الفصل الأول

الإطار العام للبحث

١. مقدمة

يمثل العمل الفني ذلك الأثر الذي يحدثه الفنان للتعبير عن ذاته ودوافعه وميوله وأفكاره الخاصة، وإن كان في نفس الوقت هو تعبير عن الخصائص الثقافية لدى المجتمعات، فالعمل الفني لا يكون إعتباطياً أو فعلاّ عادياً بل هو ممارسة تستند إلى جملة من التأثيرات البصرية والحسية المادية، أو جملة من التراكمات الذاتية وتأثيرات المكون الثقافي المحيط بالفنان. فالفنان يعبر عن تجربته الشخصية والبيئة المحيطة به من مختلف جوانبها الإجتماعية والثقافية وغيرها والتي ينقلها بطريقة غير مباشرة باستخدامه وسائط فنيه متعددة، حيث يعاود تشكيل لغته التي يبقى من خلالها تحقيق التواصل بينه والمتلقي بالعديد من الرموز والعلامات الفنية ليكّون بذلك لغة التشكيل أي لغة بصرية مكونة من العناصر الشكلية واللونية والخطية في مجال فن التلوين. لذا فالعمل الفني لايأتي من فراغ، وإنما يمارس الفنان فعلاً إبداعياً ذاتياً يشبع احتياجاته الخاصة المتأثرة بالبيئة والثقافة والمجتمع ومايحمله من قيم وخصائص ثقافية.

ولعل الفن بصفة عامة كممارسة ثقافية وكنشاط إنساني يعتبر وسيلة إتصال ضرورية بين الأفراد وعاكساً لواقعهم والأفكار والمفاهيم الخاصة بهم، فالأفراد يتفاعلون إجتماعياً حينما توجد ثقافة تسمح لهم بالإتصال فيما بينهم، فكل سلوك إنساني له دلالته وأهميته داخل منظومة رمزية شاملة، لذلك يعتبر التعبير من خلال الرمز جزء من أشكال الثقافة حيث يومئ ويوحي بوصفه تعبيراً غير مباشر عن الظواهر الخارجية وعن الواقع. ولعل التعبير من خلال الرموز في الممارسة التشكيلية المعاصرة في السودان هو أحد الأساليب التي أنتهجها عدد من الفنانين السودانين ولا يزال أحد

الأنماط التعبيرية التي تبتعد عن المباشرة والمحاكاة باستدعاء الرمز والذي يمكن من خلاله منح العمل الفني تأويلات لا محدودة من شأنها أن تثري العمل الفني جمالياً وفكرياً، فكل رمز يحيل إلى دلالة تتطلب تأويلاً. لذا كان الإتجاه من خلال هذا البحث لدراسة المدلولات الرمزية في فن التلوين المعاصر كأحد ضروب الفن التشكيلي الذي زخر بأساليب عديدة ومتنوعة من قبل جمهور الفنانين السودانين على مختلف الأجيال تجلى من خلاله تنوع مدلولات الرموز ومعانيها من فنان لآخر حسب رؤية الفنان الخاصة وثقافته. ومن هنا تنبع أهمية البحث حيث كان لابد من التعامل مع اللوحة الفنية ليس كوجود مادي وانما انطلاقاً من الأبعاد والدلالات التي اكتسبتها في إطار الثقافة المعينة.

ويمثل هذا البحث إطاراً نظرياً منهجياً ووصفياً لمعرفة أشكال الرموز المستخدمة في اللوحة في التجارب الفنية المعاصرة واستنباط المدلولات المتعددة التي يمكن أن يثيرها الرمز وذلك بقراءة اللوحة الفنية بأسلوب تحليلي تستند فيه الباحثة علي منهج تحليل المحتوى لبعض نماذج الأعمال الفنية لعدد من أجيال الفنانين التشكيلين وذلك بغرض معرفة التحول والتنوع الدلالي للرمز من فنان لآخر ضمن سياقه البنائي والفكري. ولعل ما يتطرق له هذا البحث من معرفة البنية الفكرية للمارسة التشكيلية المعاصرة من خلال الإتجاهات الفكرية لبعض المدارس الفنية وما صاحبتها من تجارب عملية يوضح مدى تنوع المدلولات الرمزية في أعمال الفنانين وارتباطها بالموروث الثقافي والتأكيد على الإرتباط المباشر والوثيق بينها وبين المكون التاريخي والثقافي.

١.١. مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الوقوف على طريقة تعبير الفنانين التشكيلين على تنوع أساليبهم واتجاهاتهم الفكرية باستخدامهم وتوظيفهم الرموز في مجال التلوين، ومعرفة المدلولات المتنوعة التي يمكن أن يثيرها الرمز ومدى ارتباطها بالواقع المعاصر.

لذا يحاول البحث الإجابة على الأسئلة التالية:-

١/ ما هي الكيفية التي يتم بها استدعاء الرموز في اللوحة ؟

٢/ ما مدى تنوع مدلولات الرموز عند الفنانين التشكيلين السودانيين على مختلف أجيالهم؟

٣/ ما هي المرجعيات الفكرية التي تم التعبير عنها من خلال الرموز في فن التلوين المعاصر بالسودان ؟

٤/ ما هي العوامل التي تربط انتاج العمل الفني واستخدام الرموز عند الفنان ؟

٥/ ما مدى استخدام الفنانين التشكيلين المعاصرين أساليب الفنون التشكيلية التقليدية ؟

٢.١. أهداف البحث:

١/هدف البحث إلى تحليل بعض الأعمال الفنية والتعرف على خصائصها من خلال توظيف الرمز في مجال فن التلوين.

٢/ إضافة جديدة لما سبقها من دراسات في الفن عموماً كما انها اسهاماً جديداً في مجال تحليل العمل الفني وفن التلوين على وجه الخصوص.

٣/ المساهمة في وضع الأسس لتطوير الدراسات في مجال الفن التشكيلي فيما يختص بعلاقة الرموز والمفردات المكونة للعمل الفني بالعوامل الثقافية، التاريخية، الإجتماعية والسياسية.

٤/ إعلاء الإدراك بقيمة الفن ودوره كفعل ثقافي في عكس القيم والهوية والخصوصية الثقافية في السودان ودوره في التقدم الحضاري.

٥/ القاء الضوء على بعض الجوانب المعرفية المتمثلة في الموروث والمكون الثقافي وعلاقتها بالفنان وأسلوبه الفني.

١.٣. أهمية البحث:

١- بما أن فن التلوين يعتبر من الممارسات التشكيلية الذي زخر على تنوع واختلاف أساليبه بمعالجة العديد من العلامات والرموز فمن هنا وبتحليل ودراسة الرموز من خلال هذه الإبداعات الفنية والفكرية يتثنى لنا معرفة وقراءة شفرات ودلالات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية تشئ بملامح الفترة المعاصرة بكل ظروفها وإرهاصتها، لذا نبعت أهمية البحث في التعرف على تلك الأساليب والمعالجات الخاصة بالرموز المستخدمة في فن التلوين المعاصر بالسودان ومدلولاتها، خاصة وأن المكتبة السودانية تفتقر لهذا النوع من الدراسات والبحوث الخاصة بدراسة وتحليل مدلولات الرموز في اللوحة الفنية.

٢- النظر إلى اللوحة الفنية على انها نصوص ينبغي قراءتها وتفسيرها وفقاً للمرجعيات الفكرية التي يتبناها الفنانون والمكون الثقافي العام وليس فقط كمنظومة من الممارسات الفنية والثقافية والإكتفاء برصدها.

١.٤. فروض البحث:

تفترض الباحثة ما يلي:-

١- إن الرحلات الميدانية في فترة الدراسة بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية لها أثر كبير في تناول الفنانين للرموز بمراحل تجاربهم الفنية.

٢- تناول معظم الفنانين السودانين التشكيلين رموزاً ذات مدلولات مرتبطة بالمكون الأفريقي والعربي، ومدلولات ذات أبعاد دينية، بالإضافة إلى مدلولات ذات ارتباط بالمكان تهدف إلى تعزيز الشعور بالإرتباط المكاني والتراث التاريخي الحضاري.

٣- يتم استدعاء الرموز بأساليب متعددة ومرجعيات فكرية متنوعة تصب أغلبها في التركيز على ابراز التنوع الثقافي بالسودان وعكس للخصوصية الثقافية.

٤- إن العوامل الثقافية والتراث يعتبر مؤثراً كبيراً على رؤية الفنان الفكرية والفنية بجانب الفترة التاريخية التي أُنتجت فيها الأعمال.

٥- إستخدم بعض الفنانين التشكيليين المعاصرين في طريقة تعبيرهم من خلال الرموز أساليب الفنون التشكيلية التقليدية وانتهاج بعض خصائصه.

١.٥. منهجية البحث:

إتبع البحث المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي المقارن، حيث يقوم المنهج التاريخي بسرد تنشئة الرموز في الحضارات القديمة ومعرفة مدلولاتها والتأثيرات الحضارية الأخرى التي ساهمت في تكوينها، بالإضافة إلى تناول المراحل التاريخية لفن التلوين في السودان والفترات التاريخية التي صاحبت الإتجاهات والممارسة التشكيلية وتأثيرها على البنية الفكرية لهذه الإتجاهات. كما تتمثل استعانة الباحثة بالمنهج الوصفي في وصف السمات والخصائص التي يتميز بها فن التلوين الحديث والمعاصر بصفة عامةً، ووصف الإتجاهات الفكرية المصاحبة للمدارس التشكيلية في السودان، ومن ثم وصف العناصر والرموز الرئيسية التي تشكل مكونات العمل التشكيلي بصفة خاصة. وقد إنتهجت الباحثة اسلوب الملاحظة والمقابلات كأدوات منهجية ثم مقارنة المعلومات المستقاة من عدة أجيال من الفنانين المعاصرين بعضها ببعض مما كان له دوره في تحليل الأعمال الفنية لقبول الفروض أو رفضها.

أما المنهج التحليلي فقد إستند على منهج تحليل المحتوى، وقد وجدت الباحثة أن هذا المنهج هو الأقرب في تحليل الأعمال الفنية حيث يُستخدم كأداة في تحليل محتوى المادة البصرية، ومن هنا كان استخدامه ليقوم على تحليل الرموز وعلاقتها بالعناصر والعلامات التشكيلية الأخرى المكونة للعمل الفني ومحاولة معرفة المدلولات التي يمكن أن يثيرها الرمز، ومن ثم مقارنة الأعمال الفنية ببعضها من حيث الأسلوب والمعالجة للرمز، وكذلك تتبع رموز بعينها عند بعض الفنانين بغية الكشف عن التحول الدلالي الذي يمر به الرمز من فنان لآخر من خلال سياقه التركيبي والفكري ضمن بنية اللوحة.

٦.١. حدود البحث:

الحدود الموضوعية : في دراسة توظيف المدلولات الرمزية في مجال التلوين المعاصر في السودان.

الحدود الزمانية والمكانية: الفترة الزمانية التي قامت عليها الدراسة يصعب تحديدها إذ انها ترتبط بالفترة المعاصرة التي يمارس فيها الفنانون الفن أي الوقت الحاضر، وهي تشكل استمراراً وتتابعاً زمنياً في تجربة الفنان يصعب تحديدها بزمان معين، ولكن أفردت الدراسة مساحة بشكل عام بفن التلوين المعاصر موضوع الدراسة في فترات زمنية سابقة وهي فترة الخمسينات والستينيات والسبعينيات، وهي الفترات الزمنية التي شهدت تشكل اتجاهات ومدارس فكرية تبلورت عندها التعبير عن الهوية والخصائص الثقافية وفق رؤيتها الخاصة، كما أنها الفترة التي عاصرها بعض من عينة البحث. أما الفترة المكانية فهي أيضاً لا تشمل مناطق معينة، إذ تختلف المناطق الجغرافية والبيئية التي ينتمي اليها كل فنان عن الآخر، ولا يختص توظيف الرموز في الممارسة الفنية على منطقة معينة وإنما ترجع للفنان ومرجعيته الفكرية واسلوبه الفني.

١.٧.١. مصطلحات البحث:

١.٧.١.١ المفهوم اللغوي للرمز:

لقد شرح لسان العرب كلمة (الرمز) :" الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماءة بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت اليه بيد أو عين ورمز يرمز ويرمز رمزاً (....) ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزاً: غمزته" (ابن منظور:٢٠٠٧،ص ١٧٢٧).

الرمز في اللغة يعني الايماءة والاشارة ، وقد ورد في معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكلية تعريفه ضمن اصطلاح الرمزية بأنه "عملية أعطاء معاني عامة لأشياء خاصة بحيث يصبح في امكان الجزء أن يعرب عن الكل ويشير إليه ، ويضمن هذا الاصطلاح أشكالاً عديدة من أنماط السلوك وقد يقتصر معناه الأولي على الأشياء التي يقصد بها توجيه اهتمام خاص لشخص أو شئ أو فكرة أو واقعة ترتبط على الاطلاق بالرمز نفسه" (بدوي احمد: ١٩٩١، ص٣٤٨).

٢.٧.١. المفهوم الاصطلاحي للرمز:

يرد تعريف الرمز كما أورده سيبرنج بأنه "ادراك شيئ ما يقف بديلاً عن شيئ آخر أو يحل محله أويمثله بحيث تكون العلاقة بين الأثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العياني بالمجرد وذلك على اعتبار أن الرمز شيئاً له وجود حقيقي مشخص إلا انه يرمز إلي فكرة أو معني محدد"(سيرانج فيليب:١٩٩٢، ص١٨) ويتفق هذا التعريف مع التعريف القائل بأن الرمز "هو تمثيل شيئ أو فكرة أو معني بوجود محسوس".(عطية محسن: ٢٠٠٥، ص٩٣)

معني ذلك أن الرمز ذو ارتباط وصلة بالفكرة والموضوع الذي يستخدم فيه ليكون مماثلاً لصفة الشئ الذي يحل محله أو يمثله، مما يجعل صفة الإحلال خاصية لتميز الرمز عن العلامات الدلالية الأخري. ويضاف إلي التعريفات السابقة تعريف آخر يأخذ نفس المفهوم المتمثل في خاصية الإحلال، وهو كما تم تلخيصه في معجم مصطلحات الأدب على أنه " كل ما يحل محل شئ في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالايحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها. وعادة ما يكون الرمز بهذا المعني شيئاً ملموساً يحل محل المجرد"(شعبو ديب: ص١٨٠) من خلال هذه التعريفات نجد أن صفة الإحلال هي صفة و خاصية مشتركة حول مفهوم الرمز، فهي توضح قدرة الرمز على أن يحل محل ذلك الشئ الذي يكون بينه وبين الرمز تشابهاً واشتراكاً في أكثر من شئ حيث يكونان بذلك وحدة عضوية وذلك كما في علاقة الشكل بالمضمون في العمل الفني، ولكن ليس بطريق المطابقة. بمعني أن الرمز هنا لا يعني أن يكون بدلاً من الشئ الذي يمثله أو ينوب عنه ولكنه يمثل أو يصور معاني لا تخضع لقانون ثابت يحدد مدلولاتها. وهذا ما ذهب اليه غادمر حول معنى الرمز باعتباره كان فى الأصل يشير إلى شئ ما نتعرف فيه ومن خلاله على شخص أو شئ ما كان معروفاً لدينا من قبل.(توفيق سعيد: ٢٠٠٢، ص٥٤)

٣.٧.١. المفهوم الإجرائي للرمز:

من هنا يمكن للباحثة وضع تعريف إجرائي للرمز في الفن على أنه (تجسيد للصور والأفكار الانسانية يمثل من خلال خصائصه الشكلية بطريقة ايحائية لما هو مضمر في الواقع). حيث أن الرمز يعمل على إثارة المعاني بطريقة غير مباشرة وايحائية، فالإنسان يعمد إلى الرمز من أجل التعبير عن مجموعة من القيم والأفكار بطريقة الإيحاء مما يجعل الرمز له خاصيته واختلافه عن العلامات الدلالية الأخرى.

٤.٧.١. المدلول:

يرد لفظ مدلول في معجم اللغة العربية المعاصرة مفرد مدلولات، اسم مفعول من دلّ بمعنى مفهوم أو مدلول الكلمات وكلمة لها مدلولات عدة. وكلمة مدلول في المعجم الغني تأتي بمعنى فحواها، مؤداها، الصورة الذهنية لما تدل عليه أو ما تُحيل وتُرجع اليه.(المعجم الغني) ويعرف المدلول اصطلاحاً على أنه " الصورة المفهومية التي تتولد في الذهن أثر تلقي الصورة الحسية (الدال)، وتستثار هذه الصورة المفهومية ليس فقط نتيجة التعرض لمثير حسي كالصوت أو الصبغ أو السطح بل لوجود خبرة إدراكية تنظم علاقة الترابط هذه حسب أنواع العلامات المختلفة."(حسن محمد:٢٠١٠، ص٤٨)

لقد تنبه علماء السيمولوجيا إلى أن مدلول علامة ما قد يكون واحداً أو متعدداً، أي أن الكلمة قد تدل على أشياء مختلفة، فصُنفت على أنها يمكن أن تحيل إلى مدلول واحد أي وحيدة المعنى، وعلامات متعددة المعنى بوجود مدلول ثاني يستند إلى وجود مدلول أول، أو علامات فضفاضة ويطلق عليها علامات رمزية ترتبط ارتباطاً غامضاً مع سلسلة غير محددة من المدلولات.(إيكو أمبرتو: ٢٠١٠، ص٨٣،ص٨٤) وهذا ما ينطبق على مفهوم المدلول في الصورة أو العمل الفني حيث الدال هو الجانب المحسوس من الصورة، أما المدلول فهو الجانب الإدراكي أي المدرك بالعقل. ففي حالة الدلالة اللغوية يسمى اللفظ دالاً والمعنى الذي نتصوره عند سماع اللفظ مدلولاً بينما يمثل الشكل أو الرمز في اللوحة وموقعه دالاً والصورة المفهومية التي تتولد في ذهن المتلقي مدلولاً. فليس هنالك مدلول سواء كان مفهوم أو صورة عقلية بلا دال أي بلا وحدة حسية أو فيزيائية صوتية كالكلمة مثلاً أو مرئية في حالة الصورة والشكل، وكذلك ليس هنالك دال بلا مدلول تستقبله الحواس الإدراكية ويعطي مفهوم عنه ويشير اليه.

١.٧.٥. فن التلوين:

يرد مصطلح فن التصوير كمرادف لفن التلوين في المصادر والمراجع العلمية وهو يأخذ ذات المعنى والمفهوم، حيث تعرف كلمة تصوير " تصَّور الشيء بتشديد الواو وفتحها أي تخيل صورته وشكله في ذهنه، والصورة جمعها صور، الشكل والتمثال، وفن تصوير الأشخاص والأشياء عن طريق الرسم بالألوان أو تشكيلها عن طريق الخرط بواسطة الكتل والأحجام "(رزق عاصم: ٢٠٠٠، ص٥٢)

يعرف فن التلوين أيضاً " على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو. "(عبد الحميد شاكر:١٩٨٧،ص١٤)،كما يعرف على أنه " فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين . أو الفن المتكون من تنظيم الأفكار وفقاً لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين "(المصدر السابق: ص١٤) ويعرف التلوين من ناحية الأداء على أنه " فن توزيع الأصباغ أو الألوان على سطح مستو (قماش التصوير، أو لوحة ذات إطار أو جدار أو ورق) من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل، كذلك الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر "(مايرز برنارد: ص١٤٩)

يتضح من التعريفات السابقة أن اللون هو أهم المكونات الأساسية لفن التلوين إلا أنه ليس بالضرورة اقترانه بعنصر الخط كما في بعض التعريفات حيث يمكن أن تكون هنالك تكوينات باللون فقط أو يكون اللون شكلاً في حد

ذاتــه كمــا فــي بعــض الأعمــال الفنيــة التجريديــة. لــذا تعطــى الباحثــة هــذا التعريــف الاجرائى لفن التلوين وهو أنه فن تنظيم عناصر التشكيل وفقاً لإستخدام اللون.

٦.٧.١. الفن المعاصر:

يتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيلية كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة، وهو يمثل مجموعة من الإتجاهات في الغرب منذ ما بعد الستينات وتمتد حتى الوقت الحالي، ويشمل كل التيارات والمدارس لما هو حديث. واذا اخذنا مصطاح معاصرة نجد أنه من عاصر أي معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك والإفادة في كل المنجزات العلمية والفكرية وتسخيرها لخدمة الإنسان. وهناك من ينظر إلى مصطلح حداثة بمعنى مفهوماً إبداعياً أكثر منه زمنياً بينما يُعّرف مصطلح فن حديث في مفهوم زمني يدل على الإتجاهات الحديثة في أوربا. إن مفهوم المعاصرة يرد في هذه الدراسة كمرادف لمفهوم الفن الحديث وفق متغيرات الواقع وتطوراته في المجتمع والأساليب الحديثة والأفكار الجديدة لدي الفنان.

٧.٧.١. الفن التشكيلي التقليدي:

يأخذ مصطلحا فن شعبي وفن تقليدي ذات المعنى، إذ أن التقليد يعرّف على أنه " سلوك أو نمط سلوكي يتميز عن العادة بأن المجتمع يقبله عموماً دون دوافع أخرى عدا التمسك بسنن الأسلاف. "(دورسون ريتشارد: ١٩٧٢، ص٢٢) فهو بهذا المعنى يكون مرتبطاً بالجماعة وناقلاً ومحاكياً لتراث الأسلاف ومتمسكاً به. يعرف بعض الباحثين الفن التقليدي بأنه " فن ذو وظيفة نفعية يلبي احتياجات الجماعة اليومية والمعيشية والعملية، وهو في ذلك يعتبر فناً محافظاً يدور في فلك العادات والمعتقدات والوظائف ويخضع دائماً لحاجة الجماعة. "(جابر هاني: ١٩٩٧،ص٤٢) بينما يرد مفهوم الفن التقليدي عند آخرين بأنه " الفن الذى يعبر عن روح جماعية وتضامنية وبذلك فهو

يخالف الروح الفردية التى تسود الفن الأوربى الحديث. كما يعكس الترابط والالتحام الوثيق بين الإنسان والطبيعة والإنسان والمجتمع والإنسان ونفسه."(عثمان علي: ٢٠٠٢، ص١٣) والفنون التشكيلية التقليدية هى جزء من الفنون التقليدية لها نفس الأهداف والمفاهيم إلا أنها تختلف فى طريقة التعبير، ويمكن تعريفها على ضوء المفاهيم السابقة على أنها (الإنتاجات الشكلية والتعبيرية الفنية والتى تتسم بالمحلية، وتعكس خصائص المجتمع وواقعه الإجتماعى،إذ إنها معبرة عن وجدان جمعى للجماعة وتلبى احتياجاتها الحياتية داخل إطار رؤاها الشعبية).

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولاً الإطار النظري

١.٢. المبحث الأول:الرموز في التشكيل

١.١.٢. الرمز كمفهوم عام :

تلعب الرموز من لغة وأشكال تعبيرية دوراً أساسياً في تواصل الأفراد والجماعات ثم المجتمعات فيما بينهم تسمح لهم بالتفاعل إجتماعياً، وتعطي تفسيرات للعالم المادي من حولهم. فقد أستخدم الإنسان الرموز المُعبر عنها في الرسومات والأشكال في مراحل مبكرة من التاريخ، أتاح له ذلك إكتشاف نفسه وإشباع رغباته لمعرفة أسرار هذا الكون، وتفسيرات الظواهر المحيطة من حوله، فأنشأ حولها الأساطير والرموز التي من شأنها أصبحت هي وسيلته في تفسير هذه الظواهر وإستنباط المعاني والدلالات. لذا أصبح الرمز وثيق الصلة بالإنسان عبر مراحل تطوره وهو يتلمس طريقه لإكتشاف العالم، كما أستخدمها الإنسان ليعّبر عن مكنونات نفسه وما يعتريها من رغبات وأحاسيس مختلفة. فالعقل البشري من خلال الرموز يتمكن من إضفاء المعنى ومن إستخلاص المعاني أيضاً لذلك فإن الرموز تمثل وسيلة للفهم والإتصال بين الإنسان وعالمه الخارجي وإحداث العلاقات بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني، العالم المحدود واللامحدود.(عبد الحميد شاكر: ٢٠٠٨،ص٣٢) فالإنسان لا يستطيع أن يعيش حياته دون أشكال التعابير المختلفة، ودون وسائط تساعده على التأقلم داخل مجتمعه وممارسة حياته في المرحلة الزمنية التي يمر بها، وظروفها وإرهاصاتها فهو محاط دوماً بوسائط رمزية سواء كانت لغوية أودينية، علمية وغيرها.

إن كل شيئ صالح لأن يتحول إلى رمز بدأً من السلوك الإنساني مروراً بموضوعات العالم واللغة وأصواتها، وكذلك الإيماءات والطقوس الإجتماعية. لذا يكون الرمز في شكل أفعال أو إيماءات أو ألفاظ قابلة للإدراك والفهم والتأويل.(بنكراد سعيد: ٢٠١٢) وإن فهم رمز ما لا يأتي بمعزل عن السياق الذي ورد فيه داخل الممارسة الإنسانية وداخل الثقافة التي أُنشأ بها. فالإيماءات وأعضاء جسم الإنسان والتعبير من خلالها سواء باللفظ أو الحركة أو الشكل وغيره ما هي إلا مكونات للسلوك الإنساني إكتسبها عبر الزمن حاملة لمفاهيم ومعاني مجردة تنم عن عدة دلالات يتبناها المجتمع ويستمدها من ما حوله من مظاهر حياتية. فكل إيماءة أو وضع معين لحركة أعضاء الجسد مثلاً تنم عن معاني متعارف عليها، وعندما تتم قراءتها ضمن سياق الصورة أو الكلمة أوالشكل تسقط أشكالها التمثيلية ووظائفها كما هو في الواقع ويتم استحضار السياقات الثقافية التي تعارف عليها والتي تحيلها إلى دلالات مختلفة، كما هو الحال في رسم صورة الكف على المنازل في الثقافة النوبية أو في المركبات العامة كدلالة على إتقاء شر الحسد وكف العين، فإذا كان رفع الكف إلى أعلى أو في وجه الشخص المقابل تُدرك كدعوة وقف الشيئ أو الصد فإن هذه الحركة خاضعة لتنويعات متعددة حينما توضع في سياق آخر أي في السياق الثقافي، فكلما تغير السياق الذي يستعمل فيه التعبير أو الدال كلما تغير المدلول المستوحى عن هذه الدوال.

لذا أهتم علماء الانثربولوجيا بدراسة الرموز للتعرف على المجتمعات والكشف عن النشاط الإنساني والممارسات الثقافية التي يمارسها، وذلك لتفرد الإنسان وحده بالسلوك الرمزي وهذا ما إستخلصه الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر في تعريفه للإنسان وما يميزه بانه حيواناً خالقاً للرموز. هذا بينما ذهب آخرون إلى أن الرموز بوصفها ذلك قد إكتسبت قيمة في حد ذاتها وبالتالي أصبحت هي نفسها جنساً إبداعياً له قوانينه وقواعده التي تحكمه، في هذا يضرب الباحثون في مجال الفلسفة

المثل بأنه لم يعد بالإمكان الإستغناء عن مفهوم الشكل ذي الدلالة أو مفهوم الصور ذات المعاني، فإذا كانت الصور الفنية معبرة فذلك لأنها رموز تشير إلى معان فالتعبير الفني هو شكل رمزي(ابراهيم زكريا: ص٢٦٣) كما يرى البعض أن اللغة بوصفها شكل من أشكال الرموز فهي ليست فقط وسيلة للتواصل بل يمكن النظر اليها على أنها وسيلة للتعبير عن الإنفعالات والمشاعر من ناحية، ومن ناحية أخرى هي وسيلة لتوليد الأفكار من خلال التلميح أو الإيحاء بنفس القدر الذي تخدم فيه كوسيط تعبيري. ومن هذه الزاوية يرى آخرون " أن الرمز يمنح الأشياء أبعاداً تخرجها من دائرة الوظيفية والإستعمال إلى ما يشكل عمقاً دلالياً يحولها إلى رموز لحالات إنسانية."(بنكراد سعيد: ٢٠١٢) وتتفق الباحثة مع هذه الآراء ولا ترى بها وجهاً للتناقض حيث أنها تصب في معرفة مفهوم الرمز كوسيط تعبيري له القدرة على الكشف عن حقيقة الشيئ المراد التعبير عنه من خلال الدلالات المتعددة والتي تظهر من خلال الإيماءات والكلمات والحركات وغيرها من أشكال النشاط والسلوك الإنساني.

٢.١.٢. الفرق بين الرمز والعلامة :

من الملاحظ أن كلمة (رمز) قد تجاذبتها العديد من العلوم والفنون كعلم السيمياء أوالسيمولوجيا، والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة، وكذلك أشكال الفنون المختلفة مما جعل للرمز عدة مفاهيم بتعدد هذه العلوم. وقبل الخوض في المفاهيم الفلسفية والإجتماعية والفنية حول الرمز ليتم التعرف على دوره في العملية الإبداعية لما يضفيه من صبغة جمالية على العمل الفني يتوجب معرفة أهم خصائص الرمز والفرق بينه وبين العلامة.

لعل انطلاق الرمز كصورة حسية من حيز المحدودية إلي حيز تعددية الدلالات جعلت منه خاصية يمتاز بها، وفي ذلك يذكر غوته في معرض شرحه للفرق بين الرمز والتمثيل " أن الرمز

يحول الظاهرة الطبيعية إلي فكرة، والفكرة إلي صورة بطريقة تظل فيها الفكرة غير محدودة الفعالية وغير مقترب منها في الصورة. فالرمز إذن يحمل معني ذاتياً في الوقت الذي يرمي بمعني غير محدود خارج عنه ومنوط به. بينما التمثيل في جوهرة ذو معني موضوعي محدود، لاغني له عن الصورة"(حسين محمد: ٢٠١١) لذا فالصورة التي يكوّنها الرمز تعبر عن الظواهر الخارجية بصورة غير مباشرة وغير محدودة، أي أن الرمز يثير الأفكار والمعاني غير المحدودة والمتعددة، فيشير إلي أكثر من معني أو فكرة حيث يمثل دلالات ليتم من خلالها الكشف عن حقيقة الشئ المراد التعبير عنه وبالتالي تعدد المعاني والأفكار في ذهن متلقي هذا الرمز. وذلك وكما ورد في إحدى التعريفات حول مفهوم الرمز ومن خلال ما تم سرده في الفصل السابق فيما يخص مصطلحات البحث أنه يعمل على إثارة المعاني في ذهن المتلقي بطريقة غير مباشرة ايحائية، فهو اذن وسيلة لتجسيد الأفكار المجردة ويعمل على تحويلها إلي صورة مادية متعددة الدلالات. معنى ذلك أن الرمز لا يقتصر على معنى واحد في دلالته، وإنما تتعدد معانيه لتؤول إلى تراكيب ذات دلالات لا متناهية وهذه الخاصية أي الإيحائية ترمي إلى تعدد مستويات الدلالة لدي المتلقي مما يجعلها خاصية تميز الرمز عن غيره من العلامات الدلالية الأخرى.

يقودنا هذا الحديث إلى التفريق بين الرمز والعلامة، فقد يختلط الأمر بين هذين المفهومين واستعمال كل من اللفظين لاعطاء معني واحد. والحقيقة أن هنالك فرقاً واضحاً بين الرمز والعلامة. فينظر بعض الباحثين للعلامة بإعتبارها "جزء من السيرورة التواصلية فهي تستخدم من أجل نقل معلومات ومن أجل قول شئ ما،أو الإشارة إلي شئ ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره هذه المعرفة."(حسن محمد: ٢٠١٠،ص٤٧) ويرى آخرون أن "العلامة تشير إلى شئ أو على الأقل تحيل على التصور الذي نملكه عن شئ ما فيكون بذلك المعنى معطى من خلال تجلي العلامة ذاتها، في

حين أن الرمز هو من جهة شئ محسوس له وجود في ذاته وهو من جهة أخرى مرتبط بثقافة المجموعة التي تستعمله."(بنكراد سعيد: ٢٠١٢) ويؤكد ذلك القول التعريف الذي يعرف العلامة على "أنها مثير أي أنها مادة محسوسة ترتبط صورتها العضوية في ادراك المتلقي بصورة مثير آخر فهي تلك الإشارة الدالة على إرادة ايصال معني"(غيرو بيار: ١٩٨٤، ص٣١).

بينما عمل كاسيرر على التمييز بين الرموز والعلامات مشيراً إلي أنهما ينتميان إلي عالمين مختلفين من عوالم الخطاب، فيذكر أن "الاشارة جزء من عالم الوجود المادي، والرمز فإنه جزء من عالم المعني الإنساني ، كما أن الإشارات عاملة والرموز دالة، وهي ليس لها إلا قيمة وظيفية."(الجزيري مجدي: ٢٠٠٢، ص٢١١) وتتفق سوزان لانجر مع كاسيرر في تمييزها بين الاشارة أو العلامة والرمز باعتبار أن "الإشارة تفهم متي استخدمت للاشارة إلي شئ أو الموقف الذي تدل عليه، بينما يفهم الرمز متي جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها لنا "(المصدر السابق: ٢٠٠٢،ص٢١٢) فهي توضح أن الرمز هو أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري بينما تكون العلامة شئ تعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة الفعل.(ابراهيم زكريا: ص ٢٦٣)

إن آراء كل من لانجر وكاسيرر توضح مدى تباين إختلاف الرمز والعلامة، فالعلامة لاتدرك معناها من خلال تأملنا لها وانما هي ذات معني متفق عليه، أما الرموز فمعناها في ذاتها فهي أداء تعبيرية نتأملها وننفعل بها، فهو يمثل علاقة طبيعية نجدها بين الشكل والمضمون وليست إتفاقية. وذلك كما أوضح ذلك شالرس ويليامز موريس في تفريقه بين الرمز الفني وبين الرموز والعلامات في أن "الاشارة ليس لها معني نستمده من تأملنا لها وانما تستمد دلاتها من الشئ الذي نتفق على أن نستعملها للاشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته معني خاص به ونستمده من تأمل هذا الرمز والانفعال به."(الجزيري مجدي: ٢٠٠٢، ص٢٠٩)

إن الرمز من وجهة نظر بعض علماء اللغة المحدثون يتميز بصلاحيته للإستعمال في أغراض مختلفة وتعمل العوامل النفسية دوراً هاماً في تحديد دلالته، وهو يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والإستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض أما الإشارة ليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنويع ولا يمكن أن تختلف من شخص إلى آخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها.(شعبو أحمد: ص١٨٠)

من هنا نجد أن مفهوم الرمز والعلامة مرادفان جزئياً وليس كلياً، فالعلامة هي قابلة للتبليغ ولكن في ذات الوقت قد توضع داخل سيرورة دلالية، وأن الرمز يمثل العملية الابداعية لتلك الدلالة وأنه أوسع من العلامة في التعبير والإيحاء. اذن بهذا المفهوم في حالة العلامة يمكن اعطاء أية اشارة لتصبح هي رسالة كمعلومة أو حالة نفسية، حدث ما أو صورة من فرد إلي آخر داخل المجموعة بشرط وجود اتفاق مسبق لمعني الدلالة التي بواسطتها تنقل الرسالة. فمثلاً العلم القومي هو إشارة لتحديد ماهية مجموعة أو أمة ما وتمثيلها من خلال موقعها الجغرافي وخصائصها الإجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها، إذن العلم كدلالة لايدل على هذه المعلومات ما لم يكن هنالك اتفاق مسبق دال عليها ومعروفاً لدى هذه المجموعة التي تم تمثيلها، وبدون هذه المعرفة بالإشارات الدلالية يصعب التعايش وإجراء الاتصال الإجتماعي. بينما يعمل الرمز على إثارة المعاني والدلالات المتعددة في ذهن المتلقي، فالرمز الواحد في العمل الفني مثلاً قد يعطي أكثر من دلالة يختلف بإختلاف مستويات التلقي، يكون في صورة تعبيرية يقبل تعدد الخواص الادراكية له، فتكون هنالك استجابات نفسية وروحية ومعرفية من قبل المتلقي، فقد يحمل معنى معين لدي أحد المتلقين يختلف عن المتلقي الآخر الذي يتلقى نفس الرمز. ولهذا نجد أن الرمز أصبح وسيلة للتعبير عن التجربة

الإنسانية ككل والتجربة الشعورية لدى المبدع من خلال إعادة صياغته للواقع الخارجي في أشكال وصور رمزية، وفي ذات الوقت تتعدد معانيه بتعدد الذوات المستقبلة له.

بنفس المفهوم يفرق هربرت ريد بين الرمز والعلامة في قوله " من شأن الرمز أن يجعلنا نتصور موضوعه، في حين أن كل ما ترمي إليه العلامة إنما هو أن تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه." (ابراهيم زكريا : ص٢٨٤) وبهذا المعني يري ريد أن لغة الفن لغة نوعية خاصة تقوم على الرموز لا على العلامات. وهذا يرجعنا إلى نظرية كاسيرر في أن الإنسان حيوان رامز أي قدرته على ابتداع الرموز ونظريته حول الأشكال الرمزية. فالتعبير الفني ليس مجرد حالة اشباع حالة وجدانية أو استجابة تلقائية لصورة واقعية أو مجرد علامات على أشياء موضوعية وإنما هو شكل رمزي معبر عن معان ودلالات موحياً بالملامح اللامتناهية للأشياء وعاكساً للتجربة الانسانية. وهذا ما أعتمدته المدرسة التي أصطلح على تسميتها بالرمزية (Symbolism) التي نشأت في القرن التاسع عشر وهي من مذاهب الفن المعاصرة التي تستند إلي المبدأ الذي يعتبر الفن تعبير عن خيال الفنان ووجدانه وذلك باستخدامه للرموز والدلالات المعبرة عن تمثيلات لما وراء الطبيعة والواقع وتجسيد للأحلام والإنفعال الوجداني بإسلوب ذاتي.

لذا الرمز ينتمي إلي العالم الإنساني الخاص بالمعني الجوهري، لأن الإنسان وحده يصوغ الرموز ويدركها، بينما تكون العلامة كجزء من الوجود المادي الفيزيائي ففي حين تكون العلامة كإشارة حسية إلي واقعة موضوع مادي يبدو الرمز تجسيداً لمعني عام يعرف بالحدس.(شعبو أحمد: ص١٨٢) أي أن العلامة جزء من عالم الوجود المادي، وهي ترتبط بالشيئ الذي تشير اليه، بينما يمثل الرمز علاقته بالعالم الإنساني علاقة غير محدودة بل يتسم بالرحابة والإيحاء وتعدد المعاني والتنوع، وهو أداة ذهنية لأنه يكون وسيطاً بين عالم الحس وعالم المشاعر.

هنالك وجهة نظر أخرى فيما يخص مفهوم العلامة من خلال تعريف محمد عبد الرحمن حسن للعلامة على "أنها كل شئ يشير إلي أو يقوم مقام شئ آخر بالنسبة إلي شخص معين، فكل شئ ينتج عن ادراكه صورة ذهنية لمدرك آخر فهو علامة. "(حسن محمد: ٢٠١٠، ص٤٧) وهو يري أن الإقتران بين شيئين أحدهما يدرك مباشرة عبر الحس وثانيهما عبر عمليات ترابط ذهنية هو أهم ما يميز العلامة"(المصدر السابق: ص٤٨،٤٧) إلا أن هذا القول يوضح أن للعلامة امكانية لتعدد المعاني، فعملية الترابط الذهنية ترتبط بمعرفة طبيعة العلاقات المكونة للعلامة من خلال وجود الدال والمدلول وعلاقة كل منهما، وعلاقة المدلول بالمرجع وما يترتب عليه من استثارة صورة ذهنية سواء كانت شعورية أومفهومية، فالميزة الثانية للعلامة كما يذكر عبد الرحمن هي ارتباطها بوضعية المفسر، أي الشروط الإدراكية التي تحيط بالشخص الذي يتعرض للعلامة أو الدال وهي في بعض الحالات تكون على حسب الظروف والشروط التي تحدث فيها عملية التفسير ومن ثم يتطلب ذلك معرفة البناء الداخلي للعلامة الذي يتحدد بالعلاقات التي تنشأ بين عناصرها كالدال والمدلول والمرجع والشفرة.(المصدر السابق: ص٤٨)، وكما سيأتي الحديث عنه لاحقاً في معرفة مفهوم المدلول الرمزي.

يتضح مما سبق أن الفرق والتمييز بين العلامة والرمز يتلخص في أن العلامة إشارة إلي موضوع مادي، وأن الرمز تعبيراً حسياً وكما ظهر في بعض أوجه النظر أن العلامة لا تتعدي نطاق الإشارة وتكون متعارف عليها من قبل الجميع، بينما الرمز يكون أكثر تعقيداً ولايدرك إلا بفهم الفكرة التي يرمي اليها، ويظهر الفرق أكثر في دلالة كل منهما وذلك بأن للرمز طابع روحي وحركي له وظائفه التعبيرية والدلالية المتعددة. وبينما تستند بعض آراء الباحثين بأن للعلامة معني ثابتاً وهي لاتسمح بتعدد التفاسير والمعاني عن وجودها وسط المجتمع الذي اعتمدها كدلالة متبادلة بينهم، وأنها

يمكن أن تفسر وتقرأ بطريقة جديدة حالما تبدل الفهم الاتفاقي القائم حولها إلا أنه بالرغم من ذلك يرى بعض الباحثين أن العلامة أيضاً تسمح بتنوع المعاني وهي هنا تصبح علامة دلالية وذلك عندما توضع العلامة إلي جانب علامة أخري تتغير دلالاتها بتغير العلاقات التي تدخل فيها أي وفقاً لطبيعة العلاقة بين مكونات العلامة. وهو كما في التغيير الذي يحدث في بنية اللغة مثلاً عندما تنتقل العلامة اللغوية من دلالة معينة إلى دلالة أخرى، فعندما يتغير مفهوم الكلمة في سياق جديد أو مفهوم آخر تفسح المجالات لدلالات جديدة. واللغة تعتبر وسيطاً رمزياً وحاملاً للمعاني والدلالات، كذلك الرموز في ضروب الفنون المختلفة فهي ليست مجرد نقل لواقع معين وإنما هي الكشف عن الخصائص العميقة لهذا الواقع، ويتم ذلك في شكل رمزي يحيل إلى دلالات تتطلب تأويلاً.

٣.١.٢. مفهوم الرمز من خلال المناهج الفكرية المختلفة:

١.٣.١.٢. الرمز في المفهوم الفلسفي والنفسي:

يعتبر الفيلسوف الألماني (إرنست كاسيرر) هو من الفلاسفة الأوائل الذين أسسوا لمفهوم الرمز من خلال محاولة تحديد العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه الخارجي في دراسته لتعريف الإنسان من وجهة نظر الثقافة، وقد عمل على تطوير مفهوم كانط وتصنيفاته للرمز التي يردها إلى المنطق والأخلاق والفن، وأنطلق في مفهومه للرمز إلى أبعد من ذلك حيث ينتقد فكرة الإنسان على أنه حيوان إجتماعي أو عاقل ويسند إليه تعريفاً آخر يرتكز على الثقافة التي تميز الطبيعة البشرية، ويتمثل في أن الإنسان ينبغي تعريفه على أنه حيوان رامز. وبذلك يكون قد طّور فلسفة كانط فيما يخص نقد العقل الخالص إلى مذهب ظواهري في الثقافة، فهو يري إن كل أشكال الحياة الثقافية للإنسان في ثرائها وتنوعها بما في ذلك اللغة والدين والأسطورة هي أشكال رمزية، وهو ما يمثل العالم الرمزي، فإن دراسة الإنسان تصبح قائمة على أساس دراسة هذه الرموز.(الجزيري مجدي:

٢٠٠٢،ص١٣٧) يتمثل رأي كاسيرر أن الإنسان هو قبل كل شئ منتجاً للرموز وأنه يمكن وصفه بوظيفته الرمزية أي قدرته على ابتداع الرموز، وأن دراسة الإنسان تصبح قائمة على أساس دراسة عالمه الحضاري المتمثل في اللغة والفن والاسطورة والدين وهي كأشكال ثقافية تمثل عالمه الرمزي. " فالرمز عند كاسيرر يتميز بأنه يخلق علاقات أو ارتباطات معينة بين الإشارات الحسية من ناحية، والمعاني من ناحية أخري، فطبيعة علمية الرمز تشمل في خلق عالم يعلو على الإشارة الحسية ويغلفها به"(المصدر السابق: ص٢٥) فعلاقتنا بهذا العالم كما يرى ليست مباشرة. فما كان يشغل بال كاسيرر هو " الطريقة التي ينتج بها الإنسان معانيه من خلال منحه للأشياء دلالات معينة. فما يصدر عن الإنسان وما يجربه وما يحيط به ليس أشياء معزولة تتخبط في ماديتها، بل إحالات رمزية على دلالات بالغة التنوع." (بنكراد سعيد: ٢٠١٢)

من هنا كانت نظرية كاسيرر حول الأشكال الرمزية ورؤيته الخاصة لمفهوم الفن، فقد رفض نظريات المحاكاة التي تبرهن أن الفن محاكاة للواقع والتي تتعارض مع نظريته حول الفن باعتباره شكلاً من أشكال الرموز يكشف عن الواقع ويشكله أو يخلقه، فالرموز الفنية تنشئ وتخلق عالماً من الموضوعية وهو عالم الأشكال وهي ليست اعادة انتاج للوقائع أو المحاكاة . فهى تشير إلي معان، وهي ليست مجرد علامات على أشياء أو اشارة لمعاني ثابتة. وبذات الرأي تقوم فلسفة سوزان لانجر حول الفن، حيث تعتقد أن الفن ليس محاكاة حتى وإن أرتبط الفن بالواقع وأخذ عنه فلابد أن يتعداه ويتجاوزه ويسمو عليه، لذا ترى لانجر أن الفن رمز من خلال ملاحظتها على " أن هنالك ميلاً قوياً نحو تعريف الفن بالرجوع إلى ما في النشاط الجمالي من معان أو دلالات بدلاً من الإقتصار على القول بأنه تجربة تبعث اللذة أو مجرد خبرة تقوم على اشباع الحواس." (ابراهيم زكريا، ص٢٦٢)، أما هربرت ريد فهو يشرح وظيفة الفن باعتباره لغة الرموز في قوله " إن النشاط الفني لا

يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجهاً لوجهه أمام العالم الرائي، وكأنما هو بإزاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلقة بالأسرار. وهنا تجئ الضرورة الباطنة فتملى على الفنان استخدام قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة في العالم المرئي، فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها في صورة ابداعية."(المصدر السابق: ص٢٨٧)

إن معرفة الظواهر النفسية وتوضيح العلاقة الرمزية بين الدال المدلول هي ما أختص به سيجمون فرويد في التحليل النفسي ونظريته حول اللاشعور، حيث تتجلي المهمة الرئيسية لمنهجية التحليل النفسي الفرويدي من خلال الكشف عن تلك الدلالة من خلال البحث المعمق عن دلالات لا يفكر المرء قط بوجودها، ولذلك كانت نظرية فرويد بالكشف عن الدلالة وذلك بفك رموز كل من الدال والمدلول، حيث تتحول الأفعال النفسية في نظره بكل مظاهرها إلي لغة ذات معني، فكل مظاهر اللاوعي كالحلم مثلاً لها دلالاتها ومعانيها الرمزية. ويتدخل التحليل النفسي من أجل الكشف عن الرغبات الخفية وراء عملية الإبداع في عالم اللاشعور، ومن خلال ذلك يتم النظر إلى اللوحة كرموز يتطلب تفسيرها الكشف عن كوامن اللاشعور التي تتحكم في ابداعها.(عطية محسن:١٩٩٦،ص١٦١)

إن اللاشعور كما أوضحه فرويد هي رغبات موجودة في النفس تحتوي الدوافع والذكريات والأحاسيس، والمخاوف والرغبات المكبوته الممنوعه من الظهور في الوعى. لذلك أهتم فرويد وكذلك يونج بعلاقة الأحلام بالرموز، فيرى فرويد " أن الأحلام هي معبّرة عن رغبات مكبوتة لم يتم إشباعها في الواقع، وانها رمزية ومرتبطة بالواقع الفردي المباشر واللاشعور الفردي."(عبد الحميد شاكر:٢٠٠٨،ص٣٠٨) بينما يعد يونج الأحلام "ذات قدرة تنبؤية ترتبط بالمستقبل، وانها ترتبط

باللاشعور الجمعي، وبالرؤية الكلية للكون والحياة أكثر من ارتباطها بالاحداث العادية العابرة الفردية. "(المصدر السابق: ص٣٠٨)

ويري فرويد أن التجربة الجمالية على أنها تحرير الغريزة لا شعورياً بواسطة الرمز، وقد أدى هذا الاستنتاج إلي فتح الباب أمام استخدام النقد الفني لطرق التحليل النفسي الاستقصائية لشرح وتفسير الأعمال الفنية والكشف عن العوامل اللاشعورية التي تتحكم في عملية الإبداع الفني.(عطية محسن:١٩٩٦،ص١٦١) إلا أن يونج يرفض أن يكون الرمز قاصراً على منابع اللاشعور كما عند فرويد، ويرى أن الرمز يستمد من الشعور واللاشعور معاً، وقد أعتبر أن اللاشعور الجمعي هو القاعدة الأساسية لنفس الإنسان وشخصيته حيث يذكر "بأن الفنان الأصيل يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ولا يلبث ان يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى."(عبد الحميد شاكر:١٩٨٧،ص٣٦) هنا يؤكد يونج على أهمية الحدس والإسقاط في العملية الإبداعية ويخالف نظرة فرويد للرمز التي تعّبر عن الحالات النفسية المعقدة من شأنها تعمل على تعقيد وتأويل الرمز. ولعل النظرة إلى الرموز على أنها مجرد تنفيس للرغبات المكبوتة في اللاشعور دون وجود للذات الواعية جعلت من هذه الإتجاهات التحليلية النفسية تركز على الجوانب الإنفعالية والدافعية في الممارسة الفنية أكثر من الإهتمام بالجوانب الإدراكية والمعرفية كما في نظرية الجشطالت. إذ لا يعترفون بأن الوعي أو العقل أساس العملية الإبداعية أو أي تأثيرات أخرى كالتأثير السوسيلوجي كمثال، بعكس الإتجاهات الفكرية والنقدية الأخرى التي تنظر إلى العملية الإبداعية على أساس مؤثرات البيئة الثقافية المحيطة بإبداع العمل الفني والظروف الحياتية والإجتماعية بجانب دور العقل في هذه العملية.

٢.٣.١.٢. الرمز في المفهوم السسيولوجي:

تعددت النظريات الإجتماعية المعاصرة وإختلفت وجهات نظرها في تفسير مواضيع مجالات علم الإجتماع، وبما إن علم الإجتماع يقوم بدراسة الحياة الإجتماعية للمجتمعات والتفاعلات بين أفراد المجتمع فيمكن الأخذ بمنظور التفاعلية الرمزية كواحدة من المحاور الأساسية التي يعتمد عليها في تحليل الأنساق الإجتماعية، فهي تهتم بتحليل الأنساق الإجتماعية الصغرى منها للوحدات الكبرى بمعنى تبدأ بالأفراد وسلوكهم كمدخل لفهم النسق الإجتماعي. وقد كان العالم ماكس فيبر من بين أوائل العلماء الذين أهتموا بتحليل الأنساق والوحدات الإجتماعية، وقد أكد على أن المجتمعات الإنسانية يمكن دراستها من خلال فحص المعاني الفردية، وفهم معاني السلوك بالنسبة للأفراد الذين يتفاعلون مع بعضهم البعض. (لطفي طلعت، الزيات كمال: ٢٠١٢، ص١١٩) ويقوم تفاعل الأفراد فيما بينهم على استخدام الرموز والتي تتخذ أشكالاً وصوراً مختلفة لأن الإنسان بطبعه ينشىء الرموز الدالة التي تعتبر عاملاً هاماً في العملية الإتصالية. والمجتمعات البشرية تستخدم الرموز للتعبير عن شيئ له دلالة إجتماعية، لذا يدور فكر التفاعلية الرمزية حول مفهومين أساسين هما الرموز والمعاني في ضوء صورة معينة للمجتمع المتفاعل.(المصدر السابق: ص١٢٠) كما تدرس المعاني التي ترمي اليها الرموز والتي يتم تحديدها بالإتفاق بين الجماعة باعتبار أن الرمز يقوم بإرساء قاعدة عرفية يتم على أساسها تداول المعرفة والسلوكات بين أفراد الجماعة. وتختلف المعاني التي يتم تحديدها من قبل المجتمع أو الجماعة من مجتمع لآخر فالرموز عند جماعة بعينها قد تستمد مضمونها ومعانيها من الحياة اليومية الخاصة بهذه المجموعة دون تلك، كما أن القيم الدينية والإقتصادية والجمالية والسياسية والإجتماعية تعتبر اتجاهات وأنماط نفسية مكتسبة تمثل جانباً هاماً من شخصية الأفراد وتؤثر في سلوكهم وبالتالي في اختيار معاني الرموز التي يتواصلون من خلالها.

وترى التفاعلية الرمزية أن المجتمع نسق متفاعل، ولا يمكن أن يوجد شيء في المجتمع خارج إطار التفاعل.(المصدر السابق: ص١٢٣) لذا تحتاج المجتمعات لإنشاء الرموز لبناء عالمها المادي والمعنوي وإرساء نظم العلاقات والتفاعل فيما بينهم. ولا تدرك معاني الأشياء والعلاقات إلاّ من خلال استخدام الرموز وما تحيله من معانى في حياتهم وممّا تتخذه من دلالات في متخيّلهم الجمعي.

٢.٢. المبحث الثاني: المدلول الرمزي في الفن التشكيلي

١.٢.٢. مفهوم الدال والمدلول في اللوحة الفنية:

من أهم القضايا التي تناولها علماء الدلالة هي مفهوم الدال والمدلول والعلاقة بينهما، فبعد أن أختصت الدلالة فى التركيب اللغوى توسع مفهوم الدلالة ليشمل معظم المجالات الإشارية والرمزية غير اللفظية وهو ما بنيت عليه السيمولوجيا فى دراساتها للعلامات وتفسير الأنظمة العلامية كأنظمة دلالية تدرس تحولات دلالاتها ونشأتها ومعرفة كنهها. واذا تناولنا مفهوم المدلول باعتبار أن معرفة طبيعة كل من الدال والمدلول يحدد العلاقة بينهما، نجد أن المدلول كما تم تعريفه هو الصورة المفهومية التي تتولد في الذهن عند تلقي الصورة الحسية أي الدال.(حسن محمد: ٢٠١٠،ص٤٨) والدال هو الفكرة أو القيمة المشار إليها والمعني الذي يتولد عنه الرمز. معني ذلك أن المدلول هو مفهوم ذهني، بينما ينتمي الدال إلي عالم الحس وتكون الدلالة هي العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول. فالعمل الفني يحمل رسالة بصرية تحمل فكرة (دلالة) هذه الفكرة أو الدلالة تعتبر هي مضمون العمل الفني ورسالته البصرية. وبما أن الرمز الفني يختص بصفة الايحائية أي تعدد مستويات الدلالة وتعدد المدلولات لذلك فإن الصورة أو العمل الفني عندما يتكون من رموز فهى تؤول إلي معان ودلالات متعددة وهى ليست مجرد إشارات أو علامات على أشياء. ففي اللغة الرمزية مثلاً ما إن يحل لفظ آخر محل الرمز حتى يؤدي إلى تغير وظيفته الدلالية. فالرمز دال بطبعه وهو كما

سبق ذكره أداء تعبيرية، والمدلول الرمزي بذلك يكون غير محدودٍ وبالتالي فإن امكانية تعدد الصور في ذهن المتلقي أمر طبيعي، حيث يتم تحويل الأفكار والموضوعات المادية المتمثلة في الرموز إلي صورة إداركية ومعرفية سواء كانت من تجربة المتلقي وخبرته الشخصية أو المحيط الثقافي من حوله. هذه الخاصية الايحائية تعطي الرمز ثرائه من حيث تعدد معانيه ودلالاته.

تتحقق طبيعة الرابط بين الدال والمدلول في اللوحة الفنية استناداً إلى معرفة مسبقة أو بنية ثقافية من خلالها يمكن لعملية الإدراك أن تستحضر سلسلة من الخبرات والمعارف في الذاكرة الإنسانية من شأنها أن تنتج دلالة، وهو ما يعني أن الرمز كدال وما يحيل عليه لا يكون وفقاً لما تراه العين، وإنما استناداً إلى نسق معرفي يمنح الرمز عدة مدلولات يتجاوز التشابه بين الرمز وواقعه المرئي إلى إحالات دلالية ذات طبيعة ايحائية تستند على عرف ثقافي يكون بذلك هو الرابط بين الدال والمدلول. لذلك حينما نستقبل الرمز داخل سياقه الفني ننظر اليه كمفردة مادية ومرئية ولكنه يغوص داخل عوالم أخرى لا مرئية. إذن فالدلالة التي تنتج من خلال عدد من الرموز في لوحة فنية تتشكل وفقاً لقدرة المتلقي على استنباط مدلولات متجاوزة لما هو ممثل في شكل أيقوني وإلى ما يمكن استحضاره ضمن صورة ذهنية ومعرفية، بالإضافة إلى الحالة المزاجية والنفسية من خلال الإنفعالات التي يمكن أن يثيره الرمز في الحيز المادي الذي يوجد فيه من أشكال وألوان وغيرها من عناصر اللوحة، لذلك تختلف الدلالات ومعانيها بإختلاف السياق الذي يرد فيه الرمز.

على ذلك يمكن القول أن التعامل مع الرموز في اللوحة لا يكون اعتماداً على وجودها المادي، وإنما يأتي من خلال دلالات يتم إكتسابها وفق معرفة ثقافية معينة، فمعرفة المدلولات الرمزية لا تقف عند حدود ربط الدال بالمدلولات وفقاً للتشابه الظاهري، وإنما من خلال ما يثيره الرمز أو الدال إلى مدلولات متعددة. فاللون الأبيض مثلاً دال على عدد من الدلالات لا يمكن استنباط

مدلولاته إلا من خلال السياق الثقافي الذي يرد فيه، فاستخدام الطين الأبيض في بعض القبائل الأفريقية ذات ارتباط وثيق بالطقوس وعبادة أرواح الأسلاف.(Clarke Christa: 2006- p38)، وقد تعارف اللون الأبيض كزي للعروس في يوم زواجها وربما يرجع ذلك لإرتباط اللون برمزية الطهر والنقاء في الذهن الشعبي، وهو ذات اللون الذي تلبسه المرأة الأرملة عند وفاة زوجها في بعض المجتمعات كما عند معظم قبائل السودان، وهو كذلك يمثل الزي القومي للرجال في السودان. لذلك نجد أن هنالك وعاءً ثقافياً لرمزية اللون الأبيض والمدلولات التي تعددت من خلاله والتي لا يمكن تحديدها إلا من خلال هذا النسق المعرفي والثقافي إذ تتنوع مدلولاته حسب الثقافات، فما يمثله اللون الأبيض في الثقافة لا يعود إلى خاصية اللون بل إلى الدلالات التي تم اسنادها اليه من خلال ترميزه. من خلال ذلك يمكن تحديد مستويات الدلالة كما وزعها بانوفسكي بتوزيع ثلاثي للدلالة، فهناك في تصوره معنى بدئي هو ما يحدد دلالة أولية تكتفي بتوجيه الناظر أو المتلقي إلى الإمساك بتجربة موضوعية، ومعنى ثان هو حاصل استعمال جديد للشيء أو اللفظ ضمن سياق ثقافي بعينه، ثم هنالك دلالة ثالثة وهي دلالة لا يمكن تحديدها إلا من خلال الإلمام بتقاليد شعب واستكناه روحه المودعة في اللفظ أو الواقعة.(بنكراد سعيد:٢٠١٣، ص٢٨).

٢.٢.٢. العملية الإبداعية عند الفنان وعملية الإدراك عند المتلقي :

لا شك أن الفن هو وسيلة إتصال مهمة بين الناس، وهو كونه نشاط إنساني فهو يستوعب المظاهر الأخرى لحياة المجتمعات والأنشطة الأخرى في الحياة، ويقوم بعكس الواقع ويطرحه بصيغة جمالية. ومن الملاحظ أن العمل الفني يحتوي على موضوع ما ومفردات تأخذ حيزاً ملموساً يتم من خلاله التفاعل بين مبدعه أي الفنان ومتلقي هذا العمل، وهنا يصبح هنالك وسيلة إتصال ووسيط مادي بين ذات الفنان وذات المتلقي أي بين موضوع وعناصر العمل الفني وبين

المتلقي. وقد تتعدد صور المفردات والعناصر المكونة للعمل الفني كأن يكون التعبير عن واقع مباشر يعكس المظاهر الخارجية التي تمثل البيئة التي تحيط بمبدع العمل وبذلك تشابه الصورة الواقع من حيث المظاهر المتمثلة في الطبيعة والمشاهد اليومية وغيرها، الأمر الذي يختلف عنه نوعاً آخر من أساليب العمل الفني يخرج فيه عن إطار النقل والمماثلة لإقامة نوع من التواصل يكون التعبير فيه عاكساً عن الواقع بصورته الباطنية وغير مباشرة في مفرداته، ويشير إلى تصورات وأفكار مجردة، وهذا ما يكون عليه التعبير من خلال الرمز.

إن الرمز في الفن ليس أداء لتسجيل ونسخ السمات الخارجية للظاهرة أو الصورة الموضوعية، وانما تتلخص وظيفته في الكشف عن الخصائص العميقة لهذه الظاهرة وجوهرها، ومن هنا فالرمز يختلف عن التمثيل كونه رسالة دالة على المعاني أو الصور المعرفية فهو ضد النقل الوصفي للصورة أو عكسها للظواهر الواقعية بمحاكاة الظواهر الطبيعية. لذا ينطوي على شئ جديد يؤثر على ويغير المفاهيم والأفكار القائمة عن الواقع، فاللون والخط والشكل في الصورة الفنية في حالة الرمز يتحول من خواصه الأساسية كصفة ذاتية كمادة تشغل مساحة من الصورة أو اللوحة إلي صورة ذهنية وحسية مجردة من خواصها التي تشكل بنايتها لذاتها من خلال اعادة تبديل سياق جديد موازي للفكرة الذهنية وتأكيد لفكرة ذات دلالة مختلفة.

إن العملية الابداعية لدى الفنان تسوقه لتكوين المعاني ابتداءاً من المعطيات الحسية ثم إحالة الأشكال إلي صور رمزية. فالعملية الإبداعية هذه لا تخلو من عناصر بيولوجية وأخري سيكولوجية، وهنالك الجانب الجمالي والذي يكون فيه ذلك التنظيم لمعطيات الإدراك الحسي، وهو التنظيم الذي أطلق عليه بعض علماء الجمال اسم عملية التشكيل.(ابراهيم زكريا:ص٢٦٦) فالرمز والايحاء هما أحد الوسائل التي يستخدمها الفنان ليتجاوز حدود الواقع لتجسيد تراكيب ذات مدلولات

متعددة تأخذ تفسيرات متعددة ومختلفة من شخص لآخر، أي تتعدد مستويات الدلالة في الرمز الفني، وهذا التعدد واختلاف الرؤي بين المتلقين يعود إلي طبيعة الرمز الايحائية وتناقضه عما هو أيقوني أو ماهو إشاري، فالأيقون يستند من أجل دلالاته على التشابه، وللإشارة معنى ثابتاً لا يسمح بتعدد التفاسير والمعاني، لذا فالرسالة التي ينقلها الرمز على المستوي المعرفي والادراكي كمدلول رمزي إلي شخص ما يختلف عما قد ينقله أو يثيره الرمز لشخص آخر. فالرمز قابل للإدراك الحسي الذي يكون فيه إثارة الخيال فيه مختلفة على مستوى الإدراك ولكن على المستوى المعرفي تسمح خاصية الرمز في الايحاء والتعبير عن المستوى الباطني بالنسبة للفنان، وتعدد المدلولات والصور في ذهن المتلقي. فكما تقول سوزان لانجر " أن الوظيفة الأولي للفن إنما هي إحالة الوجدان إلي حقيقة موضوعية بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله ونفهمه. وإذا كان من شأن الفنان أن يعمل على صياغته (الخبرة الباطنية) أو أن يقوم بتشكيل (الحياة الداخلية)، فذلك لأن من المستحيل تحقيق هذه المهمة عن طريق الفكر اللغوي أو من خلال الرموز اللفظية." (المصدر السابق: ص٢٦٦) ذلك لأن أنظمة الرموز الفنية إلي جانب تجسيدها كشكل مادي ظاهري محسوس فهو يغوص في ما وراء المرئيات في الذات الإنسانية معبراً عن مدلولات روحية ولا شعورية أيضاً بالنسبة للفنان، واذا كان مايميز الرمز هو تناقضه عن المحاكاة فهو بهذا يكون له أثره في العملية السيكولوجية للمتلقى. اذن الرمز يعطى دلالة تنتمى لعالم الحواس وثانية إلى عالم الروح، وهو وسيلة للتعبير عن الشحنات النفسية والأشباع النفسي، كما أنه يمكن أن تكون له القدرة على الولوج داخل مظاهر اللاشعور في التعبير الرمزي وهو يعتبر نمطاً من أنماط الإتصال مما يجعل العمل الفني أكثر ثراءاً عما إذا تم التعبير عنه بغير هذا الخطاب الرمزي. وبالتالي تكون هنالك مشاركة بين مبدع الرمز ومتلقيه فيما يحمله الخطاب الرمزي من رسالة مشفرة يتعين على المتلقي فك شفراتها وتفسيرها، فهى بالضرورة تكون بمثابة لغة مشتركة محددة بأطر التشكيل لظواهر مدركة وما تؤول إليها في اعادة تركيبها وتشفيرها.

وقد لاتكون هذه اللغة قد بنيت بطريقة قصدية في تركيب وتشكيل هذه المدركات الحسية، فهنالك دوافع لا شعورية مؤقتة أو شبه شعورية تلازم في كثير من الأحيان المبدع أثناء قيامه بعملية الإبداع. ولايتوقف الأمر عند حدود الإدراك بالنسبة للمتلقي وانعكاسات البيئة المحيطة بل يتجاوزه إلي معرفة الدلالات وماتؤول إليها من معان متعددة ومتنوعة تظهر في شكل العلاقة بين الدال والمدلول.

الجدير بالإشارة أن فرويد حاول أن يستخلص أن اللاشعور الشخصي هو الأساس لعملية الإبداع كما في النظرية السيكولوجية التي ترى أن العملية الابداعية لاتخضع لتأثيرات سيوسيولوجية أو اعتبار أن الوعي أو العقل هو أساس هذه العملية كما وسبق ذكره، غير أن الأمر يختلف بالنسبة للمتلقي والصورة الذهنية أو المدلولات الرمزية التي يتلقاها من خلال العمل الفني أو اللوحة، فهنالك من يرى أن الوعي ليس محتوي للصورة كشئ يظل مخزوناً في الذهن وذلك كما فندها علماء الفلسفة الظاهريتية وعلم النفس الشكلي (الجشطالتية).(غرافي محمد:٢٠٠٢، ص٢٢٦) فمن خلال هذه الرؤية فإن الوعي بالرمز في اللوحة وانعكاسه على ذهنية المتلقي لا يتم وفق استدعاء لمكونات وصور لهذه الرموز أصلاً موجودة في الذهن، فالادراك الحسي لمجموعة من التكوينات أو الأنظمة الرمزية والتي هي من صنع مبدع الرمز تخضع لعملية التأويل والتمييز بين المعني الظاهري والمعني الباطني، لذا فإن تلقى المتلقي لعناصر العمل الفنى فى لوحة ذات مدلولات رمزية، تقود مدلولات هذه الرموز الى ارتباط متبادل بالواقع المرئى وبمعطيات الادراك الحسى، حيث أن الصورة الناشئة عن الادراك الحسي ليست في الواقع سوى انعكاس للعالم الخارجي في وعي الذات المدركة، فعبر الرؤية التي تطل على الأشياء المحسوسة ينتقل واقع هذه الاشياء إلي الوعي لكي يضفي الوعي بدوره على الواقع المرئي الصورة التي نسجها بواسطة الرؤية.(المصدر السابق: ص٢٢٨) فليس هنالك عالماً جاهزاً من الأشياء حولنا، بل تكّون عبر الرؤية تنظيمات وتكوينات حسية وذهنية للواقع المرئي أشكالاً

ومدلولات متعددة يتدخل الفكر والوعي في ربطها وتنظيم أجزائها. ويعطي علم النفس الترابطي القديم للذاكرة والخبرة السابقة أهمية خاصة بالغة في عملية الإدراك، إذ كان يرى أن الإدراك هو تعرف الأشياء المألوفة عن طريق التعلم والألفة والخبرة السابقة."(راجح أحمد: ١٩٩٩،ص٢٠٣)

لذا تلعب المخيلة والذاكرة المكتسبة من الخبرة السابقة في تأويل ما يتم ادراكه، كما يتدخل العقل في عملية الإدراك بتأويل ما يتأثر به من انطباعات حسية. "من أجل هذا يختلف الناس في ادراكهم للشئ الواحد اختلافاً كبيراً وذلك لما بينهم من فوارق في السن والخبرة والذكاء والثقافة والمعتقدات ووجهات النظر".(المصدر السابق: ص٢٠١١) فالإدراك الحسي يتضمن عملية تأويل المرئيات التي لا يتوقف تأثيرها عند احداث الإنطباعات الحسية فقط، بل تحرك في النفس مجموع الخبرات الفردية والإنسانية الكامنة لدي الفرد وارتباط ذلك بفكره ووعيه. لذا كان الإتجاه التأويلي هو أحد الاتجاهات النقدية لدراسة الرموز في العمل الفني كما في دراسة العلامة من خلال بنائها الداخلي أي معرفة طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول والعناصر الأخري.

إن الاتجاه التأويلي في علم العلامات يفهم أن العلامة تتخذ دلالاتها نتيجة نشاط المفسر وتؤيله طالما أن هناك عدد من التفاسير الممكنة أي تعدد المعاني التي ينتجها المفسر ويكون بذلك مساهماً في عملية انتاج العلامة وتؤويل مدلولاتها إلي جانب منتجها الحقيقي. (حسن محمد: ٢٠١٠، ص٥١) أخذ هذا الاتجاه مكانه في تفسير ظواهر الفن، كما عند الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامر في دراساته التأويلية الفلسفية للفن المعاصر باعتباره ظاهرة أصبحت مغتربة عن عالمنا، لذلك تتطلب تفسيراً. فيحاول غادامر الكشف عن أزمة الوعي الجمالي باعتباره شكلاً أساسياً من أشكال اغتراب وعي الانسان المعاصر، محاولة منه الكشف عن اغتراب الوعي الجمالي لكونه وعياً أصبح ينظر إلي الفن من جهة الشكل الجمالي أو الصورة الفنية ناسياً أو متناسياً أن الجميل في الفن

لم يكن أبداً مجرد شكل منعزل ومستقل عن سائر أشكال الحياة الإنسانية.(توفيق سعيد: ٢٠٠٢، ص٥٣)

من هنا يسعي غادامر إلي دراسة الظواهر الفنية من منطلق أن الوعي الجمالي لايمكن إدراكه وفهمه بمعزل عن أشكال الحياة الإنسانية أو يمكن القول بمعزل عن الأشكال الثقافية كالرمز والطقوس الدينية والشعائر والعادات وغيرها من كافة أشكال الحياة الثقافية للانسان في ثرائها وتنوعها. ومما لاشك فيه أن أساس كل ثقافة تنبع من لغتها وأشكالها التعبيرية المختلفة من أديان وتراث وفنون. ويرى بعض الباحثين أنه من خلال التأويلية يمكن دراسة وتفسير المدلولات الرمزية واستيعاب التعدد الكامن في القراءات، وكذلك دور السياق المحيط أي التراث والثقافة والمجتمع.(حسن محمد: ٢٠١٠: ص٥٢) وتأثير كل ذلك على الفنان وانتاج المعني لدي المتلقي، والفترة التاريخية التي يعيشان فيها، وهذا ماستتناوله الباحثة في تحليلها للمدولالت الرمزية ودارسة العلاقات التي تنشأ بين الرموز ومدلولاتها مع الأشياء التي يعبر عنها سواء كانت مدولات فكرية، أو ذات بعد تعبيري مرتبط بمفاهيم معينة أومدلولات لمعطيات العالم الخارجي وذلك وفقاً للتراث والثقافة التي ينتمي إليهما كل من الفنان والمتلقي.

٣.٢. المبحث الثالث: الثقافة والبعد التاريخي ودورهما في ابتداع الرموز التشكيلية

تحاول الباحثة في هذا المبحث معالجة تطور المدلول الرمزي تاريخياً من خلال دراسة أولاً أشكال الرموز في الحضارات القديمة ومدى رسوخها في الثقافة وإستمرارها وذلك بمعرفة أسباب تنشئة الرمز التشكيلي والأبعاد التاريخية والثقافية ودورها في نشوء الرمز في الفن التقليدي، ومن ثم ربط العوامل التي تربط إنتاج العمل الفني عند الفنان وإنتاج المعني لدي المتلقي، أي العوامل الثقافية والتراث المشترك بين الفنان والمتلقي ، وأثر كل ذلك فى تناول الرموز في كل من الفنون التشكيلية

التقليدية والحديثة معاً بغية التأسيس لفهم يتناسب مع الإتجاه العام للبحث يتأتي من خلاله معرفة مدي تنوع المدلولات الرمزية وتحريرها من سياقها المتعارف عليه بدراسة الخاصية الثقافية والتراثية بين الدال وبين المدلول الذي يستنطقه الوعي الجماعي أو الفردي للدلالة الشكلية ومعرفة طبيعة الدلالات المنبثقة من الرموز، وخلق مستويات التلقي بأعتبار أن تنوع المعانى الذى تختص بها الرموز تعطى المتلقى حرية تأويلها وذلك وفقاً لثقافته وخبرته.

عند الرجوع إلي مفهوم الرمز ومن خلال ما أوردته الباحثة حول خصائص الرمز من وجهة النظر الفلسفية يمكن التأكيد ومن خلال ما ورد ان الإنسان يعيش في عالم رمزي، ولولا التعبير من خلال الرموز لما تثنى معرفة مختلف ممارسات الإنسان في الثقافة المعينة وحياته الإجتماعية على مر مراحل التاريخ، على هذا يمكن القول أن هذا ما يجعل الرمز التشكيلي يرتبط في نشأته وتطوره بالمفاهيم الثقافية والتاريخية ومتلازماً مع التغيرات الحضارية والإجتماعية للمجتمعات.

١.٣.٢. الرموز في الحضارات القديمة بالسودان:

من الملاحظ أن الرموز في مختلف عهود التاريخ كانت نمطاً متأصلاً لتجسيد الأفكار والمشاعر الإنسانية والتطلعات والتي بدورها تمثل واحدة من أهم عوامل تفسير الأنماط الثقافية والإجتماعية للبشر وسلوكهم، حيث ساعدت فى الكشف عن حياة المجتمعات ومعرفة حياتهم الإجتماعية والخصائص الثقافية التي يختصون بها، ومن ثم ساهمت بقدر كبير فى التعرف على التطور البشري والتقدم الحضاري خلال تلك الحقب التاريخية وأهم مميزاتها الثقافية. ففي المراحل الأولي من تطور الفن لا سيما تصوير الإنسان البدائي في الكهوف أو كما أصطلح عليه الانثروبولوجين بالمراحل الأولي في ثقافة الإنسان، نجد أن التعبير بدايةً بالنسبة للإنسان البدائي لم يكن في نظره إلا تكملة لعالم الواقع والحقيقة وذلك من خلال تسجيله لصور الحيوان وعلاقته به،

فكان إنتاجه يختلط معه أمور كثيرة كالسحر والمنفعة ومحاولة مطابقة الواقع، ثم تطور التصوير عنده ليصبح أكثر واقعية بظهور الصور المجسمة بفضل التظليلات الدقيقة المحفورة ومراعاة التناسب بين الخطوط، يتجلي فيها التوفيق في محاكاة الطبيعة، إلى أن تطور التعبير فيما بعد في مراحل متقدمة نجمت عنه تغيرات في حياة الانسان البدائي الإجتماعية وسيطرته على الطبيعة حتي أصبح هناك تحوراً واضحاً للصور فأخذت أشكالاً رمزية أو اشكال دالة تعبر عن الواقع الحضاري والأبعاد النفسية والإجتماعية التي كان يعيشها البدائي. ولاشك أن الممارسات الطقوسية المتصلة بالمعتقدات والأساطير وما تحتويه من رموز لها الفضل في معرفة طبيعة العقلية البدائية التي نجد لها وجوداً راسخاً لبعض المجموعات التي تعيش حياة فطرية بدائية منعزلة عن سائر الحضارات الإنسانية كتلك التي تعيش في جزء المحيط الهادي واستراليا، وفي غابات أفريقية، والتي ظلت محافظة على أنماط السلوك والحياة منذ آلاف السنين بمعني محافظتها على مورثاتها الثقافية البدائية.(شعبو أحمد: ص١٦٥)

لعل التعبير بالإشارات والرموز يتباين ويختلف بإختلاف الظروف التاريخية، وأثناء التطور اللاحق للفن حافظت الإشارة الجمالية على صلتها المحدودة بتجسيد الواقعي، بيد أنها غالباً ما أظهرت من الناحية الثانية بمثابة دلالات لصور شائعة لما فوق الحسي واللاواقعي فكان أن لعبت دور قواعد مقررة لأنماط التي حلت محل الصور الحقيقية للحياة.(فرابتشنكو، باختن، افيرنتسيف: ١٩٨٤، ص١٩) فكانت الرموز على مر التطور التاريخي في غالب الأحوال ليست مجرد نوعاً من الإشارة محض الصفة الجمالية فقط، وإنما هي في ذات الوقت وسيلة لتجسيد الأفكار والمشاعر الإنسانية والتعبير عن العالم الروحي ومن دونها يصعب التعرف على معرفة تطور الإنسان وتحديد سماته وخصائصه الثقافية. أذن الرموز هي وسيط بين الإنسان وادراكه لعالمه الخارجي وإن الرمز

يستمد طاقته التعبيرية من خلال أبعاد ومعارف قد تكون مصدرها التاريخ، او الإسقاطات النفسية في الوعي واللاوعي، والأبعاد الإجتماعية وغيرها.

إن الإنسان بميله إلى صناعة الرموز تكون هذه الرموز ذات أهمية سيكولوجية وإجتماعية وسط الجماعة التي أنشأتها، فلقد كانت البدايات الأولي في تكوين الثقافة السودانية تلك الرموز التي إبتدعها الإنسان عبر الحضارات القديمة في السودان، حيث يعتبر الفن أول عمل ثقافي للإنسان في تعامله مع البيئة المحيطة في صنع أدواته وإحتياجاته الحياتية. وعند النظر للأواني الفخارية وهي من أهم الممارسات الفنية وأكثرها انتشاراً ويعتبرها الآثريون من المعايير الهامة في قياس ما أحرزه الإنسان وقتذاك من تقدم حضارى، نجد أنها تحمل رسومات تعكس ملامح حياته وواقعه وبيئته، بجانب أنها تعكس تطور قدراته ومواهبه التي مكنته من الإنتقال إلي مرحلة جديدة من مراحل تكوين ثقافته والتي تلعب العوامل المادية والإجتماعية والسياسية المتجددة دوراً في تطورها أهمها حياة الاستقرار وتكوين المجتمعات التي عاشها الإنسان السوداني على ضفاف النيل في الفترة التاريخة التي أعقبت الألف الرابع قبل الميلاد، وهي ما عرفت بحضارة الخرطوم والشهيناب والمجموعات الحضارية (أ) و(ب) و(ج)، ثم تبلورت بعد ذلك سمات وملامح للثقافة السودانية.(عبوش محمد:٢٠١٠، ص١٦٤) تجلت من خلال عدة حضارات تاريخية.

تنوعت صياغة الأشكال الرمزية عبر الحقب التاريخية المختلفة ما بين أشكال حيوانية، طيور وزواحف وأخرى نباتية، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية والتجريدية كالصليب والهلال، أخذت كل هذه الرموز مدلولات عدة ارتبطت بالفترة التاريخية التي تبلورت بها. ونُفّذت من خلال الرسم والتلوين على الجداريات، وكذلك المنتجات الخزفية والنحتية وبعض من أشكال الثقافة المادية. ولقد

أسهمت الحفريات التي تمت في المواقع الأثرية خاصةً شمال ووسط السودان في كشف النقاب عن أبرز هذه الممارسات التي تمثل نسيج ثقافي ممتد منذ تلك العصور.

٢.٣.٢. رموز الحيوان في الحضارات القديمة:

اذا تناولنا الرموز التي أخذت الأشكال الحيوانية نجد أنها أخذت سمات بعض الحضارات المتعاقبة في بلاد النوبة كما في حضارة نبتة وكرمة ومروي وفي الفترة المسيحية كذلك. ولقد كان الوضع السياسي والإجتماعي والإقتصادي في بلاد النوبة في تلك الفترات مؤثراً على تلك الممارسات الفنية، فقد كانت للفنون المصرية والرومانية البيزنطية أثراً كبيراً على صياغة المفردات والرموز الممارسة وقتذاك خاصةً في الفترة المروية، ولكن رغم ذلك ظل الأثر المروي ملحوظاً ووجد له مكاناً خاصاً ذا طابع محلي مميز ومختلف عن الثقافات الأخرى حينما تحرر من الأثر المصري والروماني، ولقد كانت الموضوعات في العهد المروي أغلبها مناظر من البيئة مثل رسم الحيوانات والطيور والزواحف كالثعابين وأشكال هندسية ونباتية. ولعل رسم هذه الحيوانات واستخدامها كرموز قد تتضمن بعضها سلوكاً دينياً، خاصةً تلك الرموز المعبرة عن كائنات خارقة للطبيعة. فالأعتقاد بوجود مثل هذه الكائنات اعتقاد شائع بين المجتمعات البشرية، وتواصل هذا الإعتقاد على مدى حقب تاريخية متوالية يمكن ايجاد أثرها واضحاً حتى في عصرنا هذا كما سيرد ذكره لاحقاً. ولعل تحويل الأفكار الدينية ومثل هذه المعتقدات إلى رموز مادية يصب في محاولة إضفاء نوعاً من الديمومة والإستمرارية عليها، وكمثال على ذلك بالإضافة إلى التأثر الثقافي يذكر أحمد محمد علي الحاكم في هذا الشأن " وجود صور الحيوانات من أسود وتماسيح وضباع وقطط كانت مقدسة عند الفراعنة وورثها الكوشيون ثم المرويون وتظهر بوضوح على مداخل المعابد والقصور القديمة."(الحاكم أحمد علي: ١٩٦٥، ص٢) ولقد كان سكان كرمة يمارسون الرسم والنحت المتمثل في التماثيل المصنوعة

من الطين لبعض الحيوانات كانت تقدّم كقرابين للآلهة. وبعض منها يوضع في المنازل للاعتقاد بأنها تمتلك قوي سحرية تتعلق بالخصوبة والإنجاب ودوام الصحة. كما نحتت بعض الحيوانات الأسطورية واستخدمت كزخرف في بعض الأشكال العاجية مثل فرس النهر. ويعتبر فرس النهر واحداً من الأرواح النيلية التي أهتم بها سكان وادي النيل وهو رمز للإخصاب والزيادة وعون على الإنجاب وتصنع تماثيلها كتعاويذ.(زين العابدين أحمد:١٩٩٤،ص٢٥)

إن الإعتقاد في الكائنات أو الظواهر الكونية كالشمس كما في رسم قرص الشمس المجنح عند الفراعنة او الإله الشمس الممثل في لوح النصر العظيم في جبل قيلي، وكذلك القمر والنجوم شكّلت في تاريخ الإنسان بداية السلوك الديني وارتباطها بالإسطورة ذلك إن الإنسان في محاولة تفسيره للظواهر الكونية وعن حياة الإنسان نفسه يشرع في استحضار أنماط التخيل والتعبير الأسطوري والرمزي في شكل كائنات أو آلهة لها قدرات خارقة لا تتوفر في البشر. وقد قسّم بعض الباحثين الأساطير إلى مجموعتين هما : " أساطير الخلق وأساطير التعليل، وتحاول أساطير الخلق أن تفّسر أصل الكون وخلق البشر وظهور الآلهة، اما الأساطير التعليلية فأنها تهدف إلى تفسير الظواهر الطبيعية، وهنالك الأساطير المتعلقة بالمرض والموت فقد أعتقد كثير من المجتمعات القديمة أن بعض الكائنات هي التي تسبب الموت."(الكايد هاني:٢٠١٠،ص٣١) بذلك يمكن القول أن هنالك امتداداً لبعض الأساطير حول الكائنات والكون واستخدامها كفكر ديني في المجتمعات القديمة. فيلاحظ أن الرمز يقوم بدور التجسيد المادي في حين يكون مغزاه فكر ديني متصل بشعائر وطقوس تزيد من قيمة هذه الرموز. بينما يرى آخرون " أن هنالك رموزاً عديدة عميقة الإتصال بأساطير قديمة تسعى الديانات الجديدة إلى إحيائها وإضفاء دلالات مميزة عليها لما يمكن أن تؤديه هذه الرموز من وظائف روحية. "(شعبو أحمد:ص١٧٠) مثال على ذلك الصليب الذي يعتبر في المسيحية رمزاً

للموت والبعث فقد كان يرتبط كرمز في الثقافات الأخرى القديمة ببعض أشكال عبادة الطبيعة، ويرتبط رمز الصليب المصري القديم إلى مفتاح قناة أو وحدة قياس أو لصورة القضيب أو للرحم، في حين تمثل الصلبان رموزاً قمرية لدي بعض الشعوب الأفريقية.(المصدر السابق: ص١٧٠) فعلى الرغم من اعتبار الصليب أكبر رموز المسيحية ورمزاً للديانة المسيحية كما يرمز للسيد المسيح، إلا أن مدلوله تغير عبر العصور وذلك كما يرى مؤرخي الأديان وعلماء الآثار وغالبية الباحثين بأن الصليب ما قبل المسيحية كان رمزاً شمسياً.(سيرانج فيليب:١٩٩٢،ص٣٨٩) كما أنه في المسيحية القديمة يرمز للقوة الإلهية ولمجد الإله، وكان يرسم على مشبكات الأحزمة والخواتم كتعاويذ بداءاً من القرن السابع.(المصدر السابق: ص٣٩٧)

من ناحية أخرى نجد أن الرموز التي أخذت هيئة حيوان والذي تمّثل كمعبود وإله يعتقد في قدراته الخارقة قد صاحب عدة حضارات قديمة، ففي عهد مملكة نبتة ظهر الإهتمام بتبني لإله معين يكون المعبود الرسمي للمملكة وهو الإله آمون الذي تعددت أشكاله وهيأته وصورته التي صور بها، فنجد أنه رُمِّز بتمثال كبش جاث أو صورة انسان برأس كبش، او صورة تمثال أسد جاث برأس كبش، وأيضاً رُمز له بصورة قرنين أو قرن واحد.(حاج الزاكي عمر:٢٠٠٦،ص١٢٤) أما الإله أباداماك فهو يعتبر الإله المحلي في الحضارة المروية، حيث يذكر ويليام آدمز أن أغلبية الآلهة والرموز الدينية للشعب المروي ظلت دائماً شبيهة بما أخذ به الفراعنة ولكن كان لهم آلهة تخصهم ليس لها نظير في الثقافة المصرية ويعتبر أبادماك واحد منهم.(آدمز ويليام:٢٠٠٥،ص٣٠٤) وهو الإله الذي رمز له بتمثال الأسد، فقد ظهرت صوره على جدران المعابد بهيئات مختلفة أكثرها تكراراً شكل مرّكب من جسم إنسان ورأس أسد إما واقفاً او جالساً على كرسي العرش. "كما ظهر أبادماك متعدد الأيدي ومتعدد الرؤس رامزاً إلى الإحاطة والشمول والتخفي والسرية الكاملة وظهرت مثل هذه الصورة

للمعبـود فـي إتصـال مـع الملكـة والملـك المـرويين يـدعمهما ويقـدم لهمـا باقـات العـيش والرخـاء والرحمة."(زين العابدين أحمد: ١٩٩٥، ص٢٩) أيضاً نُقشت صورة الإله أبادماك وهو متعدد الوجوه حيث صُور بثلاثة وجوه برأس الأسد مستقلة ومتداخلة يبرز من جسده أربعة أذرع بشرية. وقد قدّر آركل إن الإله ذو الوجوه والأذرع المتعددة ناتج من تأثير هندي وصل للمرويين عبر مملكة آكسوم المجاورة.(حاج الزاكي عمر: ٢٠٠٦،ص٨٠) بينما يرى عمر حاج الزاكي " أن هذا الشكل للإله من ابتداع الفنان المروي الذي أراد ان يرمز لقدرات هذا المعبود على التعامل مع جهات مختلفة وفي ذات الوقت ".(المصدر السابق: ص٨٠) (أنظر صورة رقم ١) إن تمثيل المرويين لهذا الإله بصورة الأسد ليس بالأمر الغريب، وذلك لما يتصف به هذا الحيوان من قوة، لذلك رُمز أيضاً كإله للحرب والنصر حينما رُسم ونحت وهو ينهش جثث الأعداء أو في شكل منحوت على صولجان الملك مدبب القاعدة يخترق قلوب اعدائه.(زين العابدين أحمد: ١٩٩٥، ص٢٩) أو يرتدي ملابس المحاربين ويحمل في يده أسلحته وعدد من الأسرى، وقد دلت آثار كرمة أيضاً على أن أهلها قد الحقوا بالأسد نوعاً من القدسية أيضاً، وقد كان أبادماك من آلهة الخلق والحرب وعرف كذلك من خلال تصويره مرات عديدة حاملاً لأواني الحرب القوس والسهم. ومما لا شك فيه إن التمثيل بالأسد وبعدة هيئات يعزو أيضاً لتواجد هذا الحيوان في المنطقة حيث يرى آدمز أن الأسود كانت شائعة وافرة في المنطقة لذا كان الإله الأسد حارساً محلياً للجنوب المروي.(آدمز ويليام:٢٠٠٥،ص٣٠٥) لذلك ساهم وجود الأسد في الواقع الطبيعي وما يتصف به هذا الحيوان من صفات لإستدعائه وتوظيفه كرمز معّبر عن فكر الجماعة.

يلاحظ ارتباط النيل أيضاً وما يتواجد به من كائنات بالترميز لدي هذه المجموعات في الثقافات والحضارات المختلفة وما أكسبته هذه المجموعات من فكر ومعتقدات حولها مثلما تم ذكره

سابقاً حول الإعتقاد في فرس النهر، وكذلك السمك الذي يعتبر أيضاً حيوان مقدس وجد مرسوماً في جداريات المعابد والفخار في الفترة المسيحية، وكان في الفترة الفرعونية القديمة من المقدسات لأنها من عطايا النيل الآله حابي الذي قدسه المصريون وعبدوه وقدموا له القرابين.(ولي الدين سونيا:١٩٩٨،ص٨٤) وربما كان ذلك أحد التأثيرات المصرية على الفن النوبي. وهنالك أيضاً التمساح الذي أخذ مكانة كبيرة في الديانات الشعبية، وهو أيضاً أحد المعبودات النيلية حيث ظهر رسمه في الخزف المروى باعتباره واحداً من العناصر القدسية لإرتباطه بقدسية النيل وهو رمز تم استلهامه من الفن المصري، كما أنه إحتل مكانة هامة بين منظومة الآلهة المصرية وتكرر ظهور رسمه على الأواني الفخارية بمنطقة كرمة مما يؤكد المكانة المميزة التي اكتسبها هذا المعبود وهو ويأخذ أيضاً شكل تماثيل من الطمي، وقد ذكرت مريان وينزل إن الإعتقاد بأن التمساح يؤثر في خصوبة النساء كان شائعاً في النوبة بجانب الإعتقاد بأنه مسكون بنوع معين من الأرواح الضارة.(Maraian Wenzel :1972 p160) ويرى أحمد الطيب زين العابدين أن التمساح بفضل خصائصه الطبيعية وبفضل المعتقدات النيلية القديمة فيه وعنه صار رمزاً للغموض والعدوان والخطر.(زين العابدين احمد: ١٩٩٤،ص١٤) وتنطبق مكانة القداسة كذلك لبعض الطيور كطائر أبي قردان وهو من الكائنات التي وجدت مرسومة بكثرة في الفن النوبي وهو من أثر الحضارة الفرعونية.

أما قرون الحيوانات فترمز للإله آمون في الثقافة النوبية، وقد ظهر كل من القرون والهلال على التاج النوبي في القرون الوسطى في النوبة قبل الإسلام ، وكانت جماجم الثيران المقرنة توضع على مقابر المجموعة " ج " في فرس.(Marian Wenzel، 1972 – p164) ربما كان الإعتقاد بها كعامل حماية وحفظ، وقد وجدت أيضاً على المقابر الفرعونية والمروية وفي كنائس

المسيحية بالمنطقة النوبية، ومن الملاحظ إستمرارية هذه الممارسة بوضع القرون على الأضرحة والتي أستبدلت فيما بعد بالرايات أو الأعلام. " كما كان حكام النوبة من القرن الرابع حتى القرن السادس الميلادي قبل اعتناقهم المسيحية يرتدون تاجاً به هلال وقرون."(Wenzel: 1972 -p164 Marian) وهنالك اعتقاد شائع وسط بعض المجتمعات الأفريقية بأن العين الشريرة لإكمال فاعليتها لابد أن تمر في دائرة كاملة لذلك تثبت قرون الحيوانات ذات الشكل المقوس غير مكتمل الدائرة في واجهات بعض المنازل النوبية.(أبو زيد أمل: ٢٠٠٦،ص١٤١)

صفوة القول أن هنالك تنوع واضح للرموز من خلال الممارسات الفنية التي تمت في الحقب التاريخية القديمة، يأتي تنوعها وثرائها من خلال تمثيلها للفترة التاريخية والثقافية التي تعاصرها والأبعاد الدينية والمعتقدات التي من أجلها أُبتدع الرمز، ويمثل المعتقد الديني في الكثير من هذه الحضارات الركيزة الأساسية للتعبير من خلال العديد من الرموز كما سبق ذكره، وهو باعتباره سلوك مكتسب معبر عن بعد ثقافي يمثل هذه المجموعات في الثقافة المعينة، وبذلك يكون الرمز باعتباره صورة دالة تستعمل للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف والتواضع. ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعاصرة في الكشف عن الكثير من أبعاد هذا التصور وقدرته على إستجلاء الكثير من الأسرار الثقافية والحضارية الخاصة برحلة الإنسان على الأرض.(بنكراد سعيد: ٢٠١٢) إن التعبير بالأشكال الرمزية وصبغها بالمعتقدات والعقائد الدينية قد لازم أيضاً الفترة المسيحية فقد إعتنق الجزء الشمالي من النوبة المسيحية في القرن السادس الميلادي. أما علوة في وسط السودان فلم تدين بالمسيحية إلا فى القرن السابع

الميلادي، وقد أكدت المدونات الأثرية الثراء المادي للنوبة المسيحية من حيث كان الفن النوبي فناً متمدناً و يحمل سمات حضارية بصورة كبيرة ولم يتعرض هذا الثراء إلى اهتزاز أو تدهور بل ظل ثابتاً ومتماسكاً لمدة طويلة.(زين العابدين أحمد: ٢٠٠٤)

٣.٣.٢. الرموز في العهد المسيحي :

إن حياة الاستقرار التي شهدتها الممالك المسيحية وازدهار المدن في تلك الفترة قد شجعت الملوك الذين جمعوا بين السلطتين الدينية والسياسية على تحويل المعابد القديمة إلى كنائس وتشييد الكاتدرائيات، وصارت مليئة بالزخارف والنقوش وبعض المشاهد من الإنجيل وصور القديسين، ويغلب على هذا الفن الأثر البيزنطي. كما أن صناعة الفخار ظلت مزدهرة تحمل صنعها رموزاً مسيحية وصور الحيوانات، وتعكس هذه الرسومات مسحة قبطية. (الأشكال رقم ٢) كما لاحظ البعض وجود أثر فاطمي في زخرف ذلك الفخار الذي صنع في الفترة الأخيرة.(فضل يوسف:١٩٨٩،ص١٧) ويرى زين العابدين أن فنون العهد المسيحي في النوبة في قيمها الداخلية تأخذ استمراراً طبيعياً لقيم فنون عهود سابقة كما في حضارة المجموعة " س " والعهود المروية فيما تعرض له في دراسته حول موتيفة النخيل وأهميتها كرمز للبعث والخلود مؤكداً على استعمال هذه الموتيفة في عدة صور في العهد المسيحي أشهرها جدارية ميلاد المسيح التي تظهر فيها صورة السيدة العذراء على سرير الأمومة وأغلب العناصر البشرية في اللوحة حملت أغصان النخيل المثمر كدلالة على البشارة والإحتفاء بالمولود الذي يمثل انتصار البشرية في عقيدتهم بميلاد المسيح ومن ثم يعبر المدلول الرمزي لهذه الموتيفة بالخلود.(زين العابدين: ص١٨) وينطبق نفس هذا المدلول عندما أستخدمه المرويون في صور التتويج ومناظر المسيرات الملكية وفي المدافن، فصّور الموتى في

شواهد القبور المروية لأهل الطبقات الأدنى وهم يحملون أفرع النخيل توضح ارتباط الرمز في حالة الموت بالبعث والخلود.(المصدر السابق: ص٢٢) مما يوضح استمرارية هذه المدلولات لحقب متعاقبة.

أما تأثير الاسلام في الفن بمنطقة النوبة فقد ظهر فى أشكال عدة وأستمر تأثيره متواجداً في العديد من المظاهر الفنية خاصة الزخارف المعمارية كما يذكر أحمد محمد علي الحاكم في هذا الشأن "إن الأثر الاسلامي في الفن الزخرفي النوبي يظهر في رسم الهلال كبديل للصليب والنجمة والأشكال الهندسية المتداخلة، والأعلام التركية وأعلام الطرق الصوفية المختلفة بالاضافة إلي وجود الأقواس والأعمدة".(الحاكم أحمد: ١٩٦٥، ص٣) وهنالك العديد من الرسومات الرمزية التي جرت العادة بمنطقة النوبة على رسمها للاعتقاد بانها جالبة للخير ودافعة للشر والعين كما في رسم الهلال والنجوم والإعتقاد في بركات الأولياء برسم القباب التي تمثل أضرحة الأولياء، وهنالك الرسم والتلوين من أجل الإحتفال بعودة الحجاج وذلك بالرسم على مداخل المنازل وكتابة الآيات القرآنية والأدعية ورسم الكعبة وضريح الرسول(ص)، مما يوضح مدى ارتباط أهل المنطقة بالتراث الثقافي والديني والتعبير عنه من خلال الرموز الفنية المختلفة. ولقد أرتبط هذا الفن في هذه المنطقة منذ الحضارات القديمة بنواحي عقائدية كما أن هنالك عدة مؤثرات حضارية وثقافية أشتركت في تكوينه، وبالرغم من ظهور الإسلام الذي بدأ تأثيره جلياً على المنطقة إلا أن العديد من المظاهر المسيحية في الفنون والممارسات التقليدية مازالت موجودة جنباً الي جنب مع المظاهر الحضارية الإسلامية. ومع هذا فإن دلالات الرموز في الفنون التشكيلية التقليدية تستمد مضمونها من الثقافة المحلية وهذه المضامين قد تكون تاريخية أو دينية، أسطورية أو إجتماعية، لذلك فإن تأويل رمز ما لا ينفصل عن الوسط الثقافي الذي أنتجه.

٤.٣.٢. الرموز في الفنون التشكيلية التقليدية:

ترد الباحثة مصطلح فن تقليدي كمرادف للفن الشعبي في هذا المبحث اذ يأخذ المصطلحان ذات المعنى وكما ورد سابقاً حول مفهوم الفن التشكيلي التقليدي فإنه بهذا المعنى يحقق خصوصيته بارتباطه بالجماعة إذ أنه يساهم مساهمة فعالة في حياة الأفراد وتلبية حاجاتهم المعيشية من ملبس ومسكن وأدوات عملية وتعليمية. هنا تغلب الوظيفة النفعية أكثر من الوظيفة الجمالية، إلا أن الفن كشكل تعبيرى تقليدي يخدم غرضاً نفعياً وجمالياً فى آن واحد خاصةً أشكال الثقافة المادية، ولكنه أيضاً كثيراً ما ينفذ لغرض التزيين ويكون منسجماً مع مفاهيم الجماعة وثقافتها، اذ أنه يعّبر عن تراثها الثقافي.

استناداً على ذلك يمكن توضيح الفرق بين الفن التشكيلي التقليدي والفن الحديث، فالفن التشكيلى التقليدي هو خبرة مكتسبة وموهبة فطرية فهو بهذا المعنى يختلف عن الفن التشكيلي الحديث. فالفنان الحديث يخضع تجربته الإبداعية لتأثير المناهج الدراسية، والمفاهيم الفنية الحديثة والمعاصرة التي ترتبط بالأكاديميات ويتم التأثر بالاتجاهات والمدارس الفنية وما تعبر عنه من مفاهيم فلسفية وفكرية، بالإضافة إلى الإهتمام بالجوانب الجمالية أكثر من الجوانب المنفعية المباشرة والتي تختص بفردية الفنان ونزعاته وميوله وأساليبه الخاصة في محاولته لتحقيق ذاته، بينما تقوم الفنون التشكيلية التقليدية بالتعبير عن المفاهيم الجمعية وكل أشكال الحياة الثقافية والإجتماعية التي يتسم بها المجتمع الذي تنتمي اليه. فالفنان التقليدي لا يقوم بإنتاج عمله الفني من أجل إشباع حاجة

ذاتيــة بقــدر مــا هــو ملتــزم أمــام مجتمعــه بتلبيــة حاجاتــه الروحيــة والترويحيــة ويعمــل علــى ترســيخ قــيمهم وعــاداتهم وتقاليــدهم المتوارثــة، وبالتــالي يكــون منظــوره الفنــي هــو من خلال المجتمع الذي ينتمي إليه.

تُقســم الفنــون التقليديــة إلــى فنــون مكانيــة أي الفنــون التشــكيلية والصــناعات والحــرف التقليديــة واليدويــة، وفنــون زمانيــة وهــي الفنــون غيــر التشــكيلية التــي لا تــرتبط بزمــان محــدد كالموســيقى والغنــاء والــرقص وكــل مــا يتصــل بــالتراث الشــعبي والأدب الشــفاهي والمــأثورات الشــعبية.(الحيدري ابــراهيم:١٩٨٤،ص٢٥) وتُــدرج الفنــون التعبيريــة كفنــي النحــت والتلــوين ضــمن مفهــوم الفنــون التشــكيلية، باعتبــار أن هــذه الفنــون التعبيريــة ســواء كانــت تقليديــة أو حديثــة تُعــرف بأنهــا فنــون ثنائيــة الأبعــاد كمــا فــى التلــوين أو ثلاثيــة الأبعــاد كمــا فــى النحــت، وهــى تحقــق تشــكيلاً محسوســاً وملموســاً فــى فــراغ . ومــا يهــم جانــب البحــث هــو الفنــون التعبيريــة التقليديــة خاصــةً فــن التعبيــر الرمــزي. وممــا لا شــك فيــه أن التقاليــد الإجتماعيــة مــن أعــراف وعــادات وطقــوس وغيرهــا هــي بمثابــة الركيــزة الأساســية التــي مــن خلالهــا يــتم التعبيــر الرمــزي، وهــي بهــذا تكــون عاكســة للمفــاهيم العقائديــة والدينيــة والتــي بــدورها تــؤدي دوراً كبيــراً فــي تعميــق الأبعــاد الإجتماعيــة والثقافيــة مــن خــلال تــأثير بعــض المفــاهيم الدينيــة والسحرية كعبادة الآلهة والإعتقاد في الأرواح والأسلاف.

إن الرمز التشكيلي في أسباب نشأته لا ينفصل عن الدوافع النفسية والثقافية والعوامل الإجتماعية التي أضحت الفكرة المحورية في تشكيله وتركيبه كصورة فنية يقبل التراكم الثقافي وينمو على مر العصور. ولا بد عند الحديث عن التعبير من خلال الرموز من الإشارةً إلي دوافع تشكيله،

علـى هـذا رأى بعـض البـاحثين" بـأن الرمـوز تشـكل فـي أسـباب نشـأتها اتجاهـاً نحـو معالجـة القـيم الإجتماعية الموروثة، وهو يقبل التفاعل مع التطور الحضاري الثقافي، لذلك فإن ابتداع رمز جديد لا يقضـي علـى مـا كـان قبلـه ولا يصـبح الرمـز القـديم مهجـوراً وإنمـا يحتفظ بقيمتـه باعتبـاره حالـة تشـكيلية عبرت عن فكرة محورية تدور حول الدوافع الانفعالية والخيالية والثقافية والاجتماعية."(جابر هاني: ١٩٩٧،ص٩٣) هذا بينمـا ذهـب آخـرون إلـى أن المجتمـع هـو الـذي يحـدد قيمـة الرمـز، وهـو الـذي يضـفي علـى الأشـياء الماديـة معنـى معينـاً فتصـبح رموزاً.(قانصـو أكـرم: ١٩٩٥،ص١٥) لـذلك فـإن أشكال الدلالات والمعاني الرمزية لا يمكن فصلها عن القيم الثقافية والتراثية وكذلك الأبعاد التاريخية التـي بـدورها أسـهمت فـي ابتداع الرمـوز وتشـكيلها. يمكـن مـن خـلال ذلـك القـول أن الرمـز يعتمـد علـى الوظيفة التي من أجلها أُبتدع أو شُكّل وفكرته الموضوعية وأبعاده النفسية وهي ما تحدد خصائصه وأسباب تنشئته. فعنـد النظـر إلـي الرمـوز التشـكيلية التقليديـة أو كمـا تعـارف عليهـا البعض بـالفنون الشـعبية مـثلاً نجـد أن الفكـر الموضـوعي والتعبيـر النفسـي فيهـا ذات علاقـة وطيـدة بـالمجتمع أو الجماعـة، والتـي تتصـف بكونهـا شـعبية لارتباطهـا بـالرؤي الشـعبية كتعبيـر عـن الـذوق الجمـالي للمجموعـة تكتسـب صـفات وخـواص المكـان والبيئـة التـي ينـتج فيهـا، وهـي بـدورها أي البيئـة تحـدد خصـائص هذه الرموز وتعمل على بلورتها لتتحول إلي خبرات مكتسبة وموروثات حضارية مستمرة ومتجددة عبر الزمن.

ويلاحظ ممـا سـبق ذكره فـي الحديث عن الرمـوز التشـكيلية منذ الحضـارات القديمـة وحتـي فترات متقدمة أن الرموز قد تشكلت وصيغت بطرق مختلفة ومتنوعة أرتبطت معظمها بمدلولات دينية خاصة الرموز الحيوانية والإعتقاد بها ككائنات خارقة وإكسابها نوعاً من القداسة وكمعتقد روحي أو سحري مرتبطة بالتمائم والتعاويذ. وبالرغم من اختلاف الدوافع والظروف التاريخية خلال تلك الحقب

التاريخية إلا أن العديد من هذه الرموز لم تفقد دلالاتها وأبعادها الفنية والوظيفية منذ مراحل تنشئتها، ولكنها ارتبطت بمفاهيم ثقافية وأبعاد نفسية لدي المجتمعات التي تداولتها كممارسة فنية تقليدية أخذت أسلوباً ومعالجات متطورة في شكل الممارسة، مما يجعل المضمون الفكري للرمز والوظيفة يكتسب إضافات متتالية ليتم التعايش مع التغير الثقافي وتغير المفاهيم حوله عبر كل مرحلة تاريخية. فإذا أخذنا مثلاً رمزاً من الرموز التي ارتبطت بمفاهيم ثقافية معينة كرمز (الأسد) مثلاً، فكما سبق ذكره نجد أنه نتاج لحضارات عريقة ارتبط قديماً بالآلهة كتجسيد للإله (أبادماك) في العهد المروي، وأخذ نوعاً من القدسية وكرمز للقوة وإله الحرب والنصر، إلا أنه وبالنظر اليه في المفهوم الشعبي نجد أنه قد ارتبط أيضاً بمفاهيم عديدة في الثقافة السودانية فهو أسد الله في الاسلام " حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه" وهو على الكرار الذي يرسم كرمز له في صورة رجل آدمي يحمل في يده سيفاً كما في اللوحات الجدارية في منطقة وادي حلفا.(بدوي بقيع:١٩٨٧،ص٢٨) ولقد رمز الأسد إلي السطوة أو السلطة عند النوبة وقد يكون هذا الاستعمال الرمزي امتداد لوظائفه الرمزية على أيام الدولة المروية كمعبود خالق قوى قاهر ومسيطر.(زين العابدين أحمد: ١٩٩٥،ص٢٥)

إن المرتكز النفسي الذي أُنشأ من أجله هذا الرمز بهذا المفهوم الشعبي هو تجسيد للبطولة والقوة والشجاعة بينما إرتبطت الدلالة الوظيفية للرمز بالإضافة إلي تجسيد لمعاني البطولة ولمفاهيم شعبية أيضاً حول معتقد مرتبط بعادات وتقاليد الثقافة المكانية وذلك باستعمال الرمز كعامل للحماية والتخويف ولفت الأنظار وتجنب شر العين عند رسمه على مداخل وجدران المنازل النوبية. والجدير بالذكر إن استعمال موتيفة الأسد كرمز للحماية قد سادت في بعض الشعوب الأخرى، ففي كثير من بلاد الشرق ومنذ العصور القديمة أشتهر الأسد بأن له دور واق وحام، لذا كثيراً ما يعّبر عن ذلك بإحاطة أسدان منحوتان بالتقابل باب القصور والمعابد للإعتقاد بأن السلطة السحرية لهذه الأسود

تمنع من دخول قوى الشر إلى المعبد أو القصر. (سيرانج فيليب: ١٩٩٢، ص٩٣) كما أنه كثيراً ما يشاهد في الآثار القديمة تجسيد أسدان متقابلان يفصل بينهما شجرة وهنا يرمزان بانهما يحرسان شجرة الحياة، وتعتبر هذه الرمزية جزءاً من الفن الأيقوني المسيحي.(المصدر السابق: ص٩٧، ١٠٠)

من هنا نجد أن المدلول الرمزي تاريخياً قد يرتبط بالفكر والمعتقدات الدينية في حين قد يأخذ تناوله في المفهوم الشعبي مدلولات رمزية أخرى مرتبطة بثقافة الجماعة ومعتقداتها مما يضيف للرمز بعداً وظيفياً ودلالياً جديداً عند الممارسة التشكيلية التقليدية. فرمزية الأسد بالقوة والشجاعة والخلود والسلطة الحامية في العهود القديمة جعلت من الرمز وقتذاك مرتبطاً بالألوهية والقداسة بينما أخذت نفس هذه الصفات التي عُرف بها الرمز في المفهوم الشعبي مدلولات جديدة حينما يتم التعبير عنه تشكيلياً كرمز للحماية والتخويف عند رسمه في المنازل النوبية وكذلك تمثيله للشخصيات الدينية للدلالة على القوة والشجاعة، مما يوضح إستمرارية الرمز كموروث ثقافي مختلطاً بالمعتقدات الدينية والثقافية لدي المجتمع النوبي.

استناداً على ذلك يكون الرمز في حالة تنشئة مستمرة يتفاعل مع البيئة المكانية والعناصر الثقافية المكونة، وتتغير المفاهيم والرؤى الدينية إلي رؤى جديدة ومختلفة وذلك يعود إلي تعامل مبدعيه مع المفاهيم التاريخية والثقافية المتنوعة والأصول الحضارية من شأنها التأثير على بنية الرمز التركيبية بما يتناسب الإتجاه الجمالي والفكري في العصر الذي هو وليدها، محققاً معاني ووظيفة جديدين مضافة إلي الرمز السابق بأبعاده التشكيلية، وهذا ما يؤكده أحمد الطيب زين العابدين في دراساته للرموز التشكيلية الحية في الثقافة السودانية في قوله" إن هذه الرموز حتي وإن تغيرت مضامينها فإنها لاتفقد وظائفها الرمزية مرة واحدة، علي الرغم من أن هذه الوظائف قد تتعدل

بحيث يستمر الرمز في خدمة الثقافة بقيم ومعانٍ جديدة.(زين العابدين أحمد:١٩٩٤،ص١٢) فعند استقراء التاريخ وبالنظر إلي الرموز في التراث الشعبي نلحظ أن هنالك عناصر ثقافية متراكمة عبر الزمن أخذت أشكالاً رمزية متوارثة ومستمرة عبر التاريخ وقد يظل الشكل محفوظاً ولكن تتعدل الوظيفة وتتجدد وذلك كما يقول ارنست فيشر" ما زالت كافة أشكال الكلمة والرقص والتصوير وغيرها مما كان له في يوم من الأيام مغزي سحري واجتماعي باقيه في فنون المجتمعات المتقدمة والمتطورة، وكان لا بد دائماً من مضمون اجتماعي جديد حتي يتمكن من تحطيم الأشكال القديمة من ناحية وتعديلها من ناحية أخري، وحتي تظهر إلي الوجود أشكال جديدة." (فيشر إرنست:٢٠٠٣، ص٢٢٤) والحقيقة أن هذا القول يوضح مدى أهمية ابتداع مدلولات جديدة للرموز المستخدمة كفن تشكيلي تقليدي آخذة في الإعتبار التغييرات الثقافية مما ينتج عنها تغير في الأذواق كذلك، وبالتالي تقّبل الرمز وإستيعابه جمالياً وفكرياً من خلال المعاني والدلالات المضافة على الرمز السابق.

ينطبق تعدد المدلولات واختلافها كما في رمز الأسد على عدد من الرموز الأخرى التي كان لها ارتباط بثقافة المجتمع خاصةً المجتمع النوبي، وأستمر توالي التعبير بهذه الرموز حتي فترات لاحقة أحتفظت فيها بتركيبتها الشكلية والبنائية ولكن تعددت الوظائف وإنتقلت من الموتيفات القدسية القديمة إلي وظيفة متعلقة بالسحر وكف العين الشريرة كما في الثقافة النوبية، مثال على ذلك أيضاً موتيفة التمساح وذلك نظراً لرسوخ هذا الرمز كمعبود مصري ونوبي قديم، فقد أقترن بثقافة النوبيين بوظيفة سحرية متعلقة بكف العين الشريرة ذلك باستعمال عامل المباغتة والتخويف برسم التمساح أو وضعه حقيقياً محنطاً على مدخل باب المنزل إمعاناً في لفت الأنظار. (الحاكم أحمد: ١٩٦٥،ص٨) والجدير بالذكر أن التمساح يرد ذكره في القصص الشعبية ممثلاً في شخصية أولياء الله الصالحين والشيوخ الذين يعتقد في مقدراتهم الخارقة وما يأتون به من كرامات أو أمور خارقة للعادة، وتؤكد مثل

هذه القصص رسوخ المعتقدات الشعبية في التمساح كأرواح يتحول اليها شخصية الولي. وهو في ذات الوقت يجسد رمزية القوة والطغيان ورمز الرقة واللطف في آن واحد، فمسك التمساح وظفره يستعملان في صناعة العطور المحلية وهما يستعملان في المفهوم الشعبي للتفحيل أي بمعنى إعطاء الإخصاب للأنثى فهما بمثابة المخصب للعطر.(بدوي بقيع:١٩٨٧، ص٣٥)

لقد أختصت المنازل النوبية بالعديد من الزخارف والعناصر ذات مدلولات رمزية متنوعة فبجانب رسم حيوانات مثل الأسد والتمساح والضباع وكذلك الطيور كطائر ابي قردان، والأسماك والثعابين والعقارب نجد رسم النخيل والهلال والصليب والقباب وغيرها من الموتيفات المختلفة أقترنت بثقافة أهل منطقة النوبة بإعتبارها موروث ثقافي مستمر يشكّل هويتهم ويترسب في وجدانهم الجمعي. (صورة رقم ٣) والجدير بالذكر أن كثير من العادات والتقاليد المتوارثة خاصةً ما يتعلق بطقوس العبور من ميلاد وختان وزواج ووفاة تستدعي عدة موتيفات ذات مدلولات رمزية تتداخل فيها العناصر الأفريقية والعربية الإسلامية والمسيحية كما في موتيفة النخلة والصليب. فالنخلة كرمز تشكيلي مرسومة على جدران المنازل ذات ارتباط وثيق بمدلولاتها المتعارف عليها في عادات وتقاليد المجتمع، أوفى بعض الطقوس كما فى مناسبة الزواج حينما يقوم العريس بقطع جرائد النخل عندما يذهب للبحر بين غناء النسوة وزغاريدهن حتى الوصول إلى منزل العروس، وعادة ما يربط سعف النخيل حول الأيدى فى مناسبة الختان، كما يوضع السعف على الخلاصة عندما تدفن فى فناء الدار للاعتقاد بأن هذه الممارسة تجلب الخير والنماء.(المصدر السابق: ص٤٣) وهي تمثل طقوس ذات عناصر أفريقية تمارس في منطقة النوبة وعند بعض المجموعات الأخرى. وكما سبق ذكره في إستخدام النخيل في عدة عهود كما في العهد المسيحي كرمز للبعث والخلود كان كذلك سعف النخيل منذ فجر التاريخ المسيحى يصنع منه أكاليل جنائزية توضع على الموتى، ومثل هذه الأكاليل

كانت متبعة عند المصريين القدماء وما تزال تقدم للموتى عند زيارة القبور كقربان فى المواسم والأعياد فى أجزاء كثيرة من الوطن العربى.(حسن سليمان: ١٩٩٦، ص٤٢) وهذه العادة شبيهة بعادات أهالى منطقة النوبة فى شمالى السودان حيث يثبتون ثلاثة أفرع من جريد النخل على قبور موتاهم مما يوضح ذلك تداخل العناصر الأفريقية والمسيحية معاً في استخدام موتيفة النخلة. أما الصليب الذي يرتبط بالديانة المسيحية فهو أحد الزخارف التي يزخرف بها بعض الأواني والمنازل النوبية، وهو في ذات الوقت يرسم على جباة الرضع من أطفال المسلمين في السودان كموروث ثقافي لدرء العين.(بدوي بقيع:١٩٨٧، ص٤٢) كذلك جرت العادة على وضع المصحف الشريف بجانب الطفل ووالدته، مما يؤكد على أن هنالك تداخلاً للعناصر الأفريقية والعربية الإسلامية تم استيعابها في الموروث الثقافي لدي بعض المجموعات السودانية.

من هنا نجد أن تنشئة الرمز والتعبير الجمالي له لا يأتي بمعزل عن الأسباب التي دعت إلي ابتكاره من حيث الأبعاد التاريخية والحضارية والإجتماعية متعايشاً مع التغيرات الثقافية. وقد تتداخل بعض العناصر الثقافية في إضفاء مدلولات يتم التعارف عليها وتداولها وسط المجتمع كما ذكر سابقاً، وبالتالي تتعدد التصورات والمفاهيم الخاصة بالرمز عندما يتم استخدامه تشكيلياً. ولعل التعبير من خلال الرمز ليس له حدوداً معينة، فالتطور والتراكم الثقافي لا بد أن يتجدد ويتطور معه التعبير الرمزي، فالتطورات في الشكل شديدة الصلة بالتغيرات الإجتماعية والثقافية، وبالتالي ينعكس ذلك على تطور نظام الادراك الحسي. فالمجتمعات تتطور على مر العصور وفي ظل هذه التغيرات يحدث تغيرات ثقافية وبالتالي ينعكس ذلك على المجتمع.

إن التغير الثقافي كمفهوم هو" كل تغير يحدث في الجوانب المادية وغير المادية للثقافة بما في ذلك العلوم والفنون والفلسفة والتكنولوجيا والأذواق الخاصة بالمأكل والمشرب واللغة هذا بالاضافة

إلـي التغيـرات التـي تحـدث فـي بنيـات المجتمـع ووظائفـه."(بـدوي أحمـد: ١٩٩١،ص٨٩) لـذلك فالممارس للفنون التشكيلية التقليدية لا يقف عمله عند حدود المحاكاة للأشكال الموروثة فلابد أن يلجأ إلى الخلق وإبتكار الجديد، وهنا يلعب الخيال دوراً هاماً حيث يوظف الفنان الخصائص البيئية من حوله وبما يتصف به مجتمعه وما يحمله من خصائص ثقافية وإجتماعية ويحولها إلى تصورات تشكيلية سواء كانت زخارف أو رموز لها دلالاتها ومضامينها الخاصة المرتبطة بالمجتمع. والفن باعتباره ممارسة ثقافية يتطور هو أيضاً وفقاً للتغيرات التي تحدث في المجتمع ويكون التغير في الشكل كما هو في المضمون على أساس أن المضمون والشكل ليسا منفصلين، فهما يعبران عن الأفكار والإنفعالات التي ينشأها الفنان وفقاً للعصر الذي يعيش فيه. فقد يحدث تطور في الأساليب الفنية تتوافق مع أنماط جديدة ذات علاقة بالقيم المكتسبة تحت واقع زماني معين يعكس الظروف الإجتماعية والثقافية المتغيرة والمتطورة. وتعتبر الثقافة بمثابة الوعاء الذي يشكل هذه القيم وينظمها مما تحقق للفرد سلوكاً يضمن به انتمائه للمجتمع.

٥.٣.٢. الموروث الثقافي وعلاقته باستدعاءالرموز في اللوحة :

إن الفن التشكيلي له أهميته وحضوره في الثقافة السودانية الضاربة الجزور بإعتبار أن الفن هو ممارسة ثقافية، فالثقافة السودانية هي ذات عمق تراثي متراكم ومستمر عبر الزمان كما إتضح لنا في بعض الأمثلة السابقة وما أظهرته التنقيبات الأثرية فيما تم الكشف عنه من رسومات وزخارف جدارية وفخارية والعديد من المخلفات الفنية التي توضح مدى تنوع وثراء الثقافة التي تعاصر تلك الفترات التاريخية وتطورها، وبالرغم من وجود عدد من التأثيرات الثقافية الخارجية كتأثير الفن المصري والتأثير الروماني إلا أن هذه الثقافة استطاعت أن تجد مكانة خاصاً بها ذي طابع محلي

مميز عن الثقافات الأخري وأن تخلق توازناً واضحاً بين المحافظة لهذا الطابع المحلي والتجدد أو التطور على مر العصور.

من الواضح أن الثقافة عموماً لا نستطيع ادراكها بصورة مباشرة، لأنها قادرة عن الإفصاح عن ذاتها، إذ تتمثل بصورة رمزية مجردة ما لبثت أن حولها الانسان إلي سلوكيات ومعارف فكرية ولغوية من خلال التراث الشفاهي، وأدوات وصناعات مادية، وأزياء وممارسات فنية تمثل في مجملها عناصر ثقافية يتشكل من خلالها الوجود الجماعي والتنشئة الإجتماعية في مجتمع بعينه. ولكل ثقافة مكوناتها الخاصة تعبر عن المجتمع وتمثل شخصيته، هذا يعني أن المجتمعات تتمايز من خلال مكوناتها الثقافية أو عناصرها بما فيها من آداب وفنون يكتسب فيها الفرد أنماطها من خلال التنشئة الاجتماعية والثقافية. فالفن التشكيلي كفعل ثقافي هو جزء من المكون العام لثقافة المجتمع وتراثه، وبلا شك أنه ليس هنالك فن أو عمل فني بمعزل عن التراث بمفهومه العام كتراث انساني أو تراث شعبي. حيث يشكل التراث واقع المجتمع وهويته، وبالتالي لا ينفصل الفنان عن بيئته التراثية بكل مكوناتها وخواصها، إذ تشكل البيئة المحيطة بالفنان من بيئة جغرافية وعناصر ثقافية مختلفة واجتماعية منهلاً لمنتوجه الفني سواء كان بوعي منه أو دون ذلك بحكم معايشته وانتمائه لمجتمع معين. ومن الطبيعي أن يشكل المخزون البصري من البيئة المحيطة من أشكال العناصر الثقافية والتراثية صوراً تعبيرية في اللوحة، ويأتي التعبير لعمليات معرفية ودوافع تختلف وتتفاوت وفقاً لمفهوم الفروق الفردية عند كل فنان ومدى اكتسابه للعناصر الثقافية والتراثية وادراكه للمدركات البصرية من حوله. وقد يصيغ الفنان قدراً غير محدود من الرموز لها دلالاتها المختلفة، فاللوحة الفنية قد تمر بمراحل عدة يحدث فيها حذف أو إضافة أو تحوير لأنماط ثقافية أو تراثية بعينها، والتجريب عليها أو إكسابها دلالات جديدة مختلفة عن السياق الذي وجدت فيه، وبالتالي يحدث تطور في الصورة

البصرية على مستوى رؤية الفنان ومستوى المتلقي. لذا تشكل ثقافة كل من الفنان والمتلقي وخبراتهما بالإضافة إلى كافة أشكال الموروث الثقافي دوراً هاماً في عملية استدعاء الرموز وتنوع المدلولات الرمزية، باعتبار أن الفنان يستقي ويستلهم رموزه من خلال الثقافة والتراث الذي ينتمي إلي كل منها، وكذلك الحال بالنسبة للمتلقي حيث تشكل ثقافته وخبرته في تحديد المعاني في استقباله للرموز ومن ثم فك شفراتها وتأويلها إلي معانٍ عدة.

لا بد عند الحديث عن المدلولات الرمزية في اللوحة أن يتم تحديد أي نوع من اللوحة التي يتم فيها صياغة الرمز، بالرغم من أن الرمز حاضر في كلا النوعين كعمل فني يمتلك كل منهما خواص يتميز بها، إلا أنه يتوجب على الباحثة التمييز حتي يتثني معرفة كيفية التعامل مع الرمز واستحضاره في اللوحة إذا كانت تقليدية بمعني أن تكون المعالجات تصنف تحت أطر التقليدية أو الشعبية، أي انتماءها للجماعة أكثر من فردية الفنان منسجماً مع الذوق العام، أو لوحة بالمفهوم الحديث حيث تتم المعالجات وفقاً لرؤية الفنان الخاصة، تختص بفرديته وميوله وأساليبه الخاصة في التعبير من أجل إشباع حاجة ذاتية وتكون هنالك نوعاً من الإستقلالية في علاقة الفنان بالواقع والطبيعة. وبما أن عينة البحث مأخوذة من تناول الرموز عند الفنانيين المعاصرين أي بالمفهوم الحديث للوحة والمواكب لإتجاهات العصر الحالي فيما يخص الأساليب الفنية والتيارات الفكرية والفلسفية المعاصرة، فسوف يركز مسار البحث على هذا الإتجاه، بالرغم من أن العلاقة بين الفن التشكيلي التقليدي والمعاصر علاقة مشتركة في بعض الخصائص الأسلوبية، حيث يتميز بعض الفنانين الحديثين والمعاصرين في السودان في معالجتهم البنائية في أعمالهم باستخدام بعض خصائص الفن التقليدي والتي يتمثل بعضها في الرسم والتصوير باسلوب تجريدي أو شبه تجريدي يظهر فيه عدم التقيد بالنسب وقواعد المنظور البصري وإهمال جانب التشريح بالإضافة إلي الجمع

بين الزخارف والرموز والخط العربي هذا على سبيل المثال لا الحصر مما جعلها ظاهرة موجودة في الفن الحديث في السودان.

إن ظهور معالم التيارات الحديثة في السودان كان للإستعمار دوره في تبني الأساليب والمفاهيم الحديثة في الفن، ولكن ما شهدته الحقبة الممتدة من الخمسينات من السعي للتحرر من الإستعمار والوعي بضرورة التعبير عن القومية أدى إلي ظهور مسألة التوليف والمزج بين عناصر وأساليب حداثية وقيم وخصائص فنية تقليدية موجودة في الذوق العام، وذلك في محاولة للتعبير عن الهوية الثقافية، وهذا ما سيرد ذكره لاحقاً في هذه الدراسة. إن التعبير عن الذات عند الفنان وما يتملكه من مخزون معرفي وبصري يتشكل من خلال تجربته الشخصية وعلاقته بالثقافة التي ينتمي اليها وفقاً لاسلوبه الخاص يؤثر في طريقة تناوله للرموز ومدولالتها، وبالتالي ينعكس ذلك التأثير على المتلقي الذي هو أيضاً يمتلك مخزوناً معرفياً وبصرياً ذات علاقة بثقافته والبيئة المحيطة سواء كانت بيئة جغرافية، أو قبلية بكل مكوناتها الاجتماعية والتراثية والثقافية. فمن المعروف أن السودان كدولة تقع في القارة الأفريقية تذخر بتنوع أثني وقبلي واضح شأنها شأن العديد من الدول الأفريقية الأخري وهذا التنوع ينعكس بدوره على التنوع الثقافي. يذكر شرف الدين الأمين أن العلاقة بين الهوية الاقليمية والهوية القومية فيها الكثير من التعقيد، فالأمة كما في السودان قد تتكون من ثقافات ومجموعات أثنية ودينية ولغوية مختلفة، كذلك بيئات طبيعية غير متشابهة مما يعني ربط الهوية بالاقليم أكثر من الوطن، وهنا ينتج أن ارتباط مفهوم الهوية بمفهوم الثقافة أمر لا فكاك منه.(الأمين شرف الدين: ٢٠٠٨،ص٤)

من خلال ما تقدم نجد أن الفنان في ممارسته للفن وما يصنعه من رموز تكون شديدة الصلة بثقافته وتنوعها، فهو في سعيه المستمر في التجريب والتعبير تظل البيئة المحيطة والموروثات

الثقافية أحد العوامل التي يتم التعبير عنها سوى بقصد ووعي من قبل الفنان أو غير ذلك، تبعاً لذلك يمكن القول أنه تختلف طبيعة المعالجات للرمز ومدلولاته من فنان لآخر. فعلي سبيل المثال يوظف الفنان صلاح ابراهيم وهو من منطقة شمال دارفور العديد من الرموز ذات ارتباط تام بالإقليم الذي ينتمي اليه، حيث شكلت أنماط التراث الشفاهي الزاخرة بالحكمة الشعبية والأحاجي والأمثال كذلك الواقع الاجتماعي حضوراً كثيفاً في أعماله وذلك على حسب قوله بأنه يصنع مفرداته الخاصة ورموزه كأشكال الحيوانات والزواحف والطيور ذات ارتباط بالمفاهيم الشعبية المعروفة في المكان مثل الحكمة والشجاعة والإقدام. (مقابلة شخصية مع الفنان صلاح الدين ابراهيم ٢٠٠٥) لذا يأتي تجسيده لهذه الأشكال كرموز لها مدلولاتها ومعاني ذات ارتباط بالبيئة الجغرافية والإجتماعية، وهي في نهاية الأمر عناصر ذات علاقة بالبيئة والثقافة التي ينتمي اليها، بالرغم من أن تناول نفس هذه الرموز عند فنان آخر قد تحدث المعالجة فيه وفقاً لمنظور آخر لبيئة وهوية ثقافية مختلفة مرتبطة بفكر الفنان وثقافته تلك ورؤيته الخاصة.

من جانب آخر نجد أن الإنسان بميله لصناعة الرموز فهو يعبر عن الأشكال والمدركات بلا وعي منه إلي رموز قد يكون لها مغزي سحري أو ديني أو حتي تزييني، فكما في أشكال الفنون التقليدية حيث يمارس الفن بالفطرة توجد معالجات لأشكال تجريدية رمزية، ويكون استدعاء الرموز هنا باسلوب تلقائي بسيط تكون مدلولاتها ذات علاقة بالمعتقد والفكر المعين عميقة الصلة بالجماعة، وهي كما عند الرموز التي توجد في الثقافة النوبية منذ أقدم العصور والتي خضعت لمؤثرات حضارية عدة كما في رسم القباب وقبور وأضرحة الأولياء ورسم الهلال والنجوم ، وهي كصور رمزية حدثت نتيجة لمؤثرات حضارية لذا أرتبطت هذه الرموز بنواحي عقائدية، ولقد أستخدمت نفس هذه الرموز عند بعض الفنانين المعاصرين ضمن معالجتهم البنائية في اللوحة، ولكن يختلف السياق

الذي من أجله استخدم الرمز، لأن الفنان المعاصر يضع هذه الرموز في قالب جمالي مختلف وفق رؤية محددة بأطر اللوحة التشكيلية. هنا تغلب رؤية الفنان الخاصة وفق ثقافته في معالجته للرمز ومدلولاته، فيحدث تطوير للمدلول الرمزي من خلال نقله من سياقه الشعبي الذي يرتبط برسالة عقائدية تفصح عن عالم روحي أو فكري مرتبط بالجماعة إلي سياق جديد وفق معالجة الرمز مع عناصر اللوحة المختلفة ليكسبه مفهوم ومدلول جديد مرتبط بذهنية الفنان ومعرفته وثقافته، وبالتالي عندما يتلقي شخص ما هذا العمل الفني فإنه يحاول الربط بين أفكاره وعملية تصور المعاني الخاضعة لثقافته وخبرته، وبين الموضوع المطروح في اللوحة فيخضع المتلقي اذن لمواجهة رموز مختلفة عن سياقها الشعبي المرتبط بذهنه من خلال وجود معالجات بنائية جديدة ومختلفة تجعله ينطلق أبعد من المدلولات الرمزية المتعارف عليها في الثقافة النوبية مثلاً مما يستدعي تؤيل الرموز إلي تؤويلات جديدة.

هكذا يكون الحال بالنسبة للعديد من الرموز، فالعملية التطورية التي حدثت للرموز نتجت عنه توظيف الرموز في قالب جمالي يتم توليفها مع العناصر الأخري المكونة للوحة تأخذ مدلولات مختلفة عما كانت عليه في الثقافة المعينة سواء كان ناتج عن دوافع عقائدية أو سحرية أو حتي علاجية مرتبطة بالمفهوم الشعبي عند الجماعة. ثم أن هذه العناصر الأخري في اللوحة تكسب الرمز مدلول جديد يأتي تفسيره من خلال الربط بين كل هذه العناصر وعلاقتها بالرمز الموظف في اللوحة، وكذلك الألوان التي استخدمت في العمل وتدرجاتها لها أيضاً دور في خلق صورة تفسيرية مختلفة وجديدة بالنسبة للرمز، بالاضافة إلي أن هنالك العديد من الأشكال التجريدية في الفنون التشكيلية التقليدية تظهر كنوع من الإسقاطات اللاشعورية يحدث فيها نوع من التكرار، فتأخذ طابعاً تزيينياً كالأشكال الهندسية (المربع ، الدائرة ، المثلث) والخطوط المموجة والتي درجت العادة على أن

توظف في العديد من الممارسات الفنية في شتي أشكال الثقافة المادية والصناعات اليدوية، ونجد أن هذه الأشكال التجريدية قد وظفت أيضاً عند العديد من الفنانين المعاصرين وقد يأخذ التوظيف هنا منحي آخر من طابعه التتزيينى لتأكيد هوية ثقافية معينة مرتبطة بهوية أثنية أو قبلية وغيرها كمظاهر عامة للثقافة السوادنية.

٤.٢. المبحث الرابع: البنية الفكرية لفن التلوين المعاصر بالسودان

يتناول هذا المبحث بدايات الفن المعاصر في السودان ومعرفة الظروف التاريخية والمكونات الثقافية التي ساعدت على تبلور بعض الإتجاهات المدرسية بوصفها اتجاهات لها تأثيرها العميق في الحركة التشكيلية الحديثة والمعاصرة، ابتداءً من روادها والدور الذي لعبه هؤلاء الرواد في ترسيخ القيم الجمالية والفنية من خلال تجاربهم الفنية وما ترتب عليه من تأثير على الأجيال الأخرى وتشكل أنماط جديدة في الفن التشكيلي المعاصر من حيث المضامين الفكرية والمعالجات الأسلوبية والتي أخذت منحى مختلفاً عن التيار الأكاديمي أي التقاليد الأكاديمية المتبعة في تعليم الفنون أهمها استخدام الرموز في العمل الفني، ومعرفة الدلالات الفكرية المرتبطة بها خاصة تلك الاتجاهات الفنية المتمثلة في ظهور مدارس تشكيلية منذ الخمسينات وما تلاها من مدارس ذات توجهات نظرية وعملية ذات صلة بالواقع الثقافي والإجتماعي والسياسي والأقتصادي في تلك الفترات.

١.٤.٢. الفنانين التشكيلين الرواد ما قبل التعليم الأكاديمي :

لقد مرت الحركة التشكيلية في السودان في تطورها بمراحل عديدة تعددت فيها الأساليب الفنية والإتجاهات الفكرية المختلفة، أرتبطت بالتحولات السياسية والإقتصادية

والإجتماعية التي شهدتها البلاد منذ الحكم التركي مروراً بالحكم الإنجليزي المصري وما بعد الإستقلال. وتمثل الجيل الأول من رواد هذا الفن بظهور عدد من الفنانين في النصف الأول من القرن العشرين غير دارسين للفن يمثلون النشأة والبداية الباكرة للفن التشكيلي الحديث أُطلق عليهم من قبل عدد من الدارسين والباحثين بالفنانين الهواة أو الفطريين أو الشعبيين، إذ أنهم مارسوا الفن بشكل فطري دون دراسة أكاديمية للفن، وإمتازوا بموهبتهم الكبيرة في الرسم والتلوين يأتي على رأسهم علي عثمان، ومصطفى العريفي، عيون كديس، وموسى قسم السيد كزام المعروف (بجحا)، وأحمد سالم وأبو الحسن مدني. ولقد أظهر هؤلاء الفنانون اهتمامهم بصفة عامة بالمواضيع المأخوذة من البيئة السودانية أي إظهار وإبراز خصائص الثقافة المحلية كرسم الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية للعديد من مناطق السودان، بجانب تصويرهم للشخصيات والرموز التاريخية والدينية والسياسية بأسلوب أتسم بالواقعية في طريقه معالجتهم للوحة، تعّبر عن مواضيع تعكس الواقع الإجتماعي والثقافي في ذاك الوقت. وقد كانت أعمالهم تُعرض في الأماكن العامة خاصة المقاهي، مما جعل بعض الباحثين يطلقون على تجربتهم بفن المقاهي، لذا لم يكن من الصعب تلقي هذه الأعمال نسبة لطريقة عرضها وانتشارها في الأماكن العامة مما أكسب المواطن السوداني ثقافة بصرية باكرة من خلال تلقيه لهذا النوع من الفن أي اللوحة بمفهوم لوحة الحامل، وبالتالي تقبله لها لما تحتويه الأعمال من مفردات بصرية تتماشى مع الذوق العام والواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي في ذاك الوقت بأسلوب واقعي وبطريقة عرض بسيط.

الجـدير بالـذكر أن هـؤلاء الفنـانين قـد وجـدت أعمـالهم قبـولاً كبيـراً مـن جانـب المـواطنين السـودانيين، والتـي كانـت تعبـر عـن واقعهـم الثقـافي والإجتمـاعي متماشـية مـع الـذوق العـام الـذي كـان يسـوده نهضـة أدبيـة موازيـة لهـذا الفـن فـي ذاك الوقـت متمثلـة فـي الشـعر والغنـاء. ويـذكر عبـد الله محـي الـدين الجنيـد فـي هـذا الإطـار أن علـي عثمـان كـان يمثـل جانبـاً مهمـاً للـدور التشـكيلي بجانـب النهضـة الأدبيـة الكبيـرة فـي الشـعر والغنـاء مثـل خليـل فـرح، وكانـت لـه تماثيـل مـن الحجـارة ولوحـات زيتيـة توضـع فـي المقـاهي مثـل مقهـى الزيبـق والتجـاني بـالخرطوم وود الأغـا بأمـدرمان، وكانـت تبـرز أعمالـه وتتـرجم كلمـات الأغـاني وتصّـور المـرأة السودانية.(حسـن محمد: ١٩٩٦) إن تصـوير المـرأة السـودانية ووصـف الملامـح الجماليـة التـي تتميـز بهـا كمـا عُبـر عنهـا فـي الشـعر والغنـاء الـذي عـرف بفـن الحقيبـة فـي تلـك الفتـرة يمثـل واحـدة مـن الموضـوعات التـي تعـارف عليهـا الفنـانون أمثـال علـي عثمـان وجحـا، ويعـزو تشـابه الموضـوعات الحسـية فـي هـذه المجـالات الفنيـة لمعايشـة نفـس الظـروف والبيئـة الإجتماعيـة التـي أثـرت فيهـا وشّـكلت مـن خلالهـا الرؤيـة الجماليـة.(الجزولي عـلاء الـدين:٢٠١٠،ص١٨١) كمـا أن الفتـرة الزمانيـة التـي عاصـرها هؤلاءالفنـانين الـرواد فـي فتـرة الحكـم الإنجليـزي المصـري ومـا تـلاه يشـهد حضـوراً وانتشـاراً للمطبوعـات المصـرية والصـور والرسـوم الشـامية وظهـور السـينما ممـا شّـكل أثـراً كبيـراً علـى تكثيـف خبـراتهم ومـن ثـم تجـاربهم الفنيـة.(العريفي رحيـل: ٢٠٠٧،ص٥٤) ويفتـرض بعـض البـاحثين أن تلـك الحركـة التشـكيلية المتمثلـة فـي الرسـم والتلـوين خاصـةً فـي تجربـة علـي عثمـان قـد سـبقت حقيبـة الأدب أي المفـردة الشـعرية والتجربـة الغنائيـة فـي ذلـك الزمـان خاصـةً وأن علـي عثمـان قـد زاول الفـن فـي عشـرينات القـرن الماضـي قبـل مجيئـه الخرطـوم وانتقالـه لامـدرمان فـي تلـك الحقبـة التـي شـهدت تطـور الأغنيـة والموسـيقى السـودانية كمـا عنـد كرومـة وسـرور، وخليـل فرح.(الجزولـي عـلاء

الـدين:٢٠١٠،ص١٨١) وسـواء أثبـت هـذا الأفتـراض صـحته مـن عدمـه فـلا شـك أن البيئـة الثقافيـة والإجتماعيـة فـي تلـك الفتـرة قـد سـاعدت علـى ظهـور مثـل هـذه الصـيغ الثقافيـة المتشـابهة فـي كـل هـذه المجـالات الفنيـة، مـا دامـت البيئـة بمـا فيهـا الظـروف الإجتماعيـة والسياسـية والإقتصـادية هـي كـل مـا يحـيط بمجموعـة مـن الأفـراد يشـتركون فيهـا ويتكيفـون معهـا ويتـأثر بعضـهم بـبعض، وكـذلك المجـالات الثقافيـة يتـأثر بهـا الأفـراد وتحمـل ملامـح تطلعـاتهم وأفكـارهم. ولعـل هـذه العوامـل والظـروف المحيطـة تعمـل جميعـاً علـى إحـداث تكيـف الأفـراد معهـا وبالتـالي يترتـب عليـه وجـود أشـكال وصـيغ مختلفـة للثقافـة سـواء كانـت رسـماً أو شـعراً أو غنـاءً وغيرهـا مـن الأشـكال الثقافيـة التـي يسـتخدمها الفـرد لمواجهـة هـذه العوامـل وتوجيـه مسارها متأثراً بها في الفترة الزمنية المعينة.

إن مـا عبّـر بـه شـعر وغنـاء الحقيبـة بـالمفردة الشـعرية واللحـن عبّـر عنـه فنـان مثـل جحـا بصـرياً فـي رسـمه للبورتريـه، والـذي كـان فـي كثيـر مـن الأحيـان يكـون استنسـاخاً لوجـوه المطربـات وممـثلات السـينما المصـرية، وكـان يقـوم بسـودنتها وتحويلهـا لنسـاء سـودانيات مـن خـلال إضـافة الشـلوخ والمسـاير، أو تلبسـيهن فركـة علـى حـد قولـه (المصـدر السـابق: ص١٧٨) (أنظـر لوحـة رقـم ٤) كمـا فـي لوحتـه المعروفـة علـى علـب الحلويـات. ثـم انتقـل لرسـم شخصـيات عامـة ورسـم الشـيوخ والشخصـيات الدينيـة كالشـيخ عبـد الـرحيم البرعـي والشـيخ المكاشـفي وهـو يحـاول فـي رسـمه إظهـار الشـبه بـين الأصـل والصـورة التـي يرسـمها لـذلك فهـو يهـتم بالتفاصـيل الدقيقـة علـى الوجـه والملابـس ويضـفي بعـض الألـوان التـي يقـوم بتحضـيرها بنفسـه مـع درجـات الفحـم حتـى تصـبح أقـرب إلـى الحقيقـة. وبـالرغم مـن اخـتلاف تجـارب هـذا الجيـل مـن الفنـانين إلا أن موضـوعاتهم إتسـمت بالإسـلوب التسـجيلي والمحاكـاة أي النقـل

الـواقعي وتسـجيل المشـاهد اليوميـة كمـا فـي تجربـة أبـو الحسـن مـدني الـذي أهـتم بـالتعبير عـن الثقافـة المحليـة وإبـراز البيئـة الطبيعيـة والإجتماعيـة فـي كثيـر مـن منـاطق السـودان بأسـلوب واقعـي وبتلقائيـة تـنم عـن معايشـة لهـذه الثقافـات، لهـذا تحمـل مواضـعيه الكثيـر مـن الأنمـاط التراثيـة والممارسـات الثقافيـة لـبعض المجموعـات، مثـال علـى ذلـك أعمالـه (ضـفارة البـروش) و(الوداعيـة) و(تـاجوج).(أنظـر لوحـة رقـم ٥) لـذا يمكـن القـول أن أعمـال هـؤلاء الفنـانين سـواء صـنفت أعمـالهم بالشـعبية أو الفطريـة قـد أسـهمت بشـكل كبيـر فـي ارتبـاط المتلقـي بـالتراث والمـوروث الثقـافي بمختلـف جوانبـه لمـا تعكسـه الأعمـال الأنمـاط التراثيـة والثقافيـة المختلفة لمختلف المناطق والبيئات السودانية.

لقـد سـاعدت الظـروف الإجتماعيـة والثقافيـة فـي ذاك الوقـت علـى ثـراء تجـاربهم الفنيـة ووجـود مـوطئ قـدم لأعمـالهم بـين المكـون الثقـافي العـام وبـين ضـروب الفنـون الأخـرى. وقـد كانـت هـذه الحركـة الفنيـة مصـدر تسـاؤل عنـد فنـان أكـاديمي كـإبراهيم الصـلحي عقـب عودتـه مـن بعثتـه بأوربـا وإقامتـه عـدة معـارض، حيـث وجـد عـزوف المتلقيـين عـن التفاعـل مـع اللوحـة بينمـا وجـدت هـذه الحركـة شـعبية كبيـرة بـين العامـة، وهـي واحـدة مـن الأسـباب التـي جعلتـه يبحـث عـن أسـباب هـذه العزلـة بـين المـواطنين وتجربتـه التشـكيلية (مقابلـة شخصـية مـع ابـراهيم الصـلحي ٢٠٠٥) فيمـا سـيرد ذكـره فـي موضـعه عنـد الحـديث عـن الصـلحي كأحـد رواد مدرسـة الخرطـوم ورؤيتـه الخاصـة بمصـادر الخبـرة التشـكيلية. وقـد كانـت بدايـة تـدريس الفنـون في ذات الفترة أو المرحلة التاريخية التي ما يزال هذا الجيل الأول يمارس فيه الفن.

٢.٤.٢. التجربة المدرسية الأكاديمية :

مع بدايات النصف الثاني من ثلاثينيات القرن العشرين أدخل تعليم الفنون في السودان أي بداية الدراسة الأكاديمية للفنون، حيث أنشئت شعبة للتربية الفنية في معهد التربية ببخت الرضا، وقد تم تعيين (جيين بيير قرينلو) وهو فنان بريطاني الجنسية من أم فرنسية ومعلم تربية فنية، معلماً لتدريس الفنون في السودان وهو أول من أُنتدب للعمل في شعبة الفنون ببخت الرضا. وقد بدأ أولى محاولاته لتأهيل كوادر الحركة التشكيلية بتأهيل عدد من معلمي التربية الفنية للمراحل الأولية، ثم إتجه للمدارس الوسطى وأخيراً كلية غردون التذكارية.(عبد الله صلاح:٢٠٠٥،ص٤٢) وقام بتدريب المعلمين في مواد الرسم والنحت والتلوين وكذلك مواد الأشغال اليدوية. لقد كان أول من درس الفن في منتصف الأربعينات عبد القادر تلودي ومحمد محي الدين الجنيد، وبسطاوي بغدادي الذين تلقوا دراسة الفنون حسب التقاليد الأكاديمية الأوربية. وهذا الجيل لم يعنى بتطوير رؤية خاصة به بقدر ما كان معنياً بنشر التقاليد الأكاديمية المتعارف عليها وقد كانت تميل أعمالهم للأسلوب الإنطباعي.(حسن محمد:٢٠١١،ص١٠٢) وقد عمل قرينلو على إيفاد مجموعة من تلاميذه من المعلمين الموفدين إلى بخت الرضا والقاهرة وإنجلترا بغرض التأهيل والإعداد للعمل بالتدريس لمادة الفنون، من أبرز هؤلاء التشكيليين المعلمين عبد الرازق عبد الغفار، جمال الدين المبارك وعبد الرازق متولي وجميعهم من أبناء بخت الرضا الذين سبقوا تجربة كلية غردون، وقد لحق بعضهم وأكملوا دراستهم بمصر

وأوربا أمثال إدريس البنا، عبد الله محي الدين الجنيد، غبوش. أما عثمان وقيع الله وبسطاوي بغدادي، شفيق شوقي، عبد الرازق متولي، عبد العزيز عفان وعبد الرازق عبد الغفار فهم يمثلون الركن الركين للمدرسة الأكاديمية السودانية الباكرة " (زين العابدين أحمد: ١٩٩١،). غادر قرينلو السودان عام ١٩٥١م وقبل مغادرته عاد العديد من تلاميذه من الخارج والتحق بعض منهم كمعلمين بمدرسة التصميم، حيث نقلت في نفس العام من كلية غردون التذكارية إلى المعهد الفني بالخرطوم. وسميت لاحقاً بمدرسة الفنون الجميلة والتطبيقية وأُعتبرت معهداً قائماً بذاته يقوم بمنح درجة الدبلوم، ثم ألحقت لاحقاً بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا الحالية لتصبح كلية ضمن كليات الجامعة وتعدلت برامج الدراسة وأصبحت تضم أقسام للتصميم بجانب قسمي النحت والتلوين.

ثم اجتازت الحركة التشكيلية مراحل عدة وتطور وتغير فيها الخطاب البصري بتطور المجتمع نفسه، وهي فترة الخمسينات والتي ظهرت فيها بوادر أسئلة الهوية والتعبير عن القومية عقب انتهاء فترة الإستعمار وتحقيق الإستقلال، فتزامنت الأطروحات حول كيفية تحقيق هذه القومية مع أطروحات الأدباء، فجاءت المحاولات الأولى من قبل عدد من الشعراء والأدباء ومناداتهم حول التعبير عن ثقافة قومية تعبر عن شخصية الأمة وكيانها. كانت أن بدأت هذه التوجهات باكراً قبل الاستقلال من قبل الأدباء أمثال حمزة الملك طبل، ومحمد أحمد محجوب ثم مدرسة الفجر التي أظهرت الخصائص الحضارية والقومية للأمة السودانية، أما في الخمسينات فقد شهدت مساهمات المجذوب الشعرية ومزجه لما هو عربي فصيح وبين ما هو سوداني محلي كتيار متمرد على ما قدم في

الساحة الأدبية، فأستخدم اللغة العامية في شعره، بجانب تضمين أنواع التراث الشفاهي كالحكم والأمثال الشعبية ذلك لتكون قريبة من الوجدان السوداني. لقد كانت هنالك الدعوة للنهضة الوطنية التي تتضمن في داخلها مضمون الفكرة القومية، أي قومية سياسية ضد التدخل السياسي والتحرر من قيود المستعمر، وقومية ثقافية تعّبر عن آمال الأمة وطموحاتها. فلقد كانت للظروف السياسية دورها في توجيه الفكر والادب، وبالتالي شتى دروب الفن الأخرى بما فيها التشكيل، فكان دور المثقفين والحركات الأدبية مهماً في استقلال البلاد السياسي والإجتماعي والفكري، وهي ككيانات ثقافية أجدر بأن تبث الوعي القومي والتعبير عن حالات الشعوب، ميولها وإتجاهاتها الفكرية. وهذا الأمر عند الفنان لا يتأتى إلا عبر تأكيد الذات من خلال ممارسته الإبداعية، فالفنان لا ينفصل عن الظروف المحيطة حوله بأي شكل من الأشكال، فهو من خلال أدواته الفنية والتعبيرية يستطيع أن يّقدم رؤية قادرة على قرأة الواقع والسمو نحو المستقبل.

لقد بدأت الشعوب المستعمرة عقب الحرب العالمية الثانية تطالب بإستقلالها من الدول المستعمرة، وترافقت مع هذه المطالبة بالإستقلال دعوات ثقافية نادت بابراز التراث الثقافي الخاص الذي يميز هذه الشعوب عن الثقافة الأوربية، ومن هنا كانت أن أرتبطت الدعوة إلى القومية بالدعوة إلى تأكيد هوية السودان الثقافية، والذي جاء من خلال الخطاب الجمالي في الفن بإعتباره أصدق تعبير عن الحياة السودانية، وواحد من الصيغ الثقافية المعّبرة عن ذاتية الأمة وخصائصها، آمالها وطموحاتها. لذا ظهرت الاتجاهات الأدبية التي برز عندها الوعي لخصوصية السودان الثقافية خاصةً في الخمسينات والستينات من القرن العشرين متزامناً مع دعوات القومية العربية والحركات الزنجية في أفريقيا، ففي تلك

الفترة بدأ المثقفون الوطنيون خاصة الذين ينتمون للشعوب الأفريقية التي أنكر الأوربيون أن يكون لها تاريخ بحركة بحث واسعة في تاريخهم وتراثهم المحلي عن ما يمكن إحلاله في خطابهم الأدبي والتاريخي والسياسي ليوضح قدم اتصالهم بالحضارة ويدلل على عراقة تاريخ شعوبهم. فظهرت عدة مؤلفات سياسية كتبها سياسيون وزعماء أفارقة على رأسهم كوامي نكروما الذي كتب كتابه " أفريقيا يجب ان تتحد " في عام ١٩٦٣م، وتواترت المطالب من قبل المثقفين بالتعبير عن الروح التي يجب أن تسود بين الأفارقة لتجعلهم أمةً قادرة على أن تتوحد لتحل مشاكلها وظهرت في ذلك السياق دعوى "الأفريقانية "التي تنظر إلى وحدة أفرقيا بغض النظر عن حدود الدول التي خلفها الإستعمار، وجاءت أشعار سنغور وإيمي سيزار لتشير إلى وجود ذاتية أفريقية مميزة.(ليوفروبينيوس: ١٩٨٦) أما في السودان فمن جهة الآداب ظهرت قصائد الفيتوري معبرة عن أفريقيا ونضالها التحرري من المستعمر، وإنحيازه للعنصر الأفريقي كان أكثر ما ميز أشعاره. من جهة أخرى ظهرت مدرسة الغابة والصحراء في الفكر والفن التي تعترف بالمكون الأفريقي في الثقافة السودانية (الغابة) مقابلاً وموازياً للمكون العربي (الصحراء) دلالة على التماذج الثقافي والأثني كبعد ثقافي آخر للثقافة السودانية، من أهم روادها محمد عبد الحي. ويظهر هذا الاتجاه واضحاً في كتاباته كما في ديوانه(العودة إلى سنار) كرمزية لتجسيد مفهوم التماذج العربي الأفريقي والهوية السودانية.

لقد كان اتجاه الغابة والصحراء دعوة إلى العودة إلى الجذور وإبراز الملامح المتفردة للأمة السودانية عبر رموز عربية وأفريقية كالعمامة والإبريق والمصحف كمقابل لصورة الأبنوس، التمساح، والطبل. ومثل هذه الدعوة تماثلها دعوة شبيهة في مجال

التشكيل وهي ما تعارف عليه بمدرسة الخرطوم، التي تشكلت في ظل المناخ الثقافي العام لظهور التيارات الأدبية. وعلى حد قول أحمد الطيب زين العابدين فإن المدارس لا تنشأ اعتباطاً فإما تقوم لتلبية حاجات اجتماعية أو ضرورات ثقافية.(زين العابدين:١٩٩١،ص٢٩) لذا فنشأة مدارس تشكيلية كمدرسة الخرطوم ومدرسة الواحد، والكريستالية فيما سيرد ذكره لاحقاً هي محاولة لتكون لنفسها خاصية تتميز بها وانتهاج رؤى وقضايا فكرية وفلسفية جديدة في الممارسة التشكيلية.

لقد كانت تجربة الفنانين في الخمسينات في مواجهة الثقافة الأوربية عند ابتعاثهم لأوربا تجربة غيّرت مسار تجاربهم الفنية وطورت من نهجهم الفكري والفني، فبدأ البحث عن الذات والهوية الثقافية أوضح ما يكون لديهم في تلك الفترة، خاصة بعد ما تلمسوا مدى الإختلاف الثقافي بين ما هو أوربي وما هو سوداني. وقد تزامن هذا الإحساس مع وعي سياسي نشط ومع حركات التحرر في السودان، مما كان دافعاً لتأكيد الذات عبر الرجوع للتراث المحلي والتوليف بين عناصر حداثية وقيم تقليدية تراثية.

٣.٤.٢. مدرسة الخرطوم :

عرفت التيارات الفكرية التي قادها الرعيل الأول من رواد الحركة التشكيلية الحديثة بما يسمى "مدرسة الخرطوم"، وقد كان هنالك تجربة الفنانين التشكيليين الذين تمدرسوا على الثقافة التشكيلية الأوروبية خلال دراساتهم الأكاديمية في أوروبا، وقد نظروا بعد عودتهم للتراث الثقافي في السودان بمنظور مختلف وبعيون جديدة فكان حافزاً لهم للخروج من دائرة الأكاديمية الأوروبية إلى الجديد الذي يفردهم ويحقق لهم خصوصيتهم الثقافية ويعبر عن هويتهم. وعلى

الـرغم مـن أن مدرسـة الخرطـوم لـم تصـدر بيانـاً يعـرف هويتهـا إلا أنهـا عرفـت مـن قبـل العديـد مـن التشـكيليين كمدرسـة تشـكيلية ذات أسـس فكريـة متعمقـة فـي التـراث السـوداني والثقافـة المحليـة ذات الطبيعـة العربيـة الإسـلامية والأفريقيـة، حيـث يـرى بعـض البـاحثين " بأنـه لـم تتفـق جماعـة بعينهـا لتعمـل بموجـب بيـان تحـت اسـم مدرسـة الخرطـوم وإن مـا عـرف بهـذا الاسـم كأسـلوب فـي الفـن التشـكيلي ومفهـوم يحـدد مسـاره جـاء مـن اتفـاق أملتـه البيئـة الثقافيـة والفكريـة الواحـدة لعـدد مـن الرسـامين مـنهم الـرواد والمحـدثين، ويغلـب علـى هـذه الفئـة المنحـى الإسـلامي فـي نظـرتهم للتشـكيل مـع إيمـانهم الأكيـد بوجـود المـورث الأفريقـي كعنصـر هـام للتـأثير والتـأثر بـذلك المنحـى."(الفكـي محمد: ١٩٩٣،ص٧٥) بينمـا يـرى آخـرون أن مدرسـة الخرطـوم هـي إتجـاه فـي التشـكيل الحـديث المدرسـي الأكـاديمى فـي السـودان، كانـت وجهتـه الأساسـية هـي تقـديم أعمـال تشـكيلية تحمـل مواصـفات تؤهلهـا لكـي تصـبح سـودانية، وفـى سـبيل ذلـك اعتمـدت علـى نسـخ وحـدات مـن المرئيـات فـي التشـكيل التقليـدي فـي السـودان كـالبرش، الطبـق، اللـوح، الحـروف العربيـة "(عبـد الله صـلاح: ٢٠٠٥، ص٧٢).وفـي ذات السـياق ينظـر اليهـا بعـض البـاحثين باعتبارهـا " أولـى المحـاولات التـي سـعت إلـى اعتمـاد نهـج منـتظم لممارسـة الفـن التشـكيلي ووضـع مرتكـزات فكريـة ونظريـة واضـحة تسـتند عليهـا الممارسـات الفنيـة لـرواد هـذه المدرسـة، بانتهـاجهم تجميـع الموروثـات التشـكيلية باعتبـار أنهـا تمثـل التـراث السـوداني القـائم علـى تمـازج الحضـارتين العربيـة والأفريقيـة، فأخـذت أعمـالهم تعبـر عـن هـذا التمـازج مـن خـلال احتوائهـا علـى وحـدات تشـكيلية مستنسـخة مـن الزخـارف العربيـة والأقنعـة الأفريقيـة والأعمـال اليدويـة "(بـاردوس فـتح

الـــرحمن:١٩٧٨،ص٩٤). إلا أنـــه يرجـــع إســـم مدرســـة الخرطـــوم للمســـتر "دينـــيس وليـــامز" وذلـــك عنـــدما زار الســـودان عـــام ١٩٦٤م وجـــذبت انتباهـــه أعمـــال الصـــلحي وشـــبرين، ولـــدى عودتـــه عـــرض أعمـــال شـــبرين فـــي نيجيريـــا فأثـــارت انتبـــاه النقـــاد لمـــا تمثلـــه مـــن خـــروج عـــن الفهـــم القـــائم علـــى الإعتقـــاد بـــان الفـــن التشـــكيلي الأوروبـــي هـــو الصـــورة المثلـــي للفـــن ولقـــد ســـاعد علـــى إبـــراز هـــذه التســـمية الفنـــان التشـــكيلي " أولـــي بيير." (الفكي محمد:١٩٨٣،ص٩٦)

يتضـــح ممـــا ســـبق مـــن خـــلال هـــذه الـــرؤى أن مدرســـة الخرطـــوم يتجـــه مفهومهـــا الفكـــري والعملـــي فـــي اســـتنادها علـــي التـــراث والثقافـــة المحليـــة، لتكـــون مفرداتهـــا التشـــكيلية مـــن خـــلال استحضـــار مفـــردات أفريقيـــة وعربيـــة إســـلامية، يتضـــح ذلـــك فـــي اســـتخدام الخـــط العربـــي والزخـــارف الإســـلامية بجانـــب الزخـــارف والأقنعـــة الأفريقيـــة والعناصـــر المحليـــة الأخـــرى فـــي التـــراث المـــادي والشـــفاهي. وقـــد تبلـــور هـــذا الإتجـــاه بـــالخروج مـــن دائـــرة الأكاديميـــة الأوربيـــة والبحـــث الجـــاد عـــن قـــيم جماليـــة تشـــكيلية تبـــرز الواقـــع الإجتمـــاعي والثقـــافي ويعبـــر عـــن الهويـــة والخصوصـــية الثقافيـــة فـــي تلـــك الفتـــرة، وقـــد أرتـــبط اســـم هـــذه المدرســـة بكـــل مـــن ابـــراهيم الصـــلحي، ومحمد أحمـــد شبرين وعثمان وقيع الله.

لقـــد كـــان ممـــن خاضـــوا تجربـــة الارتحـــال لأوربـــا الفنـــان التشـــكيلي ابـــراهيم الصـــلحي حينمـــا تـــم إبتعاثـــه لدراســـة الفـــن هنـــاك وتبعتهـــا زيارتـــه للصـــين وهـــو يقـــول " لقـــد بـــدأت فتـــرة التســـاؤل منـــذ زمـــن، فمـــن ناحيـــة كـــان علـــي أن أدرس الأســـاليب الأوربيـــة. وكنـــت أرغـــب فـــي معرفـــة النهضـــة لأنهـــا كانـــت تمثـــل بالنســـبة لـــي تجربـــة إنســـانية مغـــايرة، لكـــن وجـــدت فـــي نفـــس

اللحظـة أن هنالـك شـيئاً فـي داخلـي يـود أن يخـرج للعـالم ، وكنـت أدرك تمامـاً أنـه سـوف لـن يخـرج إطلاقـاً عـن طريـق هـذا الأسـلوب الأوربـي بفعـل الأشـياء أحتـاج إلـى نـوع مـن التحـرر الـداخلي"(زين العابـدين أحمـد: ٢٠٠٤) لا شـك أن الصـلحي مـن خـلال حديثـه هـذا انبثقـت عنـده عـدة تسـاؤلات حـول ماهيـة الملامـح المميـزة لفـن تشـكيلي سـوداني، وكيفيـة التعبيـر عـن خصـائص الثقافـة التـي ينتمـي اليهـا، وهـو يـدرك تمامـاً بـأن الإنغمـاس فـي الأسـلوب الأوربـي وتقليـده لا يعبـر عـن دواخلـه وعـن ذاتـه، فهـو يـذكر فـي موضـع آخـر " لقـد كنـت أعلـم أننـي يجـب أن أعـود للخرطـوم لفعـل ذلـك، واكتشـاف أصـل الأفكـار، ومعرفـة خلفيتـي وجـذوري وبحث أسباب عجزي عن تشكيل أفكاري بالصورة التي تعلمتها"(المصدر السابق: ٢٠٠٤)

إن إجابـة التسـاؤلات أعـلاه عنـد الصـلحي كانـت بالسـعي بعـد عودتـه للتعـرف أكثـر علـى تـراث المجتمـع السـوداني وخصائصـه، لـذلك طـاف علـى منـاطق مختلفـة مـن السـودان حتـى يسـتطيع الرؤيـة عـن كثـب لعناصـر الإنتـاج المحلـي وأشـكال الفنـون التقليديـة الممارسـة والثقافـة الماديـة وأنـواع التـراث الشـفاهي الـذي يعكـس ثقافـة المجموعـات المختلفـة، وقـد أسـتوحي مـن ذلـك الخـط العربـي والزخـارف الأفريقيـة كعناصـر شـكلية فـي اللوحـة. كـان ذلـك بغـرض تأسـيس أسـلوب تشـكيلي يسـد الفجـوة بينـه والمتلقـي كمـا ذكـر سـابقاً حينمـا وجـد ذلـك العـزوف عـن تلقـي أعمالـه بينمـا كانـت تجـد أعمـال الفنـانين اللاأكـاديمين أو الفطـرين إقبـالاً وشـعبية كبيـرة، هـذا مـن ناحيـة ومـن ناحيـة أخـرى لـم تكـن الممارسـة التشـكيلية عنـد الصـلحي مـن خـلال اسـتلهام الخـط العربـي كبعـد ثقـافي عربـي والزخـارف الأفريقيـة كبعـد ثقـافي أفريقـي يقتصـر علـى مفهـوم أسـتطيقي أو علـى إيجـاد حلقـة الوصـل بينـه والمتلقـي فقـط ولكـن كانـت لـه رؤيـة فكريـة وفلسفية خاصة بأسلوبه الفني، وهو يدخل في إطار البحث عن الهوية وتأكيد خصوصيتها.

ولعل استخدام الخط العربي أصبح واحداً من المرتكزات الأساسية التي عبر بها التشكيليون كأسلوب جديد فيما تسمى بالحروفية، وذلك بتطويع الحرف العربي كمفردة تشكيلية بعيداً عن وظيفته الأساسية الكتابية ليصبح الحرف العربي مفردة تشكيلية قائماً بذاته. وهذا ما اتصف به كثير من أعمال شبرين وعثمان وقيع الله في تجاربهم الباكرة، فكان أكثر ما يميز أعمال شبرين هو إستعمال الخط الكوفي ومشتقاته، ثم تحّول في منتصف السبيعنات إلى استعمال الخشب لينفذ فيها تصميمات ذات طابع إسلامي.(الفكي محمد:١٩٩٣،ص٧٧) أما عثمان وقيع الله فقد عرف باستخدام اسلوب التجريد الصرف الموروث عن المدرسة التركية ثم بدات تجاربة تتجة نحو إظهار البعد الرابع، فأستعمل اللون بدرجاته وظلاله بدلاً عن الزخرفة.(المصدر السابق: ص٧٦) (لوحة رقم ٦) ولم تكن الحروفية وليدة البيئة السودانية، حيث سبقتها تجارب لمجموعة من الفنانين العرب منذ أواسط الأربعينات والخمسينات كما في تجربة جماعة بغداد للفن الحديث، وجميل حمودي روجيه نحلة، كذلك ضياء العزاوي.(عبد الله صلاح:٢٠٠٥،ص٨١) وهي اتجاهات فنية جاءت بمختلف الأشكال التعبيرية تصويراً أو نحتاً برزت كدعوة للتعبير عن الخصائص الثقافية للمجتمعات العربية وهويتها.

اذا نظرنا للمناخ العام الذي ظهرت فيها تجارب فناني مدرسة الخرطوم نجد أنه وكما سبق ذكره أن هذه الفترة أي الخمسينات قد أرتبطت بتنامي السؤال عن التعبير عن الهوية والملامح المميزة للقومية والوعي بإبراز الخصوصية الثقافية، ولكن عدم وجود إطار نظري لهذه المدرسة أي بيان يوضح رؤاها الفكرية والفلسفية يصّعب من تلمس الدلالات الفكرية المتضمنة للأعمال الفنية بشكل واضح، ذلك أن الرؤى الفكرية والنظرية تجعل من

الفنـان أن يكـون هنالـك التزامـاً مرجعيـاً يحـدد أسـلوبه الفنـي ويؤكـد علـى نظرتـه الخاصـة فيمـا يقدمـه ويسـتند عليـه مـن أفكـار تكـون بمثابـة إضـافة فـي الحـوار الثقـافي والجمـالي. إلا أنـه بـالرغم مـن ذلـك تـرى الباحثـة أنـه مـن الصـعب علـى الفنـان أن يتقيـد بمنظـور فكـري معـين طيلـة ممارسـته للفـن وذلـك وفقـاً لطبيعـة العمليـة الإبداعيـة، إذ أن الفنـان تخضـع تجاربـه للتجديـد والتغييـر مـن أسـلوب لآخـر، وأحيانـاً يكـون اللاشـعور دوره فـي اخـراج العمـل الفنـي بأسـلوب ومعالجـة جديـدة مـن ناحيـة عمليـة وفكريـة فـي تغييـر اتجـاه الفنـان نحـو تبنـي رؤى وأفكـار جديـدة تعّبـر عـن ذاتـه، لـذلك فإنـه يتطـور فـي رؤيتـه ويتجـدد بإسـتمرار منسـجماً مـع العصـر الـذي يعيشـه، نلحـظ ذلـك فـي أعمـال الصـلحي الحديثـة والتـي نفّـذت بأسـلوب مغـاير ومختلـف عمـا تعارفـت عليـه مدرسـة الخرطـوم، حيـث انتقـل الصـلحي فـي اسـلوبه الفنـي مـن التعبيرية إلى التعبيرية التجريدية والتجريدية الخالصة. (أنظر لوحة رقم ٧ و٨)

الجـدير بالإشـارة أن هنالـك العديـد مـن الفنـانين الـذين لـم يصّـنفوا ضـمن هـذه المدرسـة ولكـن بـالرغم مـن ذلـك أتسـمت تجـاربهم الفنيـة بإسـتدعاء الرمـوز العربيـة والأفريقيـة معـاً بمـا فيهـا الخـط العربـي والزخـارف، وأشـكال التـراث المحلـي كمـا عنـد حسـين جمعـان، عبـد الباسـط الخـاتم، ومحمد عبـد الله عتيبـي، ممـا يّوسـع مـن دائـرة فنـاني مدرسـة الخرطـوم بـالمفهوم العملـي للمارسـة الفنيـة. مـن ناحيـة أخـرى يـذكر محمد حسـين الفكـي أن شـبرين وعثمـان وقيـع الله ينطلقـان مـن منحـى واحـد وهـو تشّـبع فنهمـا بالرؤيـة الإسـلامية وأبعـاده المعتقديـة، ويضـيف أن عثمـان وقيـع الله يركـز فـي مفهومـه عـن مدرسـة الخرطـوم مـن خـلال لوحاتـه وكتاباتـه أنهـا مدرسـة فنيـة إسـلامية أساسـها الحـرف العربي.(الفكـي محمد:١٩٩٣،ص٧٦) ويوضـح هـذا الحـديث إخـتلاف مـا تعارفـت عليـه المدرسـة مـن أسـتدعاء أشـكال التـراث المحلـي القـائم علـى

تماذج الحضارتين العربية والإسلامية، وبالتالي عدم وجود بيان تنظيري لهذه المدرسة يجعل إطارها الفكري غير واضح المعالم طالما توجد اختلافات جوهرية في اسلوب التعبير عن مفهوم هذه المدرسة. ويتحدث شبرين في مقال له عن التشكيل السوداني المعاصر بقوله "الأصل في مجالات التشكيل المختلفة التراث الشعبي بأمثاله وحكاياته ومصنوعاته اليدوية، وثقافة السودان في كل ذلك هي الثقافة العربية بكل مثلها في القرآن والحديث المأثور في الأدب العربي شعراً وبياناً فطرياً معبراً في كل الشئون الحياتية التي وقفت عندها اللغة العربية بآدابها معبرة مفصحة مبينة، وهذا التراث في خزانة اللغة العربية وآدابها هو الأصل في حضارة السودان للألف وخمسمائة عام الماضية."(شبرين أحمد: ١٩٩٥) وبهذا يكون شبرين قد تجاهل المكون الأفريقي الضارب الجذور والذي يمثل جانب هام في تكوين الثقافة السودانية، فكل أشكال التراث الشعبي التي ذكرها شبرين في حديثه لا تخلو من عناصر أفريقية سواء كانت شفاهية أو ثقافة مادية وبالتالي يوضح حديثه في قوله أن اللغة العربية وآدابها هو الأصل في حضارة السودان عدم اعترافه بالمكون الأفريقي بكل أبعاده التاريخية والحضارية الضاربة الجذور. لذلك يتنافى مفهوم مدرسة الخرطوم والمرتكز الفكري لها مع بنية شبرين الفكرية.

من جانب آخر نجد أن هنالك تأثير واضح لمفهوم مدرسة الخرطوم على الأجيال اللاحقة إلا أن الصلحي يذكر أن الكثير منهم لم تكن أعمالهم إلا تكرار مشّوه لتجارب هذه المدرسة.(عثمان فتحي: ١٩٩٣،ص١٣٨) لقد ظل العديد من الفنانين ينهلون من التراث ويستخدمون الرموز العربية والأفريقية معاً في محاولة لإبراز خصوصية السودان الثقافية وتنوعها، وتبقى الإشكالية في مدى دراية هؤلاء الفنانين بما ينتجونه من أعمال، وهل كان

هـذا الـوعي لهـذه الخصوصـية أثرهـا الواضـح فـي الممارسـة الثقافيـة. إن تبنّـي هـذا الـنهج بتوظيـف التـراث الشـعبي وإسـتخدام العناصـر المحليـة بالتأكيـد علـى بعـدها العربـي والأفريقـي قـد لازم أعمـال كثيـر مـن الفنـانين مـن أجيـال متعاقبـة، وتـرى الباحثـة مـن خـلال ملاحظتهـا لتجـارب بعـض الممارسـين لهـذا الـنهج يرجـع فـي كثيـر مـن الأحيـان لإيجـاد فرصـة تسـويقية لأعمـالهم، والجـدير بالـذكر أن ثقافـة الإقتنـاء كثيـر مـا تكـون مقترنـة بالسـياح والأجانـب مـن الجنسـيات الغربيـة خاصـةً وتقـل هـذه الثقافـة عنـد السـودانيين، فلـم تحظـى اللوحـة عنـد العامـة حتـى فـي الوقـت القريـب بالاهتمـام المرجـو ومعرفـة أهميتهـا كصـيغة ثقافيـة تحمـل الكثيـر مـن الـرؤى والأفكـار، وأرتبطـت كثيـراً كصـيغة تزينيـة مقترنـة فقـط ببعـدها الجمـالي، وهـذه إشـكالية فـي حـد ذاتهـا بوجـود تلـك العزلـة بـين اللوحـة والمتلقـي وإشـكالية تـذوق العمـل التشـكيلي كفـن بصـري متمثـل فـي لوحـة الحامـل، فـي حـين يمكـن تـذوق العناصـر الشـكلية المختلفـة مـن أنـواع الفنـون التقليديـة وأشـكال الثقافـة الماديـة وإقتنـاء بعضـها. ولا يسـع البحـث فـي تنـاول مثـل هـذه القضـية المرتبطـة بمسـألة التـذوق الفنـي وأسـباب هـذه العزلـة بـين المتلقـي واللوحـة ذلـك لأنهـا تشـكل موضـوعاً وبحثـاً قائمـاً بذاتـه. إلا أن هـذا الموقـف باسـتلهام التـراث الشـعبي عنـد الفنـانيين كمـا ذكـر أعـلاه يؤكـد موقفـاً سـابقاً مشـابهاً عبـرت عنـه المدرسـة الكريسـتالية حينمـا قـدمت تساؤلات نقدية حول استلهام التراث وجدوى البحث فيه.

لقـد كانـت قضـية التـراث هـي محـور الجـدل بـين العديـد مـن الفنـانين التشـكيلين والنقـاد خاصـةً فـي سـبيعنات القـرن الماضـي حيـث بـدأت تظهـر الأطروحـات النقديـة حـول الممارسـة التشـكيلية الحديثـة عامـةً وحـول مدرسـة الخرطـوم خاصـةً. وتمثـل الموقـف كمـا صـنفه صـلاح حسـن فـي تيـارين "أحـدهما يـرى فيهـا مؤسسـة مـن المؤسسـات الثقافيـة البرجوازيـة التابعـة

للحركة الإستعمارية وانها تمثل رد فعل إستسلامي للهجمة الإستعمارية، والآخر يرى فيها رداً ايجابياً على هذه الهجمة".(عبد الله صلاح: ٢٠٠٥، ص٨٤) فيرى مثلاً حسين الفكي "أن الدعوة إلى قومية الإبداع والتي أبتدعها جيل الرواد كانت بديلاً للمستقبل المرسوم على خارطة الثقافات والافكار الإستعمارية، وإستجابة لضرورات محلية نستطيع من خلالها أن نعبر عن مواهبنا وموروثاتنا الفردية" (المصدر السابق: ص٨٥) كما يؤكد كل من ابراهيم العوام وأحمد عبد العال أن الحضارة الأوربية لم تقوى على قهر شخصية الأمة الثقافية، فقد ظل الحرف العربي من وجه نظرهما هو الإنجاز التشكيلي الذي يمثل روح الأمة بفنونها وآدابها وجماع شخصيتها الجمالية.(المصدر السابق: ص٨٦) هذا هو التيار الثاني كما صنفه صلاح حسن ، بينما تمثل الجانب الآخر كما في رأي عبد الله بولا أن مدرسة الخرطوم "جاءت متناقضة ومرتجلة تنتقي من هنا وتستعير من هناك دونما اتساق ولا منهجية فهي بنت المؤسسة الأم، مؤسسة أيديولوجيا "السودنة". والسودنة في حقيقة الأمر ليست الاستقلال، إنما هي صيغة من صيغ الحكم غير المباشر الذي ابتدعه الإنجليز وطبقوه قبل خروجهم وواصلوه بعد خروجهم في شكل دولة الرأسمالية الوكيلة "(المصدر السابق: ٢٠٠٥، ص٨٥)

كذلك الأمر عند فتح الرحمن باردوس في نقده لمدرسة الخرطوم حيث يرى " أن هذا المنهج لاحتضان التراث الحضاري في وجه الهجمة الاستعمارية يستلب قدرات الإنسان على الخلق حيث تصبح القدرة هي المقدرة على استحضار الوحدات التشكيلية الموروثة وتجميعها في لوحة، وهي مقدرة لا تتطلب مهارات تشكيلية كبيرة حيث أنها لا تتعدى فوتوغرافية الممارسة التشكيلية القائمة على الاستنساخ والتقليد." (باردوس فتح

الحمن:١٩٧٨،ص٩٥) من خلال حديث كل من بولا و باردوس يتضح إنتقادهما لمسألة إستنساخ المدرسة من التراث الحضاري والمحلي دون منهجية واضحة، ويوضح باردوس وكأنها طريقة لإقحام للعناصر المرتبطة بالموروثات المحلية في اللوحة وما هي إلا تقليد لمرئيات من أشكال الفنون التقليدية، والمادية والتراث الحضاري المتمثل في رموز قد تكون ذات دلالات دينية، أو مرتبطة بحضارات إسلامية، أو أفريقية بطريقة فوتغرافية. وهذا ما أشارت اليه الباحثة في مدى وعي الفنان بهذه الوحدات والعناصر والرموز التشكيلية الموروثة، أي مدى معرفة أصولها ومنابعها ودلالاتها عند استخدامها في العمل الفني وارتباطها مع بقية العناصر الموجودة في اللوحة. ويمكن القول إن حديث باردوس ينطبق على ما سبق ما ذكرته الباحثة عن الفنانين الذين يرون في تجميع وتوظيف العناصر والزخارف التراثية، والرموز الأفريقية أو العربية والأفريقية معاً تأصيلاً لأعمالهم، وتأكيد لمنحى سوداني وخصوصية ثقافية سودانية أو هو تعبير عن هوية السودان الثقافية والذي لا يتم عبر وجود مفهوم أيدويلوجي، ونهج واضح لإتباع هذا الأسلوب. إلا أن مدرسة الخرطوم عند إبراهيم الصلحي وهو أهم رموزها ما هي إلا محاولة لسد ثغرة بين الفنان والمتلقي حول العزلة بينهما، ومن جهة أخرى هي محاولة إيجاد موطئ قدم للفن التشكيلي في الحياة السودانية، وهي محاولة لاستقراء التراث بشكل جديد. (مقابلة شخصية مع ابراهيم الصلحي ٢٠٠٥) مما يؤكد أن العمل الفني عنده لم يكن تصدى لما هو أوروبى بقدر ما هو محاولة للاستفادة من التراث الشعبى والرجوع إليه بتوظيفه في العمل الفني أي "اللوحة" للأسباب التي ذكرها سابقاً وهو يوظف التراث والعناصر المحلية بوعي وإدراك كامل بشكل التوظيف أي أنه لا يكون توظيفاً انتقائياًعشوائياً وبهذا ينفي صفة النسخ.

لعل الفنان لا ينفصل عن بيئته التراثية بأى حال من الأحوال، ويمثل التراث الشعبي الخصائص المكونة للمجتمعات بجانب الخصائص الثقافية والإجتماعية، لذا يلجأ الفنان التشكيلى للتراث بمفهومه العام وكتراث شعبى، ذلك لأنه يمثل هويته الثقافية التى تميزه عن غيره ، ومن الطبيعي أن يكون هنالك إستدعاء لعناصر أو رموز تشكيلية مرتبطة بذهن الفنان أو يريد بها توصيل فكر ورؤية معينة، إذاً فالعملية الإبداعية في صميمها تتضمن تعبيراً عن المشاعر والأذواق وكذلك الأفكار ولا يتأتى ذلك بمعزل عن التراث، وفي ذات الوقت يحاول الفنان أن يعبّر عن موقفه تجاه ما حوله من قضايا وما يحيط به من ظروف وعوامل إجتماعية وسياسية وإقتصادية، كذلك يبرز الواقع الثقافي وما يقدم من أطروحات فكرية كبنية فاعلة ومؤثرة على الفنان وبالتالي تكون هنالك مرجعيات فكرية مرتبطة بمضمون العمل الفني ودلالات العناصر والرموز المكونة له. فالمعاني التي تتضمنها اللوحة تكمن في التفكير الداخلي للفنان وفي ذات الوقت تحمل دلالات خاصة بتجربته الشخصية، فقد يتبنى فنان ما منهجاً وفكراً معيناً حول رؤيته الخاصة للهوية الثقافية ولكنه لا ينفك يضفي على تجربته من خلال ممارسته للفن جانباً ذات علاقة بتجاربه الشخصية خلال مسيرة حياته، وقد تكون عبارة عن صور مخزونة في الذاكرة يتم أستدعائها لا شعورياً، ويتداخل اللاشعور مع الجانب العقلاني بوصفه وعياً يظهر ذات الفنان.

٤.٤.٢. المدرسة الكريستالية :

ظهرت المدرسة الكريستالية كإتجاه مدرسي في مطلع السبعينات حيث أصدرت بياناً يعرف رؤاها الفكرية والفلسفية والجمالية في عام ١٩٧٦م وقّع عليه كل من الفنانين

التشكيليين كمالا إبراهيم اسحق وهاشم إبراهيم، ومحمد حامد شداد وحسن عبد الله، ونائلة الطيب. وكما هو معروف عن الكريستال انها مادة تاخذ شكلاً نقياً وهلامياً مما يمكن اعتباره تجسيداً لمفهوم المدرسة الكريستالية الجمالي وخطابها الفلسفي، حيث أن جماعة البلور أو الكرستالية قد أهتموا بنقاء وشفافية الشكل واللون في بعض تجاربهم، فلقد حاولت الكريستالية البحث عن صيغ جديدة في التعبير وايجاد إتجاه حديث في الممارسة التشكيلية بحسب ما جاء في بيانها بأن " المنطلق الأساسي للفكر الكيرستالي هو نفي الصفة الجوهرية عن الأشياء، إذ انه من الواضح أن اي جوهر ما هو سوى مظهر آخر، وما صراع الإنسان مع الطبيعة سوى الإنتقال من المظهر إلى الجوهر الذي هو في الحقيقة مظهر لجوهر آخر،وهذا ما نعبر عنه قائلين بتحويل المعتم إلى شفاف أي إزالة الحجب المتراكمة"(أنظر ملحق ٢ البيان الكريستالي: ١٩٧٦) يظهر ذلك في تجربة شداد في المعرض الذي أقامه بعرضه لألواح ثلج وكذلك عرضه لحقائب بلاستيكية شفافة مملوءة بمياه ملونة تحت مسمى ألوان مائية باعتبار أنها أعمال تتجدد من خلالها الرؤية بتأثير الضوء والحرارة فتقوم على تحطيم التكوين الكامل للشكل في حالة من الذوبان والإندماج. (أنظر صورة رقم ٩) استناداً على ذلك يرى البعض أن الدعوة البلورية هي وجهة لمدرسة الفن للفن وهي اتجاه يعطي الأولوية الخاصة للشكل بغرض أن يكون الفن خالصاً للذة، وأن البلورية تأخذ شحنتها في التعبير من الإختراعات والبحوث المعملية التي تتعلق بالبلورات والتبلور الكيميائي لتجسيد الفكرة سعياً إلى اصطياد ما يحدث من انعكاسات الضوء على كل ذي طبيعة شفافة كالزجاج والثلج والماء "(الفكي محمد: ١٩٨٠) وهذا الإتجاه في الرؤى قد جاء كإتجاه حديث في الممارسة التشكيلية اذ أن التجارب التي قُدّمت كما في تجربة شداد أتسم تكوين العمل الفني فيها بتخطي البعدين إلى أبعاد بصرية أخرى.

لـذلك إن إضـافة البعـد الرابـع كبعـد زمنـي إلـى البعـد المكـاني فـي نطـاق الفـن عرفـت كتجـارب حديثـة فـي الفـن التشـكيلي كمـا أُصـطلح علـى تسـميته بفـن (مـا فـوق الواقعيـة) وهـي طريقـة فـى الفـن نشـأت أساسـاً فـي كـل مـن إنجلتـرا والولايـات المتحـدة أواخـر السـتينات وهـي تركـز علـى حالة اللحظة الزمنية التي تكون عليها الأشياء والعناصر.(سميث إدوارد: ص٢١٠)

بـنفس هـذا المفهـوم تـأتي نظـرة كمـالا الفلسـفية للفـن مـن خـلال الخـروج بالعمـل الفنـي مـن بعـدين إلـى رحابـة الأبعـاد الأخـرى مـن بعـد ثالـث ورابـع ومـا فوقـه حيـث تـذكر " إن هـذا هـو القصـد واليـه أسـعى، وهـو مـا يسـمونه بـ " المـاوراء" وهنـا أشـارك وأرى مـع كثيـر مـن المنتجـين الـذين حققـوا مسـاهمات واضـحة فـي الحركـة التشـكيلية السـودانية، أنـه فـي كـل لحظـة نحـن أمـام شـــهود جمـــالي جديـــد، يتجـــاوز معارفنـــا وخبراتنـــا الجماليـــة الســـالفة ".(عبـــد الله صـلاح:٢٠١٠،ص٢٣٤) مـن خـلال ذلـك يتضـح أن المدرسـة الكريسـتالية تحـاول خلـق اتجـاه حـديث فـي الممارسـة التشـكيلية تهـتم بالمضـمون أو الجـوهر أكثـر مـن مظـاهر الأشـكال، وهـو إتجـاه يخـرج عـن الأطـر الأكاديميـة التقليديـة المعروفـة، حيـث يأخـذ التكـوين العـام للعمـل الفنـي أبعـاداً أخـرى يتخطـى البعـدين وهـي بـذلك تقـدم طرحـاً فكريـاً جديـداً مختلفـاً عـن تجـارب مدرسـة الخرطـوم واسـتلهام التـراث، كمـا يقـول محمد حامـد شـداد " نحـن نحـي حيـاة جديـدة فلابـد لنـا مـن لغـة وأشـعار جديـدة إن حياتنـا الجديـدة تعنـي أنـه آلـت إلينـا مضـامين جديـدة ولابـد لهـا مـن أشـكال وقوالـب جديـدة تسـع هـذه المضـامين الحديثـة. "(المصـدر السـابق: ص٢٣٩) ممـا يؤكـد سعي الكريستالية لتقديم لغة جديدة على مستوى الفكر والإسلوب الفني.

إن مثـل هـذه التجـارب الكريسـتالية تقـوم علـى اسـتغلال الطبيعـة وتهـدف إلـى خلـق حركـة بصـرية عبـر إحـداث تغيـرات وتحطيمـات للخطـوط الخارجيـة للكتـل والأجسـام حتـى

تشف عما وراءها، وتكون في حالة حركة مستمرة على حسب التغيرات التي تحدثها هذه المصادر الطبيعية المؤثرة على الأجسام. وهنا يدخل البعد الزماني والمكاني في تكوين العمل الفني ويأخذ المشاهد أو المتلقي مكانه في هذا العمل في الإحساس الحركي، وذلك كما يوضحه الكرستاليون من خلال البيان الذى يذكر" أنه من واقع الكريستالة تؤكد أن الأشياء تفرز زمانها الخاص، وأنه لدينا أكثر من زمان رهين بتنوع واختلاف احتمالات الطبيعة المطروحة أمام أعيننا، وما نعيشه حالياً ليس ذلك الزمان الجمعي والخرافي الذي يتفق عليه الجميع وتشترك فيه الأشياء كلها. وفهم تداخل الأزمنة ليس أمراً عسيراً للغاية غير أنه يتطلب مستوى عالياً من الكريستالية ".(البيان الكريستالي: ١٩٧٦ ملحق ٢)

لقد تميزت فترة السبعينات بالمساهمات النظرية والمواقف الفكرية وتعددت المحاور النقدية خاصةً فيما يخص قضية استلهام التراث كما سبق وذكره عن ما صدر من تساؤلات المدرسة الكريستالية كأحد المحاور النقدية حول جدوى البحث في التراث، وقد وجهت أسئلتها إلى المثقفين في قولها" ماذا يريد المثقفون من التراث؟ هل في تجميعه ودراسته تأصيلاً لمسألته الحالية؟ وهل يعني البحث عن التراث البحث عن الجذور؟ وإن كانت الإجابة بنعم ما المقصود من مسألة الجذور هذه؟ أم نقبل الأمر بطريقة أن التراث يضفي عمقاً على تجربة الفنان؟ "(عبد الله صلاح:٢٠١٠،ص١١٣) وتتسائل الكريستالية عن ما هو الشكل الأمثل لإستلهام التراث دون أن يكون مفتعلاً في العمل الفني. ولعل هذه التساؤلات توضح انتقاد الكريستالين للمرتكزات التي بنت عليها مدرسة الخرطوم والمتأثيرين بها من الفنانين في إسلوبهم الفني والذي يعطي أهمية كبرى لمفردات التراث الشعبي المحلي بجوانبه العربية الإسلامية والأفريقية والذي يمثل في نظرها أي الكريستالية ضرب

من ضروب التقليدية، لذا كان خطابها وبنيتها الفكرية والجمالية ذي نزعة فلسفية ترى فيه ضرورة تقديم ما هو جديد ومواكب للحداثة وللنظرة الجمالية التي يشكل فيه العمل الفني بحسب ما جاء في البيان تجسيد مكتمل للكريستالية بأطيافها الغير متناهية ومظاهرها وجواهرها والتي أيضاً خاضعة للانهائية.

ترى الباحثة أن صيغة الكريستالين عبر هذه التساؤلات وكأنها تضع التراث في قالب خارجي معزول عن خبرة الإنسان ومكتسباته الحياتية وكأن التراث هو شيئ مفتعل يتم البحث عنه. وفي الواقع إن الممارسة التشكيلية غير معزولة عن التراث، فلا يوجد فن ينشأ من فراغ بإعتبار أن التراث بكل جوانبه المادية والمعنوية يمثل البيئة الثقافية والإجتماعية للمجتمع، والعمل الفني مكون من مجموعة عناصر تتحكم فيها ثقافة الفنان ومعايشته لبيئته بشكل كبير في محاولاته للتعبير وإن أنتهج عناصر بعينها. غير أنه يبقى موقف الكريستالية من استلهام التراث في قولها "ما هو الشكل الأمثل حتى لا يكون التراث شيئاً مفتعلاً يضاف إلى اللوحة على طريقة إضافة البهار والتوابل إلى الطعام " موقفاً مشروعاً عندما يتم التعامل مع التراث كشرط أساسي في الخطاب الجمالي ويتم من خلاله تبني هذا النهج بصورة سلبية ودون مرجعية فكرية واضحة بإضافة الحرف العربي والزخارف والعناصر الأفريقية وكافة أشكال العناصر المحلية بهدف انتمائها للثقافة السودانية دون إدراك ومعرفة كاملة بخصائص وأصول هذه العناصر مما يؤدي إلى عدم الترابط في عناصر اللوحة وافتقار الموضوع، ذلك لأن هذه العناصر في كثير من الأحيان يتم التعامل معها كوظيفة تزينية في اللوحة، أو لملء فراغات تناسب الوحدات والعناصر الأخرى المكونة للعمل، وهذا ما سبق وذكرته الباحثة في الحديث عن التكرار المشوه

لمدرسة الخرطوم. لذلك سعت الكريستالية من خلال منظورها الفكري والعملي لإيجاد صيغة فنية جديدة مغايرة لما يحدث في الساحة التشكيلية في ذلك الوقت. والجدير بالذكر أنه لم يشهد تواصلاً لتجارب شداد في هذه الفترة وما بعدها، كما أن تجارب الفنانين الموقعين على البيان لم يكن بنفس القدر الذي تم فيه التنظير للمدرسة ورؤاها الفكرية، وقد إختلفت الأساليب الفنية عن ما قدمه شداد في محاولة للتحرر من إطار اللوحة إلى إدراج البعد الزماني والمكاني في تكوين اللوحة وتذويب الحدود الموضوعية، فاللوحة عند كمالا في بعض التجارب أخذت درجة من الشفافية من خلال الألوان ورسم وجوه وأجسام شبه تجريدية خاصة وجوه نساء داخل مكعبات شفافة أو بلورات وذلك كما في معرضها عام ١٩٧٠م بعنوان " أشكال في مكعبات زجاجية ". مما يوضح أن رؤيتها تختلف عن المعطيات الفكرية التي أرتكز عليها شداد وبالتالي فهي لها منظور آخر للفكر الكريستالي لم يخرج من إطار اللوحة والتعامل مع اللون والشكل كمفردات بصرية بعيداً عن تطوير العمل الفني نحو ثلاثية الأبعاد أو أكثر وإضفاء الحركة البصرية، والذي أصبح واحداً من الأساليب الفنية المتعارف عليها في الغرب كأسلوب معاصر يتخطى التمثيل الصوري ومواكباً للإتجاهات الفكرية والفلسفية الحديثة. وهذا يؤكد ما سبق وذكرته الباحثة بأن الفنان يتطور في رؤيته وتتجدد تجاربه باستمرار وربما يخالف المنهجية الفكرية التي وضعها كمنهج مدرسي وأسلوب فني محدد. فالبرغم من البيان الكريستالي الذي تم وضعه من قبل الفنانين إلا أن هنالك إختلاف في الرؤى الخاصة والأساليب الخاصة في التعبير عن المفهوم الكريستالي. وبالرغم من محاولة الكريستالين الخروج من دائرة التقوقع في التراث والإستلهام منه بوضع مرتكزات مواكبة للحداثة وبمفهوم مغاير لما كان مطروح في الساحة

الفنيـة فـي ذاك الوقـت، إلا أن هـذه التجـارب الفنيـة خاصـةً تجربـة شـداد لـم تأخـذ موقعهـا فـي الممارسة الفنية لأنها كانت في وقت زمني لم يستمر طويلاً.

٥.٤.٢. مدرسة الواحد :

لـم تكـن مدرسـة الخرطـوم التيـار الوحيـد الـذي عنـي باسـتقراء التـراث واسـتلهام المرئيـات مـن الرمـوز مـن الثقافـة المحليـة، فقـد تبنـى عـدد مـن الفنـانين منهجـاً فكريـاً نظريـاً وعمليـاً فـي أواخـر الثمانينـات تحـت بيـان عـرف باسـم (مدرسـة الواحـد)، والتـي تعتبـر امتـداداً فـي بعـض أوجههـا لمدرسـة الخرطـوم وإن اختلفـت الرؤيـا حـول ثنائيـة الثقافـة مـا بـين عروبتهـا وأفريقيتهـا بالتأكيـد علـى المنحنـى التوحيـدي، فرؤيتهـا الجماليـة والفكريـة مسـتوحاة مـن معـاني التوحيد في الإسلام والواحدية.

إن مدرسـة الواحـد تقـوم كمـا هـو موضـح فـي بيانهـا علـى أرضـية مـن التـراث الحضـاري وامتـزاج الثقافـة العربيـة الإسـلامية مـع المـوروث الأفريقـي وهـذا مـا يجعلهـا شـبيهة بمدرسـة الخرطـوم ولكنهـا إختلفـت عنهـا فـي إعلانهـا مبـدأ التوحيـد كمبـدأ ومقصـد روحـي فـي ممارسـتها الفنيـة، حيـث يُعـرف البيـان الأساسـي لمدرسـة الواحـد " بأنهـا مدرسـة تشـكيلية سـودانية، ذات هويـة إسـلامية عربيـة أفريقيـة تقـوم علـى أرضـية مـن التـراث الحضـاري لأهـل السـودان، إمتزجـت فيـه الثقافـة العربيـة الإسـلامية فـي عبقريـة متميـزة بـالموروث الأفريقـي المحلـي." (أنظـر ملحـق ٣ البيـان الأساسـي لمدرسـة الواحـد) والموقعـون علـى البيـان هـم التشـكيليون أحمـد عبـد العـال، وإبـراهيم محمد العـوام، ومحمد حسـين الفكـي ومحمد عبـد الله عتيبـي وأحمـد حامـد العربـي. وقـد ذهـب بعـض البـاحثين علـى " أن أصـحاب مدرسـة الواحـد يعلنـون عـن هويـة إسـلامية عربيـة أفريقيـة ويحـاولون فـي أعمـالهم خلـق رمـوز بصـرية تبـرهن فـي

إعتقادهم صدق هويتهم وهم في الواقع لا يختلفون عمن سبقوهم في هذا الاتجاه العربي الإسلامي إلا بإعلانهم مبدأ التوحيد في الإسلام كمبدأ ومقصد روحي لأعمالهم "(أبو سبيب محمد: ٢٠٠٠،ص٢٨) ويرى آخرون أن مدرسة الواحد ترى في مدرسة الخرطوم ملمحاً حضارياً تاريخياً، ولكن إرتباطهم بالتراث العربي الإسلامي يعطي أعمالهم بعداً روحياً، فالتراث العربي الإسلامي تراث مؤسس على رسالة كونية من هنا كان اختلافه في نظرهم، فهنالك مقاصد جمالية مستوحاة من معاني التوحيد في الإسلام، وبذلك تنتفي عفوية مدرسة الخرطوم. "(زين العابدين أحمد: ١٩٩١،ص٣٧) وكان أبرز ممثلي هذه المدرسة أحمد عبد العال الذي أرتبط أسم المدرسة به، لما قدمه من كتابات نظرية يتحدث فيها عن رؤاه الخاصة المتمثلة بالمضامين الفكرية للمدرسة. ففي حديث له عن المدرسة يذكر بأنها تهدف إلى خلق مظلة عقائدية إسلامية توحيدية تهتدي بالقرآن والسنة والسودانيون على إختلاف أعراقهم وديانتهم وعاداتهم وتقاليدهم يعملون تحت هذه المظلة في وحدة متماسكاً معترفاً بخصائص كل فئة من هذه الفئات وتميزها من الأخرى.(عبد العال أحمد:ص٢٧،ص١١٥) وبالرغم من إقرارها بوجود الموروث الأفريقي كما في تعريف المدرسة إلا أنه يتضح تركيز طرحها الفكري والروحي على الحضارة الإسلامية والمنبع الإسلامي التوحيدي، كما يظهر كذلك من حديث عبد العال عن المدرسة في قوله " بأنها دعوة للتفتح الجديد تقوم على محددات نظرية من أهمها ضرورة (الإنفطام الذاتي) من الإلتحام السالبي بالمنجز الجمالي والثقافي الغربي. وهنا لا يتم بمعزل عن التفكر في التجربة التاريخية للحضارة الإسلامية في انجازها الشامل في مجال الإنجاز الفكري الجمالي على الخصوص"(عبد العال أحمد: ٢٠٠٤) وقوله في ذات السياق " نحن ننادي باستعادة القدرة على معرفة السبل وطرائق السير إلى منابعنا الحضارية الأصلية التي قامت

عليها تلك النتاجات العظيمة في الفن الإسلامي ".(عبد العال أحمد:١٩٨٣،ص٩٤) فمدرسة الواحد بذلك في محاولاتها لتأسيس ممارسة تشكيلية جديدة وفريدة ترى وجوب ارتكازها على منهج فكري أساسه الخروج من دائرة المنجزات الثقافية الجمالية الغربية وضرورة العودة إلى الأصل والمنبع الحضاري وهو في رأيها المتمثل في الحضارة الإسلامية. وتقدم هنا مدرسة الواحد الحضارة الإسلامية وتاريخ انجازها الفكري والجمالي كحل وكصورة بديلة عن ما هو غربي، وتغفل الإنجازات الحضارية الأخرى على الصعيدين الفكرى و الجمالى كالحضارات المسيحية كمنبع حضارى بالإضافة إلى الثقافة الأفريقية وجذورها الحضارية المكملة للثقافة الجمالية عامةً فى السودان.

بالرغم من أن مدرسة الواحد قامت على نهج ومبحث فكري لممارستها التشكيلية، وهي ترى في تأسيسها ذلك قد وضعت نفسها في قالب تشكيلي جديد ومختلف عن مدرسة الخرطوم، ولكن بالرغم من ذلك ترى الباحثة أن هنالك تشابه واضح على المستوى العملي والمنتوج الفني بين المدرستين ووجود المناخ المشترك ألا وهو مناخ التقاء الثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الأفريقية، وذلك بالرجوع إلى التراث الشعبي والحضارة المحلية باستخدام الخط العربي والرموز والعناصر التشكيلية العربية الإسلامية والأفريقية، نلحظ ذلك في أعمال أحمد عبد العال ومحمد عبد الله عتيبي في استخدامهم للحرف العربي والأقنعة الأفريقية والمفردات المحلية. (أنظر لوحة رقم ١٠ للفنان أحمد عبد العال) ويؤكد ذلك ما ذكره محمد عبد الله عتيبي وهو أحد الموقعين على البيان أن مدرسة الواحد هي تنظير لما كان يجري لمدرسة الخرطوم التي جاءت بدون وضوح نظري كاف وهي الوجه الآخر لها.(مقابلة شخصية مع الفنان محمد عبد الله عتيبي: ٢٠١٤)

من خلال ما تقدم يتضح أن البنية الفكرية والفلسفية لمدرسة الواحد مؤسس على التراث العربي الإسلامي كمنحى توحيدي، فرؤيتها الجمالية والفكرية مستوحاة من معاني التوحيد في الإسلام والواحدية. وبالرغم من إقرارها بوجود الموروث الأفريقي كما في تعريف المدرسة ويتم استحضاره عملياً إلا أنها تركز طرحها الفكري على الحضارة الإسلامية والمنبع الإسلامي التوحيدي، وكما هو واضح في البيان على علاقة مدرسة الواحد بالطبيعة ووصفتها بأنها علاقة أنس واستلهام لا علاقة تقليد ولا هي علاقة صراع ولا تقبيح، وهي تستلهم بازاء واقع التعددية الثقافية والدينية في السودان مبدأ جوهرياً يتجلى في الفن الإسلامي عبر عصوره، ألا وهو مبدأ الوحدة في التنوع مؤمنة بأن المجال الثقافي الحضاري مجال تلاقح لا مجال هيمنة لا صراع.

صفوة القول في الحديث عن البنية الفكرية للممارسة التشكيلية المعاصرة يمكن القول أنه بالرغم ما تميزت به فترة السبعينات بالإتجاهات النقدية وتعدد المحاور الفنية بما فيها تساؤلات المدرسة الكريستالية إلا أن المساهمات النقدية في فترة الثمانينات لم يكن بنفس القدر الذي طرح من قبل، ولم يكن هنالك رصد كاف للظواهر الفنية والمدارس باتجاهاتها الفكرية بمنهج ومنظور نقدي علمي يقوم على دراسة تلك الإتجاهات الفنية وأبعادها الفكرية والجمالية كونها تشكل ظاهرة ثقافية لها أبعادها التاريخية وقد طرأت هنالك العديد من أشكال النقد في تلك الفترة يظهر فيها الإختلافات الفكرية أكثر من كونها نقداً فنياً يعنى بالنتاج التشكيلي نفسه. لذا نجد هنا المفارقة بين الكم الهائل من المنتوج التشكيلي في مراحل زمنية مختلفة وقلة الجانب النقدي أو الأطروحات النقدية التي تعنى بشكل خاص في تحليل المفردات والعناصر المكونة للعمل الفني.

أخذت فترة الثمانينات بتحولات كثيفة محلياً وعالمياً وقد كانت لهذه التحولات أثرها على الفنانين التشكيليين في تلك الفترة وهو جيل كما وصفهم محمد عبد الرحمن حسن بالجيل الثالث الذين أتسموا بسمات عامة مشتركة إذ أنهم لم يؤطروا أنفسهم داخل مدارس تشكيلية وجماعية محددة كما في الفترات السابقة، وقد وصف إنتاج بعضهم بتطوير نزعة تجريبية ذات مضمون تقني خالص.(حسن محمد:٢٠١١،ص١٠٣) وأتسمت أعمال العديد منهم بالتعبير الأقرب إلى التجريد والترميز وهذه سمة أمتاز بها الفن الحديث، وفي وقتنا المعاصر حيث عالم العولمة والثورة المعلوماتية إذ لم تعد الممارسة التشكيلية ملزمة بتأسيس منظور فكري أو تيار فني معين، بل أمسى الفن المعاصر يقوم على التجريب والتعبير عن الواقع المعاصر بكل تحولاته الإجتماعية والثقافية والجمالية. ويلاحظ استخدام الإسلوب شبه التجريدي عند كثير من الفنانين المعاصرين من عدة أجيال مختلفة، ولكن بالرغم من ذلك ترى الباحثة أن هنالك آخرون يرون من الإسلوب الواقعي فيه أنفسهم وأقرب في التعبير عن ذواتهم، وقد عبّر بعضهم عن الواقع الثقافي والسياسي والإقتصادي المعاش في الوقت الحاضر بطريقة قد تكون قصدية أو قد تكون لا شعورية، وذلك من خلال التعبير عن فيما أًصطلح عليه ثقافة الهامش أو الفئة المهمشة وإظهار مدى سلبية العوامل الإقتصادية والتنموية من خلال بيئتهم التي يعيشون بها بجانب وضعهم الإجتماعي الذي لم يحظى إلا بأن يكون أقل السلم الإجتماعي والثقافي والعرقي، نذكر في هذا الشأن تجربة كل من محمد فضل وحسين ميرغني وهما من جيل التسعينات. (أنظر اللوحات رقم ١٢،١١) ويرى بعض الباحثين في تجربة حسين ميرغني "بأن أعماله المتأخرة خلال الألفية الثالثة تسترجع مكونتها من خلال مصدر واحد هو الصورة المأخوذة بالكاميرا الرقمية، وتبدو اللوحات كسجل راصد لإرتحاله اليومي ومايصدف أن يلتقي من شخوص

بأيماءاتهم وسحناتهم وأزيائهم والأكسسوارت والزخارف التي تميز أمزجتهم وفي ذلك تحتل المهن حيزاً مقدراً مع التركيز علي مدخل الشفرة اللونية كناظمة تبني الأستجابة الأقوي لتحويل الصورة من طبعتها الفتوغرافية الأولية لمسند اللوحة المائية".(كوكو حاتم: دراسة غير منشورة) ويوضح ذلك مدى تفاعل الفنان مع معطيات العصر وتوجهاته والتطور التكنولوجي في المعالجات الفنية والإسلوبية من خلال استخدام الكاميرا الرقمية لإلتقاط مواضيع العمل الفني وتحويلها إلى عناصر لونية وشكلية يضفي عليها الفنان إحساسه الخاص، ومن ناحية أخرى تفاعله مع الظروف الإجتماعية والإقتصادية والسياسية المحيطة به وتحولاتها في العصر الحالي.

خلاصة القول ومن خلال ما تقدم وما تم سرده حول بوادر تشكل الإتجاهات الفنية المعاصرة في السودان في ظل المناخ السائد عقب فترة الإستعمار، وما جاء من أطروحات أدبية وتشكيلية حول مسألة الهوية التي تنازعت ما بين الهوية العربية الإسلامية والأفروعروبية، ترى الباحثة إن تلك الإتجاهات الفنية لا تنفصل عن الواقع السياسي والإجتماعي والثقافي الذي كان سائداً في تلك الحقبة التاريخية حيث أن الإتجاه إلى تحديد خصائص مميزة للثقافة السودانية من خلال التعبير عن التراث الشفاهي والمادي والخط العربي، والزخارف وغيرها قد شغلت الأجيال الأولى من الفنانين التشكيليين، وأن التعبير عن خصوصية الثقافة يتداخل بشكل كبير مع قضية الهوية، فالعلاقة بين الثقافة والهوية علاقة مشتركة لا فكاك منها ذلك لأن الثقافة وإن تعددت التعريفات حول مفهومها فهي في مجملها تشكل جزء من هوية المجتمعات. وقد يكون من الصعب وضع تعريف محدد ودقيق للثقافة، بالرغم من تناول العلماء والباحثين عدة تعريفات كل منها تعالج جوانب

معينة لمفهوم الثقافة، وتكمن صعوبة إيجاد تعريف لهذا المفهوم الواسع أن الثقافة نفسها تكّون الجوانب الداخلية وغير المرئية في الحياة الفكرية للبشر، ونوعاً من الإحساس الجمعي أو نوعاً من القيم المشتركة ولذلك يكون من الصعب تلمس هذه الجوانب غير الملموسة والمعاني الذاتية التي يعتنقها الأفراد وربطها بمصطلح الثقافة. وبالرغم من ذلك يمكن الأخذ بتعريف (تيلور) للثقافة حيث أنه من وجهة نظر الباحثة يوضح ارتباط الثقافة وبما سبق ذكره عن الهوية، حيث يرى تيلور "أن الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادات الإجتماعية، وكل القدرات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في جماعة." (أبو زيد أحمد:٢٠٠٩،ص١٨) إن الثقافة بهذا المفهوم هي تعبر عن المجموعات وتميزها عن غيرها وبذلك تشكل هويتها، لذا فإن المنظور الفكري الذي قامت عليه هذه الإتجاهات هو نابع من تأكيد للهوية والخصوصية الثقافية السودانية خاصةً مدرسة الخرطوم ومدرسة الواحد، يظهر ذلك جلياً في العديد من أعمال الفنانين أصحاب هذه المدارس حيث يتم استدعاء رموز ذات دلالات عميقة الصلة بالتراث الشعبي سواء كان مادي أو شفاهي، مثال على ذلك توظيف رموز ذات بعد إسلامي عربي كالقباب والهلال، والنصوص القرآنية والخط العربي، وبعد أفريقي كالأقنعة الأفريقية والوحدات المرئية من أشكال الثقافة المادية كالبرش والطبق والزخارف والأشكال التجريدية والتي نجدها كثقافة أفريقية ممارسة كفن تقليدي في بعض مناطق السودان، نجد ذلك في كل من تجربة الصلحي وعثمان وقيع الله وشبرين وأحمد عبد العال وعتيبي بالإضافة إلى التعبير بالرموز الطبيعية كالنخيل ورموز الحيوانات كالتمساح والأسماك وأشكال الطيور، وهي رموز نجدها كثيراً في الزخارف المعمارية بمنطقة النوبة شمال السودان وبعضها في أشكال الثقافة المادية عند بعض القبائل بغرب وجنوب السودان. كما

أن هنالك تجاربـاً فنيـة ركـزت علـى التنـوع فـي الإسـلوب والإنتقـال مـن نمـط أسـلوبي إلـى آخـر بحيث يبدو مشروع الفنان مشروعاً بحثياً وذلك كما في تجارب عصام عبد الحفيظ وصلاح ابراهيم وصلاح المر وأحمد الشريف عبود وغيرهم من جيل الثمانينات والتسعينات. (حسن محمد:٢٠١١،ص١٠٥) وهكذا نجد أن الممارسة التشكيلية المعاصرة بالسودان من ناحية البنية الفكرية قد حققت ارتباطاً واضحاً بالفترات التاريخية التي تبلورت بها، فكانت لفترة ما بعد الإستعمار والتحولات التي مرت بها البلاد دورها في إعلاء صوت القومية والتعبير عن الهوية والثقافة السودانية مما كان أثره واضحاً في تنامي التساؤلات عن ذلك من خلال المدارس الفنية ورؤاها الفكرية التي ظهرت في تلك الحقبة، وتلى ذلك فيما بعد ظهور أجيال لا ينتمون لتيار فكري ومدرسي بعينه وإنما جاءت أعمالهم تأخذ نزعة تجريبية أكثر تأكيداً للإنفتاح الفكري ومعطيات الواقع المعاصر وعدم استقرارهم على أسلوب فني واحد بالإضافة إلى أنها كانت بعيدة عن المعالجات الأكاديمية المتعارف عليها. ولعل الأسلوب هو تعبير عن ذات الفنان ويقترن بشخصيته، إنفعالاته وتداعياته السيكولوجية ومرجعياته الفكرية والتي ستقوم الباحثة بطرحها والكشف عنها من خلال أجوبة عينة الفنانين فيما سيرد ذكره في الفصل الثالث.

٢.٥. ثانياً: الدراسات السابقة

٢.٥.١. الدراسة الأولى:

عنوان الدراسة: سلسلة مقالات الرموز التشكيلية الحية بمجلة الخرطوم

اسم الكاتب : أحمد الطيب زين العابدين

تعتبر الدراسات التي قام بها أحمد الطيب زين العابدين في سلسلة تناوله للرموز التشكيلية الحية في الثقافة السودانية من أولى المساهمات التي تنظر إلى الرمز التشكيلي من منظور فولكلوري تاريخي واجتماعي ثقافي، حيث يستعين في دراساته لتلك الرموز بالآداب الشعبية السودانية في تأكيد ثبات استمرارية هذه الرموز كالشعر والقصص الشعبي والأمثال وغيرها من الأجناس الفولكلورية. بالإضافة إلى تتبع ظهور هذه الرموز منذ الحضارات القديمة لتأكيد استمراريتها الثقافية من ناحية، ومن ناحية أخرى لتوضيح خصوصية وتفرد الثقافة السودانية، مثال على ذلك دراسته لرمز الأسد كرمز للسيادة والنبل، والتمساح كرمز للخطورة والبأس، والنخيل كرمز للبعث والخلود. ففي تناوله لرمز الأسد يؤكد على أن هنالك أثار راسبة للثقافات القديمة عند الأفراد أو الجماعات ويدلل على ذلك بظهور رمز الأسد ضمن حيوانات أخرى في بعض المعتقدات الروحية لأهل الشمال والوسط حيث كان رمزاً مقدساً حتي أيام المسيحية النوبية الباكرة في تللك المناطق. (زين العابدين أحمد: ١٩٩٥، ص٢٦) أي أن هنالك استمرارية لتناول هذا الرمز في الثقافة المعينة وقد تأخذ مدلولات روحية أو وظيفية مرتبطة بالمفاهيم الشعبية لدي هذه المجموعات. ويركز زين العابدين من خلال دراساته للإستمرارية الثقافية هذه بتناوله للرموز من منظور تشكيلي، بإعتبار أنها الأفدر على الصمود والديمومة (زين العابدين : ١٩٩٤، ص٧) لذا أكدت هذه الدراسات على أهمية هذه الرموز واستمرارها ورسوخها في الحاضر ووظيفتها في تأكيد الخصوصية الثقافية السودانية. فهو يتتبع خيط الاستمرار والاتصال في هذه الثقافة الفريدة، مشيراً إلى أن هذه الرموز في الثقافات الأفريقية على وجه العموم لها القدرة على الاستمرار، لارتباطها بالطقوس والممارسات الطقسية ولضعف ديناميكيات التغير في هذه الثقافات. مؤكداً على أن هذه الرموز وإن تغيرت مضامينها فإنها لا تفقد وظائفها الرمزية مرة واحدة، على الرغم من أن هذه الوظائف قد تعدل بحيث يستمر الرمز في خدمة الثقافة بقيم ومعان جديدة.(زين العابدين: ١٩٩٤، ص١٢)

٢.٥.٢. الدراسة الثانية:

١/عنوان الدراسة: توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان، ولاية الخرطوم كدراسة حالة

٢/ اسم الدارس: رحيل كمال الدين العريفي (ماجستير ٢٠٠٧)

٣/ أهداف الدراسة: لقد حاولت الباحثة من خلال هذه الدراسة أن تتعرف على مدى توظيف الرمز الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي، والعوامل المؤثرة في احداث التوظيف وفي مدى تأثر الفنان التشكيلي بالتراث وبالإطار الزماني والمكاني في تجربته الفنية.

٤/ ملخص الدراسة: تناولت الباحثة في الفصل الأول النظريات والمفاهيم حول الرمز البصري عبر الإتجاهات المدرسية المختلفة، وألقت الضوء على مفهوم الثقافة المادية ودوره في عملية التوثيق البصري وتأكيد عملية تكون الدلالة، ومن ثم تعزيز عملية استمرارية الشكل بينما تكون الدلالة متحركة. وقد تضمن هذا الفصل أيضاً نظريات التلقي والإدراك والإطار التاريخي للخطاب الجمالي. وقد أسردت الباحثة توظيف الرمز البصري الشعبي في منظومة الخطاب الجمالي في الفصل الثاني ومن ثم مفهوم التراث من خلال الإتجاهات والمدارس الفنية الحديثة خاصةً مدرسة الخرطوم التي كان محور تناولها في هذا الفصل حيث تعرضت فيه للكيفية التي وظفت فيها المدرسة التراث والسياق المكاني والزماني والحدثي الذي رافق ظهورها، ومن ثم تقديم تحليل دلالي لبعض أعمال ابراهيم الصلحي الذي يعتبر من رواد هذه المدرسة. أما الفصل الثالث فقد تعرضت فيه الباحثة للإطار النظري للمدرسة الكريستالية بتحليل البيان الخاص بها، كما تناولت في الفصل الرابع الخطاب الجمالي لمدرسة الواحد وإطارها النظري من خلال تحليل بيانها وتحليلاً لبعض أعمال أحد

مؤسسيها ألا وهو احمد عبد العال. وقد أفردت الباحثة دراستها حول توظيف الرمز عبر منظومة الخطاب السياسي في الفصل الخامس حيث تعرضت إلى اللغة السياسة نظمها ودوافعها وأهدافها ودلالات اللون بإعتباره رمزاً بصرياً مكملاً للشكل. إلا أن ما يهم جانب البحث هنا في هذه الدراسة الخطاب الجمالي حيث ركزت الدراسة فيما خلصت اليه أن الخطاب الجمالي المعاصر في السودان تدور حوله كثير من الإشكاليات الموضوعية، وناقشت الباحثة هذه الإشكاليات من خلال منظور البنية الفكرية للمدارس التشكيلية بالسودان ورؤيتهم وموقفهم إزاء التراث وكذلك اشكالية التلقي والنقد الفني ودور العرض والتوثيق البصري. ومن خلال ذلك يتضح أن هذه الدراسة قد تناولت الرمز الشعبي من عدة مسارات تم التركيز فيه على موضوع التراث وتأثيره عل الإتجاهات الفنية الشعبية والحديثة بالإضافة إلى تحليل الأعمال الفنية تحليلاً دلالياً، وهذا يمثل جانب من البحث الحالي الذي يلغي الضوء على الموروثات الثقافية والمكون الثقافي العام وتأثيره على توظيف الرموز عند الفنانين المعاصرين، ومن ثم تناول البنية الفكرية لنفس هذه المدارس التشكيلية الحديثة ومحاولة معرفة المرجعيات الفكرية للممارسة والتجارب المدرسية التشكيلية الحديثة ومدى ارتباطها بالإرث التاريخي والحضاري والخصوصية الثقافية والتي من خلالها يتم استحضار وتوظيف الرموز ذات دلالات متعددة ومتنوعة. وبالرغم من تناول البحث الحالي لبعض محاور دراسة الباحثة رحيل العريفي التي ذكرت سابقاً والتي تعتبر من الدراسات التي أعطت أهمية لجانب تحليل محتوى العمل الفني دلالياً وهذا ما نجد نسبته قليلة في الدراسات البحثية والأطروحات الجامعية خاصةً مقارنة بعدد الدراسات التي قدمت في هذا المجال، إلا أن البحث الحالي يقوم بالتركيز على معرفة أشكال الرموز المستخدمة في اللوحة في التجارب الفنية المعاصرة واستنباط المدلولات المتعددة التي يمكن أن يثيرها الرمز وذلك بإفراد مساحة أكبر لمفهوم الدال والمدلول والعلاقة بينهما خاصة في العمل الفني وكذلك

قراءة اللوحة الفنية قراءة تحليلية تستند فيه الباحثة علي منهج تحليل المحتوى لبعض نماذج الأعمال الفنية لعدد من أجيال الفنانين التشكيلين.

الفصل الثالث

منهج وإجراءات البحث

١.٣. منهج تحليل المحتوى:

في هذا الفصل سوف تقوم الباحثة بمناقشة آراء الفنانين التشكيلين الممارسين لفن التلوين من خلال إجاباتهم على الأسئلة المطروحة حول محور البحث، وتحكيم هذه الآراء بموجب الفرضيات الخاصة بالبحث. وقد إنتهجت الباحثة كما سبق ذكره منهج تحليل المحتوى في هذا البحث وذلك لأنه يُستخدم لوصف المحتوى الظاهر لمادة الإتصال أي اللوحة الفنية وما تتضمنها من رموز كوسيلة اتصال فنية مع الآخرين. وهو يُستخدم في تحليل المضامين الفعلية للظاهرة السلوكية أو الإجتماعية بقصد بلورة المحتوى وإظهار طبيعة المنبهات والمثيرات فيه، أي أن التحليل يسعى إلى معرفة الأبعاد والمرامي وراء الظاهرة أو الحدث أو الفعل موضوع الدراسة من خلال تصنيف البيانات أو المحتوى الظاهري لها لإستخلاص مؤشرات معينة تغي في فهم الموقف.(cohen and maniool: 1984)، وقد عرّف بعض الباحثين تحليل المحتوى على أنه مجموعة الخطوات المنهجية التي تسعى إلى اكتشاف المعاني الكامنة في المحتوى والعلاقات الإرتباطية بهذه المعاني، من خلال البحث الكمي الموضوعي والمنظم للسمات الظاهرة في هذا المحتوى.(حسونة نسرين : ص٣) ومن أكثر البحوث إستخداماً لهذا المنهج هو تحليل المواد الصحفية والإذاعية والتلفزيون والخطابية والرسائل والصور وهو ما يخص مجال الدراسة هذا ذلك بقصد الوصول إلى معرفة العقلية الكامنة وراء الإنتاج الفني التشكيلي ومعرفة المقاصد التي ترمي اليها سواء أكانت مقاصد علمية، سياسية أو في المجال الثقافي العام وغيرها. لذك سعت الباحثة من خلال هذا المنهج إلى البحث عن الإتجاهات والأفكار السائدة في أعمال عينة الفنانين والتي تمثل مرجعيات فكرية لإنتاجهم تعكس

إتجاهاً أو ميولاً معينة نحو قضية أو تأكيد لفكر وموضوع ما. إستناداً على ذلك ترى الباحثة إن معرفة خلفيات الفنانين من خلال إجراء المقابلات الشخصية معهم ومن ثم مقارنة أقوالهم ومرجعياتهم الفكرية بما تم إنجازه في نماذج أعمالهم يساعد على إستباط المدلولات الرمزية الكامنة فيها والكشف عن العلاقات التي بين الرموز والإطار الثقافي الذي يتأثر به الفنان أو الذي ينتمي اليه والأنماط الثقافية الأخرى السائدة في أعماله.

٢.٣. أدوات البحث :

تبعاً لطبيعة البحث فقد أستخدمت الباحثة الأدوات التالية :-

١- الملاحظة : فقد لاحظت الباحثة من خلال تجارب عينة الفنانين والمعارض الفنية المختلفة لهم استدعائهم الكثيف للرموز وتنوعها من فنان لآخر، بالإضافة إلى ملاحظة ما تم نشره حول تجاربهم في المصادر الإعلامية عن تناول تجاربهم، وما صُدر من كتيبات فنية مصاحبة للمعارض الفنية تتناول الأفكار والرؤى حول الأعمال الفنية.

٢-أداة المقابلة: حيث تعتبر أداة مهمة من أدوات جمع البيانات، وقد أجرت الباحثة مقابلات شخصية مع عدد من الفنانين الممارسين لفن التلوين، صُممت أسئلة المقابلة على أساس مشكلة ومحور البحث حيث ركزت الباحثة أولاً من خلالها على تجارب الفنانين الفنية بعد التخرج وما اذا كان هنالك تأثر لإتجاه فني أو مدرسي معين، ثم أخذت صيغة الأسئلة تتمحور في استخدام وتوظيف الرموز عند عينة الفنانين وأشكالها ومن ثم تنوع مدلولاتها وارتباطها بالمكون العام للثقافة وما اذا كان التوظيف يندرج نحو التعبير عن الهوية والخصوصية الثقافية. وقد عرضت الباحثة أسئلة المقابلة للتحكيم من قبل الدكتور عبد الباسط الخاتم. (ملحق رقم ٤) بطاقة أسئلة المقابلة)

٣-تحليل نماذج من الأعمال الفنية لعينة الفنانين من أجيال مختلفة.

٣.٣. مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من بعض الفنانين السودانين المعاصرين الممارسين لفن التلوين بمختلف اتجاهاتهم الفكرية والفنية.

٤.٣. عينة البحث:

تتمثل العينة في عدد ثمانية فنانين من أجيال مختلفة تبدأ من جيل السبعينات مروراً بجيل الثمانينات فالتسعينات ثم الألفية الثانية. ولقد روعي في اختيار العينة الفنانين الذين يمارسون فن التلوين وما زالو حتى الآن، ولهم نشاط ملحوظ في هذا الجانب من خلال إقامة المعارض وورش العمل المستمرة، وقد وضع في الإعتبار تنوع التجارب بين هذه الأجيال وذلك حتى يتثنى للباحثة معرفة الكيفية التي تم بها استدعاء الرموز في الأعمال الفنية وفق التجارب الشخصية لكل فنان، ومن ثم تنوع المدلولات الرمزية والتحولات الدلالية لبعض الرموز من فنان لآخر. كما أن ثقافة الفنان وخبرته والفترات التاريخية التي أُنتجت فيها الأعمال تساعد في الكشف عن بعض المدلولات المستخدمة للرموز وعلاقتها بالمكون الثقافي والظروف الإجتماعية، الإقتصادية والسياسية كعوامل مؤثرة في الفكر والممارسة الفنية. وقد تم إستخدام اسلوب إجراء المقابلات الشخصية مع عينة الفنانين كما ذكر سابقاً، وسوف تقوم الباحثة بمناقشة آرائهم من خلال إجاباتهم على الأسئلة المطروحة حول محور البحث، وتحكيم هذه الآراء بموجب الفرضيات الخاصة بالبحث. والفنانين هم على حسب ترتيب الأجيال : حسين جمعان، محمد عبد الله عتيبي، صلاح ابراهيم، حاتم بابكر كوكو، عصام عبد الحفيظ، أحمد الشريف عبود، معتز الإمام، عبد الله بشير.

لقد بنيت الباحثة الفرضية الأولى من خلال الملاحظة، فقد لوحظ استخدام الرموز والألوان والمرئيات من الأماكن والمناطق التي تمت زيارتها من خلال الرحلات الميدانية أثناء فترة الدراسة

بكلية الفنون، وقد إستمر عدد من الفنانين التعبير بالرموز والعناصر الأخرى في أعمالهم ذات العلاقة بثقافة هذه المناطق حتى في تجاربهم الحديثة.

أما الفرضية الثانية فتستند فيه الباحثة أولاً على التمهيد النظري في المبحث الثالث من الفصل الثاني والذي يتناول المرجعيات الفكرية لفن التلوين المعاصر بالسودان والذي يمكن أن تخرج من خلاله الباحثة بأن هنالك تأثراً لعدد من الفنانين بتجارب بعض رواد الفنانين ومرجعياتهم الفكرية خاصةً مدرسة الخرطوم. ثانياً تستند أيضاً على ملاحظة الباحثة لتجارب الفنانين المعاصرين خاصةً عينة البحث، إذ تجدر الإشارة أن معظم أعمال هؤلاء الفنانين تتسم باستدعاء رموز يمثل فيها المكون الثقافي بخاصيته الأفريقية والعربية الجانب الأكبر، بالإضافة إلى وجود أبعاد دينية، وتراثية وحضارية.

تأتي الفرضية الثالثة إعتماداً على الفرضية السابقة، حيث يمثل التعبير بالرموز ذات الأبعاد الأفريقية والعربية والدينية محاولة لإبراز خصوصية الثقافة السودانية والتي تُعرف بتنوع الثقافات المكونة لها وتعددها وذلك لوجود ذلك الكم الهائل من القبائل والمجموعات وتنوع الطبيعة الجغرافية التي تعيش بها واختلاف موروثاتهم الثقافية إلى حد ما. أما اذا أخذنا الفرضية الرابعة فلم يأتي السؤال عنها مباشرةً ولكن يمكن إستنباطها من خلال حديث الفنانين عن أساليبهم الفنية وطريقة توظيفهم للرموز في اللوحة، وقد لاحظت الباحثة وجود علاقة كبيرة بين الفن التشكيلي التقليدي والفن التشكيلي الحديث والمعاصر من خلال إستخدام الثاني للأول بعض رموزه وخصائصه الفنية.

تعتبر الرحلات الميدانية في مرحلة الدراسة الأكاديمية هي من ضمن المنهج الدراسي بكلية الفنون،اذ يقوم الطلاب بزيارة عدة مناطق مختلفة بالسودان لممارسة الرسم والتلوين المباشر من الطبيعة والمشاهد اليومية، ومن ثم التعرف على ثقافات المجموعات التي تسكن بتلك المناطق

وموروثاتها الثقافية، لذلك تؤثر هذه الموروثات على تجارب الفنانين. فيذكرحسين جمعان في هذا الشأن بأنه تأثر بتلك الموروثات بما فيها من ممارسات فنية تتميز بالبساطة والفطرة والتقليدية، أي أنها ترتبط بالمجموعات التي تبلورت بها. وهو يتحدث على إهتمامه بالرسومات والفنون التشكيلية التقليدية منذ كان طالباً يدرس الفنون، مثال على ذلك أعمال الحفر على القرع عند بعض المجموعات حيث يتم تزيين وزخرفة القرع والرسم عليه بالنار وهو يرتبط بعادات وطقوس تلك المجموعات ويذكر إن هذه الأعمال التي تتسم بالفطرية وما تتضمنها من مفاهيم تراثية وثقافية قد غيّرت في طريقة رسمه خاصةً ثقافة منطقة الإنقسنا، حيث كان يستخدم بعض العناصر والرموز التي ترتبط بقبائل هذه المنطقة ومن ثم هضمها وسياقتها وفق رؤيته الخاصة. كذلك الحال بالنسبة للفنان عصام عبد الحفيظ إذ إنه يذكر بأن التأثير في التعبير بالرموز يأتي من خلال أشياء مخزونة في الذاكرة كأزياء قبيلة الإمبررو، والألوان في المناطق التي تمت زيارتها، والزخارف النوبية على المنازل وشكل المنازل نفسها ووجودها في الطبيعة.

يتفق كل من محمد عبد الله عتيبي وصلاح ابراهيم، معتز الإمام وعبد الله بشير على أن الرحلات الميدانية في فترة الدراسة أتاحت فرصة للتجريب ومؤثرة على تجاربهم الفنية. ويذكر أحمد الشريف عبود أنه قد إستلهم العديد من الرموز والعناصر كالزخارف النوبية وآثار سواكن من خلال زيارته لتلك المناطق، كما يذكر الفنان حاتم بابكر إن الرحلات تتيح نوعاً من التعرف على البيئة المحيطة بالطالب وبالأخص الرحلات الأكاديمية التي تغطي الأربع سنوات، فرحلة السنة الأولي رحلة يكون محورها الشغف بأكتشاف الأدوات الفنية ثم يتطور الوعي بالمحيط والبيئة بعد رحلة السنة الثانية، فطبيعة التخصصات تقترح بدورها نوع من الإدراك لخصائص وسمات المجتمعات المحلية

حسب جهة الرحلة ونوع المعطيات الثقافية التي يتم رصدها ولذا تتسرب لاحقاً في الأعمال والمشاريع الإبداعية.

مما سبق يتضح إجمالاً أن الفنانين أعلاه يتفقون على أن الرحلات الميدانية في فترة الدراسة الأكاديمية لها أثر كبير في طريقة معالجة الفنانين لموضوعاتهم وإستدعائهم لبعض الرموز المستقاه من تلك المناطق فيما بعد في تجربتهم الفنية. والجدير بالذكر أن الفنان بأي حال من الأحوال لا ينفصل عن الموروثات الثقافية والتراث بشكل عام سواء كان مادي أو شفاهي، وتجربة الرحلات أتاحت لهؤلاء الفنانين التعرف عن كثب لثقافة تلك المجموعات التي تتمايز من خلال موروثاتها وطبيعتها الجغرافية وحتى أشكال وملامح الوجوه وأجساد الاشخاص الذين ينتمون لها. لذا يتم إستلهام وإستدعاء لرموز تعّبر عن هذه الثقافات بشكل تلقائي طالما أن الفنان قد تواجد بهذه المناطق قرابة الشهر، تعّرف من خلالها على طبيعة وخصائص كل ثقافة على حدى. وكما تم سرده حول علاقة الموروث الثقافي بإستدعاء الرموز في اللوحة الفنية الذي ورد في المبحث الثاني من الفصل الثاني بأنه من الطبيعي أن يشكل المخزون البصري من البيئة المحلية من أشكال العناصر التراثية والثقافية صوراً تعبيرية في اللوحة، فبالتالي تتيح هذه التجربة بالنسبة للفنان كذلك أن يكون واعياً بخصائص الثقافة ومدى تنوعها. وترى الباحثة إن هذه التجربة أي تجربة الرحلات الميدانية ساعدت على أن يكون هنالك وعياً باكراً بالتعبير من خلال الرموز وفقاً للثقافات المختلفة التي تعّرف عليها الفنانون.

ولعل تجارب عينة الفنانين تختلف من فنان لآخر على حسب رؤية الفنان الخاصة ومرجعياته الفكرية وإسلوبه الفني. فعند السؤال عن الإتجاهات الفكرية والمدرسية أو المنهج الذ يتبعه الفنان وبمن تأثر من الفنانين أجاب كل من أحمد الشريف وحاتم بابكر و محمد عبد الله عتيبي على أن

هنالك منهجاً فكرياً مدرسياً وإسلوبياً ينتهجونه في أعمالهم. فيذكر أحمد الشريف أنه يقوم بإستخدام المنهج التجريبي كأسلوب فني في أعماله، وذلك بإدخال مواد غير مستخدمة في التشكيل كبوهيات الدوكو وطريقة الرش بالبخاخات والرسم في شكل خطوط بارزة واستخدام الرمال كإستحداث طرق مختلفة في معالجة اللوحة، كما أنه يذكر تأثره ببعض موضوعات الفنانين كالفنان شبرين من خلال إستخدامه للخط العربي والرسوم الإيضاحية في أعماله.

كذلك يقوم محمد عبد الله عتيبي بإستخدام خامات مختلفة كأسلوب فني كما ذكر، فهو بجانب عمل اللوحات ثنائية الأبعاد بالألوان، يقوم بالنحت البارز وأعمال ثلاثية الابعاد باستخدام خامة الجلد والخشب والنحاس. ويعتبر عتيبي من المنتمين إلى مدرسة الواحد وهو أحد الموقعين على بيانها كما سبق ذكره، وهو يذكر أن هذا البيان كان في مجمله تعبيراً عن ممارسات مدرسة الخرطوم التي جاءت بدون وضوح نظري كاف. وقد تأثر الفنان في فترات الدراسة بإسلوب كل من الصلحي وشبرين وحسين جمعان. أما حاتم بابكر فهو يميل إلى المدرسة السيريالية وحسها الفنتازي وقدرتها علي الإستدعاء عبر تقنيات الحلم وقدرتها علي توليد الصورة بمايقترب من تقنيات السرد والحكي على حد قوله متأثراً بتجربة سلفادور دالي في بعض تجاربه.

استناداً على ذلك نجد أن هؤلاء الفنانين يستخدمون منهجاً اسلوبياً معيناً في أعمالهم وينتمي واحد منهم وهو محمد عبد الله عتيبي لمدرسة فكرية وفنية معروفة. وقد تأثر بعضهم بتجارب بعض الفنانين الذين ينتمون إلى مدرسة الخرطوم، وبالرغم من أن المدرسة لم تضع منهجاً فكرياً من خلال بياناً خاصاً بها، إلا أن هؤلاء الفنانين يوضوحون تأثيرهم بالمرجعيات الفكرية التي تبناها بعض منتمي هذه المدرسة خاصةً مزج الخط العربي مع العناصر الأخرى المكونة للوحة. وبينما يوضح الفنانون أعلاه بالتزام أحدهم بمنهج فكري مدرسي والآخرون بمنهج اسلوبي فني، في الجانب الآخر

نجد أنه لا يلتزم الفنانون الآخرون بأي منهج أو إتجاه فكري ومدرسي بعينه وذلك على حد قولهم. ويساعد هذا التصنيف فيما يخص التعبير من خلال منهج فكري وإسلوبي معين في معرفة الكيفية التي تم بها استخدام الرموز ومدلولاتها وفقاً لرؤية الفنان الفكرية ومرجعيته في ذلك، ومدى التزامه بالمنهج الفكري الذي يتبعه، ومن ناحية أخرى معرفة مدى تنوع وثراء المدلولات الرمزية في اللوحة من ناحية أسلوبية.

يقودنا ذلك القول إلى الفرضية الثانية التي يقوم عليها البحث فيما يخص الكيفية التي تم بها استدعاء الرموز والتي ترى أنه تم توظيف الرموز لتعّبر عن مدلولات تصب في مكونات ثقافية ذات بعد أفريقي وعربي بالإضافة إلى البعد الديني، ومن ثم مدى ابراز التنوع الثقافي وخصوصية الثقافة التي بنت عليها الفرضية الثالثة. وفي هذا الشأن يذكر حسين جمعان وكما سبق ذكره بأنه تأثر بالفنون التقليدية الفطرية والممارسات الثقافية عند بعض المجموعات كقبائل منطقة الإنقسنا في طريقة رسمهم ورموزهم. فمن الملاحظ أن جمعان في طريقة رسمه للأشخاص والحيوانات تشابه رسومات الإنسان البدائي ورسوم الأطفال إلى حد كبير، كما أنه يذكر تأثره بالفن النوبي بشمال السودان بجانب الفن المسيحي كما في أعمال الخزف والرموز المسيحية، وقد إستلهم أسلوب تأطير العمل من الرؤية المسيحية القديمة المرتبطة بالكنيسة. ويلاحظ في كثير من أعمال الفنان وجود عناصر ورموز متنوعة في عمل واحد كالحيوانات والزواحف والحشرات بجانب شكل الإنسان والنبات، وقد تحدث في هذا الجانب بأنه قد تأثر بكل من الشاعر محمد عبد الحي والمجذوب عن فكرة وحدة الوجود وذلك من خلال النقاشات التي دارت بينهم، لذلك أرتبط الرمز عنده بعلاقة كل هذه الكائنات مع بعضها بإعتبار أن كل منهم له وظيفة في هذا الكون.

تُشابه هذه الرؤية الإسلوب الذي يتبعه أيضاً الفنان صلاح ابراهيم في أعماله، إذ أنه يمزج في كثير من الأحيان الإنسان مع الحيوان أو الحشرات والزواحف والنبات، مقصده ورؤيته في ذلك بأن الجمال الوحيد ليس فقط في الإنسان. فهناك عالم كامل من الكائنات الأخرى يعتبر الإنسان جزء من هذا العالم، كما أن بعضها مرتبطة بذهنه من خلال ترعرعه في منطقة دارفور على حد قوله وهي منطقة زاخرة بالحكمة والأمثال وكثير من أنماط التراث الشفاهي والثقافة المادية، فهو يرسم الحيوانات والطيور كرموز لها مدلولات مرتبطة بالحكمة أو الشجاعة والإقدام وذات ارتباط كبير بالمنطقة الجغرافية والبيئة التي ينتمي اليها، وقد تأثر كثيراً كما يذكر بالأساطير والأحاجي الشعبية مثلاً قصة (الفارس والحصان) و (البراق) دابة الإسراء والمعراج وهي موجودة كثيراً في القصص الشعبي.

من خلال ذلك يتضح أن تجربة كل من حسين جمعان وصلاح ابراهيم الفنية تأخذ الرموز عندهم أبعاداً أفريقية. وتختلف رؤية كل منهما عن الآخر بطبيعة الحال، فالفنان جمعان جاءت رموزه بتأثير من المجموعات التي تمارس الفنون بالفطرة خاصةً مجموعات الإنقسنا، وهي فنون ذات ارتباط بعادات وتقاليد تلك المجموعات ومصاحبة للطقوس التي تقوم بها، ثم تأثره بالفن النوبي وكل منهما ينحدران من ثقافة أفريقية. وكذلك يمثل استلهامه بالفن المسيحي ورموزه جانباً من استحضار أحد الحضارات المؤثرة خاصةً على شمال السودان. بالإضافة إلى استلهام رموز مرتبطة بالصوفية كما يذكر كعلم الصوفية وفيه شكل الهلال، والقباب، وأيضاً تأثره بقصص كرامات الأولياء الصالحين، وكل ذلك يصب في الرموز الدينية الشعبية المتعارف عليها في السودان. إذن يهتم الفنان بإستدعاء رموز ذات مدلولات أفريقية بالإضافة إلى مدلولات تأخذ بعداً دينياً.

أما تجربة الفنان صلاح ابراهيم فهي تاخذ نفس المنحى بإتخاذ الرموز ذات المدلولات الأفريقية وفق رؤيته الفكرية والإسلوبية في أعماله، ترتبط أغلب هذه الرموز والعناصر من خلال سياق له علاقة بالذاكرة الشعبية التي يتم استدعائها من خلال التراث الشفاهي والصور من مرئيات البيئة التي يتأثر بها. كما أنه أيضاً تأثر بالصوفية من خلال قصص كرامات الأولياء الصالحين، وهو يرى أن المثقف السوداني جذره صوفي حيث يشير إلى أنه توجد مؤامة ثقافية بين الصوفية والواقع المحلي، لذلك يمكن القول أن تجربة صلاح ابراهيم أيضاً تأخذ عندها الرموز مدلولات ذات بعد أفريقي وديني.

أما اذا أخذنا تجربة كل من محمد عبد الله عتيبي وعصام عبد الحفيظ وأحمد الشريف عبود سنجد أنها تختلف بعض الشيئ عن التجارب السابقة في اهتمام الفنانين بإبراز التنوع الثقافي والذي يتمثل في وجود المكون العربي والإسلامي والمكون الأفريقي معاً ثم البعد الديني. فعندعتيبي تميل أعماله كما يذكر في حديثه إلى الجمع بين الزخرف الأفريقي والأقنعة والطواطم وبين الخط العربي بإيقاعاته المختلفة، والزخارف الإسلامية وبعض الإستعارات من الممالك النوبية القديمة بإعتبار أن كل عنصر ورمز يؤشر لثقافة معينة تماذجت في كل واحد وهو الثقافة السودانية. كما أنه يذكر أن البعد الديني يظهر في أعماله من خلال رسم القباب، والأضرحة والمآذن واللوح بالإضافة إلى الزخارف والتي يرى أنها تشير إلى التعددية الثقافية في السودان وهي مستقاه من المصنوعات اليدوية المتنوعة والمعمار.

يرى أحمد الشريف عبود أن الرمز عنده يستخدم بشكل حر وأحياناً يأخذ شكلاً مدروساً، فهو يذكر في حديثه أنه قد قام بزيارة منطقة النوبة بشمال السودان ودراسة الزخارف والرموز النوبية بالمنطقة. كذلك عمل على دراسة ثقافة بعض القبائل في مناطق مختلفة، وهو يرى أن الثقافة

السودانية هي مزيج بين الثقافة العربية والأفريقية. فيمثل الجانب العربي في أعماله برسم الخط العربي، والملابس الفضفاضة البيضاء أو الجلباب الأبيض متمازجاً مع الزخارف النوبية والأفريقية كتعبير عن الجانب الأفريقي ورسم زخارف مستقاه من المصنوعات التقليدية وزخرفة المنازل، أو رسم الأشخاص ذات هيئة نحيلة وطويلة كما في جنوب السودان، كذلك التعبير من خلال الألوان الحارة والداكنة، والوشم. ويضيف الشريف عبود أنه يقوم بإستلهام التراث الشفاهي من الروايات والأحاجي الشعبية والأساطير. أما عن البعد الديني فيذكر في هذا الشأن أن إنتمائه للصوفية من حيث النشأة والتفكير ساعد على توظيف الرموز الصوفية في أعماله، وهو لا يأخذها بمظهرها الشكلي كما يقول كرسم الطارات والدراويش والأعلام وإنما من داخل مفهوم الصوفية. فاستخدامه للمربعات مثلاً كتعبير عن خاتم سليمان له وظيفة روحية وعقائدية، فخاتم سليمان في الثقافة المحلية هو خاتم الحماية من الجن والأرواح الشريرة فهو يكون بمثابة حجاب متعارف عليه في الصوفية. من ناحية أخرى يشير أحمد الشريف في حديثه عن استخدامه للرموز بأن الرمز عنده في بعض المواقع يأخذ مدلولاً للتعبير عن ثقافة معينة، فعندما يريد التعبير عن ثقافة ما يستوحي ويستعين برموز لها علاقة بالثقافة نفسها، وفي بعض المواقع يأخذ الرمز نفس المدلول الذي تعارف عليه في الثقافة المحلية والتي ترتبط بثقافة وتراث مجموعة ما، وأحياناً يأخذ الرمز في اللوحة وظيفة تزينية عنده.

يشابه هذا المفهوم ورؤية أحمد الشريف برؤية الفنان عصام عبد الحفيظ إلى حد كبير، فقد أشار عبد الحفيظ في حديثه بأن الرمز قد تم استدعائه قصداً لفترة طويلة في تجربته الفنية، وذلك بالمزاوجة بين الرموز الموجودة في الحضارة النوبية خاصةً الزخارف والرموز على المنازل النوبية مع عناصر أخرى شبيهة وهو العنصر الزنجي الموجود في الزخارف وفي الجزء الأفريقي في السودان في شكل علاقات فيما بين هذه الرموز والعناصر في تكوين اللوحة. ثم يذكر أنه في كثير من

الأحيان يستخدم الرمز وفق مدلولاته في الثقافة المحلية كرمز جريد النخيل، والعقرب والتمساح. إلا أنه عاد ليوضح أن استدعائه للرموز أصبح يأتي بدون وعي منه، فهو لا يخطط لإستخدامها وإنما تتداعى من خلال انفعاله بالفكرة وأثناء تعامله مع اللون. لذلك فهو لا يستخدم المباشرة في استخدام الرموز لأنه يرى أن اللوحة في مجملها عبارة عن دلالات سواء كان لوناً أو شكل منزل أو أي صورة فهي تأتي في اللوحة بتلقائية، وهو يرى أن كل ذلك يصب في تحقيق تنوع السودان الثقافي كصورة مرئية تدعو لخلق التماذج والحوار مع الآخر. ويضيف أنه في كثير من الأحيان يقوم بتحويل المدلولات اللغوية الموجودة في الشعر كما في شعر الشاعر حميد مثلاً إلى مدلولات بصرية. من جانب آخر يذكر عصام عبد الحفيظ إن التجوال في مناطق السودان خاصةً شماله قد ساعد على إختزال الصور في ذاكرته واستدعائها كأشكال ورموز ذات مدلولات عدة، كذلك الألوان ومفردات متنوعة أخرى كرقصة الدينكا وقرون الأبقار كمثال.

مما سبق يتضح أن كل من الفنانون محمد عتيبي وعصام عبد الحفيظ وأحمد الشريف يتفقون وفق رؤاهم الفكرية في التأكيد وابراز التنوع الثقافي في السودان، فكل من هؤلاء الفنانين يقومون على حسب قولهم بالمزاوجة بين العناصر الأفريقية والعربية حيث يؤكدون على أن السودان مزيج من الثقافتين. ومن الملاحظ من حديث عتيبي وأحمد الشريف وعيهم التام بالمدلولات الرمزية التي يقصدون التعبير عنها في اللوحة، أي أنهم يقومون باستخدام الرمز بطريقة مباشرة وفق حديث محمد عبد الله عتيبي الذي يقوم بالجمع بين الزخرف الأفريقي والأقنعة والطواطم وبين الخط العربي والزخارف الإسلامية. وكذلك أحمد الشريف الذي يجمع بين الخط العربي والعناصر الأفريقية كالوشم والرموز والزخارف النوبية وهيئة الأشخاص ذات الملامح الأفريقية، ومن هنا يظهر الإهتمام بالبعد الأفريقي والعربي معاً في أعمالهم بشكل قصدي فحواه التعبير عن تنوع السودان الثقافي وعكس

للخصوصية الثقافية وهذا ما أستندت عليه الفرضية الثالثة. بينما في الجانب الآخر نجد حديث عصام عبد الحفيظ يأخذ نفس المفهوم فيما يخص التعبير عن تنوع الثقافة ولكن بطريقة غير مباشرة، أي أنه كما تم ذكره لا يخطط لإستخدام الرموز وإنما تتداعى من خلال انفعاله في اللوحة بدون وعي منه.

أما الفنانين حاتم بابكر، معتز الإمام وعبد الله بشير فلم يعّبروا بنفس الوضوح عند سؤالهم ما اذا كانوا يستخدمون الرموز العربية أو الأفريقية والرموز ذات المدلولات الدينية في أعمالهم. فمفهوم الرمز الأفريقي عندحاتم بابكر في تقديره ينم علي مفارقة منهجية ويجد صعوبة في تميز حدود دلالته الثقافية عن الجغرافية، فهو يرى مثلاً أن الكشك الروماني أحد الرموز المعمارية المروية ومؤكد أن أسمه ليس اعتباطياً ولكن بدلالة الجغرافيا يكون رمزاً أوربياً. أما المدلولات ذات البعد العربي فهي ترد قليلاً في أعماله على حد قوله، كما أنه أحياناً يستخدم مدلولات ذات بعد ديني ترد ضمن سياق محدد مثلاً استخدام علامة (العنخ) والصليب والهلال والنجمة الخماسية كدلالة كلية عن معني التناغم والأنسجام في السودان. من ناحية أخرى يشكل التنوع الثقافي جزءاً أساسياً في أعمال حاتم بابكر فهو يرى أن التنوع تستجليه الخصائص الجسدانية والعلاماتية (فصد /وسم /شلخ) وأنماط كسب العيش والطعام وغيرها ومن ثم يجد ذلك ثراء في المعادل الصوري كمادية أولية لتخلق العمل الفني التشكيلي.

أما الفنان معتز الإمام يذكر أنه يستخدم الرمز الأفريقي ما رسخ منه في الذاكرة ويوظفه شكلياً بشكل تلقائي بما يخدم اللوحه التشكيلية، ولكن عند السؤال عن الرموز ذات المدلولات العربية يوضح من وجهة نظره الشخصية أنه لا يوجد مفهوم عام لما يسمي بفن تشكيلي عربي سوي إن كانت مفردات أو رموز. يتضح من خلال ذلك أنه لا يستخدم رموز ذات علاقة بالمكون العربي،

أما الرموز ذات البعد الديني فهو يضيف في حديثه بأنها تتداعى أحياناً تحت ما يسمي بالمكنون الثقافي الجغرافي لمنطقة ما، إلا أن الإجابة بهذا الشكل لم تقدم بصورة واضحة، فهو لم يوضح المفردات التي يمكن أخذها من ثقافة منطقة معينة ليتم التعامل معها كرموز دينية. ويرى أن التعبير عن التنوع الثقافي هو المصدر الدائم والمتجدد لجميع أعماله التشكيلية حتي الآن فتنوع البيئه الجغرافية والثقافية والإثنية في السودان هو مخزون جمالي لا ينضب من وجهة نظره الشخصية.

في ذات السياق يذكر عبد الله بشير بأنه يستخدم رموز ذات مدلولات أفريقية وعربية في أعماله بحكم المكون الثقافى فهى تأتى بعفوية وإنسيابية في اللوحة، كما أنه يستوحي مدلولات دينية أحياناً بما يستدعيه العمل. أما بالنسبة للسؤال عن ابراز التنوع الثقافي في تجربته، فهو يضيف بأن السودان وبكل هذا التنوع السار والفريد من حيث الجغرافيا والإنسان شكّل لديه ملامح لهويته السودانية لذا فهو يعّبر عن ذلك التنوع لأن الفنان يرتبط ببيئته.

إستناداً على ذلك ترى الباحثة أن الرموز ذات المكون الأفريقي والعربي وذات الأبعاد الدينية قد إحتلت مساحة كبرى عند تجارب عينة الفنانين. فبينما يهتم كل من جمعان وصلاح ابراهيم بالتركيز على العناصر والمدلولات الرمزية الأفريقية، يتناول كل من محمد عبد الله عتيبي وعصام عبد الحفيظ وأحمد الشريف الرمز في التعبير عن خصوصية الثقافة السودانية وتنوعها من خلال مزاوجة الرموز الأفريقية والعربية معاً والزخارف الإسلامية بالنسبة لعتيبي وهو بالرغم من إنتمائه لمدرسة الواحد إلا أننا لا نلمح من خلال حديثه أهم ما تستند عليه المدرسة ألا وهو صفة التوحيد ولكن يتجلى مفهوم المدرسة عنده في إهتمامها بإستلهام واقع التعددية الثقافية والدينية في السودان كمبدأ جوهرياً، ألا وهو مبدأ الوحدة في التنوع الذي يعبر عنه الفنان وكما ذُكر في الحديث عن المدرسة. ولعل الإتجاه الذي يتبنى فكرة الوحدة في التنوع هو إتجاه فكري تطرق له عدد من الباحثين والمفكرين

أولهم سعد الدين فوزي في نهاية خمسينات القرن العشرين، والذي يترادف معه مصطلح السودانوية على يد أحمد الطيب زين العابدين، وهو إتجاه ليس بالجديد، ويرى أصحاب هذا الرأي إن السودان بطبعه متعدد الأعراق والاجناس والثقافات مع تمدد رقعته الجغرافية ذات المظاهر الطبيعية المتنوعة، ولكن بالرغم من هذا التباين والتعددية فهي مكملة لبعضها البعض كقطع الفسيفساء لا يظهر جمالها ومنظرها الكامل إلا في ضوء هذا التنوع.(ميرغني هدى:١٩٩٨،ص٤٨) وهذا ما ينتهجه عتيبي في توظيف الرموز والعناصر المتنوعة المعبرة عن التنوع والتعدد جنباً إلى جنب في عمل فني واحد.

ويلاحظ أن المدلولات ذات البعد الديني تظهر من خلال الرموز الصوفية والتي إشترك الفنانون أعلاه من خلال حديثهم في التعبير عنها وتأثرهم خاصةً بقصص كرامات الأولياء الصالحين. والجدير بالذكر إن ظاهرة الإعتقاد في الأولياء وتبجيلهم تشكل واحدة من أهم جوانب الحياة الدينية في السودان وترتبط بهذه الظاهرة إلى جانب العادات والتقاليد والممارسات والطقوس ضرب من التعبير الشفاهي كالمديح والتراتيل الدينية، والحكايات والأعمال الخارقة وهو ما يأتيه الأولياء من كرامات أو أمور خارقة للعادة. (الأمين شرف الدين:٢٠٠٨،ص٩٢) بالإضافة إلى التعبير برموز كالقبة مثلاً وهي رمز للولي، فقد عرفت زيارة القبة من التقاليد والممارسات الدينية من أجل البركة والإعتقاد في أن الولي هو واستطهم إلى الله لذلك يقيمون الأضرحة والمزارات ويقدمون اليه القرابين والدعوات، وغيرها من الرموز الصوفية التي تأثر بها الفنانين.

من ناحية أخرى ترى الباحثة إن كل من الفنانين حاتم بابكر، ومعتز الإمام وعبد الله بشير لم يتناولو الرمز بنفس المفهوم، فيتضح من حديث كل معتز الإمام وعبد الله بشير من إستدعائهم للرمز بصورة تلقائية وعفوية أي غير مباشر ومقصود للتعبير عن مفهوم ومدلولات بعينها، وهو في ذات الوقت يأخذ أبعاداً أفريقية وعربية بالنسبة عبد الله بشير. أما معتز الإمام فأنه يستخدم الرمز الأفريقي

بشكل تلقائي ولكنه لا يعترف بالمكون العربي. بينما يذكر حاتم بابكر أنه قليلاً ما يستخدم رموز ذات بعد عربي. بجانب ذلك يأتي التعبير عن تنوع الثقافة السودانية عند هؤلاء الفنانين بشكل عفوي كما أستنجته الباحثة من حديثهم، فهو لا يمثل مرجعاً فكرياً مقصوداً لذاته كما عند عتيبي والشريف عبود. إذن هنالك وعي كامل بالمدلولات الرمزية عند استخدامها عند بعض من الفنانين أعلاه تركّز على مسألة التنوع الثقافي كمرجعية وبنية فكرية تستند عليها تجاربهم الفنية.

لعل التعبير وفق مدلولات ذات مكون أفريقي وعربي أمر طبيعي ذلك لطبيعة وخصوصية المكون الثقافي بالسودان ويؤكد ذلك ما سبق وذكرته الباحثة في الحديث عن طبيعة الرابط بين الدال والمدلول في اللوحة الفنية التي تتكون استناداً إلى معرفة مسبقة أو بنية ثقافية من خلالها يمكن للعملية الإبداعية أوعملية الإدراك أن تستحضر ماهو عابق ومخزون في الذاكرة الإنسانية من شأنها أن تنتج دلالة، لذلك فهذا المكون الثقافي مترسب في وجدان الفنانين التشكيلين السودانين وهو أصبح جزءاً من اللاشعور أو كما هو متعارف عليه في مدرسة التحليل النفسي بالدوافع اللاشعورية المؤقتة أو شبه شعورية، وهي الدوافع الكامنة التي لا يشعر بها الفرد أثناء قيامه بالسلوك لكنه يستطيع أن يكشف عنها وأن يحدد طبيعتها إن أخذ يتأمل في سلوكه وفي الدوافع التي تحركه.(راجح أحمد: ١٩٩٩، ص١٣٦) وفي كثير من الأحيان ينطبق هذا على الفنان وهو يمارس الرسم والتلوين بإستخدام الرموز والعناصر الشكلية الأخرى التي تنبع من بيئته وثقافته الخاصة. ولكن يكون هنالك من يتعمد التعبير عنها كأساس ومنطلق فكري أو رؤية فلسفية يرتكز عليها في إنتاجه، وهنالك من يشكل العمل عنده عبر تداعيات المفردات والرموز أثناء إنفعاله بالعمل وبالرغم من ذلك ترى الباحثة أنه يفترض أن يكون الفنان واعياً بعلاقات الرموز مع العناصر الأخرى ومنابعها ومصادرها ومن ثم مدلولاتها التي يرمي بها في عمله. وبالرغم من أن هنالك آراء حول أن الممارسة الفنية هي تعبير

عن الإنفعالات التي تتخذ صبغة فردية من خلال تجربة الفنان الشخصية كما في النظرية الإنفعالية التي تنظر إلى العمل الفني في صلته بالتجربة الشخصية للفنان وخاصةً التعبير عن إنفعال الفنان قبل ممارسته للعمل، إلا أنها لا تمثل معياراً للأخذ بها، حيث أن الإنفعال الذي يشعر به الفنان وما يحاول أن يقوله من خلال هذا الشعور لا يمكن أن يكون الإنفعال الذي يعّبر عنه العمل الفني في شكله النهائي.(ستولنيتز جيروم:٢٠٠٧،ص٢٥١) إذ لابد أن تكون هنالك سيطرة واعية على وسيلة التعبير أي أسلوبه في الرسم ووضع الألوان وغيرها أو حذف أجزاء وإعادة صياغة عند تأمل الفنان لعمله ومراجعته له وفق تجربته ورؤيته في تنسيق العمل. وفي الواقع أن العمل الفني عادةً ليس مجرد نسخة طبق الأصل لأفكار ومشاعر الفنان الأصلية، ومن ثم يمكن أن يشير إلى أشياء ودلالات عديدة أي أنه يمكن أن يعني شيئاً مختلفاً تماماً عند المتلقين يختلف عما يحسه الفنان وذلك وفق تفسيراتهم واستمتاعهم للعمل. (المصدر السابق: ص٣١٠)

اذن يمكن القول إجمالاً أن التنوع الثقافي في السودان يشكل جزءاً أساسياً في تناول عينة الفنانين لموضوعات أعمالهم، ويأتي ذلك ما بين اتخاذه رسالة بصرية مقصودة كإتجاه فكري وما بين العفوية والتداعي الحر في اللوحة. وللتعبير عن هذا التنوع ينبغي على الفنان أن يستعين بالرموز ذات المدلولات التي تأخذ بعداً أفريقياّ وعربياً لأنه يمثل خصوصية الثقافة السودانية وتنوعها إلى جانب مميزات الثقافة الدينية الشعبية المتعارف عليها. لقد شكل التنوع العرقي واللغوي والديني أساساً للتفرد الذي يتصف به السودان، فقد تفاعلت المجموعات بموروثاتها الثقافية المختلفة مع بعضها البعض في ديناميكية منظمة عبر الأجيال، وكان لهذا التفاعل الثقافي أثره منذ الحضارات القديمة. فقد تفاعلت الثقافات الافريقية بالحضارة المصرية القديمة كما في مملكة نبتة في كوش، ومملكة مروي، ثم جاءت فترة المسيحية لتترك آثارها واضحة ردحاً من الزمن في علوة والمقرة، ويأتي تأثيراً

وتحولاً كبيراً بوصول العناصر العربية ودخول الإسلام، إلى جانب التأثر بمجموعات الدول المجاورة كمجموعات الهوسا والفلاني واليوربا وغيرها من المجموعات التي كانت وجودها بسبب هجرات التجارة أو الرعي أو الحج أو نتيجة للضغوط السياسية دوراً في اكتساب أنماط ثقافية وموروثات جديدة للثقافة المحلية.(ميرغني هدى:١٩٩٨،ص٦٣، ٦٥) وإستناداً على أجوبة عينة الفنانين ترى الباحثة أن تعبير الفنانين عن الثقافتين الأفريقية والعربية من خلال الرموز يمثل الحصيلة الأكبر من الأجوبة وذلك إما لمرجعية فكرية أو بحكم المكون الثقافي والبيئة المحيطة للفنان.

مما تجدر الإشارة إليه أن الفنان بشكل عام لا ينفصل في ممارسته للفن عن مجموعة العوامل الثقافية والإقتصادية والسياسية، إذ أن هذه العوامل لها تأثيراتها المباشرة على رؤية الفنان الخاصة أزاء التحولات التي يمتاز بها العصر الذي يعيشه، وفي هذا الشأن يذكر محمد عبد الرحمن حسن أن الفنان لا يستطيع أن يلغي ذاته كلياً وإنه حتى لو أراد ذلك فغالباً ما تفرض الظروف التاريخية والإجتماعية وجودها وتطبع عمله بخصائص الحاضر ومشكلاته. (حسن محمد:٢٠١١،ص٥٧) بجانب الظروف الإقتصادية والسياسية التي من شأنها أن تؤثر على عملية التعبير الفني وعلى التجربة التشكيلية المعاصرة، وبناءً على ذلك يكون الفن وسيطاً تواصلياً وخطاباً جمالياً ناقلاً للمعارف والأفكار التي تحيط بالفنان وبالآخرين من تحولات مادية وفكرية بحيث يأتي التعبير من خلال خيارات الفنان للرموز وما تحملها من معاني ودلالات يمثل موقفه الذاتي من شئ ما أو بنية فكرية تعّبر عن فلسفته ونظرته لما هو حوله من ظروف إقتصادية وسياسية وإجتماعية. ومن هذا المنطلق ترى الباحثة أن المدلولات الرمزية التي تثيرها الرموز لا تتحقق خارج محيط الفنان والذي تشكل فيه هذه الظروف بجانب العوامل الثقافية أهم مقوماته. وموقع الرمز هنا يتفاعل مع مكونات اللوحة لإنتاج دلالة قد تأخذ نمطين، دلالة ظاهرة وفي هذه الحالة يكون الرمز باعتباره صورة

دالة يستعمل للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف والتواضع وراسخاً في الذاكرة الإنسانية، أودلالة مستترة وخفية من خلال وجوده بين مكونات اللوحة وهو يحمل عدة دلالات يمكن أن تحتمله عدة تفسيرات وتأويلات لدلالاته، فالرمز هنا لا يدل من تلقاء نفسه وإنما يشكل موقعه داخل اللوحة وإرتباطه مع العناصر الأخرى المكونة لها وفضاء اللوحة والمعالجات اللونية سلسلة من الدلالات بفعل تكوينه ومن ثم تأتي العملية الإدراكية والتأويلية للمتلقي. وتبقى رؤية الفنان الخاصة أو القصدية في إنتقاء رموز أو ابتداع رموز بعينها دوراً مهماً في معرفة البنية الفكرية التي يتبناها الفنان والتي لها تجذراتها من خلال التأثيرات المباشرة وغير المباشرة التي ترتبط بذاته وفق مدركات حسية وعقلية والظروف المحيطة.

يقودنا ذلك لما تمت مناقشته حول البنية الفكرية للفنانين المعاصرين والذي بدوره يتم وفق التحولات والتطورات للظروف المحيطة السابق ذكرها، وقد رافقها تطور في مفهوم الهوية كمفهوم للإنتماء والتمايز عن المجتمعات الأخرى، وكما سبق الإشارة اليه حول إهتمام عينة البحث في التعبير عن التنوع الثقافي وابراز للخصوصية الثقافية من خلال سرد الأجوبة في هذا الشأن، يمكن القول أن مسألة الهوية أصبحت جزاءً لا يتجزأ من الخطاب الجمالي والثقافي عامةً، بالرغم من أن الهوية هي متحركة غير جامدة فهي نتاج عمليات يومية لا متناهية من المعطيات التي تمارس من قبل المجتمعات، ولكن بالضرورة التأكيد على أنها تعد جزء من النسيج الثقافي لهذه المجتمعات وهي بدورها متفاعلة مع متغيرات البيئة والظروف الإجتماعية والإقتصادية والسياسية. إلا أن مسألة التعبير عن الهوية أمر في غاية التعقيد لأن هنالك هوية إقليمية، وهوية وطنية وقومية وهوية إثنية، وكما ذُكر سابقاً أن السودان يتميز بتنوع ثقافي نتيجة للتعدد الكبير للقبائل والمجموعات الإثنية والتي لكل منها مظاهرها الثقافية التي تختلف عن غيرها من ممارسات ثقافية متمثلة في دورة الحياة والعادات

والتقاليد، والطقوس وكل المظاهر المادية والتراث الشفاهي والمعتقدات وغيرها، بعضها يمثل ثقافة أفريقية بحتة بمعنى أنها ممارسات ثقافية ضاربة الجذور عند القبائل الأفريقية وأخرى عربية وأخرى امتزاج لما هو عربي وأفريقي.

ومن خلال تناول الباحثة للمدارس التشكيلية الحديثة في المبحث الثالث من الفصل الثاني ورؤاها الفكرية يتضح أن التعبير عن الهوية قد صاحب بعض اتجاهات هذه المدارس خاصةً فترة الخمسينات وما بعدها حيث تنامى السؤال حول كيفية التعبير عن القومية والخصوصية الثقافية. وقد كان السؤال الموجه إلى عينة البحث ما اذا كانت مسألة الهوية والتعبير عن الخصوصية الثقافية تشكل هماً أساسياً في ممارستهم وتجاربهم الفنية، فأجاب حسين جمعان في هذا الصدد أنه لا يقصد التعبير عن الهوية بإعتبارها موجودة في المناخ الذي يرتبط به الفنان أصلاً، وهي طبيعية في مجال الإبداع ككل، بينما يرى محمد عبد الله عتيبي أن مدرسة الخرطوم كان واضحاً أشتغالها على مسألة الهوية السودانية ورمزية الغابة والصحراء التي تشير للعروبة والزنوجة وهي أي الهوية والتعبير عنها تشكيلياً ما زالت بالنسبة له هماً أساسياً في ممارسته الفنية، وإن كان هنالك ميل نحو المواضيع الإنسانية في هذه الفترة على حد قوله. أما تجربة جيل الثمانينات يمكن أخذ إجابة الفنان صلاح ابراهيم في منظوره للهوية بقوله أنه لا توجد ثقافة أفضل من ثقافة أخرى على مستوى العالم، وقد حظي السودان بالحضارات العريقة والتنوع الثقافي والجغرافي والبيئي، لذا فهو يرى من الأفضل تفعيل كل ذلك تحت مسمى سودانيين فقط دون مسمى عرب أو أفارقة. ويذكرعصام عبد الحفيظ من ذات الجيل أنه يحاول أن يستدعي رموز ذات دلالات ورائها مفهوم ثقافي يدعو لخلق تماذج وحوار مع الآخر يوضح انتماء الإنسان والأرض برسائل ولغة بصرية مباشرة. ويشابه هذا الرأي إلى حد ما حديث أحمد الشريف عبود وهو من جيل التسعينات حول تجربته في محاولة عكسه للخصائص

الثقافية والتنوع الذي يُعرف به السودان بالخارج من خلال المعارض المستمرة واللوحات التي تتضمن إبراز هذا الجانب الذي يخص التعبير عن خصائص الثقافة وهويتها. أماحاتم بابكر وهو من نفس الجيل يذكر أن ما يهمه في الممارسة الإبداعية هو أن يجد حيزاً لفرادة إبداعية خاصة به تميز مشروعه الفني عما سواه، فهو يرى أنه منذ زمن طويل لم يعد هناك أسلوب تأليف جمعي لشعب أو أمة بقدر ماتم التأكيد علي حيازة وكسب فردي قابل للتعميم في شكل مدارس أو طرز ابداعية.

من ناحية أخرى تأتي آراء كل من معتز الإمام وعبد الله بشير وهما من جيل الألفية من وجهة نظر أخرى عند سؤالهما عن ما اذا كانت مسألة الهوية والتعبير عن الخصوصية الثقافية تشكل هماً أساسياً في ممارستهم وتجاربهم ، فيذكر معتز الإمام إن الهم التشكيلي العام يحتوي علي العديد من العناصر بداخله، واحدها هو التعبير عن ثقافة الفنان وبيئته ولكنها سلاح ذو حدين اذا تعامل الفنان مع هذا الموضوع بجهل واستعراض ساذج لهويته الثقافيه وبدون معرفه تخصصية يكون العمل التشكيلي ضعيفاً واهناً غير قادر علي التأثير في أي شخص، ويرى أن العمل المؤثر هو العمل المتكامل، البناء ثقافياً ومعرفياً وتقنياً ويحمل روح الفنان. بينما يرى عبد الله بشير إن الخصوصية الثقافية وارتباطها بالهوية عنده تتجاوز مسألة الهم المؤرق إلى شكل أكثر ليناً ورحابة ويصعب تجاوزها فى نفس الحين ذلك لانها تغلغلت داخل الوجدان وأصبحت تشكل الانسان نفسه.

من خلال ما تقدم ترى الباحثة إن إجابات عينة الفنانين فيما ورد ذكره عن مفهومهم حول التعبير عن الهوية والخصوصية الثقافية كمرجعيات فكرية في أعمالهم جاءت متباينة، ويلاحظ من خلال رؤيتهم الخاصة أنها لم تؤخذ بالتوجه لإعلاء سؤال الهوية كما في فترة خمسينات وستينيات القرن الماضي أو تبني تياراً فكرياً بعينه كالأفروعروبية والأفريقانية أو الإسلاموعروبية كدلالات أيدولوجية وانما أرتبطت الهوية والتعبير عن الخصوصية الثقافية ضمنياً كممارسة ترنو للتفرد

الإبداعي والتعبير عن التجربة الشخصية للفنان أكثر من أن تمثل سؤال الهوية مرجعية فكرية مقصود الإجابة عليها عند معظم عينة الفنانين، يظهر ذلك جلياً في كل من حديث حسين جمعان وحاتم بابكر وعبد الله بشير في أنهم لا يقصدون التعبير الموجه عن الهوية بإعتبار أنها راسخة في المناخ والبيئة التي يعيش فيها الفنان فهي كامنة في حياة التفكير الداخلي للفنان والتي يتم اسقاطها كرموز لها دلالات مختلفة. بينما يمثل التعبير عن الهوية هماً ومحوراً أساسياً عند الفنان عتيبي وهذه الرؤية تؤكد ما ذكره الفنان فيما سبق بإهتمامه بإبراز التنوع الثقافي للسودان فيما ورد بالتعبير الموجه والمقصود ضمن منتهجي الوحدة في التنوع كتيار فكري وانتمائه لمدرسة الواحد في ذات الوقت. من ناحية أخرى يوضح حديث عصام عبد الحفيظ التأكيد على الإنتماء وبالتالي يتم ذلك وفق استدعاء مفردات بصرية ورموز تعبر عن ذلك كمرجعية فكرية أسس لها الفنان في أعماله لتعكس رؤيته. وتشابه هذه الرؤية تجربة أحمد الشريف عبود في توظيفه للمفردات والرموز أيضاً بما يخدم مضامينه الخاصة بعكس الهوية الثقافية بقصدية واضحة من الفنان لإعطائها بعداً عالمياً. وهناك من يرى أنه لا توجد ثقافة تعلو على أخرى كما في حديث صلاح ابراهيم أي أن مفهوم الهوية عنده مفهوم ذهني دون أن يكون مرتبطاً بالضرورة بعناصر عرقية بعينها، بينما يركز معتز الإمام في حديثه على أهمية أن تكون هنالك دراية ومعرفة تامة عما يريد أن يقوله الفنان ليكون عملاً مؤثراً.

ومن وجهة نظر الباحثة أن الثقافة والهوية مفهومين يرتبطان مع بعضهما وبما أن الفنون هي في حد ذاتها ممارسة ثقافية وجزء من المكون العام لثقافة المجتمع بالتالي لا ينفك الفنان يعبر عن واقعه بكل أشكاله. وبالرغم من تعدد واختلاف الثقافات وتنوعها عرقياً ولغوياً ودينياً مما يشكل ملامح وخصائص الثقافة السودانية إلا أنه من الصعب توحيد كل هذا التنوع وسكبه في ثقافة قومية أو هوية واحدة كتعبير عن الثقافة السودانية، ذلك أن هذا المفهوم يحصر تنوع الثقافات على إختلاف

كل جزء من جزئياتها عن الأخرى لغوياً وجغرافياً وممارسة وصبها في قالب موحد للتعبير عن الثقافة السودانية ككل. فالتعبير عن الثقافة يعني التعبير عن الأمة السودانية على اختلاف المجموعات المكونة لهذه الأمة وإن تشابهت بعضها في بعض الممارسات الثقافية وأصبحت هنالك قواسم مشتركة، إلا أنه بالرغم من ذلك يمكن القول بأن هنالك ثقافات سودانية وليس ثقافة سودانية واحدة يمكن التعبير عنها. وهنا يتضح أن التعبير عن الهوية بشكل مطلق فيه الكثير من التعقيد واللبس ذلك لما سبق وذكرته الباحثة في السطور السابقة حول تعدد الثقافات وتنوعها في السودان. كما أن نظرة الفنانين المعاصرين للهوية تتغير مع تغير العصر الذي يعيشونه بكل ظروفه الإجتماعية والإقتصادية والسياسية والثقافية لذلك تختلف المواقف الفكرية التي يعبر عنها الفنانون المذكورون حالياً عن تلك التي كانت في فترة الخمسنيات وما بعد فترة الإستعمار والنزوع نحو تحقيق القومية والخصوصية الثقافية. وهذا ما ذهب اليه عبد الرحمن حسن في قوله " أن أعمال الجيل الحديث من الفنانين السودانيين تُدار جدالات الهوية بطريقة مغايرة لما أديرت به في مطلع ستينات القرن العشرين وسبعيناته ، حيث تتم تجليات ملموسة لتحولات الثقافة في سياق علاقتها بما هو مجتمعي وطبيعي وبيئي وسياسي، كما لا يتم التعاطي مع سؤال مركزي واحد بل مع عدد من الأسئلة تشكل حزمة معطيات موضوعية تدعم إستراتيجية التساؤل النقدي لدي الفنان."(حسن محمد: ٢٠١١،ص١٠٩) ويرى من ناحية أخرى أنه من الأفضل تناول مسألة الهوية بوصفها موضع تقاطع لمؤثرات متعددة لها دورها العام في تحديد الأسئلة التي يتوجه لها الفنان وتحدد محتوى الإجابات وهي بدورها تمثل صياغات تنتج مكونات مختلفة كالموقع الجغرافي، والظروف الاقتصادية المكون الثقافي والمكون التاريخي.(المصدر السابق: ص٧٠) اذن لا تختلف هذه النظرة في الحديث عن الهوية وعن المكونات التي ذكرت سابقاً المؤثرة على النتاج التشكيلي، فهنالك بالفعل تأثيرات بالبيئة

الجغرافية والطبيعية التي ينتمي إليها الفنان، كما أن المكون الثقافي أثره كما تم سرده سابقاً في الحديث عن تعدد وتنوع الثقافات التي تتميز كل ثقافة فيها عن الأخرى.

من المعروف أن المجتمع الإنساني لا يوجد بدون ثقافة ممارسة ومشتركة بينهم، فهي تسمح للأفراد للاتصال فيما بينهم، وذلك كما تفعله الرموز في إضفاء عدة دلالات قابلة للتأويل، لذا تنعكس العناصر الثقافية المحيطة بالفنان في العمل الفني إما بشكل تلقائي أو بطريقة قصدية يريد الفنان من خلالها إظهار رؤيته الخاصة وإبراز ذاتيته وشخصيته أو توجيه فكرة محددة يريد إيصالها كأن يوظف هذه العناصر الثقافية بشكل مختلف ومغاير لما هي عليه في الواقع ويأخذها من سياقها الأصلي من حيث الشكل والمضمون والوظيفة التي تؤديها ليضفي عليها مدلولاً مختلفاً عند صياغتها مع مجموعة من العناصر التشكيلية الأخرى في العمل الفني، وبهذا يكون الفنان قد عكس رؤيته الخاصة لهذه العناصر الثقافية وشكلها في قالب جديد. وكما أن التعبير الفني يرتبط بالثقافة التي أفرزتها، كذلك يعتبر المكون التاريخي مؤثراً واضحاً في العديد من التجارب الفنية المعاصرة، فهنالك مكونات حضارية قد تشكلت عبر السنين مما نجد آثارها قائمة في كثير من الفنون التشكيلية الشعبية عامة، وفي العديد من أعمال الفنانين الحديثين والمعاصرين سواء كانت تصوير كمحاكاة لمظاهر الطبيعة بما فيه رسم الإنسان والحيوان والطيور والإعتقاد في بعض هذه الكائنات واتخاذها رموزاً وآلهة قديماً، أو تصوير تجريدي زخرفي كالأشكال الهندسية أو أشكال مجردة لغاية تزيينية، أو تجريد رمزي يحمل دلالات في المعتقد والفكر وغيره. وسيتضح ذلك من خلال تحليل الأعمال الفنية والرموز التي أستخدمها الفنانون ومن ثم اثبات الفرضية التي ترى استناد بعض الفنانين المعاصرين للرموز والزخارف والعناصر التجريدية من المرئيات المحلية والفنون التشكيلية التقليدية على وجه الخصوص في أعمالهم.

الفصل الرابع

عرض وتحليل ومناقشة البيانات

١.٤. لوحة الفنان التشكيلي حسين جمعان

لوحة رقم (١٣)

تنشأ بنية تصميم اللوحة على وجود عناصر تمثيلية ورموز أتسم طابعها العام من حيث التنفيذ ببساطتها وتجريدها بأسلوب أقرب إلى رسوم الأطفال والفن البدائي. إن أسلوب العمل ينحو نحو التجريدية، وقد خرج الفنان عن منظور اللوحة التقليدي ليشكل المنظور عنده كما لو أن المتلقي يرى من فوق مستوى النظر، بجانب رسم العناصر التمثيلية والرمزية بطريقة عفوية دون الإلتزام بأبعاد ومنظور معين وهذا ما ذكره الفنان في حديثه عن عدم إيمانه بالتوازن في اللوحة.

أما من حيث البنية اللونية لعموم اللوحة فقد قامت على درجات لونية محدودة دون تدرجات لونية ملحوظة يغلب عليها اللون الأزرق الداكن في أعلى اللوحة، ثم على العناصر والرموز المكونة على خلفية بيضاء بجانب وجود درجة من اللون الأخضر في بعض الأجزاء. إن الأسلوب الذي أعتمد عليه الفنان يعتمد على توزيع هذه العناصر أغلبها تمثيلية ورمزية وأشكال تجريدية على مسند اللوحة بطريقة أقرب للبعثرة مما يجعل عين المتلقي تتنقل بين هذه العناصر دون أن يكون هناك ارتكاز بصري على عناصر بعينها، وهذه إحدى الأساليب التي إختص بها الفنان في كثير من أعماله وهي بدورها شكلت خصوصية أسلوبية وفردانية أبرزها من خلال طريقة معالجته للوحة وأسلوب الرسم المشابه لرسوم الأطفال، ومن خلال موضوعاته ورموزه.

يلاحظ إستدعاء الرموز في هذه اللوحة من خلال الآتي:-

١/ رمزية الشخوص في حالة الحركة والسكون والذي أخذ طابع رسمهم الإسلوب الفطري تبدو مستلهمة من رسوم الإنقسنا.

٢/ رموز حيوانية (جرادة ، طيور، زواحف، إبل، تماسيح) تعطي مدلولاتها إنطباعاً للبيئة المحلية الطبيعية المعاشة.

٣/ رموز نباتية وأصايص للنبات تعبر عن البيئة الطبيعية.

٤/ رموز دينية متمثلة في رسم قباب في أسفل اللوحة يعلوها شكل الهلال.

بجانب رسم وجه تمثيلي محاط بإطار يبدو كصورة، ثم رسم العلم السوداني القومي القديم في أسفل اللوحة.

لا يهتم الفنان بمعالجة كل تلك الرموز من حيث إظهار النسب والتفاصيل التشريحية وكذلك القيم الضوئية والإهتمام بالكتلة، وإنما يظهر عدم التناسق بين هذه الرموز مع بعضها من حيث الأحجام مما يجعلها مغايرة لطبيعتها في الواقع، فمثلاً رُسمت الجرادة أكبر من الكائن البشري والرموز الحيوانية الأخرى مما يجعل الشكل العام للعمل مشابهاً لأسلوب الفن التشكيلي التقليدي خاصةً الرسم والتلوين، وفي ذات الوقت أخذ الرموز من سياقها الطبيعي ووضعها في سياق جديد كإشارة لدالة جديدة في منظومة التلقي وإثارة تؤويلات عديدة.

يمكن إستخلاص الدلالة النهائية للوحة من خلال تأويل بعض هذه الرموز وعلاقتها مع بعضها وموقعها داخل اللوحة بالرجوع إلى مرجعية الفنان الفكرية من خلال حديثه في الفصل السابق والتي تعطي مكانة كبيرة للفنون الفطرية والتقليدية كما في رسوم قبائل الإنقسنا والتي أثرت في طريقة رسمه، وكما أوضحها الفنان في إحدى مطبوعاته للوحاته كإحدى المصادر الموحية في أعماله (

أنظر ملحق ١ نماذج رقم ١٤). من ناحية أخرى نجد أن الفنان أفرد مساحة للتعبير عن علاقة كل هذه الكائنات مع بعضها لإعطاء مدلولات تعبر عن وحدة الوجود. فرسم الرموز والعناصر الأخرى على فضاء يأخذ شكلاً دائرياً في الأعلى يوحي بوجود الأفق كفضاء وكروية الأرض فكأنما يتم هنا التأكيد على فكرة الوجود في الأرض والتي يعبر عنها الفنان. وترتبط شكل المباني والقباب والعلم بخصوصية المجتمع وإرتباطه بالقيم الدينية والحياة الإجتماعية.

من هنا يمكن القول أن الفنان يريد أن ينقل مضموناً هاماً يتناول فيه مكانة الأساليب التقليدية أوالشعبية مقارنة بالأساليب الحديثة فيعطي الفنان القيمة الإيجابية للفنون الشعبية ومجتمعها كما هو واضح من أسلوب الرسم، كما أنه يوحي بمدلولات رمزية مرتبطة بفكرة الوجود.

٢.٤. تحليل نماذج من أعمال الفنان التشكيلي محمد عبد الله عتيبي

سوف تقوم الباحثة باستعراض وتحليل ثلاثة نماذج من أعمال الفنان محمد عبد الله عتيبي بغية توضيح مدى تنوع الرموز ومدلولاتها خاصةً وأن الفنان يقصد من خلال تجربته الفنية ومرجعيته الفكرية ابراز التنوع الثقافي بالسودان وهي من أهم مميزات أعماله، حيث الإستلهام الواضح للبيئة الطبيعية والثقافية بما فيها من عناصر عربية وأفريقية بالإضافة إلى الأبعاد الدينية.

١.٢.٤. لوحة رقم (١٥):

يتم تقسيم اللوحة إلى مساحات أفقية يغلب على فضائها اللون الأصفر بدرجة ناصعة وتدرجاته، ويظهر واضحاً البنية الشكلية للوحة المتمثل في رسم منزل نوبي وهو يأخذ الحيز الكبير من اللوحة بزخارفه المتعارف عليها وهي الزخارف المعمارية في منطقة النوبة بشمال السودان، ويستدعي منها الرموز كالهلال والنخيل والطيور، والزخارف الهندسية كالمثلثات ويضيف عليها الفنان

بعض من الزخارف والنقوش التي قام بإبتداعها وهي موظفة في كثير من أعماله وتميز بها كأسلوب فني، بالإضافة إلى وجود إمرأتين بالثوب السوداني المعروف بالألوان الزاهية وهما متجهتين نحو المنزل.

نجد أن الفنان قد أستلهم طابع الحياة النوبية وطبيعتها من خلال رمزية اللون الأصفر الطاغي على العمل للدلالة على طبيعة التربة الشبه صحراوية التي تُعرف بها المناطق الشمالية كما في وادي حلفا، كما أخذ الفنان نفس شكل المنازل النوبية كما هي موجودة في الواقع بذات الزخارف، مع إضافة بعض الزخارف الخاصة بالفنان وبعض الرموز التمثيلية في فضاء يجمع بين النخلة والمركب والإنسان ودابته وهي توحي بالحياة الريفية وطبيعتها ورمزية النخيل لما تختص به هذه المناطق بوجوده في البيئة الطبيعية وبأهميته في الموروثات الثقافية بما فيها من طقوس وعادات وتقاليد، كما أن النيل والترميز له يأخذ حيزاً في أقصى أعلى اللوحة، يظهر ذلك جلياً برسم السمك ودرجات اللون الأزرق ويبدو أن الفنان يريد أن يعطي منظوراً مختلفاً في طريقة رسمه للنيل في أعلى اللوحة بحيث خرج عن المألوف في وضعية المظهر الخارجي للطبيعة والمنظور العام. من خلال ذلك نجد أن الدلالة الفكرية للعمل يكشف عنها البناء العام للوحة الذي قام على التعبير الشكلي واللوني المستلهم من البيئة المحلية المتجسدة في منطقة النوبة، والمشاهد اليومية المتعلقة بالحياة في المنطقة، ثم المظاهر الطبيعية كالنخيل والنيل اللذان يرتبطان بالقدسية والخلود والعطاء كمدلولات ذات علاقة بالموروث الثقافي والتاريخ الحضاري لمجتمع النوبة بشمال السودان.

٢.٢.٤. لوحة رقم (١٦):

يعتمد البناء الشكلي العام للعمل على تقسيمات أفقية معالجة بالدرجات الباردة (الأزرق) والحارة (الأحمر والأصفر) يشغل في منتصفه تقريباً شكل القبة وحولها علامات تمثيلية مجردة في

صورة أشخاص وأعلام، بينما تمثلت المساحة السفلى عناصر تجريدية تبدو كمنازل وقباب بتداخلات لونية وخطية وما تحتها لتكون أرضية اللوحة، بالإضافة إلى إظهار نوع من الحروف والخط العربي ممتد من يمين اللوحة ويأخذ حيزاً في تداخل لوني مع الأفق. أما من حيث البنية الأسلوبية لعموم اللوحة فقد إتسمت بالأسلوب شبه التجريدي في الجزء الأعلى والتجريدي الخالص في الجزء الأسفل.

لقد أشتغل الفنان على درجات الأزرق في الجزء الأعلى من اللوحة وتم التركيز على الضوء الذي يسقط على القبة مما جعلها ذلك بؤرة السيادة في اللوحة، ولأخذها حيزاً وشكلاً محورياً في الوسط كذلك، مما يعطي مدلولات عدة لرمزية القبة أي ضريح الولي وما يمثله من أهمية عند المجتمع في الإعتقاد بالأولياء وتبجيلهم، ومن ثم ممارسة الطقوس وأشكال التعبير الشفاهي كالمديح والتراتيل الدينية والتي يمكن إدراجها ضمن العرف والتقاليد التي تميز بها المنتمين للمجموعات الدينية الشعبية كالصوفية خاصةً بوسط السودان، وهذا ما يبدو عليه المظهر العام للعناصر المكونة للعمل حيث يعطي رسم مجموعة من الأشخاص بدون تفاصيل حول الضريح والإيحاء ببعدهم وقربهم منه ورسم الأعلام مدلولات مرتبطة بهذه العادات وواحدة من أكثر التقاليد الممارسة عند الصوفية والتي تُعرف بحولية الذكر وهو ما عبّر عنه الفنان من خلال تسميته للوحة (حضرة صوفية). ويحاول الفنان من جهة ثانية إضفاء حروف وعبارات خطية متداخلة مع العناصر الأخرى ليوحي من خلالها بالجو العام لهذه الممارسات التي تتصف بالقدسية والذكر. إذن تم استدعاء لرموز ذات أبعاد دينية متمثلة في القبة وما تتضمنه من مدلولات وأبعاد روحية ذات ارتباط بثقافة المجتمع، بالإضافة إلى رمزية الخط العربي كمدلول للثقافة العربية الإسلامية وإرتباطه أيضاً بالممارسات الثقافية والدينية، وقد عرف هذا الجيل استخدام الخط العربي في لوح الشرافة لحفظ القرآن لذا قد يوحي استدعائه أيضاً بمعطيات الذاكرة البصرية والتنشئة الإجتماعية التي يختزنها الفنان.على هذا النحو يمكن استخلاص الدلالات النهائية للوحة في تعبيرها عن مفردات بصرية ذات ارتباط عميق بإحدى الموروثات الثقافية للمجتمع،

تبدأ بالأشكال والرموز الأكثر إغراقا في التجريد وشبه التجريد لتنتهي بالرمزية النابعة من عمق التراث المحلي أو العربي الإسلامي.

٣.٢.٤. لوحة رقم (١٧):

تسيطر على جزئية هذه اللوحة العنصر التمثيلي في شكل جسد يلبس قناع أفريقي وهو يأخذ الحيز الأكبر، بينما يظهر تمثيل لإمرأة في خلفية اللوحة مرسومة على شكل خطوط في تداخل لوني مع الخلفية وفضاء اللوحة. بجانب رسم شكل درع وسهم بذات الأسلوب، ورسم قرن الأبقار وكذلك حروف عربية حرة وزخارف (مثلثات ومنحنيات).

إن التركيز على القناع الأفريقي في فضاء يتلاشى فيه خط الأفق مع الأرضية دلالة على إمتداد الأرض إلى مساحة بعيدة وكذلك باقي العناصر الأخرى. تأخذ اللوحة بعداً أفريقياً من خلال استدعاء رمزية القناع كأساس في العمل، وأسلوب رسم المرأة والقرون والدرع كإيحاء للبيئة المحلية ذات البعد الأفريقي. يلاحظ أن بنية الوجه التشريحي هى بنية القناع المستخدم لدى بعض القبائل الأفريقية حيث توضح طريقة الرسم (الأنف، العينين، الشفاه) مع لون الوجه بعدة ألوان والزخارف والخطوط الشبيهة بالوشم طريقة الرسم على الوجوه أوالأقنعة المركبة عند بعض هذه القبائل. فالأقنعة الأفريقية ترتبط بالطقوس الدينية وكذلك للتسلية الخالصة، وتصنع دائماً لتبدو درامية حيث يكون التصميم مؤثراً وجريئاً لكى يدخل الرهبة والتمثيل لعالم روحانى، فهنالك اعتقاد بأن روح الأسلاف تمتلك روح من يلبس القناع. بالإضافة إلى رمزية الدرع والسهم واللذان غالباً ما يصاحبان الطقوس والإحتفالات الخاصة بلبس القناع، والجدير بالذكر أن الأقنعة الأفريقية وما يصاحبها من طقوس لا توجد في الثقافة السودانية ولكنها ترتبط ببعض القبائل الأخرى خارج حدود السودان، إلا أن الفنان يستعيرها

ويوظفها في هذه اللوحة للدلالة على البعد والمكون الأفريقي للثقافة السودانية ذات الأصول الزنجية، بجانب أشكال الحروف كدلالة على البعد العربي.

من خلال ماسبق وإستناداً على ما تم تحليله للأعمال يمكن مطابقة ما سبق وذكره الفنان في الفصل السابق حول مرجعيته الفكرية وما تم استدعائه من الرموز ومدلولاتها التي تعبر عن ذلك. فيتضح جلياً وعي الفنان التام وقصديته في استخدام الرموز مع العناصر الأخرى المكونة للأعمال متبنياً فكرة التنوع والتعدد الثقافي في السودان بحكم وجود العنصر العربي والإسلامي والعنصر الأفريقي كسمة أساسية تحقق خصوصية الثقافة السودانية. ولعل الفنان أستطاع أن يبرز ذلك من خلال الإستلهام والإستدعاء المباشر للرمز وارتباطه بالواقع الطبيعي والمحلي، خاصةً الرموز التي تعارف عليها المجتمع أي الرموز التقليدية كما في اللوحة (١٤) وهو كما سبق ذكره في حالة أن الرمز هنا يعطي دلالة ظاهرة يستعمل للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف والتواضع وراسخاً في الذاكرة الإنسانية. ثم يأتي التعبير عن الحياة الإجتماعية وما تتضمنها من ممارسات شعبية ذات ارتباط بأبعاد دينية كما في اللوحة (١٥)، بجانب التاكيد على التنوع الثقافي باستدعاء رموز ذات أبعاد أفريقية وعربية معاً(لوحة ١٦). وهكذا تكون مرجعية الفنان واضحة المعالم في أعماله كما أشار اليها في حديثه وفق ما يراه في التعبير عن الخصوصية الثقافية من خلال منظور وإتجاه فكري ومدرسي في آن واحد.

٣.٤. لوحة الفنان التشكيلي صلاح الدين ابراهيم

لوحة رقم (١٨)

رُسمت هذه اللوحة بأسلوب واقعى وشبه تجريدي في ذات الوقت، إذ يتكون التصميم من خط أفقى يشكل الجزء الأعلى منه صورة واحدة لعناصر تمثيلية تمثل (طائرين، قط) بالإضافة إلى جزء من شجرة وحائط. أما الجزء الأسفل فهو من حيث البنية الداخلية مقسم إلى ثلاثة أجزاء وهى:

١- فضاء بداخله جزء من نبات وورود بالإضافة إلى ظل لعنصر تمثيلي(غزال).

٢- عناصر تمثيلية لكائن بشرى متمثل فى امرأتين.

٣- فضاء غير موحد الألوان يظهر فيه جذع شجرة يدخل جزء منها مع حافة الجزء المجاور وممتدة حتى أعلى اللوحة.

يبدو الجزء الأسفل كحائط يعزل بين الجزئين وتتعددالدرجات اللونية فى أعلى اللوحة وذلك للأسلوب الواقعى الذى رسمت به العناصر التمثيلية والطبيعية فى محاولة لإظهار العمق والضوء والظل أى الكتلة ومقاربتها للواقع الطبيعى. بينما تأخذ الألوان فى الجزء الأسفل مساحات واسعة ودرجات لونية واحدة.

يلاحظ أن الرموز فى هذه اللوحة أغلبها يتمثل فى كائنات حيوانية (طائرين، قط، حشرات، حيوان زاحف، وظل لجزء من جسم غزال، شجرة) وبالرغم من الأسلوب الواقعى المسيطر فى العمل من حيث وجود التفاصيل التشريحية والقيم الضوئية واللونية وإظهار الكتل، إلا أنه يظهر عدم تناسق وتوازى العناصر

التمثيلية عامة من حيث النسب وتجانسها مع بعضها، مما يجعلها مغايرة لطبيعتها الحقيقية وذلك كما هو فى فن التشكيلي التقليدي. فنجد مثلاً وضع الطائرين فى حجم أكبر من الكائن البشرى بالرغم من وجودهما فى مستوى نظر واحد أى دون إظهار منظور بصرى. بالإضافة إلى تضخيم حجم الحشرة بالنسبة للطائر الذى يلتقطها وبالنسبة للكائن البشرى والحيوانى (القط) ، ووضع الحيوان الزاحف على جذع الشجرة فى حجم أصغر بكثير من الحشرة التى يريد التقاطها. وتظهر بنية الكائن البشرى فى وضع مصغر بالنسبة للكائنات الحيوانية، وهنا لا يعطي الفنان عناية كبرى بتكافؤ ونسب الأشياء بقدر إهتمامه بالناحية التعبيرية والرمزية. وبالنظر إلى شكل الإمرأتين المتجاورتين يلاحظ تشابه وتكرار فى الملامح مع إختلاف وضع الوجه فى كل منهما، وتشابه فى الثياب من حيث التصميم والألوان . ويظهر الإهتمام بالتفاصيل الواقعية أكثر فى رسم الشجرة والكائنات الحيوانية والحشرات.

تتركز رمزية الكائنات الحية بكل أنواعها (بشرى، طائرين، زاحف، حشرات، حيوانات برية وأليفة) كدلالة على البيئة الطبيعية ذات علاقة بالمناخ العام الذي نشأ فيه الفنان. ويعطي إتجاه نظر المرأة إلى الأعلى وهي تحمل غصناً مدلولات عدة وكأنها في حالة تأمل للأفق وما يحتويه من كائنات.

يحاول الفنان من خلال تضخيم وتصغير العلامات التمثيلية أكثر من العناصر الأخرى فى اللوحة مثل تضخيم الحشرة بالنسبة للحيوان الزاحف أن يقدم مدلولاً مغايراً لما هو طبيعى وواقعى. فمن الطبيعى أن تكون حجم الحشرة بالنسبة للحيوان الزاحف أصغر، فهى تمثل فريسته وطعامه، إلا أن الفنان عكس هذا الواقع وقام بأخذ هذه الرموز من سياقها الطبيعى ووضعها فى قالب مختلف

بمثابة اشارة لدالة جديدة، أوكمحاولة لتغيير الرموز وسياقها الموجودة فيه كما فى الواقع وصنع مستويات للخيال عند المتلقى بتقبل ومواءمة سياقات ومدلولات جديدة.

يُرمّز الفنان كائناته تبعاً لإستلهام موروثات ثقافية خاصة به، فعوالم لوحاته وما يجسدها من كائنات آتية من مكامن ذاكرته وخياله الأسطوري، ومن الذاكرة الشعبية التي تتجلى في الحكايات الشعبية أو الأحاجي والأساطير والتي تعتبر هي المصادر الأساسية في أغلب أعماله، لذا إن استدعائه لهذه العوالم تمكنه من إعادة صياغتها في قالب رمزي بحيث تغدو بدورها بحثاً في علاقة كل العناصر بالمفاهيم الشعبية، ولا تأتي المدلولات الرمزية بطريقة مباشرة وإنما ضمن المكون البصري العام للوحة.

٤.٤. لوحة الفنان التشكيلي عصام عبد الحفيظ

لوحة رقم (١٩)

إن البنية الشكلية للعمل إتسم بإعطاء إيهاماً بتقسيمه إلى عدة أجزاء أفقية ولكن في ذات الوقت متداخلة وممتدة مع بعضها بحيث تعطي ضربات الفرشاة وتدرجات الألوان وتناغمها الإحساس بالإمتداد وتداخل العناصر مع بعضها. ويوحي المشهد العام للوحة بوجود عناصر تمثيلية متمثلة في الشخوص وهي تبدو في فضاء اللوحة مبهمة غير واضحة المعالم، وأيضاً شكل البيوت في أعلى اللوحة وعلى الجزء الأيمن خاصةً متداخلة الحدود يعبر عنها الفنان برسم نوافذ صغيرة على الإمتداد اللوني. ويلاحظ أن اللوحة تعتمد على اللون أكثر من ابراز العناصر بالخط أو الشكل، فتوظف الألوان لإبراز العناصر المكونة في تناغم وتباين واضح ويصيغ كل ذلك بأسلوب تعبيري تجريدي وشبه تجريدي.

يمزج الفنان البيوت والأشخاص والنوافذ ملتحمة مع بعضها بحيث يبدو الأشخاص جزءاً من الأرضية والبيوت جزءاً من الأشخاص في مساحات مترابطة، وهذا الأسلوب تميز به الفنان حيث يتم الغاء لمركزية اللوحة وتبدو الأشياء والعناصر مبهمة بضربات لونية متباينة وفي إمتداد لا يعطي الإحساس بالفوارق بين الأرض والسماء.

يوحي التكوين الفني للعمل بإستلهام البيئة المحلية في شكل القرى والمدن وأنماط الحياة الإجتماعية أو المشاهد اليومية في هذه البيئة. ويشير تجمعات الشخوص المتلاشية والممتدة نحو البيوت البعيدة، كذلك عنصر النساء بالثوب السوداني على الجانب الأيمن من اللوحة والنوافذ الصغيرة مدلولات رمزية نابعة من التعبير عن الواقع والبيئة الطبيعية والمحلية من المرئيات التي تمثل المخزون البصري للفنان. لذا يكرس الفنان مدلولات رمزية من خلال البيوت والأشخاص والعناصر الأخرى ذات علاقة بالإرتباط المكاني. ولعل إهتمامه بالتعبير عن فكرة انتماء الإنسان والأرض والتأكيد للإنتماء من خلال تداعيات اللون على حد قوله يظهر جلياً في إستدعاء البيئة المحلية بشكل رمزي محاكياً للواقع ولكن دون المباشرة في ذلك بل بالإيحاء، ولا شك أن الرحلات الباكرة الميدانية اثناء فترة الدراسة بجانب رحلات التجوال الشخصية كان لها أثرها في إختزال الصور والمرئيات لعدة مناطق من السودان وبالتالي عدة ثقافات كل منها لها طابعها الخاص. وقد عرفت تجربة الفنان أيضاً باستحضاره الكثيف لشكل البيوت القديمة أو القرى والمدن بشكلها المترادف في الكثير من أعماله، وتكون الصور الفوتغرافية لها دور كبير في ذلك بحكم تعامل الفنان مع الكاميرا كمصور بارع، فتأخذ الصورة مكانها في ذهنية الفنان ويتم استدعائها تلقائياً بتقسيمات خطية ولونية تبرز غالباً إلى الرائي والمتلقي تحت مستوى النظر. (أنظر الصورة ٢٠ ، اللوحة ٢١). واذا ما تمت المقارنة بين اللوحة (١٩) واللوحة (٢١) نجد أن الأولى تعبر عن رمزية ظاهرة ومباشرة وهي ليست سوى انعكاس للعالم الخارجي في وعي الذات المدركة، تكون على المستوى المعرفي

والإدراكي واضحة المعالم وتنقل أحاسيس مختلفة بإختلاف الذوات المستقبلة له، فالإستمتاع بالعمل يعتمد على تفاعل فكر المتلقي من خلال إدراكه لموضوع معين ووفق حالته النفسية، وقد تمثل له اللوحة مجرد مرئيات عابرة تخلو من الرمزية أو الإيحائية، أي يمكن القول أنها لا تعطي مجالاً للمدلولات عديدة مقارنة باللوحة (٢١)، ذلك لأن الفنان بالرغم من الرمزية الواضحة في استدعاء بيوت الطين أو ربما المساكن الشعبية بأبوابها ونوافذها الصغيرة، إلا انه أضاف عنصر تمثيلي ممتد في أعلى اللوحة أشبه بإمرأة منسابة بين البيوت وهي تأخذ طابعها ولونها في شكل يوحي بالإستلقاء بحيث تبدو النوافذ جزء من الجسد، وفي ذات الوقت يقابل امتداد الذراعين وجه يتجه نظره نحو الناظر للعمل مما تشكل في حذ ذاتها نداءً بصرياً لجذب المتلقي. لذلك يلعب كلا من إتجاه نظر العناصر التمثيلية وتوظيفها كإمتداد للتكوين العام للوحة، بالإضافة إلى معالجة الضوء والظل وتنويعات الخطوط الرأسية والأفقية دوراً في الإيحاء وإثارة مدلولات متعددة، إذ لايتوقف الأمر عند حدود الإدراك بالنسبة للمتلقي وانعكاسات البيئة المحيطة بل يتم تجاوز ذلك لتأويل مدلولات ومعاني متعددة تتشكل وفق العلاقة بين الدال والمدلول مما يعطي لرمزية العمل ثرائه من حيث تعدد تلك المعاني. على هذا يمكن القول أن الذاكرة البصرية تحتل مكانة كبيرة عند الفنان بحيث إن بعض تجاربه التشكيلية لا تخلو من ما يختزنه الفنان بصرياً من مرئيات الواقع المعاش ومعطيات البيئة المحلية والطبيعية وإرثها الثقافي كمصادر أساسية في موضوعاته.

٥.٤. لوحة الفنان التشكيلي حاتم بابكر كوكو

لوحة رقم (٢٢)

يتكون البناء الشكلي لعموم العمل من حيث فضاءه العام تقسيمات خطية طولية وأفقية نتجت عن تقاطعها أشكالاً هندسية ومنحنيات تمثل بنائية شكلية لمنازل ومساجد وكنائس عالجها

الفنان بأسلوب أقرب إلى التكعيبية، حيث كانت مفردات الفنان تحاكي الواقع من حيث المظاهر الشكلية ولكن بأسلوب شبه تجريدي وتكعيبي في ذات الوقت.

وقد أشغل مساحة اللوحة من خلال معالجة اللون الازرق ودرجاته والذي يغلب على اللوحة متماذجاً مع اللون الاخضر خاصةً يمين ووسط اللوحة متلاشياً مع الأفق، ثم درجات البني المحمر والأخضر على الجانب الأيسر متداخلاً بسلاسة مع الألوان الأخرى مع إظهاره قيم الضوء والظل. سيطر في المنتصف العنصر التمثيلي الوحيد في اللوحة ممثلاً في شكل إمرأة وهي تأخذ نفس درجات الخلفية في الوجه، أما الجسد فهو يتميز بالزي ذو الألوان المتنوعة ورمز الصليب كقلادة وعلى الرأس يوجد تاج أشبه بتيجان الفراعنة.

يوظف الفنان الرموز في هذه اللوحة من خلال بنية الرمز التمثيلي (المرأة) ووضعيتها في اللوحة التي تشابه إلى حد كبير وضعية الرسوم الجدارية في العهد المروي ونبتة وعهد الفراعنة بمصر، حيث إتجاه الوجه الجانبي ومواجهة الجسد بأكمله إلى الأمام، وكذلك شكل الزي على الرأس والجسد وتصفيفة الشعر. ويبدو أن الفنان يريد أن يكرس معاني ودلالات ذات علاقة بالمكون التاريخي الحضاري والديني في آن واحد، حيث تأتي مدلولات الرمز التمثيلي أولاً من خلال وجوده في منتصف اللوحة والحيز الكبير الذي يشغله كمركز سيادة ونواة تُبنى حولها باقي العناصر الأخرى وثانياً طريقة معالجة الوجه والجسد توحي برمزية الإنتماء للحضارات القديمة ثم وجود الصليب كرمز ديني يعبر عن الديانة المسيحية، وينقل الفنان هذه الرمزية لباقي أجزاء اللوحة في الخلفية حيث تبدو الرموز واضحة من خلال رسم الهلال في قمة المسجد، والصليب في أعلى الكنائس وكذلك الهلال والنجمة والتي كثيراً ما تشاهد موضوعة على قمة القباب أيضاً وفي الأعلام الصوفية. لذا يمثل المشهد العام صورة لمدينة كاملة بما تحويها من قباب ومآذن وكنائس وقد أوحت

بصفة القدم والعراقة في جوها المعماري العام خاصةً في الجانب الأيسر من اللوحة. ويمكن تأويل الدلالات النهائية للوحة من خلال إعتماد الفنان على مدلولات رمزية ذات عناصر مستمدة من واقع المجتمع السوداني الذي تتنوع فيه الأعراق واعتناق الإسلام بجانب المسيحية وتعايش المسلمين جنباً إلى جنب مع المسيحين في رقعة جغرافية واحدة تمثل مظهر من مظاهر التعايش السلمي وطبيعة المجتمع وخصائصه، كما يبدو أن الفنان يريد أن يؤكد بجانب ذلك أن لهذا المجتمع تاريخ حضاري ضارب الجذور حاول ترميزه من خلال الشكل التمثيلي ورمزية الألوان.

٦.٤. لوحة الفنان التشكيلي احمد الشريف عبود

(لوحة رقم ٢٣)

يقوم تصميم اللوحة على جزئين، الجزء الأول هو وسط اللوحة (وهو المربع الموجود في الوسط)، وجزئية المحيط والذي يبدو كإطار محدد للوسط بعدد من الزخارف (المثلثات، الخطوط الحلزونية والمموجة). إن البنية الداخلية للوحة الوسط هو عبارة عن فضاء موزع إلى مربعات ومستطيلات يفصل بينها شريط من زخارف على شكل مثلثات متقابلة وخطوط، ويمثل كل مربع ومستطيل عناصراً ووحدات شكلية مختلفة، كما تمثل موضوعاً قائماً بذاته حيث تظهر الأشكال التمثيلية الممثلة في شخصين في منتصف المربع أحدهما يرتدي الزي المرتبط برقصة الكمبلا وهي من الرقصات التقليدية التي تشتهر بها بعض قبائل منطقة كردفان، والآخر يبدو مجرداً من الملابس مع ظهور وشم على شكل خطوط في وجهه، ثم عنصري الرجل والمرأة أسفل اللوحة بالزي القومي المتعارف عليه بالتوب والجلابية. ويظهر امتداد لمنظر طبيعي وأشخاص دون تفاصيل على المستطيل أسفل اللوحة، كما يظهر شكل الباب المقوس في الأعلى مع وجود مربعات ذات ألوان متباينة على اليسار.

يلاحظ أن الفنان قد ركّز على ابراز تفاصيل متنوعة داخل كل وحدة من اللوحة من حيث العناصر والرموز والألوان، حيث أعتمد في توزيع الألوان على درجات الألوان الحارة كالأحمر والأصفر في المحيط وهي متباينة مع تدرجات الألوان في الوسط مما أكسب العمل طابعاً أفريقياً خاصةً مع كثرة الزخارف المتمثلة في المثلثات والتي جرت العادة على استخدامها في كثير من أشكال الثقافة المادية في كثير من القبائل الأفريقية، كما هي موجودة في منطقة النوبة بشمال السودان كزخارف معمارية وفي جبال النوبة ومناطق جنوب السودان كزخارف للصناعات التقليدية كالفخار والعصي والحراب وغيرها.

إن الفنان يقوم بتجميع عدة رموز ذات مدلولات مختلفة في هذا العمل، أولاً : الرموز التمثيلية كما في الزي الخاص برقصة الكمبلا وخاصةً رمزية القرون حيث يقوم أفراد بعض قبائل السودان بالتشبه بالثيران دلالةً للشجاعة وتشابه الأزياء والحركات والأصوات التي تصدر خلال الرقصة بهذه الحيوانات، ويلبس الرجال قروناً على رؤوسهم كرمز للقوة. أما الرجل في المستطيل الآخر فهو يشابه في طريقة رسمه المجموعات القبلية بجنوب السودان من خلال رسم الوشم على الوجه، بينما يتضح من خلال رسم الرجل والمرأة بالزي القومي مدلولاً رمزياً لثقافة وسط السودان.

ثانياً: رمزية المكان أي التركيز على الإرتباط المكاني من خلال الألوان في الطبيعة، والباب المقوس في شكل منزل قديم كمنازل الجالوص التي تعتبر من مميزات العمارة في كثير من مناطق السودان.

ثالثاً: الرمز من خلال الزخارف الأفريقية في وسط ومحيط اللوحة.

٧.٤. لوحة الفنان التشكيلي معتز محمد الإمام

لوحة رقم (٢٤)

عالج الفنان هذه اللوحة بأسلوب تجريدي خالص لا يحتوي على عناصر تمثيلية واضحة، وإنما هي صياغة لأشكال غير منتظمة بضربات لونية يغلب عليها اللون الأزرق والأصفر ودرجات حارة موزعة في أرجاء وفضاء اللوحة بنسب قليلة. ويبدو الجزء الأسفل من اللوحة أكثر إستقراراً وتركيزاً من حيث وضوح الألوان والتراكيب الشكلية على خلفية زرقاء داكنة، بينما بدت الأجزاء العليا مبهمة وبعيدة، وذلك يرجع لأسلوب الفنان التقني من خلال تخفيف كثافة الألوان لجعلها تبدو بعيدة ومتلاشية.

إن مضمون العمل يعّبر عن أجواء شبيهة بقرية أو مدينة ومفرداتها وذلك من خلال البنية الشكلية الشبه معمارية، وكذلك وجود الشكل المثلث مع الهلال في أعلاه يظهر بوضوح الرامز للقبة على الجزء الأيمن وأسفل اللوحة. وقد أكثر الفنان من الدرجات اللونية غير المنتظمة مما شكل ازدحام واضح ليكّون بناء شكلي غير منتظم مما يؤدي إلى تنقل عين الرائي في جميع أجزاء اللوحة وتشتت نظره، حيث أن العنصر الوحيد الذي يتم تركز عليه العين هو شكل القبة، وذلك لكونها أخذت درجات لون الأصفر فأصبحت كأن بؤرة ضوء تُسلط عليها. إن عدم الإنتظام الشكلي وفي ذات الوقت التقاطعات الشكلية واللونية قد توحي بوجود أشخاص، كما أن هنالك إيحاء بنوافذ مفتوحة في أجواء مسائية، أما الجزء الأعلى من اللوحة وهو يظهر كخلفية وفضاء تتلاشى فيه الأشكال مع الألوان، فهو يعطي إحساساً بإنعكاسات مباني وأشخاص على النيل أو البحر. وكل هذه تؤويلات تختلف من متلقي إلى آخر فليس هنالك صيغة واحدة يتفق عليها الجميع، فاللوحة قد تتحمل تفسيرات وتؤويلات أخرى لا محدودة. من هنا يمكن القول أن الفنان لا يقصد ويتعمد استدعاء رموز بعينها.

وإنما يعتمد على دلالات مستترة وخفية من خلال وجود زخم الأشكال والألوان في فضاء اللوحة كرمزية تقبل عدة معاني وتؤيلات يرجع إلى خبرة وثقافة المتلقي في فك شفراتها وتفسير معانيها، وذلك كما سبق ذكره أنه ينظر للرمز في سياقه الفني ليس كمفردة مادية ومرئية ولكنه يغوص داخل عوالم أخرى لا مرئية، لذا تتشكل المدلولات الرمزية وفقاً لقدرة المتلقي على استنباط مدلولات ليس فقط مرتبطة لما هو ممثل في الواقع، وإنما من خلال الإنفعالات التي يمكن أن يثيره الرمز في الحيز المادي الذي يوجد فيه من أشكال وألوان، وهذا ما نجده كامناً في هذه اللوحة ورمزيتها المستترة.

٨.٤. لوحة الفنان التشكيلي عبد الله بشير عبد الله

لوحة رقم (٢٥)

من حيث البنية الشكلية للعمل يسيطر عنصر تمثيلي (رجل أو إمرأة) على فضاء اللوحة يأخذ تنوعاً في التكوين من حيث التقسيم الرأسي، بينما يوجد في أعلى اللوحة تقسيماً أفقياً على أرضية لونية داكنة. يستخدم الفنان الإسلوب التجريدي في مجمل عمله، حيث يبدو الشخص دون تفاصيل تشريحية واضحة ودون ملامح، وتلعب الإضاءة المحددة لشكله العام خاصةً على الرأس ويمين الجسد دوراً في إعطاء الإحساس بالكتلة.

إن معالجة العنصر التمثيلي بشكل درجات لونية وخطوط طولية أو رأسية جعله مركزاً للسيادة وجذب النظر، كما أن الخطوط الأفقية في الأعلى تعمل على زيادة الإتساع الأفقي وهي توحي لا شعورياً بمعاني الراحة والإسترخاء إذ ترتبط لا شعورياً بشكل جسم انسان مسترخ أو نائم، وقد عملت ضربات الفرشاة العريضة والرفيعة بدرجات الألوان الأبيض والأزرق على إثارة إيقاع حركي في اللوحة.

إن التعبير بالخطوط والمساحات المجردة خاصةً في الجسد وانسيابية الحركة فيه توحي بإنفعال الفنان أثناء العملية الإبداعية، ذلك أن أسلوب رسم الخطوط هذه تتحقق بحركة اليد والفرشاة السريعة دون تخطيط مسبق، وقد ساعدت القوى الحركية المرتبطة بالخطوط إلى تركيز نظر الرائي إلى داخل التكوين. وهكذا نجد أن تفريغ الإنفعالات وصبها بأسلوب تجريدي من خلال حركة الفرشاة والتداخلات الخطية جعلت متلقي العمل ينفعل بإتجاه حركتها وكذلك تأثير الألوان وعلاقات الضوء والظل، مما يجعل المدلولات التي تنبع من هذه المفردات خاصة بإثارة الأحاسيس ومرتبطة بذات المتلقي وسيكولوجيته. لذا لا يأتي إستدعاء للرموز مباشرة في هذه اللوحة، وإنما تعتمد أكثر على إنفعال الفنان تجاه فكرة معينة يريد إبرازها بعلاقات الألوان مع بعضها والتقسيم الرأسي الذي يمثل العنصر التمثيلي، والأفقي الممتد الذي لا ينم عن شيئ محدد أو مظهر خارجي معين سواء انها تداخلات لخطوط وألوان عشوائية آخذة حيزاً من الفضاء العام للوحة.

من خلال ما تطرقت له الباحثة حول كيفية توظيف الرموز عند عينة الفنانين المعاصرين يتضح مدى تنوع أشكال الرموز ومدلولاتها والذي ظهر جلياً من خلال تحليل محتوى العمل الفني. من ناحية أخرى ترى الباحثة أن هنالك رموز إشترك في توظيفها وإستدعائها عدد من الفنانين المعاصرين، وقد أخذت مدلولات عدة إرتبطت بثقافة الفنان ورؤيته الخاصة في شكل التوظيف، على سبيل المثال توظيف أحد الرموز الحيوانية وهو التمساح عند كل من الفنان حسين جمعان وصلاح الدين ابراهيم وسيف اللعوتة. فقد لاحظت الباحثة استخدام هذا الرمز عند هؤلاء الفنانين في عدة أعمال ولذلك تم سؤالهم عن طبيعة توظيفهم له وفق مدلولاته التي يريد الفنان التعبير عنها حتى يتثنى للباحثة معرفة مدى تنوع مدلولات هذا الرمز ومن ثم التحول الدلالي له من فنان لآخر. فلقد شّكل رمز التمساح حضوراً كثيفاً عند الفنان التشكيلي حسين جمعان كما في إحدى لوحاته رقم (٢٦) وهو يذكر أنه قد رسم هذا الرمز لأنه حيوان مقدس عند النوبيين وهو في ذات الوقت مذكور

في قصص كرامات الأولياء ويّشبه به الولي في كثير من الأحيان، كما أن توظيفه لرمز التمساح مرسوم وبداخله جنين بالرغم من أن التمساح يبيض قد استلهمه من الموتيفات الموجودة عند قبائل الإنقسنا وهي فكرة غريبة كما يذكر تندرج من خلال تعبير جمعان عن وحدة الوجود كرؤى اسلوبية فنية في كثير من أعماله. تشابه هذه الرؤية حديث الفنان صلاح ابراهيم حول رسمه لموتيفة السمكة بداخلها جنين دلالة على الخصوبة وهي أيضاً ذات علاقة بطقوس الإنقسنا على حد قوله، ويذكر صلاح ابراهيم أن رمزية التمساح من خلال توظيفه له يأتي في التعبير على قدرة هذا المخلوق في التحالف بالرغم من الهلع والخوف الذي يثيره التمساح عند بعض المجموعات القاطنين بالقرب من النيل، فهو يّعبر عن هذا التحالف من خلال وجود الطائر داخل فم التمساح وهو ينظف أسنانه. أنظر لوحة رقم (٢٧)

أما الفنان سيف اللعوتة وهو أحد الفنانين المعاصرين فقد تناول هذا الرمز عدة مرات في أعماله، وهو يذكر أن علاقته بالتمساح علاقة قديمة ومنذ الطفولة، فقد نشأ في مدينة الدويم علي ضفاف النيل الأبيض وهو جزء من تاريخ المدينة العتيقة، ولقد إنطبع في ذاكرته كحيوان مفترس ورهيب يجب الحذر منه كما كان يحذره أهله من الذهاب للنهر والسباحة فيه، وهو يذكر أنه رسم التمساح باكراً في المرحلة الابتدائية ومع أصدقاء الطفولة وتواصل ذلك في كل مراحل دراسته وبكثافة فقد كان موضوعه المفضل والذي يحتاج للعديد للإجابات من جانبه ومن محاولات التعرف علي هذا الكائن العجيب المرعب والمثير للإعجاب بقدراته وقوته في نفس الوقت وصار يلعب دورا أساسياً في رسوماته. أنظر لوحة رقم (٢٨) اذن من خلال ذلك يتضح أن مدلولات هذا الرمز قد اختلفت وتحولت دلالياً من فنان لآخر، فهو عند جمعان يوظف كرمز مستلهم من قصص كرامات الأولياء الصالحين ومن ثقافة قبائل الإنقسنا، بينما يركز صلاح ابراهيم على مشهد من المشاهد الطبيعية التي يراها عند التمساح ويعّبر عنه كرمز للتحالف بالرغم من صفته العدوانية، أما سيف اللعوتة فقد أرتبط

عنده هذا الرمز منذ الصغر ومشاهداته الباكرة التي تقترون بالرعب والخوف من غدره لذا كان راسخاً ومخزوناً في الذاكرة يتم استدعائه وتوظيفه وفق تلك المشاهد والذكريات منذ الطفولة عند الفنان.

يمكن من خلال ذلك أن يتم تناول عدد من الرموز الأخرى بذات السياق عند بعض الفنانين ومعرفة تحولاتها الدلالية من فنان لآخر، فهنالك مثلاً رمزاً آخر وُظف عند بعض الفنانين المعاصرين ألا وهو رسم الجرادة التي لاحظت الباحثة توظيفها عدة مرات في كل من أعمال حسين جمعان وصلاح المر وصلاح ابراهيم، وكل من هؤلاء له رؤيته الخاصة في شكل التوظيف. فعند النظر إلى اللوحة رقم (٢٩) للفنان حسين جمعان نجد أن شكل الجرادة يأخذحجماً يفوق حجم معظم الأشخاص باللوحة مما يشير إلى أهميتها وعلاقتها بالمجتمع، فالجرادة ترتبط بمفاهيم بعض المجموعات كما في غرب السودان على حد قول الفنان جمعان بالأمطار والزراعة حيث يأتي الجراد في موسم الأمطار، وكما ترمز للأمطار والخريف فهي ترمز أيضاً للهلاك إذ أن أسراب الجراد يجتاح المناطق الزراعية ويقضي على المحاصيل، وهذا ما أراد الفنان جمعان التعبير عنه في هذه اللوحة، فتوظيف الجرادة بهذا الحجم في أعلى اللوحة مع إتجاه أنظار الأشخاص نحو التفاحة الموجودة على يمين اللوحة يعطي مدلولاً مرتبطاً بوجود الخطورة والهلاك الذي يمكن أن يحدثه أسراب الجراد بينما قد يدل رسم التفاحة على التمسك بالأمل والتوق إلى الخلاص أو الحياة. ويلاحظ أن درجات اللون الأحمر الغالبة على اللوحة تزيد الإحساس بهذا المدلول الرمزي وذلك لخاصية اللون وما يثيره من إحساس بالحرارة أو الخطر.

أما رمزية الجرادة كما عبّر عنها الفنان صلاح المر وهو من جيل الثمانينات في اللوحة رقم (٣٠) توحي كما فسرها الناقد محمد عبد الرحمن حسن " إن مشهد الطائر، أوالجراد الذى يشع ضؤاً على رأس المرأة أو الرجل، يمكن تفسيره بطريقتين مختلفتين إما أن الطائر أوالجراد جامح وفى هذه الحالة يحكم

على المرأة/الرجل على أنها أو أنه جماد (قد يكون تمثالا، أو تلوين) أو أن الجراد مروّض وبالتالى الرجل أوالمرأة كائن حىّ مفعم بالحيوية، حيث أن الحياة متوفرة للشكل الثانى (الرجل/المرأة) فقط حين ينظر للشكل الأول (الطائر/الجراد) على أنه مروّض".(Hassan Mohammad: 2007, p 52) وكأنما يعبّر الفنان هنا بالرمزية في وسط اللوحة بخلق علاقة بين الحياة والجمود، الحاضر والغائب بين الكائنين، معلنة عن علاقة خاصة بين الكائنات والبشر ومنحها إمكانات رمزية ودلالية قابلة للتأويل بعدة صياغات ومعان. وهنا أخذ الفنان من العلامات الموجودة في الطبيعة والحياة ووسع من دلالاتها وعمل على وضعها في سياق معين يقبل الإيحاء وتعدد الدلالات. وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الرمز قادر على إنتاج دلالته من خلال موقعه في اللوحة وارتباطه بالعناصر الأخرى، وهو في حالة توظيفه ووجوده في العمل الفني وفق سياقات فنية وثقافية معينة وحدها التي تجعل من الشكل المرسوم أو العلامة التمثيلية رمزاً وتنفي هذ الصفة عن العناصر أو الأشكال الأخرى في العمل، حتى وإن تم تناول نفس الرمز ووظف من فنان لآخر فأنه من خلال شكل توظيفه يأخذ الدلالات الممكنة وفق رؤية الفنان الخاصة وثقافته. لذا تسمح طبيعة الرمز الإيحائية وتعدد دلالاته اللامتناهية من استدعائه وتوظيفه عند عدد من الفنانين ويأخذ تحولاً دلالياً من فنان لآخر.

الفصل الخامس

ملخص البحث: النتائج والتوصيات والمقترحات

١.٥. ملخص البحث:

يتلخص هذا البحث في تناول الفنانين المعاصرين في مجال فن التلوين للرموز ومعرفة مدلولاتها وتحولاتها الدلالية من فنان إلى آخر. وفى ضوء الفروض الأساسية التي إنطلق من خلاله هذا البحث، والتساؤلات العديدة التى أرتبطت به حاول البحث الإجابة على تلك التساؤلات خلال خمسة فصول، حيث أوضحت الباحثة مشكلة البحث وهدفها وأهميتها موضحة المنهج الذي أُتبع في إجرائه في الفصل الأول بجانب تناول أدوات البحث والعينة من الفنانين الذين تم إختيارهم وفق حدود البحث.

خصص الفصل الثاني للإطار النظري الذي جاء بثلاثة مباحث بالإضافة إلى الدراسات السابقة، الأول وقد أشتمل على تناول مفهوم الرمز بالِاشارة إلى مجموعة من المفاهيم المتعلقة حوله في الإتجاهات المدرسية المختلفة ومعرفة أهم الآراء التي تخص الرمز وما يجعلها على إختلاف عن مفهوم الرمز كتعبير فني بصري، ومن ثم تناول مفهوم المدلول الرمزي في العمل الفني والذي يخدم ضمنياً الدراسة في القسم الأساسي المتعلق بماهية المدلولات الرمزية التي يمكن أن يثيرها الرمز، وطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول في اللوحة الفنية. بينما تناول المبحث الثاني قراءة تاريخية لأشكال الرموز في الحضارات القديمة وفي الفن التشكيلي التقليدي ومعرفة أسباب تنشئتها وأبعادها التاريخية والثقافية مع التأكيد على الإرتباط الوثيق بين هذه الرموز والفن التشكيلي المعاصر وإستمراريتها وروسخها في الثقافة. أما المبحث الثالث فقد ركّزت فيه الباحثة على البنية الفكرية

للممارسة التشكيلية المعاصرة بالسودان، إبتداءً من الفنانين الغير أكاديمين والتي تعتبر تجاربهم النواة الحقيقية للممارسة التشكيلية، ثم قامت الباحثة بربط الممارسة الفنية الأدبية منها والتشكيلية بالظروف الإجتماعية والسياسية والفترة التاريخية التي نشأت بها بغية التأسيس لمعرفة المرجعيات الفكرية التي من خلالها تم التعبير بالرموز في اللوحة الفنية. أما الدراسات السابقة فقد أطلعت الباحثة على عدد من المراجع والدراسات ذات الصلة بموضوع هذا البحث وخرجت بكل من مساهمات أحمد الطيب زين العابدين حول سلسلة الرموز التشكيلية الحية في الثقافة السودانية، ودراسة رحيل العريفي حول توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان.

وقد خصص الفصل الثالث لإجراءات البحث، حيث تناولت فيه الباحثة نبذة عن المنهج المتبع ألا وهو منهج تحليل المحتوى، ومن ثم مجتمع وعينة البحث والأدوات المنهجية المستخدمة، كذلك تضمن تفريغ المقابلات الشخصية لعينة الفنانين المنتقاة ومن ثم تحليلها تحليلاً نقدياً مستعرضة فيه الباحثة أهم المرجعيات الفكرية التي أستند عليها الفنانون ومناقشتها ضمن أهداف البحث وحدوده وكذلك بموجب الفرضيات الخاصة به. أما الفصل الرابع فقد تم فيه عرض ومناقشة الأعمال الفنية الخاصة بعينة الدراسة بأسلوب تحليلي تستند فيه الباحثة علي منهج تحليل المحتوى لبعض النماذج وذلك بغرض الكيفية التي يتم بها استدعاء الرموز في اللوحة ومدى تنوع مدلولاتها، بالإضافة إلى معرفة التحول الدلالي للرمز من فنان لآخر ضمن سياقه البنائي والفكري. وقد جاء الفصل الخامس موضحاً النتائج التي توصل اليه البحث والتوصيات والمقترحات.

٢.٥. النتائج:

تستنتج الباحثة من خلال هذا البحث على أن الرمز قادر على التعبير عن الإنفعالات والمشاعر وفي ذات الوقت وسيلة لتوليد الأفكار وإثارة المعاني اللامحدودة من خلال التلميح والإيحاء

بنفس قدرته على كونه وسيط تعبيري يقوم على تواصل المجتمعات فيما بينهم وإعطاء تفسيرات للعالم المادي من حولهم. وبالرغم من أن الرمز يقوم بإرساء قاعدة عرفية يتم على أساسها تداول المعرفة والسلوكات بين المجموعات والتي تختلف ثقافتها من مجموعة لأخرى، إلا أن المعاني تختلف عندما يأخذ الرمز مكانه في اللوحة الفنية، إذ يتم التعامل معه كمفردة بصرية يحمل العديد من الإيحاءات والدلالات التي قد ترتبط بتلك الجماعة وثقافتها أو غيرها من الثقافات الأخرى وذلك حسب إتجاه الفنان الفكري ورؤيته الخاصة وثقافته. فاللون أو الشكل في اللوحة عندما يُصاغ رمزياً ينظر اليه خارج خواصه المادية في حيز اللوحة إلى كونه حامل لمدلولات ومعاني عدة تتبلور من حيث علاقته بالعناصر الأخرى المكونة للتكوين العام للوحة. لذلك فاللوحة عند الفنان المعاصر قد تمر بمراحل عدة خلال العملية الإبداعية واستدعاء الرموز، حيث كثيراً ما يتم تحوير أو إعادة صياغة رموز بعينها تعبر عن أنماط تراثية أو ثقافية متعارف عليها وإكسابها دلالات جديدة مختلفة عن السياق الذي أُبتدع فيه الرمز، وبالتالي تتم إضافة مدلولات ومعاني جديدة تتطلب تأويلاً من قبل المتلقي. وهذا ما أشارت اليه الباحثة من خلال تحليل أعمال الفنانين ومرجعياتهم الفكرية، حيث أفادت الدراسة بأهمية الموروثات الثقافية والتراث التاريخي والحضاري كعوامل مؤثرة في البنية الفكرية والتجارب الفنية الحديثة والمعاصرة لمجمل عينة الفنانين. وعلى الرغم من وضوح الإتجاهات الفنية الحديثة المتمثلة في كل من مدرسة الخرطوم والمدرسة الكريستالية ومدرسة الواحد فيما ذهبت اليه من مرجعيات فكرية، خاصةً التي ترتكز على التراث الحضاري والمحلي بأبعاده العربية والأفريقية (الخرطوم،الواحد) إلا أن الباحثة أوضحت أن الفترة التاريخية التي تبلورت بها هذه المدارس هي التي ساعدت على أن تسلك هذا الإتجاه الفكري، حيث التحولات الثقافية والسياسية في تلك الفترة الزمنية وما صاحبها من محاولة التعبير عن الهوية والقومية أو الخصوصية الثقافية، فكان التعبير عن التراث الشفاهي والمادي والخط العربي، والزخارف وغيرها قد شغلت الأجيال الأولى من الفنانين

التشكيليين السودانين، ثم تلى ذلك تنامياً واضحاً في عدد الفنانين وتنوعاً في التجارب الفنية أخذت منحاً فردياً أكثر من كونها جماعية أي التمدرس والتمترس داخل تيار فكري ومدرسي محدد.

وقد ذهبت الباحثة إلى أن المرجعيات الفكرية للممارسة التشكيلية المعاصرة من خلال عينة البحث ذات ارتباط فكري في محاولة تلمس الفنان للهوية الثقافية والإرتباط بالإرث التاريخي والحضاري، نجد ذلك واضحاً في استدعاء رموز ذات دلالات عميقة الصلة بالتراث الشعبي سواء كان مادياً أو شفاهياً ذو ارتباط بالذهن الحسي الشعبي، وكذلك رموز مستوحاة من البيئة المحلية والطبيعية. ويكون البعد الأفريقي والعربي حاضراً في تجارب العديد من الفنانين بجانب الرموز الدينية المرتبطة بالصوفية ومفرداتها. وبالرغم من أن جدالات الهوية عند عينة الفنانين تمت بطريقة مغايرة لما كان في فترة الخمسينات وما بعدها إلا أنه من الملاحظ تأثر بعض الفنانين المعاصرين بالأساليب التي كانت سائدة في تلك الفترة كما في تجربة أحمد الشريف ومزاوجته للخط العربي مع الزخارف الأفريقية.

لعل ما تم استعراضه من تحليل ومناقشة حول الرمز والمدلولات الرمزية في اللوحة الفنية يوضح مدى أهمية المكون الثقافي في التعبير الفني، فمن المعروف أن المجتمع الإنساني لا يكون بدون ثقافة ممارسة ومشتركة بينهم، فهي تسمح للأفراد للاتصال والتواصل فيما بينهم، وذلك كما تفعله الرموز في التواصل بين المجتمعات وإضفاء عدة دلالات قابلة للتأويل كما تم توضيحه سابقاً فى علاقة الدال بالمدلول، لذا تنعكس العناصر الثقافية المحيطة بالفنان في العمل الفني إما بشكل تلقائي أو بطريقة قصدية يريد الفنان من خلالها إظهار رؤيته الخاصة وإبراز ذاتيته وشخصيته، أو توجيه فكرة محددة يريد إيصالها كأن يوظف هذه العناصر الثقافية بشكل مختلف ومغاير لما هي عليه في الواقع. لذلك نجد الرموز المستوحاه من التراث الحضاري والفن التشكيلي التقليدي كما في

تجربة محمد عبد الله عتيبي وأحمد الشريف عبود، بجانب اهتمامهما بإبراز التنوع الثقافي باستخدام رموز ذات بعد أفريقي وعربي وذلك بقصدية ووعي كامل لهذا التوظيف، وتأتي تجربة عصام عبد الحفيظ مشابهة في ابراز هذه العناصر والرموز أيضاً ولكن بطريقة غير مباشرة، حيث يتم تركيز الفنان على التعبير عن واقع البيئة المحلية من خلال اعتماده أكثر على دلالة اللون، وفي ذات الوقت كمحاولة لتعزيز الشعور بالإرتباط المكاني. بينما نلحظ التركيز على ذلك عند صلاح ابراهيم ينم عن ارتباط بالتراث الشفاهي والبيئة المحلية التي ينتمي اليها، فجاءت مفرداته ورموزه تحمل خصوصية في الإسلوب وأسطورية الملامح.

وتتضح مكانة الفن التشكيلي التقليدي أوالفنون الفطرية مقارنة بالفن الحديث والمعاصر في تجربة حسين جمعان حيث يعطي القيمة الإيجابية للفنون الشعبية ومجتمعها من خلال استلهام أسلوب الرسم والرموز الخاصة بثقافة بعض المجموعات. ولا شك أن الرحلات الميدانية في فترة الدراسة الأكاديمية تعتبر مؤثراً واضحاً في تجربة حسين جمعان وكذلك في أعمال بعض الفنانين بإستلهامهم ثقافة المجتمعات والقبائل المتنوعة بالسودان. ولم يغب البعد الديني في التعبير عنه من خلال الرموز خاصة ما يتعلق بالصوفية، كما لم يكن اللون ورمزيته بمعزل عن تجارب بعض الفنانين الذين يحاولون إثارة المعاني والدلالات بأسلوب تجريدي شكّل اللون فيه الأساس مع العناصر الشكلية الأخرى كما في تجربة كل من معتز الإمام وعبد الله بشير. وقد يساهم أسلوب الفنان في استنباط الدلالات الممكنة للرموز كما في لوحة حاتم بابكر وأسلوبه التعبيري والشبه تجريدي مع رمزية كل من الهلال والصليب للتعبير عن مدلولات توحي بالسلام والرؤية الإيجابية التي يفترض أن يكون عليه الواقع المعاش في الوقت الحاضر.

إستناداً على ذلك ترى الباحثة أن هنالك تنوعاً واضحاً لإستخدام الرموز عند عينة الفنانين بتنوع الأساليب والمرجعيات الفكرية المرتبطة بهم. وقد أخذت الرموز عندهم مدلولات عدة إرتبطت بخبرة وثقافة الفنان، كما أن هنالك تحولاً دلالياً واضحاً لرموز بعينها وظفها بعض الفنانين في أعمالهم وقد تنوعت مدلولاتها حسب رؤية الفنان الخاصة. وبالرغم من أن الرمز قادر على الإيحاء وإثارة المعاني اللامتناهية، إلا ان الباحثة قد حاولت من خلال منهج تحليل المحتوى إستنباط المعاني والمدلولات الممكنة وتؤويلها حسب وجهة نظر الباحثة، وبالطبع تختلف تلك المعاني من شخص لآخر، ولكن تبقى أهمية تتبع الرموز في اللوحة وإرجاعها إلى منابعها وأصولها أو ما تثيرها من إيحاءات من خلال موقعها في اللوحة بين العناصر الأخرى دوراً كبيراً في المساهمة لمحاولة وضع منهج نظري وتحليلي لقراءة العمل الفني خاصةً اللوحة، وهي من الإشكالات الكبيرة التي تواجهه جمهور المتلقين والفنانين في ذات الوقت نسبةً لوجود حاجز بين المتلقي واللوحة الفنية التي تتميز بالرمزية و التجريدية.

ويمكن تلخيص ما تم التوصل اليه من نتائج في الآتي :

١- يتم استدعاء الرموز عند بعض الفنانين التشكيلين بأساليب متعددة ومرجعيات فكرية متنوعة تصب أغلبها في التركيز على ابراز التنوع الثقافي بالسودان وعكس للخصوصية الثقافية.

٢- تناول الفنانون التشكيليون رموز ذات مدلولات مرتبطة بالمكون الأفريقي والعربي، ومدلولات ذات أبعاد دينية، بالإضافة إلى مدلولات ذات ارتباط بالمكان تهدف إلى تعزيز الشعور بالإرتباط المكاني.

٣- إن التشكيليين المعاصرين بالرغم من حداثة تجاربهم وثراء أعمالهم بالأساليب التقنية الحديثة والمتعددة فمن الملاحظ استناد بعضهم في التعبير من خلال الرموز على استخدام أساليب الفن التقليدي أو الشعبي وانتهاج بعض خصائصه.

٤- إن العوامل الثقافية والتراث يعتبر مؤثراً كبيراً على رؤية الفنان الفكرية والفنية بجانب الفترة التاريخية التي أُنتجت فيها الأعمال.

٣.٥. التوصيات:

هنالك العديد من الإشكالات التي تواجه الحركة التشكيلية المعاصرة في السودان تتطلب بعضها جهود الدولة والمؤسسات المعنية بالفنون وبعض هذه الجهود يقع عاتقها على الفنانين التشكيلين أنفسهم التي يمكن أن تساهم في تطوير مسار الحركة التشكيلية، وتفرد الباحثة في هذا الجانب عدد من التوصيات تتمثل في :-

١- جمع وتوثيق أعمال الفنانين التشكيلين المعاصرين، فقد شهد الفن التشكيلي المعاصر تنامياً واضحاً في أعداد الفنانين والتجارب الفردية المتنوعة والتي أخذت طابعها الخاص دون التقيد بأي من المدارس الفكرية والفنية التي تعارف عليها في الفن التشكيلي السوداني، ولقد أسهمت مساهمة واضحة في إثراء الحركة التشكيلية كما في تجربة عبد الباسط الخاتم، حسان علي أحمد، عصام عبد الحفيظ مما يحفز على ضرورة إفراد مساحة لها بالتوثيق والدراسة العلمية والنقدية لها، وقد أسهمت كذلك تجارب بعض هؤلاء الفنانين في التأثير على عدد من الأجيال اللاحقة كما في تجربة حسين جمعان الذي تأثر به عدد من الأجيال اللاحقة في اسلوب رسمه.

٢- دراسة البنية الفكرية التي تمّيز بها الفن التشكيلي المعاصر بالسودان خلال الفترات التاريخية التي مر بها من حيث المواقف الفكرية والجماعية منها والفردية دراسة نقدية تساهم في دفع وتطوير مجال الدراسات العلمية والنقدية في مجال الفن التشكيلي. والإهتمام بمجال النقد والتحليل للعمل الفني وذلك بدراسة وتحليل الأساليب المتنوعة للفن التشكيلي المعاصر بالسودان من خلال الدراسات والبحوث في مجال الفنون.

٣- الإهتمام بالفنون التشكيلية التقليدية بإعتبارها نتاجاً ثقافياً مؤثراً على المكون الثقافي العام وذلك بالتوثيق لها ودراستها نظرياً وتاريخياً وأرشفتها حتى يتثنى للباحثين والدارسين في مجال الفنون والدراسات الإنسانية عامةً في التعرف على هذه الفنون ومعرفة خصائصها وأهميتها فيما تلعبه من إبراز للخصوصية الثقافية.

٤- إنشاء أقسام متخصصة لتدريس النقد والتذوق الفني في الكليات والمعاهد العليا حتى يتمكن دارسو الفنون من التزود بالمعرفة التي تؤهلهم لتحليل العمل الفني ومعرفة التراكيب البصرية والعلاقات بين العناصر ومدلولاتها.

٥.٤. المقترحات:

بات من المؤكد تأثير العوامل الثقافية والإقتصادية والإجتماعية والسياسية على التعبير الفني لذا ينبغي دراسة الفنون التشكيلية بوصفها مكون ثقافي وعلاقة التأثير والتأثر بتلك العوامل، من هنا تكمن أهمية دعم الجهود الفردية والجماعية من الفنانين والمثقفين المهتمين بالدراسات التشكيلية والنقدية وممارستها خاصةً فيما يختص بمدلولات العناصر الفنية، وذلك بالتشجيع على إثراء المكتبات الفنية بالكتب المختصة والإستمرار في تقديم الدراسات والأبحاث في منابر الحوار والمنتديات المؤتمرات الداخلية والخارجية والعمل على تفعيل ما تقدمه من توصيات. وتقترح الباحثة بأن تكون

هنالك مواصلة لما تناولته هذه الدراسة في فن التلوين المعاصر ودراسة وتحليل للمدلولات الرمزية ليتم تعميمه لدراسات أخرى يشمل مجال الفن التشكيلي عامةً من فنون النحت والجداريات والجرافيك وغيرها. ويمكن اقتراح بعض المواضيع البحثية التي تستحق البحث في المستقبل ويمكن أن تسهم في إثراء المكتبات العلمية والفنية والحركة التشكيلية عموماً وهي كالآتي:

١- التحول الدلالي للرموز التشكيلية في الفن المعاصر.

٢- القيم الجمالية للرموز التشكيلية في الفن التشكيلي السوداني.

٣- الرموز التشكيلية التقليدية في الثقافة السودانية.

٤- أثر التكنولوجيا الحديثة في انتاج فن التلوين.

٥- أثر العولمة في الأعمال الفنية.

المراجع باللغة العربية

الكتب

١/ **ابراهيم زكريا (دون).** فلسفة الفن في الفكر المعاصر، *دار مصر للطباعة*، القاهرة،**ص٢٦٦،٢٦٣،٢٦٢، ٢٨٧،٢٨٤**

٢/ **ابن منظور** (٢٠٠٧).لسان العرب ، مادة رمز، *دار المعارف*، القاهرة، **ص١٧٢٧**

٣/ **أبو زيد أحمد** (٢٠٠٩). التحليل الثقافي، *الهيئة المصرية العامة للكتاب*، القاهرة، **ص١٨**

٤/ **آدمز ويليام** (٢٠٠٥). النوبة رواق افريقيا ، ترجمة محجوب التجانى محمود ،الطبعة الثانية ،القاهرة ،**ص٣٠٤، ٣٠٥**

٥/ **الأمين شرف الدين** (٢٠٠٨). التخطيط الثقافي والهوية (دراسات في الثقافة والفولكلور)، *معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية*، جامعة الخرطوم، **ص٤**

٦/ **الأمين شرف الدين**(٢٠٠٨). دراسات في الثقافة والفولكلور، *معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية*، جامعة الخرطوم، **ص٩٢**

٧/ **إيكو أمبرتو**(٢٠١٠). العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، *المركز الثقافي العربي*، الطبعة الثانية، **ص٨٣، ٨٤**

٨/ **بدوي أحمد زكي** (١٩٩١). معجم المصطلحات الانسانية و الفنون الجميلة و التشكيلية ،*دار الكتاب المصري – دار الكتاب اللبناني* ، الطبعة الأولي ، القاهرة. **ص٨٩، ٣٤٨.**

٩/ **جابر هاني** (١٩٩٧). الفنون الشعبية بين الواقع و المستقبل ، *الهيئة المصرية العامة للكتاب* القاهرة ،**ص٤٢، ٩٣**

١٠/ **الجزولى علاء الدين** (٢٠١٠). الرسام السودانى موسى قسم السيد كزام(جحا) الطبعة الأولى، الاتحاد العام للفنانين التشكيليين السودانيين، **ص١٧٨، ١٨١**

١١/ **الجزيرى مجدى** (٢٠٠٢).الفن والمعرفة الجميلة عن (كاسيرر) ، *دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر*، **ص٢١٢،٢١١،٢٠٩،١٣٧،٢٥**

١٢/ **حاج الزاكى عمر**(٢٠٠٦). مملكة مروى التاريخ والحضارة، الطبعة الأولى، *وحدة تنفيذ السدود*، الخرطوم، **ص٨٠، ١٢٤**

١٣/ **الحاكم أحمد (١٩٦٥).** الزخارف المعمارية وتطورها فى منطقة وادى حلفا*شعبة الدراسات السودانية*،جامعة الخرطوم، **ص٢، ٣، ٨**

١٤/ **حسن محمد (٢٠١٠).** أثر اللسانيات على النقد الفني الأدبي (علم العلامات نموذجاً) *الاتحاد العام للفنانين التشكيلين السودانيين واتحاد الكتاب السودانيين*، الطبعة الأولي، **ص٤٧،٤٨،٥١،٥٢**

١٥/ **حسن محمد (٢٠١١).** الهوية الراهنة للتشكيل العربي المعاصر، فضاءات التعدد والاختلاف في الفن التشكيلي العربي المعاصر، *دائرة الثقافة والأعلام*، الشارقة، **ص٥٧، ٧٠، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٩،١٠٥**

١٦/ **الحيدرى ابراهيم (١٩٨٤).** اثنولوجيا الفنون التقليدية، الطبعة الأولى، *دار الحوار للنشر والتوزيع*، سوريا، **ص٢٥**

١٧/ **دورسون ريتشارد (١٩٧٢).** نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة محمد الجوهرى و حسن الشامى، الطبعة الأولى، *دار الكتب الجامعية*، القاهرة ، **ص٢٢**

١٨/ **راجح أحمد (١٩٩٩).** أصول علم النفس، الطبعة الحادية عشر، *دار المعارف*، القاهرة، **ص٢٠٣،٢٠١١**

١٩/ **رزق عاصم (٢٠٠٠).** معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، *مكتبة مدبولى*، القاهرة ، الطبعة الأولى، **ص٥٢**

٢٠/ **ستولنيتز جيروم (٢٠٠٧).** النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الطبعة الأولى، *دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر*، **ص٢٥١، ٣١٠**

٢١/ **سميث إدوارد** (دون تاريخ). الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥م، ترجمة: أشرف رفيق عفيفي، *مركز الشارقة للإبداع الفكري*،الشارقة، **ص٢١٠**

٢٢/ **سيرانج فيليب (١٩٩٢).** الرموز في الفن الأديان الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس **ص١٨، ٩٣، ٩٧، ١٠٠، ٣٨٩، ٣٩٧.**

٢٣/ **عبد الحميد شاكر(١٩٨٧).** العملية الإبداعية في فن التصوير،*عالم المعرفة* ، القاهرة، **ص،١٤،٣٦**

٢٤/ **عبد الحميد شاكر(٢٠٠٨).** الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، *الهيئة المصرية العامة للكتاب*، القاهرة، **صـ٣٠٨،٣٢**

٢٥/ **عبد الله صلاح (٢٠٠٥)**. مساهمات في الأدب التشكيلي ، تحليل نقدي لأدبيات التشكيل في السودان في الفترة ٧٤-١٩٨٦، *مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم*،الخرطوم،**ص١١٣،٨٦،٨٥،٨٤،٨١،٧٢،٤٢، ٢٣٩، ٢٣٤**

٢٦/ **عطية محسن (١٩٩٦)**. غاية الفن (دراسة فلسفية ونقدية)، الطبعة الثانية، *دار المعارف*، مصر، **ص١٦١**

٢٧/ **عطية محسن (٢٠٠٥)**. اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، *كلية التربية،جامعة حلوان*، جمهورية مصر العربية، **ص ٩٣**.

٢٨/ **غيرو بيار(١٩٨٤)**. السيمياء، ترجمة انطوان أبي يزيد، الطبعة الأولي، *منشورات عويدات*، بيروت ، **ص٣١**

٢٩/ **فرابتشنكو، باختن، افيرنتسيف (١٩٨٤)**. طبيعة الاشارة الجمالية ، الطبعة الأولي ترجمة مصطفي عبود، *دار الهمداي للطباعة والنشر*، عدن، **ص١٩**

٣٠/ **فضل يوسف (١٩٨٩)**. دراسات في تاريخ السودان وأفريقيا وبلاد العرب، الجزء الأول، *دار جامعة الخرطوم للنشر*،الخرطوم، **ص١٧**

٣١/ **فيشر إرنست** (٢٠٠٣). ضرورة الفن، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة،**ص٢٢٤**

٣٢/ **قانصو أكرم (١٩٩٥)**. التصوير الشعبي العربي، *سلسلة عالم المعرفة*،الكويت، **ص١٥**

٣٣/ **الكايد هانى (٢٠١٠)**. مثيولوجيا الخرافة والأسطورة فى علم الاجتماع، الطبعة الأولى، *دار الراية للنشر والتوزيع*، القاهرة، **ص٣١**

٣٤/ **لطفي طلعت.الزيات كمال**(٢٠١٢). النظرية المعاصرة في علم الإجتماع، *دار غريب للطباعة والنشر*، القاهرة، **ص١٢٣،١٢٠،١١٩**

٣٥/ **ليوفروبينيوس (١٩٨٦)**. تأملات في الفن الأفريقي، ترجمة فيصل السامر، *دار الشئون الثقافية العامة*، بغداد

٣٦/ **مايرز برنارد** (دون تاريخ). الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري وسعد القاضي، *مكتبة النهضة المصرية*، القاهرة، **ص١٤٩**

٣٧/ **ميرغني هدى (١٩٩٨)**. مدخل لدراسة الثقافة السودانية، الطبعة الأولى، *مركز محمد عمر بشير للدراسات السودانية*، الخرطوم ، **ص٦٥،٦٣،٤٨**

المراجع باللغة الإنجليزية

1. **Clarke Christa**(2006). The art of Africa,metropolitan, museum of art, New York, p.38
2. **Cohen and Maniool (1984)**. Research methods in education, London, croom helrn
3. **Hassan Mohammad (2007).** The Painting Of Salah Elmur, Sudan, Sudanese Plastic Artists, p 52.
4. **Wenzel Marian** (1972). House Decoration in Nubia, Gerald Duck & Company Limited, P160- 164

الدوريات

١/ **أبو سبيب محمد (٢٠٠٠).** السودانوية في فكر أحمد الطيب زين العابدين، مجلة كتابات سودانية، العدد١٢، **ص٢٨**

٢/ **باردوس فتح الرحمن (١٩٧٨).** محاولة لاستجلاءظاهرة التشكيل، مجلة الثقافة السودانية ،**ص٩٥،٩٤**

٣/ **بدوي بقيع (١٩٨٧).** رؤية لخصائص الثقافة السودانية من خلال الزخارف المعمارية في منطقة النوبة ، مجلة الفولكلور السوداني ، السنة الثانية، المجلد الأول، **ص٢٨، ص٣٥، ص٤٢، ص٤٣**

٤/ **بنكراد سعيد (٢٠١٣).** التنوع الثقافي مصدراً للتنوع الدلالي – نظرة سيميائية، مجلة علامات، العدد ٤٠، **ص٢٨**

٥/ **البيان الكرستالي(١٩٧٦).** صحيفة الأيام، صفحة ألوان الفن والأدب

٦/ **توفيق سعيد (٢٠٠٢).** تجلي الجميل ومقالات أخرى_غادمر وعلم الجمال، مجلة فكر وفن، العدد ٧٥، السنة التاسعة والثلاثون، ص٥٣ ، ٥٤

٧/ **حسن سليمان (١٩٩٦).**خوص النخيل فى التراث العربى بين الحرفة والدلالات الرمزية مجلة المأثورات الشعبية، العدد الرابع والأربعون، **ص٤٢**

٨/ **زين العابدين أحمد (١٩٩٤).**الرموز التشكيلية الحية في الثقافة السودانية "التمساح كرمز للخطورة والبأس" ، مجلة الخرطوم، العدد١١، **ص١٢،٧، ١٤، ٢٥**

٩/ **زين العابدين أحمد (٢٠٠٤).**البعد التعليمي في الفن السوداني، صحيفة الأضواء، ترجمة سليمان يحي

١٠/ **زين العابدين أحمد(١٩٩٥).** الرموز التشكيلية الحية فى الثقافة السودانية "الأسد كرمز للسيادة والنبل" مجلة الخرطوم العدد١٨، **ص٢٥،٢٦،٢٩**

١١/ **زين العابدين أحمد.** الرموز التشكيلية الحية فى الثقافة السودانية "النخيل كرمز للبعث والخلود"، مجلة الخرطوم ، العدد٦، **ص١٨،٢٢**

١٢/ **زين العادين أحمد(١٩٩١).**السودانوية التشكيلية هل هي أخر المطاف؟ ، مجلة حروف العدد (٢ -٣)مزدوج ، **ص٢٩، ٣٧**

١٣/ **شبرين أحمد (١٩٩٥).** التشكيل السوداني المعاصر، صحيفة الراية القطرية

١٤/ **شعبو أحمد.** في نقد الفكر الاسطوري والرمزي ،مجلة الفكر العربي ، العدد الحادي عشر **ص١٦٥، ١٧٠، ١٨٢،١٨٠**

١٥/ **عبد العال أحمد (١٩٨٣).** ندوة قضايا الفن التشكيلي، مجلة الثقافة السودانية، **ص ٩٤**

١٦/ **عبد العال أحمد (٢٠٠٤).** صحيفة الرأي العام، ٥ جمادي الآخر ١٤٢٥هـ ، ٢٣ يوليو

١٧/ **عبد العال أحمد.** مدرسة الواحد ، مجلة الثقافة السودانية، **ص٢٧، ص١١٥**

١٨/ **عبوش محمد (٢٠١٠).** قراءة في سجل الثقافة السودانية وخطابها النهضوي، المكونات الأولي للثقافة السودانية، مجلة الثقافة السودانية، العدد ٤٠

١٩/ **عثمان فتحي (١٩٩٣).** حوار مع الفنان الصلحي، مجلة كتابات سودانية، العدد٤، ،ص ١٣٨

٢٠/ **غرافي محمد(٢٠٠٢).** قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد١، المجلد ٣١، **ص٢٢٨،٢٢٦**

٢١/ **الفكي محمد (١٩٨٠).** صحيفة الأيام

٢٢/ **الفكي محمد (١٩٨٣).** ندوة قضايا الفن التشكيلي في السودان، مجلة الثقافة السودانية، ،**ص٩٦**

٢٣/ **الفكي محمد (١٩٩٣).**التجربة السودانية فى الفنون التشكيلية الإسلامية ، مجلة الخرطوم، **ص٧٥، ص٧٦، ص٧٧**

٢٤/ **ولى الدين سونيا (١٩٩٨).**الرمز الإنسانى فى التراث التشكيلى الشعبى فى منطقة النوبة بجمهورية مصر العربية، مجلة المأثورات الشعبية،العدد٥٠، **ص ٨٤**

الأطروحات والرسائل الجامعية

١/ **أبو زيد أمل (٢٠٠٦)**.البيت النوبى التقليدى فى الشلال الثالث،عمارته،تصميمه، وظيفته ،دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، معهد الدراسات الافريقية والآسيوية،قسم الفولكلور، **ص١٤١**

٢/**عثمان علي (٢٠٠٢)**. أثر المعتقد على التصميم الشعبي "منطقة السافل بالسودان"، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراة، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، **ص١٣**

٣/ **العريفي رحيل (٢٠٠٧)**. توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصر في السودان (ولاية الخرطوم دراسة حالة)، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الفولكلور، معهد الدراسات الافريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، **ص٥٤**

مقابلات غير منشورة:

١/ مقابلة شخصية مع الفنان التشكيلي صلاح الدين ابراهيم(٢٠٠٥). شريط تسجيلي رقم م د أ أ ٤١٦٧ بأرشيف معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم

٢/ عبد الله محي الدين الجنيد(١٩٩٦) مقابلة أجراها معه محمد عبد الرحمن حسن

٣/ مقابلة شخصية مع الفنان التشكيلي ابراهيم الصلحي(٢٠٠٥). أرشيف معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم م د أ أ/ ٤١٦٣

دراسات غير منشورة:

١/ **حاتم بابكر كوكو**. تيار فناني مائيات (في التشكيل السوداني المعاصر) استقصاء أثر الفنان التشكيلي حسين ميرغني حاج علي

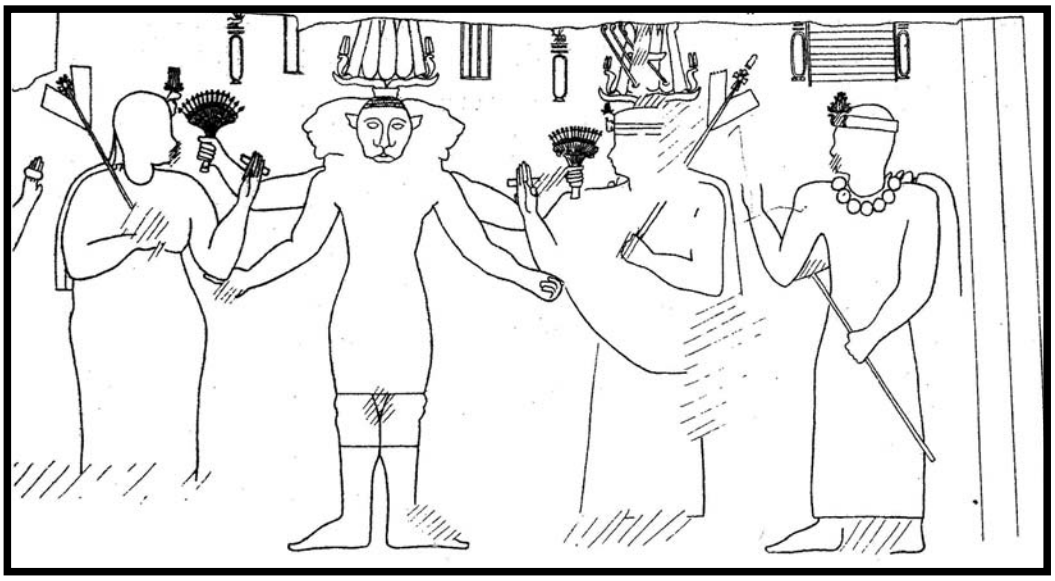
مواقع من الشبكة العنكبوتية:

١/ **حسونة نسرين** : تحليل المضمون، مفهومه، محدداته، استخداماته. www.alukah.net

٢/ **سعيد بنكراد**: الرمز :المجالات والدلالات. (٢٠١٢)saidbengrad.free.fr/ar/art21.htm

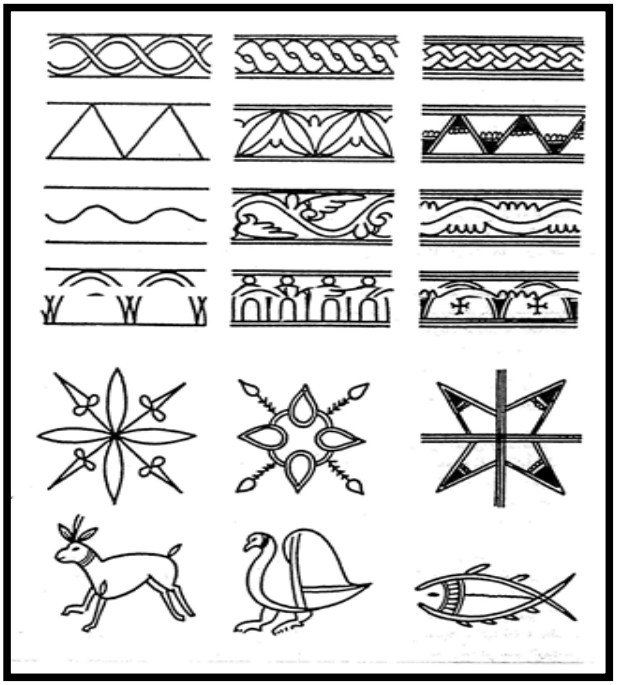
٣/ **محمد حسين**:الرمز الفنى (دراسة نقدية)،الملتقى العربى٢٠١١http://www.4roro4.net

٤/ **المعجم الغني**: عربي-عربي/مدلول www.arabdict.com/ar



صورة رقم (1) نقش جداري للإله أبادماك وهو متعدد الوجوه والأذرع

(Archaeological Survey Of Egypt, The Island Of Meroe: By J.W.Crowfoot)



صورة (2) بعض الرموز المسيحية في الحضارات القديمة

(من كتاب النوبة رواق أفريقيا لويليام آدمز، ترجمة محجوب التجاني محمود، 2005م)

صورة (3) الرموز والزخارف المعمارية على إحدي المنازل النوبية

(Nubia,The Living Survivor of Traditional Egyptian Architecture: By Abdel- moniem El-Shorbagy)

لوحة (4) من أعمال الفنان التشكيلي جحا

لوحة (5) من أعمال الفنان التشكيلي أبو الحسن مدني

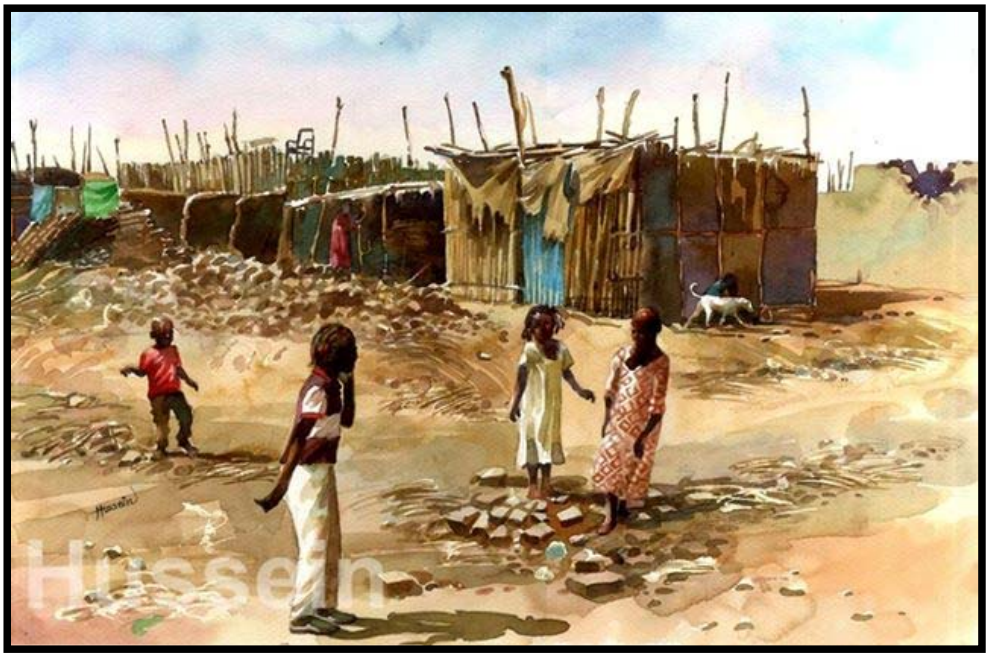
لوحة (6) لوحة حروفية للفنان التشكيلي عثمان وقيع الله

لوحة (7) من أعمال الفنان التشكيلي ابراهيم الصلحي الباكرة

لوحة (8) من أعمال ابراهيم الصلحي الحديثة نفذت بأسلوب مغاير لما تعارفت عليه مدرسة الخرطوم

لوحة (9) من أعمال الفنان التشكيلي محمد حامد شداد

لوحة (10) من أعمال الفنان التشكيلي أحمد عبد العال

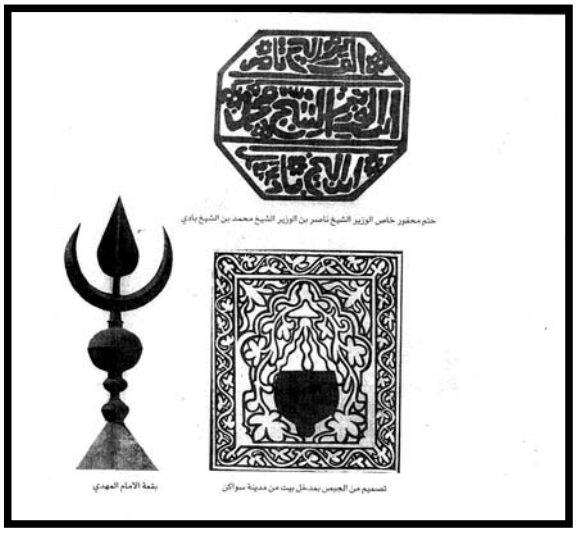


لوحة (11) من أعمال الفنان التشكيلي حسين ميرغني

لوحة (12) من أعمال الفنان التشكيلي حسين ميرغني

لوحة (13) للفنان التشكيلي حسين جمعان

90سم × 90سم الوان إكرليك على كنفاس



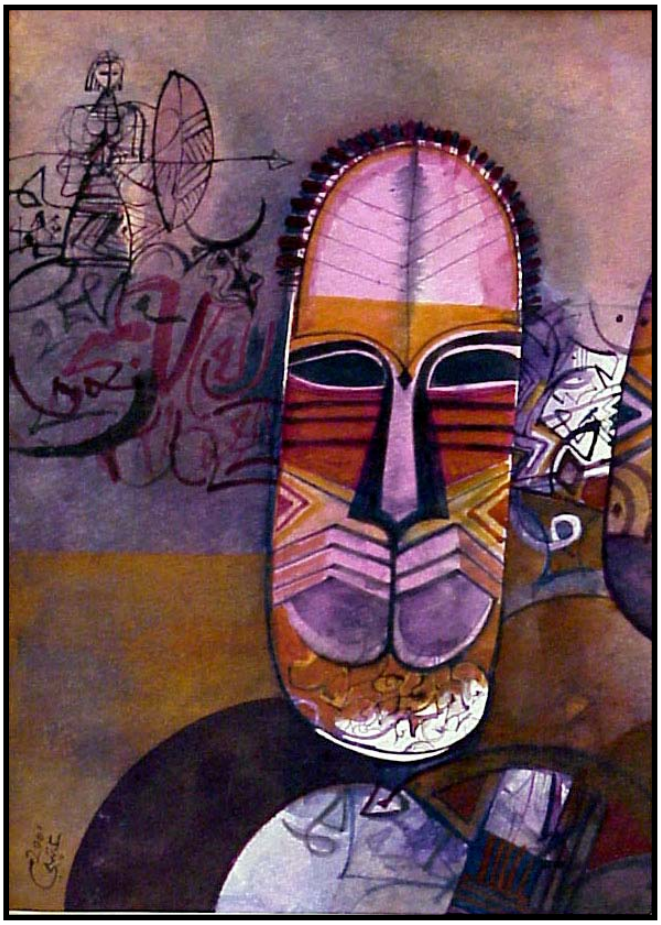
نماذج (14) بعض المصادر التي أستلهم منها الفنان حسين جمعان رموزه كما وردت في الكتيب الفني الخاص به

لوحة (15) للفنان التشكيلي محمد عبد الله عتيبي بعنوان (إمرأتان)

100سم ×100سم الوان إكريليك على كنفاس (2007م)

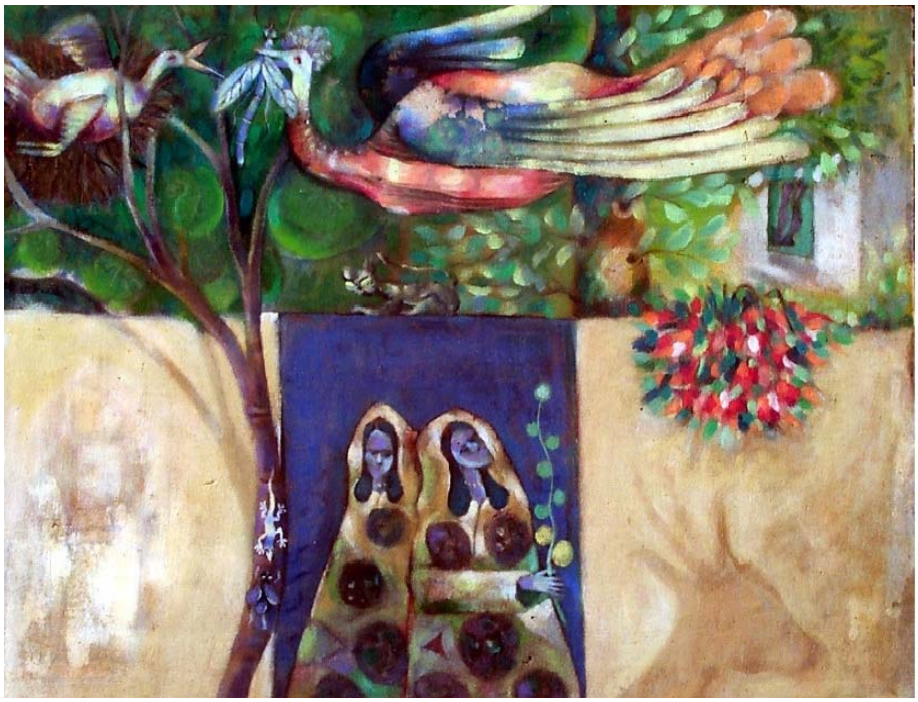
لوحة (16) للفنان التشكيلي محمد عبد الله عتيبي بعنوان (حضرة صوفية)

80سم ×80سم الوان إكريليك على قماش (2005م)

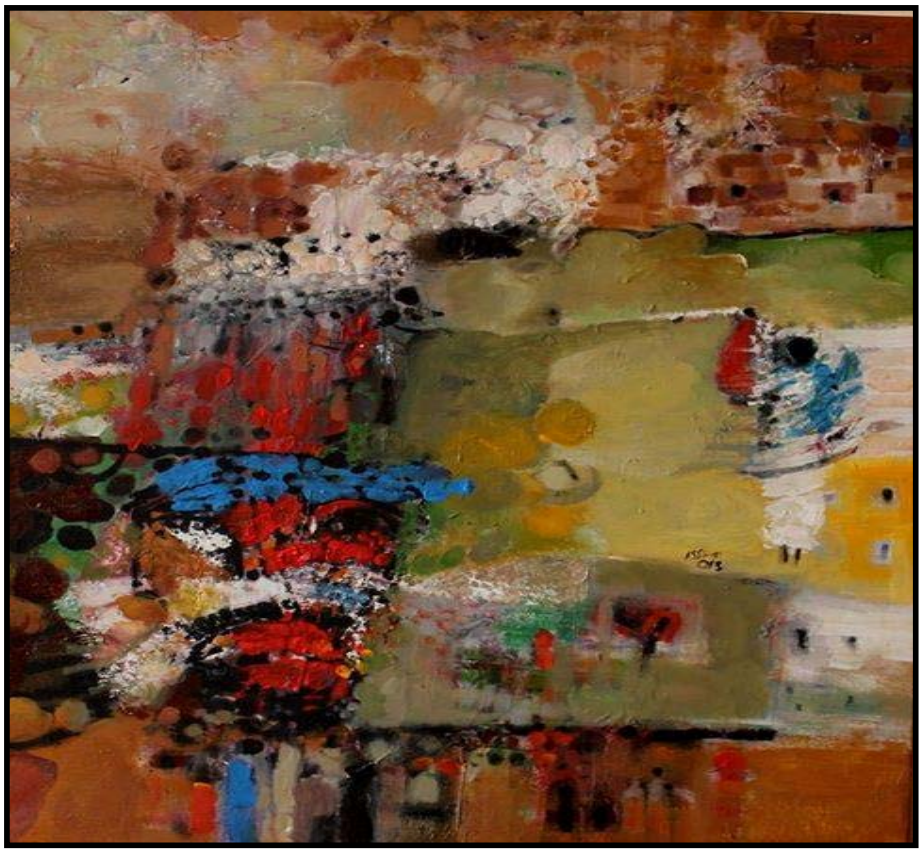


لوحة (17) للفنان التشكيلي محمد عبد الله عتيبي بعنوان (الجنوبي)

أحبار على ورق كانسون (2000م)



لوحة (18) للفنان التشكيلي صلاح الدين ابراهيم



لوحة (19) للفنان التشكيلي عصام عبد الحفيظ 2013م

80سم × 80سم الوان إكريليك على كنفاس (2011م)

صورة (20) صورة فوتغرافية للفنان التشكيلي عصام عبد الحفيظ

لوحة (21) للفنان التشكيلي عصام عبد الحفيظ

80سم × 80سم الوان إكريليك على كنفاس (2009م)

لوحة (22) للفنان التشكيلي حاتم بابكر كوكو

100سم×150سم الوان زيت على كنفاس (2004م)

لوحة (23) للفنان التشكيلي أحمد الشريف عبود

100سم × 100سم ألوان أكريليك ورمل على قماش (2007م)

لوحة (24) للفنان التشكيلي معتز الإمام

100سم×100سم الوان زيت على كنفاس (2013م)

لوحة (25) للفنان التشكيلي عبد الله بشير

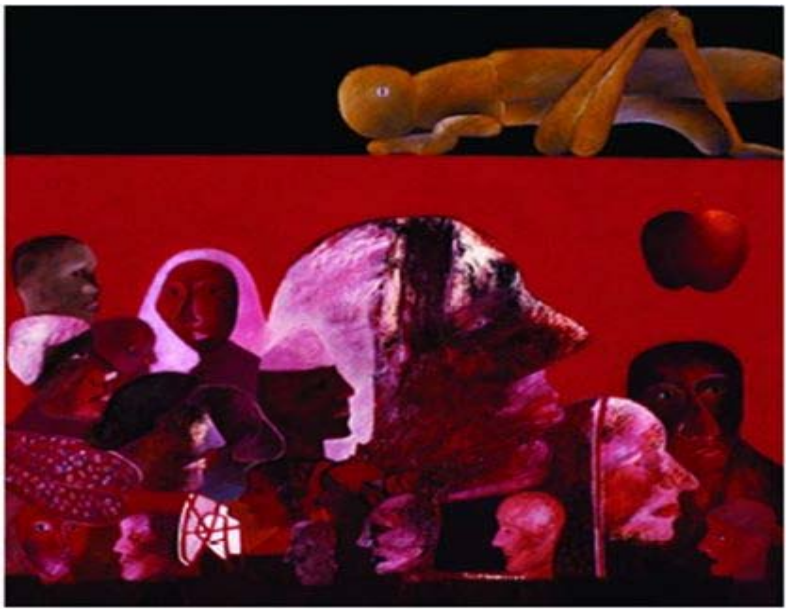
50سم× 90سم الوان إكرليك عل كنفاس (2013م)

رمز التمساح في أعمال بعض الفنانين التشكيلين المعاصرين

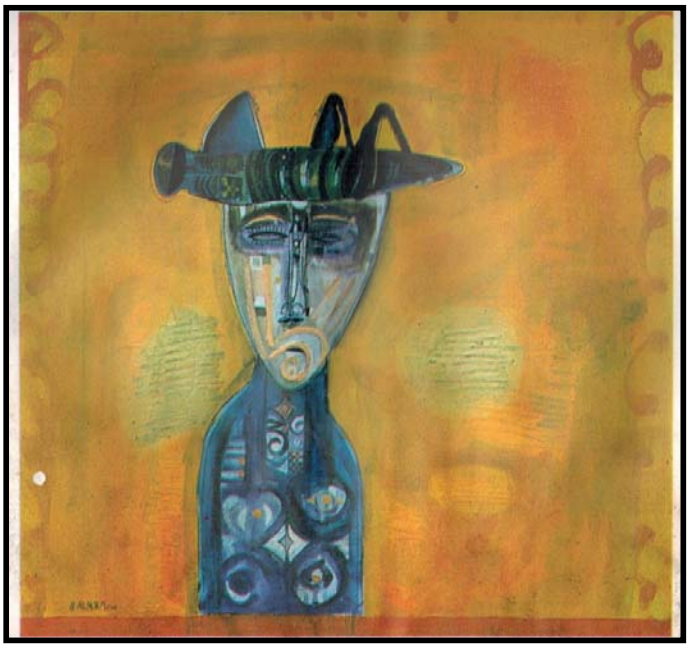
لوحة رقم (26) للفنان التشكيلي حسين جمعان

لوحة (27) للفنان التشكيلي صلاح الدين ابراهيم

لوحة رقم (28) للفنان التشكيلي سيف اللعوتة



لوحة (29) رمز الجرادة في إحدى أعمال الفنان التشكيلي حسين جمعان



لوحة (30) رمز الجرادة في إحدى أعمال الفنان التشكيلي صلاح المر

البيان الكريستالي

جريدة الأيام ٢١ / ١ / ١٩٧٦

مقدمة :-

إن الإنسان نفسه مشروع وموضوع كريستاله تمتد فى داخله الى مالا نهاية ويتم هذا بمعزل وبغير معزل عن الأشياء الأخرى فى آن واحد وأننا لمعتقدون أن (التناقضات اللصيقة بمقولة أن الكون متناهى ليست بأقل من التناقضات اللصيقة بمقولة أن الكون غير متناهى) .

وأمام هذه الأزمة تبرز الفكرة الكريستالية إذ أن الكون فى حقيقته متناهى وغير متناهى فى آن واحد وأن الأشياء ذات طبيعة مزدوجة وحينما نقول مزدوجة فإننا لا نعنى أنها متناقضة بل أننا نذهب أبعد من ذلك ونقول أن الحقيقة نفسها ذات طبيعة مزدوجة . وحينما نقول أنَّ الحقيقة مزدوجة فأننا لانعنى أنها متعددة ، والكم البسيط لايسع هذه المسألة ولكن قد يسعها الكم الغائى وهو اللذة . .

التنظير :-

إنَّ الحقيقة نسبية وإطلاق الطبيعة رهين بالإنسان كأطروحة محدودة والصراع بين الإنسان والطبيعة يسير دائماً لإيجاد الصيغ والمقولات التى تجعل العكس أى الإنسان المطلق تجاه المؤسسات والصيغ الطبيعية المحدودة والتى هى من صنع الإنسان نفسه . فإذا كانت الجدلية فى الفكر الكلاسيكى الحديث يعبر عنها بـــ(ليست هنالك ظاهرة معزولة) (وأن معرفة الإنسان بالمادة هى معرفته بأشكال حركة المادة) .. فإننا وفق فكرة الكريستالة لا نتوانى ونقول أنَّ الجدلية بديل عن الطبيعة نفسها .

إنَّ المنطلق الأساسى للفكر الكريستالى أو اللبيرالية الحديثة هو نفى الصفة الجوهرية عن الأشياء إذ أنَّه أصبح من الواضح أن أى جوهر ما هو سوى مظهر لجوهر آخر . وفى الماضى يقال أنَّ الذرة كانت هى الجوهر الأخير ثم كانت النواة والإلكترونات والبروتونات عالم كامل بداخلها وهكذا ينطبق القول على جزيئات الذرة وجزيئات جزيئاتها بل ينسحب على كل موجودات الكون الغير محدودة . وما صراع الإنسان مع الطبيعة سوى الإنتقال من المظهر الى الجوهر الذى هو فى الحقيقة مظهر لجوهر آخر وهكذا يسير فض التناقض بصورة سرمدية وهذا ما نعبر عنه قائلين تحويل المعتم الى شفاف أى إزالة الحجب المتراكمة ، كما أن إكتشاف الذرات لايلغى الوجود الظاهرى للأشياء ومن هنا جاءت التسمية للمدرسة الكريستالية بمعنى تواجد الأثنين معاً المظهر أو الصيغة الموجودة عليها الكريستالة بالإضافة الى الأبعاد والأطياف الداخلية المدركة . وفى الماضى كان الإنتقال من المظهر الى الجوهر ثم المظهر إلخ يعتبر فى عداد الفكر المثالى وكان الإعتراض القائم (أليس هنالك إختلاف بين المظهر والجوهر الا يتضمن هذا أيضاً بدايات ونهايات ؟) غير أننا نقول هذا خلاف على منهج البحث وليس على الموضوع نفسه على أن التمايز بين المظهر والجوهر هو أيضاً خاضع لنفس السلسلة اللامتناهية أى المظهر والجوهر ثم المظهر والجوهر .

ولكن مراعاة لعدم جر الآخرين الى مجازفات خطيرة فإننا نتوخى التبسيط ونقول أنَّ العملية تكون كالآتى :- إنَّما الإنتقال من المظهر النسبى الى الجوهر النسبى الذى يكون مظهراً نسبياً آخراً يتضمن جوهراً جديداً وهكذا يسير فض التناقض . غير أنَّ الفكرة نفسها بالإضافة الى الإعتراضات القائمة عليها ليست فى النهاية سوى تجسيد محتمل للكريستالة بأطيافها الغير متناهية ومظاهرها والتى هى أيضاً خاضعة للانهائية فمن البدهى القول أنَّ الكتاب الذى أمام صاحبه ما هو سوى مظهر لجوهر أعمق ولكن الذى نضيفه هنا القول بأنَّ الكتاب نفسه جوهر لمظهر يحيط به ، بمعنى أنَّ الكرستالة لاتسير الى الأمام فقط فهى تتمدد الى الخلف أيضاً ولكن على وجه الدقة تسير فى الإتجاه كله أو المكان أو إن شئت أن المدرسة الكريستالية لا شىء سوى نفى التشيؤ عن الأشياء نفسها .

وحدة القياس :

إنَّ إحتمالات الطبيعة المطروحة أمام أعيننا ليست هى الإحتمالات النهائية فإذا كان الإليكترون أصغر من البروتون بإثنين ألف مرة والجرام يساوى ستمائة ألف مليون مليون مليون بروتون فإنَّه يصبح من الواضح أنَّ إنسان اليوم ذو الحواس المنقسمة والعقل التجريبى البسيط يواجه غربة شديدة تجاه إستيعاب مثل هذه الأرقام الجبارة . إننا نعتقد أنَّ الأزمة أصلاً فى وحدة القياس القديمة ، فالفلسفة والعلوم التجريبية يجعلان من الإنسان وحدة القياس مما يدفع الأمور الى طرق مقفولة وموصدة . أنَّ حل مثل هذا التناقض هو بعث الجوهر ليكون وحدة القياس وليس المظهر ، فجوهر الإنسان هو اللذة والتى يجب أن تكون وحدة القياس فى كافة الأشياء بما فى ذلك العلوم والفلسفة والفن ولا معيار سواه ، واللذة فى الحقيقة تمثل حلقة كاملة بمعنى أنَّها وسيلة وغاية فى أن واحد ، إنَّ ما نهدف اليه هو بحث الكم الغائى . .

فوضى الكم : -

إنَّ الصراع الدرامى بين المادية والمثالية والذى تمخض عن التنظير المعروف بصدد فهم حقيقة الأشياء ! فقد نادى الفكر المثالى منذ القدم بأنَّ الإختلاف فى الأشياء هو (تمدد وإنكماش فى الكم) وعبر (فيثاغورس) (ودمقرويطس) أنَّ (النسب العددية هى مناط الإختلاف بين الأشياء) بينما أعلن الفكر المادى أنَّ الأشياء تختلف نوعاً وهذا يحدث نتيجة تراكمات كمية ، ونحن من واقع الكريستالة نعتقد أنَّ كلاهما غير مؤهل لإستيعاب حقيقة الأشياء فكلا الإتجاهين تعامل مع الكم والتراكم كحقيقة ثابتة وليست هى الأخرى مليئة بالتناقضات .

إنَّ الكم نفسه معقول وغير معقول فى آن واحد ، فإذا أخذنا وحدة الكم وهى الرقم (واحد) على سبيل المثال فإننا نجده متراكم من ثلث وثلث وثلث . ولكن إذا قصدنا الدقة وقسمناه الى ثلاثة بطريقة الكسر العشرى فإننا نفاجا بأنَّه يخلق كسراً دائرياً يمتد الى ما لانهاية ، بمعنى أنَّ التراكم نفسه فى الرقم واحد غير معقول فهو متناهى وغير متناهى أيضاً . أضف إلى ذلك إذا قسمنا الى عدد زوجى (أثنين) مثلاً فإننا نجده قابل للقسمة إلى (أثنين) مرة أخرى ويستمر هكذا إلى مالانهاية .

ونصطدم بالحقيقة القائلة (إنَّ المحدود ليس من المعقول أن يكتنز اللامحدود) ونخلص من هذا الى أنَّ الواحد غير متزن التراكم كما أنَّه بالرغم من محدوديته يكتنز اللامحدودية . ومع هذا وذاك أمامنا وحدة الكم (واحد) وأمام فوضى الكم هذه تبرز الفكرة الكريستالية لتقترح الكم الغائى وهو اللذة والتى هى أيضاً ذات طبيعة مزدوجة ، فهى وسيلة وغاية فى آن واحد .

وحدة الزمان :

من واقع الكريستالة نؤكد أن الأشياء تفرز زمانها الخاص وأنه لدينا أكثر من زمان رهين بتنوع وإختلاف إحتمالات الطبيعة المطروحة أمام أعيننا وما نعيشه حالياً ليس ذلك الزمان الجمعى والخرافى الذى يتفق عليه الجميع وتشترك فيه الأشياء كلها . وفهم تداخل الأزمنة ليس أمراً عسيراً للغاية غير أنه يتطلب مستوى عالى من الكريستالية . إنَّ غربة الإنسان الحالية لا تكمن فى إختلاف الأزمنة العامة والتى

تفرزها الأشياء كل واحد على حدة بل أن الأمر فى الحقيقة يكمن فى إختلاف أزمنة الإنسان الخاصة بإعتبار أنه مركب من أشياء متعددة ومتنوعة . إنَّ وحدة زمان الإنسان الفرد نفسه أمر من الأهمية القصوى بمكان .

المعرفة :

إنَّ الكلاسيكية الجديدة تؤكد أن المعرفة تنتقل من الخاص الى العام ثم الى الخاص مرة أخرى ونحن من جانبنا نعتقد أن التعميم هو بؤرة قمعية . والذى يحدث هو إجتذاب الخاص الحر لبؤرة العام القمعية ثم إعادته مرة أخرى مكبلاً ، وأن مانتجه اليه هو تحرير الأشياء من قمع المعرفة نفسها . ولا نكون متناقضين إذا قلنا إيجاد معرفة تعمل على تحرير الأشياء من المعرفة نفسها بل نكون كريستاليين . وإذا كانت المعرفة قديماً تسير على نمط أنَّ الشيء لايعرف بمعزل عن الأشياء الأخرى كما أنَّه لايعرف بمعزل عن ذاته فإنَّنا حالياً وفق الكريستالية نطرح أن الشيء لايعرف بمعزل عن اللانهائية أو بعبارة أخرى الشيء يعرف بمعزل عن النهائية كما أننا نولى أهمية قصوى لمقولة أنَّ (اللاشيء شيء) وأنَّ تذويب الحدود الموضوعية يكون حداً موضوعاً جديداً فى ذاته ..)

وحدة المكان :

المادة توجد فى المكان والأشياء قد توجد فوق أو تحت أو شمال أو جنوب شرق غرب .. ألخ بمعنى آخر أنَّ المكان هو الإتجاه . غير أنَّ الشيء نفسه مكان بمعنى حيز . والحيز لصيق بالتخصيص ويصعب القول أنَّ المكان هو الحيز إذ أنَّ الحيز منتزع من اللاحيز ، وعليه نقول أنَّ الإتجاه حين يعين يسمى حيزاً أو بعبارة أخرى حين يدرك يسمى حيزاً وبهذا يكون الشمال أو الشرق نفسيهما أمكنة بمعنى حيز أيضاً غير أنَّهما يمتدان إلى مالا نهاية كما أنَّهما نسبيان ومن واقع كل نسبة يمكننا التمدد إلى مالا نهاية . والكم فاسد ! ونحن لا نريد القول أنَّ المكان لاوجود له فى الواقع بل هو منهج ذهنى كما أنَّه لايصعب القول إنطلاقاً من أنَّ المكان هو الإتجاه أنَّ الشى نفسه يوجد فى كل مكان ويزيد الأمر تعقيداً أنَّ الشى يوجد هنا وهناك فى إتجاه واحد وإزاء فوضى المكان هذه نطرح المكان الغائى وهو اللذة .

اللغة :

أن اللغة بوضعيتها الحالية (أى لصيغة بالأشياء) تثبت وتؤكد فسادها ولامخرج من ذلك سوى تحليلها وتحويلها الى كريستالة شفافه تسير فى كل الإتجاه ، بين الإسم والموضوع والفكر ومركباتها ، والكلمة ومركباتها ، والحرف ومركباته إنَّنا نتوقع أن يتم ذلك ليصبح التناقض الأساسى فى اللغة هو التناقض بين كريستالة المعنى وكريستالة اللفظ وهذا هو أقل وأول مايجب عمله بهذا الصدد ولايفوتنا أن نذكرأن علم (السيميوطيقة) ومناهج قانون شانون (وجماعات) قياس الإحتمالات الكمية للمعلومات المتضمنة فى اللفظ) ، وجماعات قياس كمية المعلومات التى يتضمنها حرف واحد من الحروف الإبجدية وقوانينهم الرياضية)..ما هى إلا مناهج أكاديمية يابسة لحل مشكلة اللغة فهى تقوم أصلاً على الكم الفاسد وبالتالى لاترقى الى مستوى الأزمة .

الجماعة :

هنالك ثلاثة أنواع من الكبت تعرضت لها الصيغة (إنسان) وبصورة حديثة هى الكبت الذى بدأ منذ إنسلاخ المادة العضوية من المادة الغير عضوية حتى إكتمال نشأة الإنسان والثانية كانت بظهور العقل الموضوعى وهو عقل دخول الإنسان فى جماعة . ونقر هنا أيضاً أن الإنسان إصطدم فى البدء بالواقع وتحايل عليه وخلق مؤسسات معينة لمناجزة الواقع وكان أن أصبح أنه لامفر من الدخول فى جماعة وعليه تنازل الإنسان من جزء من حريته محققاً عدم التعارض بين مصلحته ومصلحة الجماعة . إنَّ تلك الضريبة التى دفعها الإنسان تكاد تكون حريته فى ذلك الحين وظل الإنسان منذ دخوله الجماعة يتعرض لمراحل تاريخية معينة تميزت بعلاقات إنتاج متباينة تتبعها مؤسساتها الفكرية والتى أكدت آلة القمع تلك ولكن الحقيقة التى نحن بصددها هنا أنَّ القمع الذى حدث بظهور العقل الموضوعى كان يورث باستمرار من جيل الى آخر وتوريث السلوك أمر لديه ما يسنده بالرغم من الفترة الطويلة التى قضاها مهملاً بتعمد .. كان الصراع الواضح هو بين مدرستى (لامارك) و(داروين) ومدرستى (دفريز) و (فيزمان) وأبحاثهم عن أطروحة (جيرمسل) و(الأيفينينق بريموزا) . وفى عصرنا الحالى يعتبر ما جاء به (ماكدونات) ردعاً حاسماً لا يقبل الشك فى موضوع توريث السلوك ، وعلى كل فنحن حالياً نتمسك بأن الوظيفة هى التى تخلق العضو وليس العكس ، والكبت الثالث هو الكبت الحادث والذى يتعلق بالفرد منذ ميلاده حتى اليوم وكما ذكرنا أن الكبت فى البدء كان ضرورة وحرية فى آن واحد ولكن الأشياء بالتطبع تصبح طبع وأن الكبت لم يعد مجرد ضريبة دفعها الإنسان تنتهى بمسبباتها بل أصبح طبعاً فيه كما أن الإنسان أصبح يتلذذ بالكبت نفسه وإستبدل اللذة الحسية باللذة المعنوية وكل هذا لاغبار عليه لولا أنه أثبت بالبرهان العلمى أن اللذة المعنوية غير كافية الشيء الذى دفع الى خلق إنسان جديد فى عصرنا الحالى وهو الإنسان اللامبالى الإنسان الرافض أو بعبارة أخرى الإنسان الغير مستلذ . ولأدب الحديث من (غريب) (البيركامو) الى لا " منتمى " (كولن ولسون) و (مصطفى سعيد) و(الطيب صالح) كله يتحدث عن الإنسان اللامبالى الإنسان الغير مستلذ كما أننا نعتقد أن أى شخص يقرأ هذا الأدب ويعجب به أن ما فى ذلك دلالة على أن هذا الأدب يمثل تيار فى نفسه . مما يزيد الأمور خطورة أن فض الكبت وتحرير الإنسان وبالتالى كل أشكال نشاطه وطاقاته الإبداعية من فنون وآداب يتم بإلغاء العقل الموضوعى ..

الشفافية :

الكريستالية تنشد الشفافية والصوفية أيضاً ولكن الفرق بينهما وبين الصوفية يلخص كالآتى : إذا كانت الصوفية (وهى سلوك) تدعو للفناء فى الذات ووسيلتها نفى الإرادة فإننا نعتقد أن نفى الإرادة يحتاج لإرادة أيضاً هو الآخر وبمعنى آوضح أن نفى الإرادة هو عمل إرادى . غير أنه إذا سار الأمر بصورة سرمدية أى إرادة ونفى إرادة ونفى إيضاء وهكذا فإن الأمر يخلق كرستالة ممتد بغير نهاية بمعنى تواجد الظواهر والجوهر معاً بصورة ممتدة الى ما غير نهاية ..

غير أنَّ التشابه موجود فقد ذكرت فكرة الكرستالة فى الأديان صراحة وضمناً مثل ما ورد فى الديانة المانيوية والديانة الأروفية السرية والمسيحية والإسلام ..

الجمال :

إذا سألنا ما هو الجمال ؟ فإننا نرد ونقول أنَّ الكرستالة هى الأجمل وأن أبرز ميزة للكريستالة هى اللبرالية بمعنى أنها متحررة وعليه نقول أن الشيء يصبح جميلاً حينما يكتنز قدراً من تذويب الحدود الموضوعية ..

الفن التشكيلى :-

الخط :

إنَّ القيمة الأساسية للخط تكمن فى الإتجاه وكما ذكرنا (أنّ المادة توجد فى الإتجاه وهو المكان كما أن المادة نفسها مكان بمعنى حيز) ولكن فى التحليل النهائى أن الخط هو بعد مكان نشط يحتوى ويتحول الى فروق زمانية . إنَّ أكثر الأشياء إثارة فى موضوع الخط هو إنحياز الملموس الى مفهوم المكان بمعنى الإتجاه وليس بمعنى الحيز وإحتوائه على فروق زمانية بسيطة ونشطة .

اللون :

اللون مركب وإذا أخذنا اللون الأحمر مثلاً فإننا نجده غير محدود سلباً وإيجاباً الشىء الذى دفع الأكاديميين تفريغ الأحمر الى حزم رئيسية (اسكارلت فارملين كرمزون روز) ضمن محاولة يائسة لإحتواء لامحدوديته ونحن من جانبنا لتسهيل الأمر ندعو لتغيير أسماء الألوان فنقول الإحمرار بدل عن الأحمر . أضف إلى ذلك ثمة عوامل رئيسية متعددة تنتفى خلالها محدودية اللون مثل :

١- ميل اللون اللامحدود الى الالوان الأخرى الأزرق يوجد محمراً أو مخضراً بنسب غير محدودة على الإطلاق .
٢- كمية الضوء الساقط على اللون والمنعكس منه .
٣- نسبة الأبيض أو الأسود الموجود باللون
٤- إمكانية العين نفسها على الرؤية وذلك من ناحية :
أ / تركيبها الفسيولجى .
ب / تدريبها على النظر والرؤية .
٥- المسافة المكانية وهى محدودة أيضاً إذ أن اللون على بعد سنتمتر وعشرة آلاف متر يختلف تمام الإختلاف ويظهر هذا جلياً فى المشاهد الطبيعية (لاند سكيب) إذ أن اللون الأحمر هو أول الألوان المختفية على إمتداد النظر فهو يتحول تدريجياً الى بنى الى أن يختفى .
٦- كذلك بصورة واثقة ومتشككة فى أن واحد الحالة النفسية التى يكون عليها المشاهد .
٧- أن إحتمالات الطبيعة اللونية المطروحة أمام أعيننا حالياً ليست هى الإحتمالات النهائية فالطبيعة غير محدودة التلوين .
٨- أن الألوان توجد فى الطبيعة فى شكل مساحات وبالمقابل لاتوجد أى مساحة فى الطبيعة الا وذات لون معين والمساحات نفسها تبدو بصورة هندسية أو عضوية . مرة أخرى الأشكال الهندسية غير محدودة الشكل والأشكال العضوية كذلك .
٩- عامل آخر ونسبى للمساحة اللونية إذا ماحدد شكلها وهو كبر المساحة نفسها أو صغرها فالأزرق يوجد فى مساحة بعرض البحر أو ما يغطى مليمتر واحد. مرة أخرى المساحات توجد بصورة غير منتاهية فى الصغر وكذلك غير متناهية فى الكبر ومن هنا نقول بصورة حاسمة أن الألوان فى الطبيعة توجد بإحتمالات غير محدودة أصلاً فاللون الواحد غير محدود الدرجات اللونية كما أنَّ عدد الألوان فى الطبيعة غير محدود وأن العلاقات بين هذه الألوان غير محدودة على الإطلاق ويمكننا القول أنَّ مجرد الوعى بالشىء يفقده صفته الجوهرية هذا إن كانت له ثمة صفة جوهرية وفى هذا الصدد ذكر (ماوتسى تونغ) لكى تعرف طعم التفاحة لابد أن تتذوقها وبالتالى تغير طعمها فتعرفها وإذا قلنا أنَّ الأخضر لايعرف بمعزل عن الألوان الأخرى تكون العبار مبتورة فالشىء الصحيح القول أن الأخضر يعرف بمعزل عن النهائية .

الشكل :

إنَّ الأشياء تكتسب قيمة تشكيلية من حركتها الخارجية فالمثلث يكتسب قيمته من تثليثه ثم تأتى النظرة الأكاديمية لبحث الإنتماء أو علاقة المثلث بالأشكال الأخرى المتصلة أى حركته الخارجية مع مجموعة الحركات الخارجية للأشكال التى تؤثر ويؤثر فيها فتبحث فى أوجه التشابه والإتزان والتسلسل والإيقاع ونفى كل ما هو نشاز ونقول أن المثلث نفسه غير محدود التثليث هذا إن صحت حقيقة المثلث . كما أنَّ إحتمال علاقاته مع الأشكال الأخرى غير محدودة أيضاً . ولكن دعك من هذا وذاك وتعود للنظرة الأكاديمية تقول لقد قسم الأكاديميون الأشكال منذ البدء الى هندسية وأخرى عضوية ثم وبتقدم المعرفة تزحزح الأكاديميون قليلاً فقد اثبتاً الشكل العضوى ما هو إلا نتاج لتراكمات هندسية وكان وهذا شأنهم بالشكل الهندسى هو الآخر دخل متحف التاريخ ووضعت بجانبهم يافطة ضخمة كتب عليها (اقليدس) فقد إنهارت كل الأحلام القديمة مثل (الخطين المتوازيين لايلتقيان) الخط المستقيم هو أقصر طريق يصل بين نقطتين) وبالطبع لقد إنهارت أحسن القلاع وهى أن الضوء يسير فى خطوط مستقيمة ولقد تمسك الأكاديميون القدماء بذلك لبرهة أنه ثمة نظير للخط المستقيم فى الطبيعة وعلى كل فالفيزياء الحديثة لترحم فلم يعد هنالك ثمة وجود للخط المستقيم على الإطلاق أن التفرقة بين الشكل الهندسى والعضوى جاءت نتيجة للفهم الكمى للأشياء فالشىء هندسى وعضوى فى آن واحد ..

نداء :

إننا نطرح لكافة الفنانين التشكيليين إستعمال اللون الأزرق لما لديه من إمكانيات هائلة لإظهار الأبعاد والأعماق الداخلية أو بعبارة أخرى خلق رؤية كريستالية كما أنه حالياً أوضح تجسيد للكريستالية فى الألوان ولايفوت علينا أن مقدرة الإنسان ورؤية الأبعاد الداخلية للون الأزرق لاتعود فقط للفعل الشرطى المنعكس الخاص بأن البحر أزرق والسماء زرقاء فقط .

الدراما :

أن المسرح وأبعاده الثلاثة فكرة غير معقولة فالمسرحية الواحدة تتعدد بتعدد الناس الذين يشاهدونها فالشخص الجالس أمام المسرح مباشرة يشاهد حركة وتعبير وإنفعال ويسمع نبرات صوتية مختلفة تمام الإختلاف عن الشخص الجالس فى أقصى المسرح الى الوراء وكذلك الحال بالنسبة للشخص الجالس على يمين المسرح أو على يساره وتظل المسرحية تهمة للتعدد والإنقسام كلما أتى مشاهد جديد وبالطبع سيجلس فى مكان مختلف عن الآخرين ، كما أن هذا التعدد سيظل الى ما لانهاية وهذه قيمة فى حد ذاتها ، ولكن الأكاديمين وكعهدهم لووا عنق الحقيقة بتعاملهم مع المسرحية وكأنها مسرحية واحدة وعلى هذا أيضاً يصدرون أحكامهم ونقدهم وشرحهم . وفى العام الماضى حينما غطينا واجهة المسرح بكرستالة شفافة كنا نشير الى هذه المحنة وفى المستقبل القريب إرضاء لضمائر النقاد وإراحة لنا نحن أيضاً فسنوقف المسرحية أثناء العرض لفترات زمانية وجيزة ونطلب فيها من الجمهور تغيير أماكنهم للإستمتاع بعدد أكبر من المسرحيات ومسرة أكثر ونقد أقل ؟؟ .

أن فكرة التمثيل والتقمص هى أيضاً فكرة غير معقولة فالممثل يقيم الدنيا ويقعدها فى خلال ساعتين ثم ينزل من المسرح مهرولاً لإرتباطه بمواعيد كان قد قطعها سابقاً (كذهاب للسينما مثلاً ولسنا نحن الذين نكشف لامعقولية فكرة الممثل فتاريخ المسرح هو تاريخ

هذه العبارة نفسها والصراع بين عمالقة المسرح (برشت وستانس وافسكى) قائماً على هذه العبارة ، غير أن الحوار معهم ممكن ومتاح للغاية ونبدا بسؤال (ستانس افسكت) (كيف يمكننا أن نحول الذاكرة الإنفعالية لفعل إرادى) ؟ وهل يتم هذا بمعزل عن أطروحة الشفافية ؟ ألسنا فى حوجة ولو قليلة للمسرح (التلبثى) أو التاريخى) أو (الكيروفويانس) و(السايكوترى) أو (الاتوماتيزم).
وعن الإستنجاد بالفرملوجية (علم الشكل) لحل مشكلة الدراما بصورة مستقبلية فإننا نقول أنّ فرملوجية الإنسان هى مجموعة حلقات تطورية وعوامل من التكيفات المتعددة لحفظ البقاء أصلاً كما أثنا لازلنا نتمسك بأن الوظيفة هى التى تخلق العضو وليس العكس . كما أن الفرملوجيا الحالية هى فرملوجيا تعكس ذلك الصراع ذو الإمكانات المختلفة التى عاشها الإنسان قديماً وقد أصبح واضحاً جداً أن الإنسان بعد دخوله عصر التكنلوجيا تكاد أن تكون الفرمالوجيا الحالية عبئاً ثقيلاً عليه .

الشعراء :

أن الشفافية تيار أصيل لدى الشعراء وإن ما قاله الفنان والشاعر (وليم بليك) عن إنسان الرؤية الرباعية الإنسان القادر على مشاهدة عالم بأكمله فى (حبة رمل) يمثل حجر زاوية فى الفكر الكريستالى كما أنّ الشعر الصوفى أيضا يموج بالإشارات بواقع الكريستالة بل أنه يذهب بالكرستالة الى أعمق أوضاعها والتى قد يصعب فهمها وتمثل لذلك قصيدة (أصنَف جات حلبى) المترجمة وفيها يقول :

ذهبت الألوان الى الشمس
أنا لا احتاج الى الالوان
ولا الى عدم الالوان
ماتت الشموس بدون مكان
أنا لا أحتاج الى
ضياء ولا الى الظلمات

الأطفال :

حقاً ما يزيد الكريستالة أصالة هو الإهتمام والمرح الشديد الذى يبديه الأطفال الصغار تجاهها وذلك فى أشكالها البسيطة من (فقاعة الصابون) (ومنظار الكاليدوسكاب) هو مكون من منضرة وزجاج صغير مكسر) ..
إن إهتمام الأطفال بالكريستالة أمر له أبعاده العميقة والطفل أعقد الألغاز . وختاماً للقول نذكر مرة أخرى أن الكريستالة لاشىء سوى نفى التشيؤ عن الأشياء وهى الشفافية السرمدية وكان رسمنا الكريستالة وفكرنا بالكريستالة وكانت الرؤيا الكريستالية .

إمضاء :

كمالا إبراهيم إسحق
هاشم إبراهيم
محمد حامد شداد
حسن عبد الله
نايلة الطيب طه

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق بيان

مدرسة الواحد

البيان الاساسي

وأن هذه امتكم امة واحدة ، وانا ربكم فاعبدون

" صدق الله العظيم "

* يرى الفنانون التشكيليون السودانيون الموقعون على هذا البيان انه لا قيمة لابداع فنى معاصر بغير مدلول حضارى ، ومن هنا فأنهم يرتبطون بالتراث العربى الاسلامى ، تراث آخر حضارة اسسها الناس على رسالة الهية كونية ، يستمدون من هذا التراث لا بوصفه مستودعا لانجازات ماض وانما بوصفه كائنا حيا شأنه شأن الأحياء فى القوة والضعف ، مستبطنين امكاناته التى لا تفاد لها ، ناظرين له بعين الاجلال والعرفان والتمحيص والافادة .

ويرون ان اى ادعاء لعالمية الفن لابد له من الوعى بخصوصية السيرة الابداعية لتراث مبدعه .

* وعليه لايدعو فنانو مدرسة الواحد لاستنساخ مبدعات الماضى ، ولكن يجتهدون للوعى بمدلولاتها ، والانطلاق بما تنطوى عليه من قابليات التفتح والتطور المستمرين .

* ان الحركة التشكيلية السودانيه المعاصرة ظلت تراوح طيلة نصف قرن حول تأكيد هذه المعانى ، وان اختلفت درجات الوضوح فى فتراتها ، وان تفاوتت أعماق المساهمات الفردية فى مسارها . وضمن هذا التوجه ظهرت مدرسة الخرطوم كملمح حضارى وتاريخى تأكد من خلال اعمال العديد من الفنانين السودانيين ولكن دون وضوح نظرى كاف .

* ان الموقعين على هذا البيان يأخذون بعين الأعتبار كل هذه المساعى ويطرحون مشروعهم محددا فى عقد كل أواصر الحياة فى السودان تاريخية دينية ، ثقافية ، اجتماعية ، اقتصادية ، وسياسية ، كروافد حية تغذى العمل التشكيلى المعاصر ، جاعلة منه مشروعا لرؤية حضارية شاملة .

* هذا المشروع ، تم اتفاقنا نحن الموقعون ادناه على تسميته ب (مدرسة الواحد)

ونعرفها فى الاتى:

* مدرسة الواحد ، مدرسة تشكيلية سودانية ، ذات هوية اسلامية عربية افريقية ، تقوم على ارضية من التراث الحضارى لأهل السودان الذى امتزجت فيه الثقافة العربية الاسلامية فى عبقه متميزة بالموروث الافريقى المحلى .

* كما تستمد مدرسة الواحد الهاماتها ومقاصدها الجمالية من معانى

* وتؤكد مدرسة الواحد على إستبصار مبدأ الوحدة فى التنوع، شعارها فى ذلك ان الواحد الأحد جل وعلا هو البارئ المبدئ، المعيد، المصور الخلاق ، البديع ، مبدع الكل، وان تبدى هذا الكل ضاربا فى ايقاع كثرة وتنوع .

* وعليه فنظرتنا للطبيعة ،هى نظرة اجلال لابداع الهى فلا انفصال للرؤية الجديدة عن ظاهر الطبيعة ومكنونها ، والانسان بموقعه فى سلم الخليقة مستخلفا فيها مستأمنا عليها ، اذ يتصدى للعمل الجمالى لابد له من الأنتباه للحكمة من حشود الجمالات من حوله .

* وهنا نؤكد على الاستلهام كضرورة ابداعية ، تجعل من عمل الفنان تذكرة بوعى مطلوب فى كل وقت ، وعى اكثر سدادا وقيمة عملية ،وبهذا الوعى يخرج الناس من حيز الغفلة عن الحكمة من جمال الوجود.

فعلاقتنا بالطبيعة المفطورة هى علاقة انس واستلهام لا علاقة تقليد ولا علاقة صراع ولا تقبيح .

* ان مدرسة الواحد ترى ان قطبى التجربة الابداعية هما الرؤية والحرفة فالكشف عن الرؤية العظيمة يستلزم حرفة مجودة ومن هنا تهتم بتطوير الحرف والمهن من حيث هى ، كسبيل للتطور الحضارى، ويرى فنانو هذه المدرسة فى هذا مدخلا الى الاحسان "ان الله كتب الاحسان على كل شئ " .

* ان مدرسة الواحد تعتبر الفن التشكيلى ضربا من ضروب الفكر وان جاء مقيدا فى خامات اللون والحجر وما شابه ذلك، ومن هنا تطرح ضرورة التحاور بين المبدعين على اختلاف مشاربهم، فالابداع المتميز هو المحصلة السامية التى يلتقى حولها المبدعون دون تصادم .

* ان مدرسة الواحد تستلهم بازاء واقع التعددية الثقافية والدينية فى السودان مبدأ جوهريا يتجلى فى الفن الاسلامى عبر عصوره، الا وهو مبدأ الوحدة فى التنوع. انه ذات المبدأ الذى غطى رقعة امتداد الحضارة العربية الاسلامية ثقافيا واجتماعيا ، فأيقظ العبقريات القومية والمحلية لشعوب امة الاسلام، مجسدا لضمير جمالى واحد وان تنوعت أصوله العرفية والمورثية .

فالحضارة العربية الاسلامية، طيلة عصورها لم تهدم تراثا محليا بل مالت الى تمثله ، آخذة فى ذلك بميزان التوحيد. والسودان بتعدد كياناته المحلية ظل مجالا رحبا للتحاور الخلاق ، اذ ان المجال الثقافى الحضارى مجال تلاقح لامجال هيمنة ولا صراع .

* فى خدمة هذه الأهداف لابد من تأكيد الحاجة للتربية الجمالية عبر كل مراحل التعليم والتربية فى البلاد. ونشدد على أهمية المبحث الجمالى فى مؤسسات التعليم العالى ، ونخص بالذكر كلية الفنون الجميلة والتطبيقية التى تنادى بالتمكين لدورها فى الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، وذلك بالعمل على تأصيل منهج لها وبتجديد ادواتها المعرفية .

* ان مدرسة الواحد تقدر ان الوطن ليس تعبيرا رومانسيا بل هو يقين يتجذر فى المكان والزمان ،يقين مادته تراث أهلنا وترابهـــــم، حاضرهم ومستقبلهم آلامهم وانتصاراتهم، وطموحهم فى تحقيق متلهـــم الأعلى ضمن حياة آمنة وسعيدة .

* ويستبقن فنانو مدرسة الواحد - بعد ذلك كله - بوحدة الوجـــــود الانسانى التى تجعل من ابداعهم المتفرد اضافة منتظرة لتـــــراث الانسانية، فى ذات التوجه الرسالى الذى لم ينقطع لحضارة الاسلام .

* ويرون ان الفنان التوحيدى كيان ثقافى مكافح يؤكد فنانو مدرســة الواحد ان الحرية هى لب المسؤولية العقيدية والاخلاقية وهى بذلـــك مطلب أساسى للفنان ، كما هى مطلب لكل الناس . فالحرية بذلك اداة لاعمار الحياة والوطن . وهى فى ذات الوقت الاداة الوحيدة للنصر فـى المعركة ضد العجز والجمود والخوف والفاقة .

* ان فنانى مدرسة الواحد يرون ان الحاجة ملحة الآن للبدء فى بلـــورة المفاهيم الحضارية التوحيدية، ذلك من اجل صياغة شعب سودانى سـوى فى وجوده شعب قادر ومعطاء ، ويعتبرون بيانهم الاساسى هذا، واعمالهم القادمة بآذن الله، مساهمة ضرورية فى الانطلاق نحو هذه الغايـــات الشـــريفة ..

والله من وراء القصـــد ،،،،

الموقعـــون :

د. أحمد عبد العال

ابراهيم محمد دعوام

محمد حسين الفكى

محمد عبد الله عيتبى

احمد حامد العزبى

نموذج أسئلة المقابلة الشخصية مع عينة الفنانين

مقابلة شخصية مع الفنان التشكيلي .....

معلومات أساسية عن الفنان : الاسم بالكامل

..... التخصص

:.....

سنة التخرج:.....

1/ ما هو رأيك في مرحلة الدراسة والمنهج المتبع في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية؟

2/ إلى أي مدى أثرت الدراسة الأكاديمية بالكلية على تجربتك الفنية ؟

3/ كيف تصف ممارستك لفن التلوين عقب تخرجك من الكلية ؟ ما هي المواضيع التي كنت تعبر عنها ؟

4/ هل كان هنالك تأثر بفنان معين ؟

5/ هل هنالك اتجاه فني معين تقوم بممارسته ؟

6/ هل هنالك اتجاه فكري مدرسي محدد على أساسه تتم ممارستك الفنية ؟

7/ إلى أي مدى تؤثر البيئة المحيطة سواء كانت جغرافية، اجتماعية، ثقافية بك من حيث رؤيتك الفكرية والاسلوب الفني ؟

8/ هل يتم استدعاء الرموز بشكل واعي ومقصود في أعمالك ؟

9/ هل تستخدم الرمز الأفريقي في أعمالك ؟

10/ هل يتم استدعاء رموز ذات مكون عربي في أعمالك ؟

11/ هل تستخدم رموز ذات أبعاد دينية ؟

12/ هل تستخدم الزخارف في أعمالك ؟ ما هي وظيفتها في اللوحة ؟

13/ هل تأخذ الزخارف عندك شكلاً رمزياً ؟ ما هي مصادرها ؟

14/ هل تتم معالجة الرموز في أعمالك وفق رؤية جمالية فقط ؟ أم لها مرجعيات فكرية ؟

15/ هل تتنوع المدلولات الخاصة برمز بعينه في أعمالك ؟

16/ هل ترى أن التنوع الثقافي في السودان يشكل جزءاً أساسياً في تناولك لموضوعات أعمالك ؟

17/ كيف تصنف نفسك من حيث الإتجاهات الفكرية المرتبطة بالتعبير عن الهوية السودانية ؟

18/ هل تشكل مسألة الهوية والتعبير عن الخصوصية الثقافية هماً أساسياً في ممارستك للفن ؟