جماليات التعبير في النحت السوداني المعاصر

Aesthetics of expression in Contemporary Sudan sculpture

م.م احمد عبد الحسين / قسم الفنون التشكيلية

الكلمات المفتاحية (الجماليات . النحت . المعاصر)

ملخص البحث

تواصلا مع الفن العالمي كان الفن السوداني ومنذ خمسينات القرن العشرين ينحو باتجاه الفكر التعبيري باستخدام لمادة والتقنية والخروج بتوليفات مادية وتقنية تؤكد الجانب الإبداعي في الفن السوداني المعاصر، ولذلك فقد جاءت هذه الدراسة بهدف الكشف عن جماليات التعبير في أعمال النحاتين السودانيين المعاصرين والتعرف على القيم لتعبيرية والجمالية وبيان الخصائص الأسلوبية له وقد بُنيت هذه الدراسة على أربعة فصول هي: الإطار العام المنهجي للبحث. أما للإطار النظري تضمن ثلاثة مباحث كان الأول بعنوان الجمال في الفكر الإنساني والثاني بعنوان التعبير

أما المبحث الثالث فكان تطور الفنون التشكيلية في السودان. وختم الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار لنظري. أما إجراءات البحث وفيه حدد الباحث مجتمع بحثه ب (٢٠) عملاً نحتياً اختار منه الباحث بأسلوب قصدي عينات بحثه التي تحددت ب (٣) عملاً نحتياً معتمداً المنهج الوصفي التحليلي في تحليلها، وختم بتحليل العينات وختم النحت بالنتائج ومن أهمها

أظهر البحث أن الخامة لم تعد مجرد وسيط مادي يحمل الشكل في النحت السوداني المعاصر، بل أصبح التعامل معها جمالياً، من خلال خواصها الحسية والتركيبية، التي كشف عنها الفنان عبر التوليف التقني

ان العلاقات والارتباطات في فن النحت السوداني اقتصرت على الأساليب التقنية للمعالجة وظلت ملامح النحت السوداني متحفظة ومرتبطا بإرثه التاريخي وثقافته التاريخية

أثرت الاتجاهات الفنية العالمية بأفكارها المتنوعة، في صياغات العمل النحتي، فكان تنوع هذه الاتجاهات نقطة جذب وانطلاق أفكار الفنانين السودانيين المعاصرين إن النحات السوداني المعاصر استلهم أشكالا ذات عناصر تكوين لها ذائقية في العمل النحتي مما تحققت جمالية التعبير

Summary:

In connection with international art, Sudanese art has, since the fifties of the twentieth century, tended towards expressive thought using material and technology and coming up with material and technical combinations that emphasize the creative aspect of contemporary Sudanese art. Therefore, this study came with the aim of revealing the aesthetics of expression in the works of contemporary Sudanese sculptors and to identify expressive and aesthetic values And stating the stylistic characteristics of it, this study is based on four chapters: The general framework of the

research. As for the theoretical framework, it included three topics, the first was entitled Beauty in Human Thought, and the second was entitled Expression. The third topic was the development of plastic arts in Sudan. The researcher concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework.

As for the research procedures, in which the researcher defined his research community with (20) sculptural works, from which the researcher intentionally chose his research samples, which were determined by (3) sculptural works. Adopting the descriptive analytical method in its analysis, and sealing with the analysis of samples.

The sculpture concluded with the results, the most important of which are:

The research showed that the material is no longer just a physical medium that carries the shape in contemporary Sudanese sculpture, but rather it became aesthetic to dealing with it, through its sensory and synthetic properties, which the artist revealed through technical synthesis.

The relations and connections in the Sudanese sculpture art were limited to the technical methods of processing, and the

features of the Sudanese sculpture remained conservative and linked to the historical legacy and its historical culture.

The international artistic trends influenced its diverse ideas in sculptural work formulations, so the diversity of these trends was a point of attraction and launching the ideas of contemporary Sudanese artists.

contemporary Sudanese sculptor was inspired by forms with elements of composition having their own sculptors in the sculptural work that achieved the aesthetic expression.

مشكلة البحث

تعد الاعمال الفنية بصورة عامة والاعمال النحتية بصورة خاصة ترتبط بموضوعة التعبير ممثلة لنزعة الانسانية، وتعطي خصوصية لتلك النتاجات البصرية المحمولة لأي حضارة عبر استحضار البعدين النفسي والاجتماعي ومعطيات البحث والتجريب في طبيعة جماليات تلك الاعمال المرتبط بالأسلوب او بفكرة العمل الفني او بالتقنية او باليات البناء الخاصة بالعناصر والاسس التنظيمية شهدت الفنون التشكيلية في السودان عدة مراحل من التطور وذلك في سياق التطور العام للمجتمع السوداني سعيا لبلورة هويته الثقافية القومية وتمثل ذلك في البحث الدؤوب عن قيم جمالية تشكيلية ذات طابع سوداني كمشروع ثقافي يتماشى مع حركة الاستقلال ولطالما كانت خاصية التعبير تسعى الى كشف المعطى الدلالي لفعل الجمال في نتاجات النحت واعتماد احد الاطر الفنية من الاساليب المتاحة من رمزية الخطاب او ان يعقد الصلات مع الواقع الموجود

او يقترح بناءات غير مألوفة لنتاجاته النحتية قد تبدو فاعلية التعبير في النتاجات الفنية من خلال البعد الاشتغالي للعناصر والاسس التنظيمية والتأكيد على النزعة التصويرية للأشكال وتفعيل الاحالات الرمزية أو الواقعية او التجريدية او غير من الاساليب المتبعة للوحدات البصرية وبحدود موضوع الدراسة الحالية، فإن المنجز النحتي في السودان والبحث في تلك الاشتغالات والمعالجات التقنية مثل هاجس للباحث في التقصي عن المعطيات الجمالية للتعبير من هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة عن التساؤل الآتي: ما هي جماليات التعبير التي ترتبط بنتاجات النحت السوداني المعاصر ؟

اهمية البحث والحاجة اليه

يحتاج الانسان منذ القدم الى الفن للتعبير عن احتياجاته وطرق التواصل مع الاخرين وخضعت وسائل التعبير الى تغيرات وتحولات في مفاهيمها فانتقالها من لغة الاشارات الى اللغة المقروءة والمكتوبة خير دليل خير لإيجاد طرق واساليب وصيغ التعاملات اليومية في المجتمع ولهذا يعد الفن من احد الوسائل الناقلة لتلك التعاملات التي تتجلى اهمية البحث في التقصي عن ماهية جماليات التعبير في نتاجات النحاتين السودانيين وقدرتهم في انشاء مقولات خاضعة لتفاعلات جدلية لكامل عناصر الخطاب الشكلي فضلا عن رمز الحركة التشكيلية بمعلومات قد تخدم مجال الفن بصورة عامة والنحت بصورة خاص والقيم العامة للعمل الفني ومقوماته البنائية للمفاهيم المتعلقة بالأصالة والمعاصرة اهداف البحث

يستمد هذا البحث هدفه من دراسته لإنجاز حركة النحت السوداني المعاصرة في ضوء مفهوم الجماليات والبحث في التعبير المؤثر الذي تولدت عنه ودراسة شفراته الخاصة

وتطور الأساليب الأدائية والصياغة فيها وإيراد تطبيقات على ذلك والإشارة الى ارتبطت الحركة التشكيلية الحديثة في السودان ارتباطا وثيقا بتراث أهل السودان وعبرت بعمق عن الوجدان الشعبي أهم المحاور الاساسية لتي اهتم بها النحاتون السودانيون أو فضلوا الاشتغال عليها. يهدف البحث الى تعرف جماليات التعبير في النحت السودان المعاصر

حدود البحث:

أ. **الموضوعية:** يعرف البحث بدراسة العينات ذات الجماليات التعبيرية بخامة الخشب والفايبر المعجون والمعدن لأعمال المجسم للنحاتين السودانيين المعاصرين.

ج. **الحدود المكانية:** السودان.

د. **الحدود الزمنية** : ٢٠٠٧ – ١٩٦٩

مصطلحات البحث

الجمالية

لغة: الجمالية) : (Aesthetic) الجمال الحسن وقد (جَمُل) الرجلُ بالضم (جمالاً) فهو جميل، والمرأة (جميلة) و (جَمْلاء) أيضا بالفتح والمد. (الرازي ، ١٩٨١، ص١١. ومعنى (الجمالية) في قاموس أوكسفورد أنها : " نظرية في التذوق، أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن" .(الجمالية: "مصدر" مشتق من الفعل جمل جمالا، فهو جميل وهي جمل)

وهي تعني الحسن". (الفيومي١٩٧٦، ص ١٢٠)

اصطلاحا: "الجماليات مصطلح يشير في معناه التقليدي إلى دراسة الجمال في الطبيعة والفن، أما الاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك بكثير، كطبيعة التجربة الجمالية، نماط التعبير الفني، سيكولوجية الفن (تعني عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معا وما شابه ذلك من لموضوعات (مهد، ب، ت، ص ٤٢). وذكر في المعجم الفلسفي ل (صليبا) بأنه المنسوب إلى لجمال، نقول الشعور الجمالي والنشاط الجمالي، وهو عند بعضهم لعب خالية من الفرض تقوم على طلب الجمال لذاته، لا لنفسه أو خيرته" (جميل، ١٩٧٤، ص587)

التعريف الإجرائي : الباحث يتبنى التعريف بسبب شموليته لمقتضيات البحث

لجماليات تلك الغايات التي تجعل العمل الفني في حالة من الخصوصية التي تحقق بانتظام عناصر التكوين الفني ومما يساعد فهم الجماليات يتحسن بمعرفتهم لكيفية تصور الفنانين وابتكارهم وأدائهم.

والسبب الذي يجعل أنشطة الفنانين مختلفة عن أعمال غير الفنانين كما يحاولون فهم ما يحدث لأحاسيس الناس عندما يجربون الفن باستقصاء كيفية تأثير الفن في أمزجة الناس ومعتقداتهم وقيمه.

التعبير

لغوياً وفي (الصحاح للجوهري عبّرت الرؤيا تعبيراً. فسرتها، وعبّرت عن فلان ايضاً: اذا تكلمت عنه

واللسان يعبر عما في الضمير" (الجوهري، ١٩٧٩ ، ص ٧٣٤) . وفي المنجد في اللغة) جاء متطابقا منظور فيقول عبر الرؤيا: فسرها (معلوف د.ت ص (٣٣). وجاء

في (الرائد) فيرى في عبّر : أي ظهار الافكار والعواطف بالكلام والحركات (مسعود ، ١٩٨١، ص ٤١٢)

اصطلاحا في اليونان قديماً وفي القرن الخامس ق.م ارتبط التعبير عند الفلاسفة السفسطانيين بالنسبية وبأهمية الحس والحواس وكما جاء على لسان فيلسوفهم بروتا غوراس (٤١٠ – ٤٨٠ ق. م) (الانسان مقياس كل شيء). ففسحت المجال للتعبير عن الانطباعات الحسية كما طالبت بحرية التعبير عن الانفعالات والعواطف الفردية (مطر، ١٩٧٤، ص١٦)

التعريف الاجرائي

التعبير: هو تمثل الاشياء والاحتياجات والافعال والرغبات والانفعالات التي يحاول الانسان الافصاح عنها بشكل مباشر اما عن طريق الكلام او الاشارة او الاصوات او الصور والرموز واظهار معاني الوجدان الذاتي والجماعي من دوافع واحساسات وافكار بوسائل فنية وبوسائط مادية، أي تعبير عن الاشياء بوسائل فنية. **الاطار النظري**

المبحث الأول: الجمال في الفكر الانساني

ظهرت خطابات فلسفية خاضت في النواحي الجمالية وتركزت عند بعض الفلاسفة بالتطرق إلى سمات جمالية تمثلت عند (فيثاغورس ٥٨٢-٥٠٧ (ق.م) بالهارمونية والائتلاف والتوافق وصراع الأضداد والمقاييس الجمالية الكمية بينما اتخذت عند السفسطائيين و أهمهم (جورجياس ت ٤٨٠ ق.م و بروتاغوراس /ت ٤٥٠ ق.م) طابعاً أكثر حسية باقتران الجميل بما هو حسي و بيان جمالية التغيير وصراع المتضادات وتناسقها ضمن العالم وعدّ الإنسان مركز القياس والوسيلة والغاية فضلاً عن نسبية الجمال بالمقارنة بين المستويات المختلفة للموجودات وتأكيد دور الإيهام الجمالي في

التأثير بالمتلقي. (عبد) حيدر، ٢٠٠١، ص ١٤). وبهذا تكون قد ارتبطت التأملات اليونانية في الفن والجمال بأبحاث الميتافيزيقيا التي رمز اليها بربات الفنون الاسطورية التي تتربع في عالم ما وراء الحس، وربات الفنون الاسطورية هن رموز تعبر من فكرة الجمال

وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الامر هو المثال المعقول للجمال وتلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول (ابو ريان، ١٩٨٩، ص١٥)(ذبذبت النظرة الجمالية بين التوجهات الفلسفية المادية والمثالية وتركت انعكاساتها على النظرة الجمالية للجسد وعلاقاته بمثيله من الأجساد الإنسانية لاسيما عندما تبلورت الأفكار الفلسفية عند شهر فلاسفة اليونان (سقراط وأفلاطون وأرسطو)فلقد أتجه سقراط (٣٩٩ – ٤٦٩ ق.م) نحو بنائية فلسفية مثالية ربطت الجمال بالنفعية والأخلاق ف" لجمال هو جمال هادف، والجميل هو ما يحقق النفع أو الغاية الأخلاقية العليا" (مطر، ١٩٨٣، ص٢٢). أما أفلاطون ٤٢٨–٣٤٧ ق.م) فيجد الجمال المطلق في عالم المثل لذا يكون جمال الحسيات جمالاً نسبياً لأنه انعكاس ثانوي للجمال الموجود في عالم المثل ولا بد من الإرتقاء به نحو ما هو أصيل في عالم المثل ولعل هذا ما جعل (أفلاطون) يطالب الفنان ألا يحاكي الحسيات لأنها محاكاة ثانية لما هو محاكى أصلاً لذا كان موقفه سلبيكما أنطلق (القديس أو غسطين (٤٣٠ – ٣٥٤م من التأثيرات المسيحية في بلورة أفكاره الجمالية معتبراً أن الجمال يكمن في المضمون لأنه يرتبط بالله سبحانه وتعالى حقيقة الجمال، لذا يؤكد " أن أصل المفهومات الجميلة التي تنتقل من روح الفنان إلى يديه، هو الجمال الموجود فوق الأرواح كلها (فيرنيو، ٢٠٠٤، ص٢٣). بينما الموضوع الجمالي برأي الفيلسوف الألماني (كانت (١٨٠–١٧٢م هو ربط النموذج الجمالي بالنموذج البشري الحسي

وإمكانيته للتعبير الأخلاقي، فالنموذج الجمالي يميزه (كانت) . في الصورة البشرية وحدها لأنها تكون قادرة على . التعبير عن الأخلاقي

جادامر،(١٩٩٧، ص٣٢٠). ويذهب (كانت) في علاقة الجمال بالأخلاق إلى مستوى عد الجمال نموذجاً رمزياً للأخلاق ...، حيث يرى في الجمال رمزاً للأخلاقية، فالأخلاق لديه هي مجال الحرية التي تتجسد في قوانين تفرضها على ذاتها، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسي واقع الحرية ولهذا فالأستطيقا تشكل لدى (كانت) مكاناً مركزياً بين الحساسية والأخلاق") محمد (١٩٩٨، ص٢٩).

ورغم أن الشعور بالجمال وفق (كانت قد لا يرتبط بالمنفعة لأنه يعتمد الوجدان لإصدار الحكم عليه، إذ بقصر دور الجميل على توفير الشعور الإنساني بالارتياح من تأمله والرضا منه إلا أن هذا ميزه في الجمال لحر، بينما الجمال المقيد فإن التخاطب التفاعلي بين الموضوع الخارجي والمخيلة يفترض النفعية وما يجب أن يكون عليه الجمال لأن هذا " ما ينبغي أن يكون عليه سموه في تطابقه مع فرضياته وتقوده آلية الحاجة والمنفعة والضرورة والقياس بما يجاوره (عبد حيدر، ص ٢٠٠١)، بينما انطلقت فلسفة الألماني (هيجل ١٨٣١ – ١٧٧٠م) للجمال ضمن جدلية الحسي وغير الحسي، وأن جدلية الحسيات قائمة نتيجة وحدة تناقضاتها ضمن سياق تشكلها الجمالي، فسلوك الأجساد نابع من الفعل التناقضي لعلاقة الأجساد، كما أن الجانب الجدلي يتكشف في (التناظر الشكلي بصورة أوسع من (التناظم) الشكلي، وذلك أن التناظم، بما هو كذلك، يكمن بوجه عام في التساوي الخارجي، أو ، بتعبير أدق، تكرار وجه معين واحد يعطي الشكل الوحدة المعينة ... والتناظر يشبه التناظم والحقيقة أن لشكل لا يتشبث بذلك التجريد

المغالي الذي يمثله التعيين في المساواة وان العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية بالغة الوعي يظهر لفن من خلالها اشبه بواقع خاضع لسيطرته وليس بحالة نشوية ملهمة اطلاقاً فشر، ١٩٩٨، ص١٠). في حين اتجهت فلسفة الألماني فردريك نيتشه ١٩٠٠ – ١٨٤٤م) نحو التأكيد على أهمية لتحرر من القيم الثقافية السائدة والمرتبطة بالموروثات الكلاسيكية، بغية إيجاد قيم تبيح إمكانية نشاء تفكيكي للحقيقة، مما جعل طروحاته العدمية تستهدف تجاوز القيم الفنية القديمة التي لا يرى قيمة لها والعمل على إنشاء قيم فنية جديدة، لذا شكل توجهه نظرة تتخطى العدمية التشاؤمية بل دعوة متفائلة نحو التغيير الحياتي ينظر: (الشيخ، ١٩٩٦، ص١٤)

وعند الألماني (إدموند هوسرل ١٩٣٨ – ١٨٥٩م جاءت المفاهيم الجمالية مقترنة (الفينومينولوجيا) ومحاولة الكشف عن علاقاتها الحسية المتبادلة، ففي إدراك الآخر ينسحب إلى إدراك الأشياء ضمن جدلية عناصر المنجز الفني)، إذ يمكن الاستنتاج من " ظاهريات هو سرل أن كل وعي هو وعي بشيء ما وعليه فلا يمكن رصد جماليات التجربة (الفنية) ككل بمعزل عن حركة عناصرها الجدلية تلك المكونة لها كنص (منجز فني) " (الحرز، د.ت ص١١٨).

أعتمد الأمريكي جون ديوي (١٩٥٢ – ١٨٥٩م مفهوم النفعية بوصفها أساساً في الإنتاج الجمالي وأن عملية إدراك الجمال تكون عبر المكونات الحسية التي يتأثر بها العقل بوساطة الحواس مع تلقحه بالمعرفة الذاتية التي هي نتاج مجموع تجارب مكتسبة، ويشير (ديوي) بأن لكل تجربة مقومات تحمل صيغاً جمالية ضمن نسيجها إلا أن هذه الصيغ يشترط لاكتسابها صفة الجمال امتلاكها للإشباع بمعنى اكتمالها وأن تكون مقبولة لدى المتلقي فضلاً عن اتساقها . (ينظر إبراهيم، ١٩٦٦، ص٢٢٦). " ان الموضوعات السحرية التي كان يصنعها المثال الزنجي نفسه إنما كانت تعد نافعة

إلى أبعد الحدود لأهل قبيلته .... ولكنها اليوم قد أصبحت فناً جميلاً يصلح ... كمصدر إلهام يوحي بالكثير من التجديدات في فنون صارت تقليدية محافظة (ديوي، ١٩٦٣، ص ٤٧)

والتكوين الفني له دور في إظهار شخصية النحات والتعبير عما في داخله ويمكن من خلال المنجز الفني التعرف على البيئة التي ينتمي إليها النحات وهل كانت مؤثرة في شخصية النحات، فالبحث في نتاجات النحاتين يمكن من ملاحظة انعكاس الواقع البيئي في أعمالهم فضلا.

ان لابد" للفنان حتى يكون فنانا ان يملك التجربة ويتحكم بها ويحولها الى تعبير ويحول المادة الى شكل فليس الانفعال هو كل شيء بالنسبة للفنان بل لابد ان يعرف حرفته وتصير متعة فيها" (فشر، ١٩٩٨، ص ١٨). تنسيق عناصر التكوين في وحدة متكاملة تتحقق من خلالها القيمة الجمالية الخاصة، والنحات قبل تنفيذ العمل الفني يقوم بدراسة عناصر التكوين فضلا عن ترتيبه وصياغته مجموعة العناصر ويحلل ما يمتاز به كل عنصر من تلك العناصر ويقوم بتهيئته وفقاً للصيغ الفنية وحسب ما يراه مناسباً وتوظيف هذه العناصر يكون مختلفاً من نحات لأخر وعلى وفق ترتيب العناصر صورة منسجمة تتحقق القيمة الجمالية للمنجز الفني ولذلك نجد أن التكوين هو عملية" ترتيب وتنظيم تلك العناصر بهدف خلق وحدة مفاهيمية" (مائز، ١٩٨٣، ص ٢٢٦)

المبحث الثاني: التعبير

التعبير الفني ظهر قديما بظهور الانسان وهو اقدم من الكتابة في تاريخ البشرية، وقد احس الناس في مختلف العصور بجمال الطبيعة وعبروا عنها اجمل تعبير، ونظرة

خاصة الى تلك الآثار تؤكد قدرتهم وبلاغتهم وصدق تعبيرهم، لقد عبروا عما يحيط بهم تبعاً لانفعالاتهم وعقائدهم وفلسفتهم تعبيراً فنيا ولم ينقلوا الطبيعة بل تأثر الفنان بما حوله وأضاف اليه احساسه وشعوره ثم صاغ افكاره صياغة جديدة مبتكرة معتمداً على خبرته الفنية فجاءت اعماله التعبيرية قوية صادقة تمتاز بتكوينها الفني لجمالي (حسين، ١٩٦٠، ص ١٠). يمكن إعطاء مفهوماً عاماً للتعبير بانه تقديم خطاب يسلط الضوء على اسرار ومكنونات اي موضوع يدور في خلد الانسان وقد يراد لهذا الخطاب ان يكون مؤثرا فيقدم على شكل قصيدة او عمل نحتي او لوحة او عمل مسرحي و الخ وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها انه الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع، وهو الرابطة الحية بين الفنان وبين انتاجه وهو مركز اشعاع وعملية الابداع الفني، او هو لغة اهلته لتحمل نسقا فريدا لا بحاكي ابعاد الواقع الملموس بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الابداعية من خلال معايشة التجربة الابداعية يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير لفني (ابو طالب، ١٩٩٠، ص١٢٣)

والانسان مقياس كل شيء فهو الوسيلة والغاية وله الحرية في التعبير عن أي شيء وتفسير أي شيء على وفق ما تمليه عليه حواسه وانفعالاته الفردية. كما ووضع الفيلسوف بروثاغوراس (٤١٠ق.م) –

مقولته المشهورة "ان الانسان مقياس الاشياء جميعا الموجود منها وغير الموجود فابدل مفهومه هذا مشكلة المعرفة من حال الموضوع الى حال "الذات آل) (ياسين، ١٩٧١، ص١٣١)

ان التعبير في المنحوتات هو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية او روحية، أو صوفية، أو كونية، مع روحانية المادة الازلية وكأنّ الاشكال الجمالية المتمثلة بالأعمال التشكيلية تنصهر في بودقة واحدة بتفاعل دينامي وصولا لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية واضحة في استنطاق المضمون ولا تعبير الا بتفاعل ذلك كله مع مكونات العمل الفني ويؤيد ذلك اننا تذكر الوجه الذي نعرفه لا بقسماته وملامحه، وانما بتعبيره ومعناه يعني بتلك الدلالة التعبيرية التي خلعها عليه. ومن هنا فان الاعمال التي نفذها كبار النحاتين لبعض المواضيع لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة وانما كانت اعمالا فنية تكشف لنا عن مدلولات اعمق مما تبوح به القسمات ابو طالب، ١٩٩٠، ص ١٢٦). ويقول مالروا الناقد الفرنسي ان العمل الفني انما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح تبدأ مهمة التعبير عن المعاني، فانه يعني بذلك ان صورة الشخص انما تصبح عملا فنيا حيث تعني حياته وتشير اليها وتدل عليها) (زكريا، ١٩٧٧ ، ص ٣٧) وينعكس هذا المفهوم على النحت أيضا فحتى بعد انجاز العمل النحتي لشخص او لموضوع فان الفنان يترك بعد انتهائه دلالات تعبر عن اسلوبيته وخصوصيته اي ان الموضوع لمعبر هو ذلك الموضوع الذي يخبرنا بشيء عن الحياة والبيئة.

ان قيمة العمل تتمثل في التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية، أو ما نسميه عناصر التركيب الفني، وما ينتج بينها من علاقات طبيعية وتتيح لنا دراسة تركيب الفن ان نستخلص هذه العناصر ونقدر اهميتها، فما ان نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بفكرة العمل

وبذلك يزداد الابصار الجمالي حدة، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية امتاعا) (ستولنيتز، ١٩٧٤، ص ٣٢١). وعلينا ان لا ننسى لحظة واحدة ان المضمون والمادة والتعبير

والشكل، بالنسبة الى العمل الفني الواحد، لا وجود لها الا في داخل العمل، ففيه يؤثر بعض في بعض ويتفاعل معه، وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها الا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة اذ ان الشكل والمضمون متلازمان منذ الازل والاثنان يعطيان التعبير المطلوب لأي عمل فني يقصده الفنان مهما كان نوعه ومادته ويمكن القول عموما ان العمل الفني يقوم على التقاء شركاء ثلاثة: عالم الواقع المرئي الذي منه ينطلق ومنه يستعير مواده مهما يمكن التبدل الذي يفسرها عليه، وعالم الصيغة أي الضرورات التي تفرضها المادة لتي يصنع منها العمل والطريقة التي يصنع بها. وعالم الخواطر والمشاعر التي تدفع وتطبع الفنان الذي يريد تجسيدها" (هويغ، ١٩٧٨ ، ص٣٠). والتعبير دائماً ما تمتلكه وتطغي عليه الصورة تصورية على الصورة البصرية لان الفنان وان اعتمد عليها فانه يتجاوزها الى الابداع وهذا لا يحصل إلا بفعل المخيلة والتخيل فالفنان وان اعتمد الطبيعة " انما الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة (ابراهيم ، ١٩٦٦ ، ص ٢٩). ويعني هذا ان الفن ليس تقليداً ونسخاً ومحاكاة للطبيعة، فالتعبير يتجاوزا نظرية المحاكاة بصيغتها في المماثلة فاذا كانت

"الغابة وسط مختلف عند الفنان عما هو عليه عند الصياد أو مكافح الحريق، أو المتنزه (زيعور، ب.ت، ص ١٩٩) فالغابة في منظور عدة فنانين مختلفة باختلاف تصوراتهم الذهنية واساليبهم الفنية وتقنياتهم وصياغاتهم الانتاجية وان اعتمدوا جميعا على الوسيط المادي المتشابهة وعلى القوانين والقواعد الفنية ولكن "الفن لا يكمن في هذه القوانين ذاتها، وانما في اللعب) بمفاتيحها والعزف على

"اوتارها (يونان ١٩٦٩، ص ٤٨). ويصف ستولينتيز التعبير بعداً من ابعاد الفن كالمادة والشكل....

وبعبارة اخرى فالأفكار والانفعالات التي يمر بها الفنان خلال التعبير والتي ينبئنا عنها في يومياته ورسائله الخ، قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل وهي لا يمكن ان تساعد على ذلك الا اذا تضح انها في العمل بصورة او بأخرى فالمشكلة في (التعبير) عند ستولينتيز هي غموضه فمن العسير صياغة معنى واحد واضح للفظ التعبير، وقد يبدو امرا مستغربا ما دام لفظ (التعبير) من أكثر الفاظ لغتنا الفنية تداولاً (ستولنيتز، ١٩٧٤ ، ص ٢٧٥). والتعبير المقصود به في الفن هو اقامة انعكاس معادل للمضمون المراد اثباته الى اعتبار ان الفنان لابد ان يضمن عمله مضمونا دراماياً فنياً ينبغي نشره او التعريف به من خلال الفن فضلا عن اثبات وجهة نظر الفنان وذاته داخل مرحلة التعبير نفسها (سانتيانا، د.ت ص ٢١٤)

من الممكن ان نعرف الاوجه غير التعبيرية للعمل عن طريق ادراك العمل فباستطاعتنا ان نحس بالمادة ونتعرف على الشكل وندرك الموضوع ومع ذلك يظل الموضوع جامداً لا حياة فيه فهو لا يقول لنا شيئاً ومن الممكن ان يعبر العمل عن صورة او انفعالات او افكار وحين يكون العمل معبراً بالنسبة الينا بعث فيه الحياة

ويصبح مشحونا بإثارة تخيلية اذ يوحي بأكثر مما يصوره صراحة وهو يكتسب عمقا ورنينا من اصدائه الانفعالية (ستولنيتز، ١٩٧٤، ص٢٧٧)

وإن لكل فرد نظره مختلفة عن الآخرين تجاه الحياة وبالتالي فإن طرق التعبير تكون مختلفة بحسب درجة لتأثير والانفعال بما هو محيط به " نتيجة رؤيته للطبيعة مع إضافة إحساسه وشعوره وخبرته او مهارته والتي تعتمد كثيراً على ثقافة الفرد الفنية وما اكتسبه من خبرات منذ الصغر(حسين، ١٩٦٠، ص٥٤)

شهدت كلمة (التعبير) كثيرا من التفسيرات والتعليقات والتعاريف على مدى القرنين الماضيين وتناولها لعديد من الفلاسفة بوجهات نظر متعددة والتعبير هو (الاسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية وهنا يجب ان نفرق بين التعبير والتعبيرية، فالتعبيرية هي اتجاه في الفن يتقصى الذات بالدرجة الاساس وليس لها فهم غير هذا) (زكريا ١٩٧٧ ، ص ٣٦)، واكتسبت هذه الكلمة اهمية مستمرة حتى غدت احد المذاهب الفنية ويمكن استعراض بعض من وجهات نظر الفلاسفة الذين اهتموا (بالتعبير) لفظا ومضمونا ، ومنذ القرن الثامن عشر فان كلمة التعبير وما يشابهها قد سيطرت على كل من نظريات علم الجمال والنقد الفني اما فى لفن الحديث فتكمن اهمية هذه الكلمة انها واحدة من المذاهب الفنية الحديثة، وطبقا لممارستها نوعا من لنشاط الفني الذاتي اتخذت من كلمة التعبير اسما للدلالة عنها (ريد ، ١٩٨٦، ص ٢٤٣)

وكما يقول هربرت ريد " فان كاندنسكي اقترح ان الشكل واللون يكونان في ذاتهما عناصر اللغة الكافية لمتعبير عن الانفعال تماماً مثلما يفعل الصوت الموسيقي (بالروح) (عبد الحميد ، ٢٠٠١، ص١٠٩) . ويقول كاندنسكي على الفنان " ان يحرر نفسه من الموضوع لان هذا الاخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها .. (ستولنيتز، ١٩٧٤ ، ص١٩٩)

إن الحقيقة التي يبدا منها الفنان " هي وجود (ضرورة (داخلية وإرادة تكرهنا على نشدان تعبير لا نعرف ماهيته(ريد، ١٩٨٢ ، ص ١١٦) ، فإزاء مثل هذا التنوع والاختيار في عوامل البيئة الطبيعية برزت اختلافات بصدد نوعية الفكر الحضاري المبنية على أساس وعي الإنسان بطبيعة البيئة " فالفكر الجمالي في فرديته المشخصة يجب إن ينسجم ويتوافق مع ذلك المحيط وفقا لشروطه الخارجية لتحقيق معادله وجوده (زهير ١٩٩٦، ص ٨٥). إن الفنان التشكيلي يحاول معالجة العالم وفق رؤيته الذاتية " نتيجة

وحدة إدراك لمصور الوجداني المباشر للموضوع القائم أمامه وهذا هو العنصر الخفي الذي لا تدركه الحواس فهو تعبير عن فردية الفنان "(ريد، ١٩٨٢، ص٧٩).

وهذا ما تبنته التعبيرية التجريدية فيما بعد والفن الحركي في امريكا اذ يرى هربرت ريد ان الفن يبدأ حينما يحاول الانسان ان يعيد استثارة شعور معين وفكرة معينة في نفسه كان قد سبق له معاناتها في ظل تأثر الواقع المحيط به، ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدما صورا" محددة تتشكل وفقا مستوى تطور هذا الانسان العقلي من ناحية ووفقا للمادة المستعملة في التعبير من ناحية اخرى (ريد، ١٩٧٠ ، ص ٢٩٩)

المبحث الثالث: تطور الفنون التشكيلية في السودان

يعد تداخل الفنون سلوكا راسخا في تاريخ الفنون التشكيلية وبلا شك ان تنافذ الفنون ممارسه لها دوافعها واسبابها المتعددة بين ما هو عقائدي او اجتماعي او جمالي وهي ممارسة تؤكد حضورها اليوم بشكل واسع

لمجال البصري لما تتمتع به من قدرة التنوع والثراء الشكلي والتعبير الحسي عبر استقدامها للكثير من لتقنيات والمرتكزات الجمالية وما يدور اليوم من نشاط بصري ما هو الا خلاصة لهذه الممارسة لان الفن ليوم بعيدا عن التصنيفات والهوية الثقافية فان من الضروري قراءة تاريخ هذه الممارسة ومعرفة آليات ومدى اهميتها في انتاج العمل الفني (ديوي، ١٩٦٣ ، ص٤٩)

لذا اتسم نتاج الفنون في السودان بأن له صفة تعتمد على مهارات الهواة من الفنانين الشعبيين الذين كانوا يمارسون هواياتهم في المقهى والاماكن العامة والتي كانت منتديات ثقافية هامة في عشرينيات القرن لماضي وكان يعرض فيها الشعر والادب

بجانب الفن التشكيلي من نحت وتلوين وهي تعتبر سوقا رائجة لتسويق الفن والافكار في شكل اعمال فنية كانت تعكس الحياة السودانية السائدة آنذاك وبما تحتويه من تراث ومناسبات اجتماعية ووطنية ومناظر طبيعية ورموز تراثية ومن هذا المنطلق كان يمارس الناس آنذاك لنحت ضمن مجموعة الفنون المعروفة بالرغم من بداوتهم وتشربهم لها فعكسوه في حياتهم العامة (الزبير، ٢٠١٧ ، ص ١٠٦). كان هناك تنوع في التكوينات من خلال اعمال الرسم والنحت والخزف لتعكس العادات والتقاليد القديمة الثقافية منها والاجتماعية والتأثيرات البيئية التي تجمع بين الصحراء والغابات الغنية والفقيرة فضلا عن الجذور التاريخية لتلك الاعمال الفنية المكتشفة التي تحمل اشكاليات كبيرة من رموز ولغة خطاب فني في الحضارات السودانية القديمة على الرغم من ندرتها وعدم تمكن الفنانين آنذاك من اقتفاء اثار سلافهم بوعي ودراية حسن ٢٠٠٢، ص١٩)

لفن التشكيلي الشعبي في السودان قد رسخ منهجه على الادوات الحياتية واكثر من زخارف ذات حس فريقي تجريدي واتبع القواعد الاسلامية فابتعد عن التشخيص الا في اجزاء قليله في السودان حسب الحدود لتي رسمها المستعمر وطبقا لمقتضيات التقسيمات التي رضخت للقوى الاستعمارية الاوربية ونجد لتشخيص في

المنحوتات الخشبية وفي بعض المنحوتات الافريقية حيث يقوى الاثر الوثني (العوام، ٢٠١٣، ص ٣٤)

وكما ان مظاهر السودان الحياتية وان توحدت نواتجها الثقافية مضيفة كل منها للأخرى بعدا ثقافيا تكاملت فيه قسماتها في كل انحاء السودان خصوصا اثر الفتح العربي في القرن السابع عشر وما تبعة من هجرات للعرب والإفارقة الذين توغلوا في مناطق جنوب

الصحراء وما وراء هذه الهجرات من المناخ والمجاعة او الاستعمار مما ادى الى هذا التمازج والاختلاط ما بين السلالة الزنجية والشعوب السودانية (غني، ١٩٧٨، ص ٢٤٧) ، وهذه السمة اساسية في الحضارة السودانية وتطورها فنجد ان مكونات الحضارة السودانية تكاملت في انحاء السودان في تشكيلها واذا نظرنا اليها في مفرداتها الحضارية (الصادق، ٢٠٠٤، ص٤٣)

كما نجد ان انتشار عبادة الاله امون الذي يرمز له بالكبش في معبد البركل في حضارة نبته دليلا على الواصل ثقافي ما بين مصر والسودان في حوض وادي النيل ومن الاشارات الدلالية ما وجده علماء الآثار الفرنسيين الذين درسوا الآثار غرب افريقيا فوجدوا أنهم كانوا يصهرون الحديد الخام من حوالي ٣٠٠ ق.م، وان هذه التقنية وفدت من الخارج والمرجح ترجع الى امبراطورية مروي التي اشتهرت بصناعة الحديد، مما يؤكد على التواصل الحضاري المتبادل ما بين مصر الفرعونية وامبراطورية مروي وغيرها من ممالك لنوبية والتواصل البشري والثقافي واللغوي المتبادل بين اجزاء القارة (حسن، ٢٠٠٢، ص٢٣)

جد ان كل جزءا من السودان قد تجزئات من هذه المفردات نجد منها تلك التي يغلب عليها طابع لزخارف البسيطة من خطوط متعرجة ومثلثات ونقاط ومربعات ودوائر ويشاهد ذلك بوضوح تام في الاطباق (الزعفية) المحلية، وتلك الانية من قرية ودع الانية الفخارية الرفيعة الصنع في شكلها ومبناها ولونها الاحمر الفخاري وما يبدو عليها من مهارة في البناء والتركيب بغرض معين (الينا١٩٩٦ ص٣٢)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ١. انطلاق التعبير من نوازع الفنان الداخلية ورؤيته البصرية فهو تجسيد وفقا لرؤية وهاجس الفنان محاولة منه للوصول إلى بواطن

الأشياء يعتمد التعبير على التداعيات التي تعكس الواقع ولا يكون ذلك بالضرورة في كثرة التفاصيل فنيا وواقعيتها بل في إيحاء ابلغها واقلها ليس من الضروري إن يكون التعبير إسقاطاً على العمل الفني بل يكون له أساساً في المادة لمتشكلة وفي المضمون، فلا تعبير دون رؤية شكلية فاعلة

إن تركيبات العمل الفني بذاتها دور كبير في توليد تعبيرات بما تشمله من مادة وشكل وتعبير. ٥ ظهرت مستويات عدة للمتلقي الذي يعمل على توليد تعبيرات جديدة خاضعة لرؤيته وتأويلاته فالمتلقي مدعو بطبيعة الحال إلى إن يمارس عمليه تحليل العمل الفني وتركيبه وإن يعي هذه العملية بكل الخطوات

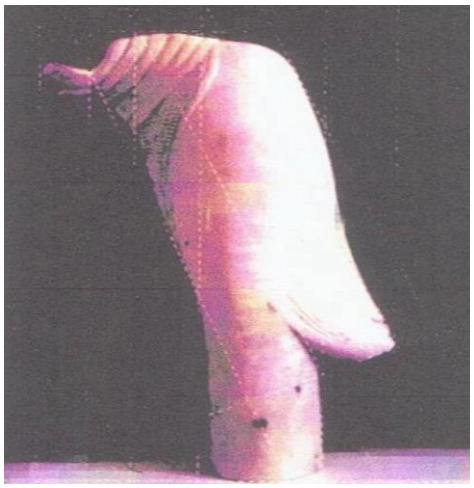
الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث : أشتمل مجتمع البحث على المنحوتات المجسمة والبارزة للفن السوداني المعاصر، وقد تم حصر مجتمع البحث بعد مسحه بالسنوات الممتدة من ١٩٦٩ إلى ٢٠٠٧م وقد شمل أعمال سبعة فنانين سوداني اطلعت الباحث على ما منشور من مصورات للأعمال النحتية في الكتب والمجلات الفنية فضلا عن ما توفر منها في شبكة الانترنيت ومواقع بعض الفنانين والافادة منها بما بغطي ويحقق اهداف البحث كان مجموع عينات مجتمع البحث بعد المسح عشرون عملاً نحتياً.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث على وفق تصنيف محدد للحركات والاتجاهات الفنية لموضوع لبحث على نحو قصدي بما يتوافق مع طبيعة وموضوع البحث حيث اختارت الباحث عينات لتمثل ضرورات البحث بلغت (٣) عملا فنيا نحتياً.

اداة البحث : لأجل تحقيق اهداف البحث اعتمدت الباحث على المؤشرات لنظم التعبير التي اسقى عليها الاطار الفكري (المعرفي) كأداة تحليل باستخدام المنهج الوصفي التحليلي كمنهج لتحليل عينة البحث حيث يتم وصف وتحليل العمل على اساس جماليات التعبير، المرجعيات الفكرية للتعبير،



تحليل عينة البحث

العينة (١)

تاريخ الصنع : ١٩٨٧

مقاس العمل : ٣٠ سم

خامة العمل: خشب

العائدية : ارشيف الفنان اسم العمل وجه من السودان اسم الفنان: عبد الرحمن عبد الله حسن اين صنع العمل السودان – الخرطوم العمل عبارة عن شكل اسطواني من الاسفل (رقبة) ويرتفع مكونا شكل الراس ومن الامام (وجه ومن الخلف خلف الراس) توجد تفاصيل على الوجه العينين والانف والفم ومن ثم الحنك بشكل قوس يتدلى للأسفل وباتصال مع الرقبة، اما اعلى الراس توجد شكل حبال ملتفة بشكل لولبي الواحد فوق الاخر لتنتهي بحبل مرتفع للأعلى ويتدلى جزء من الحبل من الخلف الى الاسفل على الجانبين، كما ان العمل بني على مفردة واحدة تحقق فيها الاستقرار من خلال اتخاذ مادة الخشب الذي استثمره النحات لقربه من ادمة الانسان، حيث ان التأثير اللوني من شانه تحديد مسار النحت التقليد وباعتماد الفنان على الخطوط المنحنية والمقوسة في أغلب هذا العمل والذي يكون واضح من خلال الشكل العام لمعمل، يظهر

العمل في حالة حركة وليونة بين الخطوط والمنحنيات التي ابدع فيها النحات في تجسيدها من خلال منطقة اتصال الراس مع الرقبة وتجسيد لاستطالة عالية هي بشكل عام تخضع لتركيبة البيئة الافريقية البدائية التي تعتمد الاختزال والتبسيط فضلا عن روحية التأمل والذاكرة البصرية الحادة لمجتمع يتبنى لغة التعبير تتداخل فيها الذات علاوة على ذلك الرمزية المستلهمة من الواقع والبحث عن معان دالة حاول الفنان تطويعها بأسلوب جميل.

هنا توازت في حركة وميان عل في الفراغ وان ايقاع العمل الضوئي المترف والخطوط المنحنية والمقوسة حيث نلاحظ أن هناك ايقاع حر يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافا تاما وفيه خضع الفنان في ترتيب مفرداته وصياغتها لنظم خاصة حيث يحمل الفنان في اسلوب ملامح البناء التشكيلي التعبيري وتفاصيله التي تحتل مكانها بوضوح في الوجه البيضوي.

وان ما تتميز به اعمال الفنان بالنبل والاصالة و الشخوص التي لها استطالة وتتميز بخطوطها اللينة لحساسة والتبسيط في الشكل كما ايضا في اغلب اعماله من الوجوه والنساء العاريات في أسلوبه باعتماده على بشكل اساسي على الخطوط اللينة الانسيابية التي تدرك الجوهر والتي من خلالها ندرك لجوهر دون تكلف ولجأ الفنان في تعبيره عن افكاره بأسلوب والخطوط المنحنية والبساطة بالإضافة الى ذلك التعبير الذي وضعه في

وجه وشكل العمل والتي تبين عن مدى مهارته التعبيرية في تصويره للأحاسيس، والكشف عن لمشاعر الدفينة من الحزن والأسى والتي تؤكدها تلك الخطوط للوجه البيضوي وبشكل عميق وان طريقة التعبير تتبدى في الافصاح عن كينونة الخطاب البصري الذي تبناه النحات في فرصة للتأويل لدى المتلقي وتعزيز الاحساس بالمدركات

البصرية بنائيا وجماليا خاصة الاستطالة في منطقة الحنك ورمزية تمثيل العيون واستطالة الانف فضلا عن تمثيل الشعر بحركة لولبية واستثمار شكل الحبل للدالة عليها.

العينة (٢)

اسم العمل: بدون عنوان

اسم الفنان: احمد حامد العربي

اين صنع السودان

تاريخ الصنع بلا تاريخ

مقاس العمل وابعاده: ٣–٥٠–٧٠سم

خامة العمل: خشب

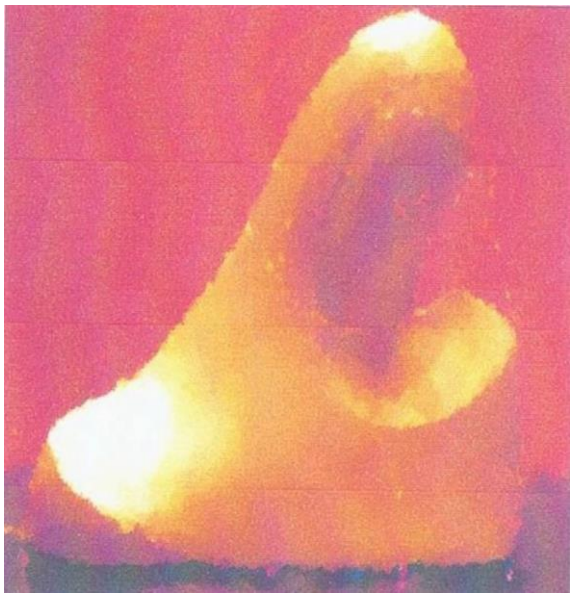
العائدية : ارشيف الفنان الأنصر ورايتم

العمل عبارة عن جدارية من الخشب لتقاطع فروع شجرة يظهر على بعض فروعها طائر ويظهر قمر بين فروع الشجرة ومكتوب عليه اية (٨٠) من سورة يس ((الَّذِي) جَعَلَ لَكُمْ مِنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَا أَنْتُمْ مِنْهُ تُوقِدُونَ))، يعد العمل غاية في الدقة التوازن في تصميمه حيث نجد قوة في توازن الخطوط الأسية للفروع واعطى الايحاء بمضمون (الفكرة) التي يقوم عليها العمل الفني دون اغفال القيمة الجمالية في العمل، فجاء لعمل موزون تماما وتلاحم العمل كوحدة فنية من حيث الموضوع والشكل والمادة، حيث تظهر الضلال لمساحات متكررة تحصر فراغات ضوئية فاتحة يعتمد التشكيل

النحتي على الموازنة وحيوية التماثل التي تنم عن حرفية النحات التي عول فيها لإظهار عناصر وحدة التكوين كاللون وانسيابية والتي ظهور في بعض لمناطق الغامقة لإضفاء روحية تعبيرية والتخفيف من سكونية التشكيل.

حيث استخدم الخطوط المستقيمة والمنحنية المتقاطعة والمتداخلة لدرجة تتضمن فعلا انها تتحرك وترتيبها وفق نظام معين يجعلها كأنها تتذبذب وتتحرك مع إضافة بعض التأثيرات على السطوح وفي هذا العمل حاول لفنان أن يكون عناصر البناء التشكيلي للعمل الفني ومحاولة منه لاستحضار الطبيعة والتي هي مدرك حسي يستثمره النحات كمخزون فكري نحتي من صعوبات وتحديات التقنية في ايصاله الى المشاهد وذلك من خلال تضمين هذا الموضوع واستخلاص الجوهر والتعبير المشاهد وذلك من خلال تضمين هذا الموضوع واستخلاص الجوهر والتعبير عنه في أشكال يقدمها للمجتمع وتوصيل الحقيقة بجعل العمارة والاشكال الهندسية تعمل كوسيلة اتصال مع النحت

عينة (٣)



اسم العمل: الامومة

سم الفنان : عبد الرحمن عبد الله .

ين صنع: السودان – الخرطوم

تاريخ الصنع : ١٩٨٩م.

مقاس العمل وابعاده: ٥٠.–٤٠–

خامة العمل: فايبر معجون

العائدية ارشيف الفنان

حيث يعتمد على الخطوط الدائرية كعنصر مساعد في التكوين للعناصر والخطوط الكنتورية الخارجية والمكونات التي في مجملها التي تميل الى الاختزال والتعبير من هذا خلال الخطوط اللينة التي استخدمها في تحديد معالم هذا التكوين وكذلك الملمس الناعم والمصقول الذي يمثل نعومة بشرة المرأة، وكيفية استخدامه للأسلوب الحر العفوي في صياغة مادة التعبير في سبيل تحقيق الهدف الاعمق وهذا يغني العمل الفني ويبعث فيه الحيوية مما يساعد المتلقي على الاستجابة لمشاعر الفنان وتحليله للعمل الفني وتذوقه له واما المكونات الداخلية للعمل الفني فهي عبارة عن مفردات تشكيلية تضيف قيما جمالية للعمل وتساعد في تحريك السكون الذي يكسو الكتلة المغلقة، كما ان الخطوط المنحنية التي اتبعها الفنان تتصف بالجمال عندما يعبر من خلالها عن مشاعر الشخص الذي يستخدمها واتضاح اثرها في الشكل العام واعتمد الشكل في ايقاعه على حركة الاقواس، فنجد الشكل يتحرك في الفراغ وهناك توازن في حركته وامتيازه بالقوة في صياغته والرشاقة في حركته وكثرة الخطوط المنحنية التي توحي بالحركة والانسيابية ويبرز دور هذه الخطوط في البعد الجمالي المتكون اكثر من غيرها من باقي الخطوط، وتركيز الفنان في اعماله على الخطوط المباشرة البسيطة وان ينتقي العمل ويصقله بشكل مفرد الى درجة متناهية وبهذا يتخلص من المظاهر الزائفة والتعبير عنها بصورة مبسطة وافصاحه عن المعاني المركبة للأشكال المجهولة من خلال تأثره بالفنون الأفريقية والمنحوتات لمروية خاصة وبذلك استطاع ان يعبر عن المعاني في الشاعرية والرمزية وبساطة الانسيابية والنظر الى جوهر الاشياء وذلك من خلال ما نجده في النحت الافريقي حيث يظل يبحث عن الدلالات والاستعارات والتوريات الفلسفية

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

من خلال ما تقدم وفي ضوء ما توصلت إليه الباحث وتوافقا مع أهداف البحث وما جرى طرحة في الإطار النظري من التعبير بصورة عامة وملزمة بمعايير العصر وتأسيساتها على وفق رؤية بعض لأحكامهم الجمالية بمعطياتها الفلسفية المتآزرة ومفاهيم الذوق الملائمة، يتضح لنا فعالية هذه الأحكام في رصد جماليات التعبير الفني في النحت السوداني المعاصر أسوة بالفنون التشكيلية الأخرى وتفصح عينة البحث عن حضور لفلسفة الضاغط في النحت السودان وسعى البحث الحالي إلى الكشف عن جماليات التعبير الفني في النحت السوداني المعاصر وقد تحقق الهدف من خلال تحليل عينة البحث البالغة (3) عينات وعليه يمكن بيان أهم ما توصلت إليه الدراسة في النتائج الآتية

١–أكد النحات على جمالية التعبير الفني في النحت السوداني المعاصر من خلال عناصر التعبير المستمدة من الموروث الحضاري بصورة أكد فيها على انه جزء لا يتجزأ من التاريخ من خلال ربط لماضي اعمال جميع النحاتين،

2–أظهر البحث أن الخامة لم تعد مجرد وسيط مادي يحمل الشكل في النحت السوداني المعاصر، بل أصبح التعامل معها جمالياً، من خلال خواصها الحسية والتركيبية، التي كشف عنها الفنان عبر لتوليف التقني.

3–ان العلاقات والارتباطات في فن النحت السوداني اقتصرت على الاساليب التقنية للمعالجة وظلت ملامح النحت السوداني متحفظة ومرتبطا بإرثه التاريخي وثقافته التاريخية

4–تمت معالجة المفردات التشكيلية في اعمال الفنانين التشكيلين وفق رؤية جمالية ومرجعيات فكرية كتوظيف واستقراء التراث المحلى والحضارة والحياة اليومية برؤية جديدة وذلك لإيجاد لغة تشكيلية جديدة اصيلة معاصرة

5–كشفت الدراسة عن تطور مفهوم التوليف التقني، عند الفنان السوداني المعاصر مع تطور خبرته ومهارته باستثمار أنواع من الخامات والتقنيات، وكذلك الموضوعات الطارئة في المجتمع ذي العلاقة

6–أثرت الاتجاهات الفنية العالمية بأفكارها المتنوعة، في صياغات العمل النحتي، فكان تنوع هذه الاتجاهات نقطة جذب وانطلاق أفكار الفنانين السودانيين المعاصرين إن النحات السوداني المعاصر ستلهم أشكالاً ذات عناصر تكوين لها ذائقيه في العمل النحتي مما تحققت جمالية التعبير.

الاستنتاجات

1–أظهر البحث أن النحت السوداني المعاصر يسعى إلى إنتاج لغة تشكيلية جديدة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، عبر إعادة توظيف الموروث الحضاري ضمن رؤى فنية حديثة.

2 –كشفت الدراسة عن تطور واضح في مفهوم التوليف التقني لدى النحات السوداني المعاصر، إذ أصبح يوظف خامات متعددة وتقنيات متنوعة بشكل يعكس خبرته المتنامية واستجابته للتحولات المجتمعية.

3بيّن البحث أن الخامة لم تعد مجرد وسيط ناقل للشكل، بل تحولت إلى عنصر جمالي فاعل، يتم الاشتغال عليه من خلال خصائصه الحسية والبنائية ضمن سياق توليفي واعٍ.

4 –أوضحت النتائج أن الاتجاهات الفنية العالمية أسهمت بشكل ملحوظ في تطوير الصياغات النحتية، حيث شكلت مصدر إلهام أتاح للفنان السوداني توسيع آفاقه التعبيرية.

5 –أكد البحث أن النحات السوداني المعاصر استطاع تحقيق جمالية تعبيرية متميزة من خلال استلهام عناصر التكوين المرتبطة بالذائقة المحلية، مع إعادة صياغتها ضمن رؤى معاصرة.

6 –أظهرت الدراسة أن هناك ارتباطًا مستمرًا بالمرجعية التراثية والتاريخية، حيث ظل النحت السوداني محتفظًا بملامحه الثقافية رغم الانفتاح على التجارب الحديثة.

7–بيّنت النتائج أن المعالجات التشكيلية لدى الفنانين اعتمدت على استقراء التراث المحلي والحياة اليومية، مما أضفى على الأعمال بعدًا فكريًا وجماليًا متكاملاً.

8. كشفت الدراسة أن العلاقات البنائية في النحت السوداني المعاصر ما زالت تميل إلى التركيز على الجانب التقني في المعالجة، مع حضور نسبي محدود للتجريب البنائي الجذري

التوصيات:

•دراسة وتحليل اعمال الفنانين المعاصرين السودانيين في فن النحت لمعرفة اسلوب واتجاه كل فنان سوداني

اجراء دراسة للفن الشعبي السوداني لكونه ساهم في وضع الجذور للتشكيل السوداني الحديث.

توسيع الدراسة الحالية لتشمل عينات اوسع مما هي عليه الدراسة الحالية المقترحات

١٠ .دراسة السمات الفنية والتقنية في النحت السوداني المعاصر

القيم الجمالية في اعمال رواد الفن التشكيلي السوداني

الاثر الاسلوبي للنحت الغربي المعاصر على النحت السوداني.

جماليات الفن الشعبي في اعمال الفنان السوداني المعاصر

المصادر العربية

1–ابراهيم زكريا فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة، مكتبة دار مصر، ١٩٦٦.

2– ابو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الانسانية، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية،

3–ابو طالب، محمد سعيد علم النفس الفني، جامعة بغداد، ط١٩٩٠ ،١

4–آل ياسين، جعفر، الفلسفة اليونانية العصر الاول ،بغداد جامعة بغداد، ١٩٧١.

5–الحاد لفقة الهية العامة لشوون لوطيع الأميرية، مسقط ٧ت برناسكوني، ت: سعيد توفيق المجلس

6–صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج ١٩٧٤

7–الجوهري، اسماعيل بن حماد ،الصحاح ،ج ٢ ، بيروت، د.ن، ١٩٧٩

8–الحرز، محمد، شعرية الكتابة ،والجسد، لبنان بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، د.ت

9–حسن، يوسف فضل دراسات في تاريخ السودان وافريقيا وبلاد العرب، ج٢، دار جامعة الخرطوم للنشر،2002

10–حسين، حسن، التعبير الفني والتربية مكتبة النهار المصرية، القاهرة، ١٩٦٠

11–ديوي، جون الفن ،خبرة :ت زكريا إبراهيم مراجعة زكي نجيب محمود القاهرة دار النهضة العربية

12–الرازي، محمد بن أبي بكر : مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨١

13–ريد هربرت معنى الفن ترجمة سامي خشبة بغداد ط١٩٨٦ .٢

14–ريد، هربرت التربية عن طريق الفن ت عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، ١٩٧٠

15–ريد، هربرت الفن والمجتمع : تر : فتح الباب عبد الحليم دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٨٢

16–الزبير، فتح الرحمن، انعكاسات الاتجاهات الفنية الحديثة على فن النحت في السودان، رسالة دكتوراه منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠١٧

17–زكريا ابراهيم مشكلة الفن، مشكلات فلسفية دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط ١ ، ١٩٧٧

18–زهير صاحب ،محسن المنحوتات الفخارية البشرية في عصر ما قبل التاريخ أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ١٩٩٦.

19–زيعور ، علي مذاهب علم النفس المعاصر، دار الاندلس للطباعة والنشر، ب.ت. الاحساس بالجمال، ت محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير زكي نجيب محفوظ، جورج سانتيانا ، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، د.ت ستولنيتز، النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، القاهرة، ط١٩٧٤ ،١. ، جيروم.

20–الصادق، صلاح عمر ، متحف السودان القومي للاثنوغوافيا ذاكرة الأمة وتراثها الثقافي مجلة لسودانية

21–صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج ٢، بيروت، دار الكتاب اللبناني والمصري، د.ت.

22– عبد الحميد، شاكر التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ٢٠٠١.

23–عبد حيدر، نجم، علم الجمال آفاقه وتطوره، ط ٢ ، ،بغداد جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١م

24–العوام، ابراهيم محمد، نسق الفكر في الجمال، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، ج ٢٧. ٢٠١٣.

26- غني محمد عبد العلاقات العربية الافريقية دراسة تحليلية المنظمة العربية للتربية والثقافة القاهرة

27-فشر ارنست ضرورة الفن :ت سعد حليم، الهيئة العامة المصرية، ١٩٩٨

28- فيرنيو، إيفلين، ومض الأعماق – مقالات في علم الجمال والنقد، ط ٢ ، ترجمها عن الفرنسية وقدم لها علي نجيب إبراهيم دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ٢٠٠٤

29-الفيومي، احمد بن محمد بن علي المنجد في اللغة والاعلام ط ٣ ، دار المشرق بيروت، ٣١ .١٩٧٦

29-مانز، فردريك، الرسم كيف نتذوقه :ت هادي الطائي مراجعة سلمان الواسطي، ط١، دار الشؤون الثقافية

30-بسطاويسى، محمد رمضان علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ادورنو- نموذجاً ، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

31- مسعود، ،جبران ،الرائد ،بيروت، د.ن، ١٩٨١

32-مطر ، أميرة حلمي، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، ط ٢ ، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع،

١٩٨٣.مطر، اميرة حلمي في فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، القاهرة دار الثقافة للطباعة والنشر،

33-معلوف، لويس، المنجد في اللغة، ، د.ن، بيروت، د.ت،١٩٧٤

34–.مهد هنتر الفلسفة انواعها ومشكلاتها :ت فؤاد زكريا، الانجلو ، ط٧، القاهرة، ب.ت٣٩ .

35–الشيخ محمد و ياسر الطائري مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٦.يونان فرنسيس دراسات في الفن القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩.

–361988.42. Osboranherald:the oxford companion:great Britain