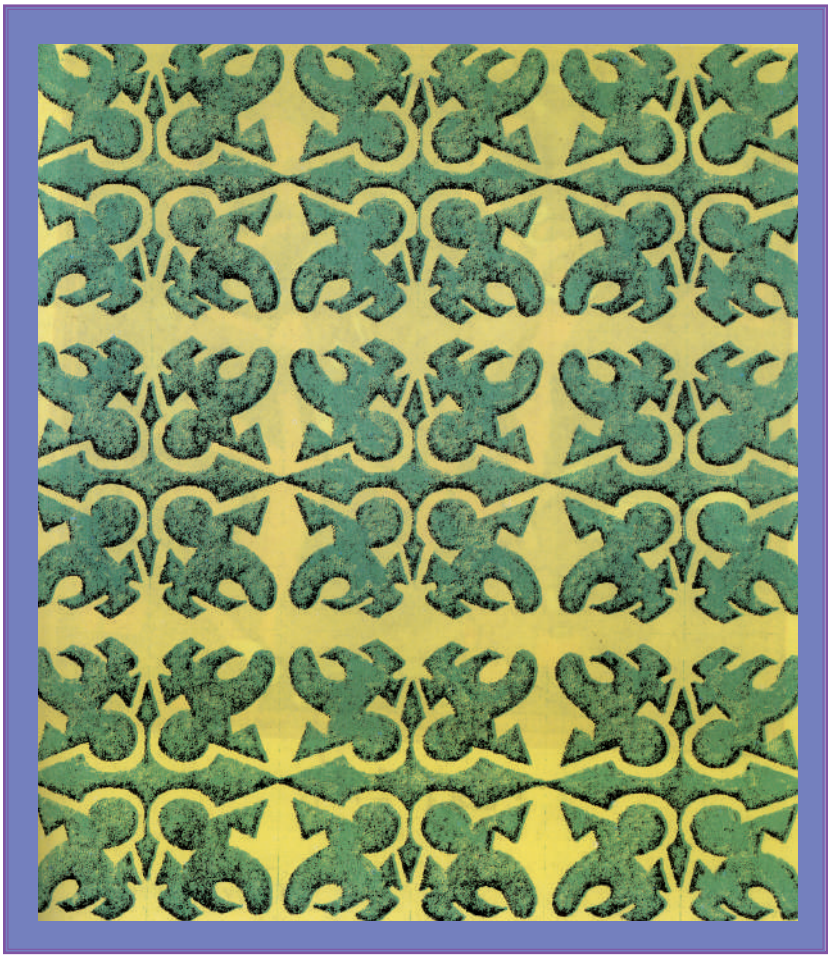
كان قد أحدث لنا نمطاً من الانسياب المتناغم لأشكاله لأفقدنا هذه النشاطات الحركية المثيرة .

انظر الأشكال من (٣-١١) إلى (٣-١٦) تمثل نموذجاً لما تعرضنا له في أسس التصميم .

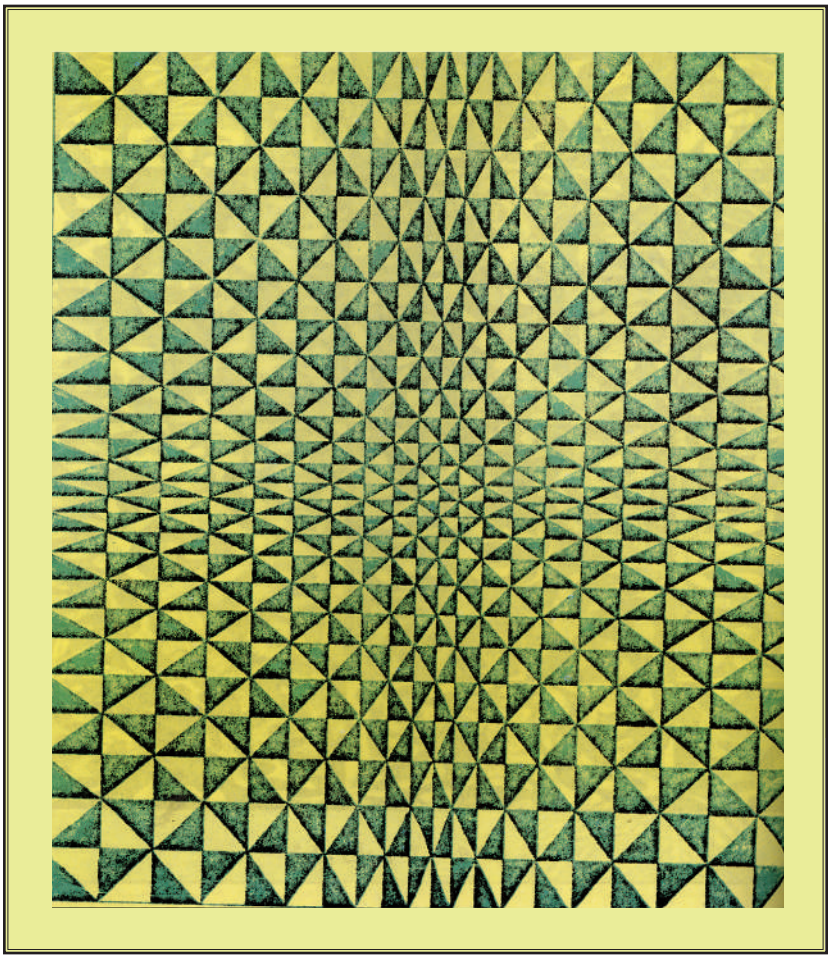


شكل رقم (٣-١١) .

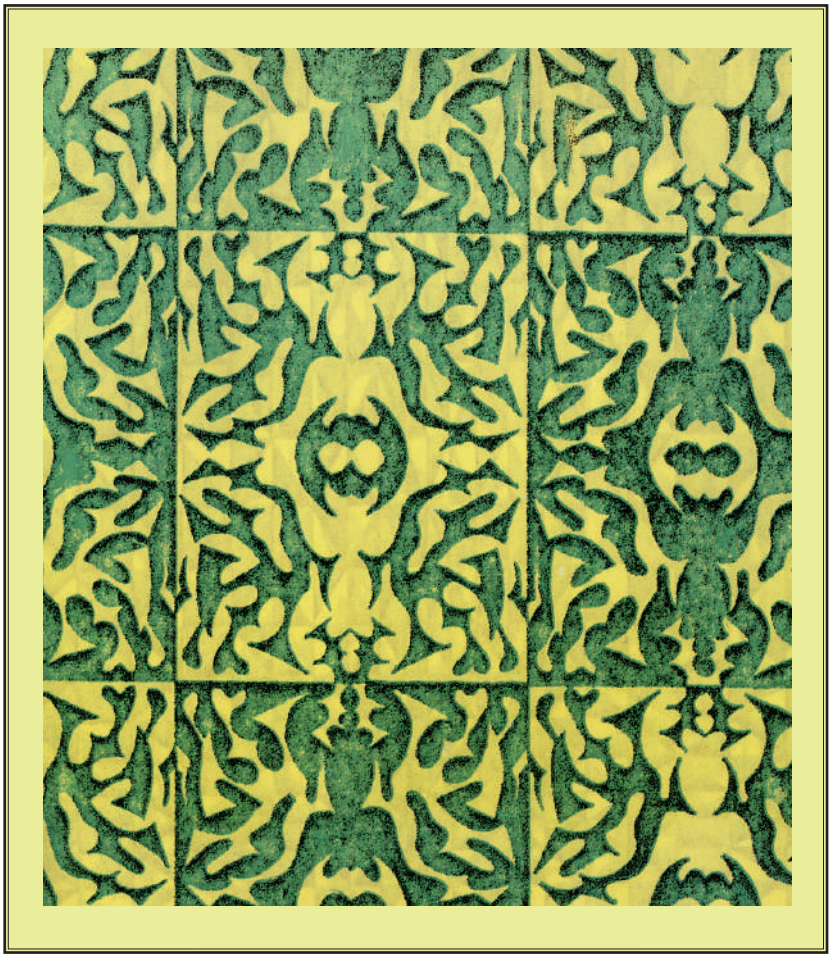
شكل رقم (٣-١٢) .



شكل رقم (٣-١٣) .



شكل رقم (٣-١٤) .



شكل رقم (٣-١٥) .

شكل رقم (٣-١٦) .

تمارين ونشاط عملي

(١) لقد ورثنا عن الحضارة الإسلامية الوحدة الفنية والفكرية ورثنا الجمال الممثل في حرفة ما – مثل ذلك .

(٢) في العصور الوسطى كانت ترفع الحواجز بين الفن والفن التطبيقي . مثل ذلك ، العمارة والتصوير ونوع آخر من الفن تختاره .

(٣) عرف اربعة من عناصر التصميم ومثل لها .

(٤) مثل بالرسم لأنواع التوازن في التصميم .

نشاط عملي :

(١) مستخدماً ثلاثة الوان فقط – صمم قماشاً يصلح فستاناً لطفلة في عمر ٧ سنوات في ورقة مقاس ١٧٢٤r

(٢) قطع الأشجار يتسبب في إزالة الغطاء النباتي والتصحر صمم تصميماً ايضايحياً كرسالة للمواطن لتجنب القطع الجائر والرعي الجائر للأشجار .

(٣) هنالك عادات ضارة . تسبب في كثير من الأمراض بل والوفيات احياناً كالخفاض الفرعوني وتدخين السجاير وتعاطي التمباك . . . الخ . . اختر مل تراه مناسباً لشجب هذه العادات الضارة .

(٤) صمم شعاراً مستخدماً ما لا يزيد عن اربعة ألوان (لوزارة التربية والتعليم) .

(٥) القيادة باهمال في الطرق تسببت في وفاة الكثير من المواطنين- – طلبت منك إدارة المرور عمل تصميم ايضاحي مساهمة منك في توعية السائقين – من خطورة هذا المسلك .

(٦) السلام – اليوم يمثل أمنية كل مواطن – مستخدماً لونين فقط صمم عملاً فنياً . يدعم ثقافة السلام .

(٧) صمم قماشاً . يصلح لمفارش- استخدم ثلاثة ألوان على أن يكون التصميم مقاس ٣٠ سم٢٠ .

(٨) أرسلت لك إدارة الحياة البرية الشكل (٣-١٧) طالبة مكنك استعماله في تصميم يعالج حماية الحياة البرية والحيوانات من الصيد . . . . تأمل الشكل جيداً . . . . وصمم التصميم المناسب للمساعدة في الحياة المنشودة .

(٩) تصميم طابع البريد يعتبر من التصميمات الهامة مثلها مثل تصميم العملة .

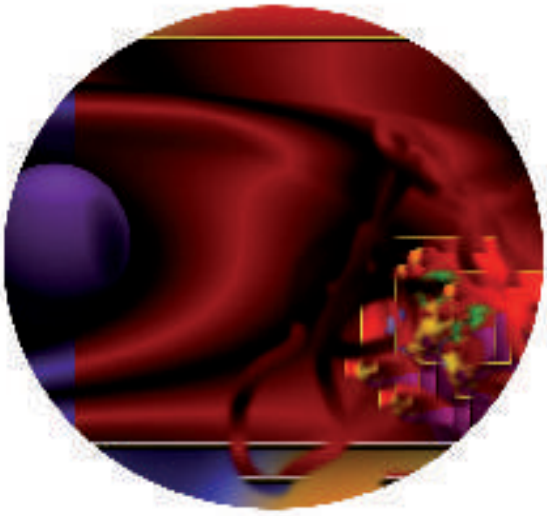
وهي دائماً تستعمل للمناسبات أو تخليداً لذكرى أو رمزاً لثقافة . . . .الخ .

وهنا نموذج لطابعة بريدية بمناسبة اليوبيل الذهبي لبخت الرضا . . . .

المطلوب تصميم طابع بريدي يعبر عن إنتاج البترول السوداني .

الشكل رقم (٣-١٧) .

الباب الرابع



التـــــــــلوين

(٤-١) تمارين مراجعة

(١) لماذا السماء زرقاء؟
(٢) اذكر اثنين من الألوان المتتامة ؟
(٣) ما التعليل العلمي لمرضى عمى العيون ؟
(٤) اذكر الألوان الثانوية الثلاثة مع التوضيح لكيفية الحصول على كل لون منها؟
(٥) اللون الأسود – يرمز للظلام والحزن والكآبة والخطيئة ؛فما الرمز المتعارف عليه للون الأبيض واللون الأحمر؟
(٦) ما المنظور اللوني وما نوعية الرسومات التي لا تخضع للمنظور اللوني ؟

تمارين عملية :
(١) ارسم الدائرة اللونية موضحاً الألوان الأساسية والألوان الثانوية .
(٢) ارسم لوحة فنية عن أحد الموضوعات الآتية :
أ – الأطفال في العيد .
ب – الحصول على الماء في الصحراء(قرية أو فريق) يسكن منطقة صحراوية .
ج – إطفاء الحريق .
(٣) ارسم مشهداً يعبر عن معالجة صحة البيئة في القرية .
(٤) ارسم ستة مربعات متساوية في صف واحد راسياً أو أفقيا . لوّن المربع الأول باللون الأزرق وتدرج باللون الازرق بإضافة اللون الأبيض حتى تصل إلى اللون الفاتح في المربع الأخير لتحصل على درجات لونية للون الأزرق .
(٥) ارسم أيّ حيوان ولوّنهُ باللون المناسب .

(٤-٢) استخدام الألوان عبر التاريخ :

أحس الإنسان منذ فجر التاريخ بحاجة قصوى إلى التعبير عن نفسه وعما يحيط به من مظاهر الطبيعة وبهجتها تعبيراً ملموساً ، فبدأ فنانو العصر الحجري برسم الحيوانات كما عرفنا في دراستنا السابقة ، وكانت أول صورة مقابلة ملونة اكتشفت في كهف بالقرب من (سانتاندر) في اسبانيا ذات ألوان ثلاثة تمثل الحيوانات وقد ثبت أنها رسمت قبل الميلاد .

وهذا بالطبع دليل كاف على حب الإنسان منذ القدم لصنع أمثلة للطبيعة التي اعتاد أن يراها بألوانها ، ثم هذبت الغريزة والميل بتقدم التاريخ ، وظهر أثر ذلك في مراعاته لجمال تكوين الصورة ، واتقانه تصوير الحركة فيها ، واعتنائه بالتلوين منذ بداية الإمبراطورية المصرية قبل حوالي ٤٠٠٠ قبل الميلاد .

كما نجد أن اليونانيون قضوا أربعة قرون قبل المسيح عليه السلام يباشرون النحت والتلوين . ومما يؤسف له أن التاريخ لم يحفظ شيئاً كثيراً من أعمال (زوكس) و(ابللس) .سوي بعض التصوير الجداري في بومباي (**Pompei**) . وقد قامت ايطاليا بأكبر قسط في توثيق تاريخ التصوير ، فمهدت بذلك كثيراً للفن الحديث .

وقد كان فن القدماء محصورا في ملء مساحات معينة للحيطان لأغراض دينية تحت إشراف الكنائس . ولم يرسموا على ألواح الخشب إلا في زمن متأخر ثم انقضى زمن طويل قبل أن يرسموا ويلونوا على القماش ، ولقد انتشر هؤلاء في البلاد المختلفة ونشروا تعاليمهم الفنية وألوانهم .

ولم تكن الألوان الزيتية أو المائية هي مادة التلوين في الفن القديم كان الاستعمال لمواد أخرى مثل : الانكوستا ، والتمبرا ، والفرنسكو .

والمادة الأولى هي أقدامها .استعملها اليونانيون والرومان والمصريون وهي تتكون بمزج الألوان بالشمع الذائب وتستعمل ساخنة .

والمادة الثانية هي التمبرا . وهي ألوان مطحونة طحناً جيداً في نعومة الدقيق ، تمزج بصفار البيض والصمغ . وهي أسهل استعمالاً ويمكن تخفيفها حتى تصير شفافة ، ولا يزال بعض الفنانين يستخدمونها إلى وقتنا هذا . وكانت وسابقتها تستعملان في التلوين على الخشب بعد طلائه بطبقة رقيقة من الجِبْس أو الطباشير الممزوج بالصمغ(Gesso) حتى يصير سطح الخشب صلباً لا يمتص اللون ، فتظل الألوان براقة زاهية .

والمادة الثالثة ، وهي الفرسكو تختلف كثيراً عنها . ومعنى كلمة فرسكو بالايطالية (طازج) ؛ ذلك لأن التلوين بها لا يكون إلا على الجص اللين الحديث المزج ،وهي أحسن طريقة للزخرفة وخاصة سقوف المباني ولكنها تحتاج إلى السرعة التامة للتمكن من تكملة التلوين قبل أن يجف الجص . وكان على الفنان الذي يستعملها أن يعد رسمه كاملاً وبالحجم الطبيعي قبل البدء في التلوين ، ثم يغطى بالجص جزءاً من الحائط يشف عليه رسمه ، ثم يسرع في التلوين عليه وهو لين . وكانت معظم صور القرنين الثالث عشر والرابع عشر ملونة بالفرنسكو .كما أن اغلب الصور القديمة الشهيرة بجمالها وإتقانها ملونة به . وهنالك القليل منها معروض الآن في المتحف الأهلي بلندن .

ومن ثم ظهرت النهضة المعروفة بأحياء العلوم في ايطاليا ، وازدهر الفن وعم انتشاره في جميع أنحاء أوروبا .

قسُم التصوير في ايطاليا إلى أربعة أقسام رئيسة . تسمى كل واحدة مدرسة في التصوير . وهي في فلورنسا ، شيتا ، أمبريا ، البندقية . وبالطبع لم تكن النهضة قاصرة على الرسوم والتلوين فحسب ولكنها عمت كل العلوم .

وبدأ المصورون في فلورنسا يدخلون في الصور الدينية والرمزية أشياء قد يظنها الناس في ذلك العهد شذوذاً ، مثال ذلك لبس بعض القديسين

القدماء ملابس تتفق في الزي مع عصر المصور . وأيضاً أخذ الفنانون يطرقون مواضيع شتى من رسم أشخاص معاصريهم وصوراً شخصية ومناظر . وكان أول فنان في فلورنسا هو " تشيمابوى " وهو أول من ابتكر طريقة حديثة في التصوير والألوان واستعمالاتها فكان إمام للمصورين بالمدارس المختلفة وكانت له ابتكارات في استعمال الألوان وخلطها والتعامل معها . وقد التف حوله كثير من الناس يعتنقون طريقته الجديدة . ومن ظهر بعده بعض الفنانين الذين طوروا فن التصوير واستخدامات الألوان مثل "فرافلبو لبى" و "فرانجليكا" والأول كان قوياً في ألوانه لا يجاريه في قوتها أحد . كما أنه أظهر براعة وتجديداً في طريقة تجسيم الأشياء بالألوان ، وجاء بتشلي الذي اشتهر بجمال التلوين والتكوين واختتمت فلورنسا تاريخها القديم في تطوير الألوان والتلوين بنوابغ الفنانين مثل " روفائيل" و " مايكل انجلو" . ولقد اشتهر التصوير في عهدهم بجمال الرسم والتلوين ، واشتهرت مدرسة البندقية بجمال التكوين والتلوين . ومن ثم بدأ ركب التصوير بتقدم ويتطور بتطوير العلوم والصناعة ، إلى أن برزت المدارس الحديثة والتي سيتناولها هذا الكتاب في مكان آخر .

(٤-٣) تكوين اللوحة

فكرة اللوحة :

إن اللوحة تتكون عادة من عناصر مختلفة منها : الخط ، والمساحة ، وملامس السطوح ، والعلاقات اللونية المختلفة ، والتوافق ، والتباين والإيقاع ، والتعامد والأفقية ، وغير ذلك من العلاقات . وهذه العناصر كلها عندما تندمج في العمل الفني لا يمكن تجزئة بعضها عن بعض ، والنظر إلى كل مفردة ، وذلك لابد أن تندمج لتكون الطابع الفريد الذي يتميز به التعبير الفني عن الموضوع ؛ ففي أي عمل متكامل لابد أن تتداخل العناصر المختلفة سواء أكانت مباشر أو غير مباشر ، وتشترك في تكوينه .

هذا كما أنه من المهم جداً أن ينظر للموضوع من الناحية الانفعالية ؛ لأن الناحية التشكيلية وحدها ترتبط فقط ببناء الصورة ولكن في النهاية يجب أن تسع الصورة أو العمل الفني معنى انفعالياً محدداً .

كما أن الموضوعات الفنية للوحة أو الصورة لابد أن تكون لها صلة بالطبيعة ، وهذه الصلة قد تكون رمزية أو تجريدية أو واقعية أو طبيعية . فهنالك الجانب الذاتي الذي يمثل ادراك الإنسان ، ومشاعره ، واحساساته ، وانفعالاته ، والجانب الموضوعي الذي يمثل الطبيعة بما فيها من كائنات مختلفة . فعلى درجة الصلة بين الجانب الذاتي والجانب الموضوعي – تتوقف النسبة التي تسجل بها الطبيعة في الأعمال الفنية فكلما تغلبت الذات والانفعالات اتجهنا تدريجياً من الناحية الطبيعية الموضوعية إلى الناحية التجريدية . وكلما أكد الموضوع وابتعد التعبير من الناحية الذاتية ، برزت مدلولات الطبيعة بمعناها الوصفي والذي نطلق عليه اصطلاحات كالواقعية أو الطبيعية .

والمتتبع لإنتاج الفنانين عادة يمكنه أن يستجيب استجابات مختلفة لكل إنتاج ، فمثلا : " فان جوخ" استثارته حقول القمح الشاسعة بألوانها

الصفراء والخضراء الزاهية وسطوع الشمس عليها . فهو يعبر عن ذلك كله في لوحاته التعبيرية تعبيرات متدفقة ومليئة بالانفعالات . و " رامبرنت " راعه سقوط الأضواء على الأجسام وإظهار بعض الأجزاء بينما تختفي الأجزاء الأخرى في الظلام .

وملخص ذلك كله إلى أن الأصل في التعبير الفني هو ترجمة ما يستثير الفنان في أوجه مختلفة في الحياة .

(٤-٣-١) أسس تكوين اللوحة :

تناولنا في دراستنا السابقة . المهارات المكتسبة للطالب من خلال معرفته للألوان وأنواعها وكيفية التعامل معها ، والأدوات الفنية الأخرى التي يحتاج إليها الطالب لعمل لوحة فنية كالفرش وأنواعها .

والآن نحن بصدد معرفة أساسيات التكوين ،فالذي يريد أن يرسم لوحة أو يعمل تكويناً ، لابد في المقام الأول أن يختار الموضوع المناسب ، والذي يتفق مع ميوله وإحساسه ، ليكون له رغبة صادقة لتحقيقه . وعليه العناية باختيار الخامة المناسبة لقدراته واستعداده وميوله .ويتوقف نجاح العمل الفني على الخامة المناسبة لتنفيذ العمل والمعرفة التامة بخواصها ومميزاتها .

ولا تعتبر أي لوحة عملاً فنياً إلا إذا صيغت بمهارة وقدرة فنية ، بحيث يتحقق فيها أسس العمل الفني ؛ أي أن كل إنتاج فني لابد أن يكون له كيان فردي مميز ومكتمل التكوين نتيجة عملية الخلق والابداع والابتكار التي صيغ بها .فالصورة إذا تحققت فيها صفة واحدة دون باقي الصفات الفنية تعتبر عملاً فنياً غير مكتمل . فإذا امتازت مثلاً بجمال الخطوط فقط وأهملت فيها صفة اللون أو أي صفة فنية أخري تصبح عملاً غير فني ، لأن أسس العمل الفني التي يجب أن تتوافر فيها لم تحقق . لذا تصبح غير مكتملة التكوين . والمعروف أن العمل الفني وحدة متكاملة كجسم الإنسان يتوقف جماله على كل عضو فيه ، وعلى مقدار تناسق هذه الأعضاء مع بعضها ، فإذا فقد هذا

الجسم عضواً أو جزءً منه يصبح ناقصاً ومشوهاً غير مكتمل .

ويمكن حصر أسس العمل الفني وصفاته فيما يلي :

(١) الشكل العام :

ويدخل في بناء وتكوينات الشكل العام الخطوط ، والمساحات ، والنسب ، والإيقاع ، والاتزان ، والظل ، والنور ، والكتلة ، ونوع السطح ، والشكل ، والأرضية .

كل شيء يحيط بنا له شكل عام . وهذا الشكل العام إما أن يكون بسيطاً في مظهره وإما أن يكون مركباً من عدة أشكال بسيطة . والأشياء سواء أكانت صغيرة أم كبيرة تختلف في حجمها وأبعادها أي تختلف في شكلها العام . وجمال الأشياء وقيمتها الفنية تحددها الصفات الفنية التي تنتشر في كل هذه العناصر من خطوط ومساحات ونسب وتناسب وإيقاع و اتزان وظل ونور ، وجمال الكتلة ، ونوع السطح ، ومقدار تآلف هذه الصفات وانسجامها وتوافقها وملاءمة الأرضية للشكل .

والفنان يعمل جاهداً على تحقيق جمال الشكل العام في إنتاجه . ويحاول دائماً أن يصل إلى التكوين المكتمل في أعماله . ويتطلب ذلك مهارة وقدرة فنية خاصة .

والشكل العام حققه الفنانون في مختلف العصور الفنية القديمة منها والحديثة والمعاصرة تبعاً لفلسفة كل عصر من هذه العصور ؛ فقد تحقق في أعماله الفنية سواء في الرسم أو التصوير أو النحت أو الخزف أو العمارة . وقد ظهر جمال الشكل العام في الأعمال الفنية البدائية والأعمال الفنية المصرية القديمة والإغريقية والقبطية والإسلامية والفنون الحديثة والمعاصرة .

(٢) الخطوط :

للخطوط أهمية كبرى في التكوين . والطفل في صغره يبدأ تعبيره بخطوط بسيطة حينما يعبر عن نفسه وإحساسه وانفعالاته . وكذلك الفنان البدائي حينما عبر عن حياته وأعماله استغل الخطوط في رسومه .واستغل التركيز

الخطي ليعبر عن وجهة نظره ، وليؤكد بعض الأجزاء الهامة بالنسبة له . وظهر ذلك في تصويره لبعض الحيوانات التي كانت تهدد حياته – على جدران كهوفه – . . والخطوط ظهرت في الإنتاج الفني الإنساني القديم والحديث والمعاصر . وصياغة الخطوط في الأعمال الفنية لها وظيفتها مهما اختلفت أشكالها وألوانها بحيث لا يمكن إهمال أي خط منها أو تغيير اتجاهه أو شكله أو لونه . فلكل أهميته وقيمته في بناء العمل الفني وتكامله . ويتساوى في ذلك الخطوط الداخلية والخارجية .

(٣) المساحات :

إن أي عمل من الأعمال لا يخلو من المساحات . وتظهر المساحات في التعبير الفني للطفل في مراحل نموه المختلفة . ففي صغره تتحق المساحات في أعماله الفنية بطريقة منطقية تبعاً لتفكيره وقدرته .

إن اللوحة تعتمد على حسن توزيع المساحات ومقدرة ارتباطها بحيث تبدو متآلفة ومتعاونة في عملية التكوين .

ولئن كانت الأعمال الفنية القديمة غنية بالمساحات فإننا نجد الفنان المعاصر أهتم بها بصورة واضحة واعتمد عليها كثيراً في أعمالها الفنية .

(٤) النسب :

النسب صفة هامة في كل مناحي الحياة . فنراها في كل العناصر . وهذه الصفة هي التي تحقق الجمال في الإنسان ، وفي الطير ، وفي الحيوان وشكل النبات والزهور . . . الخ .

والنسب والتناسب عامل هام في تكامل العمل الفني . وقد حاول الفنانون تحقيقه في أعمالهم واتبع كل طريقته وأسلوبه الخاص ؛ فالفنان اليوناني مثلاً جعل لأعماله مقاييس دقيقة وقوانين ثابتة خضع لها في كل إنتاجه وأعماله الفنية .

والنسب التي وضعها الفنان " بولي كليتس" لجسم الإنسان لا زال بعض الفانيين يعملون بها إلى اليوم . ولكن أيضاً نجد أن الفنان المعاصر يحقق النسب

والتناسب في أعماله وعناصر إنتاجه ؛ ويهدف دائماً إلى الوصول إلى التكامل الفني دون التمسك بالقوانين أو القواعد المحفوظة أو الاعتماد على مقاييس محددة فالنسب بالنسبة له تحقيق العلاقات وتألف العناصر وارتباط الوحدات وانسجام الألوان . إن كل عمل فني مكتمل التلوين لابد أن تحقق فيه صفة النسبة والتناسب بين أجزائه وعناصره .

(٥) الإيقاع :

يهتم الموسيقار بتوزيع العمل على الآلات الموسيقية المختلفة فيضبط إيقاعها حتى لا تختلط أنغامها أو يطغي صوت آلة على أخرى فتضيع معالم القطعة الموسيقية . والمصور في إنتاجه الفني كالموسيقار يحاول تحقيق معنى الإيقاع في الخطوط والمساحات والألوان ؛ لأن الإيقاع يساعد في تكوين الوحدة الفنية وترابط العناصر بصورة مكتملة ، ولا يحدث ذلك ويتحقق إلا نتيجة التردد والترتيب والتنظيم والتكرار غير الممل . فإن جمال العناصر الطبيعية أو الصناعية يتوقف على صفة الإيقاع التي تشيع وتتوزع في جميع الأجزاء . كما أن العمل الفني يتوقف نجاحه إلى حد كبير على تحقيق معنى الإيقاع فيه .

(٦) الاتزان :

جميع الكائنات مهما اختلفت في صورها وأشكالها وأحجامها يتحقق فيها معنى الاتزان . وكذلك الموسيقا والألحان والأنغام كل منها يتحقق فيه نوع من الاتزان ، وبعض الأشكال والعناصر تحمل صفة الاتزان . فيبدو في نصفين متماثلين ، وهذا التماثل يحقق نوعاً من الاتزان .

والاتزان بمعناه الكامل الشامل يحقق التكوين الفني المكمل ، فكل خط في العمل الفني لابد أن يحقق اتزاناً مع باقي الخطوط . وكذلك كل مساحة من المساحات لابد أن تكون متزنة مع غيرها . أي أن الاتزان التام لابد أن يتحقق في الصفة الفنية ذاتها . كما أن الصفة الفنية الواحدة لابد كذلك أن تحقق معنى الاتزان التام مع غيرها من الصفات الفنية الأخرى . وعلى ذلك

فالصفة الفنية لها وظيفة خاصة بالنسبة لها ، ووظيفة عامة باتزانها مع باقي الصفات مما يؤدي إلى التكامل الفني .

إن إهمال الاتزان في اللوحة نقص كبير في قيمتها على عدم النجاح في الوصول إلى التكامل الفني .

(٧) الخلفية :

كان معروفاً إلى عهد قريب في أي عمل فني أكثر قيمة من الأرضية . وترتب على ذلك الاهتمام بالشكل في مقدمة الصورة دون الخلفية وقد أثبتت البحوث الفنية عامل مهم وعليها يتوقف ظهور الشكل وإدراك معناه ووضوحه كما أن الأرضية لها أهميتها في نجاح الأعمال الفنية المختلفة .

فالأشياء التي نراها سواء أكانت بسيطة أم مركبة صغيرة لا يمكن رؤيتها رؤية حقيقية والاستمتاع إلا إذا كانت لها أرضية مناسبة . وعلى ذلك فالأرضية أو (الخلفية) لا تقل أهمية عن الشكل . كما أن الشكل مهما اختلف نوعه أو شكله لابد من أرضية مناسبة لتظهر قيمته . والخلط بين الشكل (الموضوع) والخلفية أو الأرضية يضعف من قيمة العمل الفني . فالشكل والخلفية عاملان مهمان يخدم كل منهما الآخر ، وعليهما يتوقف نجاح العمل الفني . وخلفية لوحة الموناليزا للفنان دافنشي خلقت جواً خاصاً ساعد على وضوح الصورة . ولقد وجدت كثيراً من الاهتمام من النقاد والباحثين كعمل مكمل لتلك اللوحة الشهيرة انظر الشكل (٤-١) .

شكل (٤-١) .

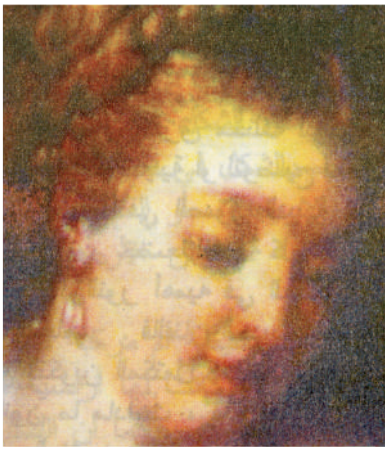
(٨) الظل والنور :

اهتمت المدارس القديمة بالظل والنور ، واعتمدت في تدريسه قواعد وقوانين محفوظة ، تحفظ لتنفذ في الأعمال الفنية بطريقة آلية ، والظل والنور استخدما في مختلف العصور بطرق مختلفة ليؤكد القيم الفنية ، أو لخدمة بعض الأغراض الخاصة أو العقائد الدينية لتوضيح بعض الأفكار والفلسفات المختلفة . وظهر ذلك بصورة واضحة في العصور الدينية التي امتاز بها عصر النهضة .ويمكن القول أن الظل والنور خضعا لفلسفة كل عصر .

وكما كان للظل والنور أهمية في العصور الفنية المختلفة ، نرى أن لهما دوراً مهماً في الفن المعاصر . فالفنان الحديث يعتمد عليها في الحصول على القيم الفنية والوصول إلى التكوين المكتمل كما يهتم بهذه الصفة في أعماله دون الارتباط بقواعد أو التقيد بقانون ما دامت ، هذه القواعد والقوانين السابقة تخدم عملية الخلق والابتكار الفني المنشود .

ففي تصميم أي لوحة أو تخطيطها على الطالب تحديد مصدر الضوء والتعامل مع الضوء والظلال في جميع الأشكال واستخدام الدرجات اللونية المعبرة – الألوان الفاتحة للإضاءة بينما تتدرج الألوان القامقة للظلال وبذلك تتجسم الأشياء ويساعد ذلك على حيوية اللوحة وإبراز البعد الثالث . انظر الشكل (٤-٢) والشكل(٤-٣) .

شكل (٤-٢) .



الشكل رقم (٤-٣) .

(٩) الألوان :

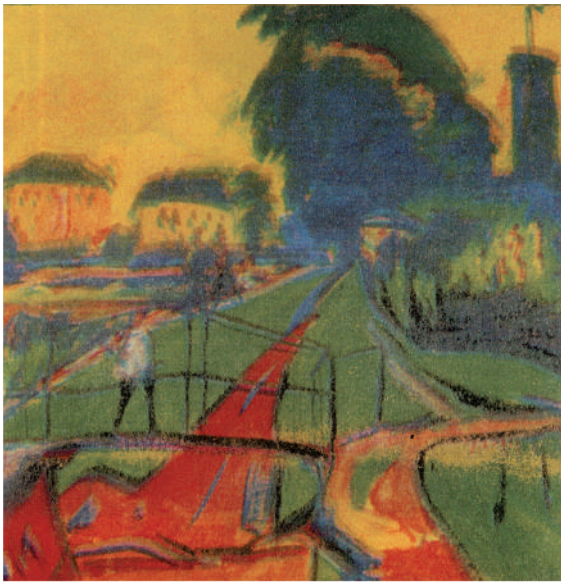
إن التلوين للوحة ما يساعد ويساهم بصورة قاطعة على الاتزان وترابط العناصر التي تتناولها . فاللون هو الذي يضفي الجمال الحقيقي للوحة ، واستعماله يتطلب المعرفة أولاً بخصائصه والقدرة على التذوق والاحساس باللون والمهارة . فالألوان لا توضع ارتجالاً . وبالتجربة وجد أن تحضير الألوان وإذابتها جيداً وتنوعها يضمن نصف النتيجة . فلا يكفي أن نضع الألوان الأساسية فقط (الأحمر ، الأزرق ، الأصفر) لنلون لوحة أو نرسم منظراً ، فإذا وضعنا اللون الأزرق مثلاً دون وضع لون أبيض بجواره لتكون درجات من الأزرق مختلفة – فإن أغلب الرسوم تظهر متشابهة وتفقد فرديتها ؛ لأن كل من يريد أن يرسم السماء مثلاً . يربط لونها بعملية ربط آلي بين العنصر الطبيعي واللون المرتبط به ، فالسماء لونها أزرق ، ولا يجد غير الأزرق أمامه ، فتكون النتيجة أن يضع هذا اللون في السماء وبعد قليل يتم تكرار هذا العمل لكل الذين يريدون رسم السماء . ويستعمل اللون الأصفر للأرض والأخضر للزرع والبني للجذوع . وبذلك تتشابه جميع اللوحات . ولهذا فإن خلط الألوان وتدرجها والاحساس بها مهم جداً لكل رسام . ولابد أن تحدث علاقة وانسجام بين الألوان والورق . وهكذا تبنى الألوان بعضها مع الآخر في شكل توافقي موحد . وهذا الشكل يختلف (بالته) الألوان التي استمد منها الرسام

ألوانه . ومن الطبيعي التي يأخذ منها وحيه ؛ لأن الوحدة الأخيرة تبنى بمنطق الاحساس وتتقيد بمعلومات التوافق والاندماج التي تخلق نفسها في الصورة .

ومن الأشياء التي يجب أن تدرك بوضوح أن الألوان في (البالته) هي عناصر مستقلة ليس بينها رابط . والألوان في الطبيعة لها منطق آخر فهي ليست عناصر مستقلة ولكن بعضها يؤثر على الآخر ، فتكسب وحدة ذات طابع معين .

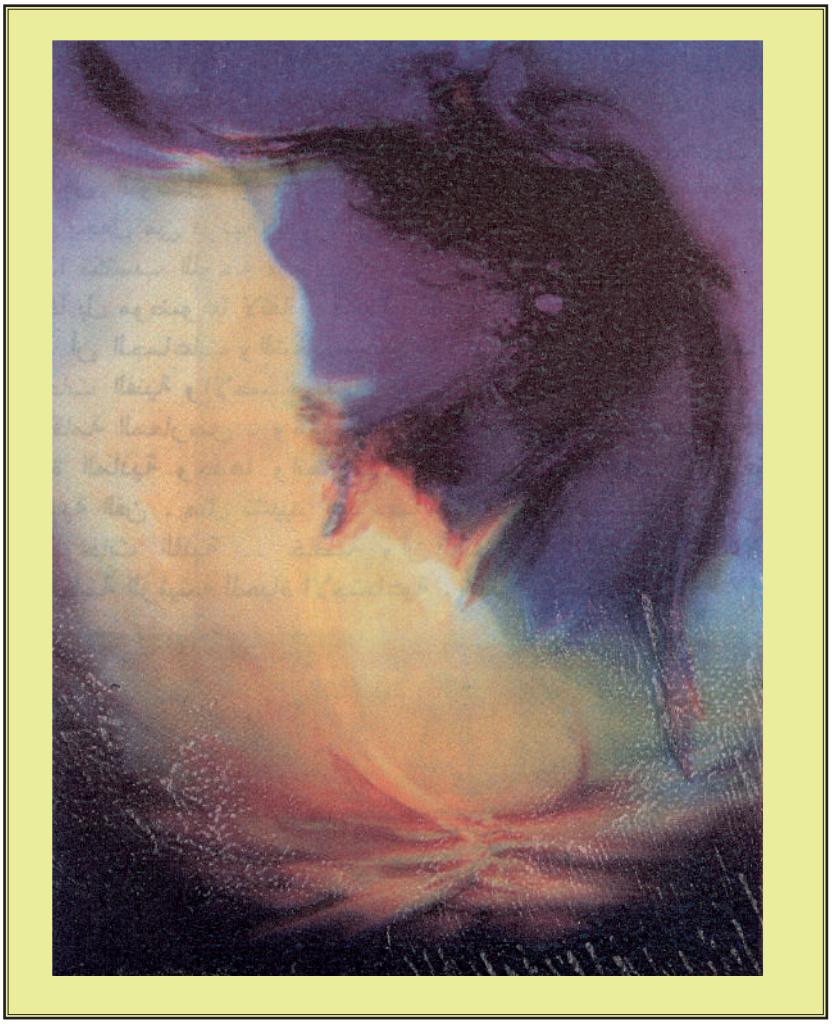
إن الخطوط والمساحات والألوان هي التي تخرج العمل الفني في صورته الكاملة ، وتبقى بعد ذلك الفروق الفردية والمهارات والتذوق .

والتعبير بالألوان للسطوح في اللوحة يعتمد دائماً على طبيعة الألوان تبعاً لنوعها وللسطوح المستعملة ، فالألوان المائية تعطي قيماً لونية غير التي في ألوان الجواش وألوان الزيت ، كما أن أثر اللون على الورق يختلف حسب نوع الورق أو نوع القماش المستعمل . . وكما ذكر . . . يتوقف نجاح اللوحة على انسجام الألوان وعلاقاتها وترابط عناصرها وإظهار وحدتها وتحقيقها لموضوع الصورة .انظر شكل (٤-٤) وشكل (٤-٥) وشكل (٤-٦) .



شكل رقم (٤-٤) .

شكل رقم (٤-٥)
لوحة للفنان انجرز في نهايات القرن التاسع عشر بعد أن بلغ الفن الكلاسيكي ذروته .



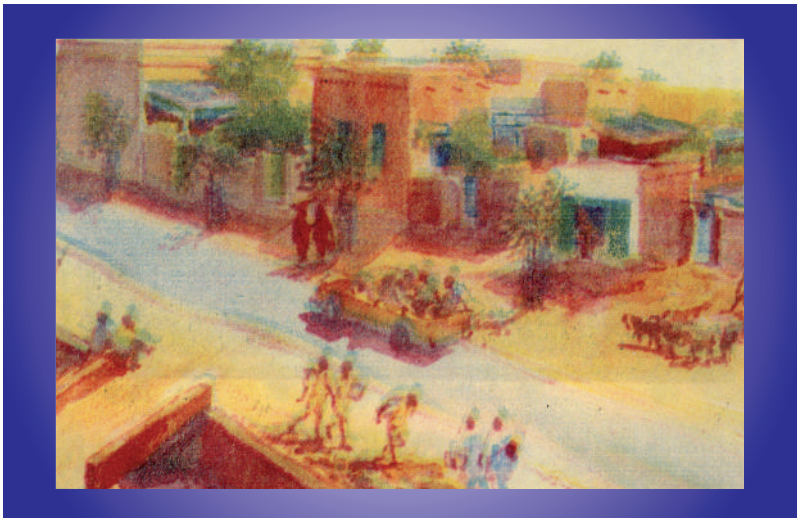
شكل رقم (٤-٦)
لوحة للفنان السوري وجيه نحلة – ملامسة ألوان .

(٤-٣-٢) قراءة اللوحة :

إن المفهوم للعمل الفني لا يعني النظر إلى اللوحة على أنها مجرد مراَة ينعكس فيها عالم خارجي لا يتغير ، أو أن ننظر إلى مجرد شاشة تعكس عالماً داخلياً . فهي في نظر النقاد والفنانين نموذج تشكيلي يوضح العلاقة القائمة بين هذين العالمين ، بين الإنسان والعالم الخارجي أي أن اللغة الفنية الوثيقة الصلة بمختلف النشاطات الاجتماعية غنية ومتغيرة ، خلاقة يسعى الفنان من خلالها إلى تخطي ذاته وأضواء العالم المحيط به كي يوحد بينه وبين الآخرين . كذلك فإن السعي من أجل التوصل إلى أفضل أشكال التعبير هو عمل اجتماعي اتصالي ويسهم من يجعل الفنان اجتماعية .

وهكذا تكتسب اللوحة قيمة ذاتية كأسلوب وطريقة معالجة بعد أن أصبحت بحد ذاتها هدفاً بل موضوعاً لا تقاس قيمته بالنسبة للشيء الذي تمثله .

ونجد أن الجماعات والشعوب تحرص على إظهار حسن ذوقها الثقافي ليس بالتمتع باللوحات الفنية والإحساس بها وبالفنان فقط وإنما تعداها لبناء دور الأوبرا والمتاحف وإقامة المعارض . وهذه تشهد بأن الجماعة ليست مستغرقة بتمامها بمسائل الثروة المادية وحدها وإنما هي أيضاً على استعداد لأن تنفق جانباً من مواردها لرعاية الفن . مثل تشييد المتاحف والقاعات وصالات العرض وتودع فيها المقتنيات واللوحات الفنية . . خاصة وأن التصوير يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسة الاجتماعية . انظر الأشكال (٤-٧) و (٤-٨) .



شكل رقم (٤-٧)
لوحة للفنانة جريزا الطيب .

شكل رقم(٤-٨) .
المجنون لبالو بيكاسو
متحف بيكاسو .

(٤-٣-٣) تذوق اللوحة :

يرى النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال أن هنالك خطوات يمر بها المتذوق للوحدة الفنية حتى يكتمل لديه الإحساس بجمال العمل الفني وتذوقه . وهي خطوات كما يقولون تمثل النظرة الذاتية إزاء العمل أو تذوق اللوحة الفنية والإحساس بجمالها . وأهم هذه الخطوات هي :

(أ) التوقف :

وهو يعني توقف مجرى التفكير العادي . وكذا توقف النشاط الإرادي في سبيل استجابة الذات للموضوع الجمالي . والاستغراق في حالة المشاهدة أو التأمل والتركيز والانتباه لموضوع اللوحة .

(ب) العزلة او الوحدة :

وهي استبعاد كل شيء ما عدا الأثر الفني للموضوع الجمالي للوحة عن جمال الإدراك بحيث يستأثر ذلك الموضوع الجمالي باللوحة لكل انتباهنا فتنعزل بذلك عن العالم المحيط بك ، وتجد نفسك وجهاً لوجه أمام الموضوع المشاهد وحده .

(ج) التداعي :

قد تثير العواطف والانفعالات إزاء عمل فني جميل ذكريات وعواطف تتعلق بعمل جميل مماثل أو مشابه فيقوى الإحساس بتذوق اللوحة الفنية القائمة .

(٤-٣-٤) الفرق بين التذوق والنقد الفني للوحة :

هل هنالك علاقة وطيدة بين التذوق الجمالي وبين النقد الفني أو أنهما متباينان تماماً ؟ . . . الواقع إن هنالك علاقة وبينهما اختلاف . ويمكن تلخيص الاختلاف فيما يلي :

(١) يشير النقد بمعناه الضيّق إلى البحث والتنقيب عن العيوب ونواحي النقص أو أوجه التناقض التي توجد في لوحة ما . ويشير في معناه الواسع إلى البحث عن نواحي الضعف والقوة معاً . ويوصف – سواء في هذا المعنى أو ذاك – بأنه حالة ذهنية معينة– هي حالة تجرد وحيطة وحذر من أن يخضع الفرد بأمر ما فيتخذ موقف النقد لرفض الموافقة حتى (يرى المرء بنفسه) كما يقول التعبير الشهير .

أما الموقف الجمالي فيختلف عن ذلك كل الاختلاف ، بل أنه عكس هذا تماماً ، فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية ، وفي هذا الصدد يقال أحياناً للمشاهد أو المتذوق إنه (يستسلم) للعمل الفني .

(٢) يتميز النقد بأنه يتخذ لنفسه منهجاً تحليلياً . والناقد لا يستطيع أن يؤدي عمله دون أن يحلله إلى عناصره . وأن يبحث في كل عنصر على حدة . وكذلك يبحث في علاقة كل عنصر بعنصر آخر . أما في الموقف التذوقي فالأمر يختلف – إذ يلجأ صاحبه إلى الشعور بما يشاهده في حيويته وكليته .

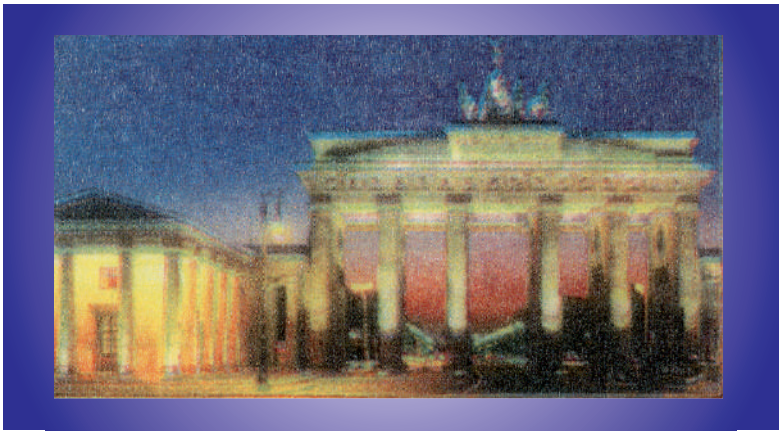
(٣) يختلف التذوق الجمالي أو الفني عن النقد الفني من حيث الغرض أو الهدف . فالناقد يستهدف من نقده الدفاع عن مبدأ معين أو قيمة محدودة . ومن هنا فهو يسعى إلى الاهتمام بشيء لا يكون داخل العمل الفني وإنما يكون خارجه . أما التذوق فهو لا يصل إلى قمته إلا حينما يكون استغراقاً في الموضوع واندماجاً لا شعورياً .

بيد أن أوجه الاختلاف السابقة لا تنفي أن هناك علاقة إيجابية بين النقد الفني والتذوق ، ففي عملية النقد والتذوق للوحة الفنية تكمن معايير ضمنية للحكم عليها .

(٤-٤) التلوين والعمارة :

إن تاريخ الحضارات المتعاقبة منذ أقدم العصور وحتى يومنا هذا ، يؤكد الوظيفة الاجتماعية والدور المهم الذي تؤديه الفنون التشكيلية والتطبيقية في مختلف النشاطات الإنسانية ومجالات حياة المجتمع ، فالحقيقة التاريخية حول مواكبة هذه الفنون لحياة الإنسان وتطوره تساعدنا في فهم جوهر دورها في مجالات الحياة الحديثة .

ولقد كان التصوير (التلوين) والنحت يكونان مع المعمار كياناً عضوياً واحداً ، كما كان المعمار يؤلف كلاً على حداً مع الهدف الاجتماعي الذي تخدمه الأبنية ؛ لذلك كانت العلاقة بين التلوين والفنون الجدارية والمعمار قديمة قدم الحياة نفسها ، فقد وصلتنا من العهود البدائية نماذج حية من الأشكال الأولية لهذه العلاقة بين أشكال الرسوم والصور الفنية البدائية ، وبين الأماكن السكنية من كهوف ومغارات ومقابر ومعابد . وغالباً ما تتم هذه الرسومات والصور داخل الكهوف والمغارات وخارجها – (على مدخل المغارة على الصخور المجاورة والقريبة منها)- ليوزع الرجل البدائي رسومه وصوره التي عكس فيها نمط تفكيره وحياته ، وبالطبع مع احتياجه للمأوى الذي يحتمي به من غوائل الطبيعة . وجدت النقوشات الحائطية والرسم الدقيق البديع الألوان على جدران الكهوف . كما كشفت الحفريات التي أجريت بمناطق تجمعه في مشارق الأرض ومغاربها عن أدوات مختلفة . مما كان يستعمله في حياته اليومية ، وهي جيدة الصنع جميلة التلوين عن قوة ويدل ذلك على نزعة طبيعية نحو الإنتاج العملي المقرون بالإبداع الفني الذي ينم عن قوة الخيال والمقدرة على الاستنباط خاصة من الربط بين الفن والسكن والذي تبلور للعلاقة بين التلوين والنحت والعمارة وخاصة في روما القديمة وبلاد الإغريق . (انظر الشكل (٤-٩) .

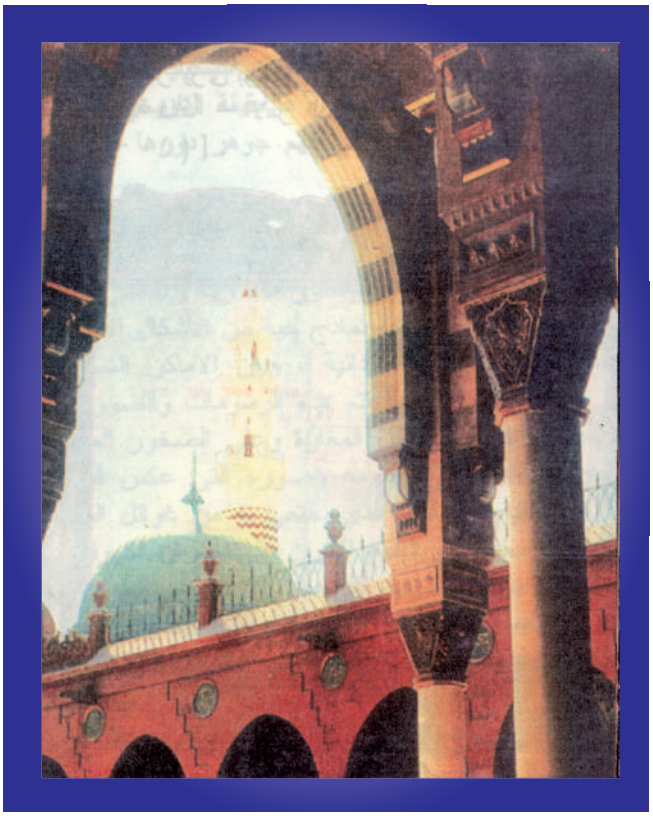


شكل رقم (٤-٩) .

ومن هذا يتضح أن التصوير أو التلوين والنحت والمعمار كانا كيانا لمدة طويلة من الزمن . وتطورت هذه العلاقة من التاريخ ، فبعد أن كان التلوين على الجدران في الكهوف ، امتد هذا النشاط للمعابد والمقابر . والذي يزور الأقصر في جنوب مصر يرى بوضوح روعة العمل الجدراني لقدماء المصريين والألوان المنتقاة بعناية فائقة – الأمر الذي جعل هذه الآثار تبقى خالدة حتى اليوم انظر الشكل (٤-١٠) .

شكل رقم (٤-١٠) .

والجدير بالملاحظة ، أن آثار كل التجمعات الإنسانية المتشابهة في عصر من العصور ، نجدها تشترك في عناصر فنية خاصة توجد بمبا نيها - فمثلاً العمارة الإسلامية- من الهند شرقاً إلى المحيط غرباً بأسلوب ونمط معماري واحد ولكنها تختص في كل بلد من هذه ا لبلا د بعنا صر معمارية محددة من قباب ومآذن وعقود و ز خا ر ف . ا نظر الشكل (٤-١١) .



شكل رقم (٤-١١) .

وأول دور للفن التشكيلي في مجال العمارة هو إعداد التخطيط العام للمدينة بحيث تنسق الميادين العامة والطرق الرئيسة ، ووضع المواصفات والاشتراطات الفنية اللازمة لضمان حسن التنسيق . والمبنى بالمدينة هو لوحة يوجهها المعماري للمشاهدين . ولذلك أهتم المهندسون بالمعايير الجمالية من حيث العلاقة بين المبنى والمباني المجاورة ؛ ومن حيث اختيار الألوان واللوحات والزخرفة اللازمة ، ودمج عناصر الفنون التشكيلية المختلفة من زخارف وفسيفساء ورخام وحفر وأخشاب واللوحات الفنية . ولم تعد نظرة المواطن للمنزل كمأوى وظل فقط وإنما كبيئة جمالية .

هذا وتبعاً للتطور الذي حدث بالنسبة للعمارة من اكتشافات للمواد

والخامات الجديدة ، وكذلك من اكتشاف لمجالات جديدة في الاستعمال والتقنية – تطور العمل بالنسبة للتلوين والتصوير في الجدران ؛ فقد انتشر استعمال أحجار الموازيك الطبيعية في تزين أرض القاعات والغرف بألوان مختلفة تتماشى مع التصميم المعماري وقد دخل الموازيك الزجاجي الملون في تزيين العمارة الدينية بمنشآتها المختلفة كالمساجد والكنائس والأديرة وأنواع الفريسك المتمثلة في الرسوم الحائطية الكبيرة التي تشترك جميعها في تجميل جدران العمارة الجديدة ، وفي حين انحسر النحت الجدراني .

وفي العصور الإسلامية استمرت العلاقة بين التلوين والزخرفة في تشكيل العمارة انظر شكل (٤-١٢) .

شكل رقم (٤-١٢)

قبة الصخرة في القدس الشريف .

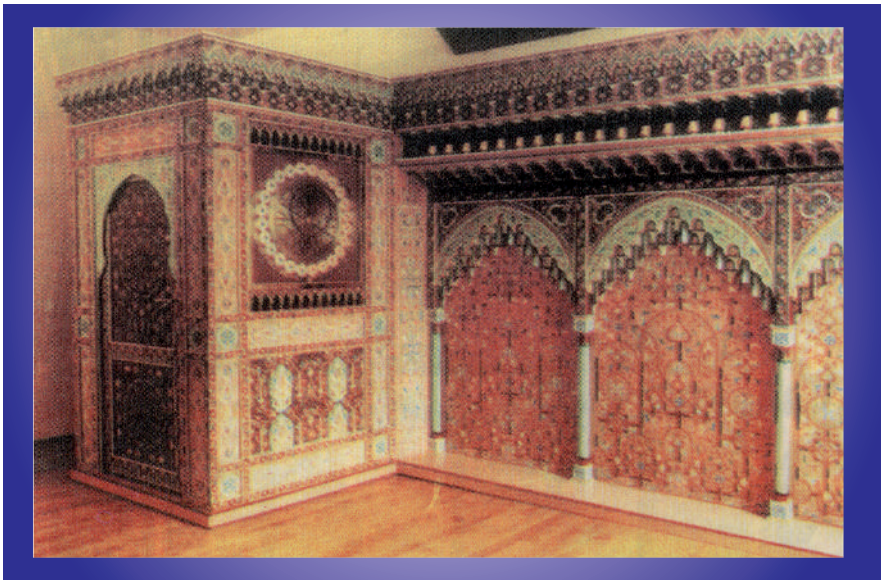
ولقد دخلت مفاهيم جديدة وابعاد جمالية وحياتية أخرى وانتهى النحت تماماً ، وزينت المساجد الكبرى بالزخرفة والخط والتصوير والألوان المنسجمة مع التصميم كما في المسجد الأموي بدمشق ، وفي التراث الأندلسي (قصر الحمراء) وكثير من المساجد في العالم .

وتجلت العبقرية الإسلامية في التخطيط والعمارة والتلوين . فلقد

وجدت في سامرا روائع للرسومات واللوحات والتي شكلت إرثاً للفنون الشرقية بصفة عام والتلوين بصفة خاصة ، فلقد وجدت أعمال فنية رائعة في بغداد ومراكش والقيروان ولقد تحدث المسعودي في (مروج الذهب)عن صور للعنقاء في الحمامات ورسوم الصيد على الجص في حمامات سامرا . كما حفلت البيمارستانات بالقاهرة وروائع من اللوحات والنقوش في (بيمارستان فلاوون) .

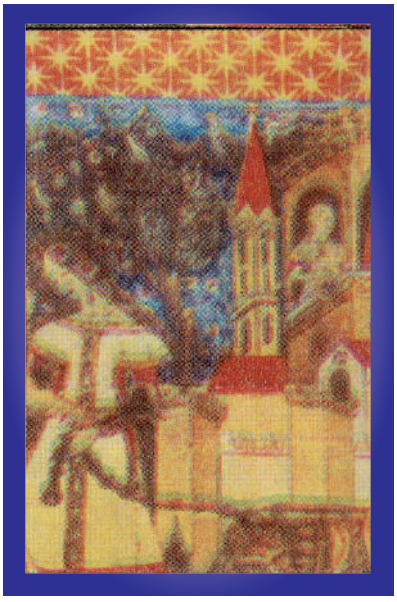
ولقد كان المسجد – كما كان القصر – يحتوي على روائع الفنون الجدارية من تصوير وزخرفة وخطوط ونقوش وتشكيلات الفسيفساء وفنون الزجاج ، ولعبت الألوان المتناسقة دوراً كبيراً في إخراج الأعمال الفنية الجدارية للعمارة الإسلامية ، فالقصور الطولونية ، وحدائقها ونقوشها وتلوينها ظلت بقاياها إلى اليوم في مسجد ابن طولون . وكانت دائمة الصورة مكملة للكلمة – فظهرت فنون المنمنمات والنقش والرقشي والتذهيب انظر الأشكال(٤-١٣)و (٤-١٤) و (٤-١٥) و (٤-١٦) و (٤-١٧) .

شكل رقم (٤-١٣)
نوافذ الزجاج المعلق
إحدى إبداعات الفن الإسلامي .

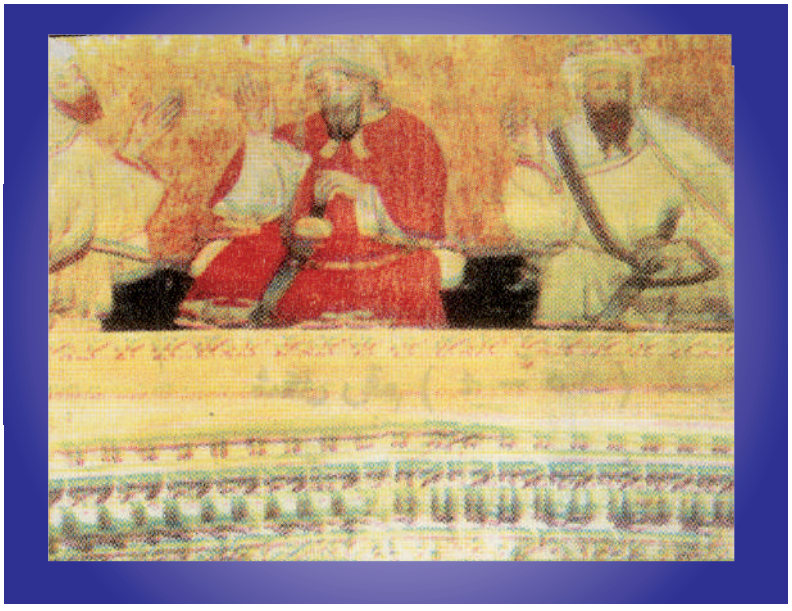


شكل رقم (٤-١٤) .

شكل رقم (٤-١٥) .

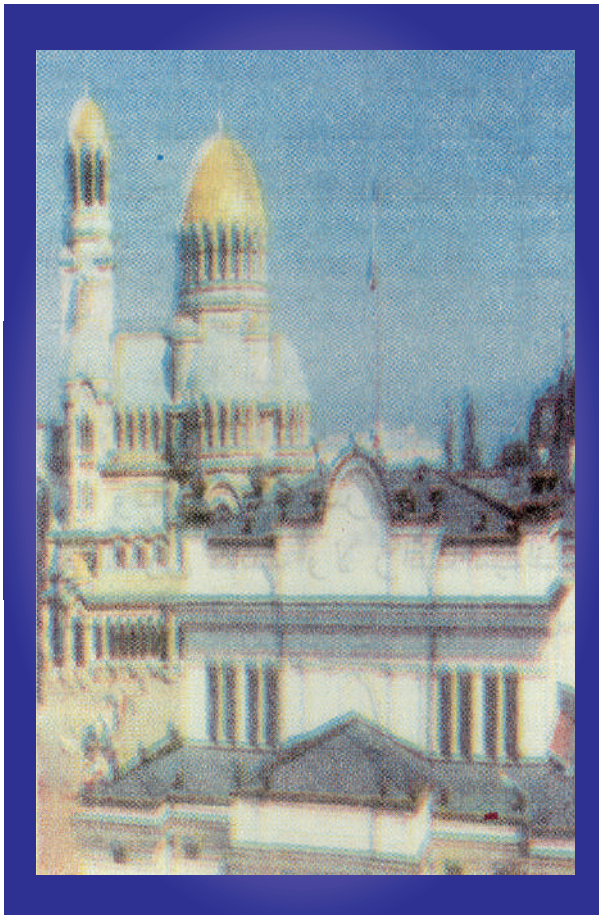


شكل رقم (٤-١٦) .



شكل رقم (٤-١٧) .

ونجد إن الفن التجاري والعمارة الإسلامية أثرت في الفن الأوربي في العصور المتوسطة – فظهرت النقوش والقباب والأقواس والزخرفة بذات الألوان في كاتدرائيات أوربا وكنائس فرنسا . فلقد كان تأثير الجامع الكبير بقرطبة واضحاً . ولقد نبذ النحت ، وتم تحطيم كثير من التماثيل تأثراً بالإسلام ، فظهرت جماعة (الايكونكلاس) وحطمت من التماثيل . ووحل بدلاً عنها التصوير والزخارف الملونة والتي أخذت من الفنون الإسلامية كما في دير (كونستاتين ليبس) . وظهرت في كنائس أثينا زخارف وتأثيراً واضحاً للخط الكوفي . ويمكن مشاهدة التأثير واضحاً للخط الكوفي . يمكن مشاهدة التأثير واضحاً في كنيسة (الامادلين) في قيزبلية بفرنسا .



شكل رقم (٤-١٨)
عمارة أوربية يبدو عليها تأثير الفن الإسلامي .

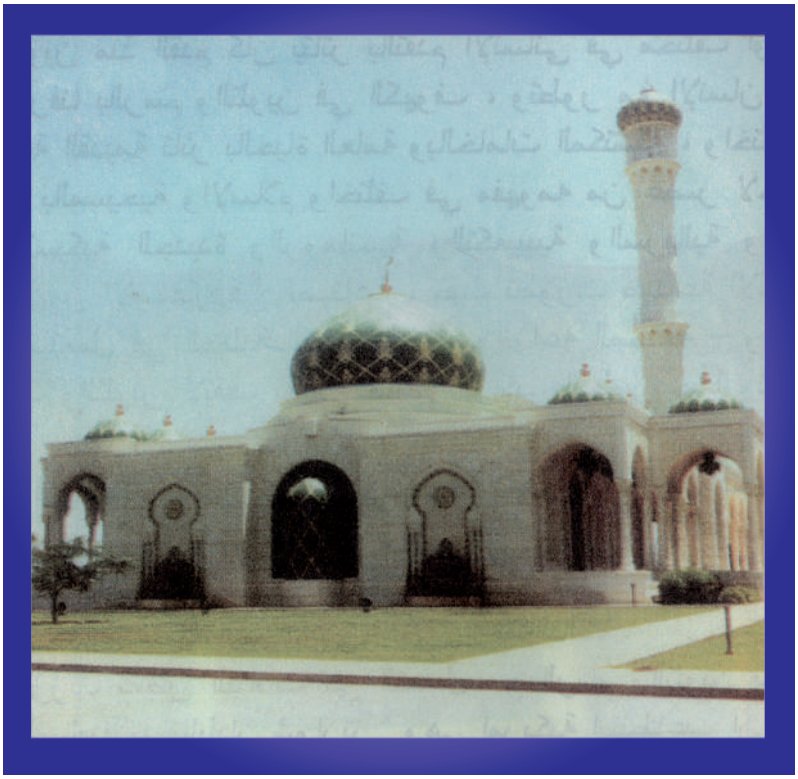
ولقد توقف تأثير الفن الجداري الإسلامي في العمارة بالنسبة للفن الفرنسي والإنجليزي بصورة واضحة في القرن الثالث عشر ولكن لا زالت الآثار واضحة خاصة في البندقية .انظر الشكل رقم ٤-١٨) .

وفي القرن العشرين تبلورت العلاقة بين التلوين والعمارة لتصبح عملاً مدروساً يكون للأشكال والألوان فيه دور بارز .

ففي العام ١٩١٧م أصدر « تيووفان دوسيرغ » بالاشتراك مع الفنان(موندريان)والفنان (بارن فادلك) مجلة (دوستيل) والتي تعبر عن آثار الفنانيين (المصورون) و المهندسين المعمارين الذين انضموا للفنانين أمثال المهندس المشهور " اود" والمهندس " فان هوف" والمهندس المعماري " ريتفلد" اصدروا هذه المجلة لتعبر عن آرائهم في مجال التلوين والهندسة المعمارية . وتكونت جمعية تضم الفريقين هدفها التوجه في مجال التصوير نحو الأشكال الهندسية للتلائم مع العمارة . وقد قامت هذه الجمعية بتأليف الهندسة المظهرية وتجربتها مع الصورة المسطحة وبنائها الهندسي – وتجديد وظيفة اللون الذي استخدم بشكل يوهم الناظر بالمدى ويوحي إليه بالحركة (أعمال "دلوني- كاندسكي") والتقسيمات الزخرفية في واجهات البيوت كما في الأثاث والمنحوتات .

وبعد ذلك ظهرت مدرسة(الباهاوس) والتي أسسها الفنان " ولترغروينوس" ١٩١٩م وهي جمعية تدعو إلى الجمع بين الفنون على اختلافها وخاصة التصوير بهدف تطوير العمارة كي تصبح مواكبة لنمط حياة الإنسان في القرن العشرين . وكان ابرز رجالها " كاندسكي" – و"كلي" ولقد أثرت المجهودات لهذه الجمعيات والمدارس الحديثة في إخراج العمارة الحديثة بصورة جمالية رائعة كما تراها اليوم . وصارت الألوان عملية أساسية فيها .

ونخلص إلى أن الفنون الجميلة بوجه عام والتلوين بوجه خاص – هي نوع من الثقافة العالمية للإنسان . وتعتبر من ضروريات تكوين الحياة الإنسانية الرفيعة – وإن العمارة باعتبارها أم الفنون كانت ولا زالت ميداناً رحباً للتصوير والزخرفة والألوان حتى في الطلاء الخارجي للعمارة . انظر شكل رقم (٤-١٩) .



شكل رقم (٤-١٩) .

(٤-٥) التكنولوجيا الحديثة والتلوين :

إن التلوين منذ القدم يتأثر بالتقدم الإنساني في مختلف أوجه الحياة . فلقد بدأ كما عرفنا بالرسم والتلوين في الكهوف ، وتطور مع الإنسان ، فنجده في الفنون المصرية القديمة تأثر بالحياة العامة وبالخامات المكتشفة ، واختلف باختلاف الأديان ، وبدءاً بالمسيحية والإسلام واختلف في مفهومه من عصر لآخر .فنشأت المدارس الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والتكعيبية والسريالية والتجريدية واستفاد التلوين من الازدهار في الصناعة ، حيث تطورت صناعة الألوان والفرش والمواد التي تستعمل في العملية الفنية كالورق وأنواعه المختلفة – وهكذا نجد أن التطور لا يقف بعيداً عنه بل يواكب التطور حساً وتعبيراً وعملاً فنياً .

والآن في العصر الحديث حدثت الطفرة الإلكترونية ، وجعلت من الحاسوب جزءاً من حياة الإنسان العصري . وفي السنوات القليلة الماضية تطور استخدام الحاسوب ليشمل الرسم والتلوين . وقد ظهرت له قدرات عظيمة بالنسبة للرسم والألوان كما صار له القدرة على اعطاء البعد الثالث .

ولقد برزت بعض الفنانات في التعامل مع الرسم والتلوين بطريقة النسخ الإلكتروني مثل الفنانة " ليليان شوارتز" وهي أمريكية استطاعت أن تلون الوجوه ببراعة . والفنانة الأمريكية "باربرة نسيم" استطاعت أن توظف الرسم والتلوين بالحاسوب لإعطاء البعد الثالث للتصوير كما استطاعت عمل استكشافات أيضاً بالألوان .

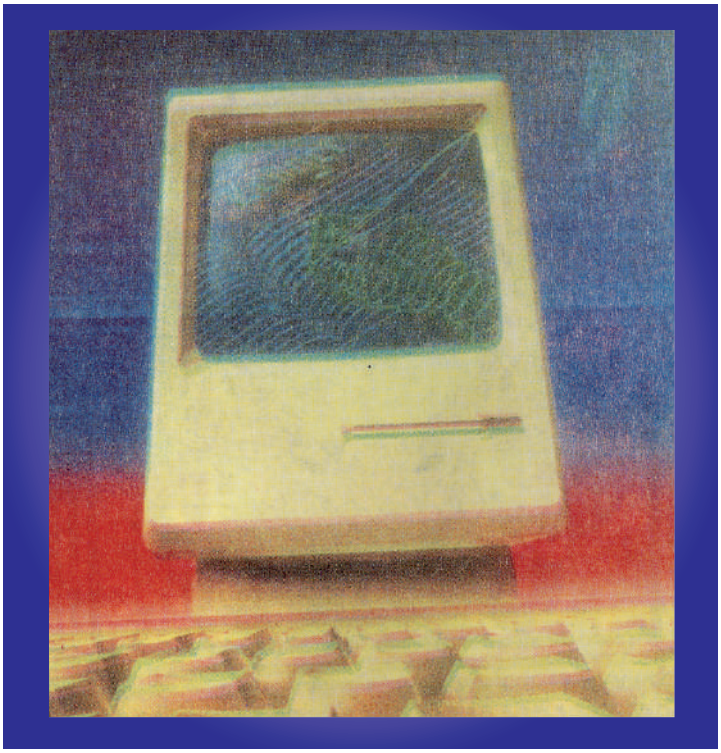
وتعدى الرسم بالحاسوب مرحلة الرسوم الساكنة إلى الرسوم المتحركة فعند اكتشاف السينما استقل " والت ديزني" ذلك الاكتشاف ليقدم لنا الرسوم المتحركة (الكرتون) .

وإنتاج الرسوم المتحركة في الحاسوب تتم بنفس صورة التتابع والتوالي

الزمني لتعطي الإحساس بالحركة التقليدية . وبالاضافة لذلك يمكن أن تصحب بالصوت والموسيقا . ولا تحتاج لاستديوهات كما كان في الماضي . وبالرغم من أن الامكانات الواسعة والباهرة التي يمكن أن يوفرها الحاسوب إلا أن دور الرسام والمصمم سيستمر ؛

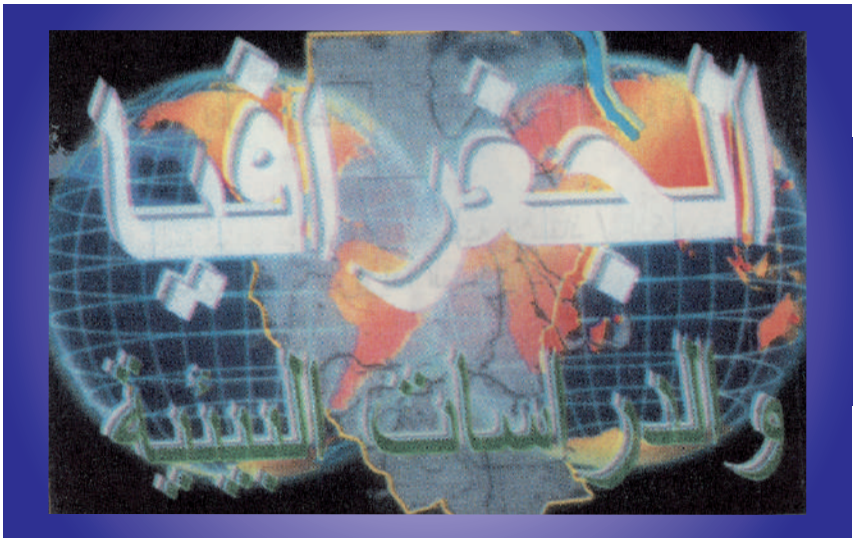
لأن الإبداع الفني يحتاج للفنان ذي الخلق والابتكار والتعبير والإحساس ومن الضروري أن يستفيد الفنان من كل الامكانيات الهائلة للحاسوب وذلك بالتدريب على التقنيات الحديثة والإلمام الكامل بالتكنولوجيا الحديثة لتوظيفها في خدمته والتعبير من خلالها .

انظر الأشكال (٤-٢٠)و (٤-٢١) و(٤-٢٢) و (٤-٢٣)[والتي استخدم فيها الحاسوب للرسم والتلوين والتصميم .



الشكل (٤-٢٠) .

الشكل رقم (٤-٢١) .



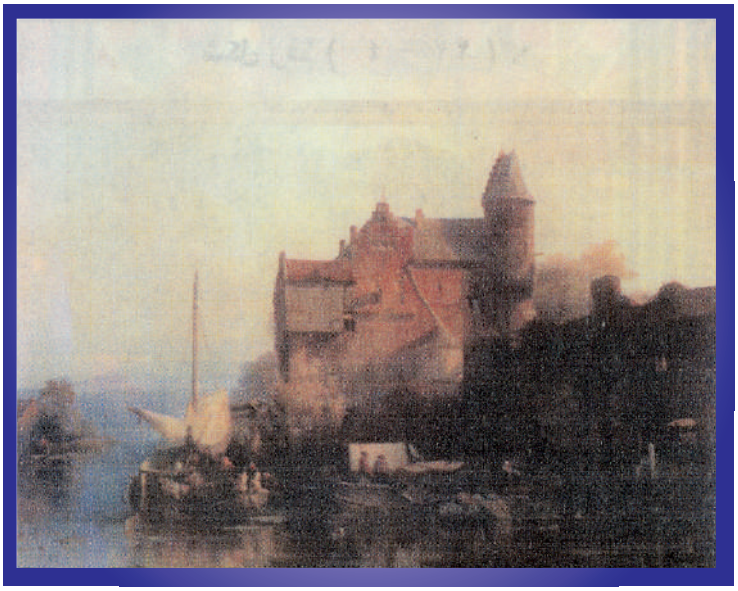
شكل رقم (٤-٢٢) .

شكل رقم (٤-٢٣) .

التمارين والنشاط العملي

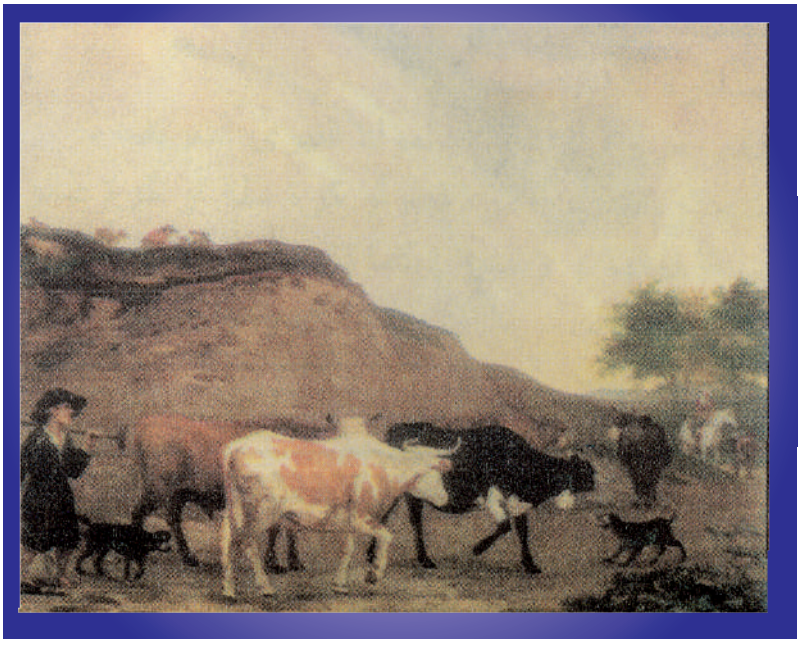
(١) بعد التأمل والدراسة المتأنية للألوان وتركيبها ، والشكل والضوء والظل ، والمنظور اللوني انقل اللوحات في الأشكال (٤-٢٤) و(٤-٢٥) و (٤-٢٦) .

(٢) تأمل الألوان الموجودة في لوحة شخصية الأستاذ / الدكتور عبد الله الطيب والتي قامت برسمها الفنانة جريزلدا الطيب – وانقلها بالحجم ٣٠سم ٢٠سم وهي الشكل (٤-٢٧) .

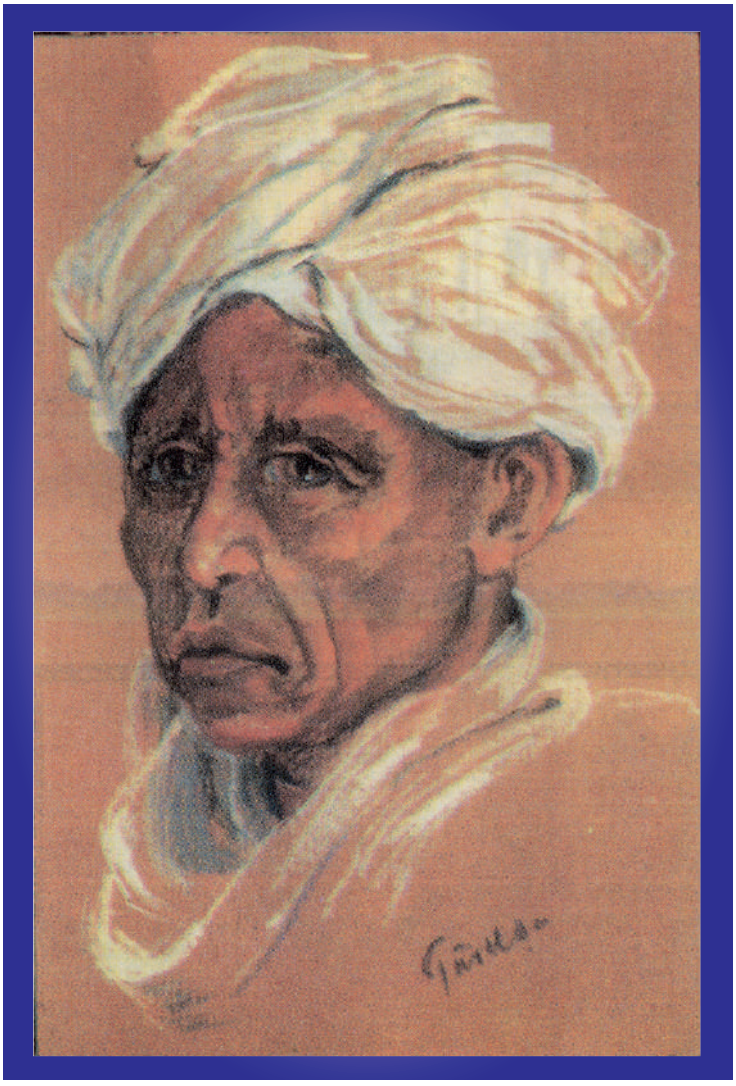


شكل رقم (٤-٢٤) .

شكل رقم (٤-٢٥) .



شكل رقم (٤-٢٦) .

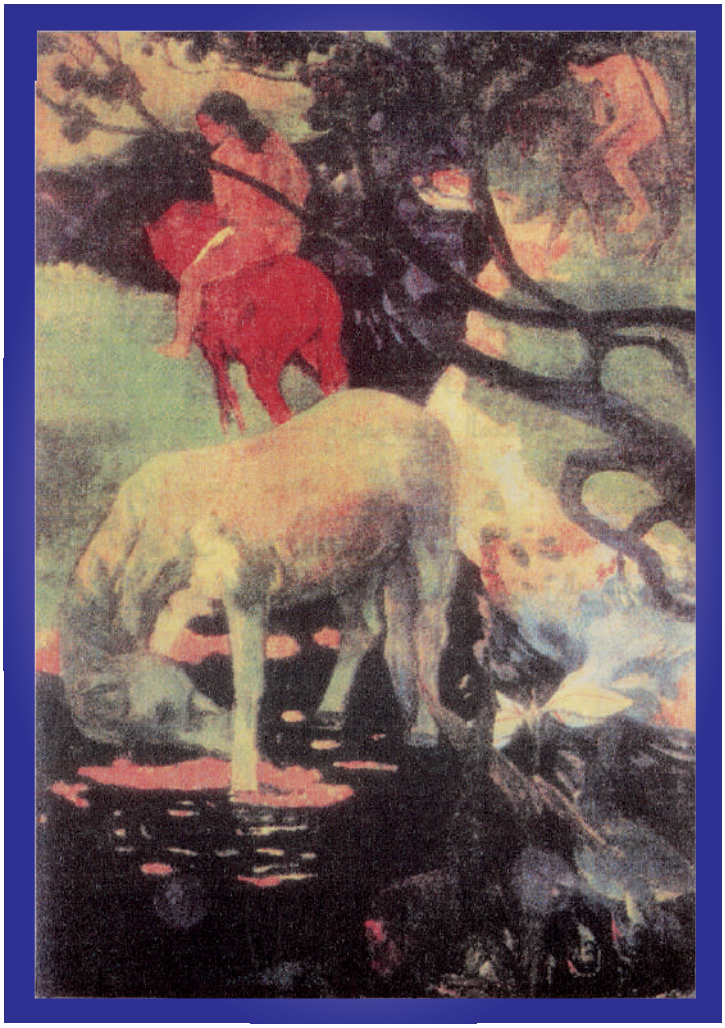


شكل رقم (٤-٢٧)
البروفسير / عبد الله الطيب – للفنانة جريزلدا الطيب .

(٣) مستعيناً بما درست من أسس فنية لتكوين اللوحة أرسم بالألوان الموضوعات الآتية :

(١) مشهد احتفال قومي بعيد الاستقلال .
(٢) سوق الخضار أو سوق المواشي .
(٣) أسبوع النظافة أو موقف الباصات .
(٤) محاربة الجفاف والتصحر .
(٥) الأمومة امرأة ترضع صغيرها .
(٦) منظر طبيعي يحتوي على حيوانات برية .
(٧) ثمار وخضر – توضع تحت مستوى النظر وخلفية قماش .
(٨) باقة من الزهور .
(٩) الحلاق أو الغسال .
(١٠) أواني منزلية – توضع تحت مستوى النظر .
(١١) مشهد لمنظر طبيعي – يتحقق فيه المنظور اللوني والظل والنور .
(١٢) أسرة تتناول وجبة بالمنزل .
(١٣) بائعة الشاي في السوق .
(١٤) المغيب في القرية – عودة المزارعين والرعاة لمنازلهم مع مغيب الشمس .
(١٥) الحصاد .
(١٦) المذاكرة .
(١٧) جانب من الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف .
(١٨) مشهد رياضي – كرة قدم أو كرة سلة أو كرة طائرة .
(١٩) لوحة خيالية (لإبليس) كما تتصوره .
(٢٠) سباق الهجن .

(٤) الشكل (٤-٢٨) : لوحة للفنان العالمي جوجان وهي بعنوان الحصان الأسود ١٨٩٨م . ادرس هذه اللوحة جيداً ثم انقدها .
شكل رقم (٤-٢٨) .

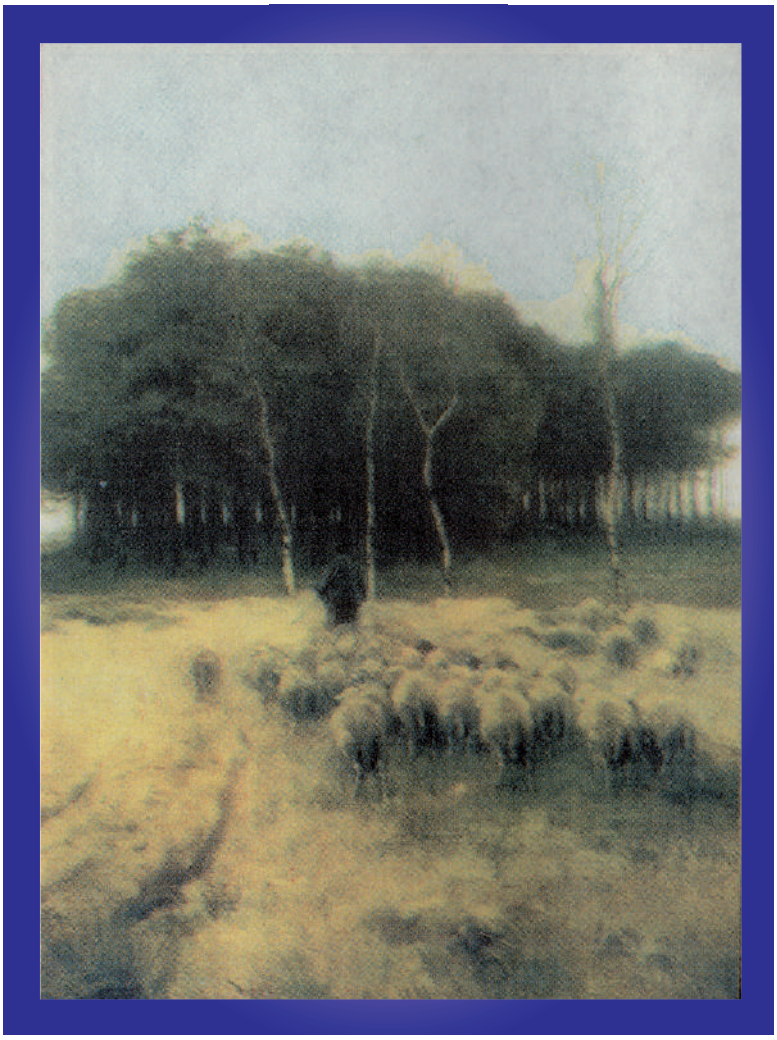


شكل رقم (٤-٢٨) .

ملحق نماذج

لبعض اللوحات العالمية

شكل رقم (٤-٢٩)
فارد تربورش ١٦١٧-١٦٨١م

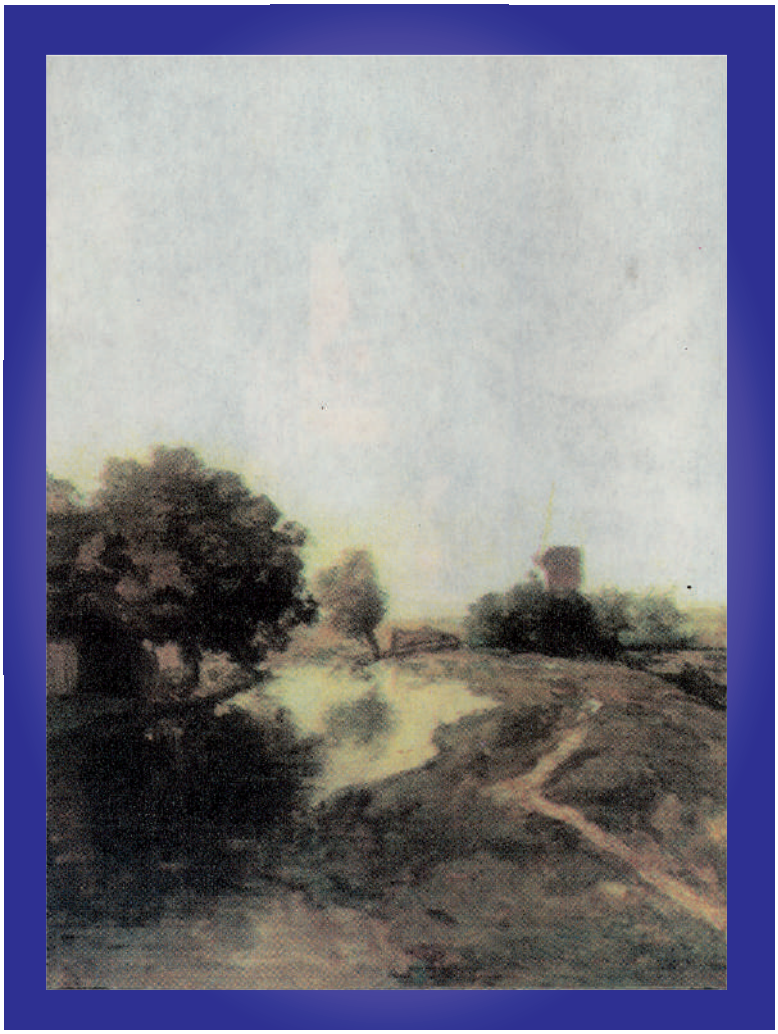


شكل رقم (٤-٣٠)
انطون مايف ١٨٣٨ -١٨٨٨م .

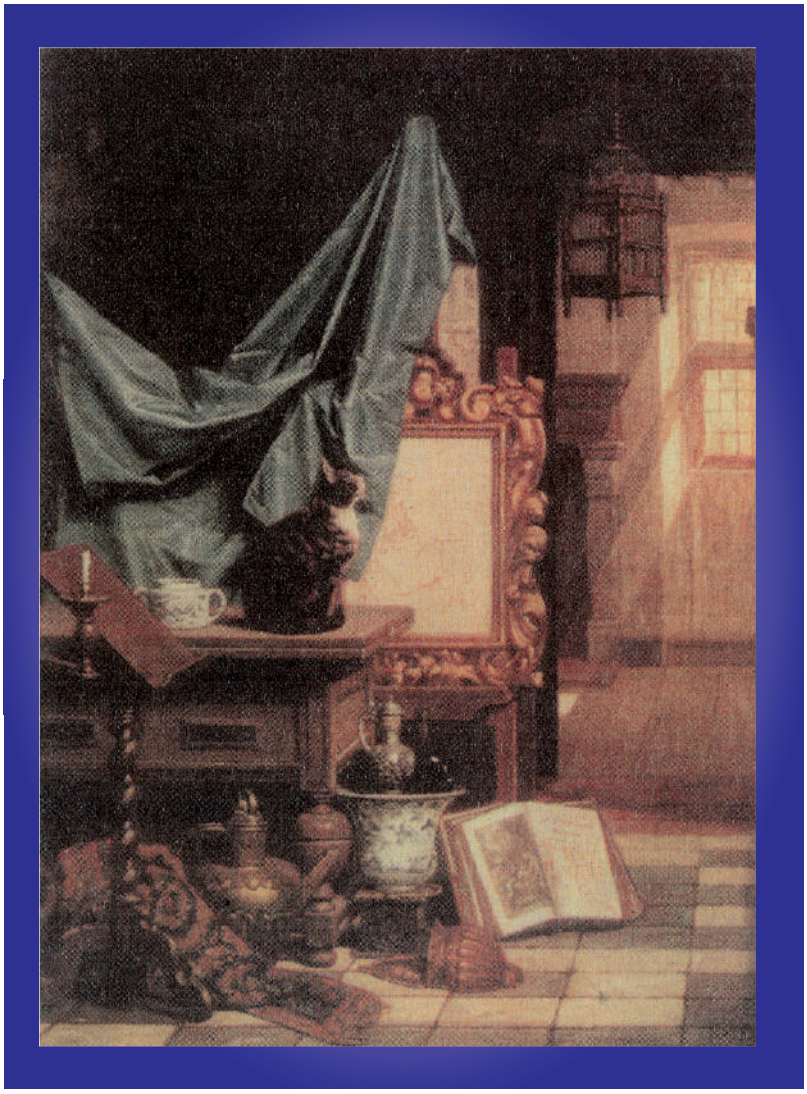
شكل رقم (٤-٣١)
رمبرانت ١٦٠٦ -١٦٦٩م .

شكل رقم (٤-٣٢)
جبريل متسي ١٦٢٩-١٦٦٧م .

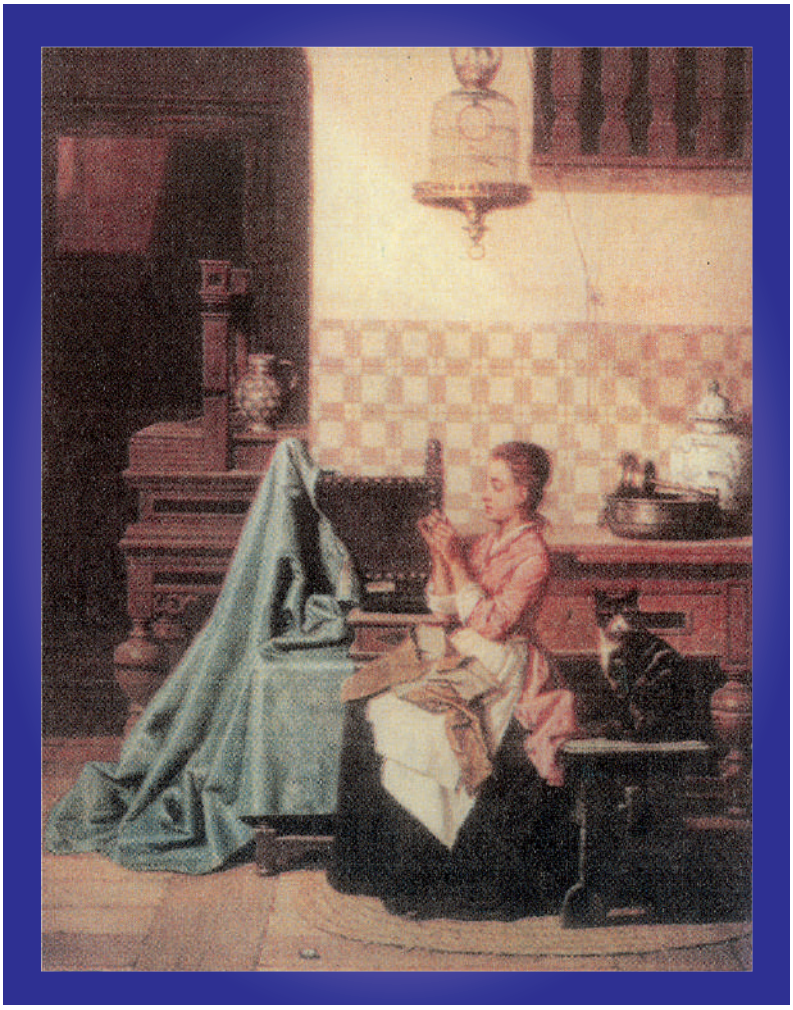
شكل رقم (٤-٣٣)
رتشار براكنبرج ١٦٥٠-١٧٠٢م .



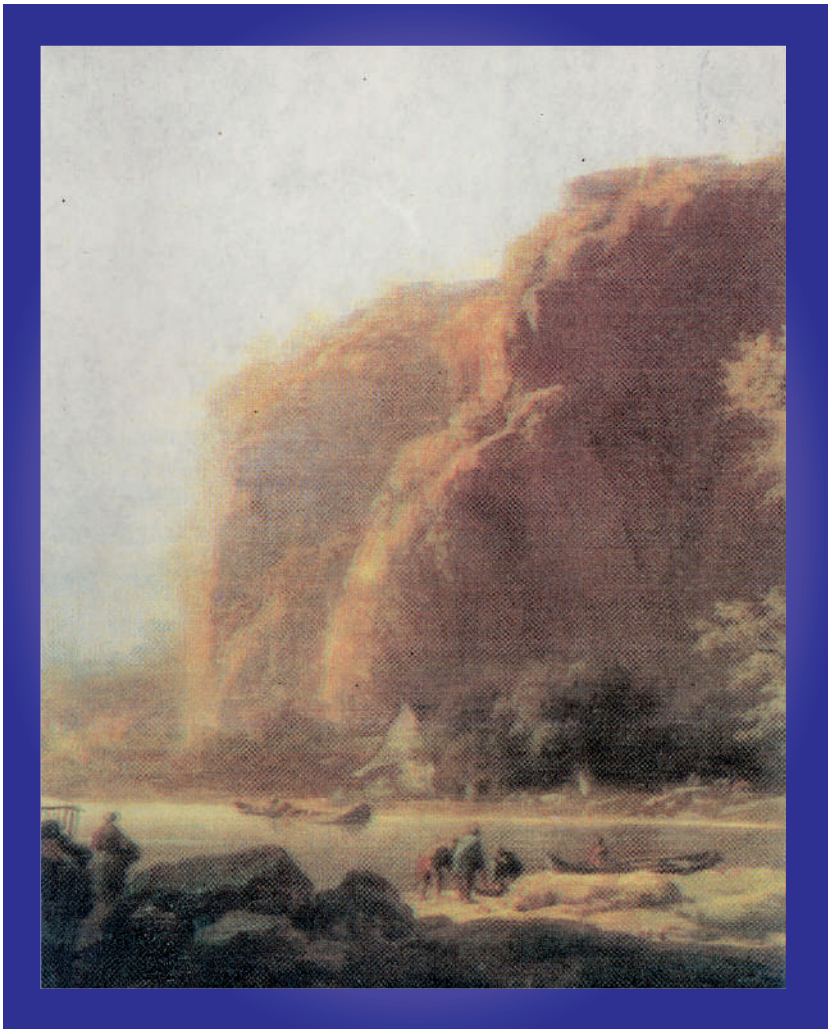
شكل رقم (٤-٣٤)
بول جابرل ١٨٢٨- ١٩٠٣م .



شكل رقم (٤-٣٥)
شارلس جربس ١٨٢٥-١٩٢٠م .



شكل رقم (٤-٣٦)
شارس مويس ١٨٢٢ –١٩٢٠ .



شكل رقم (٤-٣٧)
مارنو كوكوك ١٨٠٣ -١٨٦٢م .

الباب الخامس

الخطة الدراسية

الرسم

الوحدة	المفردات	عدد الحصص	العمل المقترح
الرسم بقلم الرصاص	طبيعة صامتة	٤	أواني أو أشياء لامعة لإبراز القيم الجمالية من خلال التظليل
	رسم نبات	٢	رسم تفصيلي لأنواع مختلفة من النبات كل على حده
		٢	رسم خضروات وثمار
		٢	أجهزة ومعدات وآلات وأشياء قديمة
	طبيعة صامتة	٢	رسم الأواني المختلفة
		٢ ٢	رسم عجلة (داخل الفصل) رسم سيارة (خارج الفصل)
		٢	رسم أدوات معامل
		٢	رسم أواني زجاجية
	رسم نباتات مختلفة	١٠	- رسم نبات اخضر - رسم نبات جاف - ثمار - قطاعات - خضروات . . .الخ
	رسم إنسان وحيوان	٤	الإنسان في وضع ثابت ومتحرك والحيوان في أوضاع مختلفة
	رسم الوجوه	٣	نسب الوجوه المختلفة من زوايا متغيرة وتعبيرات مختلفة
		٣٧حصة	

التصميم

الوحدة	المفردات	عدد الحصص	العمل المقترح
التصميم	تصميم الخطوط	٢	تصميم كلمات ذات مضمون باستخدام الأدوات الهندسية
	تصميم القماش لأغراض مختلفة	٢	إنتاج تصميم أقمشة لملابس تصلح لاستخدام الانسان - الفكرة مستنبطة من عناصر مختلفة
	تنفيذ تصميمات إيضاحية	٦	إعلان - كروت معايدة - بطاقات تهنئة
	تصميمات زخرفية إطارية	٣	تصميمات تصلح للإطارات في مساحات محددة
	تصميمات زخرفية	٨	تصميمات تصلح للملابس النسائية والأطفال
	معالجة الفراغ والمساحات لإبراز التصميم	١٢	عناصر تصميم مرسومة أو كولاج كتابات وأرقام توزع بتنسيق في مساحات معينة
	الفكرة والموضوع	٢	عنوان قصة أو موضوع يعبر عنه بالتصميم تمر بعده مراحل الاسكتش - التخطيط الأولي العمل النهائي بألوان محددة
	تصميم ملصقات تحذيرية وإرشادات	٢	الاستفادة من الخط والشكل للتعبير عن المضمون والإرشاد والتحذير - السلامة في الطرق أساليب التنفيذ (كولاج - استعمال الفرشاة - الرش)
		٣٧حصة	

التلوين

الوحدة	المفردات	عدد الحصص	العمل المقترح
التلوين	موضوعات بيئية	٨	استخدام الألوان المائية والبودرة موضيع بيئية ومناسبات ومناظر طبيعية ومواضيع تعبيرية
	مواضيع خيالية	١٢	مواضيع تعبيرية وبيئية بالألوان
	منظور لوني	٧	تطبيقات في عمل المباني – سيارات منظر طبيعي
	موضوعات خيالية وبيئية	١٠	وضع موضوعات خيالية والتدريب عليها مناقشة ونقد عمل الطلاب
		٣٧حصة	

الثقافة الفنية وتاريخ الفنون

الوحدة	المفردات	عدد الحصص	العمل المقترح
ثقافة فنية	المدارس الفنية	٤	نقد وتذوق وعرض العمل الفني للطلاب ومناقشة المدارس الفنية
		٦	فنانون سودانيون والمدارس الفنية المعاصرة
	الفنون المعاصرة	٥	نقد وتذوق – علم الجمال
	نقد وتذوق	٦	عرض ومناقشة أعمال السنة
		٢١حصة	

جميع حقوق الطبع والتأليف ملك للمركز القومي للمناهج والبحث التربوي . ولا يحق لأي جهة، بأي وجه من الوجوه نقل جزء من هذا الكتاب أو إعادة طبعه أو التصرف في محتواه دون إذن كتابي من إدارة المركز القومي للمناهج والبحث التربوي.

رقم الإيداع: 2008|788