المبحث الاول

الإطار العام للدراسة

المقدمة

يُعنى هذا البحث بتسليط الضوء على دراسة استمراريته الرمز التشكيلي في السودان، يتطلب ذلك النظر إلى حركة الرمز التشكيلي في سياقاته المختلفة وذلك عبر دراسة البيئة الخطابية التى نمى فيها عبر مختلف الخطابات البصرية, والبيئة الخطابية تمثل مجموعة الأنشطة غير اللسانية كالجسد والفراغ والطقوس وهي بيئة قابلة لإنتاج المعني الدلالات وردود الأفعال أو الاستجابة.

كما يسعى البحث إلى تطبيق مفهوم الخطاب الرمزي البصري على موضوعات الموروثات الشعبية لذلك تم تناول الرمز باعتباره لغة بصرية خطابية وفي فضائه الزماني والمكاني كونه يمثل نصاً رمزياً بصرياً له دلالاته التي تتعلق به في الفكر الجمعي، وكذلك باعتباره لغة بصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقيه متعددة ومعقدة , وترى الباحثة أنه ليس هناك تعارضاً بين الخطاب الرمزي البصري والخطاب اللغوي وذلك باعتبارهما قطبين يحظى كلُ منهما بالتجانس والتماسك ، أما الرمز البصري والذي نقصد به في الدراسة الرمز التشكيلي فهو الرمز المرئي أو التعبير, ونعرفه بالنشاط والاستجابة التي تحل محل غير وتصبح بديلاً ممثلاً له وهو أيضاً شيء يأخذ موقع شيئاً آخر أو يُذكر بشيء آخر إضافة إلى ذلك تكون الصورة رمزية حين تدل على ماهو أكثر من معناها المباشر والواضح ويكون لها جانب باطني أوسع من يحدد بدقة أو يفسر تفسيراً تاماً ، كذلك الرمز البصري يتميز بكونه حيوياً ويتحرك عبر الخطابات البصرية المعنية بالدراسة وأحياناً يكون مؤشراً لتحديد أهداف وأغراض الخطابات المختلفة كما يمكن أنْ يتداخل الرمز الواحد مع أكثر من خطاب .

يرتبط بالخطاب الرمزي البصري بثلاثة عناصر، **الدال** وهو الموضوع البصري الظاهر **والمدلول** وهو المدلول الظاهري للدال **والدلالة** وهي العلاقة بين الدال والمدلول وهي تمثل الجانب الخفي أو المستبطن للدال وتدخل فيها الجوانب النفسية والخبرة الدلالية إضافة إلى تداعي الدلالات والمعاني وبرجع التداعي الدلالي للفرد دوراً كبيراً في تحديدها ، والدلالة تتحرك بين الأفراد الذين يلازمون الخطاب الرمزي البصري في فضائه الخطابي المكاني والزماني. كما تم تناول الخطاب الرمزي في المجتمع الشعبي باعتباره عنصراً من عناصر الثقافة ككل والثقافة الشعبية بصفة خاصة ، ذلك لأن كل عنصر من عناصر الثقافة يتبع معناه تبعاً للمستوى الثقافي الذي يظهر فيه والمناسبة التي يستخدم فيها والمتغيرات التي تطرأ عليه.

لذلك تم تناول الرمز البصري في فضائه المكاني والزماني والفضاء أعني به السياق المكاني والزماني الذي يدور في فضائه الرمز التشكيلي ، والخطاب الرمزي في المجتمع الشعبي يتعلق بالعملية الخطابية التي يكون فضاؤها الممارسات والطقوس الشعبية ، فالعملية الخطابية هي العملية التي تسعى لتشكيل الذوات البشرية من خلال إنتاج تمثلات لهذه الذوات ومواقع تمكن هذه الذوات من التمثل , أو النظر إلى أنفسهم وإلى الآخرين من خلال هذه التمثلات ، وهي تمثل الممارسات الطقسية والعادات في فضائها الخطابي المعني سواء كان خطاباً رمزياً اجتماعياً أو سياسياً أو دينياً ، والممارسة الاجتماعية تزاولها ذوات بشرية وتصبح ممكنة من خلال وسائط لغوية لسانية أو بصرية رمزية يخاطب بها الإفراد ، كذلك كل ممارسة اجتماعية إنما تتشكل من مجموعة من الأنظمة الدالة اللسانية وغير اللسانية وتهتم الدراسة بالأنظمة الرمزية البصرية والتي يمكن أنْ تحمل دلالات لسانية لغوية أو دلالات رمزية حسية مستبطنة .

إنْ دراسة الرمز البصري يعتبر عنصراً من عناصر الثقافة وتتم دراسته باعتباره وعاءاً من الأوعية الذي تصب فيها المعاني والأفكار والتصورات والانفعالات والآمال والأهواء والمعتقدات التي تدور في وسط الجماعة فهذه الدراسة تسعى للكشف عن ماهية واستمرارية وحركة الرمز البصري ومدى تكيفه مع المتغيرات في فضائياته الخطابية الرمزية المعنية بالدراسة. كما يهتم البحث بدراسة العلاقة بين دلالات الرمز البصري والتفكير بشكل مباشراً أو غير مباشر بين مختلف فئات المجتمع وبين الخطابات البصرية الرمزية المعنية بالدراسة ومن ثم دراسة عمليات التأثير والتأثر والمتغيرات الظاهرة والخفية والدلالات الباطنة والظاهرة ودراسة عمليات الذاكرة الفردية والاجتماعية للرمز البصري وتشمل عمليات الذاكرة الاجتماعية وعمليات الاسترجاع والتلقي .

تناول البحث الرمز البصري مع بيان الرموز المستمرة في الخطابات البصرية المعنية ,كما سعت لاكتشاف استمرارية الرمز من خلال تتبع حركته وآليه تحركه في فضاء الخطابات الرمزية المعنية , كذلك سعت الدراسة إلى النظر للعوامل ألتى تساهم في عملية استمرارية الخطاب الرمزي البصري وعليه يمكننا إتباع المنهج التكاملي والذي يتضمن منهج التحليل المقارن والمنهج الوظيفي ومناهج التحليل النفسي حتى نستطيع أن نقارن ونحدد الرموز الجديدة والقديمة ومن ثم دراسة العمليات النفسية والوظيفية ودراسة المتغيرات ونوعها الثابت والمتحرك والخفي ودراسة أثرها في حركة واستمرارية الرمز التشكيلي.

سعى البحث إلى النظر لخطاب الرمز التشكيلي عبر دراسة الفضاء الخطابي للحياة الشعبية وهو بيان عنصر التكامل بين العناصر الثقافية المادية وغير المادية على السواء والتي بدورها ترتبط بالتراث الشفاهي والمعتقدات والعادات والطقوس الشعبية وغيرها ، كذلك عنى البحث بدراسة جزء من حياة الشعب وأساليبه ودراسة الجوانب الرمزية البصرية في شكلها الثابت والمتغير فدراسة الحياة الشعبية تعنى الوصول إلى دراسة الإنسان باعتباره كائناً ثقافياً لذلك تناولت الدراسة الخطاب الرمزي للمنظومة الرمزية للحس العام والتي تمثل الشكل المتغير لأشكال الحياة الشعبية .

لقد اهتم البحث بمفهوم الحداثة وهو يمثل جانب التغير في المجتمعات فهو يشير بوجه عام إلى سيرورة الأشياء بعد إنْ كان يشير إلى جوهرها، ويفرض صورة جديدة لعقل والهوية، تتناقض جذرياً مع ما كان سائداً أنْ المكان الذي ولد فيه المفهوم تتعدد فيه المفاهيم التي ترتبط بالحداثة،كما تتعدد فيه الحداثات نفسها لأنه يتكون من ثقافات متعددة , فهو أكثر التباساًوتعقيداً لما ينطوي عليه من غموض وأرتبارطه بحقول معرفية عديدة واستخدامه في مجالات مختلفة وتوازي.

يرتبط مفهوم الحداثة بمصطلح (الحداثتية) ، وهو يعني كل الإبداع الجمالي الفني المصاحب لحركة الحداثة ذاتها ، أو المنتوج الإيديولوجي المصاحب لحركة الحداثة نفسها من السمات الأساسية للتعبير عن مفهوم الحداثة ، وهو أنه هناك سلوك عام نحو الماضي ويرتكز هذا السلوك في رفض الماضي وإثبات النظر برؤية مستقبلية .

خطة البحث

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في:

1- دراسة استمرارية الرمز التشكيلي في السودان وتعقب حركته في الحقب التاريخية المتعاقبة.

2- دراسة مدى استمرايتة من ناحيتي الشكل والمضمون , دراسة تحليلية من منظور دلالي وبصري وذلك بين مفهومي الموروث والحداثة .

3- الكشف عن نقاط الاستمرارية الثقافية والتلاقي والاختلاف والإشكالات وذلك عبر دراسته في اطار مفهوم الخطاب الرمزي البصري .

سبب اخيار موضوع البحث :

هناك دافع شخصي لإختياري موضوع البحث يظهر في تتبعي للرمز التشكيلي منذ كنت في مقاعد الدراسة بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية حيث كان موضوع بحث البكالاريوس رسوم الانسان الاول وعلاقتها برسوم الاطفال والفنان الحديث ثم عند اجرائي بحث لنيل درجة الماجستير كان محور البحث توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين من ثم رأيت أن أُجري هذه الدراسة لإضافة المزيد من الروي حول الموضوع المعني.

أهداف البحث:

1- تهدف الدراسة ألى النظرة الشاملة والمتأنية والموثقة تحليلياً ودلالياً للرمز التشكيلي في السودان وتتبع ظهوره في الموروث ودوافع استمراريته في عصر الحداثة .

2- كما هدفت الدراسة إلى لفت الانتباه إلى دور الرمز التشكيلي وتتبع أثره وآليات حركته بين مختلف الحقب التاريخية .

3- هدف البحث إلى لفت نظر الطلاب بالاقسام المعنية إلى دراسة المضمون والدلالة للرموز التشكيلية وذلكان سبباً إضافياً لإجراء هذا البحث .

أهمية البحث :

1- تكمن أهمية البحث في الكشف عن الرمز التشكيلي في السودان والخطاب الدلالي الذي يرتبط به إضافة إلى ماهية حركته في الموروث، وذلك بالبحث المتأني حول الإبداع الجمالي بشقيه الموروث والحديث ومن ثم إثبات امكانية وجود استمرارية دلالية وماهية دوافعها, كما اهتمت الدراسة بالنظر حول الدوافع الكامنة وراء توظيف وحضور الرمز التشكيلي في التشكيل الحديث . ومن ثم محاولة للقراءة الرمزية والدلالية للرمز التشكيلي في السودان .

2- _هذا البحث تتمثل أهميته في إثراء المكتبة ألسودانية في مجال الفنون التشكيلية ويفيد الدارسين من الناحية النظرية والتطبيقية وخاصة المهتمين والدارسين للتشكيل والثقافة السودانية .إضافة إلى اعتباره مصدراً توثيقياً حياً للرموز التشكيلية المستمرة وحركتها الحية في الثقافة المادية وفي التشكيل السوداني الحديث .

3- تكمن أهمية البحث في كونه يشير الى أهمية إجراء الدراسات عن التشكيل الحديث والموروث في السودان وكشف مدى تعلقه وارتباطه بالسياقات المكانية والزمانية بكل معطياتها.

4- _هذا البحث يسعى لمعرفة آلية تحرك عناصر الثقافة والرمز التشكيلي بصفة خاصة وانتقاله من موقع إلى آخر وكيفية آليته وتناول المجتمع للرمز التشكيلي وادراك الدلالات المتعلقة به في الفكر الجمعي .

5- ترجع أهمية الدراسة بالكشف عن الغموض الذي يحيط بدلالة وديناميكية الخطاب الرمزي بشقيه الشعبي والرسمي كما تعطي الدراسة اهتمامها لسد الثغرات في دراسة خطاب الرمز التشكيلي.

أسئلة البحث :

1- هل استطاع الرمز التشكيلي في الحضارات القديمة أن يخلق له وسائل دفاعية ترسخ عمليات الاستمرارية البصرية والدلالية ؟

2- هل تأثر الخطاب الجمالي الحديث في السودان بالموروث الثقافي الرمزي ككل ؟

3- هل تم توظيف الرموز التشكيلية الموروثة بشكل مستبطن أو إرادي في الإبداع التشكيلي السوداني الحديث بتميز وخصوصية متفردة إقليمياً وعالمياً ؟

4- _ماهية إشكاليات الرمز التشكيلي الموروث والحديث في السودان ؟

5- ما هي العمليات والدوافع التى تتم أثناء تلقي واستدعاء خطاب الرمز تشكيلي (الذاكرة الاجتماعية) وما هي وظيفة خطاب الرمز في التفكير بشكل عام ؟

6- ما هي العوامل أو الاتجاهات الحداثية التي تحدث التغير في دلالة الرمز التشكيلي؟

فرضيات البحث :

1- الرمز التشكيلي الموروث أستطاع أن يرسخ خطابه بشكل ممتد ومتحور دلالياً وشكلياً حضوراً إلى عصر الحداثة .

2- الرمز التشكيلي الحديث في السودان تأثر بشكل مستبطن بالموروث الثقافي ككل وتم توظيفه جمالياً بعدة اتجاهات خطابية (بصرية وفكرية)

3- هنالك استمرارية بصرية ودلالية تربط بين الرمز الموروث والاتجاهات الفكرية الحديثة .

4- الخطاب الجمالي الحديث في السودان أستطاع أنْ يؤسس مدارس تشكيلية فنية سودانية تستمد عناصرها الجمالية من الموروث الثقافي السوداني .

5- أن خطاب الرمز التشكيلي الموروث ويؤسس منظومة رمزية دلالية تعزز فضاء الممارسة الطقسية المعنية .

6- إن الرمز التشكيلي في فضاء الممارسة الطقسية في منظومة الخطاب الاجتماعي يستعير من الاعتقادات الروحية في منظومة الخطاب الديني .

منهج البحث

سوف تتبع الدراسة المنهج التكاملي وهو من المناهج التي تتيح للباحث أن يقتصى الآراء والحقائق ويخضعها بالبحث من عدة إتجاهات تكمل بعضها البعض حيث رات الباحثة انه يتناسب مع معطيات الدراسة من اهداف وفرضيات واسئلة وعليه سوف تتبع الدراسة للمنهج التكاملي للأتى:

1- المنهج التحليلي

2- المنهج الوظيفي

2- منهج التحليل النفسي .

3- نظريات علم الجمال والاتجاهات الفلسفية في قراءة الرمز التشكيلي حيث تمكن الباحثة من طرح وجهة نظر جمالية وفلسفية .

سابعاً : وسائل وادوات البحث :

1) الاستعانة بالصور والمجلدات الخاصة بالمتحف القومي ومتحف الانثوغرافيا
2) المقابلات الفردية والحوارات .
3) جهاز تسجيل وأشرطة كاسيت (لاجراء المقابلات).

4) آلة تصوير ديجتال .
5) كتب ومراجع .
6) الاستعانة بالحاسب الآلي و بالمواقع الكترونية.
7) العمل الميداني .

حدود البحث المكانية

يقع السودان في رقعة جغرافية شاسعة تمتد شمالاً من جمهورية مصر وجنوباً الى دولة جنوب السودان وغرباً إلى دولة تشاد وشرقا إلى البحر الأحمر. إنْ السودان متعدد الملامح الثقافية حيث يذخر بأثينيات مختلفة ومتنوعة لذلك صارت مدنه الكبرى مركزاً لجميع الأثينيات والثقافات السودانية .

حدود البحث الزمانية : يرتبط ببداية الحضارات القديمة في السودان وتتبع أثر الرمز التشكيلي بتقصي.عبر التسلسل التاريخي لحركة الرمز التشكيلي وحضوره عبر الحقب التاريخية المختلفةمروراً إلى عصر الحداثة في السودان منذ 1921م مع ظهور مصطلح السودان الحديث .

مجتمع البحث:

لقد امتاز السودان بخاصية ذات طابع خاص وهي إحتوائه لمختلف الاثنيات والعرقيات التي آثرت الاستقرار والاندماج مع العرقيات المستقرة. وهذا الأمر تم خلال الحقب التاريخية المتعاقبة على السودان ونتيجة ذلك تنوعت أشكال الحياة تنوعاً واضحاً كما تعددت العمليات الثقافية التي تشكل هذا التنوع , ونلحظ رغم الصراعات السياسية لم يحدثصراعاً اجتماعياً واضحاً للعيان حيث ينعكس ذوبان وتماذج هذه سمة من سمات الحفاظ على الوجود وثبات خصوصية المكان, وهذا الأمر يلوح في ولاية الخرطوم حيث تذوب الفوارق في شتى مجالات الحياة وتبقي أشياء ثابتة.

أما النوبا ويسكنون جنوب كردفان ولكل قبيلة لغة ومذهب أما البجا أو البجاة أو البيجة وهم سكان الصحراء الشرقية بين النيل والبحر الأحمر وهم بقايا شعوب أثيوبيا القديمة ويقال إنهم من سلالة أولاد كوش أولاد حام الذين هاجروا إلى السودان بعد الطوفان , ويذكر المؤرخون إن البجة كانوا وثنين ثم أصبحوا مسلمين عند هجرة العرب إلى أفريقيا, ومن قبائل البجة العبابدة ويتصلون بأسوان والبشاريين وإلى سواكن والأمرأر والهدندوة وهم أكثرهم عدداً ويسكنون الصحراء بين خور بركة ونهر عطبرة وفسر بعضهم أسم هدندوة بأنه مشتق من هو بمعنى السود والندوة بمعنى قبيلة اضافة الى قبائل البني عامر والحباب.

من المجموعات الأثنية القديمة بالسودان قبائل النوبة التي تقطن أقصى الرقعة الشمالية من السودان ويسكنون بين الشلال الأول والرابع. وهم خليط من النوبة الأصليين والعرب والترك وهم مثلهم مثل البجة فهم من الشعوب التي كانت تتألف منها الممالك القديمة ومن قبائلهم الدناقلة وهم سكان ما بين الشلال الثالث والرابع والأشراف والمحس بين الشلال الثالث وجبل دوشة وأهل السكوت وأهل وادي حلفا

والكنوز وهم أهل زراعة وتربية ماشية ومراكبية. كما نجد من المجموعات الكبيرة أيضاً القبائل العربية ومنهم مجموعة الجعليين والشايقية والقبائل العربية التي هاجرت إلى شمال كردفان مثل قبائل البديرية والمسيرية والبقارة.

كما يتألف أهل السودان من مجموعات أخرى هم خليط أو يحملون أصول عرقية أخرى مثل المصريون الذين دخلوا السودان قبل غزو محمد علي وبعده واتخذوا مقاماً والاغاريق والأقباط والأرمن والأتراك . من المجموعات المهاجرة الى السودان التكارنة وهم من مهاجري السودان الغربي من فلاته وبرنو وغيرهم .

الهيكل البنائي للبحث :

لقد اشتملت الدراسة على أربعة فصول ، كان محور التناول في الفصل الاول مشكلة البحث وفرضياته ومنهجيتة وطرق معالجتة ، كما تناولت الدراسة الإطار الاجتماعي لمجتمع البحث واستعرضت الدراسات السابقة التي مست بشكل جزئي موضوع الدراسة .

لقد كان محور البحث في الفصل الثاني دراسة استمرارية الرمز التشكيلي الموروث في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي كما تم تحليل دلالي لبعض ادوات الثقافة المادية وتعرضت للدلالات المركبة التي تتعلق بها . ولقد تعرضت بالتحليل الدلالي لتجربة التصوير الجداري عند محمد بدري تقيقه.كما سلطت الضوء على الرموز البصرية للمركبات العامة .

كما تناولت الرمز التشكيلي في فضاء وسياق خطاب المنظومة الدينية وتعرضت الى الرموز التي ترتبط بالصوفية وآليات حماية الخطاب الديني.

تعرضت في الفصل الثالث إلى مفهوم الحداثة والحداثتية الفنية. كما تناولت الإطار الثقافي الذي رافق حضور الخطاب الجمالي. كذلك تم إجراءتحليلاً دلالياً للابداع الجمالي لفنانين التشكليين واتجاهاتهم الإبداعية الذاتية ومدى استلهامهم للتراث . كما تعرضت إلى أهمية التوثيق البصري والنظري للإبداع الجمالي والذي كان يعاني منه الخطاب الجمالي وما يزال لأكثر من نصف قرن وذلك يجعل من دراسته بشكل منهجي أشكالية موضوعية .

محور التناول في الفصل الرابع استعراض النتائج التى خرجت بها الدراسة وأهم التوصيات وخلاصة الدراسة والملاحق .

مصطلحات البحث:

الرمز التشكيلي: يقصد به الرمز البصري في السياق المعني

الدلالة : وهي المضمون ومعنى الرمز التشكيلي (دلالة ظاهرة – مستبطنة)

منظومة : وهي رموز تشكيلية متوالفة تعزز لممارسة طقسية أو فضاء خطابي محدد.

الاستمرارية : يعني وجود الخبرة وملازمتها لسلوك الانسان طوال حياته وعلى مدى اجيال متتالية ، كما يقصد بها في البحث متابعة الرمز التشكيلي وتحديد مدى ثبات الشكل والمضمون عبر الحقب التاريخية .

الخطاب : وهو الكيان الكلي لسياق الرمز التشكيلي .

الفضاء الخطابي : وهي اللحظة المحدة بالزمان والمكان للممارسة الطقسية أو الاحتفالية.

البيئة الخطابية : تمثل مجموعة الانشطة غير اللسانية والفراغ والطقوس والجسد وهي بيئة قابلة لانتاج والدلالات وردود الافعال والاستجابة .

صعوبات البحث :

تعرضت الباحثة لعدة صعوبات تتلخص في

أولاً : تعرضت الباحثة الى صعوبة أن الرموز التشكيلية في السودان تتعدد بتعدد الاثنيات والثقافات المحلية والأقليمة مما دعى الباحثة الى التركيز في الرموز المستمرة في الثقافة ودراستها في السياق المحدد (الطقوس ،الاحتفال، اللوحة التشكيلية) كما تناولت الباحثة نماذج من مناطق مختلفة حسب شيوع الرمز وتحركه.

ثانياً : عدم توافر التوثيق البصري للخطاب الجمالي الحديث في السودان منذ نشأته والمساهمات النقدية التى رافقته كان من أهم صعوبات البحث مما دعى الباحثة التركيز على التجارب الابداعية الذاتية ولقد غطت الباحثة المدارس التشكيلية في السودان في دراستها لنيل درجة الماجستير.

ثالثاً : تعرضت الباحثة لصعوبة توفر مراجع في موضوعات مثل الوسم على الحيونات والشلوخ في بعض مناطق السودان (غرب السودان – وغرب امدرمان – وشرق السودان) ولجات الباحثة إلى اجراء مقابلات لتوثيق الشلخ ولكن بعض الافراد لا يبحون بالدلالات والوصف وعرفت غن بعض الممارسات تتعلق بالاسبار وهي من المحرمات فاذا انكشف سرها بطل مفعولها لذلك اوصت الباحثة اجراء دراسات من قبل افراد من داخل الثقافة نفسها ، واكتفت الباحثة بكتاب الشلوخ وكتاب كندل وأجريت تحليلا دلالياً لاشكال الشلخ مع التركز على الوصف الموثق لكتاب الشلوخ لبروفسير يوسف فضل.

الدراسات السابقة

خلال السنوات الماضية ظهرت آثاراً للتطور الذي مرت به الدراسات السودانية ودراسات الفولكلور والثقافة المادية وفنون التشكيل الشعبي والبحوث التي تناولت الفن التشكيلي الحديث في السودان ,كان لها الأثر الواضح في دعم عميلة التوثيق للمتغيرات الثقافية والاجتماعية في السودان ،لقد أتجهت الدراسات عبر المنهج التحليلي التاريخي والاجتماعي، والمنهج التحليلي الوصفي، والمنهج الوظيفي، والبنائي وصولاً إلى المنهج التكاملي لذ وجب الاهتمام بتلك الدراسات وحصرها وجعلها في متناول الدارسين لأنها تمثل النواة

الفعلية للدارسين في مجال الدراسات الاجتماعية والثقافية في السودان. وهناك عدداً لا يقدر من البحوث والدراسات التي لم يتم نشرها فصار محتواها الاكاديمي والنتائج والتوصيات مجهوله وغير مستفاد منها . هذا دور مركز الدراسات السودانية والمطابع الحكومية والخاصة وعليه يجب النظر إلى هذا الأمر بشيء من الاهتمام والمعالجة كما يجب أن تنشر هذه البحوث لأدارك النتائج والتوصيات التي توصلت لها ومن ثم إمكانية العمل على الاستفادة منها مستقبلاً .

الدراسات البحثية :

ثمة دراسة أخرى عالجت إحدى ضروب فنون التشكيل الشعبي في السودان وهي دراسة **محمد عبد الرحمن أبو سبيب 1980م والتي كان موضوعها التفسير الجمالي لأدوات الزينة عند مجموعة الشايقية** 1981م وهي رسالة ماجستير في جامعة الإسكندرية . إذ تكمن أهميتها في أنها تدرس أقدم العناصر الثقافية الحاملة لمجموعة من القيم التاريخية في السودان حيث تتميز بديناميكية تاريخية لاتصالها بعمليات التذوق الجمالي.

أتبع النهج التكاملي حيث سمح له برؤية واستيعاب نتائج البحث من منظور عريض . يرى أبو سبيب أن الإنسان الشعبي يطور خبراته الفنية والذوقية من خلال الاستعارة والتكيف بمعنى أنه يأخذ العناصر التي تنسجم مع ركائز ثقافته الأساسية.

في ختام دراسته سرد نتائج الدراسة ويرى أن طبيعة النظام الاقتصادي التي أوجدت هذا الصانع والتاجر قد قضت على الحرفة والمهارة الحرفية عن طريق الاعتماد على استيراد الحلي المصنعة عالية الأداء كما ذكر أن التغيرات التي طرأت على مسميات أنواع الحُلي بعد أن كان الاسم يمثل شكل الحلية وهي مسميات تجارية مصدرها الصاغة ويلاحظ أنها ترتبط بمفاهيم معينة أو ظواهر اجتماعية أو أحداث سياسية انعكست على الواقع المجتمعي، كما ذكر أبو سبيب أن الحرفي فقد هويته كفرد (يموضع لثقافة مجتمعه) وأن الإنسان الشعبي المتذوق لم يعد حلقة في سلسلة متصلة من القيم والمعايير الذوقية والجمالية المتوارثة حيث فقد في الوقت نفسه قدرته على الانتقاء وصار شخصاً مستلباً إزاء قيم جديدة يتعامل معها دون أن يتمثلها.

لقد أوصى أبو سبيب أن ندرس ميكانزيمات تطور التراث في إطار الفهم العلمي لتطور التاريخ والمجتمع والإسراع بتنمية الإنسان الشعبي ليكون في مستوى يتلقى معه القيم الثقافية الجديدة كما المح أبو سبيب إلى ضرورة توثيق هذا التراث أي صياغة الحلي وإقامة صناعة محلية له وإنشاء قسم متخصص في كلية الفنون ليكون نواة لهذا الصناعة. وتعتبر دراسة أبو سبيب من الدراسات التي يمكن أن تفيد الباحثين في مجال الثقافة المادية وفنون التشكيل الشعبي ودارسي الفنون والمطلعين في مجال الثقافة السودانية.

هنالك دراستين تناولتا أحد جوانب الثقافة ذات الاستعمال الوظيفي المباشر وهما **ليوسف حسن مدني إحداهما عن صناعة العنقريب في السودان 1976م والثانية عن صناعة المراكب في السودان 1986م** ونبدأ بدراسة صناعة العنقريب في السودان (السرير التقليدي في السودان) وشملت حدود الدراسة منطقة أمدرمان وود مدني حيث في مقدمة دراسته عن مدونات الثقافة المادية في السودان ويمكن اعتبارها ببيلوغرافيا وافية للدراسات التي أجريت من قبل السودانيين والأجانب قبل فترة إجراء دراسته . ثم تتبع يوسف مدني تاريخ صناعة العنقريب حيث ذكر أنه وجد في مدافن حضارة كرمة 1750 ق.م وأوضح أنه خلال المكتشفات الأثرية أن أدوات العمل في هذه الصناعة لم تتغير بشكل واضح منذ ذلك العهد وحتى القرن التاسع عشر إلى حين ظهور المخرطة اليدوية.

ثم تناول تحت عنوان الصناعات اليدوية والتحديث ذكر يوسف مدني أن الحياة العصرية تؤثر في الحياة التقليدية سواء كان في الحضر أو في الريف وضرب المثل بوسائل المواصلات الحديثة ،حيث يرى أنها تؤثر في نقل عناصر الثقافة حيث تمكن الناس من الهجرة ، وأيضاً بواسطتها يمكن نقل السلع المختلفة إلى شتى المناطق وذكر أن حركة التصنيع أثرت على الصناعات اليدوية وعلى إثرها فقد الصانع مكانته وأهميته في وسط مجتمعه وركد إنتاجه. كما يرى أن الثقافة في تغير مستمر وذلك حسب هجرة أفرادها وتتغير بتغير البيئات وبذلك تحدث عملية تكيف من خلال عمليات الاختبار لإختيار أنجح الوسائل للتكيف مع البيئة الجديدة وأوصى أن على الباحثين أن يبحثوا باستمرار وأن يكونوا في حالة من الانتباه الدائم لعمليات التغير.

تناولت الدراسة الثانية **ليوسف مدني صناعة المراكب في السودان في عام 1986م** حيث هدفت لدراسة طبيعة التطورات التاريخية التي حدثت في السودان وأثرت في عملية الثقافة وذلك من خلال دراسة صناعة المراكب في السودان واستخدامها في منطقة النيل الأوسط. تعرضت الدراسة إلى دراسة الطرق التقليدية لصناعة المراكب من ناحية تقنيات الصنع والاستخدام والممارسات والمعتقدات والعادات المرتبطة بها كما تناولت التغيرات التي طرأت على طرق صنعها واستخدامها عبر التاريخ.

من الدراسات التي درست إحدى جوانب الثقافة المادية ذات القيمة الوظيفية والجمالية وعالجت الظاهرة الثقافية معالجة وافية ،هي دراسة بقيع بدوي، عن **التشكيل في أعمال الإبرة بمنطقة أمدرمان في الفترة ما بين 1900-1940م** وموضوع الدراسة (الطاقية) 1987م. هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على ظاهرة التشكيل في أمدرمان كشكل من أشكال الفن الشعبي الذي يشكل مدخلاً لفهم التراث وثقافة أهل المنطقة سواء كان ذلك من ناحية الزخارف أو من ناحية الشكل واللون حيث ترتبط جميعها بالموروث الشعبي، كما سعت بقيع بدوي من خلال الدراسة أن توضح أثر فن خياطة الطاقية على الحياة الاجتماعية والاقتصادية وخاصة في مجتمع النساء لارتباط صناعة المنتج المدروس بالعنصر النسائي.

ختمت بقيع بدوي دراستها عن مستقبل الطاقية حيث ذكرت أن فن خياطة الطاقية يقف في وجهه الآن مجموعة من التحديات على رأسها المنتج المستورد وأكدت أن ظاهرة أعمال الإبرة كظاهرة فلكلورية ما زالت مستمرة وذلك لحاجة الناس لها ولكن قد تتشكل بما يتناسب والوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي وأكدت إن فن خياطة الطاقية قد عكس موروث الجماعة وعمل على بلورته وان فترة ازدهاره كانت خلال الفترة من سنة 1900-1940م.

هناك دراسة أخرى عالجت دلالة ورمزية اللون في إحدى الممارسات الحياتي هي **(طقس الزار) والدراسة لإمامة محمد خير ، 1993م** تناولت الدراسة دلالة اللون واستعمالاته المتعددة في الممارسات الطقسية والمعتقدات وفي العلوم مثل علم النفس والآثار والتنجيم كما تناولت دلالة اللون عند الشعوب والثقافات المختلفة وفي الديانات السماوية وتناولت طقس الزار بأسلوب وصفي ثم تعرضت لعملية تحليل طقس الزار وتحدثت عن رمزية اللون ودلالته في طقس الزار.كما ذكرت إنها شديدة التعقيد حيث أن هناك أكثر من دلالة للون الواحد وأن الألوان السائدة هي الأحمر والأسود والأبيض وتحدثت عن دلالة هذه الألوان في الثقافة السودانية. وقد ختمت أُمامة دراستها قائلة إن طقس الزار نتج عن عمليات التحاور والتواصل بين مختلف الثقافات وهذا الرأي كان نتاج دراستها وعن طريق الرمزية يمكن أن نكتشف المعنى الحقيقي للطقوس والعادات.

الدرسات السابقة للباحثين التشكيلين في السودان :

من الذين تعرضوا لموضوع التشكيل في السودان الأستاذ إدريس البنا في دراسة بعنوان **الحركة التشكيلية في السودان 1998م** تهدف الدراسة تصحيح الفهم عن الفنون الجميلة .حسب قوله إذ المجال اعتبره أهل السودان مجال رفاهية، بينما هو يسعى الى النهوض بذوق أهل السودان .

ختم دراسته بتوصيات حيث نبه أن الكلية الفنون دور قيادي وذلك في صيانة التاريخ القديم كما نصح الطلاب بزيارة المتاحف ومناطق الآثار.

إن من الذين تنبهوا لدراسة الرمز التشكيلي بمنهجية واضحة واظهر أهميته عنصراً فاعلاً من عناصر الثقافة السودانية هو **أحمد الطيب زين العابدين** . حيث أفرد لدراسة الرمز التشكيلي وبصفة خاصة الرموز التشكيلية المستمرة مساحة واسعة في كتاباته المختلفة (مجلة الخرطوم – الثقافة السودانية ومجلة حروف وسودان ناو) وأيضاً في الدوريات والصحف السيارة والملاحق الثقافية (جريدة سنابل – والصحافة والأيام). مما جعل المهتمين بأصول الثقافة والتشكيل الانتباه لهذا العنصر من الثقافة.فلقد اتبع منهجاً خاصاً لدراسة الرمز التشكيلي بثه من خلال شرحه لمميزات الرمز التشكيلي المستمر، فالدارس لمقالاته يلمح المنهج الذي اتبعه أحمد الطيب في تتبع الرمز التشكيلي، فهو يذكر أنه (يعالج الظواهر الثقافية في حالة تطورها على اعتبار أن الحدث الثقافي ناتج عن حدث تاريخي فريد مفترض فيه أن عدد من القوانين

العلمية قد عملت فيه لذا ولمعرفة طبيعة الحدث ولماذا هو كما هو، وليس أي شيء آخر لا بد من معرفة تاريخه) أي تتبع الظاهرة الثقافية تاريخياً ثم دراسة أسباب إستمراريتها ويتبعها وذلك من خلال المأثورات الشعبية وفنون التشكيل التقليدي الشعبي والممارسة الحياتية فالقارئ لمقالاته يلمح أن الظواهر الثقافية التي يعتبرها البعض صغيرة هي تمثل في أصولنا الثقافية كماً وكيفاً .

دراسة أحمد الطيب للرمز التشكيلي المستمر ومقالاته المختلفة عن اتجاهات وأصول الثقافة السودانية كان نتاجه أن أسس لمدرسة السودانوية حيث أصبحت من المدارس التي تبنت النظر في أمر هوية وماهية الثقافة السودانية كما لفت النظر إلى العناصر التشكيلية في الثقافة السودانية وهي موضوعات كانت خافية فأبانها وأظهر أهميتها.

في مقال له في مجلة حروف عن السودانوية هل هي آخر المطاف فهو يرى أن الفن مثل اللغة هو وسيلة التعبير عن واقع الأمة وبالنظر المتأمل لفنون الأمة تكون معرفتنا لهذه الأمة فإن اختار بعض الناس النظر إلى الثقافة السودانية من الخارج فنحن ممن أثروا النظر إليها من الداخل لأن خصوصيته الثقافة ليست مظهرية أو خارجية ولكن كنهها مستبطن لا بد من التنقيب فيه والبحث عنه.

هنلك دراسة أخرى عالجت وتصدت لمسألة الرمزية وهي دراسة **أمل سليمان بادي عن الرمزية في الحضارة المروية (الرسم والنحت) جزيرة مروي** حيث ركزت على رمزية الحركة ودلالتها ، ونادر ما تناولت بالتحليل تفاصيل الرسومات المروية وشرح العناصر الرئيسية المكونة للوحة (العناصر التي ترتبط بالحركة) لكنها تنبهت لعملية التأثيرات التي نتجت عن عملية الاحتكاك بالحضارات الأخرى مثل الأثر المصري والفارسي واليوناني والهندي، كما تناولت دور الفن في إظهار الجانب الديني والجوانب الاقتصادية والاجتماعية في الحضارة المروية ذاكرة في دراستها أن الفن المروي لجأ إلى أسلوب الرمز لتقريب الفكرة وتوضيح المعنى الذي يرمي إليه .

أما الدراسة ا الأخرى فهي دراسة **خالد حسن النحت في التصميم الداخلي في منطقة الخرطوم /1997م** التي تهدف إلى توثيق وتحليل النحت المستخدم في ولاية الخرطوم وفق منهج وصفي تاريخي اجتماعي تحليلي من أهداف الدراسة تسليط الضوء على النحات الشعبي والأكاديمي وتحديد مساهمتهما في تطوير هذه الحرفة ودراسة مستوياتهم من خلال اختبار النحات لوحداته وعلاقتها بالتراث لتحليل العناصر الاجتماعية والمناخية والبيئية أو أي مؤثرات أخرى .

اخيراً ختم خالد حسن دراسته حيث ألمح إلى أن فن النحت ارتبط بالديانات وبالتالي تأثرت صناعته بهذه العبادات وأن تغير المساق أدى إلى تغير حرفة النحت ويرى أن اكتشاف مواد جديدة ساهم في تطويره من ناحية التصميم الداخلي .

أخيراً هناك دراسة تناولت أحد جوانب الثقافة المادية وتتبعت تاريخياً العناصر التشكيلية في الخزف في منطقة جبال النوبة واثبات أصوله مقارنة مع الخزف المنتمي لحضارة مروي وهي دراسة **تاور آدم التي كان موضوعها الخزف التقليدي والمعاصر في جبال النوبة /2001** ومن أهم أسباب اختيار منطقة الدراسة واختيار صناعة الفخار بصفة خاصة، عدم كفاية الدراسات التي أجريت في المنطقة المعنية وعن صناعة الفخار بصفة خاصة ومن أهم الأسباب لاختيار منطقة الدراسة الظروف التي ظهرت في منطقة الدراسة مما أدى إلى خلق عدم استقرار مما دعى الأهالي إلى الهجرة القسرية والنزوح إلى مناطق ومواقع أخرى من السودان ومن خلال هذه الهجرات بدأت تتلاشى بعض الموروثات والتي كانت تمثل جزءاً من حياة إنسان جبال النوبة

من فرضيات البحث أن هناك موروث ثقافي وجمالي راسخ لدى قبائل جبال النوبة يحدده شكل المنتج وجمالياته وهذا الموروث يمكننا من الرجوع إلى دراسة تاريخ وحقب ودلالات تربط بين الرافد النوبي في الجبال ومنطقة الشمال) حيث هناك تشابه في كثير من الممارسات والمعتقدات والرموز اللغوية ذات القاسم المشترك .أيضاً من فروض الدراسة الاعتماد على قراءة العناصر الخزفية ومقارنتها بآثار حضارة مروي وكرمة وجبال النوبة من حيث الوظيفة والتقنية والشكل الخارجي والتصميم وهذه الدراسة (تحتمها حقيقة أساسية وهي بيان وجهات النظر حول خزفيات جبال النوبة ودارفور بالحضارات القديمة في الشمال.

خلصت الدراسة إلى أن هناك موروث يمتد من الشمال إلى الوسط من بلاد السودان وأن اقرب عنصر ينتمي إلى النوبيين في الشمال هم قبائل جبال النوبة تؤيد ذلك كل الدلائل وذلك في شكل اللغة وتقارب المعاني والتشابه في كثير من ملامح العناصر النوبية في الشمال وأيضاً ذكر أن شكل الشلوخ عند قبائل الليري في الجزء الجنوبي الغربي في جنوب كردفان طريقة الدفن، وأيضاً في منطقة النيمانج التصميم الخزفي ذي الأهداف والوظيفة المشتركة.

من الدراسات حديثة العهد دراسة رسالة ماجستير بعنوان **المعالجة البصرية للرموز والعلامات المروية بالحاسوب** : **خالد محمد علي عبد النور**.فقد أشار إلي أن أهمية الدراسة تكمن في إظهار دور الرمز والعلامة في مجالات التصميم الإيضاحي هذا بجانب أهتمام الباحث بمشكلة تشوه النماذج الفنية للحضارة المروية والمحافظة على التراث القومي. تناولت الدراسة أُسس التصميم وعناصره وارتباطها بعملية التصميم الغرافيكي في ظل التكنولوجيا الرقمية .

تطالع الدراسة رسالة ماجستير بعنوان **عن اللوحة الجدارية التوثيقية لشخصيات تاريخية من 11920-1970: معتصم حسين عمر** من أهداف الدراسة المساهمة في تطوير الحس الجمالي عن طريق تصوير شخصيات سودانية مهمة في تاريخ السودان. مما يعني إيجاد شكل من اشكال التقدير

والوفاء للرموز الوطنية، لقد ذكر إن مشكلة البحث تكمن في ضعف الكيفية التي تعالج بها الصورة الشخصية التوثيقية من ناحيتي الشكل والمضمون .

هنالك دراسة تناولت **القيم الجمالية للمصنوعات اليدوية في شرق وشمال وغرب ووسط السودان 2010 لصلاح الطيب أحمد إبراهيم** التي سعى من خلالها الى إيضاح الهوية السودانية الأصيلة كما تبدو في المصنوعات اليدوية في كافة أشكالها وانواعها وقيمها الجمالية والفنية ذلك من حيث الأسلوب والممارسة في أستخدام الألوان والوحدات الزخرفية وبالتالي هدفت الدراسة إلى لفت نظر المصمم إلي أهمية التراث السوداني والتوثيق للموروثات والتقاليد السودانية التي تبرز ذلك التراث .

من الدراسات التي تناولت المصنوعات اليدوية أيضا دراسة **ثريا صالح علي 1993 بعنوان الصناعات اليدوية الفلكلورية بالسافانا في غرب السودان** . التي ركزت على عكس المضامين الفنية ولفت النظر إلي جمال المصنوعات اليدوية وتشكيلاتها وألوانها كما تناولت الدراسة تفاصيل الزخارف أسمائها وأنواعها ومدلولاتها.

من جهة اخرى تناولت **منى فاروق خليل صالح الزخارف التراثية وأثرها على الأزياء التقليدية في أواسط السودان 2009**م حيث هدفت الدراسة إلي تطوير الأزياء التقليدية السودانية من خلال إظهار قيمتها الجمالية ودور التصميم الزخرفي في الجانب الجمالي للأزياء إضافة للدور الوظيفي .

أهم مستخلصات الدراسة هو وجود مصادر ومراجع غنية بالزخارف والتصاميم من التراث والبيئة السودانية والتي تمكن المصمم من القيام بمهامه على الوجه الأكمل بالاضافة إلى وجود رغبة اكيدة تنسجم مع تحديث وتطوير الازياء التقليدية بالسودان وجعلها اكثر اصالة وجمال .

فيما سبق استعرضت بعضاً من الدراسات التي تناولت جوانب من ضروب الثقافة المادية وفنون التشكيل الشعبي والتشكيل الأكاديمي ومن خلال الاستعراض نلمح أن هناك جوانب لم يتم التطرق لها بالدراسة إضافة إلي أن هناك قصور في الجوانب التحليلية للمفردات التشكيلية من ناحية الشكل والمضمون. كما نلاحظ أن المناهج وطرق البحث تطورت حتى صار هناك بما يسمى بالمنهج التكاملي ولذا وجب أستنباط أمثل المناهج التي تناسب دراسة عمليات التشكيل الثقافي الذي يصاحب التعدد الاجتماعي والثقافي .

من خلال استعراض الدراسات السابقة نلاحظ أن هناك باحثين اتفقوا على مبادئ معينة فلقد اتفق يوسف مدني وبقيع بدوي مع عبد الرحمن أبو سبيب في تعريف الحرفي الشعبي بأنه فنان شعبي حيث ينتج لنا عملاً يراعي فيه الجانب الوظيفي والجمالي على أن يعبر هذا المنتج عن ملمح مجتمعه وبذلك تعتبر الحرف والصناعات الشعبية من ضمن الفنون الشعبية لأنها تصب في الوعاء نفسه ، نجد أن هنالك حلقة مفقودة وهي دراسة الحالة الانفعالية والدوافع الخاصة والعامة ودراسة الحالة الإبداعية لدي الفنان

الشعبي وكيفية تطوير أسلوبه التقني ومن أين يستنبط عناصر تشكيله و دراسة دوافعه الظاهرة والباطنة ومزاجيته في اختيار نوع محدد من المنتجات الفنية وما هي العمليات التي تتم أثناء استرجاع الرمز في الذاكرة الشعبية وكل هذه الدراسات تحفزنا لمعرفة أشكال التطور الثقافي بشكل مستمر وما هي الأشياء التي تساهم في تشكيلنا وما هي نقاط الجذب وهل هي من صميم ثقافتنا أم شيء مستجلب وما هي الأشياء التي تساهم في تشكيلنا وما هي نقاط الجذب وهل هي من صميم ثقافتنا وكيف تحدث عمليات التكيف الثقافي وما هي آلياتها ، الإجابة على هذه الأسئلة تساعدنا في فهم أنفسنا ومن واجبنا كدارسين أن نعمل على تأكيد الفهم في معرفة ماهيتنا .

هناك جانب من الأهمية بمكان تعرض له يوسف مدني وأبو سبيب وهي الديناميكية التي تتحرك بها الأشياء وتظهر في الحركة التبادلية للثقافة أي عمليات الأخذ والعطاء الثقافي وتصبح أكثر وضوحاً في دراسة العناصر التشكيلية بشقيها الشعبي منها والأكاديمي وبالنسبة للأخير فذلك من خلال عملية تحليل الأعمال الفنية المنفذة والأعمال التي تنتمي للمدارس التشكيلية أي دراسة عكس وحوار الفنان التشكيلي للمكنون والمحتوى الثقافي. أما الفنان الشعبي فهو يعكس الذوق والطابع العام والفهم والوعي الشعبي للثقافة سواء كان وعياً مباشراً أو مستبطناً والرمز التشكيلي بشقيه يعكس هذين النوعين من الوعي.

هناك جانب آخر وهو ماهية العناصر والرموز المستمرة في الثقافة تلك التي حافظت على ديمومتها والمكتسبة والمسقطة وهذه الاستمرارية والديمومة يظهرها الرمز التشكيلي بصورة واضحة وباستثناء مقالات أحمد الطيب زين العابدين طيب الله ثراه لم تتناول أي من الدراسات هذا الجانب الحيوي بالدراسة العميقة ومن خلال تحليل العناصر التي تحتويها الأعمال التشكيلية في السودان بشقيها الشعبي والأكاديمي ودراسة الطابع العام يمكن الكشف عن هذه الاستمرارية أو عدمها والإجابة على أسئلة مثل لماذا، وكيف، تحافظ هذه العناصر والرموز على استمراريتها.

المبحث الثاني

منظومة الرمز التشكيلي

تمهيد:

إن الرمز يمتلك في ذاته مختلف الاتجاهات الفكرية والدلالية هذا إضافة إلى أنه تقترن به ملحقات لابد من تتبعها للإدراك ماهيته . فالرمز تلتحق به الدلالة والمدلول وكلاهما يختلفان في المضمون الموضوعي.فهما يشكلان سنداً للرمز الذي لا يعني شيئاً بدونهما لذلك عند التحدث عن الرمز في هذه الدراسة سوف نستدل على الدوام بهذين السندين أو المحورين سوف نتناول كلاهما باستفاضة بغرض فهم كيفية الاستدلال عن ماهية الرمز في سياقه الموضوعي والشكلي أي الدلالي والبصري . سوف نتناول الرمز في مختلف الاتجاهات الفكرية والمدرسية عبر كيفية توظيفه موضوعياً في مناهج علم الأنثوبولوجيا ، علم النفس والفلسفة والمنهج التاريخي. لذلك تتبعت المنهج التكاملي حتى تستفيد الباحثة وتستدل باراء مختلف الاتجاهات المدرسية.

المعنى اللغوي للرمز :

يعرف أبن منظور الرمز بأنه " تصريف خفي باللسان ويكون بتحري الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير اي أبانة بالصوت وانما هو إشارة بالشفتين ، وقيل الرمز هو إيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم " (ابن منظور ، 19992، مادة رمز، ص230،). هذا يعني أن تعريف الرمز في اللغة العربية يتفق من ناحية المضمون الدلالي بالرمز اللغوي أي أن الإشارة بالشفتين أو العينين يمكن أن تحتمل عدة دلالات لدى المتلقي للرمز.

المعنى الاصطلاحي:

لقد أشار ريكور (Reco) أثناء عقده المقارنة بين الاستعارة والرمز إلى أن " تراث المنطقة الوضعية الذي ميز بين اللغة الادركية واللغة الانفعالية أي بين دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء فالأولى مردها إلى الإدراك وتخطي القيمة الدلالية بينما تفتقر الثانية إلى القيمة الأدراكية لأن الإيحاء يقع خارج الدلالة " بول ديكور ، تر جمة سعيد الغامدي 2002م ، ص 101) ، يعني بذلك الدلالة المباشرة للرمز وليس تلك التي تخضع إلي تداعيات الفكر لدى المتلقي للرمز مثل (الإشارة) . فالإيحاء يقود ذهنياً إلى الدلالات المتعددة للرمز الواحد إذن كل فرد يتلقى أو يستجيب للرمز على حسب ميوله واهوائه وتجاربه الشخصية والإيحاء يمكن أنْ يكون حالة حسية أو فكرية.

نستعرض التعريف الاصطلاحي للرمز :

التعريف الأول" هو ما يدل علي شئ غير ذاته أو شيء مكمل لذاته أو شئ يحل محل شئ آخر " (أحمد دبيب شعيبو : 1995 : ص162)

التعريف الثاني : عرف الرمز في معجم لالاند للمصطلحات الفلسفة أن الرمز " يمثل شيئا آخر بمقتضى علاقة تماثل أي أن الرمز هو ما أرتبط بدلالته

التعريف الثالث: كما عُرف الرمز في معجم اكسفورد shorter Oxford Dictionanry " الرمز هو ما يدل علي شئ غير ذاته أو شئ مكملاً لذاته أي أنه يمثل أشياء خارجة عنه ويصورها بشرط أن تكون هذه الأشياء ترتبط بالرمز عينه بطريقة ملائمة أي أن الدلالة تنتج دون تعسف لكنه يستمد قيمته ومعناه من المجتمع الذي يستخدمه .

من جهة أخرى يعرف **معجم المصطلحات الأدبية الرمز** " هو كل ما يحل محل شئ في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عارضة متعارف عليها " (مجدي وهبة ، 1995، ص 310). هذه العلاقة العرضية المتعارف عليها تنطبق علي الرموز ذات الدلالة العامة أي الرموز التي تمثل سمة من سمات الثقافة مثل الأعلام والشارات العسكرية اوالدلالات اللغوية مثل دلالة الأسد تمثل الشجاعة والقوة . ولابد من التفرقة بين الرمز والعلامة أو الإشارة ، حيث أن العلامة أو الاشارة لا تملك سوى دلالة واحدة ولا تقبل التعدد في الدلالات في المجتمع الواحد ولا يمكن أن تختلف الدلالة من شخص لآخر ما دام المجتمع قد اتفق دلالتها علي الشيء الذي تدل عليه وذلك مثل شارات المرور والشارات العسكرية وهناك فرق بين الرموز الفنية والاشارات التي يطلق عليها مجازاً رموز وهي الإشارات أو العلامات التي تستخدم في العلوم مثل الحروف والاشكال والاعداد وهي ليس لها معني نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشئ الذي يتفق على استعمالها للإشارة إليه أما الرمز فله في ذاته معنا خاصاً به يستمد من تأمل هذا الرمز والانفعال به، فكأن الشكل والمضمون (الدلالة) يكونان وحدة عضوية وهذه الوحدة العضوية يكونها المتلقي للرمز وهي وحدة ترابطية تعتمد علي الخبرات الرمزية والدلالية للأفراد وهي تختلف من فرد لآخر .وبالتالي اذا نظرنا بشكل كلي على أنظمة الرموز فنجد أن " لكل الثقافات نظامها الرمزي الخاص بها "(انطوان ابي زيد، ترجمةعن بيارغيرو،1984، 5، 6،7)اذن وبذلك يكون هنالك نظاماً دلالياً يرتبط بتلك المنظومة الرمزية .

نلاحظ أن دلالة الرمز ترتبط بالسياق الاجتماعي الذي يتعاطي مع الرمز دلالياً وهذه نقطة جوهرية عند تناول دراسة الرمزكما أنه ليس في الرمز خصائص ذاتيه تحدد بالضرورة ذلك المعني وتفرضه فرضاً علي المجتمع حيث تعتمد دلالة الرمز علي الجانب اللأشعوري في الرمز.

من جهة اخرى يري(فليب سرنج) " أن التصرفات الفردية ، ليست بالنسبة لبعض المجموعات رمزية بذاتها وإنما العناصر التي يتشكل انطلاقاً منها نظامها الرمزي ولا يمكن ذلك إلا أن يكون ذلك جماعياً.

من جهة أخرى سبق ليفي اشتراوس أن كتب " يمكن اعتبار كل ثقافة كمجموعة انظمة رمزية يوضع في الدرجة الأولى منها اللغة ، القواعد الزواجية "(فليب سرنج ،ترجمة عبد الهادي عباس، 1992،18)غالباً ما تتوافق الرمزية مع قوانين الطبيعة فقبل التصنيع والتمدن كان الإنسان يعيش بتماس اكثر حميمة مع الطبيعة

وكان هناك نوع قائم بين الوجود البشري من جهة والطبيعة المحيطة به من جهة أخرى ، وقد وجد الانسان في الطبيعة والمتواصل معها باستمرار مادة للتأمل وأستمد منها رموزه .

بنية الرمز التشكيلي:

إن الرمز في مضمونه العام تتحكم به آليات الالتقاط في جسم الانسان وهما حستا السمع والبصر إضافة إلى الحدس وهو الذي تنتج عنه تداعي الدلالة , لذلك يصنف الرمز علي حسب هاتين الحاستين . إن الرمز التشكيلي تتحكم به العين وبعد ذلك تأتي المتعلقات الادراكية التي ينتج عنها تكون الدلالة. فإذا كان الرمز اللغوي أحيانا يمتلك دلالات صورية تماثيلية فان دراسة الرموز من خلال المعني المزدوج يكتسى صعوبة بالغة لأن الرموز تنتمي الي حقول معرفية متعددة وليست منحصرة في الادب او التحليل النفسي او تاريخ الاديان . وايضا لأن مفهوم الرمز يجمع بعدين بل يمكننا القول بين عالمين للخطاب أحدهما لغوي والآخر من مرتبة غير لغوية"، كما يميز بين ثلاثة محاور داخل بينية الرمز.

المحور الأول : بنية لغوية

المحور الثاني: بنية صورية

المحور الثالث: هي البنية الدلالية وهي تراكمية تعتمد علي تداعي الافكار للمتلقي الرمز وهي تمثل المستوى الدلالية الذي تحدده اللغة بتحديدها للمعني الحرفي أو (التداعي الدلالي) ويمكن أنْ يطلق عليه بفائض المعني وهي يمثل الدلالة المباشرة للرمز الذي تحدد فعاليتة من خلال ارتباط الرموز بما هو كوني أو بما هو نفسي داخلي يخضع للحدود الفاصلة بين الرغبة والثقافة للكشف عن هذا الجانب ليس هناك مفر من التوسل با لتحليل النفسي. وتشكل الدلالة الرمزية من دلالة أولية ودلالة ثانوية وهي الدلالة التي تنتج من تداعي الافكار المتلقين للرمز التشكيلي .

لقد حاول سوسيور (Sussuer) أن يحدد معالم علم السيمياء وعبر" أنه العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية "(عبداللطيف علي مكي ، سبتمبر 1990 ، 127) حيث يستشهد بأن للغة نظام علامات يعبر عن أفكار ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأشكال اللياقة وبالشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية ولقد سم سوسيور هذا العلم بعلم السيمياء. (Semiologe Semietique) .

كما وضع بيرس (Bears)خصائص العلامات حيث يرى " أن مركز العلامة هو الصورة الذهنية وليس الشئ الذي يحيل إلي شئ آخر ولا يلزم ان تكون هذه الصورة مبنية علي رمز لغوي "(بيبار غيرو :ترجمة انطوني ابي زيد ، 7).

لقد أكد بيرس علي الدور المنطقي للعلامة بينما نجد إن سوسيور ركز علي الدور الاجتماعي الذي تؤديه العلامة . لقد قام سوسيور بتوسيع وتطوير مفهوم العلامة والرمز حيث انه اشمل اشكال الاتصالات

الاجتماعية كالطقوس والاحتفالات وهنا يشير بيرس إلي أن الطقوس والإحتفالات تكون كمستودع لمختلف الرموز والعلامات والتي بدورها تخلق تعددية الدلالات سواء كانت دلالات أولية أو ثانوية ناتجة تداعي الافكار.

لقد استخدم جيري (Jeary) كلمة العلامة لأي حدث فيزيائي مستعمل في التواصل ثم يقرر الرمز للرموز الرئيسة والرموز الثقافية التي يمكن أن تؤول داخل السياقات التاريخية الخاصة مثل " التاج والصليب أما أوجين (Ogden) وريتشارد (Richards) فقد ميزا مجموعة من المعاني للمعني الواحد ومن ثم عنا عناية خاصة بالقضايا المتعلقة بسوء التفسير وقد ذكرا بأن التواصل يمكن أن يكون أكثر وضوحاً وتحسيناً للفكر إذا أدركنا العلاقة بين الكلمات والأ شياء والتي تمثلها. ويعتبرا أنها علاقة محض اشتقاقية منسوبة أو علاقة غير اتفاقية او علاقة ناتجة من حالة استدعاء ذهن المتلقي " (عبد اللطيف على مكي ، 1990، 128) بذلك يكون مجال تداخل الخيال الرمزي هو مجال الغيبات والماورئيات والأمور التي يتعزر علي الادراك استحضارها وهي تصلح لموضوعات الميتافيزيقيا والفن والسحر والدين.

إذن نستنتج أن الرمز يمتلك ثلاثة ابعاد ملموسة :

البعد الأول: البعد العالمي وهو الذي يكتسب دلالته من المحيط " أو السياق والبيئة المكانية أو الفضاء الخطابي للرمز .

البعد الثاني: بعد حلمي وهو الذي يمنح (يستدعي) من الصور العميقة المتأصلة في الذكريات التي تجد في الأحلام مستقراً لها ومستودعاً.

البعد الثالث : بعد شاعري وهو الذي يستدعي اللغة وقوانينها الداخلية المختلفة.

<u>الرمز عند البنيويين :</u>

بدأية طرح المنهج أو النظرية البنيوية كان في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان بهولندا 1928م، وهي ليست نظرية في المعرفة الأيدلوجية أو موقف عقائدي وانما يعني أن البنيوية هي محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر عموماً والظواهر البشرية خصوصاً . ومن وجهة نظر البنية سواء كانت البنية هي النموذج أو البناء الصوري أم كانت مجموعة من العلاقات الباطنة المكونة لوحدة لأي من موضوعات العلم". زكريا ابراهيم، ، ص 1118

لقد صار المفهوم البنيوي يدخل في كل نواحي الحياة وظهرت البنية الاجتماعية والبنية السياسية والاقتصادية والأدبية. وظهر كنتاج لكل ذلك منهج التحليل البنيوي فصارت من الألفاظ التي يمكن أن تصف بأنها متعددة الاتجاهات. لقد اشار زكريا ابراهيم أن كثير من المنظرين للمنهج البنيوي مهدوا وعلى " رأسهم العالم الفرنسي كلود ليفي اشتراوس وبروت فسكوي وفلاديمير بروب، وجان بياجه عالم النفس

السويسري ولقد أقر دعاة البنيوية في كل اتجاهاتها العلمية علم الثقافة والاجتماع وغيرها بأن المنهج البنيوي وهو منهج ولا يمثل مذهباً أو علماً أو فلسفة ".(زكريا ابراهيم،1982م ، ص 118) .

فيما يختص بعلاقة البنيوية بالرمز أو العلامة فأن البنيوية كانت بداية اهتمامها باللغة "مجموعة العلوم المهتمة بدراسة العلامات أو نسق العلامات وبذلك يمكن أن يشمل حدود وميدان دراستها واهتمامها المجال الرمزي يضاف إلى كل ذلك مجال الواقع والخيال ويظهر ذلك في دراسات ليفي استراوس والتي وضحت في كتابه الفكر البري، حيث يرى أن: " الرمز هو متوالية زمنية فلا يوجد تاريخ دون تواريخ والرمز ليس إلا مراتب من التواريخ حيث لا يكون لأي تاريخ دلالة أي بقدر ما يقيم من روابط معقدة مع التواريخ الأخرى حيث هذه الروابط تقوم على التضاد والتجانس والتضايف، أي لا رمز أو رسم له بهذه اللحاظ أو الحيثية يحتوي على سمات متواترة ومتساوية مع متغيراته". (نظير جاهل ترجمة عن ليفي استراوش، 1983، ص109)

تشير البنيوية إلى أن لكل شيء لغته الخاصة فمن خلال النبوية يمكن اكتشاف لغة الرموز بالنسبة لمبدعيها وحامليها ومتذوقيها وحتى تلك الرموز التي تمثل عنصر من عناصر الثقافة. ومن خلال المنهج البنيوي يمكن أن نرى السمة التراكمية لدلالات الرمز عند كل الفئات المجتمعية فإذا كان لكل شيء لغته الخاصة إذن لكل فئة من الفئات طريقتها الخاصة في إطلاق دلالة الرمز البصري تحكمها البيئة والتجربة الاجتماعية والفكرية والذاكرة الجمعية. لم يكن انتشار البنيوية في مجالات أخرى غير مجال اللغة على سبيل التشبيه أو الإعجاز وإنما كان صدى لاقتناع البنيويين بأهمية الرمز في حياة الإنسان بوصفه مصدراً للتفسير ومنبعاً للإبداع. وهكذا أصبحت البنيوية تضم تحت مظلتها كل العلوم المهتمة بدراسة الرموز أو أنسقه العلامات.

مفهوم الرمز عند مدارس علم النفس

سجموند فرويد (Sagmond Ferued).

لقد تطورت مفاهيم علم النفس الحديث حول الفن والفنانيين والعملية الإبداعية على يد العالم سجموند فرويد (1856-1939) وهو عالم نمساوي اسس مدرسة التحليل النفسي التي تعد اشهر مدارس علم النفس الحديث لقد طبق فرويد نظرياته في التحليل النفسي عن أعمال الفنانين أمثال ليوناردو دافنشي وغيره حتى شملت أراءه عدة اتجاهات في مدارس الفن الحديث مثل افكاره حول إبداع المدرسة السيريالية وفنانين المدرسة السيريالية تأثروا أنفسهم بنظريتة حول رمزية الاحلام .

لقد ربط فرويد بين دوافع الانسان وسلوكه وهو يرى " أن المحرك الاول للانسان هو دافعه حيث يعمل اللبيدو أو الطاقة الجنسية والحيوية علي توجيه سلوكه" (زكريا ابراهيم ،الطبعة الاولى 1966 ، ص 17) رغم أن بعض علماء النفس الحديث نقدوا هذا الأمر لأن الإنسان تحكمه عدة دوافع لتوجيه سلوكه .وأن أعمال الفنان لا

تخرج على كونها وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية ، إن العمل الفني ليس بالضرورة دائماً يعبر عن عقد جنسية مكبوتة في اللأشعوري وإنما تمثل وسيلة تعبير عن كل ما يختلج بداخل الفنان.

تعد المحاولات التي أجرأها فرويد لتطبيق نظريته حول التحليل النفسي من " المقاربات الفنية التي أثرت في مجال الاهتمام بالرمز خصوصاً أن المنهج الذي يتبناه التحليل النفسي يتفق مع ما يستدعيه البحث الرمزي من فهم وتفسير وتأويل متعدد الأبعاد بحسب نوعية الرموز المدروسة ومكان جودها " (زكريا ابراهيم ،966، ص 175 ، 178) يرتبط التفسير وايجاد الدلالات لبعض الرموز بالبحث والكشف عن خبايا وأسرار الحالة النفسية وفك رموز لغة اللاشعور ، هذه الرموز التي يراها فرويد باعتبارها علامات أو إشارات إذن فإن الرمز عند فرويد ليس مجرد رسم أو شكل وإنما هو إشارة أو علامة لاسقاطات دوافع لاشعورية .

مفهوم الرمز لدي كارل يونج (Carl Yonge)

يعتبر" كارل يونج 1975 عالم النفس السويسيري مؤسس علم النفس التحليلي الاجتماعي ، لقد وظف يونج نظريات علم النفس في البحث والدراسة في الانثربولوجيا وتاريخ الأديان والمثيولوجيا ، كما حاول تقديم تفسيرات جديدة للرموز الدينية منطلقاً من الاعتقاد بان اللغة والتاريخ تميز الشعوب عن بعضها البعض ، في حين أن الاساطير توحد بينهم، كما أهتم يونج بالتراث الشعبي ووضعه محور لدراسته ، كذلك تعريف يونج باعتبار أن الرمز هو " أفضل رسم ممكن لشئ غير معروف نسبياً والذي قد لا نعرف أن نشير إليه في البداية بطريقة أكثر وضوحاً وأكثر تميزاً ، يفسر يونج مثله مثل فرويد الأساطير والحكايات الخرافية بمنهج الرمزية ، كما يستخددم مصطلح الاشعور كمفهوم رئيس في عملية التحليل والتفسير.

لقد أثرى يونج مفهوم اللأشعور الذي دارت حوله دراسات فرويد وفي الفصل المعنون بأهمية الأحلام يتحدث يونغ عن استعمال الإنسان للكلام أو الصور من أجل التفسير عما يختلج في النفس وهذه اللغة المستعملة مفعمة بالرموز التي تكون عبارة عن كلمة أو اسم او صورة تمتلك الاضافة إلي المعاني المستعملة في الحياة اليومية والتي هي إصطلاحية وبديهية إلى دلالات أخرى واسعة وغامضة ومستترة " (يوسف توفيق ، 31،39)

كما يشير يونج أن الكلمة أو الصورة تكون رمزية حين تدل على ماهو ألأكثر من معناها الواضح والمباشر ويكون لها جانب باطني أوسع من أن يحدد بدقة أو يفسر تفسيراً تاماً أو أن يأمل المرء بتحديده أو شرحه , مع اكتشاف العقل البشري للرموز يجد نفسه منقاداً إلى افكار تقع خارج نطاق المنطق ونظراً الى أن هناك أموراً لا حصر لها تقع خارج نطاق الفهم البشري فإننا نستخدم باستمرار مصطلحات رمزية تمثل المفاهيم التي لا نستطيع إدراكها تماماً وهذه أحد الأسباب التي تفُسر عند يونج لماذا تلجأ الاديان كلها لاستخدام اللغة او الصور الرمزية ، كما يرى أن الإستخدام الواعي للرموز هو جانب وأحد فقط ولكن الانسان يصنع الرموز ايضا في الاشعور وبصورة عفوية ويوكد على ان الفعالية الرمزية هي خصيصة

الفكر الانساني وهي ليست سوى مظهر الاشتغال نفسي بالغ الأهمية لأن الانسان يضع رموزه ايضا بطريقة لاواعية وعفوية " (يوسف توفيق 2014،ص 31).

هذا الأمر يتفق فيه يونج مع علماء السيماء واللغة وخاصة ريكور حيث نجده " ميز بين اللغة الإدراكية واللغة الإنفعالية ودلالة الإيحاء وفالأولى مردها الى الإدراك وتخطى القيمة الدلالية بينما تقتصر الثانية إلى القيمة الإدراكية لأن الإيحاء يقع خارج الدلالة المباشرة وعليه فإن مجموعة غير محصورة من الاشياء تبقي مستعصية علي الإدراك الإنساني لذلك نلجأ من أجل تمثيلها إلى اللغة الرمزية , من جهة اخرى إنْ إنتاج الرموز التي عبر عنها يونج بالفعالية الرمزية اختص بها البشر وحتى استدراك الدلالات تميز بها البشر ولكن قلائل الذين يمتلكون القدرة علي الابداع الرموز.

إن التلقائية والعفوية التي تتميز بها إبتداع الرموز هي التي تجعل من الرمز أداة غامضة وخفية لأنها تكون بعيدة عن الصناعة والتعقيدات التي تصاحبها فهو يمكن أنْ يكون السهل الممتنع أي أنْ يكون من البساطة الشكلية بمكان وتخفى الدلالات المقترنة به ، كما أشار فرويد من قبل بأن الاحلام تعبتر مستودع الرموز فلقد لحق به يونج عندما أشار إلى أن " الصور المخترنة في الاحلام والافكار المتضمنة فيها لا تعكس فقط ظواهر تتعلق بالذاكرة الشخصية ولكنها تعبر فقط عن أفكار جديدة لم يكتب لها أن تجتاز قط عتبة الوعي " (يوسف توفيق، 2014،ص 32) .

لقد طور يونغ مفهوم اللاوعي أو حيث يرى أن الفرد " يغوص إلى أغوار اللاوعي يستخرج منها ما أسماه (البدائية للشعور Archetypal forms وهذه الصورة تستجيب لها الطبيعة البشرية الانسانية). لأنها متوارثة من خبرة الجنس البشري علي مدى العصور المختلفة "(محمد الجوهري وحسن الشامي، ، الأول ، 1972،ص 127) كما يشير يونج إلى" أن هناك ثلاثة محاور لفلسفته:

أولاً : الصورة الأساسية

ثانياً : الانطباع

ثالثاً : الصورة البدائية وتلعب هذه النماذج دور الوسيط بين الانساق الشخصية والصورة التي لها صفة فطرية اجتماعية كما يعتبرها المرحلة البدائية والطور الولادي للفكرة "(جيلبر دوران، ترجمة مصباح عبدالحيمد :1993 : 37) لقد استطاع يونج أنْ يطور منهج البحث في التحليل النفسي من السياقات الشخصية التي تعتمد علي سيرورة المخططات النفسية ذات البعد الفردي إلي السياقات ذات الارتباط بالتاريخ الانساني وما يمثله من حمولة ثقافية واجتماعية والتي تشكل في مجموعها ما يسمى باللاشعور الجمعي.

من جهة أخرى اهتم يونج بالعملية الابداعية للفنان والرموز الفنية التي ترتبط بها وهو يرى أن الفنان " ليس بالشخص الحر الذي يتجه بارادته نحو تحقيق بعض الغايات والأهداف الشخصية، وانما هو يدع الفن يحقق اغراضه من خلاله وهنا يشير يونج ان الفن يمثل كائن له مقاصد لابد من الفنان أن يطرحها إبداعياً وهنا يعني ان الفن كامن في اللاشعور لدى الفنان وهو الذي يحرك الابداع الفني وبالتالي " ان

الفنان يعد موجوداً أسمى أو إنساناً أرفع لأنه يمثل " الانسان الجمعي الذي يحمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية للانسانية " (زكريا ابراهيم ، 1966، ص 182،184) .

يحمل يونج مسئولية للفنان بأن يحدث التغيير ويعيد التوازن أبان الأزمات الأجتماعية عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع وأن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعي في أحلام الأفراد, ويصبح في مقدور الفنان أن ينقل مشاعره وألامه وأماله الى الجنس البشري بأكمله يعني ذلك أن يونغ يحمل الفنان مهمة إعادة التوازن للمجتمع وهذه اشارة بحث دارت حولها كثير من الاسئلة حول علاقة الفنان والفن بالمجتمع .

الرموز الفنية:

تختلف الرموز الفنية والتي تنتمي إلى تفسيرات علم الجمال إلى تصنيف أنظمة الرموز الجمالية ، فإن عبارة جمالي مصوغة هنا بالقدر الذي تعني فيه الفنون الآداب ، ولكن إذا أردنا التمعن في معناها الأوسع فإننا نرجعه إلى التسمية الأولى والتي " تعني في اليونانية " ملكة الاحساس " المشتقة من الصفة (Aisthetos)" أي المحسوس أو الذي تدركه الحواس وعبارة جمالي لا تنطبق علي كل ما هو جميل ، بل علي كل ما هو محسوس وملموس ايضا وهذا التحديد الذي أطلقه " فالبري" أحيا به مفهوم الجمالية.

يرى بيار غيرو (Bear Ghrow) " إن العلامة الجمالية هي أيقونية وتماثلية في الوقت ذاته وليست الفنون سوى تصوير للواقع وعلى ذلك فإن الدلالات الجمالية أشياء محسوسة " (أنطون بن زيد ترجمة عن بيان، 1984،ص 89)

يشير يبار غيرو إن الرموز الجمالية ليست بالضرورة تماثلية والفن نفسه ليس من وظائفه أو صفاته أنْ يكون تصويراً للواقع وأنه لا معنى للحديث عن رسم تجريدي لان كل رسم هو حسي بالتأكيد ،أما بالنسبة للفن غير التصويري فإن تسميته هذه تصح علي مستوى المدلول فقط ولكن الدال التصويري هو بالضرورة صورة أيقونية تمثل واقعاً ودونما وجه " (أنطون بن زيد ترجمة عن بيان، 1984، 89)

عندما نطلق علي الفن أن له طبيعة أيقونية نعني بأَن اللوحة في حد ذاتها ذات طبيعة أيقونية أي ثابتة بكل محتواها الجمالي علي مر السنين، فلوحة الموناليزا لوحة يمكن أن نطلق عليها أيقونة لكونها عرفت بتلك الوقفة والابتسامة السحرية وعندما تم توظيفها جمالياً في بعض اللوحات لفنانين آخرين كان من خلال هذه الطبيعة الأيقونية للوحة الموناليزا وعليه فأن العلاقات الجمالية لطبيعتها الأيقونية هي أقل إصطلاحاً وترميزا وتجمعناً من العلامات المنطقية.

إن العلامات الجمالية يعتبر بعضها على درجة عالية من الإصطلاح، غير أن الإصلاح هذا ليس له صفة القسر ولا صفة الضرورة والتعميم ويمكن للعلامة الجمالية علي مر الزمن أن تفقد كل اصطلاح فليصق المعنى عندئذ بالتمثيل فتستند إليها هذه الميزة أي القدرة على الخلق ، كما حدث للوحة الموناليزا فهي رغم احتفاظها بقيمتها الجمالية تعلقت بها الطبيعة الأيقونية وبالتالي أصبحت إصطلاحية بشكلها الكلي.

إن أنظمة الرموز الجمالية تؤدي " وظيفة ثنائية فالأنظمة الأولى هي شكل من أشكال التمثيل المجهول الخارجة عن نطاق أنظمة الرموز المنطقية لأن الدلالة ترتبط بالفرد المتلقي لذلك فهي غير معلومة، فمهمة هذه الرموز القبض علي اللأمرئي وعلي الفائق الوصف واللأعقلاني وبشكل عام التقاط التجربة النفسية التجريدية عبر أختبار الحواس الملموس.

إن الرمز الجمالي أو الفني ، يختلف في تعريفه عن بقية أنظمة الرموز الأخرى فهو الفكرة المتمثلة في شكل فني أو هو الشكل الفني الذي يقوم من الناحية الجوهرية على تخطيط بسيط ومحدد ولكنه يعطي إيحاء أو أشارة بما يغني عن الإسهاب في العبارة ، يعني أن الرمز الفني المعاصر يكون تلك الخاصية التعبيرية في بساطة الأسلوب الأدائي علي ما قد يوحيه من معاني شتى في اللوحة أو العمل الفني التشكيلي أو المرئي ويأخذ في مضمونه الجمالي التكوين الموحد وهو يمثل الاسلوب الرمزي الذي يستند إلي بدائية واقعية في التعبير عن الشكل الجوهري تقوم علي طريقة إنتخابية في أداء ويشير الي الفكرة المتصورة عن الموضوع.

الرمز الفني لدى موكارفسكي (Morcafeskey):

إنْ فكرة التكوين الموحد للوحة يتناوله موكارفسكي حيث " يمزح بين السميولوجيا وفلسفة الفن ويستعير مفهوم العلامة ليطبقه على العمل الفني ويسند الرمز إلى الفنان والدلالة إلى الوعي الجمالي ويشترك مع ريفانتير وإيلام ولوتمان في النظر إلى العمل الفني على أنه علامة كبرى ولكنه لا يحاول البحث عن العلاقة بين هذه العلامة الكبرى وبين العلامات الصغرى الداخلة في تكوينه " (غادة المقدم عدرة ، 1996 ، ص189) ترى الباحثة أن الفنون المرئية لا ينطبق عليها اصطلاح علامة وإنما اصطلاح رمز أكثر ملائمة حيث أَن العلامة تحمل في محتواها الدلالي دلالة وأحدة بينما الرمز تتعدد دلالاته، وتتحول العلامة الفنية في رأيي إلى رمز متعدد الدلالات حسب الخبرات الرمزية والدلالية والتداعي الفكري لدى المتلقين .

لقد أهتم موكارفسكي بامرين :

الأول : دلالة العلامة الفنية فهي تمثل قيمة وتوجد في الوعي الجمالي ويسميها موكارفسكي المعني او الدلالة أو الموضوع الجمالي المقصود.

الثاني : هو موضوع العلامة وهو السياق الكلي للظواهر الاجتماعية مثل الفلسفة والسياسية والدين والاقتصاد وهو يعتبر بأن الموضوع المعني يقوم بوظيفة المحور الرمزي الفني أو الرابطة بينه وبين الموضوع الجمالي"(حسن محمد حسن، 1991،ص 205)

عند التحدث عن أيقونية الصورة ورمزيتها فإن الصورة الرمزية لا تملك الخصائص الدلالية للغة إنها طفولة العلامة ولا يخفى أن هذه الاصالة تمنحها قدرة إيصال لا مثيل لها. فالصورة ذات فضل لأنها أداة ربط لكن بدون مجموعة بشرية متماسكة تتنفى الحيوية الرمزية إن رمزية الصورة أو اللوحة لا يمكن أن

تكون حية بدون متلقين والتماسك يشير إلى الخبرات الجمالية واليى تراكم الخبرات الدلالية للفكر الجمعي وللمجهودات البشرية المتماسكة .

الرمز الفني لدى ريجيس دوبري (Rejaes Doprey):

يرى ريجيس دوبري " إن الصورة مجال تلاقي وهي الوسيط بين الانسان ولها وظيفة علائقية فهي تربط بين الأطراف المتناقضة وبتوفيرها لتراسل (المعني والنعمة والطاقة) فإنها تخلق منطقة تلاحم وإن هذه الوظيفة المسماة رمزية بالمعني الحرفي ليست خاصية للصورة ولا هي خاصيتها الوحيدة غير أنها الأولى التي تقوم الوسائطية باستكشافها " (ريجيس دوبري ،ترجمة فريد الزاهي، 2000،ص 30) . يعني ريجنس بتوفيرها لتراسل المعني وهي الدلالات التي تدور بشكل متداعي عند تفكير الأفراد في الصورة ، والنعمة وهي المكتسبات والإضافات الدلالية والفكرية التي يحظى بها المتلقي للعمل الفني ، والطاقة تمثل الطاقة الفكرية والحسية التي تنتج طاقات حية للفرد عند مشاهدته للوحة ذات قيم رمزية وجمالية فريدة.

أن ريجنس يؤكد على أن " أي عمل فني لا يلزم أن يخضع للوصف والتفسير بمقولات التواصل ، والفن أن لم يكن قادراً على التواصل ، فقد اهتم دائماً بالتوصيل، وان الترميز والرمزية لا يحتاجان للاستعمال اللغة ففي الطيف الواسع لوسائل الايصال لا تحتل اللغة سوى شريط قصير ومتأخر (زمناً) " (ريجيس دوبري ،ترجمة فريد الزاهي، 2000،ص 35) إن فكرة قراءة اللوحة قراءة نصية لغوية هي استحالة لأن التواصل الحيوي للترميز في اللوحات الفنية لا تحده حدود اللغة المكتوبة لأنه يعتمد علي الخبرات الدلالية لدى الأفراد المتلقين . إذن إن التفكير في الصورة يستدعي في المقام الأول أُن لا يخلط بين الفكر واللغة بما أن الصورة تدعو إلى التفكير بطريقة أخرى غير التأليف بين العلامات ، لذلك قال بول فاليري : لا يجب الاعتذار عن الحديث في التشكيل " لأن ليس ثمة من مقابل لغوي لأحساس ملون فنحن نمارس إحساسنا في عالم ونمارس تسمية الاشياء في عالم آخر." (ريجيس دوبري ،ترجمة فريد الزاهي، 2000،ص 31) إذا كان لسلسلة من الكلمات معنى، فإن مقطعاً من الصور له ألف معنى.

إن اللون سابق علي الكلمة بزمن غير يسير بضعة مئات الالاف السنيين وبدون الشك فعندما رسم الأنسان الأول على جدران الكهوف باللون الأسود والأحمر والأصفر الغاري سطر أول الترميزات والخبرات الدلالية التي لازمتها في تاريخ البشرية ولم تكن في ذلك الوقت اللغة المنطوقة سوى إشارات وهمهمات وإيمائات جسدية لذلك كان اللون والصورة سابقة الحرف واللغة بازمان سحيقة .

تعريف الرمز لدى ريجنس يتميز بحيويته فهو يجسد الرمز ويعطيه حياة رامزة وهو يخصه بشروط " إمكان إرسال صامت" لان في وجود الرمز البصري يأتي لمحسوس أولاً قبل المنطوق وتتلاشى العبارات الشفاهية وتركن الروح والفكر إلى الإحساس بذلك الرمز . يصف ريجنيس الرمز " لقد كان للرمز علاقة اعتراف بالجميل له وظيفة درء الإنفصال أو تجاوز مسافة ما . فالرمز شئ متواضع عليه وعلة

وجوده تكمن في توافق النفوس والجمع بين الأشخاص أنه ليس فقط شئ مادياً بل هو عملية وطقس إحتفالي لا يتملق بالوداع وإنما باللقاء لذا فإن كلمة رمزي وأخوي مترافتان ، ذلك لأن المرء لا يعيش علاقة الأخوة من غير قسمة ولا تمارس الرمزية من غير التوحيد بين ما كان غريباً الواحد عن ا لآخر ، فالرمز هو ما يقرب بين المتباعد "(ريجيس دوبري ،ترجمة فريد الزاهي، 2000،ص 35) .

لقد فرق ريجيس من الناحية المفاهيمية بين ثلاثة محاور منتجات للدلالة وهذه المحاور تمثل وسائل التواصل مع الآخرين.

الإشارة : هي " جزء من الموضوع أو هي مجاورة له على أنها جزء من الكل أو هي تأخذ مأخذ الكل " مثل " دخان النار البعيد اشارة لها" .

الأيقونة : هي تشابه الموضوع من دون أن تكون منه وأنها ليست إعتباطية وإنما محفزة بتطابق الشكل والحجم" مثل " يتم التعرف علي القديس من خلال صورته الشخصية ولكن هذه الصورة تتضاف إلي عالم القداسة وليست معطاه معه أنها عمل فني: الصورة الأيقونية ذات قيمة فنية لكونها تشابه الموضوع ولكن ليست جزء منه وهي تشبه دلالات لوحات الفن الحديث مثل لوحة الموناليزا أصبحت أيقونية " (ريجيس دوبري ، ترجمة فريد الزاهي، 2000، ص 39)

الرمز: لا علاقة تناظرية بينه وبين الموضوع إنما هو اصطلاحي وبما أنه اعتباطي بالعلاقة معه فانه يفك بواسطة سنن أو شفرات، تكمن أهميتة وتميزه في كونه يرى في ذاته ومن أجل ذاته . وبذلك يمتلك الرمز سلطته علي الرائي ويحفزه ليكون منظومة دلالات سواء كانت ناتجة عن الفكر أو الحس أو الحدس ناتجة عن العقل الواعي أو اللاشعوري. أن خلق الرموز وابداعها في العمل الفني يمر بمراحل متساوية ولكن للفنان الحرية المزاجية لاختيار المرحلة حسب تشكيلها في عمليتة الابداعية وهذه المراحل الابداعية في الفنون البصرية تتطابق تطابقاً شديدا في فنون أخرى كالشعر والموسيقى .

من جهة أخرى فلقد حدد هربرت ريد هذه المراحل في خمس خطوات:

أولاً : " هناك مزاج انفعالي سابق التهيؤ وحالة من الاستعداد أو الإدراك وربما هو احساس بالاستعداد الخاطف لمستويات القعل اللاشعورية.

ثانياً : عندما يكون الفنان في هذه الحالة يظهر إليه أول هاجس لرمز أو فكرة ما ، لا يعبر عنها بالكلمات ولكن بشكل مادي ملموس . ربما يكون منظر طبيعي أو طبق فواكه أو قد يكون مجرد تكوين تجريدي من المساحات والكتل.

ثالثاً : يحدث النظور العقلي لهذا الرمز إدخال أو اختيار صور يربطها العقل بالرمز عن طريق الحدس ثم تحديد القيمة العاطفية للصور أو وضعها.

رابعاً : بعد ذلك يبحث الفنان عن منهج مناسب أو أسلوب ، بما فيه الخامة الملائمة التي بواسطتها يستطيع أن يعرض الرمزفي اطاره الجمالي .

خامساً : حيث يكون هناك العملية الفنية الفعلية وهي عملية ترجمة الإدراك العقلي إلى شكل موضوعي وهي عملية قد يلقي الرمز الأصلي خلالها تعديلات كبيرة " ناتجة من التداعي الفكري لدى الفنان . (هربرت ريد – فتحي واخرون 1967م، ص132)

الرمز في الفن الحديث:

منذ عام 1888 حتى عام 1890 رسم بول غوغان (Paul Gougawin) لوحات يبتعد فيها عن التمثيل الطبيعي ويعتمد على الأستخدام الرمزي للشكل والتلوين وبذلك يمكن أعتبار فنة خطوة تعد الاولى لبزوغ النزعة البدائية في القرن العشرين. لقد كان هدف غوغان هو تخليص الرمزية في الفن التشكيلي آنذاك من شكلها الأدبي عند زعيم الرمزيين جوستاف مورو " لقد أمضي غوغان جزءً من حياته في بلد استوائي وتأثر بالفن الشرقي وهو لم يكن ذا إنتمائات مسبقة نحو أحد المنهجين التجريبي أو العلمي" (هربرت ريد ترجمة فتحي وجرجس عبده، 1968، ص 42)

لقد كان غوغان " يعتمد في طريقته الفنية على تقسيم مساحة اللوحة إلى أجزاء متتالية ليعبر عن العمق في اللوحة بأسلوب رمزي أي أن اللوحة ترمز إلى الواقع ولا تحاكيه وقد أحدث تحديداً للرمزية عندما كشف عن لأساليب الرمزية القديمة ومنها المصرية القديمة حيث جردها فاكسبها شكلاً معاصراً " (محسن محمد عطية، 2002م ،ص 91)

إن أعمال غوغان الرمزية " التي تنتمي إلى مذهبه المعروف بالتكوين الموحدكانت تتضمن شعوراً صوفياً خفي. أن الفن عند غوغان يهدف إلى ابتداع رموز تبعد به عن أشكال التعبير المباشرة وفي الحقيقة للبعد الفراغي كان يستخدم أسلوب المساحات المتتالية بطريقة رمزية . لقد قابل غوغان " في 1888م الفنان بول سيريزية " سيزان" في مدينة بونت آفن وسرعان ما رأي نضارة أعمال غوغان وجاذيبيتها وقوتها الخلابة ومن ثم شرع في استنباط نظرية لتفسيرها"(هربرت ريد ترجمة فتحي، وجرجس ، 1968 ، ص 42)

لقد كان سيزان " ذو عقلية منطقية واضحة ومنظمة وكانت لديه موهبة التفكير التجريدي لذلك سرعان ما ظهرت النظرية التي استمدها من أعمال غوغان وأحاديثه المتميزة عن نظريات الانطباعية وأطلق عليها في ذلك الوقت الرمزية" لقد كانت التيار الانطباعي آنذاك يتأرجح بين التصوير الواقعي ونظريات الظل والضوء والخروج إلي الطبيعة ". هذه النظرية التي " بدأها أول الأمر الفن الشرقي ،ولكن استنبطها سيران مرتكزاً علي اعمال غوغان ومدت لتمثل عمل فان كوخ وبذلك اسدل الستار علي هدف خمسة قرون من الجهد الأوربي ولم يعد المظهر الواقعي للعالم المرئي ذا أهمية أولى " (هربرت ريد ترجمة فتحي ، وجرجس ، 1968 ، ص 45)

إن الرمزية الفطرية للفن الشرقي والتي بشكل لاواعي تأثر بها غوغان وظهرت في أعماله برؤى وأسلوب جديد في التعبير الفني ، ومن ثم اندهش منها سيزان رائد الرمزية والتكعبية تلتها مدارس تشكيلية مستحدثة كانت نواة لما اطلق عليه الفن الحديث ليومنا هذا .

حيث أصبح الفنان التشكيلي يبحث عن شئ كامن تحت الظواهر عن رمز تشكيلي يكون أكثر دلالة علي الحقيقة من أي نسخ مطابق للأصل " فعندما تعمق غوغان في اسلوبه الفني كتب قائلاً : " في الرسم شأن الموسيقى يتعين علي المرء ان يبحث عن الايحاء وليس عن الوصف" هربرت ريد ترجمة فتحي ، وجرجس ، 1968 ، ص 42) لا يدعو الإيحاء لدى غوغان المباشرة في التعبير الفني بقدر ما يعطينا أشارات فكرية حسية تشعل مخيلتنا وأفكارنا لايجاد واستنباط دلالات حول موضوع العمل الفني فسيزان عند حاول أن ينظر إلى العمل الفني بشكل مختلف عن فناني عصره قال " إنني لم أحاول نسخ الطبيعة وانما مثلتها. تحدث سيزان عن الطبيعة " ثمة بعض الغموض في كلمة الطبيعة " إن سيزان كان يفكر في مظهر الأشياء المرئية في وجودها الموضوعي . كانت رغبته هي أن يمثل الاشياء في حد ذاتها كما هي متمثلة في مشاعره وأن يبعتد عن النسخ الآلي المطابق. الطبيعة حسب قول سيزان هي كل الموجودات من حوله وما تمثله هذه الموجودات في مخيلته والاحساسات التي يتمثلها عن تلك الموجودات لذلك فإن التعبير عن الاحساس يبعد عن الأفكار أو العواطف أو المعتقدات التي كثيراً ما الهمت المصورين في الماضي . وهذا في بعض معانيه مفهوم متيافيزيقي لفن الرسم : مفهوم يعني ان المعطيات الحسية للرسام تتضمن رؤية حقيقة مستقلة عن القدرة الذهنية وراء الاحساس" (هربرت ريد ترجمة فتحي ، وجرجس ، 1968 ، ص 42)

إنَ الفن الرمزي الحديث أثبت أن له وظيفة جمالية تغوص في أعماق المتلقين وتستفز مخيلتهم الحسية والفكرية فالرمزية " تحدث بصفة عامة شعورا بالمتعة، فاذا استطعنا أن نفصل بين المضمون الرمزي " في لوحة ما بالمعني الدقيق فالإحساس الجمالي قد اكتسب معنى خاصاً ، وأصبح مقصوراً علي حالات الإدراك التي تؤثر في مشاعر اللذة عندنا ومن ثم " يرى هربرد ريد أن نظريات التحليل النفسي والتي بدأت بفرويد وامتدت إلى يونج تفسر كيف أن الفنان يصبح " إنسان موهوباً بالقدرة على اكتشاف رموز عقله الباطن وهذه الرموز على العموم صحيحه بمعنى أنها رموزاً يمكن أن يظهرها للآخرين أذا تيسرت لديهم القدرة وإنها أذ عرضت عليهم بتقبلونها فوراً , إن عملية التقبل هذه تحل محل الإحساس بالذة ، الذي تعتمد عليه استجابتنا للعمل الفني".(هربرد ريد مصدر سابق ص45)

لقد انبثقت ولادة السيريالية 1924 واتخذت لها أبعاداً رؤيوية ضمن بيان أصدره الشاعر اندريه بريتون 1896-1966 م دعا فيه إلى توجه الابحاث الى الأشعور ولإيجاد التوازان النفسي بين الشعور والاشعور مباشرة من تلقاء نفسه " كما كان لابحاث فرويد في التحليل النفسي الاثر الاكبر الذي استفاد منه المحللون في شئون الالفن حيث استغله الفلاسفة الجماليون من جانب اخر في الفنون المعاصرة حيث

كانت التحليلات المتعلقة بلاحلام وتأؤيلها وما تنطوي عليه من الرموز المقنعة لشتى الصور والمعاني الأثر الكبير في ظهور مذهب السيريالزم" (ما فوق الواقع)" (علي شناؤة وعامر، 2011، ص 148)

لقد أراد " السيرياليون أن يوسعوا مجال الإدراك والرؤيا بالتخلص من سلطة العقل معتمدين الحركة الآلية في الرسم ، وتحريك أوضاع الاشياء في الطبيعة بطريقة تعسفية آلية تهافت السيرياليين وراء كل غريب كما عبر جوته وهو الوصول الى ما وراء لواقع الهش واظهار ما لا يظهر ، لنا هذا الواقع مباشرة من تلقاء نفسه لذا أعلن السرياليون قطيعتهم مع جميع تقاليد المجتمع القديم لتحقيق الإنسان الكلي في وحدة متكاملة بين الوعي والاوعي وفي ضوء هذه المعطيات ازدحمت في لوحاتهم الرموز والخيالات في بناء مفاهيم ومظاهر تأخذ مجموعة من المفردات البنائية فيقوم الخيال بالتحليل والكشف عن عناصر الجزء ثم إعادة بنائه بصيغ اخرى ليست كما كانت عليه سابقاً "(علي شناءوة واخرين:2011 ،150)

) من جهة أخرى نجد ماكس ارنست (Max Arenset1891- 1976 م أخذ يبدأ " عمله بلا سيطرة وأعية متجها منذ البداية نحو الرمزية أما بداعى تفكيك الذهن أو لعقل وتحلله هذا التحلل الذي يعتبر مظهراً من مظاهر الرمزية . الناتج من الصور البعيدة عن التفسير المنطقي والغامض الذي لا وضوح فيه للكشف عن وجود الابعاد الخفية رمزياً باستخدام أشكال ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تتبع من الخبرة أو من ظواهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة كاملة تماماً "(علي شناءوة واخرين،2011 ،150) الكثيرين من الفنانين والأدباء والموسيقين الذين يمتلكون هبة التعبير عن أنفسهم هم الذين يتمكنون من بناء أنظمة رمزية لتجاربهم .

مفهوم الرمز عند كاسيرر (Cassierer)

يعتبر كاسيرر (kasseer)1891م-1976م من أهم المنظرين لفلسفة الجمال في العصر الحديث وهو فيلسوف الماني من الذين يتميز منهجهم بالمزج بين المعرفة والتاريخ وهو من الذين ينظرون إلى أن كل الفكر والوعي الإنساني له طابع رمزي والإنسان ما هو إلا حيوان رامز فهو عاقل ولكن هذا العقل قائم على أداء وظيفة الرمز حيث يعطي طابعاً رمزياً علي تجاربه أي أن الرمز يمثل أداة ترميز لتجارب الإنسان وذلك لكونه يخلق سلسلة من أنظمة الرموز ليعبر بها عن تجاربه السابقة .

لدى كاسيرر اكثر من مؤلف حول نظرياته عن الرمز وأهم تلك المؤلفات كتابة عن فلسفة الصور الرمزية حيث يطرح فيه " أن قدرة الإنسان علي خلق الرموز هي بالذات نقطة البداية لتفسير الفن والدين والاساطير واللغة "(زكريا ابراهيم:ص 184) " أن انسان العصر الحجري القديم كان في الفترة ما بين 200 ألف إلي 20 ألف سنة قبل الميلاد تلك الفترة ترجع إليها رسوم الكهوف إذن أن البداية لتفسير الفن عند الإنسان بدأ باللغة البصرية فالرسومات الجدارية والنقوش الحجرية التي عُثر عليها كانت تحمل في إطارها التشكيلي خطاباً بصرياً يشير إلى دلالات عميقة ، وإن الممارسات الطقسية التي أرتبطت بهذا الخطاب

الجداري لطفولة الفن الوظيفي كانت لها لغتها البصرية، فكاسيرر أشار إلى أن الإنسان حيوان رامز لأن الرمز بدأ من تلك المرحلة حيث الإنسان لم يتلمس خطوات الحضارة بمفهومها الآني.

إذن كاسيرر ارتقى تعريفاً للإنسان عندما قال " الانسان حيوان خالق للرموز ومن هذا التعريف وحده أمكن له أن يستنبط كل صور وأشكال الحضارة الإنسانية حيث إن العلاقة بين الإنسان وأشكال الحضارة الإنسانية هي في المحل الأول علاقة حولية ديناميكية أي أن تطور الإنسان حضارياً ينعكس علي انتاجه للرموز وذلك لملازمته تلك الصفة أو الوظيفة لانتاج الرموز وتوظيفها ويشير كاسيرر إلى أنه " تبدأ فلسفة الاشكال الرمزية في فرض معين ، مضمونة أنه إذا كان هناك تعريف للطبيعة الإنسان وجوهره فإن هذا التعريف لا يفهم إلأ باعتباره لا وظائفياً ولا مادياً حيث أن جهاز الفعاليات الانسانية هو الذي يحدد دائرة الإنساينة وتمثل اللغة والاسطورة والدين والفن والعلم قطاعات متنوعة من هذه الدائرة " (كاسيرر :ترجمة مجدي الجزائري ،2002، ص136) وعليه فإن الخطاب الذي تحتله اللغة يعتمد على أنظمة الاشارات والعلامات والاسطورة،لديها خطاباً تصويرياً لغوياً يعتمد علي انظمة الرموز والدلالات التي ترتبط بها في أذهان المتلقين، والدين والفن ينطبق عليهما نفس القول فالرموز البصرية بدات بالمعتقد وارتطبت بالطقوس السحرية وتطورت الى الرسومات الجدارية التي تمثل الموروث من الاساطير .

يذكر كاسيرر" إن بغير الرمز تصبح حياة الإنسان كحياة السجناء محصورة في حدود حاجاته البيولوجية والعملية ولا نجد منفذاً يوصله إلى العالم المثالي الذي فتحه الدين والفن والعلم . يرى كاسيرر أن القدرة على إبداع تدل علي حرية الإنسان وأن الحيوان لا يمكن أن نعده حراً لافتقاره الى الجهاز الرمزي وأن الانسان لو أصابه خلل ما في جهازه الرمزي لافتقد جزءً كبيراً من حريته"(كاسيرر :ترجمة مجدي الجزائري ،2002، ص136) لأنه فقد القدرة على التعبير عن ذاته وطرح آرائه عن الواقع بشكل رمزي فإن كثيراً من الأفراد لا يستطيعون التعبير عن أنفسهم بشكل مباشر ولكن تراهم يعبرون بشكل رمزي دون أي عوائق وهؤلاء يكون لديهم توازن نفسي .

من جهة أخرى فان عملية التصور لدى كاسيرر استحالت الى مجرد حالة خاصة مما يطلق علي الرمزية أو التمثيل الرمزي.فالتمثيل الرمزي عند كاسيرر أصبح في المحل الأول يمثل عملية أساسية في الوعي الانساني وهو الذي يوضح كيفية فهم العلم والاسطورة والدين واللغة والفن والتاريخ . فمن خلال الرمز وآليات استنباط دلالالته يمكن معرفة كثير من حقيقة تاريخ اللغة والأسطورة والفن والتطور التاريخي للإنسان.

يتميز الرمز عند كاسيرر: بأنه يخلق علاقات وارتباطات معينة بين الإشارات الحسية من ناحية والمعاني من ناحية أخرى فطبيعة الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها ، إذن الرمز عند كاسيرر لا يمكن النظر إليه بإعتباره محكاة للواقع بل هو بمثابة بُعد من أبعاد الوجود البشري . لقد استعان كاسيرر في فلسفته عن الاشكال الرمزية بآراء شارلس ويليامز مورليس Charles .W. Morris

فلقد حدد مورليس طبيعة الرمز في الفن " فرق بين الرمز الفني وبين الرمز والعلامات المستخدمة في العلم وهي الدراسات المنطقية التي تعرف باسم دراسة الرموز ودلالتها فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة واشارات مثل الحروف والاشكال والأعداد وقد تسمى هذه الاشارات رموزاً ولكنها ليست رموزا مختلفة بالمعنى الدقيق وانما هي مجرد إشارات" (ارنسنت كاسيرر :ترجمة مجدي الجزائري ،2002، 209) إن الفرق بين الاشارة والرمز يرجع إلى أن الإشارة ليست لها معني نستمده من تأملنا لها وانما تستمد دلالتها من الشئ الذي نتفق علي أن نستعملها للإشارة إليه . أما الرمز فله في ذاته معناً خاصاً به ونستمده من من تأمل هذه الرموز والانفعال به فكأن الشكل والمضمون يكونان معاُ وحدة عضوية " لذلك يصعب في الفن تغيير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغُير في المعني فالعمل الفني يمتلك وحدة عضوية تُستمد من علاقة الرمز بمدلوله علاقة لا تفرض عليه من الخارج بالاصطناع

لقد حاول كاسيرر أن يحدد أهمية الرمز للإنسان وأبتدع ما أسماه التذكر الرمزي وهو العملية التي بواسطتها لا يسترجع الإنسان فقط تجربته الماضية بل إنه عن طريقها يعيد بناءها وهذا الحديث نستشعره في خطاب الحس العام حيث نلمح مظاهر أنظمة الرموز الذاتية لدى الافراد .

الرمز عند سوزان لانجر (Sussen Langger):

إن سوزان لانجر تبدأ فلسفتها من عالم المعني " الدلالات" فيتبين أن عالم المعنى أوسع من عالم اللغة، ذلك أنه توجد مجالات أخرى خلاف الفكر اللغوي لا يمكن قياسها على أساس المنطق اللغوي وحده ومنها الاحلام والساطير والفن والميتافيزيقا وهي في رأي سوزان لانجر رموزاً حافلة بشتى المعاني التى خلقتها الطبيعة الانسانية للتعبير عن بعض الجوانب التي تعجز اللغة عن التعبير عنها وهذا في رأي يطرح خطاب الرمز التشكيلي نفسه فهو يسطر اكثر من خطاب فالرمز التشكيلي يمكن ان يسطر خطاب الاسطورة والتاريخ أوالفن .

لقد ميزت سوزان لايجر بين مفهومي الإشارة والرمز فهي ترى " أن الإشارة تختلف إختلافا جزرياً عن الرمز symbols فالإشارة تفهم مجرد أداة أو وسيلة لخدمة الفعل أو الموضوع أو الموقف الذي تدل عليه أما الرمز فإنه يُفهم من مدى تصور الفكرة التي يقدمها ويتضح أن الرمز بمثابة أداة ذهنية أو مظهراً لفعالية العقل البشري ، وعندما ينجح الموحد البشري في توصيل فكرته إلى غيره عن طريق الرموز فإنه بذلك قد نجح في التعبير عن هذه الفكرة " (ارنست كاسيرر ، مجدي الجزائري ، 2002، ص 160)

لقد فرقت سوزان لانجر بين الرمز والدلالة فالرمز عندها عبارة عن حالة حسية تكون مرافقة له ذهنيا. ترى سوزان لانجر عدم امكانية ترجمة شكل رمزي معين إلي شكل رمزي آخر ذلك لكونه يمثل شكل تعبيري يكون دوره في الكشف عن بعد معين من أبعاد التجربة الانسانية ، فالفن يقدم ما تعجز الأسطورة واللغة عن تقديمه. الفن لديها لا يهدف إلى التعبير عن حالات وجدانية خاصة وانما يريد نقل تلك

الحالات الباطنية الدينامكية التي لا يمكن أن تنقل أو يعبر عنها إلا من خلال الرمز . ويصبح من الأهمية بمكان النظر إلى الأعمال الفنية والى السمات الخاصة بها ، وليس الى الشخصية التي عُبرت عنها ، واللوحة معبرة لذلك فهي ذات معنى، وهذا المعنى يكون من داخل اللوحة ذاتها ولا يشير خارجها فهيليست نسخاً ، وانما تعد اللوحة ، إسقاطاً لما يجول في نفس المبدع من إنفعالات .

تكمن وظيفة الفن عند سوزان لانجر في " تصويره للعالم الباطني وهو بذلك يحمل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير من خلال جملة من الرموز وهي رموزٌ تمثيلية ولغةً رمزية ومن جهة أخرى هي تجسيداً حسياً تعبيرياً ومعرفياً وتحملتعبيراً حياً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية ، ان المتلقي انما يستقبل النمط الشكلي من خلال تشيديه الشكل كرمز يعبر عن الوجدان الانساني ،والإبداع الجمالي لدى الفنان بوصفه تعبيراً رمزياً يتم بإستقباله حدسياً استيطقياً بدلالته الرمزية وليس بدلالته الإتصالية طبقاً لخصوصية الرمز المعبر عنه فنياً " (علي شناوة ال وادي ، عامر عبد الرضا ،2011 ، 54)

الرمز لدى هانس جورج غادامر (Hanss Ghadammer):

هانس جورج غادمر " ولد في الحادي عشر من فبراير 1900م بمدينة باريومينخ بوسط المانيا وهو يعد من أكبر الفلاسفة الألمان في القرن العشرين لقد أهتمت فلسفتة الخاصة بالهرمينوطيقا أو نظرية التأويل لقد طبق غادامر الهرمنوطيقا علي النصوص الموروثة والتقاليد الثقافية لقد قدم غادمر تفسيراً فيلوموجياً عميقاً لمعنى الرمز symbols بإعتباره في الأصل يشير إلى شئ ما نتعرف فيه ومن خلاله على شخص أو شئ ما كان معروفا لدينا من قبل " (بلبيوغرافيا هانس جورج غادمر ، العدد 75 ، 2002 ، ص 42)

إن غادمر يتفق في هذا الرأي مع كل الاتجاهات التي عرفت مفهوم الرمز و يضيف على تعريفهم أن الرمز من حيث هو دلالة علي معنى –ينطوي إذا علي عملية تعُرف . وخبرة الرمزي بإعتبارها معنى شئ ما يحدث في الفن الذي نتعرف فيه على شئ من خلال الرمز في خبرة الفن كحدث رمزي.

لكي نتعرف علي الرمز وعلى دلالاته لابد من أن نمتلك خبرة رمزية حتى نختير الدلالة التي من خلالها نتعرف علي انفسنا وعلى الأشياء. إن الرمزي لدى غادمر " لا يشيير نحو معنى فحسب وانما يسمح لهذا المعنى أن يقدم ذاته فالرمزي إذن يمثل أو يصور معنى . والتمثيل هنا لا يعني أن يكون هناك شيئاً ما يكون ماثلاً نيابة عن شئ ما آخر كما لو كان إحلالاً له أو بديلاً أو بالنيابة عنه من ثم يتسم بحالة من الوجود اقل شرعية من الأصل الذي يبنوب عنه، بل الأمر على العكس من ذلك فإن ما يكون ماثلاً يكون نفسه حاضراً في حقل التمثيل فالمعنى المتمثل هنا ليس معناً قابلاً للاستبدال"

لقد طبق غادمر مفهوم التفسير والتأويل على العمل الفني " الهرمنوطيقا " ويأخذ مثال على فلسفتة تلك حيث يشير إلى أن " العمل الفني وفقاً لخاصيته في عدم القابلية للاستبدال لا يكون مجرد حامل لمعنى كما لو كان هذا المعنى لا يمكن نقله إلي حامل آخر وهذا يجعل للعمل الفني عبقه الخاص". "(بلبيوغرافيا هانس جورج غادمر ، العدد 75 ، 2002 ، ص 42،43) .ان اللوحة عندما تكون ماثلة نكتشف الدلالات

والإحساسات الجديدة التي ثبتها فينا إذن المعنى الرمزي يكون حاضراً بطريقته الخاصة كرموز تصويرية غير قابلة لفك شفراتها فاللوحة تُحس من خلال لغة تحمل معناها في باطنها .

إن" الفنان الذي يوظف الأساطير في فنه لم يريد أن يروى قصة أو يحلينا إلى واقعة حدثت ذات يوم وإنما يعبر عن لغة رمزية من خلال إيماءات تحوي معناها الخاص في باطنها " (سعيد توفيق بلبيوغرافيا هانس جورج غادمر , 2002 ، ص 55،56)،وهذا المعني الخاص يظل ماثلاً بشكل مادي وحسي لذلك كانت المتاحف تعج بالمتلقين الذين يتمتعون بالإحساسات الجمالية المرة تلو الأخرى كلما سنحت لهم الفرصة للمشاهدة ولا يملون النظر إلى اللوحات أو الآثار التاريخية التي تربط ماضيهم بحاضرهم .

<u>أهمية الرموز في علم الاجتماع (التفاعلية الرمزية):</u>

أن الرمز يتحرك بشكل حيوي وديناميكي عبر مختلف الخطابات المجتمعية فهو تارة تكون لديه إتجاهات وظيفية في خطاب ما وأخرى تمثل واقع رمزي لأفراد في سياق آخر لذلك أهتم علماء علم الاجتماع بأثر الرمز وتأثيره على المجتمع وظهر مفهوم معاصر في علم الاجتماع وهو مفهوم التفاعلية الرمزية حيث يقوم بتحليل الانساق الاجتماعية الصغرى للافرادالمجتمع ودراسة مفهوهم عن المواقف والمعاني والأدوار وأنماط التفاعل .

لقد حاول علماء الاجتماع بطريقة عقلية أن يضعوا أنفسهم في موضع الآخرين بهدف التعرف على أفكارهم ومشاعرهم وقد ذهب فيبر إلى أن الناس يتصرفون طبقاً لتفسيرهم لمعاني عالمهم الاجتماعي ومن أبرز ممثلي التفاعلية الرمزية تشارلز كولي (C.H Cooly) وجورج هربد ميد (C.H Meed) وهربرت بلومر(H.Blumer) فهم من (" أهم رواد التفاعلية الرمزية في الولايات المتحدة الامريكية فقد قاموا بدراسة المجتمع على إعتبار أنه نتاج التفاعلات بين الناس الذين تعلموا تفسير مجموعة متنوعة من الرموز "(طلعت لطفي واخرون,1999،120).

يدور فكر التفاعلية الرمزية حول مفهومين أساسيين هما الرموز والمعاني في ضوء صورة معينة للمجتمع المتفاعل . وتشير التفاعلية الرمزية إلى معنى الرموز في تعاملاتهم مع بعضهم البعض يتضح ذلك عندما نبحث عن خطاب الرمز التشكيلي في منظومة الخطاب الاجتماعي وغيره من الخطابات البصرية حيث نجد أن المجتمع يتفق على منظومة رموز يتفاعلون معها بشكل جمعي حيث أن " التجمعات البشرية تستخدم الرموز للتعبير عن شيء له دلالة اجتماعية خاصة تلك المظاهر البصرية التي ترتبط بالطقوس ولاحتفالات الجماعية .

من جهة أخرى تهتم التفاعلية الرمزية بالطريقة التي يمتاز بها المشاركون في عملية التفاعل الاجتماعي لمعاني الرموز ويتفقون على هذه المعاني، ونشير إلى الرموز التي ترمز الي شيء اخر ، أو يكون لها معاني أعمق من الجانب السطحي للرمز . ويتم تحديد معنى الرمز عن طريق الإتفاق بين أعضاء

الجماعة وهذا الاتفاق الذي تشير إليه التفاعلية الرمزية لابد له من جملة خبرات رمزية ودلالية وأن تكون هناك خلفيات دلالية تتوارث عبر منظومة الخطاب المعني تتوارث هذه الخبرات الدلالية بآلية تراكمية وتلقائية وعفوية عليه كما تتآلف آليات لأستمرار دلالات وأشكال الرموز مثل الطقوس والاحتفالات.

إن خطاب منظومة الرموز البصرية يمثل أحد أهم الخطابات في عملية التواصل بين الناس وهو من الخطابات التي تثير إحساسات متتجددة لأفراد دون أن يتطرقوا إلى الحديث بكلمات مسموعة . لذلك يعد إستخدام الرموز ثورة في قدرة الإنسان على التواصل مع غيره من أفراد المجتمع ووسيلة لزيادة المقدرة على نقل المشاعر والميول والإتجاهات بين أعضاء المجتمع.

تشير بعض الافتراضات الرئيسة للتفاعلية الرمزية إلى أن الإنسان قادر على تحسين ذاته وبمقدوره صياغة وتشكيل الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه من خلال عملية التفاعل الاجتماعي باستخدام الرموز، ومن ثم من خلال عمليات التفاعل الرمزي يتم تكوين البناء الاجتماعي والحفاظ عليه وليس من الممكن فهم انماط التنظيم الاجتماعي حتى تلك التنظيمات المعقدة بدون معرفة العمليات الرمزية بين الأفراد الذين يشكلون في النهاية هذه الانماط .

يعد الفيلسوف جورج هربرت ميد أول من قام بتقديم منظور التفاعلية الرمزية إلى علم الاجتماع الامريكي سنة 1920 م ويتفق مع كاسيرر أن " مقدرة الكائنات البشرية على أستخدام الرموز هي التي تميز الإنسان عن الحيوان وتسمح بتكوين النظم الاجتماعية والمجتمعات والثقافات، وأن حديث هربرت ميد صحيح الى حد ما ولكن هناك مخلوقات غير الإنسان لها نظام إجتماعي منظم ويقوم أيضاً على أنساق رمزية وإشارية ثابتة حيث إختص الله سبحانه وتعالى مملكة النحل والنمل وغيرها من عالم الحيوان بلغات اشارية للتخاطب وتنظيم هيكلة النظام الاجتماعي والمعماري لديهم .

كما يهتم منظور التفاعلية الرمزية " بالمعاني إلاّ أن افعال الكائنات البشرية لها معاني تتجاوز الفعل المحسوس، وهذا يعني أن البشر طالما أن لديهم القدرة على تكوين منظومات رمزية فأيضاً يمتلكون القدرة على إعطاء معاني ودلالات على مختلف الظواهر سواء كانت سلوكية ظاهرة أو رمزية وبالتالي يمتلكون منظومات دلالالية تتعلق بتلك المنظومات الرمزية .

لقد أشار هربرت بلومر الى أن هناك ثلاث محاور ترتكز عليها عملية التفاعل الرمزي وهي :

أولاً : أن الكائنات الإنسانية تسلك إزاء الأشياء في ضوء ما تنطوي عليه هذه الأشياء من معاني ظاهرة لهم.

ثانياً : أن هذه المعاني هي نتاج التفاعل الاجتماعي في المجتمعات الانسانية .

ثالثاً : إن هذه المعاني تتعدل وتتشكل من حلال عملية التأؤيل التي يستخدمها كل فرد في تعامله مع الرموز التي تواجهه " (طلعت ابراهيم –والزيات :1999، 121-122)

اذن التفاعلية الرمزية اهتمت بالمعاني وهي تعني الدلالة ذلك لان الرمز تلازمه الدلالة والا اصبح مجرد مفردة بصرية ، كما ان اعطاء المعاني وطرح الدلالات على الظواهر التي تدور في الكيان المجتمعي هو بالضرورة نتاج ردود افعال للتفاعل الاجتماعي وهنا تظهر وظيفة للرمزية البصرية وهي انها توحد بين افراد المجتمع طالما ان هنالك خبرات رمزية ودلالالية تربط بين الكيان المجتمعي الواحد وهو جزء لا يتجزء من الشعور الجمعي .

اذن المعاني والدلالات التي ترتبط بالرمز تتعدل وتتشكل من خلال عملية التاؤيل التي يستخدمها كل فرد في تعامله مع الرموز التي تتواجهه وهذا الشيء يدفعنا إلي أهم خصائص الرمز وهي حركة وحيوية وديناميكية الرمز إضافة إلي خاصية التجدد أو التغير سواء كان شكلياً أو دلالياً ، وأن عمليات التفسير والتاؤيل هي من أهم عمليات تلقي الرمز التشكيلي لأن تلقي الرمز يعتمد اعتماداً كلياً على مدركات الفرد ونط تفكيره حول نفسه والأشياء ، ويمكن أن ينظر فرد إلي رمز لا يكون من دائرة منظومة رموزه الاجتماعية ولكن تتعدل وتتشكل عملية تفسير وتاؤيل الرمز حسب تداعي الأفكار لدى الافراد.

<u>البعد التواصلي لخطاب الرمز التشكيلي:</u>

إذا كانت السيميولوجيا تعد " العلم العام لكل أنساق التواصل اللسانية وغير اللسانية "(أحمد يوسف، 2005، ص 38)، ، فإن مفهوم التواصل بدورهيتغير تبعاً لذلك، إذ إن الوظيفة التواصلية لا تقتصر على اللغة وحدها وإنما هي مرتبطة بجميع الأنساق التواصلية القصدية والدالة ، ونعني بالقصدية ذلك الوعي الإنساني الذاتي الذي يدفعه لممارسة سلوك تواصلي،وهو فعلاً نابعاً من الضرورات الطبيعة التي تمليها الحاجات العضوية للإنسان، ومن هنا ينبثق الوعي الذي أطلق عليه كاسيرر (Cassierer) بالمبدأ الرمزي. لقد جرى الحديث عن مفهوم التواصل بإعتباره مرتبطاً أساساً باللغة وهي أداة التواصل، وساهمت اللسانيات التواصلية في تأسيس هذا المعطى، إلى أن ظهرت السيميائيات كعلم قائماً بذاته، حيث أصبح التواصل منفتحا على كل الأشياء والعلامات التي تحمل في طياتها دلالة ما، فتجاوزت بذلك حدود البعد اللساني في العملية التواصلية إلى أبعاد وأنساق تواصلية أخرى أحدثها الإنسان في إطار حاجته للتبادلات الاجتماعية.

لعل ما تتميز به" اللغة من قوة في التواصل بين المرسل بإعتباره صاحب المبادرة في التواصل، والمرسل إليه باعتباره هدفاً مباشراً للرسالة اللغوية، وقدرتها على استيعاب جل تفاصيل الحياة اليومية للإنسان والتعبير عنها، هو ما حذا بالبعض إلى أن يمايز بين الأنساق التواصلية الدالة، والتركيز على البعد اللغوي في أي عملية تواصلية فقلما ارتفعت عقيرة السيميائيين للقول بأن لا تفاضل بين الأنساق الدالة،

وأن النسق اللساني لا امتياز له على بقية الأنساق الأخرى، بل خلافاً لذلك زعم البعض من السيميائيين ومنهم بارت وكريستيفا بأنه من الصعوبة بمكان قيام أي مشروع سيميائي بمعزل عن الأنموذج اللساني الذي يعد علما قائداً للسيميائيات ، وككل عملية تواصلية فإن التواصل البصري يمكن إجماله وتوضيحه في الخطوات التالية :

أولاً : المرسل هو الذي يخلق الخطاب، ويمكن أن يكون فرداً أو هيئة معينة.

ثانياً : **المرسل إليه** هو الذي يستقبل الخطاب ، لكن في جميع الحالات لا يمكن أن يحصل التواصل إلا إذا خلف وقعاً وتأثيراً بيناً على المتلقي، وهذا بدوره لا يعني أن عملية التواصل مفهومة ، حيث يجب التمييز بين الاستقبال (استقبال الخطاب والفهم (إدراك الخطاب).

ثالثاً :الخطاب هو موضوع التواصل، ويتكون من المضمون الذي تحمله المعلومات التي يحويها، فالأشخاص يحققون إيصال خطابهم أو عقدتهم المجهولة ويصحبون موضوع تواصل مباشر مع الجمهور عبر خطاب الرمز المرئي الذي يقدمونه.

رابعاً : قناة التواصل تعني الطريق الذي يسلكه الخطاب ليصل إلى المتلقي، ويمكن أن يتحدد بواسطة الوسائل التقنية التي يستعملها المرسل من أجل ضمان تسلسل خطابه نحو المرسل إليه، يمكن لهذه الوسائل أن تكون صوتية كالراديو مثلا، أو مرئية كالتليفزيون والسينما فكل نوع من التواصل المباشر، خاصة الذي تتداخل فيه الشخصيات والجمهور، يتحقق عبر الرجوع إلى وضعيات مشتركة ونماذج لغوية وحركية تتموضع داخل نظام التواصل المتداول.

خامساً : الرموز هو عبارة عن مجموعة من التصاوير والعلامات التي يوظفها المرسل لتركيب وتبليغ خطابه .

سادساً :المرجع يتم استخلاصه من خلال مضمون الخطاب ، أو وضعية المرسل والمتلقي أو من خلال الأشياء الحقيقية التي يرجع إليها الخطاب أو ينبعث منها" (نبيل عيوش ، 2001 ص40).

إن خطاب الرمز التشكيلي بجميع أنواعه وتشكلاته، ليس خطاباً تلقائياً تم إنتاجه بالصدفة، وإنما تحكمه القصدية التي تتغيى منه إنتاج معنى ما، و"عليه يمكن القول أن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات هي لغة بالغة التركيب والتنوع، وتستند الى محورين:

الأول : ما يعود إلى العلامة الأيقونية

الثاني : ما يعود إلى العلامة التشكيلية.

إنْ الرمز يستند من أجل إنتاج معانيه إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة) وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة و لا من الكائنات التي تؤسس هذه الطبيعة وهي تداعيات ذاتية . ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية أي العلامة التشكيلية : الأشكال والخطوط والألوان والتركيب"(أحمد يوسف ،2005، ص39).

أن كلاً من العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية، لا يمكنهما أن يؤديا معنى في ذاتهما وفي مادتهما إلا في حدود السياق الذي وظفا فيه وضمن النظام الثقافي المحيط بعملية إنتاج هذا الخطاب ، وبعبارة أخرى فإن تأويل الصورة مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر، ويرى نبيل عيوش أنه " لا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة ، وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نص الصورة وفي جميع الحالات، فإن الأمر يتعلق باستحضار التمثلات الثقافية الكبرى التي لها علاقة بـ "الأنا" و"الآخر"، ولها علاقة بالزمان والفضاء، ولها أيضا علاقة بمجمل الروابط الإنسانية وما تفرزه من قيم وأحكام وتصورات" (نبيل عيوش ،2001،ص 24)

يجب التأكيد على أن مكونات الصورة الأيقونية والتشكيلية، لا تحمل معنى في ذاتها ، إنها تكتسب هذا المعنى ضمن الجماعة الإنسانية وتجربتها ، فا الخطاب الثقافي هو الذي يمنح المعنى والدلالة لهذه المكونات

إن مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة من خلال بعديها الأيقوني والتشكيلي ليست وليدة مادة مضمونية دالة من تلقاء ذاتها، وليست وليدة معان قارة ومثبتة في أشكال لا تتغير، إنها أبعاد أنثروبولوجية مشتقة من الوجود الإنساني ذاته. لكن هذا التعدد الدلالي والمعنوي الذي تسمح به قراءة أي شكل من أشكال الخطاب البصري ، يحيل إلى أن هذا المعنى يرتهن إلى الخطابات الثقافية المشكلة له، والذي يختلف من بيئة إلى أخرى كما يرتهن إلى نوعية المتلقي . إن المعنى إذن، يظل سرابا نجري ونلهث وراءه، ولا نستطيع إدراكه إلا بالتأويل والتفسير. فدور الباحث في هذا المجال، هو السؤال عن الكيف، أي كيف تؤدي الرموز معانيها ودلالاتها، ، ولهذا فإننا استأنسنا بمفهوم سيميائي يؤطر هذا القصد، وهو مفهوم تحليل النص ، سواء كان نصاً لغوياً أو بصرياً أو إيمائياً، بإعتباره نصاً منتهياً في الزمان والمكان، أي كبنية مغلقة، فلا نربطه بالظروف التاريخية والاجتماعية..، "فالمقصود بالتحليل المحايد أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته وليس خارجه ويفيدنا هذا النهج السيميائي في تركيز قراءتنا على النص البصري وتفكيكه من أجل إدراك ومعرفة أوجه إنتاجه وطرق أدائه للمعنى" (احمد يوسف ،2005،ص42). وقد ساهم عدد من الباحثين في هذا المجال إلى صياغة نماذج نظرية للتحليل والدراسة السيميائية، مثل بارث وفلاديمير بروب وغريما.

المبحث الثالث

ماهية دلالة الرمز التشكيلي

تمهيد:

إن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة إصطلاحية وهي بمثابة علاقة السبب بالمسبب وهي تصدر عن توافق بين مستعملي العلاقة ، حتى في حال وجود علامات معللة أو أغراض طبيعية تستخدم كعلامات . وغالباً ما يكون الاصطلاح مضمراً أو معلناً في الآن ذاته ، إن الدلالة المضمرة وهي تلك التي تكون كامنة في الأواعي وحتى وإن طرحت بشكل معلن تحمل في جزيئتها مذيداً من الترميز .

إن الدلالة في إطارها الموضوعي تشير إلى معنى ويتفق البعض أن مفهوم (المعنى) هو الفكرة التي تمثلها العلامة أو التي تنسب إلى موضوع التفكير إن إستطراد المعاني في الرمز الواحد يشير الي ان المعنى يتعلق بعلاقة وهذه العلاقة تغلف كل معنى بمعنى جديد ، واذا كانت السيمياء علم العلامات إذا توجب أن تشمل كل المعرفة لأن كل شيء علامة وكل شيء إذا مدلول وكل شيء إذن دال وهنا يصبح كل ما حولنا خاضعاً لأنظمة علامات ورموز تصنف حسب وظائفها واستعمالاتها ولكن يهمنا الرمز البصري (التشكيلي) وهو يصنف تحت انظمة الرموز الجمالية والواقع أن العلاقة بين الشيء الجمالي ودلالته لاتعطي الا كتأكيد مباشر أومضمر.

أن الرمز باعتباره رسالة ، فأن الرسالة الجمالية شبيهة بالرسالة السريالية أو الفوق واقعية واللأمرئية ، فالمعنى المنطقي منظم تنظيماً رمزياً مغلقاً (لا يحتويه غموض)، ويظل حقل النظام الرمزي متفاوت الإنفتاح ويخضع لتاؤيل المتلقي.من جهة أخرى لابد من الإنتباه إلى درجات الترميز وبالتالى إلى النظام الدلالي الذي يتعلق بها ويراعى إختلاف العصور والحضارات والثقافات وأمزجة الذين يدورون في الفضاء الخطابي لأنظمة الرموز .

كما لابد من الأشارة إلى علاقة الرمز بتفسيرات وأنظمة العلامات في المدارس اللسانية لكون الرمز التشكيلي يشترك مع العلامة في محوري الدال والمدلول وعليه سوف نستعير هذه التطبيقات بشكل موضوعي وتضميني وفي حدود شروحات مفهوم الدلالة اذا ما وضعنا في اعتبار أن لها علاقة بالتلقي ومفهوم الادراك.

العمليات النفسية التي توثر

في عملية تكَون دلالة الرمز التشكيلي

إنْ خطاب الرمز التشكيلي ترتبط به عدة عمليات إدراكية ودوافع تنشىء الرموز ومن ثم تتداعى الدلالات المرتبطة بها، الدوافع وهي " حالة سيكولوجية وتختلف من فرد إلى آخر كذلك فهو وثيق الصلة بعمليات الانتباه والإدراك والتذكر والتخيل والتفكير والابتكار والتعلم كما أنه يمس موضوعات الإرادة والضمير وتكوين الشخصية بطريقة مباشرة فالدوافع تنقسم الى دوافع فردية و دوافع اجتماعية وهي ترتبط بحاجات ودوافع الجماعة، ومن الدوافع ما هو شعوري أي يفطن الفرد إلى وجوده, او أن يكون كامناً غير مشعور والمثير أذا كان داخلياً أو خارجياً وهو ما يحمل الدافع من حالة الكمون إلى حالة النشاط . كما يرتبط بالدافع الباعث وهو يعتبر موقفاً خارجياً مادياً أو اجتماعياً يستجيب له الدافع" (عبد الرحمن عيسوي ،1990م:ص79) والبواعث التي توجه دوافع الفنان التقليدي تختلف من البواعث التي تثير دوافع الفنان التشكيلي الأكاديمي إذن البواعث تختلف باختلاف الأفراد وطرق تفكيرهم وتجاربهم ،أي ان البواعث التي يستجيب لها مختلف الناس ذات دوافع مختلفة فالدافع قوة داخل الفرد والباعث قوة خارجة فالملصق التجاري يمكن أن يكون باعثاً ،والبواعث يمكن أن تكون إيجابية أو سلبية. وهذه العمليات تدخل في عملية صياغة الرمز التشكيلي بشكل أو بآخر وخاصة الرموز التشكيلية الشعبية تظهر بصورة أوضح ولكن الرموز التشكيلية الأكاديمية يحدث في صياغة الرمز عمليات مختلفة ومعقدة والدوافع التي ترتبط بها دوافع مختلفة ومعقدة لأنها ترتبط بالدوافع الجمالية أو الحاجات الجمالية.

إن غاية كل سلوك أو هدفه هو النهاية التي يقف عندها السلوك المتوصل والسلوك يكون في العادة شيئاً خارجياً .الفنان التشكيلي التقليدي تحكمه اتجاهات خاصة ودوافع كامنة في صوغ الأعمال الفنية والتي يعتبر الرمز التشكيلي عنصراً حيوياً بها وتتعقد العمليات النفسية التي ترتبط بإخراج هذا العمل.

الدوافع الاجتماعية :

يرتبط بالرمز بالدوافع الاجتماعية و هي التي يكتسبها الفرد نتيجة خبراته اليومية وتعلمه المقصود وغير المقصود أثناء تفاعله مع بيئته الاجتماعية وهذه الدوافع الاجتماعية لا حصر لها وينتج عنها أنواع من السلوك، وتسمى بأسماء مختلفة الميول المكتسبة والعادات المختلفة والأهداف والمثل وسوف نتطرق بالحديث عنها في مبحث الرمز في منظومة الخطاب الاجتماعي. أن العمليات التي تدخل في صياغة الرمز التشكيلي ترابطية أو متسلسلة لأنها ترتبط كما ذكرت بالميول والاتجاهات والرغبات يرى بعض العلماء أن جميع الدوافع الاجتماعية تنبثق من الدوافع الفطرية أو هي وسائل لإرضائها في الحاضر أو المستقبل.

عمليات التلقي

إن عمليات التلقي عموماً ترتبط بالفرد باعتباره كائناً له ميوله وتجاربه الواقعية والحسية وله خبرته الحياتية كما لديه خبرته ومخزونه البصري والفكري، والمتلقي من داخل الثقافة تختلف قراءته للنص

البصري عن النص اللغوي وإن كانت الدلالة اللغوية تدخل في النص البصري في بعض الأحيان فاسم اللوحة لا يتفق بالضرورة مع الموضوع المرسوم في اللوحة لأن المدلول لدى الفنان يحمل دلالة مستبطنة وليس بالضرورة أن تتوافق مع أسم اللوحةأاومع طرق تفكير المتلقي .

إن المتلقي من داخل الثقافة عليه إدراك ما تحتويه ببيئته ، وتفاعله معها يتطلب منه بالضرورة أن يعرف هذه البيئة وأعني بالبيئة الاجتماعية والتاريخية والثقافية ،والاقتصادية، والسياسية،والطبيعية حتى يتسنى له التكيف معها واستغلالها كما ينبغي كما عليه اشتراكه في أوجه النشاطات المختلفة، وقبلاً عليه أن ينتبه إلى كل ما يهمة من هذه البيئة وأن يدركه بحواسه . يري عبد الرحمن عيسوي أن " الانتباه والإدراك الحسي هما الخطوة الأولى إلى إتصال الفرد ببيئته وتكيفه معها بل هما الأساس الذي تقوم عليه سائر العمليات العقلية الأخرى فمن غيرهما ما استطاع المتلقي أن يعي شيئاً أو أن يتذكر أو يتخيل شيئاً أو أن يتعلم شيئاً أو أن يفكر فيه فلكي نتعلم أو نفكر في شئ يجب أن ننتبه إليه وأن ندركه "(عبد الرحمن عيسوي،1990،ص55)

لقد جمعت بين الإنتباه والإدراك في عملية الإستجابة لخطاب الرمز التشكيلي لأنهما عمليتان متلازمتان في العادة فإذا كان الانتباه علي حد قول أحمد عزت راجح هو" تركيز الشعور في الشيء فالإدراك هو معرفة هذا الشيء فالانتباه يسبق الإدراك ويمهد له أي أنه يهيئ الفرد للإدراك " (احمد عزت:1999: 190). من جهة أخري ثمة فارق بين الانتباه والإدراك فقد ينتبه جمع من الناس إلى لوحة تشكيلية لكن يختلف إدراك كل منهم لها عن الآخر إختلافاً كبيراً وذلك لإختلاف ثقافتهم وخبراتهم السابقة ووجهات نظرهم وذكائهم ودوافعهم. يذخر الذهن بسيل من الخواطر والأفكار ولا ينتبه الفرد إلى جميع هذه المنبهات بل يختار منها ما يهم معرفته أو عمله أو التفكير فيه وما يستجيب لحاجاته وحالاته النفسية الوقتية والدائمة وكما أنه يختار بعض الموضوعات ويركز شعوره فيها ويتجاهل ما عداها , وتسمي عملية الاختيار هذه بالانتباه"(احمد عزت ،1999 ص 191).

إن عملية الاستجابة للرمز التشكيلي تتطلب عملية تفكير وإحساس وإدراك واسترجاع للمكنون الدلالي للرمز الواقع أو المدرك أو المثير للانتباه والاختيار في العادة استعداد الفرد وتهيئته لملاحظة شيء دون آخر أو التفكير في شيء دون آخر. فإذا كانت قاعة العرض تمثل تهيئة الفرد للانتباه للأشياء دون الأخرى إذن الاختيار تهيئ ذهني هو توجيه الشعور وتركيزه في شيء معين لملاحظته أو أدراكه أو التفكير فيه إذن عملية الاختيار والتهيؤ تلقي الرمز البصري تتطلب جانباً حسياً لحظياً ، في هذا الصدد ذكر احمد عزت "أن الإنسان عندما يكون منتبهاً إلى شيء وحدث له تهيؤ ذهني وحسي وصار محور تركيزه وأفكاره وحواسه لهذا الشيء المدرك فهو لا يشعر بما حوله من الناس والأشياء إلا شعوراً غامضاً في هذا الحال يمكن أن نقول أن موضوع انتباهه يمثل بؤرة الشعور لديه كما يوجد الانتباه التلقائي وهو إنتباه الفرد إلى شيء يهتم به ويميل إليه " (احمد عزت،1999م :ص 191).

إن الإنتباه يرتبط بالمثير وهو الذي يجعل المنبهات والمواقف تجذب انتباهنا إلى العوامل التي تهيمن على اختيار المنبهات ولكن هذه المثيرات ترتبط بعوامل داخلية مكانية تعارض أثرها أو تحقق من قوتها. ترتبط بالانتباه عوامل خارجية مثل شدة المنبه خارجياً مثلاً اللوحات الإعلانية التي تحتوي على خطاب بصري محدد ويستنبط من ثروة الرموز وسوقها المليء عليها أن تجذب الانتباه أما بكبر مساحة الإعلان أو الأضواء الجاذبة أو الألوان بكل ما تحمل من دلالات كما أن هناك أيضاً تكرار المنبه وهذا نلمحه في الزخارف الشعبية حيث تتسم بالشكل النمطي التكراري في الزخرفة حيث يستمر الشكل مثلاً زهرة الزوليتا شكل رتيب أو بطريقة التقابل أو التناظر أو التباين وهذا التكرار في الزخارف ينتج لنا سلسلة من العمليات الإدراكية بما أن هناك عوامل خارجية أيضاً في إدراك الرمز التشكيلي.

هناك عامل خارجي آخر هو التباين وهو أن كل شيء يختلف اختلافاً كبيراً عما يوجد في محيطه من المرجح أن يجذب الانتباه إليه ممثلاً نقطة حمراء تبرز في مجال انتباهنا إن كانت وسط نقطة سوداء ، كذلك فأن العمل الفني والذي يتضمن الرمز التشكيلي فإننا نلمح إيقاعا داخلياً للعمل الفني هذا الإيقاع يضفي نوعاً من الحركة الداخلية للعمل. هذه الحركة تفضي بدورها إلى نوعٍ من التغير يعتبر من عوامل الانتباه الخارجية وهي تجذب وتحرك المتلقي من نقطة إلى أخرى.

يستلزم الاستجابة للرمز التشكيلي " عمليات حصر الانتباه أي إذا كان هناك تهيئ مكان قاعة العرض مثلاً فإن المتلقي يحصر انتباهه على كل عمل بشكل آلي وأحياناً لا يثبت الانتباه على شيء واحد إلا لحظة وجيزة من الزمن، إن عملية الانتباه شديدة التعقيد ترتبط بعدة عمليات كما ترتبط بذات الفرد المتلقي أو المنتبه للعمل الفني الواقع أمامه.

<u>الإدراك الحسي</u> :

إن الإدراك الحسي عملية "عقلية يلعب فيها العقل دوراً مهماً يضيف ويحذف وتؤول ما يتأثر به من إنطباعات حسية كما أنها عملية معقدة كونها تتدخل فيها الذاكرة والمخيلة وإدراك العلاقات في تأويل ما ندرك كما أنه يتأثر بعوامل جسمية وعقلية واجتماعية ووجدانية والميول والعواطف والرغبات (أحمد عزت راجح،1999 ص، 213) وعملية الإدراك الحسي تسير من الكل أو المجمل إلى المفصل إذ إن ادارك الصيغة سابق لإدراك أجزائها كذلك نجد أن " عملية الإدراك الحسي ترتبط بشكل أساسي بصيغ إدراكية محددة فاللون الأحمر الذي يرمز إلى التوقف عن السير في الشارع يختلف إن كانت إحدى الفتيات ترتدي لوناً أحمر إذن هناك أشياء تعرف وجودها على إدراكنا فرضاً دون سواها من الأشياء وهذه الأشياء تسمى اصطلاحاً بالصيغ الإدراكية " (أحمد عزت راجح1999م ص،204) تختلف الصيغ فيما بينها من قوة وضعف فهناك صيغ قوية تجذب الانتباه إليها جذباً شديداً وأخرى ضعيفة لا تجذب الانتباه إلا بمقدار.

يرى علم النفس الترابطي القديم " إن أدراكنا العام الخارجي يبدأ بإحساسات منفصلة يترابط بعضها مع بعض حتى يتألف منها الكل الإدراكي وليس لهذا الكل الإدراكي وجود حقيقي أو خصائص يتميز بها "(أحمد عزت راجح1999م ص،203). أي أن الأشياء بما تحوي من واقع مكاني تكون بمثابة البناء المتكامل ، أي إذا كان العالم الخارجي فوضى من الرموز فإن العمليات الإدراكية بالفعل وما لديها من معاني ودلالات يقوم بتنظيم فوضى هذه الرموز عند المِدرك.

لقد ذكر عزت راجح أن علم النفس الترابطي يعطى الذاكرة والخبرة السابقة أهمية خاصة وبالغة في عملية الإدراك فهو يعرف الإدراك بأنه تعرف الأشياء المألوفة عن طريق التعلم والإلفة والخبرة السابقة و التعرف هو شعور الفرد أن ما يدركه الآن جزء من خبرات سابقة. هناك أفراد يستعينون بخبراتهم الدلالية أن يصبغوا دلالات علي الجديد من الرموز البصرية وذلك يخضع إلي التأمل الداخلي للفرد وفي ذلك تري مدرسة الجشطالت " أن التأمل الباطن لا يصل إلى وجود هذه الإحساسات المستقلة إلا بعد عملية تفكيك مصطنعة أي أن المستبطن عندما يقوم بالتحليل يبدأ من حالة شعورية عامة إجمالية مبهمة يتعذر تحليلها ووصفها ثم يأخذ في تفكيكها والانتباه إلى كل جزء منها على حدة فما يصفه الاستبطان إذن لا يعني أنه موجود في عقولنا أو حتى في عقل المستبطن نفسه قبل أن يبدأ التحليل أي الإحساس فهو لا يوجد مستقلاً بذاته بل يوجد مندمجاً في صيغة ما تحتويه فتفقده صفته الخاصة به أنه عنصر مجرد لا يقابل شيئاً واقعياً .

من جهة أخرى تهتم الجشطالت " لدور الذاكرة في الإدراك حيث ترى أن الإضافة التي تخلقها الذاكرة ليست هي التي تجعلنا ندرك وجود الشيء بل هي التي تعيننا على تأويل هذا الشيء أي أن الذاكرة تعزز الإدراك ولا تخلقه ،ولكي يكتسب الشيء معنى ومدلولاً يجب أن يوجد أولا كشيء محسوس فوجود الشيء) شرط لإدراكه لا نتيجة له) أحمد عزت راجح1999م ص :205

يعرف أحمد عزت راجح الإحساس بأنه " هو الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من تنبيه وتأثر مراكز الحس مثل الاحساس بالألوان أو الأشكال أو الأصوات أو الروائح... الخ"(أحمد عزت راجح: 1999،ص 199) ولقد قسمها إلى ثلاثة أنواع ويهمنا الإحساسات البصرية وهذه ترتبط بالإدراك الحسي ولقد ذكر أنها " عملية معقدة لأنها ترتبط بشكل أساسي بالحس فإذا لم ندرك الأشياء دون الإحساس بها فلن تكون لدينا استجابة حيالها أياً كان شكل الاستجابة ولفقدنا التواصل بالبيئة التي حولنا بكل ما تحوي من أشياء ولكنا فقدنا قدرتنا على صياغة المعاني الخاصة بنا تجاه الأشياء التي تدور من حولنا " (أحمد عزت راجح1999م ص:200) إذن تستلزم عملية الإدراك جانب الإحساس بالمُدرك وفي الرمز التشكيلي عبر الخطابات المعنية تكون هذه العلاقة شديدة التعقيد وفي نفس الوقت تعتبر عملية حيوية ومتجددة.

ان استجابتنا وإدراكنا وإحساسنا للرمز تنتج عنه معاني ودلالات كثيرة تتداعى في أثناء استجابتنا له كما تختلف هذه الإدراكات على حسب الفرد ومدي خبراته البصرية وتجاربه الإدراكية والحسية وميوله

وطرق تفكيره وتحليله لما يدركه وما يخلقه فيه من دلالات ومعاني لأن الإدراك الحسي يرتبط ويتضمن عملية تأويل الإحساسات تأويلاً يزودنا بمعلومات عما في عالمنا الخارجي من أشياء أو هو العملية التي تتم بها معرفتنا لما حولنا من أشياء عن طريق الحواس.

مراحل الادراك الحسي :

ترى نظرية الجشطالت أن العقل ليس هو الذي ينظم ما بالكون من الأشياء (المجال) وإنما بفعل عوامل موضوعية من طبيعة هذه الأشياء نفسها لا نتيجة نشاط عقلي أو خبرات سابقة. وتعرف هذه العملية عند الجشطالت بالتنظيم الحسي أو عوامل الصياغة وهي عوامل أولية فطرية لذا يشترك فيها الناس جميعاً وهذه العوامل تعمل على تنظيم المنبهات الحسية في وحدات، في صيغ مستقلة تبرز في مجال أدراكنا ثم تأتي الخبرة اليومية والتعلم فتفرغ على هذه الصيغ معاني ودلالات وعلى هذا تمر عملية الإدراك بمرحلتين:

أولاً : التنظيم الحسي وهو عملية فطرية سابقة على كل خبرة تتم بفعل عوامل موضوعية أنها ترتبط بقوانين **عامل التقارب** أي أن التنبيهات الحسية المتقاربة في المكان والزمان تبدو في مجال أدراكنا وحدة مستقلة محددة وصيغة بارزة وعامل التشابه في التنبيهات الحسية المتشابهة مثل اللون أو الشكل أو الحجم ، تدركها صيغ مستقلة وهناك **عامل الشمول**فمثلاً إذا وضعنا نقاطاً على شكل نجمة سداسية فإن النظرة الشاملة لهذه النقاط تدرك من خلالها شكل النجمة السداسية هناك أيضاً " **عامل التماثل** أي أن التنبيهات المتماثلة تمتاز على غيرها من التنبيهات فتبرز صيغاً **وعامل الإغلاق** حيث تميل التنبيهات والأشكال الناقصة إلى الاكتمال في إدراكنا

هذا الأمر يبدو أحياناً في الرمز التشكيلي أثناء تلقيه في الخطابات البصرية المختلفة حيث نجد أشارات إيحائية تقود إلى الإدراك الحسي و هذا يتأتى من مدى قابلية الفرد إلى تلقي مثل هذه الإيحاءات الشكلية، من جهة أخرى يرى احمد عزت"أن هناك اتجاهاً فطرياً إلى إكمال الأشياء والأعمال المبتورة هو الذي يميل أيضاً إلى إفراغ معنى على الأشياء والمواقف التي لا معنى لها كالأشياء المبتورة أو الناقصة أو غير المنتظمة تخلق منا توترات نفسية لا تزول إلا بإدراكها كاملة.

العملية الثانية : عملية التأويل وهي تتم بفعل عوامل ذاتية ومن تفاعل هذه العوامل تتم عملية الإدراك الحسي" التي يكون نتاجها تكون الدلالة أثناء تلقي الرمز البصري . وهو من أهم العمليات التي تدخل في عملية التلقي للرمز البصري ويعرفه احمد عزت " بأنه محاولة تكّون دلالة أو معانى لما يبدو من موجودات حولنا فإذا كانت هذه الموجودات لصيقة بنا وندركها من خلال الملاحظة للمواقف المختلفة وما تتضمنه هذه المواقف من دلالات ومعنى فإن هذا يسمى بالإدراك الاجتماعي إذا كانت هذه الصيغ مألوفة كان اجتماع المعاني والدلالات عليها من خلال عملية الإدراك الاجتماعي واحياناً أخرى تكون غريبة أو

جديدة أو معقدة نعجز عن إفراغ معنى عليها وتعرفها ونجتاج إلى شيء من الجهد والتحليل حتى يتضح لنا معناها" (أحمد عزت راجح1999م ،ص،209) هذا ما نلاحظه في عملية التلقي الشعبي عندما يقف أحدهم أمام عمل تشكيلي لفنان أكاديمي فإن اللوحة بالنسبة له تبدو كطلاسم أو صيغ غير مألوفة وعليه فك دلالتها ومحاولة تأويل معاني عليها وأحياناً يستعين بأحدهم حتى يحاول معه فك هذه الطلاسم فالإنسان عندما يكون بصدد شيء مبهم وغامض يفسح المجال لتأويله تأويلات شتى وهي تتوقف على حالاتنا النفسية المزاجية الدائمة والمؤقتة الشعورية واللاشعورية وعلى خبراتنا البصرية والدلالية. كذلك احياناً نؤول الحاضر في ضوء خبراتنا السابقة أي أن الأشياء المألوفة لدينا ندركها من ملامح مختصرة أو إشارات إذ تكفي سمة واحدة منها حتى يتم إدراكها فمثلا الرموز البصرية في خطاب الحس العام وهو يمثل خطاباً حيوياً حيث ينتمي إلي الحياة الشعبية ، نجد أنه يختلف الناس في إدراكهم للشيء الواحد اختلافاً كبيراً وذلك لما بينهم من فوارق في الخبرة البصرية والحياتية والذكاء والثقافة والمعتقدات ووجهات النظر.

إن عملية اجتماع معاني على الصيغ الدلالية يتم بواسطة ما يعرف بأثر الملابسات في التأويل فما يسهم في تأويل المدركات ما يحيط بالشيء المدرك من ملابسات وما يقوم بينه وبين غيره من علاقات حيث يختلف معناه باختلاف الكل الذي يحتويه ، ومعني ذلك لا يمكننا أن نفهم دلالات الرموز إلا في السياق والفضاء الخطابي الذي توجد فيه . إذن التأويل يتوقف على الموقف الكلي الذي يوجد فيه الشيء لأن الجزء لا يمكن فهمه إلا في صلته بالكل الذي يضمه ويشتمل عليه . أي لا معنى له إلا في الكل الذي يحتويه فإذا انفصل عنه اكتسب معناً آخراً . اذن أن أجزاء الصيغ لا معنى لها في ذاتها بل تشتق معناها وصفاتها من الصيغة التي تحتويها.

<u>ادراك اللون:</u>

إن عملية رؤية الألوان وإدراكها عملية معقدة ولقد أهتم العلماء بقدرة الكائنات على كيفية حدوث رؤية الألوان وتوصلوا مبدئياً إلى أن هناك جملةً من العمليات تتمحور وينتج عنها رؤيتنا للألوان فهناك عمليات فسيولوجية ترتبط بوظائف أعضاء العين كما يتطور الإدراك والإحساس باللون بالخبرة البصرية للإنسان ويتكون إحساسنا باللون من خلال تعلقنا بالبيئة المحيطة بنا وعبر ارتباطنا بهذه البيئة وتتمحور رمزية اللون في داخلنا ومن ثم نطلق الدلالات المتعددة للألوان وعند مرور السنوات تصبح هذه الدلالات ذات رابط قوي بالثقافة لمجتمع معين، كذلك يرتبط إدراكنا للألوان من خلال السياقات والفضاءات الخطابية المعنية، بذلك نجد أن هناك ارتباط لدلالات الألوان بالثقافة وتتحدد استجاباتنا للألوان بالحالة المزاجية حيث أن الإحساس باللون يرتبط بالإحساس الفردي وهذا الأمر يختلف من فرد لآخر . كذلك ترتبط استجابتنا للون بما يعلق في مخيلتنا من عناصر ثقافية واجتماعية وسياسية وحتى اقتصادية وهذه العناصر هي التي توجه إختيارنا للألوان وأحياناً يرجع اهتمامنا للألوان إلى حاجات متعددة المفاهيم ودوافع وحاجات متنوعة وهذه كلها لها أثر في توجيه استجابتنا إضافة إلى الدلالات المدركة من الثقافة

المجتمعية المعنية والذهن البشري يتمتع بخاصية عالية من الاستجابات الدلالية للموجودات التي ترتبط بواقعه الزماني والمكاني واللون يمثل عنصراً حيوياً من عناصر تلك الموجودات. هذه الاستجابة تحكمها الكثير من العمليات والعلاقات فهي ترتبط بالعمليات العقلية كما ترتبط بالعقل والباطن .

إن الخبرة البصرية وعملية التخزين الدلالي للإنسان وما يرتبط باللون من عناصر طبيعية هي التي توسع دائرة إدراكنا للألوان فالألوان في حياتنا تحرك إحساسنا ومشاعرنا لذلك نجد أن علماء علم النفس يربطون بين الألوان والحالة المزاجية للفرد ،كما أن اللون يؤثر فينا بأسلوب النمط الترابطي فالأحمر والأصفر مثلاً ألوان دافئة ترتبط بالشمس والنار والحرارة ولكن أن أثر اللون لا يؤثر فينا بأسلوب ترابطي فقط لأنها أحياناً تؤثر فينا دون أن نربطها بشيء مماثل .

" لقد قام العالم الفرنسي فير بتجارب على أثر اللون على الإنسان وانتهى إلى أن الألوان تؤثر على الجهاز العضلي والدورة الدموية كما أثبت أن فروق التخفيف للألوان تظهر باختلاف البيئة فأهل المناطق الحارة أميل إلى الألوان الحارة (الأحمر والأخضر ودرجاتها) وأهل المناطق البادرة أميل للألوان الباردة (الأبيض والأزرق ودرجاتها. إذن استجابتنا للألوان تتحدد بنتائج تجاربنا السالبة والموجبة وهنا تفرض علينا نتائج تجربتنا السالبة والإيجابية مدى استجابتنا للون " (أميرة حلمي مطر ،الثانية 1995، ص 80).

كذلك من العلماء الذين أهتموا بالبحث في استجابات الأفراد للألوان " بولو حيث أجرى تجارب لتصنيف استجابات الأفراد إلى الألوان فعدد الاتجاهات المختلفة للاستجابات للألوان البسيطة أو التأليف ولقد ميز بينها وانتهى إلى التمييز بين أربعة أنواع من الاستجابات للألوان حيث حدد مظاهر الاستجابة للون كلأتي:

المظهر الاول : **المظهر الموضوعي** حيث ينظر إلى خصائص الألوان وطبيعتها كأن تكون فاقعة أو فاتحة أي النظر إلى صفات اللون ذاته وهنا أن الاستجابة للون تكون بسيطة وهؤلاء الأفراد في رأي لا يتمتعون بالخبرة البصرية الوافرة والمخزون الدلالي المتنوع .

المظهر الثاني : المظهر الفسيولوجي أي النظر إلى أثر اللون على الإنسان فالانتباه لا يقع على اللون بل يقع أثره على الجسم العضوي وهذا الإتجاه يتفق مع تجربة فيزو حيث " يرى أن استجابتنا للألوان تؤثر على الجهاز العضلي والدورة الدموية أي اهتم بالعمليات التي تحدث في باطن جسم الإنسان أثناء استجابة الفرد للون والمظهر الفسيولوجي هنا يركز على الاستجابة الجسمانية أو العضوية كأن تقول لون مبهج أو لون حزين أو لون بارد أو دافئ ونلاحظ في هذا الاتجاه أن التذوق والاستجابة للون والإحساس به أكبر من السابق أي أن لذة الاستجابة للون لا ترجع إلى اللون بقدر ما تنصرف إلى أثره عليهم.

المظهر الثالث : **تداعي المعاني والافكار** وهو " أن يرتبط اللون بتداعي المعاني والأفكار أو الصور الذهنية لدى الأفراد أي أن دلالة اللون ترتبط بموضوع آخر يتذكره الفرد ومن ثم يضفي علي اللون صفة معينة وهذا النوع أو النمط من الأفراد ترتبط استجابتهم للألوان وتفضيلهم لها لأسباب خاصة شديدة التنوع.

المظهر الرابع : هو إكساب اللون صفة شخصية فنقول لون برئ طاهر أو لون وحشي حيث نتحدث عن اللون كما لو كان به خلق فرد معين أي يتصف اللون بصفة حال أو مزاج أو خلق فنقول لون متحفظ هادئ مرح " (أميرة حلمي مطر:1999 :85، 87) نلاحظ أن أفراد هذا النمط أو المظهر يقرأون في اللون مشاعر واحساسات خاصة بالشيء موضوع التأمل فيجدونها مبهجة أو حزينة أو مخلصة أو قلقة أو غامضة أو رقيقة والشخص الذي يحس به قد يقول بأنه يجعله كذلك, ويرى أبولو أن هذا النمط الشخصي أكثر الأنواع استطيقية واستجابته للون تكون أكثر الاستجابات حيوية وتدفقاً والفرق بينهما وبين استجابة النمط الفسيولوجي أنها لا توجه النظر إلى ما يجري في شعور الذات بل تحاول أن تخرج هذه المشاعر وتلقيها على الشيء كصفات فيه حيث يتحول الموضوع نفسه إلى اتخاذ صفات خاصة به لا الذات المدركة له فاللون الأحمر مثلاً يصبح دافئاً وليس الشخص الذي يحس به بحيث لا ينتبه إلى ما يجري في باطنه.

<u>دلالات اللون عند كاندنسكي (Kendanskey):</u>

الفنان التشكيلي العالمي كاندنسكي تطورت على يديه نظرية الألوان الرئيسية وأنماط تأثيرها الحارة والباردة ودرجة إضاءتها وعتمتها كما ربطها بنغمات الآلات الموسيقية حيث يقول" إن الحرارة في اللون هي الميل نحو اللون الأصفر والبرودة هي الميل نحو اللون الأزرق كما أن الألوان الحارة تتحرك نحو المشاهد بينما الألوان الباردة تتحرك بعيداً عنه ويضيف أن اللون الأصفر الشديد لون عدواني يوحي بصوت البوق بينما اللون الأزرق هو اللون السماوي والذي يتبع اللون الأزرق يحفز عنصراً من الاستجابة وهو يوحي وفقاً لدرجة إضاءته وعتمته بأصوات الناى أو الكمنجة الكبيرة أو الأورغن وأن اللون الأخضر لون سلبي معجب بذاته ويصفه بأنه في عالم الألوان كالبرجوازي في عالم الإنسان,

يرى أن هناك تناقضاً دلالياً بين اللون الأبيض والأسود حيث يري أن اللون الأبيض يرمز إلى عالم بعيد فوقنا كما يرمز إلى الصمت ليس الصمت المميت بل الزاخر بالطاقات حيث أنه يمثل فراغاً يؤكد البداية التي لم تولد بعد وعلى النقيض اللون الأسود وهو لون الصمت دون مستقبل أو أمل وبلغة الموسيقى أنه العلامة التي تنذر بنهاية قطعة موسيقية وحسب الرأي الفيزيائي أن اللون الأبيض وهو عبارة عن ضوء تنعكس عليه جميع الألوان واللون الأسود ظل لجميع الالوان غير المرئية ,

أما اللون الأحمر عند كاندنسكي لون القوة الدالة على العزم وله درجات عديدة وكذلك تأثيرات سيكولوجية مماثلة ، كذلك يرى أن الألوان لها إمكانية إنتاج نفس التأثيرات التي تنتجها الفنون الأخرى بوسائل مختلفة وهكذا تساعد في تكثيف الجو الروحي فبمساعدة الألوان للأشكال يمكن خلق كيان متناسق"" (محمود صبري ،2005م ،ص، 195)

هذه المظاهر الدلالية للألوان تظهر بشكل أو بأخر عبر الخطابات البصرية المختلفة كما تظهر جلياً في فنون التشكيل الشعبي والفنون التشكيلية الأكاديمية، وكلُ يوظف اللون حسب ما تقتضيه الحاجة

الاجتماعية أو الجمالية أو الحاجات المتعددة لتوظيف أحياناً ونجد أن الصفة التركيبية لهذه العلاقة بين الشكل وما يحويه من ألوان يتخذ دلالات الشكل نفسه كذلك هذا التركيب للشكل واللون يخلق نوعاً من التجانس البصري والروحي وخاصة إذا ارتبط اللون بشكل محدد يرتبط بفضاء خابي محدد وسوف نلمح هذا الأمر أثناء استعراضنا لرمزية الألوان ودلالاتها في الخطابات البصرية المختلفة.

هناك دلالات أخرى للالوان تستخدم في الشارات والرايات للإشارة إلى الأمة أو الطائفة ،فهي تمثل لأفرادها في الطائفة المحددة معلماً روحياً حيث يدركون دلالة هذا اللون بشكل واعٍ أو مستبطن كما لديهم تجاربهم وخبراتهم الروحية المتجددة تجاه هذا اللون أو ذاك فهم يحملون تجاه الألوان دلالات معرفية متراكمة لقد اكتسبت رمزية الألوان صفة تراكمية كذلك النمط الترابطي الذي تحدثنا عنه سابقاً ينطبق على دلالات الألوان.

إن دلالات اللون في الذهن البشري تنبعت من محكاة الطبيعة والبيئة المحيطة فهناك دلالات لونية أخذت الصفة الانتشارية وهذا يرجع إلى وحدة الكون والطبيعة العامة ولقد أطلق العلماء على الحضارات القديمة طفولة الإنسان , ويرون أن التشابه والصفة الانتشارية للرموز تأتي من وحدة العقل البشري ووحدة التجربة الإنسانية التي أعقبتها معالجات فرضتها الحاجة إلى البقاء والتكيف مع البيئة والطبيعة المحيطة حيث كان هناك تشابه في الظروف المعيشية والحياة الاجتماعية وهذا بدوره خلق وحدة إنسانية ظهرت في الرسوم الجدارية في الكهوف والمنحوتات الحجرية وجاءت الخبرة البصرية الأولى للون من الطبيعة بكل ما تحويه من مخلوقات فكان اللون الأزرق لون السماء والماء الذي ينعكس عليه لون السماء وكان اللون الأحمر يرتبط بالدم والحياة والأخضر للزرع والأسود للظلام وهكذا وهذه الدلالات تلتصق بالذهن البشري وبعد ذلك تتأكد وتتراكم هذه الدلالات للون حسب الموضوعات التي تصبغ عليه الصبغة الدلالية.عند خطاب الأديان استعين باللون كأحد آليات التخاطب البصري للخطاب الديني ومن ثم اكتسبت الألوان رمزية عالية وكما اكتسب دلالات روحية عميقة وبذلك تطورت وتنوعت القيم الرمزية والدلالية للون فاصبحت هنالك دلالات روحية مستبطنة تعتبر محرمة (تابو) ودلالات ظاهر.

كذلك نجد أن للغة دوراً حيوياً فالثراء الذي تتمتع به اللغة له أثر في ثراء الدلالات لأن الجانب البصري الحسي لاستجابة اللون في معظم الأحيان يمتلك دلالة منطوقة وفكرية فاللغة من أهم الآليات التي تصبغ الدلالة على الرمز وعلى رمزية اللون لذلك كانت هناك علاقة قوية بين اللغة والرموز البصرية عموماً

إشكاليات تلقي خطاب الرمز التشكيلي :

يمتاز المجال البصري بتعدد واجهاته وتنوع أشكاله. وقد اكتسحت الرموز حياتنا اليومية داخل البيت وفي الشارع والمؤسسة، مما أفرز نسقاً جديداً في أنظمة التواصل، ولم تعد اللغة تحتكر هذا الدور،

وإنما أصبح الرمز وتزاحم الأنساق التواصلية المتداولة حوله يمثل منافس قوي للغة المنطوقة ، من جهة أخرى تحيط قراءة الرمز البصري قراءة مستوعبة عددا من الإشكالات المعرفية والثقافية التي لا تساهم في بناء فهم سليم لطبيعة الخطاب البصري . أن ضعف الإنتاجات النقدية في مجال تحليل وتلقي الرمز، هو نتيجة غياب منهج سيميائي علمي واضح، راجع إلى تعقد تركيبة البنى الداخلية والتواصلية للنصوص البصرية، إن هذا الوضع أفرز ل شكلين من أشكال تلقي الخطاب البصري:

الأول : تلقي إيجابي يعتمد الأول المناهج العلمية المستحدثة لتحليل الخطاب البصريباعتباره نسقاً تواصلياً سيميائياً .

الثاني: تلقي سلبي يجهل أو يتجاهل هذه المناهج، مما ينعكس سلباً على نتائج دراسة الرمز التشكيلي.

في هذا الصدد، نرى أن البيئة الخطابية للرمز تمثل وسيط تواصلي تمرر بواسطته عدداً من المعاني والدلالات والقيم، مما يلزم على المتلقي إمتلاك قدرات منهجية ومعرفية في سبيل إدراك آلياتها ودلالاتها السيميائية والتواصلية. ولابد من النظر إلى تجنب مساوئ التلقي السلبي للرمز، لذلك ، يجب العمل على الفرد أن يتزود بثقافة بصرية، تساعده على تعزيز ردوده الانتقائية والدفاعية .

ماهية دلالة الرمز التشكيلي:

السيميولوجيا أو السيميوطيقا علم حديث النشاءة من الناحية المنهجية والتصنيف الموضوعي ولكن جزوره موغلة في القدم " منذ الفكر اليوناني القديم مع افلاطون وأرسطو الذا اوليا اهتماماً بنظرية المعنى . اما العرب الرواقيين وصفوا نظرية شاملة في هذا العلم بتميزهم بين الدال والمدلولا والشيء .

أما في العصر الحديث فأن أول من استعمل مصطلح السيميوطيقا كان الفيلسوف الانجليزي التجريبي جون لوك (1632-1704) الذي عنى به كعلم تكمن اهميته في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الاشياء او نقل معرفته إلى الأخرين " (السيد النفادي : 31 يولويو سبتمبر -2002 ،ص 49). أما النشأة الحقيقية لهذا العلم فتأتي من إعلان فرديناند سوسيور منذ حوالي 97 عاماً أنه ينبغي تشكيل علم جديد اقترح أسمه بالسيمولوجيا ويفسرها بأنه العلم الذي يدرس حياة الاشارات والرموز وسط الحياة الاجتماعية.

يعتبر السيموطيقا والسيميولوجيا مصطلحان منقولان من الانجليزية وهما بدورهما منقولان عن الاصل اليوناني (semeion) بمعنى الاشارة او العلامة لذلك فقد ترجم المصطلحين إلى العربية بعلم الاشارة وأخرى بعلم العلامات واعتمدت الترجمة علم السيمولوجيا أو السيموطيقيا وترجمها البعض أيضا بعلم السيمياء أو السيميائية أو الرموزية وهي كلمة قديمة متعارف عليها للدلالة على العلم.

فقد استعمل سوسيور مصطلح السيمولوجيا وهو الرائد في البحث عن هذا الموضوع ومن ثم انتشر المصطلح في الثقافة الاروبية . أما بيرس فلقد استعمل مصطلح السيموطيقا وتدافع العلماءالذين تناولوا موضوع الرمزية والإشارة والعلامة ودلالالتها كما بحثوا في تصنيف المصطلح ومن الباحثين العرب جميل حمداوي فهو " يفرق بين السيموطيقا التى جعلها دراسة شكلانية للموضوع تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى وبين العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أم أيقونية أو حركية وبالتالي فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية ، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع "(السيد نفادي: 2002م ص:49)

تري الباحثة ان يفرق بين ثلاثة أنواع من السيميولوجيا :

النوع الاول : يطلق عليه أسم السيميولوجيا ويعرفه بقوله " يمكن ان توصف جميع التصورات اليسميولجية بشكل غامض واسماه بعلم الدلائل اي وضع السيمولوجيا في مقام علم له موضوع محدد هو الدلائل وتمثل فلسفة الاشكال الرمزية لكاسيرر مثال النمط الاول .

النوع الثاني : وهي تصورات بديلة للعلم أو بالأحرى لعلوم قريبة بما فيه الكفاية من السيملوجيا حسب التعريف السابق " لأنها تحمل الاسم نفسه في أغلب الاحوال غير أنها تتميز عنها في ذلك سواًء لكونها لا تدعي صفة العلم أو لأها لا تملك موضوعاً محدداً ولكنها بالأحرى مناهج قابلة للتطبيق على الموضوعات المختلفة وتمثله مفهوم السيموطيقيا بإعتبارها منهجاً من مناهج الفلسفة المعاصرة "(السيد النفادي ،2002 ، ص 49).

النوع الثالث: لكون السيمولوجيا تعتبر علم منهجي لتأويل المعطيات بمعنى أوسع هذا التاؤيل يتم بواسطة تكون نماذج بنائية ،حيث يرى أنها بمنزلة تاؤيل لدلالات التجربة في مقابل العناصر البنائية وهو يشير إلى ما يسمى بالهرمينوطيقا الفلسفية وهي فلسفة التاؤيل تحيل إلى كلية التجربة المعاشة وليس إلى موضوعات متخصصة ويمثل منهج هانس غادمر هذا النوع.

يرى السيد النفادي " إن مصطلح السيموطيقيا أعم لأنها تتعامل مع جميع أنواع العلامات أما الهيرمينوطيقا فإنها الصق بالنصوص التي تبدع في إطار اللغة الطبيعية ، واذا كانت السيموطيقيا الصق بالإطار الإجتماعي فالهرمينوطيقا الصق بالنطاق الفردي" (السيد النفادي ،2002 ، ص 49).

ترتبط الدلالة بالعلامة والاشارة والرمز ولكن دلالة الرمز تختلف عن دلالة العلامة أو الاشارة ، فخطاب الرمز التشكيلي تتعلق دلالته بالادراك وبالخبرة الدلالية بشكل عضوي وحيوي ولكن كل العلماء الذين تناولوا موضوع الدلالة أتفقوا على أن علاقة الرمز بالدلالة ، علاقة مثير أي أنها مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية في إدراكنا بصورة مثير آخر تنحصر مهمته في الإيحاء تهيأً للإتصال.

إن الارتباك الذي يُثار حول مفهوم العلامة أو الرمز يجعلهما يشتركان في أكثر من منحنى فبينما بيار غيرو يرى أن العلامة " على الدوام هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال معنى يشترك الرمز البصري في خطابه على إيصال معنى وهذا لا يمنع من أن يكون " ثمة قربى عميقة ومسائل مشتركة بين الاتصال المحدد وبين الإدراك والواقع وأن الادراك يمكن اعتباره(تصالاً) بين الحقيقة الحسية (الذاتية) المرسلة للطاقة وأعضاء حواسنا التي تتلقاها ، ان مركز الدلالات هو في الأواعي البشري فالرمز الذي اطلق عليه في مخيلتي وذاتي معناً ودلالة ، ويطلق عليه شخص آخر دلالة مختلفة حتى ولو كان هذا الرمز ينضم إلى منظومة الرموز الاجتماعية أو الدينية أو غيرها من أنظمة الرموز .

إن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة إصطلاحية وهي بمثابة علاقة السبب بالمسبب وهي تصدر عن توافق بين مستعملي العلاقة ، حتى في حال وجود علامات معللة أو اغراض طبيعية تستخدم كعلامات . وغالباً ما يكون الإصطلاح مضمراً أو معلناً في الآن ذاته . إن الدلالة المضمرة وهي تلك التي تكون كامنة في اللاواعي وحتى وأن طرحت بشكل معلن تحمل في جزيئتها مذيداً من الترميز ،إن الرمز أو العلامة أحادي الدلالة هو أكثر تحديداً من ذلك الذي يكون متعدد الدلالة ونستنتج أن التعين الموضوعي هو أكثر تحديداً من التضمين الذاتي مما يستتبع أن تكون علامة او رمز معلن أكثر تحديداً من علامة مضمرة وعلامة أو رمز واعي أكثر تحديداً من علامة أو رمز لاواعي .

عندما تحدثنا عن مصطلح (الدلالة) فهو يعني شكل الدلالة سواًء كان متفقاً عليها أو العكس، وعليه يرى بيار غيرو " انه كلما كثر غموض الاصطلاح (الدلالة) ازدادت او تناقصت قيمة العلامة تبعاً لمختلف مستعمليها ولهذا للاصطلاح سمة احصائية بحيث انه يتعلق بعدد الافراد الذين يقرون به ويتقبلونه في جماعة معينة . وكلما اتسع وتحدد هذا الاصطلاح كانت قيمة العلامة اكثر ترميزاً هنا تصبح عميلية الترميز بناًء على ذلك وتبعا لاصلها المضمر وهي بمثابة تقدم واستطالة ، فالإستعمال يحدد وينشر الاصطلاح (الدلالة المتفق عليها) كما يؤدي إلى ترميز العلامة ، ويمكن للعلامة أيضاً أن تتحلل من الرموز.

نلاحظ إن العلامة المتمردة بين الرمز والعلامة وهي ذات علاقة مطردة بينهما وتتساير الدلالة بين الرمز والعلامة على حسب الاستعمال . ونشير إلى أن " ثمة كثير من التسميات وبخاصة الايكلوسكسونية حيث تميز بين العلامات المعللة أو الاعتباطية تحت عنوان الأيقونات أو الرموز. تمثل بموجب علاقة تقاربية حسب معجم لالانلاد فالرمز إذاً ذو طبيعة أيقونية تصويية ، إن أحدى إمتيازات طبيعة الرمز الدلالية وهو تميزه بطبيعة أيقونية تصويرية وهي سمة وميزة تشير إلى أن الرموز ذات طبيعة بصرية وتختلف طبيعة دلالاته حسب تصنيفه في أنظمة الرموز المختلفة فأنظمة الرموز المنطقية في رأي الباحثة لا يمكن أن نشير إليها كرموز فهي في الواقع علامات تشير إلى معنى محدد نعلمه حسب ما وضعت من أجله ولكن أنظمة الرموز في الخطابات المعنية بالدراسة تتميز بتعددية الدلالات .

أن الواقع العملي يؤكد على وجود العديد من الأنظمة حيث يرجع الدال إلى مدلولات كثيرة وحيث يعبر كل مدلول عن ذاته عبر دلالات متعددة إنها حال أنظمة الرموز الجمالية والشعرية حيث تهزل قيمة الاصطلاح وتتضاعف الوظيفة الإيقونية والعلامة المنفتحة دلالياً .

يضع بيار غيرو(Beyar Gearo) طريقة تحدد أنظمة الرموز والعلامات ذات الدلالة الواحدة أو المتعددة الدلالات حيث يرى امكانية أن يميز ذلك عن طريق مفهومي:

مفهوم التعيين: ويعرفه بانه مكون من المدلول كما هو متعارف عليه

مفهوم التضمين : فإنها تعبر عن قيم ذاتية تتعلق (بالرمز) أو العلامة كونها تؤدي وظيفة معينة ، إضافة إلى أنها تصنف بشكل خاص وتضمن في ذاتها المدلول الذي يعبر عنه .

وهما يشكلان نمطي دلالة أساسيين ومتعارضين فالعلوم تنتمي إلى نمط التعين بينما الاداب والفنون تنتمي إلى نمط التضمين ." (بيار غيرو :ترجمة انطوان1984م ص : 35،37.)

هناك نقطة جوهرية لابد من الانتباه لها عند التحدث عن الرموز وهي السياق أو الفضاء الخطابي وهو يمثل السياق المكاني للرمز وهو يحفز ويهيء لأطراد الدلالات المتعلقة بالرمز ولا يسع إلا لتميز بين تعددية دلالات العلامات وتعددية دلالات الرسالة ، والواقع إن الغموض الذي يلف العلامة المتعددة الدلالات يزول حيث توضع في سياقها بينما لا تحوز العلامة في الرسالة الا على معنى واحدة

من جهة أخرى امتدت دراسات بيرس(Bears)عن لعلامات والرموز حيث تناول تشارلس موريس الأبعاد التي تحدد الدلالات وحددها بالاتي :

بالبعد التركيبي أو النظمي

البعد الدلالي أو البعد الوجودي البعد وهو يعد الموضوع ويتعلق بالدلالة منظوراً إليها في علاقاتها بموضوعها الذي تحيل إليه ويتكون هذا البعد من اربع علامات فرعية وهي:

الأولى : الأيقونة وهي تشبه الموضوع الذي تمثل والصورة الفوتغرافية مثال لهذا النوع من العلامات.

الثانية : القرينة وهي تنسج علاقة مباشرة أو ملاصقة مع موضوعها ومثلها الدخان الذي هو إشارة أو أمارة على وجود النار .

الثالثة : الرمز وهو يحيل إلى موضوعه بفعل قانون أو أفكار عامة مشتركة وتعد كل علامة تعاقدية أو اصطلاحية رمزاً والرمز باعتباره علامة فرعية ثالثة لبعد الموضوع وهو نوعان أحداهما مجرد وهو شكل من منحل عن الرمز الذي يكون موضوعه ذو طابع عام والآخر متميز وهو شكل آخر منحل عن الرمز الذي يكون موضوعه فرداً أو موجوداً بحيث لا يعني هذا الموضوع إلا الطبائع التي يملكها هذا الفرد.

البعد التداولي : وهو يعد للموؤل ، ويختص الأمر بالعلامة منظوراً إليها في علاقتها بالموؤل ويتفرع هذا البعد إلى موؤل أول وثان وثالث تبعاً لنوعية العلامة التي يعقدها مع المنظورات الثلاثة " (شناوة ال وداي : عامر عبد الرضى الحسيني،2010م : ص35).

هنالك عدة عناصر تحدد المسار الدلالي للرمز والعلامة والإشارة اذا كانت أنظمة الرموز وهي عبارة عن آليات تواصل فأن ثمة مسألة أخرى فرضتها شروط الأتصال ." فلاتصال يتألف من رسالة وحاملها ومن مرسل ومتلقى ، ومن مرجع ونظام رموز فغياب أو حضور كل هذه العناصر يحدد نماذج اتصال خاصة . ومن الضروري أن يكون المتلقي والرسالة موجودين ويمكن أن يغيب المرسل، على أن نظام الرموز يبقى غائباً بشكل عام كونه مضمراً في ذاكرة مستخدميه .لذك يعتبر الاتصال عنصراً اساسياً في نقل اساليب العمل والفكر والعادات والتقاليد عبر الاجيال المختلفة والاتصال عملية مستمرة منذ بدء الحياة، تبدأ منذ ميلاد الانسان وتستمر عملية الاتصال فتتكيف إمكاناته حتى يتمكن من التأثير والتأثر بالبيئة المحيطة به .

من جهة أخرى أضافت مدارس علم النفس الكلاسكية لمفهوم الدلالة الكثير والذي من خلاله استطاع المحدثين ان يطوروا نظريات تقصي الدلالة وظهرت اتجاهات فكرية أخضعت الدلالة إلى مفاهيم مثل علم التفسير وعلم التاؤيل وتفرعت عنهما منهجية لإيجاد آلية مثالية لتقصي الدلالة والخطاب الدلالي الذي تسعى لتحقيقه .

أن الأضافة الحقيقية التي قدمها مؤسس علم التحليل النفسي سجموند فرويد لنظريات ماهية الرمز بصفة خاصة تكمن أصالته على تنظيم التفاصيل وتطور مجالي التفسير والتاؤيل الدلالي فهو يميز بين تقنيتين في التأؤيل إحداهما رمزية والأخرى تعتمد على التداعي وعلى حسب قوله " انها تقنية مركبة تعتمد في بعض الجوانب على تداعيات الشخص وتكتمل من جانب آخر على التأؤيل المعزز بمعرفة المفسر للنظام الرمزي" (صلاح فضل،2005م ،ص : ص30) وأضيف معرفة المفسر للنظام الرمزي في الفضاء الخطابي المحدد أن فرويد المح إلى الخبرة الدلالية أو التأؤيلية للمفسر وهذه نقطة محورية في عملية تفسير الرموز

استند فرويد إلى أن مبدأ التداعي النفسي قد يشرح عمليات التحليل الدلالي على أساس أن نظرية تغير الدلالة قد عثرت على سند جديد لها في ملمح وصفي يتمثل في أن نعزو كل معنى لحقول تداعياته التي تسمح بعميلة الإنزلاق والاستبدال الدلالي على مستوى الأسماء والمعاني معاً .لان هذه الاستبدلات الناجمة عن التداعي تتسم بالتجاور أو التشابه فهناك أثنين من الإمكانات هما :

ألاولي: تداعيات تجاورية وتشابهية على مستوى الأسم .

الثانية: تداعيات تجاورية وتشابهية على مستوى المعنى .

إذن الميكانيزم النفسي هو الذي يهيمن على التغيرات الدلالية كما تتمثل في مفهوم التداعي الدلالي وهي تمثل وتحدد الفضاء الذي يلعب فيه النشاط الفردي دوراً تعبيرياً سواء كان الأمر يتعلق بملىء فجوة حقيقية أو اطلاق الفنان للعواطف المحتدمة أو إشباع لحاجات تعبيرية ، فأن حقول التداعي تقدم للمادة الاولية التجدد الدلالي . من جهة أخرى أن العمليات النفسية التي يثيرها التداعي هي التي تقرن مبدأ تنظيم وتسمية الانواع بمبدأ شرح العمليات الدلالية وبيان وظائفها.

الاتصال وعلاقته بتكون دلالة الرمز :

إن الاتصال تم تعريفه في عدة اتجاهات ، في علم الاجتماع يعرف بأنه " عملية تفاعل بين طرفيين إلى أن تصبح رسالة معينة، فكرة أو مهارة أو اتجاهاً مشتركاً بينهما وذلك أن علم الاجتماع يتناول الاتصال بوصفه عملية إجتماعية وضرورة من ضروريات الحياة الاجتماعية ذاتها وتخدم في المقام الاول وظيفة التكامل الاجتماعي " (عبد المنعم خضر احمد، 1988 م ، ص77)

أن الاتصال في علم النفس يعرفه وارن (Waren) إلى أنه " هو نقل انطباع أو تاثير من نقطة إلى أخرى دون النقل العقلي لمادة ما وقد أشير إلى ذلك ، نقل انطباعات البيئة الى منتج الرمز أو من فرد لآخر" . (خيري خليل الجميلي : 1999، ص 8) القاسم المشترك بينهم ، أن الاتصال هو عملية يعبر بها الفرد أو الجماعة عن معنى أو مفهوم أو خبرات ألى أفراد أو جماعات ، يقتصر الوصول إلى فهم ذلك المعنى أو المفهوم .

إذن أن عملية الاتصال تحتاج إلى مرسل أو مصدر للمعاني والمفاهيم وهو مصدر الاتصال وآخر مستقبل لتلك المعاني والمفاهيم وهو مستلم الرسالة كذلك تتضمن العملية وجود معنى أو مفهوم والذي ترمز إليه الرسالة لمراد ايصالها.

من جهة اخرى يعرف لدونكت : "الاتصال يتم عندما يستجيب لرمز ما ،كما يعرفه ويلي وارايس " ان الاتصال يعني ذلك الميكانزم الذي من خلاله توجد العلاقات الانسانية وتنمو وتتطور الرموز العقلية بواسطة وسائل نشر هذه الرموز عبر المكان واتمرارها عبر الزمان " خيري خليل الجميلي : 1999 : 8

ترى الباحثة أن الاتصال هو العملية الإجتماعية التي تنتقل بواسطتها المعاني والافكار، إذن يثير التفاعل بين مشاعر وافكار لكل من المرسل والمستقبل تفاعلاً هادفاً وأهمية الجانب الوجداني بالغة لما لها تأثير. من جهة أخرى أن الجانب الوجداني لا يكفي وحده لنجاح الاتصال بل يجب أن يتصل بالعقل والواقع فالجانب الوجداني والعقلي في تفاعلمستمر وهما دائمان في حركة وتغيُر . فإن التاثير والتفاعل من جانب المرسل والمستقبل يمكن تسميته بالمثير والاستجابة اي حدوت فعل من المرسل ورد فعل من المستقبل وهذا الاستمرارية في عملية التاثير والإستجابة أو الفعل ورد الفعل وهو ما ينشىء عملية التفاعل.

إن الدلالة في إطارها الموضوعي تشير الى معنى ويتفق البعض إن مفهوم (المعنى) هو الفكرة التى يمثلها الرمز أو الفكرة والتي يمكن أن تنسب إلى موضوع التفكير كما أن إستطراد المعاني في الرمز الواحد يشير إلي أن المعنى يتعلق بعلاقة وهذه العلاقة تغلف كل معنى بمعنى جديد ، وأذا كانت السيمياء علم العلامات إذا توجب أن تشمل كل المعرفة لأن كل شيء علامة وكل شيء ذا مدلول وكل شيء إذن دال وبذلك يصبح كل ما حولنا خاضعاً لأنظمة علامات ورموز تصنف حسب وظائفها واستعمالاتها.

الانظمة الدلالية للرموز الجمالية:

الواقع أن العلاقة بين الشيء الجمالي ودلالته لا تعطي إلا تأكيلاً مباشراً أومضمراً, أن موضوع الرمز بإعتباره رسالة ، فأن الرسالة الجمالية " شبيهة بالرسالة السريالية أو الفوق واقعية والأمرئية أو الفائقة الوصف أو شبيهة بحقيقة عجزت العلامات التقنية عن التعبير عنها رمزياً ، فالمعنى المنطقي لذلك منظم تنظيماً رمزياً مغلقاً (ويحتويه غموض) كما يحتويه نظام رمزي تماماً من حيث التمثيل الجمالي لا يناله التنظيم الرمزي الا جزيئاً ويظل حقل العلامات متفاوتة الانفتاح يخضع لتاؤيل المتلقي.

لابد من الانتباه إلى درجات الترميز وبالتالى إلى النظام الدلالي الذي يتعلق بها ويراعى أختلاف العصور والحضارات واثقافات وأمزجة الذين يدورون في الفضاء الخطابي لأنظمة الرموز .إن التعددية في أنظمة الرموز" هي في الاساس علوم التفسير، وهي انظمة تاؤيل وتحليل رموز في حين ان نظام الرموز هي معطى الرسالة الذي اداه المرسل بشكل علني يظل علم التفسير اشبه بشبكة يحملها المتلقي (شبكة فلسفية، جمالية ، مزاجية ، ثقافية او ذات اصول عقائدية) يطبقها على النص الرمزي المعطى ، سواء كان رمزاً بصرياً أو لغوياً .

إذن " الرسالة الجمالية تصبح قيمتها كامنة في ذاتها إنها شيء ورسالة – شيء في الان ذاته وتشكل فرضية الدال الجمالي على أن العلامات (الرمزية) الجمالية لطبيعتها الايقونية (البصرية – التصويرية) هي اقل اصطلاحا وترميزاً من العلامات المنطقية (كالعلامات الرياضية)" (خيري خليل الجميلي : 1999 :ص 92)

إن أنظمة الرموز الجمالية عند تحليلها عبر مفهوم الأواعي الفردي والجمالي يتبين عمقها الدلالي فطبيعتها الغامضة والحيوية والساكنة في آن وأحد وبشكل ظاهري هي في الواقع متجزرة في بُنى متلاحمة ، وأنظمة رموز عميقة والتي منها تنهل العلامات قيمتها . وأن هذه الأنظمة الجمالية تؤدي وظيفة ثنائية فهي شكل من اشكال تمثل المجهول ومهمتها القبض على الأمرئي وعلى الفائق الوصف والأعقلاني ، وبشكل عام تلتقط التجربة النفسية التجريدية عبر إختبار الحواس الملموس" (ريجيس دوبري:ترجمة فريد الزاهي :2000: 49) إذن الدلالة ليست فقط إيجاد معنى لشيء وانما هي إضفاء خبرات وتجارب ذاتية لأفراد حول صياغاتهم لدلالات ذاتية عن الأشياء .

أن الدلالة الذاتية للرمز تمثل النماذج المثالية رزم تداعيات أفكار ومجموعات متغيرة الدلالة تمتاز عن العلامات بهذه الصفة وتتضمن هذه المجموعات أو الرزم أعداد كبيرة من التداعيات مدلولاً عليها أو ما تزال قيد إكتسابها الدلالة. وهذا يوضح ماهية الاختلاف الدلالي بين العلامة أو الاشارة والرمز التشكيلي والجمالي .

نخلص إلى إن هناك مبدا لابد من توافره في المتلقي للرمز التشكيلي حيث يعتبر الوسيط المتوقع بين الرمز والدلالة وفي نفس الوقت المنتج الاول للدلالة . فلابد من قياس وعيه التام أو عدم وعيه الظاهري لخطاب الرمز التشكيلي وهذا الأمر يحدد لنا إمكانيات العثور على جماليات التلقي والتاؤيل والتفسير الذاتي لخطاب الرمز والذي بدوره يقود إلى الدلالة سواء كانت دلالة باطنة أو ظاهرة أو متعارف عليها ، ولابد لمتلقي الرمز أن يتمتع بخبرة رمزية دلالية وذاتية عالية أضافة للخبرات الحسية والبصرية وإمكانية تكون الصور الذهنية لديه ، حيث أن الخطاب الرمزي البصري يعتمد على مرجعية الأسس المعرفية التي ينطلق منها . هذا الامر ينبه إلى حقيقة المتلقى للرمز في الفضاء الخطابي المعني إذ كان خطاباً اجتماعياً أو دينياً أو احتفالياً أو طقسياً أو اي سياق بصري آخر. أيضا لابد من توافر خبرة دلالية بكل ما يحيط به، ومن ناحية أخرى أن عمليات التداعي هي عمليات باطنة وناتجة عن اللاشعور ويظهر إمتياز الرمز التشكيلي في كونه يمتلك دلالات عامة تتعلق بفضائه المكاني والزماني ودلالات خاصة تعود إلى عمليات التداعي الدلالي.

إن مفهوم الحوار الدلالي ينتج لدى المتلقي عندما يستثار بكم من الرموز البصرية والتى بدورها تدفعه إلى اجراء حوار دلالي ذاتي وهي تتمثل في القراءة البصرية لأنظمة الرموز ومن ثم ادارة الحوار الذاتي والذهني لدى المتلقي وإجراء عمليات تكّون الدلالات لأنظمة الرموز للخطاب المعني و يتحقق ذلك بشكل مثالي في تلقي الرمز التشكيلي في منظومة الخطاب الرمزي الاحتفالي أو الطقسي .

أخيراً في عالم الحداثة يلزم على الفرد أن يتكيف مع البيئة الكلية (البيئة العالمية) فهناك ثروات وسوق من الرموز لزاماً أن يدرك ويحس باعتباره من المخزون الثقافي العالمي يخلق باستمرار عمليات تأثير وتأثر وهذا يوثر سلباً وإيجاباً على الثقافات الاقليمية.

الفصل الثاني

الرموز التشكيلية الموروثة

الدلالات الاجتماعية للرمز التشكيلي

تمهيد :

تتميز الرمزية البصرية في منظومة الخطاب الإجتماعي بكل إتجاهاتها بالأعتقادات والممارسات الحياتية لكونها ترتبط بالممارسة الكائنة في شكلها الظاهر والمستبطن ، وبما تفرضه هذه الرمزية الخطابية من دلالات مستبطنة في أخيلة الأفراد الذين يدورون في فضائها . كما أنها تتميز بوفرة الخطابات البصرية الرمزية الممثلة لها والتي تعتبر أهم آليات خطاب المنظومة الاجتماعية.

تري الباحثة أن الاحتفال والطقس أهم أشكال خطاب المنظومة الاجتماعية وهو يمثل أحد الأشكال الحيوية للحياة الشعبية بكل متغيراتها البصرية ومصطلح الحياة الشعبية يعني حياة الشعب وأساليبه في الحياة " (محمد الجوهري وحسن الشامي ،ترجمة عن دروسون1972م، ص 151)، وذلك في الفضاء الخطابي المكانى والزمانى المعني بالدراسة، كما يعكس الخطاب الرمزي البصري ماهية تلك الاعتقادات فهو في شكله الظاهر يمهد لكي نستنبط الدلالات التي ترتبط بالرموز البصرية التي تصدر من منظومة الخطاب الاجتماعي، وأحيانا تظهر رموز بصرية جديدة ولكنها لا تؤثر علي الشكل الكلي للطقس أو الاحتفال مثل أدوات الزينة التي ترتبط بطقوس الزواج وخاصة في ولاية الخرطوم ، يلاحظ أن هناك تغيراً في محتوي الرمز البصري لتلك المظاهر ، ولكن يحافظ القالب الكلي على شكله، ومن جهة أخري عبر الاحتفال تجري عملية إستدعاء للذوات ومخاطبتها للتعرف على نفسها وعلى العالم وعلى الآخرين والإحتفال بكل ما يحوي من خطابات رمزية بصرية يعتبر" أداة لتشكيل الذوات" في فضاء الممارسة الإجتماعية وهي من خلال الخطاب البصري الرمزي .

من مصادر الرموز التشكيلية : الثقافة المادية.

سنتناول مصادر الرموز التشكيلية والذي يعتبر أساسه الرموز التي تدور في عدة خطابات سواءً كانت رموز تدور في الحياة الشعبية بكل ما تحوي من رموز بصرية وهي بدورها تنتمي لمنظومة الحياة الاجتماعية بكل خطاباتها وأنظمتها أو اخرى مثل خطاب الخطاب الديني والحس العام أو السياسي .

إن من أهم مصادر الرموز التشكيلية الثقافة المادية وهي تمثل أحد أهم السمات والعناصر الفاعلة للثقافة عامة ، مفهوم الثقافة يعرّف في قاموس الدراسات الإنسانية و الفنون الجميلة والتشكيلية بأنها " البيئة ألتي خلفها الإنسان بما فيها المنتجات المادية التي تنتقل من جيل إلي أخر فهي بذلك

تتضمن الأنماط الظاهرة والباطنة للسلوك المكتسب عن طريق الرموز والتي تتكون في مجتمع معين ، من معتقدات وفنون وقيم وقوانين وعادات وغير ذلك "(احمد ذكي ،1990،مادة الثقافة) وعرف تايلور (Tailor) سنة 1870م بأنها " ذلك الكل المركب المعقد الذي يشمل المعلومات والمعتقدات والفن والأخلاق والعرف والتقاليد والعادات وجميع القدرات الأخرى ألتي يستطيع الإنسان أن يكتسبها بوصفه عضوا في المجتمع"(ندوة السودان الثقافة والتنمية 1999م، ص122).

لقد وجد المتخصصون في العلوم الاجتماعية والإنسانية صعوبة في تعريف مفهوم الثقافة وبذلك تعددت صيغ تعريف الثقافة وإن ارتكزت هذه الصيغ علي نقاط جوهرية وهي إن الثقافة تشير إلي طريقة حياة الشعب والى سلوكه التقليدي في معني واسع تضم أفكاره وتصرفاته ومقتنياته الفنية. إما مفهوم الثقافة من وجهة نظر سيسولوجية عند راد كليف بروان(Red kliff Brawn) " تتبلور في عملية اكتساب التقاليد الثقافية وهي العملية التي تنتقل بها اللغة والمعتقدات والأفكار والذوق الجمالي والمعرفة والمهارات والاستخدامات في مجموعة اجتماعية معينة أو طبقة اجتماعية ومن شخص إلي شخص إلي أخر أو من جيل إلي جيل أخر"

(ندوة السودان الثقافة والتنمية 1999م، ص122).

لقد عرف تالكوت بارسونز (Talked Barswnz) الثقافة بأنها" مركب من الأنظمة الرمزية التي عن طريقها يتكيف الناس في المجتمع مع بيئتهم ويحددون علاقاتهم مع الآخرين في حدود الوضع الإنساني وتكون الثقافة من وسائل التعبير والاتصال مثل اللغات وأيضاً مضمون الأفكار أو المعرفة في أشكالها المتعددة والمختلفة ورموز أساسية معبرة كوسيلة لإظهار المواقف ومفاهيم أخلاقية .

هناك تعريف لأحمد البشير أحمد حيث يعرفها " بأنها مركب يضم المعتقدات والفن والمثل الأخلاقية والقانون والعادات وأية قدرات أخري يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع وهي بمعني أخر مجموع الأفكار والمعتقدات والمثل التي يشترك فيها مجموعة من الناس في شعب أو أجناس أو أمم أو دول وتضم هذه المعتقدات كلاً من العناصر العقلانية واللاعقلانية كما تضم كلاً من العوامل المادية وغير المادية.

كما يعرفها عبد المنعم الصاوي "بان الثقافة كائن متطور يتأثر بكل تقدم يطرأ علي حياة الإنسان تأثراً إيجابيا وتلقائيا فيدخل حياة الناس ليصبح جزء منها ويضيف إليها أو ينقص منها أو يعدلها بما يؤدي إلي تغير في الحياة ومن ثم يؤدي إلي تغير في الثقافة" "(ندوة السودان الثقافة والتنمية 1999م، ص122، 123). يري عبد المنعم الصاوي أن هذا التعريف قابل للتغير وفقا لما يكون قد طرأ علي الثقافة من تغير. ترى الباحثة أن الثقافة هي المنظومة الحياتية للمجتمع بكل ما تشمل من ممارسات حياتية ، كما تشمل المنظومة الفن والأعراف والتقاليد والاعتقادات والعادات والأفكار والمعارف وجميع المقدرات والمهارات التي تميز المجتمع المعنى.

فإذا أخذنا تعريف الثقافة المادية كمصطلح علمي يرتبط بعلم الفولكلور أو التراث الشعبي ،الحياة الشعبية المادية والتي تعرف عموماً بالثقافة المادية بمعنى آخر يُعني ميدان الدراسة بدراسة جوانب السلوك الشعبي المنظورة والتي قامت قبل الصناعات الميكانيكية واستمرت موجودة معها جنباً إلى جنب " (محمد الجوهري وحسن الشامي ،الثانية 1973، ص20) كما يندرج تحت مفهوم الثقافة المادية في دراسات الفولكلور جميع الأدوات والمعتقدات التي تشيع في الاستخدام الشعبي كذلك الأعمال والمنتجات الفنية والشعبية . "(محمد الجوهري وحسن الشامي ،ص19)

إن الثقافة المادية تمثل إحدي الآليات الحيوية للخطابات البصرية الرمزية، فهي تمثل في الخطاب الاجتماعي أهم المصادر الحيوية فتظهر في الطقوس والمظاهر الاحتفالية وتكمن أهميتها في عملية تفسير وتمييز شكل الاحتفال أو الطقس المحدد وهي من ناحية أخري تمثل احدي أهم مصادر بث السمات الجمالية عبر أدوات الزينة في مختلف أشكالها سواء كانت زينة جسدية أو تزيين المنزل وغيره ، كما تظهر في الأشكال الاعتقادية والحرزية المانعة لحدوث الشرور ولاسبار أو تعزيز الامال المستقبيلية وفي الخطاب الديني تمثل تتضح لنا أهميتها في حلقات الذكر والاحتفال بالمولد النبوي الشريف كما ترتبط بكثير من قصص كرامات الأولياء والصالحين كما تظهر في أدوات التعليم الديني (الخلوة) أن أدوات الثقافية المادية لا تستعمل إلا عبر الفضاء الخطابي المعني حيث يحرم لمسها (التابو) ولا تستعمل أو تمس إلا في الطقس أو الحدث أو عبر الشخص المعني كما في أدوات طقس الزار.

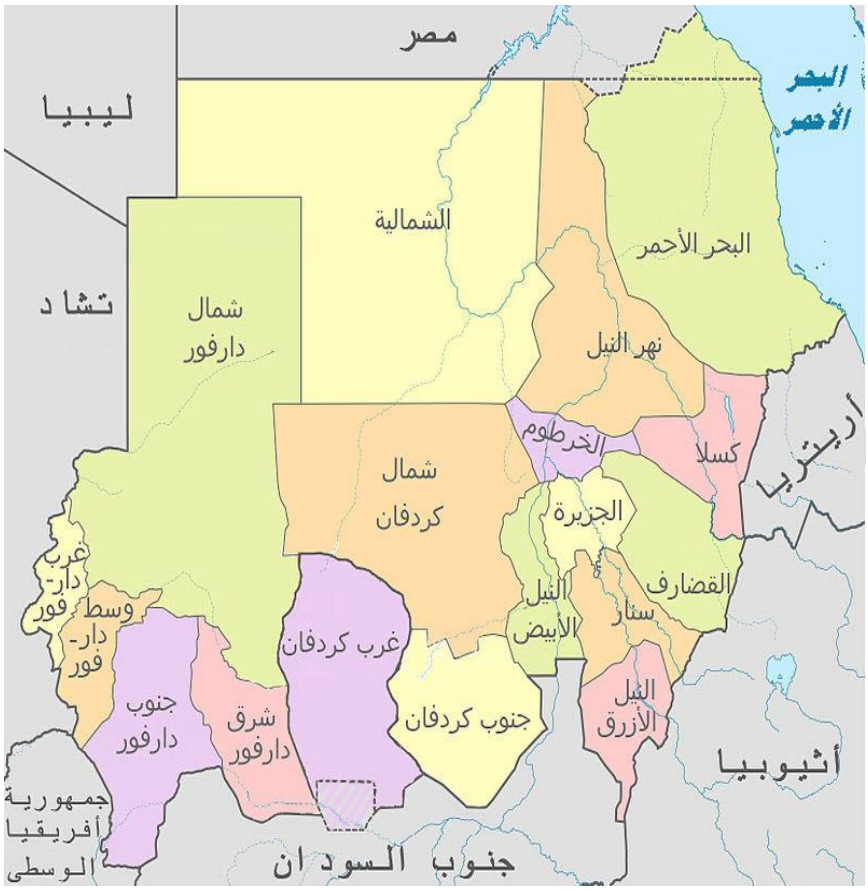
من جهة أخري عند الحديث عن الثقافة المادية والتي تحوي في ثناياها الرموز البصرية ودلالاتها الخطابات المعنية فإننا نتحدث علي حد قول نبيل ساردقيم "عن مجمل ما أدخلت عليه يد الإنسان في الطبيعة من تغير أو تحوير متعمد أو غير متعمد وهي الوسيلة المرئية لمعرفة مدى تطور الإنسان" (التخطيط لدراسة وجمع الثقافة المادية ،قطر 1985م) فإننا نتناولها باعتبارها أهم المنافذ والمصادر التي ينجلي منها الخطاب الرمزي البصري، كما أنها تمثل مصدراً استلهاماً للخطابات مثل الخطاب الاجتماعي والسياسي والثقافي وذلك لأرتبطها بالبيئة الثقافية وبالمخزون البصري والجمالي والثقافي للفرد وهي من الأوعية المحافظة للرمز البصري والتي تتمحور حولها استمراريته وحيويته ومن جهة أخري تعتبر من أهم الوسائل لمعرفة سمات التغير والتأثير التي تطرأ علي الخطابات البصرية المعنية إذن هي مسند حيوي لنشأة واستمرارية الرمز البصري تحوي مجمل أدوات الثقافة المادية رموزاً بصرية ومن ثم تتكون الدلالات الظاهرة والمستبطنة بحسب الفضاء المكاني والزماني المحدد للطقس أو الاحتفال ، ويصبح للثقافة المادية الفضل في الحفاظ على الرمز البصري من ناحية الشكل بينما تتحرك الدلالة بين المتلقين والمستجيبين للخطابات المختلفة . تعتبر الثقافة المادية عنصراً حيوياً من عناصر الثقافة بمفهومها الكلي ، كما أن هناك ارتباطاً حيوياً بين مفهوم الثقافة بمعناها الشامل ومفهوم الثقافة المادية والتي تمثل الشكل المادي الملموس في الثقافة كما أنها من أهم مصادر التاريخ الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

من جهة أخري نجد أن الثقافة المادية يستعان بها لإرساء خطابات مختلفة سواء كانت خطابات سياسية جهوية أو دينية أو اجتماعية ، هي بذلك تنعكس كل أشكال الموروث الثقافي من دلالات ورموز وأساطير وقصص ومعتقدات وعادات وغيرها، إضافة إلى انعكاس النواحي الجمالية وإدراك التغير الذي يطرأ علي الأمزجة سواء على المستوى الفردي أو الجماعي وهي بذلك تصبح مرآة ينعكس فيها خطاب الحس .

إن هناك ارتباطاً بين الثقافة المادية وفنون التشكيل الشعبي فأن الحرفي أو الفنان الشعبي يضع بصمته وحسه الفني في القطعة التي يقوم بصنعها كما أن كل فرد لديه فنياته الخاصة في العمل , والفنان الشعبي لديه دور في حفظ واستمرارية الارث المادي. وترتبط بالثقافة المادية برمزية اللون فهناك دلالة خلف الألوان التي ترتبط ترتبط بفضاء خطابي معين أو بأدوات طقس أو ممارسة محددة كما سنتحدث عن ذلك في دلالات اللون في الخطاب الديني وغيره من الخطابات البصرية في فضائها وسياقها المكاني والزماني ورمزية اللون ودلالاتها تعكس لنا الكثير من الدلالات الكامنة خلفها والتي ترتبط بالمفهوم الثقافي لدلالات اللون والذي بدوره له علاقة بالذاكرة الاجتماعية أو العقل الجمعي وتصبح دلالات اللون بذلك شكلاً من أشكال خطاب الرمز مثل الرايات في الطرق الصوفية .

واتسع نطاق الثقافة المادية باتساع النشاطات البشرية على مر العصور لذلك فإن من المسائل التي تدخل في ميدانها كيف يبني الرجال والنساء في المجتمعات التقليدية بيوتهم وكيف يصنعون ملابسهم ويعدون طعامهم وكيف يفلحون الأرض ويصيدون السمك ويحفظون ما تجود به الأرض وأيضاً كيف يشكلون أدواتهم ومعداتهم ويصنعون أثاثهم وأدواتهم المنزلية." " محمد الجوهري ،1978م ص19،20).، نلاحظ أنه في المجتمعات القبلية تكون كل العمليات ذات طبيعة تقليدية وكل المنتجات تصنع يدوياً بالرغم من وجود عمليات تجديد .إذا أخذنا تفصيلاً لمصطلح الثقافة المادية فنستطيع القول أن لفظ الثقافة يتكرر باستمرار في حياتنا وفي مواقف مختلفة وفي وظائف شتى .

يرى هاني جابر" أن الجزء المادي من الثقافة يعني الأداة التراثية والمهنية كما يعني مجموعة الممارسات اليدوية والذهنية ، وبأنها البناء العملي المنظم الذي لا نظير له من حيث التعبير عن المدركات والدوافع النفعية والروحية والترويحية التعبير عن الأبعاد العقلانية الشعبية المتأثرة بواقعها الديني والاجتماعي واللغوي حيث أن مجمل التعبيرات تنعكس كمسببات إيحائية علي العمل الثقافي والمادي فهي تمثل خبرة تستند عليها في إنتاج العمل وتعتبر كقيم مادية وماهية ثقافية وكوعي جمالي"(هاني جابر ، قطر،1985) " .



شكل (1) خريطة السودان الحالية

منظومة الرموز في

الخطاب الاجتماعي

الدلالات الرمزية الاجتماعية: الشلوخ

تمهيد

لقد كان جسد الإنسان منذ القدم أحد الأسطح التي تنعكس عليها الكثير من الخطابات البصرية الرمزية ابتداء من تغطيته بالملابس والتي تعكس لنا الكثير من أمزجة الأفراد إضافة الي الممارسات التي لها أزياؤها الخاصة ، ومروراً بالحلي وأدوات الزينة التي تعلق به من خواتم وأساور وأحجبة وعقود ومروراً بالاوشام والرسوم الجسدية والتي يمكن أن تتعلق بدلالات حرزية أو دلالات ذات خطاب جمالي أو ديني او دلالات خاصة لها علاقة بخطاب الذات يعتبر الجسد أحد الأدوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء إرساليته البصرية، وذلك لما يوافره من إمكانات تواصلية، وهو الأمر الذي ركزت عليه التجربة السيمولوجية في تعاملها معه باعتباره نسقاً إيمائياً تواصلياً ، فهو يعبر عن تمثلاتنا البيولوجية والثقافية. إنه وسيلة للعيش والتواصل وإنتاج الدلالات، وهو الواجهة التي تفضح دواخلنا وأداة لتحديد هوياتنا وأشكالنا فالجسد يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية. إنه المبدأ المنظم للفعل، وهو الهوية التي نعرف بها وندرك ونصنف.

هناك كثير من الاعتبارات التى تتحكم في توظيف الجسد ، وهي اعتبارات لا تختزل فيه لكونه هيكلاً من لحم وعظام ودم، ولكن لكونه أساساً يحتوي على شيء أسمى من ذلك هي الذات الإنسانية والروح ، والتي تشكل المحرك الأساسي ، فمن خلال الثنائية الجسدية الطبيعي والمكتسب الثقافي كان الجسد عبر تنقله في الفضاء المكاني والزماني ينتج وحدات إيمائية مختلفة فإن هذه الوحدات تخلق سلسلة من العمليات ويمكن فرز شكلين من أشكال الحركات الجسدية :

الأول : الحركات العملية وهي الحركات الطبيعية التي تعود إلى المشترك الإنساني وتدرك وفق النص الثقافي العادي أي ما يعود إلى التجربة المشتركة وهي ترتيط باساليب الحياة في المكان المحدد.

الثاني : الحركات الثقافية وهي تنطلق من الأولى وتدرك باعتبارها خروجا عن المعيار المحدد للفعل الحركي العملي ، وهي تتم انطلاقاً من الحركات العملية، فكل الأفعال لا تدرك إلا وفق السياق الثقافي الذي أنتجت فيه.

إن الجسد في كليته أو في عضو من أعضائه محكوم بالاستعمالات الوظيفية النفعية والغريزية ومحكوم كذلك بالاستعمالات الثقافية وفي كل هذا فإن الأهم فيما يؤديه الجسد بصرياً ليس هو الإيماءة في ذاتيتها، وإنما ما تؤديه من دلالات، فالجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية. لعل عملية التاؤيل الدلالي لما ترمي إليه حركات وإيماءات وتوظيفات الجسد في كليته أو في جزء منه خاضعة في كل ذلك للسياق الثقافي، على مستوى القصدي منها، وبذلك تشكل هذه التوظيفات الجسدية من حيث إيحاءاتها الاستعارية اكتمالاً دلالياً، وإن الجسد في هذه الحالات شبيه بالوحدات المعجمية، لا يملك معنى، إنه يعيش على وقع الاستعمالات، الأمر الذي يجعل من منبعا لسلسلة كبيرة من التأويلات، وأن أي توظيف له في الخطاب البصري بشتى أنواعه تكون وراءه عدد من المعايير والدوافع التقنية والجمالية التي يتخذه الفضاء المعنى، ويتبناها لاغراض مختلفة باختلاف الممارسات.إنها اعتبارات تكون قصدية ومسبقة، تحكم نوعية الجسد الموظف ونوعية الدلالة المراد التعبير عنها.

الشلوخ (الفصد)

في هذا الجزء تتناول الباحثة الجسد بصفته أحد آليات خطاب المنظومة الاجتماعية حيث يمثل الرمز البصري أهم آليات الخطاب لهذه المنظومة ،والتي تندرج تحت ظلها منظومة الحياة الشعبية. وقد أشار إلى ذلك كثير من الباحثين منهم حسن موسى بقوله " في كون الجسد كذات وموضوع للخلق الجمالي التشكيلي وفي كونه موضوعاً للتعبير حين تكرسه إرادة الخلق التشكيلي غاية في حد ذاته للممارسة الجمالية التشكيلية سواء تحققت الممارسة التشكيلية مباشرة على مسند الجسد أو تحققت على مساند مصاحبة يحملها الجسد أو تحمله كالملابس والأدوات "(حسن موسى،1999م،ص 262).

يعتبر الجسد أهم آليات الخطاب سواء كانت خطاباً اجتماعياً أو دينياً أو جمالياً أو خطاب الحس العام ، وإن تداخلت الدلالات الرمزية في بعض الأحيان . الجسد يمثل أقدم الاسطح التي كتبت عليها الثقافات مواريثها وأعرافها ومشاريعها وهو الأداة الحية النابضة بالحياة . وللجسد دوره في عكس خطاب المنظومة الاجتماعية فلقد كانت الجدران والصخور وصحائف البردي ،والجلد، والعظام الحيوانية وغيرها من الأسطح التي اتخذت كآلية من آليات عكس الخطاب البصري والتعبير الذاتي. وهو يعكس خطاب الذات والجماعة على السواء ويعكس في المنظومة الاجتماعية مختلف الدلالات التي تبتغي بثها سواء في فضاء مؤقت مثل إعادة تزيين الجسد في الممارسات الطقسية أو الاحتفالية أو دائم كالشلوخ والختان كما يرى حسن موسى "يصير الجسد ذاتاً للتعبير الجمالي التشكيلي حين يتعذر صدد التعبير التشكيلي بغير إرادة يكون الجسد نفسه ، بوصفه احتمالاً في صياغة الأحجام المفصلة المتحركة ، يكون هو الأداة الوحيدة المتاحة والغاية الوحيدة الممكنة لصياغة مقال في زمان ومكان لا تطالهما لغة الأدب ، وذلك هو

مقال فعل الجسد في فضائه يحتوي المحسوس وهو مقال قواعده وشفراته ومراجعه تبنى على تواليف من متع الذاكرة ومتع الحس في آن معاً " . (حسن موسى،1999م،ص 262).

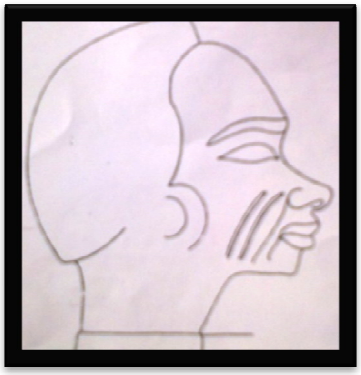
يعد خطاب الجسد من أكثر الخطابات البصرية والرمزية انتشاراً كما يمتلك فضاؤه المتحرك والثابت الذي يدور فيه . تعرف الشلوخ عند السودانيين للدلالة "على الخطوط المرسومة على الخدود من أثر الفصد بالموسى ولفظ الشلخ في اللغة العربية يعني" الأصل والعرق (نجل الرجل) وشلخه شلخاً بالسيف أي هبره. ومن خلال شرح لفظ شلخ نلمح ما يرجح سبب إختيار العرب عند استقرارهم بالسودان لهذا اللفظ للدلالة على أصولهم فالعلامة أو الشلخ الذي يزينون به وجوههم الدليل على أصلهم وهو السمة التي تميز قبيلة عن أخرى ، والشلخ والوشم يعتبران من أهم آليات خطاب المنظومة الاجتماعية وأقدمها أثراً ووجوداً وإضافة إلي أنها من الممارسات التي تمتلك آليات حفاظها وخاصة في المناطق التي يصعب تدخل سبل التغير بها كالأرياف ، ويذكر حسن موسى أن "وفي التقليد التشكيلي الجسدي في السودان تتجسد الكتابة التشكلية علي مسند الجسد خلال ممارسات الوشم الجسدي المتعدد الأغراض من الوسم لإنتمائي لأنواع الكتابات السحرية والطبية لغاية الزخرف الجسدي التجميلي وكلها كتابات تتحقق من خلال تقنيات في المعالجة الجسدية التشكيلية متنوعة من تنوع الأعراق والثقافات السودانية " (حسن موسى،1999م،ص 262). "كما أن الممارسات التى تجعل من الجسد مسنداً أو سطحاً بصرياً يتعدد بتعدد الممارسات والعادات بما تقتضيه الحالة الطقوسية من هيئة للجسد فى الفضاء المكانى والزمانى وتشمل التلوين والصبغة والتدخين والوشم والفصد والشلخ والبتر والكي والثقب والحناء والمكياج وغيرها .

إن الشلوخ في عامية السودان تعني "علامات بتشكيل فني خاص ومدلول وظيفي متعدد اجتماعياً . يذكر يوسف فضل أن عادة الشلوخ عُرفت في الجزء الشمالي من السودان وخاصة في بلاد النوبة منذ العهد المروي. 750ق. م 350م ، إذ اكتشف علماء الآثار بعض التماثيل والنقوش لأشخاص مشلخين ترجع إلى ذلك العصر.(يوسف فضل،1989،ص10،9، 24).شكل (3\أ،ب،ج،د،هـ) . أن استمرارية هذه العادة ما زالت في القبائل النيلية والقبائل الجنوبية خاصة في أشكال الرسم الزخرفي على الجباه كالتي نراها عند الدينكا والشلك والتي تبدو أنها شبيهه بالزخرف الذي نجده علي الفخار القديم والفخار الآني الذي يوجد في جنوب السودان وجبال النوبة. وهذا يدل على أن أشكال الخطاب الاجتماعي تأخذ النمط الاستمراري لفترات زمنية متوالية وبعيدة الأمد وان اضمحلالها أو إندثارها ياخذ الكثير من السنين . ويشير يوسف فضل " أن عادة الشلوخ كانت منتشرة بين السودانيين خاصة في المنطقة النيلية الواقعة شمال الخرطوم منذ أمد بعيد وأنها كانت منتشرة بين النساء والرجال" (يوسف فضل،1989،ص30)، ويبدو أنها في ذاك الوقت كانت تدل علي العرق بشكل أساسي وان تاريخية ممارسة عادة الشلوخ في الحضارات القديمة يبدوانها للتفرقة بين عامة الشعب والفئات الحاكمة لن استمرارها في اطار الفئات المجتمعية الوسطى.

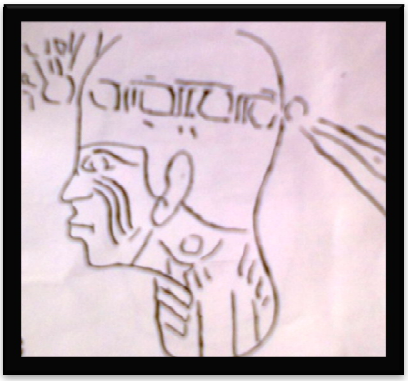
نموذج لفصد قبيلة الشلك احدي قبائل جنوب السودان القبائل بجنوب السودن (منطقة بور)
(timothy Kendal)



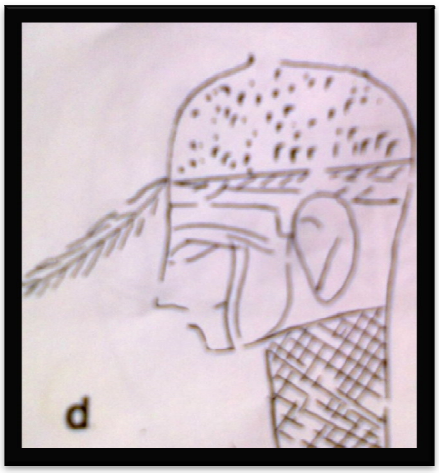
شكل (3 ،أ) مجموعة وجوه من منطقة النوبة الشمالية التابعة لفن مملكة مروي الحديثة عثر عليها بمنطقة سقارة معبد حور محب 1977م (timothy Kendall)



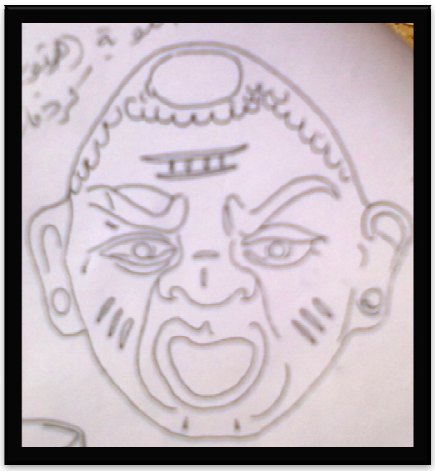
شكل (ب) تمثال عثر عليه بمنطقة الاقصر 1976 الاثريه شبيه ايضا بفصدات قبائل الاباريا



شكل (ج) نقش لحد ملوك مروي عثر عليه بمنطقة المصورات شبيه بشلخ قبائل الاباريا



شكل (3،ج) نقش عثر عليه بمنطقة المصورات الاثرية



شكل (3،هـ) مصباح روماني به وجه نوبي

لقد اتخذت الشلوخ خطاباً استمرارياً للخطابات السابقة وإن كان هناك إختلافاً في دلالته فعند دخول العرب السودان الشمالي مثلاً أواسط القرن السابع الميلادي ، حتى بلغت ذروتها بين أواسط القرن الرابع عشر وجدوا أن عملية الشلوخ شائعة بين سكان المنطقة النيلية الواقعة شمال الخرطوم ومنهم انتقلت تدريجياً إلى العرب والوافدين بعد أن طوروها وأكسبوها مفهوماً جديداً ". ولكن هناك استمرارية للمفهوم والدلالة حيث تكونت عمليات تكَيف وهذا يقود إلى العمليات الإجتماعية والثقافية التي تحدث في الحياة الشعبية والعمليات الثقافية Culture Procoss ، وهى التغيير المتتابع في للخطاب الجديد وذلك عبر إستعانته بالخطابات السابقة، ويؤكد ذلك قول يوسف فضل" ولاشك أن العرب قد لاحظوا تلك الخطوط التي يضعها النوبيون وغيرهم من سكان وادي النيل على خدودهم، ولا بد أن تكون مثل تلك العادات قد انتقلت تدريجياً إلى أبنائهم وبناتهم عن طريق أمهاتهم النوبيات، ويبدو أن قوة فعالية الثقافة النوبية وشدة تمسكهم بها قد فرضت نفسها على العرب الوافدين في أكثر من مظهرعلى حد قول يوسف فضل ،هذا يوضح آليات التمسك والحفاظ على أشكال الخطاب ، فالخطاب الإجتماعي يمتلك آليات الوقاية والحفاظ وتأمين خطابه بمختلف الطرق . وتعتبر الممارسة الطقسية والتكرار للممارسة إضافة إلي إرتباط الممارسة أو العادة بأسباب حفظها مثل الحرز أو التميز العرقي ، أهم هذه الطرق في الحفاظ على أشكال ومضامين الخطاب .

نجد أن الممارسة الأساسية هي الشلخ ولكن أختلفت أساليبها بين مختلف القبائل السودانية ، فبينما القبائل النيلية في الشمال لها خطابها الرمزي الدال نجد أن القبائل النيلية جنوب النيل لها خطابها الرمزي الدال أيضاً، متمثلاً في النقوش الجسدية أعلى الوجه (الجباه) وأجزاء أخري من الجسد . ومن الملاحظ أن

هذه الأشكال شبيهه بالزخرف الخزفي الذي ينفذ بعظم السمك أو بأصابع اليد أو بأي أداة علي الطين النيلي الذي صُنع منه الفخاريات القديمة ، لقد ارتبط أهل السودان بالفخار منذ الآلف السنين وكان يدفن مع مستلزمات الميت .أن بعض الممارسات لها خصوصيتها وأسرارها التي لا تُفشى لذلك معظم الدلالات التى ترتبط بالممارسات الطقسية فى الحياة الشعبية تكون دلالالتها فى معظم الأحيان مستبطنة وخافية ، تتمركز علامات التميز عند القبائل النيلية فى الجبهة ، إلاَ أنها تختلف في تفصيلها ، فعند الشلك عبارة عن فصدين إثنين أو ثلاث فصدات أفقية طويلة متوازية شكل 3(أ،ب،ج) ، وللنوير ستة خطوط مماثلة، أما علامات الدينكا فتقطع على شكل حبات بارزة تنتظم أسفل الجبهة .

تري الباحثة أن الخطوط في الشلخ لها دلالات ، فالخطاب الإجتماعي يبث خطاباته بأشكال متنوعة فهو يعكس مخاوفه وآماله. وبالتالي يبثها إما عبر التعاويذ الحرزية أو بأشكال بصرية أخرى تحمل دلالاتها، وفي معظم الأحيان تحاط هذه العادات بسرية فإن كشف السر يعني زوال المفعول ، ويبدو أن وراء هذه الخطوط دلالات عدد وشكل ، في ذات الوقت أذ هي وسم أو رمز لقبيلة دون اخرى فلما كثر الاختلاط وتعددت البطون الجعلية ظهرت اشكال أخري للشلوخ غير الثلاثة خطوط العمودية وبحجة المحافظة علي الأصول العربية تبنت المجموعة الجعلية فكرة الشلوخ وتمسكت بها حتى صارت سمة ودليلاً علي عروبة ألئك القوم فيما بينهم أولاً وعند جيرانهم ثانياً .

عادة الشلوخ من خلال فضاء ممارستها في الحياة الشعبية عبر الخطابي الإجتماعي تتعلق بالجسد الكائن مما ينبض من حياة وتزول بزوال كيان هذا الجسد ، وتبقى الصخور والجدران والفخار هي العناصر البصرية القادرة على بث واستمرار الخطاب البصري ،وهذا يدل على أن الخطاب البصري الرمزي الذي أستُدعيَى بواسطة الشلوخ يتعلق بوجود الجسد في فضائه الخطابي من خلال المنظومة الاجتماعية. كما أن الدلالات التي ترتبط به تتعلق بالمكان وبمنظومة الحياة الشعبية الذي يدور في فلكها ، أما إذا تجاوز هذه الحدود فإن الجسد يصبح مسنداً حيوياً ليدل على الإنتماء القبلي أو الديني أو جانب آخر من جوانب الحياة الشعبية ، وهو جانب الحس العام وخاصة عند النساء في تحول الممارسة إلى ممارسة ذات قيمة جمالية وتعززت باغاني الحقيبة.

اتفق مع يوسف فضل في محتوي الدلالات الرمزية البصرية للفصدات والاوشام حيث ذكر " لا نعرف مغزى تلك الفصدات التي يضعها النوبيون على خدودهم ،فيبدو لي أن العرب طوروا تلك الفصدات واتخذوها سمة أو وسماً ، وهو رمزاً اعتادوا وضعه على دوابهم ليفرقوا بينها وبين غيرها من دواب القبائل الأخرى ، وأطلقوا على هذه العلامات التي تزَين الخدود لفظ شلخ أو شلوخ للدلالة على الأصل أو العرق ،وهو ما قصد هؤلاء العرب إثباته وتأكيده في مجتمعهم الجديد ، فالمجموعات العربية التي اختلطت بالنوبية في مبدأ الأمر تلاحمت معهم وأعطتهم اللسان العربي والدين الإسلامي والنسب العربي، تمثلت

تلك الفصدات السائدة بين النوبيين وتبنتها للدلالة على المجموعات القبلية الجديدة "(يوسف فضل،1989، ص47،49).

دلالة الشلخ في السودان الاوسط :

في السودان الأوسط فإن كثير من الإثنيات التي استقرت في الخرطوم من غير النوبيين أو شمال السودان قاموا بممارسة عادة الشلوخ وخاصة من غرب السودان وقبائل نجيريا وغيرهم من الإثنيات في اطار سياق محدد فالذات لاتخاطب فقط من قبل خطاب ذو طبيعة لغوية لسانية أو غير لسانية فقط وإنما أيضاً يطلب منها هيئة جسدية معينة وعلاقة منمطة مع المكان والزمان وأحياناً يستدعي وجود ذوات في فضاء مكاني وزماني محدد توافر آليات تكيف مع الفضاء المكاني والزماني الجديد وهذا ما حدث لتكيف مع القبائل الوافدة الى السودان وممارستهم لعادة الشلوخ.

أن الشكل السائد للشلخ والأقدم تاريخياً هو شكل الثلاث فصدات العمودية والتي كانت سائدة بين النوبيين ثم تبنتها المجموعة الجعلية وهي نتاج تمازج بين القبائل العربية والنوبية وتتمركز في المنطقة الوسطى من حوض وادي النيل الشكل (2) أما ولاية الخرطوم بمدنها الثلاث كانت أكثر المناطق ممارسة لعادة الشلوخ بين مختلف الإثنيات وذلك في بدية القرن الماضي ، فهي باعتبارها مركزاً ثقافياً أو منطقة تحوي مختلف الثقافات، وتتصف بأكبر قدر من تركيز العناصر الثقافية المتعددة والمميزة بتعدد الإثنيات ، كما انها تمثل مركزاً للعمليات الثقافية المختلفة مثل عمليات التكيف والتوافق ، إضافة للعمليات النفسية والاجتماعية التي تحدث نتيجة لوجود مختلف الإثنيات في فضاء زماني ومكاني وأحد ،جعل من عادة الشلوخ إحدي آليات التفاعل والاندماج الاجتماعي .

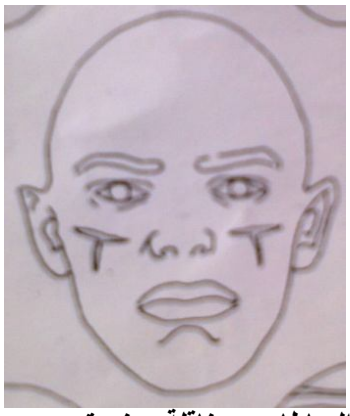
إنْ سكان المنطقة الوسطى من حوض النيل الأوسط قد أحتفظوا ببعض أشكال الشلوخ التي كانت سائدة في المنطقة منذ عهود سحيقة ، خاصة الثلاثة خطوط العمودية وربما الخطوط الأفقية، وهي أكثر انتشاراً بين سائر المواطنين في ذلك الإقليم، أن هذه الأشكال من الشلوخ تنتشر بين المحس في منطقة كرمة وشلوخهم طويلة ورفيعة ، وعند الدناقلة والبديرية طويلة وعميقة وعريضة تملأ سائر الخد وتشتهر باسم الشلوخ الدنقلاوية، وبرغم أن المحس والدناقلة على قلة الشلوخ عند الأوائل ، مجموعتان نوبيتان ما زالتا تتحدثان بلهجات نوبية رغم اختلاطهما ببعض الدماء العربية (يوسف فضل ،1989 ، ص 58، 57). إذن إن الإختلاف الجزئي في شكل الشلخ يعني تميز للانتماء القبلي رغم توحد الشكل. ولكن الإختلاف يكمن في حجم وطول الشلخ نفسه ويرجع يوسف فضل هذا الشلخ القصير " إلى أحد التماثيل الأثرية " (يوسف فضل ،1989 ، ص 15) شكل (1). هل نجد استمرارية للشكل الأساسي للشلخ متمثلاً في إستمراره بين القبائل النوبية ، ولكن التغير الذي حدث بشكل الشلخ وهو إزدياد الطول والعرض ، مما يدلَ على أن المجموعات التي إنصهرت مع الجماعة الوافدة أرادت أن تتمسك بالشكل القديم كشكل من أشكال المقاومة . ولكن أضافت إليه إضافة جزئية وليس في المركب الأصلي. وهنا يصبح شكل من أشكال الانتماء ، أن

المجموعات الجعلية العباسية عدا الشايقية قد اقتبست الشلوخ العمودية الثلاثة من تقليد قديم كان سائداً في تلك المنطقة ، وأن هذه الشلوخ قد صارت مع اختلاف في التفاصيل سمة تميز بين قبيلة وأخرى و بين أفراد الأسرة الواحدة .

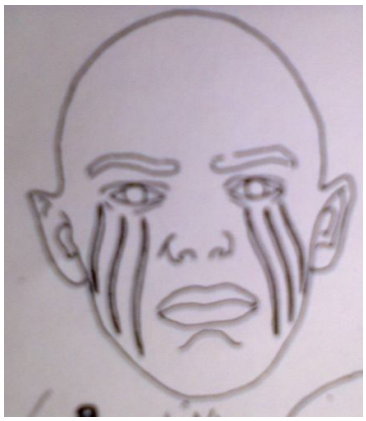
أن ممارسة عادة الشلوخ كان لها وجودها بين " مجموعات عربية أخرى من غير التي تعيش في حوض النيل الأوسط كالكبابيش والشكرية وغيرهم من قبائل البادية ويغلب استعمال الشلوخ العمودية الثلاثة خاصة بين قبائل الشكرية والهبانية والحمران وكلها من قبائل البادية شكل (5،أ،ب). كما تنتشر نفس الشلوخ العمودية مع اختلاف في طولها وعمقها بين قبائل البجة وتكثر بين الأرتيقة والكميلاب وبعض فروع قبائل الهدندوة وأيضاً بين قبائل الحباب ، والبني عامر ولكنها أشبه بشلوخ قبائل الحمران (يوسف فضل،1989 ،ص60-61،117).

أن إنتشار الممارسة يعود إلى التمسك (بعروبة المرء) فالتمركز القبلي والدلالة الانتمائية للممارسة نفسها وخاصة قبل القرن الماضي ولنقل ازدواجية الدلالة بين الإنتماء العرقي والديني أدى إلى إنتشارها وثباتها واستمراريتها والتعلق بها لفترة زمنية كبيرة.

شكل (5،أ،ب)



شلخ قبائل الرباطاب – دناقلة هدندوة كنوز-



شلخ قبائل الشكرية - والعبدلاب المتفرعيين

من مجموعة الجعليين

timothy Kendall

دلالة الشلخ لدى مجموعة الجعليين:

أن لفظ الجعليين جاء من عبارة (جعلناكم منا) حيث تتسع دائرة الإنتماء للقبيلة الأم ، تختلف" أشكال الشلوخ في مجموعة الجعليين فهم يرجعون دلالة الثلاثة خطوط العمودية (111) إلى رمزية عدد (

مائة واحد عشر) تعني كلمة (كافي) أحدي أسماء الله الحسنى" شكل(6،أ) (يوسف فضل ،1989 ، ص 51). ولكن هناك دلالة للرقم ثلاثة نفسه ، فالرقم ثلاثة يدل على الكثرة فإن بعد الواحد والاثنان يبدأ العدد الجماعي ونلمح هنا تداخل الخطاب الديني مع الخطاب الاجتماعي في الدلالات.ويظهر لنا وجود الرغم ثلاثة في كثير من الزخارف القديمة فهو من دلالات الأعداد التي ترتبط بالذهن البشري .ومن الأشكال أو العلامات (الشلوخ) التي تميز " مجموعة الجعليين وأشهرها علامة السلم ذي الدرجة الواحدة وهو كالحرف **H** بالحروف اللاتينية " (يوسف فضل ،1989 ، ص 52) شكل(5،ب). وهذا الشكل من الشلخ يذكرني بسلم سليمان الذي يكتب في الرقي والاحجبة والتي تعتبرضمن المفردات البصرية التي يقال" انها تنتمي لخاتم سليمان "(الباحثة ، مقابلة مع وائل محمد شريف، رمزية العدد ، م.أ.أ.أ ، 4197) . وربما في شكله أيضاً ينحو نحو اللغة اللاتينية التي كانت تعتبر لغة الكنيسة (البيزنطية) . ولا يخفي أن الفن الكنسي القديم في السودان يراجح أنه ينتمي إلى النمط البيزنطي في الأسلوب وهذا أيضاً يقود إلى" شكل الشلخ الذي يعرف بالواسوق وهو كحرف T ويسميه البعض (درب الطير) وربما رسم هذا الشلخ أيضاً في هيئة تماثل الصليب † شكل(5،أ،ب) أن الديانة المسيحية كانت سائدة في المنطقة الوسطى في حوض النيل الأوسط وربما وجدنا قرينة تربط بين الشلخ T. وما يقوي من دلالة هذه القرينة أن كثيراً من السودانيين يعيشون في القرى في تلك المنطقة ظلوا حتى عهد قريب يرسمون صليباً من الكحل على جبهة الطفل عند مولده") وأن الوشم كان معروفاً عند المسيحيين في السودان وهو من علامات التعميد حيث يوشم الطفل بالصليب للدلالة على الانتماء لديانة المسيحية " (يوسف فضل ،1989 ، ص 15، 52 هل يمكن أن نستند إلي هذه الحقيقة إن عملية التحول الدلالي في تشبيه شكل الصليب كشلخ وكوشم عند المسيحيين في طقوس التعميد ، ونتاج عملية الخطاب المركب الإنتماء العرقي والديني هل هذه يمكن أن تكون إشارة إلي أن الديانة المسيحية إستعانت بالخطابات السابقة (الشلوخ) أم العكس ، هذا يعود بنا ثانية إلى عملية تفكيك الخطابات الأخرى حتى يتم تشييد فضاء لجسم خطابي تفاوضي، و ان تحور شكل مفتاح الحياة الى شكل الصليب يطرح بعد آخر وهو وجود هذا الشلخ ما قبل المسيحية في شكل مفتاح الحياة وتحول دلاليا وشكليا الى هذا الشكل .

عند دخول العرب السودان كانت هناك خطابات متعددة للمجموعات سواء كانت خطابات اجتماعية أو دينية ومن ثم نتج تفكيك لتلك الخطابات كما حدث انصهار للرموز التي تمثل تلك الخطابات وأصبحت كأوعية تصب فيها دلالات الخطاب الجديد . من جهة أخرى القالب القديم يصبح شكلاً من أشكال المقاومة للحفاظ على الشكل وتتحرك الدلالة والمضمون في فضاء الخطاب الجديد ويرجح يوسف فضل " أن الشلخ الذي يمائل شكل الصليب أثر من آثار الديانة المسيحية رغم انقراضها " (يوسف فضل ،1989 ، ص 53). وهذا يدل على أن الخطابات البصرية متمثلة في الرمز البصري هي أكثر الخطابات قابلية للتحول الدلالي والتأقلب في الأوعية الدلالية على حسب معطيات الخطاب . من جهة اخرى أن شلوخ الرجال تختلف عن شلوخ النساء وخاصة عند مجموعة الجعليين .

إن خطاب المنظومة الاجتماعية ثبت قواعده ونظمه في تحديد تمييز النوع من خلال شكل الشلخ . بما أن المرأة تحظى بسمة الجمال ويتغزل بها الشعراء فإن الشلخ لديها له قيمة جمالية أكثر. وترى الباحثة أن التحول الإنتمائي الذي حدث نتيجة لدخول الأصل العربي من الإنتماء الأمومي الي الانتماء الأبوي هو الذي جعل الإهتمام في إتخاذ شكل الشلخ للدلالة على الانتماء العربي يتركز أكثر في العنصر الرجالي، بإعتبار أن النسب العربي يعود إليهم والتحول الذي حدث للمنظومة الاجتماعية من تحول الانتماء الأمومي إلى الانتماء الأبوي أدى إلى هذا التميز الواضح ، فإنصهار العنصر العربي مع السكان الأصليين تم عن طريق المصاهرة بزواج نساء تلك المجموعات ، والتي كانت منظومتها الاجتماعية تنتمي للأم ، وتحول نظام الانتماء عن طريق الزواج بالعنصر العربي متمثل في الرجل إلى الانتماء الأبوي وأصبح شلخ المرأة لايدل علي تميز عرقي

اشكال الشلوخ عند مجموعة الجعليين شكل(5،أ،ب)

(منقول من كتاب الشلوخ)



الشكل(5،ب)

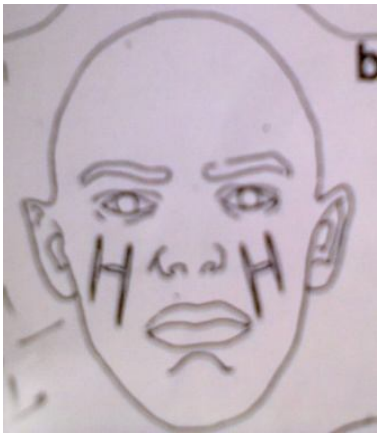
شلخ المجموعة الجعلية (السلم) ذو الدرجة الواحدة (يسمى أيضاً بسلم الشيخ الطيب منشئ الطريقة السمانية في السودان 1784-1824)



الشكل(5/أ)

أحد شلخ الجعليين يسمى بالواسوق (درب الطرق) عكاز ود حسونة.





الشكل(5/ب) شكل أخر من شلخ الواسوق المتفرعين من مجموعة الجعليين

شلخ قبائل السعداب والميرفاب والمكيلاب

<u>دلالة الشلخ عند مجموعة الشايقة :</u>

أن مجموعة الشايقية وهي من أهم قبائل المجموعة الجعلية تتميز بشلخ خاص بهم وهو عبارة عن ثلاثة خطوط أفقية متوازية يمتد أوسطها عند الفم إلى أقصى الخد . وهناك قلة من الشايقية تضع أربعة خطوط أفقية متوازية ويتوقف ذلك على درجة إكتناز الوجه . وتنتشر هذه الخطوط الأفقية المتوازية عند الرجال والنساء على حد السواء شكل (6\أ،ب). نشير الى انه من المعروف أن المرأة عند مجموعة الشايقية لها موقعها الاجتماعي ، كما لها قصص بطولية تتعلق بها ولها كلمة مسموعة . وهذا التساوي في شكل الشلخ بين المرأة والرجل يظهر لنا قوة وضع المرأة في المنظومة الاجتماعية لمجموعة الشايقية . وهناك رأي آخر أن هذه المجموعة لا تزوج فتياتها من خارج المجموعة إلا ما ندر وهذا يدل على أن أصل الشلخ الذي يدل على المجموعة تحتفظ به النساء والرجال على السواء وهو من ناحية أخرى يدل على التميز الكلي من جميع المجموعات القبلية بما فيها المجموعة الكبيرة (الجعليين).

أرادت مجموعة الشايقية أن تتفرد بالانتماء الذاتي وكان خطابها في ذلك شكل الشلخ الأفقي وشموله بين النوعين في المنظومة الاجتماعية وما يبرر ذلك . أن الشايقية من أكثر القبائل إهتماماً بهذه الشارات التي تميزهم عن سواهم وهم حريصون عليها لعدة عوامل :

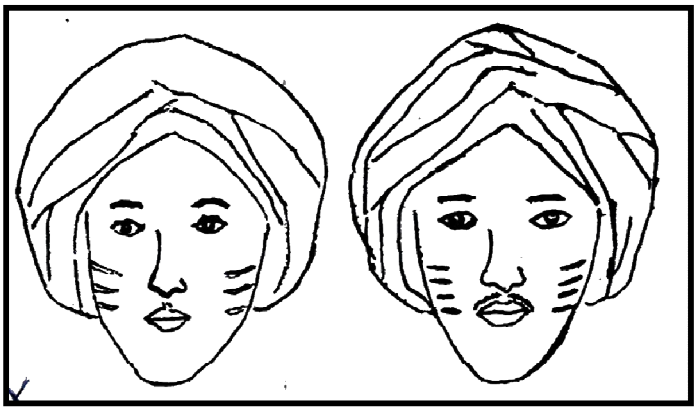
أولاً: كانوا أقوى قبيلة في منطقة استراتيجية تحتل الجزء الشمالي من مملكة الفونج الإسلامية ، وكانت تحيط بالشايقية وتختلط بهم مجموعات أخرى ، إضافة إلى المجموعات النازحة من مصر كالمماليك الذين فروا من حكم محمد علي باشا . وكان الشايقية يكثرون من الغارات على هذه المجموعات بقصد السيطرة

عليها والدفاع عن أنفسهم وزاد هذا التقليد الحربي من عصبية الشايقية القبلية وجعلوا من الشلوخ صمام أمان يميزهم عن سواهم في الحرب والسلم " (يوسف فضل ،1989 ، ص 56). وبذلك يظهر نوعاً من أنواع الوقاية للخطاب الاجتماعي وذلك باتخاذه السمة الجوهرية للرمز البصري للتميز، ومن ثم اتخاذه كأحد العناصر البصرية التي تأمن حماية أفراد المنظومة الاجتماعية وبهذا أصبح الشلخ أحد قواعد ونظم خطاب المنظومة الاجتماعية.

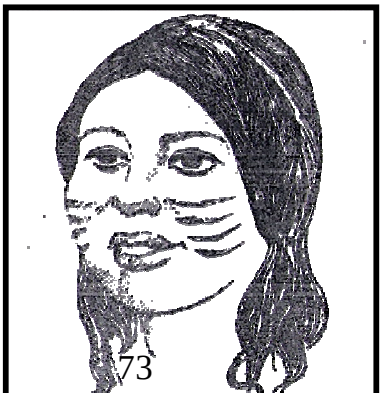
لقد أشار يوسف فضل " إن مما شجع على انتشار هذه الشلوخ العمودية بين الشايقية هو أن الشايقية كانوا من أتباع الطريقة الختمية ، وكانوا يدينون بالولاء لزعيمها السيد علي الميرغني الذي شلخ بنفس الشكل ، وأنهم اقتبسوا هذه الشلوخ تبركاً بزعيمهم " (يوسف فضل ،1989 ، ص 57).وهذا يشير الي فرضية وهي أن الدلالة الرمزية للشلخ في بدايتها كانت للتميز العرقي والقبلي وخاصة للانتماء العربي وبعد ذلك اقتبسها الخطاب الديني واُتخذت للتميز الطائفي بين الطرق الصوفية المختلفة.

الشكل (6،أ،ب) شلخ محموعة الشايقية

(منقول من كتاب الشلوخ)



شكل (6/أ) شلخ مجموعة الشايقية



الشكل(6/ب) شلخ نساء الشايقية

دلالة الشلخ لدى محموعة العبدلاب :

إن قبيلة العبدلاب تنتمي للزعيم العربي عبد الله جماع القاسمي والذي وحد القبائل العربية وقضى على مملكة علوة المسيحية في أواسط القرن الخامس عشر ، وأنشأ أول مملكة عربية في حوض وادي النيل الأوسط . ومنذ أوائل القرن السادس عشر، ظل العبدلاب يسيطرون على الجزء الشمالي من سلطنة الفونج الإسلامية ، والذي شهد مولد أولي التجمعات العربية الكبرى مثل الجعليين و الشايقية ، بسط العبدلاب نفوذهم ، وهذا النفوذ جعل من خطاب المنظومة الاجتماعية لمجموعة العبدلاب أنْ تستعين بخطابها الخاص ومن ثم بدلالته التي تكرس وتعزز مفهوم السلطة والكيان ومن ثم كان لابد لهم من سمة تميزهم عن تلك القبائل ، فاتخذ العبدلاب شلخاً خاصاً بهم وهو عبارة عن ثلاثة خطوط عمودية متوازية شلوخ الجعليين ينتصفها خط أفقي وتعرف عندهم بالثلاث مطارق وعارض.شكل (7،أ،ب)

إن شكل الشلخ لمجموعة العبدلاب الشكل (7،أ) ، باعتبارهم الأكثر عدداً وأقوى نفوذاً في المنطقة آنذاك فلفظ العارض نفسه له مدلولاته ، فرمزية العدد ثلاثة كما ذكرت تدل على الكثرة وتقاطع خط العارض في الوسط أعتقد أنه يدل على الهيمنة والاحتواء للكثرة المتمثلة للثلاثة خطوط "فتقاطع الخطوط تنتج عنه أشكال وزوايا جامدة توحي لنا بالكثير من المعاني كالصعوبة والخشونة كما في الصخور المحددة الكثيرة الزوايا . كما أن رهافة الخطوط تدل على الحدة والشدة كحدة السيف كلما قلّت تخانته إزداد حدة "(سعد الخادم : 1998، ص 73). وهذا ما يدل على أن الفرق بين الشلوخ كشارة قبيلة وكقيمة جمالية ، وهو أن الشلوخ الجمالية تتميز بالعرض والعمق والعناية ، وبقليل من الميلان حتى تحقق السمة الجمالية للنساء بينما الخطوط التي بهدف التميز القبلي تتميز بالحدة وقلة التخانة والاستقامة ، من جهة أخرى أن الشكل الذي يتكون من التقاء الخط الأفقي مع الخطوط الثلاثة الرأسية يصنع شكلاً شبيهاً بالصليب وهذا الشكل ما زال يرتبط بالذاكرة الاجتماعية ويعتبر من مخزونات الخبرة البصرية للسودانيين ، إضافة إلي أن شكل تقاطع الخطوط نفسها تعتبر من الرموز الفطرية .كما أن تقاطع الخطوط يعني الحدة والصلابة والرأي القاطع لجميع الآراء. وأعتقد أن هناك دلالة عدد في شكل الشلخ فهو يتقاطع الخط الأفقي أصبحت هناك ستة خطوط رأسية قسمت إلى جزأين بشكل فيه تماثل (سمترية)، والسابع في الوسط فصار عدد الخطوط سبعة وهو له دلالته عدد لها دلالته في إطار المنظومة الاجتماعية والدينية على السواء.

أن " لنساء العبدلاب شلخ خاص بهن وهو عبارة عن ثلاثة خطوط عمودية تسند على خط أفقي ويسمى العارض شكل (7،ب). وهذه الرمزية للشكل ودلالتها فإذا عرفنا " أن الخط المستقيم الأفقي العارض الذي تسند عليه الثلاث خطوط " يوحي بانبساط الوادي والسهولة والتسطيح كما يوحي بسلبية الشيء كما أن الخط الرأسي يذكرنا بجذع الشجرة التي تمثل الأصل والقوة والمعارضة والعوائق والانقسام والرجولة "(سعد الخادم 1998، ص 85) . فمن خلال هذه الدلالات التي نستعيرها " من خبراتنا المصاحبة ومن الصور الذهنية ومن خلال علاقتنا مع ذواتنا الجسدية والنفسية واستنباطنا من خلال أجسادنا والموجودات

التي حولنا لخلق دلالات جديدة وهي قواعد رمزية شبيهة بقواعد علم البلاغة من الاستعارة وكناية وتشبيه وجناس" (طلعت أبراهيم لطفي وكمال عبد الحميد الزيات، 1999 ، ص122) وكما للغة المنطوقة قواعد ودلالات فاللغة الرمز تملك نفس الخصائص ولكن أحيانا تكون الدلالات بشكل مستبطن تستدركها الذات بشكل ساكن ظاهرياً .

نجد أن خطوط الشلخ للمرأة عند العبدلاب هي ثلاثة خطوط رأسية تؤكد على انتمائها لمجموعة العبدلاب والعارض الذي تستند عليه يدل على الخضوع والسلبية والتسطيح عكس الخط العارض الذي يقاطع الخطوط الثلاثة (لدي الرجال) حيث تصنع الزوايا الحادة المتقاطعة . وإذا أخذنا وضع هذه الدلالة في إطار المنظومة الاجتماعية وتحويلها بشكل رمزي بصري، نجد أن المنظومة الاجتماعية تبث خطابها في التميز بين النوع عبر طرح صفات وخصائص ومواقع كلا النوعين في المنظومة الاجتماعية وعبر الشلخ وعبر ممارسات اجتماعية أخرى . ومن المفيد ذكر رأي علماء النفس الاجتماعي حيث " يرجعون التميز ضد المرأة نتيجة الاختلاف في عملية التنشئة Socialization ففي هذه العملية تتم تنشئة الذكور على الاستقلال والسيادة ، بينما تتم تنشئة الإناث على التبعية والخضوع . وأصحاب النظرية البيولوجية الاجتماعية يرون أن الاختلافات بين الجنسين لها أصول بيولوجية وقد يصعب تغييرها بينما أصحاب نظرية التفاعل الرمزي يرون أن مشكلة عدم المساواة بين الجنسين لها أصول ثقافية يمكن حلها عن طريق تغيير محتوى أو مضمون عملية التنشئة الاجتماعية " . (طلعت أبراهيم لطفى وكمال عبد الحميد الزيات، ص122). من جهة اخري تحدث يوسف فضل عن علاقة الشلخ بالأسبار" وهو نوع من السحر يعرقل علي الأنسان حياته "(عون الشريف قاسم ، 1972، ص 832) وهنا يتضح لنا إتجاه آخر للممارسة وهي ارتباطها بألاعتقاد الشعبي واتخاذها كنوع من أنواع الحروز.





شكل (8) شلح نساء العبد لاب



الشكل(7) شلح العبدلاب ثلاثة مطارق وعارض(منقول من كتاب



الشلوخ)

(نقلا من (Kendall

ملاحظة تشابه شلخ العبدلاب مع ملوك مملكة مروي

إذا اعتبرنا أن ممارسة عادة الشلوخ كانت سائدة وكانت تمثل إحدي الخطابات الكائنة عند حضور الثقافة الاسلامية العربية ، فلقد حدث تفكيك للخطابات الأخرى حتى يتم تشييد فضاء تفاوضي فالجماعة العربية أرادت خلق فضاء خطابي وبذلك إتخذت من الممارسة الكائنة وسيلة ، وهنا لا تفقد الجماعة خطابها وإنما تصبح آلياتها متمفصلة في نسق الجماعة العربية. ومن جهة أخرى لا تفقد هذه الآليات صلتها ونسبتها ولكنها بوجه أخر عملت علي مساعدة القوى العربية على الهيمنة، وذلك بجعل الجماعة السابقة تتفهم حصولها علي مناطق خطابية داخل خطاب الجماعة العربية وهذه السياسة الخطابية تساعد على إحتواء النزاع والمقاومة ، وتجعل خطاب الجماعة العربية كأنه خطاب القوى كلها وخطاب المجتمع والأمة . وبذلك تتحقق أهداف الخطاب الجديد وهي الظفر بمجموعة الذوات المخاطبين وذلك بالتحويل الدلالي للخطابات التي سبقت الخطاب الجديد ويصبح تحقيق أهدفه يمثل إثراء للحقيقة أو شكلها المتولد من الأشكال المختلفة للخطاب، وتصبح عادة الشلوخ ضمن المنظومة الخطابية المتكاملة للخطاب الوافد آنذاك نتاجاً لعمليات لها منظومتها اللغوية قصص النسب وشجرة النسب التي تقود إلى النسب العربي والتراث الشفاهي المترافق مع هذه العمليات في رأي الباحثة أنها تقود إلى أسطورة الغريب الحكيم وعلى حد قول شمس الدين المبارك أن " المنظومة الإجرائية هنا وهي منظومات اصطفائية أي إصطفاء أشكالاً من أشكال الخطاب السابق" (شمس الدين المبارك، 1994، ص106). وإجراء عملية تحويل دلالي لعناصرها ووضعها ضمن الفضاء الخطاب الجديد . حيث أن الخطاب ذو طبيعة متناقضة او مفارقة فهو من ناحية بنائي أو

ركائزي يستند علي قواعد مسبقة للإستعمال ويستند علي عمل الخطابات الأخري ،ومن ناحية أخري تفكيكي يفكك ماهو قائم من خطابات وينظم قوأعده علي نحو يمنحه ميزه تدشينية.

تري الباحثة أن الحضور العربي للسودان بأشكال خطاباته ذات البعدين البعد الإنتمائي أو العرقي والبعد الديني أدى لممارسة عادة الشلوخ أن تأخذ كِلا الإتجاهين في الخطاب الديني والخطاب الاجتماعي . وبذلك استطاعت أن تؤكد وتثبت خطاباتها بدعامتين الانتماء العرقي والانتماء الديني .إذا أخذنا في الاعتبار الدعامة الثالثة والتي تربط بين الدعامتين: وهي دعامة اللغة العربية، يصبح الانتماء العرقي في شكله الاجتماعي يقود إلى الانتماء الديني، أذا أخذنا في الإعتبار الدعامة الثالثة والتي تربط بين الدعامتين وهي دعامة اللغة العربية . يصبح الانتماء العرقي قي شكله الاجتماعي يقود إلي الانتماء الديني ،وعنصر اللغة العربية هو المحور الأساسي بين الخطابين ، فالانتماء العرقي يستدعي التعلق باللسان العربي وهذا يمثل لغة القرآن الكريم . وبذلك أن ممارسة عادة الشلوخ بدأت كشكل من أشكال الخطاب الاجتماعي ثم اتخذها الخطاب الديني بتعدد طوائفه وطرقه الصوفية ليشكل منها آلية من آلياته الخطابية ذات الدلالة الانتمائية للشيخ ، ومن المعلوم أن كثيراً من القرى قامت على أسماء وكرامات الشيوخ ونشأت حول أضرحتهم وقبابهم ، ولنقل أن الخطاب الاجتماعي الذي نتج من عادة ممارسة الشلوخ خطاباً مركباً دينياً اجتماعياً .حيث يظهر لنا البعد التزامني للخطاب ، من جهة اخرى أن للخطاب بعد تزامني خاص بحضوره الحالي ضمن خطابات تشكل الفضاء الذي يتحرك فيه أو المجتمع الخطابي الذي لامناص أن يتحاور ،يتصادم ،يتفاوض ضمن إطاره مجموعة الخطابات التي تقطن فيه ،وله بعده التعاقبي حيث يتواصل الخطاب في تاريخه في إنقطاعاته وتحولاته ، وبذلك يتواصل الخطاب مع نفسه كإرث. وهي آلية لمحاولة ادراك كيفية تثبيت الممارسة في فضاء الحياة الشعبية ورصد البعد الثقافي المتسلسل للممارسة والذي عبره تتواصل الممارسة لكى تثبت وجودها الكائن .

تري الباحثة أنه قد حدث تحول للاتجاهات الدلالية للممارسة نفسها فلقد تم تحويل الدلالة الرمزية كممارسة الشلوخ في فضائها الخطابي وتحولت الممارسة نحو أهداف جديدة وأصبحت دلالاتها لتأكيد الانتماء العرقي أي ربط الاتجاهات الحاضرة بالأهداف والمفاهيم الجديدة وبمرور الوقت صارت ممارسة عادة الشلوخ جزء من النمط الثقافي السائد. حيث يوجد كم من المركبات الثقافية التي تكَون الصفة الكلية للمجتمع أو القيم والمعتقدات السائدة التي تميز ثقافة ما وبذلك أصبحت عادة الشلوخ سمة ثقافية نتجت عبر العمليات ثقافية واجتماعية معقدة لتصبح ممارسة كائنة ، وأُرجح أن من العمليات الثقافية التى نتجت عنها دلالات ممارسة عادة الشلوخ التوفيقية Syhcretism، وهى عملية ظهر فكرتين أو نسقين دينين مختلفين متناظرين عادة ، وهى صورة من صور التكيف وإعادة التفسير Rcinter Pretation هى عملية إضفاء معان قديمة عن صور جديدة أو العملية التى تتغير فيها قيم جديدة الأهمية الثقافية لأشكال قديمة ، ويمكن أن تتكون هذه العملية من خلال عملية إعادة التفسير بتكامل العنصر المستعار من ثقافة المستعمرأو المنقلبة ويسمى كروبر Krober هذا الطراز من التكيف الثقافى " إعادة التنظيم "

Recorjamisation ويعد شكلاً خاصاً من أشكال التوفيقية " (محمد الجوهري وحسن الشامي، 1972، ص 25) ، ومن خلال استمراريتها يتبين توضيح التغيرات التي تحدث في المفاهيم المجتمعية. ومن المدرك أن عادة الشلوخ خلال وجودها كممارسة حدث لها تحول دلالي أو لنقل تعدد دلالي فهي كما يتبين، لها دلالات اجتماعية انتمائية للعرق كما لها دلالات ترتبط بالانتماء الديني الطائفي . إضافة لدلالتها الجمالية والتي ترتبط بخطاب الحس العام مختلط بالخطاب الإجتماعي. ولقد أجريت دراسة ميدانية في بورتسودان ووجدت أن هناك أثراً لوجود عادة الشلوخ بين (الهدندوة ،البجا،والاباريا المتاخمة مع الحبشة) حيث يتكون شلخهم من ثلاثة خطوط عمودية.

إن التحول الدلالي للممارسة عادة الشلوخ بغرض الدلالة الجمالية وخاصة أن هذه الدلالة ارتبطت بالعنصر النسائي دون الآخر وعزى ذلك الي أن" النساء كن في مبدأ الأمر فيما يرجح ، يلتزمن بتلك الشارات القبلية كالرجال تماماً إلا أن قلة تعرضهن ألي للأخطار وهن في الحضر ،وعدم خروجهن خارج حمي القبيلة جعل الأحتفاظ بالشلوخ ذات المفهوم القبلي أقل ضرورة لهن"يوسف فضل : 74 ونلاحظ ان الممارسة بين العنصر النسائي أتخذت خطاباً متفرعاً من الخطابين الاجتماعي والديني، وانضمت ألي خطاب الحس العام وبالتالي تأثرت بالمزاج العام والخاص ،وأصبحت الممارسة هنا ممارسة اجتماعية ترتبط بخطاب الاجتماعي في شكلِه المغير دلالياً وشكلياً ،كما إنها ارتبطت بعنصر دون آخر.

أخيراً وعبر استعراضنا لدلالات الخطابات الاجتماعية لممارسة عادة الشلوخ في السودان ارتكزت على أربعة محاور رئيسة تمحورت عنها تلك الممارسة وتتمثل تلك المحاور هي :

المحور الأول :وهو ان هناك آثراً تاريخياً لممارسة أصبحت تمثل الراسب الأول لعادة الشلوخ في السودان .

المحور الثاني :أن هناك استمراراً دلالياً لممارسة عبر مختلف الخطابات في فضائها المكاني والزماني ، وإن تعددت اشكال ومضامين الدلالات وهذه الأستمرارية كانت منذ الحضارات القديمة ومروراً بالعهد المسيحي وعند حضور الثقافة العربية الاسلامية وتدفق العنصر العربي للسودان حدث تحولاً دلالياً للممارسة وخاصة عندما ارتبطت الممارسة بثلاثة روابط دلالية تمثل الإنتماء الديني والانتماء العرقي العربي وعنصر اللغة العربية باعتبارها تربط بين الإنتمائين .

المحور الثالث : إرتباط الممارسة في شكلها المتغير دلالياً وشكلياً بالثلاثة روابط السابقة عمل على تعزيزها وانتشارها علي نطاق أوسع.

المحور الرابع : وهو أن الممارسة خلقت لها فضائات دلالية مختلفة. وهذه مما جعل منها ممارسة متحركة بين الخطابات والفئات المجتمعية المختلفة حيث تحركت الممارسة في فضاء الخطاب الاجتماعي والديني

وخطاب الحس العام حيث اتخذت الممارسة دلالات جمالية لدي النساء خاصة وهي من ناحية تحليلها نجد انها تلجأ الي العمليات نفسها التي حدثت اثناء التحزل الدلالي للمارسة من اطارها الاجتماعي الي الديني والعكس. ان استمرارية عادة الشلوخ تركزت على الاطراف فمازالت آثارها باقية في منطقة غرب أمدرماومناطق السروراب والشيخ الطيب والمناطق الحدودية بين الحبشة وتشاد حيث تتميز بها النساء دون غيرهن من نساء المناطق الحدودية مثل قبائل الاباريا بين حدودالحبشة ومناطق البجة .شكل (8)



شكل (8)احدى نساء قبائل الاباريا وهي من القبائل الحدودية بين السودان والحبشة صورة حديثة – المصدر (موقع المصورين السودانيين)

الدلالات الرمزية والاجتماعية : الحناء.

وظفت الحناء في الخطاب الاجتماعي عبرها معطياته لخلق كثير من الدلالات ، والجسد في الخطاب الاجتماعي يخلق دلالاته الذاتية ويفرضها عبر الفضاء والسياق المحدد ، لقد وظف الجسد كسطح حرزي وتمثله صبغ الحناء. فاللون الأسود تبعاً لقانون التماثل والتقابل لدرء الخطر أو الأمل في تحقق الأمنيات زيادة المال والبنون أو لتجنب خطر المجهول ووظف اللون الأسود في الخطاب الاجتماعي لهذا الغرض وخاصة في صبغ الحناء للمختون وللعروس والعروسة وللنساء المتزوجات وفي سبحة اليسر المرافقة لمعظم طقوس العبور. أن العقل الجمعي يعتبر هذه المراحل جديدة وجوهرية في حياة الفرد ومقبلة على الإنسان بشكل غيبي أي لا يستطيعون سبر غورها ، فهي مظلمة ومجهولة الحدث وغير واضحة المعالم (كلون الظلام الأسود) ، فكأنهم حين يرتبطون باللون الأسود بأي شكل يمكن أن تحل إشكالية عدم رؤية المجهول تبعاً للقانون (التماثل والتقابل) وبذلك يكون الطريق أمام المختون أو العروسين سالكاً ومأموناً وخاصة أن الحناء لها خاصية الصبغ فهي لا تزول من الجسم بين يوم وليلة فهي يمكن أن تظل بالجسم قرابة السبعة أيام أو يزيد قليلاً، وحافظاً للفرد إلى أن يتم استقراره الفعلي في المرحلة الجديدة من الحياة بعد السبعة أيام أو أربعين يوماً .

أما دوامها بالنسبة للمرأة المتزوجة فهناك اعتقاداً أن النساء والأطفال أكثر عرضة (للعوارض) والإصابة بالعين والسحر، لذلك كان هناك استمرارية لصبغ الحناء للنساء المتزوجات وإن اكتسبت دلالات جمالية في الوقت الحاضر حيث تستعمل الكثير من الأساليب لتصبح الحناء سوداء أما استعمالها الحرزي فهو لطرد الأرواح الشريرة ومن جهة أخري تبعاً لقانون التماثل عقد الآمال على استمرارية حياتها الزوجية لكي تمتد بكثرة العيال ، وبما أن الحياة مجهولة المعالم لها ولأجيالها ،عليها أن تستمر في مزاولة صبغ الحناء إلى نهاية عمرها كزوجة حتى تتقي شر المجهول غير المدرك المظلم كلون الليل فإذا حملت قليلاً من لون الحناء الأسود إستطاعت أن تتقي شر المجهول . إضافة إلى أن هناك اعتقاد أن الحنة حنينة وهي صفة أخلاقية وصفت بها الحناء والمرأة على السواء فلا بد أن تلازمها الحناء ، ومن جهة أخرى نجد أن الخطاب الاجتماعي وظف الجسد من ناحية عبر الحناء حتى تكون هناك سمة مميزة تميز المرأة المتزوجة من غيرها من غير المتزوجات كذلكً تميز العريس يوم عرسه من بين الرجال وتكون الحناء دالة عليه، وتصبح الحناء هنا شكلاً من آليات الخطاب الاجتماعي المميز للصفة الاجتماعية أو المميز للنوع أضافة إلي أن لها وظيفة جمالية وحسية حيث يعتبر الجسد مسنداً مباشراً للتشكيل البصري عليه ، شكل(9،أ،ب،ج).

إذن يمكن القول إن لغة الجسد تتكون دلالاتها حسب أشكال الإيماءات التي يؤديها لها قواعدها ومنهجيتها الخاصة في إنتاج الدلالات، هذه الأخيرة هي كل ما يقدمه الجسد من طاقات تعبيرية، وهو موضوع اشتغالنا في هذه الفقرات، بحيث نتجاوز هنا الجانب النفعي في الجسد إلى ما هو قصدي، أي إلى استعمالاته الاستعارية في الفضاء الخطاب المعني. إن الجسد يوفر عدداً من الإمكانات الإيمائية والحركات العضوية التي تنشئ لنا دلالات وإيحاءات، لكنه ينشئ هذه الدلالات في سياق ثقافي وحضاري، يتم إدراكها من خلالهأ فما دمنا نتحدث عن لغة الجسد باعتبارها لغة قصدية، فإننا نستبعد كل الحركات والإيماءات التي تكون بمحض الصدفة أو الناشئة عن جسد لذات غير مدركة وغير مؤهلة . يشكل النظر إلى الجسد من زاوية أنطولوجية مبدأ أساسا في البعد التواصلي، فيمكن أن نبدأ الكلام عن الجسد من الإشكالية الفلسفية التي وضعها سارتر أثناء تحديده لمفهوم الآخر، بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه. وإذن، يعتبر الآخر مكملاً لكينونة هذا الجسد وحاملاً لإدراك تفاصيله بايجابياته ونقائصه والآخر أساس أيضا لتكتمل عملية التواصل والتلقي.

لابد من التأكيد على أن لغة الجسد ترتكز على تقنيات وقواعد خاصة لفهم دواخل الذات. فهذه التقنيات هي الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد والخصوصية، فكل ما يعود إلى هذه التقنيات له موقع داخل السجل الثقافي الاجتماعي الذي يؤوله ويمنحه دلالاته. من جهة اخرى إن التطور الذي لازم الحناء ابتداء من الجنة (السادة) وهي الحنة التقليدية وتطورها الي رسم والنقش على الكف والقدمين والساق وابدعت النساء الاثي يرسمن الجناء في

دور التجميل وظهرت اسماء لنقش الحناء وتنوعت التقنيات التى ترسم بها الحناء وخاصة للعروس وتحولت عادة الحنة تاخذ النمط الجمالي وتعددت المناسبات التي من اجلها يرسم الفتيات كفوفهن بالحناء فهناك حنة الخريجة وغيرها .

شكل (9،أ،ب،ج،د) بعض نماذج نقش الحناء (الباحثة)



شكل (9، أ) ملاحظة شكل الزهرة من العصر المسيحي المبكر



شكل (ب)



شكل (ج)



شكل (د)

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون:

إن للون في حياة الإنسان تاثيراً كبيراً فكل لون من الألوان مرتبط بمفاهيم معينة ويملك دلالات تراكمية ،ومنذ القدم اكتشف الإنسان تأثير اللون على النفس البشرية ولأحظ منذ العصور القديمة وجود اللون في البيئة المحيطة به في الوان الفاكهة والاشجار وزرقة السماء ولون الضياء والنور متمثل في لون الشمس وأندهش من عوالم الألوان في الطبيعة ومن ثم تمثلها بقانون التتطابق والتماثل ليصبغ عليها رمزية ذات دلالات متراكمة وأصبح للون لغة رمزية بصرية مستقلة تتواتر مع دلالة الشكل في كثير من الأحيان .

من جهة اخرى إن الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون يشكل منظومة واسعة الحدود تتفرع منها منظومات مختلفة ، ويشكل اللون برمزيته أحد أهم الآليات في تلك المنظومة وأهم مصادر الخطاب الرمزي البصري الاجتماعي ، المنظومة الاحتفالية الطقوسية بصفة خاصة ويرتبط الخطاب الاجتماعي في شكله الطقسي بالاحتفالية ،وتشمل مراسم عادات طقوس الموت والتي كانت والى وقت قريب يظهر بها الأسلوب الأدائي (المناحة) ، فالفرد في السودان ينتقل من مرحلة إلى أخرى عبر خطابات اجتماعية تبدو أحياناً ذات دلالاتٍ خفية وكامنة أو غامضة أو ذات دلالاتِ ظاهرة وتلك الأخيرة يكون ظهورها مقصوداً وتؤكده خطاباتٍ بصرية شديدة الوضوح . لذلك سوف تتحدث الباحثة عن الدلالات الرمزية لخطاب الون من خلال الطقس والاحتفال . "الطقس هو عادة أجتماعية اكتسبت قدراً كبيراً من القوة السحرية والمقدسة " (محمد الجوهري وحسن الشامي ،ترجمة عن دورسون، 1972م ،ص24 ، فالممارسات الطقسية تعتمد علي الأسلوب الأدائي بأشكاله المتعددة ،كما ترتبط به منظومة رمزية تتفق وتعزز الممارسة المقصودة بالطقس او العادة فمثلاً في الميلاد يكون هناك احتفال واحتفاء بقدوم المولود وتكرس كثير من الرموز البصرية لهذا الاحتفال وقس عليه كل طقوس العبور، تأتي الرمزية العالية في عملية تطبيق الطقوس بشكل معلن أو سري وخفي حيث نجد من العادات لبس خاتم الفص للمشاهرة ، ولبس الطفل التميمة والحراسات ، والذهاب للنيل عند بلوغ الطفل والام الاربعين يوم للمرأة او سبعة ايام للمختون .

سوف نتخذ طقس الجرتق نموذج لطرح دلالات اللون والجرتق كلمة يرجح انها من اصل نوبي ويشير نصر الدين سليمان أنها " تعني صاحب الجوهرة أو صاحب الخرزة من لفظ جت كورت النوبية وهذ المعنى ياتي من المعتقدات القديمة بالنسبة للنوبيين زاي بمعنى ان الجرتق عبارة عن أسبار مورست خوفاً من الالهة كمعتقدات دنينية " (نصر الدين سليمان ،2000،ص80) و (صينية الجرتق) بكل ما تحوي من أشياء ذات لون نموذجاً للدلالات الاجتماية للون ، فنجد هناك حضور للون الأخضر متمثلاً في فص جريد النخل للعريس والعروسة يعلق على عنقها كما يزين به عنقريب الجرتق كما أن هناك حضوراً للون الأحمر متمثلاً في الحريرة التي تربط على يدي العروسين وبها خرزة زرقاء أو خضراء بالاضافة إلى خرزة السوميتة ذات اللونين الاسود والأبيض والسبحة كلاً على حدة كما تعلق بها جريدة النخل ، إضافة إلى حضوره في (الفركة) وثوب السرتي الذي يرتديه العروس ورداء العروسة "ليلة اقامة طقس الجرتق" ،

وهناك حضور للون الأبيض متمثلاً في حبات العيش والضريرة وجلباب العريس واللبن ، هناك حضور للون الأصفر متمثلاً في الذهب الذي تتزين به العروسة ويعلق للعريس وهلال من الذهب علي جبينه ويمكن اعتباره أن الذهب له دلالته القديمة وارتباطه بالشمس.ولقد ربط السودانيون دائًما بين اللون الاصفر والذهب او الشمس لذلك ربطت بين دلالات اللون الأصفر بالذهب ثم تحدثت عن معدن الذهب وارتباطه بالخلود.ونلاحظ ان صينية الجرتق تضاف اليها رمزيات ترتبط بالدينات مثل السبحة والهلال .

إن معظم الممارسات الطقوسية التي تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي تتخذ من اللون والشكل رمزية مركبة ، وإْن أنفرد اللون أحياناً برمزيته دون ارتباط بالشكل ، فعبر رمزية اللون يكرس ويعزز لدلالات تمثل في معظمها دلالات ذات طابع إيحائي ، أي أَن الرمزية سواء كانت شكلاً أو نوعاً إنما تصبح كشارة خفية لتعطي ايحاءًبدلالة خاصة. وهذه العملية تتم بغير وعي، ولكن الفضاء الخطابي هو الذي يعزز هذه الدلالة إضافةً للدلالات الحرزية لمنع الشر أو التي تكرس للحفظ ودفع الأمل لتحقيق نوايا غيبية . ويصبح اللون هناك كأنه يستدعي تلك النوايا الغيبية لكي تحقق وتصبح كائنة في واقع الفضاء الاجتماعي . وأهم هذه النوايا الغيبية التي تكرس لها رمزية اللون الأمل في الإنجاب أو الزيادة بصفة عامة، زيادة الرزق والبنين إضافة إلى التكريس والتعزيز للسلام والأمان والصحة . كل هذه الدلالات للخطاب الرمزي للون تدور حول النوايا الغيبية وأحيانا يستدعي الخطاب الاجتماعي الخطاب الديني فتظهر لنا رمزية عدد أو شكل أو حتى لون فمثلاً عند استعمال اللون الأخضر عند الموت حيث يغطي به الجثمان وخاصة عند بعض الأفراد الذين ينتمون الي طائفة أو طريقة دينية تتميز باللون الأخضر.

تجري الباحثة استعرضاً للخطاب الرمزي للون في إطار فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي وذلك من خلال السياق المحدد للممارسات الطقسية ومن أهم الدلالات التي ترتبط برمزية اللون الدلالة الحرزية لاتقاء الأرواح والعين الشريرة . وهذه الغيبيات تستدعي من الخطاب الاجتماعي مختلف الممارسات ، والتي تكرس وتعزز عملية الحفظ من المكنونات السلبية للنفس البشرية كما يوظف خطاب اللون بشكل أساسي كوسيلة من وسائل حفظ النفس والمال والجاه من الشرور والعين .

الدلالات الرمزية للون الأبيض :

اكتسب اللون الأبيض دلالات مختلفة عبر الزمان والمكان فهو يرمز للطهارة والعدالة والاستقامة وشعاع الخير وهذه الدلالات ترتبط به في معظم الارجاء . أما في خطاب المنظومة الاجتماعية في السودان فأنه يرتبط دلالياً بجميع طقوس العبور من الميلاد وإلى الموت ، وهذا مما جعله من الأهمية بمكان ، فهو من ناحية ترتبط معظم دلالاته بالاتجاه الترابطي أي أن يتخذ صفات شيء ثم يتخذ كرمز يستعان بصفاته بهدف التحقق ، ولقد استعمل منذ الحضارات الأولى للإنسان كأحد الأساليب التي يستعان بها في الممارسات السحرية بغرض الصيد أو أي أهداف أخرى ، فالمنظومة الاجتماعية في السودان لها

خطاباتها كما لها آلياتها في بث هذه الخطابات، واللون يمثل أحد هذه الآليات ، الفضاء الخطابي هو الذي يحدد الدلالات التي يرمز لها اللون الأبيض والتي ترتبط به . وأحياناً تكون هناك دلالة موحدة في أكثر من فضاء خطابي تتحرك فيه الرموز والدلالات ،ولدى الفكر الشعبي دلالات ذات صفة أخلاقية يتصف بها اللون أو الصفة الترابطية مثل ارتباط اللون الأبيض في كونه يرمز إلى الخير والنقاء كما ترتبط دلالاته أيضاً بنقاء السريرة فيقال: فلان نيته بيضاء أي لا يضمر السوء لأحد . وأيضاً يقال بعد حدوث الخلافات " نفتح صفحة بيضاء إيذاناً بنهاية الخلافات وبداية علاقة جديدة بنوايا طيبة كما له دلالات ترتبط بالشرف والطهر أي كونه يرتبط بالنقاء النفسي والجسدي .

من الدلالات أيضاً أنه يرمز إلى السلام أما ارتباط الدلالة بالصفة الترابطية فهو على النطاق العام يرمز إلى الصباح والضياء والنور وهذه الدلالات ذات صفة انتشارية وهي تنتمي لدلالات الإرث الإنساني إضافة إلى دلالات لها علاقة بحركة الحياة على الأرض ودوامها بدوام وجود الإنسان عليها حيث ترتبط هذه الدلالات بالإخصاب .

رمزية اللون في المنظومة الاجتماعية تدور دلالاته بشكل إيحائي مستبطن أو ظاهرة كما تكون الدلالة الرمزية أحياناً بين الشكل واللون وهنا يصبح الخطاب الرمزي البصري مركب الدلالات أي تتضمن الدلالة دلالة الشكل ودلالات اللون. إضافة إلى الفضاء الخطابي الذي تتحرك فيه هذه الدلالات والذي له دور أكبر في تأكيد الدلالة وفرضها والتكريس والتعزيز لها كما في طقس الجرتق حيث يكرس الفضاء الخطابي العام إلى التهيئة النفسية والجسدية للزواج عبر منظومة رمزية مختلفة الأشكال ومتوالية الدلالات أن وجوده يرتبط بالممارسة الطقسية وهذه الممارسة في مجملها تأخذ شكل المنظومة الاحتفالية وتصبح الممارسة طقسية احتفالية حية.

إذن الدلالات الاجتماعية للون يتضمن خطابات فرعية وهي التي تخلق فضاءها الخطابي والذي بدوره تتشكل فيه الدلالات التي يحويها الخطاب البصري . فنجد في طقس أو الاحتفال بالزواج وجود اللون الأبيض في فضاء هذا الطقس وهو يعزز ويكرس لعملية الإخصاب والأمن والسلام والسعادة والطمأنينة التي يؤمل أن تعم الحياة الزوجية . فهو منذ بداية إجراء مراسم عقد الزواج وارتداء جميع الرجال الملابس البيضاء والنساء كبار السن (عند عقد القران) نجد أن دلالة اللون الأبيض إظهار التبرك بالمناسبة وفي الأمل في نجاح الزواج وتأكيد النوايا الطيبة ، وحديثاً صارت العروسات يرتدين ثوب الزفاف الأبيض وهو أيضاً يحمل دلالات ترتبط بنقاء وصفاء سريرة العروسة وإضفاء دلالة الشرف والعز.

إضافة إلي أن اللون الأبيض يرتبط في الذهن الشعبي بالملائكة حتى أن هناك مقولة أن الملائكة مخلوقات نورانية بيضاء وأن العروسين تحوم حولهما الملائكة لمدة أربعين يوماً، فالاعتقاد في وجود الملائكة لحظة إجراء مراسم عقد الزواج وارتداء الرجال والعروسة الزفاف الأبيض أعتقد أنه يرتبط بهذا الفهم. من الملاحظ أن طقس الجرتق يأخذ النمط الانتشاري في السودان وكل منطقة تضيف إليه من

الرموز البصرية التي تتعلق بها تتلائم مع ترثها واعرافها ، وترى أمل عثمان أبو زيد أن خطوات مراسمه يمكن أن تشير إلي كونه " طقس سحري في أصله " (أمل ابو عثمان أبو زيد ،م .د.أأ، ،1991،ص 205) ولكن لاختلاف نظم الحياة اتخذ نظاماً متغيراً وبما أن كل ظاهرة تولد ظاهرة أخرى بحكم أن وظيفة كل منها محددة بالدور الذي تلعبه ضمن مجموعة النشاطات وأن هذه النشاطات تفعل فعلها المباشر وغير المباشر في عملية تبادل الأشياء الطقسية فيحدث تحوير وتغير للممارسة الطقسية (السحرية) لتصبح عادة اجتماعية ترتبط بالزواج .

رمزية اللون في الخطاب الاجتماعي تتشكل فيها الدلالات من خلال الموجودات البصرية التي ترتبط بهذا اللون . إضافة إلي الاعتقادات الغيبية التي ربطت به بنظام دلالي يستنبط من التصوير الانطباعي للحياة المجتمعية واللون الأبيض ذو قدرة كبيرة علي توليد الإيحاءات في إطار الفضاء المكاني والزماني الممتلئ بالعلاقات وكل ذلك داخل الواقع الثقافي.

فاللون الأبيض يظهر لنا في طقس الجرتق ضمن محتويات " صينية الجرتق" متمثلاً في إناء به كمية من حبات الذرة البيضاء فهذه الحبات تحمل دلالة مركبة فمن المعروف أنه عندما تولد قناديل العيش يحوي القندول عدد غير محدود من الحبات وهذه القناديل نتاج حبة واحدة من حبات الذرة البيضاء وهنا تلوح الدلالات الإيحائية التي تحفز وتكرس لتوليد دلالات في الذهن ترتبط بالأمل في الإخصاب وهي نوع من التفكير التماثلي بمعنى أن يكون هذا مثل ذاك ويتحقق الهدف من الزواج ، من جهة أخرى فهو يرتبط في الفكر الشعبي بعملية التكاثر وفي هذه الدلالة يظهر المبدأ الترابطي للدلالة أي أن ترتبط صفات هذا الشيء بشيء آخر .

كما يظهر اللون الأبيض في الإناء الذي به مقدار من اللبن ضمن محتويات صينية الجرتق حيث تقوم العروسة أو العروس ببدء رش الآخر باللبن وتبادل الأمر بين العروسين، وللبن دلالات رمزية ظاهرة ومستبطنة فهو غذاء كامل للإنسان وخاصة في مرحلة الطفولة وفيه استمرار للحياة وللكثير من الكائنات وهو علمياً لا يستغني عنه جسم الإنسان وكما ذكرت ترتبط دلالاته بنقاء السريرة والطهر. إضافة إلى أن اللبن يدل على الفطرة الأولى للإنسان والطفولة وأكتسب دلالات عقائدية كثيرة في الإسلام وارتباطه بأحاديث الرسول (صل الله عليه وسلم) . وإضافة لهذه الدلالات فإن الذهن الشعبي تعلق به دلالات أخرى عن رش اللبن للعروسين وهي تدور حول التعزيز والتكريس لعملية الزاوج وهي نتاج توالد الإيحاءات لبداية حياة العروسين وإضفاء الأمن والسلام ،ومن جانب آخر تحوي جانباً حرزياً لطرد الأعين والأرواح الشريرة ، ووجود حبات الذرة البيضاء وإناء اللبن في مكان وأحد ضمن محتويات صينية الجرتق يعززان ويكرسان لعملية الإخصاب والتوالد، أن تكرار الدلالة بأكثر من رمز تعمل على تأكيد وتعزيز الدلالات الإيحائية المراد بثها والتي يمكن تلقيها بالوعي بها أو بشكل مستبطن وخافي والتي يكمن هدفها الأول الأمل في تحقيق آمال غيبية أو منع شرور غيبية .

يظهر اللون الأبيض أيضاً في بعض الأطعمة التي تقدم فمثلاً صباح ليلة الزفاف (الصبحية) يقدم (صحن البياض) وهو طعام تقليدي يصنع من اللبن الرائب وهذه العادة ترتبط بأكثر من طقس حيث تظهر في جميع طقوس العبور من الميلاد والى الممات ، في الميلاد وعند الأربعين يوماً يقام طقس الأربعين ويصنع الأرز باللبن وهي أيضاً ترتبط بدلالات اللون الأبيض فهو يرمز للبداية والنهاية ، ويدل على نهاية الممارسة أو الطقس وهذا الاعتقاد يعتبر راسباً من الديانة المسيحية .

اللون الأبيض في الخطاب الاجتماعي البصري يظهر كذلك في الممارسات التي ترتبط بالموت فهو لون الحداد (الدبلان والدمورية أو الأقمشة السمراء) حيث كان النساء والى نهاية السبعينيات يرتدين ثياب (السكبيس) البيضاء وتفرش لأرملة الميت ملاءةٍ بيضاء على العنقريب لمدة أربعة أشهر وتسعة أيام، وعندما يشيع المتوفى إلى القبر يكفن بغطاء أبيض ويرتدي الرجال المشيعون الملابس البيضاء دلالة على الحزن وفي نفس الوقت تفاؤلاً للميت أن تكون حسن خاتمته نظيفة بيضاء ونقية كنقاء الثوب الأبيض، اللون الابيض يرتبط بالجلباب السوداني وهو يمثل الزي القومي للرجال ويرتديه الرجل في طقوس الزواج (عقد الزواج) وايضا عند تشيع الميت ، وعامة اللون الأبيض له دلالات بأنه جالب للخير ودافع للشر ومعبر عن الحزن. كما أن النساء ومنذ الأربعينيات من القرن الماضي والي الآن يلبسن الثوب الأبيض كزي رسمي للمرأة العاملة في السودان إضافة إلى كونه ارتبط بمهنة الطب حيث يوصف الأطباء بهذا الزى بملائكة الرحمة وهي دلالة عالمية للون الأبيض.

الدلالات الرمزية للون الأسود :

تتميز رمزية اللون الأسود في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان بخاصية الدلالات المتناقضة فهو في الخطاب الديني الصوفي له دلالاته الخاصة وفي الخطاب الاجتماعي تتركز وتتمحور دلالته بشكل مستبطن غير معلن لكونه يرتبط بالجانب الحرزي ، كما أنه يرتبط في الذهن الشعبي بالطقوس السحرية والعوالم الغيبية ودلالته في الخطاب الاجتماعي لا تخرج من سياق هذا التوظيف . فهو يستعمل كحرز في طقوس العبور الكبرى ،الميلاد والطفولة التي تقام فيها عادة الختان والزواج والموت وبشكل عام اللون الأسود يرتبط في الذهن الشعبي بالشر والسحر وهذا الارتباط يعلق باللون الأسود منذ القدم إضافة إلى كونه لون الفراغ فالاسود والفراغ متحدان بحيث لا يمكن الفصل بينهما وهو لون الليل وهو رمز الغمر بالمعنى المجازي ولون الظلام وعدم الوضوح والغموض والجهل .

لقد ارتبط اللون الأسود في السودان بالعارض(عند راميات الودع.) ، والعارض هو لفظ يطلقه معظم السودانيين علي شيء غير مدرك يعطل ما يأملون في تحقيقه على الدوام وتعرفه بقيع بدوي أنه " يرتبط بقبائل النوبة الشمالية ويشيرون به لقوي خارقة لا يستطيع الشخص مجابهتها وهي غالباً ما تحول دون تحقيق أماني الشخص مثل عدم الزواج وعدم الإنجاب" (بقيع بدوي ،م.د.أ.أ ، ،ص1987، ص36) كما أن هناك

اعتقاداً أن القطط والكلاب ذوات اللون الأسود تمثل فصيلة من فصائل الجن لذلك يمنع ضربها حتي لا تسبب الأذى لضاربها .

نجد أن دلالات اللون الأسود في منظومة الخطاب الاجتماعي ترتبط بالجانب الحرزي والحرز يختص بالأحياء لذلك نجده يرتبط بطقوس الميلاد وعادة الختان والزواج ففي طقوس الميلاد نجد وإلى وقتٍ قريب توضع للمرأة الواضعة مجموعة من ثمار الباذنجان تحت سريرها وهي عادة القصد منها طرد الشر، وترى الباحثة أن هذه العادة ترتبط بأكثر من دلالة فهي يمكن أن تشير إلى عدم الانقطاع من الإنجاب هنا يصبح القصد أو الدلالة مركبة فاللون الأسود يحمل الجانب الحرزي ، بينما بذور ثمرة الباذنجان التي يحتويها من الداخل تمثل الأمل في الكثرة من الأولاد فحبة الباذنجان الواحدة يمكن أن تطرح مئات الحبات وهنا الحرز والأمل في حدوث الشيء في المستقبل ، وهذا الفكر يعود إلى قانون التماثل والتقابل والتضاد الذي يرتبط بالممارسات والطقوس السحرية .

أيضاً يتمثل حضور اللون الأسود في الكحل الذي تُكحل به عين الطفل كما كان يرسم به على جبين المولود شكل الصليب الى السبعينيات من القرن الماضي وتمثل الجانب الحرزي وهي عادة أخذت جانباً من الاستمرارية من الديانة المسيحية. كذلك الكحل يُكتحل به المولود وأمه أربعين يوماً وهذه الدلالة للعدد تعتبر أيضاً راسباً من الديانة المسيحية وتعني نهاية الأشياء أو الممارسات كما تُكتحل به العروس والعروسة ليلة زفافهما وهي أيضاً عادة القصد منها حرزي ، كذلك تُكتحل به عين المختون سبعة أيام وهي لها دلالة رمزية للعدد ، فالرقم سبعة ترتبط به الكثير من الدلالات فهو يرتبط بنهاية خلق الخليقة ، وأيام الأسبوع سبعة والسموات سبع "راجع الخطاب الديني". كذلك هناك حضوراً للون الأسود في فضاء الحرز متمثل في حبات (الحبة السوداء) والتي يعتقد في فوائدها العلاجية كما يعتقد أنها تبطل سحر العين الشريرة، ويربط(الكمون) للطفل في يده بعد ودلالته مباشرة إتقاءاً للعين الشريرة أو الحارة كما يعلق علي مداخل المنازل والمحال التجارية ، ومن الطريف أن الأشجار المثمرة في موسم توالدها تحظي بهذا الحر ، وأحيانا يعلق بها خرز وحرير أحمر وكمون بقطعة حمراء كتلك التي تربط في العريس في طقس الجرتق. شكل(12،أ)

في الفكر الجمعي في السودان يعتقد في العين الشريرة التي يمكن أن تصيب الناس والأشياء بالأذى وهم يرجعون إليها الكثير من المصائب التي تصيبهم أو تصيب ممتلكاتهم " فالعاين يبعث ما يسميه نفس عينه أو روحه لكي يلحق الأذى بالآخرين فالعين والتبصر والسحر تشكل نظاماً مركباً من المعتقدات والطقوس لا معنى له إلا إذا اعتبرنا هذه الطقوس والمعتقدات أجزاءاً لا تتجزأ من كُلٍّ متكامل الصلات والعلاقات ،هذه العلاقات تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي باعتبار أن العين التي حملت الكره والحسد والغيرة وروح الانتقام تولد الشقاء فلذلك لا بد من دفعها بمختلف أنواع وأشكال الحروز وتمثل

الأشياء ذات اللون الأسود أهمها في درء شر خطر العين الشريرة لذلك فأحياناً تعلق الأشياء ذات اللون الأسود (الكمون الأسود)على معصم الوليد كما تعلق في غرفة المرأة الواضعة أو في مدخل الباب .

هناك حضوراً للون الأسود في سبحة اليسر السوداء ذات الحبات الكبيرة المستديرة شكل(11،أ) هناك اعتقاد أن سبحة اليسر تزيد حباتها مع مرور الأيام ولقدُ فُسِّر الأمر" بأن سبحة اليسر تصنع من نبات تتفكك طبقاته بعد حين بفعل الزمن أو الرطوبة فتخرج الحلقات الواحدة من الأخرى وبذلك يزيد العدد" (الباحثة ،حسنة حسين ابراهيم مقابلة غير مسجلة ،الموردة) واليسر نبات بحري يكثر تواجده في منطقة البحر الأحمر وهو اسود اللون ويحتوي على طبقات ومن المدرك أن سبحة اليسر لها حضوراً منذ الحضارة المروية حيث نجد كثيراً من أدوات الزينة الشبيهة بها ضمن أثريات الحضارة المروية كما نجد لها حضوراً في لوحة الملكة أماني شخيتو في البجراوية شكل(10،ب) وهي من الرموز ذات الاستمرارية في عادة الزواج في السوادن .

كما نجد أن سبحة اليسر تدخل في عادة الختان حيث تعلق على عنق المختونة أو المختون كما تستعمل في طقس الجرتق وتعلق على عنق العروسين ، وهي أيضاً توظف بدلالاتها الشكلية واللونية بقصد حرزي إضافة إلى الاعتقاد في زيادة حباتها له دلالاته في الأمل في تحقيق الزيادة والكثرة البنين في المستقبل ، باعتبار أن تلك العادات تعني في مجملها استمرارية الحياة ، ويعتقد أن اللون الأسود خاصية تمكنه من دفع الشرور وهي خاصية القبض ، وامتلاك اللون الأسود لهذه الخاصية تمكنه من التأثير على العين وبطلان شرها .

مسبحة اليسر باللون الحمر والأسود وتشابهها مع زينة الملكات المرويات (الباحثة)

شكل (11،أ،ب)

شكل (أ)



شكل (ب)



الدلالات الرمزية للون الأحمر:

اكتسب اللون الأحمر دلالات متناقضة وهذه الدلالات ارتبطت به من خلال تجارب البشر

وخبراتهم الدلالية والرمزية لذلك ارتبطت به دلالات الحياة والموت فهو أرتبط بالحروب والخطر، كما أرتبط بالقوة والعزم وله درجات متعددة وكذلك تأثيرات نفسية مماثلة وبحكم علو درجاته الضوئية والحرارية حيث إنه يمكن رؤيته من أبعد مدى نجد استعماله في الشارات التحزيرية في الشارات الضوئية لحركة المرور وهذه السمة تجعله مثل العلامة لأنه أكتسب دلالة ثابتة ذات سمة انتشارية وعالمية ، في الأماكن التي تتصف بالخطر، ولكنه في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان ارتبط بدلالات مختلفة ومتباينة بين أتخاذه لوناً حرزياً يمنع الضرر وبين اتخاذه لوناً علاجياً حيث إنه ارتبط بالحياة والنشاط والتكاثر والإخصاب وهو الرمز الحياتي المرتبط بالدم وهي رمزية كانت مدركة للبشر من قبل التاريخ حيث رأى البشر في اللون الاحمر رمزاً لتجدد الحياة والقوة وذلك لكونه لون الدم الذي حركته في جسم الإنسان تدل على الحياة بينما فقد جسم الإنسان له يدل علي فقدانها، لذلك نجده ارتبط بدلالات متناقضة ومن ثم دلالة اللون الأحمر ترتبط بالفضاء الخطابي الذي يدور فيه، إضافة إلي الفضاءات التي ترتبط بالحالة المزاجية للفرد عند تلقيه للون الأحمر ومدى تفاعله الذاتي له .

نجد أن اللون الأحمر في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان له حضوراً قوياً لكونه يمتلك دلالات وظيفية فعلية كما يمتلك اعتقادات راسخة في الفكر الجمعي في السودان اكتسبها بشكل تراكمي مثله مثل بقية الألوان . لقد ارتبط بالفداء في حضارة مروي حيث نجد أن القربان البشرية التي تقدم للنيل كانت في بعض الأحيان يقدم دمها عبر المذبح. فاللون الأحمر في منظومة الخطاب الاجتماعي يدور في ثلاثة محاور دلالية وهذه المحاور تدور في فضائها دلالات اللون الأحمر كما نجد أن بعض المحاور تشترك في بعض الدلالات:

المحور الأول :كونه لوناً علاجياً يدخل في طقس الزار ، في خاتم فص الدم للمشاهرة كما يلبسه الرجال كخاتم للعلاج شكل(12،ج).

المحور الثاني : لوناً يرتبط بطقوس العبور في السودان الميلاد والزواج والختان.

المحور الثالث : لكونه يرتبط بالحسيات.

إن اللون الأحمر ترتبط " دلالاته الحرزية عند الرومان خاصة بحمرة المرجان الأحمر ، حيث ينسبون إليه قدرات علاجية ، وهاتان الصفتان للون الأحمر والمرجان معروفة عن السودانيين حتى اليوم ، فالمرجان يستخدم كحرز في مناسبات العبور متمثل في خاتم الفص شكل (12،ج)، كما أن اللون الأحمر نجده يستخدم بكثرة في مناسبات الجرتق وهو اللون الرئيس للأدوات المرتبطة بطقس الجرتق (صينية الجرتق)

شكل (13،أ،ب) ابتداء من الحرير الأحمر والبرش الذي يحتوى على جميع درجات اللون الأحمر، وملابس العروس والقماش الذي يربط على جبين العريس وفى منتصفه هلال شكل (12،أب) ، وايضاً اناء (الحق) شكل (12،أ) والذي نجد له استمراراً في الشكل والمضمون فلقد وجد إناء شبيه به ضمن أثريات حضارة كرمة (12،ب)، كذلك نجد غطاء العروس (الفركة) ذات الألوان المتعددة ومن بينها اللون الأحمر وخطوطه المتقاطعة كما نجد حضوراً للون الأحمر في لون طلاء العنقريب حيث يطلى باللون الأحمر والأسود وهما دلالتان مركبتان وتحملان في الوقت نفسه وظيفة حرزية ،.

إن اللون الأحمر له مدلول حرزي يهدف إلى الحماية من العين ومن الكائنات غير البشرية ، ويرى أن مدلولها الحرزى ينبع من كونه لون الدم الذي هو أساس الحياة ويعود ذلك أيضاً إلى قاعدة التماثل التي تحدثنا عنها في مدلول اللون الأسود حيث أنه في كونه لون الحياة ، فهو متناقض دلالياً لكونه لون الموت والدمار والحرب وهذا التناقض في الدلالة يجعل منه لوناً حرزياً ، كما أنه يرتبط بالطقوس السحرية ،حيث نجد أن الرمزية السحرية تجعله يأخذ الجانب الحرزى مثل طقس الزار حيث ترى أمامة محمد " أن اللون الأحمر يرمز إلى دور الوسيط (mediator) بين عالم الإنسان وعالم الأرواح الشريرة ، وهذه الصفات إكتسبها اللون الأحمر منذ عصور ما قبل التاريخ" (امامة محمد خير ،م د.أ.أ ،1993، 15)، لقد وجدت آثاره في كهوف التاميرا في أسبانيا وكهوف لاسكو في فرنسا حيث أُستخرج من أكسيد الحديد ومن دم الحيوانات ، لقد ذكر الصادق سليمان أنه كانت " تغطى الجثث بهذا اللون أو بمادة شبيهة به، في العصور الوسطى كان الرومان ينسبون القدرة العلاجية في اللون الأحمر إلى مبادئ السحر التعاطفي (sympathetic magic) إذ يعتقد أن اللون الأحمر يؤكد إستمرار الحياة"(الصادق سليمان ، 1983،ص160).

أيضاً فى السودان عندما يشح عطاء الأشجار فإنها تجرتق وذلك بأن يربط لها حرير أحمر بغرض طرحها ثمار ناضجة وكثيرة شكل (13،أ) وهو لون جامع لصفات متباينة ، فهو المانع للأذى الجالب للمنفعة المعبر عن القوة والمغامرة كما يرتبط بالإثارة بكل أنواعها أحيانا يقترن اللون الأحمر وخاصة في طقس الجرتق وطقوس العبور بدلالات مركبة وخاصة عندما يقترن باللون الأبيض فهو هنا يرمز إلي الخصوبة حيث تربط في يد العروس أو المختون حريرة حمراء بها فتلة خيط أبيض ولا ننسي خاتم الفص الأحمر والذي تلبسه النساء عند المشاهرة أو النزيف الدموي حيث تلبس المراة الخاتم ذو الحجر الكريم الأحمر أربعين يوما . ونجد أن خاتم الدم أو الفص وهو يصنع من الفضة أو الذهب وبه حجر أحمر كبير "فاروزة" يعرف بحجر الدم وقد سمي بهذا الاسم نسبة لأنه يرمز للدم كما يعتقد أنه يمنع الدم من الارتفاع للرأس و يحمي لابسه من نزيف الدم كما يستعمل حجر الدم في بعض أجزاء السودان للحماية من العين الشريرة وآلام الرأس وضربة الشمس، واللون الأحمر يمثل لون الدم والدم عنصر أساسي في الحياة فإن اللون الأحمر يشير استعماله إلى حماية جسم الإنسان من الموت . الريح الأحمر وهو أحد أنواع طقس الزار . ونجد لفظ (عينو حارة) والمقصود بها العين الشريرة التي تمتلك قوة معينة تمكنها من الضرر، كما أن لفظ العين الحمرة تطلق علي الرجل ذي البأس والشجاعة والذي لا يخاف الموت ويهابه

الأعداء. من المدرك أن اللون الأحمر يعتبر من الألوان الحارة وأن درجة حرارته الضوئية تفوق جميع الألوان الأخرى.

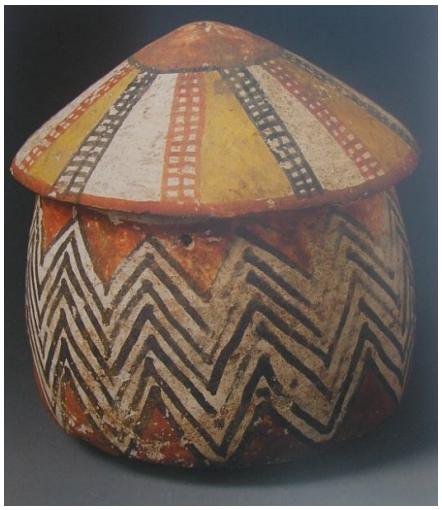
أخيراً أصبح اللون أداة رامزة لمفاهيم اجتماعية وعقائدية ولا سيما عندما استنتج أن اللون هو صفة للنور والضوء وبدون الظل ينتفي ظهوره ، ويملك اللون صفة الرمز نفسها والمعاني إياها لدى مختلف الشعوب القديمة وهي مطابقة لحد كبير وتحمل لغة رمزية عالمية مشتركة ترتبط ارتباطاً قوياً بالدين والمجتمع .

الشكل (12،أ،ب،ج) إناء الحق (وهو إناء تحفظ فيه بدرة العطور) (الباحثة)

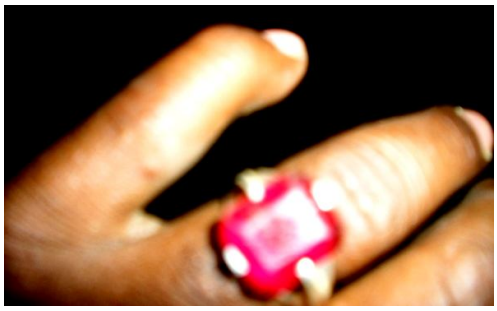
وبستعمل في طقس الجرتق **أقدم إناء شبيه بالحق يرجع الى الحضارة المروية**



شكل (12,أ)



شكل (12,ب)



شكل (12،ج)

رمزية اللون الأحمر شكل (13،أ،ب،ج) (الباحثة)





شكل13.(أ) طقوس الجرتق للاشجار المثمرة وعقدة الكمون الاسود التقليدية ملاحظة إناء الحق

شكل (ب) صينية الجرتق





شكل (ج) الحريرة الحمراء بالخرز الازرق

في طقس الجرتق دلالة مركبة العريس في طقس الجرتق

شكل (د) الهلال الذهبي يربط على جبين

تحليل دلالي لأشكال ورموز العمارة السودانية:

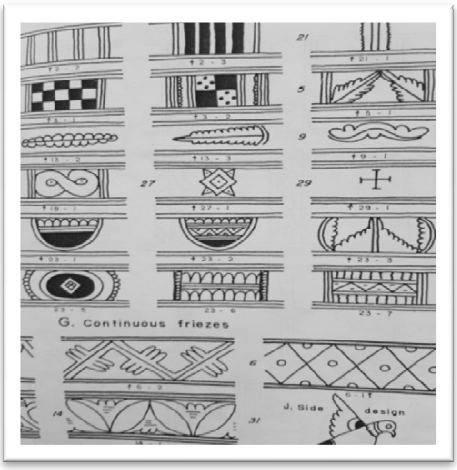
لقد أهتم السودانيون بالبوابات منذ القدم وما زال هذا الاهتمام إلى الآن يظهر بوجه أو آخر ،عند النظر إلى الابواب الخارجية للمنازل نلحظ كثيراً من الرموز البصرية التي تحتويها فالباب هو مدخل المنزل وجزء مهم من التكوين المعماري للمنازل وترتبط كثير من الاعتقادات بالبوابات لكونها تمثل وأجهة المنزل ويدخل بها الزائرون بكل الطاقات الايجابية والسلبية وبالتالي يجب اجتناب الطاقات السلبية للزائرين فاستعملت الرموز لدرء هذه الاعتقادات فكانت تعلق القرون للدالة على القوة والعز والاعلام لتدل على ماهية الأماكن كما ترسم بعض الرسومات على ضفتي الباب وخاصة عند حضور أحد افراد الاسرة من الحج او العمق تبركاً وفرحاً وأشارة الى قدومه ميموناً ،كما تطبع الايادي الحمراء أيضا على ضفتي الباب بدم للذبيحة المكرم بها لدرء العين وأشارة للفرح .ولقد لاحت الباحثة أن ريكزة البوابات باحياء امدرمان القديمة شبيه الى حد ما ببوابات الاهرامات المروية القديمة شكل (14،أ،ب،)

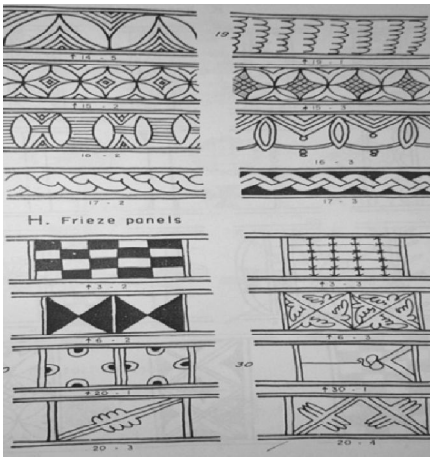
عند اجرائي للبحث ميداني للأبواب منطقة العباسية والموردة وبعض المناطق ببوتسودان وجدت أن هناك تركيزا على اشكال ورموز محددة في التصميم المحدد للابواب فيكثر استعمال النجوم والاشكال الشبيهة بالصليب وتتمثله الخطوط المتقاطعة انظر الشكل (19،أ،ب،ج،د) ولقد اجريت حصر من بين مائة باب قديم باحياء مختلفة من مدينة بورتسودان هناك عشرون باب ترتكز زخارفها على اشكال مستمدة من الراسب المسيحي بالسودان وعند التحقق أرجعت ذلك الى سببين:

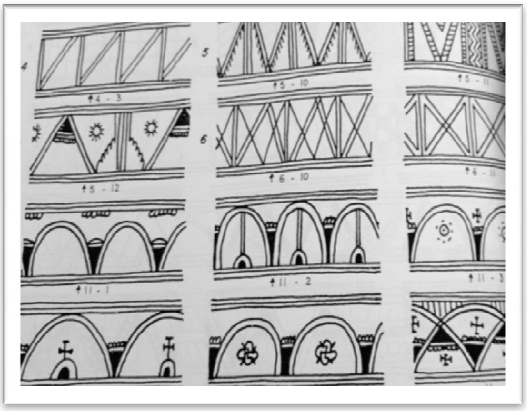
الأول : وهو ان الحرفيين الذين يصنعون هذه الابواب هم في الاصل مسيحين

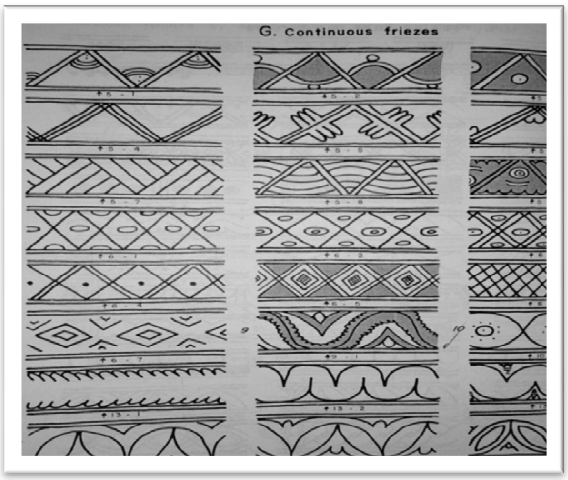
الثاني : إن الذين يشترون هذه الأبواب هم مسلمون ولا يلحظون الرموز التراثية التي ترتبط بالحضارة المسيحية ذلك لأنهم تعودوا على هذه الاشكال وأصبحت كراسب من الثقافة المسيحية في الذاكرة الاجتماعية . انظر شكل(14) الزخارف المستمرة من الحضارات السودانية القديمة (كوش، نبتا،مروي ،الفترة المسيحة المبكرة)

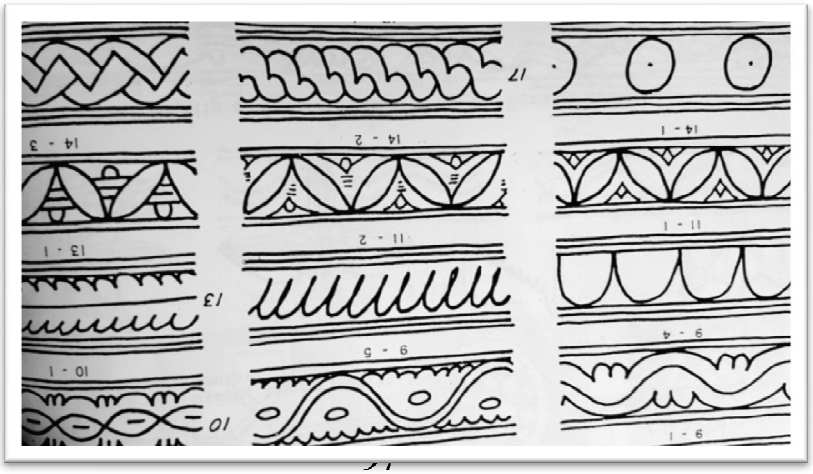
الشكل (14) نماذج من الزخارف المستمرة عبر الحضارات السودانية المتعاقبة وحتى الفترة المسيحية المبكرة (نقلا ن وليم ادمز)

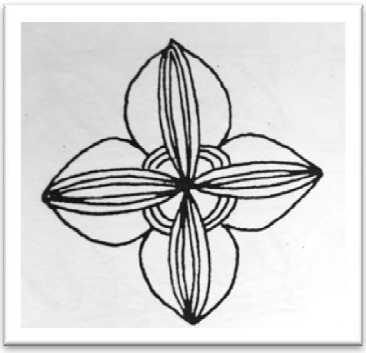


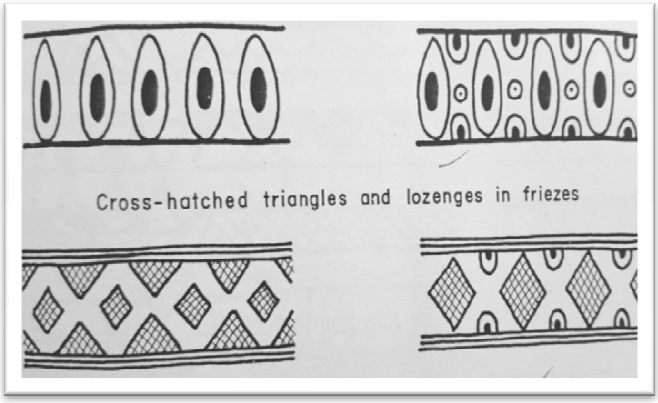




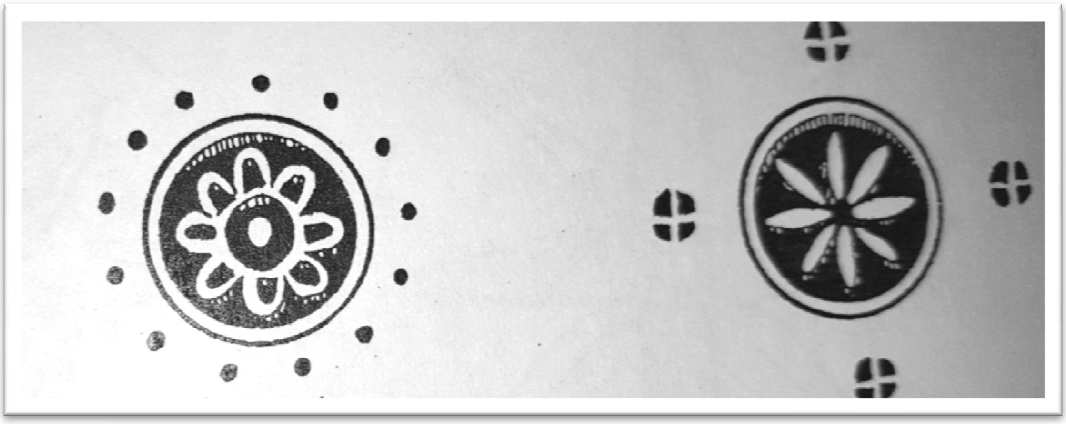







Cross-hatched triangles and lozenges in friezes


21 - 1
9 - 1



نموذج : البوابة النوبية :

هناك ملمح بصري يحوي الكثير من الرموز التشكيلية والذي يعتبر في مجمله أحد أهم الخطابات التشكيلية التي تنتمي للخطاب الاجتماعي وهي البوابة النوبية ، لقد أهتم بدراسة رموزها الكثير من الباحثين داخل وخارج السودان وكانت أحد أهم الموضوعات التي تناولتها بعثة اليونسيف أبان غمر بحيرة ناصر لمدينة وادي حلفا ولقد تحدث عنها أحمد محمد علي حاكم في دراسته عن **الزخارف المعمارية وتطورها في منطقة وادي حلفا** ، كذلك يعتبرها مصطفى عبدو " أول مدرسة تشكيلية للسودان الحديث والبوابة سجل حضاري لفترة تاريخية امتدت من أعماق التاريخ وحتى التاريخ المعاصر" (الباحثة مقابلة مسجلة مصطفى عبده ،م دأأ،شريط رقم 420) أن الازدهار إلفني الذي طرأ على البوابة كان ما بين عامي 1920 – 1964م قبل تهجير أهالي حلفا قسراً لتغمرها مياه السد العالي للأبد وهي رغم انتمائها إلى العمارة الشعبية ولكنها كتاب مفتوح لتاريخ الشعوب ويمكن قراءته من خلال تحليل رموزه على اعتبار أن الفن رسالة إنسانية ووسيلة بشرية للإفصاح عن حالة الوعي ، وأن البوابة النوبية باعتبارها أحد الفنون البصرية تمثلعلى حد قول مصطفى عبدو " أصدق أنباء التاريخ فكم من حقائق تاريخية انزوت في ظلمات التاريخ وكان الفن هو الكاشف عن تلك الحقائق لأن الفن هو تعبير الشعوب عن نفسها بنفسها لنفسها " (مصطفى عبده، ورقة بحثية ،مؤتمر الحضارة الإفريقية ،جامعة الخرطوم ،\1999).

فيما يختص بالبوابة النوبية فلقد ذكر مصطفى عبده " أن بناءها بدأ على يد النساء على أساس أنهن يجملن بيوتهن من الداخل أي أن الموهبة الفنية والجمالية كانت عند النساء فهن في فترة من الفترات كن يجدن الوقت لممارسة هذه الهواية وذلك حيث كانت الهجرة إلى مصر سائدة بين الرجال حيث يهاجر الرجال إلى مصر لمدة سنة – 5 سنوات وياتون في شهر أكتوبر" اذ كن يمارسن هذه الهواية لمليء فراغهن وإضافة جمالية جديدة للمنزل عند عودة الزوج حيث كن يزخرفن بيوتهن من الداخل بالطين الأبيض والأحمر ويطلق عليه باللهجة (الحلفاوية) أركسيل وهي كلمة تتكون من مقطعين (أرك) وتعني طين وسيل وتعني (السيل) مع أنه لا توجد سيول دائمة في موسم الأمطار كذلك يمكن أن يحضر السيل كل خمسة أو عشرة سنوات مرة حيث يقمن بجمع الطين الأحمر والأبيض والأخضر من مكان بعيد ومن ثم يستخدمنه في زخرفة المنزل من الداخل. "(مقابلة مسجلة مصطفى عبده ،م.د.أأ، شريط4200)

إن بداية زخرفة المباني " بدأ من داخل المنزل إلى أن أكتمل مع إبداع البوابة النوبية وهنا ظهر من الرجال من رغب بتجميل المنزل من الخارج ،وعند سؤالي لمصطفى عبده إذا كان هناك دلالة اجتماعية للشكل البوابة الكبيرة على مدخل المنزل أجاب " من المفترض أن الناس تهتم بالبوابة لان الباب أول حاجة بتصادف الزول الداخل وآخر شيء يفارقه وبجانب البوابة توجد (مصطبة) على جانبي البوابة يكون صاحب المنزل جالس عليها تحيط به زخرفة البوابة من الجهتين كأن هذه الزخرفة والناحية الجمالية لبوابته تمثله هو صاحب المنزل " (مقابلة مسجلة مصطفى عبده، م دأأ، شريط4200) ومن ناحية أخري يستقبل ضيوفه من أبناء

المنطقة في هذه المصطبة إلا أن استدعت الحاجة الدخول إلى المنزل حتى نلمح زخرفة في صالون الرجال أي أن البوابة النوبية تمثل أحد العناصر لإظهار نمط الحياة في تلك المنطقة وإحدى سمات النظام الاجتماعي حيث تدور حولها الكثير من الأحاديث الشعبية وهي من ناحية تعني فرحة بالضيف القادم ويمكن اعتبارها شكلاً حيوياً من أشكال الحياة الشعبية فعبرها يتضح المخزون الرمزي والدلالي للمجتمع الشعبي كما تعكس المعتقدات والأمزجة الشعبية وبذلك تمثل شكلاً من أشكال الحياة الشعبية ولقد ذكر احمد محمد حاكم أن هناك نمطاً زخرفياً في تجميل البوبة النوبية وهو " تركيب بعض الأواني والأشياء الأخرى علي المباني في أوضاع معينة وبطريقة خاصة وعلي أماكن معلومة مثل أطباق وصحائف الأواني الصيني حيث يتم وضعها على شكل المثلث أو المربع أو القبة والأعمدة ومنها ما يظهر علي شكل الصليب توضع على المداخل والمنافذ وأيضاً يوضع الزجاج الفخار وخاصة إناء الجبنة" (احمد محمد علي حاكم ،1965، ص15) . شكل (15،ق)

لقد ذكر أحمد حاكم أن هناك استمرارية دلالية وشكلية لهذا النمط الزخرفي واتفق معه في " ان عادة استعمال الأواني والصحون ترجع إلي قرون قديمة فما هو إلا تقليد توارثه النوبيون طويلاً ولا يخفى طبيعة النوبي المحافظة وتمسكه بالقديم ومجارته له" (أحمد محمد علي حاكم ، 1965،ص17) هذه تمثل آلية من آليات حماية الخطاب البصري والذي تحدثنا عنه في اكثر من جانب في الدراسة.

إذا إلى الفنون التشكيلية للحضارات القديمة في بلاد النوبة قد نجد بعض الأصول والشواهد التي أوجدت فكرة استعمال الأواني والأطباق وهناك أقراص ترمز إلي القمر وتوجد على كثير من المعبودات الفرعونية المتصلة بعبادة القمر فأيزيس ورصينتها هاتور لا تظهران إلا بتاج به دائرة وفي وسطه قرنان ، كذلك إن الدلالات التي ترتبط بهذا النمط الزخرفي أختلف حولها وذكر أن المسز بلاكمان وإبراهيم أحمد" بأنها تستعمل خصةً كرقية او تعويذة لكف العين بينما يدعي آخرون أنها علامة للكرم أو جلب الخير والرزق كما ربطها البعض بالديانة المسيحية حيث قيل إنها كانت توضع على شكل الصليب وأنها شبيهة بالهالة التي ترسم حول السيد المسيح والقدسيين"(احمد حاكم ، 1965، ص 17) .

من الأشياء التي ورد ذكرها وتعلق على البوابة النوبية شكل القرنان وتركيب الأصداف حيث قال " لقد سجلنا أكثر من مثال في استعمال القرون وأغربها قرنا ثور على تمثال آدمي قام بعمله طه بابا وقد قيل ان سبب استعمالها انها تكف العين بواسطة تخويف الداخل شكل (15،ج)، ولقد وجدت قرون الحيوانات على المقابر الفرعونية والمروية كما وجددت في الكنائس المسيحية بالمنطقة مثل كنيسة فرس والصحابة " (احمد حاكم ،1965،ص20) أن دلالات قرون الحيوانات ترتبط بدلالة القوة، كما أن شكلها شبيه بالهلال فالهلال يرتبط بالإخصاب والزرع والميلاد والقرن شبيه به لذلك يحمل شيء من دلالاته وأرجح انه يرمز إلى قوة وصلابة صاحب المنزل أو من قام بتنفيذه ، كما نجد في الحضارة المسيحية في إنجيل لوقا عبارة "(قرنا خلاص) للدلالة علي القوة المخلصة من الظلم" (انجيل لوقا:3، 2005، 29) ولقد عزز الدلالات السابقة للقرون

الدلالات الاحقة للحضارة المسيحية.اما الأصداف فإن استعمالها يشير إلى النيل مصدر الماء الذي يهب الحياة لكل لكائنات .

لقد ذكر مصطفى عبده أن الازدهار الزخرفي للبوابة النوبية ما بين (1920- 1964م) مع التهجير ولكن عند طوفان 1946 تحول الشكل النمطي للبوابة في التطور إلى اتساع السطح الزخرفي ويرى مصطفى عبده أن البوابة النوبية تمثل" مؤامة بين فنين مختلفين إذ لا يكون التآلف إلا من التحالف فكل شيء من جزئين مختلفين مفترقين يتمازجا ويتألف حتى يكون نتاجهما الثالث حيث تكونت البوابة النوبية من محورين أو أكثر واستطاع الفنان النوبي أن يؤام بين فنين مختلفين من أصول عديدة " (مصطفى عبده، م دأأ، شريط4200) كما نجد تكامل دلالي يجمع بين الفنان المبدع والمتلقي الايجابي وبينهما عمل فني يمثل البوابة (النوبية) ومن جهة أخرى يمثل الواقع الاجتماعي في فضائه المكاني والزماني والحدثي الركيزة الأساسية في تطور واستمرار هذا الابداع الشعبي.

لقد إبتدع فنانو زخرفة البوابات النوبية أساليب وأنماط ولكل وأحد منهم أسلوباً مختلفاً، خلق هذا نوعاً من تنوع الأساليب ،ولقد أُطلق عليه (جيركسيته) ، لقد ذكر مصطفى عبده " يعتقد أن أول من أنتقل بالزخرفة من داخل المنزل حيث كنت يعتبر فناً خاصاً بالنساء شكل(16،أ،ب،ج) الى البوابة الخارجية هو جبر باب الخبر1910م حيث كان يعمل رمالاً ثم تحول إلى الزخرفة (النقش) وأخذ التلوين من النساء، وأول من رسم من الرجال وتمركزت أعماله في دبيرة وأشكيت وأرقية وسرة وعكشة ولقد بدأ باستخدام الوحدات النباتية أوراق الموز وأدخل رسم التمساح كما قام بعمل قبة مزخرفة بالمثلثات فوق البوابة فوق عارضة مزخرفة بالمثلثات وعلى جانب القبة استخدم أعمدة على شكل ضريح وفي نهاية العمود دائرة يتوسطها شكل مثلث " (مصطفى عبده:29-12\3\1999) شكل (15،د) ان رمزية الدائرة دلالة إلى الاستمرارية وراسب من عبادة امون قرص الشمس ولقد اشرت اليها قبلاً والمثلث راسب من العهد المسيحي (الثالوث) كذلك في أعلى القبة شجرتين على شكل أوراق الموز، وفي أقصى طرفي البوابة نجد عمودين مزخرفين بأشكال دائرية وخطوط مستقيمة أفقياً ورأسياً، والعمودين هما من تأثير البوابات المروية القديمة ،معابد واهرامات الحضارة المروي بالبجراوية شكل (14،ب) أم الشجرتين فهما من الرموز العالمية والتي تعني شجرة الحياة وامتدادها إلى السماء. ونعثر في أعماله على عناصر فرعونية وإسلامية متمثلة في القباب والأعمدة التي تشبه المآذن واستخدام أشكال هندسية متداخلة، وهي سمة من سمات الزخرف الإسلامي.

ثم يلي جبر باب الخير " مدرسة حسن حواء وداؤد عثمان شكل (15،هـ)حيث ظهرت مابين عامي 1939 – 1944م. وهو من مواليد 1909م وعمل مساعداً (للجيركسية) وعمل أحمد تبول مساعد له" (مصطفى عبده،1999) لقد ركز حسن حواء على الحائط الممتد كلوحة وأحدة مستخدماً الأدوات الهندسية ومستخدم المعينات والأشكال الدائرة في الزخرفة الممتدة وفي الوسط قبة بها مثلثات داخل نصف الدائرة.

وإلى جانبي القبة عمودان تنتهي بأنصاف دائرة خلفها مثلثات وعلى الحائط عمودان مزخرفان ينتهيان بشكل مثلث يعلوه الهلال والنجمة الخماسية وعلى جانبي الحائط نجد زخارف على شبابيك وهمية بها دوائر ومثلثات متقاطعة لربط الحائط الممتد.

من الملاحظ هنا أن وجود شكل القبة هنا يحمل دلالات مختلفة فهو في كونه تحول من شكل مجسد له دلالته الاجتماعية والاعتقادية إلى شكل زخرفي يمكن أن تكون له دلالة حرزية لمنع الشرور أو الاعتقاد في أحد الشيوخ وتجسيد قبته في هذا الشكل الزخرفي وأيضاً شكل النجمة والهلال فهذا الشكل كان يمثل إبان الحكم التركي الشعار الرئيسي للإمبراطورية العثمانية حيث قيل أنها في تلك الفترة كان حجم مستعمراتها في خرطة العالم شبيه بهذا الشكل المقوس وبجانبه نقطة وحور الشكل إلى النجمة والهلال أما بقية الأشكال الهندسية المثلثات والدوائر فهي نفس الأشكال التي تستخدم في الزخرف الشعبي أو تجدها رسومات الشرافة في الألواح المصنوعات اليدوية من أعمال جلد وسعف وغيرها ولها دلالات المسبقة والتي غالباً ما تكون مستبطنة لأنها مرتبطة بالفكر الإنساني عموماً وأن وجدنا لها دلالات في الخطاب الديني والاجتماعي البصري ،مثل المثلث يرمز إلى الثالوث. والدائرة في الثقافة المسيحية تمثل الهالة الضوئية على رأس المسيح والقدسيين ومريم العذراء إذن الدلالات تراكمية ، والدلالة يمتلكها المتلقي والمستجيب لهذا العمل الفني من داخل الثقافة المعنية .

من الذين ارتبطوا بمدرسة "حسن حواء داؤود سليمان شكل (15،هـ) وهو من منطقة كوكي جنوب حلفا ولد عام 1912م وقد عمل مساعد لحسن عرابي شكل (15، و) ما بين (1940-1943) تفردت أعماله في استخدام المعينات كوحدات زخرفية مع الشكل الدائري والمثلثات المتقاطعة كقاعدة للشكل المحرابي المكون من القبة يعلوها الهلال والنجمة الخماسية وعلى جانبي البوابة عمودان مزخرفان ينتهيان بمثلث ودائرة على الحائط الممتد يستخدم أشكال التمساح والأسد على جانبي البوابة" (مصطفى عبده،1999)، من الملاحظ أن الرموز التشكيلية في السودان تمتاز بخاصية التراكم الدالي أي أن الرمز يمكن أن يستوعب أكثر من دلالة في الخطاب الاجتماعي والديني وحتى السياسي والتمساح يمتلك هذه الدلالات فحتى عند قدم الخطاب السياسية بعد الاستقلال واستفحال الفساد الإداري والاقتصادي ظهر رمز التمساح في الصحف والنكات وفن الكاركتير كرمز يعبر عن ذات الوضع ولكن في الخطاب الديني التمساح ارتبط بشيوخ معروفين وخاصة في منطقة الشمالية موقع البوابة النوبية والأسد أيضاً له دلالات في الخطاب الاجتماعي تظهر لنا في الأغاني والأشعار التراثية دلالته في الخطاب الديني اكتسب دلالة وارتبط كرمز بسيدنا علي كرم الله وجه وحمزة بن العباس (أسد الله) كما أنه له وجود اعتقادي في الحضارة المروية (أبادماك) وهو أحد الآلهة المقدسة في مملكة مروي القديمة وهذه الخاصية تظهر لنا في كثير من الرموز البصرية في الثقافة السودانية إضافة إلى أن الرمز يتم عمليات تحول دالي ويتحدد ذلك عبر الفضاء الخطابي والسياق الذي تدور فيه هذه الرموز.

أما المدرسة الثالثة "وهي البتولية وظهرت ملامحها الزخرفية بيد أحمد بتول (1909) بوادي العلاقي بمصر شكل (15،ق). وظهر له أول عمل 1927 في قرية دبيرة الحق بحلة كوجا "(مصطفى عبده،1999،ص99) لقد اتبع أحمد بتول أسلوب الحائط الممتد واستخدم طريقة خاصة في الوسط بين المساحات مستخدماً وحدة الدائرية والمثلث فقط، كما استخدم المثلث بطريقة مبتكرة في وضع ثلاث مثلثات داخل مثلث يقابله مثلث كبير مقلوب ويتكرر هذا الشكل بنمط هندسي ممتد حيث ينتهي الحائط بعمودين مزخرفين ينتهيان بشكل نصف دائري وسطه صحن مبني ويستخدم بغرض الدائرة بدل نصف الدائرة أو واحدة ويضع بدل الهلال والنجمة أشكالاً صغيرة على عكس داؤود عثمان وحسن حواء كما يستخدم أحمد بتول واجهة البوابة كأنها واجهة لمسرح يستخدم فيها الأشكال المحرابية والأعمدة الثلاثة على جانبي البوابة بدلاً من العمودين ويستخدم أيضاً الحائط الممتد على شكل ستائر كأنه مسرح وزخارف وسيطة وشبابيك وهمية في ترابط مع القبة الوسطية كما يستخدم رمز الأسد حامل السيف على الحائط وعلى جانبي البوابة نجد طائر بين الشبابيك الوهمية (شكل 15،س) من الملاحظ ان من زخرفة البوابة النوبية مر بمراحل تطورية في الزخرفة واستطاع الفنانون الذين تم تناول أساليبهم الآن أن يحتلوا ثقافاتهم وأن يطرحوا المخزون الدالي والاعتقادي بشتى أنواعه بشكل صوري بصري كائن يتلاءم ويتوافق مع الفضاء المكاني والزماني الذي رافق هذا الفن.

يرى مصطفى عبده " أن نجاح زخرفة البوابة النوبية يرتكز على الهدوء النفسي والاستقرار للفرد والجماعة"." (مصطفى عبده،1999،ص83)أن التشكيل عموماً يرتكز على الاستقرار المكاني والزماني وحتى القبائل المتحركة تنجز أدواتها واشياؤها خلال شهور الاستقرار المكاني والزماني والنفسي إضافة إلى الاستقرار الاقتصادي وهناك نزعة في الإنسان أن يضفي على منزله سمة جمالية وهي ملكة فطرية، وهناك اعتقادات شعبية حرزية استطاعت البوابة النوبية تلبيتها وهي الخوف من العين الشريرة والسحر مما جعلهن يعلقن أشياء لتخفيض شر العين مثل المرآيات، وصحون اللأواني الصيني ذات الألوان التي يعتقد أنها تعمل على شل العين وامتصاص شرها أما المرآة فإن انعكاس الضوء عليها جعلها تمتص وتشغل العين عن الشر.

من ناحية أخرى ما يميز البوابة النوبية وهي استيعابها للزخرف بشكل توثيق التطور الحي لأنماط والاساليب التشكيلية في توزيع الوحدة الزخرفية وابتداع طرق توليفها مما جعلها تمثل سمة من سمات الثقافة السودانية في شكلها المتحرك من ناحية الشكل والدلالة كما إنها تمثل أحد أهم الوسائل للحفاظ على الإرث الزخرفي، كما أظهر البوابة النوبية عملية من أعمق العمليات وهي التركيب الرمزي العميق الذي جمع بين مختلف الرموز التي تنتمي لأكثر من خطاب مما جعلها تمثل نسيج حياتي حيوي للواقع المكاني والزماني فلقد دمجت بين الخطاب الاجتماعي (حرزي) والبوابة نفسها نتاج شكل من أشكال الخطاب الاجتماعي والخطاب الديني والجمالي التقليدي حيث أنها تحوي" سمات سحرية وأساطيرية وخرافية مع الاعتقاد الديني والتوحيدي وإسقاط الانفعالات، كما أنها تحوي عقائد متتالية من وثنية

ومسيحية وإسلامية مع الموروثات المحلية النوبية في مزج بين الطوطمية والتوحيدية".(مصطفى عبده،1999،ص98) كذلك استخداماً للعقل الظاهري والباطني والإبداعي .

لقد تتطورت انماطها واسايب تنفيذها مع تطور المكان والزمان شكل (17،أ،ب،ج،د،هـ) . كما نجد أن البوابة النوبية في نهايات القرن الماضي أتخذت كمفردة حيوية تمثل الثقافة السودانية كما تمثل الهوية الثقافية والتاريخية في الخطاب الاجتماعي لكونها تمثل إحدى الموروثات التراثية التي يُفتخر بها وتزين على نمطها البوابات في مدينة الخرطوم حيث أن هناك أكثر من منزل في منطقة الخرطوم استخدموا نمط البوابة النوبية المزخرف وتحولت من واقع ارتبط بمكان وزمان وأفراد إلى شكل جمالي وارث ثقافي ينتمي إلى التراث التشكيلي السودان شكل(18)

ترى الباحثة أن البوابة النوبية من أهم الآثار التي تحوي الرمز التشكيلي والبصري كما أعتقد أنها من أهم الآثار التي قامت بتوثيق هذه الرموز دون تعسف ثقافي وهي أحد الأسطح التي حافظت على استمرارية مخزون الخبرة البصرية للخطاب الاجتماعي لذلك اتخذتها كدراسة حالة لدراسة الزخارف السودانية وباعتبارها إحدى العناصر الثقافية التي تم فيها التوافق الزخرف الإفريقي والمسيحي والعربي والإسلامي أي أنها تمثل أحد أهم الملامح لدراسة عناصر الثقافة السودانية عبر دراسة التشكيل والثقافة الشعبية . كما ترى الباحثة أنها أحد أهم الدلائل البصرية التي تشير إلى استمرارية الرموز البصرية في الثقافة السودانية وهي سمة تحدث عنها أحمد الطيب زين العابدين في كثير من دراساته وحاول إثبات هذه الخاصية للثقافة السودانية ومن جهة أخرى تعكس البوابة النوبية التأثيرات الثقافية المتتالية على الثقافة عبر دراسة الأسلوب ودراسة دلالات الرمز البصري ونمطية التقاء أجزاء الزخرفة حيث ترى الباحثة أن الزخرفة السودانية لا نجد لها مثيلاً في ما يجاورها من دول لأنها تتحو إلى الدمج بين نمطين أو أكثر من الزخرف أي يمكن أن نلمح زخرفاً أفريقياً وإسلامياً ومسيحياً في وحدة زخرفية متكاملة مما يصعب التصنيف إلى اي نمط زخرفي تنتمي ولا يسعنا القول إلا أنها زخرفة سودانية إضافة إلى التراكم الواضح للزخرف والبوابة (باب المنزل) كرمز بصري ينتمى للخطاب الاجتماعي يحوي دلالته ليس في منطقة وادي حلفا وحدها .

تصوير الباحثة **البوابة مدخل الهرم السادس (آثار البجرراوية)**



الشكل(14،ب)

بوابة أحد المنازل القديمة بامدرمان



الشكل(14،أ)

شكل (15، أ، ب،ج،د) بعض نماذج البوابة النوبية (نقلا من كتاب محمد على حاكم)



،أ)



الشكل(15،ج)

شكل (15،د) من أعمال جبر باب الخير



الشكل(15،هـ) من أعمال داؤود عثمان

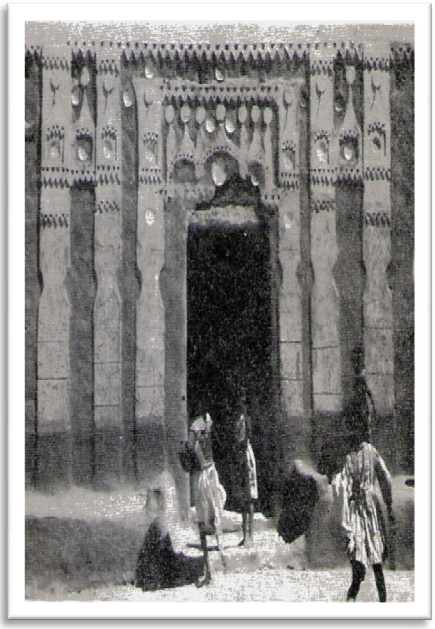


الشكل(15،و) من أعمال حسن عرابي



شكل(15،س) باشكيت صور اسد أحمد بتول تمثل

الاسد يحمل سيف مشقوق



الشكل(15،ف) من أعمال أحمد بتول



الشكل (15، ق) ملاحظة الاطباق مرصوصة على شكل قبة

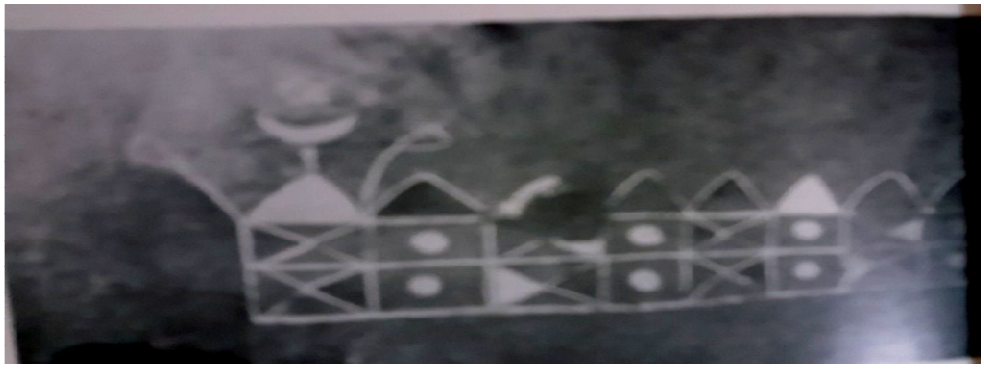
الشكل (16) نماذج البوابة النوبية اعمال النساء فترة الثلاثنيات



شكل (أ) ملاحظة وراق جريد النخل



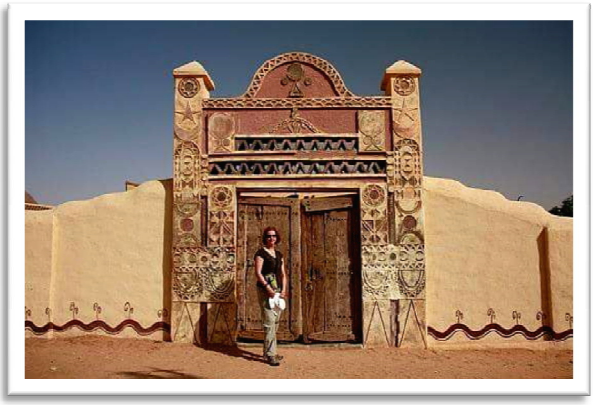
الشكل (ب) رسم النساء من اشكيت ملاحة شكل الصليب

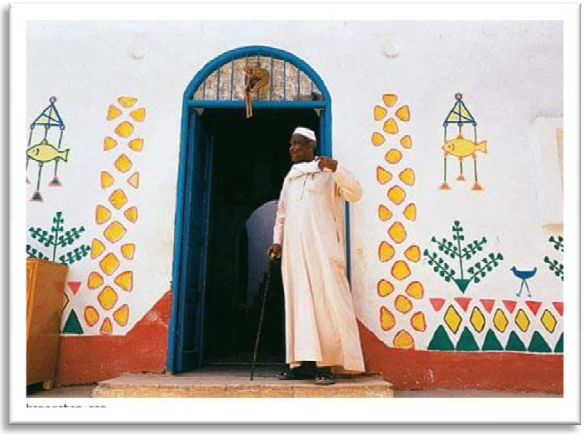


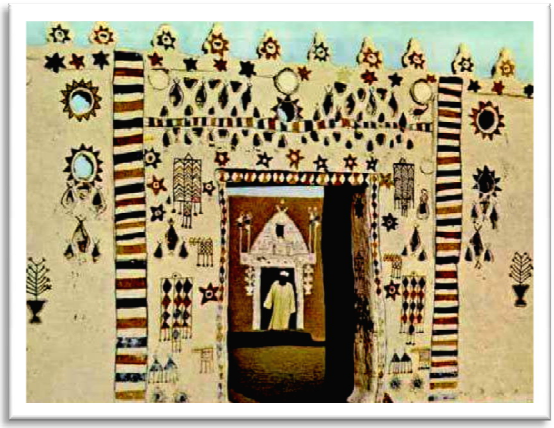
شكل (ج) منطقة جمرة مجموعة قباب تعلوها باعلام

شكل (17،أب،ج،د،هـ) استمرارية الرموز التشكليلة في البوابة النوبية (صور حديثة)

(المصدرمنتديات أبناء النوبة شبكة الانترنت)







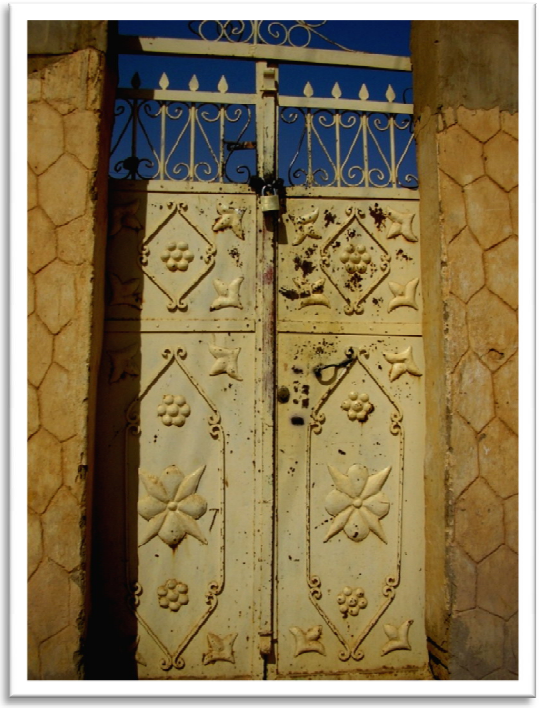




الباحثة : (شكل 18) بوابة نوبية (قرب بتري –احد منازل اسامة داوؤد)



شكل (19،أ،ب،ج،د) نماذج من أبواب ومداخل منطقة الموردة والعباسية (الباحثة)



الشكل (16،أ)



الشكل (16،ب)



الشكل (16ج)



الشكل (16،د)

نموذج : التشكيل على نبات القرع :

يعتبر نبات القرع أحد العناصر التشكيلية الثقافية في السودان كما يعتبر أحد الأسطح التي تسجل عليها الرموز التشكيلية في اطارها التقليدي والمستحدث ،عبر السنوات أكتسب نبات القرع الكثير من الدلالات وأصبح في ثقافة الوسط أحد المظاهر التشكيلية التزينية ذات الثلاثة أبعاد التي تزين المنازل من الداخل وأماكن العرض في الحوانيت ألتي تستهدف السائحين .

نجد أن نبات القرع في الثقافة السودانية وخاصة في منطقة غرب السودن أو الجزء الجنوبي الشرقي منه يشكل مساحة روحية مهمة أيضاً في غرب السودان يعتبر نبات القرع عنصراً روحياً فاعلاً وهو أحد أهم السمات الثقافة الحاوية للكثير من الدلالات التي اكتسبها من خلال الإمتزاج الثقافي الإفريقي إضافةً إلى ما تورثه الثقافة المحلية للأجيال من سمات وأتفق مع أحمد الطيب زين العابدين إلى في حديثة عن التشكيل الشعبي " أن أهمية التشكيل في الثقافة هي حساسيته المفرطة تجاه النظام القيمي لدى الجماعات وقدرته العالية على أختزان المضامين الروحية والوجدانية المحلية وذلك مع قدرته الانتشارية الممتازة، فهو وسيط جيد يمكن أن يتم من خلاله توضيح المفاهيم " (أحمد الطيب ، 1980، ص 39) كما أن أي أثر فني متكامل من فخار، نحت، عمارة أو صورة يكمن فيه إطاران متكاملان قابلان للدراسة والتحليل ويعملان في التحامهما رسالة ثقافية كاملة وهما الإطار الفزيائي والإطار المعنوي للعمل الكامل.

لقد اكتسب نبات القرع في الوسط والتي اعتبرها المنطقة التي تجمعت فيها السمات الثقافية السودانية وخاصة إبان الهجرات المتتالية التي صاحبت الكوارث الطبيعية والبشرية حيث حدث توظيف جديد للأشكال الثقافية تتناسب مع وثقافة الوسط فتحولت كثيراً من الأدوات والرموز البصرية التي ترتبط بالمجموعات إلى عناصر ذات صفة جمالية تزينية فأهل الوسط يتناولونها بصفتها أحد السمات الثقافية التراثية والتي يجب الحفاظ عليها ، ومن ثم نجد أنها فقدت قيمتها الوظيفة واكتسبت قيمة جديدة يمكن أن تكون قيمة ثقافية معنوية جمالية.

لقد حدث لنبات القرع في ثقافة الوسط تحولاً دلالياً ، فمثلاً في غرب السودان يعتبر نبات القرع عنصراً روحياً فعالاً كما أنه يرتبط (بالممارسات الطقوسية) ويذكر احمد الطيب ان " هناك علاقة بين نبات القرع والأرواح هو اعتقاد كان سائداً بين قدماء المصريين"حيث يربط قدماء المصريين بين روح أوزوريس وبعض أنواع النباتات والطيور، فإن أهل غرب السودان يربطون بين الجوزى وطائراً يزورهم ليلاً وهو طائر صموت غير مغرد لا يسمع منه إلا حفيف الأجنحة ولا شك أن كثير من الثقافات الأفريقية تربط بين النبات والأرواح" (احمد الطيب زين العابدين، 1980 ،ص44، 47)

يشكل الوسط إرثاً ثقافياً عن نبات القرع وأستدلُ في ذلك بالإشارة إلى الرسوم الجدارية ألتي تحتويها كنسية فرس والتي تصور" القرعة أو البخصة التي يحملها كل من الرعاة الثلاثة في الجدارية العظمى من

كاتدرائية فرس والتي تصور ميلاد المسيح ، فهؤلاء الرعاة هم رعاة محليين سودانيون كانوا يتلحفون الثوب السوداني ويحملون البخصة حول أزارعهم كما يفعل رعاة البقر في وسط وغرب وشرقي السودان وهذه إشارة إلي أن القرع كان معروفاً ومستمراً في ثقافة الوسط . " (احمد الطيب زين العابدين، 1980 ،ص44، 47) شكل)(19)

نجد إن قبائل منطقة الأنقسنا استعملواسطوح القرع استعمالاً تشكيلياً مزياً فهو يشكل عندهم مساحة تصويرية والتصوير عكس الزخرفية والتي هي ابتعاد عن الطبيعة والتصوير هو اقتراب من الطبيعة وتأمل لها من أجل المتعة الجمالية البحتة وتشكل هذه السطوح مساحات تصويرية متكاملة. كما قد ترسم عن طريق (الكي بالنار) شكل (7،أ،ب) أو عن طريق خدش أو جرح القرع وهو لا يزال في مراحل النمو الأخضر قبل أن يجف، فإن جف كسبت هذه الخدوش الوان النضج وصارت جزءاً من السطح الطبيعي للقرع رغم هذا نحد أن التشكيل في نبات القرع يُستعمل استعمالاً يومياً بصورة عادية ولا يحتفظ بها كأشياء ذات قيمة روحية عالية كما هو الحال في بعض الثقافات أو الممارسات (جبال النوبة) وبذلك إكتسب هذه الآنية الصفة الجمالية .

كذلك يذكر أحمد الطيب " أن مثل هذه الممارسة التشكيلية والتي تعالج موضوعاتها معالجة استطيقية، ترتبط في كثيرٍ من السمات بالبيئة فالفنون الإفريقية تتصف بأنها ذات مضمون روحاني طقوسي عالي مما يقلل من شأنها كعنصر جمالي رفيع " (احمد الطيب زين العابدين،1990،ص : 47)، سوف نجري تحليلاً لأعمال أحد الذين يمارسون الرسم على سطح نبات القرع باعتباره أحد الأسطح المميزة التي يمكن الرسم عليها بقصد المتعة الجمالية البحتة وبعيداً عن الوظيفية سواًء كانت استعماليه أو طقوسية وهي تحليل لأعمال (الزبير) فمن خلال تحليل أعماله نلحظ التغير الذي يحدث لعناصر الثقافة المادية من ناحيتي استمرارية الشكل وأختلاف الدلالات في الرقعة المكانية المعينة وذلك عبر الخطاب الاجتماعي وتحولها إلى خطاب الحس العام.

نموذج : تحليل لأعمال الفنان التشكيلي الزبير عبد الحافظ الزبير

لقد أتخذ كثيرٍ من الفنانين ذوي الإتجاه التشكيلي التلقائي نبات القرع كسطحٍ تشكيلياً واستخدموا الكثير من أساليب التشكيل والتي في مجملها أعتمدت علي التجريب الخاص علي سطح نبات القرع وفي هذا الجزء أستعرض أحد الفنانين الذين أتخذوا من نبات القرع سطحاً تشكيلياً لإبداعهم وهو الفنان الزبير عبد الحافظ الزبير، خريج كلية الدراسات الإضافية جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا عام 1981م قسم التصميم الإيضاحي (دبلوم ثلاث سنوات). لقد أقام أكثر من المعارض داخل السودان وخارجه وهذه الأعمال المضمنة من معرضه الذي أقامه في قاعة العرض بمركز جوته الثقافي الألماني 2006م .

تتخذ أعمال تشكيل نبات القرع عند الزبير طابعاً خاصاً ويمكن أن نحدد الخصائص التي تميز أعمال الزبير في النقاط التالية :

أولاً : تعامل مع خامة تشكيل العمل (نبات القرع) بأسلوب جديد غير الأسلوب التقليدي الذي يعتمد على الكي بالنار شكل (20،أ،ب) أو الحفر والخدش بآلة حادة علي سطح نبات القرع حيث أنه أتبع أسلوب الرسم المباشر بالفرشاة على نبات القرع وذلك عبر التشكيل باللون الأسود (أحبار صناعية) كما ابتدع أسلوباً جديداً في معالجة السطح قبل وبعد انتهاء الرسم حيث يقوم بصقلها بمادة صناعية لامعة ،وهي من ناحية تعمل علي تثبيت الحبر كما تعمل على إضافة لمعان للسطح شبيه بلمعان الزجاج.

ثانياً : كما نجده اعتمد على لون القرع الطبيعي في عملية التشكيل وتوضيح العمل موضوع التشكيل حيث يمثل الموضوع ككل علاقة تضاد لوني بين اللون الأسود ولون القرع الطبيعي .

ثالثاً : استغل الشكل التلقائي الكلي لنبات القرع في عملية ابتداع العمل التشكيلي أي أن الشكل التلقائي عمل علي تكوين عملية إيحاء للفنان حتى يستقصى موضوع العمل الإبداعي .

رابعاً: اعتمد في أسلوب العرض الحديث للأعمال والمتعارف عليه في الفن التشكيلي الأكاديمي وهي طريقة عرض الأعمال في قاعة عرض خاصة وبموصفات محددة تعتمد على تنظيم الأعمال ومراعاة النسب في عملية العرض كما تعتمد علي قواعد العرض الخاصة بالمجسمات ثلاثية الأبعاد.

بهذا خرج الزبير من أسلوب التشكيل المتعارف عليه لنبات القرع والذي تحدثت عنه سابقاً، حيث خرج به من الحيز الوظيفي الطقسي أو الحيز الاستعمالي المباشر ألى حيز الوظيفة الجمالية التي ترتبط بعمليات التلقي والاستجابة للمشاهد المتردد على قاعات العرض الخاصة بالأعمال التشكيلية الأكاديمية .وعليه سوف نجري تحليلاً لبعض ألاعمال والتي أتبع عبرها الفنان أساليب مختلفة وإن تشابهت في بعض السمات .

القطعة الأولى الشكل (21) :

يتصف الشكل الطبيعي لنبات القرع أنه غير ثابت التكوين ، حيث نجده أحياناً يتخذ الشكل الكروي فقط، بينما نجده علي شكل قطعتين كرويتين مترادفتين ، لقد أتخذ الزبير من الشكل الكلي للنبات محفزاً لإبداع موضوع فني يحمل دلالات خاصة وأن بدأ في ظاهره أنه ينحو إلى الأسلوب الحقيقي في الرسم، وهذه الدلالات تدور في مخيلة المتلقي لحظة تذوقه للعمل الفني وبذلك يصبح مشاركاً في العمل الفني بشكل جزئي، تحمل القطعة رسماً لشخص تبدو عليه ملامح الشرود. كما نجد رسماً لآلة العود يحدد إطارها اليد الممسكة بها ابتداء من أعلى الرأس وعلى امتداد آلة العود والتي تعمل على تحديد الشكل الكلي للوجه وبقية الجسم وتمثل آلة العود الفكرة الأساسية في موضوع العمل فهي تأخذ المساحة الأكبر من سطح

العمل الكلي كما أنها رسمت بدقة وعملت على احتواء بقية أجزاء العمل من الجهة الأخرى من القطعة نلمح رسماً تجريدياً لحروف عربية متداخلة وموضوع العمل في مجمله يعكس لنا تعلق الفنان بالإبداع الموسيقي والذي يتكون لديه بين اللحن والكلمة المنظومين وهو من هواة العزف على آلة العود وهنا يضعنا أمام احتمال أن هذا الرسم يمثل رسماً لشخصية الفنان في اللأوعي لديه.

القطعة الثانية الشكل (22) :

تمثل القطعة رسماً تجريدياً لوجه امرأة بعين وأحدة وخصلة مسترسلة من الخلف ولقد رسمت العين بحجم كبير، وبدقة مما يوحي بالدلالات التي ترتبط بها بشكل عام أو خاص لدي المتلقي للإبداع الزبير .ولقد أستغل الفنان التكوين الطبيعي لنبات القرع لكي يستنبط منه شكل الوجه والجسم فأصبح العمل يمثل تمثالاً نصفياً لامرأة كما تمثل قاعدة العمل ابتد من المنتصف وتحديداً من (العنق)أشكالاً زخرفية شبيهةً بزخرف الطاووس وهو من الزخارف الشعبية الشائعة وأرجح أنها تمثل راسباً من الفن القبطي ولقد تحدثت عنه سابقاً حيث نجده في أعمال التطريز اليدوي . من الصفات الشائعة للطاووس أنه يتميز بصفة الكبر والإختيال والإعجاب بالنفس وهذه الدلالات تدور في الذاكرة الشعبية، فالأشخاص الذين يتصفون بذلك يطلقون عليهم أحياناً (مثل الطاووس).

<u>القطعة الثالثة شكل (23،أ):</u>

تمثل هذه القطعة ذات الشكلين الكرويين رسوماً لأشكال زخرفية متداخلة، ولقد أستغل الفنان ألشكل الطبيعي لنبات القرع فالتكوين الزخرفي أعتمد على الشكل الكروي والدائري ولا يظهر الشكل على حقيقته بشكلٍ متكامل إلا أذا نظرنا إليه تحت مستوى النظر الشكل(23،ب) ومن الملاحظ أن هذه الأشكال تمثل شكل زهرة الروزيتا والتي تعود إلى الفن القبطي حيث (تمثل أضلع الصليب في كل الاتجاهات) وهي من الرموز البصرية ألتي تأخذ النمط الإنتشاري ونجد لها حضوراً في زخارف المساجد شكل (23،ج) ولها مثيل أيضاً في زخارف مدينة سواكن القديمة والتي تعود إلى بداية الحكم التركي في السودان الشكل (23،د) وهي زهرة مكونة من أربع أو ست أو ثماني وريقات وتختلف نهايات الوريقات بين الشكل الحاد والذي نجده في هذه القطعة أو الشكل المنحني مباشرة. لقد رسمت هذه الزهيرات بأسلوب أعتمد على الخط والعلاقة اللونية أو التضاد اللوني بين اللون الأسود وخلفية نبات القرع .وخلاصة الأمر نلاحظ إن الفنان أتخذ من نهايات شكل الزهرة أمتداداً لنشوء أشكال هندسية بين الشكل شبه المربع حيث امتدت بشكل تلقائي لتمثل نهاية الأشكال ونمط الأشكال المتداخلة اتبعه الفنان ليضيف عمقاً للعمل والناظر إليه من كل الاتجاهات يلمح التشابه الكلي لأجزاء العمل من كل الزوايا باستثناء إذا نظرنا إليه تحت مستوي النظر وهذا الأسلوب يذكرني بالنمط المتبع في زخرفة الأواني الفخارية المصقولة (الصينية).

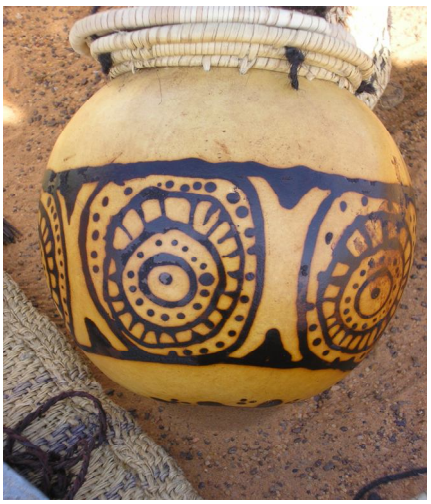
<u>القطعة الرابعة شكل (24) :</u>

يمثل موضوع القطعة إمرأة ترضع وليدها بحنو فلقد أستغل الفنان بذكاءٍ إنحناة الشكل الطبيعي لنبات القرع من الأسفل ليصبح حجراً مريحاً للطفل الرضيع كما ألهمه الشكل الطبيعي لنبات القرع في أن يظهر وجهاً يحمل صفة الحنو وذلك في شكل الإنحناءة البادية على وجه المرأة كما أضاف إليها قرطاً متلياً من الصدف البحري ، وأضاف إلى العنق الطبيعي المنحني لنبات القرع عقداً بسيط التكوين . وتمثل خلفية العمل أشكالاً زخرفية تمثل رداءً للمرأة وهذه القطعة مع القطعة الثانية توضح لنا وضع المراة في مخيلة الفنان وهو هنا عكس لنا الفنان المراة (الأم) وفي القطعة الثانية عكس لنا المرأة المختالة بنفسها كالطاوؤس وعند سؤالي له عن تكرار موضوع المرأة في أعماله ذكر أنها تمثل له " الطبيعة بكل ما تحوي حيث تعني الشجرة وهنا نلمح الدلالات المركبة لرمز المرأة في أعماله كما أضاف أنها تمثل الجمال كله كما ذكر أن رمز المرأة في أعماله يعكس مختلف الدلالات وشبهها بأنها كلآلة الموسيقية يمكن أن تشكل مختلف الايقاعات" (الباحثة،الزبير عبد الحافظ: م.د.أ.أ، شريط رقم4207).

الشكل (19) توظف نبات القرع لحفظ الطعام وتغليفه بالجريد الدوم أول النخل منطقة غرب وجنوب كردفان (الباحثة)



الشكل (20،أ،ب) بعض نماذج من التشكيل الشعبي لنبات القرع



الشكل (أ)



الشكل (ب)

ا لشكل(22) **الشكل(21)**





ال **الشكل(23،ب)**



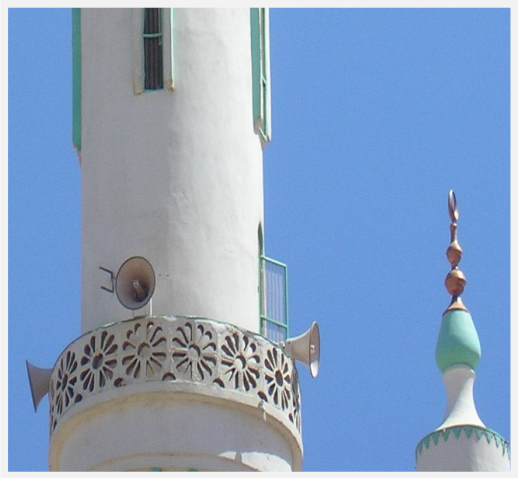


الجزء الاسفل من القطعة قي الشكل(23،أ)

الشكل (23،ج،د)



الشكل(23،ج) أحدى بوابات مدينة سواكن



الشكل(23،د) مسجد الكبير بالمنشية

(زهرة الروزيتا)



الشكل (24)

الصناعات الفخارية في السودان :

يعتبر فن صناعة الفخار من أقدم الفنون في السودان فقد اشتهرت الحضارات القديمة بجودة هذه الصناعة كما عكست الأثريات الكثير من الرموز البصرية التي ارتبطت بها ،وصناعة الفخار في السودان ارتبطت الممارسات الاجتماعية وبالاعتقادات وبالمزاج الشعبي والرسمي على السواء. وأن هذه الأثريات التي عثر عليها تعكس الجانب الرسمي أو الملوكي من المقتنيات الفخارية وغيرها بينما عثر على بعض الآثار التى يعتقد انها تمثل الجانب الشعبي المادي ، لذلك كانت الأثريات التي عثر عليها تميزت صناعتها بالجودة . ويرى وليام ى.آدمز في كتابه **النوبة رواق إفريقيا** وكتابه باللغة الانجليزية **Ceramic Industries of Medieval Nubia**. " أن الصناعات الفخارية تنتمي إلى الفنون التشكيلية رغم ارتباطها بالوظيفة وإن " فن تشكيل وزخرفة الأواني الفخارية فناً خالصاً، غير أنه في أغلب المصنوعات هناك اختيارات للقالب ، واللون ، ومعالجة للسطح ولابد أن تكون مؤسسة على اصطفاء جمالي، بكلمات أخرى على تقليد مأثور، عجزاً عن إيجاد تعبيرات أكثر إنفاقا وإعلاناً عن الهوية الثقافية أصبحت أشكال الفخار بالنسبة لعالم الآثار لذلك "إمضاءات" لشعوب ما قبل التاريخ " (محجوب محمود التجاني : ترجمة عن وليامز ادمز ، 1984، ص132) .

إن استمرارية الأشكال والقوالب في الصناعات الفخارية يتمثل الواقع الحضاري في المكان والزمان ويساعد في ادراك التقنيات المتبعة في الصنع ومتابعتها مكانياً كما يشير الى مدى جودة الصنع والتي ترتبط بالواقع الحضاري المعني ،أن قيمة الفخار في كونه دليل على الهوية الثقافية في كل من الزمن والواقع المكاني فنفس التقاليد الزخرفية يشترك فيها كل أعضاء المجتمع ، لكنه يندر تقاسمها في كليتها مع مجتمعات أخرى ، إن القيمة التاريخية للفخار النوبي متمثلة في الإختلافات والتشابهات في الفن الخزفي بمستوي رئيس لتقدير التسلسل الزمني في المواقع كقاعدة لإعادة إنشاء التأريخ الإنساني .

نجد أن الفخار من أكثر العناصر الثقافية محافظة على الشكل وأكثرها استمرارية، فمن الملاحظ أن أشكال الفخار من ناحية الشكل الخارجي لم تتغير بينما تراجع أشكال وتقنية العمل " فبدايات صناعة الفخار في السودان منذ حضارتي العصر الحجري الحديث وهي من أوائل الحضارات الحجرية في العالم ولقد وجدت اثريات فخارية ومصنوعات من المحار من حضارتي الخرطوم والشهيناب " (مصطفى عبدو ،مقابلة غير مسجل)، إن الرموز البصرية التي نجد آثارها في فخاريات الحضارة المروية وثقت بشكل فاعل في عملية الحفاظ على الرموز البصرية، كما أنها وثقت أشكال ومضامين الاعتقادات التي ارتبطت بالواقع والفضاء والمكاني والزماني لحضارات القديمةفي السودان .

خلال الدراسة التي أجراها آدم تاور كان نتاجها أن هناك استمرار من ناحية الشكل وطرق ووسائل صنع فخار في مطقة جبال النوبا وفخار الحضارات القديمة في منطقة النوبة الشمالية فإذا نظرنا إلى

الشكل (25،أ،ب،ج،د) نلمح أن هناك تشابها من ناحية الشكل أما من ناحية التقنية نلمح أن الخزف المروي كانت من ضمن تقيناته المزج بين اللونين الأحمر والأسود أو البني الداكن والتي يكتسب من أسلوب الحرق وهذه تقنية نجدها في الخزف الذي ينتمي لجبال النوبة الآن أنظر الشكل(26أ،ب،ج،د،و) الشكل (25،أ) ينتمي للحضارة المروية القديمة من القرن الاول ب.م وهو شبيه بالأوعية المائية ، وايضاً الشكل (25،.ب) ينتمي للحضارة المروية القرن الثالث قبل الميلاد .إضافة إلى ذلك فلقد ذكر خضر آدم عيسى " أن الجرار الكبيرة (الزير) تطابق إلى حد كبير الجرار الكوشية في العهد المروي والتي كانت تستخدم لحفظ الماء والسوائل عموماً وغيرها من الأواني ، فإن استخدام الفخار موروثاً حضارياً رغم تغير الازمان والمفاهيم الثقافية والعقائدية يقف دليلاً على التواصل الحضاري السوداني منذ العهود الوثنية وعبر الفترات المسيحية والاسلامية وهي سمة من سمات الاستمرارية ونلحظ ذلك في أواني الطعام (قداحة الطعام) شكل (27أ،ب،ج،د ،هـ)حيث نجد أن هناك استمرارية شكلية وويفية وان اختلفت المادة الخام فنجد قدح الطعام الذي كان يستعمل الى منتصف القرن الماضي والمصنوع من الخشب يشبه الى حد كبير القدح المنتمي لحصارة مروي القديمة شكل(28،أ) .

الرموز المستمرة اشكال صناعة الفخار من ناحيتي الشكل والتقنية



(الشكل 25،أ) من منطقة جبال النوبا

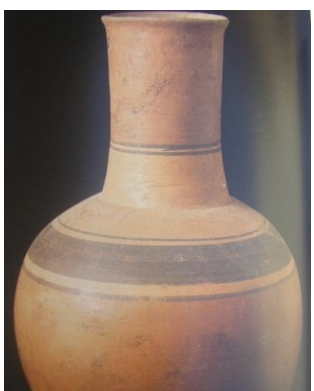


الشكل (25،ب) فخار من حضارة مروي



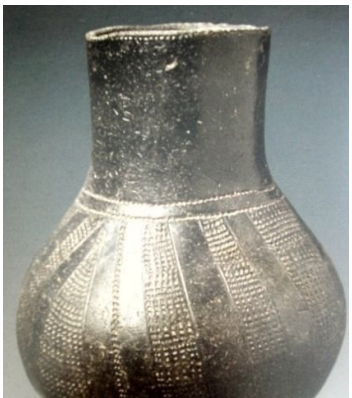
الشكل(26ب) فخار من جبال النوبة

الشكل (25،ج)



خزف حضارة مروي

الشكل (25 ،ب)



الشكل(26/ج)
خزف جبال النوبة



بعض نماذج من الزخارف القديمة على قداحة الطعام (صور الباحثة منطقة البجراوية الاثارية)



شكل (28،ب)





شكل (28،أ)

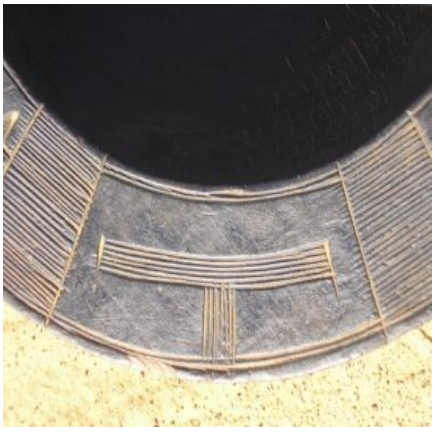
شكل (27)قدح من حضارة مروي يلاحظ التشابه الكامل في طريقة الصنع والزخرف



شكل (28،ج)



شكل (28،د)



شكل (28، و)



شكل (28،هـ)

قدح من شمال كردفان شكل (29،أ،ب)



شكل (29،أ)



شكل (29،ب)

نموذج: أدوات القهوة السودانية.

سوف تتناول الباحثة في هذا الجزء إحدى الآواني الفخارية التي ارتبطت بممارسات اجتماعية مختلفة تعد صناعة الخزفيات الشعبية في السودان من الصناعات النسائية والرجالية على السواء وأن أختص الرجال بأشكال محددة من الفخاريات مثل صناعة الأوعية الزراعية (الزهريات) أو الأوعية المائية (الأزيار، والقلل) واختصت صناعة الأوعية المنزلية للطبخ والشرب بالنساء . سوف نأخذ مثالاً على الصناعات الفخارية، إناء القهوة السودانية باعتبارها من الأواني التي ترتبط بممارسات أجتماعية كما ترتبط بخطاب الحس العام في شكله المتغير والمتحور ،كما أن ممارسة شرب القهوة في السودان تأخذ النمط الطقوسي في كثير من أشكال تناولها، كما ترتبط بها الكثير من الخطابات والرموز البصرية ، كما أن هناك خطابات خاصة تعزز وجودها وطرق تناولها .

تعتبر أدوات مشروب القهوة في التراث الشعبي السوداني من الأدوات التي تتوفر في المنزل ولكل منطقة عاداتها المحلية في شرب القهوة . فقد تميزت أدوات شرب القهوة لدى السودانيون من حيث الشكل بالممارسة الطقوسية والتي تبلورت نتيجة تأثير وتأثر من أرض الحبشة فالتداخل الثقافي بين السودان والحبشة يمتد منذ ألاف السنيين فعادة شرب القهوة ارتبطت بادوات خاصة حيث نجد منضدة ومقاعد صغيرة خاصة بشرب القهوة في منطقة شرق السودان وفي العقديين الماضيين ظهرت ممارسات جديدة لشرب القهوة ، من الملاحظ أن السودانيين يمتلكون حساً جمالياً فطرياً ويميلون إلى الزخرف في كثير من أدواتهم الاستعمالية وكل هذه الأدوات تقع تحت فنون التشكيل وتختلف درجات التبعية حسب جودة الصنع والجانب التزييني في المادة المعنية كما ترتبط بممارسات وعادات الحياة الشعبية وخاصة وأن عادة شرب القهوة في الآونة الأخيرة أصبحت لها مظاهر متجددة ،إضافة إلي أنها ترتبط بقراءة الطالع عند بعض الفئات المجتمعية (رمي الودع) ، وقراءة الفنجان وفي بعض الأحيان قراءة الكف، كما أن عادة شرب القهوة من العادات التي تدخل في طقس الزار وأن بخور الزار المعروف يطلق أثناء شرب القهوة ومن الملاحظ إن أغلب منتجات الفن الشعبي المادي منتجات تلبي احتياجات يومية فهي ذات طبيعة استعمالية ولكن بالنظر والتأمل لهذه الأشياء نستشف أن القدرة المبدعة لها لا تحدها حدود الوظيفة والاستعمال.

أذا اتخذنا من منهج التحليل النفسي لفرويد لتحليل الشكل لإناء القهوة نجد أنه يرجع الرموز البصرية التي تتخذ الشكل الدائري أو الكروي لدلالات أنثوية بينما الأشكال المستطيلة أو الأسطوانية تحمل دلالات ذكورية ، ومن الملاحظ أن معظم الصناعات الفخارية تأخذ الشكل الدائري أو الكروي الشبيه بالمرأة الحبلى وهي رغم سيطرة الجانب الوظيفي للشكل إلا أن الحرفي الشعبي دائما ما يلجأ الى الموجودات من حوله ، وقبل ذلك يبدأ بالأخذ من تكوينه الجسدي لاستنباط أشكاله حيث تصبح من جهة معنوية ، قريبة

منه ومن أفراد مجتمعه لأنها أشكال فطرية، وأحياناً نعثر على دلالات مركبة حيث نجد أن هناك دمج للشكل الكروي والأسطواني مثل شكل الأوعية المائية أو شكل آنية القهوة شكل (30،أ،ب)

فإناء القهوة من الأواني التي نجد لها انتشاراً في مختلف أنحاء السودان فهي تتميز بكون شكلها العام يمتلك الثبات وأن تغيرت النسب التفصيلية في الشكل العام فهي تأخذ الشكل المركب بين الشكل الكروي أو الدائري الأنثوي والشكل الأسطواني وتُصنع في معظم الأحيان من مادة الطين وهي خامة انفردت بإمكانياتها التشكيلية فكانت الأقدر من غيرها على إبراز الخصائص الحضارية التي تميزت بها الفخاريات السودانية وإناء القهوة موضع التناول وهي في صناعاتها تصنف تحت موضوعات فنون التشكيل الشعبي حيث لا تعتمد في صناعتها على الصنع بالقالب وإنما كل إناء ينفذ يدوياً ومنفرداً .

صناعة الخزف من الفنون التشكيلية الشعبية التي يظهر بها الحس الفني وجماليات الشكل كما تظهر بها عيوب الصناعة، وحتى الذين يودون شراءها يمتلكون حساً بصرياً ومعنوياً في عملية الإنتقاء بين الأنية المعروضة وهي ملكة ترتبط بالخبرة البصرية الفردية ، وهذا الحرص في عملية الانتقاء يأتي من أن آنية القهوة لها علاقة بأحد المشروبات التي ترتبط بالتكيف النفسي والمزاج الفردي لذلك فصناعتها تقتصر على أفراد محددين يتقنون تنفيذها . كما أن كل منطقة من مناطق السودان تتفرد بطريقة الصناعة وبشكل الإناء وان تلاقت جميعها في الشكل الكلي ولكن هناك عناصر زخرفية أو اختلاف في النسب يفرق بين هذا وذاك .

يرى أحمد الطيب زين العابدين إنه " بالنظر إلى أباريق القهوة العربية والتركية التي انتشرت لحين من الزمان في منطقة سواكن بالذات ورغم أن هناك اعتقاد قوياً بأن عادة شرب القهوة ذاتها عادة لم يعرفها السودان إلا بعد أن اتصل بالثقافة العربية لأنه لم نجد في مخلفات الفخار النوبي أو المسيحي دنقلا، ونوري، ومروي، وسوبا ورغم الدقة المتناهية التي وصلت إليها صناعة الخزف في العهد المسيحي ليس هناك أي شيء يشير الى أن من بين الآنية ما خصص لهذا الغرض " (احمد الطيب زين العابدين1970، ص94) وترى الباحثة إن التأثير الحبشي هو الأرجح للتواصل التاريخي والتجاور المكاني بارض الحبشة وبرغم كل هذه الظواهر ألتي تربط هذه العادة الشعبية بالثقافة العربية إلا أن إبريق القهوة السوداني هو ظاهرة فنية محلية لاختلاف أساسي في الخامة والشكل وأباريق القهوة العربية والتركية معدنية في حين أن ابريق القهوة السوداني هو في الأساس فخاري وتلك لها فوهتان ومصب واسع وسبيل ضيق تصب من خلاله القهوة في الأقداح والأكواب في حين أن الجبنه السودانية ذات فوهة واحدة . تري الباحثة أن إمتياز وإختلاف آنية القهوة السوادنية بأنها تصنع من مادة الطين أو الفخار، ذلك أن الثقافة الغذائية في السودان اعتمدت في الأساس على الأوني الفخارية لتناول الطعام والشراب، ونجد في معظم مناطق السودان لا يبدلون الأنية الفخارية بغيرها من الأواني ، وربما يرجع ذلك إلى أن هذه الأنية الفخارية أُستعملت منذ القدم وأصبح لها وجوداً مستمراً كأداة وظيفية ارتبطت بالثقافة الغذائية كما أنها جُربت وإدركت فعاليتها حتى في

المناطق التي تبتعد عن مجرى النيل ، نجدهم يتمسكون بإستعمال الأنية الفخارية لتناول الطعام ،كما لديهم تقنياتهم الشعبية في صناعتها وذلك كمناطق جبال النوبة وجنوب غرب كردفان (منطقة لقاوة) ، إضافة إلى أن السودانيين لديهم حس فني في الصناعات الفخارية ويرى مصطفى عبدو" أن إناء الجبنة السودانية به كل قوانين صناعة الخزف " (مصطفى عبدو مقابلة غير مسجلة) ، فإذا كانت الممارسة ترتبط بالثقافة العربية أو التركية نجد أن الصانع السوداني حاول بفطرته الإبداعية أن يترك بصمته السودانية على الممارسة وكان ذلك عبر تفرده في صناعة الإناء بنفس الحرفية التي أشتهر بها الفخار السوداني منذ القدم ، والناظر إلى أشكال الفخار أو الخزف القديم والعصر المسيحي يلمح التشابه من حيث الشكل بآنية القهوة السودانية مما يدل على استمرارية الشكل إن كانت الممارسة جديدة أنظر الشكل (25،أ,ب) .

إضافة من الخامات التي يركن لها السودانيين في تناول الطعام خامة الخشب حيث تصنع منها آنية تناول الطعام (الأقداح) وايضاً تصنع من الفخار ونجد لها استمراراً ثقافياً ضمن أثريات حضارة المجموعة الثالثة الحقبة المتوسطة الثانية " شكل (27،أ) وشكل (28،ب) وهو من منطقة البجراوية بالقرب من شندي وهي من المناطق الاثرية ونجد بها أهرامات الحضارة المروية (المدافن) ، وهناك فرق بين آنية تناول الطعام وآنية طبخه، ويتميز الفخار في كونه يستعمل للغرضين ونجد أهل شرق السودان يقومون بصنع القهوة في نفس الآناء مباشرة دون إستعمال آنية الصنع (الشرقرق) ألذي ينتشر استعماله في منطقة الوسط ، "والشرقرق لفظ عربي صميم وهو أسم لطائر صغير جميل وبالنظر إلى الإناء الذي تصنع فيه القهوة بجذعه الأسطواني ومنقاره والذي يمثل مصب القهوة ومنه وإلى الجبنه يشبه طائر رمزي خرافي ، وبعض الشرقرقات الخشبية قطع رائعة من الصناعات الخشبية الشعبية وهو يشكل تشكيلاً يدوياً مباشراً وفي بعض المناطق يصنع من الطين لذلك فهو يؤدي وظيفتين في آن واحد مثل الشرقرق المعدني .

أيضاً يرتبط نبات القرع بالثقافة الغذائية في السودان ويري احمد الطيب زين العابدين " أن شكل الجبنه محزوقاً منها الزراع وهو أشبه ما تكون لأشكال القرع الطبيعي والذي ينتشر استعماله في جميع أنحاء السودان في الأغراض المنزلية مما يجعلنا نعتقد إن الناس استفادت من هذه الأشكال في إبداع الشكل المعروف المنتشر للجبنة ، وهي ظاهرة الاستفادة من الطبيعة المحلية في التصميم الشعبي ، كما أن أقداح القهوة السودانية (الفناجين) وهي أقداح بلا أيادي وهي صغيرة الحجم بحيث يسهل التقطاها بأصبعين، وتطورت أصلاً من أكواب نواة الدوم ، التي داوم على استعمالها زمناً طويلاً أهالي شرق السودان الرحل فهم يفلقون نواه الدوم نصفين ويستعملون كل نصف كقدح للقهوة وهذه النواة قوية وغير قابلة للكسر" (احمد الطيب زين العابدين 1970م ،ص96) .

أن الصانع الشعبي غالباً ما يلجأ إلى الطبيعة ، يحاكي ويقلد أشكالها كما يتخذ منها مصدراً من مصادر إبداعه الذاتي ، وعليه بعد ذاك أن يوظف ويحور الخامة المتاحة له حتى يخرج بها إلى حيز

الوجود ويضيف إليها ما يجعلها قابلة للإستعمال وظيفياً مثل أن يصنع لها أيادي أو يبتدع كيفية السكب أو المليء .

لقد أكتسبت فناجين القهوة هذا الشكل ولم تتغير حتى أن الزخرفة بالخطوط الراسية التي نجدها في فناجين القهوة تجعلها أشبه بالتكوين الأصلي لنواة الدوم بألياقها الطويلة المنتشرة علي السطح وهكذا نرى أن أباريق القهوة السودانية وأقداحها أصيلة وقريبة لوجدان الشعب لكونها نتيجة طبيعية لتعامله مع بيئته الطبيعية ، أن إستمرار الممارسة لشرب القهوة منذ حضورها لأزمه تطور في الأدوات التي ترتبط بها ، كما أن الإتصال الحضاري يضيف الكثير على تفاصيل الممارسة نفسها .فنجد أن الأقداح منذ الثلاثينات من منتصف القرن الماضي صارت تصنع من الخزف الصيني القادم من الخارج وأن حافظت على الشكل الأساسي، كما تغير شكل الزخرف فأصبح هناك ظهور لأشكال النجوم ولأهلة والمثلثات أو الخطوط المتموجة ، ولقد تنبه الصينيون إلى ميل السودانيون لأستعمال الصناعات الخزفية فأستعملوا أساليب الترويج التجاري حيث نجدهم يلتمسون الزخرف السوداني ليكون قريباً من مزاج وذوق السودانيين وحتى أن إناء القهوة التقليدي بشكله المتفرد وجد الصينيون سبيلاً إلى صنعه على نمط الخزف الصيني ، ولكن ما زال إناء الفخار التقليدي يمتلك الأهمية نفسها في الاستعمال والاقتناء خاصة في الأرياف.

لقد تنبه أحمد الطيب إلى أن" طبيعة التلاقي الثقافي بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الزنجية المحلية تتجلي وتتكشف أيضاً في طبيعة التكوين الخارجي للإناء ، ففي مناطق تقلي وجبال النوبا الشرقية وهي منطقة إسلامية زنجية نجد الميل إلى التشخيص ، فهي تشكل بأشكال مختلفة تشبه الحيوان فتارة أرنب ،وطائر يشرئب بعنقه ، ومع ذلك فهي تحتفظ بمظهرها الخارجي فقد يختفي هذا التجريد وتبرز ظاهرة التمثيل " (احمد الطيب زين العابدين، 1970 ،ص96).

من جهة أخرى لقد لاحظت أن زخرفة آنية القهوة السودانية تختلف من منطقة إلى أخرى كما تظهر به المزاجية الخاصة عند الأفراد حيث إنه يُزخرف بعد صنعه بالخرز أو الودع وهي ظاهرة أقرب إلى الزخرفة الزنجية ،وهي استعمال الخرز والسكسك كنسيج خارجي يملئ به إناء القهوة فالمعروف أن الزنوج هم أكثر الناس أستعمالاً للخرز والعاج والسكسك يستعملونه كقلائد وزخارف لحاجياتهم حيث نجد إناء القهوة يغطى بالخرز والزجاج الملون وتظهر بعض الزخارف الإسلامية العربية في شكل الأهلة والنجوم كتلك التي تحلي بها الأعناق ، يبدو أن مثل هذه الأشكال انتشرت بشكل أكثر أيام الفتوحات التركية وهناك مظهراً أخر من مظاهر الزخرفة الإسلامية هي تعليق الحُلي المعدنية من قبيل ما تعلقه النساء العربيات على أجيادهن شكل (30،أ).

من الملاحظ أن الزخرف السوداني من العناصر الثقافية ألتي تميزت بالاستمرارية وذلك عبر قدرتها على خلق عمليات تكّيف وتوافق للشكل الوافد من ناحية أخرى نلاحظ أن الزخرف في آنية القهوة السودانية ذات نزعة زنجية محلية وتظهر الزخارف العربية الإسلامية جنباً ألى جنب بتوافق مع الزخرفة الزنجية

فكلتاهما يلتقيان في أنهما تجريدان. أن الزخرف العربي والأفريقي يجنحان ألى التشخيص الزخرفي أي الأشكال الحقيقية وتكرار وحداتهما كما تعتمد الزخرفة على الأشكال الخطية والهندسية والتي لا تخلو من دلالة في الذاكرة الاجتماعية ككل ،كما نجد استسقاء من الزخرف القديم ثم إضافة الزخارف الوافدة بشكل توافقي، والتوافق الثقافي حدث بين الوافد الذي تمثله الزخرفة العربية والكائن الذي يمثله الزخرف الزنجي أو السوداني وأن صناع أوني القهوة استفادوا من الزخارف التي يبدعها الزنوج على القدح المحروق وكذلك استفادوا من الخدش الزخرفي الذي أُكتشف في مقابر العهد المسيحي الأول في السودان . نلاحظ توافر شكلاً من أشكال الاستمرارية وهي الأخذ من الموروث الكلي وبثه بشكل مستمر على العناصر الزخرفية التي تم ابتداعها بشكل متوالي.

يرتبط بإناء القهوة أداة تعتبر جوهرية في استعمال الإناء "وهي الوقاية " ومن خلال اسمها تتضمن وظيفتها وهي تقي الإناء من السقوط . حيث تصنع من القماش الملفوف أو السعف الذي يشكل علي هيئة دائرة ثم تزخرف بالخرز أو بتطريزها بالخيوط الملونة بأشكال هندسية دقيقة ، ولقد أخذت حقها من العناية مثلها مثل الإناء، شكل (31) ولقد أنتشرت صناعتها في المدن حيث درج استعمال المناضد ولكن في السابق كان إبريق القهوة يوضع على الرمل مباشرة . كذلك يرتبط شرب القهوة بالناحية الشكلية بأحد الأدوات لشرب القهوة وهو (المبخر) حيث يصنع من الفخار كما يزخرف مثله مثل الجبنة كذلك يمكن أن يعلق عليه بعض الخرز الملون أو الودع ويلون (بالبوهية) بألوان مختلفة شكل(32،أ،ب) ونجد له مثيلاً من ناحية الشكل ضمن اثريات الحضارة التي تنتمي لما بعد الحضارة المروية ونلاحظ الزخرفة التي به على شكل الزكزاك حيث تحمل دلالة الماء شكل (33) كما انه يرتبط بكل طقوس العبور وطقس الزار حيث يطلق عبره بخور الزار أو بخور (النفس) والذي يعتقد أنه يطرد العين من المنزل وهو من الممارسات الحرزية التي أخذت الطابع الانتشاري في السودان .

نمادج إناء القهوة السودانية (الجبنة)

شكل(30، أ /ب)





شكل (30،أ) ملاجظة زخرفة الجبنة

شكل (30،ب)ا



شكل (31) مجموعة وقايات وهي معقد دائري مزخرف توضع عليه (الجبنة) اناء القهوة السودانية

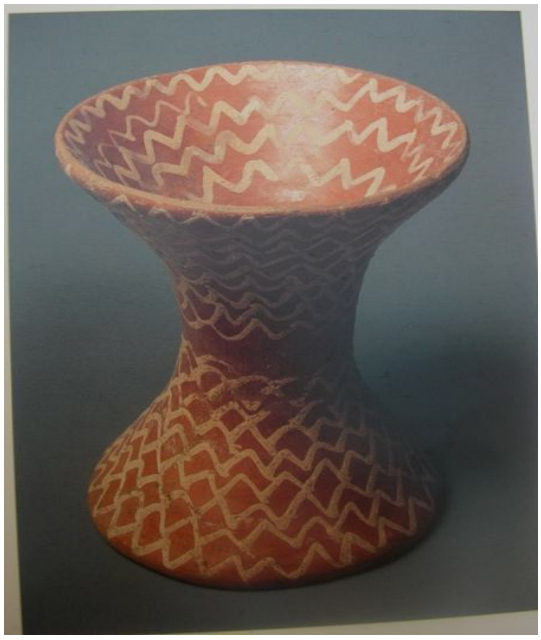
نماذج للمباخر وهي من الادوات التي تدخل في أكثر من ممارسة وطقس اجتماعي



الشكل(32،ب)



الشكل(32،أ)



شكل (33) أحدالاواني الفخارية الذي ينتمي لحضارة مروي وهو يشبه الى حد كبير المباخر السودانية نلاحظ استمرارية الشكل

الشكل (34) بعض الادوات الفخارية لصنع القهوة السودانية من مناطق مختلفة من السودان (الباحثة)

من منطقة لقاوة جنوب كردفان



من منطقة شرق السودان



من منطقة منطقة سنار









تحليل لأحد أنية القهوة الشكل(35،أ،ب،ج):

نجد أن إناء القهوة من ناحية الشكل يتكون من جزأين هما يكملان الجزء الكلي لإناء القهوة وهذا يجعل من الدلالة التي ترتبط بهما دلالة مركبة إذا أخذنا الجزء الأعلى الأسطواني الشكل يبدو ضيقاً من الاعلي ويتسع قليلاً عند الأسفل وإذا رجعنا الى منهجية مدرسة التحليل النفسي في تحليلالشكل ، نجد أن الشكل الاسطواني ترتبط دلالته في الفكر الجمعي بالرجل وهي دلالة مستبطنة ، أما الجزء الأسفل فهو شكل كروي كامل الاستدارة والشكل الدائري حسب رأي مدرسة التحليل النفسي يرمز إلى المرأة وكما أشرت في جانب آخر من الدراسة إلى أن الآنية الاستعمالية الشعبية في السودان تشير بحسب تكوينها الشكلي إلى دلالات المراة وخاصة المراة الحبلى (إناء الزير والقلة كذلك آنية الطبخ الشعبية والتي تصنع من الفخار وغيرها) ذلك مما يدفع بالميل إلى أن صناعتها تختص بالعنصر النسائي في المقام الأول ويمكن أن يكون دور الرجال بأجراء عمليات الحرق والتسويق ، كما أن دلالاتها تدور حول أستمرارية الحياة والتكاثر والأمل في البقاء إضافة إلى أن مادة الطين نفسها ترتبط بالأرض التي يعتقد أنها خرجت منها طين آدم عليه السلام .

أما إذا أردنا أن نحلل الأشكال الزخرفية في الإناء نجد الشكل (35، أ) وهو شكل دائري وبداخله زهرة شبيهة بالنجمة تتكون من ستة أجزاء ولقد وجدت لها شبيها في الحلي التي تختص بطقس الزواج عند الهدندوة وهذا الشكل يتميز باستمراريته في الزخرف الشعبي ولقد وجد له أثراً في آنيات الحضارة المسيحية في السودان (راجع اشكال الصليب" زهرة الروزيتا "في الخطاب الديني المسيحي" ، كما وجدت أن بعض المسيحيات يرتدين حلي شبيهة به من الذهب وعند سؤال أحداهن عنه ذكرت أن يمثل لديهن الصليب في شكل دورانه وهو يرمز إلى دلالة الكمال وهذه الدلالة ترتبط بدلالة الدائرة فهي ترمز الى الكون ككل كما ترمز إلي الشمس والقمر. والقمر كما أشرت من قبل له دلالات ترتبط بالاخصاب " أرجع إلى تحليل الُحلي عند الهدندوة ". كما إن رمزية العدد تظهر في عدد أجزاء الزهرة ستة أجزاء وهي مضاعفات الرقم ثلاثة والذي له دلالات في الحضارة المسيحية والإسلام ، كما إنه عدد أكتمال الخلق لذلك فهو يرمز الى الكمال واللانهائية.

أما العنصر الزخرفي الثاني فهو شكل القلب شكل (35،ب) وهذا الشكل يرتبط في الفكر الشعبي بالعاطفة العميقة وعند بعض الفئات المجتمعية ترتبط دلالاته بدلالات خاصة ، وهو أيضا يمثل راسباً من الحضارة المسيحية حيث ُوجد له أثراً في نسيج الفن القبطي شكل (36،أ) وهو من الرموز المنشرة في مختلف الأمكنة في العالم . كذلك نلاحظ أن بداخل الشكل تقاطعات خطية وهي تقنية شكلية ونوعية نجد لها أثراً منذ الحضارات القديمة في السودان .

العنصر الزخرفي الثالث هو الشكل (35،ج) " لاحظ للشكل اسفل يد الإناء" وهذا الشكل شبيه إلى حد كبير بمفتاح الحياة الذي نجد له اثراً في الحضارة المروية بكثافة شكل (36،ج)" من ضمن المقتنيات

الذهبية للملكة أماني شخيتو كما ذكر في كتاب نسيج الفن القبطي إلى أن شكل مفتاح الحياة قد حور ابان الحملات الاضطهادية للمسيحيين في مصر إلى شكل الصليب شكل (36،ب) ولقد ذكر احمد ديب شعبو ان مفتاح الحياة " يرمز للموت والبعث كما يرتبط كرمز في الثقافات الأخرى القديمة ببعض أشكال عبادة الطبيعة " (احمد ديب شعبو، 1993،ص170) (الفيتشية هي عبادة الظواهر الطبيعة كالشمس والقمر واجزاء جسم الانسان وغيرها من الموجودات) كذلك ذكر أحمد شعبو " يعتقد بعض الاناسنيين إن مفتاح الحياة كان يرمز الى مفتاح أو قناة او وحدة قياس أو لصورة القضيب أو الرحم كذلك تمثل الصلبان رموزاً قمرية لدى بعض الشعوب الافريقية "(احمد ديب شعبو، 1993،ص170) ولقد أشارات بقيع بدوي إلى أن الصليب " يستعمل في طقس الزار لمجموعة بعينها حيث تلبسه النساء ممن يعتقدن أنه يتقمصهن زار من أصل مسيحي كزار الحبش وزار الخواجة وهو لفظ يطلقه السودانيون على كل قادم من أوربا أو الغرب وهو يكون أبيض اللون وغير مسلم " (بقيع بدوي ، 1987،ص42).

نلاحظ أن الدلالات الرمزية في هذا الاناء ذات طبيعة متوالية أي أن الدلالات التي يعززها الشكل الكلي إضافة إلى الدلالات التي تتعلق بالعناصر الزخرفية كلها تنحو من دلالة إلى الأخرى بشكل متوالي ومن ثم تعزز كلاً منها الأخري وهي دلالات تدور في الفكر الجمعي بشكل تداعي دلالي أي أنها توجد بشكل مستبطن وهذا تعززه الممارسة التي ترتبط بالفضاء المكاني والزماني لهذه الممارسة .

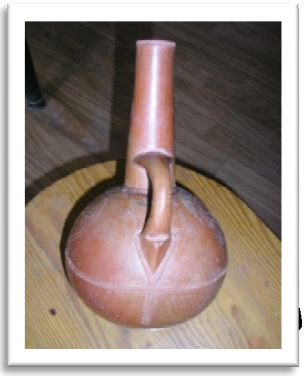
أخيرا نجد آنياً أصبح إناء القهوة السودانية ورغم احتفاظه بالسمة الوظيفية والشكلية إلأ أنه أكتسب دلالات جمالية أرتبطت بالمزاج والحس العام وتطورت كيفية تناول القهوة نفسها فصارت لها طقوس وأدوات ومظاهر تعبيرية وأدائية وذلك حسب تناولها في الفئات المجتمعية المختلفة فكل فئة تصبغ عل تناولها بما يتلاءم مع حاجاتها المزاجية والنفسية ففي بعض الفئات المجتمعية أرتبط تناول شرب القهوة بظاهرة قراءة الطالع وهي ممارسة في جزء كبير منها اقرب إلى الطقوسية وأيضاً عند بعض الفئات المجتمعية ترتبط بطقس الزار وغالبا ما تتداخل مع الظاهرة السابقة ،أذن عادة شرب القهوة في السودان أرتبطت أشكال ومظاهر تناولها بالخطاب الاجتماعي "الطقسي" كما ارتبطت شكله المتحرك والذي مثله خطاب الحس العام كما أن تناولها ارتبط بهذا الشكل بين مجتمع النساء حيث يبتدعن في أشكال تناولها .

من جهة أخري أكتسب إناء القهوة دلالة ثقافية باعتباره من العناصر الثقافية السودانية المتفردة والتي ليس لها وجوداً شكليلً في أي مكان فأصبح اقتناؤها جزءاً من التمسك بالثقافة السودانية والانتماء لها ، وخاصة بعد أن أصبحت الهجرة خارج السودان مظهراً من المظاهر المجتمعية فاكتسبت كثير من العناصر الثقافية والأدوات الثقافة المادية دلالات جديدة وأصبحت كشكلاً من أشكال الزينة الداخلية للمنزل وخاصة تلك التي زُخرفت بالخرز والزجاج الملون أيضاً صنعت بأشكال تفوق حجمها المتعارف عليه حيث توضع كتحفة فنية أو كإناء توضع فيها الزهور أو قش القمح أو تزرع بها النباتات أو تضع علي الشارع العام أو تُوضع شكلاً تزينياً على أحد أركان الغرفة أو تصنع من الجبص بشكل ذو بعدين وتعلق

على الجدران. الشكل(37،أ،ب) وهنا نلاحظ أن إناء القهوة أكتسب دلالات ذات حاجة جمالية خاصة بالفرد كما أكتسبت دلالات ثقافية أرتبطت بالأنتماء المكاني وهذا أمر نجده في أكثر من عنصر من عناصر الثقافة السودانية.

نموذج : تحليل لأحد أنية القهوة السودانية والرموز التشكيلية المرتبطة به

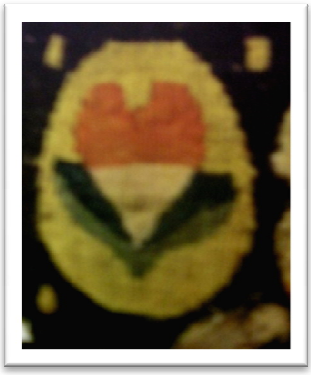
ملاحظة الصور في اوسط بها الزهرة ترجع الى العصر المسيحي المبكر



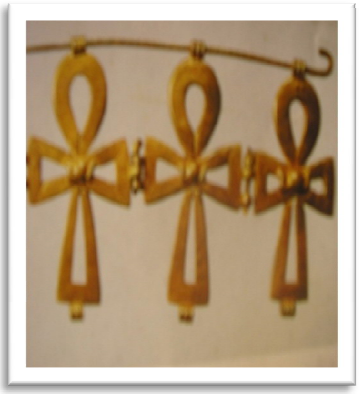




الشكل (36،أ) **الشكل (36،ب)** **الشكل (36،ج)**







شكل القلب من الفن القبطي المبكر **تحور مفتاح الحياة الى الصليب** **شكل مفتاح الحياة في الحضارة** **الفن القبطي المبكر** **المروية**

شكل (37،أ،ب)

تحول الادوات الاستعمالية لادوات تزينية



شكل (37،أ)



شكل (37، ب)

استمرارية الدلالات الرمزية التشكيلية في الخطاب الاجتماعي:

إن مفهوم الاستمرارية ارتبط ومعللاته باسباب غامضة لكون أن مختلف الدلالات لرمز ما يكون لها قيماً على الأغلب صلات تسمح بالانتقال تباعاً من إحداها للأخرى بطريقة منطقية أي أن هنالك تسلسلاً رمزياً يرتبط خاصة بالرموز التي ترتبط باستمرارية الطقوس والعادات لذلك نطلق مصطلح منظومة الرمز التشكيلي في فضائه المكاني والزماني .

إن الرمزية في الأصل خصصت لتحجب عن الدنيويين الحقائق المقدسة وذلك بأْن تترك هذه الحقائق ظاهرة جلية لاؤلئك الذين عرفوا قراءتها وما أْن تتجسد هذه الحقائق في رموز حتى تصبح قابلة للانتقال حسب إمكانيات الذهن وحساسية كل وأحد ، فمعرفة المفاتيح لفك الرموز يمكن أْن تكون ضرورية حيث اُختيرت الرموز في الحضارات والثقافات القديمة أسباب حياتية ولذا استمر الرمز في الحياة ، ومن جهة أخرى تشابهت الرموز في مختلف الحضارات لكونها تزامنت مع فطرة الانسان الأولى وتشابه البيئة المكانية ونموذج العقل البشري بكل اندهاشاته ومعطاياته من الخبرة البصرية والدلاليةكان سبباً أضافياً ولذا استمر الرمز وتراكمت الدلالات عليه مع تعدد السنوات وتطور وتغير الأفكار والمعاني . إن تحديد مدى استمرارية الخطابات البصرية يعود إلى إدراك الرموز البصرية القديمة التي ظهرت في الأثريات القديمة ونقارن بينها وبين تلك التي لهاوجوداً حياً وآنياً، وبعد ذلك النظر إلى الدلالة ومدى تغيرها عبر الزمن.

لقد أثار موضوع استمرية الأشكال الثقافية والدلالات التي تتعلق بها كثير من الباحثين والمفكرين فنجد آرنست فيشر يتسأل "كيف أن موضوعاً يجد مغزاً جديداً ومعه أسلوب جديد "(أسعد حليم،ترجمة عن أرنست فيشر، 1998،ص 224) أن هناك ما يسمي بالاتجاه المحافظ على الشكل ، فإنما هو امتداداً لأتجاه كل الجماعات إلى التشبث بخبرتها الاجتماعية التي اكتسبتها بالعرق والجهد وميلها الى نقل هذه الخبرة من جيل إلى آخر، كما أن الأشكال ما أن تستقر وتختبر وتنتقل من جيل إلى جيل ويصدق عليها بالمعني الدقيق لهذه الكلمة حتى تصبح لها عمليات محافظة مغرقة في المحافظة وحتى بعد أن يزول المغزى السحري الذي نشأت معه في البداية وفي اغلب الأحوال يبقي الناس متشبثين بها معنوياً .

هناك عمليات تساعد الرمز على الأستمرارية الشكلية والدلالية ، فإن استمرار الشكل في بعض الأحيان يعني أن هناك ثباتاً من ناحية الشكل تعززها ممارسات وعادات مستمرة في الفضاء المكاني ، بينما تتغير أو تتحرك الدلالة أو تتراكم بشكل مستمر . في السودان نجد أن الخطاب البصري الرمزي ينحو إلى الاستمرارية بشكل لافت و يظهر هذا على ثلاثة أنماط هي:

الأول : نمط يتميز بتراكم دلالي بينما يكون هناك ثبات للشكل ،

الثاني : نمط ثبات للشكل وثبات للدلالة وهذا بأقل معدل

الثالث : النمط ثبات للشكل بينما تتغير الدلالة .

ومن جهة أخرى يرى آرنست فيشر " أن التجربة الاجتماعية تميل إلى الثبات ولا تقبل التغير بسهولة وأحياناً تظهر اتجاهات للإبقاء على الأشكال القديمة حتى عند استخدام مادة جديدة كما يحدث أحياناً أن تقتحم المادة الجديدة الأشكال القديمة "(أسعد حليم،ترجمة عن أرنست فيشر، 1998،ص 224) نجد أن الخطاب البصري يرتبط بالسياق والفضاء المكاني والزماني من هنا كان ثبات الشكل واختلافه في الدلالة باختلاف السياق أو الفضاء الخطابي للرمز أو نتيجة للمتغيرات التاريخية التى تحدث في الطار المكاني فمثلاً إذا أخذنا رمز التمساح فقد ارتبط بالرموز التحت أرضية وبقدسية النيل وظهر في الأثريات الفخارية للحضارات السودانية القديمة وله دلالته ثم من بعد كان أحد خطابات الصوفية وورد ذكره في كثير من قصص وكرامات الأولياء ولكنه في فترة أوائل الثمانينات كانت له دلالات سياسية مختلفة حيث ارتبط بالفساد الاقتصادي والإداري ، وأخذته الجموع المعارضة للحكم كأحد مفرداتها للتصريح بمعارضتها للأشكال الفسادومن ثم تغيرت دلالته عبر الحضارات المتعاقبة، كما كان له وجوداً حياً في البوابة النوبية كأحد المفردات التي ارتبطت بالشيوخ والأولياء وطرد العين وفي هذا الشأن تحدث آرنست فيشر حيث ذكر" إن القانون السحري لا يتراجع إلا بالتدريج وببطء شديد ليتحول إلى قانون جمالي كذلك لابد من مضمون اجتماعي جديد حتى يتمكن من تحطيم الأشكال القديمة من ناحية وتعديلها من ناحية أخرى ويتطلب الأمر وقتاً طويلاً حتى يجد المحتوى القديم أشكالا جديدة أو العكس"(أسعد حليم،ترجمة عن أرنست فيشر، 1998،ص 227).

نجد من خلال دراسات الأثريات التي ارتبطت منذ الحضارة المروية والحضارات التي تلتها نلاحظ مدى استمرارية عناصر وسمات الثقافة السودانية ويرى عثمان محمد صالح بهذا الشأن " أن الحضارة المروية أعطت الحضارة السودانية طابعها الخاص مما يعني استمرار الأثر" (أحمد الطيب زين العابدين،1994،ص 8)

لقد أهتم كثيُر من الباحثين بالصفات المميزة للثقافة السودانية والذي يعتبر الخطاب البصري الرمزي شكلاً وسمةً من سماتها المدركة – فقد تطرق يوسف فضل إلى سمة من سمات الثقافة السودانية و هي قدرتها على الاستمرار والإضافة حيث قال " فنحن مطالبون بالنظر إلى ثقافتنا على اعتبار أنها ناتج طبيعي لمتصل حضاري ما انفض أبداً في رقعة وادي النيل الوسيط ومناطق التأثير الثقافي حوله "(أحمد الطيب زين العابدين،1994،ص 8) من المتفق عليه أن الموروث الحضاري والثقافي متصل مع بعضه البعض، وأن هذا الاتصال يشكل امتداداً لأشكال الخطابات البصرية الرمزية ، فهي الكائنة والقائمة أمام الأعين وبالتالي وهي التي تشكل الموروث الحضاري والثقافي بشكله الحيوي الكائن حيث يظهر من خلال الذاكرة الاجتماعية باعتبارها وعاءاً حافظاً لأشكال الدلالات ومن جهة أخرى نجد أن مناطق التأثير التي تعرض لها يوسف فضل هي كائنة وقائمة بقيام وكيان أرض السودان منذ أقدم العصور ولا يفوت التأثير الذي وفد إلينا عبر البحر الأحمر وعبر الاتصال التجاري مع الهند والجهة الغربية من السودان ووفود المغاربة وغيرهم هذا ساهم بشكل فاعل في استمرارية أشكال الوافد وتأكيدها وتوافقها وتكيفها مع الكائن.

أن دراسة استمرارية سمات وعناصر الثقافة السودانية من الموضوعات الجديرة بالاهتمام فهي تمثل سمة لصيقة بالثقافة السودانية ، ومن أهم الأسباب لتعزيز هذه السمة بطء عمليات التغير والطبيعة المحافظة السودانيين وتمكنهم من اضافة الجديد للقوالب القديمة . فقد لاحظت أن هناك إضافة على الدوام للأشكال الموروثة ولكن دون أسقطاها فيمكن أن يكون هناك زخم في الأشكال وإضافة الجديد إلى الشكل القديم وهي صفة أخرى تضاف إلى خصائص الثقافة السودانية وهي الصفة التراكمية على الصعيد الشكلي والدلالي فنجد مثالاً أن ممارسة طقس الزواج في أمدرمان هناك ثبات في أشكال محددة بينما نجد إضافة لأشكال جديدة.

من جهة أخرى أن دراسة الطقس من خلال الرمز يعطي إمكانات إدراكية واعتبارية ذلك من الناحية الفنومنولوجية والسسيولوجية ذلك لكن أهمية الرمز لا يمكن فهمها إذا ماتم النظر إليها معزولاً عن الإطار الثقافي العام ،مثلاً في طقس الزواج تتغير الأشكال الغير اساسية حسب تغير الامزاجة لدى العروسات ولكن هناك ثباتاً في مفردات اساسية مثل الفركة واللون الأحمر وعظمة السمك وكل ما يتعلق بصينية الجرتق من مستلزمات ولكن تصبح الميزة الأساسية لاتقاء العين وتميز العروس دون غيرها من الفتيات. كذلك أن الرموز المستمرة أحد أهم أسباب استمرارها في الثقافة وهو أن لها القدرة على الاستمرار لارتباطها بالممارسات الطقسية ، وأن هذه الرموز إن تغيرت مضامينها فإنها لا تفقد وظائفها الرمزية مرة وأحدة على الرغم من أن هذه الوظائف قد تتعدل بحيث يستمر الرمز في خدمة الثقافة بقيم ومعان جديدة ذلك لكون المجتمع نفسه يكون وحدة عضوية ولأن هذه المجتمعات هي مجتمعات أنظمة قرابية عضوية مما يجعل رمزيتها عضوية ومن هنا لا تفقد الرموز الحيوية عملها إلا نادراً ،ولكنها تحدد وظائفها الرمزية إذا فيمكن اعتبار مثل هذه الرموز شواهد استمرار ومن جهة أخرى تجري تحولات لمدلولاتها الكلية ، يرى آرنست فيشرفي هذا الشأن" أن قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار في التأثير يرجع ذلك إلى تأثير مجموعة متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنلوجية والفكرية التي يمكن أن يساعد كل منها الأخر ويقاوم كل منها الآخر " (اسعد حليم ، ترجمة عن ارنست فيشر،1998 ،ص 193)

اتجاه حاضر معين نحو ماضي معين يرجعها هربرت ريد إلى " الصفة التي ندعوها بالحسية أنها الصفة التي تكون العنصر الجوهري في الفن (بكل أشكاله) طيلة التاريخ ويعرف الحسية بأنها ليست القيمة الوحيدة في الفن إذ أن الحضارات المتعاقبة لدى تطوير ثقافاتها تحقق هذه القيمة الأساسية بمزجها بقيم أخرى سحرية أو منطقية حيث تستخدم القيمة الحسية هنا في إطارات اجتماعية وأن اختلاف الإطار هو الذي يفسر مختلف التغيرات" (محمد صبري، 1980،ص 202) إذن الفن الشعبي نتاج خبرة إنسانية لا يستهان ببساطته وأن الثقافة المادية هي من أكثر عناصر الثقافة في أجراء عمليات الاستمرارية فهي الاقدر على استمرارية الخبرة البصرية للعناصر الثقافية من مفردات زخرفية أو شكليةً ويصبح الشكل في مجمله عنصراً ثقافياً دالاً على ثبات الرموز ودلالتها. هناك كثير من أدوات الثقافة السودانية التي مثلت للدارسين أهمية حيوية منها دراسة موتيفات البوابة النوبية لمصطفى عبده ودراسة خزف مروي والعصر المسيحي

لوليام ادمز والمصوغات الذهبية التي تناولها عبد الرحمن ابو سبيب في دراسته عن الحلي عند قبيلة الشايقية ، لقد تنبه أحمد الطيب زين العابدين ومن قبله علي حاكم ويقبع بدوي إلى أهمية دراسة هذه الموتيفات ومدى ثبات أشكالها ودلالتها.

إن عملية استمرارية بعض الرموز البصرية يعود إلى استمرارية وجودها الطبيعي على الأرض مثل النجوم والحيوانات والأشكال المجردة التي ترتبط بتكوين الإنسان مثل العين والأشكال المستديرة والمستطيلة والتي ترتبط بذاكرة البشر منذ أن خلق الإنسان وهذا ما أشار عليه أحمد الطيب عندما تحدث عن رمزية النخلة في العهود المروية حيث ذكر أنها "سادت في العهود المروية الديانات الأمونية ومعها المنولوجيا التي تدعمها وفي هذه الديانات إنما يتجلى المقدس في الطبيعة ، وتثبت صلة الفرد بالطبيعة في لحظات الحرج الوجودي والأهمية الاجتماعية مثل لحظات الميلاد – الختان – الزواج – الموت والبعث " (أحمد الطيب زين العابدين،1994،ص 12) ، ولكي تتضح مثل هذه العلاقات المعقدة في نظام التواصل الاجتماعي فإن الطبيعة تستأنس أي تأخذ صفات الإنسانية وبعض عناصرها لتتخذ رموزاً ويحول بعض عناصرها إلى رموز تواصل لإمكاناتها المجازية للتشابه بينها وبين خواصها لقوى طبيعية وبعض المفاهيم الكونية مثل إمكانات التجدد وتكرار الحيوية عند النبات وفكرة البعث والميلاد وإعادة الحياة واستمرارها ومثل الخضرة والحيوية الدائمة لبعض النباتات وفكرة الخلود وانتهاء الموت أو العدم ،هي أشكال تأتي استمراريتها بالشكل بينما تتراكم الدلالة بشكل كثيف أو يحدث لها عملية تغير دلالي حسب المعطيات الفكرية وعمليات التداعي الفكري .

إن ارتباط الرموز المستمرة الطقوسية حقيقة بائنة كما أن عمليات التغير في المجتمعات حقيقة أخرى ماثلة وأتفق مع احمد الطيب في الإشارة إلى أن" بيان شكل هذه الاستمرارية في الفنون على اعتبار أنها إفراز جمالي لحياة الأمة وستتبع الظهور المتتالي لبعض الأنماط لبعض السمات الحيوية ذات الطابع الوجودي المرتهن بشروط الوجود الإنساني وهذه الاستمرارية التشكيلية قد لا تعني استمرار كوني متطور وأحد أو حتى ديانة كبرى غالبة ولكنها قد تعني استمرار نمط ثقافي وأحد قادراً على التعديل بشكل دينامكي مستمر ولكنه غير متحول تماماً كُل حضاري متجدد ولكنه مستمر قائم على نظام اقتصادي اجتماعي عالي الثبات وعند النظر إلى عبارة استمرار نمط ثقافي واحد قادر على التعديل بشكل ديناميكي مستمر ونشير الى رأي سيد حامد حريز عندما تناول القصص الشعبي في السودان وتناول الرموز اللغوية فيه وكانت نتاج دراسته أن الثقافة السودانية ثقافة توافقية فهي لا تلقي ولا تسقط ولكن يتم توافق الواحد مع القائم بشكل متسلسل ودون سطوة وافد على قائم وأرى إن العمليات التي تتم عند وفود عناصر ثقافية إلى رقعة مكانية ذلك أن الفنون هي التي تنقل المعاني والقيم والمشاعر الفردية والجمعية عبر امكان والزمان.

إن الثقافات السودانية بتعدداتها عرفت الصلة الحضارية أن مفهوم الاتصال الحضاري هو موقف يتم فيه تبادل التأثير والتأثر بين ثقافتين ويكون بصورتين :

الأولى: انتشار العناصر الثقافية والمركبات الثقافية (استيراد –وتصدير قيم) وهذا في حالة الاتصال المحدود .

الثانية :يمكن أن يكون الاتصال الثقافي عميقاً وشاملاً ليأخذ شكلاً من أشكال تداخل ثقافات مختلفة مما ينجم عنه عمليات تغير على مستوى البناء الثقافي وهي ليست عمليات نقل عناصر من ثقافة إلى ثقافة بل عملية انتخاب واختيار وقدرة على التمثيل من قبل كل ثقافة ويؤخذ في الاعتبار قوى الثقافة المركزية الطاردة لا تجيز من القيم إلا ما هو دعم أصيل للثقافة الأم وهي عملية مقاومة ثقافية بشكل جزئي حيث يتم احتواء وتوافق العناصر الثقافية التي تتواءم مع القائم بينما تسقط الأخرى .

إن الدرسات التى أجريت على الرموز المستمرة في الثقافة السودانية رغم ترجحها لضعف ديناميات التغير كما وصفها أحمد الطيب زين العابدين ولكن من جهة أخرى وبشكل مستبطن وخفي يتم احتواء للوافد الغريب والبعيد ، واحتواء الوافد البصري لا يخلو بالضرورة من إحتواء دلالاته الظاهرة اللفظية أو المستبطنة الخفية . كما أن الرموز وان تغيرت مضامينها فإنها لا تفقد وظائفها الرمزية مرة واحدة وأن هذه الوظائف قد تتعدل بحيث يستمر الرمز في خدمة الثقافة بقيم ومعان جديدة وهناك سبب آخر وهو تميز المجتمع نفسه في كونه يمثل وحدة عضوية مما يجعل للرمز ميزة حيوية مستمرة .

ان المنهجية المثلى لدراسة عملية الاستمرارية في الثقافة النظر إلى الرمز عبر الحقب التاريخية المتعاقبة وإلى دراسة دلالته ومدى ارتباطه بالفنون اللسانية من شعر وأمثال وقصص شعبي وعبر دارسة هذه الفنون اللسانية ندرك الدلالات التراكمية للرمز وخاصة إذا تم التركيز على دراسة الفضاء المكاني والزماني للرمز والدلالات اللفظية التي ترتبط به عبر الفنون اللسانية في الحقب التاريخية نفسها . ويشير أحمد الطيب " أن تاريخ السودان الحضاري يجعلنا نعتقد أن ثقافة السودان خفيفة التجانس لم تعرف القهر الحضاري ولا تظهر عليها معالم التوحد الحضاري حتى ولو ظاهرياً إذا فالحرية الحضارية النسبية لأهل السودان مكنتهم من التطوير الوئيد لقيمهم الحضارية وخلقت إمكانية للتعدد الثقافي غير المخل بالرباط الأساسي" أحمد الطيب زين العابدين،1993،ص12) من جهة أخري نجد أن الاستعمار الانجليزي حسب ملاحظات اللجنة الدولية لتحرير تاريخ أفريقا العام "خلق ظروفاً حقيقية لاقتلاع الإفريقيين من جذورهم بكل معنى الكلمة وكان البعد الغربي منفرداً في ذاته ولقد مثل وجها توسيعا متعدد الجوانب ولكنه ترك رغم ذلك بعداً ثقافياً قوياً في البيئة غير أن الحقيقة التي يتم استخلاصها من تلك الفترة وهي قدرة المقاومة بل والحيوية المتزايدة لأشكال وقيم الثقافة الأصلية عند الشعوب الأفريقية " (تاريخ أفر يقيا العام :اللجنة الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا العام :اليونسكو المجلد السابع ،548)

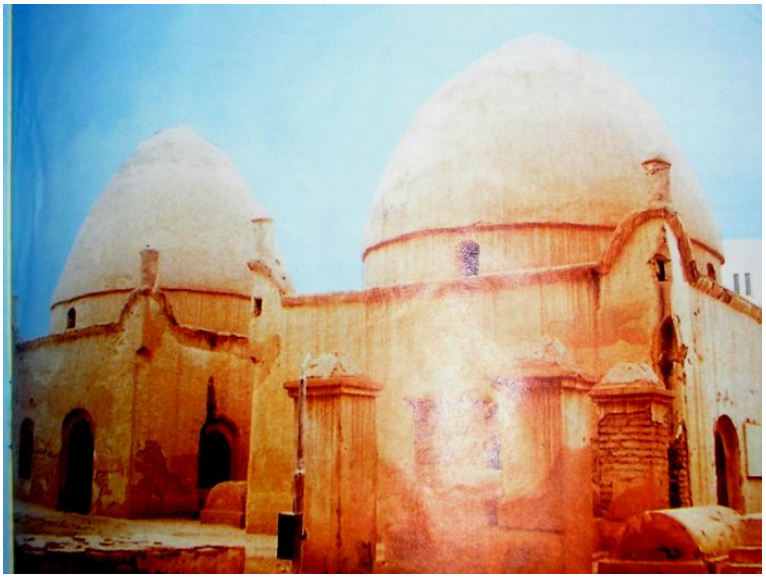
كما أضيف أن معظم الحضارات الوافدة إلى السودان لم تأتي بإحدى الوسائل القهرية وخاصة أبان الحضارة المسيحية والإسلامية ،ولكن عندما ننظر إلى العهد التركي نلمح أن المظاهر البصرية الوافدة التي يمكن أن نستدل بها تمثلها مدينة سواكن وبورتسودان التي اعتبرها إحدى المدن التي ساهمت في عملية استمرارية الرموز البصرية بشكل حيوي حيث أصبحت رموزها ونمط البناء بها أحد التكوينات التي استمرت سواء كان في بناء المساجد ومآذنها أو بناء البوابات أو العناصر الزخرفية ذات الدلالة التي احتوتها مدنية سواكن والناظر إليها سوف يدرك مدى استمرارية هذه الرموز البصرية آنياً. إضافة إلى المظاهر البصرية في ولاية الخرطوم مثل قباب الأتراك بابو جنزير وجامع فارق والجامع الكبير بالخرطوم والجامع الكبير في امدرمان والتي تمثل أيضاً رموز بصرية قائمة تعزز عملية الاستمرارية الثقافية للحضارة الأسلامية.شكل (38،أ،ب)

المساجد الكائنة من العهد التركي وتعتبر حافظة للرموز المستمرة لتلك الفترة

الشكل (38،أ،ب) (نقلا من الانترنت)



شكل (38،أ)الجامع الكبير بالخرطوم



شكل (38 ،ب) قباب الاتراك بالخرطوم

الدلالات الرمزية الاجتماعية المستمرة :

نموذج: شجرة النخيل.

صُورت الشجرة كرمز تشكيلي في كافة العصور منذ أربع ألف سنة على أنها شجرة الحياة فهي كالطفل من البشر تنمو الشجرة ثم تدرك قامتها النهائية وتبدأ في العطاء من ثمر وظل وجمال تدل الشجرة ذات الاورأق دائمة الخضرة على أن الطبيعة لا تقهر وحتى اللون الأخضر يشار إليه تحت اسم اللون القطب الكوني الواصل بين العالم التحتي أرضي بجزورها والعالم الكوني بفروعها عبر السماء وهناك مفهوم قديم في أن شجرة الحياة تعتبر رمزاً انثوياً دالاً لخصوبة الأرض.

لقد مجدت شجرة النخيل " عند الرومان حيث تحمل في اثناء المواكب الأحتفالية للانتصارات فهي رمز للنصر العسكري وكانت تعطى للمحارب المنتصر. فهي رمز شعارات النصر في مختلف العصور" (فليب سيرنج ، ترجمة عبد الهادي عباس ،1992، ص289) هذا التشابه بين الاحتفال بالنصر والتتويج بسعف النخل بين ملوك مروي . والرومان ربما يرجع الى التاثير والتأثر الحضاري القائم بين البلدان القديمة فلقد وصل حكم الرومان مصر وارض النوبة والتواصل التاريخي له اشارات وربما هناك اسباب غير ذلك .

شجرة النخيل تعتبر من أقدم الرموز البصرية (النباتية) في السودان وقد ارتبطت بالخطاب الاجتماعي في كثير من مظاهره الطقسية وخاصة تلك التي ترتبط بطقوس العبور ونجد لها حضوراً قوياً في الأثريات السودانية حيث تعتبر من أقدم الرموز البصرية وتمتلك في الفكر الشعبي بالكثير من الدلالات وذلك لارتباطها بالممارسات الطقسية، كما يمكن نصفها بخاصية الرمز ذو الدلالات المتراكمة والمستمرة ، لذلك أصبحت من العناصر والسمات المميزة في الحضارة والثقافة السودانية ، كما إنها من الرموز التي أستطاعت أن تتوافق مع كل الحضارات والثقافات والديانات ألتي توالت علي السودان وبكونه يمثل معبراً ثقافياً وملتقى لأكثر من ثقافة و وديانة وذلك بحكم موقعه الجغرافي التوسطي يعمل علي أستقبال التأثيرات وبث المؤثرات .

إن فصيلة النخليات عموماً لها قدرها في الذهن الشعبي فهي تنمو في جميع أنحاء السودان (الدوم والنخل.والدليب) والنخل أو فصيلة النخليات تمثل للمجتمع السوداني شجرة الحياة لأرتباطها بالممارسات الحياتية ، فهي تمتلك سعة من الدلالات لم تحظى به أي من النباتات ، حيث تدخل في طقوس العبور في معظم أنحاء السودان . لقد ارتبط النخيل في شمالي السودان ووسطه وفي غربه وشرقيه بالمناسبات الاحتفالية والطقسية وبممارسات التكريس الوجودي مثل الميلاد والموت والتكريس الاجتماعي كالختان والزواج وأنتشر هذا الأمر في كردفان ودارفور وهي مناطق لا يكثر بها شجرة النخيل وانما يتوفر فيها اشجار الدليب والدوم وفصليات النخليات في السودان لها ابعاد جمالية وفلسفية ومعنوية واقتصادية حيث يستفاد من كل جزء بها واكتسبت ابعاد ساسية منذ الحضارات القديمة والى الان.

إن شجرة النخيل كما وصفه أحمد الطيب زين العابدين هي " النبتة القديمة في أرض النيل والتي ما زالت تمثل طعامهم وشرابهم وأشياؤهم واحتفالهم ورمزهم وذلك أن منها بعض أسباب الحياة وبها يتجدد الوجود وهي بخضرتها ونضاراتها الدائمة مجازاً مختاراً للخلود ولهذا كله فهي في وعيهم الثقافي راسخة وصلت في مقدراتهم التعبيرية مستوى الرمز فغمرت بها آدابهم وفنونهم التشكيلية " (احمد الطيب زين العابدين،1993 ،ص9) ويشار إلى سعف شجرة النخيل رمزاً للبعث ، و هي أقدم مصدر للفواكه و من المظاهر الواضحة للأرض النوبة .

إن اقدم أثر لوجود شجرة النخيل في الحضارات القديمة يتمثل في لوحة من لوحات الحضارة المروية بمنطقة البجراوية شكل(39،أ،ب) تمثل الإلهة إيزيس وأحد الملوك والملكات المرويات يحملون جريد النخل بشكل رمزي حركي حيث تظهر دلالات مختلفة أهمها دلالة الخلود للملك والملكة ودوام العرش وعلوهما باعتبار أن شجرة النخل من الأشجار ذات السمو والرفعة والعلو ودائمة الخضرة.

كما أشار أحمد الطيب زين العابدين أن شجرة النخيل في العهد المروي " تهب للرجال والنساء الحياة من جديد وفروعها توضع على أكفان الموتى وعلى جدران المدافن طلباً للخلود كما رسمت على جدران ألاهرام صورة المتوفى وزوجته يقفان في النيل ويقترفان بأيدهما يرشفان ماء النيل المقدس ، وبجانبهما نخلات ثلاث هن رمزاً للبعث والخلود". (احمد الطيب زين العابدين،1993،ص9) ، هكذا يقترن جريد النخل في الطقوس القديمة والحديثة بالنيل ومائه وأن استعمال ثلاث نخلات يبدو أنه ترتيب قديم جداً فهو يرتبط بدلالة الرقم ثلاثة وهو يرمز إلى اللامتناهي.

كما نجد أثر شجرة النخيل في زخرفة الخزف المروي متصل بالضفادع لابد أنه يحمل معناً للخلود لارتباطه بالماء والنيل والضفادع هي رمز هيفنو ويعني عدد من السنين لا يحصى أي المطلق من الأعداد وهكذا يكون معنى قربان النخلات الثلاث منزوعات السعف على قبر المروي أو السوداني المعاصر إنما هي دعوة للخلود في دار النعيم أو في الآخرة ، من جهة أخرى ترى أمل بادي في دراستها الرمز في الحضارة المروية " ظهور شجرة النخيل على جدران المقصورات الجنائزية الملحقة بلأهرامات كرمز للخلود والحياة ويبدوا أنهم أدركوا خصائص شجر كشجرة دائمة الخضرة فأن ظهورها خاصة في مأتم الشخصيات الملكية حيث يحملون جريد النخل في ايديهم والذي يعتبر رمز لمشاركتهم في هذا المأتم وكأنهم يضمنون للميت حياة أبدية خالدة " (امل بادي، 1995،ص85) نجد أن صورة أفرع جريد النخل في الأثريات القديمة يظهر بثلاث صور:

الصورة الأولي : أفرعاً منزوعة بعض أجزائها تحمل في اليد في مراسم وطقوس التتويج وفي رأي أن الجزء المنزوع من جريد النخل في يدي الملكة أو الملك توجد فيه دلالات عددية وربما ترتبط بدلالات العدد في الحضارة المروية حيث أن كل وأحد منهما يحمل جريد النخل المنزوع برقم يختلف عن الآخر .

الصورة الثانية : أن الجزء المنزوع من جريد النخل يلقى في النيل على سبيل القربان أو الهبة لأن النيل من المواقع المقدسة في الحضارات القديمة وهو يعني رمزية المكان . وما زال هنالك استمرارية لعادة إلقاء العيش والتمر وغيرها في النيل ، وهي راسب من الحضارة المروية حيث يلقى جزءاً من جريد النخل في النيل وتحمل الملك والملكة في أيديهما بقية الجريد ، فنهر النيل يرمز للخلود والخير والعطاء واستمرارية الحياة ومنه سر الخلود والحياة.

الصورة الثالثة : وهي أفرع تحمل في اليد في مراسم وطقوس الموت عند الدفن وترمى على الكفن دلالة على معاني البعث والخلود وذلك لأن شجرة النخيل ترمي جريدها ويتجدد آخر مخضر .

كما أن إلقاء شجرة النخيل على قبر الميت يرمز إلى الخلود كما يرمز إلى الرفعة إلى السماء حيث إن شجرة النخيل في علوها تبدو كأنها تتصل بالسماء حيث ترى الباحثة أنها ترمز إلى السمو والعلو والصمود والرفعة ، وأن ثمارها الذهبية الصفراء لها علاقة بكوكب الشمس ، حيث إن اللون الأصفر يرمز إلى الشمس

ونلمح دلالات العدد اللامتناهي لثمار شجرة النخيل في كل صبيدة يوجد كماً من ثمار النخيل فهي رمزية عدد لاستمرارية الحياة بعد الموت بما يعادل ثمار شجرة النخيل فهي بحق شجرة الحياة للمجتمع والثقافة السودانية.

نجد أن شجرة النخيل في الفكر الجمعي ترتبط بفلسفة الحياة بكل أشكالها فدلالاتها في الخطاب الاجتماعي(طقوس العبور) تحمل دلالات الفرح والشارة بالقدوم إلى الحياة. كما لها دلالات ترتبط بالإخصاب والزيادة والنماء فهي تدخل في طقوس العبور من الميلاد والى الممات وتعزز دلالات الخلود وتجدد الحياة لذلك نجدها في كل مرحلة يمر بها الإنسان . كذلك تستبدل بنظائرها من الأشجار العشيرة في البقاء مثل الدوم والدليب والإهليلج والغفل وهو شجرة اللبنان يسميه عرب غرب السودان الرطرط يقطع فرعه وحتى لو كان غليظاً ثم يغرس في الأرض ويسقى فيخضر في حين ، وتدعم به نساء غرب البقارة بناء خيامهن فتخضر أعواد المنزل حتى تخضر الدار والحياة " (احمد الطيب زين العابدين،1993 ،14).

إذن شجرة النخيل تعتبر من الرموز التي أستطاعت أن تختزن الدلالات عبر مختلف الحضارات الإنسانية في السودان، لذلك فيمكن أن نطلق عليها شجرة الحياة في الخطاب الاجتماعي فوجود رسومها منذ الحضارات القديمة في السودان وإرتباطها بلاحتفالات الطقوسية لتتويج الملوك والأمراء في الحضارة النوبية والمروية من أيام مسيرات التتويج لملوك النوبة المرويين الذي يسيرون من مروي إلى معبد البركل يمثل امتدادا للممارسات طقسية الآنية حيث أن طقس السيرة في طقس الزواج والختان وهو رأسب طقسي قديم ومستمر من ذلك العهد وألى وقت قريب كذلك يرتبط ذكر النخل في أغاني (السيرة) بالماء والبحر لأنه من الرموز التي تحمل دلالات الخلود والحياة الدائمة ، وأذكر أنني ذهبت إلى جبال النوبة قبل ثلاثة

سنوات وجدت إحدى النساء في منطقة الدلنج وعلى حسب قولها لم تذهب إلى الخرطوم أو إلى مدينة سوى مدينة الدلنج ، لقد زينت هذه المرأة جدران مسكنها (قطية) برسوم متعددة الرموز ومن هذه الرموز النخل وعند سؤالي لها ما تلك الشجرة ؟ قالت: نخل، قلت لها اليست دوم ؟ أجابت: لا ، كما ذكرت لي أنها تحب شجرة النخل وتحب منظرها وهذه المراة من أحدى المناطق التي لا توجد في بئتها اثلً لشجرة النخيل . نجد في احدي اللوحات التي تنتمي لجداريات الحضارة المروية أن الملكات يحملن جريد النخل بشكل يدل علي السلطة حيث تبين الرسومات التي تزيين جدران معبد الأسد بالنقعة إنه ربما استخدم المرويين جريد النخل كشارة من شارات الملك (الصولجان) كرمزاً للسلطة .

أن شجر النخيل من الأشجار التي تتميز بالعلو والاستقامة والتوازن الشكلي وهذه الميزة يمكن أن تجعل منها رمزاً للعلو والكبرياء والرفعة والشرف وهذه الصفات يتميز بها الملوك في ذاك الوقت فهي في هيئتها تلاحق السماء وتقترب من كوكب الشمس حيث ينتمي الملوك إلى الشمس فهم أبناء الشمس وشعارهم قرص الشمس الذهبي الذي يحيط به شكل الهلال الشبيه بالقرن لذلك نجد أن في طقوس العبور أن هناك ارتباط بين جريد النخل والهلال الذي يزين جبين العريس أو المختون ،كما نجد الدلالات التي ترتبط بشجرة النخيل تمثل متوالية دلالية مترابطة كل منها يقود إلى الأخرى.

عُرف النخيل عند قدماء العرب في الممارسات الحياتية فعند دخول الديانة الإسلامية إلى السودان أكتسبت شجرة النخيل وثمارها دلالات أخرى وصارت هنالك دلالات مركبة بين الخطابات المختلفة ،الخطاب الديني المسيحي والإسلامي إضافة إلى الدلالات التراكمية والمستمرة من الحضارات القديمة .

من جهة أخرى لقد قال الخطيب " أن تشبيه الإنسان بالنخلة من بين سائر الأشجار أشبه من حيث أنها إذا قطع رأسها ييبست وسائر الأشجار يتشعب من جوانبها بعد قطع رأسها .وهي لا تثمر باللقاح لأنها خلقت من فضيلة طينة آدم عليه السلام لذلك قال رسول الله (صل الله عليه وسلم) أكرموا عمتكم وقيل ومن عمتنا: قال النخلة. وذكر في روح البيان النخلة أكرم الأشجار على الله فإنها خلق من فضلة طينة آدم وولدت تحتها مريم كما نجد أن العرب وضعوا النخل موضع الأقدام والتبجيل إذ يعتقدون أنها أول شجرة استقرت على وجه الأرض وخلقت من بقية طينة آدم عليه السلام " (عبد الله احمد يوسف ، 1995، 240) وهناك تشابه بينها وبين الإنسان حيث أن النخلة لا تثمر إلا بعد خمسة أو ثلاث سنوات وتسقط جدائلها سنة بسنة كما تكون ملتصقة بها للسنوات مثل تلك السنوات التي تمضي من الإنسان وتكون محسوبه عليه. وتلقح كلإنسان فالذكر منها مستقل عن الأنثى ويحدث التلقيح بطريقة فعلية ليس عبر الهواء أو وسائل التلقيح النباتية .

كما أنها ترمي ظلها بعيداً عنها واستعملت كبرج مراقبة لرصد القادمين وذلك لعلوها حيث تتيح للشخص أن يختبئ بين الجدائل إذا احتمل وخز شوكتها. إذن يمتلك التراث الشعبي والعقل الجمعي العديد من الدلالات التراكمية لشجرة النخيل ولقد ورد في التراث الشفاهي الكثير عن ذكر شجرة النخيل وخاصة

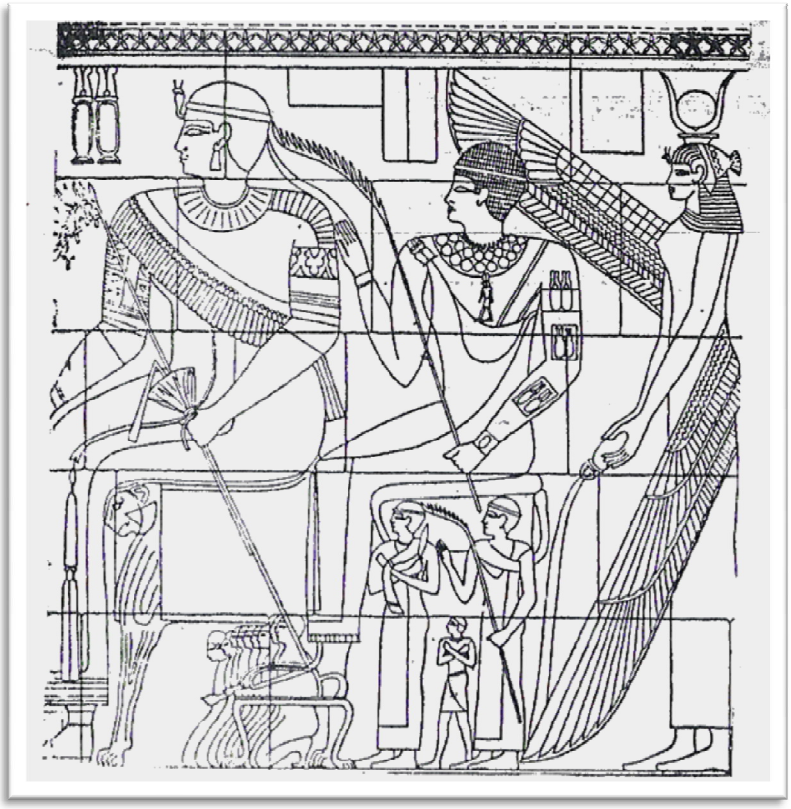
شعراء الشايقية وأهل النوبة فهي ترتبط بالبيئة الطبيعية لديهم وهم الملاحظون والمدركون لطبائعها وصفاتها ، وكيف تثمر وكيف تتوالد ، وما هي منافعها ، فهي تحظى بجانب وافر من الدلالات التراكمية في مختلف الممارسات الحياتية سواء كانت ممارسات اجتماعية أو دينية أو حتى اقتصادية أو سياسية فلقد أكتسبت النخلة كرمز في في ألالفية الثانية دلالات ارتبطت بالتوجهات السياسية الآنية (الباسقات) ،حيث أصبحت عنصرا وسمة ثقافية متحركة بشكل حيوي وان تم تحويل اتجاهاتها الدلالية عبر الخطاب السياسي كذلك أصبحت معلماً جمالياً من معالم العاصمة القومية حيث تشكل أحد اهم مظاهر الزينة النباتية لساحات ولاية الخرطوم .

الشكل (39،أ،ب) لوحة طقوس التتويج لملوك الحضارة الملوية



شكل (39/أ) منحوتة من البجراوية: جريد النخل

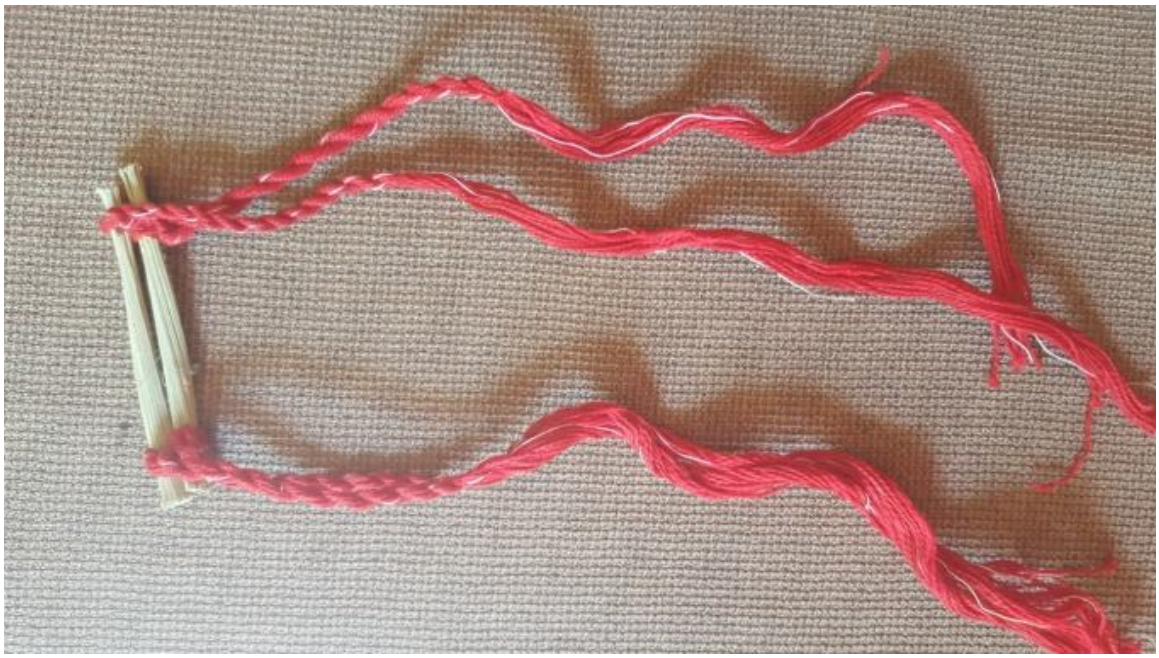
في أيدي أعضاء الأسرة الملكية المروية



شكل(39/ب)منحوتة من البجراوية:جريد النخل وزهر اللوتس

في أيدي أعضاء الأسرة المالكة

شكل (40) احدى أدوات طقوس الزواج قطعة حريرة حمراء مربوط بها قطعة من جريد النخل



رمزية الحيوان في الخطاب الاجتماعي:

تميز الإنسان عن جميع الكائنات بالقدرات الإدراكية والحسية والذاكرة الترابطية والأفق الواسع وأن أول شيء تعلمه الإنسان على الأرض كان بواسطة الحيوان وذلك عندما اختصم أبناء آدم هابيل وقابيل علي أختيهما وقتل أحدهما الآخر ولم يدري كيف يداري سؤة أخيه وآتاه غرابان وتشاجرا و قتل أحدهما آخر وقام القاتل منهما بدفن أخيه على الأرض وهنا قام هابيل بدفن أخيه قابيل على الأرض وكانت هذه الحادثة أول قاعدة تعلم في تاريخ البشرية وهي قاعدة المحاكاة والتعلم من الموجودات الطبيعية . لم يتعلم الإنسان في بداية الخليقة من أخيه الإنسان لأن حتى فكرة قبول مبدأ التعلم من الآخر في الشبه أو النوع لم تكن ناضجة بصورة كافية فالخبرة مشتركة ولكن نظر الإنسان حوله وتعلم من اشياء هو لا يشبها في شيء وهي فكرة تراود البشر منذ القدم وهي فكرة الغريب الحكيم الذي تحدث عنها الفولكلوريين والأنثربولوجيون على مدار سنوات طويلة.

أن علاقة الإنسان بالحيوان والدلالات التي تدور حولها في الذهن البشري تعود إلى هذه القاعدة وهي أسطورة الحكيم الغريب فالحيوان بالنسبة للإنسان كائن غريب عنه إذا وهو مميز فصار يلاحقه ويلتقط عنه الأشياء وهذه الملاحقة أكسبته ميزات واسعة منها الملاحظة الدقيقة وسرعة البديهة وطرق التعلم والمعالجات السريعة للعوائق ،وتعامل مع هذا الكائن بحكمة تارة ،بقانون الأثر والتماثل والتقابل تارة أخرى كذلك أن الإنسان لم يتبلور لديه التمييز النفسي القاطع بين الإنسان والحيوان ولم تكن لديه قدرة التميز بين نفسه وبين الحيوانات فأول صرخاتها وحركاتها ظن أنها صادرة عن عقل يشبه العقل الإنساني واعتقد بالمؤاخاة والوحدة بينه وبين الحيوان ومن مظاهر هذه المعتقدات محاكمة الإنسان للحيوان على أضراره بالناس كما لو كانت تعقل ومخاطبته لها قبل صيدها واستئذانه منها .

يذخر التراث الشفاهي في السودان بالكثير من القصص والحكايات الشعبية التي يدور فيها حوار بين الإنسان والحيوان. لقد وجد الإنسان في الحيوان مصدراً من مصادر خلوده على الأرض كما وجد أن بعض هذه الكائنات تفر من أمامه فظهرت الرسوم الجدارية التي تمثل مطاردة الإنسان للحيوان ورأى الإنسان أن يده قادرة بالاستحواذ على هذا الكائن لذلك اخترع الأسلحة فكانت العصا أول الأسلحة والأدوات ثم الحربة الخشبية ثم ظهرت الأدوات الحجرية باعتبارها أقوى وامتن فصارت للحيوان مكانة كبيرة في حياة الإنسان باعتباره مصدر لرزقه وقوته فرسمه الإنسان على الكهوف ودفعته حاجات كثيرة لمعرفة وإدراك عادات وطبائع الحيوان فبدون هذه المعرفة لم يكن بمقدورهم تعقب آثار أقدامها على الأرض أو جعلها تقع في الشرك المنصوب لها أو مطاردتها ورميها بالسهام ثم تطور أفق الإنسان وزادت سعة الخيال لديه فكان الصيد السحري (التخيلي)وهو فناً شائعاً بين القبائل والشعوب الأفريقية واللاتينية و العديد من الطقوس السحرية والدينية تعمد الشعوب القديمة فيها أثناء رقصهم إلى التنكر في صور حيوانية ولبس أقنعة ممثلة لحيوانات وقد يلبسون جلدوها ويثبتون في أجسادهم ذيولها معتقدين أنهم بهذه الطقوس

يدخلون في عالم الأرواح الذي تمثله الأقنعة وترمز له هذه الحيوانات فيعزز هذا التنكر في هيئة الحيوان الاعتقاد العام ولا سيما أن الرقصات يصاحبها هياج نفسي عنيف وحركات وأناشيد توحي بالانتقال إلى عالم الحيوان والأرواح (رقصة الكمبالا في كردفان) والرقصات التعبيرية لمحاكاة الحيوان لأبناء جنوب السودان والتي تستعمل فيها الحراب والسهام والدروع شكل (41).

إن هذه الممارسات الطقسية استند فيها الإنسان على قاعدة المعرفة الجيدة بطباع الحيوانات وسلوكها فالراقص الذي كان يقلد حركة الأيائل في ساحة العرض قبيل جولة الصيد الحقيقية مثلاً كان يحاكي حركة هذه الأيائل وهذا يعود إلى قانون المحاكاة. ثم جاءت مرحلة عبادة الحيوانات والتي ترجعنا إلى أسطورة الغريب الحكيم فالكثير من الحيوانات حظيت بالتبجيل والتقديس لأن الناس كانوا يعرفون جيداً بالملاحظة مدى فوائدها بالنسبة لهم وطرق حياتها وطباعها كما أُعتقد أيضاً أن للحيوانات ديانات فمنها المؤمنة ومنها الكافرة ولدينا قصص شعبية كثيرة في السودان الشمالي والغربي تدور حول هذا الأمر الضب خصيم الرب – والسحلية تملك مفتاح الجنة ويحرم قتلها وغيرها من الاعتقادات ، ولقد حدد علماء الانثربلوجيا ،الديانة الطوطمية وهي ديانات قديمة والتفسير بالطوطمية أتي من عالم الأجناس الفرنسي أميل دورسي وتقول نظريته " إن القدماء كانوا يجمعون على تقديس شيء يجعلونه محوراً لعبادتهم واتحاد صورته رمزاً لهم تحمهم وتجلب لهم الخير وقد يكون هذا الشيء أو الطوطم حيواناً أو نباتاً أو رجماً سماوياً أو جماداً ولكن أغلب الطوطميات هي الحيوانات " "(محمد محمد الزلباني، 1971،ص41) فمثلاً الأم كانت في العصور القديمة كان عندما يتحرك الجنين في أحشائها ويصادف ذلك مرور ثعلب أو قط مثلا فتربط بين تقلب الجنين في أحشائها وبين تحرك ذاك الحيوان أمامها ومثلاً يقصد أن الثعلب هو حيوان الطفل. أننا نصادف هذه المعتقدات والرواسب الطوطمية واضحة قدرا من الوضوح في جنوب وغرب السودان وتظهر في الكثير من القصص الشعبي وذلك عند استعراض الأحاجي الشعبية التي تدور حول المساليت والفلاته والتي تتناول أشكال العلاقة بين الإنسان والحيوان كما تظهر رواسب هذا الاعتقاد بشكل أو أخر عندما تعلق بعض أجزاء من الحيوانات أو شكل تجريدي لها في المسكن (القطية) كالقرون ورؤوس الحيوانات .

أول ظهور لمصطلح الطوطم في مرجع إنجليزي ألفه ليفي برول (من علماء البنائية) لقد اشتمل وتضمنت إشارات مقتضية إلى هذه الديانات وما إتشمل عليه من عقائد وشعائر ولقد فسر هذا المصطلح بقوله : " عندما كان المجتمع الإنساني يتألف من قبائل وعشائر صغيرة كان على كل فرد من أفراد القبيلة أن يتخذ شعاراً له وكان الاعتقاد السائد في هذه الشعائر والقبائل هو أن طوطم كل فرد يقوم بحمايته مما يتهدده من أخطار ويوحي إليه كلما اقتضى الأمر بوسائل المقاومة والخلاص فهو قرينه وصديقه وحاميه فكانوا يقتحمون المخاطر دون خوف مؤمناً أن طوطمه معه ويحميه بروحه ويكفل له الظفر والنجاح."(محمد محمد الزلباني، 1971،ص45) .

يطلق لفظ أو كلمة طوطم التي تنسب إليها العقيدة الطوطمية أو النظام الطوطمي على كل أصل حيواني أو نباتي تتخذه عشيرة ما رمزاً لها ولقباً لجميع أفرادها وتؤلف منه وحدة اجتماعية وتنزل الأمور التي ترمز إليه منزلة التقديس فمثلاً إذا كانت الافعى طوطماً لعشيرة ما فمعنى ذلك أن هذه العشيرة تتخذ هذا الحيوان رمزاً لها يميزها عما سواها من العشائر ولقباً يحمله جميع أفرادها للدلالة على إنتمائهم إليها ونقصد أن فصيلة الأفاعي من طبيعة واحدة ويتألف منها أفرادها وأفراد هذه الفصيلة الحيوانية وحدة اجتماعية أو وتنزل هذه الحيوانات وما يرمز إليها منزلة التقديس وتقوم جميع عقائدها وطقوسها الدينية على أساس من هذا التقديس وبجانب الطوطم الخاص بالعشيرة يوجد الطوطم العام للاتحاد الذي تنتمي إليه العشيرة والاتحاد عبارة عن مجموعة من العشائر يقصد أنها ترجع في القديم إلى أصل وأحد .

يأتي من تقديس الطوطم، التابو وهو التحريم أو عدم اللمس أو الأذى للطوطم وهو جزء من تقديس الطوطم ومن أهم قواعد التابو أنه يحرم عليهم أن يمسه بسوء أي فرد من أفراد طوطمها الخاص أو طوطم اتحادها العام كما يحرم عليهم أن يأكلوا لحمه أو يدخلوا شيئاً من عناصره في أجوافهم ومخالفة هذه القاعدة تعد في نظر هذه العشائر من أكبر الجرائم وتكون عقوبتها الموت وأحياناً يكون الرمز عبارة عن أشكال هندسية أو مجموعة خطوط ليس فيها شيء من صورة الطوطم وإنما يصطلح اصطلاحاً عن اتخاذها وهي رموزاً تجريدية تحمل دلالاتها رمزاً لهم .

<u>رمزية السمك في الخطاب الاجتماعي:</u>

إن سمك النيل النهري الفرخ laperehe أو لايتس lates هو رمز الخصب وشارك في طقس النيل أثناء الفيضان ونشر الخصب في أطراف النيل وكان له مدينة لاتابوليس في غرب النيل وعُثر على موميات لهذا السمك كثيرة جداً في مقابر كرست له وقد اظهر التصوير الاشعاعي الكربوني للموميات الهيكل العظمي لهذه السمكة ، وهناك سمكة (تبلابيا نيوتيكا) ترمز للميت في مسيرته نحو البعث ويرى بعض الباحثين أنها موصل أرواح تعمل على اجتياز ارواح الميت للنيل ومن ثم لتنتقل للمقر الأبدي " (فليب سيونج ، ترجمة عبد الهادي عباس ،1992،ص209) ويشكل السمك في السودان منذ القدم جزءً مهماً من الغذاء فهو لا يتطلب التربية ويتوالد بكثرة وسهولة وهو منذ الحضارات الوثنية دالاً على الخصب والسعادة ولهذا كان معتقداً حامياً ضد العين كما يعتقد أن له فوائد علاجية لذلك فهو من الرموز الشافية .

يعتبر رمز السمك أو (الحوت) من أقدم الرموز في الحضارة السودانية وهو من الرموز البصرية التي تدخل في الخطاب الاجتماعي في مظهره الاحتفالي الطقسي ، فلقد أرتبط بالنيل وهو يمثل منذ القدم رمزاً مكانياً مقدساً ، فكل ما يخرج من النيل يعتبر مقدساً ويحتل السمك كرمز مرتكزاً للدلالات عدة أكتسبها وتغذى بها العقل الجمعي منذ الحضارات القديمة وللآن، وهو من الرموز التي تراكمت عليها الدلالات عبر العصور وبذلك أصبح من الرموز المستمرة في الثقافة السودانية وذلك لكونه حاضراً في الفضاء المكاني والزماني بشكل مستمر وارتباطه بالنيل عزز من عملية استمراره في طقوس العبور . لقد وجد في

الحفريات الأثرية وكان يستعمل عظمه في زخرفة فخار ما قبل الحضارة المروية وحضارة كرمة. ولقد تناول اركل في بحوثه عظم السمك كأحد أهم الأدوات في زخرفة الفخار ،حيث تنفذ به بعض التموجات الزخرفية والتي ترمز إلى الماء وهي رمز ترابطي غريب وفي الوقت نفسه تلقائي وبديهي ،كما صنعت منه أدوات للزينة وهي في الغالب أستعملت لأغراض حرزية إضافة إلى الغاية الظاهرة وهي التزيين فصنعت من عظم السمك العقود والأساور ، ويقال مجازاً عظم الحوت فبينما ارتبط السمك بالأنهار وارتبطت الحيتان بالبحار فإن إطلاق لفظ الحوت عن عظم السمك على سبيل التعظيم والتبجيل باعتبار أن الحوت أكبر كائنات الأرض وربما لارتباط أهل السودان بالنيل والبحر الأحمر تجارياً أتى اللفظ من أهل البحر وأيضاً لقد ورد اسم الحوت في قصة يونس عليه السلام عن أنه مكث في بطن الحوت أربعين عاماً كان له أثلٌ في إطلاق لفظ الحوت علي سمك النيل.

لقد ارتبط السمك في العقل الجمعي بالخصوبة والزيادة والإنجاب والكثرة ، ذلك لأن السمك من المدرك أنه يضع بيوض كثيرة وتنتشر بعد فقسها في الماء ،ودائماً ما تشبه المرأة التي تنجب بكثرة بأنها مثل السمكة. لقد ارتبط السمك أيضاً بالحروز المستخدمة عند بعض الشعوب حيث استندت فكرتها على قوانين السحر المعروفة "التشابه (التماثل – والاتصال) فمثلاً الرومانيون يتخذون من السمك رمزاً للخصوبة وهو حرز يكثر أستخدامه عندهم ، وذلك لأن بيضة السمك الواحدة تنتج عدد من المواليد ومن ثم فالمرأة التي تريد الحمل تعمد إلى لبس حلية أو خاتم على شكل سمكة "(الصادق سليمان، م .د.أ.أ: 1983،ص 215).

أن في طقس الزواج في السودان وخاصة (طقس الجرتق) تعلق عظم السمكة الكبيرة على عنق العريس والعروس ، حيث تلبس بالحريرة الحمراء وتلبس كأسورة على اليد اليمنى الشكل (42) وترى بقيع بدوي " يستعمل عظم السمك كحرز يجلب الإخصاب ويمنع العوارض وهو يستعمل في كل مراحل العبور الميلاد –والختان والزواج ، ورؤية السمك في النوم تفسر بأنها مال يأتي إلى صاحب الرؤية أو خير يصيبه" (بقيع بدوي ، 1987، 38) . كما أن عظم الحوت يلبس كالعقود والأساور، قد يكون له علاقة بالبقاء أو الخلود وهي الفكرة والهدف الذي يساور البشر منذ آلاف السنين، والسمك يعد من الأغذية التي تساعد الإنسان على البقاء وأستعماله ما هو إلا دلالة على الارتباطه بالبحر الذي يكمن فيه سر الكون كما يرتبط بالنهر الذي يعطينا المياه شريان الحياة وعظم السمك يعمل كمانع وبعتقد أمتلاكه لقوة سحرية ، وترى امل عثمان " يعتقد أن عظم السمك لنهر النيل يمتلك القوة لوقف تأثير الشيطان فهناك اعتقاد يشير إلى وجود علاقة اتصال بين النيل والشيطان حيث يمتلك النيل القوة والحماية كما أنه يهب الخصوبة وهو بذلك ينقل القوة السحرية "(امل عثمان ابوزيد ،م دأأ: 1991م ، ص108)

من ناحية أخرى فإن استخدام عظم السمك له مدلول عقائدي فقد يعتبر تقديساً لمخلوقات الله وخاصة أن الحوت أو السمك الكبير الذي كان يمثل دوراً كبيراً في قصة سيدنا يونس عليه السلام واستعمال عظمة الحوت أو السمك يعتبر جالباً للقوة التي يتميز بها الحوت وأذكر ذكرت لي إحدى النسوة " أنهم في

الستينات وبداية السبعينات كن يطالبن بجلب كبد الحوت قبيل الزواج حيث يقمن بأكلها وذلك لكي تمتلئ أجسادهن ولديهن اعتقاد أنها تفتح شهية الإنسان للأكل وبذلك يمتلئ جسده"(الباحثة مقابلة غير مسجلة، حسنة حسين إبراهيم،2014م) . كما يرتبط السمك في الفكر الجمعي بالماء حيث أن الماء سر بقاء الإنسان ويعتقد أن السمك له فوائد علاجية حيث يحتوي على مادة اليود والكالسيوم كما يعتقد أن من يأكل السمك سوف يصاب بالظمأ مما يجعله يكثر من شرب الماء، وللسمك دلالات خفية في العقل الجمعي وتراكم الدلالات عليه ناتج من استمراره في الوجود الطبيعي وارتباطه بالنيل مجرى الحياة في السودان.

الشكل (41)

رقصة الكمبلا منطقة جبال النوبة وهي إحدى رقصات موسم الحصاد



حريرة حمراء وبها رمزية مركبة خرز ازرق يرمز للنيل ويتوسطها

عظم السمك وبعص الاصداف البحرية الصغيرة تستعمل في طقس الجرتق



الشكل (42،أ،ب)



الدلالات الرمزية للأفعى في الخطاب الاجتماعي:

الافعى دون شك الحيوان ذو الرمزية الاكثر غنى من بين كل الحيوانات وهي تملك الصفات التي غالباً ما يتبع إحداها الآخر وفي بعض الأحيان متناقضة دلالياً، فالافعى رمز جهنمي تحت ارضي وهو في كثير من الحضارات تمثل رمزاً للحكمة والمعرفة ورمزاً للخصب والمعرفة والخلود ، وهي رمزاً للشر احيانا أخرى ، وهو من الرموز الجنائزية لكونها تغوص في اعماق الأرض وهي سلف اسطوري عند بعض القبائل الأفريقية رمز حارس وأيضا مشاف ومطبب . والافاعي قبل كل شيء هي رمز للارضين أي سطح الارض وعمق الارض وذلك المفهوم الشائع عالمياً وفي كل العصور لدرجة " أنه يوجد حتى في المناطق الخالية من الافاعي امثال البلاد الاسكندنافية " (فليب سيونج ، ترجمة عبد الهادي عباس ،1992،ص138)

يعتبر رمز الأفعى من أقدم الرموز في الحضارات القديمة كافة ولقد انتشرت دلالاته في جميع أنحاء العالم فهو كائن لفت نظر العوالم القديمة فأعطته من التقديس لم تصله لغيره من الكائنات وأخذ الصفة الانتشارية وهو من الرموز العالمية ولقد التصقت به دلالات متعددة ومتناقضة فأحياناً يرتبط بالشر وتارة أخرى يرتبط بالترياق ومرة ثالث يستعمل كحرز ضد الشر. ظهر شكل الثعبان بأوجه عدة ومتنوعة ولبس كحلية تزيين العنق وكأسورة تزيين المعصم كما شبهت به المرأة المتقلبة المزاج . ارتبطت الأفعى في الثقافات القديمة وأمتد هذا الارتباط بالسحر. لم تجتمع لدى الإنسان عن أي كائن مثل هذا العدد من المعتقدات والآراء والروايات كما هو الحال تجاه الأفاعي، أن تقديس الأفعى بشتى أشكاله وتصوراته وهو من بين أكثر المعتقدات انتشاراً بين الناس في كل أنحاء العالم ويلتمس ذلك في أوروبا وقبائل الهنود ألحمر في شمال أمريكا وكذلك لدى بعض الطوائف الحبشية .

قد كانت رموز الأفاعي طاغية أيضاً " كضمانه لتعويذة للنجاح والحياة السعيدة حيث أنها من المعتقدات القديمة وعثر عليها في المعابد الفرعونية المصرية فالدير البحري حيث نقبت آثار معبد السلالة الثامنة عشر يحتضن مجموعة من الكوبرات جمع كوبرا في أوضاع تقليدية مختلفة لهذا النوع من الأفاعي وأيضاً نجد رسومها في الحضارات اليونانية القديمة" (عصام عبد اللطيف ، مجلة التراث الشعبي 1978، ص233) يعتبر رمز الأفعى من أقدم الرموز في الحضارات القديمة كافة ولقد انتشرت دلالاته في جميع أنحاء العالم القديم

وهي من رموز المعتقدات القديمة تعتبر من أقدم الرموز الجدارية فلقد وجدت رسومها على مختلف الاسطح في الخزفيات المروية وخزف كرمة بأشكال عدة شكل (44) وهو تعتبر من الآلهة المقدسة والدائمة الظهور بمختلف الأشكال في الديانات المصرية القديمة هو الثعبان المقدس رمز الخيال والحكمة ثعبان له جناحين .

إن رمز الثعبان في الأثريات القديمة وجدت آثاره متمثلة في حلية من أثريات الملكة أماني شخيتو تتمثل في أفعى تتلف أعلى الزراع وهي شبيهة إلى حد كبير بتلك التي تلبسها النسوة الان شكل

(45،أ،ب) كما اسلفنا للأفاعي ارتباط بالأرض وهي من الأماكن المقدسة للإنسان منذ القدم ،حيث تعني له الخير فيها منبت الزرع لغذائه وغذاء ما يمتلكه من حيوانات، بها يقيم منزله ومنها نبع الماء وفيها يحي، وعند مماته يدفن تحتها. لذلك فإن ارتباط الأفعى بباطن الأرض جعل منها حيواناً مقدساً كأنها تعرف أسرار الكون الباطني وكأنها تحمل كل ما في باطن الأرض من أسرار وغموض. وكما بالأرض الخير والشر فإن الأفعى أخذت الدلالات التي تأخذ صفات الخير والشر ،فالتناقض الدلالي في رمز الأفعى تطلق الدلالة على حسب فضائها المكاني والزماني . للأفعى شكلاً مختلفاً عن بقية الكائنات، يميزها ويجعلها تختلف عن غيرها، وهذا التميزله دوراً في كونها شيئاً مقدساً / ولقد ظهرت الافعى في الحضارات القديمة مقترنة مغ الاله ابادماك راس الاسد في رمزية مركبة تمثل في جسم الافعى وراس الاسد وهي تدل على اتحاد عبادتين . والعقل الجمعي لا تفوته الملاحظة الدقيقة للحيوانات فهو يدرك خواصها وحتى أخلاقياتها وكيف تتعامل مع بعضها البعض ومن هذه الملاحظة تجري عملية صياغة الدلالة.

أن النساء ولوقت قريب ومنذ زمن لم ندراكه كن يتباهين بلبس الحلي على شكل الأفعى الملتفة علي المعصم أو العنق ، مواقع بيع الذهب ترخز بالكثير من التصاميم لهذه الحلي وأحياناً يطعم الذهب بالزمرد أو الياقوت الأحمر أو الأحجار الكريمة ويزخرف بها سطح الأفعى أو توضح مكان العين شكل(45،ب) ولقد تناول أبو سبيب أشكال الحلي ووظائفها حيث تعرض إلى تعلق النساء إلى التحلي بحلية الثعبان وفي الموروث السوداني أن هناك علاقة قوية بين الأفاعي والأحجار الكريمة ويوجد اعتقاد متداول أن الأفاعي تمتلك الذهب والأحجار الكريمة في بيوتها تحت الأرض وربما يرجع ذلك إلا أن الأفاعي كما ذكرت سابقاً لها علاقة بباطن الأرض مركز الثروة للإنسان ومنبع الأحجار الكريمة والذهب والفضة لذلك ارتبط هذا في الذاكرة الجمعية ولقد رويت قصص شتى تناولت شكل هذا الاعتقاد وبعضها عن أن بعض الأشخاص أحضرت لهن أفاعي الذهب والزمرد فكان سبباً في ثرائهم.

نجد صورة الثعبان أو الحية " في الإسلام رمزاً للشيطان وذلك عندما أخطأ سيدنا آدم عليه السلام بالأكل من الشجرة المحرمة وهذه الصور ظهرت بأشكال متعددة في الرسومات الشعبية في السودان. والثعبان في منطقة النوبة الشمالية يرسم في هيئة الشيخ الرفاعي وهو ملتف حوله" (بقيع بدوي ، 1987، ص36) لقد تميز التراث الشفاهي في النوبة الشمالية بالعديد من القصص التي تربط الأفعى بالمشايخ والأولياء، كما نجد لها حضوراً في زخرفة البوابة النوبية.

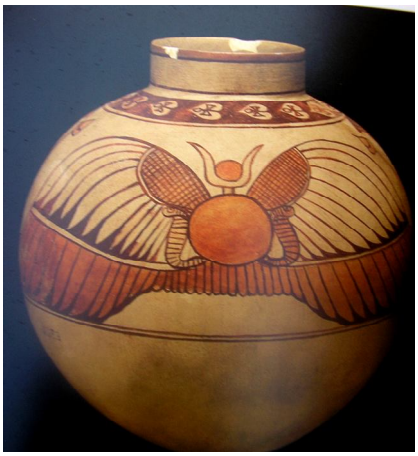
أن معظم أهل السودان عندما يرون ثعباناً فإنهم لا يقتلونه بل يقولون: (جار ما حفار ما نقار) وللجار في الموروث الشعبي حقوق كثيرة أهمها عدم الغدر به لذا فإنهم يتركونه في حال سبيله ورؤية الثعبان في النوم عارض والعارض لفظ يطلقه معظم أهل السودان وهم يشيرون به لقوة خارقة لا يستطيع الشخص مجابهتها وهي غالباً ما تحول دون تحقيق مارميه، والثعبان في الأقوال ما يخلي تاره فإذا قتل

الذكر من الثعبان فلابد للأنثى من أن تثأر، وفي الاعتقاد أن الثعبان قد يكون شيطاناً أو جاناً ويزخر التراث الشفاهي بالكثير من القصص في هذا الشأن . لذا كان النظر إلى الثعبان بحذر شديد ويطلق على الثعبان والأفاعي في بعض مناطق السودان(أبو درق) وهو نوع من الثعابين لا يهاجم الشخص وهو بالقرب من حجره أو داره بل يهاجمك في الخلاء ومدح فرسان كثر بهذه الصفة حيث يعتقد أن الديار للأمن والاستقرار، والشجاعة أن تهاجم الشخص خارج الديار" (بقيع بدوي،1978،ص37)

نجد أن الأفعى اكتسبت دلالات متناقضة ومتضاربة في الفكر السوداني عموماً وهذا يرجع للصفة التراكمية للرمز التشكيلي في السودان فكانت الأفاعي من الكائنات المقدسة في العصور القديمة وعند دخول المسيحية أكتسبت الأفعى دلالات أخرى سلبية ولكن تلك الصفات والأسرار التي كانت يعتقد بأنها تمتلكها تعلق بها الذهن الشعبي فحافظت بعض عناصر الثقافة المادية بالشكل الظاهري أما الدلالة الخفية غير المنطوقة لازمت الرمز إلى الآن ،ثم هناك دلالة اكتسبها رمز الأفعى من العقل الجمعي وهذا الدلالة تخضع إلى الملاحظة الدقيقة للكائنات ومعرفة صفاتها وأصباغ هذه الصفات عليها في شكل دلالات متعددة حسب الظرف والمناسبة، وأذكر أنني رأيت مرة أحدى الحلي لأفعى دائرية أو في شكل دائرة وهي من الأشكال الغريبة وكان هذا الأمر جدير باهتمامي ولقد بحثت عن دلالته ،وجدت أنه يرمز إلى خلود الكون ولدورة المادة والروح في الحياة ووحدتهما ولقد أشار عصام عبد اللطيف إلى أن هناك " عبارة يونانية قديمة وهي نقش في إطار دائري الواحد هو الكل، وحتى لفظ الحية وجمعها حيايا يرتبط بالحياة ، فرمز الأفعى قد كان في العلوم القديمة مرتبطاً بالكيمياء وذلك لتأكيد خلود الروح البشرية فقد تم العثور على هذا الرمز في شواهد القبور في المقابر القديمة فلقد أستخدمت مجسمات جزئية للأفاعي في الأركان البارزة في القبور كزينة وتعويذة في مقابر اليونان " (عصام عبد اللطيف ، 1997،ص 235)

من جهة اخرى نجد أن رمز الحية صار شعاراً للصيدليات وعلم الصيدلة بصفة خاصة ويرجع ذلك إلى "عهود بعيدة منذ العصور القديمة في آسيا الصغرى فقد عانى الناس آنذاك من مرض خبيث تنقله ديدان فصار رمزاً للأطباء الذين عاصروا تلك الفترة حيث بدء في شكل عصا تلتف عليها أفعى ،للدلالة على تجدد الحياة "(عصام عبد اللطيف ، 1997،ص 235) ونجد أن شكل الافعى الملتفة ترتبط بقصة الإله " الروماني ايسكولاب حيث كان يعبد أفعى لأنه بفطنتها صار آلهاً وفبينما كان مسرعاً لنجدة نجل مينوس واعادته للحياة صادفته أفعى والتفت على عصا تريد مجابهته فقتلها وسرعان ما ظهرت فجأة أفعى أخرى وبعثت الحياة في زميلتها مستخدمة نوعاً معيناً من النباتات ذات القدرة السحرية وهكذا تمكن اسكولاب بفضل ذلك النبات من أحياء نجل مينوس ما جعله وراعياً لكل فنون الطب والعقاقير(عصام عبد اللطيف ، 1997،ص 235) هذا الرمز صار رمزاً عالمياً انتشارياً حين يظهر أحياناً أفعى تلتف على عصا أو ميزان أو كأس ولقد توارث الناس هذه الدلالات وانتشرت وصارت تتشابه في جميع أنحاء العالم وربما يرجع ذلك إلى عوامل التأثير والتأثر وبتبادل الخبرات الحياتية وأحياناً وحدة التجربة الإنسانية.

مصوغات الملكة المروية اماني شخيتو - الرموز المستمرة : الافعى في المصوغات الذهبية



آنية فخارية من الفترة المروية المبكرة شكل (44)



اسورة من كنز الملكة اماني شخينو شكل(45،أ)



شكل (45،ج)



شكل(45،ب)

لدلالات الاجتماعية لرمزية معدن الذهب والخواتم:

يعتبر الذهب من المعادن النفيسة ولقد قدسه الإنسان منذ القدم وأطلق عليه كنز الأرض المقدس وتلهف الناس لاقتنائه ولو القليل منه، ولقد ارتبط الذهب بالاصفرار المائل للون الشمس ومن هنا ارتبط التقديس بمعدن الذهب ، اللون الاصفر لون شمسي حار وهو دليل في كثير من الثقافات للقوة والذكاء والحكمة والحب الالهي وهو لون الشمس والالهة المرتبطة بالشمس وهو لون السنابل الناضجة ولون دوار الشمس وهناك اعتقاد قديم أن الذهب أستمد لونه من الشمس والفضة استمدت لونها من القمر لذلك كان معدن الذهب من المعادن المقدسة .

لقد اشتهرت أرض النوبة منذ القدم بأنها أرض الذهب والتى أستمدت اسمها من(نب) والتي تعني أرض الذهب ومنها جاء أسم (حضارة نبتا) والتي تعني الذهب في الحضارات القديمة واستمر التقديس لمعدن الذهب مع حضارة نوباتيا وعاصمتها فرس والمغرة وعاصمتها دنقلا ومملكة علوة وعاصمتها سوبا ، واستمرت هذه الشهرة حتى مجيء الاستعمار التركي إلى السودان 1821م فكان الهدف الأول للاتراك المال متمثل في معدن الذهب والرجال الذين اشتهروا بشجاعتهم منذ القدم

إن الحضارات المصرية القديمة ارتبطت عبادتها بالشمس فكانت الروؤس الهرمية الشكل للمسلات رموز شمسية قضبية في مصر تغطى بورق من الذهب كما أن توت عنخ آمون والفراعنة يدفنون في تابوت من ذهب وكان الوجه يغطى بقناع من الذهب، وحسب اعتقادهم يساهم في أن يضفي عليهم أبدية الشمس والالهة ، فالذهب معدن غير معرض للفساد وكان يمثل كرملً للخلودة وهناك حضارات مواكبة للحضارات السودانية القديمة أكسبت الذهب دلالة التقديس " فقد كان قدماء الهنود يصفون الذهب في كتبهم بأنه خالد وأنه متولد من النار ويعيد الشباب ويطيل الحياة ويكثر النسل وهو النار والنور والخلود ولقد أخذ الهنود هذه الصفات عن الفراعنة ولقد ارتبط تاريخ السودان قديمة وحديثة والى وقت قريب بالحضارات المصرية وأن تفردت الثقافة السودانية بسماتها وعناصرها الذاتية فالفراعنة كانوا يقدسون الذهب ويعتبر عقيدة فرعونية فهم يعتقدون أنهم أبناء الشمس و يجري في عرقهم سائل الذهب الذي ورثوه" (عبد الله حسن، المجلد (1-3) 1950م ، ص 250).الذهب معدن ارتبط بالحياة والموت اذن هو معدن جنائزي.

يحظى السودان بميراث حضاري من المصوغات الذهبية التي تنتمي إلى حضارات مختلفة من تاريخ السودان وهذا يدل على القيمة المعنوية والروحية لهذا المعدن كما يدل على أن أرض السودان تحظى بهذا المعدن منذ ألاف السنيين وما زال تواجده في المكان ، إن الذهب كمعدن حظي بكثير من الاهتمام ، و أرتبط في الفكر الجمعي بدلالات متنوعة ومتراكمة عبر الحقب التاريخية ،لارتباطه بالخلود .لقد خلد ميراث من الرموز التشكيلية والخبرة الدلالية المرتبطة بها ، فهو يعتبر نواة توثيقية للثقافة والحضارات السودانية القديمة واستطاع أن يتحدى كل المتغيرات .

أن الاتجاهات الشكلية للذهب قد تنوعت موضوعاتها وهي تعكس الفروقات الطبقية في المجتمعات وحتى الآن نجد أن الذهب تختلف معاييره وهذا الاختلاف يتيح للعامة امتلاكه وكلا على قدر استطاعته فلقد استغل الذهب في الحقب التاريخية السابقة استغلال رمزي على أوسع نطاق فلقد أخذ الفن الجنائزي المقدار الأكبر من تلك الدلالات والتي يمكن أن يصفها أنها رموز مركبة تحمل دلالات متراكمة وخاصة أن الذهب الملون أو الذي يسقى بالزجاج السائل حيث نجد اثاره في كنز الملكة اماني شخيتو نجد فيه دلالات مركبة دلالات لونية وشكلية إضافة الدلالات التي ترتبط بالذهب كمعدن يرمز إلى الخلود وتجدد الحياة.

سوف أستعين بأثريات كنز الملكة أماني شخيتو حيث أكد علماء الآثار أنه صنع بأيدي سودانية لأن شكل التصنيع والسمات الشكلية وأسلوب الصياغة يدل على هذه الحقيقة كما أن الرموز الدينية التي نقشت على المصوغات الذهبية أساطير الدينية الديانة المروية تختلف عن المعايير الأساسية للديانة المصرية أن اختلاف الأسلوب بينهم يظهر في اسراف المرويين في النقش الزخرفي للمباني والحرف اليدوية، وينعكس هذا الأمر على المصوغات الذهبية ونجد أن كنز الملكة الكنداكة أماني شخيتو يوثق الكثير من الرموز التشكيلية لتلك الحقبة التاريخية واعتبرت النقوش التي به ، ترتبط بالفن الجنائزي ولكن نجد أن القيمة الجمالية فيه عالية والحرفية والمهارة اليدوية تفوق المعايير الحرفية اليدوية الآن وأن جانب التقديس في هذه المصوغات يعكس التركيز في تنفيذها يدوياً كما أعتقد أن التخصصية الحرفية أيضاً لها أثرٌ في جودة التنفيذ والتفوق الحرفي.

أن الموروث الأثري لذهب الحضارة المروية عكس المقدسات والأفكار والرموز التي تتعلق بالفكر الجمعي لأفراد تلك الحضارات ومن المدرك أن هذه المقتنيات ترتبط بفئة معينة من فئات المجتمع وهي فئة الملوك والملكيات وما يتبعهم من أمراء ووزراء لذلك فإنها تعتبر رموزاً ترتبط بالسلطة ،لذلك فإن الذهب عكس الأسلوب والسرد التشكيلي للرموز الحقب التاريخية ، فذهب الملكة أماني شيختو اظهر تعدد الآلهة المقدسة المرتبطة بالحضارة المروية في حكم الملكات فمن المصوغات سوار من الذهب مطعم بالزجاج الأزرق يشبه في تكوينه المصوغة الذهبية (لأحفظ مالك) والتي كانت وإلى عهد قريب تقتنيها النساء شكل (46،أ،ب).

إن الذهب المطعم باللون الأزرق الزجاجي ذو دلالة رمزية مركبة فالذهب خالد واللون الأزرق يرمز إلى النيل وهو رقعة مكانية مقدسة والاثنان ينبعان من الأرض وأن أرتبط الذهب في الفكر الجمعي للحضارات القديمة بالشمس، ويظهر قرص الشمس في الكثير من المصوغات الذهبية وإذا أجرينا تحليلاً للرموز المكونة للسوار الذهبي المطعم باللون الازرق (يرمز للنيل المقدس في ذاك العهد)(شكل46،أ) فهذا السوار ارتفاعه 4.7 يحتوي على رموز تشكيلية متعددة ومعظمها ترتبط بدلالات التي تتعلق بالخلود أو النماء فهو ينقسم إلى نصف متشابهين أي أنه سميتري الشكل في منتصفه الآلهة موت المجنحة والتي في

شكلها شبيه بالفراشة وزخرفة الأجنحة وشكلها تدل على هيئة الفراشة وهي من الحشرات التي تحظى بجمال الشكل كما أنها خفيفة وسريعة التحرك والطيران وهذه الصفة الأخيرة أعتقد أنها هي المقصودة بهذا الرمز وإن الاعتقاد في الحياة الآخرة وأن الميت يطير فهذا الاعتقاد يدور في مخيلة البشر حقب طويلة وعندما تقف هذه الربة (ربة الغرب) على زهرة اللوتس فإن الرمز هنا اكتسبت دلالة جديدة فزهرة اللوتس ترمز إلى الخلود والحياة لارتباطها بالنيل فهي تنمو على الماء كما تتميز بكونها جميلة المظهر ولها ألوان عدة (الأبيض، الزهري، الأزرق والوردي والأصفر) وهي ألوان لها دلالات في تلك الحقبة ،كما إن هناك شكل يشبه قشر السمك فهذا أيضاً له علاقة بالنيل فالسمك من الحيوانات المقدسة في تلك الفترة ولقد صنعت تعاويز حرزية كثيرة من عظم السمك .

أيضاً من الرموز التي لفتت انتباهي الرمز الذي على شكل دائرة وداخله دائرة أخرى اصغر وهذا الرمز يظهر في النقوشات الشكلية الخزفية والذهبية إلى يومنا هذا وعند متابعتي له وجدت أنه يرتبط بالإخصاب أو الأمومة وقديماً كان يدل على كنية النوبيين في الحضارات المعاصرة لهم (رماة الحدق) حيث اشتهر النوبيين القدماء بمهارتهم في رمي السهام في حدقة العين " (مصطفى عبده ، مقابلة غير مسجلة)، وهناك أيضاً رمز للضفيرة وهذا الرمز وجدت له أشكال عديدة في الزخارف والنقوش على أسطح متعددة وأظن أن وجوده على هذه الحلية له ارتباط بضفيرة العنقريب فالنسيج عموماً له مدلولات فكرية عالية فالهندسة التركيبية للعنقريب والتي تدل على استمرارية الشكل إلى ما لا نهاية ترى الباحثة أن لها دلالة عدد كما تحمل دلالات عن الخلود والاستمرار الحياة.

امتلك الذهب سمة الاستمرارية الثقافية من ناحية الدلالة والشكل، فهناك الكثير من السمات الشكلية نجد لها حضوراً في صياغة الذهب ،أن المزاج العام للمرأة مازال يتعلق ببعض الأشكال فمثلا خاتم الجنيه شبيه بتلك الخواتم التي نجدها ضمن محتويات الملكة أماني شخيتو .شكل(47،أ) كما أن شكل الأفعى الملتفة على المعصم مازال لها قبولاً لدى المزاج العام.شكل(45،أ) لاحظ التماثل بينها وبين الشكل(45،ب).

لقد اكتسب الذهب دلالات حرزية في السودان ويدخل في طقوس العبور في السودان كما يمثل احد أهم آليات الخطاب الاجتماعي في السودان ،ويرتبط بالاحتفال بصورة فاعلة فهو أحد أهم المظاهر الاحتفالية لجميع المشاركين في الاحتفال الطقسيي فإذا اتخذنا طقس الزواج وجدنا أن العريس يرتدي في طقس الجرتق الهلال المذهب في جنيه مثبت على قطعة حمراء ونقش الهلال بنجوم صغيرة متناثرة في شكل الهلال المذهب ونلمح دلالة مركبة فالهلال خالد في السماء منذ خُلق الإنسان واللون الأحمر لون ارتبط بطقوس العبور في السودان وفي الوقت نفسه يدل على لون الدم وهو لون الحياة لذلك استمرت علاقته بالحروز لإتساع درجاته الضوئية على العين ويدل ربطه في جبين العريس على العلو والسمو

كالهلال من جهة اخرى إن كيفية وضعه على جبين العريس يمثل الصفحة الظاهرة للعيان وفي المثل المأثور الشعبي المكتوب على الجبين .

لابد تراه العين كذلك إن وضع الهلال على جبين العريس في منتصف الجبين ايضاً يحمل دلالة حرزيه تمنع العين الحارة من إصابة العريس.

ظهور الهلال في السماء له دلالات ترتبط بالإخصاب عموماً لإرتباطه بموسم الزراعة والإنجاب ، عندما جاء الإسلام ارتبط الهلال بالإسلام ارتباطاً روحياً وعندما جاء الغزو التركي كرست أيضاً لدلالة الهلال في الفكر الجمعي ونشير إن شكل الهلال قديماً ارتبط بالقرون فلقد لاحظ الإنسان القديم تشابه شكل القرون وشكل الهلال، أجد أن هناك ارتباط دلالي متنوع بينهما كما ان الهلال ارتبط بالإخصاب والتولد ربما لانه يبدو طفلاً ثم يسرع بالنمو في خلال خمسة عشرة يوماً.

إن طقس الجرتق وأن كانت دلالاته خاصة في فضائه المكاني والزماني نجد أن استمراريته والامتثال لإجرائه تدل على وجود الاعتقاد الباطن لهذه الموروثات كما أن جلب العريس للعروس الذهب يدل أيضاً على خلود واستمرارية العلاقة الأبدية بينهما .

من جهة اخرى إن الدلالة الحرزية لمعدن الذهب تتمثل في أن العروس هي الأقرب إلى الإصابة بالشرور لذلك تتزين بالذهب من رأسها إلى أخمص قدميها وترتدي في طقس الجرتق اللون الأحمر وهو يحتوي على كل الدلالات التي تكرس للحياة القادمة من دلالات حرزية من العين والحسد إلى دلالات ترتبط بالحياة ودلالات ترتبط بالإخصاب والزيادة. والذهب يأخذ الجانب الحرزي أكثر فهو يخطف أنظار الرائين للعروس كما يكرس إلى القيمة المعنوية للعروس بصفتها كالملكة المتوجة في طقس الزواج ويمثل منظومة رمزية متسلسة تكرس لدلالات تعزز الارتباط الدئم بين الزوجين اضافة الى الدلالات الحرزية.



الشكل (46،أ)



الشكل (46،ب)

دلالة اللون الاحمر ورمزية الذهب والزينة طقس الجرتق ملاحظة زينة العروس والعريس والهلال امع الطاقية الخضارء وثوب السرتي دلالة التصوف

وزينة العروس ورمزية الذهب



الدلالات الرمزية الاجتماعية للخواتم:

يقول إبن منظور في" لسان العرب :" الخاتم في العربية هو الطابع والعلامة والسمة " (ابن منظور ،مادة الخاتم ،ص220) والخاتم هو عبارة على حلقة دائرية الشكل مصنوعة من المعدن أو أي مادة أخرى تستخدم كحلية، وترصع بعض الخواتم بفصوص من الجواهر الكريمة أو النقوش المحفورة، وعادة ما تلبس الخواتم في أصابع اليدين، ولكنها قد تلبس أيضا في الآذان والأنوف وأصابع القدمين. غالباً مايستخدم الخاتم رمزاً للخطوبة أو الزواج (أول من استخدمه للزواج هم المصريون القدماء). وتحول الخاتم في كثير من الأديان إلى رمزاً روحياً ودينياً .

أجزاء الخاتم:

الطارة – الكتف- الإطار الخارجي الحجر أو الكرسي ويمكن وضع الجوهرة أو الحجر الكريم أو شبه كريم ، وشاعت عادة الأخذ والعطاء لخواتم الاصبع يعود إلى أكثر من 6000 سنة تقريبا. ويصعب تتبع تاريخ دقيق لهذه الممارسة.

إن أقدم الخواتم التي وجدت في الآثار السودانية أنتمت لحضارات مثل نبتا وكرمة وأشهر الخواتم خواتم كنز الملكة المروية أماني شخيتو والذي عُثر عليه في1834م ووثق في كتاب ذهب مروي للآثاري كارل هانز بريشة وتُرجم بواسطة الباحث صلاح عمر الصادق، والخواتم التي عُثر عليها أُطلق عليها أختام دروع شكل رقم(47،ب) وزُينت بصياغة ذهبية تحوي رأس الكبش آمون أو بتاج طويل من الريش أو قرص شمس ضخم وفي أخرى رأس الأسد ابادماك يرتدي ما يعرف بتاج حمحم شكل (47،ج) .كما يوجد خاتم عليه آمون براس كبش وآخر امون وهو في وضع التتويج شكل (47،د) .

إن أشهر الخواتم في الخطاب الاجتماعي خاتم الجنيه وهو خاتم يتكون من طارة وعليه شكل دائري منقوش عليه أحد قدماء الملوك الأوربيين وهو يستعمل كخاتم حرزي للنساء في طقوس العبور وخاصة في الزواج والختان والولادة كما يستعمل في طقس المشاهرة كما يلبس عندما توضع المراة مولودها حيث لابد لها من لبس خاتم الجنيه حتى اذا جاءت احدى النسوة لزيارتها وهي تلبسه لا تكبسها (أي يحدث لها أمر سيء أو ينقطع منها الأنجاب) او أذا مات أحد الاشخاص وجاءت أحدى النسوة لزيارتها من بيت الوفاة لا تكبسها لذلك لابد للمراة أو المختونة أو المتزوجة أو الواضعة مولود ،لبس هذا الخاتم وأرجح أن له علاقة باسطورة الغريب الحكيم وهي أسطورة ترتكز على ذلك الغريب الذي ياتي من بعيد بالخير والحكمة ويحمي الناس من الشر.

من الناحية الشكلية أن خاتم الجنيه يشبه إلى حد بعيد خواتم الملكة أماني شخيتو ويذكر علي زين العابدين " أن الجنيه الذهب الأنجليزي وحدة أساسية في تكوين بعض الحلي النوبية حتى حوالي الربع

الأول من القرن العشرين " (علي زين العابدين،1990، ص343) والاختلاف في أن الحلقة الدائرية أعلى الخاتم (لخواتم الملكية) لصيقة بكتلة بالخاتم نفسه بينما في خاتم الجنيه المرتبط بالمشاهرة ،إن الحلقة منفصلة وتركب بالحام ، وترى الباحثة أن هذه استمرارية من ناحية الشكل والدلالة نفسها فالخواتم التى عُثر عليها في كنز الملكة أماني شخيتو رسمت عليها كائنات والهه يعتقد في حمايتها ، والاختلاف في المضامين يأتي لاختلاف الفضاءات الخطابية فلقد أستعمل خاتم الجنيه قبل الغزو التركي ويرجح استعماله قبل ذلك بقرون فلقد سالت أحدى النسوة والتى تبلغ أكثر من ثمانون عام وذكرت لي أن هذا الخاتم وجدت جدتها لامها أنه يتوارث ولا يفرط فيه.

إن طبيعة حركة الرموز في الثقافة السودانية وهي قولبة الأشكال الموروثة دون أسقطاها حيث نجد الأشكال القديمة بكل دلالتها ومن ثم واضافة الجديد شكلياً ودلالياً إلى الشكل القديم وهي صفة أخرى تضاف على خصائص الثقافة السودانية وهي الصفة التراكمية على الصعيد الشكلي والدلالي ، إي بقدر ما يتحلل من صلابته المادية ووظائفه وخواصه الفيزيائية والكيميائية ليكتسب الاعتقاد في لبسه . وتغدو الخواص الطبيعية مزايا روحية دالة على القوة والعظمة لذلك تزين الملوك بالخواتم المرصعة بالأحجار الكريمة . أن التزيّن بالخاتم على صلة بجسد المتزين فاليد في الفضاء الجسدي لها مكانة متميزة ، ودلالات دينية متعددة إذ تتعلق اليد بفكرة النشاط والقيادة والقوة وخاصة اليد اليمين. ومنذ القدم، صُنعت تمائم وطلاسم على شاكلة اليد، لمحاربة العين الشريرة . ويعتقد إن لكل أصبع تأثير روحي أو سحري ينبعث من الأسماء المنقوشة فيه.

كما أن من الثنائيات التفريق بين اليد اليمين والشمال، لأنه منوط بعملية وضع الخاتم باليمين له ذو دلالة روحية . وكان الخلفاء الأربعة يتختمون باليمين وطُبعت كلمة اليمين في اللغة العربية بدلالات القوة والعزيمة ، واليمين أنما يكون لأسماء الله الحسنى تعظيماً ولكتساباً للقدرة ، التختم في الأصل يدل على السلطة والشهرة والثروة ولم يضع الخاتم إلا كل ذي سلطان ليختم به الكتب قبل أن يصبح للزينة ، والخاتم رمز الانتماء إلى الجماعة، والارتباط بقدرها ومصيرها، وعلامة على التحالف والتكافل بين افرادها. وفق أسلوبه التوفيقي الرمزي حيث كان المسيحيون الأوائل يلبسون الخواتم، ونصحهم كليمان الإسكندري أن ينقشوا على الفصوص بعض الرموز المسيحية مثل : الحمامة أو السمكة أو المرساة.

يعتقد البعض أن بالتختم يكتسب المرء طاقات سحرية وقدرات عجائبية، حسب المعتقدات الشعبية والموروث والمرويات الشعبية يمثل خاتم سليمان الأصل المحتذى للخواتم وما يضفى على التختم عامة هذه القوة وتلك الفعالية على الجسد، فمرده الى خواص الأحجار الكريمة التي ترصّع بها الخواتم، فالأحجار الكريمة يُعتقد ارتباطها بدوران الأفلاك، وحركات الكواكب وطوالع النجوم والبروج والمعادن المستخرجة من المناجم حسب تصور بدائي شائع، خصوصاً في العلوم السيميائية، وعند بعض الشعوب يعتقدون أن الاحجار الكريمة نوع من الأجنّة التي تنمو في رحم الأرض الأم، كما أن الأحجار الكريمة

يعتقد من طرق تكونها وخواصها، لها فوائد طبية ونفسية، ولقد قرن القدماء بين لمعان الجواهر الحجرية، مثل البلور والياقوت والزبرجد والعقيق وما شاكلها، وأنوار الكواكب المتولية لذلك الجنس من الجواهر.

قبلا ارتبط لبس الخاتم عند الرجال بالتصوف والخواتم من الفضة التى توجد به بعض الأرقام الحرزية شكل (48،ب) ولكن في الثلاثة عقود الأخيرة أهتم الرجل السوداني بالخواتم واصبح هناك أهتمام بلبسهما وخاصة الخواتم المرصعة بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة وخاصة اللون الأحمر(حجر الياقوت) والأخضر(الزمرد) والبني والأسود والأزرق الفيروزي حيث يعتقد ان لبس الخاتم والحجر الذي يرتبط به له علاقة بالقلب ، والخواتم لدى الرجال اصبحت مظهراً اجتماعياً مكملاً للجلباب التقليدي الأبيض والعمامة والملفحة المطرزة والحذاء الملائم، وأهتم الرجل السوداني بثقافة التختم وادراك ماهية الحجر الملائم مزاجيا له شكل (48،أ،ب) أضافة إلى خاتم الزواج من الفضة والذى حيث حرم على الرجل المسلم لبس معدن الذهب ومن المتفق عليه الصفة الحرزية لخواتم الفضة عند السودانيين وقديماً كان ما يعرف بالحراسة وهي تميمة من الفضة كُتب عليها أسم الجلالة أو عبارة (ما شاء الله) تعلق للمولود حيث يعتقد إنها تحميه من العين وتحفظه من الشرور.

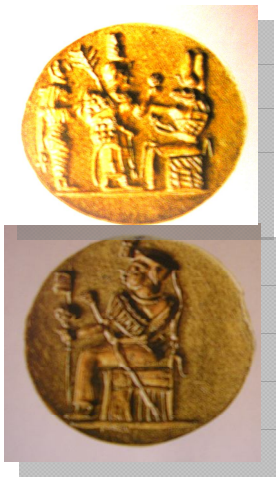
خواتم من مقتنيات الملكة المروية اماني شخيتو

شبيه بخاتم الجنيه الذي يستعملهن النساء في طقس الجرتق –وحرز ضد الكبس

الشكل (47،أ،ب،ج،د)



شكل (47،أ)



شكل(47،ج،د) (كتاب ذهب مروي)



(الباحثة) خاتم الجنيه شكل (48،أ)



خاتم الجنيه شكل(48،ب)



التختيم عند الرجال شكل (48،ج)



مجموعة من الخواتم الرجالية(48،د)

نموذج: تحليل الدلالات الرمزية للمصوغات الذهبية لقبيلة الهدندوة .

في هذه المساحة سوف تستعرض الباحثة الرموز البصرية التي تحتويها المصوغات الذهبية والتي ترتبط بطقوس الزواج في منطقة البحر الأحمر وسوف اجري تحليلاً لثماني قطع ذهبية تعتبر من أهم القطع للزينة الخاصة بطقوس الزواج في منطقة البحر الأحمر والتي تختص بقبيلة (الهدندوة)

الحلية الذهبية الأولى: شكل(49،أ).

حلية ذهبية مستديرة شبيهة بالهلال تعلق في الأذن ، وهي شبيهة بإحدي القطع التي تزيين بها النساء في منطقة الشمالية ووسط السودان ويطلق عليها الفدو أو الفدايات أو الفدوة وهي شبيه بالهلال وهو يعتبر من الرموز التي ترتبط دلالتها في السودان بالحروز ووجدت في المصوغات الفضية لحراسة الطفل من العين والأرواح الشريرة، وأن ارتبط في دلالات قديمة بالقرون والتي تدل علي القوة و تظهر بالدلالة نفسها في الديانة المسيحية حيث نجد في الكتاب المقدس للقديس لوقا في نشيد زكريا "وامتلأ زكريا أبوه من الروح القدس فتنبأ قائلا: تبارك الرب إسرائيل لأنه تفقد شعبه وعمل له قرن فداء (اي حرره من عبوديته بدفع الفدية وأقام لهم قرن خلاص" (انجيل لوقا، 2005 ،ص15) فقد كان القرن رمزاً للقوة ومن جهة أخرى نجد شكل الهلال في الحضارة المروية يرتبط بقرص الشمس حيث هناك تميمة الإله القمر قد مثلت علي شكل هلال ينبثق منه قرص الشمس وهذه التمائم قد وجدت في عصر الدولة الحديثة في النوبة "(علي زين العابدين، 1990،ص 333) كما كان القمر أحد ألالهة المصرية القديمة ولقد ارتبط بالأم الكبرى أي البقرة المقدسة والتي كانت تمثل السماء، إذن أن شكل الهلال أتصف في الخطاب الاجتماعي بخاصية التراكم الدلالي فالهلال يحمل دلالات ترمز للخلود والنمو في الزرع والضرع والنسل الإنساني كما أنه يحمل دلالات ترمز للإخصاب ، وفي هذا السياق الهلال يعزز عملية الزواج كما يعزز تسهيل أقدار النساء وبخاصة في تنظيم مالهن من قدرة علي منح الحياة للناس "الميلاد" والهلال في نموه شبيه بنمو الإنسان في الزيادة والاكتمال والنقصان ودوام وجوده بهذا الشكل يؤكد على دلالة الخلود لهذا الرمز ومن المعروف إن نمو الهلال يؤثر بشكل فسيلوجي على الإنسان خاصة في إندفاع سريان الدم في الأوردة والشرايين وكل هذه الدلالات احتواها هذا الشكل.

الهلال من الرموز التي لها أيضا الصفة الانتشارية فنجدها في كثير من المصنوعات الذهبية والفضية والأدوات الاستعمالية من فخار اعتقد أن استمرارية وجوده الرمزي ينبع من استمرارية وجودها الطبيعي والأزلي ووجود الإنسان علي الأرض وعندما جاء الإسلام اكتسب الهلال دلالات جديدة تحدثنا عنها في جزء أخر من الدراسة .

إن النقوش التي تحتويها شكل الهلال أو القرن نجد أن الشكل الكلي به إذا قُسم إلى قسمين بشكل طولي يشابه النصفين تماماً وهذه الخاصية توجد في العقل البشري وهي تظهر بشكل متكرر في الوحدات

الزخرفية ويرجع رسوخها في العقل البشري إلى كون الإنسان نفسه في تكوينه الكلي تتجسد فيه هذه الخاصية . تحوي النقوش شكلwww الزكزاك والذي نجد له حضوراً في اللغة المروية حيث يدل على الماء أو النيل ، هو من الرموز التي تمتاز بالصفة الانتشارية ونجدها في كثير من موجودات الثقافة المادية في السودان أما النيل فلقد حظي بالتقديس منذ عهود قديمة ومازال حيث ارتبط بطقوس العبور في وسط وشمال السودان ويتكرر هذا الشكل (الزكزاك) بتوزيع زخرفي ثنائي التركيب ويفصل بين الثنائية الزخرفية شكل متسلسل شبيه بالعين ولكن من دون حدقة والعين أيضا من الرموز التي ارتبطت بالحروز في السودان وأعتقد أن هذه الدلالة تبعتها منذ الحضارة المروية وتأثرها بالحضارة الفرعونية والتي نجد بها عين حورس الحارسة من الأرواح (العين الحارة) ، كما نجد حضوراً لهذا الرمز في المصوغات الذهبية للملكة أماني شخيتو "حيث يحتوي على ثلاثة طرز من التمائم شكلت بطرق مختلفة لعين اودجات هو الذي يمثل العين الحارسة لعين حورس والتي كانت مشهورة كرقية لجلب الحظ وأحد" (صلاح عمر الصادق، 2004م،ص 90) وهذا الرمز نجده يستعمل كزينة تعلق على الجدران ويعلق للوظيفة نفسها لجلب الحظ والحراسة من الأعين الشريرة .

ترى الباحثة أن طقوس العبور تترسخ في الفكر الجمعي بأنها من الفترات المهمة في الحياة والتي تعتبر فترات مرحلية وانتقالية، لذلك توجد العديد من الرموز التي تعزز لمفهوم الحماية والحراسة والمنع من الشرور وعقد الأمل في تخطي المرحلة بسلام والعين تمثل إحدى هذه الرموز ، وكل هذه الرموز تحويها الحلية الذهبية والتي تدل في مجملها على الخلود واستمرارية الحياة .

الحلية الذهبية الثانية: شكل (49،ب).

هذه الحلية تعلق في أعلى الوجه وهي على شكل حبل ذهبي مفتول بشكل دائري وهذا الشكل رغم بساطته يحوي دلالات كثيرة خاصة في ارتباطه بطقس الزواج هو من المصوغات التي تواتر استعمالها في هذا الطقس منذ أمد بعيد كما ذكرت إحدي النساء "ورثناه من أهلنا " (مقابلة غير مسجلة مع عائشة أبو فاطمة: 2015م) فالتفاف الجزاءين على شكل الحبل يدل على الرباط الزوجي والتقائهما ولقد أشار وليامز ادمز أن هذا الزخرف يرجع إلى الحضارة المسيحية المبكرة وأرجح انه كان قبل ذلك بفترة.

أن هذه الرموز وظفت عبر الخطاب الاجتماعي لتحمل دلالات تكرس وتعزز لعملية الزواج نفسها كما وظفت بغرض الحرز والحماية من العين والأرواح الشريرة. أما الشكل الدائري فهو يرمز إلى استدامة هذه العلاقة واستمراريتها دون انقطاع ومن المدرك أن الشكل الدائري عموما يحمل دلالة الديمومة كما يرمز إلى الحياة ودورتها وأيضا يرمز إلى الأنثى . ومن ثم تضاف رمزية معدن الذهب في دلالته للخلود ليكرس لعملية استمرارية وديمومة وخلود الرباط الزوجي وهي منومة دلالية تعزز للفكرة الاساسية. أما ربطه بالرأس فهو يعني أهمية هذه العلاقة على اعتبار أن الرأس هو أهم أعضاء الجسم ووضعه أعلى الوجه يعني إشهار هذه العلاقة لأن هذه الحلية لا تتزين بها سوى المرأة المتزوجة .

الحلية الذهبية الثالثة : شكل (49،ج)

هذه الحلية تتكون من أجزاء مركبة تركيباً معقداً فهي تعلق على العنق وحتى أسفل الصدر بها حجر باللون الأسود والأبيض (القصيص) اما معدن الذهب على شكل أسطواني أسمه (الشولق أو السوميت الذهب) والشكل الكلي يسمي الفتيل يتكون من سبع قطع ذهبية دائرية يفصل بينهم الشولق وزع على ستة فواصل تحكمه القصيص وهو حجر عرف عند السودانيين باللون الأسود والأبيض ومنه حجر السوميت ولكنه يكبر الشوقل في الحجم ، والشكل الدائري الشبيه بالعملة يسمى فرج الله.

إذا أجرينا تحليلاً للدلالات الرمزية التي تحويها هذه الحلية فنجد كما ذكرت سابقاً أن الشكل الدائري يرمز للمرأة والشكل الأسطواني أو المستطيل يرمز للرجل ونلاحظ أن الشولق يمثل الشكل الأسطواني حيث يظهر بخمس أزواج من الشكل الاسطواني بينما الشكل الدائري والذي يتكون من سبع قطع ذهبيةً ويفصل بينهم القصيص ذو اللون الأسود والأبيض والذي يدل علي ثنائية النوع البشري رغم اختلافهما (اللون الأبيض والأسود). أما الشكل الدائري فهو يحوي صورة ماريا تريزا ويسمى الفرج الله شكل (49،و) وهو " عملة صدرت في النمسا سنة 1780 ، وقد أصبحت هذه العملة منذ بداية القرن التاسع عشر الوسيط الرئيسي في مبادلات منطقة البحر الأحمر والشواطئ الجنوبية للجزيرة العربية " (علي زين العابدين،1990،ص 343) وأرجح التأثر باسطورة الغريب الحكيم الذي يجلب الحكمة والخير فوظفت لهذا الغرض كحرز أو تفائلاً بالامل والحياة الجديدة ، كذلك خاتم الجنيه الذي اُتخذ شكله كحلية تستعمل كحرز مانع للمشاهرة كما صنع على شكل الختم والعقود، وهذا الشكل اتخذ نمطاً للاستمرارية وان اختلف في الشكل وهو من ناحية راسب من الحضارة المروية فإن هذا النمط من الحلي والذي ًقش عليه أفراداً وملوكاً أو آلهة أو ملكات فلقد وجد لها حضوراً في الحضارة المروية فالناظر لكنز الملكة أماني شخيتو يجد الأختام التي تلبس على الأصابع والعقود التي تلبس على العنق وبها نقش للآلهة أو ملكات شكل(47،أ) والناظر لهذه الأختام يلمح تشابه الشكل بينها وبين خاتم الفص أو خاتم الجنيه، ومن جهة أخري ما زالت بعض الأسر في امدرمان وبورتسودان تحتفظ بهذه الحلي لاستعمالها للمشاهرة وعند الإنجاب والختان وهذا النمط من الحلي الذهبية نجده أقرب في الشكل من الخاتم الذي عثر عليه ضمن أثريات كنز الملكة أماني شخيتو ونلاحظ وجود استمرارية من ناحية الشكل إضافة للاستمرارية ارتباط الشكل بمعدن الذهب والدلالات التي تتعلق به كمعدن يدل علي الخلود ومانع لشر وجالب للخير.

الحلية الذهبيةالرابعة :الشكل (49،هـ).

تتكون الحلية الرابعة من شكل دائري من معدن الذهب وربطت بشكل مثلث يتكون من الشولق والقصيص رسمت بداخل الحلية المستديرة شكل زهرة الروزيتا سداسية الأجزاء كما نلاحظ وجود خطوط تقاطعها في طرف الخط شكل شبيه بزهرة صغير مكونة من ثلاثة أجزاء وأذا اجرينا تحليلاً للشكل نجد أن

الشكل الدائري هو يرمز للمرأة بشكل دائم وخاصة الحلي التي ترتبط بالطقوس والذهب يحمل دلالته التي تحدثنا عنها سابقاً، أما الشكل الداخلي فهو شبيه بشكل الصليب الذي يدور من مركز وأحد وخاصة في دلالة العدد ستة والعدد ثلاثة وتكراره متمثل في النقاط البارزة التي وزعت بين الخطوط المتقاطعة وأجزاء الزهرة وهذا الشكل نجده متكرراً في أكثر من موضوع ، فلقد وجد له حضوراً في زخرفة البوابات في امدرمان ومدينة بورتسودان وهذا الشكل يشكل راسباً من الحضارة المسيحية في السودان وبعض النسوة اللائي يعتنقن المسيحية يتحلين بحلية شبيهة بهذه. أما شكل المثلث الذي يتحكم بالحلية فهو لديه وظيفة لأن التعقيد في تصميم الحلية يستدعى هذه الشكل لربطها بالمثلث وإن كان هناك حفاظاً علي الشكل لارتباط الممارسة بالطقس. والمثلث شكل يشاهد في الطبيعة في الهضاب والجبال كما يرتبط المثلث بشكل الهرم وهو من أقدم الرموز وإن اكتسب في فضا ء الخطاب المسيحي دلالات ارتبطت بالثالوث المقدس.

السكناب شكل (50،أ،ب،ج،د):

وهو احد العناصر الرمزية لطقوس الزواج عند قبائل الهدندوة وهو عبارة غن مجموعة من جريد النخل المخضر وتربط به قناديل من العيش وبعض الودع والصدف البحري واشرطة حرير حمراء وهو يمثل منومة رمزية متكاملة تعزز عملية الزواج والامل في الانجاب ويربط لسنكاب على العمود الرئيس في المنزل من بداية مراسم الزواج والى حين تنجب العروس اول مولود لها وكل هذه العناصر الرمزية المتوفرة في السنكاب هي نفس المنومة التى تستعمل في طقس الزواج وهي تحوي دلالة لون وشكل وجميعها تعزز لفاعلية فكرة الزواج وتكون الاسرة من الاب والأم والأبناء .

الشكل (49،أ،ب،ج،د،و)المصوغات الذهبية في طقوس الزواج عند قبائل الهدندوة





حلقة تلبس اعلى الراس شكل (49،ب) **شكل(49،أ)**



شكل(49،ج)





شكل(49،ج) **شكل(49،د)**

زينة الصدر من الفتيل مكون من الشولق والسوميت الورقات او الجنيهات الذهب

يلاحظ الزهرة في القطعة الكبيرة بها نجوم وشكل الزهرة من الفترة المسيحية المبكرة

(50،ب،ج،د،هـ)السنكاب

شكل (50،أ) إناء من الفترة المسحية المبكرة حرزية



رمزية مركبة دلالات

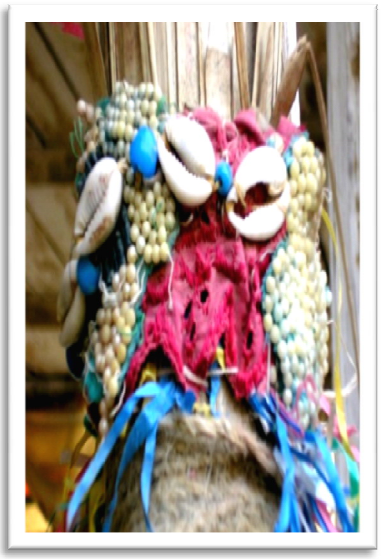


جزء من السنكاب شكل(50،ج)
ملاحظة جريد النخل المركبة





شكل السنكاب (50،هـ)
شكل(50،د)ملاحظة الرمزية



الرموز المستمرة : الودع .

الودع وهو من فصيلة القواقع والأصداف البحرية ولقد حظى بالكثير من الدلالات في مختلف الحضارات البشرية حيث كانت " القوقعة أو الودع في العصور القديمة الأغريقية والرومانية أحد الرموز لمفضلة لدى افروديت وهي مشهورة عالمياً في كل مكان، في الهند وفي اليونان تمثل القوقعة مثل اللؤلؤ شعاراً للحب والزواج ، ويصر مارسيا الياد الرمزية الجنسية للقوقعة البحرية ذات التشابه مع العضو المولد للمرأة " (عبد الهادي عباس ترجمة عن سيرفنج – ص208)، كما أنها ترمز للماء حسب الثالوث الدلالي القديم الماء ،القمر ،المرأة والتي لوحظ جمعها كثالوث دلالي منذ القدم والتي تمثل الدورة البشرية الكونية للخصب ، لذا تنامت دلالة الخصب والخصوبة وتعلق بالقوقعة فهي ماثلة في كثير من الممارسات الطقوسية وفي الاحتفالات الزراعية والتكرسية في طقوس العبور ويضاف أن الأطواق والأساور من الأصداف البحرية يعتقد أنها تمنع السحر والحظ السيء والعقم وفي ذات الوقت للنساء والقطعان كما يعتقد أن لها قدرة شافية ، ويعتقد أن القوقعة رملاً للحياة الكونية في الشرق الأوسط حيث كانت توضع القواقع والودع على القبور. من جهة أخرى يري سيرفنج إن" القوقعة هي ترمز للجنس النسوي وإن لم يكن لتجسيده في كلية قدرته التوليدية (الخلودية)" (عبد الهادي عباس ترجمة عن سيرفنج – ص208).

لقد عثر على أقدم أثر في السودان للودع في قطعتين من كنز الملكة أماني شخيتو:

الأولى : ثلاثة أصداف ذهبية مربوطة بسلسلة متصلة عليهم نقوشات لملك نوبي شكل (51،ج)

الثانية : خاتم درعي عليه رأس الاله سبموكر مصوغ من الذهب ومطعم بالزجاج الازرق وعليه زخارف ذات طابع نوبي وفي أسفله عشرة ودعات من الذهب ويبدو فقدان إحداهن حيث يتضح موقعها فارقاً كما توجد عيانا حورس على يسار ويمين لوحة الاله سبموكر وهنا يبدو أن الودع ارتبط بالحكام والالهة المروية وارتباط الزجاج الأزرق بدلالة الماء وارتباط الودع والاصداف بالمياه تبدو كمنظومة رمزية تجتمع دلالاتها للإيحاء بمنظومة دلالات تكرس للحماية والخصب والخلود متمثل في الذهب المتولد من الشمس واعتبرها منظومة من الرموز الملكية للمملكة مروي .شكل (51،أ،ب،ج)

إن استمرارية الرمز في المكان يستمر في اغلب الأحيان بالممارسات الطقوسية وتكرارها على مر الايام واستمر الوجود للودع في المكان فنجد توافره حتى في المناطق التي لا توجد بها شواطيء البحار مثل مناطق جبال النوبة وجنوب غرب كردفان ومناطق دارفور فإن الانتشار الوافر لاستعمال الودع وخاصة لدى النساء يعزز للدلالات التي ذكرتها في مقدمة حديثي وهي القوة الشفائية والاخصاب ومعرفة الاسرار والدلالة الأخيرة في كونه يستعملنهن النسوة لرمي الودع ومعرفة الطالع ولقد أشتهر في السودان بهذه الممارسة اضافة لاستعماله في الزينة .

من جهة أخرى أن استعمال الودع في مناطق جبال النوبة وجنوب كردفان يرتبط بالنساء في مراحل العبور باعتباره من الرموز الحرزية المانعة للشر والعوارض والسحر والجالبة للخير والمعززة للخصوبة كما يلبسهن النساء على الرأس والعنق عند ولادة مولود أو للفتاة عند البلوغ أو في مواسم الخصب والزراعة وأحيانا في اوقات سابقة كان يلبس كاحزمة للنساء على الخصر. أما في شرق السودان فيستعمل عند قبائل الهدندوة لتزين غرفة العروس التي يغلب عليها اللون الاحمر فتزين به المرآيا كإطار خارجي وتصنع منه معلقات تزين بها جدارن المنزل ،كما كان يزين به الهودج الذي يحمل العروس من بيت أهلها إلى بيت زوجها عند قبائل شرق السودان وشمال كردفان شكل (52،أ،ب،ج،د،هـ)

الشكل (51 ،أ،ب،ج،د)

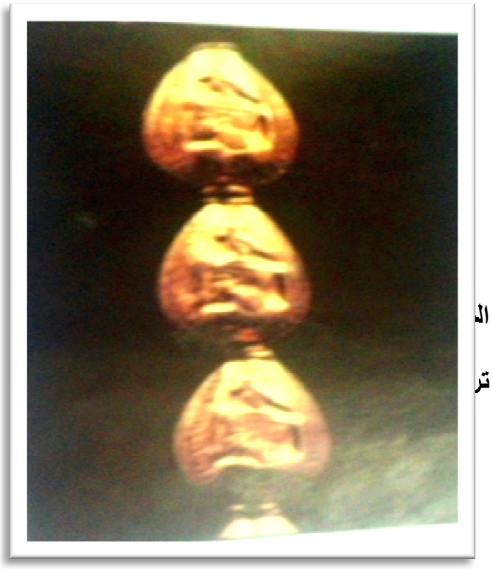
بعض النماذج التى تحتوي على الصدف الذهبي عثر عليها ضمن مقتنيات الملكة اماني شخيتو



خاتم درعي لأمير نوبي شكل(51،أ)



شكل(51،ب) خاتم درعي عليه آمون برأس كبش



ثلاثة اصداف من الذهب شكل(51،ج)



خواتم درعية ملكية

شكل(51،د)

الشكل (52،أ،ب،ج،د،هـ) مصنوعات جلدية مزخرفة بالودع لعدة اغراض (الباحثة)



عند قبائل البقارة



زينة الهودج – قبائل الهدندوة



الدهابة منطقة النيل الازرق تاخذ وظيفة السحارة عند منطقة الوسط (الباحثة)

زينة الهودج – منطقة الرهد (الباحثة)





الرموز المستمرة : العنقريب.

يعود صناعة تاريخ صناعة العنقريب في السودان إلى أربعة لف سنة تقريباً وأقدم أثر عُثر عليه وجد في مدافن حضارة كرمة 1580-2000 ق.م والذي اُستخدم في مراسم دفن الموتى (شكل) والعنقريب من آثار الملوك وكان يزخرف بالابنوس والعاج والذهب، العنقريب هو سرير منسوج من حبال الجريد أو حبال خاصة من جلد البقر أو الأبل وقد ظهر اولاً في شمال السودان ويسمى عند النوبيين (أنقري) وعند النيليين (الدقاق) وعند البجا (السيداب) ، والعنقريب من الرموز المستمرة فلقد استعمل على مدار الحقب التاريخية مرورا بالفترة المسيحة والسلطنة الزرقاء واشهر هم عنقريب الملك عجيب وعنقريب المهدي والخليفة عبد الله التعايشي ومن ثم سوف نتحدث عن العنقريب من خلال ثلاثة محاور :

المحور الاول : في طقوس العبور (الميلاد-الختان- الزواج – الممات)

الفضاء الخطابي الاول : في السودان حتى نهايات القرن الماضي كان العنقريب كعنصراُ اساسياً في طقوس العبور وهو يتبع منظومة رمزية متكاملة تهيء الفرد إلى الدخول في الحالة الانتقالية في حياته، وعند تناول كلمة منظومة فإنها تعني ان مجمل من الرموز او الدلالات تعزز لفكرة ما ، فمثلاً إذا وضعت المرأة جنينها فإنها تجلس على عنقريب وبه حراسة الطفل وتحته حبات الزرة ونبات الاسود ويغطى العنقريب ببرش ملون وتغطى المراة بفركة الصفيح وهي مزيج من اللون الأحمر والفضي والذهبي وتلبس خاتم الجنيه والفص الأحمر هذه منظومة رمزية متكاملة تعزز عملية الميلاد وتكرس للحياة الجديدة وتفاُئل باستمرار الحياة والميلاد ومنع الشرور.

الفضاء الخطابي الثاني : اذا كان المختون أو العريس ذكر تتحول المنظومة إلى العنقريب الخشبي عالي الأرجل باللون الأحمر عليه ملاءة مزكرشة بالوان مختلفة اساسها اللون الاحمر ومن بعد زُخرف العنقريب بجريد النخل ووسنابل الزرة والقمح باللون الأصفر وعليه الفركة الخاصة بالزواج ويرتدي ثوب السرتي الأبيض المزخرف بالخطوط الرأسية ذات اللون الاحمر الداكن والختان وحوله جريد النخل والسيف أو السوط أو كليهما ويلبس سبحة اليسر السوداء والشريط الأحمر يتوسطه الهلال الذهبي حيث يربط على جبين المختون أو العريس وقطعة من جريد النخل تربط بالحريرة الحمراء إضافة إلى حريرة بها خرزة زرقاء كلاهما تربطان على اليد اليمنى للعريس أو المختون.

الفضاء الخطابي الثالث : عند وفاة أحد الأفراد يُأتى بعنقريب خاص لحمل جثمان المتوفى وهو لا يحتوي على أي الوان أو نقوش ويفضل أن يكون خفيف الوزن ليسهل حمل الجثمان عليه ، وعقب الانتهاء من مراسم الدفن يوضع ذاك العنقريب على الحائط لفترة حتى يتراجع مد الحزن على الفقيد فيعود أهل البيت لأستخدام ذاك العنقريب مرة أخرى.

المحور الثاني : تشابه العنقريب (السرير التقليدي في السودان الشكل(55،أ،ب،ج)) مع السرير التقليدي في الهند.

لقد لاحظت أن هناك تشابه كبير بين العنقريب والسرير الهندي التقليدي شكل(56،أ،ب،ج) لقد سمعت بعض الرويات وأحداها " ان اشهر عائلة في صناعة العناقريب هي عائلة النفيراب بمدينة ود مدني وتتفق الرويتان إن صناعة العنتقريب عرفت من1 الفترة التركية 1820-1883م وإن مصدرها أحد الهنود الذين قدموا الى سنار وبذأ في صنتعة العناقريب ورفض تعليمها لاي شخص آخر إلا أن النفيراب استطاعوا في غياب الهندي عمل نماذج من الطين لأدوات هذه الصنعة وجاؤو لود مدني" (عبد الوهاب محمد ، مقابلة غير مسجلة ، ودمدني2004 م) .

ورغم ورود هذه الرواية من أكثر من شخص وبروايتين إلا أنني أرجح غير هاتان الروايتين لان العنقريب الذي عٍثر عليه منذ حضارة كرمة وخاص بالكوشيين مع بقية عنقاريب المدافن يؤكد أن العنقريب أصله سوداني وارتبط بالمكان وحدث تطور طبيعي ومتسلسل لهذه الصنعة تطور عبر الزمان والمكان ، أنه من خلال المكتشفات الأثرية وجد أن أدوات العمل في هذه الصناعة لم تتغير بشكل واضح منذ ذلك العهد وحتى القرن التاسع عشر وإلى حين ظهور المخرطة اليدوية ، وترى الباحثة أن التشابه حدث منذ تلك الفترة لاسباب تحتاج الى مذيدأ من البحث والتحقق وربما كان مصدر التشابه من خلال العلاقات التجارية بين الهند والسودان منذ قديم الزمان ، فالسودان كانت تاتية العطور والمنسوجات الهندية والبهارات منذ الحضارات القديمة وإلى الان عبر البحر الاحمر .

المحور الثالث : الاستمرارية من ناحيتي الشكل والمضمون

إن مفهوم الاستمرارية يتجسد في الادلالات الاجتماعية والرمزية للعنقريب فإن ارتباطه بطقوس العبور بشكل مستمر لقرون واستمرارية تداوله في حمل المتوفى وهي من العادات القديمة واستمرت الى الان رقم التغير الذي حدث لصناعة العنقريب إلا أن عنقريب الجنازة ما زال كما هو ويحافظ عليه بشكل متوارث من قبل الأسر السودانية.

اخيراً رغم التطور الذي حدث في اساليب الحياة إلا أن العنقريب حافظ على وجوده من خلال الطقس والاحتفال وهذا من اهم اسباب استمرارية الرموز في الحياة، ومن أهم آليات الحفاظ على المنظومة الرمزية في الخطاب الاجتماعي . أن الحياة العصرية تؤثر في الحياة التقليدية، الثقافة في تغير مستمر وذلك حسب هجرة أفرادها وتتغير بتغير البيئات وبذلك تحدث عملية تكيف من خلال عمليات الاختبار لاختيار أنجح الوسائل للتكيف مع البيئة الجديدة لابد من الانتباه الدائم لعمليات التغير تتمثل في العوامل التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والبيئية وما تبع ذلك من تحول ثقافي اجتماعي في السودان أثر ذلك على صناعة العنقريب ومستخدميه . لذلك لابد من عمليات التوثيق والتدوين بصورة مستمرة حتى لا نفقد

أثر الأشياء، ومن جهة أخرى نجد إن عملية التعدد الثقافي حافظت على أشكالها وقوالبها ولم يطالها التغيير بصورة جذرية وانتشر استعمال العنقريب في انحاء السودان ولم يقتصر على منطقة محددة بذاتها.

من الرموز المستمرة :العنقريب (السرير السوداني التقليدي)



شكل (53،)عنقريب يرجع الى حضارة كرمة



شكل (54) عنقريب الجرتق يستعمل في طقسطي العبور الختان والزواج وهو من الرموز المستمرة

ويحتوى على دلالات رمزية مركبة (الباحثة)

شكل(55،أ،ب،ج)*العنقريب السوداني التقليدي من الرموز المستمرة

شكل (55،أ) (شبكة الانترنت)



الشكل(55،ب)



شكل (55،ج)



الشكل (56،أ،ب،ج) السرير التقليدي الهندي وملاحظة الشيه الكبير بينه وبين العنقريب السوداني (التراث الهندي شبكة الانترنت)



الشكل (56،أ)



ا لشكل (56،ب)



المقعد التقليدي الهندي وملاحظة الشبه مع البنبر السوداني

الرمز التشكيلي في منظومة خطاب

الحس العام:

لقد رأت الباحثة إضافة خطاب الحس العام إلى الخطاب الاجتماعي لأنّ خطاب الحس العام يصدر في الأساس من داخل المنظومة الاجتماعية ، كما أنه يرتبط بالحياة الشعبية ومدى إستجابتها للمتغيرات وقولبتها في أطرها الشعبية ويختلف عنها في كون مصادره ليست موروثة ، وانما تتجدد وتتفاعل حسب المعطيات الحياتية في تغيرها وتبدل كياناتها كما أنه أحياناً يخضع إلى التفاعل الفردي للأفراد تجاه أحداث ورؤي تدور في فضائهم المكاني والزماني لذلك أفردت له جزءاً خاصاً وإن احتواه الخطاب الاجتماعي ،كما أن خطاب الحس العام يعكس استجابة الفئات المجتمعية للتغيرات والتأثيرات المختلفة التي تحدث في الفضاء المكاني والزماني إذن خطاب الحس العام يعكس أشكال التغير للمتغيرات التي تحدث بصرياً وتنعكس عليها الرموز الجديدة والوافدة ومدى الاستجابة المجتمعية لهذه الرموز .خطاب الحس العام في شكله الكلي يحوي أشكالاً مختلفة وهي تمثل أساس الممارسات اليومية ووتشكل نتيجة لعمليتين متشابكتين:

العملية الأولى : طرائف المعنى والعلامات والأشكال والتصورات والأنماط السلوكية والأفعال اليومية والعادات الجسدية والبيئية وغيرها وكافة الأنشطة المنتظمة والمتكررة والمتولدة من الخبرات اليومية المباشرة و يمكن تعريفها " بأنها الأشكال المتولدة من المواجهات والمصادمات السيمولوجية اليومية للفرد والتي يجرى تقليبها وروتنتها بفعل الاستعمال اليومي فتفقد أصلها ومصدرها وشروط ولادتها ومن ثم تتوفر لتخلق علاقة وممارسة وموقف وتصبح كنشاط يزاوله الناس كل يوم دون تفكير أو سؤال" (شمس الدين المبارك،1994م،ص 125) وفي هذه العملية الخطابية للحس العام نهتم بدراسة الرموز التشكلية أو البصرية ومصادرها ودلالتها التي تنعكس عبر طرائف المعنى والعلامات والأشكال والتصورات.

العملية الثانية: أشار شمس الدين المبارك إلى " أنها عملية خطابية متولدة من الاعتراك السيمولوجي اليومي تحترف من قبل خطابات أكثر انتظاماً ورسوخاً وانتشاراً وتتمفصل معها فتكتسب إضافية ومشروعية " (شمس الدين المبارك : 126) . نجد أن خطاب الحس العام في السودان تتداخل فيه خطابات مختلفة فنجد مثالاً يدخل فيه الخطاب الديني متمثلاً في كتابة الآيات القرآنية والعبارات ذات الطابع الحرزي (ماشاء الله - لا حول ولا قوة إلا بالله- أله أكبر) شكل (57،أ) ، كما نجد تعليق صور الشيوخ (الشيخ البرعي،الشيخ قريب الله،غيرهم) الشكل(57،ب) والتي تعكس شخصية المثال في العبادة لدى الفئة المجتمعية المعنية ، كما نجد خطابات أخرى أو لنقل خطابات ذات طابع ذاتي فردي تعكس ميول الأفراد واتجاهاتهم الفكرية والمزاجية. لذلك فإن هذه الخطابات متولدة من المواجهات والمصادمات السيمولوجية اليومية للفرد أو هي عملية اعتراك سيمولوجي يومي، فنجد مثلاً بعض الأفراد في المركبات

العامة(الحافلات) يعلقون ضفائر نسائية خلف المركبة وهي دلالة ذاتية أو لنقل ترتبط برموز تتعلق بفئة معينة " فئة سائقي المركبات العامة شكل(57،ج)، وهذه الرمزية ابعد كثيراً من الإدراك الشعورى وهى مثلها تجسيد من نوع ما أكتشاف شكل موضوعي محدد ليمثل مجالاً غامضاً من الذاتية الشكل مثل تشبيه العربة بالمرأة أو يعلقون لعب أطفال بشكل كثيف وهي تعكس المزاج الفردي أو الرغبة في إنجاب الأطفال أو لديه رغبة في العودة إلى الطفولة شكل (57،أ،ب،ج،د) .

لذلك فإن الأشكال الخطابية للحس العام ذات طبيعة مزدوجة فهي توجد على مستوى المعاني المختبرة أو المجربة والتي تقع بين الفرد وعلاقاته الخاصة مع الموضوعات والأشياء والآخرين مثل تعليق الآيات القرآنية وصور الشيوخ والأولياء والذين يمثلون المثال للتعٌبد، وفي نفس الوقت توجد على مستوى المعاني التوسيطية الممنوحة بواسطة خطابات منظمة وراسخة مثل الاعتقادات الدينية الراسخة أما الدلالة الرمزية تصبح ذات نمط كلمن وخفي وأحياناً مدرك ومتعارف عليه في أطار الفئة المعنية ، ومن جهة أخرى هي دلالات خافية وكامنة ذلك أن المتلقي هو الذي يستحضر الدلالة بشكل فردي مستبطن في أغلب الأحيان ولكن من ناحية أخري المعاني المختبرة هي نفسها معاني توسيطية من خلال اللغة المستعملة يومياً ، تكون بذلك اللغة لغةً رمزية بصرية ، أما المعاني التوسيطية المبذولة من خطابات منظمة قابلة للتحول إلى معاني معاشة، والى اكتساب طابع يومي متكرر يغيب أو يوهم بأنتقاء التوسط اللغوي (الرمزي البصري) كما هو حال المعاني المجربة الملموسة . وتصبح الرموز البصرية في خطاب الحس العام بمثابة لغة بصرية توسيطية تتحرك دلالتها في أطار الفئة المجتمعية التي تدور في فلكها .

يتميز خطاب الحس العام من جهة أخرى بخاصية عاكسة كالمرآة من ناحية وشفافة من ناحية أخرى فهي عاكسة لأنها تعكس الجانب الكامن في ذوات الذين لديهم القدرة على صياغة العملية الخطابية الرمزية والدلالية الذاتية .وبالتالي يخلق له متلقياً لهذا الخطاب الرمزي البصري ، وذلك عبر عرض هذه الرموز البصرية علي مختلف الأسطح ، وخاصية ذات طبيعة شفافة في كونها تبدو من خالية من التوسط اللغوي كعلاقة مباشرة ومعزولة بين الفرد والواقع ولكنها من جهة أخرى تعتبر تجارب حية ومباشرة ويومية بين الأفراد والواقع والطبيعية وترى الباحثة انها تجارب حية بين الأفراد وبين الواقع المكاني والزماني والحدثي المتجدد والتوسط اللغوي هنا يصبح توسطاً دلالياً بين الأفراد الذين يدورون في فضاء العملية الرمزية البصرية.

إن الطابع الفردي للحس العام يفرض دلالات توسيطية جديدة ومتجددة على مدار العملية الخطابية اليومية، لذلك فهو لا يستكين على نمط واحد مثل الخطاب الديني والاجتماعي ، ولكن تفرضه التحولات المزاجية الفردية، والاعتراك الدلالي الناتج من الخبرات البصرية اليومية التي يتم اكتسابها من مختلف المصادر المرئية وخاصة في عالم تكثر فيه المصادر البصرية ذات الطابع الرمزي .وهذه الصفة للخطاب الرمزي البصري تعكس وظيفة الخطاب الرمزي البصري في" تمكينه للإنسان من خلق ثروة من الرموز

يمكن بواسطتها التواصل مع غيره من أفراد المجتمع ، وأيضاً صياغة وسيلة لزيادة القدرة على نقل المشاعر والميول والاتجاهات بين أعضاء المجتمع.

من جهة أخرى تعتبر العملية الخطابية الرمزية البصرية في خطاب الحس العام ، وللأفراد الذين يصوغون هذا الخطاب تمثل لهم محاولة لبناء الحقيقة داخل ذواتهم ومعرفة معاني الأشياء والموضوعات أو الأحداث التي يواجهها الناس في حياتهم اليومية حيث أن الدلالات والمعاني التي تتم صياغتها عبر الخطاب الرمزي البصري للحس العام في الغالب " ليست أشياء موروثة وكامنة في ذات الشيء بقدر ما هي تعبير عن إحساس أولي للشعور الإنساني نحو الأشياء ". (شمس الدين المبارك ،1994، ص 128) ويمكن أن نضرب مثلاً بسيطاً ، بعض السائقين أو المساعدين يعلقون صور الممثلين (هنودأو أمريكيين) مع أن هذه الصور من ناحية تعكس مفهوم المثال في تجسيد الدور أو الإعجاب الزائد لهذا الممثل ولكن يصبح لصقها علي المركبة تعبيراً عن إحساس أولي للشعور نحو الأشياء (العرض السينمائي) وهذا الشعور هو الذي يعبر عن المعاني التي ترمز إليها الأشياء.

تتم صياغة خطاب الحس العام فردياً لذلك تتمحور دلالاته بشكل تراكمي خفي أو كامن أي بقدر عدد الأفراد الذي يتلقونه ، والفرد أثناء تحركه يومياً يتلقى كّماً من الخطابات البصرية الرمزية وهو القادر بشكل واعي أو مستبطن على الانتقاء ومن ثم التركيز على الخطابات التي يستطيع أن يعمل علي ابتداع صياغة دلالات لها في عقله الواعي أو المستبطن ،وهذا الانتقاء يمر بعمليات إدراكية تحدثنا عنها قبلاً أما خاصية الشفافية فتظهّر التماثل أي مدى إمكانية تماثل الدال الرمزي البصري مع المدلول أي المعنى الذي يصاغ من الدال .

ترى الباحثة أن العلاقة التماثلية مفقودة بين الدال والمدلول حيث يصبح هناك اختفاء كامل للدال أي الرمز، وبعد ذلك تصبح المدلولات كأنها أوجدت نفسها في مخيلة المتلقين للخطاب الرمزي البصري وهنا تُخلق عملية جديدة وهي عملية التمفصل أي أن خطاب الحس العام ينجز عادة على مستوى استدعاء مغناطيس أو جاذب أي محو الدال في العمليات الخطابية للخطابات الأخرى على اعتبار أن الدلالة غير متفق عليها وانما هي يمكن أن تكون ارتجالية أو كامنة في مخيلة المتلقين.

يمكن أن نعرفه بمجموعة التصورات الشعبية التي ينتجها الأفراد العاديون في حياتهم اليومية باعتبارها المفهوم الفردي للعالم المستوعب بشكل غير نقدي من قبل البيئات الاجتماعية والثقافية التي في داخلها تنمو الفردية الأخلاقية للفرد المتوسط للخطاب وتتم صياغته بواسطة الفئات المجتمعية المعنية والذين بدورهم يعملون علي خلق فضاءاً رمزياً خاصاً بهم ومن خلاله يحدث التعبير عن ذواتهم وتصوراتهم عن العالم والأشياء بشكل متوالي ومتجدد وغير ثابت وهذا الفضاء الخطابي يمثل مختلف الأسطح فيمكن أن يكون جسداً ، أو جداراً أو حافلة ركاب أو ناقلة بضائع أو متجراً وغيره، كما أن هذا الخطاب الرمزي يكون غير قابلاً للنقد الاجتماعي والثقافي وانما من حقه أن يستعير من الخطابات البصرية الرمزية الأخرى

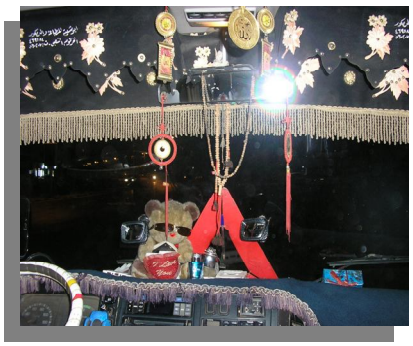
،ويصور صياغتها البصرية الرمزية بما يتناسب أو يتوافق مع الفضاء الخطابي الرمزي البصري الخاص بخطاب الحس العام والذي بدوره يخلق دلالات متجددة ومتحورة قدر تحول وتجدد مخيلة الأفراد وإدراكاتهم البصرية، وهذه الخاصية الأخيرة هي التي تميز خطاب الحس العام من الخطابات البصرية الرمزية الأخرى .

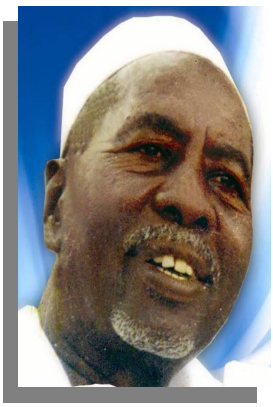
من جهة أخرى" أطلق غرامشي (Ghramshy) على جملة التصورات التي تصدر من خطاب الحس العام (مصطلح فولكلور الفلسفة) وذلك لكونها تصورات ذات طبيعة تبعثرية وغير متماسكة أو متماثلة مع الأوضاع المبعثرة وغير المتماسكة لجماهير هذه الفلسفة " (شمس الدين المبارك 1994، ص130) والطبيعة المفككة والمبعثرة لفولكلور الفلسفة عند غرامشي تفسر أو ترد إلى أن الناس هم أعضاء في أكثر من مجموعة واحدة ولهذا فإن فكرهم غير متماسك ويحتوي على أرصدة متراتبة أو بقايا ومخلفات الفلسفات السابقة إذن غرامشي يريد تفكيك التصورات وتعددها ويعني تفكك وتعدد المواقع الاجتماعية للأفراد أنفسهم، هذه النقطة جديرة بالاهتمام من حيث إن الفضاء الخطابي بشكله الكلي غير ثابت. ومن ناحية أخرى إن مواقع الأفراد الاجتماعية أيضاً غير ثابتة ،وبالتالي هذا الأمر يجعل من الفضاء الخطابي البصري الرمزي للحس العام خطاباً حيوياً متحرر الدلالة ومتحرر الفضاء الخطابي بقدر تحرر تصوراته. ويمكن أن نطرح مثالاً بسيطاً ،أحد السائقين لديه ناقلة بضائع ذهب الي أحد المصورين الشعبيين ورسم أو أنشأله خطاباً بصرياً رمزياً وتمثل الناقلة أو المركبة العامة جسد الخطاب البصري الرمزي شكل(57،هـ) .وأينما تحركت هذه النافلة من مكان لآخر خلقت لهفضاءاً خطابياً جديداً ، كما استوعبت متلقين جدداً . وهكذا إلى ما لا نهاية فيصبح هذا الخطاب البصري متحركاً ، وفي كل حين يتجدد الفضاء الخطابي الرمزي البصري.

إذن خطاب الحس العام هو ترسبات الحكمة الاجتماعية الأساسية على نحو مطلق والتي تساعد في تصنيف العالم في حدود وعبارات بسيطة لكنها ممتلئة بالمعنى ،وهو لا يتطلب البرهنة والحجج أو المنطق والتفكير، إنما يتوفر بتلقائية من خلال الاشتراك البارز والمعتبر ،حيث يبدو كأنه دائماً موجود هناك كشكل للحكمة الطبيعية." (شمس الدين المبارك ،1994،ص: 132) كما تحدث توسير (Toseye) عن أشكال الخطاب الحسي العام ضمن ما " أطلق عليه الايديولوجيا العملية كشبكة معقدة من منتجات الأفكار والتمثلات والصور، وأنماط الأفعال والإشارات والمواقف ، تلعب هذه الأشكال وظيفتها كعادات فردية تتحكم في الوضع العيني للناس في علاقاتهم مع الاشياء والموضوعات وقضايا وجودهم اليومي اي التحكم في العلاقة المعاشة للناس في العالم" (شمس الدين المبارك 1994،ص 128) .

أري أن خطاب الحس العام الرمزي هو القادر على عكس العلاقة المعاشة للناس،وخاصة إذا تم النظر إلى الواقع الزماني الآني وما به من خطابات بصرية رمزية متجددة .i. يمثل الشكل الحيوي الممتد لخطاب الحياة والثقافة الشعبية المادية .

خطاب الحس العام (نموذج المركبات العامة) الشكل (57،أ،ب،ج،د) (الباحثة)





الشكل (57،أ)



الشكل(57،ب)



الشكل (57،ج)

الشكل(57،د)



الشكل (57، و)



الشكل(57، هـ)

تحليل الرسوم الجدارية للفنان الفطري محمد بدري أبو تقيقة:

تتناول الباحثة في هذا الجزء خطاب الحس العام البصري الرمزي عبر أحد المصورين الهواة من منطقة الولاية الشرقية(مدينة بورتسودان) وهي أحد المناطق التي تم شملها العمل الميداني من قبل الباحثة وذلك بهدف رصد الرموز البصرية بها ، حيث أرى أنها من أهم المنافذ ألتي تتبع منها الرموز البصرية ، فالمصور الشعبي محمد بدري أبو تقيقة يمارس الرسم بشكل تلقائي وسردي وتصويري وهو شاب يبلغ من العمر عشرين عاماً ويمارس هذه الهواية منذ صغره .

لقد تناولت أعماله كدراسة حالة نسبة لثراء رسومه بالرموز التشكيلية ذات الدلالات الخاصة والتي أعتبرها رموزاً فطرية ذات دلالات عامة ترتبط بالفكر الجمعي . كما لديه رسوم تعبر عن استجابته للتغيرات التي تحدث علي الإطار العام، وتجسد تفاعله مع هذه المتغيرات وسرد استجابته لتلك المتغيرات بشكل تصويري تلقائي ، وسوف أعمل على تحليل الرموز البصرية لديه ، وأري أنها تمثل أحد صور خطاب الحس العام فقد استهوت رسومه الجدارية الكثيرين وحفزتهم لدخول المنزل ورؤية بقية الرسوم من الداخل، فأثناء تجولي في مدينة بورتسودان حي (ديم عرب) لاحظت أن أحد المنازل تمتلئ جدرانه الخارجية بالرسوم بداية من دعامات الباب ،حيث رسم بها شجرة ونهايةً برسم الجدران برسوم مجردة ذات طبيعة فطرية، أي أنها شبيهة برسوم الأطفال وعند استئذاني الدخول إلى المنزل ، ودرجت إلى باحته الداخلية وجدت أن جميع جدران المنزل الأربع ملئت بالرسوم الجدارية والتي تحوي مختلف الموضوعات والرموز ذات الدلالة الخاصة والعامة. لذلك أطلقت عليها الرسوم الجدارية لفنان شعبي ، ولقد اتخذت هذه الرسوم الجدارية موضوعات ورموزاً مختلفة ، وحتى يسهل إجراء تحليلاً للأشكال وجدت من الأفضل القيام بتصنيفها فلقد لاحظت أن هذه الرسوم تتضمن :

أولاً : رسوم ذات طابع فطري شبيهه برسوم الأطفال وأرى أن لها دلالات خاصة

ثانيا : رسوم ذات طابع بيئي أي ترتبط بالبيئة المكانية.

ثالثاً : رسوم لها طابع عام وبذلك تمتلك دلالات تدور في الفكر الجمعي.

رابعاً: رسوم ترتبط بالشكل السردي لطرح أشكال المتغيرات في البيئة المكانية إضافة لعبارات خطية لأبيات شعر من الحكمة.

خامساً: الفضاء الكلي للرسوم الجدارية ودلالاته وما تمثله للفنان ومحيطه .

نبدأ بتحليل الرسوم على النمط الفطري لقد لاحظت أن هذا المصور الشعبي أفرد جزءً من الجدران ،وهو جدار يبلغ خمسة عشر متراً للرسوم التجريدية كما لاحظت أنه يكرر رسم الشكل أكثر من مره ، وإن بعض الرموز تجتمع مع بعضها في شكل منومة رمزية وشكلية ،كما رسم على مسافات متباعدة كما لو انه أراد عزلها عن بقية الرسومات ،وإفراده جزءً خاصاً للرسوم التجريدية بقية الرسوم التي تضمنت

موضوعات أخرى يوحي بأنه أراد التعبير عن محتواه الذاتي بشكل حر ومتكامل، وإن اتخذ من الرمز البصري أحد آلياته الخاصة في التعبير عن تلك الذات.

كما لاحظت إن هذه الرسوم التجريدية لها وجوداً على أسطح مختلفة مثل الأبواب أو رسوم الصبيان على الجدران عندما يرسمون بشكل متداعي أو يقومون برسم تخطيطات ارتجالية. وغالباً ما تكون أثناء الحديث وهي شبيهة برسوم الأطفال، ولدي ملاحظة أخرى تتعلق بشكل الصليب في الفكر الجمعي في السودان حيث يظهر بمختلف الأوجه .

بداية سوف أجري تحليلاً لبوابة المنزل شكل(58،أ) فتكوين الرسومات الشكلية من الداخل والخارج توضح ملكة التّخيل لدى الفنان الشعبي والتي وظفها للتعبير عما يدور في داخله وأعماقه من أفكار ومفاهيم . ربما لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بخبرته البصرية والدلالية حول الأشياء ، وفي كونه يتمثل ذاته بشكل شفاف دون مواربة ويمتلك الشجاعة لإظهار هذا التمثل. ولديه القدرة الإبداعية الفطرية لممارسة الرسم بشكل تلقائي وفطري.

يتكون شكل البوابة من الداخل من باب خشبي وركيزتين وهي بناء بارز من جدران المنزل تحددان البوابة الخشبية ولقد لونت البوابة من الداخل باللون الأخضر والذي له دلالاته في الفكر الجمعي الشعبي (النماء – الزيادة إضافة لارتباط دلالته بالجنة في الفكر الصوفي) ولقد تحدثنا عنه في جانب آخر من الدراسة ،كما توجد ألوان على شكل (لطشات باللون الأحمر) وأرى أنها تعبر عن حالة مزاجية خاصة ، ولقد صنع الباب الخشبي من قطع خشب منفصلة ووضعت قطعتان خشبيتان أعلى وأسفل الباب لتثبت القطع المنفصلة. لقد وظف الفنان الشعبي تلك التقسيمات ورسم عليها شكل الدائرة باللون الأخضر على خلفية .لقد أُتخذت رسوم الأطفال مصدراً من مصادر الرموز الفطرية الإنسانية التي تكون فيها .

عند النظر إلى رسومه الجدارية نجد أنه يمزج أحياناً بين الحقيقة والرمز حيث يعبر في بعض الأحيان بخطوط رمزية وأشكال تجريدية لها مدلولات ذاتية أثناء التعبير الخطي . فمثلاً الشكل (58،ب) نلاحظ أنه يتكون من دائرة وتنتشر منها أربعة خطوط على شكل صليب ثم تنتهي بخطوط أخرى تشكل شكل صليب آخر باللون البني ، وتكون بعد ذلك شكل نجمة رباعية باللون الأبيض، وهذا الشكل رسم بشكل تكراري جنح فيه إلى الزخرف، اتخذ فيه نمط الوحدات الزخرفية البسيطة. وهناك شكل شبيه له وإن حدث تغير طفيف ويبدو أن هذا الشكل يعلق في مخيلته بشكل كثيف فهو حريص علي تكراره ، مما يدل على أنه يمثل لديه دلالة ذاتية خاصة حيث نجد مثلث له نفس الشكل ولكن زيدت عدد أذرع الصليب إلى ثمانية بدلاً من أربعة وأيضاً يتكرر هذا الشكل بشكل كثيف ، والصليب من الرموز القديمة ولقد ارتبط بالثقافات القديمة ببعض أشكال عبادة الطبيعة كما يعتقد بعض الأناسيين أن الصليب في بعض الثقافات له دلالات جنسية " (احمد ديب شعبو،1997م العدد12، ص19)، وتكرار هذا الشكل أرى أنه يمثل هذه الدلالة ، ودلالة اللون هنا لا يسعنا أن نأخذ بها حيث يبدو أنه استعمل الألوان التي توافرت لديه فهي مكررة في

جميع الأعمال. شكل المثلث يرمز للرقم ثلاثة والذي يمثل اللانهائي ،هناك شكل الصليب شبيه بالحرف الانجليزي X وينتهي أيضاً بخط عرضي ليصنع صليباً آخر الشكل (958،ج) وهناك شكلاً آخر على هيئة شجرة حيث يمتد خط طولي وينتهي بخط عرضي الشكل(58،د).كما نجد شكلاً متكرراً يمثل مثلث أصفر متساوي الأضلاع محدد باللون البني وتنتهي زواياه بدائرة باللون البني (58،و)، والدائرة ترمز دائماً إلى الكون وهناك دلالة لها بأنها ترمز للانتماء وترمز إلي الأم وهذه دلالة مركبة ذاتية وربما تكون دلالة في اللأوعي أي مستبطنة وغير مدركة بشكل ظاهر.

من ألاشكال شكل شبيه بالتاج ويصحبه في الخلفية الصفراء شكل شبيه بالزجاجة والتاج دلالة للذات وتمثُل تلك الذات شكل (58،ف)، ورُسم شكل التفاحة باللون البني لاؤلا ونلاحظ الاشكال التي تجاورها وهي اشكال شبية بالصليب كما يوجد شكل شبيه بالشمس شكل (58،س) ومن المدرك أن التفاحة تمثل في الفكر الشعبي بشكل عام دلالات جنسية وارتباطها بقصة آدم وحواء وفي بعض الأحيان ترمز للخطأ أدم وحواء وقصة اكلهما من الشجرة المحرمة، ولكن دلالتها الجنسية تعلق بالعقل البشري بشكل يمكن أن نطلق عليه شكل ثابت ،ولقد تكرر رسم رمز التفاحة أكثر من مرة ، وكما ذكرت أن هذا الجدار منفصلعن بقية الرسومات الأخرى وأرى أنه أراد الأشارة إلى الرموز التي تملك دلالاتها في اللاوعي عنده أو رموز ذاتية ومعظمها تمثل دلالات جنسية وتمثل الرموز التي تدل على الرجل معظم تلك الرموز بينما تمثلت دلالة المرأة في التفاحة، وأحياناً تظهر الدلالة بشكل مركب بين الشكل الدائري والذي يرمز للمرأة والخطوط التي تنتشر على شكل صليب والتي تشير الى الرجل.

كما نجد أن هناك شكل مركب يتكون من ستة أجزاء الجزء الأعلى شكل شبيه بالجرة أو الزير ثم يتتالي نفس الشكل أربع مرات بشكل طولي ، ثم تتحرك خطوط على الجانبين لتربط بين الجرتين على اليمين واليسار الشكل (58، ر) والجرة الأخيرة الطولية بها شكل شبيه بالشمس. الشكل في مجمله يمثل شكلاً رمزياً مجرداً يمتلك المصور الشعبي الذي قام بصياغته دلالاته الخاصة به ، هذه الأشكال تمثل خطاباً رمزياً بصرياً ذو دلالات خاصة وهذه الأشكال الرمزية المجردة هي أشكال رمزية فطرية تتعلق بالفكر البشري بشكل عام وتنتشر في رسوم الأطفال. ورسوم الأطفال تتشابه في أي مكان علي الأرض مما يدل على أن "عقل الطفل عقل نموذجي للجنس البشري ويعتبر مستودع الأشكال الرمزية المجردة ذات الدلالات التي تركز في العقل اللاوعي" (دراسة للباحثة لنيل البكالاريوس،1996، ص 55) وهذا الشاب قام بتوزيع السطح الكلي (الجدران) إلى مساحات تمثل مساحات الذات اللاشعورية ولقد قام بهذا التقسيم بشكل لاشعوري .

عند النظر إلى الأشكال التي صدرت من العقل الواعي هناك رسم الشكل (59،أ)يمثل بصاً سفرياً قديم الطراز محمل السقف رسم باللون الأبيض (النوافذ) والأصفر والبني والأسود ، ولقد رُسم بشكل تلقائي بسيط وإن أخذ الأسلوب التوضيحي. والفضاء المكاني يمثل شارعاً وحوله جبال (التاكا) وهناك رسم

لشمس كبيرة الحجم رُسمت بشكل لافت باللون البني (حتى يتحاشى الخليفة الصفراء). ولقد أبتعدت خطوط ضوئها عن المركز لتقترب من البص بشكل مدهش يوحي بارتفاع درجة الحرارة وادراك أشعة الشمس لهذا البص. وربما تشير إلى أهمية البص لأنها تشير إليه بأشعتها كما توجد طيور رُسمت بشكل نمطي نجده في رسوم الأطفال ودائما ما ترتبط دلالة الطيور بالسفر ودوام الحركة وهي رفيقة المسافرين مثلها مثل الشمس .

هذا الخطاب يجسد سرد ذكريات ارتبطت بحدث والبص السفري يمثل لدى سكان الولايات عودة أو سفر الأحباب ، وقديماً كان لديه نفير يبشر بقدومه مما يفرح أو ينبئ بمغادرته دلالة على الوداع ، وهو يرتبط بالفكر الجمعي بالكثير من الدلالات وهذه الرسومات تمثل بشكل واضح أحد أنواع خطاب الحس العام في مدينة بورتسودان ويجسد تمثل الواقع المكاني بكل ما يحوي، مثل التصورات الفردية التي تنتج من الموجودات في هذا الواقع اياً كان نوعها .

هناك رسماً لأحدى السفن الكبرى شكل(59،ب) ويبدو أنها سفينة شحن رسمت باللون البني والأبيض والأخضر تحمل عربة صغيرة الحجم لتضعها داخل السفينة وهذا الرسم يمثل جزءاً من ميناء بورتسودان والطريف في الأمر أن السفينة كتب عليها باللون الأخضر وباللغة الإنجليزية (Blue Nile) النيل الأزرق وهذا الشاب يدرس في الخرطوم (في جامعة النيلين) (السنة الأولى) ونجده مزج بين واقعين مكانين (الخرطوم وبورتسودان). كما يوجد رسم لطائرة رُسمت باللون الأبيض (منظور بسيط) وكتب فوقها بالإنجليزي (Sudan Air ways) شكل (59،ج) . وأرى أن هذا الشاب يرسم تصاوير تعلق في ذاكرته ويمتلك لها ذكريات خاصة وأراد تجسيدها على مرأى عينة لتأكيد مكوثها في الذاكرة من ناحية ،ولتلبية الرغبة في الإبداع ، والحاجة إلى إثبات الذات وذلك عبر توظيف القدرة الإبداعية في تجسيد ما تحتفظ به الذاكرة بشكل كائن ،.

يستمر فيرسم عربة صغيرة الشكل (59،د) باسلوب بسيط وتلقائي وهذه الأخيرة هي ما تميز رسوم هذا الشاب بشكل واضح ، فالعربة رُسمت بخطوط خارجية بالأسود ولونت بلون خليط بين الأسود والأخضر (لون زيتي) والإطارات بالأسود وشارع الظلط المحدد بحدود العربة فقط ونوافذ العربة تعادل في حجمها ثلث العربة من حجمها الكلي. ومن الأشياء التي رُسمت بتلقائية زجاجة مياه غازية ضخمة في (صينية دائرية) باللون الأزرق شكل (59،هـ) وهذه المرة الأولي التي يستخدم فيها هذا اللون وحولها أكواب فارغة (اثنين) والثالث مليء باللون البني الغامق مما يدل على أن هذا المشروب أحد المياه الغازية والطريف أن الزجاجة تنبعث من فوهتها رذاذ الصودا بشكل حركي ، أما الطاولة التي وضعت عليها (الصينية بما فيها) فرسمت بمنظور طفولي وهذا يعود بنا إلى العقل النموذجي للطفل. فهذا الأمر يتضح في رسومات الهواة الذين لم يتلقوا تعليماً أكاديمياً للفنون أما نسبة حجم الطاولة مع حجم الزجاجة فتبدو لنا الأخيرة كأنها سيطرت على موضوع الرسم بشكل فاعل، فهي تبدو أكبر بقليل من الطاولة وهذه سمة من

سمات رسوم الأطفال وهي المبالغة حيث يبالغ الطفل في حجم الموضوع الذي يهتم به حتى تميزه عن بقية العناصر الأخرى المكونة لموضوع رسمه ،وذلك ليعرف بأهميتها ووظيفتها، ومن ناحية أخرى ليضع نفسه بأهمية هذا الشيء الذي قام بالمبالغة في رسمه وهذا المصور صور هذه الزجاجة بهذا الشكل ، فهو يلمح إلى إعجابة بما تحويه الزجاجة من مشروب (تطاير رذاذ المشروب) الرسم في مجمله ينحو إلى المنظور الفطري أي أن كل عنصر من عناصر الرسم يمتلك منظوره الخاص، فرسم الزجاجة له منظوراً خاصاً، وايضاً رسم الأكواب يمتلك منظوراً مختلفاً والطاولة تنحو إلى منظور ثالث حيث تبدو كأنها تحت مستوى النظر. هذا الأمر يظهر عندما يحتوي الرسم على اكثر من عنصر ولكن لا نلاحظ هذا الأمر في الرسوم المنفردة حيث تبدو جميعها بشكل مسطح أو ذات بعد واحد، ويظهر جلياً في رسمه لإحدى وسائل المواصلات الشعبية التي وفدت من الهند (الرقشة) شكل(59،و) حيث تبدو في هذا الشكل ذات طابع خاص ، ويتميز الرسن بالتلقائية المفرطة التي تدل على عدم الخوف من الأسطح ورسم الخطوط بشكل تلقائي ودون تردد فالاسلوب السريع الذي رُسمت به هذه الموضوعات وانحناءات الخطوط واستدارة الإطارات يدل على سرعة حركة اليد وتلقائتها في الرسم دون التقيد بقواعد النسب والأوزان ، حيث رُسمت باللون الأسود باعتباره لوناً أساسياً ثم خلط الأسود بالأخضر ولون الرسم . كما رسم تحت الإطارات خط منحنى من بدايته وكتب عند النهاية: عليك بتقوى الله أن كنت غافلاً – يأتيك الرزق من حيث لا تدري فالرقشة إحدى الوسائل التي ترفع من دخل الأسر في السودان وخاصة منذ بداية العقد الحالي، وبيت الشعر مرتبط دلالياً بالرسم حيث ربط دلالياً بين اليقين والتقوى والإيمان بزيادة الزرق الذي تمثله الرقشة ، كما رسم أسفل (الرقشة) آلة الهاتف باللون الأبيض المحدد بالأسود ووضعت على طاولة باللون البني المحمر.

نلاحظ أن هذا الشاب جمع في مساحة محددة من الجدران كل وسائل النقل الحديثة والاتصال فهو يسافر من بورتسودان والى الخرطوم والعكس، وهذه الأشياء تسهل عليه الحركة والاتصال بذويه فهي تمثل له أهمية خاصة لذلك قام بتجسيدها .أما رسم الباخرة فيرتبط بالبيئة المكانية ،وكل هذه الرسوم تمثل ذاكرة دائمة أمام أفراد الأسرة أثناء غياب هذا الشاب للدراسة في الخرطوم، فهي تعتبر محور اهتمام وتذوق دائم وخطاب خاص يحمل دلالاته لديهم ولدى مبدع الرسوم وكل من تقع عيناه عليها من زوار المنزل.

كما نجد أن هذا الشاب رسم مشاهد تمثل بيئته او لنقل واقعه المكاني حيث نري في الشكل (59) رسماً لإناء القهوة المزخرف باللون البني المحدد بالأسود، وتنبعث القهوة من فوهة الإناء باللون الأسود ويتكئ الإناء على (الوقاية) أيضاً باللون الأسود وأمامها مباشرة إناءاً به ثلاثة أكواب قهوة باللون الأبيض والرمادي رسمت بقليل من الإهمال، ويشاركها الموقد في هذا . ونلمح المنظور الفطري في هذا الرسم ، ومن المدرك أن عمل القهوة وشرابها عند أهل الشرق لديها عادات خاصة ويرتبط بها الكثير من التراث الشفاهي، وهي تشرب في جميع الأوقات من اليوم ويحملها الهدندوي في مخلاته ويتحرك بها ويقوم بصنعها في أي مكان وزمان، فأهل الشرق والحبشة يتشاركون في هذا الاهتمام في شرب القهوة . وهذا الشاب برسمه المتقن لإناء القهوة أراد أن يؤكد على أهمية إناء القهوة لديه ولأفراد مجتمعه، ويظهر ذلك

عبر المبالغة في حجم الإناء وإتقان رسمه، وهذه سمة من سمات رسوم الأطفال والذي تعتبر رسومهم أنموذجاً للرسوم الفطرية للإنسان في أي عمر طالما يحتفظ بهذه الفطرة في التعبير عن ذاته وما تحمل هذه الذات من خبرات مختلفة سواء كانت خبرات بصرية أو انفعالية. كذلك يوجد رسم يمثل أبنية موظفي السكة حديد الشكل (59،س) وهي من المعالم القديمة في بورتسودان وترتبط بالواقع المكاني وتمثل لهذا المصور إحدي المعالم الكائنة منذ طفولته ، وهي بناء شبيه (بالقطية) التي توجد في معظم مناطق السودان وان كان أسفل البناء بالطوب ،فلقد أتقن تحديد الطوب باللون الأسود على السطح البني ورسمت النوافذ باللون الأبيض، وكل مبنى به ثلاثة نوافذ والسطح المقبب لُون بالأخضر، ولقد رُسمت أيضاً بمنظور مسطح ذي بعد واحد وإن انتشرت بقية الأبنية خلف بعضها لتدل على كثرتها فخلق تراصها شكلاً زخرفياً شبيهاً (بالزكزاك) رُسَم في أعلى البناء شكل شبيهه بالحربة وأعتقد أنها (مانعة الصواعق) فعملت على تكملة الشكل الزخرفي . وعلى يمين الرسم رُسمت شمس تنشر أشعتها المبتعدة عن المركز باللون الأخضر كما رسم بشكل نمطي طائرين متجاورين وهنا تظهر الثنائية. وكتب على رقعة سوداء شبيه (بالسبورة) (يا أخي المسلم أختي المسلمة النظافة من الإيمان) وهذه العبارة عندما تجسد بهذا الشكل علي جدار المنزل فهي تدل على أهميتها لكاتبها كما تكون ماثلة أمام جمهور الناظرين.

الشكل (58) نماذج من الرسوم الجدارية لمحمد بدري أبو تقيقة

فنان تشكيلي فطري من مدينة



الشكل(58،)





الشكل (58،ب)

الشكل(58،ب)





لشكل (58،ج)

الشكل(58،ج)



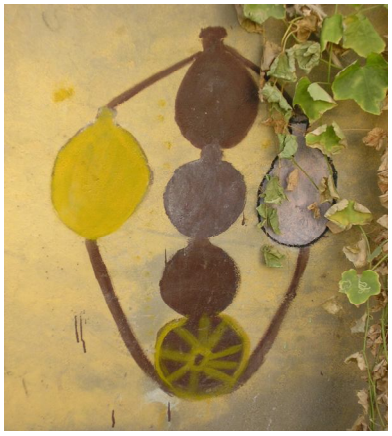


لشكل (58،د)

الشكل(58،ف)



الشكل (58،ف)



الشكل(58،ر)



الشكل (59،أ)



الشكل (59،ب)



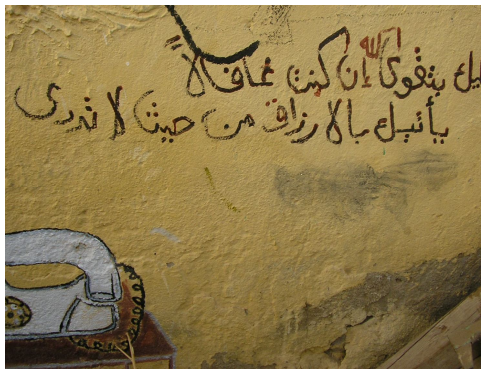
الشكل (59،ج)



الشكل(59،د)



الشكل (59،هـ)





الشكل (59

الشكل(59،و)



الشكل(59،ن)



الشكل (59،س)

اخيراً إن المبدأ الجماعي في خطاب المنظومة الاجتماعية وارتباط الممارسة سواء أكانت ممارسة طقسية أو إحتفالية بعملية التكرار الدائم ، لها الدور الأكيد في عملية هذا تأمين الخطاب . وأيضاً ارتباط الممارسة الطقوسية والإحتفالية بالإعتقادات الراسخة عبر السنوات تساهم في عملية الحفاظ والوقاية ، فعبر ملاحظتي وجدت أن كل الخطابات البصرية الرمزية يكون فضاؤها الفعلي الممارسة الإحتفالية والطقسية، طقوس العبور (الميلاد والختان والزواج والمآتم). يصفها دورسون Dorsson بأنها " تمثل إشتراك وحدات إجتماعية كبيرة في الأفعال وعمليات الترفيه العامة إلى نوع من العادات الإجتماعية الشعبية والتي تعرف التي تعرف على وجه العموم بأسم الأعياد والإحتفالات "(محمد الجوهري وحسن الشامي ، ترجمة عن دورسون،1972،ص11) كذلك نجد أن اتساع مساحة السودان وتعدد اثنياته خلق إختلافات في الممارسة الإحتفالية وأن كانت هناك رموزاً بصرية مشتركة بين القبائل في الاقليم الواحد ، ركزت الباحثة على الرموز البصرية ذات الصفة الإنتشارية بين مختلف الإثنيات، إضافة إلى تحليل الرموز البصرية في المصاغ الذهبية لمنطقة شرق السودان حيث أن المصاغ الذهبية المرتبطة بطقوس الزواج في منطقة ولاية الخرطوم حظيت بالكثير من الدراسات.

المبحث الثاني

الرمز التشكيلي

في منظومة الخطاب الديني (الإسلامي) في السودان

تمهيد:

ارتبطت الرموز البصرية بالاعتقادات منذ نشأة الإنسان، ولقد سطر الإنسان الأول رسوماً على الصخور والجدران والجلود . فكانت رسوم الكهوف والرسومات الصخرية تمثل بداية تفكيره في الحصول على سند غيبي يساعده على ظروف الحياة القاسية التي كان يعيشها في تلك العصور ويزخر السودان بالكثير من آثار الرسوم الصخرية. ثم ظهرت الرموز ألتي ارتبطت بالاعتقاد الأول للإنسان وهو إعتقاد في أن رسم الشيء يعني امتلاكه، وهي تمثل دلالة ظاهرة كما يمكن أن تحوي دلالة خفية ومن ثم رسم الحيوان في أوضاع مختلفة، ثم ظهرت صورة الإنسان وهو في حالات الصيد كما رسمت الحراب، والسهام، والأفخاخ ورسم الصيادين في حالات القفز والركض، كما ظهرت رموزاً لم توجد لها دلالات إلا على سبيل التأويل لأنها ترتبط بواقع مجهول يدرك المجتمع المرتبط بالمكان والزمان دلالاتها.

بعد ذلك اعتقد الإنسان في وجود قوة خفية عن طريقها يمكن السيطرة على الأشياء، وكان الأعتقاد في السحر والذي يمثله الاعتقاد في القوى العليا التي تفوق قوى البشر وجميع الكائنات، وظهرت أساليب بصرية جديدة في الفنون القديمة وتنوعت موضوعاتها، وكانت للغة البصرية وخطاباتها والتي ظهرت من خلال دلالات الرموز البصرية في فنون النحت والفن الجداري وأدوات الثقافة المادية، كان لها الأثر الكبير في ترسيخ الدلالات المتعددة للرموز والتي قام بدراستها الكثير من الباحثين في العلوم الإنسانية والكشف عن المعتقدات والدلالات التي ترتبط بها، وهذا الفن بما به من موضوعات إبداعية فى فضائها المكانى والزمانى ناتجة عن الاعتقاد القوي والراسخ في العقل الجمعي آنذاك بالقوى العليا والتي يجب أن تحظى بأجمل وأقوى وأمهر الأشياء، تلك الاعتقادات تمثل دافعاً محركاً، يعطي ويعزز الطاقة المنفذة لهذه الأعمال والتي تعكس وتصور الاعتقادات والأفكار والتصورات السائدة في عصرها وغالباً ما يكون لها سنداً لغوياً من لغةٍ إشاريةٍ أو قصص أو أساطير في مرحلة أخرى، ثم ظهر الاعتقاد في الآلهة والتي تمثلها رموز الطبيعة فكان الاعتقاد بقوة الشمس، والقمر، والأجرام السماوية، كما حظى الحيوان بالكثير من الرسوم التي أوحت بمدى التقديس الذي حظي به الحيوان في الحضارات القديمة، كما كانت هناك رسوم كائنات خارقة وهي خليط بين مختلف الكائنات، وفي السودان كان الإله الأسد أبادماك يمثل رمزاً للقوة والبطش، فلقد ظهر في صور متعددة ويعتبر الاله الرئيس والأول في المعابد المروية . كما ظهر في العديد من أنحاء مروي في المصورات وود بانقا والبطانة إضافة إلى الآثار العديدة لعبادة الأسد في كوش،

فقد ظهر في الرسوم الجدارية والمنحوتات بأشكال، مختلفة فظهر بثلاثة رؤوس وأربعة أزرع كما ظهر أيضاً في رأس أسد وجسد أفعى دليل على السيطرة والقوة شكل ( ). هناك رأى أن تلك التصاوير لأباداماك رأس الأسد يظهر بها التأثير الهندي في الحضارة المروية ويرجح أن الهند تأثرت بالنمط المروي ، يرى المؤرخون أنه يمثل اتحاداً عقائدياً بين عبادة الأفعى والأسد في جسد واحد، وهو يرمز في الحضارة المروية للسيادة والقوة والسيطرة، كما ظهر من خلال الأثريات عبادة الشمس. التعدد الواضح للمعبودات التي تستمد موضوعاتها من الطبيعة في أثريات الحضارات القديمة في السودان يوحي بأن هناك نوعاً أو نمطاً من الطوطمية في تلك الفترة الزمنية حيث ظهرت الكوبرا – والضفدع – والفراشة (إيزس) شكل (() . ومن المعروف أن الخيال البشري يمتلك تصورات لا تحدها حدود، فالناظر والمتأمل للفنون القديمة يدرك مدى الخيال الفطري العميق الذي يمتلكه فنانو تلك الحضارات، وترى الباحثة أن حصر وظيفة الآثار القديمة في كونها ترتبط بالإلوهية والتقديس دون أعطائها حق الإبداع الذاتي والحرفة العالية في تنفيذ العمل فيه شيء من الإجحاف، كما أرجح أن الفنان في ذاك الوقت كان لديه حق الخيال والابتكار لخلق صور جديدة للآلهة، كما لديه حق التأليف حتى تتم له صياغة هذه القصص بشكل تصويري، كما أن له الحق في التعبير عن واقعه المكاني والزماني، ويعتبر شريكاً للكهنة والقائمين على أمر الموروث الديني والاعتقاد في ذلك الفضاء المكاني والزماني. فتلك التصاوير لا تتفق مع أن الفنان المنفذ هو آلة تنفيذية لأوامر الكهنة أو الملوك وهو باعتباره فرداً من المجتمع المعني يمتلك القدرة على الخيال المفرط والمهارة والحرفية العالية والطاقة المنفذة للعمل الفني، وفي آن واحد لديه القدرة على خلق التصورات الترابطية بالموضوع المدرك قيد التنفيذ .ولديه الملكة في تجسيد التصورات أو المعتقدات إلى واقع ملموس ومادي وبصري ، وعند التمعن في الإبداع التشكيلي للرسوم الجدارية للحضارات القديمة في السودان اي كانت وظيفتها نلمح ميلاً الى المدرسية والخصوصية في تنفيذ الاعمال بين قطعة وأخرى وهذا يدعم بأن الفنان المنفذ لتكلك الاعمال كان يترك بصمته الخاصة في العمل.

من جهة أخري يمتلك الفكر والعقل الجمعي القدرة على التأويل وخلق الدلالات المتعددة للتصاوير. من هناك يأتي السرد القصصي الأسطوري لما يدور في الرسومات الجدارية والمجسمات القائمة علي مر السنين حيث ينشأ حواراً بين الحياة الشعبية والرسمية في مختلف الدلالات، وهذا يوضح أهمية الفنان وعمله الفني في عصره وعبر جميع العصور البشرية حيث هو الفرد الذي يمتلك التجربة البصرية والحسية والابتكارية ويتحكم فيها ويحولها إلى واقع ملموس ومحسوس في نفس الوقت، وتصبح أيضاً ذاكرة واقعة أمام الأعين واضحة التعبير لقرون عدة.

الناظر إلى التصاوير والإرث المادي للفنان السوداني القديم يلمح الحرية شبه المطلقة في تنفيذ العمل الفني فتظهر آثار التوتر والتناقض والجموح في العمل الفني، وهذا يرتبط أيضاً بالنواحي الاعتقادية للفنان حيث يترك لخياله العنان لصوغ الصور التي ترتبط بمعتقداته وهو يمتلك التجربة التي تمكنه من إتقان العمل والتمتع بتنفيذه بشكل جيد، حيث يبدو أنه يدرك القواعد والأشكال والنسب والأساليب التي

يتمكن بها من ترويض المادة التي ينفذ بها العمل سواء كانت أطيان أو صخور أو معادن. فظهرت المنحوتات الصخرية الثلاثية الأبعاد بأحجام خيالية تدل على عظمة التقديس الذي حظي به الشيء الممثل في تلك المنحوتة، ولقد ظهرت هذه الرمزية في الكثير من المنحوتات الأثرية مثل تمثال الملك تهراقا والمنحوتة ذات البعدين للإله أبادماك رأس الأسد متحد مع الأفعى بشكل رأسي، والدقة الرفيعة والعالية والتعبير القوي والنقوش الدقيقة توضح مدى التقديس والرهبة التي أوحى بها الفنان في ذلك الوقت وهذه الحرفية العالية والخيال الجامح يحتاج إلى حرية بنفس المقدار، إذ أن الفنان في تلك الفترة كان يمتلك حرية الخيال المفرط التي تمكنه من إنتاج وصوغ تلك الموضوعات .

الدلالات الرمزية

في منظومة الخطاب الديني

الخطاب الديني البصري في السودان ورث أشكاله وعناصره وسماته بشكل متتالي، فقد جاء الإسلام وكان هناك خطاباً دينياً بصرياً واضح المعالم وله بصمته في الواقع المكاني، كما أنه تمثل الواقع الزماني للتطور الخطابي البصري للأديان، متمثلاً في الخطاب الديني المسيحي الذي سوف يأتي الحديث عنه لاحقاً، والذي سبقه خطاباً بصرياً موروثاً سابقاً تمثله الحضارات الكوشبة القديمة في السودان (نبتا، كرمة ومروي ومن ثم الحضارة المسيجيةمتمثلة في مملكة نوباتيا والمغرة وعلوة)، إذن عند دخول الديانة الإسلامية كان هناك حضوراً بصرياً رمزياً تمثله خطابات بصرية متعددة ذات أبعاد تاريخية. فالثقافة الإسلامية لها من الإرث والمخزون البصري الرمزي والذي يمثله الواقع المكاني الذي انتشر به الإسلام.

الصوفية وآليات الخطابات الدينية

ظهر مصطلح الصوفية في أوائل القرن الهجري الأول مرتبطاً بالنساك المسيحيين فقد كانوا يلبسون الصوف والقطن الخشن وينقطعون عن الناس. لذلك ارتبطت كلمة الصوفية بالمنقطعين للعبادة عن المجتمع والحياة وظهرت عبارات بالمعنى نفسه مثل عبارة الزهاد إضافة للفظ المتصوفة الذي يسير بين أهل الباطن، وقد اجتمعت كلمة الناطقين في هذا العلم " بأن التصوف هو الخُلق وأخذ التصوف يتسامى إلى نظرية في المعرفة كما أشار الإمام الغزالي في كتابة أحياء علوم الدين إلى السعادة التي وعد الله بها المتقين هي المعرفة وأن مرد الطاعات وأعمال الجوارح تصفية للقلب وتزكيته ، والسادة الصوفية يؤثرون العلوم الإلهامية من إيمان العارفين هو المشاهدة بنور اليقين". " (نصر الدين سليمان ، 2005م، ص13) .

لقد تطور الفكر الصوفي ونمى مع بلورة ونمو الثقافة الإسلامية في السودان والتي في بدايتها امتزجت بالثقافات المحلية الموجودة. وبذلك تكون هذا الشكل الخطابي الجديد للصوفية بكل آلياتها فلقد قام باستقبال الوافد من الدين الإسلامي مع الأخذ بالخطابات الموروثة وبذلك خلق نوعاً من التوافق الخطابي من ناحية ومن ناحية

أخرى خلق نوعاً من الاستمرارية الخطابية السابقة ولقد كان التصوف في السودان "مقصد الصفوة من المسلمين ثم صار مقصداً للجميع وانتشرت الطرق الصوفية إلى المناطق المجاورة" (نصر الدين سليمان، 2005، ص15) .

كذلك التصوف هو الأيمان الراسخ المتبع للأمر الإلهي والممتنع عما نهي عنه . فسمي الإنسان صوفياً لأنه صفا فصافا فسمى بالصوفي، كما يتبع المتصوفة نهج الرسول صلي الله عليه وسلم و خوف من الله وأمتثال لأوامره .ومن قواعدها البعد عن البزخ والرياء والبخل والتكبر، فالصوفي لايلبس إلا ما كان ساتراً ولا ياكل إلا ما يسد الرمق ولقد ظهر مفهوم الصوفي وأرتبط بنهج خطوات المصطفي (صل الله عليه وسلم) وخلفائه الكرام ومن دعي بدعوتهم ونهج نهجهم وسار علي طريقهم .

للصوفية " ثلاثة أسس هي :

الأولى : **الشريعة** فمن لم يكن عالماً بالشرع لا يعتبر من أهل التصوف.

الثانية : **الطريقة** وهي العمل بالشرع وانتهاج سبيله مع الاجتهاد في العبادة والانقطاع لها .

الثالثة : الحقيقة وهي النتيجة التي تعود على العبد من العلم بالشرع والعمل به إلى حدود العمل الصوفي.

بدأ التصوف في السودان فردياً ثم أصبحت له مؤسسات صوفية وتجمع الناس حولها للتصوف أُعتراف به رسمياً في السودان فصار من الاتجاهات والخطابات التي أثرت في الشخصية السودانية ولها استمرارية فعلية في عملية هذا التأثير. وبالتالي كثُر المنتمون لها من شتى الفئات المجتمعية والعمرية. والصوفية لا يمكن إغفالها باعتبارها منظومة لها خطابها وآلياتاتها المختلفة في توجيه هذا الخطاب وبثه ، ويعتبر الرمز البصري أهم آلياتها وسوف تتخذ الباحثة المنظومة الاحتفالية الطقوسية بفضائها الكلي كمستودع للرمز البصري للصوفية ،وبالتالي لها دوراً فاعلاً في عملية الخطابات البصرية للصوفية وبصفتها السياق المتكامل لهذه المنظومة متمثلاً في مولد الرسول (صل الله عليه وسلم) وحلقات الذكر حول قباب الشيوخ والاولياء والصالحين .

الدلالات الرمزية للون عندالصوفية :

اتخذ اللون شكلاً من أشكال الخطاب البصري عند الصوفية كما اكتسب كماً من الدلالات التراكمية التي تعاقبت عليه منذ الحضارات القديمة والى الآن ويمثل اللون أحد أهم الخطابات المتحركة ولقد أظهرت الجداريات المصورة في منطقة (الكرو) والأثريات المادية من فخار ومصوغات الزينة الكثير من خطاب اللون.

لقد رجعت للدلالات اللون عند الصوفية من خلال مقابلات ميدانية وركزت على احد الرواة وهو حفيد الشيخ محد شريف سيخ وامام الامام المهدي للألوان عند الصوفية دلالات رمزية روحية أو غيبية

وخطابها الرمزي البصري يرتبط بهذه الدلالات والتي يدركها روحياً العارفون ويكتسبها العقل الجمعي بالخبرة البصرية ويحس بها روحياً من يرتبط بالطريق بشكل عميق (متبحر)" (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) فالناظر إلى مولد النبي(صل الله عليه وسلم) وفي حلقات الذكر للطريقة أو(الحوليات السنوية) يلمح الزخم اللوني للفضاء المكاني لكليهما فاللون عند الصوفية له خطاباً رمزياً خاص وعميقاً لدى العقل الجمعي للأفراد الذين يدورون في فلك الطريقة بشكلها الخاص أو الصوفية في شكلها الكلي. لذلك فخطاب اللون عند الصوفية خطاب روحي رمزي في المقام الأول وله علاقات شائكة ومترابطة تأخذ منهج السبب والمسبب ورد الفعل الذي يصدر نتيجة للأثنين. إضافة إلى العلاقة الترابطية أو المظهر الموضوعي، أي أن دلالة اللون تأتي من خلال ارتباط الشيء باللون من ثم تأتي صفات هذا الشيء، ومميزاته لترتبط بالدلالة أي أن دلالة اللون تأتي من صفات هذا الشيء.

كما يرتبط بالمظهر الفزيولوجي.

يعتقد بعض المتصوفة أن اللون يرتبط بالأيام فكل لونين يشتركان في صفاتهما مع يوم من أيام الأسبوع وترتبط صفاتهما بهذا اليوم وحتى الأحداث التي تدور في هذا اليوم لها علاقة باللون وصفاته أو دلالاته الرمزية الروحية"((وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) لقد اكتسب الفكر الصوفي في خطابه البصري الرمزي لصفات اللون من كتاب الكواكب للإمام الغزالي وكتاب التنجيم لابن عربي

يعتقد المتصوفة أن الأسبوع يبدأ يوم الأحد، والكوكب الذي يرتبط به الشمس (تلقائياً) اللون الذي يوافقه اللون الأصفر " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) إذن العلاقة الترابطية تظهر في ارتباط اللون الأصفر بلون الشمس فهو يدل عليها ويأخذ صفاتها وهو من الألوان التي ترتبط دلالاتها بالوحدانية في الفكر الصوفي ويعتقد أن اللون الأصفر الصادر من الشمس أول ما وجد في الوجود (النور) لذلك فهو يرتبط بالرقم واحد " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192). كما توجد علاقة بين اللون الأصفر والأبيض في ارتباطهما بالنور عند الصوفية فيعتقد أن اللون الأبيض متولد من اللون الأصفر فهو الأصل واللون الأبيض صادر منه في الدرجة اللونية والمصدر الأول لنور الشمس"ويستعمله أتباع الطريقة البكرية في راياتهم" (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وأرتباط اللون الأصفر بالوحدانية في كونه يرتبط بالشمس وهي نجم حار. ويعتقد الصوفية أن الوحدانية حارة في العبادة لذلك الرسالة والتوحيد نزل بالمحمدية والتي نزلت بالرحمة" (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) كما ذُكر في السيرة " أن الرسول(صل الله عليه وسلم) ارتبط اسمه بالنور والمشايخ في أورادهم لديهم صلوات على النبي صل الله عليه وسلم) مثل صلاة أحمد الطيب البشير عنده صلاة بقول فيها: "اللهم صلي على سيدنا محمد النور وآله من نور وجهك الكريم "(وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) .

أما اللون الأبيض يرتبط بيوم الاثنين مع اللون الأزرق هو ناتج من المصدر الأول " اللون الأصفر المرتبط بالشمس في توهجها ولكن في الظل يظهر اللون الأبيض "الضوء" " وائل محمد شريف مصدر

سابق". كما يظهر في الرؤى المنامية وهو القادم من المصدر الأول الشمس (الأصفر)لأنها مصدر اللون الأبيض أي مصدر الضوء ارتباطها بيوم الاثنين من يوم "الأحد - اللون الأصفر)، واحد يضاف إلي واحد ناتج اثنان أي أن الواحد يطلع من الاثنين أن أصل الاثنين واحد ورقمه اثنان (يوم الاثنين). " وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192). إذن اللون الأزرق والأبيض يرتبطان بيوم الاثنين ولكن الأزرق لا يستعمل تطبيقاً ولكن يستعمل بديلاً عنه اللون الأبيض وهو اللون الذي يرتبط بغالبية الطرق الصوفية في خطابتها البصرية الرمزية ولكنه يتركز في الطريقة السمانية فهو يمثل النية الخالصة (الاعتقاد الراسخ) عند الصوفية الجانب الفاعل في عملية الأعتقاد في رمزية اللون وصفاته. وأيضا صفات الكوكب من برودة وحرارة وجفاف ورطوبة " وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192). فهذه الصفات ترتبط معها صفات اللون والدلالات الرمزية التي تتوالف معه ومن ثم أشكال الخطابات الروحية التي توجه به، فإن الصفة الترابطية بالنية مهمة

يوم الثلاثاء يرتبط بكوكب المريخ (كوكب ناري) واللون الذي يرافقه اللون الأحمر(لون الدم)، ونأتي ثانية للصفة الترابطية للون(مربوط بالدم)" وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192). وهو من الألوان الحارة ودرجة حرارته الضوئية عالية وهذه الصفة تظهر بشكل جزئي عند الصوفية وهو يرتبط بحرارة العبادة، وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وأيضاً اللون الأحمر له علاقة بالنار وصفاتها لدى المتصوفة واللون الأصفر يعتقد أنه مصدراً من مصادر اللون الأحمر" وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وهما مشتركان بشكل جزئي في خصائصهما وبالتالي في صفاتهما، ومن الملاحظ أن أول لون وهو الأصفر (يوم السبت) ويرمز للوحدانية فنجد أنه يدخل في جميع الألوان التي تليه وهو كما ذكرت يرتبط بالشمس وهي مصدر الضوء والنور والنار في آن واحد. " وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192).

هناك من المشايخ من يعتقد " أنهم يملكون أسرار العلم أنهم في يوم محدد يمكنهم أن يقوموا بعمل أشياء محددة (مجهولة) لو وضع أي شيء في النار لن ينضج هي علم مع الرمزية حقت اللون مع رمزية الحاجة الأنا ختيتها معاها تمنع حدوث سخونة وحرارة النار وهي أيضاً نتاج الصفة الترابطية بين ربط المصدر وخصائصه وصفاته والأسباب والمسببات لذلك فإن عدده الرقم ثلاثة" وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192). فهو يرمز عند الصوفية للانهائية ، لون الدم فرغم ارتباطه بالحياة ولكنه أيضاً كما ذكرنا يرتبط بالنار ومصدرها اللون الأحمر .

نأتي ليوم الأربعاء" وهو يرتبط بكوكب الزهرة والألوان التي تلازمه اللون البني والرمادي) " وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) " لهما خصائصهما التي ترتبط بدلالاتهما ومن ثم في استخدامهما ،ومن الملاحظ أن اللون البني يتركب من اللون الأحمر والأسود إذن فإنه يأخذ صفات اللونين بشكل مركب فالأحمر يرمز للدم أساس الحياة والأسود فهو يرمز للصبر أما اللون الرمادي فهو يتركب من لونين نقيضين الأبيض، والأسود، والأبيض يرتبط بالنور والأسود لون قابض أي يمتص أي شيء كما أنه يرتبط

بالصبر فمن الملاحظ أن الأيام في بدايتها من الأحد، تبدأ بالألوان الرئيسية، وبداية من يوم الأربعاء صارت دلالات اللون مركبة بقدر تركيبة اللون.

أن هناك علاقة بين اللون والعدد فاللون الأصفر وعدده واحد والأبيض ورقمه اثنان والأحمر رقمه ثلاثة فإذا أخذنا اللون البني والرمادي ، كما نلاحظ أن اللون البني والرمادي يشتركان في اللون الأسود وفي الرمادي ، فاللون الأبيض رقمه إثنان وفي البني اللون الأحمر رقمه (3) وأضيف اللون الأسود إلي تسلسل الألوان وهو آخر لون وينتهي بالسبت ودلالات اللون البني والرمادي يرتبطان بيوم الأربعاء هو لون العلاج . ويعتقد عند المتصوفة أن الشخص إذا غطى باللون البني أو الرمادي فإنه يرتاح فهي تمثل عند المتصوفة التوازن النفسي لدى المريض وعموماً إذا أراد الإنسان أن يبدأ علاج بالنية في إفادة العلاج عليه أن يبدأ بيوم الأربعاء (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) .

نأتي ليوم الخميس " يرتبط بكوكب المشترى ويرتبط باللون البرتقالي " وهو يتكون من لونين الأصفر وهو لون الوحدانية والأحمر وهو لون الدم وهو يرمز للحياة . ومن خصائص اللون البرتقالي عند الصوفية أنه يرمز للفرح" (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وهذا يذكرنا بأن السودانيين دائماً ما يرجئون المناسبات المفرحة ليوم الخميس الناس بتفضي نفسها أنو مناسباتها المفرحة تكون يوم الخميس عشان يوم الخميس يوم الفرح ويرجح أن تكون الإجازة يوم الخميس أي يوم راحة البشر لذلك المتصوفة يذكرون أذكارهم الخاصة يوم الخميس فهو يوم راحتك ويوم الفرح تعرض فيه أعمال الخلق لله عز وجل. "(وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192). ويرتبط اللون البرتقالي أيضاً بالعلاقات الشخصية، فيعتقد إذا كان هناك ارتباط شخصي بين اثنين وكان هناك خلاف بينهما فإنه يحل يوم الخميس ويتصالحان "(وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) فدلالة الوحدانية للون الأصفر ودلالة الحياة للون الأحمر فهما يدخلان في تركيب اللون البرتقالي إذن يساعدان في حل الخلافات إذن اللون البرتقالي يرتبط بيوم الخميس فهو يمنع التضاد ويعزز الألفة . ومن جهة أخرى فهو من الألوان التي تستخدم على النطاق العام في الرايات أو الشارات وأعلام الصوفية لأنه لون شخصي يعتقد أن أي فرد يجب أن يكون بغرفته شيء به لون برتقالي وبعض المتصوفة يحتفظون بشيء فيه من هذا اللون. " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وأيضاً للون البرتقالي خصائص علاجية نفسية فهو يجلب الراحة النفسية للفرد ويعتقد أن الفرد إذا ألم به صداع وجلبت إليه قطعة قماش ذات لون برتقالي ووسد عليها رأسه ونام على الجهة التي بها الصداع فإنه يزول كما يعتقد أن له تأثيراً علي الجلد وخلايا الجسد. " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) إن خصائص الألوان المركبة وصفاتها تأخذ الصفات العلاجية واللونية للألوان التي ركبت منها فهي عندما تخلط مع بعضها تكتسب خصائص الألوان الأصلية (المركز) الرئيسي وتأخذ الصفات الإيجابية من هذا وذاك وبذلك تصنع نوعاً من الألفة أو الاتفاق بين الصفات للألوان وخصائصها.

نأتي ليوم الجمعة ويرتبط باللون الأخضر ويرتبط بكوكب زحل ومن الملاحظ أن " كل كوكب يأخذ خاصية لونه وخاصية الشيء أو الحدث الذي يرتبط به في هذا اليوم "(وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) واللون الأخضر في صفاته يرتبط بجميع الألوان ومن ناحية أخري فكل الألوان تخلق مصدر طاقة حرارية، إلا اللون الأخضر فهو لون يمتص الحرارة لذلك يعتقد أنه من الألوان الحرزية المانعة للضرر الجالبة للخير " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وهو لون مركب من اللون الأصفر لون الوحدانية ويومه الأحد واللون الأزرق الذي يرتبط باللون الأبيض ويومه الاثنين ومن صفاته " تسهيل حدوث الأمر" " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) إذن اللون الأخضر يحمل من صفات اللون الأصفر واللون الأزرق ومن صفاته أنه لون الجنة ويأخذ اللون الأخضر عند الصوفية بجميع درجاته ومن المدرك أن الأخضر يفتح باللون الأصفر أو الأبيض ويغمق باللون الأزرق وهو عند الصوفية كلما اتجه نحو التفتيح أرتبط اكثر بالضياء الذي يرتبط باللون الأصفر والأبيض، ومن الملاحظ أن الرقعة التي تتألف منها ثياب بعض المتصوفة تتكون من اللونين الأخضر بالأحمر أو الأخضر بالأصفر، وأخضر بالأحمر يقيمان علاقة تضاد لوني ومن ناحية بصرية يعني أن أحد الألوان يظهر من ناحية أخري يؤكد الثاني .

إن اللون الأخضر يرتبط عند الصوفية بلون عمامة الشيخ عبد القادر الجيلاني ،والحيران في الخلوة يرتدون اللون الأخضر ويرتدون طاقية خضراء إكراماً لشيخهم وإمعاناً فى التواضع،الأخضر إشارة للكرم " (أمل ابو زيد ، 1991م، ص95) ، وإمتداداً لحديث أمل أبو زيد أن اللون الأخضر يرتبط بالفكر الصوفي الذي إستقى منه الشيخ عبد القادر الجيلاني وأتباعه والذين أخذو منه ،إرتباط اللون الأخضر بعمامة الشيخ الجيلاني . كذلك اللون الأخضر من الألوان التي تحمل دلالات روحية عميقة لدى المتصوفة فهو يحمل لديهم صفات متعددة روحية وعلاجية وحرزية، كما أنه يرمز لديهم برسول الله (صل الله عليه وسلم) . كما يرتبط بنبي الله الخضر ويرتبط بالزيادة والنماء . إذن الخطاب الرمزي البصري للون الأخضر خطاب متعدد الدلالات والرؤى، وأعتقد أن تعدد الدلالات يرتبط بالعلاقة بين الأسباب والمسببات والنية أو القصد الذي يسعى الفرد له.أما ارتباطه برسول الله (صل الله عليه وسلم) فكان لديه ثوب أبيض بأخضر يرتديه في الزيارات لذلك من السنة أن يرتدي الفرد في العمر مرة واحدة رداء أخضر كاملاً " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) فالمتصوفة يصلون على النبي (صل الله عليه وسلم) ألاف المرات يومياً، واللون الأبيض لون النور والضياء والذي ارتبط أيضاً برسول الله (صل الله عليه وسلم) إذن علاقة اللون الأبيض والأخضر تعتبر لدى المتصوفة علاقة روحية عميقة من ناحيتين كونها سنة رسول الله (صل الله عليه وسلم) وكونها علاقة لونية مركبة ذات دلالات روحية.

كذلك يعتقد أن "الطابع والجو العام للجنة يتميز بهذا اللون لذلك فهو لديه صفات علاجية روحية ونفسية عالية لدى المتصوفة " وأنه إذا نظر أحدهم إلى المرآة وكان هناك لوناً أخضر خلفه فإن هناك كماً من الراحة النفسية والجسدية والروحية سوف تسري في جسده " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) ويعتقد أن

من صفاته العلاجية أنه " إذا كنت متعباً وقمت بفرش ملاءة ونمت فوقها فإن اللون الأخضر يمتص التعب من الجسد وتصبح نشيطاً " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) .

كما يرتبط اللون الأخضر لدى المتصوفة والسودانيين عامة بنبي الله الخضر و يأخذ صفات اللون والاسم وهناك كثير من (الدراويش) يتمثلون بسيدنا الخضر فيذكرون أن لونه أخضر. ويعتقد أيضاً أن "سيدنا الخضر لون عينه أخضر إضافة للون جسده وأنه إذ لاقى شخصاً فإنه يصبغ فيه من لونه وهو يظهر في شكل عادي ولكن ويظهر على هذا الفرد أنه لاقى نبي الله الخضر ويستمر معه هذا اللون على جسده وعينه لمدة ثلاثة أيام وهذا الأمر لا يدركه إلا العارفون" (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) كذلك يعتقد" أن اللون الأخضر له علاقة بالعقد الزواج فيقال زمان أعمل العقد يوم الجمعة عشان ربنا يخضرها عليهم". " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) فلقد ارتبط عند الصوفية بالزيادة والنماء لذلك فله علاقة بزيادة الذرية والرزق ولذلك يعتقد أن "الرزق الذي يجنيه الإنسان يوم الجمعة لا يجنيه في أي يوم آخر يذكر أن بركته كثيرة وينمو سريع". " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192)

نأتي ليوم السبت "يرتبط بكوكب عطارد ويرتبط باللون الأسود ويتميز اللون الأسود بصفات كوكب عطارد فهو سريع الحركة وأقرب الكواكب إلي الشمس" (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وهذا يقود إلى قانون رياضي وهو أن السرعة القصوى تساوي صفر وهو من ناحية يمثل التضاد مع لون الشمس (الأصفر) في يوم الأحد "ويتميز بعلاقة خفية تتجسد بالقرب الشديد وسرعته مع اللون اللهو السواد." "وائل محمد شريف / مصدر سابق" عند سؤالي هل اللون الأسود له علاقة بالسرعة أجاب الراوي بالإيجاب وأضاف أن الذي يسافر يوم السبت "سفروا بكون متعب لأنه سريع مرهق وما في راحة وأيضاً عند البناء عليك أن تحفر أساس البيت في يوم السبت عشان ما تتعب وتبدأ البناء يوم الأحد لأنه مرتبط بالوحدانية وبداية الخلق كما يرتبط بمكة (بالبيت الحرام) ويذكر أن سيدنا بلال عندما عُذب بمكة كان يردد أحد أحد " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) . وهو يمثل أول بيت وضع للناس (أي للعبادة). وحتى على المستوى العام نلاحظ أن بعض الناس عندما تريد انجاز أعمالها تؤجلها ليوم السبت والسرعة أهم صفة للون الأسود ويوم السبت .

" كما يتصف اللون الأسود عند المتصوفة بأنه لون الرحمة ويتصف أيضاً بأنه لون قابض ويتصف الشخص الذي يلبس السواد أنه بقدر ما يوجه له الحديث الجارح لا يلتفت ويتوشح بالصمت أي أنه يمكن أن تطلق عليه لون الصبر وهو (لون اكتسابي) " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) لذلك أطلق عليه المتصوفة لون الرحمة ويذكر أن " رسول الله (صل الله عليه وسلم) كان يلبس السواد وله عباءة سوداء ولكنه لم يكن لباساً دائماً له " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) كما يذكر أن له علاقة وطيدة بالشخصية التي تداوم على لبس السواد تأخذ صفات اللون وخصائصه، ومن جهة أخرى وهو لون السكون، والليل ستار ويحتمل الأشياء التي تحدث فيه لذلك اتصف اللون الأسود بصفة الصبر والرحمة فالنهار فاضح وواضح ولكن

الليل ساتر. ويأخذ اللون الأسود أيضاً صفات الليل فهو لون ساكن قابض صبور، والليل يرتاح فيه البشر والبعض يتعبدون والبقية والباقية يفعلون ما يشاءون.وهو يسع كل هذه الأشياء في جوفه دون إفصاح ويظهر اعتقاد المتصوفة في صفات اللون الأسود وعلاقته بالعبادة في أنهم يربطون بين اللون الأسود والصبر في العبادة " الواحد مما يلقي حتة ضلمة خالص جربيها من غير ضوء بتلقى كمية بتاعت صبر في لحظة ديك ما عادية "(وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) ويرتبط اللون الأسود بعمامة السيد أحمد الرفاعي وأتباعه حيث يعد تميزاً لهم، كما يرتديه الشيعة حداداً على سيدنا على كرم الله وجهه "(أمل أبو زيد،م.د.أ.أ،1991م، ص 101) . كما أن يوم السبت "يبدأ بعد صلاة عشاء يوم الجمعة لذلك المشايخ لما تمشي ليهو يوم الجمعة بقول ليك تعال بكره الله يقبل عشان يلقى براحو في التعبد والدعاء " (وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) وعند سؤالي عن يوم السبت وعلاقته باللون الأسود هل له علاقة بالتعبد كانت الإجابة نعم مع أن بداية اليوم تبدأ ليلاً "(وائل محمد شريف، م.د.أ.أ، شريط، 4192) نجد أن خطاب اللون عند الصوفية يدور حوله نسيج متكامل من الدلالات التراكمية ذات الصفة الترابطية، التي ترتبط بالروحانيات و في الوقت نفسه تدور في فضائها المكاني والزمانى، وهى جزء لا يتجزأ من الحياة العامة والحياة الشعبية في شكلها الثابت والمتغير .

الدلالات الرمزية للرآيات :

ان الرآية كرمز وتحولها إلى علامة متفق عليها في المجتمع المحدد لها تاريخ طويل من التحولات الدلالية والتي تم توظيفها لتخدم عدة اغرض في مختلف الاتجهات والمستويات في حياة البشر إن " الحدث التاريخي يكشف بأن المجتمعات البدائية كانت تستعمل ما يقابل الرآية كرمز لكيانها وذلك لتبنى كل قبيلة لطوطم مختلف يحدد هويتهاوالطوطم هو وثن أو تمثال يمثل حيواناً ذو صلة بشخص أو جماعة إثنية وثيقة العرق والاصل ويميز كل قبيلة عن جارتها من القبائل " اما في العصور الاولى للتاريخ فكان الانسان الاول " يغرز عصا معقوصة على الارض علامة على المكان الذي يصطاد فيه وذلك بمثابة العلم أو الرآية الاولى في التاريخ " (دائرة المعارف البرلمانية ص :242)

عند تطور المجتمعات البشرية ونشأت الحضارات الزراعية حدث استقراراً للجماعات الانسانية وحينها كان لزماً عليها أن تميز هويتها بعلامات مختلفة فكان بعضها "ي ضع زيول الذائاب على عصا عالية ومجموعة اخرى تضع ذيول الخيول فترفع فوق رمح عال وهناك مجموعات اخرى تستعمل جلود الحيوانات كاعلام او تستعمل ريش الطيور بالوانه المختلفة " (دائرة المعارف البرلمانية ص :242)

يزعم بعض المؤرخين إن أول من استعمل الرآيات والأعلام بعد الصيادين هم الجنود وهذا الزعم مقبول الى حدما لان الجنود في المعارك يختلطون في المعارك بين النبال والسياف وحامل الرمح فكان لابد أن يعرف الجندي قائده فتم إبتداع حمل كل قائد منهم عمود طويل به ريشة أو صورة حيوان وبذلك يسهل على المقاتلين معرفة مكان القائد، وسقوط العمود يعني سقوط القائد ولقد استعمل الفراعنة والبابليون

والاشوريين هذه الوسيلة في حروبهم " (دائرة المعارف البرلمانية ص :242). اما الأعلام أو الرآيات في شكلها الآني وبمفهومها السائد " لم تظهر قبل 1100 ق-م ولعل الصيينين القدماء وسكان جزر الهند الشرقية هم اول من ابتكر العلم من القماش . ويشير رأي آخر ان الرومان هم اول من استعمل القماش كعلم " (مجلة الفيصل 1990م العدد الثاني ص،132).

الرآيات عند العرب :

الرآية قطعة من القماش تربط في عصا طويلة ويلوح بها بقصد الإشارة لدلالة مقصودة أو الإشارة لتحديد هوية أو موقف معين." (محمد إبراهيم أبو سليم ،1992 ،ص113) لقد استعمل العرب القدامى قبل الاسلام الالوية والرآيات بمختلف الاحجام والالوان حيث كانوا يضعونها في الصحراء ليستدلون بها على الطرق والفرقان والقبائل ،فكان لكل قبيلة رآيتها الخاص وشعارها المميز فقد كان لأهل اليمن أعلامها البيضاء ورآياتها الصفراء وأهل الحجاز تميزوا بالأعلام الحمراء أما القيسيون وهم ينسبون إلى قيس بن عدنان وهو جد جاهلي من معز بن نزار وبنوه قبائل كثير منهم هوزان وإبن سليم غطفان وإلى هذا القيس تنسب القيسية أحد حزبي العرب في الجاهلية والأسلام حيث كان علمهم الأحمر ذو القرنفلة القرمزية،أما بني كلاب فقد كان علمهم الأبيض وكان لشقيقيه علمان الأحمر والأبيض . تعرض الشعراء العرب في الجاهلية لأعلامهم ورآياتهم شعراً فالفخر حينها كان للشاعر عن نفسه وقبيلته أو زعيمه ولكنه حين يتعرض للعلم أو رآية قبيلته تظهر عندهم مكارم ومحاسن وشجاعة قبيلته فلقد أنشد عمرو بن كلثوم شاعر بني تعلب يشيد برايتهم البيضاء حين ترتوي بدماء الاعداء لتصبح حمراء وهذا كناية عن الشجاعة والاقدام حيث قال :

أبا هندا فلا تعجل علينا وانظرنا نخبرك اليقينا

بانا نورد الرآيات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا

من جهة أخرى في اللغة العربية العَلم بفتح العين والام وهو رسم الثوب أو نقشه أو رقعه والعلم هو الرآية كما أنه العلاقة ، وهو الجبل اما بكسر الثاني ياخذ معى المعرفة و(العلم) القصار الثوب فهو معلم والثوب (معلم) لقد ورد في القرآن الكريم لفظ الاعلام اكثر من مرة في سورة الشورى قوله تعالى :"ومن آياته الجوار في البحر كلأعلام "(سورة الشورى آية رقم 32) وله الجوار المنشأت في البحر كالأعلام " (سورة الرحمن اية 24) وفي كلا الآيتين نجد إن المعنى مختلف عن العلم الذي هو الثوب المنقوش أو الرمز فنجد أن الاعلأم في الاثنين مترادف للجبال .حين هبط الوحي على الرسول الكريم سيدنا محمد(صل الله عليه وسلم) واجهر بدعوته للاسلأم كانت هناك غزوات ولقاءات عدة بين جيش المسلمين والمشركين وأصبح للدولة الاسلامية بعد نشأتها كيانها وقوتها فكان لابد من علم يرمز لهذه الدولة عن سواها . ومنقول من بعض الرويات إن أحد الانصار ابى إلا إن يدخل لرسول(صل الله عليه وسلم) فنزع عمامته ونشرها وعلقها على رمح ورفعها عالياً فوق رأس رسول الله الكريم (صل الله عليه وسلم) فكانت أول علم أو رآية ترفع في الاسلام .

لقد كان رسول الله (صل الله عليه وسلم) يربط أعلام الفتج ويسلمها إلى قادة السرية الذاهبة إلى الجهاد وكان إن اختار رسول الله (صل الله عليه وسلم) رآيتان إحدهما كبيرة سوداء اللون والأخرى بيضاء ترمز إلى الطهر والسلام وصارتا أشهر الرأيات في الأسلام والامة العربية. من اشهر الرآيات في الاسلام أيضا رآية مصعب بن عمير في يوم اُحد ورآية جعفر بن أبي طالب في غزوة مؤتة.

في عهد الخلفاء الراشدين انضوى تحت رآيتي الاسلام الرآية البيضاء والسوداء ولقد اُضيفت الرآية الحضرية ذات اللون الاخضر في عهد الخليفة عمر بن الخطاب(13-23هـ)(634-644م) ومع تقسم الدولة الإسلامية إلى عدد من الولايات والامارات تعددت اللالوية والرآيات إلى ثلاثة فرق الأموين والعلويين نسبة إلى علي بن ابي طالب وهم العباسيون والخوارج و فلول الطوائف في بلاد الاندلس،لذلك تنوعت الاعلام واخذت الرآيات اشكال والوان متعددة ، كما ظهرت رآيات بخطوط لآيات من المصحف .

في السودان اتخذ اللون شكلاً من أشكال الخطاب البصري منذ أمد بعيد، حيث توجد خطابات بصرية للون في مختلف الخطابات ،وعند حضور الطرق الصوفية وظفت الألوان في شاراتها وقد تتعدد الدلالات حسب جذور الطريقة التي ترفعها وهذه الألوان توُضع في الرآية وفي العمة وفي الخرقة " محمد إبراهيم أبو سليم 1992م ، ص114) .

لقد رمزت الصوفية إلى المعاني باللون ومن ذلك قول الإمام المهدي : " لأهل الله في طريقهم أربعة موتات: أولها الموت الأبيض وهو الجوع وأعني به جوع العبادة والثاني الموت الأخضر وهو لباس المرقعات زهداً للمشتهرات وكان لعمر بن الخطاب ثوب فيه ثلاث عشر رقعة إحداهن قطعة جلد وهو حينئذ أمير المؤمنين والثالث موت أسود وهو أذى الخلق والرابع موت أحمر وهو مخالفة النفس في شهوة أغراضها" " محمد إبراهيم أبو سليم 1992م ، ص114) .

كما اتخذ الأقطاب الأربعة وإليهم ترجع الطرق الصوفية الرئيسة أربع ألوان كل قطب لوناً وصار اللون المحدد شعاراً لطريقة القطب ومن ثم صار اللون مميزاً للطريقة ووضع في الرآيات إما أن يكون في أرضيتها في اللون المحدد أو بأن تثبت قطعة القماش بهذا اللون في أعلى الرآية وعلى ما يليه شيخ الحضرة وأصحاب الرتب سواء كان اللون على اللباس نفسه أو على الخرق التي عليه وعلى الشدة والعمامة " " محمد إبراهيم أبو سليم 1992م ، ص114) .

وقد جاءت الطرق وألوانها على النحو التالي:

1\ اللون الأخضر .....لون عبد القادر الجيلاني .....ومن ثم الطريقة الجيلانية

2\ اللون الأحمر .....لون أحمد البدوي.....ومن ثم الطريق الأحمدية البدوية

3\ اللون الأسود.....لون أحمد الرفاعي .....ومن ثم لون الطريقة الرفاعية

4\ اللون الأصفر .....لون ابراهيم الدسوقي .....ومن ثم لون الطريقة الدسوقية "

(محمد إبراهيم أبو سليم 1992م ، ص114) .

ترى الباحثة أن توظيف الخطاب الديني للرآيات أخذ أربعة أبعاد كل ُبعد يكمل الآخر ومن ثم تكتمل كل هذه الأبعاد في السياق العام الذي ُشكل فيه الخطاب الديني: -

البعد الأول: وهو يعد خطاباً موجهاً للإعلان عن الهوية الطائفية الدينية كشكل من أشكال الانتماء الديني

البعد الثاني: يمثل البعد الروحي وما تعكسه الرآية بلونها والطريقة أو الطائفة الصوفية التي تنتمي لها من خطابات روحية سواء كانت خطابات مباشرة كأوراد يومية أو غير مباشرة تمثلها الدلالات الروحية الذاتية التي تتعلق بالفرد المنتمي للطائفة نفسها.

البعد الثالث : وهو يعد التميز الفردي للطريقة وتميزها من الطرق الصوفية الأخرى وإن أجمعوا على أساسيات الخطاب الديني وهو كتاب الله وسنة نبيه محمد (صل الله عليه وسلم) والراية تصبح مثل العلم الذي يعكس الانتماء لدولة في وسط الدول الأخرى. وتصبح الرآية علامة تدل على الطريقة (اسمها) وإن لم يكتب على سطح الرآية وهنا لا تصبح الرآية كشعار وإنما يصبح اللون نفسه شعاراً يعكس المجموعة أو الطائفة أو الطريقة الصوفية .

قد جمعت بعض الطرق الحالية ألواناً متعددة وذلك علامة للجذور التي أخذت منها الطريقة " فالطريقة البرهانية الدسوقية الشاذلية جمعت بين الأصفر والأبيض . والطريقة الختمية جمعت أربعة ألوان هي الأحمر والأسود والأبيض والأخضر". (محمد إبراهيم أبو سليم ،1992م، ص114)

البعد الرابع: وهو الخطاب المركب للون والذي يدل على رمزية مركبة تعكس شكلاً مختلفاً من أشكال الخطاب. وهو إما أن الطرق الصوفية قد تفرعت منها طرق أخرى وبالتالي صار هناك تعدد انتماءات،أو ظهور خطابات دينية جديدة بواسطة مزج أو توحيد خطابين أو أكثر، مما استدعى قيام رآية جديدة تعكس أكثر من خطاب ديني اعتقادي ، أو توحيد لأشكال الخطابات الدينية في رآية واحدة عكست كل ألوان الطوائف والطرق الصوفية الأخرى كما تمثل ذلك في رآية الطريقة الختمية والتي تحوي اللون الأحمر (أحمد البدوي) واللون الأسود (لون أحمد الرفاعي) واللون الأخضر لون (عبد القادر الجيلاني) واللون الأبيض وهذا في رأي الباحثة لون الطريقة الختمية نفسها، والثلاثة ألوان تمثل الطوائف التي توحدت فيها، أما شكل الرآية فأحيانا تقطع مربعة واعتقد أنها تشير إلي الجهات الأربع والأئمة الأربعة وأحياناً تأخذ شكل الحربة أو السيف حيث تقطع بشكل حاد من الأمام وبذلك ترمز للجهاد.

نأتي للعبارات التي تكتب على سطح الرآية والكتابة ا ُعتبرت كشعار مصاحب للون الرآية والذي هو يدل على الطريقة، " فضمن الشعارات العامة كتابة الشهادة أما ما هو خاص فاسم القطب والعبارة

الخاصة مثل "لا إله إلا الله الأمان الأمان محمد رسول الله السلطان السلطان"(محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص114) والتي ترد على رايات الختمية ،وتري الباحثة أن النص المكتوب يمثل العبارة الأساسية التي تبدي بها الأوراد فمن المعروف أن لكل طريقة وردها الذي يتلوه أتباعها أما يومياً أو يتلونه علانية في الاحتفالات الدينية المختلفة مثل المولد لشيخ الطريقة أو مولد النبي(صل الله عليه وسلم)، وأيضاً يعرف عن الطريقة الختمية "أنهم يرفعون الرايات في المناسبات الدينية كالأعياد والأيام الخاصة في شهور معينة مثل شهر مولد النبي صل الله عليه وسلم) والحوليات وفي المسيرات . وبيارق الختمية ترفع في الحضرات الكبيرة وليلة المعراج والمولد، أما في الحضرات التي تعقد في البيوت والزوايا فلا ترفع وتوجد في كل قرية من مناطق الختمية عدداً من البيارق والرآيات لترفع في المناسبات وهي مختلفة الأحجام. ومن أشهر الرآيات رآية الشيخ أدريس ود الأرباب المعروفة بالأجهورية وقد أورد خبرها صاحب الطبقات " (محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص114) إذن رفع الرآيات في المناسبات يمثل خطاباً احتفالياً يعكس إحتفاء الطريقة بالمناسبة المقصودة برفع البيارق والرآيات وما يصاحبها في الشكل الكلي من إنشاد ديني وذكر ومدائح ليكتمل بذلك شكل منظومة الخطاب الاحتفالية الكلي بكل ما يتصل بها من ممارسات شعبية ورسمية.

الرايات عند الإمام المهدي 1885م:

لقد تلقى المهدي علمه الديني من الطريقة السمانية وباعتباره صوفياً كان يتخذ الرآية وعليها اللون الخاص بالطريقة السمانية وهو اللون الأخضر شكل (60،ج). وكان معنياً بالرآيات عندما يخرج بجماعته للطواف على البلدان أو في المدن، وكان هو وواصحابه يحملون الرآيات كغيرهم من الطرق الصوفية " محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص114) إذن المهدي لم يخرج عن التقليد المتبع في الخطاب الديني القائم آنذاك حتى " أنه أهدي إلي الشيخ موسى محمد الأحمر وهو من قبيلة الجوامعة ومن أعيان السمانية قطعة قماش ليعد منها رآيات عوضاً عن رآياته التي احترقت ،ويفهم من بادرة المهدي أن موسى الأحمر كان ملتزماً بتأيد المهدي عند إعلانه لمهديته وأرسل معها خطاباًمفادهو : قد أرسلنا من عندنا أعلام ورآيات نية البركة فإنه يخرج من هذه القطع المرسلة إليكم عدة رآيات فقسموها على نحو ثلاث أو أربع على حسب ما يوافق واجعلوا باطنها بياضاً أو زراقاً وكتابتها كذلك " محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص119) ".

مما يدل أيضاً من أن المهدي لم يخرج من التقليد المتبع في تميز الطرق بألوان الرايات فكانت لديه خمس رآيات يطوف بها وهي التي أظهرها قبل واقعة الجزيرة أبا وكانت تحمل شعار التوحيد " لا إله إلا الله محمد رسول الله " وتحمل رآية منها "الجيلاني ولي الله والرابعة أحمد البدوي ولي الله.) وهي تمثل رآيات الأقطاب الأربعة التي ذُكرت سابقاً أما الرآية الخامسة فلم يكن بها أسم ولي. فقبيل واقعة الجزيرة أبا أحضر المهدي الرآيات والدواة وعوداً من الأراك متفوف الرأس وكتب في الرآية الخامسة (محمد المهدي خليفة رسول الله) وكتب في أعلى الرآيات يا الله يا حي يا قيوم يا ذا الجلال والإكرام" محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص119) نلاحظ أن المهدي وحد جميع الرآيات في ملتقى وأحد وأضاف إليها رآيته وتحول

الخطاب الديني إلى خطاباً سياسياً دينياً وأُعلن الجهاد تحت الرآية لموحدة لكل الرآيات رآية المهدي حيث أنضم تحت لواء كل رآية الأتباع الذين يتبعون للطريقة وتوحدوا تحت (رأية لا اله إلا الله) وهذه اللحظة تحولت فيها رآيات المهدي من راية صوفية إلى راية إعلان جهاد وتحول أتباعه من حيران وفقراء إلى مجاهدين ومن هنا قسم جيش المهدية على أساس هذه الرآيات وكان في الرآية الأولى ثلاث فرق على النحو التالي:

الأولى الرآية الزرقاء (أصلها سوداء): رآية الدفاع وقد انضوى تحت لوائها أبناء الغرب عموماً ويقودها الخليفة عبد الله

الثانية الرآية الخضراء : وانضوى تحتها عرب دغيم وكنانة والحسناب ومن والاهم من عرب النيل الأبيض ويقودها علي ود حلو.

الرآية الثالثة الحمراء : ويقودها محمد شريف وتحت لوائها أبناء دنقلا وبربر والخرطوم وسنار والجلابة ويقال ان يقودها ود النجومي.

الرأبعة الرآية البيضاء : فكانت راية الإمام المهدي وهي رآية القيادة ويقودها أخوه محمد عبد الله ". (محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص122)

من الملاحظ أن المهدي قد اتخذ من الرايات خطاباً مزدوجاً وأتخذ من ألوان الرآيات هدفاً للتوحيد بين الفئات الأثنية في المنطقة المحددة من جهة ومن ثم تم توحيدها تحت رآية القيادة البيضاء من جهة أخري .وهذه العملية يمكن أن نطلق عليها عملية التمفصل والتي تنتج من عملية التناص، أما مفهوم التناص فهو "دراسة العمليات الخطابية في بيئتها أو فضائها الخطابي نجد أن الخطاب القومي الذي كرس له المهدي واتخذ من البيئة والفضاء المكاني إضافة إلى معطيات الخطابات السابقة ومن ثم توافق معها الخطاب الجديد بدلالاته الجديدة ،ومن إن عملية تمفصل الخطابات السابقة مع اللاحقةمن خلال ممارسة تفاوضية بين الخطابات. من جهة أخرى نجد أن للخطاب بعداً تزامنياً خاصاً بحضوره ضمن خطابات الأخرى ،تشكل الفضاء الذي يتحرك فيه المجتمع الذي لا مناص أن يتجاوز أو يتصادم أو يتفاوض ضمن إطاره مجموعة من الخطابات في تاريخيته وانقطاعاته وتحولاته ويتواصل الخطاب مع نفسه كحارس" (شمس الدين مبارك ،1994م، ص119) .

إضافة إلى البعد الثقافي للخطاب حيث يتم أستدعاء واستقطاب للخطابات السابقة والتي تعتبر كإرث خطابي وفي الوقت نفسه إرثاً ثقافياً وهذا ما أدركناه في عملية التحول الدلالي للرايات عندما أشارت إلى التكوينات الأثنية، فحدث تحولاً دلالياً إقتضاه الفضاء الزمانى والمكاني والحدثي الذي لازمه . أما التمفصل فهو تحولات وانتقالات الأنظمة الدالة من عملية خطابية إلى أخرى تنجز عبر آلية التمفصل وضمن العملية الخطابية تتشابك وتترابط مجموعة من العمليات الدلالية والتي يمكن أن تكون نتاج

إستراتيجية تمفصلية واعية أم غير واعية (مستبطنة) بحيث تبرز عملية دلائلية على أخرى والتناص وهو آلية تمفصلية ، أما ما يتم بين الخطابات ليس تناصاً بين المضامين ولا هو عملية استلاف رسائل ومضامين وإنما يتحقق التناص أو التمفصل على مستوى البني والنماذج والطرائق" (شمس الدين مبارك ،1993م ص119).

نجد أن هور الخطابات الجديدة للرايات وألوانها بعد إحتلال الأبيض تبين عملية التمفصل والتناص، ففي إطار التعديل الذي تم في نظم المهدية أُعيد النظر في أمر الرآيات فلقد جعل المهدي الخلفاء متسقاً مع كونه خليفة رسول الله وبالتالي صار الخليفة عبد الله خليفة الصديق أبو بكر والحلو خليفة عمر بن الخطاب والثالث خليفة عثمان بن عفان ومحمد شريف خليفة علي كرم الله وجهه " (محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص119) وتحول شكل الخطاب بنمط تمفصلي أو لنقل حدث تمدد خطابي وذلك عبر استدعائه المستمر للخطابات الأخرى (الدينية والأثنية والطائفية) لتشكل له مظلة خطابية عند عملية المخاطبة للذات إذا سلمنا أنها ذات دينية قومية في ذلك الوقت. إذن الأمة أو القومية في هذا المنظور هي " نتاج خطابات متعددة ومجموعات من الاختلافات تمفصلت على نحو لتشييد صورة الجماعة المتخيلة لمجموعة من الناس"(شمس الدين المبارك كتابات سودانية / 1994 م ،ص114) والأمام المهدي بذلك استدعى خطابات دينية سياسية وخلق لها فضاءً خطابياً متعدد الآليات من تنامي وتمفصل واضح للخطاب واتخذ من رمزية اللون أداة فاعلة من أدوات العملية الخطابية في شكلها التفاعلي.

أن النص الكتابي الذي يرافق الرآية عبر خطاباتها المتعددة في الفضاء المكاني والزماني والحدثي ذكر أبو سليم في شأنها قوله : " قد تتفاوت الرآيات في الحجم أما في الشكل فإن أرضية الرآية اتخذت اللون المحدد بينما طُرزت الكتابة بالقماش الأبيض وغطيت أطرافها بقماش من الألوان الحمراء والبيضاء والخضراء وبالرغم من أن الإمام محمد أحمد المهدي قد ألغى كثيراً من شعارات الصوفية بعد إلغاء الطرق الصوفية فإن الرآيات وهي من أهم أدوات الصوفية قد بقيت وربما كان السبب في ذلك هو أنها دخلت في تنظيم الجيش وشارات الجهاد وصارت إحدى علامات المهدية " محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص125) كذلك في سنة 1305هـ أصدر الخليفة أمراً ينظم الرآيات ببعض التعديل حيث حدث ارتداد خطابي أو لنقل تراجع خطابي فأمر الخليفة عبد الله بإرجاع ألوان الرآيات والعبارات التي تلازمها كالآتي:

الراية الزرقاء: وعبارتها يا الله يا رحمن يا رحيم يا حي يا قيوم يا ذا الجلال والإكرام لا إله إلا الله محمد رسول الله محمد المهدي خليفة رسول الله أحمد الرفاعي ولي الله.

الرآية البيضاء:..... الدسوقي ولي الله.

الرآية الحمراء:..... البدوي ولي الله

الرآية الخضراء:..... الجيلاني ولي الله

الرآية الصفراء..... بسم الله الرحمن الرحيم الحمد الله الوالي الكريم والصلاة على سيدنا محمد وآله مع التسليم. " (محمد إبراهيم أبو سليم 1992م، ص121) وبذلك تحول شكل الخطاب وهذا التحول تحكمه دوافع سياسية سلطوية على ما يبدو والنص المكتوب يدل على تكثيف المعنى المراد تبليغه وفي نفس الوقت أبعاد كل المعاني المحتملة التي من شأنها إحداث لبس لدى التابعين للرآيات وايضا ذيادة التأكيد على انتماء الطرق الصوفية لخطاب الامام المهدي بكل معطياته من خلال الرآيات والكلمات التي ترافقها . وبذلك نجد أن النص المكتوب مع الرآية الملونة يوجدان صورة تكملية أي أن النص المكتوب ولون الرآية يمكن أن يقوما بوظيفة المناوبة أي أن كليهما ينوب عن الآخر وفي نفس الوقت يثبت عملية الخطاب ويرسخ المعنى المقصود وإن تعددت الأشكال وخاصة في النص المكتوب حيث أصبح هناك خطاباً ثابتاً وهو الخطاب الرمزي لألون الرآية وما تعكسع من دلالات للأفراد الذين يدورون في فلك الفضاء الخطابي.

نموذج وصف حلقة الذكر بقبة الشيخ حمد النيل:

الفضاء الزماني هو عصر الجمعة والمكان قبة الشيخ حمد النيل شكل (60أ،ل،ج)، والفضاء الزماني فضاءً لحظياً تتزاحم فيه الصور البصرية الرمزية كل لحظة وأخرى، كما تتجدد بتجدد الإحساسات والأفعال وردود الأفعال. لذلك فإن الخطاب البصري الرمزي في زمانه رهين بتلك الانفعالات وهو متغير ومتجدد عبر اللحظات الرهينة بالفضاء الزماني والمكاني. وحلقة الذكر يمكن اعتبارها منظومة بصرية رمزية ذات خطابات مركبة وإن كانت تمثل أحد عناصر المنظومة الخطابية الرمزية في شكلها الكلي .

من الملاحظ أن في حلقات الذكر واحتفالات المولد النبوي الشريف هناك تداخلاً بين كل الفئات المجتمعية ، ويرى دورسون " يؤدى إشتراك وحدات اجتماعية كبيرة في الاحتفال إلى نوع من العادات الاجتماعية الشعبية تعرف باسم الأعياد والاحتفالات،حيث تدخل الحركات الجسدية والأزياء التقليدية الخاصة والمواكب مثل عناصر الاحتفال بالأعياد والتي ترتكز على تراث ديني ودنيوي على حد السواء. "(دورسون، 197، ص24").

يبدأ سرد هذه المنظومة البصرية في فضائها الزماني والمكاني بتوافد الناس منذ الساعة الثانية أو ما قبلها حتى يتسنى لهم رؤية الضريح والتبرك وطلب الدعاء من الشيخ الذي يمثل الطريقة والتي تؤول إليه بالإرث، ونجد أن جزءاً من الباحة الأمامية قد امتلأ بالمركبات الخاصة والعامة التي تجلب الحضور، وتظهر قبة الشيخ حمد النيل أمامها مباشرة يتوافد ممثلو الطرق الصوفية الواحد تلو الأخرى، حيث تدخل الطريقة السمانية براياتها وشاراتها وطريقتها الخاصة في إعلان الحضور، ويذهب أحد الحيران الذين توكل إليهم مهمة استقبال الوافدين من الطرق الصوفية،يحمل رآية دلالة على الترحيب بالقدوم ثم يقودهم المرحب إلى مستقرهم في تشكيل حلقة الذكر وتكون خلفية هذا الخطاب أو الفضاء المكاني القبة ومن ورائها الشمس وهي عند الغروب تلقى بظلالها على الحضور بينما تتلألأ أشعة الشمس الغاربة خلف القبة . ويمثل اللون الأبيض والأخضر(الجلباب والعمامة والرآيات) اللون الانتشاري في الحضور وينتظم

الحضور بشكل تلقائي تهيئة لبدء حلقة الذكر بينما يتجدد الخطاب البصري الرمزي بين لحظة وأخرى بقدوم ممثلي أحدي الطرق الصوفية، الطريقة البرهانية حيث يلوحون براياتهم (أصفر وأخضر، وأبيض) بينما يرتدي ممثلوها الجلباب الأخضر ذا الخطوط الحمراء التي تزين الأكمام والرقبة والاحزامة باللون الأصفر والأحمر والأخضر ويلي اللون الأخضر اللون الأبيض كلون أساس (أخضر + أصفر) (أخضر+ أحمر) (أخضر + أسود) شكل (61،أ).

ترى الباحثة أن هذا الشكل الكلي الذي تتمثله المنظومة الاحتفالية للطرق الصوفية والتي في هيئتها تحتل إلى حداً ما طقوسية احتفالية في مجملها تمثل خبرة جماعية، كما تعتمد على مشاركة كل فرد فيها. فحلقة الذكر ومولد النبي (صل الله عليه وسلم)يمثلان مظهراً احتفالياً حيث يجتمع الأفراد معاً لأجل شيء ما وليس القصد هو الوجود في نفس المكان ولكن الدلالة الكامنة وهو القصد من هذا التجمع الذي يعمل على توحيد المجموعة روحياً من ناحية ومن أخرى يمنع الأفراد من الانغماس في خبرات ذاتية خاصة أو أحاديث جانبية إلا أذا كانوا منعزلين ولا يشاركون في الاحتفال بحق، فالاحتفال في حلقات الذكر أو المولد النبوي يرفع الأفراد فوق لحظات الزمان اليومي ويصبح لحظة لها زمانيتها الخاصة بها بحيث، يبدو الزمان الواقعي كما لو كان تم تعليقه وأصبح بكل ما يحوي في حالة توقف .

يصبح الاحتفال منظومةً متجددة يفرض زمانيته الخاصة به ويرفع الأفراد في زمانيتهم كلٍ علي حدة .ويجعلهم يتشاركون في زمانيتهم الخاصة تلك في الفضاء المكاني والزماني لحلقة الذكر، من خلال نشاط قصدي بغرض المشاركة الجماعية في العبادة بنية خالصة، وتمثل قباب الأولياء فضاءً دائم الاستمرارية للاحتفالية الدينية ،يحمل في محتواه الطابع المقدس والمميز للأفراد الذين يدورون في فلكه بشكل متجدد ،وهي حالة إبداعية جماعية متكاملة وتسامٍ للحظة معينة في الوجود الروحي .

نجد أن الخطابات البصرية تبحث لنفسها عن حماية أو وقاية وتأمين لأشكالها الخطابية وتمتلك آلياتها الخاصة في الحفاظ على هذه الاشكال مثل:

أولاً التكرار: أهم هذه الآليات في الحفاظ على أشكال الخطاب حيث أن تكرار حلقات الذكر (كل يوم جمعة وسبت) يعمل على ترسيخ الدلالات الموجهة من خلال هذا الخطاب وسواء كانت دلالات ظاهرة أو باطنة أو روحية أو بصرية أو رمزية ضمنية.

ثانياً تكرار الأفعال : يكرر الخطاب نفسه حيث بتكرار فرضياته ومخاطباته وتثبيت مواقع تفسيره وبذلك تؤسس العملية الخطابية البصرية الرمزية موقعية تأويلية صارمة أي كونها عملية خطابية مقدسة (روحية باطنة).

ثالثاً آلية الطقس: من آليات تأمين الخطاب ووقايته حيث يحمي الخطاب نفسه عبر الطقس وهي آلية تكرارية ووقائية فمن خلال الخطاب الديني في شكله الاحتفالي (المولد أو حلقة الذكر) فالتكرار في هذا

الخطاب البصري الرمزي تتجدد فضاءاته ومشاهده البصرية كل لحظة وأخرى، وبالتالي تجدد الإحساسات والانفعالات بين لحظة وأخرى فكونه خطاباً ميتافزيقياً غير مدرك أو روحياً ذاتياً يتمثله كل فرد على حدة ،وإن أخذت المشاركة الجماعية السمة الأساسية لهذا الخطاب فيصبح هذا التمثل كأنه نفس وأحد صادر من صدور الجماعة ، لذلك فإن تكرار الاحتفال في الخطاب الديني البصري لا يفقد معناه ودلالته حيث إن الدلالة حيوية ومتجددة لأنها حسية.

رابعاً النمط الهرمي للخطاب: من آليات تأمين الخطاب البصري الرمزي لمنظومة الخطاب الديني النمط الهرمي للخطاب ،حيث يصدر من الخطاب هرمية سلطوية في داخله تبدأ (بالحوار والقوس أو الفرد) إي أن هذه المراتب يتدرج بها الفرد إلى أن يصل مرتبة الشيخ وأيضاً نجد بين الدراويش هذه المراتب. وأن هذا النمط الهرمي يعمل على وقاية الخطاب البصري الرمزي، في الاحتفال يظهر هذا النمط الهرمي فنجد كل فرد عليه واجب وعمل عليه تأديته ويخاطبه من هو أعلى منه كما توجد مخاطبة ذاتية تصدر من الفرد الذي يدرك موقعه ورتبته في الجماعة ومن ثم يدرك وينفذ واجباته .

مهمة الحوار وهو الشخصية الملازمة للشيخ تهيئة المكان (الضريح) لأخذ الزوارة وتحضير ماء الشرب وغيرها من الواجبات كما نجد أن شخصية الدرويش لها مكانتها في الهرمية المراتبية ففي أعلى الهرم شخصية الشيخ الأول (صاحب القبة) وهو يمثل شخصية المثال للتعبد ،ويليه خلفاؤه الشيوخ من ثم الشخصية الكائنة وهو الخليفة الذي خلف سلفه في التعبد والتمسك براتب الطريقة ثم يتوالى هذا النمط الهرمي ، ونجد أيضاً في المنظومة الاحتفالية للخطاب الديني تمثل للرتب الروحية وهي التي يدركها العارفون مكانة في الهرم .

يشيد النمط الهرمي للخطاب في الاحتفال نظاماً لتقسيم الواجبات وفي تحويل أشخاص ذوي صفات معينة باعتبارهم مؤهلين لإعطاء تأكيدات صالحة أو أفعال نموذجية ومن ناحية أخرى عبر هذه الهرمية المراتبية يؤسس الخطاب الديني للصوفية إنتاج ذوات مرجعية تضفي طابع المصداقية والقوة للخطاب، وتمثل شخصية الشيخ في المنظومة الاحتفالية وحواريه وخلفائه ظهورها الهرمي من خلال الخطاب البصري الرمزي بشكل عميق من ناحية وواضح الدلالة من ناحية أخرى ، حيث نجد أن هناك مظاهراً تتضح من خلال تعبير الأفراد عن ذواتهم ومن ثم يظهر موقعهم في الهرم وذلك من خلال نمط الملابس والإيماءت الجسدية تتضح شخصية الشيوخ، والدراويش، والحوار إضافة إلى الأشكال الرمزية التي تدل على الانتماء الطائفي وذلك من خلال ألوان الرايات وملابس التابعين أو المريدين، كل ذلك يبلور الشكل المتكامل للخطاب الديني في المنظومة الاحتفالية .

خامساً عملية التطبيع: من آليات تأمين الخطاب ووقايته عملية التطبيع وهي أن يتصف الخطاب بالمألوفية حيث يأخذ شكل الخطاب طابعاً دورياً أسبوعياً، شهرياً ،سنوياً، في الاحتفالات الأعياد ويصبح عادة لها قواعدها وسننها ولكنها في الوقت نفسه قابلة لإضافة مظاهر جديدة ولكن في إطار المنظومة

الخطابية نفسها وإلا أصاب الأفراد الذين يمثلونها بالملل والضجر لذلك نجد أن المنظومة الاحتفالية هي اللأمثل لأشكال الخطاب عموماً ويمثل الخطاب البصري الرمزي أهم آلياتها وأكثره تأثيراً من ناحية ومن اتجاه يسهم في ترسيخ الدلالات التي يراد توجيهها عبر هذا الخطاب.

أثناء هذا التجدد الخطابي البصري الرمزي في المنظومة الاحتفالية الشعبية لحلقة الذكر بكل ما تحوى من معتقدات وقصص سردية وكرامات وألوان ورايات وغيرها ، تكون هناك شخصيات محورية وحيوية تتحرك في الفضاء المكاني مثل الحوار والدراويش وهم يحملون (المباخر) التي ينطلق منها البخور أو يحملون الزوادة للذين يرغبون في التبرك من تراب قبر الشيخ الصالح، وأيضاً المريدين للشيخ أو المشايخ الذين يأتون مع أتباعهم ومريديهم بالشكل الاحتفالي بحمل الرايات والذكر وإقبال المريدين إليهم للسلام عليهم والتبرك بهم أو لطلب الدعاء وكل ذلك لتأخذ المنظومة الاحتفالية من خلال حلقة الذكر شكلها المتكامل فكل فرد عليه أن يلتزم بمكانه بين الذاكرين وأفراد الطريقة الصوفية المعنية التي يتبع لها ويكون الشيوخ مع بعضهم يحملون أشكالاً مختلفة من العصي المقوسة ، أو ذات الشعبتين، أو المعتدلة ويرتدون أما العباءة والقفطان أو الجلباب الأبيض (الزي البلدي بكل مستلزماته) ولهم تحية خاصة بهم (تقبيل اليدين مع انحناءة بسيطة وهم يبدون التواضع والوقار، ولهم طريقتهم الخاصة في الذكر بوقار وهدوء . وعندما ينتظم شكل الحلقة يبدأ الذاكر بإنشاد ديني هادئ ثم تتدرج سرعته مع تدرج الحالة الروحية للذاكرين وتظهر شخصية الدرويش بحركاته الجسدية وما يرتديه من ملابس توحي بالرمزية البصرية ذات الدلالات الخاصة.شكل(61،ب).

شخصية الدرويش لها وجودها الجوهري والحيوي في تلك اللحظة، وغالباً ما يكون هناك أكثر من درويش في منتصف الحلقة ولديهم الحق في الوجود داخل الحلقة حيث يخلقون بأدائهم الجسدي حالة باطنة خاصة، ومن ناحية أخرى لها وجودها في شكل المنظومة الاحتفالية المتضمنة للخطاب بكل آلياته . ويمثل الخطاب البصري الرمزي الجانب الحيوي ومن ثم يمتلك جمهور الحاضرين كل الدلالات المتجددة التي تنشأ من خلال هذه الحالة الخاصة (الدرويش) الذي يمتلئ بالخطابات البصرية الرمزية وذلك من خطاب الون والشكل إضافة للأداء الحركي الجسدي وهو يمثل حالة فردية خاصة في وسط الجماعة ومن ثم له وجوده في الحالة الجماعية للمنظومة الاحتفالية فهو يمثل أحد الأفراد المشاركين بشكل فاعل وهذه سمة حيوية من سمات الاحتفال وذلك بخلق وتجدد الخبرة الجماعية أياً كان نوعها (بصرية، أو رمزية أو حركية) ومشاركة الأفراد معاً لأجل شيء ما، بينما الآخرون من التابعين ينتظمون الدائرة التي تمثل حلقة الذكر وعندما يشتد الذكر يكون الاحتفال وصل ذروته وخلق له فضاءاً مكانياً، كما تمثل زمانيته الخاصة به والتي يفرضها على كل الحضور وينشأ كماً هائلاً من الاستجابات الروحية (الباطنة)، حيث يمثل الحضور جمهور المتفرجين والذين يخلقون بدورهم استجابات جماعية وفردية وموقعهم يمثل الفضاء المكاني لحلقة الذكر وتمثل القبة والضريح الفضاء الكلي لهذه اللحظة الزمانية والمكانية الخاصة. شكل(60،د)

شكل حلقة الذكر الكلي يمثل دلالة روحية لدى المتصوفة فالحرص على الشكل المكتمل لحلقة الذكر (الدائرية) يدل على ثبات الدلالة بدورانها اللانهائي والذي يوحي بلانهائية العبادة والذكر لله عز وجل واستمرارية هذه العبادة إلى ما لا نهاية . وهذه الدلالة من ناحية أخرى تجسدها الحركة الإيقاعية الكلية للذاكرين والإيقاعية الصوتية متمثلة في الناحية الأدائية للضارب الدف (النوبة) بشكل متسارع دون توقف حيث يبدأ الإيقاع بطيئاً ثم يتسارع رويداً رويداً شكل (61،ج). شكل النوبة الدائرية ذات الألوان المتعددة والتي لا تخرج عن ألوان الصوفية ،حيث تبدو النوبة بزخرفتها مربعات متداخلة باللون الأسود والأبيض والأحمر ومقسمة في داخلها بتربيعات صغيرة بالأخضر والأبيض والأحمر والأصفر شكل (61،د) بينما زخرفت نهايتها بالأخضر والأبيض على شكل شريط يلتف بها. وهي تضم كل ألوان الرايات الصوفية مما يعني أن الإيقاع الذي يصدر منها يذُكر عليه جميع ومشايخ الطرق الصوفية والتابعين لهم . إن شخصية ضارب الدف (النوبة) تمثل شخصية جوهرية في حلقة الذكر فهو الذي يحرك بضرباته الذاكرين سرعة وبطئاً ويمثل أداؤه الحركي والإيقاعي جزءاً مكملاً للشكل الكلي لمنظومة حلقة الذكر متمثلاً في الاستجابة الحركية للجسد مع ضرباته للنوبة وبالتالي تكتمل حلقة الذكر في شكلها الكلي.

الشكل (60،أ)





الشكل (60،ب)



الشكل (60،ج)



(الشكل (60،د

الشكل (60،هـ)



)

اكتمال الحلقة الدخول في الزمانية الخاصة بالذكر



الشكل (61،أ)



الشكل (61،ب)



الشكل (61،د)



ا لشكل(61،هـ)



الشكل (61،و)



الشكل (61،ن)

شخصية (الدرويش) في فضاء حلقة الذكر:

شخصية الدرويش في الفضاء المكاني والزماني لحلقة الذكر من الشخصيات الحيوية ولها دلالتها الروحية لدى الجماعة فهو يمثل لديهم المثال في خلوص النية ، كما يتمتع بكراماته وتمثل شخصيته الصوفي الذي يتصالح مع نفسه ومع موجودات العالم من حوله حتي (أن الريل لا يفر منه). كما يتمتع بذاتية فردية بعيدة عن الهرمية ويتبعه البعض في طلب الدعاء أو التبرك أو النيل من دخان البخور الصادر من مبخره الذي غالباً ما يحمله معه قبل البدء في الذكر أو طلب الزوارة من الضريح . أما في حلقة الذكر فهو يعتبر عنصراً مهماً في تحريك الأفراد أثناء الأداء الجماعي. وويجدر بي أن أصف المظهر الخارجي للدرويش لأنه من خلال مظهره تتضح للأفراد شخصيته فهو عادة لا يرتدي ملابس مثل الآخرين بل له زيه الخاص وسلوكه الفردي، كما أن له دوره في عملية الخطاب الديني في شكله الاحتفالي سواء في ليالي المولد النبوي الشريف أوفي حلقات الذكر في الأضرحة والقباب في الذكرى السنوية للمشايخ . ويجدر بي أن أصف ثلاث شخصيات من (الدراويش) فهم من خلال مظهرهم يمتلئون بالرموز البصرية ذات الطابع والدلالة الفردية ومن ناحية أخرى تلك الدلالات التي يصدرها العقل الجمعي للأفراد الذين يدورن في فضاء حلقة الذكر، كما نجد أن هناك رموز مركبة وذات دلالات خاصة ترتبط بالدرويش نفسه فهي تدُرج في نطاق الرموز الخاصة لذلك فهو المالك الأول لدلالات تلك الرموز وأن أخذت في طابعها خطاب الحس العام ، ومنها تصدر الدلالات التأويلية لتلك الرموز، ومع ذلك تصبح جزءاً مكملاً من أجزاء منظومة الخطاب الديني الرمزي البصري في إطاره الاحتفالي الكلي.

من المعلوم أن شخصية الدرويش في حلقة الذكر لها رُتب ومقامات كما لدى الشيوخ مقامات ودرجات ،والدرويش في الفكر الجمعي وهو الذي تبحر في العبادة لذلك يتفاءل به التابعون للطريقة أو جمهور الحضور خارج حلقة الذكر ويتابعون حركته وإشاراته ويؤولون ما يصدر عنه فهو شخصية محبوبة في الفضاء المكاني لحلقة الذكر.

النموذج الأول شكل(62،أ):

يبلغ من العمر حوالي42 سنة، فهو من خلال رمزية اللون تدل ألوان ردائه على انتمائه للطريقة السمانية حيث يرتدي ملفحة باللون الأحمر والأخضر وتركيب اللونين يحمل دلالات مركبة ولكن الملفت للنظر أنه يرتدي جلباباً عربياً كما يصفه أهل السودان واسع الأكمام وفضفاضاً وعليه زخرف يمثل جلد النمر أو الفهد ،وهذا الرداء يحمل دلالات خاصة لصاحبه وإذا أخذنا مساحة في فلسفة التأويل والذي يعني فن التفسير، فدلالة هذا الرداء لصاحبه وهو التمثل بالفهد أو النمر ومن المدرك أن كلاهما يتصفان

بسرعة الحركة والعين الثاقبة وسرعة الوصول للهدف إضافة إلى القوة وهذه الصفات يتمثلها الدرويش ويدل على ذلك ارتدائه لهذا الزي، أي سرعة حركته في حلقة الذكر ووصوله للهدف في العبادة والتقرب إلى الله تعالي وقوة احتماله أثناء الأداء الحركي للذكر وهذه الصفات كلها تمثلها بشكل تجمعت لديه الدلالات في الفهد أو النمر كحيوان يمتلك هذه الصفات فما بالك إذا امتلكها إنسان ، كما يرتدي نظارة سوداء وهي ليست بنظارة نظر ولكن أعتقد بأنها تتعلق بشخصية الدرويش رغبته في ارتداء الغريب من الأشياء كما أن شعره مرسل ويرتدي سبحة لالوب كبيرة ومن المدرك أن سبحة اللالوب تعرف في جميع أنحاء السودان وتسمى السبحة الألفية ودائماً ما يرتبط اقتناؤها بالشيوخ أو المتبحرين في الذكر الذين يختلون ويعتكفون لذكر الله عز وجل. كما يحمل عصا بيديه اليمنى والعصا من الرموز البصرية التي ارتبطت بالصوفية وعصا هذا الدرويش بها خط دائري أسود وثلاث قطع جلد في أولها ومنتصفها وآخرها ولقد صنعت هكذا من أجل الخروج من الشكل المتعارف عليه للعصا فهي مستقيمة ليست بها أي تعرجات ونلمح أيضاً العدد ثلاث (ثلاث خطوط جلدية بالعصا) وما يمثله عند المتصوفة من دلالات . ومن الملفت أن الدرويش يرتدي حزاماً يمنطق به خصره " والتمنطق من العادات الحرزية القديمة والتي كانت تمنع الإصابة بالعين "(سوسن عامر،1989م، 125ص) وبالحزام زخرف خماسي من الخرز الذهبي (مطلي) وتظهر دلالة الرقم خمسة وتدل على الأئمة الأربعة والرسول(صل الله عليه وسلم) .

كما يرتدي هذا الدرويش ساعة يدوية في اليد اليسرى وخاتماً من الفضة ومن المعروف أن الفضة من المعادن التى سمح الإسلام بتحلى بها للرجال المسلمين وهي من المعادن الحرزية التي تمنع الحسد أو العين ولها خصائص علاجية ويذكر أن الشخص الكثير العبادة يمكن أن يصاب بالحسد والعين والدلالة المتكاملة لشخصية هذا الدرويش فهو يريد أن يتمثل واقعه الزماني (النظارة والساعة) وعكس صفاته في العبادة واظهارها بشكل شخصي (ارتداء زخرف جلد النمر)،وارتداء اللون الأخضر والأحمر لإظهار الانتماء للطريقة السمانية ،وارتداءه للسبحة اللالوب الألفية وخاتم الفضة اتقاءاً للحسد في العبادة .

<u>النموذج الثاني: شكل (62،ب):</u>

يبلغ من العمر حوالي 59 سنة فهو يرتدي الزي التقليدي للدراويش ، جلباباً أخضراً وتزين أكمام الجلباب شريط باللون الأحمر مما يدل أنه ينتمي للطريقة السمانية أيضاً، ولديه لحية وشارب بيضاء كما يرتدي عمامة خضراء تظهر بعض الجدائل البيضاء من تحت العمامة .ويتقلد في عنقه عدداً هائلاً من السبح اللالوب الألفية حيث تلتف بين عنقه وخاصرته وهي تبدو من كثرتها أنها ثقيلة الوزن ،ولكن هذا الدرويش لا يبدو أنه ينوء تحت حملها مما يدل على أنه يمتلك طاقة احتمال عالية رغم عمره أو أنه لا يحس بثقلها أو كأن أحد آخر يحملها عنه ، وهي بكثرتها تلك لها دلالة رمزية خاصة بالدرويش فهذه الكثرة التي تفوق العادي المتعارف عليه تدل على أنه يريد أن يظهر برمزية كثرة السبح لا نهائية العبادة في والأذكار. كما يحمل في يديه عصا طولها حوالي المتر ونصف المتر مقوسة من الأمام على شكل

وجه الطائر أو الصقر يلوح بها عالياً وسريعاً أثناء الأداء الحركي للذكر. ومن الدلالات البعيدة الأثر للعصا بأنها ترمز للقوة والمنعة والوقار"(وائل محمد شريف، م د.أأ، شريط 4194) في الخطاب الاجتماعي وأحياناً تتلاقى هذه الخطابات في كثير من المنعطفات الدلالية. كما يرتدي خاتم فضة في يده اليسرى والخاتم من المفردات الاساسية لدى المتصوفة. الشكل (62،ب)

النموذج الثالث: الشكل(62،ج) :

يبلغ من العمر حوالي الثلاثين ويبدو أنه لم يتقلد رتبة بعد يحمل مبخراً في يده اليمنى كما يتقلد طاقية ذات طابعٍ خاص فهي شبيهة بطواقي الأنصار مخروطية الشكل بها ثلاث ألوان أسود وأحمر وأصفر تبادلي ثم إطارها مع الرأس أحمر اللون. كما يرتدي جلباباً أصفراً من سوار الرقبة والأكمام والجيب به ثلاثة ألوان أصفر ثم أعلى الجيب شريط باللون الأحمر ثم رقعة خضراء صغيرة واللون الأخضر في بقية الجلباب إذن يرتدي جلباب به أربعة ألوان الأصفر والأسود والأحمر والأخضر مما يجعل صعوبة معرفة إنتمائه لأي من الطرق الصوفية ، أرجح من خلال الثلاثة الألوان الأخضر والأحمر والأصفر أنه ينتمي للطريقة القادرية وأن دخل الأخضر وهو من ألوان الطريقة البرهانية هو لون مرتبط بالمتصوفة عامة.

النموذج الرابع شكل(62،د):

يبلغ من العمر حوالي خمسة وثلاثين عاماً ومن خلال ألوان جلبابه فهو ينتمي للطريقة السمانية الأحمر والأخضر، ولكن ما يلفت الانتباه لهذا الذاكر أنه يرتدي طاقية رأس ويتمنطق بحزام من الكتف ويلتف حول خاصرته ولكن ما يثير الدهشة وهي محتويات القطع الثلاث (الطاقية والحزامان) إذا أخذنا الطاقية فشكلها فريد ومبتكر مما يعود بنا إلى أن (المتصوف يتصالح مع نفسه وجميع الموجودات" (أحمد عبد العال, م د أأ, شريط رقم 4201). ويبدو أن هذا الذاكر أراد أن يتمثل هذه الصفة فالطاقية بها كم هائل من الزخرف والذي قام بتركيبة بشكل مدهش فأرضية الطاقية ذهبية اللون كأنها مستقطعة من قماش نسائي ثم ركبت بها أشكال دائرية (حلقات) وأعتقد أنها ترمز لحلقات الذكر، كما بها خرز أحمر اللون خفيف. وأيضا بعض (الزرابر) وشكل زهرة الروزلبا " وهي زهرة من الرموز البصرية للفن القبطي وترمز للصليب في حركته الدئرية " (مقابلة غير مسجلة، الأستاذ جرالد، مارس، 2005 م) والحلقات لونها أخضر فاتح وأسود كما توجد قطع معدنية شبيهة بالعملات الفضية في سطح الطاقية الذهبية، كما توجد عنكبوت بيضاء بلاستيكية وأعتقد ترتبط بامتثال العنكبوت لأمر الله عز وجل بحماية الرسول (صل الله عليه وسلم) في الهجرة النبوية ، كما تلتف الحلقات الملونة في إطارها النهائي مع جبهة الوجه حيث تظهر في الإطار الكلي للوجه ثم تلتف الطاقية إلى نهاية الذقن لتثبيت الطاقية مع خرزة زرقاء من الناحية اليسرى ومن الناحية اليمنى خرزات السبحة التي يعد بها العدد.

هذه الأشكال تمثل منظومة رمزية بصرية ذاتية وبالتالي يمتلك هذا الشخص منظومتة الدلالية التي قام بتوليفها فهو من خلال هذا الخطاب الرمزي البصري الخاص يريد عكس خطابه الفردي في تمثله للتصالح مع جميع الموجودات وإن قام بصياغتها بكثافة رمزية عالية ذات دلالات فردية خاصة ولقد تدخل الجانب الزخرفي الذي عكس الحس الجمالي الخاص به والذي بدوره وتمثل الرغبة في التميز من خلال الشكل عن بقية الذاكرين.

إذا أخذنا الحزام من الكتف نجد أنه يلتف إلى الظهر ثم ينتهي بالتفافه حول الخصر فهو يمثل أيضاً منظومة رمزية كثيفة، حيث تتعلق به الكثير من الأشكال المعدنية (الفضية) والبلاستيكية والمختلفة الألوان منها الأخضر والأزرق والأسود،وهي نفس الألوان التي ترتبط بالمنظومة الصوفية . وهذا الذاكر أراد أن يعكس تصالحه مع موجودات العالم المرئي كما كانت له الإرادة في تصالحه مع العالم (الروحي) وهذه المنظومة الرمزية إذا أردنا تفصيل أجزائها الشكلية التي تمتلئ بالرموز فنجد هناك تشكيلات نباتية (زهور مجردة وأزرار لها أشكال نباتية والملفت أن هناك زهرة حجمها كبير وبها أكثر من خمسة وعشرين جزءاً وهي شبيهه بزهرة الروزيتا ذات الثمانية أضلع وهذه الزهرة وضعت في مكانين وأن هذه المبالغة في عدد أوراقها هو ما لفت نظر هذا الذاكر ليجعلها أحد الرموز المكونة لحزامه ولونها أبيض ممتزج وبالون الذهبي، والأخرى من نفس النوع ولكن بلون أبيض فقط ،هناك زهرة سوداء بلون أخضر(الرجوع إلي دلالات اللون عند المتصوفة) أيضاً شبيهه بزهرة الروزيتا. كما يوجد شكل شبيه بترس السفينة يبدو أنه يدل علي الحركة، وعموماً تكثر الأشكال الدائرية وأن لها دلالات ترتبط بمفهوم الحلقة أو الاستمرارية وما تمثله الدلالات الخاصة غير المدركة.

كما يوجد أيضاً شكل الفراشة سوداء مفرغة وبها أحجار مقلدة باللون الأصفر والأحمر والأخضر والأزرق والبنفسجي وأرى أنها ترتبط بدلالات الألوان التي ذكرتها سابقا، إضافة لوجود كل ألوان الطرق الصوفية بها وللفراشة دلالة بأنها تمتلك الحرية والشفافية ولها ملكة الطيران إضافة إلى أنها إحدى مخلوقات الله البديعة . ومن الملفت أن هناك (إبزيم حديدي) من ثلاثة أنواع علقت بإتقان أعلى الكتف وتعليق الأشكال المعدنية اعتقد أنه له دلالات ترتبط بالمعدن نفسه بأنه يمثل القوة والبأس والقدرة على التحمل إضافة إلى الدلالات الحرزية التي ترتبط به. وهناك شكل بلاستيكي شبيه بالساعة وهذه أيضاً دلالة لمعنى الساعة عند الصوفية وهي تذكرهم بيوم القيامة وما به من أهوال (يسألونك عن الساعة) .

يبدو أن هذا الذاكر يظهر أراد أن يبث من خلال تلك المنظومة البصرية الكثيفة الرمزية، الكثير من الخطابات الذاتية يمثل الخطاب الروحي الذي يتوسطها أساسياً ثم التداعي الدلالي الذاتي الذي تعكسه الرموز ذات الدلالات الخاصة لهذا الذاكر إضافة إلي الدلالات ألتي تدور في مخيلة جمهور المتلقين في الفضاء المكاني والزماني لحلقة الذكر. يعكس هذا الخطاب من ناحية صفة التميز لدى الفرد وهي صفة إنسانية عميقة وتظهر عند البشر بصور عديدة . كما أن وهناك خطاباً جمالياً خاصاً يعكس

الحس المزاج الخاص لهذا الذاكر، إن الجمال لدى المتصوفة له دلالات متعددة وإن ارتبط في مجمله بالجانب الداخلي وهو نقاء النية وصفائها. وبالتالي " الجمال الروحي الذي يبدو ظاهراً في المحى ويصبح هالة لصاحبه لأن الله إذا أحب شخصاً حبب عباده فيه " (وائل محمد شريف، م د أأ، شريط4196) إذن الجمال الروحي مرتبط بمحبة متبادلة بين العبد وربه وتتسع هذه المحبة لتشمل جميع الموجودات. " كما أن الجمال مرتبط بالرسول (صل الله عليه وسلم) فهو المثال لجمال المحي والخلق وهناك مراتب تمثل مدى منزلة هذا العبد أو الشيخ أو المريد من حضرة رسول الله (صل الله عليه وسلم) لذلك توجد الكثير من الأوراد التي تذكر فيه الصلاة على النبي (صل الله عليه وسلم) وتكرارها يعني التقرب من الرسول الكريم وبالتالي التمثل به في الجمال فصفة الجمال عند الصوفية ترتبط بشخص الرسول(صل الله عليه وسلم)" (وائل محمد شريف ، م.د.أ.أ ،شريط 4196) .

كما يوجد أيضاً خطاباً محفزاً للتأمل وارتباط المتصوفة بالتأمل قوي وعميق فهذا الذاكر يبث ملمحاً من شخصه كونه ذاكراً متأملاً، وهناك دعوة للتأمل تتمثل في كثافة الرموز وبالتالي تتكثف الدلالات كل على حدة .ولا تنتج الدلالات إلا من عمق التأمل والتفكير. وهو أراد من خلال هذه المنظومة الرمزية البصرية أن يصوغ عالماً رمزياً بصرياً خاصاً به . أصبح الرمز البصري أحد الآليات الوافرة لصياغة هذا العالم الذي يحوي دلالاتٍ ذات شكل وعدد ودلالات روحية وجمالية وهي دلالات ذات صفة تراكمية وكثيفة. وهنا تصبح شخصية الدرويش شخصية تحمل كماً هائلاً من الدلالات وتتحرك في حلقة الذكر ويصبح الناظرون له هم الذين يفسرون الدلالات سواء كانت بشكل تاؤيلي فردي أو جماعي وهم شركاء في عملية الخطاب باعتبارهم أحد آليات صياغة الدلالة وباعتبارهم مشاركين في المنظومة الخطابية للاحتفال.الشكل(62)



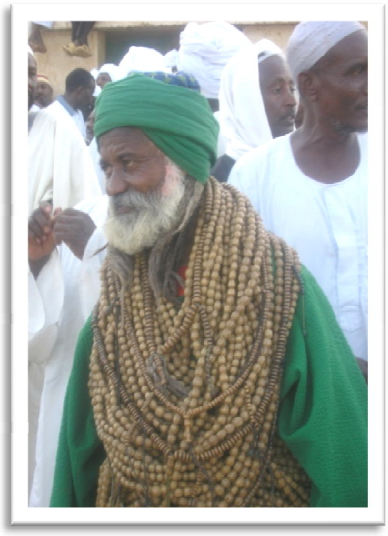
الشكل (62،أ)



الشكل (62،ب)



الشكل (62،ج)



الشكل (62،د)



الشكل (63،أ)



الشكل (63،ب)



الشكل (63،ج)

وصف المولد النبوي الشريف :

يمثل ميقات مولد الرسول (صل الله عليه وسلم) في شهر ربيع الثاني من الهجرة النبوية أهم المناسبات الدينية بعد عيد الأضحى وعيد الفطر المبارك وتعتبر مناسبة جامعة لكل الطرق الصوفية في السودان ولقد خصصت مواقع إستراتيجية لالتقاء الجموع التي تمثل مظاهر الاحتفال البشري والروحي لهذه المناسبة ومن خلالها تظهر مختلف الخطابات البصرية كما يتضح بشكل مثالي مفهوم الاحتفال بكل ما يشمل من نواح أدائية يتمثلها كل فرد من مختلف الفئات العمرية يرتبط بالفضاء المكاني للاحتفال .

إن الخطاب البصري الكائن بشكله التعبيري والرمزي والذي تمثله جماعات الطرق الصوفية بمختلف أنواعها والتي تمثل الجانب الحيوي في الشكل الكلي للاحتفال ويمثل الرمز والدلالات المرتبطة به العنصر المتحرك بحيويته بين مختلف تلك الخطابات البصرية . انظر الشكل (64،أ،ب،ج،د،هـ،و)

أن الواقع المكاني للخطاب البصري للمولد النبوي الشريف نجد انه تتداخل فيه مختلف الخطابات البصرية بين الخطاب الديني والحس العام والخطاب الاجتماعي أضافة إلى الاعلان التجاري متمثل في المحال التجارية التي تعرض حلاوة وعرائس المولد . شكل (64،أ،ب،ج)



الشكل (64،أ)



الشكل (64،ب)



الشكل (64ـج)



الشكل (64،د)



الشكل (64،هـ)



الشكل (64،و

(الباحثة)



الشكل (65،أ)



الشكل (65،ب)



الشكل (65،ج)



الشكل 65،د)

القباب والأضرحة والمساجد:

أن المساجد كشكل من أشكال العمارة الإسلامية في السودان ورمزاً من رموز الخطاب الديني، ترتبط بدلالات روحانية متجذرة مع تجذر الثقافة الإسلامية في السودان والعالم الإسلامي ،لقد أصبح المسجد مركزاً للإشعاع الروحي في المدينة الإسلامية إذ تتجلى الوظيفة الروحية في المسجد عندما تنطق جميع حجارته وعناصره بالتوحيد ، كما أن علم التاريخ أهتم بتميز شكل العمارة والتصميم في المساجد، حيث رصد انماط العمارة الاسلامية منها الطراز الأموي والعباسي والفاطمي الموحدي والأيوبي والمملوكي والعثماني وترتبط الدلالات الجمالية لعمارة المساجد إلى أن المتصوفة يربطون الجمال باللطف الروحاني، حيث ينسب الجمال إلى عالم الروح والنور .

نجد في السودان أن المساجد القديمة وجدت قبل التركية حيث كانت مجرد (زوايا) ومن بعد حظيت القباب والأضرحة باهمية كبيرة لارتباطها بالشيوخ والصالحين ، كانت المساجد آنذاك تتميز بالسمات المحلية للسودانيين وتميزت اشكال القباب في السودان بالشكل الهرمي لارتباط شكل الهرم الكائن بالدلالة الجديدة فلقد ذكر مصطفى عبده أن لكل " منطقة من مناطق العالم الاسلامي دلالاته الرمزية والمعمارية والزخرفية فالقباب في الهند وباكستان بصلية الشكل وفي مصر والشام نصف دائرية وفي السودان هرمية الشكلوهكذا لكل بلد دلالتها الرمزية والثقافية " (مصطفى عبده مقابلة غير مسجلة) للوافد الجديد .

تعتبر القباب والأضرحة من الرموز التي تتمتع بالكثير من الدلالات الروحية لدى فئات مختلفة من المجتمع السوداني، وتمثل شكلاً من أشكال الخطاب البصري الرمزي وهي أحياناً ترتبط مع بعضها البعض بشكل لصيق وأحياناً أخرى نجد عدم إرتباط دائم بين الاثنين ضريحاً دون قبة، (والقبة من البناء تأخذ الشكل المحدب الذي يتخذ شكل نصف الكرة كما تأخذ أحياناً الشكل البيضاوي والمخروطي والبصلي." (جمال مصطفى على ،2005م، ص2). أيضاً القبة بناء مقوس يقوم على قاعدة مربعة أما الشكل الدائري فهو يقوم على ذاك المربع فهي تشبه الجفنة المقلوبة إلى حد كبير وكانت قديماً تبني من الأجر أو الحجارة وهي عنصر مهم من عناصر العمارة الإسلامية وهي تبني في المساجد وأشهر القباب على الإطلاق القبة الخضراء بمسجد الرسول (صل الله عليه وسلم) في المدينة المنورة، وقبة الصخرة المشرفة في القدس بفلسطين ومعظم المساجد بها قباب ومن أشهرها قبة تاج محل باكرا بالهند.

لقد وجدت القباب قبل الإسلام عند الرومان حيث تم استعمالها لتغطية المباني الدائرية مثل " مبنى البانثيون في روما وفيه وأحدة من أكبر القباب على الإطلاق. يكاد يجمع المؤرخين على أن أول قبة أنشئت في العهد الإسلامي هي قبة مسجد الصخرة في القدس الشريف التي شيدها عبد الملك بن مروان 691م-72هـ . كانت القباب قبل العصر الإسلامي تبني فوق معابد النار في إيران ولا تزال بعض العمائر الإيرانية الساسانية قائمة وفي العهد الأول حتى نهاية القرن الحادي عشر الميلادي كانت القباب صغيرة واختصر استعمالها لتغطية الأمكنة أمام المحراب ثم انتشر استعمالها للأضرحة " (جمال مصطفى على

جمعة:2005) أشهر القباب وأقدسها عند المسلمين " هي قبة الروضة الشريفة التي تظلّ ضريح النبي (صل الله عليه وسلم) في المدينة المنورة داخل المسجد النبوي الشريف وأول من بناها هو الكمال أحمد بن البرهان1279م حيث لم يكن فوق الضريح الشريف إلا السقف العادي الذي كان مبنياً بآجر القرميد.

القبة بالعامية السودانية هي عبارة عن بناء سقفه مقعر، في السودان نجد أن البناء القديم الذي يعادل القبة بارتفاعه من الأرض الهرم ، ومن المدرك أن الهرم يدفن داخله الملك أو الملكة لكي يبدأ حياته الثانية ، في تاريخ السودان القديم أنواع شتى من البناء فوق المدافن والتي مرت بمراحل تطورية بدأت بالكوم الترابي ثم المسطبة وأخيراً الهرم، وكان ذلك في مملكة مروي ولم يكن لعامة الناس بل كان للطبقة الحاكمة. ثم كان هناك نوعاً آخر من البناء وهو التلال الرملية الضخمة التي يفوق حجمها حجم غرفة عادية واشتهرت بها حضارة كرمة وأيضاً كانت لأناس لهم مكانة في المجتمع يمتازون بالثراء .

لقد عرف السودان أشكالاً ثلاثة من القباب:

الشكل الأول : الشكل المخروطي والذي تتدرج تحته العديد من الأشكال من المخروطي إلى البصلي وهذا النوع نجده أحياناً محاطاً بمصطبة قصيرة حيث يتراوح ارتفاع القبة بين 3-7 أمتار.

الشكل الثاني : يحتوي علي نوعين:

(أ) مخروطي المدرج ونجده في شمال السودان حتى وسطه.

(ب) المربع المدرج ونجده في منطقة الشلال الثاني وحتى جنوب الخندق.

الشكل الثالث: وهو الشكل الذي ظهر بعد تشييد قبة الإمام المهدي حيث نجد الجزء الأسفل مربع يعلوه الشكل المقبب وقد أضاف السودانيون شكلاً فنياً في هذا النوع وخاصة في إبراز الجانب المقبب، وذلك يجعل الجزء المربع السفلي أقل ارتفاعاً شكل (66،أ) ، والقبة هي المبنى الذي يمثل مكاناً مقدساً ويدفن فيها الولي وهي دائماً تعتبر حرماً آمناً وأحياناً يبنى حولها سياج كما تتخذ اسم البنية" (جمال مصطفى،2005، ص 16).

يتمتع مشايخ الطرق الصوفية بمكانة عالية عند المجتمعات السودانية منذ أن بدأ الإسلام انتشاره في أرض السودان عن طريق العلماء فكان لا بد أن يكون هناك أثراً مادياً يرتبط بالأثر الروحي، فإن كان المسجد أو الجامع يمثل الأثر المادي للإسلام فإن القباب والأضرحة تمثل الجانب المادي الذي يرتبط بالدلالة الروحية للشيخ أو المتصوف، والذي يتخذ من جانب آخر مفهوم المثال البشري الذي يعلو فوق البقية بعلمه وقربه من الله عز وجل. ومن جانب آخر هناك أساس اعتقادي موجود قبلاً وإن حدث تحوير أو تحول دلالي لأشكال الاعتقاد متمثلاً في شكل الهرم ولا ننسى أن هذه القباب والأضرحة ارتبطت بها قصص كرامات الأولياء والصالحين. إذن هناك أكثر من دلالة ترتبط بهذه القباب إي أن هناك سنداً

وخطاباً شفاهياً يوازي القائم المادي ويتطور هذا السند الشفاهي طالما أن القائم المادي جاثم وأن حدث التحوير والتحول الدلالي بين الفترات الزمنية المتعاقبة .وتتداخل الخطابات الدينية بين الموروثات الشعبية والحياة الشعبية بكل ما تحوى من قصص ومعتقدات وتتداخل دلالياً مع الخطاب الديني .

إذن القباب والأضرحة تمثل رمزاً بصرياً من ناحية ومن ناحية أخرى خطاباً يمثل تجسيد لشخصية المثالي في العلم والتدين، إضافة إلى الخطاب الشفاهي المتمثل في قصص الكرامات وشعر المديح للشيخ وما لديه من أشعار لمدح النبي (صل الله عليه وسلم) كل هذه الخطابات تصب في الخطاب الرمزي البصري المتمثل في القبة والضريح للشيخ.

هناك اعتقاد انتشاري ويوجد في الرافد العربي والأفريقي على السواء وهذا الاعتقاد يتمثل في " التعلق بالأسلاف ويعد أساساً من الأسس الأصيلة لنشأة الأديان، وجوهر هذا التعلق يقوم على أساس تعلق الإنسان بشخصية بشرية ما تمثل في نظره الأنموذج الكامل للإنسان الذي يتمتع بالصفات المثالية. وتختلف هذه الصفات التي تحقق الكمال الإنساني من حضارة لأخرى لكنها تتشابه فيما يتصل بالحضارات القديمة. " (محمد كحيل، 2003م،ص45) ، في الخطاب الديني في السودان يتمثل جانب التعلق بشخصية الشيخ وذلك بما لديه من حكمة وعلم وكرامات.

يزخر الموروث العربي بالكثير من الروايات التي تدل على تعلق العرب بموتاهم حتى قيل أن الرسول(صل الله عليه وسلم) "أمر بتسوية القبور على الأرض وعدم اتخاذها مساجد في الصلاة مما يبين أن العرب آنذاك كانوا يقدسون قبور أسلافهم، ولهذا حاربها رسول الله (صل الله عليه وسلم) حيث وردت أخبار كثيرة تؤكد تقديس العرب لموتاهم فكانوا لا يتعرضون لقبورهم بسوء بل كان يستجيرون بأصحابها، كما كان يلوذ بها أصحاب الحاجات ، كما ورد أن الاصنام "وداً، وسواعا، ويقوث ويعوق، ونسر" التي كان يعبدها قوم نوح عليه السلام كانت في الأصل أشخاصاَ صالحين من قوم نوح " (محمد كحيل ،2003، ص45).

أما الرافد الأفريقي فنجد أن هناك كثيراً من التراث الشفاهي متمثلاً في القصص والأساطير في مناطق جبال النوبة والأنقسنا تتحدث عن تعلق الأسر بأسلافهم، كما تعتبر واصاياهم أمراً يجب التقيد به، وخاصة شخصية الكجور والتي تحظى بالكثير من التعظيم والتقديس وتورث هذه الاعتقادات من جيلا إلى الآخر كما توحد لها أيضاً آثار مادية سواء كانت أدوات ثقافة مادية أو قبور بها بعض الأشياء التي تميزها.

إن القباب تعتبر خطاباً لحدث مادي قائم يسنده ويعززه خطاب شفاهي وروحي يواكبه طالما أنه قائم وكل القصص التي تدور حول الكرامات تنحو إلى إظهار الإنسان المثال أو النموذج المتميز بأعماله أو كراماته الخارقة ورحلاته الشاقة أو هو الإنسان العارف العالم، فهو يمثل مثالاً جماعياً لا فردياً لأنه يجسد حاجات الجماعة ومطامحها وأحلامها، إذن هناك ارتباطاً دلالياً بين القباب وقصص كرامات

الأولياء والصالحين حيث إن إحداهما تعزز الاعتقاد بالأخرى . وهى تمثل أثراً حيوياً من آثار الحياة الشعبية.

لقد كانت القباب في السودان منذ عهد ليس قريباً تمثل أثراً ثقافياً جاثما كماً اتخذت خطاب تاريخي ثقافي فهي بحكم استمراريتها وتطور أشكال خطاباتها الدينية والاجتماعية صارت سمة وعنصر من عناصر الثقافة السودانية فهي من ناحية تعتبر شكلاً من أشكال انتشار الإسلام في السودان، وانتشارها في جميع انحاء السودان عزز تناولهارمزاً ثقافياً يمكن أن يعكس خطاباً ثقافياُ محدداً موجهاً على اعتبار أنه يمتلك دلالات متحركة في فضائها المكاني والزماني كما يعمل علي تعزيز واستمرارية الخطاب الديني، فهي الأثر المادي الأول والحقيقي الذي وفد مع دخول الإسلام للسودان، فلقد أشار إليها الرحالة الذين مروا بأرض السودان كما تحدث عنها ود ضيف الله في كتابه الطبقات وسرده لسير الأولياء والصالحين فقد أشار إلى قباب أولياء بعينهم يذهب الناس إليها كما يذهبون إلى حج الكعبة ، وهذا التعبير المجازي لود ضيف الله يوضح جانب التقديس الذي تحظى به القباب في تلك الحقبة الزمنية، إضافة الى ذلك ذكر هولت أن" القباب أماكن للحج واكتسبت متعلقاتها قيمة تراثية وصارت رئاسة الطريقة التي يمثلها الولي المدفون وراثياً " (جمال مصطفى ، 2005، ص16)**.** كما تعرض هولت إلى متعلقات القباب والتي أشرت إليها في جانب أخر من الدراسة حيث تعتبر تراثاً مادياً ترتبط به دلالات روحية واجتماعية.

كما تحدث ابن بطوطة (1304-1377) في رحلته عبر الصحراء بين النيل والبحر الأحمر في طريقه إلى مكة حين توقف عند حميريطة ووجد ضريح أبى الحسن الشاذلي ووصف وظيفة القبة بأنها تصبغ البركة على المسافرين براً أو بحراً ، كما ذكرها أيضاً الرحالة أدمز القباب ليست مجرد مراكز لطوائف دينية فهي مع ذلك منارات تاريخية كرجال جاءوا بمعرفة العقيدة الإسلامية في فترة المتاهة الروحية التي كان يدرج تحتها السودان . ويشير أدمز إلى الأثر أو القيمة المعرفية التوثيقية للرمز المرئي،حيث إنه يوثق لمرحلة تاريخية لها حاجاتها .ومن جانب آخر يلمح إلى مفهوم المثال في شخصية الرجال الذين جاءوا بمعرفة العقيدة الإسلامية.

من المعلوم أن كثيراً من القرى قامت على بناء القبة أو الضريح حيث يأتي الشيخ أولاً ويقيم في المكان ويتعلق به الناس ويمكثون ويأتيه الأجل ويدفن في مكان موته وتصبح قبته وضريحه مقصداً لكل ذوي حاجة، وأحياناً تسمى القرية باسمه (قرية الفكي هاشم – قرية الشيخ الطيب ، وغيرها)، ان تمركز المجموعة واعتقادها في كرامات هذا الشيخ، صنعت شكلاً من أشكال الخطاب الاستجابي الجماعي ، أن القباب تقدم إرثاً معمارياً استطاع فيه علم الآثار أن يتبع أصل وتأثير الفترات التاريخية القديمة وهذا يساعد على توضيح استمرارية الحضارات بالسودان كما أنها توضح عناصر وثنية ومسيحية وإسلامية امتزجت لصالح الإسلام . هنا إشارة واضحة إلى العمليات الثقافية التي تتم لأشكال ميراث الثقافات الوافدة مع الثقافة القائمة وترى الباحثة أن هناك أشكالاً انتقلت دلالياً حيث أن الدلالات التي ارتبطت بالأهرام

انتقلت إلى المسيحية في أضرحة القساوسة ومن ثم انتقلت إلى أشكال القباب وذلك عبر التحول الديني والثقافي المتسلسل وظهر شكل من أشكال الاستمرارية نلمحه في استمرار أشكال الدفن في السودان وانتقالها من الشكل الهرمي أو المسبطة، إلى شكل القباب فانتقال الممارسة من شكل إلى آخر وأن احتفظ بأساس الممارسة، حيث أن هناك بناء قائم فوق الأرض يمثله الضريح ، وهذا يؤكد على ميزة من خصائص الثقافة السودانية في اكتسابها للعناصر الثقافية الوافدة ومحاولة تكيفيها حتى تتوافق مع القديم القائم . كما نجد أن القباب أصبح لها وجوداً عبر مختلف الخطابات البصرية بداية من الخطاب الثقافي حيث لها دلالات ترتبط بالهوية الثقافية والإعتقادية ، كما نجد لها ظهوراً في الآونة الأخيرة عبر الخطاب الاجتماعي، متمثلاً في التكوين المعماري حيث نجدها كشكل جمالي إضافة إلى التكوين الهندسي للمنزل.

من جهة أخرى أشير إلى قول جمال مصطفى حول قيم ودلالات القباب في السودان حيث ذكر "أن هذه القباب والأضرحة متعمقة الجذور في الثقافة السودانية فهي رمزاً لاستمرار التفاعل الثقافي في السودان وتعطي هذه الأضرحة شعوراً بالأمان والحماية ومن هنا تستمد قيمتها النفسية "("جمال مصطفى،2005، ص 18)

ترى الباحثة أن هنالك امتزاجاً دلالياً خطابياً متداخلاً بشكل عميق لدلالات القباب والأضرحة في السودان حيث تتداخل الدلالات الروحية والدينية والجمالية والقيم والدلالات الاجتماعية بشكل نسيجي يجعل من الصعب أن نفصل بينها. وأرى أن هذا البناء الدلالي الخطابي لا يحس به المتصل بالثقافة من الداخل فهذا البناء قائم أمامه بما يحوي من معتقدات جماعية وفردية ويمارس عاداته ويطبق معتقداته بشكل متكرر، ولكن يشعر به أكثر القادم من ثقافة أخري فعندما يأتي إلى السودان ينظر إلى القيم الدلالية للقباب فيظهر هذا الامتزاج الدلالي، ولقد رأيت هذا الأمر في أكثر من مرة فالأجانب الذين يأتون إلى السودان ويذهبون إلى حلقات الذكر التي تقوم حول القباب (لقبة الشيخ حمد النيل –وأم ضواً بان) يلحظون هذا الامتزاج الدلالي.

إذا أخذنا المدلول الجمالي لشكل القبة فأن شكل القبة نفسه من الخارج يمثل دلالة جمالية ومن الداخل تحس بالدلالة الروحية، حيث تلمح شكل البناء الداخلي وهو يعلو عليك بشكل يجعل الإنسان يحس بأن جسده وروحه تنحو إلى الأعلى بشكل فجائي (روحي) أما شكلها الخارجي فهو يمثل نصف الكرة أو جزء منها والكرة رمز الكون المؤلف من نصفين النصف العلوي يمثل السماء والنصف السفلي يمثل الأرض، والقبة نصف الكون العلوي وهي السماء يكملها المبنى القائمة عليه القبة وهو الضريح ويمثل النصف الثاني للكرة الكونية الأرض. للقبة عند المتصوفة دلالة روحية فهي ترمز لقبة السماء . واختلاف قمة القبة أو مدى ارتفاعها نحو السماء أو شكل انتهاءها بين أن تكون محدبة أو مسطحة أو ذات شكل مخروطي مستطيل أن مرجع ذلك إلى أختلاف القصد الدلالي باختلاف المذاهب وباختلاف تصور الكون بعلامات مختلفة تبدو في القنوات والأقواس والتي لازمت العمارة الإسلامية وصارت علامة

أساسية لهويتها المعمارية. والقباب ليست للعبادة وانما هي رمز للتميز الموصوف بالنقاء والشفافية والصدق والكرم والكرامات التي يجز بها الله عز وجل من أحب وهذا المحتوى الذي يهدف له المتصوفة .

تحليل دلالي لقبة الشيخ أبو قرون :.

تقع قبة الشيخ محمد بن يوسف بن محمد أبو قرون شرق الخرطوم وتم بناؤها 1936م ، نجد أن بها خطابات رمزية بصرية عالية لا يدركها إلا من له شأن بدلالات الرمزية البصرية للمتصوفة فهي تتضمن رمزية عدد ورمزية شكل ورمزية حركة إضافة إلى رمزية المثال للعبادة والذي يمتلكه البناء ككل القبة والضريح .شكل رقم (66،ج) **من خلال النظر نجد دلالات عدد تمثل في:**

العدد واحد ودلالتة

الاحدية أو العدد المفرد واحد هي ترمز للالوهية الله الواحد الاحد وهو يعبر عن الوحدة وهو عدد مفرد كامل لا يتغير وينتمي للنظام الابدي .

الرقم اثنان ودلالتة

وهو رقم الثنائية فهو رقم النفس والمادة ،والروح والجسد وبذرة الخير والشر والموت والحياة واليسار واليمين والمنحنى والمستقيم والمؤنث والمذكر والمؤمن والعاصي والظلام والنور وهو في بعض الاحيان وهو دال على التضاد .

العدد ثلاثة ودلالتة:

الرقم ثلاثة عند بعض الشعوب وهو العدد الكامل وهو رقم التناسق والكمال لانه جمع بين الواحد والاثنين وهو من الارقام التي لاقت وجوداً في الحضارات القديمة وهو رقم يدل الكلية وعلاقته بالازمنة الثلاثة حاضر وماضي ومستقبل وفي كافة الاديان تقريبا العالم مكون من ثلاثة بنيات فهو مؤلف من السماء – والارض والجحيم ، نلمح رمزية العدد في عدد الكرات الفضية التي تعلو القبة فالعدد ثلاثة له دلالات رمزية عديدة ترتبط في في الذاكرة الاجتماعية في السودان بشكل واضح وهي دلالة مستمرة منذ الحضارات القديمة والتي تظهر في جداريات الحضارة المروية ويظهر الزخارف الفخارية. فالرقم ثلاثة يرمز إلى اللانهائي وهو هنا يرمز إلى اللانهائي من العبادة والذكر لله سبحانه وتعالى، والأرقام الفردية أو مضاعاف الرقم 3تمثل عند الصوفية دلالات رمزية للرقم ويعتبر الرقم ثلاثة رمزاً عددياً للعبادة (للتسبيح وأسماء الله الحسنى) فالرقم 9-15-99...كما أنه يرتبط باستخلاف الإنسان على الأرض من ذكر وأنثى وذرية . وقد ذكر وائل محمد شريف أن الخليفة يعنى العدد "3" حيث تثبت الخلافة للأب كما أن الخلافة نفسها درجات، كذلك العدد ثلاثة يعنى الأعداد اللانهائية، فواحد واثنان وثلاثة تعنى الجمع من الأعداد،

ونجدها في كثير الطقوس التي ترتبط بالخطاب الاجتماعي، كذلك نجدها في الزخارف الإسلامية بتكرار الوحدات ثلاثة أو مضاعفاتها .

العدد أربعة ودلالته :

تظهر دلالة الرقم أربعة في عدد القباب الأربع الصغيرة التي تعلو المبنى المربع الذي يمثل قاعدة القبة حيث ترى الباحثة أنها تمثل مقامات الخلفاء الراشدين أبو بكر وعمر وعلي كرم الله وجهه وعثمان ذو النورين رضي الله عنهم جميعاً والكرات الثلاث الصغيرة التي تعلو القباب الصغيرة أيضاً ترمز إلى اللانهائية العبادة كما تدل إلى مكانة ومقام هؤلاء الخلفاء ، إضافة إلى أن وضع المقام في أربعة أركان من ركائز القبة وهي تدل علي مدي أهمية هؤلاء الخلفاء في إعلاء الإسلام كما تدل أن الشيخ يسير على دربهم ويتمثل بهم حيث إن قبته تتصدر المنتصف.

توجد أربعة شبابيك في قاعدة القبة باللون الأخضر وأخرى في الغرفة الملحقة بالقبة عرضها ثلاثة أمتار وارتفاعها ثلاثة أمتار "رمزية العدد أربعة لهاَ عند المتصوفة دلالة فهي ترمز إلى الخصائص الأربعة الرئيسية للدنيا والتي خلق منها الإنسان الماء والهواء والتراب والنار. كما تدل على الاتجاهات الأربعة والتي تدل على انتشار الإسلام في البقاع الأربع" . تظهر دلالة الرقم أربعة في المعمار الإسلامي بشكل مستمر، ونجد أن دلالات العدد أربع عند الصوفية، فقد ذكر العدد أربعة في الأربعة شهود، الأربع زوجات، الأربع سموات، سدرة المنتهى والتي توقف عندها جبريل وترتبط بأكثر من دلالة فالكتب السماوية.

العدد خمسة ودلالته :

من جهة أخرى فإن دلالة العدد خمسة أرتبط بالفكر الصوفي بما يعرف بالخيرة ومعرفة مدى نجاح الأعمال مثل الزواج " فيقولوا الشخص يقع في خيرة الخمسة المال والبنون ، كما ذكر وائل محمد شريف أن دلالات العدد خمسة "5" تظهر فى حاجة الناس وهى ترتبط بالدائرة وهى تعنى الأرض في شكلها الدائري وائل محمد شريف م.د،.أ.أ شريط 4197).

نأتي لرمزية الأشكال فنجد شكل الهلال يعلو قمة القبة والقباب الصغيرة الأربع والهلال كرمزاً بصرياً يأخذ النمط الانتشاري والاستمرارية الدلالية في آن واحد، وفي السودان له دلالات عديدة وهو من الرموز التي لها خاصية التراكم الدلالي فهو يرتبط لدينا بدلالات منذ الحضارات القديمة وعند مجيء الإسلام اكتسب الهلال دلالات أخرى فمن خلال الخطاب الديني وفي الفضاء والسياق المكاني للقبة فالهلال في يعلو القباب الصغيرة فكل أركان الإسلام الخمسة تتحدد بالشهور الهجرية وهي تحسب بحركة الهلال واكتمال نموه قمراً في منتصف الشهر ونقصانه يمثل مراحل اكتمال الشهر، واستمرارية دلالته تنبع من كون استمرار وجوده الطبيعي وأصبح من اهم المفردات البصرية الاسلامية وارتبط بالمساجد والقباب .

أن الشكل الكلي لقبة الشيخ أبو قرون تأخذ الشكل التصاعدي إلي السماء بارتفاع خمسة عشرة متراً وقاعدة القبة بارتفاع سبعة أمتار إذن الارتفاع الكلي اثنتان وعشرون متراً وهي تأخذ الشكل الهرمي أكثر من الشكل المخروطي .النمط التصاعدي للقبة يظهر من الداخل حيث تتبين الدلالات الروحية فالناظر إليها يستدرك بأن جسده وروحه تنحو إلى الأعلى في اللامتناهي، فالروح والعقل يتوحدان وبذلك تبتعد من الظاهر وتقترب أكثر من المستبطن، عند مسقط القبة يتبين المدلول التصاعدي من خلال انتقال المربع في أركان القبة إلي المثمن في قمتها والى الكرة في غطائها ثم الدائرة في أعلاها. فإذا أخذنا الشكل المثمن وأقمنا خطوطاً تربط بين كل زاويتين بشكل عكسي يكون الناتج شكل شبيه بالدرة ثم يتحول إلي دائرة، وربما دلالاتها هنا تمثل (الكوكب الدري) الذي يرمز إلي قلب المؤمن الذي يمتلئ بنور الإيمان ، والشكل الكلي يمثل أحد الخطابات الدينية ذات الاستمرارية الوجودية في المكان والتي تمثل أحد آليات تعزيز الدلالات اللسانية ومن جهة أخري تمثل مركزاً دائماً للعبادة بشكل لا ينقطع وتدور في فلكها قصص الكرامات وحلقات تحفيظ القرآن والخطابات الروحية وحلقات الذكر والمديح والنذور والأدعية التي تقال لقضاء الحوئج الدنيوية وطلب المغفرة.

كما أن للقباب دلالات وقيم اجتماعية وتدخل في الممارسات التي ترتبط بالخطاب الاجتماعي كالحمل والوضوع والختان مثل شيوخ الرزيقاب والزواج والوفاة ،كما لديها دلالات إقتصادية وسياسية بما لها من تأثير كبير على الحياة السياسية في السودان مثل أضرحة الأسرة الميرغنية وقبة الإمام المهدي ،وقباب الأتراك شكل رقم (66،هـ)، على حد قول صلاح عمر الصادق إنها تمثل إبراز شخصية الدولة في مكان ظاهر من خلال رموزها، حتى يستطيع كافة الناس رؤية هذه القباب، ويعود ذلك إلى الترحم على الموتى وهو واجب إنساني . كما أن لها قيماً ودلالات ثقافية واستخداميه ، إضافة إلى القيم المعمارية الجمالية والتاريخية، كما تمثل قيم الاستمرار الثقافي، ومن جهة أخرى يرى صلاح عمر الصادق " أن قباب الأتراك وقبة الشيخ أبو زيات شرق أروما والتي بنيت في عهد الفونج وذكرت في كتاب طبقات ود ضيف الله ثم أعيد بنائها على طراز قباب الأتراك تمثل من أهم المعالم التراثية في فترة الحكم التركي في السودان، كما أنها تمثل أحد حلقات الاستمرارية بتطور بناء القباب في السودان"(صلاح عمر الصادق،ص118) إذن القبةتعني مظهراً أو خطاباً مرئياً لها وجوداً موضوعياً كما إنها تمثل خطاباً كائناً في ذاته ومتمثلاً في اعتقاد الأفراد الذين يرتادونه ويدورون في فلكه.كما تحمل خطاباً رمزياً بصرياً مركباً، وبالتالي تتعدد دلالاته بشكل متسلسل ليفضي إلى دلالة كلية وهي الدلالة الروحية بكل محتواها فهي يضم دلالة عدد ولون وشكل أما الدائرون في فلك هذا الشكل فتختلف أشكال إدراكهم باختلاف المقامات الروحية والإدراكية في حل طلاسم هذه الرمزية وتفكيك دلالتها ويتم على مراحل إدراكية متدرجة حسب التعلق الروحي بالمكان (التعلق الميتافيزيقي).

العدد سبعة في القرآن الكريم ودلالته

العدد 7متمثل في المساحة الكلية للمبنى فارتفاعه سبعة أمتار. والعدد سبعة له دلالات رمزية يدركها المتصوفة، فهو الرقم الذي تم به الخلق فاليوم السابع يمثل نهاية عملية الخلق، وارتبط هذا العدد بأيام الأسبوع السبعة حيث نجد الأسبوع يبدأ بيوم الأحد يرتبط بالرقم " 1" واثنين ترتبط بالرقم "2" والثلاثاء ترتبط بالرقم "3" والأربعاء يرتبط بالرقم "4" والخميس ترتيط بالرقم "5" والجمعة أجتمع فيها الخلق والسبت استواء الأمر، ويظهر في الخطاب الاجتماعي الكثير من الخطابات الرمزية التي تتعلق بالرقم سبعة والتي تتداخل بالدلالات العدد السبعة في الخطاب الديني .نجد توافر العلائق التي ترتبط بالعدد سبعة في الطبيعة الارضية والسماوية وفي علوم الاحياء والكيمياء والحساب وفي علوم الارض أن علماء الأرض اكتشفوا حديثاً أن الكرة الأرضية تتكون من سبع طبقات. أن العدد وفي القرآن الكريم اختصت بعض الأعداد في لغة الكتاب العزيز بدلالات خاصة وفق ما تحدده قرائن السياق إلى حد أنها قد تحل محل دلالاتها الرقمية الأصلية. والأصل عند المحققين هو إعتبار الدلالة الرقمية للأعداد، خاصة في مقامات لا ينبغي فيها التأويل كالتشريع.

الرقم سبعة في الكون: يقول عز وجل: " الله الذي خلق سبع سماوات ومن الأرض مثلهن" [الطلاق:12] حتى الذرة التي تعد الوحدة الأساسية للبناء الكوني تتألف من سبع طبقات إلكترونية، ولا يمكن أن تكون أكثر من ذلك. وعدد ألوان الطيف الضوئي المرئي هو سبعة. كما أن عدد أيام الأسبوع سبعة، فعدد السماوات سبعة و عدد الأراضين سبعة. يذكر أنه لا تزيد مستويات الطاقة حول نواة الذرة عن (سبعة) مستويات في غاية الانتظام. "بالنظر إلى الكتاب العزيز نرى أن الرقم سبعة قد ارتبط بكل أمر عظيم وشديد، أظهر الله تعالى فيه قدرته ومن وجهة نظر الفيزياء: كل الأجسام مكونة من ذرات، والذرات من جسيمات عاجلة الحركة، وكل جسيم منها مكون من جسيمات أصغر وأسرع، حتى تصل إلى كيان لا تدري أهو جسيم أم موجة. وهكذا يمتّ العدد سبعة فيزيائيا

بصلة إلى الوحدة في نظام الخلق جميعا؛ ليقودك إلى اليقين بوحدانية المبدع القدير. قال جوهري:"إ ذن الأمر إن هو إلا تجليات ومظاهر لقدرة المحيط علماً طُبعت في هذا الخلاء الفسيح طبعاً ظهرت بهيئة حركات وتجلى لعيوننا بهيئة نبات وحيوان وشمس"(إبن خليفة عليوي ،1983 دمشق،ص،130)

الرقم سبعة في العبادات :

1- أن عبادة الحج تمثل الركن الخامس من أركان الإسلام. في هذه العبادة يطوف المؤمن حول بيت الله الحرام سبعة أشواط. ويسعى بين الصفا والمروة سبعة أشواط أيضاً.

2- عندما يرمي الجمرات فإن الرسول الكريم قد رمى سبع جمرات أيضاً. وقد ورد ذكر هذا الرقم في الآية التي تحدثت عن الحج و العمرة، يقول الله تعالى: |فمن لم يجد فصيام ثلاثة أيام في الحج و سبعة إذا رجعتم" (البقرة : 196) وأن رقم هذه الآية هو (196) وهذا العدد من

مضاعفات الرقم سبعة مرتين، فهو يساوي سبعة في سبعة في أربعة.

الرقم سبعة في القصة القرآنية:

تكرر ذكر الرقم سبعة في القصص القرآني. فهذا نبي الله نوح عليه السلام يدعو قومه للتفكر في خلق السماوات السبع فيقول لهم: "ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقاً " : (نوح،1) أما سيدنا يوسف عليه السلام فقد فسر رؤيا الملك القائمة على هذا الرقم ، يقول تعالى: " وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأُخر يابسات" (يوسف ، 43).

وقد ورد ذكر الرقم سبعة في عذاب قوم سيدنا هود، الذي أرسله الله إلى قبيلة عاد، فأرسل عليهم الله الريح العاتية ،يقول تعالى:

" وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية سخرها عليهم سبع ليال و ثمانية أيام" (الحاقة،6 – 7)، وفي قصة سيدنا موسى عليه السلام ورد ذكر الرقم سبعين و هو من مضاعفات الرقم سبعة ، يقول تعالى : "واختار موسى قومه سبعين رجلاً لميقاتنا: (الأعراف، 155). وقد ورد هذا الرقم في قصة أصحاب الكهف، يقول عز وجل: (ويقولون سبعة و ثامنهم كلبهم" (الكهف،22).

الرقم سبعة في الاحاديث النبوية

ورد ذكر العدد سبعة في الأحاديث النبوية الشريفة التي نطق بها سيد البشر محمد –صلى الله عليه وسلموقد كان للرقم (سبعة) حظ وافر في هذه الأحاديث وهذا يدل على أهمية هذا الرقم وكثرة دلالاته وأسراره :

1- فعندما تحدث الرسول الكريم (صل الله عليه وسلم) عن الموبقات والكبائر حدد سبعة أنواع فقال: " اجتنبوا السبع الموبقات".(البخاري ومسلم) وعندما تحدث عن الذين يظلهم الله سبحانه وتعالى يوم القيامة حدد سبعة أصناف فقال: "سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله" (البخاري ومسلم).

2- عندما يتحدث عن الظلم، وأخذ شيء من الأرض بغير حقه، فإنما يجعل من الرقم سبعة رمزاً للعذاب يوم القيامة ، يقول عليه الصلاة والسلام: "من ظلم قيد شبر من الأرض طوقه من سبع أراضين". (البخاري ومسلم).

4- عندما أخبرنا عليه الصلاة والسلام عن أعظم سورة في كتاب الله قال: "الحمد لله رب العالمين هي السبع المثاني والقرآن العظيم الذي أوتيته" (البخاري).

5- وفي السجود يخبرنا الرسول الكريم عن الأمر الإلهي بالسجود على سبعة أعضاء فيقول: "أُمرت أن أسجد على سبعة أعظُم" (البخاري ومسلم).

6- جعل الله للرقم سبعة علاقة وثيقة بهذا الكتاب العظيم فقال: "إن هذا القرآن أُنزل على سبعة أحرف" (البخاري ومسلم). وهذا الحديث يدل على أن حروف القرآن تسير بنظام سباعي محكم، والله تعالى أعلم.

7- وفي أسباب الشفاء أمرنا الرسول الكريم أن نضع يدنا على مكان الألم، ونقول سبع مرات:" أعوذ بالله وقدرته من شر ما أجد و أحاذر" (رواه مسلم).

8- عندما يكون الحديث عن الطعام نجد للرقم سبعة الحضور، يقول: "من تصبح كل يوم بسبع تمرات

عجوة لم يضره في ذلك اليوم سم و لا سحر" (البخاري ومسلم).

9- عند الحديث عن الصيام في سبيل الله فنجد من الأجر الشيء الكثير الذي أعده الله للصائم. يقول رسول الله: "ما من عبد يصوم يوماً في سبيل الله إلا باعد الله بذلك اليوم وجهه عن النار سبعين خريفاً "(البخاري و مسلم).

10- عندما قدم أحد الصحابة إلى رسول الله، وطلب منه أن يخبره عن المدة التي يختم فيها القرآن فقال عليه الصلاة والسلام: "فاقرأه في سبع و لا تزد على ذلك" [البخاري و مسلم].

11- كما كان الرسول يستجير بالله من عذاب جهنم سبع مرات فيقول:

"اللهم أجرني من النار" (النسائي).

12- كما كان عليه الصلاة و السلام يستغفر الله سبعين مرة. يقول الرسول عن مضاعفة الأجر: " كل عمل ابن آدم يضاعف؛ الحسنة بعشرة أمثالها إلى سبع مئة ضعف". (رواه مسلم).

هذه الأحاديث الشريفة وغيرها كثير تدل على أن النبي قد خصَّ هذا الرقم بالذكر دون سائر الأرقام بسبب أهميتها. فهو الرقم الأكثر تكراراً في أحاديث المصطفى عليه الصلاة والسلام. الرقم سبعة والحج. إذن هناك علاقة بين تكرار القصة القرآنية و الرقم سبعة. وسبحان الخالق والله أعلم. أرجو الإفادة في هذا الموضوع. وشكراً لكم. **وفي الفتاوي** يرجح ان القصد من الرقم سبعة هو قد تفيد سياقا معنى المبالغة والإكثار، لا صريح العدد كما في قوله تعالى"اسْتَغْفِرْ لَهُمْ أَوْ لاَ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ إِن تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعِينَ مَرَّةً فَلَن يَغْفِرَ اللّهُ لَهُمْ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَفَرُواْ بِاللّهِ وَرَسُولِهِ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ" (التوبة،80) ولذلك قالوا للأسد سَبُع: أي قد ضوعفت قوته سبع مرات"(لماوردي ا بيروت لبنان ،1990 م،ج 2 ص 128) والقرينة الصارفة نصا هي قول الله تعالى: " سَوَآءٌ عَلَيْهِمْ أَسْتَغْفَرْتَ لَهُمْ أَمْ لَمْ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ لَن يَغْفِرَ اللّهُ لَهُمْ إِنَّ اللّهَ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ" (سورة المنافقون،6) وقال الرازي: "ليس المقصود من ذكر هذا العدد تحديد المنع، شاهداً بأن المراد إزالة الطمع في أن ينفعهم استغفار الرسول عليه السلام مع إصرارهم على الكفر. ويؤكده أيضاً قوله تعالى " والله لاَ يَهْدِى القوم الفاسقين" والمعنى: أن فسقهم مانع من الهداية. قال أبو حيان: "السبعة والسبعون فيه دلالة على تضاعيف القوة والشدة كأنه ضوعف سبع مرات. ومن شأن العرب أن يبالغوا بالسبعة والسبعين من العدد لما في ذكرها من معنى المضاعفة, قال تعالى (سلسلة ذرعها سبعون ذراعاً) والسبعة لهذا تذكر في جلائل الأمور: الأيام سبعة والسموات سبع والأرض سبع.. والبحار سبعة وكذلك أبواب جهنم" (ابو حَيان ، 1، ص 167)

أنواع القباب بالسودان (ملاحظة الشكل الهرمي الذي اختصت به القباب في السودان دون القباب في جميع العالم الاسلامي)



الشكل(66،أ)



(66،ب)

مدخل قبة المهدي تتشابه مع التكوين الهندسي لبوابة سواكن



قبة الشيخ او قرون

الشكل(66،ج)



قباب الاتراك بالخرطوم

الشكل(66،هـ)

الدلالات الرمزية لشجرة النخيل في الخطاب الديني

قبل الاسلام كانت لشجرة النخيل كم من الدلالات الرمزية اكتسبتها من الحضارات الكوشية وعند حضور المسيحة اكتسبت دلالات جديدة وبقدوم الديانة الإسلامية إلى السودان اكتسبت شجرة النخيل وثمارها دلالات أخرى وورد ذكرها في أكثر من سورة في القرآن الكريم فقال الله تعالى في سورة إبراهيم : " ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلُها ثابتٌ وفرعها في السماء(24) تؤتي أُكُلها كل حين بإذن ربها ويضربُ الله الامثال للناس لعلهم يتذكرون " (سورة ابراهيم،الاية 24،25) وذُكر في الحديث أن المقصود بالشجرة الطيبة النخلة وفي التفسير: وهو المؤمن وذلك بقوله لا اله إلا الله يرفع بها عمل المؤمن إلى السماء ومثل تؤتي أكلها كل حين أي تثمر كل سنة واختلف في ذلك أي أنه يوكل منها في اليوم اكثر من مرة فتصح الابدان ، كما جاء في سورة مريم قوله تعالى : " وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْراً مَقْضِيّاً *فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً * فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْياً مَنْسِيّاً *فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً *وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً * فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناً فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَداً فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيّاً * " (سورة مريم الآيات من 12- 26) وفي الدر المنثور في سورة مريم قال الرسول(ص) : " أطعموا نساءكم الرطب ،فإن لم يكن رطب فتمر فليس من الشجر شجرة أكرم من شجرة نزلت تحتها مريم بنت عمران .

لقد ذكرت فضائل شجرة النخيل في السنة النبوية في أكثر من حديث حيث قال النبي (صل الله عليه وسلم) : " أكرمو عمتكم كما قال خلق الله آدم والنخلة والعنبة والرمانة من طينة واحدة إن المسلمين وضعوا النخل موضع التبجيل حيث يعتقدون أنها أول شجرة خلقت واستقرت على وجه الأرض وذلك لاعتقادهم إنها خلقت من بقية طينة آدم عليه السلام كما وذكر أن بيوت الرسول (صل الله عليه وسلم) مسقوفة بجريد النخل كما ذكر أن بناء الكعبة قبل أن يجدد كان سقفها بجريد النخل والدوم" ، في البخاري " من تصبح كل يوم على سبع ثمرات عجوة لم يصبه في ذلك اليوم سم ولا سحر قيل عن أبن عباس وعائشة وأبي هريرة أن رسول الله (ص) قال : " العجوة من غرس الجنة وفيها شفاء إنها أول البكر وعليكم بالتمر فإنه يسبح ويستغفر الله" كما قيل بيت لا تمر فيه جياع أهله. (عبد الله أحمد يوسف،1995م ،ص245)

لقد ارتبط اخضرار شجرة النخيل بمولد الرسول (صل الله عليه وسلم) ذلك حين أخبروا قوم عيسى عليه السلام في الإنجيل أن النخلة اليابسة إذا ورقت فهو خروج محمد (صل الله عليه وسلم) فلما ولد رسول الله (صل الله عليه وسلم) أورقت النخلة اليابسة وأثمرت فعرفوا بهذه العلامة هور النبي محمد (صل الله عليه وسلم) وكتموا ذلك .

أن تشبيه الإنسان بالنخلة من بين سائر الأشجار كونها إذا قطع رأسها يبست ، وسائر الاشجار يتشعب من جوانبها بعد قطع رأسها وانها تشبه الانسان بحيث انها لا تحمل الا بالقاح

هناك اعتقادات ودلالات ارتبطت بشجرة النخيل تعززت مع التصوف وأن كان لها ارتباطاً بالذاكرة الاجتماعية حيث نجد اهتماماً واضحاً بثمرة البلح نفسها وتظهر المنظومة الشمولية والترابط الدلالي الذي يتعلق بشجرة النخيل فعندما حدوث خير يحضر بلح ويعطى إلى مجموعة من الناس (كرامة)إذا نـُذر ليك نزراً (تطلع بلح كرامة) والصوفية يستعملوا نواة البلح للتسبيح وكان كما يحسب بها العدد.

لقد ذكرت فوائد البلح في الطب النبوي كما ذكرت وظائفه العلاجية عند المتصوفة "فمثلاً يرون أنه يحافظ على شكل الإنسان من الزيادة أو النقصان إذا أكل سبع بلحات كل يوم كما يعتقدون أنه يعمل على تنظيم المعدة ويضيف طاقة للإنسان وخاصة إذا تناولته على الريق وأيضاً إذا أُضيف غمر ثمرة البلح في اللبن لفترة ويؤكل بعد ذلك ، وهذه الفائدة في البلح اُستعين بها في الخلوة أو المسيد كمكان للعبادة والدراسة أو الخلوة الفردية للمشايخ والأولياء حيث يكون طعامهم البلح مع اللبن يمدهم بالطاقة للعبادة دون انقطاع ويعتقد أن سبع بلحات مع اللبن يمكن أن تغني عن الطعام ساعات النهار ،كما يعطى البلح للفرد معتل الصحة حتى يشتد عوده ، ولشجرة النخيل فوائد أيضاً للنساء عند حالة الوضوع حيث يرون أن المرأة إذا اقترب أوان وضوعها عليها بأكل البلح حتى يسهل عملية وضوع الطفل" (وائل محمد شريف ، م.د.أ.أ4192) وذكر عن الرسول(صل الله عليه وسلم) : " اطعموا نساءكم في نفاسهن التمر ،فإنه من كان طعامها في نفاسها التمر خرج ولها ولدا حليماً ، فإنه كان طعام مريم حين ولدت عيسى ، وعلم الله ان لاطعاماً خيراً لها من التمر "

ترمز النخلة للمشايخ طويلي القامة في الواقع عندما يحضر إليك الشيخ في الرؤية يأتي في شكل شجرة نخيل عالية . لقد ارتبط التراث الشفاهي عند الصوفية بالكثير من القصص التي ارتبطت بشجرة النخيل وأذكر أنه قيل في أنه كان هناك سبع نخلات بقرية الشيخ الطيب قرب القبة واختفوا في ظرف غيبي ولقد أطلقت تفاسير كثيرة في هذا الحدث ، والآن قيل أن هناك ثلاث نخلات أخرى قاموا من جديد في الموضع نفسه . كما شبه أحد الشيوخ شجرة النخل بمتاريس الحياة حيث أنك إذا أردت تسلق شجرة نخل لثمارها فهي تساعدك حيث لديها مصاعد للطلوع ومرات تجرحك ومرات تنزلق قدمك ولحد ما تصل هدفك تكون لقيت مصاعب معاها وعندما تذوق ثمرها أو تذوق حلاوة هدفك تمسح الآلام كلها التي تذوقتها في عناء التسلق وهنا تشبيه واضح بين مسيرة الحياة والأمل في الصعود للحصول على ثمرة النخيل" (وائل محمد شريف ، م.د.أ.أ4192)

من عادات الدفن في السودان وضع جريد النخل على قبر الميت وفي السنة النبوي ذكر عن ابو هريرة رضى الله عنه قال : " مر الرسول (صل الله عليه وسلم) على قبر فقال ائتوني بجريدتين فجعل إحدها عند راسه والأخرى عند رجليه فقيل: يا رسول الله اينفعه ذلك ؟ قال :" لن يزال يخفف عنه ما دام فيهما ندو " (رواه احمد الترمزي)

ترى الباحثة أن شجرة النخيل تمثل شجرة الحياة في الثقافة السودانية فهي تحظى بكثيرمن الدلالات التراكمية وترتبط دلالتها باكثر من خطاب حيث تتحرك بين الخطاب الاجتماعي والديني والاقتصادي والسياسي.

شجرة الالوب ودلالتها الرمزية :

هناك أنواعاً من النبات ارتبطت بكثير من كرامات وقصص الأولياء والصالحين منها شجرة اللالوب حيث تصنع منها السبح الألفية والتي يتعبد بها الأولياء بالذكر والتسبيح بأسماء الله الحسني انظر الشكل (62،ب) كما يحبذ وجودها في الخلاوي ودور العبادة، يذكر أن بها فوائد طبية كثيرة إضافة إلي أنها الشجرة الوحيدة الانت لما تنام تحتها بتحجبك اي تحميك من الشرور أي كان نوعها " (وائل محمد شريف ، م.د.أ.أ4192)

شجرة الحناء ودلالتها الرمزية :

الحناء من الأشجار التي ارتبطت بالصوفية وتحمل دلالات في الخطاب الديني والاجتماعي على السواء فهي ترتبط في الذاكرة الجمعية بأنها حنينة ويربطها المجتمع بصفات إنسانية وهي في دلالتها ترتبط بشكل مطلق بأسمها كما ارتبطت شجرة الحناء بالسنة النبوية ، حيث ذكر " ان الرسول (صل الله عليه وسلم) كان يحنن بها باطن قدميه وشعر رأسه كما ذُكرت في الطب النبوي أن لها فوائد علاجية " لأزالتها لحرارة الجسم كما إنها تفيد في علاج الحروق حيث لا تترك أثراً من الحروق ولا يحدث تشوه في الجسم إضافة للازالتها سخونة الحرق وذكر أحد المشايخ انه " لا يعدي شهر دون ان يحنن جميع اجزاء جسمه بالحناء وهي من النباتات التي تعدد فوائدها اكثر من مضارها كما يذكر ان " ورق الحناء يمكن ان ينقع في الماء وتستحم به له فوائد للجسم كثيرة حيث انه يزيل الأوجاع والسخانة من الجسم ، كما إنها تفيد في حالات الحساسية (وائل محمد شريف ، م.د.أ.أ4192)

كما ارتبطت الحناء بأن لها فوائد حرزية حيث يعتقد إنها تبعد الجن عن جسم الإنسان مثلاً الشخص إذا كان به بمس ينصحه الشيخ بأن يستحم بماء منقوع به صفق الحناء أو ماء النيل " (وائل محمد شريف ، م.د.أ.أ4192) ويحبذ المشايخ وجود شجرة الحناء بالمنزل لفوائدها العلاجية والحرزية واذكر انه إبان السبعينات كانت معظم المنازل في امدرمان تزرع بها شجرة الحناء على سور امام باب المنزل .

شخصية المثال في الخطاب الديني:

يتمثل مفهوم المثال عند الصوفية كمنظومة أفكار ومعتقدات وأنظمة سلوك باعتبار أن الشيخ البرعي يمثل مثلاً أعلى . هنا خطاب الحس العام يصدر خطاباته التفاعلية بشكل ذاتي فردي، وتمثل الدلالة في اتخاذ الفرد الذي يمثل في الصورة أما في المثل الأعلى أو في الانتماء المكاني للنفس إنتماء المثل

الأعلى،أو في المحبة الصادقة والمعلنة لذات الفرد أو لشتى التأويلات أو التفاسير. وأحياناً تعلق صورة المهدي أو الميرغني وهي أيضاً تمثل صياغات خطابية متعددة الدلالات .أما الوظيفة الدلالية للنص اللغوي الذي يرافق الصورة فهو يمثل رسالة لغوية ترافق الصورة فهو يدل على الترسيخ بتحديد وجهة المعنى الذي تريد الصورة بثه في المتلقي،فلأن الصورة خطاباً متعدد المعاني للمتلقي وخاصة غير المدرك لشخصية (المثالي) يتم اللجوء إلى" نص لغوي يرافقها من أجل تكثيف المعنى المراد تبليغه وبذلك تبعد كل المعاني المحتملة والتي من شأنها إحداث لبس لدى المتلقي في فهم قصد الصورة وخطابها ومن ثم معناه ومفهوم المثال في الاعتقاد الشعبي لا يتعلق بالشكل الصوري للمعتقد فيه بل أحياناً يتعدى ذلك إلى طرق أكثر رمزية تتمثل في مقتنيات هذا الفرد والتي تمثله وتشير له وتشمل ذلك القباب والأضرحة.

الخط العربي في الخطاب الديني الإسلامي:

الخط العربي من أهم الرموز البصرية للخطاب الديني، فمنذ أن أُنزل القرآن الكريم على سيدنا محمد (صل الله عليه وسلم) أُمر من الله عز وجل (إقرأ باسم ربك الذي خلق) لذلك كان الخط العربي أحد أهم آليات الخطاب الديني الإسلامي. كما كان إهتمام الدين الإسلامي بالقراءة والكتابة إهتماماً فائقاً وكأنهما من بعض متممات وعي الإنسان المسلم بدينه ومن مستلزمات تعميق إيمانه بالله سبحانه تعالى عبر تلاوة القرآن الكريم .

تم بالحرف العربي تدوين القرآن الكريم وبه انتشر الإسلام وبه تناقلت الديانة الإسلامية من شارق الأرض ومغاربها فخرج الخط بذلك عن " مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال إلى غاية في التفاضل على غيره من الخطوط وتعلق بتلك القدسية التي عززت من مكانته ووثقت الصلة بين جماله ودلالته اللفظية والمعنوية " (بركات محمد مراد 2001:ص4) إضافة إلى أن الخط العربي إكتسب أهميتة حيث أصبح وعاءاً حافظاً لنصوص القرآن الكريم بشكل مثبت، وخرج من كون أن كل التراث العربي اللغوي أرتبط بالشفاهية. فلم يكن هناك توثيقاً كتابياً واضحاً لكل التراث العربي فكان الخط العربي بارتباطه بالرسالة اُعتبر من الأوعية المقدسة للحفاظ على النصوص القرآنية، لذلك صارت المخطوطات عبر سنوات انتشار الإسلام تمثل الإرث الحقيقي للخطاب الديني عبر السنين . وللخط العربي الأثر الفاعل في عملية الخطاب الديني كما اكتسب دلالات جمالية وروحية عالية أكسبته أهمية قصوى لدى المسلمين ولقد " كان الخط العربي مجرداً عن كل شيء إلى أن تم الاحتكاك الانتشاري بين المسلمين والعرب والأعاجم على أيام اتساع الإمبراطورية الإسلامية وانتشار المصحف المخطوط وللخشية من التحريف والخطأ أضاف نصر الدين بن عاصم التنقيط وذلك بأمر من الحجاج بن يوسف الثقفي ثم بدأ الترقيم " (احمد الطيب زين العابدين،1993 ، ص132) بذلك صار للخط العربي مدارسه ومناهجه وجماليته ودلالاته الشكلية والروحية والجمالية وصار يشكل في تداخله مع الزخارف الإسلامية من توريقات وتفريعات ومنمنمات خطاباً جمالياً وروحياً متكاملاً.

توصف جمالية الخط في أن " الخط معنى ساكن بينما اللفظ معنى متحرك ولكن الخط وإن كان ساكناً فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما يتضمنه إلى الإفهام وهو مستقر في حيزه أي في مكانه، وكما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السائغ في الأسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور وحقيقة الحركة في الحيز الساكن أي في الحرف المكتوب المجود كانت من الحقائق التي استوعبها الفنان الإسلامي وأقام أصوله الجمالية والروحية على قواعده ، والذي بها وعند مفهومها الباطني بنى الفنان المسلم واقعية الشكل الخارجي والتزم التحرر في تناوله للأشكال وأعاد رؤيتها من جديد في صورة تركيبية مختلفة عما هو قائماً في الطبيعة الموضوعية" (بركات محمد مراد، 2001،ص4)

إضافة إلى أن الطبيعة الموضوعية هي الدلالة المدركة للفظ والتي بها أصبح مفهوم الخط العربي قائماً على التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة وللخط العربي ميزة أختص بها من بين جميع اللغات المكتوبة وهو قابليته للتحرك الشكلي والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين والجفاف من جهة أخرى أشار عفيفي بهنسي " أن الخط العربي قد سما إلى قمة البلاغة الجمالية من تركيبات قلم الثلث، وكانت بلاغته مبنية على بلاغة آيات الكتاب فنجد دلالات الحروف العربية ،فحرف الراء يدل على الحركة مثل كلمة (كر - فر). كما إستوقفت الحروف المتصوفة " فكشفوا فيها عن مدلولات روحية، فالألف للواحد الأحد، والباء أول حروف القرآن الكريم (بسم الله الرحمن الرحيم)، والجيم كناية عن الصدغ، والهاء الهوية الإلهية عند أبى عربي، والميم (محمد صلى الله عليه وسلم)، والراء ترمز للهلال وهذه المدلولات لها شرطيه تزيد في هندسة الخط وروحانيته حسب تعبير بن حيان التوحيدي عندما قال " الخط هندسة روحانية " (محمد كحيل ،1990،ص 130-138).

أما إذا أخذنا الخط العربي في السودان فإن الديانة والثقافة الإسلامية وفدت إلينا كثقافة ناطقة باللغة العربية وحاملة للتراث الإسلامي في شكله الأولي اللغة العربية إذن انتشرت الديانة الإسلامية بلغة القرآن المقروء والمكتوب ولكن لن تفد إلينا بشكلها المتكامل الذي آلت عليه بعد انتشار وازدهار الإسلام ولقد تنبه الباحثون إلى هذه الحقيقة، ورغم أن الخط العربي أكتسب دلالات جمالية مع حضور الخطاب الجمالي الأكاديمي، فقد إكتسبت الكتابة العربية (الخط العربي) قدسية روحية فلقد ارتبطت الكتابة بالنص المقدس قبل الإسلام في نفس هذه المنطقة الجغرافية. حيث توافر في وادي النيل والنوبة القديمة كتاب الموتى حيث أُعتبرنصاً دينياً سحرياً تكتب منه نصوص في الرقي والأحجبة كبركات للموتى، وضمانات للبعث السليم . كما أن التماثيل الجنائزية للموتى في مصر القديمة لن تغشاها الروح إذ لم يكن مسطوراً عليها اسم صاحبها، فالكتابة هي ضمان البعث في المعتقدات النيلية القديمة ومثل ذلك في(الاستعمالات (السحرودينية) معلوم حتى اليوم في السودان استعمال الأحجبة.

المصحف الشريف له قدسيته وله دلالته الروحية لذلك أُهتم بشكله وجمال خطه والزخرفة الداخلية ودقة طباعته أو نسخه، إضافة إلى أفضلية وضعه في الأماكن الطاهرة فهو يمثل الجانب القدسي

البصري المستمر على مدى الأزمان وهو عند المسلمين يعتبر" كتاب الكتب أي أنه يختصر كل العلوم ويحتوي على كل الأنظمة وهو رمزاً للقداسة المطلقة حيث يرمز للكون لذلك أصبحت الكتابة هي من عناصر الكون " (بركات محمد مراد، 2001،ص4) ولا يخلو منزل من منازل المسلمين من المصحف الشريف للتلاوة وتذوق جمل القرآن الكريم ، فبقائه أمام العين على مدار الزمن في المنزل يحوي من دلالات الروحية والقدسية للنص المكتوب ،إضافة إلى أنه يمثل رمزاً بصرياً يحمل دلالات حرزية .

يظهر الخط العربي في (الأحجبة) شكل () التي تمثل الجانب الحرزي للوقاية من شتى المخاوف التي تعتري الإنسان ، نجد أن الخط العربي قد اكتسب دلالات جمالية جديدة في السودان حيث عُرف خط من الخطوط المعروفة يدور في الخلاوي وتحويه المخطوطات السودانية وهو الخط السوداني أو خط (الخلاوي) ومن الملاحظ أن من مميزات الثقافة السودانية أن تسودن كل ما يفد إليها من عناصر ثقافية لابد من الإشارة إلى المخطوطة السودانية كرمز بصري ارتبطت بخطابات متداخلة بين الخطاب الديني والاجتماعي والسياسي ، فلقد كانت المخطوطة الرسمية الأولى التي كتبت فيها إتفاقية البقط والتي بموجبها كان وجود أول دولة إسلامية في السودان تمثل خطاباً دينياً سياسياً غيرت الواقع السوداني من مرحلة سياسية ودينية واجتماعية ، وأيضاً المخطوطات التي ارتبطت بنسب شيوخ الطرق الصوفية تمثل خطاباً دينياً وفي واقعه اجتماعي في حقيقته فهو ؤسس للأصل العربي الإسلامي وفي الوقت نفسه يمثل خطاباً اجتماعياً لنشؤ واقع اجتماعي تكيف مع الواقع الكائن(التشبث بالنسب العربي) ولمخطوطة ود ضيف الله والتي تمثل أعمق المخطوطات التي تلبي وتوثق لأكثر من خطاب في الفترة (1500-1800) شكل رقم(3)، إن وجود أكثر من نسخة مخطوطة باليد لهذه المخطوطة أهميتها القصوى عبر السنين التي مرت عليها ، ويبدو أن هناك احتفاء باقتنائها من قبل العائلات أو من أحفاد الشيوخ أو أحفاد الملوك أو الساسة الذين وردت أسماءهم بها . وهي من الوثائق المخطوطة يدوياً التي وثقت للمشايخ والأولياء والصالحين في تلك الفترة وهذه المخطوطة وأن وثقت لكرامات هؤلاء الشيوخ لكنها اكتسبت خطاباً جديداً عندما بدأ الاحتفاء باقتنائها والرجوع إليها في تسلل النسب، واكتسبت شكلاً من أشكال الخطاب الاجتماعي ويمكن اعتبارها كخطاباً ثقافياً تاريخي. ولأحمد الطيب رأي " أن النص المكتوب إنما هو التكوين الرامز للكلمة والكلمة هي السر الأعظم في الوجود إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون فالقول هو البداية الكينونة والكلمة هي المنشأ وهي الأساس في الوجدان العربي ومن ناحية أخرى فإن الكلام هو معرفة العرب واكتسابه كلغة للقرآن يعطي الحق في تسمية الثقافة العربية الإسلامية " (احمد الطيب زين العابدين ، 1993، ص 133)

في التجربة السودانية في الخط العربي أو الكتابة عموماً كانت هنالك أرضية ثابتة لاستقبال لغة مكتوبة فلدينا الكثير من الآثار التي تمثل مخطوطات. فاللغة المروية والألواح التي توثق لانجازات الملوك المرويين تمثل سبقاً ثقافياً استمر مع حضور الخط العربي، إذن كان هناك طريق ممهد لاستقبال اللغة العربية بطريقتها المكتوبة (الخط العربي) والسودانيين تعاملوا معه أيضاً في شكله التوثيقي متمثلاً في

المخطوطات السودانية والتي دونت بالخط السوداني (الكوفي المتحور أو النسخ (طبقات ود ضيف الله) وخط الخلاوي متمثل في الألواح والأحجبة والتمائم الحرزية.شكل (67،أ،ب/ج،د)

بعض اشكال الحجبات الحرزية من مناظق مختلفة من السودان (الباحثة)



Hالشكل (67،أ)



الشكل (67،ب)



Hالشكل (67،ج)



الشكل (67،د)

الدلالات الرمزية للوح:

سوف أتناول بعض الرموز التشكيلية التي ترتبط بالخلاوي بإعتبار أنها تمثل إحدى المؤسسات التي يحتويها الخطاب الديني شكل (68،أ،[،ج،د) كما أن رموزها البصرية لها وجوداً قوياً وفاعلاً في المخزون البصري الشعبي والاعتقادي، ويظهر بأشكال عدة عبر الزينة الداخلية للمنازل وعبر الاعتقاد في الشيوخ والأحجبة والرقي وكذلك عبر خطاب الحس العام في شكله المتغير لذلك سوف أتناول اللوح بإعتباره رمزاً بصرياً له وجوداً دلالياً تراكمياً في الذاكرة الاجتماعية، (الخلاوي) من المؤسسات ألتي ترتبط بالخطاب الديني وهي " مؤسسة شعبية ترعي عبر طرائقها عملية تحفيظ القرآن الكريم، كما لها نظامها في التعليم "(المعتصم احمد الحاج، 2005، - ص 129.)

يتبع اللوح في تنظيم الخلاوي إلى أدوات الكتابة وكل الأدوات المستخدمة في الكتابة والتعليم في الخلاوي مستمدة من المواد المتوفرة في البيئة المحلية من حيث وفرة المادة الخام التي تصنع منها هذه الأدوات بحيث تتلاءم مع طبيعة الوظيفة التي تؤديها ولا تتأثر بأي عوامل طبيعية أو بعبث صغار السن، ومن حيث متانة هذه الأدوات فإنها تبقى في حوزة الحوار حتى تخرجه من الخلوة، كما بها دلالة معنوية حيث أنه يحتفظ بها بعد تخرجه كنوعاً من التبرك والفال الحسن، ولقد استخدمت هذه الأدوات وأصبحت سمة مميزة للتعليم الديني في السودان بل أنها كانت الأدوات الأساسية لتقاليد الكتابة وأغراضها المتعددة، ولكنها في الإطار العام تؤخذ كرملاً بصرياً له محتواه ودلالته الدينية والروحية وباعتباره إحدى أدوات كتابة القرآن الكريم .

اكتسب اللوح دلالاته الروحية حيث ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى " بل هو قرآن مجيد في لوح محفوظ " (سورة البروج :الآية 21-22) فالمراد باللوح أحد الألواح وسمي بذلك لأن المعاني تلوح بالكتابة فيه ووصفه بالحفظ عن التغبير والتحريف ولقد وصفه ابن عباس بأنه لوح من درة بيضاء طوله بين السماء والأرض وعرضه مابين المشرق والمغرب وحافتاه الدر والياقوت ودفتاه ياقوته حمراء وأصله ملك."(المعتصم الحاج ,2005,124).

من هذه الأدوات المرافقة للألواح الخشبية المصنوعة من أشجار الهجليج والعشر والأقلام المأخوذة من قصب الذرة والدخن، والدوي المصنوعة من الطين المحروق أو ثمار القرع الجافة الذي تكثر في أقاليم كردفان ودارفور وغيرها وأعداد المركب من (السجم وهو مخلفات الخشب بعد الاحترق) الناتج من احتراق الأخشاب والصمغ العربي وا لليقة التي يُسل سبيبها من أذناب الخيل كل هذه الأدوات مستخدمة منذ عصور بعيدة وأستمر استخدامها بعد الإسلام" (المعتصم احمد الحاج ،2005، 123) اذن مفهوم الاستمرارية من سمات الثقافة السودانية من ناحيتي الشكل والممارسة والتطوارات التقنية ومن ثم تراكم تعدد الدلالات عبر السنوات.

لقد اكتسب اللوح الكثير من الدلالات المعنوية عبر السنوات ولكن في العقدين الآخرين صار وجود اللوح ليس في إطار الفضاء المكاني للخلاوي وإنما ظهر في كثير من المواقع كرمزاً بصرياً له دلالاته الجمالية والروحية والمعنوية إضافة إلي الدلالات الثقافية، كما كان له ظهوراً عبر عدة خطابات بصرية مثل الخطاب السياسي والاجتماعي والديني على مستوى الخطاب الثقافي حيث تُخذ كعنصراً وسمة من سمات الثقافة السودانية المستمرة، يعتبر" إقليم دارفور من أكبر الأقاليم المصدرة للألواح الجيدة الصنع وذلك لأنتشار أشجار الهجليج والتي تمتاز بالمتانة وعدم تأثرها بالرطوبة والحشرات، حيث تصدر إلي (ليبيا) وغيرها من دول أفريقيا حيث ذكر الرحالة ليون الذي زار ليبيا في السنوات بين(1818 –1819) أن الألواح الخشبية لتعليم الصبية القرآن كانت تستورد من بلاد برقو والسودان" (المعتصم الحاج 2005, ص 123)

توجد ثلاثة أشكال للألواح في السودان :

الشكل الأول: يسمى لوح الفور وهو عبارة عن مستطيل عادي من الخشب الذي يصنع من أشجار الهجليج وله مقبض في هيئة (دائرة أو مثلث أو في شكل حدوة الفرس) ويختلف حجمه حسب مقدرة التلميذ على الكتابة أو الحفظ.شكل(69،أ)

الشكل الثاني: يطلق عليه اسم لوح برقو وهو لوح يميز ألواح غرب أفريقيا عن ألواح دارفور وبقية أنحاء السودان فلقد أدخلت عليه تعديلات عديدة ليتلائم مع الناحية الوظيفة التي يؤديها، حيث يطلق عليه اسم اللوح أبو قرون ذلك لأن لألواح البرقو أقواس في اسفلها علي هيئة أقواس المباني أو حدوة الفرس وتعليلهم على ذلك أن اللوح يكتب فيه كلام الله ويجب أن لا تمسه الأرض لذلك جعلوا له قائمين يستند عليهما كما " أن القوس الذي في أسفل اللوح يمكن وضعه على فخذ القارئ " (مصطفى عبده: م.د.أ: شريط 4199) وهذا اللوح تحديداً شبيه بالمسلات التي تنتمي للمملكة أكسوم الحبشية شكل (69ب،ج) وأرجح أنه يمثل احد الرموز المستمرة من ناحية الشكل مع تغير في الدلالات والأنتماءات ولكن الوظيفة قائمة فكلا الشكلين يكتب عليهما ولكن المسلات تصنع من الأحجار أما الألواح فهي من خشب الهجليج ويمكن أيضاً أن نعتبرهشكلاً متحركاً في شرق وغرب الحزام السوداني القديم.

يفرق الفقهاء وتلاميذ القرآن في دارفور بين أشكال الألواح ويفضلون شكلاً على آخر فإن ذلك يدل على عراقة أستخدام الألواح الخشبية لأغراض التعليم ويرى المعتصم أحمد الحاج " أن ظهور الألواح في هذا الإقليم وبلدان غرب أفريقيا كان قبل ظهوره في بقية أنحاء السودان وذلك أن الإسلام دخل بلدان غرب أفريقيا ومنطقة تشاد قبل السودان الشرقي بعدة قرون بينما قامت ممالك إسلامية بتلك الجهات منذ القرن الحادي عشر الميلادي فإن السودان الشرقي ظل مسيحياً حتى بداية القرن السادس عشر الميلادي، أما في وسط وشمال وشرق السودان لا يفرق بين أشكال الألواح " (المعتصم الحاج 2005, ص 123) واللوح كأداة من الأدوات التعليم الديني يمكن إعتبارها رمزاً بصرياً فهي شكل كائن يحظى بدلالات متحركة فهو يمتلك دلالات روحية وسط الحيران والشيوخ كما يحظى بأدب وقواعد في تناوله والتعامل معه مما يجعله أداة لا

تختص بالوظيفة فقط وإنما تحظى بأكثر من ذلك حيث ذكر المعتصم الحاج " أنه لا يمسك إلا باليد اليمنى ولا يسند الأ في الفخذ الأيمن للرجل وأن لا يمس اللوح الأرض لأنه يكتب فيه كلام الله ويجب وضع حجر أو فرش يعلو به من الأرض أو يفصله من التراب، وأن لا يشير به إلى إنسان أو يضرب به، وأن لا يكتب فيه الدارس الآيات وهو على نجاسة وأن لا يبصق في اللوح بقصد المحو وأن يمحوه بماء طاهر لأن الناس يستخدمون ماء المحاية بقصد العلاج والتبرك، وأن لا ترسم فيه زخارف الشراقة إلا عندما يصل الحوار إلى مواضعها." (المعتصم الحاج 2005،ص 128،130) نلاحظ أن اللوح يحظي بمكانه معنوية عالية تنئ به عن بقية الأشياء ويتعامل معه كتعاُمل صحائف القرآن الكريم (في لوح محفوظ) على إعتبار أن الذي ُيكتب على سطحه هو القرآن الكريم.

الدلالات الرمزية للشرافة:

ترتبط بالألواح ما يعرف بالشرافة " وهي كلمة أصلها فارسي وكانت تستعمل كعنصراً زخرفياً في المنازل وبنفس الغرض في تيجان الملوك وقد أقتبسها المسلمون وتفننوا في أشكالها وغالباً ما تكون على هيئة مقطع هرم مدرج وقد تكون درجاتها صغيرة أو متعددة وقد تعمل على هيئة زهرات الليلق أو اللوتس وتواليها على نسق وأحد بطول وأجهات البناء كما ارتبطت الشرافات بالمساجد ارتباطاً وثيقاً حتى سميت عرائس السماء والحق أن أشكالها من البعد شبيه بهيئات آدمية متراصة وخط الشرافات مكمل بديع لمقطع السماء أعلى المساجد ، وفي بعض كتابات الصوفية أن عرائس السماء تسبح بحمد الله أو تنشد ترنيمات دينية. والشرافة في الفصحى تعني الشرف أي العلو والرفعة" (المعتصم الحاج 2005،ص 139).شكل(70)

لقد أطلق لفظ الشرافة في السودان علي" تلك المرحلة المحددة التي بلغها الحوار في حفظ القرآن الكريم فكلما قطع شوطاً في الحفظ شرفت منزلته من ذي قبل أي ارتفع درجة في سلم حفظ القرآن الكريم ، وهي أيضا الزخرفة التي يقوم برسمها القارئ في الخلوة بعد أن يحفظ جزء من القرآن الكريم ُيحدد له وهي بمثابة تشريفً له لحفظه جزًء من القرآن الكريم في الفترة المحددة، ولكل طالب أسلوبه في رسم زخرفة الشرافة وهي تحتوي على أشكال مثلثات متقاطعة وشكل معين ومربعات وخطوط متقاطعة " (مصطفى عبده: م.د.أأ: شريط 4199)، كما اعتاد الحيران " تزويق مقابض الواحهم عن طريق نقشها بآلة حادة محماة في النار فيصنعون أشكالا في المقبض علي هيئة دوائر أو مثلثات صغيرة غائرة وقد يربطون معلاق من خيوط القطن أو الصوف ".(المعتصم الحاج ,2005 ,ص 131)

لقد أكد مصطفي عبده على حديثي عندما ذكرت له أن الأشكال الزخرفية التي توجد علي الشرافة شبيهه بزخارف البوابة النوبية، حيث ذكر" بأنها تمثل نفس الزخارف التي توجد على شكل العمودين اللذان يمثلان طرفي البوابة النوبية، ونفس العمودين نجدهما في طرفي اللوح أو أسفله أو أعلى اللوح حيث يقوم الطالب بزخرفتها باللون الأخضر والأحمر وهما من ألوان الصوفية" (مصطفى عبده:شريط،:م د أأ 4199)

من جهة أخرى تحدث الصلحي أنه عند زيارته للخلاوي بمنطقة غرب السودان وجد استعمال الألواح ورسم الشرافة حيث ذكر "وجدتها في كل منطقة تختلف عن الأخرى ولكن هناك عاملاً مشتركاً بينهم جميعاً وربما بسبب المصدر نفسه المشترك وهو شكل البوابة ، وربما تمثل بوابة الجنة كما أعتقد أو هكذا كنا نسميها، وفيها الأشواط الثلاثة، ثلاثة خطوط في الافريز (البرواز) وتحت مكان الخاتمة، وهذه البوابة كانت مزخرفة وعليها قبة فوق وعليها أعلام العلم التركي عليه هلال ونجمة وهو أشارة إلى العالم الإسلامي تحت إدارة العثمانيين وكانت القبة في الوسط والعلميين في الأطراف والخط بسم الله الرحمن الرحيم في الوسط وأعلاها مثلثات متقاطعة" (الصلحي, 1990, ص 121) يبدو من وصف الصلحي للشرافة وهو من الذين تمتعوا بدراسة القرآن الكريم في الخلاوى، حيث كان ذلك في الثلث الأول من القرن السابق في ذأك الوقت ما زال التعلق بتوحيد العالم الإسلامي والخلافة الإسلامية العثمانية وترى الباحثة إن الواقع الحدثي (الإستعمار) أسس لهذا المفهوم وظهر نوعاً من أنواع المقاومة عبر الخطاب الديني، إضافة ألى أن الحكم التركي في جانب منه شجع التعليم الديني وعزز المركز الاجتماعي والديني للشيخ، كما أصبح رمز النجمة والهلال من الرموز التي تمثل الإسلام في السودان مع أنها أبان الإمبراطورية العثمانية كانتا تمثلان هيئة أملاك الإمبراطورية العثمانية في الخارطة الدولية وهي كانت (شكل قوسي ونقطة) شبيهة بشكل النجمة والهلال، وهما يظهران بشكل أو بآخر في الاحتفالات الدينية وعلى قمة المساجد والقباب .

عند النظر الى الشرافة نجد أن هناك تشابهاً فيما يتعلق بالمثلثات المتقاطعة في الشرافة بالزخرف الإسلامي التي نجدها في المصاحف والمخطوطات العربية القديمة , كما أن الزخرف الأفريقي يمتزج مع الزخرف العربي الاسلامي حيث نعثر فيها على التقاطع الحاد، بينما عند الثقافة الإسلامية العربية الأشكال متموجة ومتداخلة مع بعضها البعض وانسيابية وأشكال نباتية بينما هذا التقاطع حاد ومزخرف بألوان متباينة بينما الزخرف العربي يستخدم ألواناً رقيقة مثل الذهبي مع الأخضر والأحمر.

اللوح والشرافة من سمات وعناصرالثقافة السودانية فقد أشار مصطفي عبده إلى" الجوانب السيكولوجية في رسوم الشرافة حيث ذكر أن القارئ أو التلميذ في الخلوة يتعامل مع اللوح بمحبة فهو يزخرفه لحبه له كما يحب المكتوب في اللوح (القرآن الكريم) " (مصطفى عبده،شريط:م دأأ 4199) إضافة إلى ذلك فأن زخرفة اللوح ترتبط بزخرفة المصحف المكتوب حيث تزخرف رؤوس السور القرآنية وبرواز صفحة المصحف بالزخارف المذهبة، فكان له إستمراراً وامتداداً تشكيلياً علي اللوح حيث يعامل كأنه جزء من صفحات المصحف الكريم، ويتقيد بالمحازير التي يتقيد بها استعمال المصحف الكريم. والشرافة وهي شكل زخرفي للوح وفي القوت نفسه تحمل مختلف الدلالات فهي من جهة تميز الحوار من بقية زملاءه وذلك بزخرفة لوحه، وبذلك تكون أمام عينيه وتشجعه لحفظ المزيد كما تميزه بسرعة الحفظ عن البقية وهي " أيضا تزويق وزخرفة للوح الحوار في الموضع الذي حفظه من القرآن ويقوم الفكي أو يكلف أحد الحيران بعمل الشرافة " (مصطفى عبده،شريط:م.د.أأ,4199) ، كما أن الكتابة على اللوح وزخرفته أنما يستمتع يها الطالب ويسكب فيها انفعالاته حيث أن معظم الطلبة صغار السن وفي مراحل مختلفة فتكون هذه الزخارف

وتجميل الخط المكتوب كجزء من إسقاط انفعالاته في الحفظ والخط والتلوين علي أساس أن الممارسة جمالية وأضيف أن الممارسة ليست جمالية فقط وإنما تمثل حواراً روحياً تتلأقي فيه الوظيفتان الجمالية والروحية وفي الفكر الصوفي نجد " مفهوم (الجلال والجمال) فالجمال يرتبط بشخص الرسول(صل الله عليه وسلم) والجلال يرتبط بالله عز وجل وفي اللوح نجد ان تلك الصفتان تتحققان للقارئ بشكل روحي وجمالي متناهي" (وائل محمد شريف ، م.د.أأ ،4196) وتجدد هاتان الصفتان وتتفاعلا مع كل فترة زمنية يقوم فيها القارئ بحفظ الجزء الذي حُدد له فيتسامي الصفاء الروحي الذي يصل إليه القارئ إثناء تفانيه في الحفظ فيبثه في جماليات الخط المكتوب وعمل الشرافة مع نهاية فترة الحفظ .

أن الألوان والأشكال التي ارتبطت بزخرفة اللوح أو ما يسمي بالشرافة وهي في فضائها المكاني والزماني تعكس لنا ملكة الإنسان في أن يضيف شيء حسي إلي الشيء المادي كما أنها تحمل دلالات جماعية ، ومن جهة أخري تحمل دلالات خاصة ارتبطت بدلالات اللون والشكل في التراث الصوفي والتي سبق التحدث عنها عند الحديث عن دلالات اللون عند الصوفية،أما دلالات الأشكال مثل شكل الدائرة والمثلث والخطوط فهي أشكال ترتبط بالذهن البشري وتعتبر من الأشكال التي لها وجود فطري في الذاكرة الإنسانية لأن لها وجود مستمر في الطبيعة ولكنها لا تخلو من دلالات خاصة لدي الفئة التي تدور في فلكها فمن الدلالات التي ترمز لها الدائرة،الديمومة والإستمرارية كما أنها تدل علي الانتماء الأمومي وعدم الانفصال والمثلث هو من الأشكال ألتي إكتسبت كم من الدلالات التراكمية ولكن من أكثر الدلالات التي ترتبط به وهو كونه يرمز إلى الرقم ثلاثة والذي يدل علي اللانهائية.

اللوح بما به من زخارف يمكن إعتباره أحد عناصر الثقافة المادية كما يمثل،أحد الأسطح التي من خلالها تحدث عمليات سردية بصرية روحية مستمرة. كما أنه عبر العملية الخطابية لفضاء الخلوة ومن خلال تشكيل اللوح تسعي العملية الخطابية إلى تشكيل الذوات البشرية من خلال أنتاج تمثلات لهذه الذوات ومواقع تمكن هذه الذوات من النظر إلى أنفسهم والى الأشياء والى الآخرين. إذا اُعتبر أن نظام الخلوة بفضائه المكاني والزماني يمتلك خطابات المختلفة فإن كل عملية خطابية وهي ممارسة دالة تخوضها الذوات عبر منظومة منفصلة من الوسائط والأنظمة اللغوية والرمزية غير المقتصرة علي لغة اللسان والخاضعة لمجموعة من التقاليد الخاصة ليس فقط بسياق الاستعمال بل بالبيئة التي تختارها العملية الخطابية أو ألتي تزاول نشاطها الخطابي فيها .

كذلك تدور في نظام الخلوة خطابات غير لسانية يمكن أن تكون إشارية إيمائية أو رمزية بصرية أو طقوسية وهذه الخطابات في بعض الأحيان تقوم بتوليف منظومة خطابية لها قواعدها وآليات حركتها كما تمتلك آليات وقاية وحفظ لخطاباتها المختلفة،فالذات لا تخاطب لسانياً فقط وإنما تخاطب أيضاً للإشتراك في طقس أو ممارسة جماعية ويطلب منها هيئة جسدية معينة وعلاقة نمطية مع المكان إذ أن الذات تخضع لعمليات ضبط غير لساني وهي آليات ضبط مادية تتحكم في سلوك وأفعال الذات.

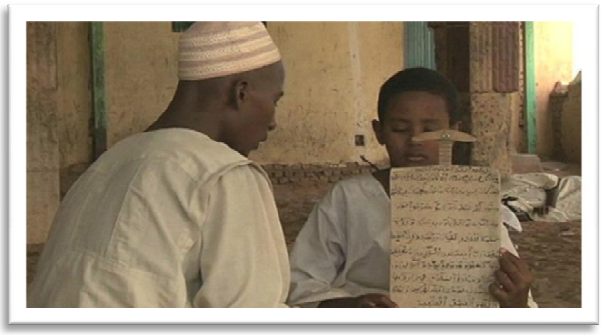
أذا إتخذنا من اللوح والشرافة مثالاً كائناً يمثل أحد آليات المنظومة الخطابية للخلوة في فضائها المكاني والزماني والحدثي فهي تنتظم وذلك أن الخلوة تمثل إحدى الخطابات المتفرعة من الخطاب الديني الإسلامي في السودان وهنالك مجموعة من آليات أو الإجراءات ألتي تحتاجها العملية الخطابية لتأمين عملية استمراريتها وللدفاع عن خطابها تتمثل في تكرار الخطاب لنفسه بتكرار فرضياته وتثبيت موقع تفسيره حيث تؤسس العملية الخطابية موقعية تأويلية صارمة بحيث أن التصريحات الوحيدة هي الشرح والتفسير كما يحمي الخطاب نفسه بآلية الطقس وهي آلية تكرارية وهي تمثل آلية وقاية ،أيضاً من اليات وقاية الخطاب الهرمية حيث يكّون الخطاب هرمية سلطوية في داخله كما يشيد نظام لتقسيم السلطات وذلك في تخويله أشخاص ذو صفات معينة باعتبارهم مؤهلين لإعطاء تأكيدات صالحة أو أفعال نموذجية حيث تشيد كل منظومة خطابية علاقة هرمية تراتبية بينها وبين المنظومات الخطابية الأخري وعبر هذه الآلية يؤسس كل خطاب سلطاته المرجعية وينتج ذوات مرجعية تضفي طابع المصداقية والقوة للخطاب، ذوات مخول لها بالتعليق وبالتأكيد وبالشرح والإفادة والنصح . "(شمس الدين المبارك ,1993م.46) وتمثل شخصية الشيخ قمة الهرم وتتحرك كل الذوات بإشارته وله كيانه في الفضاء العام للخطاب الديني.

ايضا نجد آلية التطبيع وهي أن يتصف الخطاب بالمألوفية والطبيعية والملموسية بمعنى أن يتخذ الخطاب طابعاً يومياً ومن المدرك ان نظام التعليم في الخلاوي يتصف بهذه آلية كما وبذلك يحافظ علي طرائقه في التعليم . من الملاحظ إن اللوح كرمزاً بصرياً اكتسب دلالات جمالية إضافة إلى الدلالات الروحية التي اكتسبها عبر الخطاب الديني فصار أحد الأسطح التي ُيشكل عليها جمالياً وأن اتخذ في معظم الأحيان شكلاً جمالياً وأصبح أحد أهم الخطابات الثقافية حيث يهدي لغير السودانيين .وأحد أهم أدوات الخطاب السياسي حيث يظهر كشكلاً من أشكال التوجه الإسلامي وبالتالي أصبح يمثل كماً من الدلالات كلاً في فضائه المكاني والزماني.

صور لبعض الاطفال يقرآون القرآن في الخلاوى في مختلف مناطق السودان (الباحثة)



الشكل (68،أ) خلاوي الشيخ الياقوت



خلوة الشيخ الصايم بامدرمان الشكل (68،ب)



الشكل (68،أ)



الشكل (68،ب)

انواع الالواح في السودان (تصوير الباحثة)



شكل(69،أ) لوح الفور



الشكل(69،ب) لوح برقو(أبو قرنين)



الشكل(69،ج) جريدة الايام21،1999م

إحدى المسلات التي تنتمي إلى مملكة أكسوم الحبشية وهي شبيهة بشكل اللوح



الشكل(69،د) شكل من أشكال الشرافة ناسق بين الزخرف الاسلامي والعربي والافريقي

الرموز المادية التي ارتبطت بالصوفية منذ نشائتها في السودان :

السجادة :

تعتبر السجادة قطعة منسوجة بالوان مختلفة مثل اللون الأخضر والأصفر وقديماً كانت تنسج من السعف وتسمي في بعض المناطق (التبركوة) وأحيانا من تُحضر من جلد الحيوانات المدبوغ مثل جلد الضان أو العجل أو الغزلان وهي من الموروثات القديمة قبل الاغطية وتسمى (الفروة) للسجادة او الفروة فائدتان وهي للصلاة أو للجلوس عليها في حالة التعبد والزهد عند الشيوخ وهي أما توضع على العنقريب أو على اللأرض مباشرة. للسجادة مكانة روحية تتحدد بوقت العبادة والزهد الذي بذله الشيخ في التعبد والذهد لله سبحانه وتعالي لذلك ميزت الفروة قديما لكونها ترتبط بالشيخ ارتباطاً وثيقاً فكانت تهدى للمرشد عند التخليف مع المصحف الشريف وأشياء أخرى علامة على الإجازة والبركة وذلك عند مشايخ الطريقة السمانية القريبية من أدب التصوف أن لا يجلس المريد على فروة شيخه أو يستعمل أدواته مثل الإبريق أو المسبحة أو السجادة.

يذكر ابو سليم " إن سجادة الصوفية هي الفروة التي يرثها الشيخ عن شيخ الطريقة وهي في الأصل سجادة صلاته ومجلسه وهو يحتفظ بها للتبرك وعلامة على خلافته ويذكر أنه عندما خُلف الشيخ على النيل ابن الجنيد قال أنه سيقعد على سجادته ويحمل سبحته وذلك دلالة عن تخليفه إياه بعده كأمر قاطع " (ابوسليم: 1992: 66)، فالقول إن فلاناً قعد على الفروة أو السجادة يدل على خلافته لشيخه ،وقد سميت رئاسة الطريقة بالسجادة لان شيخ الطريقة كان يجلس عليها ويمارس عمله ويعتقد بعض الناس إن بعض الاولياء والصالحين يمكنهم أن يعبروا النهر على سجاداتهم ويحكى في طبقات ود ضيف الله كثيراً من هذا القول مثل قوله إن بر ود النعيم فرش فروته فوق الماء وعبر بها النيل حتى جاء أبو عشر ليلحق ذكراً .

المسبحة

لقد كان العد قبلاً بالحصا وقد عرفه العرب ومنه جاء لفظ الاحصاء ، وفي السودان اُستعمل نواة البلح في التسبيح وأصل المسبحة من الهند وكهنة جبال التبت واستعملتها شعوب شرق اسيا ايضا ،وقد دخلت بلاد المسلمين وانتشرت بسرعة لأنها تيسر التسبيح على نحو ما يريد العابدون وأصبحت من أدوات العبادة عند المسلمين وغير المسلمين والمسبحة العادية بها 99حبة وذلك بعدد أسماء الله الحسنى وتتم بالمائة بالحبة الكبرى على هيئة القبة وهي من رموز وأدوات خطاب الصوفية ومن لوازم الدراويش.

في السودان تصنع السبحة في السودان من خامات متعددة وأقدم السبح التى اُختص بها المتصوفة في السودان سبحة الالوب وهي من شجرة الهجليج وأيضا تصنع من الأبنوس الأسود ومن سن الفيل ووحيد القرن ولكن بعض المتصوفة يكرهون ذلك لأنها تؤخذ من الحيوان بعد موته، كما تصنع من نوى حبات الزيتون ونبات الصندل واليسر وهي مواد وخامات يتوفر وجدها في البيئة السودانية أو مواد وأفدة تستعمل في الطقوس الاجتماعية في السودان كالصندل واليسر وحديثاً تنوعت المواد المستخدمة في صناعة السبح فظهرت مسبحة الكهرمان أو الحبات المصنعة من الزجاج الملون والمرجان.

لقد استعمل المتصوفة في السودان الحصا بدل المسبحة عند التسبيح وفي بعض مناطق السودان يسبحون للموتى بالحصا في اليوم الثالث أو يوم الكرامة كما يقال عند السودانيين حيث يؤتى بحيران الخلاوي بعد صلاة الظهر في بيت المتوفي ويوزع عليهم الحصا فيدفع كل منهم الحصا التي أمامه مشاركة مع لاخرين وهو يقول (لا اله الا الله) وبعد اكتمال العدد المحدد من التسبيح توخذ الحصا وتوضع على مجموعتين على قبر الميت على الرأس والقدمين, وإن وضع الحصاعلى القبر ربما كان أقدم من لاسلام في السودان ذلك لاعتقاد الناس أن الحصا على القبر تثبت التسبيح عليه ولقد رأيت في مناطق جبال النوبة توضع الحصا والفخار المكسر فوق تراب قبر الميت وهذا الأمر اعتقد أنه يعود إلى رواسب طقوسية قديمة .

انواع المسبحات وصناعاتها في السودان :

اولا : المسبحة العادية مصنوعة من نباتات مختلفة وعدد حباتها تسع وتسعون حبة والحبة المائة على هيئة قبة ولا تحتسب وعدد حباتها على حسب أسماء الله الحسنى.

ثانيا : المسبحة ألالفية وهي تتكون من ألف حبة وقد شاعت بين المتصوفة ومن المسبحات الألفية سبحة الشيخ بانقا الضرير شيخ اليعقوباب وأيضا تنسب إليه سبحة اللالوب لذلك يطلق عليها بعض المتصوفة بنت اب يعقوب كما وجدت أيضا ضمن آثار الشيخ المجذوب بن المدثر إبراهيم شيخ الطريقة التجانية في السودان .

ثالثا : مسبحة القلادة وبها خمسون حبة ويشتهر بها الشيخ البدوي أبو دليق وقيل السبحة القلادة هي التي يضعها المتصوفة على العنق ويجوزأنه اٌتخذ هذا العدد لأنه يسهل بها التسبيح بالمئات والالاف، ويرى أبو سليم أن القلادة وهو نوع من الحبة وفي طبقات ود ضيف الله الكثير من آثار المسبحات عند الشيوخ.

إن المسبحة ينطبق عليها كما ينطبق على الفروة والسجادة فهي من مستلزمات العبادة عند الشيوخ وترث لمن خلفه في سجادة الطريقة . السبحة من أدوات الصوفية التي ترتبط بدلالات تتأكد في سياقها المحدد بخطاب الصوفية واُشير إلى أن الأدوات التي تختص بالشيخ أو الولي تحمل صفاته واسلوب التعبد الذي ينتهجه في التقرب لله سبحانه وتعالى ويقال أن السبحة تحتفظ بعدد التسبيح الذي سبحه

حاملها ولها عدداً محفوظاً وإذا ضاعت من صاحبها انتهى عددها ليتجدد مع من عثر عليها تالياً لأن كل المتعلقات بالذاكر هي تمثله وتتمثل به وتصبح الأداة لها كيان وشخصية كصاحبها. شكل(()()

المبخرة

إن المبخرة إناء يوضع فيه الجمر ومن بعد توضع أنواع من النباتات أو البخاير المعطرة وللمتصوفة أنواع خاصة من المبخر ترتبط بسياق وفضاء الذكر وهي في خطاب الصوفية تعتبر محفزاً ومنشطاً لتعزيز وتنشيط النفوس وإشاعة أجواء متجددة لمكان الذكر وهو من لوازم أدوات الدراويش .ولقد تنوعت اشكال المباخر والخامات التي تصنع بها في السودان يفضل المباخر المصنوعة من الفخار والمباخر من الادوات ذات القيمة الروحية والمادية للسودانين فلقد ارتبط بالبيئة السودانية منذ القدم واشتهرت بصناعته مناطق عديدة بالسودان مثل منطقة الشرق ولقاوة بالغرب كردفان وغرب شندي ومنطقة القماير بامدرمان .

العصـــا:

لقد وردت العصا منذ العهد القديم في قصة عصا موسى عليه السلام ، وانزل الله اعجازه في عصا موسى في صراعه مع سحرة فرعون مصر وأيضاً عندما ضرب بها البحر فانقسم وعبر موسى ومن تبعه.ان العصا كادة ورمز في السودان تتحرك من سياق خطابي لآخر فهي عند المتصوفة لها دلالات مختلفة عن الدلالات التي ترتبط بها في الخطاب الاجتماعي والسياسي،تُصنع العصا من خامات عديدة اشهرها التي تُصنع من الاخشاب المحلية مثل الطلح والابنوس والمهوقني وتزخر الأسواق بانواع العصي المطعمة بالجلد والنحاس والفضة وغيرها .

من ادوات الطريقة السمانية القريبية العصا وهى تختص بخطابها الرمزي فهي من الاغراض التي تُعطى للمرشد حين منحه الاجازة فإنه ويرفق معها بعض ادوات العبادة كالسجادة والمسبحة ،كما ورد في الطبقات أن للشيخ حامد عصا وهو جد العمراب حيث اشتهر بعصاته وايضا أورد ود ضيف الله أشهر العصي عصا الشيخ خوجلي في أرض المحس والتي ذُكر عنها إنها من الحديد فما وضعت في موضع قل ماؤه إلا ذهب الرمل وهاج الماء ، كما ذُكر عنها أنها أبرت المريض وترى في الرؤى المنامية لتدل على الشيخ خوجلي ،والعصا رمزاً ذكورياً ولها دلالات عدة فهي ترمز للقوة والشدة وقضاء الحوائج.

الطاقيـة والعمامـــة

إن الطاقية والعمامة كرمز ومفردة ثقافية في السودان تتحرك بين الخطاب الاجتماعي والديني ولها دلالتها في الخطاب السياسي إبان الممالك الاسلامية في السودان وهي جزءاً اساسياً من لباس الزي القومي في السودان كما إنها من أجزاء الزي عند الصوفية فهي لازمة من لوازم لباس الصوفية وتتعدد ألوانها بين الابيض والاخضر هما أكثر لونين متدولان . " قديما أخذ المتصوفة من الحكام القدماء لبس الطاقية

وإعطائها مذيداً من الدلالات الرمزية فلبسوا الطاقية أم قرينات علامة على أنهم وصلوا درجة في التصوف تجعلهم قرناء للحكام " (ابو سليم: 1992، ص 54) أما العمامة فيرجح أن العرب والمسلمين تعودوا لباسها من الهند ولكن ارى أن العمامة هي في الاصل عربية لان العرب تميزوا بها منذ القدم زوهي تتناسب مع البيئة المحلية وسخونة الطقس والعواصف الرملية .

الدلالات الرمزية للأحجار الكريمة:

كان للعلماء العرب بعض الإسهامات والخبرات في تصنيف الجواهر غير أن معظمها فُقد وضع التيفاشي حصيلة خبرته في المعادن والأحجار، وذكر خواصها الطبية والطبيعية وميزاتها وفروقها، ووقف على غرائبها واسرارها، وخلط، على عادة أبناء عصره، بين الكتابة العلمية والروحانيات، وبين الحقائق والأساطير. وانتشرت الصورة الحجرية الجوهرية في الثقافة العربية الإسلامية ورسّخ الأدب الديني تصوراً حول اوصاف الجنة ومقاماتها النفيسة، فأشجارها مرصعة بتلك الأحجار الثمينة، وانهارها تجري سبائك من فضة. كذلك شُحنت " الف ليلة وليلة " بالأوصاف، والاستعارات، والتخيلات الزخرفية، ولم تختلف النظرة العربية الإسلامية إلى هذه الجواهر وخواصها وتكوينها عن سائر الأمم والحضارات. ومن هذه الأحجار التي صنفها العرب ووقفوا على ميزاتها وأسرارها وهي بمثابة معتقدات لقوة الاحجار الكريمة :

الـدر: لإخوان الصفا وصف جميل وبارع لانعقاده في جوف الصدفة، إذ يماثلونه بالنطفة وهي تتخلق في رحم انثوي. ومثّل لدى الصوفيين الاشراق والولادة الروحية. والصورة النموذجية لهذا الجوهر الثمين تدل على كل ما هو محتجب في قعر يصعب بلوغه.

الزمرد : وقد ارتبط باللوح الزمردي الذي طبعت الكثير من الفلسفات السرية والتصورات الإسلامية الباطنية.

العقيق : يقال أن فص العقيق يضاعف من ثواب العبادات، حيث يعتقد انه الحجر الذي اتى به جبريل إلى الرسول من الجنة ليأمر أمته بان يتختموا به، كما يعتقد انه يقي من كل مكروه ويحمي من الميتة السيئة، ومن الفقر وأنواع البلاء.

الياقوت : سيد الاحجار الكريمة من منافعه المروية ان من تختم به لم يصب بالطاعون، فهو يدفع السم ويقوي القلب، ويقضي الحوائج ويجلب الرزق.

الماس : ويمثل بقسوته وشفافيته وصفائه ذروة الكمال الروحي وتفّتت المرويات العربية في تخّيل طريقة استخراجه ووصفه،.

البلور: ورد ما يحّبذ التختّم به. وفي "مكارم الاخلاق" للطبرسي (المتوفي عام548ه):" نعم الفص البلور". **اليشب** : هو الاحجار الكريمة ، وهو حجر ذو خواص قمرية ولإن الأطوار القمرية، حسب الاعتقاد القديم، تتعلق بأطوار النساء واحوالهن، فقد نُسب إلى اليشب قدرات اخصابية. والبابليون أول من استخدمه في هذا الاطار لعلاج العقم.

العنبر : ويدعى عند العرب حجر الكهرباء اوالكهرمان. وبخصائصه المغناطيسية يرمز إلى الطاقة الكهربائية الكونية والجاذبية الشمسية.وتسري هذه الطاقة في المتختّم به وفي السودان تصنع منه السبح التى تاتي من الحرم المكي وتقدم كهدايا من قبل الحجاج.

اللازورد: يدل بازرقاقه على العلائية والصفاء والعمق.

فصّ الفيروز: أو الفيروزج كما يلفظه العرب، " تذل بين يديه الوحوش" ولا يردّ الله يدا تختمت به خائبة، كما في المأثور العربي.

المرجان: هو من الاحجار الكريمة والنظر فيه يفرح القلب.

إن إضفاء القيمة الحقيقية للتختّم نجمت عن نوع الفص الذي يرصّع به الخاتم، أو عن مظهره وشكله أو لونه أو مصدره، والنقش الذي عليه يضاعف من تأثير الفص وفعاليته. ويعتقد إن الكتابة ، تجدد الطاقات الكامنة في الجوهر، وتزيد من قدراته ولا خلاف إن كان المكتوب عبارات مفهومة مثل: حسبي الله أو العزة لله وحده، أو ما شاء الله، أو الله ولّيي،وما توفيقي الا بالله، أو سبحان الله، أو الملك لله الواحد القهار. وهي نقوش خواتم بعض الائمة. أو كان المنقوش على الخاتم اشبه بطلسم أو تعويذة مثل الارقام وغيرها.

إن الدلالات التي تمثلها الخواتم وحجارتها الكريمة، تعتبر عملاً حرزياً ووقائياً لتجنب الضرر، والتماس النفع والصحة، أو ربما المتعة والسعادة، هكذا يطوق الخاتم الاصبع لحماية المتختّم ودرء الاخطار والامراض عنه، وتحدد مساره بين سائر الاجسام المرئية وفي المرئية شاحنة إياه بالطاقة الروحية والوقائية.

المبحث الثالث

الدلالات الرمزية في منظومة

الخطاب الديني المسيحي

تمهيد

بدأ الدخول الرسمي " للمسيحية في عهد الإمبراطور جوستيان الذي اعتلى عرش الإمبراطورية الرومانية سنة 527م وكانت زوجته ذات أصل قبطي وتؤمن بإيمان الكنيسة القبطية الشرقية "يؤمن بطبيعة واحدة للسيد المسيح" ولقد أرسل الإمبراطور بعثة تبشرية وأرسلت زوجته القبطية أخرى ووصلت بعثتها أولا " (فيلوثاوس فرج ، 2000م، ص12) . لقد كان الوقع الزماني والمكاني مهيئاً لدخول المسيحية " فقد قام الملك سلكو ملك نوباطيا بطرد البلميين وأبطل عبادة الآلهة ايزيس وهدم مذابحها واعتقل الكهنة الفراعنة وكان هذا تمهيداً لقبول المسيحية ولكن بعض المؤرخين يرون أن التاريخ أثبت غير ذلك فقد شقت المسيحية طريقها سريعاً بين الفراعنة القدماء حيث كانت لديهم عقائد تقربهم للمسيحية مثل علامة الحياة والبعث والخلود ووحدانية الله والتثليث" (فيلوثاوس فرج ، 2000، ص17)

بدأ توافد البعثات التبشيرية "بشكل رسمي ومستمر من الكنيسة القبطية واستمر الأثر القبطي باقياً في النوبة حيث تكتب اللغة النوبية بحروف قبطية وتذكر آثار النوبة المسيحية الموجودة في متحف السودان القومي أوجه الاقتراب إلى الكنيسة القبطية في نظام الكهنوت وملابس الكهنة وعصا الأسقف والحية النحاسية والنقوش والرسومات ذات الطابع القبطي وفي الرسومات ذات الطابع البيزنطي هي من مصدر قبطي لأن الكنيسة القبطية اعتمدت في وقت ما الفن البيزنطي. عندما وصلت المسيحية رسمياً في القرن السادس كان في النوبة ثلاث ممالك هي:

الأولي : النوبة في الشمال وعاصمتها فرس وكان يطلق على الدولة اسم نوباتيا وهي العاصمة القديمة أو نوبطياً كما سماها البيزنطيون.

الثانية : دولة علوة وتقع على الجهات الدنيا للنيل الأزرق والنيل الأبيض وعاصمتها سوبا على النيل الأزرق على بعد عشر كيلو مترات جنوب الخرطوم وسماها البيزنطيون الوديا.

الثالثة : دولة المقرة وه تقع بين الدولتين السابقتين وعاصمتها مروي شمال شندي.

عندما اُضهد المسيحيين في أوروبا هرب المسيحيون الى مصر والسودان والحبشة فلقد أُؤرخ لدخول المسيحية إلى السودان " بالقرن السادس الميلادي لكنها كانت موجودة في السودان منذ القرن الأول يذكر أن أول مسيحي سوداني هو أحد العاملين للملكة (الكنداكة) المملكة المروية وقد كان عارفاً للديانة

اليهودية وكان يقرأ أسفار الأنبياء ولقد ذكرت قصته في (سفر أعمال الرسل). ولقد تعمد على يد الأب فليبس قال أنا أؤمن أن يسوع هو الله فأمر أن تقف المركبة فنزل كلاهما إلى الماء فعمده (أعمال الرسل 8) وعندما تعمد صار أول سوداني أمن بالسيد المسيح ونال سر العماد" (فيلوثاوس فرج ، 2000، ص19).

يذكر سنكسار الكنيسة القبطية أن القديس متى المشير حمل العزارة إلى السودان وإلى الحبشة وإلى أثيوبيا وكلمة أثيوبيا كانت تطلق في ذلك الوقت على جميع الأراضي الواقعة جنوب أسوان من البحر الأحمر إلى المحيط الأطلسي ومتى هو صاحب إنجيل متى وبهذا تكون أفريقيا (السودان) قد حظيت تأمين من كتاب الأناجيل هما مرقص ومتى. انتشرت المسيحية في السودان على يد الرهبان ولقد كان الرهبان يجولون في سياحة روحية من مكان إلى مكان ولقد توالى الى السودان ومكث البعض منهم في جيل أولياء ودخلوا إلى أعمق من هذا المكان يحملون رسالة السيد المسيح.

يذكر فليوثاوس فرج أن " في أسوان كان السوداني يأتي إلى الرهبان ويدخل معهم في حوار حول المسيحية عن طريق كزارة الرهبان ويؤكد هذا ما اُكتشف آثار من صلبان وأثاثات مسيحية تعود إلى ما قبل القرن السادس الذي سجلدخولاً رسمياً للمسيحية وذكر التاريخ أساقفة جزيرة قبله أثناء وجهودهم في تحويل المعابد الوثنية إلى كنائس مسيحية وفي عهد الأنباء باخوهيدس ذهب خمسة رهبان إلى الحبشية لإقامة أديرة هناك ". (فيلوثاوس فرج ،2000، ص23). كما يذكر فيلوثاوس فرج في "حياة الأنباء شنودة أشارت واضحة إلى علاقته بأهل النوبة وقبائل البجة. وهناك طريق آخر لدخول المسيحية إلى السودان قبل أن تعلن رسمياً في القرن السادس عشر حيث يرجح أنها دخلت عن طريق الجنود السودانيون الذين كان بمصر بذلك كانت هناك فترتين بالمسيحية وربما يكون بعضهم قد تعمد وعاد إلى بلادة يحمل المسيحية إليها" (فيلوثاوس فرج ،2000، ص23) . هناك أيضاً سبيل آخر لتسلل المسيحية تسللاً هادئاً وهو عن طريق أقباط مصر وذلك عند تعرض أقباط مصر لصنوف عديدة من الاضطهاد بسبب إيمانهم المسيحي وقاد الأباطرة الرومان حملات شعواء ضد المسيحيين وهرب من هذه الضيقة عدداً ليس بقليل ذهبوا إلى جنوب الوادي وفي السودان أسسوا كنائس وأديرة ورغم أن هذه الأديرة والكنائس قد تعرضت لتخريب البلمير أكثر من مرة غير أن سيل الهجرة إلى الجنوب لم يتوقف بسبب شراسة الاضطهاد واستمراريته" "(فيلوثاوس فرج ،2000، ص26). قد نشأ في الصحارى أيضاً ما أسماه العرب مسيحي الصحراء وهؤلاء عاشوا المسيحية وحتى بعد أن تركوها بقيت فيهم فهم يسمون الله Massy مسيا ويطلقون على الملاك أنجيلوس ويجعلون الصليب أساس زخارفهم يضعونه على ملابسهم وسروج خيولهم.

<u>الرموز البصرية في الديانة المسيحية في السودان</u>

منذ القرن السادس وإلى عشرة قرون بعده ازدهرت المسيحية في الممالك النوبية فظهرت في الكنائس المزهرة والإيقونات التي تظهر فيها آثار الكنيسة القبطية مع شخصية السوداني وسماته المميزة. وهناك خلاف حول انتماء الكنائس السودانية القديمة إلى الفن البيزنطي القديم أو الفن القبطي القديم

برمزيته والإيقونيه. لقد نشطت حركة بناء الكنائس والكاتدرائيات في العواصم السودانية وفي كل البلدان وكانت كل كنيسة لها وثيقة تذكر تاريخ بناءها والأسقف الذي كانت في عهده وامتلأت الكنائس باللوحات الفنية الرائعة. عندما دخلت المسيحية رسمياً كانت تبدأ بالملوك ولهذا فإن اللوحات الفنية كانت ترسم الملك في حماية إمانوئيل وترسم العذراء تحمي ملكة نوبية وكان يتم تنصيبه في الكنيسة بوضع التاج الملكي عليه في طقس روحي خشوعي. مع بناء الكنائس ازدهرت الفنون النوبية وكانت الكنائس تبني أعمدتها من الحجر الجرانيت ثم من الطوب الأحمر وتزدان بالقباب أحياناً وبالسطح المسقف أحياناً أخرى، وترسم صور الملوك داخل الكنائس. ذكر أبو صالح الأرميني 1190م أن الكنائس في مملكة سوبا زهاء أربعمائة كنيسة وأن بعض الكنائس يملك الكثير من الذهب في الصلبان وأواني خدمة القداس. " (ويليام أدمانز ترجمة محجوب التجاني، 1987م، ص85).

لقد تبنى الخطاب الديني المسيحي في السودان في بداية طرحه الخطابات التي سبقته كما أنه حافظ من جهة أخرى على ايقونته التي تميز بها وبثها كآلية خطابية فاعلة فلقد استمر الفن التصويري الجداري من خلال الفن الكنسي وما زالت آثار كنيسة فرس شاهد عيان على استمرارية التصوير الجداري والتي تعكس حقيقتان وهما جانب الشكل الخطابي الديني الجديد والتفاعل المكاني لهذا الطرح والمتمثل في سودنة أو وضوح البصمة المحلية في الخطاب الديني الوافد. من المدرك أن هناك حقيقة لازمت حركة الرموز في الثقافة السوداني منذ القدم وهي عمليات الانتخاب الثقافي للوافد ومن خلالها تنشئ توليفة خطابية جديدة تكون مزيج بين الخطابات الكائنة في المكان وخطابها الديني المحمول وهذه التوليفة بدورها تحدث أثراً فاعلاً في متلقين هذا الخطاب فهم من جهة يلمحون شيئاً من خطاباتهم الكائنة ومن جهة أخرى يلمحون خطاباً جديداً يبعث لديهم شعوراً روحياً متوالفاً، وهذه تكون مرحلة خطاب أولية ولكن هناك سمة تلازم الخطابات بأشكالها في السودان وهو أنه يوجد تداخلاً بين الخطابات الدينية والسياسية والاجتماعية في السودان.

رغم أن الخطاب الديني الذي كان بالسودان الفرعوني أو المسيحي " لم يكن متجذر في المستوى الشعبي وانما كان رهيناً بمؤسسات السلطة السياسية والدينية مثل القصور المعابد والكنائس وفي النوبة المسيحية كانت الكنيسة قرابة حميمة بالسلطة السياسية المباشرة في بعض الأوقات " (حسن موسى، 1994م، ص24) وهذا الأمر خليق أن يتيح عنه انقطاع الممارسة الخطابية وخاصة إذا أخذت جانب الخطاب الديني السلطوي أي الموجه عبر السلطة فبالتالي يمكن أن يحدث انهيار للخطاب بزوال هذه السلطة أو المؤسسات السياسية أو السلطوية الآتي ترعاها وخاصة إذا كان خطاباً بصرياً ملموساً وهنا يمكن أن تصيبه يد الدمار لذلك انتشر التبشير المسيحي على يد القساوسة حتى تنتشر المسيحية على المستوى الشعبي .

الدلالات الرمزية الأيقونة :

ظهر مفهوم الايقونية مع ظهور الديانات أو الاعتقاد بشكل عام بالديانة اليهودية قبلا والمسيحية حيث كانت هناك رموزاً ذات دلالات محددة متعارف عليها من قبل التابعين لديانة المسيحية " إن مفهوم الأيقونية أتى مع الديانة المسيحية في خلال القرن السابع حيث كان تأثير الدين على المجتمع يزداد بأطراد وملات الخرافات والاعتقاد في الاساطير عقول المسيحين وأصبح البعض منهم معتمدين على شفاعة الاتقياء والقدسين ومن ذلك انتشر الاعتقاد في قوة الصورة وما تأتي به من معجزات وانتشرت الايقونات "(داوؤد عبدو ،1999، ص192).

الايقونة هي الصورة الصغيرة للقديسين مرسومة على الواح من الخشب واصبح البعض يحرصون على إقتنائها ولقد شجع رجال الدين هذه الظاهرة على ان يكون المقصود منها ليس الصورة وإنما الروح التى تستقر فيها " "(داوؤد عبدو ،2003، ص192). كما ذكر في أنجيل لوقا (ثم قال لتلاميذه بين صعوده الي السماء وعودته ثانية، سيأتي زمان تتشوقون فيهأن تروا ولو يوماً واحداً من أيام وجودي على الأرض في صورة أبن الانسان، " (الإنجيل كما أوحى به الله إلى القديس لوقا, 1982,ص10)

من الرموز الأيقونية رمز الحمامة والسمكة وهما يرمزان للسيد المسيح وظهرت الأيقونية عندما كان هناك محاربةً للديانة المسيحية، فلجأ التابعين للغة الرمز التشكيلي في التعبير عن التقديس والتبجيل للسيد المسيح فكان رمز الحمامة يمثل السيد المسيح المخلص "حيث أن حروف الحمامة في اللغة الإغريقية" تعني هذا المفهوم. يوافقها لغوي أو العكس فعلامة الأيقونية وهي " كل علامة تمتلك بعض المظاهر الموضوع الذي تمثله وهكذا فإن صور الشخص ليست كل علامة إيقونية بشكل مطلق" (محمد كحيل,2002م, ص142). شكل (76)

الدلالة الرمزية للمثال الشكل (73أ،ب)

أن دخول المسيحية إلى السودان جاء بشكل تسرب هادئ وظهر في الرموز التصويرية الجدارية في الآثار السودانية ولقد تأثر الفن الكنسي في السودان بالفن القبطي والبيزنطي. كما أن هناك تأثيراً عقائدياً اكتسبته الديانة المسيحية من اليهودية " فكان تشخيص الإله والمسيح بشكل صوري شيء لازم الديانة المسيحية فالأجيال الأولى من المسيحيين أعلنوا ألالوهية على الاسم " (محمد كحيل، 2002م، ص139). كان من أثر ذلك " التصورات الدينية المسيحية لنموذج الإنسان المؤله وهو عيسى عليه السلام كما أمتدت تلك التصورات للقديسين والرهبان وظهر مفهوم المثال في الديانة المسيحية"(محمد كحيل., 2002م,ص140). وإذا أخذنا في الحسبان صياغة تلك التصورات عن مفهوم المثال البشري ما كان يقوم به الوافدون والمبشرون من النصارى من تقديس بعض الرهبان والأشخاص الذين ظنوا فيهم قدرات خارقة للعادة ونسبوا إليهم بعض الأعمال والمعجزات. في السودان نجد أن المسيحيين يرتدون صورة المسيح المصلوب على أعناقهم أو صورة مريم العذراء أو تعلق على المحال التجارية أو في المركبات العامة وأحياناً صور القديسين الذين بشرهم عيسى عليه السلام بأنه سيرسلهم للذين يحملون كلماته .

في الديانة المسيحية اعتقاد راسخ بالإنسان أو المثال البشري المقدس أو بشكل سردي صوري والذي بدوره ملامح التفكير الإنساني القديم ، كما يقدم جوانب مختلفة من التصورات المثيولوجية الذي يبدو فيها الإنسان النموذج أو المثال أو الخارق، وبذلك تلعب الأسطورة أو المثيولوجيا دوراً كبيراً في ترسيخ مفهوم المثال"(محمد كحيل, 2002م,ص139).

الوشم ودلالته الرمزية في الخطاب الديني المسيحي:

للخطاب الديني آلياته في بث الخطاب وتثبيته وفي الوقت نفسه وقايته وتأمينه وهناك خطابات رمزية معلنة وتصبح سمة تنضوي تحتها الممارسات الدالة وتنتظم وتحافظ على وجودها بالتكرار في شكل قواعد ونظم، والوشم ينضوي تحت تلك الممارسات الدالة ولقد ذكر يوسف فضل " أن عملية الوشم كانت معروفة لدى الشعوب السامية كما أن الرومان واليونان قد اتخذوا علامات لدلالة غير العبودية كانت ذات دلالة دينية عند الساميين فقد كانوا يضعون علامة على الرسغ والعنق رمزاً لمعتقداتهم الدينية " (يوسف فضل ،1989،ص21)، كما " إن الديانة المسيحية لم تعارض في مبدأ الأمر عملية الوشم ففي وصف للقديس يوحنا لرؤياه لكلمة الإلهية أن أسم ملك الملوك وإله الآلهة قد سطر على صدر ودرب السيد المسيح " (يوسف فضل ،1989،ص21) ويعتبر بعض الباحثين هذا النص هو" مصدر استعمال الوشم بين المسيحيين الأوائل ومع مرور الزمن صار للوشم مدلول ديني" (يوسف فضل ،1989،ص21) وأصبح أحد الخطابات الرمزية البصرية للديانة المسيحية

كذلك لقد تأثر الفن القبطي والكنسي بالحضارة المصرية القديمة وتألف مع محتواها الرمزي حيث كان " للوشم حضوراً في الحضارة المصرية قبل المسيحية وكانت رموزه متأثرة بالأساطير والمعتقدات الدينية في المجتمعات المصرية القديمة وعندما دخلت المسيحية إلى مصر تحت حكم الرومان فقد كانوا في بداية المسيحية لا يزالون تبهرهم الوثنية ولا يريدون المسيحية للناس لأنهم رأوا فيها ما يهدد سلطانهم فظهرت رموز تدل على الانتماء للديانة المسيحية ولقد استقل ضمن ذلك الوشم بهدف تثبيت هذا الانتماء ولقد اتخذ المسيحيين والأقباط منهم الوشم رمزاً للعقيدة المسيحية" "(سوسن عامر ,1989,ص125) من جهة أخرى فلقد أن كثيراً من الأقباط لديهم وشم في الرسغ تحديداً وعند السؤال لم أحظى بإجابة سوى أن هذا الوشم هو تعميد من الكنيسة الأم في مصر وأن أي فرد لديه وشم ذهب إلي مصر وعمد هناك فلجأت إلى المصادر حتى أدرك ماهية دلالة تلك الرموز التي يحتويها الوشم وأكثر الأشكال انتشاراً في الوسم شكل الصليب من أربع أشكال (شكل معين) أو الصليب المعروف † وهناك شكل ثالث وهو على شكل فارس شاهراً سفينة أو رمحه وعند بحثي تبين أن هذا الوشم من أبرز معالم الوشم إبان الفترة التي كافح فيها " المسيحيين في مصر الرومان الوشم الخاص بالقديس جرجس والمعروف في التاريخ ولقد ذكر أن القديس عاش في مصر وكان ذو جاه وأحد فرسان الرومان. وكانت منزلته كبيرة لدى حاكم الرومان ثم تفتح قلبه بالإيمان بالديانة المسيحية وبعد ذلك صار أحد أشد الرعاة والمكافحين عنها وتحدى الرومان وتمسك

بعقيدته وقتله الرومان وكان هذا المقتل نكبة عظمى للذين آمنوا معه وآملوا فيه لذلك فقد صور على الأيدي والأرسغ في شكل صورة وهو يمتطي جواده يحمل رمحاً طويلاً يقتل ثعباناً ضخماً حاول أن يلتهمه "(سوسن عامر ,1989,ص125) شكل (72،،أ،ب).

أن الوشم الذي رأيته هو استمرارية لممارسة الوشم وفي نفس الوقت تعميد من كنيسة القديس (القديس مار جرجس) والطابع الأيقوني للخطاب المسيحي يتضح بصورة واضحة ، ويعتبر لدى المسيحيين الأقباط كمنقذ ويتفائلون به لذلك يرسم كوشم على الأزرع ويستعمل كحرز مانع وحامي من الشرور، من جهة أخرى ففي عهد الإسكندر الثاني (705-730) بطريق الإسكندرية وسّمت اليد اليسرى لكل راهب قبطي بخاتم محمي بالنار يحمل اسم الكنيسة والدير الذي ينتمي إليها وتاريخ السنة الهجرية حتى يتسنى له التعرف عليه، " (يوسف فضل' 1989م, ص15)وأيضاً هناك مقولة للقديس يوحنا المعمدان مفادها " أن من يأتي من بعدي سيكون أقوى مني فإنه سيعمدكم بالروح القدس والنار واستجاب الأحباش لهذا فعمدوا إلى " كي"أطفالهم بالصليب على جباههم وصدورهم وأكتافهم تخليصاً وتطهيراً لهم من الخطيئة الأولى ولما كان الأحباش كالأقباط ينضوون تحت لواء كنيسة واحدة فهذه العادة لدى الأقباط فهم يوشمون (الجزء الداخلي من أذرعهم) (يوسف فضل' 1989م, ص15) " وما زالت هذه الممارسة إلى الآن (فلقد وجدت طفل قبطي عمره 6 سنوات قد وشمت يده بصليب) وعلى كل فإن وشم الصليب يرجع إلى عوامل دينية وعرفية وعرقية ولقد وجد فيها الأقباط ميزة لهم وهم قلة عن الأغلبية المسلمة ذات الثقافة العربية في السودان فرأى فيه البعض حماية لهم .

الدلالات الرمزية للملائكة: شكل(73).

وردت كلمة ملاك على مدى الدهور والأجيال وعرفت في الديانات القديمة عند الفراعنة القدماء الملاك " هو أبوت بمعنى مرسل من الله لإتمام قصد معين وقد عرف المصريون القدماء ملاك الموت وملاك الحياة ، وكلمة ملاك عند المسيحيين تعني مرسل وتعني رسول أو صاحب رسالة يبلغها إلى الناس حيث يحمل الملاك رسالة من الله إلى البشر وأطلقت كلمة الملاك ليس على الملائكة فقط وانما أيضاً على البشر الذين يحملون رسالة روحية من الله فلقد أرسل الله رُسلاً من الملائكة ومن الناس ولهذا أطلقت كلمة ملاك على يوحنا المعمدان " ها أنا أرسل ملاكي فهيئ الطريق أمامي" (فليلوثاوس فرج، 2005، ص3). يذكر في الكتاب المقدس عند المسيحيين (الإنجيل) عدة مواقف للملائكة " الملاك الكاروبيم الذي وقف لحراسة شجرة الحياة والملاك الذي ظهر لهاجر والملاكان اللذان آتيا إلى سدوم وتقابلا مع لوط ومع إبراهيم والملاك الذي ظهر للعذراء مريم في مدينة الناصرة والملاك الذي ظهر لأليياء ومسه وكلمه وقدم له كعكة وكوز ماء." (فليلوثاوس فرج، 2005، ص2) كذلك ورد ذكر الملائكة في سفر الرؤيا حيث ارتبطت " بأساقفة الكنائس السبع باعتبارهم ملائكة السبع كنائس حيث رأى الرائي سبع كواكب وسبع منابر وشرح سرها بأن السبع كواكب هي ملائكة السبع كنائس. والمنابر السبع هي السبع كنائس" (فليلوثاوس فرج، 2005،

ص3) نلاحظ أن الخطاب الديني يعزز الدلالة بالعدد بشكل متواتر وهذه الرمزية للعدد نجدها في الزخارف التي تنتمي للديانة المسيحية كما نجدها في الممارسات الحياتية والعادات وطقوس التعميد وكما ذكرت سابقاً أن الطقسية شكل من أشكال الحفاظ علي استمرارية الأشكال والدلالات .

ولقد ارتبط لفظ الملاك بالسيد المسيح حيث ذكر فيلوثاوس فرج " لقد أطلق على السيد المسيح لقب ملاك العهد" (فيلوثاوس فرج،2005،ص7) وهنا إشارة الى أن السيد المسيح هو ملاك العهد الجديد على اعتبار أن العهد القديم عهد موسى. كذلك يوجد في الكتاب المقدس قصص كثيرة محورها الملائكة حيث " يذكر الملاك (الكاروبم) الذي وقف لحراسة طريق شجرة الحياة والملاك الذي ظهر لمريم العذراء في مدينة الناصرة. وغيرها " (فيلوثاوس فرج، 2005، ص10) .

توصف طبيعية الملائكة " أن لهم طبيعة روحانية غير مادية أي أنهم أرواح ليس منهم شيء من المادة كأجساد البشر ويمتازون بأنهم أرواح عاقلة مستنيرة في كامل القوة والنشاط والسرعة ومستعدون لتنفيذ الأوامر الإلهية في الحال وهم لا يصيبهم ما يصيب البشر مثل الموت والمرض ولا يكبرون ولا يشيخون" (فيلوثاوس فرج، 2005، ص11) وجدت في السودان آثاراً من مدينة مروي ومعبد الشمس الذي "شيد في القرن السابع قبل الميلاد وهذه المنطقة تمتلئ بالأهرامات التي دفن فيها عدد من الملوك والملكات لقد شرح دكتور جعفر ميرغني عن صور الكائنات روحية قال: أن هذه الكائنات الروحية لم تكن تعد كآلهة وانما كانت تشجع على عبادة الله وهذه الكائنات لها أربعة أشكال واحدة لها وجه إنسان تشفع في بني البشر والثانية لها وجه ثور تشفع للحيوانات الأليفة والثالثة لها وجه نسر تشف للطيور" (فيلوثاوس فرج 2005،ص65) لقد ذكر الأب فليوثاوس كاهن كنيسة الشهيدين أن هذه الكائنات الروحية تم ذكرها في الكتاب المقدس عن أربعة كائنات بهذا الشكل قد رآها حزقيال النبي وكتب عنها في لوك إصحاح كما ذكرت في (سفر الرؤيا) " (فيلوثاوس فرج، 2005، ص65).

الكنائس في السودان توجد بها رسوماً وصوراً للملائكة ، فالكنائس القبطية المنتشرة في مناطق السودان وهي من الرموز "وهناك كنيسة السيدة العذراء في عطبرة ويوجد بها حامل الأيقونات يحوي صور للملاك الكاروينم صاحب الأربع أجنحة" (فيلوثاوس فرج، 2005، ص75) والخطاب الديني يحتوي غلى كثير من الروايات القصص الدينية ذات الطابع الغيبي، هناك وصفاً " للملاك عند قيامه السيد المسيح إذا زلزل زلزلة عظيمة حدثت ، لأن ملاك الرب نزل من السماء ودحرج الحجر عند باب القبر وجلس عليه وكان منظره كالبرق ولباسه أبيض كالثلج" (فيلوثاوس فرج، 2005، ص76) ودائماً ما تصور الملائكة بأجنحة ففي " أيقونة الملائكة يرسم لكل ملاك جناحان وفي الإنجيل حديث عن ملائكة بجناحين وأربع وست وترمز الأجنحة إلى القوة كما تعد دليلاً على الحماية والقدرة على الاحتمال لذلك فهم يمثلون أجنحة الملائكة بالنسور وطير للقلق كما تدل الأجنحة كدليل على حماية الإنسان والعناية به " لأن ملاك الرب

جال حول خائفه وينجيهم ولقد صورت هذه التصاوير في شكل أجنحة يحتمي بها الإنسان فلقد قال لراعود أجرك كاملاً من عند الرب الذي جئت تحتمي تحت جناحيه" (فليلوثاوس فرج، 2005، ص76)

في الإنجيل" لقد أراد السيد المسيح أن يحمي أورشليم فقال لها كم من مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحيها" (انجيل لوقا, 1982,ص15) تظهر دلالة أخرى للأجنحة وهي رمزيتها للهدوء والسلام " كما يرسم المريم صورة شعرية للازدهار والسلام الذي سينعم به مؤمنو الرب بأنهما مثل أجنحة حمامة مغشاة بغضة وريشهما بصفرة الذهب" (انجيل لوقا, 1982, ص10) هنا تكون الأجنحة الملائكة في الخطاب الديني المسيحي تحمل دلالات متعددة بين رمزية القوة والحماية والهدوء والسلام وسرعة الحركة في رفع الصلوات إلى الله.

الصليب ودلالته الرمزية: شكل (74،أ،ب،ج،د).

يعتبر شكل الصليب من الرموز الفطرية التي ترتبط بالذهن البشرى، وربما يرجع ذلك إلى كونه شبيه بشكل الإنسان، وأيضاً إلى كون شكله يعود إلى بساطة تكوينه، خطان متقاطعان وبعد ذلك يأتي الاختلاف في نسب التكوين للأذرع، يؤكد على ذلك أن شكل الصليب يظهر بشكل أو بآخر في رسوم الأطفال والتي من خلال دراستها تظهر الأشكال الرمزية الفطرية التي ترتبط بالذهن البشرى، مثل شكل الدائرة والمثلث والمستطيل والخطان المتقاطعان ويمثل ذهن أو عقل الطفل العقل النموذجي للإنسان ، ولقد وجد الصليب في أثريات الحضارات القديمة قبل المسيحية مثل حضارة الهنود الحمر في امريكا الشمالية وحضارة المايا بامريكا الجنوبية .

لقد ارتبط تاريخ الديانة المسيحية بالصليب بشكل جوهري وأصبح رمزاً للمسيحية فيما بعد، كما امتلك دلالات روحية واجتماعية عديدة، كما أرتبط الصليب بالسيد المسيح حيث صلب على هيئة جسده على عمادة خشبية فشكل الصليب شبيهه بشكل جسم الإنسان أذا فرد زراعية وضم ساقيه . وفي السودان نلمح المسحيين يرتدون الصليب في أعناقهم أو علي شكل وشم علي الزراع أو اقراط أو كشكل زخرفي في ملابسهم شكل(4،أ،ب،ج). ومن جهة أخري تعددت التفاصيل الداخلية لأزرع الصليب فهو كشكل كلي لا يتغير كثيراً إلا في النسب الداخلية لأرزع الصليب وفي بعض الأحيان توجد أشكال زخرفية على هيئة زهرة الروزيتا ذات أوراق الثمانية أو الرباعية أو السداسية ، كذلك بعض القساوسة يرتدون الصليب كلاً علي ملته من معدني الفضة أو الذهب المرصع بالأحجار الكريمة فالكنيسة الإنجيلية لديها شكل الصليب المعروف فهو لا يحتوي علي اي زخارف او احجار كريمة ولكن احياناً يكون شكله علي هيئة صلب السيد المسيح عليه السلام، وغالباً ما يكون من معدن الفضة فصليب الكنيسة القبطية الذي يرتديه القساوسة فيختلف عن في الشكل حيث تتمثله زهرة الروزيتا المرصعة ابالاحجار الكريمة، وتاريخياً هناك أشكال عدة للصليب فهو دلالياً، ترتكز فى كونه " رمزاً للسيد المسيح والدين وللخلاص عن طريق المسيحية " (عزت ذكي حامد , 2001 , ص253).

لقد ورد في إنجيل لوقا " أن من يقرر أن يتبع المسيح عليه أن يدفع ثمن هذا الولاء لذلك قال المسيح : ومن لايحمل صليبه ويتبعني فلا يمكنه أن يكون تلميذاً لي" (انجيل القديس لوقا, 1982, ص12) أما أشكاله التى تكيفت مع الثقافات والحضارات والدلالات التراكمية التي أكتسبها مع تكرار الأحداث والروايات التي إرتبطت بالقديسين أبان الاضطهاد الديني للمسيحيين في عصورها الأولى، نجد أن هناك شكل " الصليب اليوناني المتساوي الأذرع، وأحياناً تتوسطها عروة " (عزت ذكي حامد , 2001 , ص253) . رسم الاقباط القدماء علامة الحياة المصرية غنج والتي تدل على الحياة الابدية وبداخلها الصليب ،أي إن الفنان القبطي ربط بين غنج والصليب لان كُلاً منهما رمزاً للحياة " (ياهور لبيب ،2003 ،151) والصليب يعني الارتفاع والصعود الى السماء بمحبة والحية ترمز لها علامة غنج ، وهذا يشير إلى ارتباط الحياة الشعبية بالفن كما نجد أن هناك شكلاً مختلفاً تأثر بالحضارة المصرية، وهو" شبيه بمفتاح الحياة، ويسمى الصليب الغنج وينتمي هذا النوع إلى مصر ويحمل شكل العلامة الهيروغلوفية غنج التى ترمز للحياة ولقد كان مستخدماً بكثرة في فترة الإضطهادات حيث اتخذ كرمزاً حتى لا يثير الشك " (عزت ذكي حامد, 2001،ص253) .

الفن القبطي المبكر أمتلك اشكال كثيرة لشكل الصليب المتحويرة من المفردات الزخرفية القديمة وخاصة الفن النسيجي القبط" شكل (6، أ، ب) وبذلك إكتسب دلالات إرتبطت بالإستمرارية الحياة، وهي نفس الدلالات التي إرتبطت بمفتاح الحياة حيث يحمله الميت إلى العالم الآخر ليبدأ الحياة الجديدة وفكرة الخلود والبعث وهي الدلالات نفسها التي ارتبطت بالصليب. كما نجد " صليب القديس اندروس، وهو شبيه برقم عشرة باللاتينية (x) حيث طلب هذا القديس عند إعدامه أن يصلب على صليب مختلف في الشكل عن صليب المسيح " (عزت ذكي حامد, 2001, ص 253) أيضاً الصليب (المعقوف) وأستخدم كثيراً في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية كما يوجد الصليب اللاتيني وهو يتميز بطول الزراع السفلى عن بقية الأذرع، وكان يرصع أحياناً بخمس علامات أو خمسة أحجار كريمة عدد الجروح التي عانى منها السيد المسيح عند صلبه وهو الشكل نفسه الذي صلب عليه السيد المسيح " (عزت ذكي حامد, 2001, ص 253). وذكر في أنجيل لوقا " من لا يحمل صليباً ويتبعني فلا يمكنه أن يكون تلميذاً لي" (نجيل لوقا, 1982 ' ص69). وفي الآثار السودانية نجد في كاتدرائية فرس مظهراً من مظاهر " تكريم وتعظيم الصليب لدي النوبة الذي لا مثيل له لدى الشعوب المسيحية الأخرى باستثناء الحبشة ويبدو ذلك من خلال رسم صورة الصليب المزين بالحجار الكريمة والآلي كذلك الصلوات الاكرامية المرفوعة نحو الصليب باللغة النوبية " (جيفوفاني فانتيني , 1998'ص38).

كما أن إستعمال الصليب كشكل زخرفي يظهر بأشكال عدة فأحياناً نجده يظهر على شكل زهرة الروزيتا مع أربع أو الثمانية وريقات شكل(72،أ، ب،ج،د) وهو ظاهرياً على شكل زهرة، لكن في الفكر الجمعي المسيحي يقصد به شكل صليب، وأيضاً يمكن أن يظهر على شكل زهرة الروزيتا على شكل ثمانية وريقات، وهو تكرار للأذرع الأربع أو يكون على شكل ثمانية أزرع متساوية كشكل نجمة وهى أشكال تظهر في الزخارف، وهى تشير إلى الصليب، ومن ثم إلى السيد المسيح أو الانتماء للديانة المسيحية،

ولقد تم تحوير الصليب أبان تعرض المسيحية للاضطهاد، وهذه الأشكال الرمزية تظهر في كثير من الموجودات البصرية التي تتكون منها خبرتنا البصرية، لذلك تتملك هذه الأشكال الرمزية الذهن البشرى وذلك بألفة والإعتياد، كما أن التحويرات الرمزية لشكل الصليب نجدها بشكل أو بأخر على أبواب الكنائس شكل (76،أ،ب،ج،د) وبوابات منازل الأحياء الشعبية مثل حي ديم عرب بمدينة بورتسودان حي العباسية شرق بأمدرمان، فلقد وجدت أن الأشكال الرمزية للصليب وخاصة تلك الشبيهة بزهرة الروزيتا ذات الأربع أو الست أو الثمانية وريقات تتكرر في كثير من بوابات المنازل. الشكل(76، أ، ب،ج،د،و،هـ) من حي العباسية والشكل(10،أ، ب،ج،د) من حي ديم عرب ببورتسودان.قارن بينها وبين الشكل(74،أ،ب،ج،د). وهنا يرتبط شكل الصليب بالمزاج العام كونه من الرموز الفطرية وإن تمسكت المجموعات المعتنقة الديانة المسيحية بالدلالات الروحية التي ترتبط بالصليب وأشكال الإيقونية التي تتعلق به.

<u>الطاؤوس ودلالاته الرمزية</u> :شكل (77أ):.

من الرموز التي إرتبطت بالديانة المسيحية وأجد لها حضوراً بصرياً بشكل أو بآخر في المجتمع السوداني الطاؤوس، حيث لاحظت أن المسيحيات اللائي ينتمين للكنيسة الإنجيلية يقمن بتطريزه على المفارش وخاصة عند بدء مراسم الزواج , وهو من الرموز التى إرتبطت بالفن القبطى " يرمز الطاووس في الفن القبطى إلى الخلود، وهى فكرة جاءت من العتقاد أن جسد الطاووس لا يتطرق إليه الفساد بعد الموت، ثم جاءت المقولة إن دود الأرض لا يأكل جسد الأنبياء ومن ثم إرتبط شكل الطاووس بالسيد المسيح رمزياً ودلالياً " (عزت ذكي حامد ، 2001 ،ص270.) كمانجد في الآثار السودانية التي ترتبط بالديانة المسيحية رسوم شبيهة بالطاؤوس يعلوه الصليب والتي تم اكتشافها في عين فرح بدارفور (يسارك) وفي فرص(في الوسط) وفي قصر أبريم(يمينك)". شكل(77،أ،ب).

<u>النسر ودلالات الرمزية</u>:

النسر من الرموز التي إرتبطت بالديانة المسيحية ، حيث كان " يرمز للقيامة السيد المسيح" (عزت ذكي حامد , 2001 , ص271)، وهذه الفكرة ترجع إلى الإعتقاد "بأن النسر يختلف عن الطيور الأخرى، فهو يقوم دورياً بتجديد ريشه لذلك فهو يعبر عن الحياة الجديدة للمسيح، فنجده غالباً مصوراً داخل دوائر أو مربعات في الإطارات الخارجية للمنظر بنمط إيقواني، كذلك وجد " رمز النسر في الرسوم الجدارية لكنيسة فرس وعبد القادر، حيث نجده في غطاء رأس في صف الأبارش في عبد القادر وهو يلبس رداء مزركش فى إجزاء عديدة منه بالنسر البيزنطى المذدوج والذي يرمز السلطة " وليليام. ادمز ترجمة محجوب التجاني, 2005، ص 417). والنسر من الرموز التي ارتبطت بالحضارة الفرعونية .

<u>الحمامة وشجرة الزيتون دلالاتهما الرمزية : شكل (77أ،ب).</u>

ترتبط دلالة غصن الزيتون بالسلام كما ترتبط رمزيتها بالحمام، وهي من الرموز التي يمكن أن تصف بأنها تمتلك دلالة عالمية لأنها ترتبط بقصة سيدنا نوح والطوفان كذلك تظهر رمزية الحمامة في" طقوس التعميد أو عيد الغطاس والروح القدس مستقراً علي رأس الأبن في هيئة حمامة رمزاً للوداعة والبساطة التي هي ثمار الروح القدس " (فليوثاوس فرج , 2005, ص83)، كما ذُكر في أنجيل متى وعند تعميد المسيح على يد يوحنا المعمدان فلما عُمد يسوع صعد من الماء، وإذا تفحت له فرأى روح الله نازلاً مثل حمامة وأتياً عليه " "(انجيل متى :3:13:17, ص\82) فلقد ذكر الأب قيلوثاوس فرج أن أول ذكر لغصن الزيتون في التاريخ هو غصن الزيتون الذي حملته الحمامة إلى نوح بعد الطوفان حين فسدت الأرض أمام الله وأمر الله بالطوفان وانفجرت ينابيع النهر العظمى وغرق العالم القديم، لكى يبدأ عالم جديد يمتلئ بالخير، ولقد حفظ الله ثمانية أنفس فقط لكى يبدأ بها العالم الجديد " (فليوثاوس فرج , 2005, ص86). هنا تظهر دلالة الرقم ثمانية والتي نلاحظها في تكرار الزخرف المسيحي، والتي تظهر أيضاً في تكرار أزرع الصليب إلى ثمانية أو تعداد أوراق زهرة الروزالتا إلى ثمانية وريقات والرقم ثمانية هو مضاعفات الرقم أربع وهي عدد ازرع الصليب فلقد ذكر فيلوثاوس فرج أن العدد ثمانية عدد رمزي يأتي بعد العدد سبعة بمعني تخطي أيام الأسبوع والبدء في أسبوع جديد بما يعني العبور من الحياة الزمنية والدخول الي الحياة الجديدة " (فليوثاوس فرج , 2005, ص 170) وهذا يذكر بالعادات الاجتماعية فعدد فترة أيام الختان سبعة أيام ثم في اليوم الثامن يتحرك المختون كذلك تقام كرامة بعد السبعة أيام من وفاة الميت "السابعة " وأيضا يمثل العدد ستة مضاعفات العدد ثلاثة وهي الثالوث المقدس، فلقد ذكر فيلوثاوس فرج " لقد أرسل نوح الحمام ثلاث مرات، المرة الأولى لم تجد الحمام لرجلها مقراً وهنا أصبحت الحمامة رمزاً أو إشارة "إلى النفس التي تلتهب لروح الله وهى ترمز إلى النفس البشرية التي تحيا للسماء، ولا تجد لها مستقراً أو رأحة على الجيف الفاسدة لأنها منجذبة في غربتها نحو الفلك الذي هو رمز للسماء على الأرض وهى في إنتظار يد تأخذ بها لكي تحملها كما حمل نوح الحمامة في يده عند رجوعها وبعد سبعة أيام أرسل نوح الحمامة من الفلك فأتت إليه عند المساء وإذا ورقة زيتون خضراء في فمها، فعلم نوح أن المياه قلت عن الأرض ".(فليوثاوس فرج , 2005, ص 170)

شجرة الزيتون " هي شجرة نضرة مستديمة الخضرة، ويظهر بهاؤها في أوراقها خضراء في الأعلى وسنجابية فضية في أسفلها حتى إذا هزها الهواء بدت من بعيد كأنها مغطاة ببرقع فضي شفاف" (فليوثاوس فرج , 2005, ص 86) شجرة الزيتون شجرة قديمة معروفة منذ القدم فى فلسطين وهى تعيش قرابة الألف عام، وتثمر شجرة الزيتون الى الشيخوخة مثل الأرز والنخيل ولها فوائد علاجية كثيرة.

لقد أُستعمل خشب الزيتون في صنع بعض أجزاء الهيكل ومتعلقاته، وقيمة الزيتون فى زيته ، ولقد ذكر الزيتون في الإنجيل، وقد تحدث الأب فيلوثاوس فرج بأن " يحفل الكتاب المقدس بعدة تشبيهات عن الزيتون (الزيتون شعار السلام وعلامته) حيث حملت الحمامة إلى نوح أول ما حملت غصن شجرة الزيتون (فليوثاوس فرج , 2005, ص 170). وأيضاً يدل إخضرار الزيتونة المستمر إلى النجاح المستمر

والبركة الإلهية، ولقد ذكر في ترانيم داوؤد النبى " أما أنا فمثل زيتونة خضراء في بيت الله توكلت على نعمة الله إلى الدهر والأبد . كما شبه مدينة أورشليم انها زيتونة خضراء ذات ثمر جميل" (فليوثاوس فرج , 2005, ص 86) . يرمز شجر الزيتون للنعمة والبهاء، وتحدث هوشع النبي عن عودة يعقوب إلى الرب : أكون لإسرائل كالندى يزهر كالسوسن ويضرب أصوله كلبنان تمتد ويكون بهاؤه كالزيتون "(فليوثاوس فرج , 2005, ص 89)" ويرى في غصن الزيتون رمزاً للسلام في جوانب كثير منها " أن شجرة الزيتون دائمة الخضرة وكأنها تمثل الإنسان المملؤ سلاما الذي لا تفقده العواصف الخضراء ومن جانب أخر فإن زيت الزيتون متى انسكب عليه سائل أخر كالماء لا يفسد بل يطفئ على الماء دو أن يمتزج به وهذا من رمز للإنسان القوي في الروح الذي متى صدمته مياه التجارب يعلو عليها ويطفو فوق الضيق" (فليوثاوس فرج , 2005, ص 175)

من الملاحظ أن رموز الديانة المسيحية ارتبطت بالإرث الثقافي الذي سبقها، فتكيفت معه وتحورت واكتسبت تلك الرموز القديمة بدلالات تلاءمت مع الديانة المسيحية، فنجد أن بعض الرموز كان لها وجوداً في الحضارة الإغريقية أو الرومانية البيزنطية أو المصرية، وإن كانت الرموز في جوهرها رموزاً ترتبط بالطبيعة ككل بما يوجد بها من مخلوقات يمكن أن تصبغ عليها صبغة التميز في الشكل أو الصفات والتي نجدها لها حضوراً في الأساطير والقصص القديمة، وربما يعود ذلك " إلى أن إندثار الأيديولوجيات القديمة تركفراغاً رمزياً وروحياً .أضحت النتيجة ازدهار لديانات تطهيرية لملأ صفوي في كافة الإمبراطورية الرومانية وما وراء حدودها. ولقد منحوا تبسيطاً ثورياً للتعليم والطقوس على أنها تمركزت جميعها في تقديس لبعض عبادة مألوفة أزماناً سالفة، إيزيس أو مثرا أو أحد أرباب المعبد الأولمبي وهو في اعتقاد الإغريق القدامى مربطاً جامعاً لكل الإلهة " (عزت ذكي حامد , 2001 ,ص270). لذا كان الرمز البصري على الجدران أو الزخرف أو النسيج أحد أهم الموروثات الثقافية أهمية وذلك في كونه يقوم بعملية التوثيق البصري للإرث الايدلوجي البشرى .

السمك والدلالاته الرمزية شكل (77،ب) :

من الرموز التي اكتسب دلالات في الحضارات القديمة وعند دخول الديانة المسيحية في السودان السمك وهو من الحيوانات المقدسة لارتباطه بالنيل ولقد وجدت رسومه في المعابد القديمة والخزفيات كما وجد ضمن العناصر البصرية للديانة المسيحية في السودان شكل (77،ب). اكتسب رمز السمك دلالات أخرى أضيفت إلى الدلالات القديمة، وهو في الديانة المسيحية يعتبر من أقدم الرموز" ففي الديانة اليهودية كان السمك الطعام الذي تناوله اليهود في احتفالاتهم وعندما جاءت الديانة المسيحية نظرت بإجلال إليه باعتباره غذاء المسيح فصار يرمز إلى السيد المسيح ثم تطورت دلالة السمك في الديانة المسيحية فصار رمز للتعميد في الديانة المسيحية حيث يعني أول تجربة يواجهها المرء وهو مدلول الحياة الجديدة، كذلك " في اللغة الإغريقية لفظ يسوع المسيح ابن الله يطابق لفظ السمكة في اللغة الإغريقية فصار لفظ السمكة

يدل على السيد المسيح" (بقيع بدوي ,1987م,ص 15) . رمز السمكة في العهد الجديد وهو القسم الثاني من الكتاب المقدس ذكر" أن السمك كان غذاء لخمسة ألف من المسيحيين." (جوفاني فانتيني,2004 , ص4)" كما يذكر أن العشاء الأخير للمسيح وقصة المائدة التي نزلت من السماء وكان الطبق الرئيسي بها السمك ولقد وجدت رسوم كثيرة للسمك في آثار الفن القبطي وخاصة القطع النسيجية.

كما ورد ذكر السمك في " "عندما ظهر المسيح لتلاميذه بعد صلبه بثلاثة أيام واذ كان ومازالوا غير مصدقين من الفرح ومتعجبين قال لهم :"أعندكم هنا ما يؤكل ؟، فناولوه قطعة سمك مشوي . فأخذها منهم وأكل" (انجيل لوقا,1982.ص22) كما ذكر أيضاً في لوقا:9 يسوع يطعم الخمسة الآلاف" وبعدما رجع الرسل وأخبروه بجميع ما فعلوا فأخذهم ولكن الجموع (خمسة الآلاف)علموا به فاستقبلهم وحدثهم عن ملكوت الله , ولما كاد النهار ينقضي تقدم إليه الاثنا عشر وقالوا له اصرف الجموع ليذهبوا إلى القرى المجاورة ويجدوا طعاماً لنا هنا مكان مقفر، فقال لهم أعطوهم انتم ليأكلوا، أجابوا ليس عندنا أكثر من خمسة أرغفة وسمكتين , ثم قال لتلاميذه: أجلسوهم في جماعات تتألف من كل منها من خمسين فعلوا وأجلسوا الجميع فأخذ الأرغفة الخمسة والسمكتين ورفع عينيه نحو السماء ليباركها وأعطي التلاميذ ليقدموا الي الجمع" (انجيل لوقا,1982,ص45)

الأفاعي دلالاتها الرمزية :

الديانة المسيحية تصف الأفاعي "كونها تجسيداً للغدر والخيانة ومصدراً للشرور الشيطانية نلاحظ إن الأفعى إضافة لذلك أصبحت رمزاً لكل ما هو عنيد ومخيف في العالم المسيحي" (عصام عبد اللطيف أحمد, 1978م, ص233 كما أن الأفعى في الديانة المسيحية ترمز إلى الخطيئة ونجد رسوماً في جداريات الفن القبطي حيث رُسمت صورة القديس ماري جرجس محاولاً قتل الثعبان. كما ظهر كرمز من رموز الفن القبطي خاصة في المنسوجات التي تمثل الأفعى وبأشكال متعددة ولا يخفى التأثيرات التي اكتسبتها الثقافة السودانية في فترة الديانة المسيحية بالفن القبطي والبيزنطي. ولقد ورد ذكر الحيات في إنجيل لوقا" فقال لهم السيد المسيح: قد رأيت الشيطان وهو يهوي من السماء مثل البرق وها أنا أعطيتكم سلطة لتدسوا الحيات والعقارب وقدرة العدو كلها " (إنجيل لوقا ,1982, ص10).

شجرة النخيل ودلالاتها الرمزية:

تعتبر شجرة النخيل من الرموز البصرية التي توافقت بشكل دلالي مع كل الديانات التي تعاقبت علي السودان ويعود ذلك إلى وجودها الطبيعي إضافة إلى كونها ارتبطت بالطقوس والعادات والممارسات الحياتية فلها في الحياة الشعبية كماً من الدلالات وعند حضور الديانة المسيحية الى السودان من " أبواب السودان الشمالي ولم تكن هناك حروباً صليبية لازمت تلك الصلة الحضارية بل كان هناك التبشير وكانت الدعوة إلى الله بالحكمة والموعظة والتسامح " (احمد الطيب زين العابدين,1994م, ص16) كما ذكر أحمد الطيب زين

العابدين " أخذت هذه الموتيفة دلالات أخرى بشكل تدريجي وانسابت القيم المدينة إلى البلاط النوبي أولاً ثم المدن حيث استعملت النخيل كرملً وكموتيفة تشكيلية جاءت تؤكد استمرارية الرمز واُضيف إلى حبل الاتصال الحضاري النازل من الأفاق الحضارية القديمة دلالات جديدة أكدت القيم والدلالات القديمة واستعملت الموتيفة الجديدة استعمالات تناسب العقيدة الجديدة استعمالاً استمر بين من حافظوا على العقيدة المسيحية في السودان أمثال الأقباط إلى يومنا هذا حيث لديهم ترتيب أسبوع الآلام وهو أسبوع كنسي يمهد للاحتفال بقيامه المسيح ويسبق هذا الأسبوع يوم أحد الشعانين وأحد الزعف الذي تعقبه الجمعة العظيمة جمعة القيامة" (احمد الطيب زين العابدين,1994م, ص16) وفي عادة "حد النطق تزيين الكنيسة بسعف النخيل ويزدان به الهيكل وتتخذ منه أفرع تزين بها مداخل البيوت. وتعمل الصلبان من السعف ويعمل من الأختام وهذه الاستعمالات تركز على انتصار السيد المسيح على الموت بقيامته ورفعه إلى السماء (احمد الطيب زين العابدين,1994م, ص16) .

نلمح علاقة شجرة النخيل بالرفعة حيث يعتقد في اتصالها بالسماء ويرى أحمد الطيب أن " لها علاقة بالخلود فقيامة المسيح هي خلود وهي انتصار على الموت، وفي السيرة المسيحية المذكورة أن السيرة المسيحية يوم الانتصار وقد قابل أنصار المسيح دخوله أورشليم وقد فرشوا له الأرض بسعف النخيل وحملوه في أيديهم دليل البشارة والابتهاج ويرى احمد الطيب أيضاً أن هناك تأثيراً من الديانات المصرية القديمة على القيم القبطية المصرية والنوبية فبعث أزوريس هو انتصار على الموت وبعث المسيح أو قيامته هي الأخرى تأكيد عن قيم متأخرة على قيم سابقة " (احمد الطيب زين العابدين,1994م, ص16) لقد جاء في كتاب المسيحية في السودان للأب فانتيني أن "طقوس العبور منتشرة فيما بين الخرطوم ووادي حلفا طقوس اُستعمل فيها الماء وجريد النخل مثل طقس الأربعين (لدى النفساء) حيث تغادر الأم حجرتها وتحمل المولود بعد أربعين يوماً من ولادته إلى النيل وتحمل النسوة جريد النخل " وتحدث أيضا "عن طقس ماريا في اليوم الثالث للولادة حيث يحمل الطفل وهو طقس منتشر ما بين وادي حلفا وديار سكوب " (جوفاني فانتيني,1978م, ص125). من الملاحظ أن فنون الكنيسة النوبية عامرة بمثل هذه الموتيفات البصرية التي تؤكد الاستعمال الطقسي للنخيل بالنحو الذي يجعل من القيم الداخلية لفنون العهد المسيحي في النوبة استمراراً طبيعياً لقيم وفنون العهود المروية التي سادت فيها الديانات الأمونية.

لقد قدم أحمد الطيب وصفاً دقيقاً لظهور هذه الموتيفة في أشهر اللوحات المسيحية وهي جدارية ميلاد المسيح في كنيسة فرس التي أُطلق عليها علماء الآثار أسم الكاتدرائية وهي صورة نادرة لولادة السيد المسيح وهي بمتحف السودان القومي ولا تشبهها أي لوحة ايقونية لولادة المسيح في أي مكان بالعالم ، ويمكن أن استعين بوصف أحمد الطيب زين العابدين حيث تظهر في هذه الصورة " السيدة العذراء على سرير الأمومة ومعها كل العناصر التقليدية المكونة لهذه اللوحة حسب التقاليد الأيكوتراغرافية الشرقية وتزيد عليها الكنيسة النوبية أشياء متحدة من الراسب القديم حيث أغلب العناصر البشرية في اللوحة ما عدا أهل بيت العذراء حملت أغصان النخيل المثمر حملها حتى المساكين الرعاة أرنياس وليكوتس وكذلك

ملوك الأرض الثلاثة مليكور وبانثورا وثاراسيا وكذلك الملائكة "(احمد الطيب زين العابدين,1994م, ص19) وفي رأي الباحثة حسب هذا الوصف أن شجرة النخيل تحمل دلالات البشارة وهي الخبر المفرح والذي يبعث البهجة والسرور فهم يحملون بشارة واحتفاء بالمولود الذي هو في عقيدتهم انتصار البشرية برجوع الحياة إليها ومن هنا كانت أهمية جريد النخل في هذه الصورة إذ أنه في " الثقافة النوبية رملً للخلود وفي الأيكرنوغرافيا الرومانية القديمة قبل المسيحية كان جريد النخل رمزاً تقليدياً للنصر ولقد استمرت الكنيسة الرومانية في استعماله بنفس الصورة " (احمد الطيب زين العابدين,1994م, ص17) وأيضاً في الديانة المسيحية ُيستعمل رمز النخيل مقترناً بالشهادة بلانتصار على الموت ولقد استعملت الكنيسة البيزنطية نفس الرمز للعرض نفسه.

لقد ورد لفظ الغصن الأخضر والذي يدل علي المسيح في انجيل لوقا " وفيما هم يوجهونه الى الصلب وقد تبعه جمعاً من الشعب ومن نساء كن يولولن ويندبنه فالتفت أليهن يسوع وقال : يا بنات اورشليم لاتبكين على فإن كانوا قد فعلوا هذا بالغصن الأخضر (المسيح) فماذا يجري للغصن اليابس (الشعب) " (إنجيل لوقا, 1982 , ص21) لذلك اُتخذ من نبات النخيل الدائم الخضرة ويعلو إلي السماء كدلالة للسيد المسيح باعتباره الغصن الاخضر.

الكأس ودلالاته الرمزية :

أن الكأس من الأدوات التي ترتبط بالطقوس في المسيحية ولقد ورد ذكره في أنجيل لوقا " أنتم الفريسين تنظفون الكأس من الخارجولكنكم من الداخل مملؤون نهباً وخبثاً اليس الذي صنع الخارج قد صنع الداخل أيضاً " (إنجيل لوقا, 1982 ص22) كما ورد ذكره أيضاً "واذ تناول كاساً وشكر وقال: خذوا أقتسموها بينكم فأن أقول لكم إني لا أشرب من نتاج الكرمة حتى يأتي ملكوت الله واذ أخذ رغيفاً شكر، قال هذا أفعلوه لذكري " (إنجيل لوقا, 1982 ص22) إي أقتسام الخبز والشرب من الكأس كما ذُكر أيضا في أنجيل لوقا "هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي هذا الذي يسفك لأجلكم . ثم إن يد الذي يسلمني هي معي علي المائدة " (إنجيل لوقا, 1982 ص74) وجاء ذكره أيضاً عندما أنطلق المسيح الى جبل الزيتون وتبعه تلاميذه وقال لهم صلوا لكي لا تدخلوا في تجربة وأبتعد عنهم مسافة تقارب رمية حجر وركع يصلي قائلاً : "يا أبي إن شئت أبعد عني هذه الكأس ولكن لتكن لا بمشيئتي بل بمشيئتك " (إنجيل لوقا, 1982 ص79)

المصباح ودلالاته الرمزية :

كذلك من الرموز التي ارتبطت بالديانة المسيحية ونجد لها حضوراً قوياً في الطقوس المصباح فبعد أن شرح يسوع أهمية وصول كلمة الله إلى قلوب الناس حمل تلاميذه مسئولية إعلان الرسالة بوضوح لتكون كالنور الساطع فقال : لا أحد يشعل مصباحاً ثم يغطي بوعاء أو يضعه تحت سرير بل يرفعه علي منارة ليري الداخلون النور فما من محجوب لن يكشف ولا سر لن يعلم ويعلن " "(إنجيل لوقا, 1982 , ص22) "

وأيضاً ذكر في إنجيل لوقا حيث شبه السيد المسيح العين بمصباح الجسد "ولكن لا أحد يشعل مصباحاً ويضعه في مكان مخفي أو تحت المكيال بل يرفعه على المنارة ليرى الداخلون النور. عينك هي مصباح الجسد فعندما تكون عينك سليمة يكون جسدك كله منوراً أما عندما تكون عينك شريرة فيكون جسدك أيضاً مظلماً "(إنجيل لوقا, 1982 ص52)

الديك ودلالاته الرمزية:

من الرموز التي لاحظت أن نساء جنوب السودان المسيحيات يقمن بتطريزها على مفارش الزواج الديك والذي ورد ذكره في أنجيل لوقا عندما أنكر بطرس معرفته بالمسيح ثلاث مرات "وفي الحال وهو مازال يتكلم صاح الديك، فالتفت الرب ونظر إلى بطرس فتذكر بطرس كلمة الرب إذ قال له: أن يصيح الديك تكون قد أنكرتني ثلاث مراتٍ" 0(إنجيل لوقا1982م ، ص99) .

الملاك ودلالاتة الرمزية شكل (73):

كذلك نجد من الرسوم التي تظهر في الكنائس تصاوير اشبه بالعلامة الأيقونية للملاك الذي تشبه فطرته فطرة الاطفال لذلك يصور الأطفال كالملائكة بأجنحة ولقد ورد ذكرهم في إنجيل لوقا عندما " أحضر بعضهم أطفالاً ليسوع ليلمسهم إي يباركهم فقد كان من عادة الأمهات أن يقدمن أطفالهن إلى الشيوخ ومعلمي الشريعة ليباركوهم، ولكن التلاميذ الذين راؤهم زجروهم .أما يسوع فدعاهم إليه وقال دعوا الصغار يأتون إلى، ولا تمنعوهم : لأن لمثل هؤل ملكوت الله الحق أقول لكم : من لا يقبل ملكوت الله بوداعة وبساطة كأنه ولداً صغيراً فلن يدخله أبداً " (إنجيل لوقا, 1982 ص80)

السفينة ودلالاتها الرمزية :

لقد وجدت السفينة كرمز قبل أن السفينة عنت مدلولاً بالحنين يؤكد الاعتقاد في الخلود ضيق الموت كأنه رحلة في سفينة تتجه نحو الأبدية ولقد ذكر الأب فليوثاوس فرج أن " فلك نوحأبرها الله لخلاص الإنسان فقد خلق الله بنفسه باب الفلك وحفظه حتى نهاية الطوفان وهو الذي يقود سفينة حياتنا ويعطينا المقدرة على إن نغلق أبوابنا الداخلية كي لا تتسرب مياه الشر إلى سفينة حياتنا وتفقدنا التوازن " (فليوثاوس فرج ،2005م ،ص85)

كما شبهت الكنسية بالسفينة شكل (70 ،ب) ولقد ذكر الأب فرج أنه " عندما بدأت الكنائس بتين قرر الإباء الديني على شكل السفينة، فالمؤمن يجر في وسط أخطار مرعية وطالما هو يحيا في أعماق الكنسية فهو سوف يمتلئ رجاًء من الدخول إلى الكرامة الأبدية. ولقد ورد في أقوال القديسين "تشبيه الكنسية بالسفينة حيث قال القديس الكليمندس جسم الكنيسة ككل يشبه السفينة تحمل أناساً من أجناس

متنوعة وسط عاصفة عنيفة الله هو صاحب السفينة والسيد المسيح قبطانها والأسقف يشبه الملاحظ والكهنة هم البحارة "

(فليوثاوس فرج ,2005م, ص69) " أما القديس هيبو ليتس فيقول " البحر هو العالم وقد نزلت إليه الكنيسة حتى العمق ولأكنها لم تهلك لأن الرب في وسطها والبحارة هما العهدان القديم والجديد والحبال المحيطة هي محبة المسيح التي تربط الكنسية " (فليوثاوس فرج ,2005م, ص69) .

الماء ودلالاته الرمزية عند المسيحيين:

يحتفل المسيحيون بعيد الغطاس المجيد " وفيه تذكار السيد المسيح من يوحنا المعمدان ويحتفل الأقباط بهذا العيد احتفالاً روحياً وشعبياً مجيد وهناك عادات تصاحب عيد الغطاس المجيد ، منه الاستحمام في نهر النيل بعد صلوات العيد ويوافق 19 يناير، أن الماء للتقديس والتطهير وفي عيد الغطاس المجيد حيث تصلي صلاة اللقان وهي صلوات على الماء لتقديس الماء حيث يصلي الكاهن مشيراً إلى الماء بالصليب وذكر أن السيد المسيح عمد يوحنا المعمدان في نهر الأردن ، ويمنح حق الاغتسال بالماء المقدس لقبول تطهير الجسد والضمير من دنس الخطيئة " (فليوثاوس فرج ,2005م, ص80) يرتبط أيضاً بعيد الغطاس عيد الأنوار وترمز الكنيسة الآن إلى مفهوم الأنوار الإلهية بالشموع الكثيرة المضيئة تستخدم في الاحتفال بالطقس في الكنيسة وذلك تعبيراً عن النور الإلهي الذي دخل إلى العالم في ذلك اليوم " (فليوثاوس فرج ,2005م, ص85).

الشموع ودلالتها الرمزية :

الشموع كرمز في الخطاب الديني المسيحي ترتبط بالكثير من الدلالات حيث ُيذكر في سفر أعمال الرسل "عن اجتماع عقدة بولس مع التلاميذ في يوم أحد وكانوا مجتمعون ليكسروا خبزاً حيث كانت هناك مصابيح كثيرة في العلية التي كانوا مجتمعين فيها وفي صورة قديمة لهذا الاجتماع رسم الفنان مكاناً قد امتلأ بالشموع ورجالاً قد أمسكوا الشموع وهم يستمعون إلى كلام يسوع من فم بولس " كما تستعمل الشموع في الكنائس "وتوقد أمام صور القديسين وحول أجسادهم في الإديرة والكنائس القديمة " (فليوثاوس فرج ,2005م,ص40) ترمز الشمعة عند المسيحية إلى " العابد حيث تعبر تعبيرا تصويرياً عن وقفة العابد أمام الله فهي تظهر هادئة ساكنة وقلبها يظل مشتعلاً بنار ملهبة تحرق جسمها الصلب يديه وسكبة دموعاً تنحدر متلاحقة تاركة خلفها هالة من نور يسعد به كل من تأمل فيها أو سار على صداها وطبيعة الشمعة بدون النار مهملة كطبيعة الإنسان بدون عمل وبدون تحرك نور الروح في داخله وعندما تشتعل الشمعة بالنار تعتبر مثيرة بطبيعة النار المتحدة بها كهذا الإنسان عندما يتحد مع الله ويعمل الروح القدس فيه حتى لا تنطفئ حرارة الروح " (فليوثاوس فرج ,2005م,ص55). وبعد " المعمودية كان كل معتمد يمسك شمعة مضاءة تعبيراً عن الاستنارة التي حصل عليها بالعماد وتضاء الشموع عند قراءة الإنجيل كدليل

على أن تعاليم الله هي نور العالم حتى ولو كان ضوء الشمس يملا الكنيسة فالإضاءة أنما لإعداد الفرح ولكي يكون النور المنظور إعلاناً وشهادة على نور الإنجيل المنظور" (فليوثاوس فرج ,2005م,ص190) ".

تستعمل الشموع "في مراسم توديع الموتى حيث توقد الشموع في داخل الكنيسة. وتوضع شمعة عند الرأس وأخرى عند القديسين مثلما حدث عندما ذهبت مريم إلى يسوع فنظرت ملياً إلى ملاكان بثياب بيض جالسين ولحد عند الرأس والأخر عند الرجلين حيث كان جسد يسوع موضوعاً وكانت الشموع تقدم موكب الداخلين إلى السماء، وهذه إشارة إلى أن الشموع أيضاً ترمز إلى الملائكة إضافة إلى دلالتها كونها ترمز إلى نور الله "(فليوثاوس فرج ,2005م,ص112) .

يعتقد أن حاملي الشموع ، تهب لهم البركة ويحملون معهم البركة ولقد ذكر فليوثاوس فرج أنه" عُثر في الفريات التي ترتبط بالمسيحية في أماكن مختلفة مجموعات من القناديل والشممع ولإنارة الفخارية والزجاجية والبرونزية على أشكال مختلفة منها ما هو على شكل كأس الافخارستيا إشارة إلى النور المنبعث من جسد السيد المسيح ودمه ومنها ما هو على شكل نجمة إشارة إلى النور الذي أضاء العالم في نجم المجوس في ميلاد السيد المسيح ومنها ما هو على شكل سفينة نوح كرمز للكنسية التي هي فلك نوح الذي يقود المؤمن إلى المكان وبر الأمان ويرسو في مدينة السماء حيث السلام والاطمئنان" (فليوثاوس فرج ,2005م,ص39).

الاجراس ودلالتها الرمزية :

من الرموز التي ارتبطت بالطقوس في الخطاب الديني المسيحي الأجراس وهي ترمز إلى أجراس الإنذار التي تذكرنا حتى لا نبتعد عن الطريق أو نقع في خداع الطريق لأنه توجد طريق تظهر للناس مستقيمة وعاقبتها طريق الموت " (فليوثاوس فرج ,2005م,ص102)

نخلص إلى أن الرموز التشكيلية في السودان التي ارتبطت بالديانات امتازت بلاستمرارية ولهذا عبرت الرموز ودلالاتها الحقب التاريخية والحضارات المتعاقبة عبر رقعة السودان القديم والحديث، حيث نجد آثارها بأشكال متعددة ودلالات ذات طابع تراكمي وهذا يعني أن الرموز التشكيلية في السودان ذات ارتباط فاعل وقوي في أذهان حامليها وتلعب الثقافة المادية الدور المميز والأكيد في الحفاظ على هذه الرموز على مر الأزمان وهي التي ترسخها في أذهان حامليها عبر الفنون البصرية ومن ثم تأتي الدوافع المتعددة للرمز البصرية لتخلق صفة نمط التراكم الدلالي للرمز البصري في السودان .

ان الأديان تعمل عبر تأويل وتطبيق الرموز التي يتم استبطانها من جانب المؤمنين دوراً كبيراً في ترسيخ الدلالات المتعددة للرمز حيث لا بد من أن تتم عملية الاستبطان لهذه الرموز وإلا بطل مفعولها وتستوجب فاعلية الرموز الدينية قرب الرمز من الشعور العميق لدى الناس فبقدر ما يقترب الدين من أعماق الناس كانت الرموز التي ترتبط به مستمرة وفاعلة دلالياً .كما نخلص الى إن التحولات المفارقات

التي جاءت في الفترات الإنتقالية بين الديانات في السودان كانت للرموز البصرية الدور الحيوي في عملية إعادة التوازن بين المجتمع في استقبال الدلالة الجديدة للرموز الكائنة أو إسقاط للدلالات القديمة أو الأخذ بالنمط التراكمي للدلالات فعمليات التحوير في الشكل والمضمون للرمز التشكيلي نلمحها في مفتاح الحياة وتحوله في التصاوير الكنسية إلى الصليب،وأيضاً رمز الحمامة أو الطيور عامة وتعلقها في الحضارات القديمة وتعدد الدلالات المرتبطة بها وأيضا الشكل الزخرفي لقشر السمك شكل (2) وتحوله إلى الغمام الذي يظلل السيدة مريم العذراء وشجرة النخيل التي وهبت الحياة الجديدة للمسيح. هذا هو الذي جعل الرموز الدينية تأخذ نمطاً استمرارياً في الشكل بينما تتحرك الدلالة بين الإسقاط أو التراكم .

إذن إن العلاقة بين الأديان والرموز التي تصاغ علاقة شائكة وغامضة تلعب فيها أطراف متعددة أدوراً مختلفة ومتنوعة، فصياغة الصور الرمزية تتوجه إلى ماهية الأفكار والاعتقادات التي تصدر عن الكاهن أو الآلهة البشرية إذا صح التعبير، ثم يأتي الأفراد لصياغة هذه الأفكار والتصورات إلى شكل مادي صوري حيوي بالدلالات اللغوية، وتظهر هذه الدلالات عبر اللغة المنطوقة شفاهة في شكل قصص وأشعار أو أساطير، وتظهر بشكل مستبطن لحامليها في الواقع المكاني والزماني . إذن يحتم ذلك خلق علاقة متسلسة بين الرموز الدينية وحامليها فهذه التصورات، وأقصد بها الدلالات المتصلة بالرموز البصرية إرتباطها بالديانات ووجودها في ذهنية الأفراد وفي طرق تفكيرهم من شأنه أن يمنع الدوافع الإنسانية الأنانية الضعيفة من التسلسل الى مظنومة الرموز الدينية ، وأن يمنح الفرد عوامل الانضباط التي تمكنه من إقامةعلاقات متزنة مع الواقع المكاني والزماني

إذن نلمح أن هناك نمطاً وظيفياً متعدد الاتجاهات للديانات والرموز والتصورات التي تدور في فلكها فالأديان بكل ما تحويه من مكونات لها القدرة على توجيه الدوافع الفردية ورقابتها إذ إنها تمثل إحدى الآليات الأساسية لإشتغال العملية الاجتماعية . ومن جهة أُخرى نجد أن مستلزمات العملية الاجتماعية توفر جملة من الرموز والتصورات العامة التي تتضمن حداً معيناً من الرقابة والتوجيه، حيث إنها تقدم علاقة علوية عبر العبادة والطقوس وبالتالي فالأديان توفر قاعدة وجدانية لإعادة الأمن وتأكيد الهوية، على الرغم من التقلبات والتحولات والمفارقات التي تتعرض للمصير الإنساني .و هي التي تمنح الفرد إمكانات التوازن وتجعله فرداً قادراً على الشعور بأبعاده الإنسانية والاجتماعية ونشير إلى التحولات والمفارقات التي جاءت في الفترات الانتقالية بين الديانات في السودان، فكانت للرموز البصرية للخطابات الدينية والتي كانت تتوحد مع الخطابات السياسية والاجتماعية فكان لها دولاً حيوياً في عملية إعادة التوازن بين المجتمع في استقباله للدلالة الجديدة أو إسقاطه للدلالات القديمة أو الأخذ بالنمط التراكمي للدلالات . هذا ماجعل الرموز الدينية تأخذ نمطاً استمرارياً في الشكل بينما تتحرك الدلالة بين الإسقاط أو التراكم، لأنه يرتبط بخيال الفرد المتلقي الذي يتمثل هذا الواقع والجانب الفردي تتفاوت فيه مستويات استيعابه للشكل، فليس هناك دلالة ثابتة لهذا الشكل أو ذاك ولكن يمكن أن وجود دلالات تتعدد بتعدد البشر ومستويات الخبرة البصرية والذهنية والإدراكية لصوغ المعاني والأفكار التي تتعلق بالشكل، فأن

الشكل الخالص هو جوهر الواقع ولكن المضمون خفي وباطن ومتجدد ومتحور وتأويلي في كثير من الأحيان.

اللون والعدد ودلالتهما في الخطاب الديني المسيحي:

من الدلالات الروحية للون في الديانة المسيحية دلالة اللون الأبيض حيث إن الثياب البيض في الكنسية تشبيه " بثياب الملائكة فعندما كانت مريم المجدلية واقفة عند القبر فنظرت فإذ ملاكين بثياب بيض جالسين، واحداً عند الرأس والآخر عند الرجليين" (فليوثاوس فرج ,2005م, ص85) أما سفر الرؤيا فتحدث "عن مكافاة الذين لم ينسجوا ثيابهم أنهم سوف يمشون مع الحمل في ثياب بيض، والثياب البيض هي ثياب الملائكة وهي ثياب السماء والتي يتسربل بها الأربعة والعشرون قسيساً الجالسين حول العرش متسربلين بثياب بيض وعلي رؤوسهم أكاليل من ذهب. أن الثوب الابيض يشير إلى النقاء والصفاء والطهارة والقداسة والثياب البيض هي التي تلبسها النفوس المنتظرة أستعداداً للدخول بها الى السماء. (فليوثاوس فرج ,2005م, ص85)

من جهة أخرى نجد دلالة الأعداد في الخطاب الديني المسيحي متمثلة في الثالوث المقدس وهي دلالة للرقم ثلاثة (الله والأبن والروح والقدس). ونجد في إنجيل لوقا وفي اليوم الثالث يقوم "(إنجيل لوقا,1982 ص18) نجد أن دلالة العدد ثمانية "وهي عدد رمزي يأتي بعد العدد ستة بمعنى تخطي أيام الاسبوع والبدء في أسبوع جديد بما يعني العبور بالدخول إلى حياة جديدة "(فليوثاوس فرج ,2005م, ص85) نُكر أيضاً في انجيل لوقا :2 دلالة الأربعين يوماً : "ولما تمت ثمانية أيام ليختن الطفل سمي يسوع كما كان قد سُمي بلسان الملاك قبل أن يحبل به في البطن، ثم لما تمت الأيام لتطهيرها إذ كان قد مر علي الولادة أربعون يوماً حسب شريعة موسى صعدا به إلى بيت الله في اورشليم القدس" (إنجيل لوقا, 1983, ص13) وهذه الرمزية للعدد نجدها في العادات والطقوس التي ترتبط بالخطاب الاجتماعي وهي راسب من الديانة المسيحية.

اجزء من كنيسة فرس الكنيسة الرسمية الاولى بالسودان (الباحثة)



الشكل(14/أ)



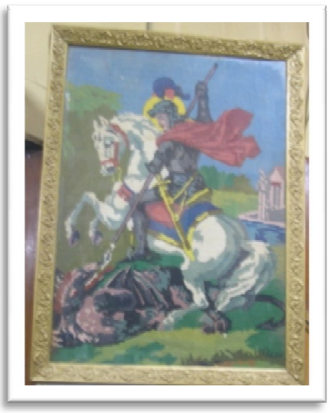
الشكل (70،ب)



الشكل (70،د)



الشكل(71) الكنيسة الكاثوليكية ببورتسودان



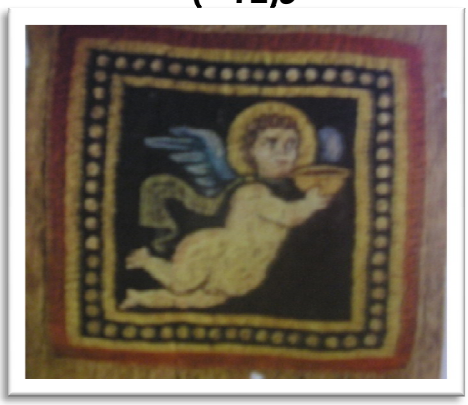
شخصية الانسان المثال

ملاحظة رمزية قشرالسمك

الشكل(72 ،أ)

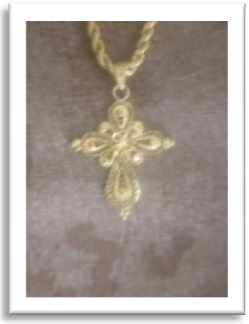


شخصية الانسان المثال الشكل(72/ب)



رمزية الملاكنة (ايقونية)الشكل(73)





(74،ب)بعض ايقونات



الصليب من الفضة



شكل (74،ب) صليب من الذهب

الشكل(74ج) ملاحظة شكل الزهرة



الشكل(74،د)



الشكل(75،أ)قطعة نسيج من الفن القبطي

ملاحظة تشابهه مع مفتاح الحياة المروي

الشكل(75،ب) (كتاب الفن القبطي)



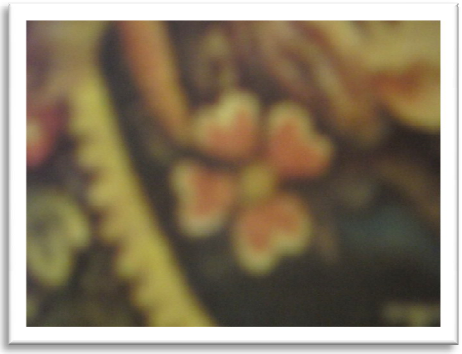
الشكل (75،أ)



الشكل(75،ب)

اشكال الزهور الايقونية





(كتاب الفن القبطي) الشكل(75،ج)



الشكل(75،د)



الشكل(76،أ) اشكال الابواب التي بها اشكال الزهرة الايقونية



الشكل(76،ب)



الشكل(76،ج)

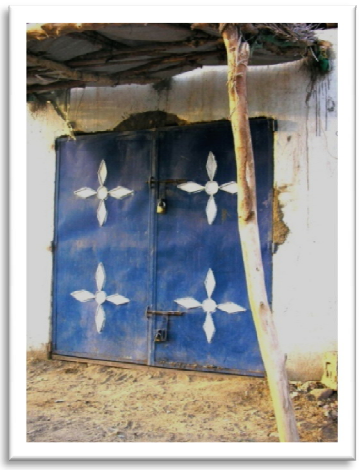






الشكل(76،د)

الشكل(76،و) الشكل(76،هـ) الشكل(76،س)





الشكل(76، س) الشكل(76،ر)





الشكل(11)

)حمامة من الفن القبطي القديم ملاحظة شكل الطاووس الشكل(77،أ)

الشكل(77،ب) (كتاب المسيحية في السودان)

المبحث الاول

مفهوم الحداثة

تمهيد:

مع بدايات القرن التاسع عشر كثُر استعمال كلمات مثل الحداثة، والحداثية، والتحديث، في حين يوجد من يتحفظ من استعمال هذه الكلمات في البلاد العربية ، أو يدعو صراحة إلى تجنبها، أو مقاومتها، بالنظر لما ينطوي مفهومها الاصطلاحي للغموض وذلك لظهورها ونشأتها في بيئة مغايرة ، وتحمل في طياتها من المبادئ ما يتعارض مع قيم المجتمع الإسلامي. وتطرح تساؤولات هل هي مجرد كلمات لها معاني لغوية بسيطة، أم أنها ذات حمولة تاريخية وفلسفية تتجاوز المضمون اللغوي العادي .

تاريخية وماهية الحداثة:

الحداثةلغوياً هي مصدر فعل حَدَثَ يَحْدُثُ، ووصف لما هو حديث، ويمكن أن ترد في سياق يفيد ما اسْتُحدث، أو ما جَدَّمن تطور، كما تفيد العصرنة، والانسجام مع مستجدات العصر الحديث، وتُطلق كلمة (حديث) على ما هو جديد، وما لم يكن موجودا من قبل. من جهة اخرى كلمة (حداثي) يوصف بها ما ينسب للعصر الجديد.

أما المفهوم الاصطلاحي لكلمة الحداثة فهو ذو دلالات فلسفية وإيديولوجية، ترتكز على أحداث ووقائع تميزت بها حقبة تاريخية معينة، في حيز جغرافي محدد، ويتعلق الأمر بالتحولات السياسية والفكرية والعلمية والاقتصادية والحضارية التي عرفتها أوربا الغربية، في مرحلة زمانية لا تتفق الآراء على تحديدها بالضبط، وتمتد على الأرجح بين بداية القرن السادس عشر والقرن العشرين. وحسب القاموس الدولي للمصطلحات الأدبية، فإن وصف حديث moderne) بدأ يستعمل "في المحادثة الفرنسية في القرن السادس عشر، للتمييز بين ما يرجع للماضي المتمثل في العهد الإغريقي والروماني، وما هو حديث في تلك الفترة التي امتدت إلى القرن الثامن عشر" (مارشال بيرمان ، ترجمة جابر عصفور، 1991،ص29)، ويعتبر مارشال بيرمان(Marshall Berman) أن الحداثة استناداً على التجربة الأوربية تشمل الفترة الزمنية من أوائل القرن السادس عشر، حتى القرن العشرين، ويقسمها إلى ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى : بدأت مع عصر النهضة من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، حيث بدأ الناس يجربون الحياة الحديثة.

المرحلة الثانية : بدات مع عصر التوير وبدأت في تسعينات القرن الثامن عشر، مع الثورة الفرنسية، وجمهورها الثوري الذي تعمق إحساسه في القرن التاسع عشر بأنه يعيش في عالم حديث، يختلف تماما عن عوالم سابقة، ليست حديثة إطلاقا.

المرحلة الثالثة : تبدأ في القرن العشرين، حيث تبدأ عملية التحديث وتتسع لتشمل العالم كله " (مارشال بيرمان ، ترجمة جابر عصفور ، 1991،ص29) .

كما يذكر هشام جعيط " أن الحداثة بنية جديدة دخلت فيها الإنسانية منذ خمسة قرون أو أربعة، في رقعة معينة ،ويقصد أوربا الغربية، وأخذت منذ قرن ونصف في الانبساط على كل المعمورة ويعتبر المؤرخ البريطاني(أرنولد توينبي) أن الحداثة بدأت عام 1875، وشهدت الفترة المتراوحة بين عامي 1910 م - 1950م ذِرْوة الحداثة، لتبدأ بعد ذلك حقبة أخرى هي ما بعد الحداثة " (ابراهيم غرايبي ، موقع قناة الجزيرة الكتروني،2003)،بينما يرى هشام شرابي أن الحداثة تشير إلى الفترة المعروفة بعصر الحداثة والتنوير في أوربا، بدءًا من نهاية القرن الثامن عشر، إلى منتصف القرن العشرين، لتأتي بعد ذلك مرحلة ما بعد الحداثة، من منتصف القرن العشرين، وخاصة منذ السبعينيات ، كما يرى محمد سبيلا أن الدلالة التاريخية للحداثة تشير إلى فترة مرجعية في أوربا ابتداء من القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر" (محمد سبيلا منشورات الزمن ،2003).

يختلط في مفهوم الحداثة عدة معان ودلالات، " وذلك نسبة لطغيان المعنى البرجوزاي للمفهوم والذي تصدرته المجتمعات الرأسمالية . ففي تلك المجتمعات وفي النطاق الواسع العريض لليبرالية السائدة يتداخل المعنى السياسي والثقافي مع الاقتصادي والتكنلوجي تداخلاً واسعاً وهو نتاج وحدة الحياة بشروطها الرأسمالية السائدة . أما في المجتمعات التقليدية فإن الشروط السائدة في هذه المجتمعات تحول كل موضوعية ممكنة إلى تيارٍ ذاتيٍ . فيترتب على ذلك بروز وجه وأحد لأة مسألة وتغيب الوجوه الأخرى وذلك واقع حاصل في السياسية والثقافة على السواء " (نعمان أحمد عمر,1992، ص 2)

من أهم أسباب نشؤ مفهوم الحداثة في المجتمعات الغربية هو الأزمان الطويلة من القهر والكبت والاذلال وتحطيم عناصر النمو إلى أن تنسحب آثاره على القوى المغيرة التي تنشد تفجير الزمن لصالح نهوض جدي وتحرر نسبي . ومرتبط ذلك بالتكنلوجيا وهي أحدى أهم آليات الحداثة وتثبيت المفهوم عملياً وتطبيقياً ، وبذلك إن البعد الزمني المتقدم لها والذي جعل المسافة بينها وبين حركة البلدان النامية يشكل هوة كبيرة . من ثم ليست الحداثة مفهوماً سيوسيولوجياً ولا مفهوماً سياسياً وليست مفهوماً تاريخياً بل " هي نمطاً حضاريا خاصاً يتعاض مع النمط التقليدي .إي مع كل الثقافات السابقة عليها أو التقليدية فمقابل التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الاخيرة تفرض الحداثة نفسها على إنها شيء وأحد متجانس يشع عالمياً انطلاقا من الغرب ومع ذلك فهي تظل مدلولاً ملتبساً يشير إلى تطور تاريخي والى تغير في الذهنية " (نعمان احمد عمر,1992، ص 5) إن الحداثة من حيث هي معطى متشابك تتلاحم فيه الاسطورة بالواقع . واقع

يتميز في كل المجالات : دولة حديثة ، تقنية حديثة ، موسيقى حيدثة ، ورسم وعادات حديثة فهي نشأت عن بعض التحولات العميقة في التنظيم الاقتصادي والاجتماعي فهي تحققه على مستتوى العادات وطرق وانماط الحياة اليومية وبما أنها متحولة في أشكالها ومضامينها في الزمان والمكان فهي ليست ثابتة وغير قابلة للرجوع إلا كمنظومة من القيم وكأسطورة بهذا المعنى يتعين كتابتها بحروف بارزة تماما مثل التقليد. من أهم السمات الهامة للحداثة أنها ليست مفهوماً يصلح كأداة للتحليل وليست هناك نظرية في الحداثة بل هنالك منطقاً وايديولوجيا للحداثة وهي تحترس مع ذلك من كل تغير جذري وتلك هي تقاليد البحث عن الجديد.

منشأ الحداثة

إن تاريخ لفظ الحديث سبق تاريخ لفظ الحداثة بقرون اقدم من تاريخ الحداثة ففي كل سياق ثقافي يتعاقب كل من القديم والحديث ثقافياً ذا دلالة ولكن مع ذلك لا توجد الحداثة في كل مكان باعتبارها بنية تاريخية وجدلية للتغير والازمة وهذه الاخيرة لا يمكن مشاهدتها إلا في أروبا ابتداء من القرن السادس عشر ولا تأخذ معناها إلا ابتداًء من القرن التاسع عشر " تعتبر الكتب المدرسية أن اكتشاف أمريكا من طرف كريستوفر كولمس وهو بدأية العصور الحديثة الخاصة بعصر النهضة ، فعلى مستوى الفنون وخاصة على مستوى الأدب والدين تتطورت الخصومة بين القدماء والمحدثين لتبلغ ذروتها في القرنيين السابع عشر والثامن عشر وأخذت هذه القطيعة ذروتها في البلدان ذات التقليد التليد كالبلدان التي حافظت على التقليد الروماني وطقوسه وعادته مع تجديد هذه التقاليد تدريجيا " (نعمان احمد عمر,1992، ص 9) .

ليس الحديث عن خطاب الحداثة إي معنًى عندما يتعلق الأمر عن بلد دون تقاليد أو تراث دون عصور وسطى كالولايات المتحدة الأمريكية وعلى العكس من ذلك فإن للتحديث تأثيراً قوياً على بلدان العالم الثالث والتي هي بلدان ذات ثقافة تقليدية . إن المنطق الظاهري للحداثة التصق بشكل وأضح في النواحي التقنية والفنية حيث نجد " أن التطور الهائل وخاصة منذ قرن، للعلوم والتقنيات والتطور النسقي لوسائل الانتاج ولتسيرها وتنظيمها ، يسمى الحداثة لكونها عصر الانتاجية وتكثيف العمل الانتاجي، والسيطرة الانسانية على الطبيعة . والفعالية القصوى هي القاسم المشترك بين كل الامم التي تتصف بالحداثة .

الحداثة عند هيغل

كان هيغل أول فيلسوف وضع مفهوماً وأضحاً للحداثة واستخدمها في سياقات تأريخية للدلالة على حقبة زمنية معينة، حيث ذكر بأن الحداثة بدأت مع عصر التنوير،بفعل أولئك الذين أظهروا وعياً وبصيرة، باعتبار أن هذا العصر هو حداً فاصلاً ومرحلة نهائية من التاريخ ، وفي هذا العالم الذي هو عالمنا وحاضرا يفهم على أنه الزمن الحاضر، انطلاقاً من أفق الأزمنة الجديدة التي تشكل تجددا

مستمرا.

كما وضع هيغل مدلولاً للعلاقة الداخلية القائمة بين الحداثة والعقلانية، وهو مدلول أمتد بذاته حتى وصل إلى ماكس فيبر. وقد أستخدم هيغل مفهوم الحداثة ضمن أُطر وسياقات تاريخية للدلالة على "الازمنة الحديثة" وهو بهذا مفهوم زمني يعبر عن القناعة بالمستقبل الذي سبق وبدأ، والزمن المعاش المرهون بالمستقبل، والمنفتح على الجديد الآتي . منذ ذلك التاريخ ابتداأ تصوير التاريخ كعملية تفاعل منسقة وخلاقة للمشاكل ومن تلك اللحظة أُصبح الزمن معاشاً في مواجهة القضايا التي تطرح نفسها كسلطة نادرة، وبقول آخر كزمن يلاحقنا " ("براهيم الحيدري ، 1999 , ص66) واذا جاز أن نحدد تاريخاً موجزاً لمفهوم الحداثة، فيمكننا القول بان المفهوم يعود إلى بداية القرن التاسع عشر فقد ذكر هيغل أن الأزمنة الحديثة تخص ثلاثة قرون تمت فيها تحولات مهمة وهي اكتشاف العالم الجديد وعصر النهضة وعصر التنوير، هذه التحولات الكبرى، التي بدأت منذ القرن السادس عشر، شكلت عتبة تاريخية هامة وانتقالا من القرون الوسطى الى الازمنة الحديثة، وهي دالة على حقبة جديدة تشير الى ولادة عصر ومستقبل جديد".("براهيم الحيدري ، 1999 , ص66)

يقول هيغل، " إن زمننا هو زمن ولادة وزمن انتقال إلى حقبة جديدة. وإن العالم الجديد ينفتح على المستقبل ويولد حقبة تاريخية جديدة تستمر في كل لحظة من لحظات الحاضر الذي يولد شيئا جديداً وأن الوعي التاريخي بالحداثة يتضمن تحديداً للحدود بين الزمن القائم والزمن الجديد، وتصبح الحقبة المعاصرة بداية للزمن الجديد الذي يبدأ مع عصر التنوير، ومع الثورة الفرنسية باعتباره حداً فاصلاً يكون قطيعة بين الأزمنة الحديثة والماضي. كما شكلت القطيعة إفصاماً وتوقفاً وازاحة له من جهة، وثورة معرفية كونت تحولاً مفاجئاً وحاداً في نظام المفاهيم والأشياء والعلاقات الاجتماعية " ("براهيم الحيدري ، 1999 , ص66).

بطلوع القرن الثامن عشر صاحب مصطلح الحداثة مفاهيم جديدة ذات دلالات ما زالت تحتفظ بجدتها واهميتها حتى اليوم كالحرية والعقلانية والنقد والتقدم الاجتماعي وغيرها ويشكل مبدأ الذاتية القاعدة الاساسية للحداثة في المجال الفلسفي الذي يعني أولوية الذات وانتصارها، حيث أصبح الانسان الحديث يرى صورته في مرآة يتمثل العالم من خلالها، وأخذ يدرك نفسه كذات مستقلة ومتميزة عن الطبيعة ، وبحسب هيغل فإن الحداثة شكلت ارتداداً إلى الذات وكونت بنية علاقة مع الذات دعاها هيغل بـ "الذاتية" أو"الآنية"، أي حرية الذات، التي هي بشكل عام مبدأ العالم (الأزمنة الحديثة) . كان ديكارت أول من أسس فكرة الحداثة الفلسفية "وضع مبدأ الذاتية أنا افكر اذن أنا موجود كاساس للحقيقة وكقيمة مطلقة "(براهيم الحيدري، 1990، ص22) وبهذه المقولة تفتحت ابواب العالم الحديث التي ساعدت الانسان على معرفة اسرار الكون والحياةوالموجودات وكونت بديلا علمياً وعقلانياً لسلطة الميتافيزيقيا القديمة. ومنذاك أصبح العلم هو الموجه الذي يقود الفلسفة الحديثة وظهور مفهوم "الكلية" الذي يعني النظرة الشمولية العامة للأشياء

يحتل مفهوم الحداثة في الفكر المعاصر مكاناً بارزاً، فهو يشير بوجه عام إلى سيرورة الأشياء بعد أن كان يشير إلى جوهرها، ويفرض صورة جديدة للأسان والعقل والهوية، تتناقض جذرياً مع ما كان سائداً في القرون الوسطى، وبذلك تعددت أبعاده ومدلولاته وشموليته لمستويات من الوجود الإنساني مثل المستويات العلمية والتقنية والاقتصادية والسياسية والأدبية والفنية والفلسفية والتداخل فيما بينها .والحداثة هي نقيض القديم والتقليدي.فهي ليست مذهباً سياسياً أو تربوياً أو نظاماً ثقافياً واجتماعياً فحسب، بل هي حركة نهوض وتطوير وإبداع هدفها تغيير أنماط التفكير والعمل والسلوك، وتبديل النظرة الجامدة إلى الأشياء والكون والحياة إلى نظرة أكثر تفاؤلاً وحيوية .

" إذا كانت الحداثة بنية فكرية جامعة لعدد كبير من المعاني والسمات والمباديء الحضارية المشتركة التي تشمل الوجود الانساني، فان التحديث "Modernization" له مدلولاً تاريخياً لا يشير إلى السمات الحضارية المشتركة، وانما إلى دينامية التحولات البنيوية ومستوياتها. فإبتداًء من القرن السادس عشر حدثت في أوربا تحولات بنيوية وحركات اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية إجتاحت أوربا، رافقها استكشافات جغرافية وفتوحات استعمارية، وفي ذات الوقت، ثورة علمية تقنية رافقت الثورة الصناعية، التي فجرت في نهاية القرن التاسع عشر الثورة الفرنسية والثورة القومية البرجوازية في أوربا وأن هذه التحولات البنيوية التي تداخلت بعضها مع البعض الآخر، في حركة جدلية كانت تصب في مجرى وأحد هو مسار الحداثة "(إبراهيم الحيدري ، 1999 , ص33)

من جهة أخرىمنهجياً ، ليس من السهل إخضاع الحداثة إلى القياس، لأنها لا تكشف عن نفسها في موضوعات محددة وملموسة ويمكن قياسها واخضاعها للتجربة، وعلى المرء أن يستقرئ أُسس الحداثة ومقوماتها بوصفها عمليات تراكمية وتحولات بنيوية مادية ومعنوية .وبإيجاز شديد يمكن فهم الحداثة باعتبارها المعطى الدوري والتحول المتسلسل في بنيات الانتاج والمعرفة والثقافة والاستطاعة التقنية والتي تمثلت بثلاث تحولات كبرى هُيأت لقيامها وهي :

أولا : تقوم على سلوك ذي نزعة انتاجية واسعة تتخطى الحدود التقليدية لمنظومة العمل والانتاج القديمة وبهذا فهي مرادفة للرأسمالية، كنظام اقتصادي وبيروقراطي رشيد للمشروع الاقتصادي الحر الذي يقوم على تقسيم العمل الاجتماعي والتخصص .

ثانيا : تقوم على تقدم علمي وتقني مستمر ظهر في العلم التجريبي والطباعة والتعليم والأعلام والأتصال وغيرها .

ثالثا : نهضة فكرية واجتماعية وسياسية في دوائر المجتمع والفرد، أدت إلى الأعتراف بقدرات الإنسان الذهنية وحددت حقوقه وواجباته" ("براهيم الحيدري ، 1999 , ص38)

أن الحداثة بذلك تعني مجمل التفاعلات التراكمية التي يدعم بعضها البعض، وأن هذه التغيرات الحاسمة ذات الوتائر السريعة أنتجت طفرة حقيقية في التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، تطورت بموجبها قوى العلم والتقنية والانتاج تطوراً واسعاً بحيث أحدثت قطيعة بين الانسان وماضيه وجعلت منه

سيد الطبيعة ومالكها عن طريق ضبط علمي وعقلاني لافعاله. ولكن منذ مطلع القرن الماضي بوجه خاص تحولت العلاقة بين العلم والتقنية لتصبح التقنية العلم المطبق كما اصبحت الالة، بل وسيطرتها هي السمة الابرز في الغرب، بمعنى الاهمية المتعاظمة التي تمثلها التقنية في العالم بحيث لم يعد هناك إنسان وطبيعة وانما هناك أنا والعالم، فيما هذه " الأنا " متضمنة في بيئة انسانية تقنية، وهو ما جعل الانسان مركزاً للكون ومصدراً للقيم. وبهذه النقلة النوعية الشمولية شكلت الحداثة قطيعة مع التراث ومع الماضي، ولكن لا لنبذه وإنما لاحتوائه ولمماجه في مخاضها المتجدد دوماً . .

الحداثة وعصر التنوير

عند المؤرخين الأروبيين يعتبر عصر التنوير مفتاح الحداثة وبابها إلى العالم، على رغم أن أصول الحداثة تعود إلى الفكر والفلسفة الاغريقية والديانة المسيحية والفلسفة الإسلامية العقلانية، كان أول من صاغ مفهوماً للتنوير ديكارات عندما قال " أن التنوير هو خروج الإنسان عن قصوره الذي اقترفه بحق نفسه وعجزه عن أستخدام عقله إلا بتوجيه من إنسان آخر ونتيجة لأفكار التنوير ومبادئه تطورت الفلسفة العقلانية النقدية وفكرة التقدم الاجتماعي وحقوق الانسان. غير إن الصرح المعرفي القويم للحداثة، الذي ظهر في عصر التنوير وظل شبه ثابت أكثر من قرنين، لم ينأ عن النقد .

لقد رافقت التحولات والسمات الفكرية والفلسفية في مقدمتها أهمية العقل والعقلانية، حيث غدا العقل الحسابي والنقدي معيار كل معرفة ومرجعها الحاسم، كما أصبح العقل عقلاًأداتياً ، وبذلك استقلت البنيات المعرفية عن الاهداف التي رُسمت لها وقامت من أجلها واصبحت لها قوة فاعلة ودوراً حاسماً في أصدار القرارات. بهذا أصبحت شكلاً جديداً من أشكال السلطة التقنية التي هي في الوقت ذاته وسيلة من وسائل الضبط والاحباط لما يرافقها من إيديولوجية تكون الاساس الذي يقوم عليه ترشيد السلوك .

هناك بعدان للحداثة البعد التاريخي والجغرافي للمفهوم الاصطلاحي للحداثة اضافة للبعد الفلسفي والحضاري ويوجد خلاف بين المفكرين والباحثين في تحديده، بل إنه يتعذر العثور ضمن المراجع التي تناولت موضوع الحداثة على تعريف كنهها بشكل واضح وشامل، وإن كان هناك تركيز على التعارض مع التقليد، وإضفاء نزعة عقلانية على حياة الإنسان.

قد أورد طه عبد الرحمن عدة تعاريف وُضعت للحداثة من طرف مفكرين غربيين، " فمنهم من قال إنها النهوض بأسباب العقل والتقدم والتحرر، ومن قال إنها ممارسة السيادة على الطبيعة والمجتمع والإنسان، وهناك من يرى أنها قطع الصلة بالتراث، أو يقول إنها طلب الجديد، أو إنها محو القداسة من العالم، أو يصفها بالتعقيل والعقلنة، أو يقول إنها الديموقراطية أو حقوق الإنسان، أو إنها قطع الصلة بالدين، أو إنها العلمانية أن هذه التعاريف بما فيها من تناقض، ونظرتها للحداثة بطرف ناقص، تقع في تهويل الحداثة، وتجعلها في تناقض مع ما قامت عليه لأول الأمر"(طه عبد الرحمن ،2003, ص22). وأنه لو وُضع تعريف جامع للحداثة لقيل إنهاالإبداع الذي يعني الابتكار والاجتهاد والاختراع.

من ناحية أخرى صاغ فتحي التريكي تعريفا واسعا للحداثة، حيث يقول بأنها " مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة، معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر، متجاوزة التقاليد المكبلة، ومحررة الأنا من الإنمائية الدغمائية الضيقة، سواء كانت للشرق أم للغرب، للماضي أم للحاضر، لتجعل من الحضور آنية فاعلة، مبدعة في الذات والمجتمع، ومن الإقبال عنصرا معيارا للفكر والعمل " (فتحي التريكي ،2003،ص313).

الى جانب البعدين التاريخي والجغرافي للمفهوم الاصطلاحي للحداثة، هناك البعد الفلسفي والثقافي والحضاري، الذي يوجد أيضا خلاف بين المفكرين والباحثين في تحديده، بل إنه يتعذر العثور ضمن المراجع التي تتناول موضوع الحداثة على تعريف كنهها بشكل واضح وشامل، وإن كان هناك تركيز على التعارض مع التقليد، وإضفاء نزعة عقلانية على حياة الإنسان، واعتماد العلمانية؛ فيقول الفيلسوف الفرنسي المعاصر(Jean Budrillard) إن الحداثة " صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، وجميع الثقافات السابقة، أو التقليدية" (احمد الحزيري، الفكر العربي ،1990،ص123)؛ ووصف (Alain Touraine) (الحداثة بأنها " ثورة الإنسان المتنور ضد التقليد، وتقديس المجتمع، وخضوع العقل لقانون الطبيعة.. والحداثة في مفهومها الغربي هي نتاج العقل نفسه" (احمد الحزيري، الفكر العربي ،1990،ص123) ويذكر محمد سبيلا أن مصطلح الحداثة " يشير إلى بنية فلسفية وفكرية تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي، التي تعطي للإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون، وكذا في بروز نزعة عقلانية أداتية صارمة في مجال المعرفة والعمل معا، حيث نشأت العلوم التقنية الحديثة، والعلوم الإنسانية الحديثة، والنزوعات الحديثة على أساس معايير عقلانية صارمة" (محمد سبيلا ، 1999،ص22)

مُقومات الحداثة:

يرى كرووك (Crook) وزملائه أن هناك ثلاثة خصائص رئيسة للحداثة

اولا: " التميز Differentiation:

تستلزم فصل المجتمع إلى عدة أجزاء مختلفة فالمجالات الثقافية والسياسية واللاجتماعية والاقتصدية أصبحت بشكل متسارع متميزة عن بعضها البعض وبالاعتماد على آراء ماكس فيبر جادل كروووك وجماعته إن مختلف مظاهر المجتمع يُحكم عليها تبعاً للاطار الذي تتحرك في داخله ." (هارلمبس وهلبورون ،ترجمة حاتم حميد محسن ،2010 – ص 20)

في عصر النهضة الأروبية كان الاغنياء من الناس يعود لهم الفضل في تمكين الأفراد ليكونوا موسيقين محترفين أو رسامين أو عازفيين ولكن مع نشوء الحداثة وموجات التغير التي حدثت " انشئت المؤسسات المتخصصة مثل مدارس الفن لتتولى تدرب أجيال المستقبل على التخصص الثقافي . لذلك

فان الثقافة فصلت أو تميزت عن مظاهر الحياة الأخرى حيث انتجت من قبل المتخصصين الذين تدربوا في مؤسسات خاصة وهذا أدى إلى وضع أساس التميز بين ثقافة العامة السائدة بين صفوف الناس العاديين والثقافة العالية التي أنتجت المتخصصين من الالالالأفراد والمؤسسات ومع تقدم الحداثة ظهرت أنواع جديدة من الثقافة الشعبية تميزت عن جوانب الحياة الاخرى ولكنها لا تدعي كونها فن الثقافة العليا " (هارلمبس وهلبورون ،ترجمة حاتم حميد محسن ،2010 – ص 20)

ثانيا: العقلانية Rationalization

يقصد بالعقلانية احتكام الإنسان إلى العقل، في كل ما يحيط به، وفي وجوده وحياته وعلاقاته، فلا يقبل إلا ما يقبله عقله، ويرفض ما لا يقبله، وبالتالي يكون العقل هو أداة الحكم على كل شيء، ووسيلة لسبر أغوار مختلف الظواهر، وإدراك كنهها، وهناك مدارس فلسفية، ومذاهب فكرية عقلانية متعددة، لا مجال لاستعراضها هنا، غير أنه لابد من الإشارة إلى ديكارت(1596. -1650) الذي يعد مؤسسا للعقلانية الحديثة، حيث يعتبر العقل هو قوة الإصابة في الحكم، وتمييز الحق من الباطل، والعقلانية هي أن يطبق الفكر تطبيقاً حسناً، وضمانة ذلك تتمثل في المنهج الديكارتي المعروف، والذي يرتكز على الشك المنهجي، أو الشك العقلي، الذي يرمي إلى تحرير العقل من كل حكم مسبق، ومن أي سلطة مرجعية، ويؤدي إلى الحقيقة عن طريق البداهة العقلية ،يعتبر الفلاسفة الذين حملوا لواء التنوير، أن للبشرية تطورا مرحليا يصبغ تاريخها الطويل، وأن تحررها وانعتاقها سيكون نتيجة أساسية لاستعمال العقل من حيث إنه إقرار للشك المنطقي، ورفض لكل حكم مسبق، ولكل سلطان مهيمن " (هارلمبس وهلبورون ،ترجمة حاتم حميد محسن ،2010 – ص 209)

ويلح (Alain Touraine) على الارتباط الوثيق بين الحداثة والعقلانية، ويقول " أن المشروع الغربي للحداثة لم يقتصر على تاريخ تقدم العقل، الذي هو أيضا تقدم الحرية والسعادة، وتاريخ هدم المعتقدات، والانتماءات والثقافات التقليدية، وانما أراد أن ينتقل من الدور الأساسي المعترف به للعقلانية، إلى فكرة أوسع، هي فكرة مجتمع عقلاني، يحكم فيه العقل، لا النشاط العلمي والتقني فحسب، بل حكومة البشر، وإدارة الأشياء، فالحداثة تصور المجتمع على أنه نظام يخضع للعقل بوصفه الأداة الوحيدة لتحرير الطبيعة الإنسانية من جميع السلطات المحيطة به، وبوصفه أيضا المبدأ الوحيد لتنظيم الحياة الفردية والجماعية، من أجل تحقيق التجرد من كل تحديد للغايات النهائية" (رضوان جواد زيادة ،2003،ص35). يرى كروك ورفاقه " ان العقلانية طبقت الثقافة الحديثة ولكن ليست بالكامل كما في التميز فمثلا في مجال الفنون التكنولوجيا استعملت لغرض تسهيل استنساخ واعادة خلق الثقافة فتكنلوجيا الطباعة مكنت من عادة انتاج الاعمال الفنية وان ذلك يعزز من قوة ومنزلة الثقافة العليا لانه يعطي شرعية للفكرة بان افراد معيين هم فنانون عظام ."(رضوان جواد زيادة ،2003،ص35)

ثالثا التشيؤ: (Co modification)

" التشيؤ يعني تحويل المنتجات الثقافية إلى أشياء أو سلع يمكن بيعها وشرائها بسهولة وطبقاً لنظريات الثقافة الجماهيرية فإن ذلك يحط من القيم الجمالية ويهدد نقاء الفن الراقي، وذلك العمل سوف يجلب للجماهير ثقافة متدنية تهدد النوعيات المتميزة للفنون . لم يتفق كرووك وجماعته على هذه الرؤية لانهم يرون إن تنمية الذوق هو عنصر أساسي في الثقافة الحديثة فلاذواق تتطور فقط عندما يكون لدى الناس موارد كافية كي يختاروا طبيعة ما يستهلكون . وفي بدايات الحداثة كانت فقط الطبقات العليا تستطيع ذلك ولكن مع تقدم الحداثة انتشرت قابلية الاختيار للاستهلاك الي جميع طبقات المجتمع."
(هارلمبس وهلبورون ، 2003م ،ص 21)

رابعا : اعتماد العلم ومناهجه:

يعني ذلك بصفة خاصة الابتعاد عن الغيبيات، والأخذ بالمنطق العلمي الذي لا يُقر إلا بما تُثبته التجارب العلمية، وبذلك أصبح الإنسان سيد مصيره، وصانع تاريخه، وسادت العقلانية المادية، التي تعطي للإنسان وما يتوفر عليه من قدرات، قيمة مركزية في الكون، وترتكز هذه النظرة على النتائج الباهرة للتقدم العلمي والتكنولوجي منذ أن تحرر العقل الأوربي من قيود الكنيسة، وانطلاقه في فضاء رحب لارتياد المعرفة، وسبر أغوار العلوم، واستكشاف أسرار الكون دون حواجز.(ناصر الدين الاسد ،الموقع الالكتروني لمركز الشرق العربي للدراسات الحضارية والاستراتجية،ص5)

خامسا: الإيمان بفكرة التقدم:

يعني التسليم بجدلية التغير والتحول، وسير الإنسانية المتواصل إلى الأمام، وانتقالها المتواتر من عصر إلى آخر أكثر تقدما من سابقه، مما يجعل الحاضر دائما أفضل من الماضي، والمستقبل أفضل من الحاضر، على خلاف النظرة التي كانت سائدة في زمن ما قبل الحداثة، حيث كان الناس يمجدون الماضي لدرجة التقديس، ويحنون إلى الأيام التي تُصورها مخيلتهم على أنها كانت سعيدة (ولفكرة التقدم ارتباط وثيق بفكرة التطور، فبعد أن كان عقل الإنسان ينظر إلى بعض الأفكار والمبادئ والإيديولوجيا على أنها حقائق أزلية ثابتة لا تتغير، وسماها بعض الفلاسفة بالجواهر، وجاء بعد ذلك تصور عقلي جديد يؤمن بالتطور، وتم الانتقال من مرحلة التفكير المطلق، إلى مرحلة التفكير النسبي، الذي ينظر إلى كل شيء على أنه متغير ونسبي ". (رضوان جواد زيادة ،2003،ص35)

سادسا : الحرية الفردية:

يعني تحرر الفرد من كل القيود التي تعطل قدراته الذاتية في البحث عن أنجع السبل لتحقيق ما يطمح إليه من تطور، أو تحول دون تلبيته لرغباته، أو تمنعه من الوصول إلى السعادة وفق تصوره الخاص، ويمتزج هذا المفهوم بمقاصد المذهب الليبرالي الذي يعتبر الحرية هي الغاية الأولى والرئيسية التي يتطلع إليها

الفرد بطبيعته، ويركز على أهمية الفرد الذي هو غاية بذاته، وضرورة تحرره من كل أنواع السيطرة والاستبداد، سواء كان مصدرها الدولة وأجهزتها، أو النظام الاجتماعي وما يشمله من تقاليد وأعراف؛ والليبرالية كما يقول عبد الله العروي « تعتبر الحرية المبدأ والمنتهى، الباعث والهدف، الأصل والنتيجة في حياة الإنسان، وهي المنظومة الفكرية الوحيدة التي لا تطمع في شيء سوى وصف النشاط البشري الحر وشرح أوجهه والتعليق عليه (رضوان جواد زيادة ،2003،ص35)

التحديث أو الحداثة المتجددة:

ان مصطلح التحديث هو " العملية التي يتم من خلالها التنظيم وفقا للحاجيات والإمكانيات الحديثة »، وفي علم الاجتماع يفهم التحديث وفق نظرية النشوء والارتقاء، كمسار لتحول المجتمعات نحو العصر الصناعي، كمرحلة ضرورية ولا غنى عنها لولوج التنمية الاقتصادية والديموقراطية والازدهار" (.http://www.wolton.cnrs.fr/glossaire/fr_modernisation.htm).

لقد حدد فتحي التريكي مفهوم التحديث في "مجموعة العمليات التراكمية، التي توجه المجتمع نحو المزيد من الإنماء والتطور والتقدم، ويكون ذلك اقتصادياً بتعبئة الموارد والثروات، وتطوير قوى الإنتاج، وسياسياً ببلورة دولة المؤسسات، القائمة على تحرير تقاليد الممارسات السياسية من أجل المشاركة في الحياة العامة، واجتماعياً بتأسيس القيم والقوانين والنواميس، وابعادها عن المواقف العقائدية " (فتحي التريكي ، 2007م ،ص311) لا ينفصل (التحديث) عن مفهوم (الحداثة)، ويذهب البعض إلى أنه ليس سوى تعبير عن إحدى خصائصها، التي تمثل كياناً عاماً متكاملاً يتميز بثلاث خصائص بارزة:الأولى تتيح فهم الحداثة بوصفها بنية كلية، والثانية بوصفها سياقا، والثالثة بوصفها وعيا نوعيا، وبالتالي يمكن القول بأن مفهوم)الحداثة (يقابل الخاصية الأولى المتعلقة بالبنية، ومفهوم)التحديث يقابل الخاصية الثانية المتعلقة بالسياق، ومفهوم النزعة)الحداثية يقابل الخاصية الثالثة المتعلقة بالوعي " (نايف العجلوني، 2005م، ص27)، وكما يقول هشام شرابي " فإن الحداثة والنزعة الحداثية، أي بنية المجتمع الحديث، ووعيه لذاته، ترتكزان على عملية التحديث، أي على جدلية التغير والتحول" (هشام شرابي، بيروت، 1987، ص 33.) من جهة أخرى هناك اتجاه آخر ينظر إلى الحداثة باعتبارها ظاهرة مرتبطة بالغرب، الذي أصبح بعد التطورات التي شهدها العالم منذ الربع الأخير من القرن العشرين، هو المركز الجاذب والمحدد للشكل النهائي للنظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي لحياة الإنسان.

الحداثة العربية:

أن الحداثة بالمفهوم الذي تحدثنا عنه، منذ نشأتها في الغرب، فإن هذا لا يعني أن بقية مناطق العالم لم تعرف الحداثة، أو أنها غير مؤهلة لذلك، أو لم تكن لها أي مساهمة، لأن العقل الذي هو مفتاح الحداثة لا تملكه شعوب دون أخرى، ولم ينشأ في حضارة دون غيرها، كما أن الحداثة لم تأت من فراغ،

وإنما بنيت وتشكلت مختلف مجالاتها من التراكمات العلمية والمعرفية التي هي من إنتاج علماء ومفكرين ينتمون لحضارات متعددة، وعصور متعاقبة. من المعلوم أن قنوات الاتصال الثقافي بين العالم الإسلامي والغرب في المرحلة الممتدة من القرن الثاني عشر إلى القرن الرابع عشر، ساهمت بكيفية مباشرة في حركة الإصلاح الديني التي عرفتها أوربا كخطوة أساسية نحو الحداثة، حيث برز تيار لمواجهة نفوذ الكنيسة، ورجال الدين من الكهنوت، الذين كانوا يحتكرون العلم والمعرفة، ويفرضون وصايتهم على العقول، ، فجاءت حركة الإصلاح الديني لمناهضة هذه التقاليد والطقوس، والدعوة إلى ترك علاقة الإنسان بربه مفتوحة ومباشرة، مما يفيد أن تلك الحركة الإصلاحية استفادت وتأثرت بالثقافة الإسلامية من خلال الاطلاع على ترجمة القرآن الكريم، والتعرف على أحكامه التي لا تعطي أي امتياز لأحد على أحد إلا بالتقوى، ولا حكم على تصرفات وأعمال الناس إلا لله وحده، هو الذي يغفر لمن يشاء، ولا وساطة في ذلك بينه وبين أي فرد من بني الإنسان." (فتحي التريكي ،2003،ص313).

قد كان لحصيلة الإنتاج الفكري والعطاء العلمي، لمفكرين وعلماء مسلمين أمثال الكندي، وابن سينا، والغزالي، وابن رشد، والبيروني، ولِبن الهيثم، وغيرهم كثير، تأثيراً كبيراً في الثقافة الغربية بصفة عامة، وفي صقل العقل العلمي بوجه خاص" (ناصر الدين الأسد،2007، ص: 4) في عصرنا الحاضر توجد الكثير من الكفاءات والعقول التي هاجرت من العالم العربي والإسلامي، إلى دول أوربا الغربية وأمريكا، وتساهم بفعالية في تقدمها العلمي والتكنولوجي، وبالتالي فإن الطاقة العقلية، وقدرة الإنسان على الخلق والإبداع والابتكار، ليست من مميزات أمم أو شعوب دون أخرى، وإن ظروف صقل العقل، وتفجير طاقاته، وفتح آفاق الإبداع والمساهمة في التحديث أمامه هي التي تختلف، حيث يمكن أن تشوبها الكوابح والعوائق المكبلة والمحبطة، أو تتخللها الحوافز والدوافع المشجعة، وهذه الفوارق هي التي تؤدي إلى تقدم بعض الأمم وتخلف أخرى، فكلما تهيأت الظروف والحوافز المناسبة لتفجير الطاقات العقلية للإنسان، كلما ساعد ذلك على تحقيق التقدم المستمر.

<u>الحداثة والتراث:</u>

إذا كان الانخراط في عالم الحداثة يقتضي الارتكاز على مرجعية فكرية حداثية، فإن الساحة الثقافية العربية عموما تشهد تناقضات عميقة، تثير الكثير من الالتباس، أكثر مما تفرز رؤية واضحة، مما يجعل التيارات المحافظة أكثر حظاً في تصريف خطابها، وترسيخ مواقعها، وتتقمص دور الدفاع عن التراث، وحتى بعض دعاة الحداثة الذين يوجدون في مواقع مريحة، يجدون في التقليد وسيلة لترسيخ الوجود، وتبقى الحداثة بالنسبة إليهم مجرد شعار للتباهي الثقافي، أو ربما للتمويه، وهذا ما يمكن ملاحظته بصفة خاصة في المجال السياسي؛ ويشكل التعامل مع التراث محوراً ساسياً في الجدل الفكري

العربي حول الحداثة، ويمكن تقسيم التيارات الفكرية في الوطن العربي، إلى مجموعتين كبيرتين:

المجموعة الأولى : ترفض الحداثة بشكل مطلق من منظور منغلق ومتزمت، وتنظر إلى التراث بعقل جامد لا يقبل الاجتهاد، وتفضل العيش في سراديب الماضي، ولا تقبل الانخراط في العصر الحديث؛ وهذه المجموعة بتلويناتها المختلفة ليست محدودة الانتشار، ولها إشعاع سلبي، يساهم في عرقلة عجلة التحديث، كما أن بعض أطرافها كثيرا ما يثيرون معارك جانبية لا طائل يرجى من ورائها؛ ولا مجال هنا للتفصيل في هذا الجانب.

المجموعة الثانية: تتكون من المثقفين الذين يصنفون ضمن خانة الحداثيين، وهؤلاء ينطلقون من تصورات متباينة، ومتناقضة أحياناً.

يرى محمد أركون أنه لابد أن يكون الانطلاق من نقطة الحداثة وليس من نقطة الماضي أو التراث، ينبغي علينا تهذيب نفوسنا وتدريبها على أن تتصرف بطريقة متسامحة ومنفتحة ومرنة، وأن نقبل شيئا أساسيا يعتبر من منجزات الحداثة العقلية ألا وهو نسبية الحقيقة، الأمر الذي يتعارض جذريا مع مطلق الحقيقة، أو الاعتقاد بوجود الحقيقة المطلقة كما ساد سابقا في كل الأوساط الدينية" (محمد أركون،2003 ، ص 356.) فالإسلام عقيدة دينية، ولا يوضع في مقام النظريات الفلسفية التي تتغير وتتجدد مع تطور الإنسان، ومن جهة ثانية فإن القيم الأساسية التي انبنت عليها الحداثة في الغرب، كإعمال العقل، والاجتهاد، واعتماد العلم، والحرية، لا تتعارض مع القيم الإسلامية، بل هي من صميمها، ومن جهة ثالثة، فإن كل قطع مع الجذور، إذا لم يؤد إلى جفاف الفروع والأغصان، فهو لا يمكن أن يؤدي في أحسن الأحوال إلا إلى الاستلاب والتغريب

محمد عابد الجابري يرى أن الحداثة إذ تقوم على المتجاوز من منتوجات ومقومات وقيم الماضي، فإنها تتأسس في الوقت نفسه على ما هو منها قليل للتجديد والتجدد، والاستمرارية والتفاعل الإيجابي مع عناصر ومفاعيل التغير والتبدل، مشكلة بذلك استيعاباً نقدياً واعياً لهذه العناصر والتراكمات، وتجاوزاً لها في الوقت نفسه، وذلك في إطار سيرورة جدلية ديناميكية تبادلية متواصلة بين القديم والجديد، الماضي والحاضر والمستقبل، ديناميكية تنتج فيها الحداثة عبر توالي وتطور لحظاتها، وتواريخها الخاصة، وتفرز فيها قيمها وثقافتها المتميزة المشعة، فتتأصل وتمتلك شرعية وجودها وانتمائها التاريخي"(محمد عابد الجابري، 1985، ص33) ويرى الجابري أن التأصيل للحداثة في الثقافة العربية لا يتيسر إلا بتحديث التعامل مع التراث، وليس بإعلان القطيعة التامة معه، ويؤكد على ضرورة تجاوز" الفهم التراثي للتراث، وهو الفهم الذي يأخذ أقوال الأقدمين كما هي، سواء تلك التي يعبرون فيها عن آرائهم ئاصة، أو التي يروون من خلالها أقوال من سبقوهم" ويعتبر أن الطابع العام لهذا المنهج هو الاستنساخ والانخراط في إشكاليات المقروء والاستسلام لها، وبالتالي فإنه لابد من رؤية جديدة عصرية للتراث تنف قراءة تراثية للتراث، وذلك

لاجتناب قراءة تراثية للعصر" "(محمد عابد الجابري، 1985، ص33)

يفسر الجابري تأكيده على الربط بين الحداثة والتراث بكون الحداثة الغربية المنشأ تبقى بالرغم من ادعائها العالمية منتظمة في التاريخ الثقافي الأوروبي، وبالتالي فهي لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية، لكونها لا تنتظم في تاريخها " وباعتبارها خارجة عن إطارها فهي لا تستطيع أن تحاورها حوارا يحرك فيها الحركة من داخل الحداثة يقول الجابري:" يجب أن ينطلق من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها لتحريك التغيير من الداخل" (محمد عابد الجابري، 1985، ص38) طه عبد الرحمان يختصر تعريف الحداثة بأنها: إبداع ، والإبداع لا يمكن إلا أن يكون ناتجاً عن الاجتهاد الذاتي، فكل مبدع حداثي، وكل مقلد غير حداثي، حتى وإن قلد الحداثة نفسها، لأن التقليد هو نقيض الحداثة" (طه عبد الرحمن، 1999، ص 12.) وفيما يخص التراث يقول طه عبد الرحمان " لا نظن أن الاهتمام بالتراث هو اهتمام بماض لا فائدة من ورائه حتى نخشى على أنفسنا الاستغراق فيه بالقدر الذي يحجبنا عن الاهتمام بالحاضر » ويرى أن من يدعو باسم الحداثة «إلى الكف عن الرجوع إلى التراث، وإلى الأخذ بالمعرفة الحديثة كما جاء بها الغرب، فإن دعوته لا تعدو كونها تستبدل مكان الانشغال بالتراث الأصلي، الانشغال بتراث أجنبي » (طه عبد الرحمن، 1999، ص 33،44.) وبذلك يؤكد طه عبد الرحمان موقفه الرافض لتقليد الغرب في مرجعيته وفي واقعه الحداثي، ودعوته إلى حداثة تقوم على الاجتهاد والإبداع انطلاقا من الجذور الثقافية للعالم العربي والإسلامي، دون أن يعني ذلك الانغلاق داخل تلك الجذور . من جهة أخرى أن الغرب استفاد الكثير مما أنتجه علماء ومفكرون عرب ومسلمون، كما استفاد من حضارات أخرى، دون أن يؤثر ذلك على جذوره، أو يغير شيئا من مرجعياته وخصوصياته، وكل حداثة لا تتوفر لها عوامل التأصل والتجذر في موطنها، لا تكون قابلة للصمود والتطور والإشعاع، فإنها تكون بمثابة صرح عديم الأساس.

من جملة الأشخاص الذين سجلوا انتقاداتهم على النظريات الحداثوية والترابطية الكاتب الأمريكي غاسفيلد، وآندره غوندر فرانك، ويعد آندره من المنظرين المعروفين لنظريات الترابط، وقد سجل انتقاده وبصورة مباشرة على نظرية المقابلة التي تجعل المجتمع التقليدي قبال المجتمع الحديث. ومن ناحية معرفية ومنهجية، تعرضت الحداثة للانتقاد أيضاً، وتمكن الإشارة هنا إلى الاعتراضات التي سجلت على المذهب الوضعي بوصفه منهجاً للحداثة.

ما بعد الحداثة:

من ناحية لغوية (post) والتى تعني بعد لها دلالة أكثر على استمرار أمر ما، وما بعد الحداثة لا تعني نهاية الحداثة، بل تعني نقدها واستمرارها أيضاً ، وتعبر كلمة ما بعد الحداثة عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور بالإحباط من الحداثة ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة و كان لهذه المرحلة أثراً في العديد من المجالات. حيث تجدر الإشارة إلى أن لفظ "ما بعد" استخدم

في أول الأمر فى الطبيعة ويعود استخدامه إلى أحد أتباع "أرسطو" و الذى وجد ضمن مؤلفاته مجموعة مقالات له تشتمل على ثلاثة مباحث كبرى وهي مبادئ المعرفة والامور العامة للوجود والألوهية رأس الوجود وهي مباحث تقع بعد علم الطبيعة فأطلق عليها ما بعد الطبيعة." كما استخدم هذا المقطع " ما بعد " في العصر الحديث في أعقاب الحرب العالمية الأولى والثانية باعتبار أن مصطلح ما بعد الحرب كان على كل الألسنه وفي كل الميادين السياسية والعسكرية والاقتصادية ومن هنا تمت استعارته إلى مجال الثقافة." إبراهيم غرايبة، موقع الجزيرة على شبكة الإنترنيت، في 13 سبتمبر2003"

تعتبر فلسفة ما بعد الحداثة فلسفة نقدية لمجمل مرحلة الحداثة و فلسفاتها التي سيطرت على الحضارة الغربية بعد عصر النهضة والثورة الصناعية وتركزت على فكرة التحكم بالطبيعة ومواردها والتحكم بالبشر و المجتمعات. لكنها من وجهة نظر أخرى قد تكون فلسفية بحتة هي ؛ تقديم فلسفة الحداثة بأسلوب إنساني مفهوم وواضح ومرتيط ببساطة مع هوية المفكر والمفكر فيه والمفكر له مثلا من وجهة نظر فنية ؛ الرسام واللوحة والمتذوق على التوالي.

في الواقع، لا تتجلّى في ما بعد الحداثة سوى الأسئلة نفسها تلك الاسئلة الأساسية التي حملتها الحداثة نفسها، مع فارق، وهو أن هذه الأسئلة قد طرحت هذه المرة بشكل واعٍ ،أكثر من الضروري عدم الخلط بين مفهوم ما بعد الحداثة وبين المجتمع ما بعد الحداثوي أو ما بعد الصناعي.فقد طرح المجتمع ما بعد الصناعي للمرة الأول ليلقى صدىً من قبل دانييل بيل وذلك في سنة 1974م وذلك بهدف توصيف التغييرات الاقتصادية والاجتماعية في أواخر القرن العشرين. إن معنى ما بعد الحداثة لابد من البحث عنه بصورة أساسية في الاتجاهات الفكرية التي برزت في أواخر القرن العشرين، لا في التحويلات التي ظهرت من الناحية التكنولوجية.

<u>ميزات وخصائص ما بعد الحداثة:</u>

ليس ثمة توافق حول المحدّدات والخصائص لما بعد الحداثة، وكمثال فإن (ليوتار) يعتقد بأن العصر ما بعد الحداثوي هو عصر التشكيك وموت التعاريف المنطقية، وهذا التشكيك نتيجة حتمية للتطور الحاصل في العلوم، وتكمن الفكرة الأساسية لتيار ما بعد الحداثة " فى الاعتقاد بأن أساليب العالم الغربي في الرؤى والمعرفة والتغير طرأ عليها في السنوات الأخيرة تغير جذري نجم في الأغلب عن التقدم الهائل في وسائل الإعلام والاتصال والتواصل الجماهيري وتطور نظم المعلومات في العالم ككل مما ترتب عليه حدوث تغيرات في اقتصاديات العالم الغربي التي تعتمد على التصنيع وازدياد الميل إلى الانصراف عن هذا النمط من الحياة الاقتصادية وظهور مجتمع وثقافة من نوع جديد." (http://www.ditl.info/art/definition.php, term=2976) على الرغم من ان ما بعد الحداثة تشخيص لكل ما يحدث حولنا إلا أنها لم تعطِ حتى الآن تعريفا، وترجع صعوبة وضع تحديد دقيق لكلمة ما بعد الحداثة إلى أنها تتولد عن معانٍ مختلفة تختلف باختلاف الفروع التي تدخل في نطاقها حيث ان أغلب ما كتب

عن ما بعد الحداثة نبع من تواجد اختلاف معرفي عما تدعو إليه ما بعد الحداثة أو ما تتعهد به، فمثلا نجد أن هذا المصطلح متطابق إلى حد كبير مع ما بعد البنيوية ونجده متعارضاً معها في أحيانا أخرى. فى ضوء ذلك يمكن القول بإن إضافة مقطع "ما بعد" إلى مفهوم الحداثة قد يفيد الترتيب الزمني كأن تقول ما بعد الكلاسيكية أو ما بعد الرومانسية أي بداية مرحلة زمنية جديدة، وكذلك تفيد الترتيب المكاني بمعنى وضعية شيء يأتي مكانيا بعد شيء آخر، ويرى البعض أن اللازمة "ما بعد" لا تتوقف عند العلاقة الزمنية بل تشير إلى ترك الإطار السابق عليها والانفصال عنه.إلا أنها في حقيقة الأمر لابد أن تدل في ذات الوقت إلى جانب تلك القطيعة إلى نوع من استمرارية ما، أي استمرارية مع الحداثة إلى جانب الانفصال عنها." (هشام شرابي، 1993، ص 2) ومن ثم فإن المقطع "ما بعد" في مصطلح ما بعد الحداثة يشير في آن واحد إلى الانفصال والاستمرار ومن ثم فإن درجة وصفها تتوقف على استخدام هذا الناقد أو ذاك."(محمد سبيلا ، 2003 ، ص 22)

إن إضافة المقطع ما بعد إلى مصطلح الحداثة قد يشير إلى الاستمرارية مع الحداثة ولكنها ليست استمرارية تواصلية – بمعنى أن ما بعد الحداثة استكمال لمشروع الحداثة – بقدر كونها استمرارية من اجل القطيعة، فالاستمرارية مع الحداثة هنا ضرورة نابعة من أن فهم ما بعد الشيء يستوجب معه منطقيا فهم الشيء نفسه لتحديد موقف معين تجاهه .وفي ظل هذه الاستمرارية مع الحداثة تتولد القطيعة والانفصال عنها، وبالرغم من ذلك كله فإن المقطع "ما بعد" يعد تأكيداً على تمايز ما بعد الحداثة على الحداثة باعتبارها مرحلة فكرية وثقافية جديدة مناهضة لمرحلة الحداثة، وفي ضوء ما سبق يمكن القول بأن المقطع "ما بعد" قد أفاد مصطلح ما بعد الحداثة في تحديد هويته واتجاهه تجاه تيار الحداثة .وبناء على ما تقدم يمكن فهم ما بعد الحداثة من خلال وجهات نظر بعض رواده في محاولة للوقوف على أهم المبادئ التي يرتكز عليها تيار ما بعد الحداثة .

أما "ليوتار" فقد استخدم كلمة ما بعد الحداثة لدراسة وضع المعرفة في المجتمعات الاكثر تطوراً مؤكداً أن وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بعصر ما بعد الصناعة والثقافات ما يعرف بالعصر ما بعد الحداثي " (عز الدين الخطابي، , 2004، ص:69.12) .وهذا يعني إن ما بعد الحداثة عند "ليوتار"

" تشير إلى نهاية المشاريع الاجتماعية الطموحة للحداثة أن كلمة ما بعد الحداثة تنطوي على مفهوم التمرحل والذي تكون مهمته منصبة على ربط بروز سمات شكلية جديدة في الثقافة ببروز سمات جديدة في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد بما يعرف غالبا حسب التعابير المطلقه بالمجتمع ما بعد الصناعي أو الاستهلاكي أو بالنظام الرأسمالي متعدد القوميات أو مجتمع وسائل الإعلام" (فتحي التريكي، 2003، ص, 313.) .

يمكن تلخيص النظريات والأفكار السياسية لليوتار في أن نهاية عصر ابتكار النظريات أو النظريات الشاملة في مجال السياسة والاجتماع.وعدم العثور على نظرية مطلقة في مجال الأخلاق والقيم وإعطاء أهمية استثنائية للمعنى، وإضفاء معنى على العالم، وجعل المعنى خاصاً وشخصياً . ويذهب جيمسون إلى

أن عوامل ظهور ما بعد الحداثة عبارة عن فقدان العمق وضعف النظرة للتاريخ. والخمود العاطفي الذي حصل في العصر ما بعد الحداثوي. من جهة أخرى يرى ابغلتون أن العصر ما بعد الحداثوي هو عصر فك الاستقلال الذاتي عن الفنون الأصيلة، وهو أيضاً عصر زوال الحدود ما بين الثقافة والمجتمع السياسي.

من اهم خصائص ومميزات ما بعد الحداثة نجد أن في علم النفس، إنكار الفاعل العاقل والمنطقي. وفي السياسة نفي الدولة بوصفها نموذجاً للهوية الوطنية ومعارضة إلغاء الثقافات المتعددة لصالح ثقافة مهيمنة. ومخالفة النزعة العرقية ومعارضة المراقبة البيروقراطية للصناعة والإنتاج. وإخضاع كافة الرؤى والأفكار التي تحظى بقبول المجتمع للتساؤل والاستفهام. والتشكيك بقدرات العقل الإنساني ورفض العقلانية، وأيضاً رفض واسع وشامل للتنوير. معارضة البرامج الموزونة والمتمركزة القائمة على جهود الأخصائيين.الاعتراف بالمذهب النسبي والاعتقاد بنهاية صراع الطبقة العاملة، واستحالته إلى داخل قلب النظام الرأسمالي. والإعلان عن الدخول في مرحلة جديدة هي ما بعد التاريخ.

من زاوية علم المعرفة، فإن النظرة إلى ما بعد الحداثوية هي نظرة هرمنيوطيقية تفهمية. وهانس غادامر من أبرز أنصار هذه الرؤية، وقد بين نظرياته في كتابه الحقيقة والمنهج هادفاً وبالاستعانة بالفلسفة الهيدغرية إلى إعادة طرح أسئلة العلوم الإنسانية. ويرى غادامر" أن وضع الحد الفاصل بين الذات والآخر يعد فرضية قبلية أصلية للعلوم الإنسانية، هذه الفاصلة تتبلور في رؤية جديدة تقوم على أساس التقابل بين الذهني والعيني، وقد فصّل غادامر هذه النقطة على مستوى محاور ثلاثة هي علم الجمال والتاريخ واللغة. وبشكل عام فإن فلسفة غادامر تمثل حاصل تركيب اتجاهين أو حركتين نعنون الأولى بالحركة من الهرمنيوطيقيا الخاصة أو الهرمنيوطيقيا العامة، والثانية بالحركة من علم المعرفة في العلوم الإنسانية إلى علم الوجود " ".(http://www.ditl.info/art/definition.php, term=2976

إن الثورة المعرفية في مجال المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات قد ساعدت في نقل الفكر من الحداثة إلى ما بعد الحداثة حيث كان الانتقال من حالة الإشباع المادي إلى حالة الإشباع المعنوي الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى الزعم بأن مشروع الحداثة قد وصل إلى نهايته و ما علينا إلا الانتقال إلى مرحلة جديدة وفكر جديد وهى مرحلة ما بعد الحداثة." ((http://www.ditl.info/art/definition.php, term=2976)

في ضوء ذلك يمكن القول بإن مفهوم ما بعد الحداثة يعد أحد المفاهيم الحديثة التي دخلت في نطاق علم الاجتماع، ومن ثم يكون من المنطقي أن يدور جدل ونقاش حول تعريف المفهوم شانه في ذلك شان مفاهيم العلم، ولكن من غير المنطقى أن لا يتفق رموز و مفكري ما بعد الحداثة على التسمية وتعبير ما بعد الحداثة نفسه الأمر الذي قد يوجد بعض التضارب و التداخل في فهم ما بعد الحداثة.إلا أن ذلك قد يكون مرده إلى اختلاف المجالات والتخصصات التي يدخل تحت نطاقها هذا المفهوم وما يترتب

على ذلك من اختلاف تخصصات رواد ما بعد الحداثة ورموزه الفكريين، وتأكيدا لذلك فإن "مفهوم ما بعد الحداثة قد ساهم في صياغته مجموعة من المفكرين في مجالات شتى في النقد الأدبي والفن و العمارة والفلسفة والسياسية وعلم الاجتماع."(هشام جعيط، ، العدد 1407، يناير 2003. 6)

يرى "سكوت لاش"أن ما بعد الحداثة نمطاً فكرياً يمكن النظر إليه من خلال التركيز على ثلاث قضايا مترابطة ومتكاملة وهي:

التغير الثقافي: حيث أكد إنه إذا كانت الحداثة تنظر إلى التمايز الثقافي أو الاختلاف بين الثقافات فإن ما بعد الحداثة تتناول بالتحليل عملية تعميق لتلك الاختلافات.

النمط الثقافي: حيث يرى ان من خصائص ما بعد الحداثة خلق نظام جديد من الرموز الثقافية المتصلة بالجانب الفكري أكثر من اتصالها بالجانب الحسي.

التدرج الاجتماعي: حيث يرى أن ما بعد الحداثة تؤسس انحطاطاً واضحاً ومفاجئاً للطبقات وكسر لها ولحواجزها" (ريني ديكارت ، ترجمة جميل صليبا، 2009 ، ص 30 . 35.)

بناء على ما سبق يمكن القول بان تيار ما بعد الحداثة يستند إلى مجموعة من المبادئ التي ينطلق منها في معالجته لمختلف القضايا وهي على النحو التالي:

انعدام قيمة القيم في ظل الحداثة ومنجزاتها ونقد الذات وإنكار الحقيقة والموضوعية والتاريخ، ويمثل هذا المبدأ المنطق الداخلي لتيار ما بعد الحداثة. التعامل مع مختلف القضايا من خلال اللغة، حيث تتركز تحليلات ما بعد الحداثة على الخطاب وهذا يعني أن تحليل النصوص أو تفكيكها قد أصبح يحظى بالمكانة الأولى في الجهد النظري لمفكري ما بعد الحداثة." (ناصر الدين الأسد، 2009، ص 7.) ومن ثم يمكن القول بأن اتخاذ الخطاب كوحدة للتحليل قد يظهر معه انصراف مفكري ما بعد الحداثة عن تحليل الواقع أو المضامين الملموسة للحقائق، وذلك نظراً لأن الخطاب قد لا يعطي صورة حقيقية عن الواقع.

سعت حركة ما بعد الحداثة إلى تحطيم الأنساق الفكرية الكبرى المغلقة والتي عادة ما تأخذ شكل الايديولوجيات، على أساس زعمها تقديم تفسير كلي للظواهر، كما أنها انطلقت من حتمية وهمية لا أساس لها. " (ناصر الدين الأسد، 2009، ص 7.) ترفض حركة ما بعد الحداثة كل عمليات التمثيل سواء أخذت شكل الإنابة بمعنى أن شخصا يمثل الآخرين أو التشابه وذلك حين يزعم المصور أنه يحاكي في لوحته ما يراه في الواقع." (عبد الله العروي , 2005 ، ص 37.)

يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة باعتبارها "حالة حضارية تهدف إلى خلق نمط ثقافي ومعرفي يتعارض مع الحداثة، له سمات وخصائص تمجد عدم التحديد واللامعنى والتعددية والاختلاف والنسبية فى النظر إلى الواقع ويعلي من قيمة الثقافة والمعرفة في توجية المجتمع الانساني" وهذا يعني أنها مرحلة من مراحل تطور المجتمعات تلى الحداثة وتهدف إلى "خلق نمط ثقافي و معرفي. إن منطق التحولات الذي افرزها ,ودعا إلى إعادة هيكلة البنية الموجودة داخل مستويات الوجود الانساني،أن هذا النمط يرفض الأطر النظرية والمنهجية للحداثة ومدلولاتها الواقعية، ويتسم بسمات مغايرة للنمط الحداثي

تجسد رؤيته عن الواقع، وتخلق له رؤية تتماشى مع تأثير المعطيات الواقعية الجديدة على الحياة الاجتماعية والمتجسدة في الاعتماد على التكنولوجيا وطغيان وسائل الإعلام و الاتصال على، ان تقديم فلسفة الحداثة بأسلوب إنساني مفهوم و واضح ومرتبط ببساطة مع هوية المفكر والمفكر فيه والمفكر له مثلا من وجهة نظر فنية ؛ الرسام واللوحة والمتذوق على التوالي.

بينما يعتبر بعض الفلاسفة، أن ما بعد الحداثة تعني فترة زمنية جديدة، جاءت على أنقاض فترة الحداثة، التي وهنت واعترتها عدة أزمات، وانهارت ركائزها الفكرية، مثل (نتشه)؛ يرى البعض الآخر مثل (فرنسوا ليوتار) أن هذه الفترة التاريخية التي يُطلق عليها ما بعد الحداثة، لا تعدو أن تكون الطابع الأفضل للحداثة التي تزعم أنها عوضتها؛ ويعبر عن التوجه نفس الأخير بصيغة مغايرة (هابرماز) الذي يرى أن الحداثة أنجزت مجتمعها، وعلينا أن نقرأ مكامن الضعف ضمن مشروعها نفسه، الذي هو الضامن الوحيد لتجاوز ما خلفته من أخطاء لصيرورتها التاريخية، ومن هذا المنظور يعود (هابرماز) لقراءة الحداثة في ضوء ما يسميه بالعقلانية التواصلية من أجل ترسيخ الحداثة السياسية القائمة على تعميق الديموقراطية وحقوق الإنسان" (رضوان جودة ، 2008 ، ص83).

<u>الحداثة السودانية</u> :

عند النظر إلى تاريخ السودان الحديث نجد أن معظم الباحثين حددوا تاريخه بالغزو التركي للسودان سنة 1821م ، ترى الباحثة ان السودان الحديث بدأ بدخول الإسلام للسودان وذلك مع الاتفاق برآي أن الحداثة هي نفي القديم والنظر بأطر تطبيقية للوافد الجديد وفي رأي إن الإسلام عندما دخل السودان أضاف للخطابات المختلفة بالسودان الشيء الكثير والذي دفع بالتغير لكل الأصعدة سواًء كانت اجتماعية أو دينية أو سياسية أو ثقافية وأن تعميم اللغة العربية بنوعيها العامي والفصيح يمثل قفزة في الحداثة السودانية لكونها تمثل لغة لكتابة فقبلها لم يكن للسودان لغة مكتوبة باستثناء اللغة المروية والقبطية وتمثلان لغة الصفوة الحاكمة ورجال الدين.

إذن دخول العرب والاسلام للسودان أحدث تغيراً والتغير وهو شيء جديد وحديث على الإطارين المكاني والزماني وهو يمثل بزرة ونواة للحداثة بالسودان اعقبها دخول الاتراك للسودان لم يضف الكثير لخطاب الحداثة السودانية والبنية المجتمعية للسودان بإعتبارهم غزاة لديهم هدفاً محدداً وهو الحصول على المال والرجال بإستثناء الإضافة في مجال السياسية والأدارة . إن مفهوم الحداثة في السودان خطى خطوات زبحيث تجاوز كل التقاليد القديمة ونشئت تفاعلات وعمليات ثقافية مثل العملية التوفيقة والتكيف والانتخاب الثقافي مع القديم وترافقت معه في تناغم ، ومن خلال هذه الخطابات المتغيرة لخطاب الحداثة في السودان نشأت حداثة متميزة بتميز المكان وبيئته باعتباره قطراً شاسع المساحة ومتعدد الثقافات والاثنيات الاثنيات .

إنن هذا التميز للخطاب الحداثي بالسودان تنامت معه إجابيات وسلبيات أثرت وتأثرت بالواقع السوداني, أولى إجابياته إن خطاب الحداثة في السودان تكيف وتوافق مع التقاليد القديمة ونحا بها بخطى ومراحل متدرجة دون تعسف وهذا من ناحية انعكس على الشخصية السودانية بأن تتصالح لحد ما مع الواقع المعاش إي كان .أما من سلبياته أن خطاب الحداثة السودانية في شكلها الحداثي إي في مجال الفنون التشكليلية والغنائية لم تمتزج مع الإنتماء العربي المفترض والذي سعت اليه معظم المدارس التي اتخذت من المفردات البصرية والثقافية كأساس لتوجيه الهوية الثقافية بالسودان في حين أن الفن التشكيلي في السودان يمثل الخطاب الأمثل للحداثة السودانية في شكلها الحداثي فهو يعكس التكيف المثالي للفنان التشكيلي السوداني وعكس المفهوم الحداثي للفن التشكيلي في وأقع خطاب الحداثة السوداني حيث إن " التطور الثقافي للأقطار العربية غير متماثل تماماً وهناك فروقاً بين الواقع الحضاري للأمة العربية وبين الوعي النظري لبعض الأفراد المثقفين بوحدة الثقافة العربية "(نعمان أحمد عمر ، 1993،ص44) وربما يرجع ذلك إلى أن الاستعمار الإنجليزي أنشأ مدرسة التصميم بكلية غردون التزكارية كمؤامة بينها وبين معاهد الفنون في لندن وكانت هذه بمثابة نقل لخطاب الحداثة الفنية بكل معطياته من فلسفة وعلم جمال وتاريخ فنون وهذه المعارف أثرت في الخبرات المعرفية للفنان التشكيلي بشكل خاص دون الأفرد الأخرين من كافة الشعب وهذا أدى من ناحية إلى إنعزال الفنان في المجتمع وخلق دفاعات لما يملكه من معارف وتجارب لخطاب الحداثة ومن جهة أخرى أسس لمفهوم جديد لماهية الفن التشكيلي الحديث في الواقع السوداني .

إذن عند النظر للثقافة السودانية لم تكن هناك مؤائمة بينها وبين أي من الثقافات العربية الأخرى إلا من بعض السمات العامة التي ترتبط بالثقافة الإسلامية وربما يرجع ذلك إلى أن المحتوى الثقافي بكل عناصره وخصوصيته الناتجة للمكنون الثقافي الأفريقي والعربي والإسلامي في السياق المكاني للسودان بكل تاريخيه ومفردات آثاره القديمة خلق نوعاً من تميز الثقافة السودانية عن غيرها من الثقافات العربية المتزامنة معها.أضافة إلى أن الحداثات والثقافات نفسها تتحدد وتأخذ خصوصيتها من خصوصية المكان بكل معطياته التاريخية وتكويناته المجتمعية ومدى تفاعلها مع المستحدث .

عندما منت الحداثة بالوسائل الحديثة للطباعة والموطبوعات كان المثقف السوداني آنذاك من الذين تفاعلوا مع ما جاء بالكتب والمطبوعات من معارف وصور وغيرها من رموز خطاب الحداثة البصرية والمكتوبة وجاءت مقولة : لبنان وسوريا ومصر يطبعون والسودان يقرأ . أما على نطاف الحداثة الفنية في السودان فإن المثقف العربي لا يجد أي تشابه بين الرموز التشكيلية السودانية عبر قراءة اللوحة التشكيلية السودانية وبين أي لوحة تمثل وأقع عربي آخر، وذلك لأن التشكلي السوداني تتنازعه هويتان هوية العربي والأفريقي وهذا التنازع جزءٍ جوهرياً للأبداع التشكيلي في السودان وهذا ما جعل اللوحة الحديثة في السودان ذات مفردات رمزية غنية دلالياً وأستشهد بقول أحمد الطيب زين العابدين حينما قال " يتطابق عندنا مفهوم العروبة والاسلام فإسلاميتنا هي عروبتنا والعكس صحيح في حين إن الحقيقي في وجودنا

الثقافي المعقد هو سودانويتنا والتي هي زنوجيتنا المصيرية ولعلها عروبيتنا المزنجة " (احمد الطيب زين العابدين ، 1999 ،ص210)

من جهة أخرى أن حداثة التشكيل في السودان أو مصطلح الحداثتية في السودان بدأ ع في سياق الحياة الشعبية من خلال أبداع الفنانين الفطريين وليس فقط مرتبط بنشأة التعليم المتقدم لكلية غردون التزكارية عندما أدخل غرين لو تعليم الفنون والأشغال اليدوية بالتعليم الأساسي في منتصف الثلأثنيات من القرن الماضي وبدات فكرة تأسيس معهد لتعليم الفنون لخريجي المدارس الثانوية إنما قبل ذلك بعقود. ولقد دعم الفكرة مستر كوكس عميد الكلية الجديدة باكسفورد والذي تم تعينه مدير للتعليم بالسودان وأوصى بإتاحة تعليم عال متقدم للسودانيين وبذلك ظهرت مناهج التربية الفنية ببخت الرضا أولاً وثم بمدرسة التصميم بتعليم الفنون في أوئل الأربعينيات بكلية غردون التذكارية العليا ببخت الرضا. وكانت هذه أول بذرة للحداثة الفنية بأطرها المنهجية المتعارف عليها في الغرب .

أن ندرة المراجع والكتب التي وثقت لخطاب الحداثة بالسودان لم يتح للباحثة أن تتقصى بشكل وأفر عن الحداثة السودانية في بدأيات القرن الماضى ، وأرى إن من أهم الكتب التي أظهرت آراء المثقفين في القرن الماضي كتاب موت دنيا لمحمد أحمد المحجوب وعبد الحليم محمد فهو يمثل حوارات بين صديقين يعيشان في أجواء جديدة منبهرين بها ويحاولان ان يستمتعا بهذا الجديد في بيئة مجتمعية تستجيب لهذا الجديد ومن بين العبارات التى تداولاها قولهما: " ماذا يضيرنا إذا سننا سنة جديدة وأدخلنا إلى حياتهم ضرباً جديداً من ضروب الاستماع وكنت تقول لي ماذا يقول عنا الناس فأذا أجيب : الفن بهار الدنيا وأن الأدب الذي تعشقه لا يذهر إلا إذا توافرت دواعيه "(محمد احمد المحجوب ,2005ص 71) إن من أهم الدواعي التى يجب توافرها لاستمرارية وتطور الفنون ، المتلقين والتذوق الجمالي والحسي للمضمون الفني سواء كانت لوحة أو قصيدة أو أغنية .

أيضا من المقولات التي صاغها محمد أحمد المحجوب عن مفهوم الحداثة في ذلك الوقت قوله " إنه فجر يوم جديد لكنه ليس كسائر الايام وذلك لأنه نهاية عهد سيسدل عليه الستار وبدأية عهد جديد وحلقة منقطعة النظير لأن ظروف الحياة وتقلبات الأحوال ومصادفات التاريخ شاءت أن تطبق نسيج وحده" (محمد احمد المحجوب ,2005ص 71). إن مقاومة المجتمع التقليدي لمفاهيم الحداثة التي تبناها المثقفون السودانيون في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي تظهر في ذكريات محمد أحمد المحجوب ومحمد عبد الحيلم عندما تحاورا : " دخلنا ميدان الحياة العامة بآراء جديدة ومثل عليا وأخذنا على عاتقنا العمل على تحقيقها ولكن الذين سبقونا إلى الحياة العامة أنكروا علينا آرائنا الجديدة وسخروا من مثلنا العليا وعندما حاولنا اقناعهم ردوا : ان الذي تحاولان عمله من نسج الخيال وترهات احلام ، وأخذنا نجهر بالدعوة لآرائنا الجديدة ومثلنا العليا وكانت حرباً على الرجعية وأدرنا رحاها في قوة لا تعرف الهوداة "

"(محمد احمد المحجوب ,2005ص 78)

إن دعاة المثقفين للحداثة لقوا في تلك الفترة مقاومة من الفئات المجتمعية المختلفة ونتج عن ذلك صراعاً اجتماعياً وفي ذاك الوقت إنقسم المجتمع الى طبقتين الصفوة ويمثلهم المثقفون وحملة الشهادات العليا من كلية غردون التذكارية أو الذين تلقوا تعليماً عالٍي من أنجلترا وهم يمثلون خطاب الحداثة في ذلك الوقت والطبقة الأخرى وهي الفئة العامة من الشعب السوداني بكل موروثاتهم القديمة وهذا الصراع والمقاومة شيء بديهي وطبيعي ولكن موجات التغير السريعة لخطاب الحداثة في العالم ككل وليس السودان وحده كسرت حواجز المقاومة الوأحد تلو الآخر .

في موقع آخر تناول محمد احمد المحجوب ومحمد عبد الحليم فلسفة وجودية مفادها أنا أُفكر إذن أنا موجود حيث ذكرا: " وقد قضت الظروف بفضل أساليب الرجعية ودسها أن نبتعد عن المجتمع واذ بك تفكر ملياً حتى نسيت كل من حولك وما حولك وفي قفزة من قفزاتك الذهبية وليدة السبحات والتاملات خرجت علي برأي شدهني وإن لم يكن جديداً علي ، ذلك إن أصحاب الفكر عندما ينقطعون عن المجتمع يتجهون نحو القراءة والتأمل في ساعات من الصمت والتجلي وينتجون من الأفكار ما يسموا بهم فوق عالم المادة ويدفع الناس إلى دنيا المثل العليا وراء الكيان الانساني" "(محمد احمد المحجوب ,2005ص 102)

لقد تحدث محمد أحمد المحجوب ومحمد عبد الحليم عن كونهما يوثقا لريادة الحداثة في السودان وذلك حول طرحهم لعدة معطيات جديدة على الواقع السوداني بقولهما:" ولأن بيئتنا لم تنتبه بعد إلى هذا اللون من اللذات المعنوية (عمليات التذوق الفني والجمالي) ولابد لنا من نشر الدعوة الأدبية وتهذيب الاذواق وترويض الناس على تذوق الفن فلنبدأ بجماعة صغيرة للفنون والأداب يقوم اعضاؤها بمهمة الرواد في هذ الميدان " (محمد احمد المحجوب ,2005ص 105)

عند النظر إلى أولئك المثقفين الذين نمو قي بيئة وتطور فكرهم في بيئة أخرى مغايرة ومن ثم سعوا إلى أسباب التغير في المجتمع وعاشوا وانفعلوا وتفاعلوا مع خطاب الحداثة ومع متغيرات الحياة الجديدة كما وصوفوها ووقفوا ضد التيارات القديمة التي رفضت خطابهم الجديد وأفكارهم المستحدثة وهذه الذكريات عكست اكثر من معنى لخطاب الحداثة والارهاصات التي رافقته بكل معطاياتها ،هذا يوكد مبدأ أن المجتمع السوداني بكل فئاته لا يقبل التغير والجديد بسهولة ويسر ما لم يمر بمراحل التكيف والتوافق والتحاور ويأخذ الوقت الكافي للتفاعل والتناغم.

من ناحية أخرى إن طرق معالجاتهم لإكتساب الفئات المجتمعية مفاهيم جديدة يعكس بدأية التحاور وبزر البزور الحداثة في المكان والزمان وفي ذلك الوقت كانت الخرطوم تمثل الموقع الرسمي للحكم الإنجليزي وامدرمان تمثل الوطن الحقيقي للسودانيين فهنا يمكن أن تنبت البزور بحرية داخل المنتديات والصالونات لبعض الأسر المعروفة بأدمدرمان والتي كانت تمثل وأقع الحداثة السودانية بتميزها الخاص .

من جهة أخرى نجد أن غياب النقد النظري بشكل عام في الفنون لم يوثق لتفاعلات الحداثة في المجتمع ككل أو في أوساط المثقفين بشكل متكامل ها خلق نوعاً من العزلة لخطاب الحداثة والحداثية في السودان وصارت حداثة المجتمع تسير بشكل هوائي مع المتغيرات المتجددة في كل المجالات دون رصد وتوثيق أو قياس وهو امر له سلبياته وإيجابياته.

في عام 2000م أجرى بعض الأدباء السودانيين ندوة عن الحداثة في الشعر السوداني ولقد تحدث هؤلا الأدباء والنقاد عن الحداثة السودانية بشكل عام وأرى أن حوارهم اتسم بالنضوج الفكري وفهم عميق وواضح لخطاب الحداثة السودانية ، كما أثمرت آراؤهم عن نقاش يعكس كثير من الجوانب الموضوعية عن الحداثة في السودان ،وإن طرحي لما دار خلال هذه الندوة لرؤيتي أن التغيرات الطارئة في إطار المكان والزمان تتكامل بشكل أو آخر سواء كانت في نطاق الفنون المرئية أو المسموعة أو المقرؤة .

لقد تحدث صلاح شعيب عن الحداثة الشعرية بقوله " إن أمر الحداثة الشعرية في السودان غائص في الصدور ولم يطرح للنقاش بالقدر الذي يسهم في تطوير التجربة التي إبتدرها جيل صلاح أحمد إبراهيم ،وجيلي عبد الرحمن ،وتاج السر الحسن ،والفيتوري وغيرهم من الذين فهموا الحداثة على اعتبار أنها اتصال مع العالم وتتطوير للموروث وانفتاح على القضايا الإقيليمية والدولية "(صلاح شعيب , 2000، ص82)

نرى إن هذه رؤية وأضحة لجيل حول مفهومهم لخطاب الحداثة للجيل الذي سبقهم وليس بالضرورة يمثل هذا الرأي تطابق مع الواقع الحقيقي لذاك الجيل .

نطرح رأي أبكر آدم اسماعيل وهو يتحدث بشكل عام عن الحداثة وفهمه الخاص لخطابها حيث ذكر :" من المنظور الثقافي والحضاري فإن تطور أي مجتمع يقوم على جدل القديم والحديث أي أن لكل مجتمع حداثته ولكن مصطلح الحداثة في الخطاب الراهن محدد بمرجعية ثقافية حضارية معينة هي المرجعية الغربية التي اصبحت مركزية حضارية يتم اللحاق بها أو اللحاق اليها ، وفي سياقها تستنتج الحداثة باعتبار التحولات التاريخية للمجتمعات الغربية أتي انتجت واقعاً يتم قياس التقدم عليه في مستويات الفكر والممارسة والنتائج وبهذا المعنى يصبح الاخرون مقلدون لها بشكل ما ، بوعي أو بلا وعي وفي السعي لاستلهام طرائقها على أمل اللحاق أو حتى الطموح للتجاوز من جهة والتحفظ ومعاداتها بحجج الغزو الفكري والحضاري من قبل الأخرين مما يجعل جدل التقليد والحداثة مطبوعاً بهذين البعدين في مجتمع الهوامش " (ابكر ادم اسماعيل ، يونيو 2000،ص 90)

إن رأي آدم أبكر عثمان تحيط به كثير من الخصوصية والتحفظات وذلك إذا وضعنا في الاعتبار أن لكل واقع مكاني حداثته والنتائج المرصودة لأسباب التغير الناتجة عن خطاب الحداثة نفسه فخطاب الحداثة في السودان لم يتم بطرائق الاملاء المباشر والتقليد البعيد كل البعد عن التحاور المتطور والمتدرج عبر الزمان والمكان .

أيضاً طرح آدم أبكر عثمان شرح فيه آليات استقطاب الحداثة السودانية حيث قال: "وسواء بقوة الجذب المركزي أو بآليات التمدد والغزو فقد انتشرت أفكار وطرائق الحداثة إلى الهوامش ومن بينها العالم العربي والذي هو لأسباب تأريخية صار يمثل مركزية وسطية للسودان أي بسبب مركزية الثقافة الاسلاموعربية فيه صار السودان هامش مركب أي هامش الهامش بالنسبة لهذه الحداثة وعليه في كل الأحوال أن يجتاز عتبتين هذا من أهم أسباب تأخر نشؤ خطاب الحداثة " (ابكر ادم اسماعيل ، يونيو 2000،ص 90)

ترى الباحثة أن السودان بخصوصية المكان والموقع لا يمكن أن يمثل هامش الهامش على حد قول آدم أبكر اسماعيل فليس الحديث عن خطاب الحداثة أي معنًى عندما يتعلق الأمر عن بلد دون تقاليد أو تراث ودون عصور وسطى كالولايات المتحدة الامريكية وعلى العكس من ذلك فإن للتحديث تأثيراً قوياً على بلدان العالم الثالث والتي هي بلدان ذات ثقافة تقليدية وهذا ما جعل موجات التغير في خطاب الحداثة بالسودان ينحو بخطى بطيئة ومتعثرة لأن أسباب التغير تصادف في طريقها تقاليد وموروثات غائرة في الأزل ومن ثم فإن في وأقع مثل السودان لا يمكن أن يحدث التغير بين عقد زمني وآخر وأرى أن التغير الحداثي في الفنون عامة والفنون التشكيلية خاصة والتطور الفكري والأيدلوجي للفئات المجتمعية يمثل الواقع المثالي لخطاب الحداثة في السودان ولذلك فإن خطاب الحداثة بالسودان متميز وخاص دون أي خطاب حداثي في واقع مكاني آخر .

المبحث الثالث

الخطاب الجمالي االحديث في السودان

منظومة الرمز التشكيلي في الخطاب الجمالي

تمهيد تاريخي

(الفنانون الفطريون) :

تتناول المقدمة السياق العام الذي رافق حضور الخطاب الجمالي الحديث في السودان، حيث سبقه اتجاه وتيار تشكيلي. حيث ترى الباحثة أن هذا الاتجاه قد أرسى لشكل ومفهوم اللوحة التشكيلية النمطية المتعارف عليها الآن في السودان. ويمثل المصورون الشعبيون هذا التيار، فقد كان الإبداع التشكيلي ممارسة تلقائية وفطرية مع بدأيات القرن الماضي. وتمحورت حوله فنون التشكيل الشعبي والحرف اليدوية التي تأخذ الجانب الوظيفي تارة وألتزييني الجمالي تارة أخرى. كما كان للخط العربي أثلً واضطً في التشكيل الشعبي آنذاك، فكانت اللوحات المكتوبة باليد أو قش القمح مثل (ما شاء الله والشهادة) والآيات القرآنية التي تعلق لغرض حرزي والخاصة لطرد العين والأرواح الشريرة من المنزل. ومن جانب آخر كانت تمثل البوابة النوبية إرثًا ثقافياً غنياً وثرياً ،تم تناوله عبر جانب آخر من الدراسة.

هناك ممارسات ارتبطت بذاكرة الجسد لدى القبائل السودانية مثل الشلوخ والوشم والرسوم التي تظهر على الوجوه وعلى كل الجسد عند قبائل جبال النوبة، الذين يستعملون عادة الألوان الجيرية البيضاء في طقوس العبور من مرحة عمرية لأخرى وفي مواسم الحصاد والخصب . كما أن القبائل النيلية قد اتخذت علامات فوق الجباه والعنق والأكتاف وباقي الجسد، مثل قبائل الشلك والنوير والمورو والددنقا والباريا، إضافة إلى أدوات الزينة ألتي ارتبطت بالممارسات الطقسية المختلفة، كل هذه الموروثات الثقافية تعتبر أرثاً شعبياً يأخذ نمط الاستمرارية في كثيرٍ من أشكاله كما تمثل للفنانين منبعاً للأفكار والتأملات التي استلهمها الإبداع التشكيلي لدى المصورين الشعبيون والأكاديميون فيما بعد.

من جهة أخرى أشار أبراهيم الصلحى في قوله " إن هناك خمس مناطق فى السودان لاحظت فيها إنتاجاً تشكيلياً حرفياً متميزاً، أول المناطق هي كبوشية وكانوا ينتجون أعمالاً للسعف وجدت لها خلطات لونية تغلب عليها الألوان البراقة من الأخضر والبنفسجي والأحمر والأبيض وجد هذا متكرر في هذه المنطقة لأنها منطقة حضارة قديمة كما أن منطقة شرق السودان وجدت بها ممارسات مرتبطة بطقوس الزواج عند الهدندوة وخاصة بيت العروس من الداخل من رسومات شبية برسومات الهنود الحمر" (ابراهيم الصلحي ،1993م،ص61).

كما أشار الصلحى إلى أنه عند زيارته لغرب السودان :

" وخاصة مناطق الفاشر والجنينة, وجدت فيها صناعات يدوية متميزة وصناعات السعف وهي تمثل البوابة الرابعة لدخول العرب السودان من الأندلس بعد سقوطها كما زرت جنوب السودان ووجدت المصنوعات الخشبية في نواحي بحر الغزال وجدت مصنوعات غنية وكمية من الحُلي النحاسية ومن الخرز .

كما أشار إلى أنه عند زيارته إلى منطقة الأنقسنا وجد أن" في داخل الغابات شباناً يرتدون نوعاً من الخرز مزخرف, كأنه طبق الأصل من الطوق الذي يلبسه الأمراء من الفراعنة نفس النقش والدوائر" (ابراهيم الصلحي، ، 1993، ص 62)

من جهة أخرى ذكر أحمد محمد شبرين أن:

" التشكيل السوداني ليس مولود هذا النصف الأخير من القرن العشرين، بل هو ميراث الآلاف من السنين، يحتاج أن نكون على قدر قامته في التقويم، وكشف آثاره الإنسانية، العاطفية الروحية والعقلية وأن الطبيعة لم تبخل على السودان فكل الذي نفكر فيه من مادة موجود ومتنوع، ويؤكد أن التشكيل السوداني وليد الحضارة السودانية ". (الباحثة،م د أ،شريط رقم 4190).

بالرجوع إلى المصورين الشعبيين في تلك الفترة 1940م يوجد أنهم قد أورثوا الفنانين التشكيليين المعاصرين الممارسة التشكيلية في السودان . كما أرسوا لشكل اللوحة المتعارف عليها عالمياً ،إضافة إلى تركهم اتجاهاً وتياراً وإرثاً تشكيلياً كان له جمهوره. فالخطاب الجمالي الشعبي آنذاك كان خطاباً حاضراً في تاريخ التشكيل السوداني قد تناول موضوعات وخطابات جمالية بصرية لصيقة بحياة الناس وبيئتهم المكانية والزمانية التي ينعمون بين ثناياها. حيث نجد أن الفنان الشعبي (جحا) " كان يرسم وجوه النساء وهن يتقلدن الحلي الشعبية ومشلخات الوجوه" (فتحي محمد عثمان، ، 1993، ص 62)

إن الخطاب الجمالي الشعبي التقليدي متمثل في الفنون الشعبية بمختلف اتجاهاتها يرى ارنست فيشر:

" تعبر بقوة زائدة عن أعلى درجة من درجات الوعي الاجتماعي في العصر المعني، حيث إنها تمثل تكثيفاً في الأفكار والمشاعر والعواطف والأمزجة الاجتماعية لعصرها، ومن ناحية أخرى تمثل انعكاساً للحالة الواقعية للمجتمع، إذن الفنون الشعبية لها صفة تحدد العلاقة بين الفن وعصره إضافة إلى التراكمات الموروثة ". (اسعد حليم , 1997، ص 155) بالتالي أن هؤلاء المصورون الشعبيون خرجوا من الشكل النمطي للممارسة الفنية البصرية الشعبية والتي كانت تعتمد في تلك الفترة على الممارسة الحرفية البحتة أو ما يمكن تسميته بفنون التشكيل الشعبي. التي كانت تتعلق بجوانب وظيفية وأن تداخلت الوظيفة الجمالية في جزء منها، فالفضاء الزماني والمكاني الذي رافق وعاصر ظهورهم(في فترة الثلاثينات)، قد كانت قبلاً بدايات الاتصال بالعالم الخارجي ابتداءً من القرن التاسع عشر (الحكم التركي 1821- 1885م) ثم تلاه (الحكم انجليزي المصري 1897-1956م)، اذ وجدت المطبوعات المصرية والصور والرسوم الشامية لديه حضوراً وانتشاراً ، كما كان لظهور السينما أثراً كبيراً على عملية تكثيف الخبرة ومن ثم تم إثراءاً

لعملية الخبرة الجمالية والتي بدورها أثرت على إبداعهم وخطابهم الجمالي وتكوين ما يعرف بشخصية المصور الشعبي.

لقد كان الخطاب الجمالي التلقائي للمصورين الشعبيين يكمل الخطابات البصرية الأخرى من خطاب الحس العام والخطاب الاجتماعي وحتى السياسي، وخطابات الحداثة بكل ما تحمله من آليات وأفكار. كما تعتبر هذه الفترة من أخصب الفترات فيما يختص بالفنون عموماً من أدب وشعر وموسيقى وكانت الفنون البصرية جزءاً مكملاً لهذه التيارات التي انتظمت الرقعة المكانية آنذاك. ولقد أثر ذلك على الرمز التشكيلي بشكل كبير فقد حدث إثراء له، فمن ناحية الكم اتسعت حصيلة الرموز البصرية التي وفدت عبر مختلف المصادر (المطبوعات، السلع التجارية، السينما وغيرها) وأخذت الصورة بمختلف موضوعاتها أهمية زائدة، أما من ناحية الكيف فقد حدث تراكم دلالي للرموز القديمة كما حدث أن تحولت وظيفياً وبدأ الإتجاه في أخذ الرمز إلى الجانب التزييني وبدأ يفقد تدريجياً وظيفته الاجتماعية أو الطقوسية وإن كان الجانب الحرزي هو المهيمن على الجانب الوظيفي للرمز البصري.

إن اهتمام المصورين الشعبيين بهذا الأسلوب في الرسم كان نتاج عوامل التأثير بالدراسة الأكاديمية إضافة إلى إطلاعهم على المجلات الفنية التي كانت تورد من الشام ومصر والتي بدورها أضافت لهم خبرة بصرية وتعبيرية أسهمت في عملية تطوير وتجويد عملهم الفني وخاصة الذين تلقوا تعليماً ابتدائياً . وبما أنهم معاصرو مدرسة التصميم فلا بد أنهم أطلعوا على لوحات الفنانين الأكاديميين أو قاموا بزيارة كلية الفنون أو تواصلوا معهم بشكل أو بآخر وأحبذ الري بأنه كان هناك تواصل بصري بين المصورين الشعبيين والأكاديميين.

إن التعليم الفني الأكاديمي بدأ : "بإنشاء بخت الرضا 1930م مركزاً تربوياً وعهد إلى المستر غرينلو العناية بالمنهج الفني للمدارس الابتدائية، الذي أرجع عملية الممارسة الفعلية للأعمال والأشغال اليدوية، وعُدل هذا المنهج إلى التركيز على الرسم والتصميم".(صلاح حسن،2005، ص ،15) هذه الفترة شهدت ظهور عدد من المصورين الشعبيين، والتي وثقتَ أعمالهم وأفكارهم الصحف السيارة آنذاك. كما وثق لهم فيما بعد أفراد كان لديهم الاهتمام بتلك الأعمال أمثال علاء الدين الجزولي، وراشد دياب، وصلاح حسن عبد الله وغيرهم من المهتمين. وبعد حضور التعليم الأكاديمي للفنون التشكيلية أجريت البحوث الأكاديمية على إبداعهم الفني باعتباره يمثل النواة الأولى لما يطلق عليه الفن التشكيلي، وكان إبداعهم واضحاً في المقاهي والمحال التجارية والملصقات الإعلانية التجارية، إذاً فإن ظهورهم رافقه تغير اجتماعي واقتصادي وتكنولوجي، فأجهزة الإعلام والاتصال بأشكالها أثرت على أعمالهم كما أن الإبداع الثقافي من أدب وشعر وغناء أثر على إبداعهم الفني بشكل ملحوظ وأيضا التغيرات السياسية والاجتماعية أضفت على أعمالهم نمط المواكبة والانطباع الذاتي والتفاعل مع الحدث المكاني والزماني. ومنهم ترتيباً علي عثمان وعلي العريفي وأحمد سالم وجحا وعيون كديس وهؤلاء الفنانين الشعبيين ينتمون إلى مناطق مختلفة من السودان

ولكن إبداعهم الفني ظهر في مدينة الخرطوم .(الرجوع الى بحث الماجستير للباحثة،دراسة غير منشورة) .

ترى الباحثة أن الخطاب الجمالي التلقائي كان مواكباً ومتفاعلاً مع الحدث كما كان راصداً للبيئة المكانية والحدث الآني. حيث كان في ذاك الوقت ما يدعي ببيت الخياطة وهو مؤسسة اجتماعية تعليمية شعبية تتعلم فيها الفتيات فنون التطريز والتفصيل، وكان لها أثر واضح في الثراء التشكيلي الشعبي في السودان وأصبحت شكلاً وآلية من آليات الخطاب الاجتماعي، وأفرزت وأثرت الكثير من الرموز الشعبية التي تلتصق بالذاكرة الجمعية، فهي تعتبر من أهم المؤسسات الاجتماعية الشعبية التي حافظت ودعمت فنون التشكيل الشعبي في السودان إذا هناك خطابات متبادلة وتفاعلية ظهرت من خلال الأعمال الفنية التي تنتمي لهذه المؤسسة. فمن الموضوعات التي تناولها وأخذت النمط الانتشاري رسم. " الطاؤوس والذي ظهر مع أغنية الجابري (ملك الطيور) ولقد قامت الفتيات بتطريزه على الملاءات والمفارش. فهؤلاء المصورن يتمثلون لعصرهم فيبثون انطباعاتهم عن البيئة الطبيعية والمجتمعية بكل معطياتها.

الواقع الحدثي لنشوء الخطاب الجمالي:

البحث عن الهوية

عند حلول العقد الثاني من القرن الثامن عشر أنفتح السودان على العالم الخارجي بداية منذ دخول الحكم التركي 1821م – وتلاه الاستعمار الانجليزي المصري في نهاية القرن الثامن عشر(1897م) ومن هذه الفترة يؤرخ لمصطلح السودان الحديث، فعلي مدار قرن ونصف القرن من الزمان كان السودان تحت حكم المستعمر بكل ما يحمل من ثقافات ورموز بصرية موجهة، لقد نتج عن ذلك أثر في إحداث التغير في كل أوجه ونواحي الحياة على نطاق الإطار الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، وهذه التغيرات كان نتاجها احداث جوهرية إبان فترة الخمسينات أو قبل منتصف القرن الماضي، مما ترك بصمة قوية تحمل السلبيات والإيجابيات في آن واحد. حيث نجد أن لظهور المطبوعات المختلفة من كتب ودوريات ومنشورات وظهور السينما وغيرها كل ذلك كان له الأثر الواضح في إثراء الحركة الفكرية وإرساء قواعد ظهور نمط جديد للشخصية السودانية، كان قد مهد لها التمتع بالوعي القومي عبر اتساع وسائل التعليم فمجرد أن تتعلم القراءة والكتابة يكفي لكي تطلع علي الكتب والصحف وما بها من معارف وآراء.

تزامن ذلك مع إرهاصات القومية وحق تقرير المصير والدفاع من أجل استقلال الهوية السودانية، إذ كان ذلك الجيل يمتلك الآليات الفكرية والمحفزات التي تجعله يدلي برأيه على كل المستويات الأكاديمية، وحتى الذين لم يحظوا بالتعليم وخاصة في العاصمة المثلثة كان لديهم والوعي الكافي للإدلاء بارائهم وحتى في أهم الأحداث العالمية مثل احداث الحرب العالمية الثانية وإرهاصاتها.

كما أن للمتغيرات الفكرية والسياسية والاجتماعية أثر في توسيع دائرة الحوار حيث صارت الساحة تتسع لمختلف الأيدلوجيات والاتجاهات الفكرية، فهذا الواقع مهد لظهور نمط مختلف للشخصية السودانية آنذاك، وأيضاً لا يفوت دور المنح الدراسية التي رافقت حركة التعليم العالي متمثلاً في خريجي كلية غردون التذكارية أيضاً كان لها الأثر الفاعل في تكوين التيارات الفكرية والسياسية والتي خلقت بدورها جواً من الحوار السياسي والثقافي الواعي، ومن جهة أخري رافق هذه المتغيرات الواقع السياسي شبه الديمقراطي السائد في فترة الستينات. ومع نيل الاستقلال انتبه هؤلاء إلى الإطار الجغرافي للسودان بكل ما يحوي من تراث ثقافي وإثنى، كما كان هناك حوار مطروح هو حوار العروبة في كتاب العربية في السودان للشيخ عبد الرحمن الضرير، حيث حرك في الأذهان البحث عن الهوية الحقيقية للسودان والتي يمكن أن تسع الكل، فتبلور ذلك في ظهور مدارس ثقافية فكانت المدرسة العروبية والتي تري أن الثقافة السودانية تنتمي للثقافة العربية، ولقد أسس لها فكريا جزء من الكتاب المصريين الذين مكثوا في السودان عهداً مثل عبد المجيد عابدين ثم تلتها مدرسة الغابة والصحراء التي يري روادها أن الثقافة السودانية مزيج بين الثقافة الأفريقية التي تمثلها الغابة والثقافة العربية والتي تمثلها الصحراء، فلقد كان السياق التاريخي العام لظهور هذه المدرسة أثر في تكوين الإطار النظري والفكري والإبداعي لها وعند دراسة الإبداع الأدبي وما يحوي من الرموز الشعرية أو الأدبية التي ظهرت لروادها في إبداعهم الأدبي يجب أن ننظر ونمعن النظر في هذا السياق.

هذه الرؤية " الغابة والصحراء" هي التي حفزت لظهور أفكار وأيديولوجيات متباينة أما أن تكون سارت بشكل تطوري في مسارها أو انحرفت بعيداً منها مكونة شكلاً مختلفاً من أشكال البحث عن الهوية.

إذاً لتقييم مساهمة جماعة الغابة والصحراء تقييماً سليماً لا بد من النظر إليها في السياق التاريخي الذي ظهرت فيه وهي فترة الستينات من القرن العشرين حيث كانت حركات القومية العربية بزعامة جمال عبد الناصر فرواد مدرسة الغابة والصحراء بعد نيل الاستقلال أطل عليهم سؤال الهوية " ففطنوا إلى أن السودان حالة خاصة يجمع بين العروبة والأفريقانية، فتفتقت رؤاهم عن صيغة تجمع بين المكونين العربي والأفريقي في الهوية السودانية فكانت صيغة الغابة والصحراء أو الأفروعربية ".(مجذوب عيدروس، 1999، ص 65)

لقد عاصر ظهور الغابة والصحراء ظهور مدرسة الخرطوم التشكيلية، فهذه على النطاق التشكيلي والأولى على النطاق الأدبي، فالنظر إلى أي اتجاه فكري خارج السياق الحدثي الزماني والمكاني الذي أخرجه إلى الواقع يكون محض إجحاف، لقد استعانت مدرسة الغابة والصحراء وأقصد روادها ومن تبعهم رموزاً ثقافية انطلقوا بها في ابداعهم الأدبي، وكان هذا الإنتاج يمثل إثراءًلحركة الأدب في السودان في ذاك الوقت، حيث كانت أشعارهم بمثابة تمهيد وأساس للذين أتوا بعدهم. كما ظهر فى الساحة في ذاك الوقت تيار مناوئ لمدرسة الغابة والصحراء وهو جمعية أبادماك الأدبية، ولقد أختار هذا التيار الانحياز

إلى الجانب الأفريقي متمثلاً في الحضارة المروية القديمة وطرح البيان :" (عبد الله علي إبراهيم) ويؤرخ لها في النصف الثاني من 1960م ".(مجذوب عيدروس، 1999، ص 65)

الخطاب الجمالي الحديث في السودان:

الخطاب الجمالي هو الخطاب الذي يبث من قبل الفنانين التشكيلين الأكاديمين الذين تلقوا تعليماً أكاديميا نظامياً، ولقد كان التعليم الفني علي مستويين: دبلوم متوسط ثم بكالوريوس. وهناك ايضا دبلوماً وسيطاً تمنحه كلية الدراسات الإضافية، وترى الباحثة أن الفنان التشكيلي ذاك الذي تلقي تعليماً أكاديميا في أي قسم من أقسام كلية الفنون.

الخطاب الجمالي هو خطاب يوجه إلى الحس ويصدر عن الفنان المبدع وهو الذي يقوم بصياغة العمل الفني عبر عمليات نفسية وجسدية وحسية معقدة، والفن البصري أو التشكيلي قام بتعريفه كثير من الفنانين والكتاب والمهتمين بأمره فقد عرفه كاسيرر ترجمة إبراهيم زكريا بأنه: " ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم من ذي قبل بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة والتعبير عنها بلغة رمزية ". (زكريا إبراهيم ،1990، ص283) ويعتبر كاسيرر أن الإنسان حيوان رامز لذلك فهو القادر علي خلق لغة رمزية بصرية. أما موضوع الفن عند برجسون كما أشار إليه إبراهيم زكريا في كتابه فلسفة الفن في الفكر المعاصر " هو تلك العلاقات الخاصة التي يقوم الفنان بانتزاعها من الموضوع عن طريق عملية التجريد الموجه كما أنه يرمي في ذاته إلى معرفة أعمق بالواقع وليست المشكلة الجمالية سوي مجرد تساؤل عن السبيل إلى بلوغ هذا الضرب الأسمى من المعرفة كم أن الموضوع الجمالي عند برجسون هو:إنما يعني الشعور بتوافق جديد مع الأشياء والإحساس بضرب من الوئام بين الفكر والوجود والجمال هو إنما هو العام في الخاص أو الفردي ومن شأنهأن يتجلي عندما ينجح الفكر البشري في الاستحواذ علي هذا الوجود محققاً ضرباً من التوافق بينه وبين الموضوع "(زكريا إبراهيم ،1990، ص283) نجد من خلال هذا الحديث أن الفن هو تأويل جديد للواقع يقوم على الحدس لا على التصورات وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية لا من خلال وساطة الفكر.

إن الفن الخطاب الجمالي البصري في شكله الأكاديمي يرتكز على أربعة جوانب أساسية وهي :

أولاً : الفنان

ثانياً : العملية الإبداعية والعمل الفني سواء كان لوحة تشكيلية أو مجسماً .

ثالثاً : والفضاء الخطابي وهو يمثل السياق المكاني والزماني والذي من خلال العمل الفني يتضح مدى تعلق أو ابتعاد الفنان عن ذاك الفضاء الخطابي المعني.

رابعاً : المتذوق للعمل التشكيلي لابد من أن يكون هناك تواصل حقيقي بين المبدع و المتذوق للعمل الفني حتى تكتمل ركائز العمل الفني. أن مفهوم الأبداع يستخدمه المختصون وغيرهم للإشارة إلى العمليات العقلية التى تؤدي إلى حلول أو أفكار لأشكال فنية أو نظريات أو انتاجات فريدة وجديدة.

كما أشير إلى تعريف الأبداع لدى ميهاليا فهو يعرفه بأنه "عملية تؤدي إلى إحداث تغُير في المجال الرمزي لحضارة ما وذلك من خلال التفاعل النشط في اطار منظومة من العناصر تضم الفرد ومجاله المعرفي وأهل الخبرة في حقل الاختصاص " (زكريا إبراهيم، 1990، ص24-25-27)، وبما أن النشاط الإبداعي هو نشاط عقلي تنتج عنه صور واستبصارات جديدة فالخيال الابداعي يتصف بالجمال والصدق ويبتعد به عن العشوائية وهو كما وصفه بولدير " فالخيال في الفنون الجميلة هو سيد الملكات ". فالخيال هو " إيجاد أشكال جديدة أو تصورات جديدة لمضامين قديمة وأبتكار أشياء جديدة " (زكريا إبراهيم، 1990، ص24-25-27)

الخيال إذن هو الذي يحلل العناصر التى تقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما تتراى له وما العالم المرئي كله إلا مخزون صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمته نسبية ,

أما تعريف الفن نرجح تعريف هربت ريد للفن " بأنه محاولة لأبتكار أشكال سارة وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال ويحدث ذلك عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتالف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين ادراكتنا الحسية "(هربرد ريد، 1968،201) إن رصدنا عمليات التلقي والعلاقة بين المتلقي والعمل الفني " ليست علاقة وأحدة فقط هي العلاقة الجمالية أو علاقة الاستمتاع بل هي في جوهرها علاقة موقفية تعتمد على طبيعة التفاعل بين المتلقى والعمل الفني في موقف معين ، الفن إذن هو استخدام خاص للمهارة والخيال في الابداع وانتاج موضوعات وبيئات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع الاخرين ويشتركون بدورهم مع بعضهم البعض ، إن الفن هو شكل من اشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية والاجتماعية والسياسية وذلك حول الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بهذا العالم. من جهة أخرى إن المعرفة الحسية لقراءة اللوحة التشكيلية يتطلب البحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الأيديولوجي والذاتي الذي يتحكم في هذا النوع من الرموز التشكيلية . وعليه ترى الباحثة إن اللوحة باعتبارها أيقونية دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من المحاور التالية:

أولاً : - مادة التعبير وهي الألوان والخطوط والمسافات.
ثانياً:- أشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص.
ثالثاً : - مضمون التعبير ويشمل المحتوى الثقافي للوحة من ناحية أبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى.

إن الخطاب الجمالي هو الخطاب الابداعي التشكيلي يبث من قبل الفنانين التشكيلين الأكاديمين الذين تلقوا تعليًما أكاديميا نظامياً، و التعليم الفني على مستويين : دبلوم وسيط ثم بكالوريوس. وهناك

دبلوم وسيط تمنحه كلية الدراسات الإضافية، وترى الباحثة أن الفنان التشكيلي ذاك الذي تلقي تعليماً أكاديميا في أي قسم من أقسام كلية الفنون.

لابد من الاشارة إلى أن القيمة الدلالية لرموز اللوحة التشكيلية وبعض الأشكال الأيقونية في الاتجاهات المعاصرة للفنون التشكيلية، قد لا تفيدنا خاصية المماثلة بأية قيمة تذكر. وذلك راجع إلى غيابها إطلاقا من بعض الصور أو الرسوم، مما يضطر إلى البحث عن سبل أخرى لفهم الصورة مستندا في ذلك مثلا إلى طبيعتها الرمزية (أو الاعتباطية). وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى وفي مقدمتها اللغة البصرية والسميائية لما يكتسيها أيضا من طابع إعتباطي.

لقد نشأ الخطاب الجمالي في هذا السياق من التيارات الثقافية وتبلور من خلال مفاهيمها النظرية

لقد مهد لظهور مدرسة التصميم بكلية غردون كما أشرت سابقاً ظهور المصورين الشعبيين، وحتى ذلك الوقت فإن الإطار الأكاديمي للتشكيل لم يتبلور بعد أكاديمياً، ففي المدارس لم يكن يحظى باهتمام، ولم يكن هناك منهج أكاديمي يتلقى خلاله الطلاب الجوانب التطبيقية للعمل الفني فقد أشار الصلحي إلى :

" أن الطلاب يظهرون قدراتهم الفنية من خلال أعمال الطين وعمل النقوش والزخارف على الشرافات في الخلاوي". (فتحي محمد عثمان مقابلة مع الصلحي، 1994 ، ص 176) وهو فن بصري شعبي يمثل أحد أساليب الخطاب الديني (رسم الزخارف علي اللوح)،وذلك اعتماداً على الموارد المحلية المتاحة.

ولقد أشار صلاح حسن عبد الله في كتابه مساهمات في الأدب التشكيلي إلى " أن بداية التعليم الفني الأكاديمي بالسودان كانت " ببخت الرضا 1930م كمرتكز تربوي، وعُهد إلى المستر(غرينلو) العناية بالمنهج الفني للمدارس الابتدائية، الذي قام بدوره بإرجاع الأعمال اليدوية والأشغال، وعدل هذا المنهج إلى التركيز على الرسم والتصميم وفي سنة 1936م ظهر مرسم الخرطوم حيث بدأ بتعليم الأشغال اليدوية ببخت الرضا كممارسة تطبيقية لتعليم الرسم في المدارس الأولية، وهذه الفترة كادت أنتتزامن مع بدأيات مدرسة التصميم بكلية غردون التذكارية " (صلاح حسن عبد الله، ـ 2005، ص 10).

يمثل (غرينلو وكونديل) أوائل المصممين البريطانيين الذين قاموا بوضع الأسس الأولي للتعليم الفني في السودان في تلك الفترة. ومن جهة أخري " استقطبت مدرسة التصميم طلابها من ذوي الموهبة من موظفي الدولة وخريجي المدارس كما استقطب معلمي الفنون في المدارس الأولية وذلك لتنمية قدراتهم الفنية، ومن ثم الرجوع إلي مراكزهم لتدريس مادة الفنون والأشغال اليدوية مركز لتدريب معلمي الفنون وكان المنهج الأكاديمي يتمثل في كتاب الأشغال الذي قام بإعداده (غرينلو)، والمركزان أحدهما ببخت الرضا والآخر بمدينة الدلنج ،وتدرج المستر (غرينلو) في محاولاته بين معلمي المدارس الأولية ثم الوسطى وصولاً إلى كلية غردون التذكارية بالخرطوم، حيث تمكن من إنشاء مدرسة الخرطوم للتصميم والتي أصبحت نواة لمدرسة التصميم والتي صبحت حالياً كلية الفنون الجميلة والتطبيقية" (م د أ أ، الشريط رقم 4190) أول من حظى

بالتخرج من كلية الفنون الجميلة والتطبيقية أو مدرسة الخرطوم للتصميم آنذاك: " عام 1945م الأستاذ عبد الله محي الدين الجنيد في عام 1957م.

خلال المسيرة التي قطعتها كلية الفنون منذ إنشائها بما سمي "مدرسة التصميم انتقلت من مدرسة التصميم بكلية غردون التذكارية إلى مباني وزارة الأشغال مؤقتاً، حتى استقر بها المقام بمباني معهد الخرطوم الفني سابقاً جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا حالياً حيث صارت لها مبانيها المستقلة، خلال الحقب التاريخية والتطورات والمتغيرات الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية تطورت كلية الفنون تبعاً لتلك التطورات، وأصبحت للحركة التشكيلية تيارات كادت أن تصبح مدارس وأصبح لديها قضايا فكرية ونظرية وتطبيقية متشابكة ومتداخلة ومتصارعة، كما دارت حوارات ونقاشات مختلفة الأوجه صدرت من مختلف التيارات الفكرية.

مدرسة الخرطوم :

أما بشأن مدرسة الخرطوم ،لقد اُختلف حول أصل الأسم وتاريخ ظهوره وقد ذكر أحمد محمد شبرين أنه من المرجح : " أن أسم مدرسة الخرطوم ظهر على لسان المستر وليامز دينس .وما ساعد في إبراز هذه التسمية :" الأستاذ الألماني (أُولي بايير) حيث زار (دينس وليام) الاستاذ الجامايكي السودان عام 1964م، وجذب إنتباهه الأعمال المعروضة (أعمال شبرين والصلحي) ولدى عودته أخذ معه بعض أعمال شبرين في الرسم والتلوين وعرضها في نيجيريا، فأثارت إنتباه النقاد بما تمثله من خروج على الفهم القائم وعلى الاعتقاد بأن الفن التشكيلي الأوربي هو الصورة الأمثل للفن ، أن (غرين لو) يمثل أول عميد لكلية الفنون 1951م، كما أشار شبرين إلى أن من مدرسة الخرطوم اطلقت الحروفية بقوله " أن الحروفية" العربية في حركتها التجريدية التصويرية قد إنطلقت أصلاً من السودان. وهي ما هو متعارف عليه "بمدرسة الخرطوم" وهي المدرسة التي أرخ لها نقداً الأستاذان في علم تاريخ الجماليات يولي بايير العالم الألماني " والأستاذ دينس وليامز من جامايكا ولقد كانا أستاذاً للفنون في كلية الفنون المركزية بلندن حتى عام 1955 ثم جاءا للسودان ودرسا فنون الغرافيك في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالخرطوم. ثم هاجر إلى ناجيريا وعمل هناك بالتدريس في جامعاتها " (أحمد محمد شبرين ،موسوعة التوثيق الشاملة" الشبكة اللكترونية).

إن مدرسة الخرطوم ورغم الحديث الذي دار عنها منذ الستينات والى الآن يمكن اعتبارها مدرسة فنية تشكيلية سودانية تمثل نتاجاً للواقع السوداني آنذاك بكل ما يحويه من تيارات سياسية وثقافية واجتماعية وأقتصادية ، وهي لا ترتبط بأيدلوجية محددة لأن الذين أطلقوا الاسم عليها ليسوا بسودانيين، ومن جهة أخرى هم منظرون من الخارج، والُمنظر من الخارج ليس بالُمنظر من الداخل .

كذلك يعرف صلاح حسن عبد الله في كتابه مساهمات في الأدب التشكيلي تعريفاً لمدرسة الخرطوم، حيث يقول: " أنه تعريف ربما لا يكون كافياً بأنها اتجاه في التشكيل الحديث المدرسي الأكاديمي في السودان، كانت وجهتها الأساسية تقديم أعمال تشكيلية تحمل مواصفات تؤهلها لكي تصبح سودانية وفي

سبيل ذلك اعتمدت على نسخ وحدات من المرئيات في التشكيل التقليدي في السودان كالبرش والطبق،واللوح،والحروف العربية، ومباني مدينة حلفا القديمة، ومباني مدينة سواكن، والآيات القرآنية المكتوبة، والأقنعة الأفريقية. (صلاح حسن ، 2005،ص75)

من جهة أخرى ذكر عثمان وقيع الله : " أن مدرسة الخرطوم بدأت في منتصف الأربعينيات وذلك حينما وجه طلاب كلية غردون عنايتهم للكشف عن جماليات الخط العربي واستخدامه كصيغ تشكيلية. ولقد استهدفت التجربة بعض الفنانين الرواد فواصلوا البحث فيها ويضيف أن معالمها قد وضحت علي أيدي فنانين هما إبراهيم الصلحي وشبرين".(جمعان ،1994،ص 112)

لقد ذكر شبرين " أُسست مدرسة الخرطوم في الجرافيك ديزاين بعد الاستقلال، وإبراهيم الصلحي بعد عامين التحق بها باللوحة الزيتية " (مجلة الخرطوم الجديدة ،2010). ونفى شبرين أنه ليس هنالك أي توجه أيديولوجي من الاسلوب الإبداعي لمدرسة الخرطوم حيث قال " مدرسة الخرطوم تريد أن تخدم الرؤى الاجتماعية الروحية في السودان ، لم يكن لهذه المدرسة أي توجه أيديولوجيي بل كانت تكفينا سودانيتنا.

(ملتقى التشكليين ، شبكة الانترنت، ص35) وهذه المقولة هل تعني أن شبرين ينتمي الى السودانوية المبكرة ؟ كما أشار إن الدوافع الاساسية لنشوء هذه المدرسة وهو" ما رأيناه من فن المقاهي، والذي كان من جنس أغنية الحقيبة، صورة حسية، عنقريب، ومناظر مغرية جسدياً، وتصوير حسي مباشر، ولم نكن نتجاوب مع هذه الأشياء، لأننا أبناء بيئة محافظة، فوالد الصلحي أستاذاً بالمعهد العلمي، وأنا والدي مزارع وميراثي الخلوة وعلماء المنطقة. وكان أول من كتب عنها هو يولي بيير، ألماني الجنسية، تخصص في فنون اليوربة في نيجيريا، وقدم إلى السودان، وبيير رآني أعمل على الحروفية، وطلب مني معرضاً يشارك به في نيجيريا، وكنت والصلحي أقمنا معرضاً في الخرطوم، وحضر معي الرجل إلى المنزل وأخذ خمسة وعشرون من الأعمال وشارك بها في معرض بجامعة أحمد بيلو، وكتب يذكرني والصلحي."(مجلة الخرطوم الجديدة ، 2010،ص،51)

من جهة أخرى تحدث أحمد الطيب زين العابدين عن مدرسة الخرطوم والواقع الموضوعي الذي نشأت على أعتابه حين قال " وعلى الرغم أن هذه المجموعة لم تتمدرس ولم تصدر بياناً ولم تسم نفسها إلا أنها وصفت بمدرسة الخرطوم تميزاً لإنتاجها عن التيارات العربية والأفريقية التي كانت سائدة في خمسينيات وستينيات هذا القرن وهذه الحركة الشكيلية بعروبيتها التي لاتخفى وأفريقيانيتها الاهرة أردات أن تقول شيا فريداً ومختلفاً "(أحمد الطيب ،1990،ص114)

إن الخطاب الجمالي في شكله الأكاديمي يرتكز علي خمسة جوانب أساسية وهي:

1- الفنان والعملية الإبداعية.

2- العمل الفني سواء كان لوحة تشكيلية أو مجسداً وغيرها .

3- الفضاء الخطابي وهو يمثل السياق المكاني

4- الفضاء الزماني ومن خلال العمل الفني يتضح مدي تعلق أو ابتعاد الفنان عن ذاك الفضاء الخطابي المعني .

5- المتذوق أو ألمستجيب للعمل التشكيلي فلابد من أن يكون هناك تواصل حقيقي بين المبدع و المتذوق للعمل الفني حتى تكتمل ركائز العمل الفني.

إن ظهور مدرسة الخرطوم تزامن مع إرهاصات الاستقلال ، وهو ظهور تلقائي واكب المدارس الثقافية للبحث عن الهوية وهو يمثل حدثاً طبيعياً ومتوقعاً حيث أرتبط الواقع بالفضاء المكاني والزماني والحدثي وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار أنها تمثل إحدى الأوعية التعبيرية للخطاب الجمالي. فهذا الحضور توجهه دوافع ذاتية وفي الوقت نفسه تعكس ضرورات ودوافع جماعية وهو ما يعرف في علم النفس الاجتماعي بالحاجة إلى الإنتماء الكلي.

إذن هؤلاء الفنانين كانوا بحاجة إلى الإنتماء القومي في ذاك الوقت، حيث كانت هناك محاولات لتحديد الشكل السياسي للسودان مع بوادر الاستقلال، كما كان هناك اختلاف في الرأي في تلك الفترة بين الوحدة مع مصر أو أن يكون السودان بلداً مستقلاً بكل ما يملك من تراث بشري وروحي ومادي، وكان اختيار السودانيين لنيل الاستقلال الذاتي حافزاً وباعثاً ومحركاً للرغبات المكبوتة للانتماء، وخاصة أن هؤلاء الفنانين تلقوا التعليم خارج السودان ولمحوا أن الذين درسوا معهم على مقاعد الدراسة خارج السودان كانوا يعبرون عن ذواتهم القومية وواقعهم الآني، لذلك عادوا مفعمين بدوافع إنتمائية وكان إبداعهم يمثل حالة إنجاز لإنهاء حالة من التوتر التي نتجت من الحاجة إلى الانتماء، وهي : " حالة تنشأ نتيجة لحاجة الإنسان إلى مختلف الحاجات منها الحاجة إلى الأمن والتقدير الاجتماعي وحاجة الانتماء للوطن ".(عبد الرحمن عيسوي ،1990، ص 228) هذه الحاجة عند الفنان تكون بشكل مختلف فهو الأقدر على تحقيق هذا الإنتماء وصياغته بمنظور إبداعي وبخطاب جمالي بصري كائن وفاعل.

الدافع لدى الفنان التشكيلي لمدرسة الخرطوم كان يمثل التعبير بإن يعتد بوطنه، فهو ينتمي إلى وطن ومجتمع حامل لمختلف الثقافات، فالفنان هنا يتقمص شخصية هذا المجتمع ويوحد نفسه فكان نتاج ذلك إبداع خطاب جمالي عبر الممارسة التشكيلية، ومن جهة أخرى شعور الفنان بأنه جزء متكامل من مجتمعه، ويعزز لديه هذا الانتماء شعوره بامتلاك القدرة على التعبير عبر خطاب جمالي بصري، فهم عندما درسوا خارج السودان أحسوا أنهم لم ينتموا إلى تلك الحضارات التي مكثوا فيها سنين الدراسة بل لديهم إرث مختلف، إرث آني وموروث تاريخي. إذن كان لديهم دافع، وأيضاً لديهم حافز نفسي ويمثل الواقع المكاني والزماني الحدثي بكل ما يحوي من موجودات باعثاً حيوياً يستجيب له الدافع فالباعث قوة خارج الفرد. كذلك يمثل الإنتاج التشكيلي لفناني مدرسة الخرطوم التشكيلية الرغبة في الإنتماء، وهذه

الرغبة لا تنشأ من حالة نقص أو اضطراب، بل تنشأ من تفكير الفرد فيها أو تذكره إياها أو إدراكه الأشياء المرغوبة لدى الفنان هذه الأشياء يمتلكها بشكل حسي ويعززها بالخبرة البصرية والمخزون الفكري الذاتي والمكتسب، " والرغبة ويمكن أن تكون مدركة ويمكن أن تكون لا شعورية لا يفطن الشخص إلى وجودها. فهي تمثل لدى الفنان الرغبات اللاشعورية جانباً كبيراً لديه كما تمثل أهم الدوافع التي تثيره في عملية الإبداع التشكيلي ،أن الخطاب الجمالي لرواد مدرسة الخرطوم في تلك الفترة يمثل:

" الغاية أو النهاية التي يقف عندها السلوك المتواصل وهو ما يشبع الدافع وإليه يتجه السلوك ويكون في العادة شيئاً خارجياً ".(عبدالرحمن عيسوي1990 ،ص225) نجد أن رواد مدرسة الخرطوم عندما انتهى الباعث أو الحافز تغير نمط أعمالهم بشكل واضح واتجه تعبيرهم إلى قضايا خاصة أو عامة، ولكن بنظرة فكرية وجمالية ذاتية. حيث إن حالة التوتر انتهت ببلوغ الغاية. كذلك حدوث الاطمئنان النفسي والرغبة في الإبداع إضافة إلى عمليات الصقل الفكري والحرفية العالية التي تم اكتسابها بالمران الدائم للتشكيل.

كذلك من الحاجات النفسية التي ترتبط بالخطاب الجمالي لرواد مدرسة الخرطوم الغرض وهو ما يتصوره الفرد فى ذهنه من غايات يهدف إلى بلوغها، والغرض دافع شعوري يثير السلوك ويوجهه ويملئ على الإنسان الوسائل الملائمة لتحقيقه ترى المدارس الغرضية أن هناك أغراضاً لا شعورية و يمثل الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم إبداعاً توجهه أغراضاً لا شعورية، ومن جهة أخرى هناك حاجة جمالية لا شعورية رافقت الخطاب الجمالي لرواد مدرسة الخرطوم. فالحاجة الجمالية لم تنشأ في الأصل من مصدر اجتماعي صرف وان كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفني بطابع وأضح كل الوضوح عميق غاية العمق، إلا أن الفن مع ذلك هو في صميمه ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردي فالفن يبدأ من الفرد ويعود إليه. والنقد الذي وجه لمدرسة الخرطوم قام على أساس أنها تستمد موضوعات العمل من التراث بشكل انتقائى وبشكل تلقائي وغيرها ،إن الفن بصفة عامة يعكس البيئة الاجتماعية التي يصدر عنها، فالتعبير والإبداع الفني الذي يتخذ موضوعاً من القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجمالية ، لا يعني عالم الجمال بقدر ما يعينه التعبير الفني في ذاته، فالفن لا ينحصر في اختيار تلك الموضوعات بقدر ما ينحصر في صياغتها والتعبير عنها.

إن المشكلة الجمالية أي الخطاب الجمالي واستلهام الرموز والصياغات الجمالية من التراث لدى مدرسة الخرطوم وهي تعكس مشكلة العلاقات القائمة بين الصور النفسية (الحاجة إلى الإنتماء) وتعبيرها المادي، فمن المؤكد أن الرابطة التاريخية التي تجمع بين تلك الصور من جهة وبين التصورات الجماعية من جهة أخرى، لها علاقة واقعة لا سبيل إلى إنكارها والاستاطيقية الاجتماعية مهمتها الكشف عما بين العمل الفني وبيئته الاجتماعية من روابط وثيقة، والاستاطيقة عرفها فواد زكريا ترجمة عن ستولينتز هي : " علم الحساسية الوجدانية، أي العلم الذي يدرس تلك الانطباعات التي يحدثها العمل الفني فى نفوس".(ستولينز ،1970،ص221) في رأى الباحثة أن التصورات الجمعية في تلك الفترة احتفى بها الطلاب والفنانون الأكاديميون والأفراد الذين يدور في فلكهم رواد مدرسة الخرطوم، لكن إشكالية الفجوة وطرق

العرض التشكيلي في السودان يمثل عائقاً مطروحاً على مدى سنين إنشاء كلية الفنون، فعلماء الجمال الاجتماعيون يرون أن هناك حزباً من الاستمرار أو الاتصال بين عقل الفنان وعقول غيره المحيطين به.

هذا الأمر لم يتوفر إلى حد كبير بين فناني مدرسة الخرطوم ويعود ذلك إلى أن إبداعهم الجمالي الأكاديمي مع بداية الحداثة بمفهومها الكلي بينما لم تكن هناك مواكبة فعلية بين جمهور المتلقيين لهذا الخطاب وخاصة فيما يختص بالفنون التشكيلية مما خلق فجوة بين الفنان والمتلقي أو المستجيب للعمل الفني فصارت عمليات التذوق والتلقي تنحصر في التلقي من الخارج وهم من أطلقوا الاتجاه المدرسي لرواد مدرسة الخرطوم وكذلك من اهتم من الداخل من صفوة المثقفين وفناني كلية الفنون الجميلة والتطبيقية كما أن غياب النقد الفني البناء يمثل أهم العوامل التي عاقت عمليات التذوق والتلقي لان النقد الفني التشكيلي يمثل نقطة الوصل بين الفنان والمتذوق له إضافة لعدم مواكبة التعليم الفني ودراسة الجوانب النفسية للعملية الإبداعية إضافة إلي تعميق أهمية دور الفن التشكيلي في المجتمع كوجه من أوجه الثقافة والحضارة وخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن هناك أرضية ثقافية يمكن الاستناد عليها.

إذن ظهور الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم دون طرح محاور محددة بايدولوجيا ومنهجية مطروحة بشكل نظري واضح، يدفعنا إلى القول بأن ظهورها كان نتاجاً طبيعياً وواقعياً فهي تمثل التعبير عن الواقع الراهن في تلك الفترة بكل ما يحتويه من حاجات ودوافع خاصة وعامة تحددت في صياغة إبداع خطاب جمالي متعدد الوسائل (فن تشكيلي وأدب وأشعار)، وأي نقد يوجه إليها خارج ذاك السياق يمكن أن يكون نقداً تعسفياً فكلاً يتحدث عن واقعه الزماني والمكاني، وقد رافق ظهور مدرسة الخرطوم واقع سياسي وفكري واجتماعي، تكثر فيه الصراعات النفسية تجاه الهوية من جهة ومن جهة أخرى تجاه الخروج من الآخر، والذي كان يمثل الاستعمار الإنجليزي المصري وهو صراع الخارج من القيد، وقيل له (أنت حر) فبدأ يتساءل من أنا ؟ وما هو محتواي؟ والمحتوى يمثل الواقع الكلى ورواد مدرسة الخرطوم الأستاذ إبراهيم الصلحى وشبرين ومن تبعهم تلقوا منحاً دراسية خارج السودان، أي أنهم احتكوا بواقع غير واقعهم وأدركوا أن كل ما تلقوه من تعليم أكاديمي لا يتحدد بمفهوم الأكاديمية فقط وانما بمفاهيم تتعلق بماهية الفن وما هو محتواه،وتحديد مدى مكانتهم من الفن ، ومن ناحية ثانية يتحدث شبرين عن تجربته : " علىَ التحرك داخل تجربة الذات وهي على سجيتها استقطاب والتقاط لرؤى بلدي، وفي يقيني تلك الرؤية وهي الرؤية نفسها التي حركت الخاطر عند الكاتب والشاعر السوداني لكل ما يفرز هذه المواقع من تجربة الإرث الحضاري البشري وبما حوله من تفاعل ومن ثم فهو يعبر عنه كذلك كان التشكيل بالنسبة لي"(جريدة الايام، عدد 1980/12/21)

إن شبرين يعتقد أن الواقع الزماني في تلك الفترة أفرز رؤى فكرية وإن كانت فردية، ولكن شملت جميع أنماط التعبير للكاتب والشاعر والتشكيلي. أن مدرسة الخرطوم لا تمثل حركة الثقافة كلها وإن ظهرت من الخارج بهذا المفهوم ولكن اعتبرها حركة بدأت فردية وبمفاهيم ورأي ذاتية ولكن النظرة من خارج السياق

المكاني هي التي قامت ببلورة مضامينها ومن ثم تحرك النقد والحوار في تحديد الاتجاهات الفكرية دون النظر للسياق الكلي لظهور خطابها الجمالي.

ترى الباحثة أنه يمكن تعريف مدرسة الخرطوم التشكيلية بأنها مدرسة فنية تشكيلية سودانية تمثل الإبداع التشكيلي الحتمي لواقع وفضاء خطابي زماني ومكاني وسياق ذي طبيعة خاصة ارتبط بحاجات ودوافع تحددت بالواقع الحدثي، من ناحية أخرى تمثل صدى لتجارب ذاتية وخبرات بصرية وتفرد في التجربة الجمالية ورؤى فكرية فردية لروادها، وكل ذلك أنتج إبداعاً فنياً تشكيلاً أكاديمياً وخطاباً جمالياً ذو نمط يرتبط بالسياق الفردي كما يرتبط الفضاء الخطابي بالسياق الزماني والمكاني.

كما ارى أن مدرسة الخرطوم كانت رد فعل للعامل الايستوري، يعني النظر إلى أنفسنا ونظرة العالم الخارجي لنا ونظرتنا نحن إلى العالم الخارجي، فلقد تطبق هذا العامل بشكل ملاحظ في مدرسة الخرطوم فنظرة العالم الخارجي تتمثل في رأى (غرينلو – وليامز – بايير) التي أطلقوا عليها مدرسة الخرطوم، بينما الفنانون من الداخل أنتجوا خطاباً جمالياً إبداعياً يمثل ذواتهم أنعكس في خطابهم الجمالي ،الإرث الثقافي بشموليته،وهم من خلال نظرتهم للخارج تكون لديهم مفهوم عن ماهيتهم، وكل حسب رؤاه الفكرية والجمالية وتجربته الإبداعية وإبداعهم هذا يمثل رد فعل بديهي وحتمي لنظرتهم إلى العالم الخارجي وكذلك إثبات الوجود والذات المكانية والزمانية.

إذن لخلق الصلة وإيجاد الاستمرارية كان هناك بحث وتقصي وتكثيف للخبرة البصرية من الإرث البصري القديم والآني. ومفهوم الجمال الذي تحدث عنه الصلحي نلمح فيه امتداداً لمفهوم الجمال، فهو لديه مفاهيمه النظرية من خلال النظريات التي تنتمي لعلم الجمال لقد حاول بشكل تلقائي أن يوظف هذه المفاهيم في تكوينه للخبرة البصرية ومن ناحية أخرى حاول تطبيق هذه التجربة الذاتية ومحاولة تعميمها مع أستاذ رباح عندما أخرجوا الطلاب إلى الأسواق وتفاعل استجابة الطلاب واندهاشهم مما اكتسبوه من خبرة بصرية جديدة. ثم هناك قضية أشار إليها الصلحي وهي عملية الاستلاف من الخارج لصياغة الخطاب الجمالي، فالحاجة إلى تأكيد الانتماء للمكان ومحاولة تحديد الهوية الثقافية،عزز عملية صياغة الخطاب الجمالي في أن يستلهم صياغاته الجمالية من التراث وأن يتمسك به بدافع أن هذا التراث لنا ونحن نملكه. وهذا المفهوم عندما ينشأ من فنان يستطيع أن يخلق صياغات جمالية إبداعية يكون هذا المفهوم في وضعه الصحيح، فالفنان يملك الآلية التي تؤهله لخلق وصياغة هذا المفهوم.

أما بخصوص البيان فإن مدرسة الخرطوم كانت ليست بحاجة إلى بيان يلتزم به الناس لفترة من الزمن وبعد ذلك يقيموا التجربة. ما كانت مدرسة الخرطوم في حاجة إليه بشكل حقيقي وهو مواكبة المناهج التعليمية والمنهجية المعرفية للفنون البصرية إضافة إلي النقد الفني المنهجي فالنقد الفني الناضج هو القادر على تقييم تجربة الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم بشكل حقيقي .

إن رواد مدرسة الخرطوم كان موقفهم من التراث ككل محاولة إثبات ملكيتهم للموروث الثقافي ، وعندما أذكر كلمة موروث فإن هناك فرق بين الموروث والتراث. فالموروث هو ما يملكه الشعب من خبرات وثقافات وحضارات على مر السنين والتراث هو ما بقي سائراً ومستمراً من الموروث عن الواقع الزماني والمكاني، لذلك كان عكسهم لملكية هذا الموروث الثقافي بشكل يمتلئ بالشفافية والتجرد، ومن ناحية أخرى وجد رواد مدرسة الخرطوم أنهم يتحملون مسئولية قومية وتأسيسية في إرساء قواعد الفن وإظهار تعلق هذا الفن بفضائه المكاني والزماني وبمحتواه الثقافي بشكل واضح وملموس في وقت كانت تمثل فيه الهجمة الاستعمارية تياراً قوياً من ناحية، ومن ناحية أخرى كان هناك خوف من تملك الراسب الاستعماري على النواحي الثقافية بكل أشكالها، وأنا أعتقد أيضاً أن مدرسة الخرطوم كانت تمثل تياراً تشكيلياً مقاوماً لأي شكل من أشكال الراسب الاستعماري، وهذه المقاومة والمناهضة تمت بشكل لاشعوري وعميق وتفاعلي كمركب الكيمياء أي كناتج تفاعلي مباشر.

إن استمرارية الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم يحتاج إلى بحث طويل على اعتبار أنها مدرسة ذات خطاب جمالي استلهم رموزه من التراث ومن خلال عملية استقراء صحيحة. وهذه العملية اعتقد أنها تمت بشكل تلقائي وهذا التراث يحمل هوية ثقافية يدور حولها الجدل، لذلك فإن الصلحي يرى أن استمرارية الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم يستلزم عملية وضعه في قالب تشكيلي جديد يحتاج لبحث طويل ويمكن أن يأخذ زمناً طويلاً للظهور واتضاح أشكاله. إن مدرسة الخرطوم كمدرسة تشكيلية، قامت بوضع بذرة للخطاب الجمالي في السودان في وأقع وفضاء زماني ومكاني له دوافعه وحاجاته وتمثلوا هذا الواقع بحس إبداعي.

إن إشكالية ضعف التلقي والاستجابة للخطاب الجمالي هذه الاشكاليته القائمة هل هو ضعف في البيئة او البنية الثقافية، وحقيقة أنه في تلك الفترة لم ٌيحدد حقاً الموجود الثقافي على أرض الواقع السوداني بكل حدوده وبكل ما يحتوي من إرث وموروث وخطاب جمالي ، ولكن مدرسة الخرطوم أرادت أن توثق هذا الموجود بشكل واقعي ملموس رؤية العين ، ومن ثم كانت هناك مرحلة ثانية انطلقت منها كل الرؤى والخطابات الجمالية التي تلت وظهرت في أعمال رواد مدرسة الخرطوم لاحقا ومن تبعهم من الفنانين التشكيليين. وأن المتحقق والمنجز التشكيلي لمدرسة الخرطوم في ذلك الوقت كان مواكباً لحركة الفن عالمياً وربما يرجع ذلك إلى المنهج الأكاديمي الغربي الذي حظي به رواد مدرسة الخرطوم من تلقيهم دراسة علمية عملية لتقنيات الرسم واكتسابهم للخبرات البصرية أثناء دراستهم بالخارج، إضافة للحس الإبداعي الفطري وألا لما كان من الممكن أن يطلق عليها الأسم من متلقٍ خارجي يتمتع بالنظرة الثاقبة لإدراك ماهية الأشياء بشكل نقدي، وهذا ما افتقدته مدرسة الخرطوم من الداخل فالإطار النظري متمثلاً في النقد المنهجي الناضج واللقاءات والحوارات كل ذلك لم يواكبها من الداخل هو لذلك جعل عمليات التلقي والاستجابة الجمالية لها ضعيفاً ، إن المعطيات الاساسية التي يمكن أن يرجعوا إليها هي التجربة الذاتية والمرئيات من حولهم والثقافة السودانية بأشكالها المختلفة آنذاك.

إن رواد مدرسة الخرطوم حاولوا بشكل تلقائي مستبطن ومن خلال تجربتهم الذاتية وإحساسهم بالمرئيات من حولهم خلق نوعٍ من الوعي الثقافي القومي من خلال الخطاب الجمالي البصري، ، وهذا يذكر بقيمة الرمز البصري في الخطابات المختلفة في كونه يوثق للثقافة ويعتبر سمة وعنصراً حيوياً من عناصرها.

إن التقييم الموضوعي للتجربة الذاتية والإبداعية لرواد مدرسة الخرطوم فهم كأفراد كانوا في بداية مسيرتهم الإبداعية ويصغون تجربتهم الذاتية ، هل يحق لنا أن نوجه نقداً مباشراً تجاه الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم دون النظر إلى الفضاء الخطابي في حدوده المكانية والزمانية ودون النظر إلي المعطيات الثقافية. وفوق ذلك لا يمكن أن يتم كل ذلك دون الإلمام بالحاجات النفسية التي صاحبت الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم وأيضاً دون النظر إل كونها بدأت مسيرة الخطاب الجمالي وأرست لأشكال معطياته الفكرية والتقنية.

أن رواد مدرسة الخرطوم تلقوا تعليماً أكاديمياً، من ضمن مناهجه فلسفة الجمال بمختلف نظرياتها حيث تعتبر من أهم المواد التي يجب أن يحظي بها الطلاب،أو يصبح لا فائدة من دراسة الفنون دراسة أكاديمية،كما أن رواد مدرسة الخرطوم تركز اهتمامهم كما ذكر الصلحي (كان همنا ناسنا) وساروا على نهج المدارس الفنية التي تربط العمل الفني بالمجتمع. وبعد ذلك تطورت فلسفتهم ورؤاهم الفكرية عندما تجاوزوا تلك المرحلة اختلفت تجربتهم الإبداعية وأن تعلقوا ببعض الرموز مثل رمزية الحرف العربي.

إن فعل الخطاب الجمالي الأكاديمي فعل جمالي فريد لا يمكن أن توحد المعطيات الجمالية للخطاب الجمالي في مقوله مثل "تطلب" هنالك معطيات ودوافع يمكن حتى أن تكون جماعية ولكن ينظر إليها الفنان بشكل فردي ويعكس تفاعله مع هذه الدوافع والمعطيات ويبثها في الخطاب الجمالي الذي يحوي دوافع ومعطيات جماعية ولكن من وجهة نظر فردية وهي وجهة نظر الفنان. إن استعانة مدرسة الخرطوم بالموروث الثقافي المادي يمثل قيمة معنوية للمجتمع إضافة إلى كونه حافظاً للإرث الثقافي بما فيه من سمات ثقافية تتمثل في الموتيفات والعناصر الزخرفية وهذه العناصر لا تخلو من دلالة لدى المجتمع نفسه وهي أيضاً تظهر في القصص الشعبية والأساطير والتراث الشفاهي ككل، فهذه المعطيات تمثل حلقات مرتبطة ببعضها عندما تمسك بإحداها تجد نفسك مع الأخرى وهذا التراث المادي هو أيضاً (وليد ضرورة فكرية وروحية) ولديه دلالاته المعنوية التي ترتبط به.

رواد مدرسة الخرطوم الآن صهرتهم التجارب الإبداعية واختلفت أشكال خطاباتهم الجمالية وتغيرت أفكارهم ورؤاهم تجاه التراث وأن ظهرت ذاتهم الإبداعية بشكل واضح. وقد أطلعت على أعمال الصلحي وشبرين في الوقت الحاضر وليس هناك وجه شبه بين أعمالهم إبان انتمائهم لمدرسة الخرطوم والأعمال التي نظرت إليها لاحقاً، فالخبرة الجمالية التي اكتسبها رواد مدرسة الخرطوم تمثلت في إبداعهم الآني . لأن التجربة الإبداعية لدى الفنان لا تتوقف في نقطة معينة ولا تصاب بحالة ثبات والا لما ارتبط الفنان

بصفة الإبداع فالفنان عبر مسيرته الإبداعية تتبلور تجربته وتنمو اتجاهاته الذاتية وعلاقته مع الفضاء المكاني والزماني والحدثي الذي من خلاله يغذي إبداعه ويصقله ويكون له الأثر الواضح في الخطاب الجمالي للفنان.

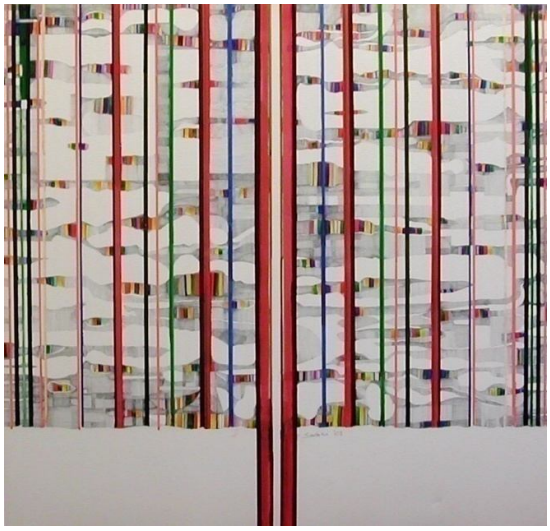
أخيراً من الملاحظ أن غياب التوثيق بكل أشكاله سواء كان التوثيق النظري والأدبي الذي واكب وعاصر ظهور مدرسة الخرطوم التشكيلية،أو التوثيق البصري المادي متمثلاً في توافر المتاحف التي تقوم بعرض الإبداع التشكيلي في فضائه المكاني والزماني بشكل مستمر. هذا الغياب خلق فجوة في عمليات التلقي والاستجابة للعمل التشكيلي لكل الفئات المجتمعية كما خلق فراغاً للذين يرغبون في البحث والتقصي عن التشكيل السوداني ولا ننكر أن هناك من الباحثين المهتمين الذين قاموا بعملية التوثيق أمثال صلاح حسن عبد الله ، ومن أهتم بالجانب ألتنظيري للتشكيل السوداني وسرده في المجلات وصلاح الجري وحسن موسي وعلاء الدين الجزولي وبادروس.قد أملت حقيقة أن يكون هناك متحفاً للفن الحديث والمعاصر في السودان وإن تعرض على جدرانه التجارب الابداعية التشكيلية عبر الحقب التاريخية المختلفة حتى يحظى أمثالنا بالنظر لهذا المنتج الجمالي ويقرأ المساهمات الأدبية التي تمس هذا الخطاب وأن تصاحبه في آن إصدارات نقدية متعددة الرؤى والاتجاهات الفكرية.

بعض التجارب الابداعية للفنان التشكيلي أبراهيم الصلحي

في فترات زمنية مختلفة شكل (80 أ،ب،ج،د)



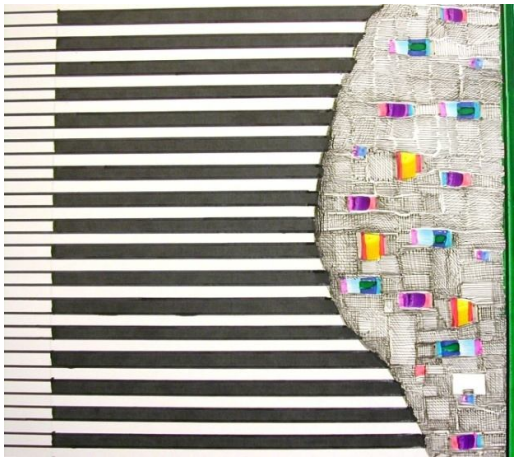
الشكل (80،أ)



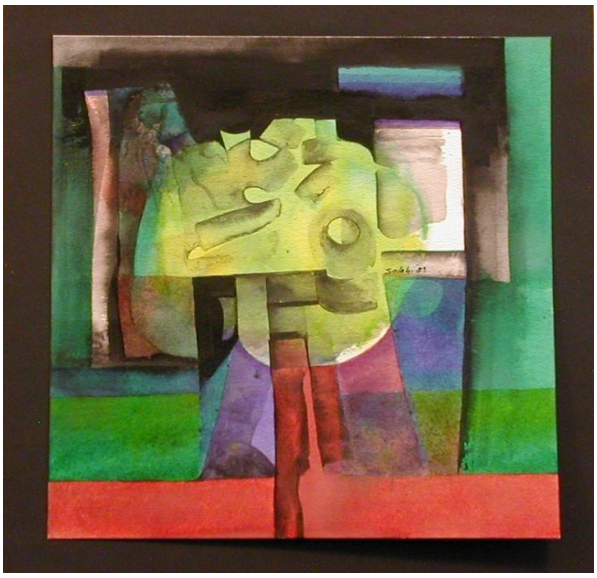
الشكل (80،ب)



الشكل (80،ج)



الشكل (80،د)



الشكل (81،أ)



الشكل (81،ب)



الشكل (81،ج)



الشكل (81،د)

المبحث الثالث

تحليل بعض التجارب الابداعية الذاتية

لبعض الفنانين

تمهيد

تشير الباحثة إلى إنها تناولت بالدراسة عن المدارس التشكيلية في السودان بشكل مستفيض أبان دراستها لبحث الماجستير بعنوان توظيف الرمز التشكيلي الشعبيي في الخطاب الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان وذلك عبر تحديد المدارس التى حظيت تجربتها ببيان مكتوب وعليه غطت هذه الدراسة جوانب لم تتعرض لها الباحثة في ما مضى. وعليه في الجزء التالي تتناول الباحثة التجارب الذاتية لبعض الفنانين التشكيليين السودانيين من اجيال محتلفة .

الخطاب الجمالي لدى أحمد محمد شبرين:

أحمد محمد شبرين عند سؤاله قبلاً عن سيرته الذاتية قال " يتمنع السودانيون عن كتابة تاريخهم الشخصي بقناعات تربوية ، فطبيعتنا لا تحب الأضواء وهذه مسالة تراث ضارب في بيئتنا الاجتماعية وستستمر هذه الحال حتى عند الأجيال الجديدة ، فالحديث عن الذات محجوم عنه والمسألة فيها شيء من ا لتواضع ، ورغم قِدم التدوين في تاريخنا السوداني، نجدها في الآثار القديمة ، فانظر إلى الفترة المروية 600 ق. م. وآثار البجراوية، وتأمل في الأهرامات ومعبد جبل البركل، وحتى مساكن الشعبيين من رعايا الدولة المروية ، و مساكن الجنود، وقصور الأمراء والأميرات في ذلك الزمان، حتماً سيكشف لك عن ثورة في التدوين، فهذه هي السيرة الذاتية الحقيقية، والتي كان علينا الاستعانة بها في تسجيل وقائعنا، فنحن شعب مهتم بالتاريخ وندافع عنه، يحدث هذا دون العمل على توظيفه بل لاستخدامه مجرداً، أصبح الدرس التاريخّي ذكرى أكثر منه حقلاً للتوظيف، حدث هذا لحالة نفسية نعيشها، فالمدونات السودانية ليست مصنوعة، وهنا فالمدون لا يملك الجرأة على طرح الوقائع كما هي مجردة "(شبكة بربر الالكترونية).

أحمد محمد شبرين من مواليد 1931م مدينة بربر السودان، درس في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالخرطوم ، وكلية الفنون المركزية «لندن» حتى عام 1960م، وتخصص في فنون الغرافيك وفن التلوين . لقد شغل الفنان وظائف عدة أهمها: رئيس قسم التصميم حتى عام 1975م ومحاضر بكلية الفنون، وتولى عمادتها 1975- 1980 عميد كلية الفنون الجميلة والتطبيقية 1975 م-1980م ، رئيس مجلس جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، رئيس اتحاد أساتذة جامعة السودان «سابقا»، رئيس الاتحاد العام للتشكيليين السودانيين، حتى عام 2000م، أمين عام المجلس القومي للآداب والفنون سابقاً .أقام أربعة عشر معرضاً

فردياً في عدد من الدول الأفريقية والأوروبية والآسيوية ، والمشاركة في عشرة معارض جماعية داخل السودان وخارجه ، صاحب ومدير جاليري شبرين للفنون، لتكون امتداداًجمالياً لمسيرته الفنية وهو من القلائل الذين انتبهوا إلى أهمية المركز الفنية بغرض استمرارية عرض الأعمال الفنية ومساعدة الفنانين لفتح افاق جديدة للعرض ، له كتابات وبحوث نقدية في الصحافة المحلية والخارجي ".(شبكة برير الالكترونية).

إن تاريخ التشكيل الحديث بالسودان يطل عليه شبرين كأحد اقوى اعمدة التشكيل السوداني فهو يؤمن بالتراث ويؤمن لا لنقله بل لاستفادة منه ، شبرين عقلية تختزن كل شيء يره ويستوعبه ويحوله الى عمل كبير مرتب التفكير عميق الفكرة يتحدث وكأنه يهمس ويكتب فيجهدك بالتفكير الممتع والمتصل " (مجلة الثقافة السودانية – العدد الرابع اغسطس 1977م) عندما نتحدث عن الابداع لدى شبرين فإننا نتحدث عن منتج جمالي فائق التنوع الجمالي والمتعة البصرية التي تتفاعل مع المفردات البصرية التي تضج بالدلالات البصرية والاستمتاع الجمالي .

لقد تحدث شبرين عن البيئة التى نشأ فيها وتفاعل معها جمالياً من خلال لوحاته معبراً : " لاشك أنها خرجت على لوحاتي ، ولكن ليس بالشكل المأساوي ، بل جاءت بشكل مفرح وسعيد جداً ، وهذا أول تعبير يرافقني الرسم والحياة، ودائما متفائل بها ،والحزن لا يغزوني ، لست ثرياً ولكن في داخلي رضا كامل والحمد لله ، أماكن الطفولة دائما في لوحاتي ، ومنها لوحة شجرة البرتقال وقد شاركت بها بالمعرض العالمي للفنون ، والشجرة كانت دائما رفيقة حياتي في البيت وكنت أحاورها وتحاورني وأقطف منها ثمار البرتقال ، كذلك القرية التي عشت فيها ، فأنا إن رجل فلاح كان يمتلك أرضاً ، ومنه تعلمت حب الأرض والوطن والأسفار امتزجت مع بعض ، وما هو سيئ سقط من ذاكرتي ، ولم يصمد فيها و ما هو جميل بقى راسخا لذلك عندما أرسم تخرج تلك الأشياء لأجسدها في لوحاتي ، كل شيء في الطبيعة أراه جميلاً ، الصحراء والزهور والنباتات البرية والشجيرات الصغيرة عندما أقف عندها أجدها تمثل حياتي ، البعض ربما يرى أن الصحراء غير جميلة أو خالية ، ولكني على العكس من ذلك أراها جميلة ، قد كانت دراستي في بريطانيا ، ومن البلدان التي علقت في ذاكرتي هي زيارتي إلى أوزبكستان وزيارة سمرقند و بخارى وطشقند ومكتباتها العامرة بالكتب والمخطوطات ، كذلك الاهتمام بالعلماء ومنهم ابن سينا الطبيب ، وقد خصصت له مكتبة كبيرة فيها مؤلفاته ، وزرت قبر الإمام البخاري ، وبشكل عام لا أحب المدن كثيرا عندما انظر إليها اشعر أنني أتنفس الصحراء ، أما المدن فأجدها ضاغطة " (شبرين، 1977م ،ص113)

عندما سئل شبرين عن " الفنون جميعها صادرة عن مكان غريب على المتلقي، في التشكيل هل قناة التذوق لدينا لم تستطع استقبال الإشارة الجمالية الصادرة من اللوحة التشكيلية؟

أجاب " استقبال القيم الجمالية سواء أكان في الرؤية أم في الصوت أم في الموسيقى، لديه جهاز استقبال محدد ، يبدأ عند التربية الداخلية للفرد، والحنين إلى شيء ما مفقود، ينتقل من مرحلة إلى مرحلة، فحاج

الماحي في المديح، كان يستخدم الطنبور لإحياء الحفلات والأعراس، لكنه شعر بافتقاره إلى معين أكبر، لأن طاقته استنفدت موجودات عالم العرس والبنت الجميلة، والرقصة ، والمعارف اللغوية التصويرية، فانفلتت روحه من المكان والمحسوس ، فجاء يبحث عن طاقة لا تنفذ ، والآن نبحث عن طاقة بديلة للبترول، كالطاقة الشمسية ، وهنا حاج الماحي كان يبحث عن الدائرة الكبرى ، ومعينه من الحب لم تعد تفيه المادة والمحسوس ، ولذا بحث عن تجلٍّ آخر، وجده في المديح ، وهنا التحدي دائماً في البحث عن مواعين لتفريغ الطاقة الوجدانية المغمورة بالحب. بدأ التشكيل في السودان بعرض اللوحات في المقاهي والتي احتضنت الصور الحسية في الحياة كما شعر الحقيبة ، شكّلها عالم المرأة والبحث عن الجسد في متاهات الهوية " (شبرين، 1977م ،ص113)

الاتجاه التشكيلي الحروفي لدى أحمد محمد شبرين:

نعني بالحروفية تلك الظاهرة الابداعية التي يستخدم فيها بعض الفنانين الحرف العربي كمفردة تشكيلية على تكويناتهم الفنية، الحروفية حركة قديمة وحديثة في الوقت نفسه فهي قديمة بالنظر إلى بدايات استخدام الحرف العربي كمفردة تشكيلية وذلك من خلال جماليات الخط العربي بأنواعه منذ فجر الإسلام وهي حديثة إذا رصدنا ذلك التيار الذي بدأ في التشكيل منذ القرن العشرين على أيدي رواد الحروفية المعاصرة، والذي كان التفاتاً إلى الجذور الثقافية الأصيلة للأمة العربية والإسلامية وذلك تبعاً لارهاصات ما بعد الحداثة وسعياً حثيثاً لإبداع أعمال فنية تنتمي وتستند إلى مقومات تراثية تتميز بأسسها الجمالية وتتجاوب مع الدعوات المستمرة للتحديث والخروج من القوالب الجامدة لأساليب الإنتاج التشكيلي.

لقد مرت تتطورات هذه الحركة بثلاث مراحل :

أولاً : رفض الفن الغريب الوافد

ثانياً : الكشف عن معالم الشخصية الذاتية (الهوية العربية والإسلامية)

ثالثاً : تمثيل هذه الشخصية الذاتية وابراز مقوماتها في الأبداع التشكيلي الحداثي .

أما بخصوص الحروفي في كيان التشكيل السوداني الحديث فقد ذكر شبرين أن الحروفية مدرسة تشكيلية سودانية، ولم يسبقنا إليها أحد. أن الحروفية كتيار ذي معطيات جمالية تستشعر وتستلهم تصميم الحرف العربي جمالياً وشبرين من أوائل التشكيلين العرب الذين جسدوا الحرف العربي كمفردة جمالية خارج إطار جماليات الخط العربي المعهودة آنذاك وجعلوا من الحرف الخط العربي كمفردة جمالية بذاتها في إطار اللوحة التشكيلية المتعارف عليها حالياً. كان الحرف العربي كمفردة جمالية تحمل في ذاتها

دلالات تعبر عن الهوية العربية الإسلامية للفنانين نشاؤا في بيئة كان سؤال الهوية الثقافية طارح نفسه في أرجاء المكان .

لقد تحدث شبرين عن الحروفية كتيار فرض نفسه في بداية الستينيات قائلاً " الحروفية هي بنت السودان، بنت الخلوة، برزت كتيار تشكيلي في العام 1960م، وعند ذهابي إلى لندن للتخصص في الجرافيكس استعدت أيام الدرس في خلوة الشيخ إبراهيم الأصولي ، في قرية القدواب التي ولدت فيها، والقدواب قرية تقع شمال بربر، أسسها الشيخ على القدوة وسمَيت باسمه ، وله خلاوي في جبل «أم علي» معقل الجعليين ، وفي بربر قبل 300 سنة أقام مسجده، وسميت بالقدواب وهي من قدوة ، وفي هذه الخلوة ، كنت أجهز الَعار وحدي ، وأعدّ لوحي للكتابة ، وفي لندن كنت أستخدم الحبر الشيني بطريقة الكتابة في الخلوة ، وحصل استدرار رؤى لما كنت أكتبه في لوحها، وبدأت دراستي للجرافيك تتشكل وفق ذاكرة الحرف ، وعندما جئت إلى السودان، كنت وطلابي نناقش أعمالنا ، وهنا يقودنا إلى أن الحروفية مدرسة يعمل المعلم فيها مع طلابه. لم أقصد أن أخلق حرفاً للقراءة، ولكنها رؤية لإشباع البصر كبؤرة وتقاسيم، إنه الحرف في عوالمه الخاصة، كما الموسيقى، فأنت لا تستطيع قراءة النوتة الموسيقية، ولكنك تحصل على الإشباع الوجداني، رغم أنها صادرة عن عملية دقيقة، ولكنك رغم ذلك تحب هذه الموسيقى، فالطرب يأتي من قياسات رياضية في الصوت واللحن والكلمات، هذه الثلاثية توافقت مع بعضها البعض " (أحمد محمد شبرين، 1977م ،ص113)

كما أشار في موسوعة التوثيق الشامل " أنا حين بدأت حركة "الحروفية" بتجريد الحرف العربي كان ذلك عام1960م لم أصدر بياناً لنظرية أو أطراً تحليلية نقدية لتكون مقياساً تستخرج منه قواعد العملية الجمالية في الحرف العربي، بل كنت مشغولاً بالنتاج أصلاً، ثم بالتحضير لعدد من المعارض بالخرطوم،أو في بيروت أو مشاركة في معارض جماعية داخل السودان وخارجه ،لم أكتب معلقاً أو محللاً إلا بعد مدة سنوات طويلة" (احمد محمد شبرين ، موسوعة التوثيق الشامل ،الشبكة اللكترونية)

من جهة أخري اهتم أحمد الطيب زين العابدين بالتيار التشكيلي الحروفي في التشكيل العربي والتشكيل السوداني المعاصر حيث تناولهما في أكثر من مبحث وسردهما تاريخياً فقد ذكر " لقد ارتبطت بنية الحركة التشكيلية في داخل الثقافة السودانية سنة 1960 بالتيارات الأفريقانية العارمة في أروبا وحركة التحرير في أفريقيا وتأثرت بشكل حاسم بهذين التيارين فانقسمت إلآ قسمين قسم تجاوز أكاديمية الخمسينيات إلى تأكيد الوجه العربي الإسلامي للإبداع التشكيلي السوداني وذلك بإعتماد الخط العربي والزخرفي الإسلامي كمدخل شكلت مع الرموز العربية والإسلامية هوية هذه الحركة تقدم هؤلا الفنانون من أمثال عثمان وقيع الله وأحمد محمد شبرين وآخرين " (أحمد الطيب ، 01990م،ص55)،

كما تحدث أحمد الطيب زين العابدين عن دور محمد أحمد شبرين في تيار الحركة التشكيلية في السودان وتأثيره المباشر في بنيتها الموضوعية حينما ذكر " أن أحمد محمد شبرين يعتبر مصمماً ممتازاً وظف ضمن ما يوظف من عناصر ، الخط العربي كجزء من عمل إبداعي فريد محكوم بمنطق تصميمي شديد المحلية فتجاوز الخطوط السودانية التقليدية .ولكنه ليس بعيداً منها ، بحيث يتم تطويع الامكانات الثرة للخط العربي لواقع تشكيلي يمكن أن يتفرد ويختلف ، وبذلك فهو وأحداً من بناة مدرسة الخرطوم أو المنحى السودانوي في العمل التشكيلي" (مجلة الخرطوم الجديدة ، 2010)

كما أشار أحمد الطيب زين العابدين عن التحول الإبداعي الذي ظهر على إبداع شبرين بشكل خاص قائلاً " لقد تم تحول واضح من الممارسة التشكيلية التاصلية العفوية التي تمت في منتصف الخمسينات واوائل السيتنيات والتي لا تربط بين الممارسة الإبداعية وأي أُطر نظرية ، فاستعمال الحرف عرفه الصلحي وشبرين وعثمان وقيع الله وغيرهم ولكن ومنذ انضمام شبرين إلى جماعة الفكر الأسلامي صارت لاجتهاداته واجتهاد بعض التشكيلين السودانيين الذين يسعون للإسهام في الصحوة الإسلامية اُطراً نظرية، تتم اجتهاداتهم التشكيلية خلال هوية عربية إسلامية باستخدام الحرف العربي لكنهم يرون الممارسة نفسها خلاصاً روحياً " (مجلة الخرطوم الجديدة ، 2010)

نلاحظ أن كلمات أحمد الطيب مقاربة لكلمات شبرين عندما تحدث عن إستلهام الحرف العربي جمالياً ويلمح إلى تلاقى الأداب والفنون السمعية مع التشكيل كما أشار لعدة محاور متعلقة بالتشكيل فقد ذكر "لم أصدر بياناً لنظرية أو أطراً تحليلية نقدية لتكون مقياساً تستخرج منه قواعد العملية الجمالية في الحرف العربي بل كنت مشغولاً بالنتاج أصلاً، ثم بالتحضير لعدد من المعارض بالخرطوم. أوفي بيروت بغالري أو مشاركة في معارض جماعية داخل السودان وخارجه لم أكتب معلقاً أو محللاً إلا بعد مدة سنوات طويلة، أن فنوننا التشكيلية تجد قاعدة رحبة في التراث الإبداعي العربي الإسلامي وتجد مدداً لا ينقطع في آداب اللغة العربية وشعرها، والشعر السوداني بمميزاته البيئية الجغرافية وبسيرته الاجتماعية يمثل الرصيد الذي لا ينفد، ولعلها ملاحظة جديرة بالظهور أن كثيراً من أعمال السودانيين الذين يشتغلون بالتشكيل تظهر مرائياتهم من خلال جمالية شعرية.

ترى الباحثة أن تشكيل الحرف لدى شبرين يحكمه محورين:

الأول : المحور الثقافي وعمليات النشأة والتراكم الذاتي للخبرة البصرية بشكل تفاعلي ومستمر منذ الطفولة متمثلة في الدراسة بالخلوة بكل ما تحمل من مفردات بصرية ذات دلالات جمالية ودينية وبذلك من تاثيرات على الفنان ولحقها الدراسة الاكاديمية على مرحلتين ، المرحلة الاكاديمية المحلية وختمت بدراسة معهد التصميم بكلية غردون التذكارية والمرحلة الثانية مرحلة الدراسة بالغرب وهو الخروج من إطار المحلية إلى العالمية وآثارها والاحساس الفعلي بالنظر من الخارج إلى الموروث الثقافي والحاجة اليه ومن ثم تلاقح وامتزاج المرحلتين بما نتج عنهما من تراكم إبداعي وخبرات بصرية وتفاعلات نفسية أثرت على

الذات المبدعة لدى شبرين وكان نتاج ذلك إبداع الإتجاه الحروفي في الفن التشكيلي المعاصر ليس بالسودان فقط بل في العالم العربي والأفريقي ككل ومن ثم تطور هذا الإتجاه بما يسمي بمدرسة الخرطوم.

الثاني : الخبرات الجمالية والانفعالية الذاتية لدى شبرين والسعي غير الإرادي إلى التفرد والتميز وتثبيت البصمة الإبداعية على التشكيل المعاصر وذلك لكون هذه الذاتية يحكمها السياق المكاني والزماني والاجتماعي بكل معطياته وتأثيرته المتعدة فهم رواد التشكيل السوداني المعاصر ولذا وجب عليهم التميز والتفرد وكان ذلك نتاج ذلك إبداعهم التشكلي بكل ما يتميز من مفردات جمالية ودلالية تحمل الطابع الجمالي والفكري لديهم.

تحليل اللوحاتأحمد محمد شبرين:

اللوحة الأولى شكل (82،أ):

هذه اللوحة تتميز بالخط الموجه وهو الخط الذي يوجه العين إلى اتجاهات مختلفة في فضاء اللوحة خالقاً في الذهن تفاعلاً بصرياً وجمالياً فاللوحة بها منظور واضح وخفي في آن وأحد كما لها خلفية طبقية من خلال الاشكال المترادفة وتشير هذه الكيفية إلى تفاعل الفنان بالحرف من ناحية شكلية ودلالالية ومن جهة أخرى تحمل الابعاد التي تحملها الحروف المكونة للكلمات وتقاطع الخطوط الموجه للعين هي تشير لأكثر من رمزية وبالتالي لأكثر من دلالة .

أن تجانس اللون الأسود والرمادي في اللوحة والبقعة الحمراء يمين اللوحة تشير إلى دلالات ذاتية وفكرية لدى الفنان لقد أبدع شبرين في هذه اللوحة تصميماً للحرف بسمو وقدسية حيث نلاحظ إعتدال الحروف واستقامتها وعلوها بارتفاع رائع يسمو بها ونلاحظ أنه عمل على الغاء المسافات بين الحرف وهذا يعني أنه عدل عن الخط الافقي الذي يوحي بالراحة والإستلقاء فنجد أن استقامة الأحرف بشكل حاسم وقاطع وارتفاع الألف واللأم يدلان على سمو الأحرف لانهما أدتا التعريف لأسماء لله الحسنى التي وردت في اللوحة وايضا للكلمة لا والتي تشير إلى أداة النفي التي تتكرر في قول " لاحول ولا قوة إلا بالله " فتصميم الحرف العربي في إداع شبرين تحكمه القدسية التي يمتلكها الخط العربي بصفته خطاً تُخط بأحرفه آيات القرآن الكريم .

من الملاحظ أن خط الأحرف باللون الأسود والرمادي في اللوحة خلق تجانس لوني وندرك إن لون (العمار) وهو اللون الأسود التي تكتب به الايات القرآنية في اللوح وتكرار الكتابة عليه تجعله يتشبع باللون الاسود فيصير لون الخشب رمادي بعد غسلة أكثر من مرة في اليوم، ولوحة شبرين تمثل اتجاه الذاكرة إلي الأسطح التي كُتب عليها مرات ومرات في طفولته وتحضيرها بنفس الشكل عندما حن إلى تلك الايام وهو تعلق لا ارادى كان نتاج علاقة الفنان بدراسته في الخلوة وهو في سني الطفولة ولا ننسى أن اللوح في ذلك الوقت يتمتع بقدسيته ويشرف بالشرافة وهو رسم زخارف محلية حول النص القرآني الذي

خطه الطلاب وتم حفظه وتجويده وهو كان الأداة والسطح الأول الذي جسد فيها موهبته وابداعه وتفاعله مع معطيات سياق الخلوة وهيبة ما يتعلم فيها .

اللوحة الثانية شكل(82،ب):

عند النظر إلى هذه اللوحة تتجسد الخبرات البصرية والنفسية والجمالة والإبداعية لدى شبرين فمن ناحية اللون نلمح اللون البرتقالي وهو من الالوان التي يندر استعمالها في خلفيات اللوحات ولكن استعملها شبرين بتدرجات تبين كلون صبغة الحناء وإن لم يستعمل الحناء نفسها فاللون البرتقالي من الالوان الحارة التي توحي بالدفئ والنور في الوقت نفسه، أما الرمزية الشكلية لتلاقي فوضى النظام بين الأحرف العربية والأتنية وهي التلاقي الثقافي بين الحضارة العربية والغربية التى نشأ فيها الإبداع الجمالي لدى شبرين والذي حظي به أثناء إكمال دراسته بالندن ويظهر الحرف العربي بنكهات حداثية بعيدة عن الكلاسكية وبذاتية يعمها فوضى النظام .

بعض التجارب الابداعية للفنان التشكيلي أحمد محمد شبرين لفترات زمنية مختلفة.



الشكل (82،أ)



الشكل (82،ب)



الشكل (82،ج)



الشكل (82،د)

الخطاب الجمالي لدى مجذوب رباح :

تحدث أحمد الطيب زين العابدين عن مجذوب رباح عندما أشار إليه في مقاله السودانوية التشكيلية هل هي آخر المطاف وأشار إلى أن إبداعه التشكيلي وتجاربه الخاصة تندرج تحت المظاهر السودانوية في التشكيل السوداني المعاصر حيث ذكر : " إن مظاهر السودانوية كُثر في تطور الحركة التشكيلية في الخرطوم خاصة فيما بعد الخمسينيات فهناك أصحاب المشاريع التشكيلية التاريخية الحرة التي لم تحط نفسها بأطر نظرية ولم تقع على التجارب التشكيلية التاريخية ولكنها بقيت سودانوية خالصة بكل اطرها المادية ووسائطها التشكيلية ومضامينها المعنوية" (احمد الطيب ،1993،ص20) . فمجذوب رباح يشكل مدرسة بذاته تفردت خاماته ووسائطه وأكدت مضامينه المحلية " فتحريف السطوح الخشبية ذات المظهر العتيق وتلوينها بالحناء ومحليتها الحقيقية تميزها الفني هي انفجارات جمالية عالية المحلية ووجه جديد من وجوه الحركة الابداعية السودانية " وأضاف إلى " أنها إضافة صميمة إلى حركة تشكيلية محلية عالية الأصالة والتفرد ذات احساس أكيد بهذه الخصوصية الثقافية والتي أسميها (السودانوية). (احمد الطيب ،1993،ص20) ، وأشار إليه إيضا في ندوة روأفد الحركة التشكيلية واتجاهاتها الحديثة بقوله " ظهر رباح وهو في ممارسته يمثل خروجاً من الممارسة التشكيلية الأوروبية " تجربته مع الخشب " لاكتشاف التفرد السوداني " (احمد الطيب-، ،1995، ص154) فمجذوب رباح أخذ من العالم المرئي المحيط به بكل مخزونه الرمزي والدلالي وحوره بشكل إبداعي وكان نتاج هذه الأعمال إنتاج إبداعي تشكيلي يتميز بالأصالة والجدة فالقدرة على الأدهاش من خلال تمكنه من القيام بتركيبات جديدة وقدرة على انتاج أنساق تفسيرية جديدة .

تميز اسلوب مجذوب رباح بتوظيفه للخامات المحلية فعندما ننظر إلى خطابه الجمالي والإبداعي من خلال المعطيات السياقية المكانية والزماني في تلك الفترة نلمح أن مجذوب رباح استطاع أن يبتدع اسلوب متفرد لوحده ورغم محدودية الألوان فإن مجذوب رباح أعطى موضوع اللوحة الجمالي بكل معطياتها الدلالية النظرة الإرتكازية للوحة ووجد نفسه في الألوان الترابية إبتداء من اللون الأصفر الاوكر المدرج أو المسطرد والبني الغامق المدرج واللون الأسود فرغم محدودية هذه الألوان فإنها تميل إلى الطبيعية والبساطة التي تقود في أصلها إلى لفت الوعي والموضوع الجمالي للوحة نفسها، إن الموضوعية الإبداعية لمجذوب رباح لا تخرج من الحوار السياقي للمكان بغض النظر عن الزمان فالزمان في اللوحة مستمر بإستمرار عطائها الجمالي ولكن إذا أُخذ في الاعتبار أن مجذوب رباح نشأ في بيئة دينية ليس على النطاق الأسري فقط وإنما على النطاق المكاني ككل ،فبيئة المنشأ بربر قرية المجاذيب تفوح منها زخارف الشرافة والدواة والألوح الخشبية المزخرفة والمعطرة بحروف القرآن فمجذوب رباح اتخذ من المنحى المعرفي والروحي لديه أساس في إبداعه الفني فهو عمل على توظيف الأساليب المعرفية بشكل مستبطن لكي يكون نتاج ذلك تجربته الابداعية ، فهذه المحدودية في اللون التى عاب البعض مجذوب رباح على التفرد بها وهي التى تميزه وهي التي وضعته في مدرسة لوحده والخطاب الجمالي ليس كغيره من

الخطابات التي تقيد حرية الفرد جمالياً فيما يختار من أطر وأساليب فلقد وجد رباح نفسه في هذه الأطر وهذه الدرجات اللونية الترابية الطبيعية والتي تعني الأرض التي خرج منها الانسان وعائد اليها والتكيف معها مزاجياً يصعب لأنها تميل إلى الاتزان والتوافق المنسجم المفرطين وكون مجذوب رباح استطاع أن يبدع كماً من اللوحات بمختلف الأساليب الحرفية التي إبتدعها وبرع فيها، فهذا في حد ذاته تفرد جمالي قائم ، فغياب النقد الفني الممنهج ذهب بالبعض إلى هاوية الجموح أللامنطقي إضافة إلى أن النظر إلى الإبداع الجمالي لرباح ينظر إليه في سياقه المكاني والزماني في تلك الفترة من التاريخ الجمالي للتشكيل الحديث في السودان .

إذا نظرنا إلى البيئة المكانية التى نشأ فيها مجذوب رباح فهي بيئة دينية روحية عميقة وبيئة الخلاوي ترتكز على الالواح الخشبية بشكلها المعروف وهي التي يكتب بها سور القران الكريم وترتل منها آيات القرآن بأصوات تهتز لها القلوب والأرواح وهذه البيئة بكل مكنوناتها الروحية والجمالية أضافت الكثير للحالة الإبداعية والخبرات الجمالية والبصرية والروحية للمجذوب رباح وهي التى أهلته ودفعت به دفعاً نحو هذأ الأسلوب في الإبداع الجمالي وهدت به نحو التفكر والإستبصار ومن ثم التمكن والمهارة لإبداع هذا الأسلوب في العمل الفني .فإذا أخذنا في الاعتبار المنحى الدافعي لمجذوب رباح فهي تمثل له الحاجة الى الجدة والكفاءة في النشاط الابداعي فإن الفنان تستثار دافعيته في اتجاه أشياء تتيح له ممارسة واستخدام قدراته وإمكانياته في أفعال تجعله يرى نفسه يقوم بنشاطات خاصة ذات قيمة بالنسبة له ولا يعنى هذا أن يقوم الفرد بما يصفه له الاخرون .

إن ما يريده الفنان أن يقوم بأشياء تتصف بالتفوق والتميز ورغم اعجابه بما يقوم به الأخرون من التلوين المتعدد الدرجات اللونية إلا أنه في ظل دوافعه الإبداعية الخاصة يكون الفنان متمركزاً بشكل وأضح حول نفسه بحيث لا يقنع بأي شيء إلا بالدليل القاطع على تفوقه الخاص إن هذا الدافع هو الذي قاد رباح إلى المثابرة في التطوير والتعبير عن قدراته ومواهبه وقدراته الجمالية وهذه المثابرة هي أهم جوانب النشاط الإبداعي فهي التى تدفع الفنان نحو التعديل والتنقيح والتحسين الأدائى لعمله وأسلوبه الفني لقد نمت لدى رباح حاجة إلى التميز " هي التى تجعل الفرد الذي يمتلكها يرى في غير المألوف والنادر وغير المتشابه وغير المتوقع اشباعات خاصة وهي تمثل استجابة انفعالية مصحوبة بالدهشة فالشخصية المبدعة هي شخصية تمر بخبرات الحاجة الى الكفاءة والجدة بشكل مكثف وعميق.

تميز اسلوب رباح بتوظيفه لخامات المحلية والتي تحمل في طياتها دلالات في عدة خطابات إبتداء من الخطاب الديني والأجتماعي وخطاب الحس العام وهي صبغة نبات الحناء وهو نبات معروف بقدرته الصبغية ولقد ارتبطت شجرة الحناء بالسنة النبوية وله استعمالات عدة في التراث الثقافي في السودان يمتلك نبات الحناء كماً من الدلالات الرمزية التي تضعه في مصاف الرموز المستمرة في الثقافة السودانية

فهو من الأصباغ التي توظف في تزين الجسد جمالياً كما تتصف بدلالات حرزيه وعلاجية وترتبط في الفكر الجمعي بأنها حنينه وهي في دلالتها ترتبط بشكل مطلق باسمها.

لقد وظف مجذوب رباح صبغة الحناء جمالياً وذلك في صبغه على الخشب وعزل المساحات بالشمع حتى يتمكن من خلق درجات لونية منسجمة بتكرار الصبغ للمساحات المحيطة ولخلق فضاءات متعددة للوحة من الدرجات الونية نفسها المتسقة في معظم أعماله . كما أنه خلق اسلوب في حرق الخشب لكي يخلق اللون الداكن نتاج الحريق أو ليضيف تجويفاً يماثل الرليف (النحت الغائر)، إن ضعف التوثيق المرئي والمصنف تاريخياً للخطاب الجمالي في السودان جعل من النادر الحصول على أعماله بإستثناء هذه اللوحات فلديه لوحات متفرقة لأشخاص ومؤسسات ولكن ضعف التوثيق دمر وجودها الكائن كما أن عدم معرفة تاريخ اللوحات أو السياق الزماني والمكاني لهذه اللوحات يضعف سبل تحليلها حيث لا ندري في أي زمان تم إبدعها ونسأل هل هذه بدايات تجاربه الفنية أم هذه ثمرتها ؟ أيضا إن ادراك السياق المكاني والزماني لأنجاز اللوحة من الأهمية بمكان فأحيانًا يشير إلى الحالة الإبداعية والنفسية للفنان ونتتسأل هل أنجز الإبداع في وسط مبدعين مثل كلية الفنون أو عبر الورش الفنية أو بعزلة منفردة للفنان؟ عدم تحديد هذه السياقات في العمل الفني يفقده جزءً كبيراً وهام من التحليل الفني النقدي المنهجي.

اللوحات المعروضة تمثل نتاج محاولات 'بداعية ثرة وحرفية عالية فقد تميز اسلوبه في هذه اللوحات باستقلال الدرجات اللونية للحناء مثل اللون الأصفر المحمر المائل للبرتقالي والبني الغامق المدرج والأسود وهي الالوان ترابية ترمز إلى الارض وهي تعني الانسان لكونه خلق من طين كالصلصال . لقد استخدم مجذوب رباح خامة الشمع في عزل اللون المراد صبغه فهو يستخدم الشمع في رسم الاشكال المراد عزلها ومن ثم يصبغ قطعة الخشب بالحناء فتكون الأشكال المعزولة بلون الخشب الطبيعي أو العكس وفي بعض اللوحات يتخلص من الشمع ليظهر لون سطح الخشب الاصلي وفي بعضها يترك الشمع وهنا يمثل الشمع بعداً ثانياً للموضوع الجمالي والمفردات المكونة له والتي تتناوب دلالياً بالمحتوى الجمالي للوحة أحيانا يرسم بالشمع نفسه ويتركه كما هو كما في لوحة المتصوف .

أرى أن رباح تعلق إبداعه وخطابه الجمالي والتشكيلي بالبيئة التي نشأ فيها , بيئة قرية المجاذيب التى اشتهرت بالخلاوي وليالي الذكر والذاكرين وأن توظيفه لخامة الخشب نتاج لتفاعله وتأثره بهذه البيئة , لقد اكتسب اللوح دلالات روحية عبر السنوات في الثقافة السودانية وربما رجوع ذلك الى ورود ذكره في القرآن الكريم . في السياق الزماني والمكاني الذي رافق الابداع الجمالي لمجذوب رباح نجد إن اللوح تتركز حوله دلالات بعتباره رملاً دلالياً روحياً ارتبط بالخلاوي ومن جهة أخرى اكتسب اللوح الكثير من الدلالات المعنوية عبر السنوات ففي العقدين الآخرين اصبح كمفردة تجاوزت الخطاب الديني ليس فقط في إطار الفضاء المكاني للخلاوي وإنما ظهر لها دلالات في أكثر من موقع فهو رمز بصري له دلالاته

الجمالية والروحية والمعنوية ، وعلى مستوى الخطاب الثقافي اتخذ عنصراً وسمة من سمات الثقافة السودانية المستمرة.

لقد تنبه مجذوب رباح قبل ثلاثة عقود ويزيد إلى أهمية لفت الانتباه إلى علاقة الفن التشكيلي في خطابه المستحدث والمعاصر والمستجيب إلى هذا الفن حيث قال " لقد اصبح من المألوف عند كثيراً من المتعلمين وبعض المثقفين أن يطلقوا كلمة شخبطة عندما تاتي المناسبة في ذكر الفن التشكيلي الحديث ،إن الفنون التشكيلية المعاصرة خرجت من طور التقليد والمحاكاة للطبيعة الظاهرة من أشجار وجبال وأنهار إلى التعمق في جزيئات الأشياء وهذأ ما جعلها في نظر الرجل العادي غير مفهومة . فالفنان الحديث يبحث عن مرئيات جديدة مختبئة " (مجذوب باح،مارس 1995، ص154) ومن الملاحظ أن هذه الإشكالية في تلقى الفنون التشكيلية في السودان ما زال غبارها كائناً لم تزله سنيين تطور الخطاب الجمالي في السودان .

قد تنبه مجذوب رباح إلى أهمية التلقى التشكيلي وذكر مقولته المعروفة أذا لم يأتي الينا الجمهور فسوف نذهب اليهم لذا " عرض رباح في صالة " بنك النيلين" في مواجهة الكاونتر الرئيسي حوالي عشرين لوحة تحتوي على تجاربه في استخدامات الحناء والحريق والشمع على الخشب، كان الطابع اللوني العام للأعمال يتراوح بين تنويعات الأسود والبني بغاية الأصفر الترابي ومعظم التكوينات كانت مركبة من وحدات زخرفية نباتية بسيطة تمازج بعضها كتابات يغلب عليها طابع الشعارات الدينية .في الوريقة التي قدم بها الفنان لمعرضه يقرأ فيها وجهة نظر الفنان في ضرورة أن يقتحم الفنان الأمكنة العامة بفنه وأن لا يبقى رهين الصالات التقليدية التي لا يؤمها الناس .كنا (النورحمد و آدم الصافي و محمود عمر و آخرين) في تلك الصالة كما الغرباء، بل كنا الغرباء(و طوبي للغرباء) في ذلك المعرض حيث اضطرتنا مشاهدة الأعمال الفنية لأن ندير ظهورنا لرجال الأعمال والصيارفة المشغولين بأمور دنياهم وقد اضطرتهم أعمال المال لأن يديروا ظهورهم لأعمال هذا الفنان الذي جاء يحمل إليهم الفن السوداني أظن أن معرض مجذوب رّباح في " بنك النيلين" كان أول و آخر معرض تشكيلي يقيمه فنان سوداني في مؤسسة مصرفية خسارة كبيرة بلا شك للمصارف السودانية أنها لم تنتبه للثروة المعنوية الكبيرة التي يمكن أن يودعها الفنانون التشكيليون السودانيون في خزائنها " 1998 (,Elsanousi) Untitled by: Adil Badawi Ali) - غاليري سينتمنتال- فنان من السودان)

<u>التحليل الدلالي لبعض اللوحات مجذوب رباح :</u>

نجد أن أعماله المعروضة تمثل حالة من التصوف والخطاب الروحي العميق وهو بكل المعطيات التي اتسقت مع السياق المكاني للمنشأ والميلاد والتراكمات الدلالية والروحية التي نمت مع الفنان كان نتاج هذا التجارب الجمالية والدلالية والتي اتسقت مع خطاب اللون والموضوع الجمالي المطروح .

في كل هذه الاعمال اتخذ مجذوب رباح من حبة السبحة أو المسبحة الدائرية كمفردة جمالية وحدت بين جميع الأعمال المعروضة والتي تتفق مع قول الله عز وجل " ما خلقت الانس والجن الي ليعبدون"20

وللسبحة دلالات روحية في خطاب التصوف وتختلف عدد حباتها حسب الدرجات الروحية التى وصل اليها المتصوف وهي تعتبر سمة من سمات الثقافة السودانية التى وفدت الينا مع دخول الاسلام للسودان ونشر الفكر الصوفي وهي تمثل مفردة جمالية في التشكيل السوداني المعاصر .

اللوحة الاولى

المتصوف : شكل(81،أ).

إذا أجرينا تحليلاً جمالياً وإبداعياً لهذه اللوحة نلمح أن البناء التكويني للوحة يرتكز على السميترية أو التشابه النصفي وهناك نقطتا ارتكاز للوحة وهو لفظ التكبير أعلى اللوحة وحبات المسبحة التي على عاتقه والتي تمثل القاعدة المنظورة للوحة والتكوين يعني وضع أشياء عديدة معاً بحيث تكون في النهاية شيئا واحداً وإذا أُخذ هذا في الاعتبار فنلاحظ أن تلك النظرة المتواضعة للمتصوف تمثل الدلالة الجمالية للوحة ككل وهي ترمز إلى التواضع لله سبحانه وتعالى وهي الأساس في التصوف .

إذا أمعنا التفكير في التحليل اللوني للوحة فهي تميل إلى الألوان الترابية ،البني الداكن والأصفر الاوكر أو المسطردة والبرتقالي وهي الدرجات الناتجة من صبغة الحناء .إن الأشكال الدائرية عموماً لها دلالات عديدة ولكن إذا وضعنا في الاعتبار المفردات المساندة للدلالة داخل اللوحة فهي تشير إلى الديمومة والاستمرارية وعدم وجود ثغرات للهروب .

الوصف الدلالي للوحة

ان لفظ التكبير (الله اكبر) متصدر أعلى اللوحة ومكتوب بالحبات الدائرية التي تماثل المسبحة وتمثل قاعدة للوحة وهذه الصفة التماثلية تحمل دلالات تشير إلى الارتباط بين المفردتين أولهما الدلالة الروحية للفظ "الله اكبر" والمسبحة التي تعتبر أداة لتسبيح وتثبيت العدد للفظ التكبير والذي وضع أعلى اللوحة وهى دلالة روحية للمتصوف وهي تعكس لنا الحالة الروحية للمتصوف تمثل ان لفظ التكبير لا يعلا عليه إن الشكل السميتري أو التماثلي النصفي لوجه المتصوف والذي حدده الفنان برقعتي الخشب المتلاصقتين بوضوح في رأي تشير إلى أن الظاهر والباطن للمتصوف يتمثلان وأن هذا الوجه يستقبل خالقه بتجرد وخشوع وهو ما تعكسه نظرة العينين المتواضعة وهو يمتلك حبات مسبحته على عاتقه دلالة على الذكر ويعلو عليه لفظ التكبير .

إن حبات المسبحة على عنق المتصوف وتكرار الحبات الدائرية للمسبحة وكثافتها تتدرج تحت قانون الأساس والتكرار والذي يدل على أهمية المفردة دلالياُ فهي تشير الى نوع من أنواع الذكر الروحي غير المنطوق تمثلها قاعدة اللوحة بتمهل وهي دلالة إلى أن الذكر والعبادة هما ما خلق الانسان من أجلهما والعبادة تتعدد أشكالها.

إن تشابك خصلات الشعر للمتصوف قد قام مجذوب رباح بتأكيدها لأنه انجزها بحرفية عالية دون اهمال كما أنه جعلها بارزة بالشمع ليوكد دلالتها فهي تعني تشابك أحداث الحياة والهموم التي يحملها الانسان دائما معه ولكن الذكر متمثل في قاعدة اللوحة وهو ما يهون هذه الهموم المتشابكة ،والذكر الذي

تتمثله حبات السبحة بالون الرمادي المائل إلى الأسود في قاعدة اللوحة ، إن خطاب اللون عند الصوفية خطاب روحي رمزي في المقام الأول ،وله علاقات شائكة ومترابطة تأخذ منهج السبب والمسبب ورد الفعل الذي يصدر نتيجة للاثنين. إضافة إلى العلاقة الترابطية أو المظهر الموضوعي،أي أن دلالة اللون تأتي من خلال ارتباط الشيء باللون من ثم تأتي صفات هذا الشيء.

اللوحة الثانية: (81،ب).

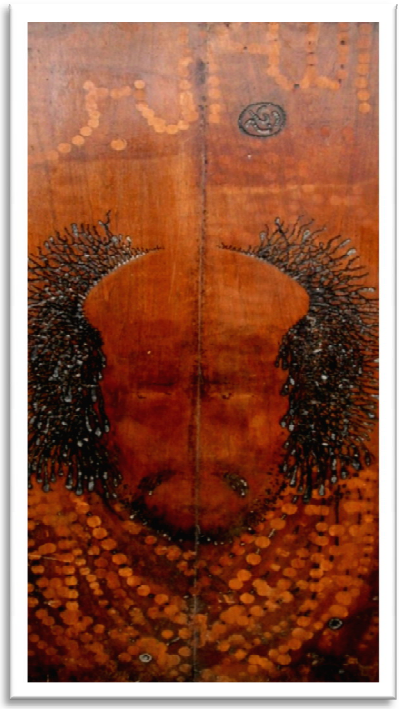
التكوينات الجمالية والشكلية للوحة :

تكونت اللوحة من جزئيين بنسبة ذهبية وأضحة وتمثل الفضاء الخلفي للتكوينات الشكلية من مساحات فارغة والجزيئين يحتلا منتصف اللوحة وفي القسمين الرئيسين نجد تقسيمات تمثلها الفواصل بين الشخوص كما أن على أقصى يمين اللوحة نجد شكل مربع متحور من الدائرة أو العكس نجد به حرف النون وعلى أعلى يسار اللوحة نفس الشكل بحجم أصغر مكتوب عليه العدد (80)

الشخوص في إبداع رباح في حالة الذكر تتمثل في إنفصال الرأس عن الجسد بأسلوب ترابط بصرى كأنه يريد التلميح إلى أن الإنسان في حالة الذكر يتجرد أمام الله سبحانه وتعالى دون أي زخرف كما إن الشكل الدائري للرأس أيضا يمثل بشكل ترابطي دلالي حبة السبحة فلقد تكررت بنفس الاسلوب في عدة مواقع من لوحاته وهي أيضا مرتبطة بالذكر في الثقافة السودانية والفكر الجمعي إضافة إلى أن الشكل الدائرى نفسه يحمل دلالات الديمومة والاستمرارية ، إن المنظومة الرمزية في اللوحة تخلق يدورها منظومة دلالية متداعية لدى المتلقي تشير الي الذكر لله سبحانه وتعالى ووحدانيته وديمومة وجوده. كما نلاحظ أن رسم جسم الانسان في لوحة مجذوب رباح شبيه بالرقم واحد رقم التوحيد وتمثل الإعجاز لله تعالى لكونه خلق الانسان من طين وهي تمثلها الالوان الترابية بما أن الغاية من الخلق هي العبادة .

إن الرقع اللونية لكل مجموعة من الذاكرين تمثل الحالة الروحية الجماعية للذاكرين حيث يتوحدون روحياً كما حلقات الذكر في ، وندرك إن حلقات الذكر تكون شبيه بهذه التوحد الروحي الجماعي. علي يمين اللوحة نلمح حرف النون وتمثل نقطة حرف فالنون حبة السبحة كما تأطر بحبات السبحة على شكل بين الدائرى والمربع .

التجربة الابداعية للفنان التشكيلي مجذوب رباح



الشكل (83،أ،)



(الشكل 83، ،ب،)



الشكل (83،ج)

منهجية التنظير التشكيلي عند أحمد الطيب زين العابدين:

إن كتابات أحمد الطيب زين العابدين في موضوعات الخطاب الجمالي الحديث في السودان ما زالت تحمل حواراته ومداخلاته أسباباً للدراسة والبحث فهي تحوى الآليات المتميزة لطرق تحليل المعلومة ومتابعاتها وعرضها والأسلوب الرصين في كيفية تعميق الأفكار وتمكينها .

من اهم السمات المنهجية لأحمد الطيب زين العابين وهو في انه " يعالج الظواهر الثقافية في حالة تطورها على اعتبار أن الحدث الثقافي ناتج عن حدث تاريخي فريد مفترض فيه أن عدداً من القوانين العلمية قد عملت فيه لذا ولمعرفة طبيعة الحدث ولماذا هو كما هو، وليس أي شيء آخر لا بد من معرفة تاريخه

لقد تنبه أحمد الطيب إلى أن أهمية التشكيل في الثقافة هي حساسيته المفرطة تجاه النظام القيمي لدى الجماعات وقدرته العالية على اختزان المضامين الروحية والوجدانية المحلية وذلك مع قدرته الانتشارية ألممتازة فهو وسيط جيد يمكن أن يتم من خلاله توضيح المفاهيم على عكس اللغات مثلاً والتي قد تندثر مرة واحدة مثل اللغة المروية وبقية اللغات السودانية القديمة والتي وأن بقي منها راسب فهو لا يعدو بضع مئات من المفردات لا تحمل رسائل ثقافية كاملة ولكنها تحمل عناصر تشكيلية بصرية تؤكد تاريختها ووجوده وهنا يكمن أهمية التشكيل في تثيقه للرموز البصرية وما يلحق بها من دلالات تاؤيخية واعتقادية وغيرها .

كما يري أحمد الطيب " أن أي أثر فني متكامل فخار نحت ، عمارة أو صورة يكمن فيه إطاران متكاملان قابلان للدراسة والتحليل ويحملان في التحامهما رسالة ثقافية كاملة وهما الإطار الفيزيائي والإطار المعنوي للعمل الكامل " (احمد الطيب زين العابدين ، 1980، ص 39) كم االشارالي أهمية التشكيل كعنصر فاعل من عناصر الثقافة والهوية الثقافية والتي أثرت الحوارات الثقافية في أحدى الفترات النشطة للحوار التشكيلي المعاصر في السودان تلك التى قدمها أبان احتفالات مكتبة البشير الريح الثقافية بعيدها العاشر وعنوان المحاضر روافد الحركة التشكيلية السودانية واتجاهاتها الحديثة فلقد ذكر " يسعى المحاضر لكسر حواجز التلقى " (أحمد الطيب – مارس 1995- ص151) وهي من أهم المحاضرات في هذا المجال لكونها تسد مختلف الثغرات مثل التلقي والاستجابة للعمل التشكيلي والخطاب الجمالي بشكل عام وتشير إلى بعض إشكالات الخطاب الجمالي المعاصر في السودان لقد تحدث أحمد الطيب عن أهمية التشكيل لكونه " من أقوى الملامح في هذه الثقافة حيث أن لكل ثقافة آداب مكتوبة وشفاهية وكل ثقافة ناضجة لابد أن تكون ثقافة كاتبة والثقافة السودانية ثقافة كاتبة منذ حضارة كوش فكتبت باللغة الهيروغليفية " (احمد الطيب زين العابدين ، 1980، ص 39) ولاحقا باللغة المروية

كما تعرض أيضا إلى أهمية التشكيل في الثقافة السودانية والمح بسؤال جوهري وهو كيف نمسك بأمور الثقافة السودانية لنتعرف بها ؟ وأجاب : " التشكيل هو الذي يمكننا بواسطته التعرف على الثقافة

السودانية باعتباره امراً مرتبطاً بالإنسان ووجودياً ودينلٍ وحياتياً ومعيشياً لان التشكيل فيه عنصر الديمومة ولأن الأدب شرود فزيارة وأحدة لمتحف السودان القومي تنبأك بأنه المدخل الصحيح للتعرف على الثقافة السودانية هو التشكيل باعتباره حركة في المكان على الزمان حركة مستمرة " (أحمد الطيب – مارس 1995- ص155)عندما أشرت إلى أن أحمد الطيب يتمسك بالجذور ليؤسس للواقع الآني ففي هذه الفقرة يشير إلى أن " التشكيل يرفد من أصول متعددة وروأفد كثيرة ولابد من النظر إلى الرافد الأقدم للتعرف على طبيعة الحركة التشكيلية وهو الرأفد الكوشي" (احمد الطيب ،مارس 1995، ص152)

من كتاباته التيأيضاَ مقالة تُرجمت له عن جزور الفن في السودان تحدث فيها عن مختلف الحقب التاريخية القديمة في السودان والموروث المادي والتشكيلي الذي ينتمي لها واقتطف قوله عن الفخار " اعتمد السودانيين على النيل في حياتهم وظهرت صناعة الفخار اعتماداً على الطمي الذي يلقيه النيل على جوانبه وقد حكى الفخار الكثير عن تاريخ السودان في تلك الفترة وتحديداً منذ الالف الرأبع قبل الميلاد ,لعب دوراً كبيراً في تحديد المكانة الاجتماعية للأفراد,فقد كانت نوعية القطع وطريقة زخرفتها وكيفية استعمالها تعكس مكانة مالكها ودرجة التقدم التكنولوجي والناتج الإنساني في تلك الفترة "(احمد الطيب مارس 1998،ص34)

في مقالاته عن المضمون الاجتماعي للفن تلتمس أن الفن ليس في الفنان بذاته وإنما الفن يرتبط بمساقة ولا ينفصل الفنان عن هذا المساق وإلا تنكر لذاته .لم يكن أحمد الطيب زين العابدين باحث وناقد تشكيلي فقط وإنما كان فناناً وناقداً ذو اتجاهات فكرية متميزة فالمتطلع على مقالاته المتعددة في المجالات والصحف السيارة يلاحظ أن احمد الطيب يتميز في كتاباته بالنظرة الثاقبة والبعيدة المدى ويحدد موأضع العلة كما يحدد الجماليات فنجده في أحدى مقالاته عن المضمون الاجتماعي للفن تحدث عن علاقة الفنان بمجتمعه والنظريات الكلاسيكية والمحدثة فى أن حرية الفنان تتحقق في ارتباطه بمجتمعه لقد نقد تلك النظريات قائلا : " ان الحرية الفردية لا تتحقق إلا من خلال الجماعة وإلا كانت انفراداً وتوحشاً أما المضمون فهو مفروض لموضوع إستاطيقي أراد أم لم يرد " ولقد حدد مضمون الفن بأنه " ليس حلما فردياأ أو مقدره في خلق الأحلام بل هو انفعال بالواقع وحتى لو سلمنا بأنه حلم فلأحلام نبع صب في بحر من صلب التجربة الفردية والتي هي تفاعل مع الواقع الاجتماعي المعاش وتختلف هذه الأحلام فقراً وثراًء, بفقر وثراء تلك التجربة " (احمد الطيب ، اغسطس1969م ،ص43) وهذه التجارب الفردية تشكل في مجموعها التجربة الاجتماعية الكلية كناتج جديد لهذا لتفاعل لذلك أمكن القول بأن الفردية متنامية وبذاك اكتسبت الحرية الانسانية دناميتها " (أحمد الطيب ، 1991،ص44).

نجد أن أحمد الطيب زين العابدين في مقالاته عن الرموز الحية في الثقافة السودانية يربط الفن بالواقع وبغيره من الفنون الإنسانية الأخرى مثل الشعر والقصة وكأن هذه الاشياء تشكل سلسلة لا تنفصل حلقاتها عن بعضها البعض وهذه المنهجية تمسك بها عندما تناول المضمون الحي للثقافة السودانية من

خلال كتاباته عن السودانوية كمدرسة ثقافية لها منهجها في فهم ماهية العناصر الحقيقة المكونة للثقافة السودانية فأحمد الطيب كباحث متابع ومفكر متأمل لتسلسل الأشياء وارتباطها ببعضها البعض, فهو لا يأخذ ولا يرضى بأنصاف الامور ولا يأخذ الأمور من وسطها ,وينظر للكل بتفاصيله وينظر للجزء بموقعه من الكل، ويبحث في الأعماق والأساس المعرفي والتاريخي دون السطح ويتابع البناء مع التركيز على البنية الاساسية ،الهوية الثقافة بالنسبة إليه ليس تخطيط مسبق أو استقطاع وانما تجارب تراكمية متتالية لا تنفصل ولا تنفك تتفاعل وتتناغم وتتكاثف وتقاوم وتخلق ثقافة وإن تنوعت أشكالها والمجموعات المجتمعية المنتميين لها , ولقد فضل أحمد الطيب النظر إلى الثقافة السودانية من الداخل عندما ذكر : " إن ثقافة الامة هي وأقع تلك الامة والفن مثل اللغة وهو وسيلة التعبير عن هذا الوأقع وبالنظر المتأمل للفنون الأمة تكون معرفتنا لهذه الأمة فإن اختار البعض النظر إلى الثقافة السودانية من الخارج فإنني ممن آثروا النظر إليها من الداخل ذلك إن خصوصية الثقافة ليس مظهرية ولا خارجية ولكنها كنه مستبطن لابد من التنقيب فيه والتفتيش عنه " ومن ثم التعبير عنه عبر الخطابات التعبيرية الأخرى وأضاف " إن من لزوميات كل حركة فنية تأريخها المتميز وكل مرحلة، ما يميزها بحيث تتلازم هذه التجارب يسند بعضها بعضاً فتندرج في نسق معلوم مسبب ", لذلك فان عمليات القفز في المجهول وعدم الاتساق يفقد العمل الفني الرصانة والجدية التاريخية وعلى حد قوله " باعتبار أن الفن يؤسس لتاريخ ,إن التاريخ الثقافي متأثر بثقل الوجود البشري الضارب في القدم والمحلية والمؤثر بشكل مستمر على ماهية التطور الثقافي وشكله " ويفصل أحمد الطيب هوية الثقافة السودانية بقوله " يتطابق عندنا مفهوما العروبة والإسلام فإسلاميتنا هي عروبتنا والعكس صحيح , الحقيقي في وجودنا الثقافي المعقد هو سودانيتنا والتي هي زنوجيتنا المصيرية ولعلها عروبيتنا المزنجة, وان في وعيننا منطقة رجراجة ملتهبة هي سودانوية لم نسبر غورها بعد " (احمد الطيب ، 1991 ، ص 23)

هناك اطروحة تناولها أحمد الطيب زين العابدين بسلسة مقالات عن أستمرارية الرمز التشكيلي في الثقافة السوداني وهي سبر غور هذه الثقافة ومحاولة استحقاق انتمائها لأسم السودانوية وذلك تحت عنوان الرموز التشكيلية الحية في الثقافة السودانية فالرمز التشكيلي الحي تناوله حمد الطيب كسلسلة لا تنفصل حلاقاتها حيث أنه يسرد دلالات الرمز التشكيلي في الفكر الشعبي في التراث الشفاهي والمادي في الآثار التاريخية وحركته عبر العصور ودناميته الدلالية ومواقع استقراره ويفحص التأثيرات التاريخية وتحوير الدلالة أو الرمز عندما يتجانس مع الثقافة السودانية .

لقد أهتم أحمد الطيب زين العابدين بأطروحة الاستمرارية الرمزية والدلالية للرموز التشكيلية الحية في الثقافة السودانية كسند حيوي فإن ارتباط الرموز المستمرة حقيقة بائنة كما أن عمليات التغير في المجتمعات حقيقة أخرى ماثلة ويضيف" ولبيان شكل هذه الاستمرارية في الفنون على اعتبار أنها إفراز جمالي لحياة الأمة وستتبع الظهور المتتالي لبعض الأنماط ألا يكون خرافياً لبعض السمات الحيوية ذات الطابع الوجودي المرتهن بشروط الوجود الإنساني وهذه الاستمرارية التشكيلية قد لا تعني استمرار متطور كوني

وأحد ولكنها قد تعني استمرار نمط ثقافي وأحد قادر على التعديل بشكل دينامكي مستمر ولكنه غير متحول تماماً كل حضاري متجدد ولكنه قائم مستمر على نظام اقتصادي اجتماعي عالي الثبات " ولقد عزى اسباب الاستمرارية الدلالية والرمزية لهذه السمات الحية في الثقافة السودانية " أن تاريخ السودان الحضاري يجعلنا نعتقد أن ثقافة السودان خفيفة التجانس لم تعرف القهر الحضاري ولا تظهر عليها معالم التوحد الحضاري حتى ولو ظاهرياً إذا فالحرية الحضارية النسبية لأهل السودان مكنتهم من التطوير الوئيد لقيمهم الحضارية وخلقت إمكانية للتعدد الثقافي غير المخل بالرباط الأساسي "(احمد الطيب ،1994،ص11-12)

فهذه الرموز إن تغيرت مضامينها فإنها لا تفقد وظائفها الرمزية مرة واحدة على الرغم من أن هذه الوظائف قد تتعدل بحيث يستمر الرمز في خدمة الثقافة بقيم ومعان جديدة يرجع احمد الطيب ذلك " لكون المجتمع نفسه يكون وحدة عضوية ولأن هذه المجتمعات وهي مجتمعات أنظمة قرابية عضوية مما يجعل رمزيتها عضوية ومن هنا لا تفقد الرموز الحيوية عملها إلا نادراً حسب اعتقاد مرأى ليزا أسوانز ولكنها تحدد وظائفها الرمزية كما أسلفنا إذا فيمكن اعتبار مثل هذه الرموز شواهد استمرار وفي محاولاتنا مدلولاتها الكلية" (احمد الطيب ، 1994 ،ص 11،16)

تحدث أحمد الطيب زين العابدين في مقالته عن السودانوية التشكيلية هل هي آخر المطاف تناول في هذا المقال مختلف الموضوعات عميقة الجوانب وأبرزها اهتمامه بالعامل الإيستويرى وهو نظرة الجماعة إلى نفسها وافتراضاتها عن تفكير الآخريين عنها لقد تناول هذا الجانب من ويتسأل أين موقع الثقافة السودانية بالنسبة للثقافات الأخرى المعاصرة لها وخاصة الشعوب ذات الثقافة العربية فلقد سرد رأي النقاد العرب والأوروبيين في الفن التشكيلي السوداني في أحدى مشاركات الفنان السوداني محمد عمر خليل في معرض الفن العربي المعاصر بنيويورك إذ علق خليل مطر قائلاً : " إن هذه المشاركة لمحمد عمر قد عكست الوجه غير المعروف للسودان " (احمد الطيب ، 1990 ،ص 24) وهذا الأمر قد لفت نظر أحمد الطيب وهو ذو النظرة البعيدة المدى والذي يمعن في بواطن الامور .

كما سرد ملاحظات الفنان القطري يوسف أحمد عن تفرد التشكيل السوداني في علاقات اللون لكونه قطر عربي إفريقي ولقد أشار بقوله " هذا ما كان من أمر الوعي بنا . ووعي الأخريين بثقافتنا فماذا عن وعيينا نحن باجتهاداتنا التشكيلية في الثقافة السودانية ؟ وكيف يمكن النظر إليها من منطلق الخصوصية الحضارية وللثقافية السودانية ،بعد ذلك تناول جوانب هذا الوعي الذي لابد منه ووضح المنهجية قائلا : " أولاً قبل التعرض لأشكال هذا الوعي في الحركة التشكيلية نفسها , ذلك بتحليل العمل وأدبيات العمل التشكيلي لابد من الأشارة إلى وعينا العام بالثقافة التشكيلية كشريحة من شرائح الثقافة عامة " (احمد الطيب ، 1990 ، ص 24).

لقد أشار أحمد الطيب في اطروحته السابقة الذكر إن " مظاهر السودانوية في الحركة التشكيلية في الخرطوم خاصة بعد الخمسينيات من القرن الماضي فهناك أصحاب المشاريع التشكيلية الحرة التي لم تحط نفسها بأطر نظرية ولم تقع على التجارب التاريخية ولم تلفت إلى الحرف العربي ولكنها بقيت سودأنوية خالصة بكل أُطرها المادية ووسائطها التشكيلية ومضامينها المعنوية " (احمد الطيب ، 1990 ، ص 29) وهذا المقطع من حديثه يشير إلى شريحة من التشكيلين تفردوا بتجاربهم الذاتية والمضامين الجمالية غير المطروقة حيث لا ينتمون الي أي من المدارس التشكيلية المعاصرة وأضاف " وأضرب المثل بأعمال مجذوب رباح وتجاربه المتفردة بتوظيف صبغة الحناء جمالياً بأن كل هذه الأعمال وأعمالهم كثيرة مما لم نذكر هي إضافة صميمة إلى الحركة التشكيلية في محلية عالية الأصالة والتفرد ذات احساس أكيد بهذه الخصوصية الثقافية والتي اسميها (السودانوية) " (احمد الطيب ، 1990 ،ص 24) .

أن أحمد الطيب كباحث وناقد في إشكاليات الخطاب الجمالي في السودان كانمطلعاً ومتأملاً فدا فطن إلى نظرة العالم الخارجي للفن التشكيلي المعاصر في السودان وأيقن في أهمية عملية الاستجابة الجمالية للخطاب الجمالي من الداخل بقوله " نحن كشعب ليس لدينا وعي متميز بالظاهرة الثقافية التشكيلية فنصف جمهور المتعلمين مرتاب , لم تُرّب عيونهم لتبصر فن التشكيل أما جمهور المتعلمين وأهل الريف فهم المتعاملون مع الفنون التقليدية , معنيون بقيمتها الجمالية في كل شيء وهم لهذه الاشياء صانعو,وإن الأنصراف عن التشكيل وإهماله حالة في الثقافة مرضية " (احمد الطيب ، 1990 ، ص 24)

من أهم اطروحات أحمد الطيب زين العابدين اهتمامه بموضوع الحرف العربي لكونه أحد أهم السمات التشكيلية المعاصرة في الخطاب الجمالي المعاصر والمقال بعنوان (محاورات الحرف العربي بين الكتابة والترميز) ولقد أشار إلى بقوله " هذه قراءة شخصية في تاريخ الخط العربي والحروفية العربية . محاولة منا لفهم طبيعة الحوارات والمداخلات التي أسهم بها المشتغلون بهذا الفن العريق " ونلفت النظر إلى الآلية المنهجية في هذا المقال عندما ذكر " شزرات مما يكتب في الدوريات والمجلات العربية . نقراها فرأدى فنخرج بانطباعات وأخبار ومعلومات أولية , عن الحركة التشكيلية في العالم العربي مشرقه وغربه والمهجر رأينا أن ننظمها في خيط فكري لنخلق منها رؤية حقيقة لشكل المداخلات والحورات التى تمت ولنرى شكل الكلام الفلسفي الذي لأزم الممارسة التشكيلية في العالم العربي خلال مدى زمني معلوم . ونحاول أن نخرج من كل ذلك بفهم عام للظاهرة " (احمد الطيب، 1993، ص125). فإن أطروحاته وقضاياه الثرة التي لأزمت كتاباته عبر مختلف مصادر الكتابة وأسلوب كتاباته ومنهجيته المميزة وآليات بحثه وطرحه لهذه القضايا , كل هذا ما زال قابلاً للتحليل والإفادة .

الخطاب الجمالي لدى حيدر إدريس :

الفنان التشكيلي حيدر إدريس من خريجي كلية الفنون الجميلة والتطبيقية 1970 أقام عدة معارض داخل السودان وخارجه وله مساهمات عدة حول قضايا التشكيل . حيدر إدريس نشأ في بيئة كردفان بكل

مكنوناتها الطبيعية وترأثها الشعبي بشقيه الشفاهي والمادي وهي من أهم المرجعيات لخبرته الجمالية إضافة إلى خبراته الذاتية، وسوف أتناول الحديث عنه من خلال تجربته الإبداعية والتى طرحها في المعرض الذي أقامه بمناسبة الذكرى السنوية لوفاة الشيخ عبد الرحيم البرعي وعنون العرض بارياض الجنة ونور الدجنة .

لقد أتخذ التيار الصوفي في التشكيل االسوداني المعاصر منحنى متميز وذلك بتحويره وتصويره فالفكر الصوفي السوداني بتميزه الخاص نفذ إلى شكل آخر من أشكال التعبير البصري الرمزي والذي أعتبره اتجاه تطوري في منحى التشكيل السوداني وذلك لأنه يعكس جانب من جوانب الحياة والثقافة بشقيها الثقافة الشعبية والرسمية في شكلها المتحرك وكل المتعلقات المادية والفكرية المرتبطة بها ومن جانب أخر أرى أنه يكسب الى جانبه فئة من المتلقين ينضمون إلى متلقي الخطاب الجمالي المعاصر بالسودان وهو جانب تعرض لفجوات وانتكاسات مستمرة واشكالية لأزمت الفن التشكيلي منذ نشوء الخطاب الجمالي الأكايديمي في السودان وهي إشكالية التلقي والاستجابة الجماهرية للخطاب الجمالي بإستثناء الفنانين ومجموعة قليلة من المثقفين الذين يحاولون بجهد لتذوق وقراءة اللوحة التشكيلية في السودان, هذه التجربة فرضت أهمية التشكيل في الحياة والمجتمع وأظهرت هذا الجانب بالنسبة للفرد السوداني خارج نطاق مجتمع التشكيلين وعكست إمكانية الفنان التشكليى أن يعبر عن موضوع يمس مجتمع الثقافة بكل معطياتها عبر اللوحة التشكيلية.

حيدر إدريس عبر في لوحاته عن إستدعاء حالة فكر واعتقاد وحياة شيوخ ذو أثر حي في مخيلة المجتمع السوداني عبر حقبات زمنية مختلفة وهو بذلك استطاع أن يخطو في جذب الانتباه إلى علاقة التصوف بالفن فاللوحة عنده تمثل حياة صوفة تتجاذب فيها الحروف والنصوص مع الالوان الترابية الخافتة والرموز الخفية للتصوف كما تتسامى فيها حياة الشيخ الذي يمثل اللوحة وهي حياة كانت تمثل عالم كامل لمجتمع صغير حول هذا قبة الشيخ (قرية الشيخ الطيب – قرية الزريبة ,حوش ود بانقا)حيث نلاحظ أن البناء الشكلي للوحة يحتمل قدراً كبيراً من البوح للعمارة الاسلامية متمثلة في القباب والمساجد وأورقتها وزخارفها وأقواسها الدالة مع اندماج على الترميزات الخاصة بالهلال والنجمة والقمر والتدويرات التي توحي بالتكرار الذي يوازي الأنشاد الديني والذكر وهنا نلمح تمكن حيدر ادريس من تجانس الترميزات الدالة مع النصوص المكتوبة والتي ترتبط بالشيوخ الذين تناولهم بالسرد التشكيلي الجمالي الصوفي .

إن الحروفية عند حيدر ادريس بحثت عن إمكانية تجانس الحروف والكلمات بدلالتها مع تمحور الشكل فكان الشكل بترميزاته يمثل الوعاء والبناء المثالي للكلمة والحرف عنده هو منحنى خاص يميز الحروفية كمدرسة عربية ذات خصوصية سودانية فالحرف العربي اكتسب دلالات متحركة عبر حقب الثقافة العربية والاسلإمية وتميز الاحساس الروحي للحرف العربي وامكانيتة التعبيربية، حين إقترن بالقرآن الكريم وهي خصوصبة إمتاز بها الحرف العربي . إن الحرف والكلمة عند حيدر إدريس تمثل إحيانا نصوص كاملة

لآيات أو أذكار وهي توحي بالشفافية والرهافة وتوحي بميلاد لوحة ومخطوطة لشيخ من الشيوخ وتعكس تشبعه وشغفهبالتصوف ومحاولاته للتعبير عنه جمالياً .

إن اللون عند حيدر ادريس يوحي بالعتاقة والترسيخ والقوة والأرتفاع والغموض وهي دلالات ارتبطت بالفكر الصوفي فلألوان عنده كالالوان الأرض والحجارة والتدرج المنسجم للوان الوأحد بدرجات توحي بتلك الترددات والذبذبات التي تناجي الروح وان تكرار النصوص عنده تناجي اللون وتنسجم وتتناغم معه فتحس في لوحاته بعالم الذكر والذاكرين. من جانب آخر فاللون عنده يوحي بالغموض بالإنتماء والإيحاء بالكشف عن عوالم أخرى فهو يميل إلى التدرج اللوني للون الوأحد أو مشتاقاته فيرتفع بك لاكتشاف هذه العوالم وهذا الأمر يتبعه الشكل في تدرج يتمثل في مقاس الحرف أو النصوص المكتوبة فتكبر في الأعلى وتصغر عند الاسف كأنها توحي بتعالي أصوات الذكر وإنخفاضها تارة أخرى مثل لوحة الشيخ البرعي شكل (84،أ) وأحيانا تتشكل الكلمات بتكرار إيقاعي أسفل اللوحة وتتلاشى أعلى اللوحة مع تدرجات وذبذبات اللون.

وظف حيدر إدريس اللون لتعزيز الإحساس بروحانية الكلمات والنصوص التي ترافقت مع اللون في لوحاته فكانت الألوان الفاتحة مشعة بتدرجات في ذأتها وأحيانا يكتب باللون الأسود على الجدار البنائي للوحة للدلالة على الرسوخ القوة للنص نفسه وهو نفس اللون الذي يكتب به في الخلاوي على اللوح وهنا تتأكد حرفية حيدر إدريس في توظيفه للون والخط والنص في عميلية التشكيل وذلك مثل لوحة الشيخ ادريس ود الارباب ولوحة الشيخ حسن ود حسونة شكل (84،ج)

إن أهم مكونات بناء اللوحة عند حيدر إدريس تركيزه على رسم المحراب ونلاحظ هذه الرمز في أكثر من لوحة والمحراب هو المكان الذي ينفرد فيه الشيخ بعيداً عن الناس وهو أيضاً صدر المجلس الذي يجلس فيه السادة والعظماء.ونجد المحراب يرتبط بالمساجد وهو عبارة عن تجويف منحوت في الجدار موضع القبلة ويقصد به أيضاً مقام الامام في المسجد والبؤرة التي تلتقي عندها أنظار المصلين متوجهين إلى بيت الله الحرام ولقد ذُكر في أكثر من موضع في القرآن الكريم ,وتجدر الأشارة إلى أنه رغم تعدد الدلالات للفظ المحراب ألا أنها في مجملها تشير إلى أنه هو المكان الذي يخلو فيه المرء إلى نفسه بغرض التعبد أو الصلاة وهو موضع يوحي بالقدسية والطهارة .

إن التميز الثقافي الذي يمتاز به السودان كقطر تتوافق وتتحاور فيه مختلف الثقافات التي وجدت لها حيز في كيان الثقافة السودانية منذ العصور القديمة والى التلاقي بين الحضارة السودانية والثقافة العربية الإسلامية وبودار الحداثة وما بعد الحداثة كل هذه المعطيات ولد في كيانها الفنان التشكيلي السوداني فهو كنز يفخر بتراكماته الثقافية وتوأفقها وحوارها واندمجاها مع الكل الكائن في المكان.

حيدر إدريس فنان سوداني يعبر عن سودأنويته بفخر ويستدر من كنوز ذاته وهويته السودانوية دون تكلف وتجربته في معرض رياض الجنة ونور الدجنة تعكس هذه الوسودانوية بتميزها عن تجارب غيره من فناني الحروفية أو التيار الشكيلي الصوفي, فهؤلاء الشيوخ والمتصوفة قامت مجتمعات وقرى على كيان وجودهم في المكان مثل قرية الشيخ الطيب وقرية الشيخ الياقوت وزريبة الشيخ البرعي . وأتفق مع يوسف عيداب عندما أشار إلى أن " حيدر أدريس التشكيلي الحروفي ممعناً في الفرأدة ويجتهد منذ الستينيات من القرن الماضي وخاصة وأبان السبعينيات في توظيف حيز بصري عربي إسلامي أفريقاني سودأنوي بحيث لا يفلت منه أصل ولا جزر أو جذع للهوية بحيث يحقق سودأنويته التي يتباهى بها بين أترابه الأفارقة وأخوانه العرب وهي تمُيز ثقافات توسطها السوداني بعتزاز ويسمو بها بصرياً لتخرج التعاويذ والطقوس والديانات لتحتفي بلغة القرآن الكريم إنه إنجاز الفن والفؤاد إنجاز البصر للبصيرة , فحيدر إدريس نموذج لنهوض مدرسة الخرطوم التشكيلية في السودانوية" (كتيب معرض التشكيلي حيدر إدريس)

إن الرمز عند حيدر إدريس في هذا المعرض المتناول يدور حول الكيان الصوفي بخصوصيته في السودان فالرمز عنده لا يمكن أن يطلق عليه مفردة في البناء الشكلي للوحة هو رمز له كيان ودلالة في فضاء اللوحة عند حيدر إدريس فهو يذكر في المقدمة النظرية لمعرضه إن "كل عنصر من عناصر الكون والحياة وكل قيمة من قيم الخير والجمال تحركنا سلباً وايجاباً وتهزناً من الأعماق وتدفعنا إلى التعبير عن هذا الإحساس كل بوسائله وأدواته وتفتح حسنا الجمالي على عوالم أعمق وأبعد لا تقف مشلولة أمام حدود الوأقع الظاهر ولا تعجز أمام إطارات القيم الملموسة والصلات البارزة بل تذهب إلى ما وراء ذلك ,إلى دلالات الأشياء والقيم الظاهرة ذاتها والعوالم الخفية "(كتيب معرض التشكيلي حيدر إدريس) .

إذن إن الرمز عند حيدر إدريس أول طرائقه النص ولا نقول الحرف العربي وإنما هي نصوص كاملة وكلمات مكررة بايقاع بصري تعبر عن حالة الذكر والسمو والنصوص في ذاتها رموز إرتباطية بالشيخ الذي يمثل اللوحة وهى أما أن تكون أذكارهم أو أورادهم أو أشعارهم في مدح المصطفى (صل الله عليه وسلم) . إن الرمز النصي عند حيدر إدريس يهئ له بناءً شكلياً ولونياً إي أن سطح اللوحة يكون مهيئء لاستقبال النص الرمزي بحيث يخلق فضاءً للنصوص وبذلك يكتمل البناء الشكلي للوحة .

إن مدرسية التشكيل عند حيدر إدريس أسست كياناً جمالياً متميزاً وخاصاً دون فرضيات أو بيانات فهو بتصوفه الفردي كفنان تشكيلي وتفاعله مع أولئك الشيوخ خلق تفاعلاً جمالياً فنسابت الألوان لتشكل فضاءً للرموز والنصوص المكتوبة وبذلك تتشكل اللوحة الصوفية وهو بذلك يعتبر مؤسس للأجاه الصوفي في التشكيل السوداني الحديث.

المشاهد للوحاته يستشف ميوله للرموز البصرية من التراث الشعبي والحضاري النوبي وذلك بإعتباره أحد مصادر ثقافته وخبرته البصرية واعادة صياغتها بشكل إبداعي على سطح اللوحة , من وجه آخر يرى محمد حسن الفكي إن حيدر إدريس ومعالجته لخلفية اللوحة أو شغل الفراغات ألتي تحدث أثناء

عملية توازن مكونات اللوحة بالكتابات المقرؤة أو غير المقرؤة عميلة تتفق مع أهتمام الفنان بعملية التوازن ألتي تجريها الطبيعة من حوله والمؤثرة في عمله "(كتيب معرض التشكيلي حيدر إدريس).

تحليل لوحات الفنان حيدر إدريس:

بداية لابد من الإشارة إلى أن اللوحة عند حيدر إدريس لوحة أيقونية إي أن كل لوحة ترتبط ارتباطاً بصرياً وجمالياً ودلالياً بالشيخ المعنى باللوحة ومن هنا جاءت أيقونية اللوحة عنده فعند مشاهدة اللوحات نستدعي كل الفضاء المكاني لقبة الشيخ وكل أذكاره ومتعلقاته من الملموس والمحسوس والأفراد الذين يرتبطون به .

اللوحة الأولى: الشيخ عبد الرحيم البرعي شكل (84،أ).

وهو الشيخ عبد الرحيم محمد وقيع الله ولد بالزريبة بكردفان 1923م وتلقى تعليمه بخلوة والده وتقلد الخلافة بعد وفاة والده 1944م ,نظم الشعر والمديح في مدح الرسول صل الله عايه وسلم وفي التربية والسلوك ولقب بالبرعي تيمنا ببرعي اليمن له عدة دواوين اهمها ديوان رياض الجنة ونور الدجنة مسمى معرض الفنان التشكيلي حيدر إدريس.

إن بناء اللوحة تتشكل من هيئة محربأن في منتصف اللوحة وهما ينتميان إلى المحراب السليماني وهو محراب مسجد سليمان باشا 1528م , إن الدلالات التي ترتبط برمزية المحراب وهي تتفق مع السياق المكاني الكلي لقباب وأضرحة الشيوخ والأولياء والصالحين ,إضافة إلى إن دلالة المحراب وقدسيته على أنه مكان طاهر وخلوة للتعبد يتسق مع الفضاء الكلي لقبة الشيخ البرعي وقرية الزريبة .

إن سطح اللوحة تشكل وتهيئ ليوحي بالإنتماء والغموض وجذب الإنتباه للدخول إلى عوالم التعبد عند الشيخ البرعي حيث نلاحظ أن سطح اللوحة يوحي بذبات واهتزازات بالالون الترابية (درجات البني والبيج والأصفر الترابي) كما إن ملمس اللوحة يوحي بالجدار الخشن باللون البني وهذه الألوان تمثل المحربين وظلالهما وهي الوان وملامس ترتبط بالفضاء المكاني وتسجيل لحظات التعبد للشيخ المعني وهو الفضاء المكاني للمحراب والتعبد والتي تشير إليه النصوص الرمزية المكتوبة على السطح المهيئ ,أن خلفية المحاريب باللون الأسود المائل إلى الرمادي الداكن وهو في رأي يدل على ليالي التعبد والزهد وهو يمثل الفضاء المكاني للتعبد ويتسق مع النصوص المكتوبة باللون الازرق في أعلى اللوحة المدرج إلى اللون الأبيض أسفل اللوحة ويتجانس مع البناء الشكلي واللوني للوحة وذلك باضافة تناسق للنصوص المكتوبة باللون الأسود والبني الغامق والأبيض .

إن النصوص المكتوبة على السطح المهيئ هي (الله الحي الدائم, ونص سورة الاخلاص) وتكرار النص يدل على التعمق في الذكر وهو يوازي تكرار الذكر أثناء التعبد باستعمال المسبحة وهي نصوص

مكتوبة باللون الأزرق الفاتح المدرج ،ويدل على الحكمة أو وقت التعبد والأأبيض المضيء يدل على الصفاء والضياء والنور ،وفي المحاريب نجد أن النصوص المكتوبة تتجاور مع قصيدة الشيخ البرعي في مدح الرسول (صل الله عليه وسلم):

صلاتي على الزايد حنو

نلقى المختار باسم سنو

نوصل للحوض نشرب منو

أن رمزية النصوص عند حيدر ادريس تنسجم مع السياق والبناء الكلي للوحة كما تتسق مع المعطيات الخاصة بالفضاء المكاني والزماني للشيوخ وتسجل بشكل جمالي ابداعي لحظات الذكر والتعبد .

<u>اللوحة الثانية : لوحة الشيخ إدريس ود الأرباب شكل (84،ب):</u>

الشيخ إدريس ود الارباب ولد 1507م والده محمد الأرباب مؤسس مدينة العليلفون عام 1500م من قبيلة المحس وهو حفيد الشيخ حمد ابو دنانة فهو ابن الشيخ عجيب المناجلك جده ابو دنانة مؤسس الطريقة الشاذلية في السودان وتعلم على يد الشيخ عبد القادر الجيلاني وخليفة الشيخ تاج الدين البهاري توفي عن عمر 140 سنة في عام 1650م.

إن بناء اللوحة يتشكل من أبنية وأضحة وأخرى طيفية وقاعدة اللوحة تتشكل من المحاريب السلمانية التى تعلوها زخارف وترتكز على زخارف رفيعة الخطوط باللون الأسود .لقد تم إعداد سطح اللوحة من الوان تتدرج من اللون الأحمر الغاني والبرتقالي والأصفر الترابي المدرج ,وكتبت النصوص بدرجات تتفاوت بين الأصفر الفاتح المدرج والأبيض المضيء .

في هذه اللوحة استدعى حيدر إدريس من ذكراته الابداعية رموز تدل على الانتماء المكاني والثقافي للشيخ إدريس ود الأرباب فهو من منطقة المحس والتي تمتاز بالتراث التاريخي الثر,نلمح رمزية الدائرة وقرص الشمس أو القمر أعلى يمين اللوحة وكلاهما يمتازان بالدلالات التراكمية في الحضارات القديمة والى حضور الاسلام والثقافة العربية إلى السودان.حيث إن لون الدائرة باللون الأصفر استدعى شكل الهلال بتمحوره على شكل القرن وهي رموز تحمل دلالات عدة في الفكر الشعبي وفي الثقافة السودانية , فالقرن يدل على القوة وكان يستعمل للحروز في الثقافة الشعبية والهلال بدلالته التراكمية في الثقافات السودانية المتعاقبة ,فهو في الحضارات القديمة يدل على الرخاء والخصوبة والنماء وفي الثقافة العربية الإسلامية ارتبط بالهجرة النبوية وبالشهور العربية والاستدلال على الطريق وهو في هذه اللوحة وتحوره الشكلي يحمل دلالات تراكيمية عبر الفضاء المكاني والزماني' إن تنوع الرموز البصرية والتي توحي بها الابنية والمنازل القديمة والتي تمثل السطح اللوني والفضاء المهيئ للنصوص المكتوبة .

التجربة الإبداعية للفنان التشكيلي حيدر إدريس (كتيب الفنان)



الشكل(84،أ) لوحة الشيخ البرعي



الشكل(84،أ) لوحة الشيخ إدريس ود الأرباب



الشكل(84،ج) لوحة السيخ ود حسونة



الشكل(84،د)

الخطاب الجمالي لدى صلاح أبراهيم:

صلاح أبراهيم فنان تشكيلي ولد في مدينة كتم بدارفور 1958 م تخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية 1982م ولديه خبرة في مجال التصميم والرسم ،أقام الكثير من المعارض الفردية والجماعية وهو من جماعة الواقعيين السحريين التي تحدث عنها أحمد الطيب زين العابدين في التسعينيات. وصلاح أبراهيم فنان تشكيلي ممارس للتشكيل بشكل مستمر. وأثناء حواري معه لاحظت إن تجربته الإبداعية ترتكز على تأثره بالواقع المكاني بكل مضامينه المادية والطبيعية والاجتماعية أي أنه يتمثل كل الإرث الثقافي للمنطقة التي نشأ بها، كما أنه يتمثل هذا الواقع بشكل تلقائي ومن ناحية أخري يمتلك تجربته الإبداعية الذاتية التي تظهر في أعماله حيث أنه يتفاعل بشكل ذاتي مع المعطيات الحسية والمادية التي تدور في فضائه المكاني والزماني وما تتضمنه هذه المعطيات من مخزون بصري لغوي قصصي أو أسطوري أو اعتقادي راسخ في الخطاب الاجتماعي. وهو يعكس خطابه الجمالي من خلال انطباعاته الذاتية عن هذا الإرث الثقافي.كما يعكس إبداعه التشكيلي بدلالات جمالية ومفاهيم مستحدثة لتلك المعطيات حيث يصوغها في قالبه الإبداعي الخاص لتعطي المتلقي استجابات إيحائية تبدو أحياناً مترابطة الفكرة وأحياناً أخرى متعددة الدلالات.

عند سؤالي له عن مدى استلهامه للعناصر الثقافية في أعماله التشكيلية رد قائلاً : " أنا في الحقيقة لا استلهم من عناصر ثقافية تشكيلية جاهزة أو مفردات تشكيلية لكن ممكن استلهمها من الحكاوي والقصص الشعبي ،ومن السرد ومن المثيولوجيا والأساطير وغيرها، أنا لا أخذ موتيفات ولكن أبتكر موتيفات من خلال الحكاوي والسرد وحتى المكونات الثقافية التي تاتي من المعتقد الديني فيه أشياء لها علاقة بالقصص الديني" (الباحثة، م دأأ، شريط رقم \4198).

إذن صلاح أبراهيم في خطابه الجمالي يقوم بعملية التقاط الأفكار والتفاعل الذاتي معها وعمليات الالتقاط هذه تجيء إلى الفنان في لحظات ويتوقف عندها المبدع ويقول لنفسه لا بد من عمل شيء من هذا، وعملية الالتقاط لا تتم إلا عبر عمليات إدراكية إبداعية تتميز باكتشاف المتميز والجديد من التجارب الحسية للفنان وتتطلب في العادة درجة رفيعة من العمق والإحاطة والشمول لكل المعطيات في الفضاء المكاني والزماني للفنان ومن جهة أخرى تتصف بسمة إنتقائية بدرجة كبيرة، والإنتقائية والأختيار هما دليلان على وجود هدف ضمني وأعتقد أن هذا الهدف أو الدافع الإبداعي في تجربة صلاح إبراهيم هو الرغبة العميقة في التفرد والتجديد الدلالي والأصالة باستنباط مضامين أعماله من الموروث الثقافي وتفاعله معها فهو يضعنا أمام مفهوم الحداثة المبكر وهو استلهام القديم وبثه بصورة محدثة ومن ناحية تعكس تفرد الرؤية لدى صلاح إبراهيم فهو يستلهم من الموروث الثقافي ولكن برؤية ذاتية عميقة وبذلك تعطي المتلقي أو المستجيب للعمل الفني رؤية إبداعية تحمل دلالات ذات طابع خاص. ويذكر صلاح إبراهيم " أن الفن هو علم المعرفة الحسية وهو يخرج من الناس ويرجع إليهم ولما أتكلم عن الفن الجيد هو

البتكر رموزه الخاصة تكون دوافعه التميز والتفرد وهما خاصيتان مهمتان للشخص المبدع حتى لا يشبه بقية الناس وبالتالي يكون لديه رموزه الشخصية ولكن ده لا يبتعد كثيراً عن باقي الناس وإلا ما كان من الممكن أن يتقبل الناس إنتاجو "(الباحثة م م.دأأ، شريط رقم \4198) . عند سؤالي له هل يمكن أن يكون نتاج لأفكار وتأملات خاصة؟ رد قائلا " أصلاً موجودة عند مجموعة من الناس وهو يعمل لها صياغة خاصة لإبداع ما بيحي من عدم ولأن الإبداع لازم يكون عنده إطار اجتماعي يستلهم منه المبدع ويرجعوا ليهو تاني لكن بصياغة خاصة "(الباحثة م دأأ، شريط رقم ،\4198).

الرائي لأعمال صلاح إبراهيم يلمح تفاعل عمليات الملاحظة ومراقبة العالم والذات التي تمر من خلال العملية الإدراكية الذاتية للفنان ثم تأتي العملية الإبداعية في نهاية التجربة الإبداعية لتثبت العمل الفني في شكله المادي، وندرك هذا الأمر عندما نلمح المفردات البصرية التي يحتويها الخطاب الجمالي لصلاح إبراهيم حيث نلمح التعلق العميق لفضاء البيئة المكانية فهو يرسم (السحالي والضباع والنمل والطيوروغيرها) شكل ( ). ولكن بنمط متفرد ذو طابع إبداعي خاص.

في الجزء الثاني من حديث إبراهيم ذكر أنه يستلهم من المعتقد والقصص الديني وهذا يقود إلى تداخل الخطابات البصرية فالخطاب الجمالي لديه التصريح بالولوج إلى جل المعطيات الخطابية التي تدور في فضاءه المكاني والزماني من خطابات اجتماعية ودينية وثقافية..ويتفاعل مع كل هذه الخطابات بشكل ذاتي ويبثها بآليات خطابية جديدة ودلالات حسية مستحدثة فكرياً فمثلاً تحدث صلاح إبراهيم أن كانت إحدى موضوعات لوحاته تصويره لعام الفيل وهو العام الذي ولد فيه الرسول (صل الله عليه وسلم) ويضيف أن الفيل لديه دلالات في السودان منذ القدم إضافة لارتباطه بعام الفيل كما رسم أيضاً الكلب وهو ذكر في سورة الكهف كما تناول رسم النخيل وهي من الموتيفات الثقافية المستمرة ولها وجودها في الخطاب الاجتماعي والديني على السواء وتتميز بخاصية التراكم الدلالي فهي تكتسب دلالات جديدة في كل حقبة زمنية ويستطرد صلاح إبراهيم "وأيضاً الموضوعات التي تناولتها ولها علاقة بالنصوص الدينية من ناحية الدلالات نبات اليقطين (القرع) كما رسمت جزء من قصة سيدنا يونس في بطن الحوت ورسمت من أعلى اللوحة نبات القرع بحبل طويل ذي السبحة والقرع هو نبات الأنبياء" (الباحثة ، م دأأ،شريط رقم \4198).

أيضاً من الموضوعات التي لاحظت حضورها عند صلاح إبراهيم وبث عبر تصويرها دلالات ومضامين جديدة ، وعند سؤاله عن رمزية الطيور في أعماله بدلالاتها المتنوعة وإمكانية إعتبارها رمزاً شخصياً أم رمزاً ثقافياً تم في صياغة خاصة ؟ أجاب " الطيور كائنات مسالمة إضافة لكونها كائنات جميلة جداً وأنا عشت في بيئة بتهاجر إليها الطيور، واستخدمت الشرك لاصطياد الطير بأنواعه المختلفة وبعرف أنواع كثيرة من أسماء الطيور باللغات المحلية وإدراك كيفية بناء الطيور لأعشاشها، ويمكن أن تأرخ للفصول، وأنا بصفة شخصية ما بلاقي فرق بين الزواحف والطيور فهما يتشابهان في التشريح العضوي وأنا مهتم بالحركة العضوية بالتحديد لأنو بفتكر أنها مريحة العين أكثر من الأشكال الهندسية

بتصدم العين إلى حد وبتفكر الطيور والزواحف والنساء كل الأشكال الفيها منحنيات ودوائر وفيها الحركة الجمالية تعطي العين الإحساس بالانسياب والانطلاق في الفراغ وأنا لا أتعمد تصويرها بشكل وأعي ولكن قد يكون عندها دلالات للمتلقي فمثلاً نحنا عندنا طيور صغيرة جميلة ولديها ألوان صارخة (طير الجنة) وبعدين بيكون ولوف كدة ويعيش معانا جوه القطية ومافي زول بهبشو ومافي زول بيقتلو بفرضوا عليهو نوع من القداسة وأيضا انا برسم التمساح وبرسم اوجه من حياتنا وبرسم المرأة " (الباحثة م دأأ، شريط رقم \4198)، عند تعليقي لحديثه إن التمساح لا يوجد في فضاء البيئة المكانية التي نشأت بها رد قائلاً " أنا لما رسمت التمساح لأنو عندو علاقة بالتصوف وبعدين حتى الطير في الأدب الصوفي بنلاقيهو، في شيخ بتجلي وبتحول لطير اسمه الذاكر وكذلك في شيخ بتحول لتمساح وأنا بستلهم أعمالي من البيئات السودانية كلها وما حاصر نفسي في بيئتي، مرات البيئة بكون صوتها عالي لكن مرات الزول بستلهم من الإطار الإنساني العام، في بعض الأحيان انا بستلهم من الانثربولوجيا الإغريقية" (الباحثة، م دأأشريط رقم \4198)

هذا السرد يقود إلى وصف محمد حسين الفكي لأعمال صلاح إبراهيم حيث يري أن الإبداع لدى صلاح إبراهيم وبقية المبدعين من نفس البيئة المكانية " ومما لا شك فيه أنهم ظلوا ينتقون أي من الموروث ولكنهم ليسوا تحت تأثير الاعتقاد السائد عند عامة الناس إنما يطرحونها كحركة إبداعية كما هي متمثلة في مشاعرهم وأفكارهم ووعيهم وصلاح إبراهيم تناوله من زأوية التشكيلي باعتبارها ممارسة إبداعية راسخة في ثقافة غرب السودان وهي كعمل حديث يستوحي موضوعاته من تلك الثقافة الطبيعية والنفسية والاجتماعية فيختار عناصر لوحاته من رموز وأشكال وألوان وموضوعات فيها مبتعداً على تجسيم المواضيع من مصادر إبداعية مواكبة له أو سابقة لزمانه فهو يختار مواضيعه ويضفي علها من خياله ما يخرجها من ركود الاستلهام والنقل الفج للموروث والنقل الحرفي للبيئة فلقد قدم صلاح أفكاره من نواة الخلق الأولى من فكرة التكوين البسيط وارتفع بها إلى مقامات الخيال والرؤية المفكرة يظهر ذلك في أسلوبه التعبيري المتميز إضافة إلى حساسية عالية لمعالجة الفكرة " (الباحثة ،م دأأ، شريط رقم \4198)

الخطاب الجمالي لتجربة صلاح إبراهيم يتميز بالقدرة على طرح أفكاره وتنظيمها في منظور علمي كأسلوب ينظمه العقل وليس ناتج إدراك حسي مباشر للطبيعة فالتمثيل الحقيقي للموضوع عنده هو بنائي موضوعي يجعل أي موضوع عنده هو عبارة عن نقطة انطلاق باعثة ومحركة إلى الأمام تقود إلى عدد من المتغيرات وتصبح أي خطوة بعدها قابلة للتطور.

عند سؤالي له عن العلاقة بين الخطاب الجمالي البصري بكل ما يحوي من رموز بصرية والخطاب الاجتماعي البصري الرمزي أجاب " أن الخطاب الجمالي الأكاديمي يكون تابعاً للخطاب الاجتماعي الرمزي فهو بالنسبة للأول مرجعية يمكن للفنان التشكيلي الذي يبث الخطاب الجمالي أن يستفيد منها لتأسيس صياغات يمكن أن تكون مبتكرة وبارعة وفيها شروط موضوعية للإبداع أقوى من الذي استعار منه رغم خصوصية الفنان الشعبي يبث الخطاب البصري الرمزي لأنها تمثل التجربة المتوارثة فالخطاب

الجمالي يأخذ ويستلهم من الخطاب الرمزي الاجتماعي ولا يحدث العكس لأن الخطاب الاجتماعي يمثل أرضية جاهزة للخطاب الجمالي إذن العلاقة علاقة تبعية وبعد ذلك يقوم الخطاب الجمالي بوضعها في صياغة عندها خصوصية لأن صياغة المنظور الجمالي بتاعها يكون أقوى لأنها تبث عبر المخزون الفكري للفنان بينما بثها في الخطاب الاجتماعي تكون كصفة أو متوارث وأكثر حرفية اي انها موجودة أصلاً بكل رموزها وبشكل تكراري، بينما في الخطاب الجمالي يحدث لها صغل وتطوير واعادة صياغة جمالية بحيث تبدو ذات محتوى ثقافي لها علاقة بثقافات ثابتة كما لديها علاقة بشروط إبداع مختلفة باختلاف المخزون الفكري للفنان كما لها علاقة بتاريخ الفن في مختلف أنحاء العالم وهي المكتسبات الأكاديمية والنظرية التي حظي بها الفن الأكاديمي الذي يصوغ الخطاب الجمالي" (الباحثة ،م دأأ، شريط رقم 4198\)

<u>اللون في الخطاب الجمالي عند صلاح إبراهيم :-الشكل (85أ،ب،ج،د).</u>

الناظر لأعمال صلاح إبراهيم يلمح الزخم اللوني العالي والإحساس الفطري للون وعدم ثباته، واللون بشكل عام في الخطاب الجمالي هو أهم المكونات الأساسية للوحة وأن لم يكن أهمها على الإطلاق، وفي الخطاب الجمالي تمثل خلق علاقة بين الألوان على سطح اللوحة من أهم العناصر في تكوين اللوحة فكلما زاد تعقيد هذه العلاقة اكتسب أبعاد رمزية ودلالات فنية أكثر، ومع تزايد الرغبة في رؤية وملاحظة اللون ، فإن الخاصية اللونية المرتبطة بالأشياء وعلاقات الألوان ببعضها البعض تصبح أكثر تمايزاً من خلال جودة وتنوع العلاقات البصرية، ومن خلال التجربة الذاتية للفنان وخبرته البصرية والحسية للون نلمح بثه للون في لوحاته وعلاقاتها مع بعضها البعض وعلاقتها بالشكل.

عند سؤالي لصلاح إبراهيم عن استعمال اللون في خطابه الجمالي تحدث. " أنا في أعمالي التشكيلية لا أفصل بين دلالات اللون والأشكال أو التكوينات البعملها يعني ما عندها دلالات في البعد النفسي محددة أو فيها بعد رمزي أنا يتعامل مع اللون باعتباره أنو ذاتو عنده خصوصية حقتو، يعني يمكن أقدر أقدمها حسب موضوع اللوحة وحسب الحس الأنا شغال بيهو، لكن ما بفترض أنو أنا استخدمت الأصفر لأنو لون الغيرة " (الباحثة ،م دأأ،شريط رقم 4198\) . ثم سألته أي أنك لا تهتم بالصفة الترابطية لدلالات اللون ؟ أجاب :- هنا ذاتو كأنك بتقوم تنقل المشهد البصري بلغة بصرية من مرجعية أدبية). سألته أي أن اللون ليس لديه دلالاته ثابتة ؟ أجاب " نعم ليس لديه دلالة ثابتة مرات كثيرة جداً أقوم أشوف الحمامة. وبعدين أنا أفتكر أنو المنحنى الذي أصوغ فيه العمل منحنى تعبيري ما بتقوم تشوف الوضع ذي ما هو حتى لو أخذت موتيفات من الواقع (حيوانات أو طيوروغير ذلك) أنت بتحاول ترجعها زي ما أنت شايفها ما زي ما هي موجودة، بالتالي تبقى دي صياغات دلالية جديدة اللون، واللون هنا عندو قدرته ومن ناحية أخرى وهو في نفس الوقت ما بنشاف براه لذلك ما ممكن يكون في لون أنت قاصده دلالاته محددة، إضافة إلى أن الدلالات تختلف من ثقافة للثقافة وأن تحديداً في أعمالي لا أرى اللون لوحده وإنما بنشاف

باللون الذي يليه يبقى ده عالم، أي أن اللون يرى من خلال محتواه في اللوحة أو في مساقه ولا يرى منفصل عن هذا المساق عشان نقدر نميزه بدلالة محددة " (الباحثة ،م دأأ، شريط رقم \4198)

التحليل الدلالي للوحات صلاح إبراهيم

اللوحة الاولى: شكل (85دأ).

أسم اللوحة (الحياة) رسمت بالحبر الأسود والفرشاة، مقاسها (70 × 50) تاريخ صياغتها 1995م، قسمت اللوحة إلى ثلاث أجزاء بنسبة ذهبية 2/3 وفضاءها منظور تحت مستوى النظر، وأعتقد أنها تمثل إبتكار منظور ذاتي طالما أنها تحمل عنوان الحياة وفضائها الزماني ليلاً حيث نلمح تضاد الأبيض والأسود والظلال الخافتة في المنازل والشخوص يدل على أن الضوء الواقع هو ضوء القمر المكتمل ، كما أرى أن الصياغة تلقائية وفي نفس الوقت عميقة وهي من ناحية تجسد المقولة الشعبية،(الحياة فيها الفرح والكَره) وأرى بينهما إحداث أخرى متعددة.

يدور موضوع اللوحة في المساقات الثلاثة للحياة ،فعلى يمين اللوحة وبمنظور ذاتي صور عُرس، إرتدى فيه العريس حلته الهلال والجلباب والملفحة، ويجلس على حصان متبختر ويستل سيفاً في يديه اليمنى، وثلاث نسوة أحدهن تحمل طار والأخرى مبخر، والثالثة تتوارى خلفها أخالها تزغرد، وفي الأمام رجل يحمل عصا أعلى رأسه في هيئة (العرضة). وهذا الجزء يبث الخطاب الاجتماعي في هيئة احتفالية في فترة من الفترات الزمنية بكل ما تحوي من رموز بصرية (السيف الهلال- الحصان – العصا – المبخر)، التميز النوعي في ملابس النسوة والرجل كثرة عدد النساء من الرجال تأتي لمنتصف اللوحة، والذي يمثل الثلث من مساحتها ويستكين منزلين أحدهما خالي إلاَ من كلب على سوره وأظنه قط ، والثاني فيه طفل يلعب بطائرة وفي نهاية المنزل على اليمين تبدو (البرندة) وبها عنقريب وزير بحاملة وتبركوة (سجادة) وأبريق، وفي الجانب الآخر على اليسار تنحني امرأة تنظر من ثقب الباب على المشهد التالي للحياة، بينما تمثل الماء (الزير، والمرقد،العنقريب،التبركوة) أدوات مادية تشير إلى العبادة أو الاعتقاد الديني ،والعناصر الأساسية للحياة الكائنة، وبما أن الحي فيه عرس وجنازة فلا بد أن تكون المنازل خالية، وهذه المرأة أما غريبة عن الحي (ساكنة جديد) أو حبست لوفاة زوجها أو وضعت طفل حديث أو أعتقد أن الأخيرة هي الأقرب لأنها نظرت للجنازة وبذلك النسوة آلائي سوف يأتينها صباحاً لا يصبنها بالمشاهرة لأنها (شافت الجنازة)، المشهد التالي زقاق ضيق فيه ثلاث شجرات (على شكل كرة) إحداهم بها أربع طيور والأخرى بيض والثالثة طائر واحد، ثم نلمح من الأمام في الجزء الأخير الرجال يحملون الجنازة ووجوههم حزينة ويخطون مسرعون عكس العرس، الذي يتمهل فيه العريس بحصانه ويكون آخر الرجال العشرة مع نهاية الشجرات الثلاث في الزقاق الضيق، بينما يستكين منزل خالي إلاَ من دجاجة على السور وفتاة صغيرة نائمة لم تحظى بالمشاهدة.

الناظر للصياغة الجمالية لصلاح إبراهيم في هذه اللوحة نجد أنه عبر عن مفهوم الحياة في الخطاب الاجتماعي، وهذه الصياغة الذاتية جسدها من خلال الخطاب الجمالي البصري عبر عدة طرق، فهو أهتم بالتكوين الكلي للعمل أي وضعه أشياء عديدة معاً بحيث تكون في النهاية دلالة متكاملة لفكرة ، وفي التكوين لا بد أن يكون كل شيء في موقع محدد ويؤدي الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته بالمكونات الأخرى وأن غرض التكوين هو الوصول إلى النمط المتناسق المتماسك. إن صلاح إبراهيم استطاع أن ينجح في إبداع موضوع حركي سائد ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل، وهذا يقود إلى قانون آخر هو قانون الأهمية أو الأساسية فالشيء، البارز أو الكبير في التكوين غالباً ما يكون مسئولاً عن الوحدة والشيء البارز في العمل هو المنازل (الثلاثة) الفارغة فلقد أخذت تشكيلاً بارزاً محدداً وظهرت كأنها أكثر أهمية من بقية الموضوعات ثم قام بتجميع هذه الأشكال حول الشكل الكبير واخضاعها له (العرس على اليمين والجنازة على اليسار). كما نلمح قانون التضاد والتقابل بين اللونيين الأسود والأبيض وأيضا التضاد الحركي للخط بين الخط المنحنى والمستقيم.ولكن عند صلاح إبراهيم وهو تعارض وتقابل موضوعي للمحتوى الدلالي للوحة فنلمح التغير في حركة أو شكل أحد المكونات يصحبه تغير ضروري بين المكونات الأخرى، كما نلمح أيضاً في العمل تكوينات قطبية وتتكون من شكليين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلة (العرس – والجنازة) توجد بينهما علاقة ديناميكية (المنازل الفارغة من البشر).



الشكل (85،أ)



الشكل (85،ب)



الشكل (85ج)



التجربة الجمالية والابداعية للفنانة التشكيلية ليلى مختار آدم :

ليلى مختار آدم تخرجت في كلية الفنون الجميلة والتطبيقة سنة 1995م لها مشاركات ومعارض داخل وخارج السودان ، في هذا الجزء من الدراسة نستعرض نماذج من كتيب المعرض الذى أقامته بدولة قطر 2015 وموضوعه (دلالات) . لقد استلهمت ليلى مختار موضوع الطوطم كتجربة ممتدة ومحور أساسي لإبداعها التشكيلي على مدار أربع سنوات ولقد وظفت اسلوب الخزف النحتي والقوالب بتقنيات مختلفة في عمليات الحرق لإبداع أربع أجيال من الطوطميات عززت لأفكار وفلسفات وجودية خاصة تملكتها تجربتها الإبداعية المطروحة

إن الطوطم مفهوم الطوطم في علم الاجتماع يدل على إي كيان يمثل دور القبيلة وأحيانا يقدس باعتباره المؤسس أو الحامي وهي ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس تعتمد على العلاقة بين مجموعة إنسانية وموضوع طبيعي يسمى الطوطم ، والطوطم يمكن أن يكون طائراً أو حيواناً أو نباتاً أو ظاهرة طبيعية أو مظهراً طبيعياً مع اعتقاد الجماعة بالارتباط به روحياً وكلمة طوطم كلمة مشتقة من لغة الابجوا للهنود الحمر الأمركيين " (شبكة الانترنت – الويكيبديا)

نماذج من إبداع التشكيلية ليلى مختار

النموذج الاول شكل: (86،أ،ب،ج،د،هـ).

يمثل النموذج التضاد اللوني بين الأبيض والأسود وهو يمثل فلسفة أفكار لمفهوم التضاد فهو ليس تضاداً لونياً فعلياً بل تضاد في المفهوم والفكرة . والخامات المنفذ بها العمل كانت تعزز لمفاهيم فلسفية تتعلق بمضمون التجربة (دلالات) مثل خامة الطين والنحاس والحديد ، فكل جيل من الشخوص يمثل جيل من الأفكار والمفاهيم والدلالات المتداعية عن الطوطم لدى الفنانة ليلى مختار وهذه التجربة امتدت لأكثر من عشرة أعوام وخلالها أبدعت ثلاثة أجيال من تكوينات الطوطم ووظفت تقنيات الخزف بين تقنية الركو والتدخين بالحرق والمصقول إضافة إلى خامة الطين وعلاقتها بالإنسانية وديمومتها بدوام الانسان على الأرض ومن ثم تعزيز دلالاته مع دلالة الطوطم كما وظفت خامات معدنية مثل النحاس والحديد وهي خامات تعلقت بالارض مثلها مثل الطين وهي منظومات دلالية متسلسة تعزز دلالات ومفهوم الطوطم وذلك لأشباع حاجتها من الابداع الجمالي في الموضوع المعني والدلالات الذاتية المرتبطة به .

النموذج الثاني : شكل (87،ب).

يمثل تكوين خزفي بتقنية التدخين بالحرق لرمزية السمك حيث يظهر الرمز بنسيج خطي أبيض رقيق الخطوط على خلفية سوداء باهته ، في هذه التجربة تستقي الفنانة ليلى مختار من مخزونها الثقافي والمتنوع بتنوع الثقافة السودانية وتتناول مفرداتها بفلسفة ذاتية تناجي بها خامة الطين بتقنياتها وتوظف الفكرة بحرفية ممتدة ومتميزة ، مفردةة السمكة من المفردات العتيقة في الأرث السوداني وهي من الرموز المستمرة في الثقافة السودانية (راجع رمزية السمك) وللسمك دلالات متراكمة في الفكر الجمعي والذاكرة الاجتماعية وليلى مختار وظفت السمكة كمفردة ثقافية من خلال تجربتها الابداعية حيث تلاقت في تجربتها الموروث الثقافي مع الفن التشكيلي الحديث . إن الخيوط البيضاء التي نسجت بها السمك توحي بنسيج الحياة الذي تتشكل منه منظومات الحياة وعلاقة السمك بالماء يجعلها تحمل صفات الماء وهي مصدر الحياة و توحى القطعة الخزفية بمنظومات دلالية تسوق إحدها إلى الأخرى .



الشكل (86،أ)



الشكل (86،ب)



الشكل (86،ج)



الشكل (86،د)

الشكل (86،و)

الشكل (86،هـ)

الشكل (87،أ،ب)







الشكل (88)

الخطاب الجمالي للفنانة التشكيلية :

فيروز عمر :

فيروز غمر فنانة تشكيلية تخرجت في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية عام 1995 نشأت في مدينة عطبرة وهي بيئة اجتماعية واقتصادية وسياسية تمثل نقاط تحول في المجتمع السوداني الحديث مع دايات الالفية الثانية انتقلت الي المانيا ودرست فنون النحت الحديث ونالت دراستها العليا

عند النظر الى التجارب الابداعية للفنانة فيروز عمر تلتقي التحولات الفكرية للفنان التشكيلي الحديث في السودان كون هذه التحولات تبلورت من خلال مجمل الخبرات المعرفية والادركية والتجارب الحياتية والمفاهيم الذاتية عن الناس والاشياء، ان الانفصال من البيئة المكنية للفنان يصغل تجاربه الابداعية من ناحية ويبلور مفاهيمه الذاتية من ناحية اخرى .

ان الطرج النظري لتجربة فيروز عمر وهو اتجاهما للنظر الى دراسة دينامية الابداع للفنان التشكيلي في بيئات مكانية وزمانية متغيرة . ان انتقال فيروز الى المانيا مثل لديها انتقال افكار وروئ وفي نفس الوقت لقى افكار وروئ ذاتية حول الناس والاشياء وتنامت لديها اهمية الذات الابداعية والمحاور المختلفة لكيفية التعبير عن الذات وماهية تكون المفاهيم حول الشروجات النظرية للعمل الفني والتجربة الابداعية لدى الفنان . فيروز عمر من الفنانات التشكيليات الائي تغذين بالفلسفة المعاصرة اضافة الى خصوصية الذات وتناميها عند فيروز عمر .

إن أعمالها تعبر عن مفهوم المنتمى ولا منتمى فهي خبرت بيئات ثقافية متضادة وتعمقت في اكتشاف خصوصية المكان والزمان وبنظرتها العميقة لمجمل اتحولات التي مرت بها حسياً ومن ثم ابداعياً تمكنت من التعبير عبر تجربتها عن مفاهيم ذاتية وجوهرية في حياة الانسانية مثل الارض والمرأتوفي هذ الجزء من الدراسة نتناول تجربتنان ابداعيتنان لفيروز عمر كل تجربة تمثل كلمتكامل لافكار ومفاهيم واسقاطات نفسية لثقافات ومجتمعات .

إن إبداع فيروز عمر يطرح آلية تكيف وتفاعل الفنان التشكيلي مع بيئات وثقافات تمثل الفروق بينها, فروق في الزمان والمكان والبيئات والموجودات وايضا فروق في الكيان البشري بخصوصية المكان والثقافة وفروق كانها السفر عبر الازمان ومن مجمل هذه الفروق تبلور ابداع فيروز عمر في الفترة بين 2001 - 2014 م وهناك سؤال يطرح نفسه عند النظر الى ابداع فيروز عمر وهو الى اي المدارس والتيارات الفنية ينتمي ابداعها . ان القراءات الجمالية التي يطرحها الخطاب الجمالي لفيروز يحدده محورين :

الاول : انها حولت مفاهيمها الذاتية وافكارها عن الناس والاشياء الى رؤى خاصة ومن ثم حورت وكيفت المادة الى صالحها لتتوافق مع المفاهيم والدلالات والفلسفة الخاصة بها عن الناس والاشياء.

الثاني : ان ابداعها وخطابها الجمالي يمثل تبلور لافكار واسقطات مجتمعية و تراكمية كامنة في الذات البشرية ومن ثم تم صياغتها جماليا عبر المادة المطروحة.

لقد رأيت من وجهة نظر خاصة ان ابداع فيروز عمر يندرج تحت مسمى الفن المفاهيمي وهو من الفنون التى ظهرت فترات ما بعد الحداثة وتمثلها المدرسة الكرستالية في التجربة السودانية للمفاهمية,فالفن المفاهيمي اساسه تحول الفكرة وهدفه " لفت الانتباه نحو عالمنا اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق في البنى الايدلوجية والمؤسسات التقليدية . وهناك تنازع بين الفنون البصرية الاتقليدية والمفاهمية على اعتبار ان المفاهمية انتقادية وتنازعية في تعاملها مع المؤسسات الجمالية في الانتاج الفني وعليه فهى تحاول ان التحرر من التيارات والقيود الاجتماعية والثقافية, ومن جهة اخرى تسعى من منطلقات فكرية خاصة للتخلص لا من الفن ذاته وانما من من اشكاله وطرق استهلاكه وبعد ان قصرت المسافة بين الفنان والحياة بكل موجوداتها وتجرر الفنان من كل الوسائل وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم .

ان المفاهمية كمدرسة تشكيلية ذات أبعاد عالمية لا يمكن كبح جماح انماطها وآليات وتقنيات ابداعها الفني ورغم النقد الذي وجه لها في كونها صدمت الكلاسكية التشكيلية واسقطت مفهوم اللوحة المتعارف عليها ,إلا انها طرحت معطيات جمالية قابلة للتاويل والتفسير بطرق تفكير مختلفة عن السابق والفنان المفاهيمي اذا لم يكن قاريء ومطلع على الفلسفات الكلاسكية والمعاصرة ولديه خبرات رمزية ودلالية وحسية لا يمكنه ان يبدع فن مفاهيمي ذو قيمة جمالية. من جهة أخرى المتلقى لهذا النمط من الفنون يجب توافر الحس الدلالي والخبرة الرمزية والدلالية التى تمكنه من القراءة الجمالية للفن المفاهيمي .

سوف تطرح الدراسةعدة تجارب ابداعية لفيروز عمر

التجربة الأولى لفيروز عمر شكل (89،أ،ب،ج،د) :

في هذه التجربة تناولت فيروز عمر (لعبة العروسة التقليدية) وهي لعبة كن يصنعنها الامهات لبناتهن في السودان منذ اوائل القرن الماضي والى نهاياته حيث كانت تصنع من القماش وتزين وتلبس الملابس التقليدية للعروس السودانية، تناولت فيروز عمر العروسة كرمز ومفردة ذاتية اسقطت عليها كل المفاهيم المجتمعية السالبة والموجبة على المرأة والتأطير الثقافي والمجتمعي الذي أُسقط على المرأة في المجتمعات العربية والغربي.

إن فيروز كفنانة تشكيلية تحركت أفكارها وخبراتها البصرية وتجاربها الذاتية بين بيئتين مختلفتين وهذا جعهلها تبلور أفكارها الذاتية وتنشيء مقارنات ومقاربات بين وضع المرأة في كلا البيئتين إضافة إلى كل التراكمات التاريخية عن الحوارت النوعية للمرأة وأخذت من هذه الاسقطات قضية تشكيلية جمالية ذاتية عبرت . عنها في تجاربها الإبداعية.

إن الهيكلية التي تبني فيها فيروز المجسم الفني هي عملية ميلاد من بداية لم شمل مواد العمل والاسكتشات الأولية بالأحبار ومن ثم صياغة العمل اليدوي الكلي للمجسم والذي يعتمد على الخيوط والاقمشة ومن ثم الحياكة ، وكل هذه التحضيرات والمراحل الإبداعية لأخراج الموضوع الجمالي تحمل دلالة للعمل الفني المطروح إضافة الى الدلالات الذاتية للفنانة فيروز عمر

الرائي لعمل فيروز عمر يرى أنها وضعت العروسة في إطار وهذه رمزية مفاهيمية فالعروسة تصنعها النساء للفتيات الصغيرات وهذا التأطير الرمزي يطرح تساؤلات مفاهيمية هل المرأة هي التى تضع نفسها في هذا الاطار الذي يليق بها أو العكس ،إن التساؤلات المفاهيمية المطروحة من خلال ابداع لفيروز عمر توجه الأفكار إلى الدلالات الرمزية المرتبطة بالعمل نفسه.

بالنظر إلى مجمل التجربة الإبداعية لديها شكل (89،أ،ب،ج،د) نلاحظ اختلاف الملابس والُاطر في كل العرائس وهذه إشارة إيحائية لمفاهيم وتفاسير وتأويلات للقراءات الانسانية للعمل الفني ومفاهيمة وضع المرأة في مختلف الثقافات العالمية وهي خبرة دلالية ذاتية اختبرتها الفنانة التشكيلية فيروز عمر.وترى الباحثة إن هذه التجربة تعكس باتجاه مفاهيمي كل الصراعات التي مرت بها المراة عبر العصور وهذه الدلالات التى تفرضها التجربة الإبداعية لفيروز تعكس قضايا عالمية تمس المرأة في مكان أي بالأرض.

عند النظر إلى الشكل (89،ب) نلاحظ أن فيروز عمر وضعت المرأة في شيء شبيه بالقفص وهناك خيوط ناعمة مدلاة أمامها وهي إيحائية إشارية تحمل رمزية تاؤلية لا تحدها حدود دلالية متفق عليها. فالخطيوط الناعمة يمكن ان تعكس اسقاطات مجتمعية على المراة تقيد حريتها ويمكن ان تدل على ستارة تحجب المراة عن العالم الخارجي ويمكن ان تكون هذه الستارة مقصودة من قبل المرأة او فرضت عليها فرضاً لذلك عندما تناولنا تجربة فيروز عمر صنفت من قبل الباحثة تحت الأسلوب المفاهيمي وطرق العرض (الاستلشن)

الناظر الى الشكل (90) يلاحظ أ ن المرأة عبارة عن بناء من الخيوط ويرتفع خيط رفيع إلى السقف يوحى ارتفاع الخيط بايحائين الاول ان المراة في وضع الاعدام أو المحاكمة أو وضع تعسفي أو يوحي بعملية أضطهاد للمرأة ، كل هذه الاشارات الدلالية والايحائية التى يفرضها ابداع الفني لفيروز عمر تعكس وضع المرأة في المجتمع العالمي ككل وترافقه كل الاسقاطات المجتمعية على لمرأة وتتضمنه المفاهيم الايجابية والسلبيةحولها من مختلف الثقافات العالمية.

إن مفهوم النظام العالمي حرك الأفكار لدى المبدعين وبذلك انفتحت افكارهم لأتجهات فكرية ممتدة وتفاعلية مع القضايا العالمية وهذا المصطلح وإن لم تظهر آثاره على الواقع السوداني بشكل واضح ولكن

من إختبر الهجرة يلمح أثر هذا المصطلح على الواقع المغاير ، إن هذه التجربة الابداعية لفيروز حسب رأيها هي تجربة ممتدة في خيالها ولديها رؤي وتفاعلات حولها ما زالت قيد التنفيذ

التجربة الابداعية الثانية لفيروز عمر:

في هذه التجربة نجد إن البناء الأولى للعمل الابداعي عند فيرتز عمر في كيانه بناءًمفاهيمياً ممتدمن جهة ومن جهة أخرى هو بناءًدلالياً تفاعلياًوذلك لكونه منذ التحضيرات الاولية للعمل تحس الفنانة فيروز عمر بتداعي حسي لما هية ما ترغب في طرحه إبداعيا سواء كان ذلك بشكل واضح او مستبطن فلن ظر االى المكونات المادية لهذه التجربة الابداعية :

أولاً : احجار طبيعية باحجام مختلفة

ثانياً : قطع من ملابس لاشخاص معروفين لدى الفنانة فيروز عمر

ثالثاً: خيوط وابار خياطة شكل (91)

عند معرفة المواد الاولية للعمل ندرك الاشارات المفاهيمية والقيمة الجمالية والدلالية لماهية الخطاب الجمالي لفيروز عمر ان الآلية الخاصة والتقنية المميزة لديها يدفعها الحس والروج الابداعية وهي التي تمكنها من تغلف كل تلك الحجارة بالقماش لاشخاص تعرفهم أو لا تعرفهم من ثم تحيكها لتصبح ذات شخصيات متقمصة من الحجارة ويمكن التساؤل لماذا؟ لأنها تملك رؤية خاصة وترغب بدافع وحاجة جمالية وفلسفية وابداعية لطرح رؤيتها وهي التي تمدها بالطاقة الابداعية والجمالية وتمكنها من تنفيذ ها الابداع باتقانفكل حجر يمثل شخصية بشرية لها كيان وتاريخ وهذه التجربة تعكس تساؤلات مفاهيمية تنتج عن تداعي دلالي لكل متلقي للهذه التجربة اؤلى هذه التساؤلات : لماذا تحولت الحجارة الى شخوص عند فيروز عمروسوف نطرح اربع ابعاد مفاهيمية

اولا : ماهية علاقة الانسان بالحجارة

تانيا : وجه الشبه بين الانسان والحجارة وعلاقة كلاهما بالارض

ثالثا :التساؤلات المفاهيمية التي تطرحها مجمل هذه العلاقات

رابعا " التداعيات الدلالية الايحائية والمفاهيمية التي تطرحها التجربة الابداعية لدى فيروز عمر

عند النظر الى هذه الابعاد تخطر تفسيرات تأؤلية حسية حول هذه التجربة وأولى هذه التاؤيلات الاشارات الايحائية للاحساس الصوفي في هذه التجربة فمقولة الكبار من الأرض واليها تظهر في مخيلة المتلقى من الداخل ويمكن أن تطرح ان الناس في هذا العالم كالاحجار تحركهم السياسات من مكان والى آخر وليس لديهم وطن وانما يملكون كل الأرض إن تفكير المنتمى والامنتى عند فيروز عمر يعزز عندها

الاسلوب المفاهيمي في تجاربها الابداعية والتفكير الصوفي في هذا التجربة يطرح نفسه في كون كل العبادات المقدسة تمارس على الارص والزهاد يجلسون على الارض والحجارة ما ينبت منها الزرع ومنها ما يخر ساجدا من خشية الله اذن تجارب فيروز عمر تحفز الخيال لكي يستدل بالايحائيات في ابدعها ويستحضر كل المخزون الدلالي ليجيز الاحساس بالابداع في تجارب فيروز عمر .عند النظر ألى الصورة (90) نلاحظ بعض الاشخاص يركعون في الارض كوعا من الرياضة وهي أحدى الحركات عند أداء الصلاة هكذا يكون منظر الانسان في حالة الركوع وما اشبههم بحجارة فيروز عمر.



الشكل (890،أ)



الشكل (89ب)



الشكل (89ج)



الشكل (89د)

التجربة الجمالية الثالنية لفيروز عمر

الشكل (90)



مزج المفاهيمية عند فيروز عمر بالاستليشن فن تركيب الاشياء في الفراغ

الشكل **(91)** مواد وأدوات العمل عند فيروز



الشكل **(92)**







الشكل **(93)**



الفصل الرابع

النتائج والتوصيات والخاتمة

النتائج:

أولاً : الطبيعة المحافظة وضعف دينميات المجتمع السوداني كان من أهم أسباب استمرارية الرموز التشكيلية التقليدية والتواتر الرمزي المرتبط بها

ثانياً : تحول بعض الموجودات في البيئة السودانية لأسطح جمالية ، مثل توظيف الفخاريات التقلدية كعنصر تزييني ونبات القرع عند الزبير عبد الحافظ ونبات الحناء في لوحات مجذوب رباح .

ثالثاً:أصبح الفن التشكيلي في السودان من أهم آليات استتمرارية الرمز التشكيلي في شكله الحداثي حيث استهلم التشكلينين السودانيين مفردات من أصل الثقافة السودانية وبذلك ضحت الرموز الثقافية من أهم معطيات اللوحة التشكلية المعاصرة وبذلك يظهر التأثر الوأضح للفنان التشكيلي السوداني ببئته الاجتماعية والثقافية .

رأبعاً : إن بطىء آليات حركة التطور في كل مجالات الحيايتة وخاصة في المجتمعات التقليدية والشعبية كان من أهم اسباب استمرارية الرموز التشكيلية في حقب تاريخية مختلفة.

خامساً : إن ارتباط البيئة الخطابية للرمز التشكلي في السودان بالطقوس والمعتقدات من اهم الاسباب لاستمرارية الرموز التشكلية في السودان كما لها الدور الملحوظ في عمليات التراكم الدلالي للرمز وتحول وتمفصل الدلاللت بين أكثر من خطاب .

سادساً : إن الرموز في سياقاتها المحددة خلقت وسائل للمحافظة على أنظمتها الرمزية بحث تستمر الأنظمة الرمزية التشكيلية في عطائها البصري والدلالي في الفضاء المكاني والزماني المعني مثل أنظمة الرموز في حلقات الذكر .

سابعاً: إن الأنظمة الدلالية للرموز التشكيلية يمكنها التحرك من سياقاتها لتدخل في منظومة الرموز لسياقات أخرى مثل تحرك بعض الرموز من الخطاب الديني للخطاب الاجتماعي وفي رأي الباحثة أن الخطاب الاجتماعي يستعير الرموز من الخطاب الديني لأن الأخير يمثل الراسخ من الاعتقادات الروحية .

سابعاً : في السنوات العشر الاخيرة حدثت تطورات في مجال وسائل الاتصالات والاعلام الجماهيري ومن ثم أثرت في عمليات تقدم المدن وبشكل بطيء في القرى كما أثر ذلك في عملية تغير اسلوب الحياة وطرق التفكير وكل ذلك كان له تأثيراً ايجابياً وسلبياً على استمرارية الرمز التشكليلي وخاصة على الدلالات المرتبطة به وصار مفهوم

العولمة ، والعالم قرية صغيرة مصطلحات متواترة بين أفراد المجتمع وكل ينهل ما يشاء من وسائل الاتصالات والاعلأم .

ثامناً : هجرة السودانيين للخارج وتواصلهم مع شعوب مختلفة خلق تفاعلات ونزاعات بين التمسك والقديم والحديث .

تاسعاَ: إن ظهور وسائل الاتصالات الحديثة وعمليات التغير في اسلوب الحياة وطرق التفكير التي حدثت للمجتمع السوداني خلقت تنازعاً بين الموروثات والمستحدثات وهذا الصراع بدأ بشكل ملحوظ في خلال السنوات الخمس الاخيرة .

توصيات الدراسة:

توصي الباحثة بالأتي :

أولاً : البحث عن مناهج وطرق بحث تتناسب مع معطيات الثقافة السودانية بتعدداتها الثقافية وفي رأي الباحثة إن من أنسب المناهج التى تتناسب مع هذه الخصائص للثقافة السودانية المنهج التكاملي .

ثانياً: رصد ودراسة المتغيرات التي تطرأ على الواقع السوداني بكل اثنياته سواًء كانت هذه المتغيرات في طرق التفكير أو اسلوب الحياة ودراسة الجوانب السلبية والايجابية التي تنتج من هذه المتغيرات.

ثالثاً: دراسة وحصر الرموز البصرية الوافدة لكل ثقافة من الثقافات السودانية ورصد التغيرات التى تحدث للرموز الوافدة والمستمرة بشكل متواتر وادراك التغير الدلالي الذي ينتج من التفاعلات التي تحدث من عمليات التغير .

رأبعاً : إنشاء مراكز للبحوث الاجتماعية تنتهج المنهج التكاملي مع باحثين من الفنون والعلوم الاجتماعية والتاريخ والآثار وغيرها من التخصصات ذات الصلة لرصد حركة وتغير واستمرارية التفاعلات الرمزية التي تطرأ على المجتمعات في السودان .

خامساً: من خلال مجريات الدراسة وجدت أن دراسة الرمز التشكيلي في سياقه الزماني والمكاني يحتاج إلى مذيداً من الدراسة وعليه توصي الباحثة بترشيح بعض الأفراد من الثقافات المعنية بالدراسة في شكل مجموعات بحثية من داخل الثقافة نفسها لأجراء البحوث، ذلك لأن بعض المجتمعات في السودان لم يتم دراسة تراثها ورومزها بشكل متكامل ولا يسمحون لأفراد من خارج ثقافتهم لإجراء دراسات عن مجتمعاتهم.

سادساً : دراسة حركة وتطور التراث الشعبي وفنون التشكيلي الشعبي في إطار الفهم العلمي لتطور التاريخ والمجتمع بهدف تنمية الانسان الشعبي ليكون في مستوى يتلقى معه القيم الثقافية المحدثة دون المساس باصول ثقافته .

سابعاً: دراسة عمليات الأختيار والانتقاء والانتخاب عند الانسان الشعبي وذلك عن طريق تنمية عمليات تطوير الفرد وتنمية قدراته الإدراكية والإبداعية .

ثامناً: تراعى المؤسسات الفاعلة في الدولة النظر بعناية إلى الدور الذي تمثله كلية الفنون في تنمية الذوق العام للأفراد وتحفيزهم على التمسك بثقافاتهم ومعرفة فنونهم وتراثهم القومي وذيادة الخبرة الرمزية والدلالية لديهم فيما يختص بالأرث الثقافي والتاريخي في السودان .

تاسعاً : على الجهات المعنية أن تتكامل لتنفيذ برامج تفيد الصناعات اليديوية التقليدية وفنون التشكيل الشعبي وانشاء مراكز تدريب على أن تهتم مناهجها بدراسة التراث التاريخي التشكيلي من ناحيتي الشكل والمضمون .

الخاتمة :

من خلال إجراء الدراسة تبين أن خطاب الرمز التشكيلي. يشتمل على عدة اتجاهات وذلك لكونه يمتلك خاصية تداخل الخطابات الرمزية البصرية مثل تداخل الخطاب الاجتماعي والديني أو العكس، كما أن الخطابات الرمزية البصرية وخاصة تلك التي ترتبط بالعادات والتقاليد والممارسات الشعبية في الخطابين الديني والاجتماعي لا تستكين لآليات التغير في أشكالها الرمزية بسهولة وأن طرأ عليها تغير طفيف لأشكال التناول والسياق والفضاء الكلي للممارسة كما حدث من تغير لأدوات المادية لطقس الزواج ومن جهة أخرى تمسكت بعض الأدوات بأهميتها الرمزية والدلالية المتغيرة مثل (إناء الحق).

إن الخطابات الرمزية البصرية في السودان خلقت لها آليات وقاية وتساهم في عملية التواصل والاستمرار الخطابي ومن أهم تلك الآليات آلية الطقس والتكرار الدائم له والتراتبية ، أن الدلالة في منظومة الخطابات البصرية المعنية بالدراسة لا تعني أحادية الدلالة أو المعنى ،حيث تمثل الإشارة والإيحاء إلى أكثر من مدلول وبذلك تمثل صدراً حيوياً لإنتاج العمليات الدلالة، وبذلك تصبح الدلالة لا نهائية التحديد وهي ليست فقط عملية تعدد دلالة لا محدودة بل تنتج عملية توليد لمعنى دائم الاختلاف والتأجيل وخاصة في منظومة الخطاب الاجتماعي والديني وخطاب منظومة الحس العام، كذلك أن الرموز البصرية في مختلف الخطابات تمتلك وظائف تختص بالجماعة والأفراد داخل المنظومة المعنية كما أنها تعتبر من أهم وسائل التغير الذاتي والجماعي لبث الأفكار والاعتقادات (والمزاج الخاص والعام) .كما أن استخدام الرموز يمثل أحد آليات التواصل بين أفراد المجتمع ، وأن التغير لأشكال الممارسة والرموز البصرية التي تتعلق بها لا يحدث إلا بعد عمليات انتقال دلالي متسلسل ، كما أن المرونة التي اختصت بها الثقافة السودانية والمجتمع الذي يتمثلها جعل من استمرارية الممارسة ارتكازها على الشكل دون الدلالة لذلك نجد أن الدلالة تحركت في كل فترة زمنية حتى تحقق الممارسة أهدافها ودوافعها ،

إن الخطاب الرمزي البصري يعتمد على محورين الأول استبدإلى الدلالة حيث أن الدلالة تكون في حالة استبدال دائم ، والثاني تركيبي سياقي أي أنه يرتبط بالفضاء الخطابي المزدوج المكان والزمان اضافة الى الجمهور المشارك ومدى تملكهم للخبرة البصرية والدلالية، وأي رمز بصري يكتسب قيمته الدلالية في إطار وضعه في نظام هاتين العلاقتين لذلك فإن الخطاب البصري الرمزي يخلق باستمرار معاني جديدة وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى والتي تمضي متلازمة مع استبدال الرموز البصرية فمثلاً في الطقوس عموماً يقوم الرمز البصري بالإشارة إلى رمز أخر فيهيء له المعنى ويصبح هناك علاقة ترابطية دلالية ذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال الرمز البصري المشار إليه .

عند إجرائي تحليلاً دلالياً لبعض أشكال ورموز أدوات الثقافة المادية وفنون التشكيل الشعبي خلصت إلى أن من الفنون التشكيلية التي اتجه إليها التشكيل الشعبي وتمثل الخطاب الثقافي للإرث الإنساني في المكان والزمان نجده في البوبة النوبية حيث وجدت أن هناك ميلاً إلى التشبس بمظاهرها التشكيلية في العاصمة القومية كما أنها تمثل في فضائها المكاني والزماني آنذاك أهم المظاهر البصرية في السودان وذلك كونها على حد قول مصطفى عبدو أول مدرسة تشكيلية شعبية في السودان الحديث ،وترى الباحثة أن البوابة النوبية تمثل من أهم الظاهر الرمزية البصرية التي وثقت للرمز البصري والزخرف السوداني وبالتالي يمكن اعتبارها أهم الأسطح التشكيلية التي حافظت على استمرارية مخزون الخبرة البصرية للخطاب الاجتماعي وللحياة الشعبية بصفة خاصة ومن خلالها توضحت الكثير من العمليات الثقافية وخاصة عملية التوافق والانتخاب الثقافي .

إن الرموز البصرية في منظومة الخطابات المعنية بالدراسة نجد أنها تخلق عمليات التفاعل الاجتماعي اثناء عملية خلق ومعاني ودلالات الرموز وذلك من حيث الاتفاق على الدلالة سواء كانت ظاهرة أو مستبطنة أو خلق دلالات لا تتحدد لكونها ترتبط بعملية تداعي الأفكار لدى المتلقين.من خلال الدراسة تبين أن هناك عمليات ثقافية جعلت من الرموز البصرية في منظومة الخطابات المعنية رموزاً ذات دلالة تراكمية ، حيث نجد أن للرمز الواحد أكثر من دلالة في أكثر من خطاب ولحياناً تتوافق الدلالات للرمز البصري الواحد لأكثر من خطاب كتلك الدلالات التي ترتبط برمزية شجرة النخيل ودلالات الالوان .

لقد تم تناولي للرمز البصري في منظومة الخطاب الديني عبر تحليل للفضاء المكاني لحلقة الذكر باعتبارها أحد المصادر للخطاب الرمزي البصري ،عليه فإن حلقة الذكر تمثل منظومة خطابية حيوية ومتجددة بصرياً ودلالياً لكونها ترتبط بالجانب الروحي والقدسي ،فرغم عملية تكرارها فهي لا تفقد أهميتها كممارسة دالة في فضائها المكاني والزماني والحدثي فهي متجددة كونها تفرض على الأفراد زمانيتها الخاصة بكل ما تحوي من مظاهر ورموز بصرية ودلالات روحية .من جهة أخرى تمثل الأضرحة والقباب فضاءاً خطابياً دائم الاستمرارية للاحتفالية الدينية ومتجدد الخطابات البصرية فهذه تحمل في محتواه الدلالي الطابع الروحي المقدس والمميز للأفراد الذين يدرون في فلكها بشكل متجدد، إضافة إلى الدلالات الحسية المستبطنة، كما نجد أن شخصية الشيخ وخلفاءه يمثلون شخصية المثال في التعبد والتصوف.

تناولت الباحثة نماذج لفنانين تشكيليين سودانيين لديهم تجارب ابداعية ذاتية و أجريت تحليلاً موضوعياً للوحاتهم ونتج غن الخطاب الجمال في اشكاله المدرسية تعلق بالتراث وأسس مدارس تتعلق بالهوية الهوية الثقافية تمثل في مدرسة الخرطوم والسودانوية والتجاه الصوفي في التشكيل السوداني الحديث. وان التجارب الذاتية التى تم تحليلها استقت من التراث بفلسفات ذاتية خاصة للمبدعين المعنيين بالدراسة وان الاتجاهات المحدثة في التجارب من المفاهيمية وغيرها هي في الواقع ترتكز على فلسفات خاصة باسقاطات مجتمعية تتلق بالفكرة الاساسية للعمل المعني . ن الخطاب الجمالي من السودان في شكله الأكاديمي تدور حوله كثير من الأشكاليات الموضوعية وفي تحليلي تطرقت بشكل مباشر في الدراسة لأشكالية جانب التلقي وضعف التوثيق البصري وضعف آليات حضوره لأكثر من خمس عقود وضعف قرن من الزمان. إن الأشكالية

الموضوعية التي واكبت التشكيل الأكاديمي في السودان والتي بدأت مع ظهور مدرسة الخرطوم وهو اختفاء أو غياب المحور الجوهري الإبداعي وهو المستجيب للعمل الفني وترى الباحثة أن من أهم أسباب هذا الغياب هو عدم مواكبة الجهات التي يمكن أن تدعم هذا الأمر بشكل فعل مثل (التعليم) وغياب النقد الفني والذي كان بالإمكان أن يلازم الدراسة الأكاديمية للفنون منذ بداياتها فهو الذي يناط به خلق الصلة والتواصل بين اللوحة والمستجيب للعمل الفني. إضافة إلى اختفاء دور العرض وعمليات إجراء التوثيق البصري للخطاب الجمالي في السودان ويتمثل ذلك في غياب المتاحف المتخصصة للخطاب الجمالي .

المصادر والمراجع :

الكتب والمراجع باللغة العربية :

1. القرآن الكريم
2. إبراهيم الحيدري : " **الحضارة الانسانية بين التصور الديني والنظريات الوضعية** "، الجزء الأول، لندن 1994.
3. إبراهيم الحيدري: **"جدلية الحوار حول اطروحة ماكس فيبر** "،مجلة العلوم الاجتماعية "، الكويت 1990)
4. إبن منظور: **لسان العرب** : تحقيق : عامر أحمد حيدر، دار صادر للنشر ،الطبعة الرابعة، 1995م
5. أحمد عزت راجح: **"أصول علم النفس** "، دار المعارف ،الطبعة الحادي عشرة ، مصر 1999م.
6. أحمد محمد حاكم: " **الزخارف المعمارية تطورها في منطقة وادي حلفا** " ،الناشر شعبة الدراسات السودانية، الطبعة الأولى، 1965م.
7. البخاري (محمد بن اسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي) ، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر ،الجامع المسند الصحيح الطبعة الأولى 1422هـ
8. أحمد ذكي بدوي: **" معجم الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية** " دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1990 م.
9. أرنست فيشر ، ترجمة : أسعد حليم ، **" ضرورة الفن "**، منشورات سوزان مبارك الطبعة الثانية، 1998م.
10. -أرنست كاسيرر : ترجمة : مجدي الجزائري: " **الفن والمعرفة الجميلة** "، دار الوفاء للنشر ،بيروت،2002
11. بيار غيرو : ترجمة : أنطوان أبي زيد: " **علم السيمياء** "،1984م.
12. أميرة حلمي مطر: **" مقدمة في علم الجمال "** ، دار المعا رف، القاهرة، 1998 م.
13. بول ريكو: ترجمة : سعيد الغامدي، " **نظرية التاؤيل وفائض المعنى** " ،المركز الثقافي العربي 2005م
14. **. تاريخ أفريقيا العام**: اللجنة الدولية لتحرير تاريخ أفريقيا اليونسكو، المجلد السابع، 1995.
15. جيروم ستولينتر : ترجمة : فؤاد زكريا ، " **النقد الفني** "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1970م.
16. زكريا إبراهيم: " **مشكلة الفن سلسلة مشكلات فلسفية** "، دار مصر للطباعة ،مصر، 1982م
17. صلاح حسن: " **مساهمات في الأدب التشكيلي** " ،منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة، الخرطوم ،2005م.
18. رتشارد دورسون: ترجمة : محمد الجوهري وحسن الشامي، **النظريات المعاصرة لعلم الفولكلو**، 1972م
19. ريجنس دوبري : ترجمة : فريد الزاهي **-حياة الصورة وموتها**، بيروت، 2002 م
20. طلعت إبراهيم لطفي وآخرون: **" النظرية المعاصرة في علم الاجتماع "**، الناشر دار الثقافة،

بيروت، 1999م.
21. طه عبد الرحمن: " **المفهوم والتأصيل، فقه الفلسفة** " ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1999،.
22. عبد الله حسن: " **السودان من التاريخ القديم وإلى البعثة المصرية** "، المجلد 1-3، بيروت 1935.
23. عبد الرحمن محمد عيسوي: " **دراسات في علم النفس الاجتماعي** "، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990م.
24. على شناوة آل وادي وعامر عبد الرضى الحسيني : " **التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة** "، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، 2011م .
25. غادة المقدم ة عدرة: **" فلسفة النظريات الجمالية "**، الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.
26. شاكر عبد الحميد : **" عالم المعرفة "**، الكويت، العدد 109، يناير1987
27. صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية ،العدد 164، أغسطس 1992م.
28. فرح عيسي: **" اورق ندوة دور الفولكلور في السلام والتنمية**، " م. د. أأ، جامعة الخرطوم الخرطوم 2004.
29. فليب سيرنج : ترجمة :عبد الهادي عباس ،**" الرموز في الفن والدين والمجتمع "**، 1992م.
30. نبيل ساردقيم، هاني جابر، **" ندوة التخطيط لدراسة وجمع الثقافة المادية "**، مركز التوثيق لدول التعاون الخليجي، الدوحة قطر، 1984م.
31. نعوم شقير : **" تاريخ السودان وجغرافيته "**، ، بيروت، 1903م.
32. مارشال بيرمان**:** ترجمة : جابر عصفور " **الحداثة أمس واليوم وغدا** " ، 1999م
33. محمد الجوهري :**" علم الفولكلور"**، دار المعارف الجزء الأول، مصر ،الطبعة الثانية، 1978م.
34. محمد عابد الجابري: " **التراث والحداثة** "، المركز التقافي العربي، 1990م.
35. محمد عابد الجابري: **" نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي"**، المركز الثقافي العربي، ،1985م.
36. مجذوب عيدروس : تقديم واشراف : حيدر إبراهيم علي. تحرير : بكري جابر **" ندوة السودان الهوية الثقافية " : الثقافة والتنمية نحو استراتيجية ثقافية "**، مركز الدراسات السودانية القاهرة 4-6
37. ليفي اشترواس :ترجمة نظير جاهل: " **الفكر البري** "، بيروت، الطبعة الأولى ،1983م اغسطس 1999.
38. هربرد ريد: ترجمة:محمد فتحي وجرجس عبدو ، " **الفن اليوم**" دار المعارف،مصر ،1968 م
39. هارلمبس وهلبورون: ترجمة :حاتم حميد محسن **" سوسولوجيا الثقافة والهوية "**، ،2010م.
40. هيغل ترجمة : جورج طرابيشي، " **الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانسي** "، لبنان، دار الطليعة، 1991م.

المراجع باللغات غير العربية

1- **A. J Arkell- History of the Sudan (from the Earliest time to 18821)- London ،The Athlone Press ،University of London ،1961.**

2- **A. J. Arkell – Early Khartoum – Government Antiquities Service - Oxford University ،Athlone Press ،1944.**

3- **Litt. F. S. A The Old Stone Age in the Anglo ،J Arkell M. BE. M. C . ،A Egyptian Sudan – Reprinting – 1936 Obtainable From Commissioner Foe Archaelology.**

4- **F. S. A – Shahienab – Published for the Sudan - ،M. C. Litte . ،JArkell ،A Government by Geoffrey Gumbereg. University press – 1953.**

5- **Africa in Antiquity (2) The arts of ancient Nubia and the Sudan**

6- **Timothy Kendall- Ithnoarchaeology in Meroitic studies –museum of fine art .boston –fifth international conference on Maroitic studies- rome- 1984.**

7- **Willam Adams.Ceramic industries of Medieval Nubia part(1).university Press of Kentucky .1966.**

8- **Yousif Hassan Madani – Al. Angareib traditional Bed Caraft industry in ،the Sudan - M. A. dissertation I. A. A. S. university of Khartom. 1981.**

البحوث والدراسات الجامعية

1. إدريس البنا : **الحركة التشكيلية في السودان**، رسالة ماجستير جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الفنون الجميلة ،1998م.

2. أمامة محمد خير: " **رمزية اللون في طقس الزار** "، م د أأ/ جامعة الخرطوم، قسم الفلولكلور/1993م.

3. بقيع بدوي: **" التشكيل في أعمال الإبرة في أمدرمان** "، ماجستير م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1987م.

4. تاور أحمد كوكو: **" الخزف التقليدي والمعاصر في منطقة جبال النوبة** "، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الفنون الجملية، 2001م.

5. خالد حسن عثمان: **" النحت في التصميم الداخلي** "، ماجستير م دأأ قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم1997م

6. راحيل كمال العريفي " **توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين** "، م.د.أأ. جامعة الخرطوم 2011

7. محمد عبد الرحيم أبو سبيب: " **التفسير الجمالي لأدوات الزينة عند مجموعة الشايقية "** رسالة ماجستير جامعة الإسكندرية، شعبة الفلسفة 1981.

8. نعمان أحمد عمر : " **قراءة حول مفهوم الحداثة الفنية** " ،بحث بكالاريوس -1992

المجلات الدورية

1. أحمد الطيب زين العابدين : **" السودانوية أخر المطاف" - مجلة حروف**، المجلد الثاني- يونيو 1993، ص 5-12.

2. أحمد الطيب زين العابدين : **موضوع عن الترميز في الحرف العربي مجلة حروف عربية**: العدد الرابع 2001 م، تصدر من المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ،الكويت، ص 112.

3. أحمد الحذيري: **" الحداثة بين الاتباع والإبداع"، الفكر العربى المعاصر**، ص72 ، 73، يناير - فبراير 1990م ،الكويت.

4. أسعد عبد الرحمن ، ترجمة: ليوسف مدني : " **الثقافة المادية الشعبية والبئية** "، مجلة وازا ، العدد 213 – 2004- الصفحات 112-123.

5. رضوان جواد زيادة : **" صدي الحداثة وما بعد الحداثة "** ،2003م ، دار الحداثة للنشر، المغرب

6. شمس الدين المبارك الماحي: **" تأمين الخطاب ووقايته "، كتابات سودانية**، تصدر عن مركز الدراست السودانية القاهرة، العدد الخامس أغسطس 1994، ص 109.

7. طه عبد الرحمن : **محاضرة حول روح الحداثة ، مجلة النور الجديد** ،عدد151العدد ،2003ص22

8. عبد الله محمد الطيب: " **حوارمع موسى قسم السيد كزام (جحا) " كتابات السودانية** " ا لعدد 12 يونيو 2000، تصدر عن مركز الدراسات السودانية القاهرة ص141.

9. فتحي عثمان : " **لقاء مع الصلحي" من جزئين، كتابات سودانية**، العدد الثالث، والرابع، ابريل 1993م صفحة 105.

10. محمد قاسم عبد الله: **" التفضيل الجمالي"، عالم المعرفة** العدد مارس2001. ص 207

11. محمد غرافي: **" قراءة في السيلمولوجية البصرية "، عالم الفكر-**المجلد 31 يوليو سبتمبر -2002 - ص25- تصدر من المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت، ص 221-250.

12. محمد كحيل:" **المثال والنموذج بين الإنسان المثال والإلهى " عالم الفكر**-المجلد 31 يوليو سبتمبر 2002 ص25- تصدر من المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت، ص 124-153.

13. نصر الدين سليمان : **الجرتق الاصل والممارسة والادوات** ، مجلة وازا العدد12،2000م

14. هانس جورج غادمر : **" فلسفة التأويل" مجلة فكر وفن**، العدد 75، السنة 2002/39، تصدر عن معاهد جوتة الألمانية ، ص75.

15. يوسف توفيق :**مجلة الثقافة الشعبية** ،ص43 ، البحرين 2014م.

16. يوسف مدني : **الاسس الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية للتغير الثقافي ، مجلة الدراسات الأفريقية**، تصدر عن مركز البحوث والدراسات الافريقية بجامع افريقيا العالمية، العدد الثامن والعشرون 2002/ /12، ص 195.

الصحف السيارة

1. عبد الله علي ابراهيم : التحدث **عن جمعية ابدماك ، جريدة الخرطوم** ،عدد الثلاثاء 29/مارس2005م.

2. ارشيف راشد دياب : **جريدة الخرطوم** : 2003/4/22م

3. أحمد محمد شبرين :مقابلة معه **حول مدرسة الخرطوم ، جريدة الأيام**، العدد 1980/12/21م

4. عثمان وقيع الله: **مقابلة عن مدرسة الخرطوم، جريدة الايام**- عدد يوم 1978/5/11م

المواقع الاكترونية

1. إبراهيم غرابي : **الحداثة مطلب ام تحد ، موقع قناة الجزيرة** الكتروني،2003 .

2. شبكة بربر الالكترونية

3. (http://www.ditl.info/art/definition.php, term=2976Dictionnaire International des Termes littéraires, Mode article,Modernité/modernity,

4. محمد سبيلا : **منشورات الزمن** ،2003.

5. موقع الإسلام اليوم

6. . **موسوعة التوثيق الشامل ،الشبكة اللكترونية**

المقابلات

هذه المقابلات أجرتها الباحثة أثناء دراستها بمعهد الدراسات الأفريقية والأسيوية بجامعة الخرطوم للنيل درجة الماجستير وهي الان بقسم الارشيف والتوثيق بالمعهد.

1) **الراوي : د.احمد عبد العال**

العمر : 65سنة

المكان : جامعة السودان – كلية الفنون – (مكتبه

التاريخ : 2006/7/16م

المادة **: التحدث عن أعماله – مدرسة الخرطوم – مدرسة الواحد**

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : 4201 – 4202

2) **الراوي : الزبير عبد الحافظ**

العمر : 50 سنة

المكان : جامعة الخرطوم

التاريخ : 2006/10/29م.

المادة : التحدث عن أعماله الفنية / والتشكيل على القرع

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : 4207

3) **الراوي :د. راشد دياب**

العمر : 45سنة

المكان : مركز الفنون لراشد دياب بالجريف

التاريخ : 2005/9/28م

المادة : التحدث عن أعماله الفنية ومفهومه عن الثقافة

الجامع : راحيل كمال العريفي

4) رقم الشريط : 4206 **الراوي :بروفسور شبرين أحمد محمد**

العمر : 70 سنة

المكان : منزله بالعمارات

التاريخ : 2003/3/1م

المادة : الحديث عن التشكيل في السودان ومدرسة الخرطوم

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : م د أ أ/ 4190 – 4191

5) **الراوي : صلاح إبراهيم**

العمر : 47 سنة

المكان : معهد جوته بالخرطوم

التاريخ : 2004/6/8م

المادة : **الحديث عن أعماله**

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط: 4198

6) **الراوي :بروفسور صلاح حسن الجرك**

العمر : 50 سنة

المكان : مركز عبد الكريم الميرغني

التاريخ : 2006/8/17م

المادة : الحديث عن مفهوم الحداثة

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : 4203 – 4204

7) **الراوي : علاء الدين الجزولي**

العمر : 45 سنة

المكان : منزله بالموردة

التاريخ : 2005/2/30

المادة : الحديث عن التشكيل السوداني

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : 4209

8) **الراوي : بروفسور مصطفي عبـده**

العمر : 67 سنة

المكان : جامعة النيلين – كلية الاداب – قسم الفلسفة (مكتبه)

التاريخ : 2006/3/5م

المادة **: الحديث عن الشرافة واللوح والبوابة النوبية**

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : 4199 – 4200

9) **الراوي : وائل محمد شريف**

العمر : 30 سنة

المكان : مستشفي احمد قاسم – بحري

التاريخ : 2003/4/5م

المادة : التحدث عن دلالات اللون عند الصوفية (الأعداد . النباتات)

الجامع : راحيل كمال العريفي

رقم الشريط : 4192 – 4193 – 4194 – 4195

رقم الشريط : 4196 – 4197.

المقابلات غير المسجلة

1) **الراوي : بشير الزومبة**

العمر : 50 سنة

المكان : نادي الموردة الرياضي / أمدرمان

التاريخ : 2005/5/20.

المادة : عن جمعية أبادماك الثقافية

الجامع : راحيل كمال العريفي

2) الراوي : حسنة حسين إبراهيم

العمر : 65 سنة

المكان : أمدرمان/ الموردة

التاريخ : 2005/12/12م

المادة : عن أدوات الزواج

الجامع : راحيل كمال العريفي

2) **الراوي : زين العابدين عباس**

العمر : 50 سنة

المكان : الموردة

التاريخ : 2006/9/28م

المادة : التصوف

الجامع : راحيل كمال العريفي

3) الراوي : محمد بدري أبو تقيقة

العمر : 25 سنة

المكان : مدينة بورتسودان/ ديم أبو عرب

التاريخ : 2005/8/2م

المادة : الحديث عن أعماله الجدارية

الجامع : راحيل كمال العريفي

بعض من التجارب الابداعية للباحثة

في فترات زمنية مختلفة

نماذج لأعمال النسيج اليدوي









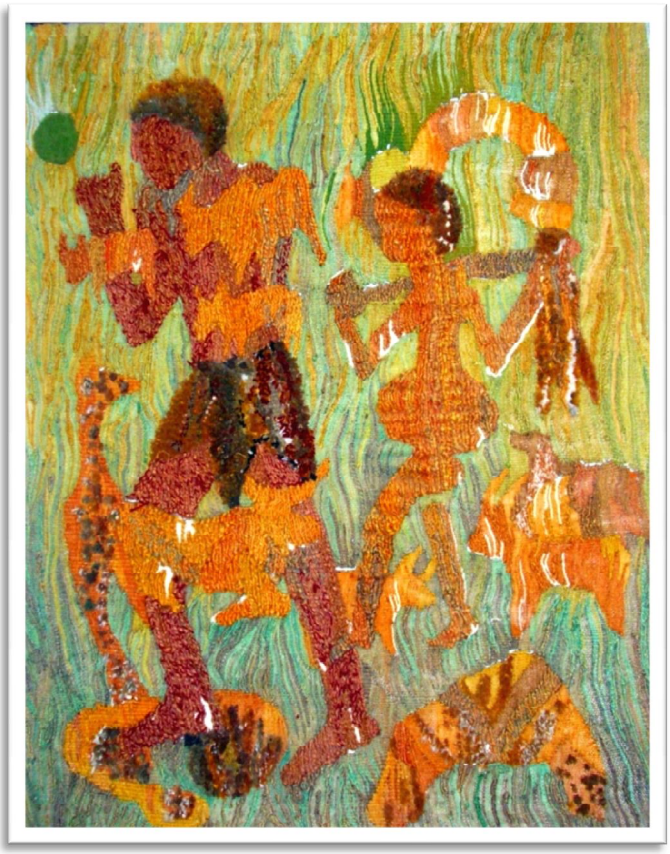


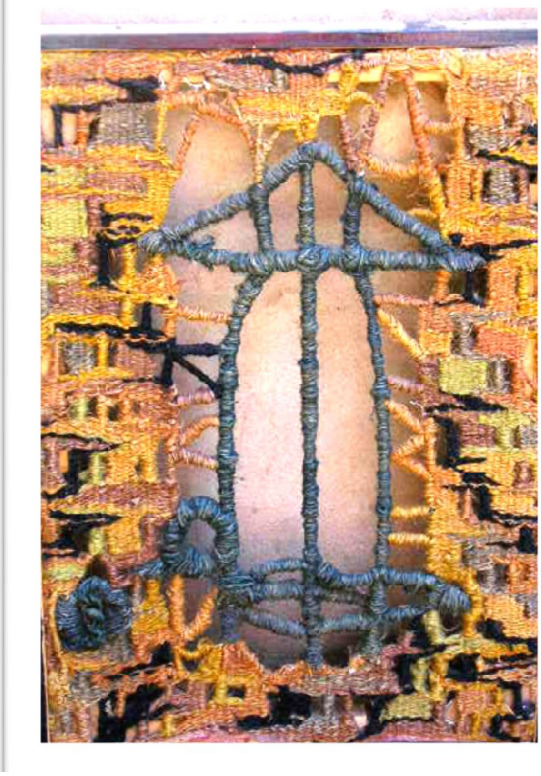




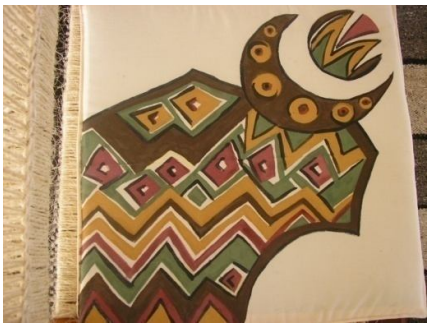


\\





بعض النماذج لاعمال التصميم لاستخدامات مختلفة عمل الباحثة

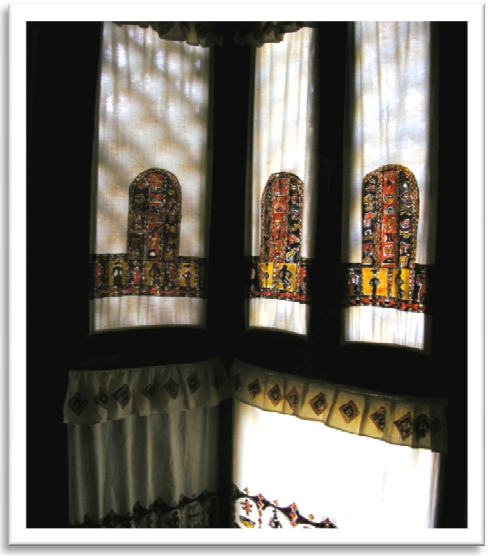












اعمال جدارية – موزايك





بعض اللوحات الزيتية للباحثة











بعض الاعمال الباحثة

الجدارية (فندق الساحة اللبناني)

