1-1. المقدمة:

تعتبر الدراسات النظرية في جانب الفنون الجميلة واحدة من الأشياء التي يعتمد عليها الفنان في تطوير مقدراته وأساليبه، والقدرة على الفحص الدقيق لتجاربه وتجارب غيره، ورؤية المشاكل التي تواجه العمل الفني، وتمييز الشئ الجديد المبتكر، حيث وضح ذلك في رواد مدرسة الخرطوم بقيادة عثمان وقيع الله وإبراهيم الصلحي وأحمد محمد شبرين.

مدرسة الخرطوم التشكيلية إتجاه فني في التشكيل السوداني لها أفكارها وفلسفتها تجاه الأعمال الفنية، تعتبر المدرسة الرائدة للتجربة السودانية في الفنون التشكيلية الحديثة بمفهومها الأوروبي الغربي، فمن حيث بداياتها كانت وليدة مناهج التعليم النظامي لتنمية الوعي بدور الأشغال اليدوية في تطوير المهارات وحفظ موروث الثقافة المادية المفيد في ترقية الصنائع اليدوية. وتشير بعض الدراسات إلي أن مدرسة الخرطوم دورها الواضح في التأثير على التشكيل السوداني وبعض مدراسه.

تعتمد الدراسة في الجانب النظري على المرتكزات الفكرية التي تقوم عليها مدرسة الخرطوم وأثرها على الأعمال الفنية التي أنتجها رواد المدرسة، وتحليل بعض هذه الأعمال الفنية لروادها والذين تأثروا بنهجها وأسلوبها، حيث تظهر الدراسة الدلالات الجمالية (التعبيرية والرمزية) وذلك من رصد لوجود عناصر تشكيلية في الزخارف الأفريقية والخطوط العربية لهذه الأعمال من خلال الإستفادة من الجانب النظري لمرتكزات هذه المدرسة وفنها وأساليبها.

1-2. مشكلة الدراسة :

نشأت مشكلة البحث لدى الدارس من خلال ممارسته في مجال التلوين، وتتلخص مشكلة البحث حول الإشكالات القائمة في الأساليب والتقنيات المختلفة، ويلاحظ الباحث بغياب الدراسات النقدية والتوثيقية حول الفن التشكيلي السوداني عموماً، مما ترتب إهتمام الدارس على توجيه دراسات تهتم بهذه المشكلة. وإن كانت لاتغطي الدراسة كافة المشكلات إلا أنها قد تعطي أفضلية لمشكلة محددة في ضوء متغيرات وعوامل محددة تكمن في الأسئلة التالية :-

1. ماهي المرتكزات الفكرية التي قامت عليها مدرسة الخرطوم؟
2. ماهو تأثير مدرسة الخرطوم على الفن التشكيلي السوداني؟
3. كيف تتم معالجة المفردات التشكيلية برؤية جمالية ومرجعية فكرية في أعمال مدرسة الخرطوم؟

1-3. أسباب إختيار الدراسة :

1- من الأسباب الذاتية التي حفزت الدارس على إختيار موضوع الدراسة أنها تمثل إمتداداً لدراسة الماجستير في جانب تحليل ودراسة الأعمال الفنية (بمدلولاتها الجمالية والرمزية) حيث تم الربط بإضافة مدرسة الخرطوم التشكيلية، إلي جانب الرغبة في إظهار واحدة من المدارس السودانية والتي قد تساهم في إعطاء طابع وتميز للفن التشكيلي في السودان.

2- هنالك أيضاً أسباب موضوعية ساهمت في هذا الإختيار منها قلة الدراسات المتعلقة بالتشكيل السوداني ومدارسه وأساليبه.

3- توجيه إهتمام الأكاديميين الفنانين والنقاد نحو دراسة وتوثيق الفن التشكيلي السوداني.

1-4. أهمية الدراسة :

مدرسة الخرطوم من المدراس التشكيلية السودانية التي لم تجد حظها من التوثيق والدراسة العلمية وبذلك تعتبر الدراسة من أوائل الدراسات العلمية النظرية والتطبيقية التخصصية في مجال الفن التشكيلي وتحديداً مدرسة الخرطوم، وبالتالي إضافة الي مكتبة الفنون الجميلة في السودان. وتتجلي أهمية الدراسة إنطلاقاً من المشكلة في تحديد المرتكزات الفكرية لمدرسة الخرطوم التشكيلية بما تحمله من موروث حضاري وإبداعي موضوعاً وهدفاً للبحث وذلك لكونه قد شغلت في الفن التشكيلي السوداني حجماً ليس بالهين، لتفيد

هذه الدراسة دراسي الفنون الجميلة، إضافة إلي إفادتها لنقاد الفن والمهتمين بهذا المجال، وتمثل الدراسة محاولة لإضافة طابع محلي في إيجاد خصوصية للفن التشكيلي في السودان.

1-5. أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلي:

1. إتاحة إستخدام أساليب متنوعة في التلوين وإكتشاف خصائص أخري جديدة.
2. المساهمة في تطوير الفن التشكيلي السوداني.
3. التعرف علَى تأثير مدرسة الخرطوم لملامح الحداثة في الفن التشكيلي السوداني.
4. معرفة مدي إعتماد الفن التشكيلي السوداني علَى الحداثة والتقنيات والأساليب المتجددة.
5. ربط الجانب النظري لمدرسة الخرطوم (المرتكزات الفكرية) بالجانب الجمالي (المعالجات التشكيلية) من خلال نماذج لأعمال فنية لمدرسة الخرطوم.
6. تحديد الدلالات الشكلية والقيم الجمالية الرمزية والتعبيرية من خلال الكشف عن الدلالات الفكرية المرتبطة بمضامين اللوحة في مدرسة الخرطوم.

1-6. فرضيات الدراسة :

ترتكز هذه الدراسة على الفرضيات التالية:

1. تتم معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم وفق رؤية جمالية ومرجعيات فكرية.
2. مدرسة الخرطوم جمعت بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية.
3. مدرسة الخرطوم لها الأثر المباشر على التشكيل السوداني والمدارس الفنية السودانية.

1-7. منهج الدراسة :

تنتهج الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وذلك من خلال توصيف وتحليل القيم التشكيلية والدلالات الجمالية (الرمزية والتعبيرية) لنماذج من رواد وفناني مدرسة الخرطوم، حيث تقوم الدراسة على رصد ودراسة بعض النماذج المتعلقة بموضوع البحث وتحليلها بغية الوصول إلي نتائج جديدة، ويعرف المنهج الوصفي بأنه (مجموعة الإجراءات البحثية التي تتكامل لوصف الظاهرة أو الموضوع إعتماداً على جمع الحقائق

والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلاً كافياً ودقيقاً؛ لإستخلاص دلالتها والوصول إلي نتائج أو تعميمات عن الظاهرة أو موضوع البحث. (الرشيدي: 2000م، ص59).

1-8. مصادر جمع البيانات:

تستعين الدراسة بصورة أساسية بالمصادر التالية:-

1- الأولية:

المقابلة والمشاهدة والملاحظة والتسجيلات والمشاركة.

2- الثانوية:

الكتب والمجلات والدوريات والبحوث العلمية والإنترنت.

1-9. حدود الدراسة:

حدود زمانية:

تقتصر حدود الدراسة على الفترة التي تبدأ في العام 1956م وذلك لما تشكله من بداية لتحول سياسي وفكري وثقافي مهم في تاريخ السودان عموماً، وأيضا عودة الدفعات الأولي لخريجي الفنون الجميلة والتطبيقية الذين ابتعثوا إلي بريطانيا، والتي تزامنت مع حركة السودنة، وإطلاق إسم مدرسة الخرطوم في تلك الفترة.

حدود مكانية:

الخرطوم، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، مراكز وصالات عرض بالخرطوم، دار الوثائق.

حدود موضوعية:

نماذج الأعمال التي تمثل مبادئ مدرسة الخرطوم التشكيلية تم أخذها من رواد مدرسة الخرطوم (عثمان وقيع الله، إبراهيم الصلحي، أحمد محمد شبرين) وبعض الفنانين الذين تأثروا بمدرسة الخرطوم.

1-10. مصطلحات الدراسة :

مُرتَكَز (إسم): إسم مفعول من ارتكَز إلي / ارتكَز على / ارتكَز في.

مُرتَكَزاتُ العمل أو البناء: أسسه، دعائمه. (معجم المعاني الجامع، www.almaany.com).

الفكر:

لغة: (الفكر) و (الفكرة) والمصدر (فكر) بالفتح وبابه نصر، (أفكر) في الشئ و (فكّر) فيه بالتشديد و(تفكر) فيه بمعني ورجل (فكير) بوزن سكيت مثير التفكير. (الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح: 1981، ص99).

إصطلاحاً: هو النتاج الأعلى والأهم للعمليات الذهنية التي يجريها الدماغ البشري، وهو مجموعة النتائج الإيجابية التي تنتج عن العمليات الفسيولوجية التي تمارسها القشرة المخية على شكل موازنة بين الإنطباعات الآتية من البيئة المحيطة، بالإستناد إلي اللغة والمعرفة وإصدار أحكام علىها واستنباط نتائج إيجابية منها. (نوري جعفر: 1977، ص150).

الفكرُ: اعمال الخاطر في الشئ، قال سيبويه: ولا يجمع **الفكرُ** ولا العلم ولا النظر، قال: وقد حكي ابن دريد في جمعه **أفكاراً**. **والفكرة:** كالفكار وقد **فَكَر** في الشئ، (قوله "وقد **فكر** في الشئ إلخ" بابه ضرب كما في المصباح) **وأفكَرَ** فيه **وتفَكّر** بمعني. **وفَيكّر:** كثير **الفِكر**.

فكرية (إسم): إسم مؤنث منسوب إلي فِكر.

مدرسة فكريّة: مجموعة من الفلاسفة والفنانين والكتّاب الذين تعكس أفكارهم وأعمالهم وأساليبهم أصلاً مشتركاً أو تأثيراً أو إعتقاداً. (معجم المعاني الجامع، www.almaany.com).

مدرسة الخرطوم: هي مدرسة تشكيلية سودانية الملامح، قامت على أثرين ثقافيين؛ الأثر الإسلامي العربي والأثر الإفريقي، فأخذت من الخط العربي والفنون الشعبية التي كانت سائدة في السودان، واستعانت بروح الأقنعة الإفريقية في تكويناتها، فاستطاعت في وقت مبكر أن تضع يدها على الهوية الثقافية للثقافة السودانية.

سادت القيم الفنية الغربية لفترة في مجال التعليم الفني، حتي جاءت محاولة التأصيل الإيجابية بعودة الفنانين إلي المناهل الشعبية والخط العربي استلهاماً للقيم السودانية، مما جعل الناقد (دينيس وليامز) يطلق عليها إسم مدرسة الخرطوم. (العوام، إبراهيم: 2013، ص 63،41).

وهي مدرسة فنية تشكيلية سودانية تمثل الإبداع التشكيلي الحتمي لواقع وفضاء خطابي زماني ومكاني وسياق ذي طبيعة خاصة ارتبط بحاجات ودوافع تحددت بالواقع الحدثي، من ناحية أخري تمثل تفرد في التجربة الجمالية ورؤي فكرية فردية لروادها، وكل ذلك أنتج إبداعاً تشكيلياً أكاديمياً وخطاباً جمالياً. (كمال الدين، راحيل: 2017م، ص366).

1-11. أدوات ووسائل البحث :

تعتمد هذه الدراسة على أداة المقابلة وهي من أهم الأداوت لجمع البيانات، والمراجع والتقارير والدوريات والمواقع الإلكترونية.

1-12. الدراسات السابقة:

تحصل الباحث على عدة دراسات مباشرة وغير مباشرة بهذه الدراسة تهتم بالتشكيل السوداني الذي يعد جزء مهم في هذه الدراسة، وبعض الدراسات التي تشير بشكل مباشر لمدرسة الخرطوم، ومن الدراسات التي تحصل عليها:

1- رسائل الدكتوراة:

1. القيم الجمالية في المصنوعات اليدوية السودانية (شرق وشمال وغرب ووسط السودان)، صلاح الطيب أحمد إبراهيم، 2010.
2. الحرف العربي بين المعاصرة والتقليد: دراسة تحليلية وجمالية للتجربة الحروفية السودانية، الدسوقي حسن عيسي محمد، 2010.
3. توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر، سوزان إبراهيم محجوب، 2015.
4. دور المؤسسات التعليمية والثقافية الأجنبية في تطوير الفن التشكيلي السوداني المعاصر (بريطانيا – دراسة حالة)، أحمد عامر جابر، مارس 2016م.
5. إستمرارية الرمز التشكيلي في السودان بين الموروث والحداثة (دراسة تحليلية)، راحيل كمال الدين حسن صالح، 2017م.

2- رسائل الماجستير:

6. توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان، راحيل كمال الدين حسن صالح، 2007.
7. القيم الجمالية في زخارف العمارة الشعبية النوبية، عمر كمال الدين الطيب، 2010.
8. المشهد الطبيعي في السودان مابين الواقع والتجريد، سيدأحمد النور بركة، 2010.
9. استلهام ثقافة الفونج في التشكيل المرئي، خالد محمد حامد علي، 2014م.
10. جداريات مستوحاة من الحياة السودانية، خالد خوجلي إبراهيم، 2009م.

11. الحركة التشكيلية الحديثة في السودان، إدريس عبدالله البنا، 1996م.
12. الأسلوبية والأصالة في أعمال الفنان إبراهيم محمد الصلحي، حسين جمعان عمر، 2009م.

1-12. هيكل الدراسة :

الفصل الأول: الإطار العام.

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة.

- **المبحث الأول:** الفن الشعبي (فن المقاهي).
- **المبحث الثاني:** الموروث التشكيلي الشعبي (الفلكلور).
- **المبحث الثالث:** تعليم الفنون، التربية الفنية (بخت الرضا، التعليم الفني العام، كلية الفنون).
- **المبحث الرابع:** أجيال الفن التشكيلي السوداني.
- **المبحث الخامس:** الإتجاهات الفنية والمدارس التشكيلية السودانية.
- **المبحث السادس:** مدرسة الخرطوم. (النشأة، الخطاب الفكري والجمالي، الرواد).
- الدراسات السابقة.

الفصل الثالث: إجراءات الدراسة.

الفصل الرابع: عرض ومناقشة البيانات.

الفصل الخامس: النتائج والتوصيات والمقترحات والخاتمة.

2-1. المبحث الأول: الفن الشعبي (فن المقاهي):

عرف السودان منذ القدم ضمن ما يعرف الآن بإقليم شرق إفريقيا، تمازجت إثنياته وثقافاته مع ما جاوره من شعوب نوبية وعربية وزنجية، دخلته الديانات السماوية من شرقه عبر البحر الأحمر ومن شماله عبر مصر، ومن الغرب حمل إليه القادمون من بلاد الأندلس وبلاد المغرب العربي ثقافاتهم وأعراقهم.

ومثلها تماماً كانت العناصر الزنجية ترفد ثقافاتها ودماءها في جنوبه، ظلت كلها كروافد تلتقي عند النيل العظيم لتكون أعراقه وثقافاته وقبله حضاراته وشخصيته كشعب يتمتع بصفات جليلة، جعلت ذلك التنوع في الثقافات والتمازج في الدماء سمة بارزة لأهله، ورثنا عن ثقافاتها المادية، والتي تعنينا هنا بشكل خاص الفنون التشكيلية، والتي تميزت فيها العمارة النوبية عن العمارة الفرعونية المصرية بعناصر طبيعية ورمزية إفريقية، وبرعت الحضارة المروية في صناعة الخزف واخترعت كتاباتها بديلاً للكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة، وتم إنشاء المساجد مزينة بالزخارف الإفريقية والنباتية والخط العربي بعد قيام أول سلطنة إسلامية في السودان، كل تلك الثقافات كونت الجذور لثقافتنا اليوم ومنحتها سماتها، وأصبحت في ما بعد المرجعية لجمالية الفن التشكيلي الحديث. (الفكي، حسين: 2014م، ص35). وترتبط الحركة التشكيلية الحديثة في السودان إرتباطاً عضوياً بتراث أهل السودان كما حدد ذلك التاريخ وترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتطور الإجتماعي والنهضة الحديثة في العالم ربما حمله إلي السودان حكامه الأجانب السابقون في إطار استعمارهم للبلاد ووفق مناهج التعليم التي أتوا بها والثقافة المتعلقة لكل أهواء ومجالات المدنية الغربية، كما ترتبط بالأداء الثر والإبداع المتنوع الذى أصبح يضارع فنون العالم التشكيلية وذلك عندما أخذ أبناء السودان من فنانين يجوبون العالم بمعارضهم المشاركة لغيرهم والتي تميزت بالجودة والروعة والإمتياز. (البنا، إدريس: 1998م، ص95).

بتتبع خيط الممارسة التشكيلية في بلادنا، من حقبة تاريخية إلي أخري، وبتسليط الضوء على تجربة الممارسة السودانية الفطرية أو الشعبية للعمل التشكيلي وعلى تعاقب أجيال ممثليها وفي كينونتها التي سبقت تخطيط وإنشاء المؤسسات الأكاديمية لتعليم الفنون في منتصف ثلاثينيات القرن الماضي وما تبع ذلك من دور قامت به في تلك الفترة وما تلاها. (الجزولي، علاء الدين: 2010م، 173). كان الفن التشكيلي الشعبي في السودان قد رسخ منهجه على الأدوات الحياتيه، وأكثره زخارف ذات حس أفريقي تجريدي أتبع القواعد الإسلامية فإبتعد عن التشخيص إلا في إجزاء قليله من السودان حسب الحدود التي رسمها المستعمر وطبقاً لمقتضيات التقسيمات التي تواضعت على القوي الإستعمارية الأوربية، ونجد التشخيص في المنحوتات

الخشبية وفي بعض المنحوتات الأفريقية، حيث يقوي الأثر الوثني، في تزيين القرع في مناطق الأنقسنا. (العوام، إبراهيم: 2013، ص34).

إن الفنون الشعبية في السودان متأثرة جداً بالبيئة العربية والإفريقية وبالإسلام وبالغابة والصحراء، وفنون أهل السودان الشعبية تغلب عليها الزخارف البسيطة من متعرجات ومثلثات ونقاط وخطوط ومربعات ودوائر، ويشاهد ذلك بوضوح تام في آنية "القرع" وفي الأطباق الزعفية المحلية، كما في قرع الأستاذ رباح ومايكسو تلك الآنية من ودع وسكسك وكذلك في الآنية الفخارية وفي كسوة أباريق القهوة ووقاياتها تلك الآنية الفخارية الرفيعة الصنع في شكلها ومبناها ولونها الأحمر الفخاري وما يبدو عليها من مهارة في البناء والتركيب بغرض معين. (البنا، إدريس: 1996م، ص 32).

وكان الحكم الإستعماري الجديد يلقى مقاومةً مستميتةً وكذلك شبّت معركة فنية ضارية قادتها أم درمان، المدينة التي جمعت السودانيين من كل أنحاء البلاد، شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، وقد أصبحت بحق العاصمة الوطنية، بينما إتخذت السلطات المستعمرة الخرطوم عاصمة لها. هذه المقاومة قامت بها الفنون الشعبية والصناعات اليدوية في وجه الفنون الوافدة، وإزدهرت في ام درمان بل أنها تطورت وأصبحت أكثر جاذبية ورواجاً لأنها الأقرب لإشباع حاجات الشعب السوداني الجمالية، بروش زاهية الألوان دقيقة الصنع والتركيب، وكذلك الطباقة (لغطاء صواني الأكل وأدوات الزينة، على راسها الحُق المزخرف بالأحمر والأصفر والأسود، والسحّارة "صندوق خشبي لحفظ الأغراض ذو غطاء مقبب بزخارف البارزة" والعناقريب المخروطة من الخشب بنسجها ذي التفانين المتعددة الأشكال، وسوق الطواقي والمنسوجات المشغولة يدوياً والتي طورت فيها الأشكال الزخرفية النباتية، والفخار، خاصة الجبنات الدقيقة الرفيعة ذات الشكل المتميز، والمباخر وأعمال السكسك والخرز).

كما طورت في سوق الصاغة الزخارف الذهبية، أشكال أهلة وطيور وزخارف في أروع النقوش، وقد إنتشرت في مدينة أم درمان مناسج أشغال الإبرة فاقتنت كل فتاة منسجاً للملايات والمناديل والطواقي زخم عالي النبرة يؤكد جمالية فنوننا الشعبية كأنه يتحدى بكل أشكال الرفض الوافد الغريب. ونتيجة للأحباط الشعبي بعد فشل الثورات المتتالية في وجه المستعمر، وخاصة بعد ثورة 1924م وسادت فترة كان لابد أن يتاثر المجتمع ثم يوصل إبداعه فظهرت حركة جديدة لفن شعبي (غير أكاديمي بحسب التقاليد الأروبية) ودخلت لوحة الحامل والتي تعالج جمالياتها في شكل المستطيل أو المربع بعيداً عن الأدوات الحياتية، التي كانت الفنون التشكيلية

تبث جمالياتها من عليها، وظهر العمل الفني القائم بذاته، وقد أثر في ذلك شيئان، أولهما تلك الرسومات التي كانت تطرحها المطابع المصرية ذات النكهة الإسلامية في طريقة معالجة الرسوم، مثل صور سيدنا علي الكرار وهو يقاتل الأعداء، والقصص الشعبي من أمثال أبي زيد الهلالي وغيره، مما دخل البيوت السودانية، وعلق على الجدران. أما ثانيهما، فتلك اللوحات التي كانت تعلقها الجاليات الإغريقية والأرمنية وغيرها والتي لاشك أن السودانيين رأوها. (العوام، إبراهيم: 2013م، ص35).

ويقول إبراهيم الصلحي في حوار مع فتحي عثمان: هناك أربع مناطق في السودان لاحظت فيها انتاجاً تشكيلياً حرفياً متميزاً، أول منطقة هي "كبوشية" من مناطق الجعليين، وكانوا ينتجون أعمالاً من السعف، "البروش، والطباقة، والقفاف، والهبابات، والطواقي" وجدت فيها خلطات لونية في منتهي الروعة تغلب عليها الألوان البراقة، من الأصفر والبنفسجي والأحمر والأبيض واللون "السمني"، وجدت هذا متكرراً في هذه المنطقة لأنها منطقة حضارة قديمة، ووجدت في شرق السودان أشياء، والغريبة غير معروفة، وجدت الأشياء المرتبطة بطقوس الزواج عند الهدندوة، خلاف أن الأشكال نفسها هي أشكال زخرفية، "تصفيف الشعر، لبس السيف، لبس البلوم في الأذرع عند النساء" وفي سواكن بيت العروس من الداخل، ووجدت رسومات تشبه رسومات الهنود الحمر، خلفيات داكنة تبدو فيها الألوان البراقة كأنها شعل مضيئة، وهناك مجموعة من التحف الصغيرة تعمل ب"السكسك"، في منتهي الروعة.

من ناحية ثالثة ذهبت لجنوب السودان وطفت بكل مناطقه، وجدت المصنوعات الخشبية في نواحي بحر الغزال، وحسب الخشب ذي اللون الأحمر المتوفر هناك يصنعون أرجل "العناقريب المخرطة" وهي صنعة يدوية بحتة، وأخيراً دخل فيها التصنيع والسيور المتحركة، وجدت أيضاً مصنوعات غابية وكمية من الحلي والنحاس ومن الخرز، وفي غرب السودان وبالذات منطقة دارفور والفاشر والجنينة وكبكابية وزالنجي، فيها صناعات يدوية متميزة، وتختلف إختلافاً جذرياً من تلك المصنوعة في شمال السودان، ك"الطباقة، البرتال، المندولة، القدح، والشباشب".

وجدت في عدد من خلاوي مناطق غرب السودان ألواحاً ومعها "شرافة"، الشرافة وجدتها في كل منطقة تختلف عن الأخري، ولكن هناك عامل مشترك بينها جميعاً، وربما بسبب المصدر المشترك وهو البوابة، بوابة الجنة فيما اعتقد، أو هكذا كنا نسميها وفيها "الأشواط" الثلاثة "ثلاثة خطوط" وفي الأطراف الإفريز "البرواز" وتحت مكان الخاتمة، وهذه البوابة كانت مزخرفة وعليها قبة من فوق وعليها أعلام، العلم التركي عليه هلال ونجمة،

وهو إشارة إلي العالم الإسلامي تحت إدارة العثمانيين، كانت القبة في الوسط والعلمين في الأطراف والخط في الوسط وأعلاها مثلثات متقاطعة، هذه وجدت فيها شبه بالزخارف العربية الإسلامية التي في المصاحف والمخطوطات العربية القديمة، لكن العنصر الزخرفي فيها بالذات افريقي بحت، فيها التقاطع الحاد، المثلثات، بينما عند العرب الأشكال متموجة ومتداخلة مع بعضها البعض وإنسيابية وأشكال نباتية.(عثمان، فتحي: 2011م، ص42-43).

إن دور الفنون الشعبية بالنسبة للتغيير الإجتماعي هو انها مرآة صادقة تعكس سيكلوجية الجماعة ومرحلتها التاريخية في التطور وتشكل الملامح القصوي لما وصلت إليه (المفاهيم) الحضارية والتعبيرية ووسائل كسب العيش في كل جماعة ويمكن بواسطتها تحديد ملامح وسمات ومرحلة كل جماعة في التطور دون ضرورة للمعايشة الفعلية مع تلك الجماعة. (محي الدين، صلاح: 1968م، ص115)، يرتبط الفن الشعبي السوداني إرتباطاً عضوياً ووثيقاً بحياة أهل السودان وبمكوناتهم التقليدية، بأفراحهم، وبأعيادهم، وبما تفرضه عليهم بيئتهم المتنوعة المتشعبة في الشمال والجنوب وفي الشرق والغرب. (البنا، إدريس: 1996م، ص32)، ولم تكن شوارع الخرطوم تخلت عن التماثيل أو كنائسها وعن صور السيدة مريم العذراء، وفي أحد شوارع الخرطوم نصب تمثال لكتشنر، أحد قواد الحملة الإنجليزية على السودان ممتطياً صهوة جواده رافعاً يده تجاه جبال كرري، حيث دارت المعركة التاريخية الشهيرة بين جيوش المستعمر وجيش المهدية وانتصر فيها الإنجليز.

وبعد أن استقر الحكم لهم بدأوا بتخطيط الخرطوم كعاصمة حضرية على أحدث طراز المدن عندهم، وبدأ أهل الريف السوداني يتوافدون إلي الخرطوم وأمدرمان لشتي الأغراض ولتلقي العلم، ونقلوا إليها صوراً من أشعار البادية باللغة العامية السودانية عرفت في ما بعد بشعر الحقيبة، كان شاعر البادية بليغاً في التعبير عن مشاعره وكان أشبه ما يكون بشاعر العرب في الجاهلية، فقد وصفوا بطولاتهم، ووصفوا جمال المرأة، والتشكيل، وعلى الرغم من أنه لم يكن وسيلة التعبير عن الأفكار أو المشاعر، إلا أنه لم يتخلف عن المساهمة في إثراء البيئة الثقافية في المدينة، فقد عرف فيها (فن المقاهي). (الفكي، حسين: 2014، ص35)، والتي ظهرت بعد العقد الثاني من القرن العشرين، وقد أطلقنا على هذه الحركة اسم فن المقاهي لأنها اتخذت من جدران المقاهي "وهي نمط أوربي إنتشر في عاصمة البلاد ولعبت دوراً اجتماعياً وثقافياً" معارض لأعمالها إلي أن اصبحت ملتقي للجمهور ولأول مره نجد أسماء فنانين تظهر وتشتهر وقد قاد هذه

الحركة فنانون مقتدرون افذاذ إستطاعوا أن يلفتو أنظار الجمهور وإهتمامه، أخذت هذه الحركه من الفن الوافد أدواته من ألوان وفرش وطرق المعالجة المجسمة بالضوء والظل والمنظور ولكنها اكسبتها جواً سودانياً واختارت مواضيع من الحياة السودانيه مثل طقوس العرس والدخان وماشابه من مثل هذه المواضيع (الدخان، حمام من دخان، أخشاب عطرية perfume wood smoking)، وبذلك أكسبو لوحاتهم جواً سودانياً متفرداً. (العوام، إبراهيم: 2013م، ص37)، عرفنا الفنانين على عثمان (1895-1945م) كأقدم رسام معروف وتلاه مصطفي العريفي (1895-1945م)، وأولئك بدأوا الرسم كهواية فكما يقول جحا (1931-2002م) كانوا يقومون بتقليد الرسامين الإنجليز، ومن أشهر أعمال جحا تلك الوجوه النسائية حلوة التقاطيع، مما أتاح لرسوماته أن تدخل كل بيت خاصة المناسبات، وعرفنا أحمد سالم وهو من جيل الرسامين الذين عاصروا الرسام جحا، وظهرت موهبته الفنية في مرحلة مبكرة، وقد تيسرت له فرصة التدريب في الرسم الهندسي. (الفكي، حسين: 2014، ص35)، فظهرت ثقافة متمسكة بالموروث المحلي ومواكبته للثقافة العربية الإسلامية وهؤلاء أول من أعطي الفن السوداني طابعه المحلي. (البنا، إدريس: 1996م، ص79).

لاشك في أن الصناع الشعبيين والفنانين الفطريين الذن لم يتلقوا تعليماً أكاديمياً منتظماً، بل اكتسبوا معارفهم – بعصاميتهم، وليس في مجال الرسم والنحت والتصوير فحسب، بل في مختلف مجالات الصنائع والحرف ذات الطبيعة التشكيلية التي لا تستغني عن الوظيفة الجمالية، ويجدر بنا أن نذكر بأن الفنان جحا قد كان نسّاجاً وورث هذه الحرفة التشكيلية أباً عن جد وقبل أن يصبح رساماً وينال شهرة واسعة بهذه الصفة المهنية الجديدة. ولاشك في أن الصناع المهرة والحرفيين الشعبيين هم أوائل فناني السودان التشكيليين الذين حملوا بدأب هم المواصلة في بذل الإبداع التشكيلي الذى أشرع لواءه مجدداً، في بدايات الربع الأول من القرن العشرين– أي ما قبل تأسيس نواة التعليم الأكاديمي التشكيلي في بخت الرضا، وفي قوالب تعبّر عن حداثة فن شعبي سوداني أصيل. (الجزولي، علاء الدين: 2010م، ص171).

فكما ان مجتمع المدينة أخذ يتفاعل مع المستجد في ساحة الأدب والموسيقي أخذ كذلك ينتبه إلي الصورة في الكتاب والمجلة والصحيفة والإعلان والسلعة وذلك ضمن زخم الوارد من المرئيات الجديدة؛ فالقطار والعجلة وعلبة الكبريت هي صور جديدة مضافة إلى حصيلته البصرية. وإذا تمعّنا في تطور هذه العلاقة الحداثية بين الصورة والثقافة البصرية السائدة نجد هناك تلازماً بين درجة الوعي الإجتماعي بالصورة و وظائفها، خاصة لدى أفراد الطبقة الوسطى من التجار ورجال الأعمال وأصحاب المطاعم والمقاهي

والموظفين، وظهور الرواد التشكيليين الحديثين فهذه طبقة مستشعرة لمكانتها الإقتصادية ومتيقنة من وزنها الإجتماعي وأضحت واعية بمصادر القوة والسلطة وأوزانهما في المجتمع والدولة. فهي ليست قادرة فقط على إقتناء الصورة المرسومة لكنها في المقام الأول طبقة مدفوعة بالرغبة في إثبات ذاتها وتأكيد صورتها لنفسها وللأخر. فالصورة الشخصية التي كان يرسمها جحا لأحد أفراد هذه الطبقة هي موضحة لمكانته ودوره في المجتمع. كما أن وضع صورة، مرسومه أو فتوغرافيا، لزعيم طائفي نافذ أو رمز سياسي كبير في صالون المنزل أو مكان العمل أو على سلعة تجارية (كما في عطور الشبراويشي وصورة السيد على الميرغني) ما هو إلا إنحياز وحيازة في نفس الوقت لسلطة ما في المجتمع. هذا التطور رافقه، بالطبع، حوار جمالي متشعب على المستوى الشخصي وعلى المستوى العام، يتمحور بشكل أساسي حول الحس الجمالي aesthetic sensibility و الذوقي taste و نوع و مستوى الإستجابة لشكل و مضمون الصورة. وهكذا أسهمت هذه العوامل الإجتماعية والثقافية في ظهور التشكيلي الحديث الذى وعى قدراته وطورها من خلال ما وجده من خامات، ووسائط وتقنية، وما توفر له من مرجعية إسلوبية في المجلات والكتب والفتوغرافيا، وما يبصره من حوله من بيئة طبيعية ومن قيم جمالية سائدة علينا، إذن، أن ننظر الى هذه النقلة الحداثية التشكيلية ضمن تاريخ ممتد للثقافة البصرية في الحضارة السودانية، وبذلك فقط يمكننا أن نفصح عن المضمون الإنساني الحضاري لهذه النقلة الفنية ونضعها ضمن وجود وهوية ممتدة للإنسان السوداني، لا مجرد حدث جاءت به الصدفة الإستعمارية لنتعلم وقتها أبجديات الثقافة البصرية. (أبوسبيب، محمد: 2014م، ص3).

الملامح المشتركة بين حركة فن المقاهي وحركة غناء فن الحقيبة:

أ. نشأت الحركتان في فترة زمنية واحدة.

ب. جاءت الحركتان في أعقاب فشل ثورتين كبيرتين هما الثورة المهدية وثورة 1924 وحركات ثورية عديدة مقاومة للإستعمار.

ت. الحركتان تبنتا اتجاهاً رومانتيكياً في التعبير ولجأتا الي الجسد الأنثوي تستنطقانه الميلاد الجديد.

ث. الحركتان نشأتا على تراث فني موغل في التاريخ ومتجزر في البيئة السودانية.

ج. الحركتان نشأتا في المدينة.

وقد أثرت حركة فن المقاهي تأثيراً واسعاً في بث جمالياتها واستمرت لأكثر من ثمانين عاماً (حتي الآن) وظهر فيها فنانون كثيرون من أمثال حسن جبره ونصر الدين جحا وأحمد سالم وحسن البطل وأبو الحسن مدني ابراهيم سليم وغيرهم وللأسف الشديد فقد ضاعت معظم أو كل أعمالهم بسبب أنواع الألوان وقماش اللوحات(الوان بوهيه على دموريه) نتيجة لعدم التوثيق ماحرمنا من دراسة أعمال هذه المدرسة دراسه متعمقة. (العوام، إبراهيم: 2013، ص38). وإذا رجعنا إلي المصورين الشعبيين في تلك الفترة فنجد أنهم أورثوا الفنانين التشكيليين المعاصرين الممارسة التشكيلية في السودان كما أرسوا لشكل اللوحة المتعارف عليها عالمياً، إضافة إلي تركهم اتجاهاً وتياراً وإرثاً تشكيلياً كان له جمهوره، الخطاب الجمالي الشعبي آنذاك كان خطاباً حاضراً في تاريخ التشكيل السوداني آنذاك، قد تناول موضوعات وخطابات جمالية بصرية لصيقة بحياة الناس وبيئتهم المكانية والزمانية. (راحيل كمال الدين، 2007م، ص54).

2-1-1. رواد الفن الشعبي:

على عثمان (1895-1945م):

من أصول نوبية من شمال السودان، كان يعمل في السكة حديد حيث كان يجد نفسه في محطات نائية، مما وفر له زمناً يمارس فنه من رسم ونحت، حتى برع فيه وإنتقل ليعمل رساماً في المتحف الصِحّي (illustrator) يرسم رسوماً توضيحية للحملات الصِحّية كالناموس والذباب وغيرها، وقد إتخذت رسومه طريقاً إلى المدارس للتلاميذ، وعلى عثمان هو أول فنان يقيم معرضاً لأعماله وقيل إن كل لوحات المعرض بيعت في ذلك المعرض، كما أنه أول من أقام مرسماً وبدأ يعلم فيه فنون الرسم لتلاميذه وكان قد إستقال من المتحف الصحي عندما أصّر مديره البريطاني ألا يوقع علي عثمان رسومه ويتفرغ، وهو أول فنان يشارك خارجياً بفنه وقد شارك في مهرجان بالمتحف الزراعي المصري في القاهرة بقطعة نحتية بالحبوب نال بها جائزة أباظا باشا وقد توفي في أربعينيات القرن الماضي. (العوام، إبراهيم: 2013م، ص38).

محمد الفهيم حسن:

رسام وملون لم يتلق أي تعليم نظامي بل كان أمياً، عمله في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية جعله يتأثر بأجوائها ويمارس نشاطه فيها ويجد التشجيع، شاهد زوار أجانب بعض أعماله فاقتنوها وكتب البعض عنها. (عامر، أحمد: 2016م، ص83).

عبدالله جبارة:

نحات فطري، أول من شارك في معارض خارجية، كان يقوم بتوظيف وتنسيق مخلفات الطبيعة من جذور وفروع الأشجار والحجارة وغيرها ويخرجها بأشكال فنية مميزة. (عامر أحمد، 2016م، ص83). رغم أنه بدأ بتشكيل جذوع الأشجار بإسلوب إجتهادي، إذ أنه لم يدرس النحت أكاديمياً إلا أن وجوده في الكلية حيث أوصلته موهبته لسنوات طويلة، وأكسبته حساً أكاديمياً وإنتقل إلى خامات آخرى، إلا أنه برع مع كتل الخشب، ويحسن معالجتها، وقد طوّر أعماله إلى مستوى كبير وأصبح من أميز النحاتين. (العوام، إبراهيم: 2013م، ص48).

صديق البلوم (1956-):

من مواليد مدينة عطبرة، أقام عدة معارض داخلية وخارجية، فردية وجماعية، عمل بالمتحف الحربي لمدة خمس سنوات، وهو أيضاً مصمم ديكور وأزياء، وممثل ومؤلف درامي، أنتجت له مجموعة من الأفلام الوثائقية. أنتجت له وكالة رويترز فيلم عن حياته الفنية بعنوان صديق البلوم فنان تشكيلي، كما أنتج له أيضاً تلفزيون السودان فيلماً لحياته، على جزئين أخرجه خليفة حسن بله، وأنتج له المركز الثقافي الألماني فيلم بعنوان البلوم ظلال ملونة، أخرجه ياسر فائز.

وفي مقابلة معه يقول: كانوا يسمونني في كلية الفنون بالصلحي الصغير وكنت أرفض هذه التسمية وفي مرة من المرات قلت لهم بلاش صلحي ووقتها قد سمعها الصلحي، وعندما كنت أذهب لزيارته أجده يصلي بالمنزل وترحب بي أخته سعدية وتقوم بإعطائي "حبة بلحات"، وعندما ينتهي الصلحي من الصلاة يقول لي "حايي تعتذر واللا تأكل البلح". وكان يقول لي دوماً أثبت إنك شخصية مستقلة، ووجدت وجه الشبه بيني وبين الصلحي حتي في أداء الأدوار التمثيلية، ففي عرس الزين قام الصلحي بدور "الحنين درويش" وأنا قمت بدور "درويش سنار". (مقابلة مع الباحث: 2017م).

استطاع أن يفرض وجوده من خلال لوحاته ومجسماته وهو رجل متصوف يري أن الإعتكاف والتقرب لله من الإتجاهات المؤثرة في حسه وتفكيره الفني. (هاشم، محمد: 30سبتمبر 2014م، صحيفة الإنتباهة).

موسي قسم السيد جحا (1931 -2007):

ولد بأمدرمان ورسم العديد الصور، إسمه الحقيقي موسى قسم السيد كزام. وهو من الفنانين العصاميين، الذين علموا نفسهم بنفسهم الرسم، ولم يتلق أي تعليم أكاديمي في الرسم، بل لم يمكث في

المدرسة الأولية سوى شهرين. (جحا الرسام: الموسوعة العلمية https://ar.wikipedia.org). لذا لم يدخل حجا المدرسة، ولم يتعلم على يد مدرس، ولم تطوعه حوائط المدرسة، ولا غرف الدراسة، بل تعلم بنفسه يوماً بعد يوم، لينشأ فنانا شعبياً حراً و متمرداً في حركته كالنيل. تدرب على الرسم، وعرف تقنيات و خامات عدة، كقلم "الجاركول" الذى كان أكثرها استحواذاً على اهتمامه، تعلم من أين يقتبس الصفة من المسمى، والمماثلة في "البورترية"، تعلم قراءة الوجوه، وتلمس أعماقها، هكذا أتقن جحا وحده تقنيات وحرفة التصوير الفوتوغرافي، كذلك كان مهموماً بنبات الزينة والألعاب السحرية. (عجيمي معز: 2007م، http://sudaneseonline.com).

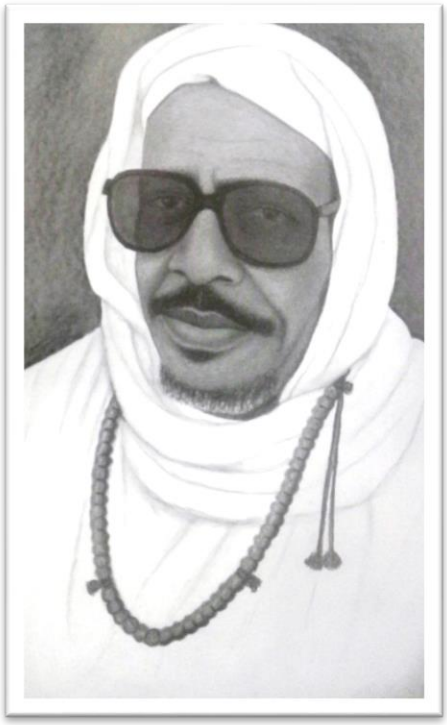
في دراستي لتجارب بعض الفنانين السودانيين الفطريين، لاحظت – وفي المقارنة مع تجربة جحا – أنه يفوق معظمهم، في معاناته ولكننا نجد في ذات الوقت أن مثله كمثلهم وكمعظم المبدعين السودانيين في عدم سعيه لتقديم نفسه والترويج لها إعلامياً، بسبب طبعه الزاهد المتواضع وكرهه للأضواء، ومما هو متأصل عموماً في الشخصية السودانية، وفي هذا نلاحظ ثمة مفارقة عجيبة تكمن في تعارض ذلك مع رغبته الشديدة في أن يعرفه الناس علي حقيقته، هذه العبارة لا يكف عن ترديدها وكثيراً ما ترد على لسانه. (الجزولي، علاء الدين: 2010م، ص31).

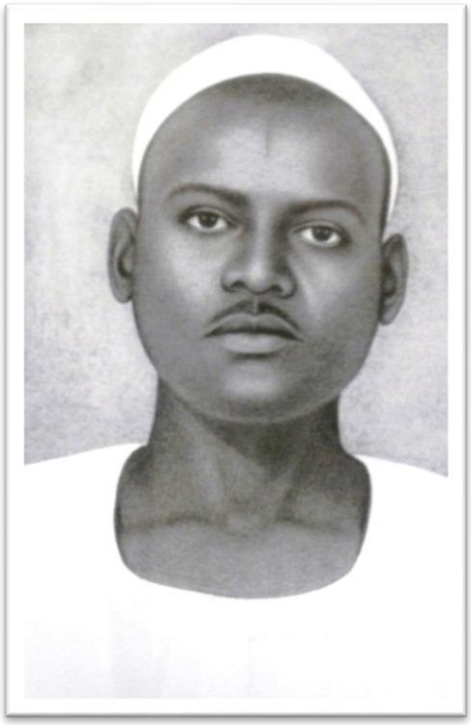
مجموعة من الصور لجحا توثق مراحل حياته المختلفة

(المصدر: الجزولي، علاء الدين: 2010م، ص30).

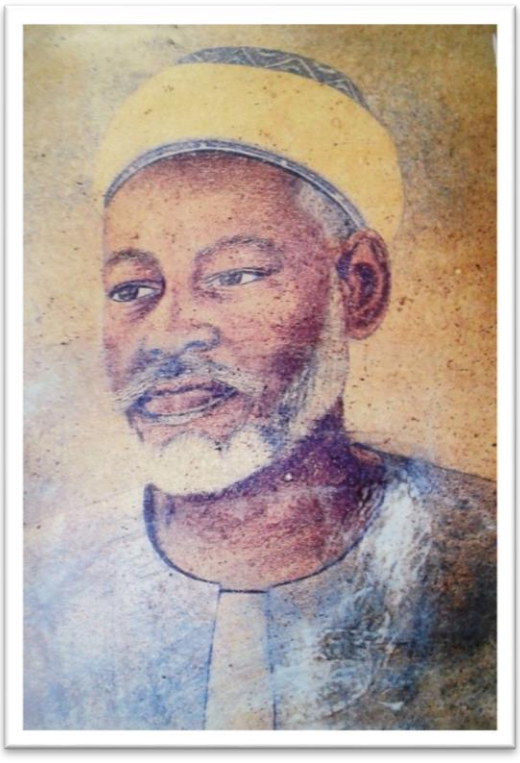
توفي الرسام السوداني موسى كزام جحا في العام 2007م بعد حياة فنية عامرة .(جحا الرسام: الموسوعة العلمية https://ar.wikipedia.org).

نماذج من أعمال جحا "رسم وجوه" غير مؤرخة وأصحابها غير معروفين، مقاسات الأعمال 50×60 سم قلم فحم، على ورق.





نماذج لأعمال ملونة:



2-2. المبحث الثاني: الموروث التشكيلي الشعبي:

2-2-1. الفلكلور:

ظهر مصطلح فلكلور Folklore إلي حيز الوجود في العام 1846م، والذى صاغه واقترحه واستعمله وليم جون تومز، ليستخدم بدلاً عن مصطلح Popular Antiquities السوالف القديمة المحبّبة أو الآثار الشعبية، وإذا نظرنا في المعني الحرفي لكلمة Folklore فهي كلمة إنجليزية مركبة من كلمتين Folk وهي تعني الشعب أو القوم أو الناس، ولكنها تشير إلي العامة أكثر من غيرها، أما كلمة Lore فهي تعني في اللغة مجموعة المعارف والتقاليد المكتسبة عن طريق الخبرة لذلك كلمة فولكلور أصبحت تعني حكمة الشعب أو معارف الناس أو القوم. (العنتيل، فوزي: 1987م، ص15)،

وفي الكتابة العربية هنالك عدد من التسميات والمصطلحات الدالة على العلم والدراسة والمادة التي يدرسها، واستخدمت كبديل لمصطلح فولكلور وهذه المصطلحات هي المأثورات الشعبية، والموروثات الشعبية، والفنون الشعبية، والتراث الشعبي، والثقافة الشعبية، والموروث الثقافي، والتراث الثقافي غير المادي، الذى تبنته منظمة اليونسكو مؤخراً، ومع استخدام هذه الترجمات العربية المختلفة فإن المختصين يفضلون استخدام فولكلور، وذلك لأنه مصطلح عالمي برغم أوجه القصور فيه. (عوض الله، أسعد: 2015م، ص10). بالنسبة لمصطلحي "المأثورات الشعبية" و "الموروثات الشعبية" فمجرد ذكر المصطلح الأول يتبادر إلي الذهن الأدب الشعبي دون غيره من مجالات التراث الشعبي، بينما يتجه المصطلح الثاني نحو السلفية والماضي دون التجديد والمعاصرة، علماً بأن التراث يجمع بين هذه وتلك وإلا أصبح تراثاً جامداً. وعبارة الفنون الشعبية لا تفي بالغرض؛ لأنها لا تشمل جميع مجالات التراث الشعبي، فمن الأفضل استخدام عبارة التراث الشعبي في الدراسات التراثية في الوطن العربي، وذلك لأن كلمة تراث عربية أصيلة، وتعبّر عن مادة التراث الشعبي وموضوعاته، وترتبط بالحضارة العربية الإسلامية أكثر من المصطلحات الأخري. (حريز سيد: 2010م، ص33). ولقد طرح مصطفي جاد تساؤلاً في مطلع هذا القرن يقول فيه "أين يوجد ارشيف الفولكلور على الخريطة العربية؟ وهل يمكننا القول أننا توصلنا إلي ارشيف علمي قادر على إمدادنا بالمادة الشعبية التي عكفنا على جمعها؟ وهل نملك قاعدة معلومات فولكلورية يمكنها أن تمدنا –على سبيل المثال– بالعادات المرتبطة باحتفالية السبوع على امتداد الوطن العربي؟". (جاد، مصطفي: 2008م، ص11).

يشكل الفلكلور أو الفنون الشعبية جزء من التراث الإنساني فهو يمثل تقاليده وذاكرة شعوبه والمتحف الحي لحضارته والفلكلور عرضه للتبدل والتقلب مثل كائن حي أو يتغير إطاره ويوائم ويحور فهو صورة للإنسان الذى يبدعه، ولذا فهو عصي على التعريف الدقيق وقد ظهر الإصطلاح (فلكلور) في منتصف القرن التاسع عشر في كتابات و. ج. تومس، ومنذ ذلك الوقت بدأ عهد جديد من دراسات الفنون الشعبية. (عطية، محسن: 1997، ص134)، ولقد رأي الانثربولوجيون البريطانيون توظيف المعرفة في الثقافات الأفريقية التقليدية منذ العقود الأولي في القرن السابق، على أية حال، الجماعات الأفريقية كانت ومازالت على حد كبير توظف وتطبق المعرفة التقليدية في الكثير من المجالات في حياتها اليومية منذ أزمان بعيدة، إن جل هذه المعرفة في شكل فلكلور تطبيقي، لايعني هذا إنكار الملمح الجمالي الواضح الذى يتميز به الفلكلور الأفريقي، وهذا الملمح صفة لازمة في الكثير من الأجناس الفلكلورية عامة ومهما يكن من أمر، فعندما ننظر بعمق للفلكلور الأفريقي وحتي الأدب الشفاهي وفنون الأداء وهي التي تحافظ على تحديد أهداف محددة، سنلاحظ أنها توظف عمداً لتحقيق أهداف بعينها. (الحريز، سيد: 2010، ص21،20).

تهتم معظم الدول الأوربية والأمريكية بعمل ارشيفات للفولكلور الوطني بكل بلد، ولم يقتصر الأمر على عمل ارشيف واحد بل إن هناك بعض الدول مثل الولايات المتحدة الأمريكية تعكف على عمل عدة ارشيفات، عامة ومتخصصة، حكومية وغير حكومية، والملاحظ هنا أن أكثر الارشيفات الفولكلورية الأمريكية تولي اهتماماً خاصاً بالموسيقي والأغاني الشعبية وفنون الرقص، على نحو ما نجده في ارشيف الثقافة الفولكلورية Archive of Folk Culture الذى أنشأته مكتبة الكونجرس عام 1928م كمرجع للموسيقي الفولكلورية، وكذا ارشيف لوزيانا الرقمي للفولكلور Louisiana Digital Folklore Archive الذى إهتم القائمون عليه بإعادة تسجيل شرائط الموسيقي والتاريخ الشفهي على اسطوانات مدمجة، كما اهتم ارشيف الفولكلور والميثولوجيا Folklore & Mythology Archive بجامعة كاليفورنيا بعمل ارشيف متخصص تحت إسم ارشيف الأغاني الشعبية والموسيقي، فضلاً عن ارشيف الرقص وفنون الأداء (جاد، مصطفي: 2008م، ص12).

وخلال عام 2007م تمت عدة لقاءات دولية في أكثر من بقعة عربية، كانت مشاركتنا فيها بهدف رئيسي يتمحور في توحيد المنهج العربي في التوثيق، وقد بدأت بلقاءات تونس الدولية الأولي حول التراث الثقافي اللامادي، وقد أوصي هذا المؤتمر في أكثر من فقرة بتطبيق وإنشاء مركز الفولكلور العربي. (جاد، مصطفي: 2008م، ص16). رغم الجهود التي بذلت في الدفاع عن الثقافة الشعبية والفولكلور والسعي إلي رد

الإعتبار إليها وقد قام بذلك علماء أجلاء نكتفي بذكر عبدالحميد يونس منهم في كتابه المشهور "دفاعاً عن الفولكلور" وقد واصل بعده بعض تلاميذه هذه الجهود التي تسعي إلي إحلال الثقافة الشعبية المنزلة التي تستحقها، فإن الواقع يؤكد انها ثقافة غير معترف بها رسمياً يكفي في ذلك أن نشير إلي غيابها في المؤسسات الرسمية القائمة على التعليم في مستوياته جميعها، بما في ذلك التعليم العالي. (باديس، نور الهدي: 2008م، ص11).

ويناقش سيد حامد حريز في كتابه (دراسات في الفولكور التطبيقي الإفريقي) الفصل الثاني، مشكلات التمدن والتحديث وتأثيرهما على الفولكلور في الحالة السودانية التي تلقي بضوئها على الأقطار الأفريقية الأخري، موزعاً البحث فيه على جزئين أولهما تأسيس الصفوة الثقافية المتمدينة في بدايات القرن التاسع عشر، والتي بشرت بإدخال التمدين والتحديث في الجماعة، ومواقف هذه الصفوة تجاه الفولكلور، وتأثير ذلك على الفولكلور، وثانيهما تجربة قسم الفولكلور بجامعة الخرطوم وخبرتها الجيدة في توضيح تأثيرات التمدين والتحديث على بعض الأجناس الفولكلورية كالشعر الشفاهي والحكاية الشعبية.

وخلص إلي أنه ليس من المعقول تبسيط موضوع تأثير التحديث على الفولكلور، وقال بأن هناك بعض الأجناس الفولكلورية قد اختفت ك (غنا المرحاكة) بينما أخري قد ازدهرت كالحكاية الشعبية. (حريز، حامد: 2010م، ص54). أن الإنتاج اليدوي وتوثيقه مهم ولكن ألا تهمنا الفكرة من ورائه ومعرفة طريقة إنتاجه ومكانه في الحياة البشرية. في حقيقة الأمر فإن المعرفة والمفهوم والوظيفة مثلها مثل الميادين الأخرى هي التي تتنقل من جيل إلى جيل وتنتشر في الثقافات الأخرى متأثرة ومؤثرة .هذا من ناحية، من ناحية أخرى فإن ميادين الثقافة الشعبية الأخرى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإنتاج اليدوي والعادات والممارسات وفنون الأداء والمعارف الشعبية كلها لها جوانبها المادية. (مدني، يوسف: 2015م، ص6).

تنوعت مظاهر السودان الحياتية وان توحدت نواتجه الثقافية بصورة عامة وقد تباينت هذه البيئات منتجاتها الثقافية مضيفة كل منها للأخري بعداً ثقافياً تكاملت فيه قسماتها في كل أنحاء السودان وهذه سمة أساسية في الحضارة السودانية تطورها فنجد أن مكونات الحضارة السودانية تكاملت في كل أنحاء السودان في تشكيلها وإذا نظرنا إلي الحضارة السودانية في مفرداتها الحضارية نجد أن كل جزءاً من السودان قد جزئيات من هذه المفردات فنجد مثلاً أن العنقريب "سرير خشبي منسوج في الحبال أو الجلد" والذي لعب دوراً هاماً في الحضارة السودانية (Madani. Y. H, 1980) قدم من شرق السودان "قبائل البجة" كما أن الطبل الكبير

والصغير "الدلوكة والدربكة" والتي تظهر على الآثار السودانية التي قدمت من جنوب السودان، أما صناعة الحديد فقد قدمتها مروي إلي جنوب السودان ومنها إلي أفريقيا وقد اكتشفت أفران الحديد في نيناكورا جنوب واو وأيضاً في مريدي على ضفة نهر مريدي. (الصادق، صلاح: 1996م، ص43).

تواصلت هذه السمة في الثقافة السودانية فنجد مثلاً ثقافة البادية متوحدة في كافة أنحاء السودان تحت مظلة الثقافة السودانية الكلية. وتأكيد لذلك نجد أن القبائل البدوية في شرق السودان "البجة" لهم نفس المنتجات الثقافية للقبائل البدوية في غرب السودان "الإبالة والبقارة" والقبائل البدوية في أواسط السودان متمثلة في قبائل الشكرية، ونفس الأمر ينطبق على بيئة الريف والتي تتشابه في كافة أنحاء السودان وأيضاً نجد أن بيئة المدينة السودانية هي صورة متطابقة لكل المدن. (الصادق، صلاح: 2004م، ص45).

فرض حماية على ثقافتنا الشعبية يبدأ من ادراك الخطر الوافد وبامكانيات ضخمة والمتمثلة في شكل غزو ثقافي اجنبي وهو ما عرض الكثير من الثقافات المحلية والوطنية للإضمحلال والضياع والانقراض او التزييف ذلك انه ليس من الغريب اننا نشاهد اليوم على مستوى ثقافتنا المادية الكثير من الابداع الشعبي السوداني يضمحل ويزول. أما لأنه تجري عملية ابدال كاستعمال النايلون أو الألياف الصناعية البلاستيك عوضاً عن المادة المحلية وبما تحمله من خصائص فنية محدودة وأما لأن تلك المادة المنتجة أصبحت تخضع لنمط من قيمتها الجمالية المتفردة .. وتحت ضغط وسائل الاتصال الجماهيري الاجنبية سينما – اذاعات – اسطوانات – شرائط – صور، تتأثر جوانب متعددة من ثقلفتنا الروحية شكلا ومضموناً بالقيم الجديدة الوافدة، وذلك أن أدبنا وأغانينا وموسيقانا ورقصاتنا الشعبية افقد الكثير من روحها الأصلية ومضمونها الاجتماعي، والتي يوحد علم الفولكلوربين دراستها كأسلوب للتعبير الفني البحت وكوظيفة اجتماعية.

انتهي الى الأبد عصر يعطي افضلية وأسبقية لثقافة دون الأخري أو يقلل من قدر ثقافة ما، ذلك أن وجود مادة الثقافة الشعبية واستلهامها بشكل مدروس وخلاق ومبدع يعطي ذلك الموروث التقليدي مضمونه الايجابي الحقيقي ويضعه في موضع لائق مؤثراً ومتفاعلاً مع انجازات التراث الانساني العالمي .

باعتبار أن النشاط الثقافي جزء من مكونات العمل في ذاته يصبح من المسلم به ان عملية الاهتمام بالثقافة الشعبية التقليدية هو عمل تنموي، وتوظيفنا الصحبح لاجهزة الثقافة الرسمية ومن بينها اجهزة دراسة الثقافة الشعبية، يبدأ بدراسة الواقع الثقافي والاجتماعي للبشر الذين تستهدفهم خطط التنمية، هذه العناية وحسن الاستفادة بالثقافة التقليدية يمكن أن بحقق عائداً ملموساً ومباشراً وذلك عن طريق السياحة، المتاحف، المعارض،

المهرجانات، العروض الفنية أو عن طريق مبيعات منتجات الاشغال اليدوية الشعبية، الا أن هذه المسائل يجب أن تطرح من زاوية المعادلة الصعبة التي يجب أن يتوفر لها حد أدنى من التفريق والوقوف بين ما هو أصيل وما هو مزيف وأن تطرح الحلول لمواجهة مثل تلك المشاكل قبل الشروع المنظم لذلك. (عبوش، محمد: 1978م، ص37).

في الفترة من 15 إلي 17 يونيو 1982م انعقد بمباني كلية الفنون الجميلة والتطبيقية سنمار لدراسة الفولكلور في السودان، حيث ناقش المشكلات والصعوبات التي تقابل هذه الدراسات في السودان في جميع المستويات، وقد شارك في المؤتمر ممثلين للأجهزة ذات الصلة وهي معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، ومركز دراسة الفولكلور، وكلية الفنون الجميلة والتطبيقية، والفرقة القومية للفنون الشعبية، ومعهد الموسيقي والمسرح، والمجلس القومي لرعاية الفنون والآداب، وقد أصدر السمنار عدد من التوصيات بعد إنتهاء جلساته، وركزت هذه التوصيات على ضرورة وأهمية التنسيق بين الأجهزة ذات الصلة والعاملة في هذا المجال، والإهتمام بإصدار الفهارس (بيبلوغرافيا) لمد الباحثين بمصادر المعلومات، والقيام بمشروعات في مجالات البحث والدراسة والمسوح بين هذه الإجهزة وغيرها من التوصيات الهامة في هذا المجال. هنا يجب أن لايفوتنا بأن هذا السمنار كان ثمرة للتعاون بين لجنة الفنون التقليدية بالمجلس القومي لرعاية الفنون والآداب، وكلية الفنون الجميلة والتطبيقية. (عن مجلة الفولكلور السوداني: 1983م، ص24).

2-2-2. إستلهام العناصر الثقافية في الفن التشكيلي السوداني:

طقس الزار:

أوضح معظم الكتاب الذين تناولوا هذا الموضوع أن كلمة الزار هي كلمة أمهرية (المصري، فاطمة: 1975م، ص10) والتي تعني الأرواح الشريرة أو الأرواح واحتمالية انشقاق الكلمة من الفعل العربي (زار) ليست كبيرة أو مبهمة على الأقل في الإستخدام السوداني أو لأن السودانيين يستخدمون كلمة (ظهر) والفعل (زار) الماضي من يزور وخاصة القرويين الذين لا يستخدمون الكلمة الأخيرة، ثانياً تستخدم الكلمة كفعل وليس كإسم والإسم منها هو (زيارة) وذكر تريمنجهام إنها كلمة أمهرية مشتقة عن دين اجوا القديم للقشيطة الوثنيين حيث يطلق على أنهم اسم (حار) حتي استخدمها الأبيسينين للإشارة للأرواح الشريرة وقد ذكر أن الكلمة ليست عربية حيث أن ليس لها أي مشتقات أو حتي صيغة جمع في العربي ولذلك فإن أصل الكلمة قد يعود إلي الأبدينا وولاية (مسينج) وهي مركزاً في مدينة (غفدار) في الجبهة المرتفعة من أثيوبيا أما جامعي

المعلومات فقد انقسموا في آرائهم فقال البعض أن (الزار) جاء للسودان من مصر وآخرون أكدوا انه من اثيوبيا ويمكن دعم الأصل الأثيوبي بوجود مجموعات كبيرة من الأرواح والذين يظهرون في الإحتفالات كأثيوبيين وقد أوضح البروفسير الميهي والذي يعتبر خبيراً في الزار إنها من أصل أثيوبي وأنها جاءت للسودان حوالي عام 1905م.

إن طقس الزار معتقد قديم يرجع تاريخه إلي الثقافة الوثنية وللآن مازال يمارس في عديد من بلاد شرق ووسط افريقيا وعبر القرون لاقي من التعديل والتشعب ليتناسب مع الديانات السائدة والثقافات الإجتماعية والفلسفات الدينية والمؤثرات المحلية وفي القرون الحديثة بدأ الإهتمام العلمي بهذا الموضوع على يد العالم Plowden عام 1868م، وفي السودان على يد علماء النفس السودانيين (محمد، إسماعيل: 2015م، ص110).

إن طقوس الزار المتشعبة بالرمزية ولعب الادوار ونماذج لأشخاص واسقاطات عفوية ووجود جمهور يعاني من مشكلات بالإضافة إلي الشيخة وفرقتها المسيطرة على أجواء الحفل كالمخرج ويمكن النظر اليها بوصفها شكلاً من اشكال الدراما الشعبية ومن ثم ضرباً من العلاج السيكو درامي. ويوجد نوعين من الزار في السودان زار يوريا والممارسون له من النساء وهو الأكثر شيوعاً في العاصمة القومية. إن ممارسة الزار لها جوانب إيجابية رغم عدم عقلانيتها واستخدامها لنفس تقنيات المعالجة النفسية بطريقة عشوائية أو طريقة لا تخضع لمنطق وان عينة كبيرة من الممارسات شعرنّ بمردود إيجابي نتيجة الممارسة الطقسية والشعور بالترويح النفسي أو الشفاء من المرض والإستمتاع بوقت جميل. (عثمان، آمال: 2016م، ص7).

وتعد الأسماء التالية: زار، دستور، جماعة، وريح أحمر من الأسماء التي تطلق على الإحتفال الذي يؤدي لإستدعاء بعض الأرواح المعروفة بهذه الأسماء وكل من يعتقد في الزار أو يفعله يتجنبه بشدة كلمات مثل الجن والشياطين والعفاريت فهم يميزون بين ريح أحمر يعالجه الزار وريح أسود التي يعالجها الشيخ أو الفاقي ومن المعتقد بين ممارسي الزار أنه نظيف مهذب ورقيق ويحتاج إلي الموسيقي والكولونيا والملابس الجديدة (Ibrahim Hayder, 1987, p169). ومن وجهة أخري فإن الريح الأسود أو الأزرق هو خائن عدواني وملعون ولهذا السبب فإن الفقي فقط هو الذي يتعامل معه حيث يمارس العقاب والحرمان لطرده بينما في حالة الزار يتم تخمين الروح ومن الشائع بين القرويين ألا يقرأوا مباشرة أسماء الأشياء والأشخاص الذين يحترمونها ويخافونها أو تجنبوها مثلاً يصبح إسم الميت (المرحوم) ولا تذكر الزوجة إسم زوجها ولكن تقول

(ده) أو (أبوالولد) أو (الحاج) ويطلق على بعض الأمراض مثل الأورام (المرض الخبيث) وعندما يخاطبون أرواح الزار فإنهم يقولون (أسياد) أو (دستور يا أسيادنا). (محمد، إسماعيل:2015م، ص109).

وتقوم إحتفالية طقوس الزار على دعامتين الأولي في فاعلية المعالجة وتوقع الشفاء على يد الشيخة، والثانية الممارسة الإحتفالية ذات الطابع الحركي الراقص الإنفعالي في سياق مفعم بالرمزية. (عثمان، آمال: 2016م، ص7). ويتضمن التحضير لطقوس الزار تنظيف وكنس المنطقة وتوفير السجاد للرقص ومظلة مزخرفة لحماية الراقصين من الشمس، وحول منطقة الرقص تتدلي أربعة أعلام مثبتة في صفائح معدنية تحتوي على حصي، وتوضع هذه الأعم قبالة الحائط، وتوضع أمامها سلطانية بها بخور يحترق، وتمثل هذه الأعلام الأرواح البشرية المختلفة التي تتلبس الشيخة أثناء أداء الطقوس، ثم يعد مكان الشرف خلف الشيخة، أما من سبق له إقامة طقوس زار حيث تم إراقة دم حيوان أو طائر، أي حيث "قتلت" النساء كما يقولون، فيجلس هؤلاء على كراسي أو حصيرة مزدوجة، أما الباقين الذين "ذبحوا" ولكن تبدو أهميتهم أقل كأقارب أو أصدقاء فيجلسون على مناضد أو حصيرة من طبقة واحدة ويجلس الباقون على الأرض، ويرتبط الوضع الإجتماعي بالخبرة السابقة في الزار، إلا أن النساء اللاتي ينحدرن من مستوي إجتماعي وإقتصادي أعلى يقدرن على إقامة زار موسع. (محمد، إسماعيل:2015م، ص151).

2-2-3. <u>الأزياء</u>:

إرتباط الزي في السودان بالعناصر الثقافية من ظروف تاريخية إقتصادية وبيئية وأعراف وتقاليد جعله متغيراً من حين لآخر، وفقاً للمتغيرات. وقد كان لبعض المؤرخين الفضل في تأكيد ذلك الإختلاف وذلك من خلال تقاريرهم وكتاباتهم. وبرغم تميز السودان بتعدد قبائله وتباينها والذي كان له عظيم الأثر في إختلاف الأزياء بينها إلا أنه قد تلاحظ وجود ملامح مشتركة بين تلك الأزياء وقد تم رصد ومعرفة أزياء السودان القديمة من خلال كتابات الرحالة الأجانب أمثال "بوركهارت" وكذلك كان لعلماء الآثار دور كبير في معرفة بعضها حيث ساعدت الحفريات في إظهار بعض الرسومات التي وجدت والتي كانت تظهر الأزياء الرجالية والنسائية.

الزي الرجالي:

لم تختلف الأزياء الرجالية في السودان في العهود القديمة عن أزياء الشعوب الأخري في تلك الفترة، حيث كان الزي الرجالي في الممالك القديمة "نبتة، ومروي" يشابه كثيراً زي قدماء المصريين الذي كان يتألف

من الصدرة أو القميص والرداء والشال. أما العبيد فكانوا عراة الجسم إلا من بعض الأزرار الذي بلف حول أجسامهم وقد أوضحت الرسومات أيضاً التباين بين خدمات الملوك والعبيد حيث تميزت الأولي بالنعومة والشفافية، والثانية بالخشونة.

حدث تغيير طفيف في شكل الأزياء الرجالية عبر السنوات اللاحقة حيث أشار "بوركهارت" من خلال ملاحظاته أثناء رحلته إلي بلاد السودان عام 1829م إلي شكل الزي الرجالي بأن هنالك من يرتدي المأزر والتي تثبت حول الخصر دون إرتداء زي آخر، بينما في الشمال يرتدي الرجال أزياء تشبه كثيراً الأزياء التي يرتديها الرجال في شمال الوادي. فهي عبارة عن جلباب مصنوع من الكتان الأزرق اللون وفوقه زي خارجي آخر يعرف "بالزعبوط" يلبس أحياناً وعادة ما تصاحبه طاقية مصنوعة من القماش عليها عمامة. أما خامة الأزياء الرئيسية فقد كانت من الدمور المستجلب من سنار، وقد كان لدخول العرب أثر كبير في تغيير شكل الزي حيث إرتدي الرجال القمص والسروال كزي أساسي ثم العباءة والقفطان كزي خارجي. أما القميص فقد تنوعت أشكاله، وهنالك الجلابية البلدية والجلابية الأفرنجية التي تتميز عن الأولي بإضافة الكولة عليها. وقد تميزت الأزياء الرجالية ببساطة الشكل والخامة حيث يتم نسجها وتصنيعها محلياً.

وبعد دخول المستعمر السودان حدث تغيير في خامة الزي الرجالي. وقد تأثر بعض السودانيون وخاصة كالمدن الكبيرة بالزي الأوربي. وقد كان لإنشاء المصانع ودور التعليم أثر كبير في إقتباس هذا النوع، حيث فرض الإنجليز أزياءً محددة لدور العمل والتعليم واستبدلت الجلابية بالقميص الأفرنجي القصير واستبدل السروال بالبنطلون الطويل والقصير، كذلك لبس البعض البدلة "الجاكيت والصديري" بجانب الكرفتة حول العنق، أما من حيث الخامة فقد استخدمت الخامات المستوردة من انجلترا كالقطن والصوف.

وبناءاً على تعدد القبائل وتباين الثقافات في السودان بدأ الزي يختلف من منطقة لأخري. الزي الرجالي في شمال السودان يتكون من الجلابية والعراقي والسروال والطاقية والعمامة بينما في شرقه يتغير مسمي الجلابية إلي قميص ويكون أقل حجماً منها. كذلك للسروال شكل خاص فهو فضفاض وواسع لذا يعرف "بالبوجة والسربادوب". وفي غرب السودان وبرغم إستخدام الجلابية والعراقي والسروال إلا أن هنالك إختلافاً يميز زيهم عن زي المناطق الأخري. (عبدالله، زينب: 2008م، ص62-63).

الزي النسائي:

لم يتخلف زي المرأة في السودان قديماً عما كان عليه في تلك العهود التاريخية، فأزياء المرأة التي وجدت في العهد المروي كانت عبارة عن صدار ضيق طويل يصل في طوله القدم أشبه بصدار المرأة عند قدماء المصريين والآشوريين. ويضاف إليه زي خارجي يغطي الكتف الأيسر مع وجود غطاء للرأس يظهر الأذنين. أما الخدم فكان زيهم بسيطاً مؤلفاً من قطعة واحدة. فقد تأكد تاريخ الإختلاف من حيث العمر ومن حيث المجموعات والطبقات الإجتماعية المختلفة. (النقر، سامية: 1991م، ص33).

حدث تغيير في العهود اللاحقة في زي المرأة حيث بدأت بتغطية الجزء الأسفل من الجسم بما يعرف بالقرباب وهو أشبه بالمئزر. ومن ثم تطور إلي "التنورة" التي تميزت عن الأول بالحياكة. (محمد، زينب: 2000م، ص115)، وتحول الزي الخارجي الذي كان يغطي معظم الجسم إلي تصميم آخر عرف بالقرن (شقير، نعوم: 1967م، ص254)، وقد وصفه "بوركهارت" عام 1928م بأنه أحمر اللون وذو خطوط بيضاء أرتدي عليه زي خارجي آخر يسمي الثوب كان خامته قديماً من الدمور ثم استبدلت إلي الدبلان والشاش والقطن المستجلب من انجلترا.

لم يكن الإختلاف كبيراً بين أزياء المناطق المختلفة ولكن كان الإختلاف في كيفية صنعه ونوعية الخامات المستخدمة فيه. وقد ارتدت نساء معظم القبائل "الرهط" "والتنورة" و"الشقة" و"ألثوب" لكن قبائل الجنوب استخدمت خامات مختلفة للرهط واستبدلت السيور الجلدية بأوراق الأشجار. وفي حين أن نساء بعض القبائل ارتدين "الشقة" فقط، نجد أن البعض الآخر جمع ما بين القرباب والشقة. (محمد، زينب: 2008م، ص65).

بعد دخول المستعمر حدث تغيير في البيئة الإقتصادية والإجتماعية وذلك بفتح المجال لتعليم المرأة فأنشئت دور التعليم الخاصة بها فبالتالي أتيحت فرصة العمل للنساء لأول مرة وكان لرائدات التعليم دور كبير في تغيير شكل الزي حيث تغير الزي الداخلي من التنور إلي الإسكيرت وكذلك ظهر نوع آخر يتكون من قطعة واحدة عرف بالفستان كأن ذلك بجانب الثوب كزي خارجي. (النقر، سامية: 1991م، ص43).

(صورة) من أزياء قبائل البقارة (المصدر: غلاف كتاب الزي والزينة عند قبائل البقارة بالسودان، زينب عبدالله محمد، 2008م).

2-2-4. الزخارف الشعبية:

الزخارف الشعبية بصورة عامة هي ما يتكرر فيها عنصر واحد أو أكثر من الوحدات الزخرفية التجريدية، وقد تكون هندسية أو تصويرية، جاءت معالجتها زخرفية المقصد كما هو الحال في التعامل مع الأشكال الآدمية والحيوانية.[1] (إبراهيم، السر: 1984، ص60).

والنوبيون مولعون بالزخرفة والفنون، فإذا دخلنا شقة نوبية نجد الجدران مزدانة بحصير ملون، مصنوع من القش والسعف، يغلب عليه اللون الأحمر، والحصير عبارة عن (بروش) مصبوغة ومزخرفة ومثبتة على الجدران بأوتاد خشبية تسمي (فندي)، ونري أطباق الصيني ملصقة على الجدران وعلى واجهات الحجرات،

[1] في أغلب الاحيان يكون هناك معتقد مسبق بذلك عليه رسم ما، ثم يصير هذا الشئ عادة لدى الجميع، وقد يستمر بعد تغير المفهوم الأساسي كشكل فني. كذلك تدون بعض قبائل النيل الازرق تاريخ القبيلة أو الأسطورة أو السيرة الذاتية في شكل رموز آدمية على سطوح القرع كقبيلة الأنقسنا.

وتميل بعض الحجرات إلي اللون الأبيض، وربما رسمت عليها صور المساجد والبط والأوز، ويعلقون على الجدران صوراً كثيرة أغلبها لأبي زيد الهلالي، والزير سالم والبراق، وصورة أبناء الإمام على الكرار رضي الله عنه وغيرها. (يوسف، حسب الله: 1974م، ص72).

استخدام الزخارف في الزواج:

من الممكن الاستعاضة عن الزخارف الخاصة بغرف الجلوس الرجالية مثل تلك التي يقام فيها العرس، بلوحات ترسم على الجدار مباشرة، في بعض الرسوم التي في غرف الجلوس، رسم قام به أحد التلاميذ حيث كان يسمح لهم بالرسم على الجدران، وقد كانت رسومه الطفولية على قصاصة الورق، ونجد عدد من الملصقات للفتيات الحسناوات الزنيات أو البيض وكانت صورهم تقص في المحلات ومن علب الحلوى، ولم تكن العارضات أعلى الباب الصخرية هي النوع الوحيد المعروف عن النحت على الصخور في مناطق القرية في العصر الحديث، وكان الحجر الرملى المتوفر محلياً هو المستعمل في هذا النحت كان وضع علامة (X) بين خطين متوازين الشكل الأكثر بساطة، وتكمن بساطته في صعوبة التعرف على أصوله إلا أنه يثلبه الحواف غير الدقيقة التي ترسم عارضات الباب العليا للمنازل في بلاد النوبة في العصور المسيحية في الوقت الذى تساع فيه النحت على الصخر ولقد كانت الاقفال لزخرفة في الشمال بوادى حلفا تنتقل بين الفنية والأخرى في هذه الوصفة الفنية التى تقسيمها أكثر تعقيداً ترتكز فكرتها على الدوائر، لقد ذكر النوبيين ان هذه التصميمات نسخت من على سطح الصناديق المصرية الكبيرة أو في الزخارف الموجودة على الحلى النسائية وفضلاً عن ذلك هناك نوع من الاقفال شاع استخدامه. (الحاكم، أحمد: 1965م، ص49).

طقس الجرتق:

"الجرتق" عادة من العادات الإجتماعية التي مازال الإرث السوداني يتمسك بها كعادة لها طقوسها وأدبها في كثير من أنحاء السودان، والجرتق هو نوع من الحروز يستخدم لدفع الضرر أو لجلب المنفعة، للإحتراز من الجن والحسد أو لجلب الحظ والثروة، وهذه العادة ما زالت تحتفظ بكلياتها وطقوسها خاصة في مناسبات الزواج. (على، نصر الدين: 2000م، ص79). ظلت النساء يضربن الدنقر في المناسبات السعيدة حتي أصبح جزءاً من طقوس "الجرتق" عند الكثيرين، ويضرب الدنقر لصحن الريحة في الزواج والختان، تطحن النساء أو "تفندك" كميات ضخمة من الحبوب وقبل حين من الزمان تخرج ضاربات الدنقر خارج الدور

وتنصب الزينات فيضربونه ويتجمع الكثير فيرقصون ويغنون إلي آخر الليل، وتغلغل الدنقر في وجدان الأمهات وأصبح تكملة "للجرتق" وقد حفظ الجرتق في تضاعيفه بصمات التيارات الحضارية التي تعاقبت على السودان. (محمد، الطيب: 1970م، ص53).

صينية الجرتق:

تحتوي صينية الجرتق على عدد 2-3 (حُق)[2]. (على، نصر الدين: 2000م، ص81)، وهو إناء خشبي مزخرف بنقوش وألوان تغلب عليها مشتقات الأحمر والبني، تحفظ فيه (الضريرة) وأنواع الروائح الناشفة الخاصة بمناسبات الزواج والختان والوضوع. (أبو سبيب، محمد: 2008م، ص67).

بالإضافة إلي عدد من الأواني تعرف الواحدة منها بالكورية [3]. وتستخدم لحفظ الزيت الطيب و(الدلكة) [4] ، بالإضافة إلي البخور ولبان الشب (عين حمراء) وهي تمثل عين العروسة (حبة العروسة) وبذرة القرض وذلك منعاً للعين والسحر، كما توجد (كورية) بها لبن لممارسة عادة (بخ اللبن) بين العروسين، وهناك صحن الضريرة وهي عبارة عن خليط من المحلب والقرنفل والصندل المصحون، وتحتوي الصينية أيضاً على الحريرة الحمراء وبها خرزة كبيرة زرقاء أو خضراء بالإضافة إلي خرزة السوميته[5] وعظم السمك وقرني البطريق والسيحة، ومن هنا تظهر إضافة الديانات السماوية لعادة الجرتق.

وقبل ممارسة مراسم الجرتق لابد من مراعاة استقبال القبلة بمعني أن يتجه العريس ناحية القبلة وتطمس رجليه ويديه في الزيت، وبعد ذلك تبدأ مراسم الجرتق وتسمي عند النوبيين فُوكرّية Fokkire وتعني كذلك المراسم نفسها، والجرتق لابد أن تتم ممارسته قبل مغيب الشمس ويكون عنقريب الجرتق في إتجاه القبلة وهذا إعتقاد له أهميته في المجتمع السوداني. (على، نصر الدين: 2000م، ص81).

أدوات الجرتق:

أدوات الجرتق وهي عبارة عن بعض المواد النحاسية أو الحديدية أو بعض المواد الاخري التي لها دلالتها الخاصة لدي الكثير من القبائل وأهمها:-

---

[2] الحُق هو عبارة عن إناء من الخشب مزركش بالألوان ويستخدم لحفظ الروائح الكريهة.

[3] الكورية هي إناء مستدير مصنوع من المعدن.

[4] الدلكة عصيدة مصنوعة من الذرة ومخلوطة ببعض الأرياح الجافة والسائلة.

[5] السوميتة خرزة من المرجان بيضاء اللون وبها خطوط زرقاء اسطوانية الشكل تربط في اليد وفي بعض الأحيان تلبس في العنق لدي المرأة.

1- الحريرة الحمراء: وهي عبارة عن خيط أحمر تنظم فيه القطع الخرزية، وله دلالة عقائدية تهدف للحماية.

2- خرزة خضراء أو زرقاء كبيرة ولها دلالة حرزية تتعلق بخصوبة الرجل.

3- فص الدم: خاتم فضة به حجر بسمي فص الدم Blood Stone واللون الأحمر له دلالة رمزية كأساس للحياة، كما له قدرة على إيقاف النزيف في الزواج، الختان، والولادة.

4- عظم السمك: حلقة من السلسلة الفقرية للسمك، ويرمز للخصوبة والبقاء.

5- خرزتان بحجم متوسط تلبس حول معصم اليد اليمني وترمز للأمل، الفال، الفرح.

6- سبحة اليسر: وهي سبحة من المرجان الأسود بها 99 حبة ويعتقد بأن لها خواص سحرية.

7- عقد السوميت: وهو من شبه الأحجار الكريمة أو الخرز ويلبس حول العنق. (على، نصر الدين: 2000م، ص82).

وهناك الهلال أيضاً له مدلول حرزي، ويعلق على جبهة المختون والمتزوج وهو حرز بابلي حيث كان الهلال أو القمر رمزين معروفين بالإله شاماس أو شمس وهو أحد الآلهة الرئيسية في سومر. (سليمان، الصادق: 1983م، ص105) أما الأسلحة التي تستعمل في الجرتق مثل السيف والسوط فلها رمزية رجولية كما تعتبر حرز من العين، والسوط يعتبر أثر من الثقافة السنارية التي اهتمت بالخلوة وبعض أدبياتها، كما نجد جريد النخل وهو الشئ الوحيد الذى له دلالة عربية ويرمز عند العرب للخصوبة والنماء. (على، نصر الدين: 2000م، ص83).

مميزات الزخرفة النوبية:

1. حققت البوابة النوبية كثير من الحقائق الجمالية في استخدام المثلثات النظر فيه على الحائط الممتد وداخل الدائرة ونصف الدائرة (القبه).
2. تتداخل المثلثات الثلاثية مع الدائرة في تزاو بين الدائرة والمثلث والخطوط المستقيمة والمنحنية منها.
3. تراكب وتقاطع الخطوط وحدات مفردة وممتدة بتتابع وانسياب فكان التناغم بين الخطط الافريقية والإسلامية المتراكبة والمتجاور والمنسابه.

4. الزخرفة عبارة عن وحدات هندسية أو قل انها وحدات رياضية يراد بها التفكير الرياضي للوصول الى حقيقة لا تتعلق بمكان أو زمان، فحقيقة المثلث او المربع او الدائرة تظر حقيقة عقلية لتصديقها للمعاني العقلية في تجردها وانطلاقها.
5. بدأت الزخارف في أول الأمر متماثلة ثم تنوعت وبدأت مفرده ثم تتابعت، في تبادل موسيقي بالتفرع بخطوط متحركة وديناميكية.
6. مزجت الزخارف للبوابة النوبية بين الفن الافريقي والإسلامى وعقدت صلحاً بين الصليب والهلال وبين الأبيض والأسود "النور والظلمة". (الطيب، عمر: 2010م، ص122).

الزخارف على الفخار:

الفخار من أكثر الحرف إنتشاراً لتوفر مادة الطين، لكنه لا يتقدم تقنياً من حيث الألوان والطلاءات، كما لم يخرج عن كونه آنية معرضه للإستخدام الخليط، كما نجد صعوبة الحرق وعدم وجود أفران ذات مواصفات وإمكانيات أكبر بالصورة التي تكفل لهذه الحرفة الضمان والأمان. وأشهر طرق زخرفة الفخار هي الحفر أو الخدش على القطعة التي لم تجف بعد ثم حرقها، كما توجد أنواع أخرى مصبوبة بطريقة السباكة. كما تستخدم بعض الألوان المتعددة على الخامة نفسها. ونجد في منطقة جبال النوبة بجنوب كردفان أنواعاً يمكن أن نطلق علىها خزف أو فخار مجازاً، ذلك أن الخامة المستخدمة هي روث البهائم، ولكن ثراء الزخرف والألوان الترابية جعلها تبدو من فصيلة الفخار مع الاحتفاظ بنفس الإستعمال الوظيفي للفخار.

مما سبق يتضح أن للزخارف مضامين ويمثل ملمس السطح والأشكال الهندسية والمجردة كما أنها تعتمد على الأسطورة والرمزية والدافعية لهذا كان ملمس السطح من أكثر الطرق شيوعاً وثراءاً، كما يشكل التصوير الآدمي والحيواني والنباتي بنسبة ضئيلة، وتتفرد بها مجموعة جنوب النيل الأزرق حيث أنها تدون تأريخ القبيلة والأسطورة أو ميزاً ذاتية في شكل رموز آدمية بصرية مجردة يستهدف منها الزخرف المعين إرضاءاً لطموح الصانع. (حسن، السر: 1984م، ص65).

والحديث عن الخزف في جبال النوبة ليس أمراً سهلاً ولكن يمكن الوقوف عند بعض الملاحظات التي كتبها (ج. ديبلو. كروفوت) عام 1925م عن الخزف في تقلي ورشاد وقدير وأبوجبيهة في جنوب كردفان وأيضاً في وادي النيل، وعجينة طينات الفخار تتكون من الطين الذى يمزج من بعض المواد العضوية بنسبة 75% طين و 25% روث الحيوانات. (كوكو، تاور: 2013م، رسالة دكتوراة غير منشورة). الأجانج من

قبائل الدلنج التي عرفت الفخار منذ القدم واستعملوه في حياتهم اليومية لأغراض الطبخ وجلب الماء والطعام والتخزين، وهي من الأدوات الهامة في حياتهم. وقد عرف الأجانج نوعين من الفخار نوع تصنعه النساء محلياً وآخر يشترونه من قبيلة الداجو التي برعت في هذه الحرفة وإجادتها واشتهرت بها حتي اليوم كما برعت وتفردت بتقنية الزخارف المنتظمة في فخارهم إلي جانب الصقل في المنطقة. (حسن، يوسف: 2002م، ص178).

الزخرفة تظهر في شكل خطوط رفيعة محفورة أفقياً ورأسياً ولم يظهر أي نوع من الزخرفة البارزة وقد جاءت الزخارف مشابهة لزخارف حضارة كرمة. تبدأ عملية الزخرفة على الأواني الخزفية التي تمت بناؤها وعندما تكون الآنية في درجة متوسطة من الجفاف، والزخرفة غالباً ما تكون بالحفر المباشر بواسطة أدوات بدائية مثل الحصي المكسور والبيضاوي الشكل وتنقسم الزخرفة إلي ثلاثة أنواع هي:

1- النوع الأول يعتمد على الحفر ويشمل الزخارف الهندسية والخطوط العمودية والأفقية والتنقيط وتستخدم ألوان الحجارة الموجودة في المنطقة وهي غالباً ماتكون جيرية ويستخدم اللون الأحمر والأحمر الفاتح والأسود والابيض.
2- النوع الثاني يأتي نتيجة للحريق ويكون في شكل بقع سوداء غير منتظمة وسط لون الطين الأحمر المحروق وهي تشابه الزخارف الطبيعية الموجودة في القرع والليف وبعض الحيوانات. هذا النوع من الزخرفة يوجد أيضاً في بعض خزف الدول الأفريقية المجاورة مثل كينيا، تشاد وأوغندا.
3- النوع الثالث الدرجات اللونية التي تتكون بعد تلميع العنق بقطعة من زجاج أو حجر من الحصي مع اسنخدام قليل من الماء والزيت، وعندما تحرق الآنية يظهر العنق بلون داكن ذو لمعة براقة، ويبقي الجزء الثاني من الآنية بلون الطين المستعمل في البناء فإذا كان الطين المستعمل بلون أحمر يظهر العنق بلون بني داكن لامع والجزء الأسفل بلون أحمر لامع، وإذا كان الطين المستعمل أسود يظهر العنق بلون أسود لامع والجزء الأسفل بلون رمادي ذو خضرة فاتحة غير لامعة. وهذا النوع تفردت به منطقة جبال النوبة عن بقية أنواع الخزف الموجودة في السودان. (آدم، ليلي: 2016م، ص174).

2-2-5. الرموز والزخارف في المباني:

بإلقاء نظرة للتاريخ المسجل نجد أن منطقة النوبة قد مرت بتيارات ثقافية وحضارية ضاربة في القدم، ولقد لعبت الزخرفة والفنون بصفة عامة دوراً هاماً في تجسيد معتقدات ونقل سمات وبلورة خصائص هذا التسلسل الحضاري، الشاهد على ذلك آثار الحضارة الفرعونية متمثلة في الفن النوبي في شكل المباني وزخرفتها بالصحون، إذ أن هذا الرمز الدائري يمثل قرص الشمس المجنح الفرعوني، أما قرون الحيوانات فهي دلالة إلي الكبش النوبي "الإله آمون" وآثار حضارة كرمة متمثلة في رسم الأسد، وهو أسد كرمة ويمثله الإله أبادماك في الفترة المروية، أما الفترة المسيحية فنجد آثارها مجسدة في مخلفات الكنائس النوبية القديمة "كاتدرائية فرس سنقي غرب"، فنجد الهلال على رأس أبارغ يتوسط التاج الذى يلبسه وهو مؤشر إلي عبادات سالفة "إله القمر" في مصر القديمة، ولتزامن المسيحية والإسلام في منطقة النوبة "إتفاقية البقط" فإن هذا الهلال قد تواصل أيضاً ليحمل دلالة إسلامية مع النجمة، والتي تمثل خاتم النبي. وفي أوائل القرن التاسع عشر أشار الرحالة النمساوي بيركهاردت عندما زار بلاد النوبة عام 1809م إلي زخرفة المنازل هذه في بلاد النوبة.

والزخرفة إزدهرت في الفترة من (1920-1947) وقد إمتدت ظاهرة زخرفة المنازل هذه إلي أن غمرت مياه خزان أسوان تلك المنطقة ولقد لعبت الرؤية الثقافية دوراً كبيراً في إنجاز هذا التشكيل، فالزخارف ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمعتقدات وهذا يظهر جلياً في المساحات التي خصصت لإبراز الموتيف المعبر عنه برسوم الحيوانات والموضوعات المختلفة وقد نجد رسوم لحيوانات ليست لها صلة بهذه المنطقة على الإطلاق في الوقت الحالي كصورة الأسد على سبيل المثال الذى نجده يأخذ هذه الأشكال في زخرفة المنازل، والمعروف أن سكان تلك المنطقة مسلمون، وعندما دخل الإسلام هذه المنطقة دخل عن طريق التعايش السلمي مع المسيحيين، فنجد تمازج الثقافتين الإسلامية والمسيحية مع الإرتباط بالثقافة المحلية، فنجدهم يرون في التمساح السحر، وينظرون إلي الثعبان على أنه روح، فكثير من الرسومات التي تزخرف بها المنازل لاتوجد فعلاً في المنطقة ولم تتيسر لهم رؤيتها حقيقية ولكنها متأصلة متعمقة في معتقداتهم وفيها دلالات ومفاهيم في القيم الثقافية. (بدوي، بقيع: 1970م، ص28،29).

والحجرة الداخلية في مناطق السكون نجد العناية التامة من سيدة البيت التي تطليها بالجير وترسم فيها بعض الزخرفة والرسومات، وعلى جدرانها الاربعة ترتفع ممتلكاتها في البروش ملفوفة وموضوعة فوق اوتاد وإلى

أسفل هذه البروش صف من المعلقات وعلىها ممتلكاتها من الصحون والأقداح، وعلى الجدار تنظم صف من الطباقة ذات الوان وزخارف مختلفة. (حامد، السيد: 1973م، ص27).

لقد قام البريطانييون الذين استمروا في حكم السودان بإتفاقية الحكم الثنائي حتى عام 1956م بإنشاء مدينة وادي حلفا كمركز حكومي ومحطة للسكة الحديدية وفي الغريب أن الشايقية بعد الإحتلال البريطاني قد عاد بعضهم إلى وادى حلفا كمبنائين وقد استغلوا تشجيع الحكومة التي منحت النوبين تصاديق بناء منازل جديدة في عشرينات القرن الماضي. هناك فترتان أساسيتان بدأ فيهما البناءون بالنزوح شمالاً أحدهما كانت في منتصف العشرينات القرن الماضي وبداية الثلاثينيات. أما الثانية فقد كانت كارثة فيضان النيل عام 1946م.

بدأت المنازل القديمة تحتاج إلى طلاء جديد بالطين، في ذلك الوقت لم يعد استعمال الجبص في الطلاء مرتبطاً بنوع الأبنية والبنائين وأنما بأعمال الزخرفة كما أصبح فناً تجارياً. وفي كل البيوت النوبية فان الغرف التي تتم فيها مراسم الزواج بها أكثر أنواع الزخارف إتقاناً، تقام مراسم الزواج حول وادى حلفا في غرف الرجال القريبة من الفناء الملحق بها ما يسمى بالديوان، ولا يشعر النوبين باي حرج من كون الديوان يقابل الغرف المغلقة التي تكون بداخلها العروس وصويحباتها، تلك الغرفة التي تسمى بديوان ماسل وبالرغم من ذلك لا يزال إختلاط النساء برجال غرباء شئياً مقبولاً في منطقة بطن الحجر، وفي تلك المنطقة الجنوبية كان العرس يقام في غرفة داخلية لا تفسح مجالاً للزخرفة، في الخيام العادية يستقبل الرجال في منطقة وادى حلفا اصدقاءهم في الديوان متباهون بامتلاك غرفتين للجلوس، الأولى هى الديوان لحفلات العرس والثانية المنضرة للاستعمال اليومي. ليس بالمنفرة اي زخارف بالرغم من أن الجهة الخارجية للنوافذ والمدخل المؤدى لنا إلى الدهاليز. إذا زخرف جدار المنفرة يقوم بذلك صاحب المنزل أو أبنه أو أى فنان مؤجر ونادراً ما تزخرف وتكون زخرفتها مختلفة تماماً عن الزخرفة للاعراس. (وينزل، ماريانا: 1965م ت: طيبة محمد، 1999م، ص73و 77). ولم تكن تخلو جدران المضيفة العامة خلواً جزئياً أو كلياً من اللمسات الفنية الزخرفية للفنان الشعبي الذى خاض انتاجه على كل أرجاء النوبة فالبناء النوبي منزلاً كان أو مضيفة أو غيرها مسرح لإستعراض كل ألوان الفنون التشكيلية الشعبية بأنواعها، وللمضيفة العامة في قري النوبة نماذج متنوعة تختلف في مساحاتها وأسلوب بنائها وزخرفتها ليس فقط من منطقة إلي أخري ولا من قرية إلي أخري بل من نجع إلي آخر في القرية الواحدة شأنها في ذلك شأن كل بناء أقيم في النوبة القديمة التي لم يكن

ليتكرر فيها بناءان شكلاً أو تصميماً حتي وإن قام بإنشائهما فنان معماري نوبي واحد. (عبدالحميد، جودت: 1968م، ص81و84).

أما في بدايات القرن العشرين فإنه لأسباب إقتصادية وإجتماعية قد حدث ما يعتبر إزدهاراً لزخرفة المنازل، وهي تحمل في أحشائها محملة ثقافية متمازجة، وهذا يفسر ممارسة رسم الصليب على جباه الرضع من أطفال المسلمين ولكن استعماله ذو دلالة خاصة وهي لدرء العين على غيره في المسيحية. (بدوي، بقيع: 1970م، ص28).

كان نظام زخرفة المنزل النوبى يمتد ثمانون عاماً في عهده الحديث حيث بدا استخدام النقش البارز للطيب في حوالي 1957م حتى دمر خزان السد أسوان هذا الفن مع المعالم الأثرية الأخرى، وحتى عام 1964م كانت هنالك أنواع من الزخرفة المنزلية قبل العشرينات تشتمل أساساً على أشياء ملموسة تعلق على الجدار مكونة شكلاً زخرفياً. وفي منطقة وادى حلفا استبدلت المعلقات بالزخرفة الطينية وكذلك تم طلاء الجدار.

بالرغم من أن الاشياء المعلقة حلت مكانها أخيراً الزخارف السطحية، إلا أنها أستمرت على مظهر زخرفة المنزل، وكانت الاشياء التي تعلق على الجدران لها وظيفة منا الزينة، ولكن يبقي واحد من الأغراض الخمسة الآتية :-

1. تستعمل في مراسم الأعراس ثم ترتب على الجدران الداخلية.
2. تتتعلق لابعادها من النمل الأبيض.
3. تتتعلق لطرد الأرواح الشريرة، ولرد عين الحسد .
4. تستعمل كزخارف خاصة لغرف الرجال.
5. تستعمل بصورة خاصة لتزينن الأبواب (الطيب، عمر: 2010م، ص51).

أما في بلاد الشايقية فيقول أبوسبيب: ينحصر الديكور المنزلي أساساً داخل الغرفة وتتكون عناصره من أشياء ذات وظائف عملية وجمالية، فهناك أربعة وعشرون معلاقاً معلقة في أعمدة (مروق) السقف وهي شقائق وأعمدة من جذوع الدوم، تتدلي هذه المعاليق حول جنبات الغرفة الأربعة بمسافة قدمين تقريباً من الحائط وتوزع بترتيب ثابت ومعلوم بحيث يكون المعلاق المحتوي على العمرة في كل ركن من الأركان الأربع وتصف المعاليق الأخري المحتوية على قداح الدبكر وصحون الصيني بطريقة متتالية، وفي المناسبات

المهمة تنظف صحون الدبكر وتمسح بالزيت لتكون مصقولة وشديدة السواد ومن تحتها صحون النحاس اللامعة بعد صقلها وتبييضها، وهكذا تتشكل المساحة العليا من الغرفة بهذه المعاليق وتحدد الأركان من خلال العمرة بألوانها الزاهية الحمراء والبرتقالية والبيضاء والصفراء.

كذلك يعلق في منتصف الحجرة – غالباً في الجانب المواجه للمدخل – برش صلاة أحمر وهو ذو وظيفة جمالية ورمزية فقط إذ لايصلي عليه لأنه ملون، وفي أحد الأركان توضع السحارة وهو صندوق ضخم بمثابة الدولاب تضع فيه العروس كل حاجياتها وهو مزخرف بأشكال وألوان مختلفة، تعلق الطباقة (الأغطية الخاصة بالآنية) بألوانها الزاهية الحمراء والبرتقالية والخضراء في جنبات الغرفة بإرتفاع أقل من المعاليق وعندما يكثر عددها توزع على جنبات الغرفة فتكسوها بطابع زخرفي واضح، أما الحوائط نفسها فتدهن بالجير الأبيض، واللون الأخضر هو اللون التقليدي السائد في النوافذ والأبواب.(أبوسبيب، محمد: 2008م، ص49).

2-3. المبحث الثالث: التعليم الفني الحديث:

ويستعرض هذا المبحث دور بخت الرضا والتعليم الفني العام وكلية الفنون الجميلة والتطبيقية في المساهمة لتطور الفن التشكيلي السوداني:

2-3-1. بخت الرضا.

2-3-2. التعليم الفني العام.

2-3-3. كلية الفنون.

2-3-1. بخت الرضا:

بدأ تدريب المعلمين في بداية هذا القرن عند افتتاح أول مدرسة أولية ألحقت بها كلية تدريب صغيرة وصار إعداد معلمي المرحلة الأولية يتم بمدرسة العرفاء الملحقة بكلية غردون، اختمرت فكرة معهد بخت الرضا في عام 1932م واختير هذا الموقع لأنه يمثل البيئة الريفية التي يمكن أن يعيش فيها الطلبة ويألفوها لأن ذلك سيهيئهم في مقبل الأيام للإنخراط بسهولة في المجتمعات التي سيعملون فيها.

وقد شيد معهد بخت الرضا على بعد ثلاثة كيلومترات شمال مدينة الدويم وقد أصبح جزء لايتجزأ منها وامتدت المباني وشملت هذه الكيلومترات الثلاثة وكانت كل مبانيه عند تأسيسه من الطين والقش بما فيها بيت العميد والمعلمين والداخليات والفصول، وتم افتتاحه في يوم 18 أكتوبر 1934م، وأول عميد له هو مستر ف. ل. قريفث. (البادي، صديق: 2007م، ص96). كان اختيار الموقع للمعهد التربوي الجديد في رضا بجهة الدويم من

إملاء سياسة ترييف التعليم، فبخت الرضا بلدات (بكسر الباء) لبدو يزرعونها في الخريف ويحصدونها ويخزنون عيشهم بها ثم يتاعبهون هجراتهم لرعي سعيتهم، وكانت إمرأة اسمها بخت الرضا تقيم بالمكان، وفي الإسم وحي أنها ربما كانت مملوكة لهؤلاء العرب، وعادة تخليف الرقيق على زراعة عرب الخلاء فاشية، ولم تلق تجربة ترييف التعليم نجاحاً باعتراف قريفث، فقد انحصر في تعليم الزراعة لطلاب المعهد بصورة مختلفة ومن ذلك أن تكون لكل طالب قطعة أرض يتولي زراعتها، بل نشأت مدرسة ريفية ثانوية صغري في 1942م، ينفق التلميذ وقته في الزراعة استخشاناً وتدريباً للعود كمزارع مستنير لا يتكفف وظائف الدولة، وكانت هناك تعاونية زراعية وناد لصغار المزارعين، ويرد قريفث فشل تجربتهم في ترييف التعليم بصورة أساسية إلي شرط الزمان الغلاب. (إبراهيم، عبدالله: 2010م، ص9).

يقول ف. ل. جرفس حول تجربة التعليم وتدريب المعلمين في بخت الرضا: لقد اتخذنا بإجراء غير عادي منذ بداية العمل ببخت الرضا فشيدنا مباني خاصة وحصلنا على معلمين إضافيين ليتمكن النظّار والمعلمون من الحضور إلينا والإقامة معنا لمدة شهرين ليتعرفوا على المراشد الاخيرة وطريقة استعمالها، وبدأت الحلقة التجديدية الأولي بعد عام واحد من إفتتاح بخت الرضا واستمرت الحلقات بعد ذلك بمعدل ثلاث وأحياناً أربع في السنة. كانت المدارس الأولية التي كانت لها في الغالب هيئة تدريس كامل بمعدل معلم لكل فصل تترك مؤقتاً وبها عجز في المعلمين، ولكن التلاميذ كانوا يستفيدون في النهاية، وبإنقضاء خمس سنوات حضر أربعة أخماس المعلمين للحلقة الأولي بالنسبة لكل منهم. وهكذت أنشئت بخت الرضا الجرداء الحارة، والتي أخذت تمتلئ تدريجياً بالمباني بحضور المعلمين والنظّار. (قريفث، ترجمة عبدالله محمد، 1975، ص6).

شهدت بخت الرضا في العام 1937م حدثاً فريداً في تاريخ التعليم في السودان فقد قدمت لزيارة بخت الرضا لجنة "لورد ديلاوير" بدعوة من حاكم السودان العام في ذلك الوقت "سير استيوارت سايمز" وكانت تلك اللجنة في زيارة لبعض المستعمرات البريطانية السابقة بافريقيا، ووضعت تقريراً عن التعليم في السودان عرف بتقرير "لجنة ديلاوير" أثنت فيه على نظام بخت الرضا ثناءاً مستطاباً ووضعت فيه مقترحات متعددة لتطوير التعليم في السودان. (الغبشاوي، محمد: 1968م، ص47).

لقد أشار صلاح حسن عبدالله في كتابه مساهمات في الأدب التشكيلي إلي أن بداية التعليم الفني الأكاديمي بالسودان كانت ببخت الرضا 1930م كمرتكز تربوي وعُهد إلي المستر غرينلو والعناية بالمنهج الفني للمدارس الإبتدائية الذى قام بدوره بإرجاع الأعمال اليدوية والأشغال، وعدل هذا المنهج إلي التركيز

على الرسم والتصميم.(حسن، صلاح: 2005: ص10)، وأدخل التعليم النظامي الحديث أيام الإستعمار الإنجليزي المصري في السودان بإنشاء معهد بخت الرضا (1934–1956) لتدريب المعلمين على منهج مرسوم للنهوض بالريف السوداني لمواكبة هذا النوع من التعليم الحديث، كان من ضمن أساسيات ذلك المنهج إدراج الفنون الشعبية كنشاط مهني لتنمية مهارات المتعلمين النظرية والعملية وتطبيقها في مجال الصناعات والحرف لتلبي الحاجة للتطور في أعمال البناء والنجارة والحدادة وصناعات الأثاث، وتعريف التلاميذ أيضاً على فكرة التصميم وتدريبهم على تنفيذه بطرائق مختلفة، بإستخدام مستخدماً الذكاء والمهارة والموهبة في ما يريد إنتاجه. (الفكي، محمد: 2014، ص35).

كان لابد للإدارة البريطانية حسب المفاهيم الحكومية أن تهتم بالتعليم لخلق كوادر سودانية لخدمة دولاب الدولة فأنشأت المدارس المدنية وأنشأت ضمن ذلك معهداً لتدريب المعلمين وأنشأت بخت الرضا لهذه الغرض وكان ضمن من يدرب عليه تدريس الفنون في المرحلة الأولية، كلف البريطاني ذو الأم الفرنسية جين بيير قرينلو بوضع مناهج الفنون، وكان رجلاً متميزاً في أفكاره وقوة ارادته ورغم انه كان حرفياً متمكناً إلا أنه كان يحمل أفكاراً نيره في جانب تأصيل منهه على أساس تجزير ذلك في الثقافة السودانية والإسلامية فوضع منهجاً في كتاب سماه (الأعمال اليدوية والرسوم وقد أهتم إهتماماً كبيراً بإدخال كثير من الفنون السائدة في السودان في منهجه فرمي بذره صالحه في إدخال الزخارف (الخط من الخط العربي) وبعض التقاليد الشعبية وقد بزل هذه الرجل المؤمن برسالته جهداً مقدراً له في هذا الشأن كان ذلك في ثلاثينات القرن الماضي مما شكل بداية التعليم الأكاديمي في مجال الفنون تخرج على يده من معلمين الفنون من معهد بخت الرضا كما إستطاع قرينلو أن يؤسس مدرسة التصميمSchool of Design في كلية غردون (جامعة الخرطوم فيما بعد) وقد عاونه بعض الأساتذة البريطانيين وفيما بعد سودانيون، ولكن مدرسة التصميم نقلت بعد ذلك إلي المعهد الفني وفصل منها المعمار، وهكذا بدأ التعليم الأكاديمي المتخصص أحدث ذلك رفداً مهماً للحركة التشكيلية السودانية وتأسيساً لمسارها الحديث. (العوام، إبراهيم: 2013م، ص39).

2–3–2. <u>التعليم الفني العام</u>:

في عام 1943م بدأ التدريب وبأعداد قليلة جداً من الطلاب المدرسين في مجال الفنون الجميلة وهم أولئك النفر الذين أكملوا التعليم الثانوي العالي في كلية غردون التذكارية القديمة، والذين قضوا فترة تدريب لمدة ثلاثة أشهر في البداية بمعهد المعلمين ببخت الرضا بالدويم، وتم إرسالهم البعض لإنجلترا

والبعض الآخر لمعهد المعلمين العالي بالقاهرة لمواصلة مابدأوه. وفي عام 1944م تم إختيار طلاب آخرين ولكن لعدم وجود مكان للدراسة وإمكانات متاحة حول الطلاب للثقافة الفنية والتاريخ كالمتاحف والصناعة من ورش ومنشآت تجارية في مدينة الدويم، جئ بهم واستاذهم من معهد بخت الرضا إلي الخرطوم ليشغلوا ثلاث غرف بمني الجامعة الحالي عندما كانت وقتئذ مقراً للمدارس العليا تحت إسم كلية غردون التذكارية التي تم توزيعها من ثانوية عليا بأم درمان إلي مدارس خورطقت وحنتوب ووادي سيدنا الثانوية الجديدة، وفي عام 1946م كان عدد طلابها تسعة أرسل منهم ستة إلي الخاج من أجل التدريب وبقي ثلاثة لكلية التصميم الفني التي سارت بهم قبل أن يتم تأسيسها رسمياً ويعترف بها.

هذا وقد أصبحت تحتاج وزارة التربية والتعليم بإنتشار الأعمال الفنية وبإدخال مواد الفنون في المدارس إلي مابين ستين (60) وثمانين (80) دارساً في كل عام في وقت كانت الكلية لاتقبل أكثر من ثمانية أشخاص، وإضطرت إلي مضاعفة أعداد الطلبة المقبولين فيما بعد، ولما كان إحجام طلاب الثانوية العليا عن التقديم لهذه الكلية يشكل صعوبة أصبحت الكلية مضطرة لأخذ الموهوبين على حسب مستويات الشهادة الثانوية العليا الأمر الذى أضر بوجود الكلية في مكانها وقد طالب عندئذ مجلس كلية غردون التذكارية المستر جرينلو الإبتعاد بكليته بها إلي أية جهة يري، فكان من حظه وحظ الفنون التشكيلية أن أنشئ المعهد الفني بالخرطوم عام 1950 وألحقت به كلية الفنون أي التصميم الفني.(البنا، إدريس: 1996م، ص110،109).

ونحن نري أن التربية الفنية بمفهومها الحديث متمم لابد منه للتعليم المدرسي في كل مراحله، والذي يغلب عليه في حالته الحاضرة أن يكون علمياً أو لغوياً أو عملياً. ولما كانت القدرة على الإبتكار والتكوين والإنجاز بدقة وعناية من الأهداف التي يرمي إليها المقرر من الناحية التربوية وجب علينا أن نتبين ذلك من الناحية التعليمية. (صالح، سليمان: 1966م، ص55).

ولايزال اهتمام معظم الذين يقومون بتدريس مادة التربية الفنية في مدارسنا يتجه بصفة خاصة نحو الرسم وعمل الصور مستخدمين قلم الرصاص تارةً، وألوان الشمع وألوان الماء تارةً أخري، أما الأعمال اليدوية واستخدام المواد التشكيلية كالطين، والورق، والسعف، والقصب، والصوف، والورق المضغوط، والكرتون، والمواد البنائية المتعددة، فإنها لاتجد العناية والتوجيه السليم، مع علمنا أنها تحقق أوجها كثيرة من حيث المهارات اليدوية والخبرات العملية وتفهم القيم الجمالية والإبتكارات، وعن طريق استخدام هذه المواد يتكون

عند التلميذ الإحساس بالجمال في الأشياء المجسمة والملموسة التي تتواجد حوله ويعيش بينها من أثاثات منزلية وأواني ومعدات ومباني وغيرها، وعن طريق الأعمال اليدوية يتكون عنده الأسلوب والإتجاه الذي يميزه عن بقية أقرانه، في جرأته وأصالته واعتماده على نفسه، وفوق ذلك فهي خير وسيلة لإكتساب العادات والمهارات التي تجعل حياته مستقبلاً حافلة بأنواع البهجة والسرور. (صالح، سليمان: 1968، ص85).

2-3-3. كلية الفنون:

في الأدبيات التي تنشر حول تاريخ كلية الفنون تتم الإشارة في الغالب إلي أن إنشائها قد تم في عام 1946، إلا أن رواية الأستاذ الجنيد تفيدنا أن إنشائها قد تم في عام 1945، وهو الأرجح لأن الأستاذ الجنيد كان هو أول طالب تخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالخرطوم في عام 1945. (حسن صلاح: 2005م، ص42).

في عام 1951م تم انتقال مدرسة التصميم من كلية غردون إلي مباني المعهد الفني بالمقرن "جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا حالياً" تحت إسم قسم الفنون، وكان معظم الطلاب الخريجين يستوعبون كمعلمين للتربية الفنية بمعاهد التربية والمدارس الثانوية بالإضافة للمعلمين الذين يلتحقون بالدراسة بالكلية لمدة عامين كمبتعثين من وزارة التربية، وفي عام 1957م تغيرت شروط القبول وتم استيعاب أول دفعة من الطلبة الحاصلين على الشهادة السودانية أو ما يعادلها بعد إجتيازهم إمتحان القدرات الفني وكانت لا تزال مدة الدراسة ثلاثة سنوات يمنح بعدها الطالب درجة الدبلوم في تخصص أول وتخصص ثاني، في عام 1963م إستدعت وزارة التربية والتعليم لجنة من المملكة المتحدة مكونة من:

1- سير روبرت دارون – الكلية الملكية للفنون، لندن.

2- ميخائيل باتريك – المدرسة المركزية للفنون والصنائع.

3- باتريك جورج – كلية الإسليد.

وذلك بغرض تصميم مدرسة الفنون الجميلة والتطبيقية حيث رفعت تقريرها في فبراير 1964م واضعة مدرسة التصميم في مصاف كليات الفنون الإنجليزية والأوربية. وفي العام 1969م إستضافت الكلية ممتحن خارجي من الكلية الملكية للفنون هو روبرت قودن، إلي ذلك الحين كانت كلية الفنون ضمن المعهد الفني. (حسن، صلاح: 2005م،ص44).

ويذكر ادريس البنا في رسالته أن الأستاذ أحمد الزين صغيرون لخص ما جاء في تقرير الفريق البريطاني ما يلي:

1- إن أداء الكلية يبدو لنا ذا مستوي عال، وان يختلف الأداء من قسم لآخر مع أن سبب الإختلاف يرجع إلي قصور مادي كضيق الأمكنة.

2- لايوجد مكان كاف لأي أستاذ لكي يقوم بعمله كاملاً وفق الجديد المنتظر والبذل والعطاء فعدم وجود الفرص الكافية ليستطيع الأستاذ بوصفه فناناً أو مصمماً يقلل من بسط الإلهام بل والدوافع للعمل في التدريس الأمر الذى يؤدي إلي نضوب المستوي.

لقد ورد في التقرير (لقد شعرنا بالشك حول إستمرارية اساتذة الكلية وهم من ذوي الكفاءة العالية من أنهم سيجدون حياة أفضل ومرتبات مغرية إذا توجهوا إلي أوروبا أو أمريكا بدون أي شك واذا تقدم أحدهم ومضي فسيلحق به الباقون، بدت لنا الرواتب غير كافية فهي قليلة بالمقارنة مع ما يتقاضاه أساتذة جامعة الخرطوم من ذوي الكفاءة المماثلة). (البنا، إدريس: 1996م، ص117).

وفي العام 1970 إستعانت الكلية بالممتحن الخارجي بروفيسور ريتشارد قايت من الكلية الملكية للفنون وتحول المسمي إلي كلية الفنون الجميلة والتطبيقية وظلت تمنح الدبلوم في أربع سنوات. (حسن، صلاح: 2005، ص45،44). وجاء في تقرير البروفسير ريتشارد قايت (لقد تابعت خطوات البروفيسور قودن الذى سبقني العام الماضي، وإنني أؤيد كل ما ذهب إليه في تقريره الذى رفعه عام 196 9م وهو أن مستوي العمل هو بالفعل مستوي الدبلوم للكليات والمدارس الإنجليزية المماثلة، وذلك صحيح بالتأكيد، ولقد قمت بتقييمي على ضوء ذلك). (البنا، إدريس: 1996م، ص 119).

وفي عام 1977م إستعانت الكلية بالممتحن الخارجي مرتضي مميز من جامعة ظهران كلية الفنون الجميلة قسم الفن التشكيلي. (صلاح حسن، 2005، ص45،44). ولقد كتب في تقريره الموجه للأستاذ أحمد محمد شبرين مايلي:-

كانت مشاهدتي للخرطوم ولكلية الفنون بصفة خاصة حدثاً عظيماً بالنسبة لي حيث أتيحت لي الفرصة للإلتقاء بالأساتذة والتعرف على آرائهم ووجهات نظرهم، كان كل شئ جديد ولذلك كنت دقيقاً في إصدار حكمي بشأن الموضوع الذى جئت من أجله، لقد كان إنتاج الطلاب في منتهي الجودة والإتقان وذلك في رأيي يعزي لسببين:-

1- العقلية الإفريقية فيما يتعلق بتصميم الأشكال واستخدام الألوان وهو ما كان واضحاً وظاهراً من حيث أصالة الفكرة ومدي التعبيرات وأسلوب الأداء.

2- يسعي الطلاب للإرتقاء بإنتاجهم إلي المستوي الفني الرفيع وفي رأيي هذا يرجع إلي تضافر جهود الأساتذة القائمين بالعمل وبالعلاقة الإنسانية الوثيقة التي لمستها بين الأساتذة وطلابهم، لقد وفرت الكلية مناخاً صالحاً للعمل الإبداعي المثمر. (البنا، إدريس: 1996م، ص119).

وفي عام 1981م كونت لجنة من:-

1- البروفيسور ريتشارد قايت، الكلية الملكية للفنون.

2- البروفيسور مصطفي محمد حسين، جامعة حلوان.

3- الأستاذ أحمد الزين صغيرون، معهد الدراسات الإضافية جامعة الخرطوم.

4- راشيل بينيت، سكرتيرة اللجنة.

ورفعت هذه اللجنة تقريرها برفع درجة الدبلوم إلي البكالوريوس بتاريخ 1981/3/19م وهو بداية منح البكالوريوس، تبلغ كلية الفنون حالياً من العمر أكثر من خمسين عاماً وقد بلغ عدد خريجيها في الفترة من 1954 إلي 1998 عدد 1669 طالباً. (حسن، صلاح: 2005، ص44،45)، ورفعت اللجنة أيضاً في تقريرها أنها تأمل بذلك أن تصبح الكلية مركزاً لسمو ورقي أشكال الفنون المحلية والأشغال من ناحيتين:

1- من خلال البحث الفني الأكاديمي.

2- من خلال التجربة الجارية في سبيل تطور الأشغال.

ولقد درجت الكلية على الإرتباط منذ زمن بعيد بالتعليم العالي في المملكة المتحدة، كما سعت إلي الصلات الأكاديمية بكل من مصر وإيران. (البنا، إدريس: 1996م، ص120).

بعد أن تخرجت الدفعات الأولي وكان ضمن التقاليد التي وضعت لهذه الكلية أن طلاب الكلية يقومون برحلات إلي نواحي السودان المختلفة (أربعة رحلات كل رحلة إلي ناحية مختلفة) مما ربط طلاب الكلية ببلادهم وخاصة رحلة إلي مدينة سواكن ذات النمط الإسلامي المتميز كان قرينلو نفسه مغرماً بسواكن فنقل رسومات بارعة لكل أنمطتها المعمارية وأصدر كتابه المرجو فيما بعد The Coral building of Suakin مباني سواكن المرجاني.(العوام، إبراهيم: 2013م، ص39).

كانت هنالك فلسفة التركيز على تنمية مهارات الأطفال من خلال الأشغال اليدوية، كما يقول (قرين لو) في كتابه الأشغال اليدوية تستجيب عادةً لرغبة الطفل وتهيئ له جواً من الحرية وتعينه على صقل حواسه المتصلة بتجاربه مهما كانت بسيطة كما تعينه على التعبير عن أفكاره وإثراء خياله، وتنمي قدراته على تمييز الألوان والأشكال ودرجات النعومة والخشونة للملموسات ومعرفة طبائع الخامات والمواد المستخدمة لكي يتمكن من إتقان المنتج منها، وقد أدي ذلك إلي ارتباط التلميذ بتراثه ارتباطاً تقنياً يتخذ من منهج العلم بديلاً عن التقليد المتبع في اكتساب المهارات. (الفكي، محمد: 2014، ص35).

في عام 1943م بدأ التدريب وبأعداد قليلة جداً من الطلاب المدرّسين في مجال الفنون الجميلة وهم أولئك النفر الذين أكملوا التعليم الثانوي العالي في كلية غردون التذكارية القديمة، والذين قضوا فترة تدريب لمدة ثلاثة أشهر في البداية بمعهد المعلمين ببخت الرضا بالدويم، ثم تم إرسالهم البعض لإنجلترا والبعض لمعهد المعلمين العالي بالقاهرة لمواصلة مابدأوه، وفي عام 1944 تم إختيار طلاب آخرين ولكن لعدم وجود مكان للدراسة وإمكانات متاحة حوّل الطلاب للثقافة الفنية والتاريخ كالمتاحف والصناعة من ورش ومنشآت تجارية في مدينة الدويم، جئ بهم واستاذهم من معهد بخت الرضا إلي الخرطوم كلية غردون التذكارية، التي تم توزيعها من ثانيوة عليا بأمدرمان إلي مدارس خورطقت وحنتوب ووادي سيدنا الثانويات الجديدة، وفي عام 1946 كان عدد طلابها تسعة أرسل منهم ستة إلي الخارج من أجل التدريب وبقي ثلاثة لكلية التصميم الفني التي سارت بهم قبيل أن يتم تأسيسها رسمياً ويعترف بها في العام 1946م.(عبدالغفار، عبدالرازق: 1985م، ص29–30). وكان ضمن الأساتذة السودانيين الذين إنضموا إلي هيئة التدريس الاستاذ عثمان وقيع الله الذى كان يدرس الخط العربي وهو خطاط متميز أثر تأثيراً كبيراً في الإتجاه الفني فيما بعد وخاصه مدرسة الخرطوم التي سنأتي على ذكرها. (العوام، إبراهيم: 2013م، ص40).

ويمكن اعتبار عثمان وقيع الله من جيل الأكاديميين، إذ كرس عمره لدراسة الخط العربي الكلاسيكي، والبحث فيه حتي صار عمدة الخطاطين، إن أهم إضافاته لهي في الإطار الكلاسيكي نفسه، في حين أن أحمد محمد شبرين يعتبر مصمماً ممتازاً، وظف الحرف العربي كجزء من عمل إبداعي فريد محكوم بمنطق تصميمي داخلي شديد المحلية فتجاوز الخطوط السودانية التقليدية، ولكنه ليس بعيداً منها، بحيث استطاع تطويع الخط العربي لواقع تشكيلي يمكن أن يتفرد ويختلف، وبذلك فهو واحد من بناة مدرسة الخرطوم أو المنحي السودانوي في العمل التشكيلي، وعلى الرغم من أن هذه المجموعة لم تصدر بياناً ولم تسم نفسها إلا أنها وصفت بمدرسة

الخرطوم تمييزاً لإنتاجها عن التيارات العربية والأفريقية التي كانت سائدة في خمسينات القرن العشرين. (زين العابدين، أحمد: 1991م، ص 35).

لازالت كلية الفنون الجميلة والتطبيقية تسير في مناهج الرسم على الطريقة الأوربية، بتلك الصرامة والمقاييس المتفق عليها منذ عصر النهضة، فلقد حان الوقت لتغير مفهوم الرسم لدي الطلاب، وهذا لن يتأتي إلا بالمعلم المقتدر صاحب البصيرة العالية، والصبر لمواجهة حل إشكالياتنا الأكاديمية بأفق واسع، فلقد تغيرت كل الأشياء من حولنا ولم يتغير وضع الرسم وكأنه على نمط القصيدة التقليدية، والوقوف على الأطلال؛ إذ لابد أن تتغير أنماط التعبير في الرسم من تخصص لآخر، مع إختلاف الرؤية لمعالجة الرسم من طالب النحت أو التلوين أو التصميم الصناعي، والمنسوجات وخلافه، إذ لابد أن تكون لكل تخصص طريقته في رسم الموديل الذي أمامه، قد يختار طالب النحت الكتلة أو طالب التصميم الإيضاحي أو الخطوط وهكذا، فالأسلوب هو السمة الشخصية للفنان، وليس بقواعد مغلقة للأسلوب، وبمدي مقدرة الفنان على رسم الموضوع، بحيث يتطابق في نهايته الصورة البصرية التي تستثار حوله وعجز أن يكشف القيم الجمالية التشكيلية في فن الرسم. (جمعان: حسين، 2009م، ص49).

2-4. المبحث الرابع: أجيال الفن التشكيلي السوداني

2-4-1. <u>جيل الرواد</u>:

يمكن القول أن عملية التوريث أو إسترداد مكانة الفن التشكيلي ضمن الثقافة السودانية بدأت بشكل عفوي عندما أخذ الرواد التشكيليين الحديثين إبتداءاً من العشرينات يدققون النظر في ما حولهم من مرئيات، خاصة في عناصر الثقافة المادية الشعبية وما هو سائد من قيم حول جمال المرأة السودانية ومن عادات وطقوس حاول توظيفها في مشروعه الفني الحديث، أي إنجاز اللوحه وإستخدام الصورة. ثم تحولت هذه العملية إلى بحث و إستلهام واعي وصارت محور جدل جمالي بين أجيال متتالية من خريجي كلية الفنون، خاصة من تفتح بصرهم وبصيرتهم على التراث التشكيلي الضخم للحضارة السودانية من حولهم. هذا ما يمكن وصفه بعملية إسترداد الذاكرة التاريخية التشكيليه والإنتماء إلى وجود فني حضاري واضح المعالم في كثير من نواحي حياة الإنسان السوداني. عملية أخذت وجهة الممارسة الإبداعية في سياق جدل فكري وخطاب آيديولوجي أكثر تعقيداً و ذلك منذ ستينات القرن الماضي. وفي إعتقادي، هذه النقلة من ثنائية أو هجنة مدرسة الخرطوم الآفروعربية

إلى مقولة السودانوية بمضمونها التاريخي الحضاري والحقوقي ما هي إلا دليل على بداية إستشعار أصيل بالإنتماء إلى الآباء التشكيليين الأوائل. (أبوسبيب، محمد: 2014م، ص3).

كان رواد الفن التشكيلي السوداني، في سعيهم نحو تحقيق فن يتصف بصفة القومية ويصبح مقبولاً عالمياً، قد تشبعوا بالشعور الوطني نفسه، فرسموا صوراً لمختلف المشاهد الإجتماعية والبيئية، وسعوا إلي تمثيل أسس تقارب مفاهيم الثقافات المتنوعة للفن في السودان، ونادوا باحترام التنوع الثقافي وإبراز دور الفن التشكيلي في المجتمع والتعريف بهويته. (الفكي، محمد: م2014، ص36). واتجهت أفكارهم لمناقشة موضوع مصادر الخبرة التشكيلية وظهرت عندهم أسئلة الهوية والتراث وحاولوا الإجابة عنها بالإستفادة من الموتيفات والرموز المحلية وبرز لديهم مصدران لتغذية الخبرة التشكيلية، هما الفن العربي الإسلامي "الخط العربي والزخرفة الإسلامية" والفن الأفريقي وخاصة الأقنعة والزخارف، وكان أبرز ممثليه إبراهيم الصلحي، ومحمد أحمد شبرين، وعثمان وقيع الله، وفي السبعينات برز اتجاه ناقد لهذا التوجه دعا لعدم إدخال البعد الرمزي والدلالي في العمل التشكيلي، ونظر له من جهة أنه ابتكار تراكيب من العناصر التشكيلية باعتبارها صيغاً بصرية فقط، وكان أبرز ممثلي هذا التوجه عبدالله بشير بولا وحسن موسي، وتميز هذا التيار للنقد الإجتماعي والتاريخي استناداً إلي رؤية فلسفية واضحة. (عبدالرحمن، محمد: 2011م، ص102-103).

ويقول علاء الدين الجزولي في كتابه (الرسام السوداني موسي قسم السيد كزام جحا): كانت هنالك مجموعات أخري بجانب مدرسة الخرطوم والمنسوبين إليها، وكانت تتألف من أفراد وجماعات يتميزون بإختلاف أساليبهم التي تتراوح ما بين صفتي الواقعية والتجريدية، ونذكر منهم على سبيل المثال (عبدالرازق عبدالغفار، على أحمد، السر النجومي، بسطاوي بغدادي، تاج السر أحمد، يوسف بلال، حسن اسحق، حسن الهادي، معاوية نور، حسين شريف) الذين مع آخرين نجدهم وعلى مختلف أجيالهم وأساليبهم يمثلون قائمة الرواد التشكيليين الأكاديميين. (الجزولي، علاء الدين: 2010م، ص176).

لقد أقام الأوائل أول معرض فني لهم بالفندق الكبير بالخرطوم بتاريخ 1956/6/16م أي بعد ستة أشهر من إعلان إستقلال البلاد، وكانت أولي قفزات الفن التشكيلي الحديث المؤدية إلي النهج القومي الذى انتهجه الطلاب بفضل ثقافتهم ووطنيتهم تواكب المراحل الدستورية التي أدت إلي استقلال البلاد، وبقيام كلية التصميم الفني في مقرها الثاني بالمعهد الفني والحالي بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا برزت أولي دفعاتها وبالتحديد تلك التي كان من بين طلابها إبراهيم الصلحي لتخرج بالفن التشكيلي بعيداً عن التقليدية غريبة الهيأة والمنشأ،

وفي وقت كان على رأس الكلية المستر بينز مديراً وكان أساتذتها الفنانون شفيق شوقي وبسطاوي بغدادي وعثمان وقيع الله ونصيف إسحق من القدامي الذين قادوا طلابهم ليسيروا وفق ذلك التوجه القومي ولكن ليس على حساب جماليات الفنون التشكيلية ولكن في إطارها في كافة المجالات التي كان يشتمل علىها المنهج الدراسي وغيره، الأمر الذى لم يستطع أن يشد الأبناء إلي الأكاديمية الغربية وحدها وانفلتوا مع أساتذتهم إلي نهج جمالي حديث. (البنا، إدريس: 1996م، ص125)، وهذا الجيل لم يعني بتطوير رؤية خاصة به للتشكيل وكان معيناً أكثر بنشر التقاليد الأكاديمية والمعارف التقنية ومالت أعمالهم للأسلوب الإنطباعي. (عبدالرحمن، محمد: 2011م، ص103). ونلمس في الثقافة الواسعة العريضة لديهم أن محصولهم الثقافي من فنون الغربيين كان كبيراً وانهم رغم ذلك لم يهملوا ذواتهم للإرتماء في أحضان الغرب بالصورة التي يصفهم بها البعض كما أنهم لم كونوا تقليديين أكاديميين بالصورة التي تجردهم من ارتشاف الفن الحديث والمعاصر. (البنا، إدريس: 1996م، ص135).

كما تم طرح سؤال الهوية الثقافية كصفة أخري لقومية الفن، وذلك جعل مفهوم القومية عند المثقفين السودانيين إلي حد بعيد يرتبط بالجانب الوطني كرابط وشعور يدفعهم إلي مقاومة الإستعمار ورفض ثقافته وتعزيز مواقف الإنتماء للوطن عبر إنتاجه الأدبي أو الفني، فظهرت الأغنية الوطنية والملحمة الوطنية، وظهر الرسامون الهواة فقاموا بتصوير قصص البطولات التاريخية وتمجيد الجمال في المرأة، إذ تغني به شعراء العامية فكان لهم دورهم في إذكاء الشعور الوطني. (الفكي، محمد: 2014، ص36). وحينما بدأ – في الستينات دخول اللغة المكتوبة مجال التشكيل محاولة التعليق على الأعمال ومعرفة بها. كان الخطاب الشعرى الستيني يتلمس معالم الذاتية السودانية وكان هذا هو نفس الخط الذى انطلق فيه التشكيليون فجاءت دعوة النظر في التراث واستلهامه . لذلك لم ينج الاستخدام التشكيلي للغة من تأثيرات الخطاب الشعري الذى اصبح المعادل اللغوى للخطاب التشكيلي، فجاء غارقاً في الترميز والإيحاء ووجدت بنص النصوص التخيلية طريقها لتقاطع مع اللغة الشعرية (مثل كتابات الصوفية والأساطير). وقد اكتفي الخطاب التشكيلي في تأثيره بالنصوص الشعرية دون الخطاب النقدي الشعري بالرغم من أن الشعر كان قد أوجد لغته الشارحة منذ ثلاثينات القرن. كانت العلاقة مع الشعر علاقة " شعبية" وليست علاقة مجاورة، عجز الخطاب السلفي عن ان يرى فيها التشكيل قضاء ابداعي يحتاج لغته المتميزة المكتوبة لانه يستخدم لغة متميزة من الشعر هي لغة العلاقات المرئية، وادى ذلك إلى

تناقض الدور الذى تقوم به هذه الكتابة مع المهمة التي دعت إليها أصلاً. (عبدالرحمن، محمد: 2011، ص83).

وقد واجه الرواد في البداية فتوراً في إقبال الناس على تذوق الفن التشكيلي الحديث، فلم يكن التعبير عن الأفكار بالصورة من ثقافتهم، يقول الصلحي وفي حراك حياتنا الفنية المبكرة اكتشفنا ضعف الإقبال على الأعمال الفنية ولا سيما تلك التي اكتسبناها حديثاً عن المجتمع الأوروبي في تكوينه للصورة، ولسد هذه الثغرة وجدنا أنفسنا كتشكيليين نعود لفترة الإنقطاع (أحمد يونس، صحيفة الرأي العام، 2005م).

لقد أثارت المعارض الفنية لرواد مدرسة الخرطوم والتي أقاموها خارج السودان – إعجاب نقاد ودارسي الفنون في أوائل الستينيات فسلطوا الضوء على استخدامات الحرف العربي كعنصر تشكيلي تقوم عليه اللوحة الفنية، ولا ننس أن اللوحات التي تمثل عناصرها رسوم الشخوص كانت تتم معالجتها من رواد هذه المدرسة والمحدثين بصورة فنية متفردة تشتم فيها رائحة البيئة الأفريقية والعربية معاً، ولم يظهر ذلك الطابع الخاص بثقافة أهل السودان في الصورة أو اللوحة الفنية فحسب، بل تعداه إلي الأعمال الأخري كالنحت والخزف والرسوم التوضيحية. (محمد الأمين وآخرون،2002م).

وسيتطرق الدارس لرواد مدرسة الخرطوم (عثمان وقيع الله، إبراهيم محمد الصلحي، وأحمد محمد شبرين) في المبحث الخامس بإعتبارهم مؤسسي المدرسة.

2-4-2. <u>الجيل الثاني (الفترة الذهبية)</u>:

بدأ نشاطه في الستينات وبداية السبعينات واتجهت أفكارهم لمناقشة موضوع مصادر الخبرة التشكيلية وظهرت عندهم أسئلة الهوية والتراث وحاولوا الإجابة عنها بالإستفادة من الموتيفات والرموز المحلية وبرز لديهم مصدران لتغذية الخبرة التشكيلية، هما الفن العربي الإسلامي "الخط العربي والزخرفة الإسلامية" والفن الأفريقي وخاصة الأقنعة والزخارف، وبرز اتجاه ناقد لهذا التوجه دعا لعدم إدخال البعد الرمزي والدلالي في العمل التشكيلي، ونظر له من جهة أنه ابتكار تراكيب من العناصر التشكيلية باعتبارها صيغاً بصرية فقط، وكان أبرز ممثلي هذا التوجه عبدالله بشير بولا وحسن موسي، وتميز هذا التيار للنقد الإجتماعي والتاريخي استناداً إلي رؤية فلسفية واضحة. (عبدالرحمن، محمد:2011م، ص103). وتميزت فترة السبعينات بالمساهمات النظرية والمواقف الفكرية وتعددت المحاور النقدية خاصة فيما يخص قضية استلهام التراث، وقد وجهت أسئلتها إلي 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. (حسن، صلاح: 2010، ص113).

شهد النصف الثاني من السبعينات نشاطاً كتابياً واسعاً في مجال التشكيل. وقد مكن هذا النشاط من مناقشة مختلف القضايا والاسئلة بمختلف المناظير الفكرية. ووصل إلى بعض الرؤي التي اصبحت ذات أثر على مستقبل الكتابة التشكيلية. ولعل أبرزها ما شكلته كتابات عبدالله البشير "بولا"، وحسن محمد موسى والتي يصح إعتبارها – مع بعض مساهمات الكتاب الآخرين التي انتظمت على نفس محاورها – خطاب مركزياً من حيث المكتوب. ومن حيث عمق ومثابرة الفكر نفسه بالنسبة لما سبقه، إذ قد انتج بعض المفهومات المغايرة لما كان سائداً واععاد النظر في بعض المسلمات واضعا أياها على محك النقد والتساؤل، وقد أقام هذا الخطاب نفسه في مواجهة الخطاب الذى اتخذه دعاة استلهام التراث من جانب واتخذه دعاة التمثيل التصويري من جانب آخر وقد جمعهم الخطاب في لغته التي أتت بإسم السلفيين، وبذلك ميز نفسه كخطاب نافذ لسابق، ومن هنا أيضا قرئ هذا الخطاب، ولم يطالع إلا من موقع مواجهته للخطاب السلفي قاصداً تدمير التماسك الزائف الذى اختبأ خلفه العقل السلفي متناقصاً بين ما ينويه وما يعبر عنه خطابه فعلياً. وعلينا هنا أن نسجل عظم الاسهام ليس فقط في إنجاز المهمة السالفة بل في تكوين وتعميق الوعى لدي الكثير من التشكليين.

فإن الكتابة التشكيلية اليوم ليست حرة أبداً من سلطة الخطاب السبعيني – وتحديداً مركز ذلك الخطاب – لأنه قد خلف الكثير من الإجابات على اسئلة لم تجر مناقشتها بعد ذلك كما أنه قد رفع العديد من الاسئلة التي لا يمكن تخطيها أو تجاهلها. لقد كان الخطاب المركز السبعيني فضل الاشارة إلى التمسك بإمكانية المعرفة، إلا أن كل مشروعه التنظيري والتطبيقي النقدي قد خلا من أسس أو محاولات تأسيس منهجية تتخذ مداخلاً وتتقصى حدوداً شكلية. (عبدالرحمن محمد: ص79).

في محاولتنا لتلمس تجربة أدبيات التشكيل في الفترة المعنية، نجد أن أهم مايميزها هو أن المقالات التي نشرت لم تكن مقالات خاصة بمناسبات محددة تنتهي بإنتهاء المناسبة، ولكنها تضمنت وجهات نظر أساسية في مايخص قضايا الحركة التشكيلية، صحيح ان كثير من الآراء كان يطرح على نحو جنيني في بدايته، إلا أنه ومن داخل عملية المحاورة والمجادلة كانت تتولد بإستمرار إمكانية فتح آفاق أوسع، وظلت تتم

عملية تجذير وتصعيد للحوار على نحو مستمر. وعلى نحو خاص من الأهمية نذكر هنا أنه وفي سياق حوارات الحركة التشكيلية خلال فترة السبعينات، انطرح مفهوم للعمل التشكيلي تجاوز ما اصطلح تاريخياً على تعريفه بالعمل التشكيلي، فأضاف هذا المفهوم الدراما، الموسيقي، السينما، والرياضيات إلي مجال التشكيل.

تميزت فترة السبعينات بأجمل وأرفع وأنبل قيمها، ألا وهو صراعاتها الفكرية والنظرية، فقد إنتظمت حركة التشكيل في سنواتها الفائتة حلقة نقاش موسوعية، ولم يكن هنالك ثمة مجال لأي إتفاقات أو قناعات مسبقة، بمعني أن المبادلة النقدية بين مختلف تيارات الحركة التشكيلية وبين مختلف وجهات النظر كانت هي ما إتسمت به تلك الفترة. وتميزت فترة السبعينات بملامح أساسية تمثلت في الآتي:

1- الإعتماد على الطرح الجماعي.

2- اعادة القراءة في المساهمات النظرية.

3- الحوار العلمي بين مختلف التيارات. (صلاح، حسن: 2005م، ص36 و 105 و 123).

2-4-3. جيل الثمانينات والتسعينات:

أما الجيل الثالث فهو الذى تطورت رؤيته في أواخر سبعينات القرن العشرين وتبلورت مع بداية الثمانينات التي كانت فترة تحولات كثيفة على المستوي المحلي والإقليمي والعالمي، وتتميز هذه الفترة بالإختلاف الكبير عن فترة الجيلين السابقين من جهة بروز تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية كبيرة فيها، فعلى المستوي الداخلي أصبحت العاصمة الخرطوم بالغة الاتساع إثر حركة النزوح الواسعة من غرب السودان بسبب الجفاف والزحف الصحراوي، ومن هنا برزت مدن بكاملها داخل مدن السودان الكبري "وخاصة الخرطوم"، أظهرت ملامح التنوع والتعدد الكبير في الثقافات السودانية، ورسمت خطوطاً واضحة بين المستويات الإقتصادية المتفاوتة لسكان هذه المدن، ونتيجة لإنتفاضة شعبية حدثت في أبريل 1985م جاء التحول السياسي من نظام جعفر نميري العسكري إلي النظام الديمقراطي الذى لم يستمر طويلاً حتي جاء انقلاب 1989م، ومع ذلك ساهمت فترة الديمقراطية القصيرة في تأكيد مكانة ودور التعدد والإختلاف في الحياة السياسية والإجتماعية، من جهة أخري كان فشل التجربة الديمقراطية في تحقيق حكم راشد وفي حماية الديمقراطية نهاية للإعتقاد في النظم التقليدية والإنتماء للمشاريع الجماعية، وفي تلك الفترة برزت القوي التي عرفت بإسم "القوي الحديثة" بوصفها الفاعل الرئيس وضمت الطلاب والحرفيين والعاطلين والمهمشين. (عبدالرحمن، محمد: 2011، ص104).

الممارسة التشكيلية الراهنة في السودان تتجه في عمومها لمعاداة الثبات الأسلوبي، إذ يجنح فنانوا الثمانينات والتسعينات للتخلص من الأسلوب حال استقراره ويداومون على التنقل من نمط أسلوبي إلي آخر بحيث يبدو مشروع الفنان مشروعاً بحثياً أكثر منه مشروعاً تجويداً لأسلوب بعينه، يبدو بحثاً عن الإختلاف ليس عن الآخرين بل عن ما تحقق في مسيرة الفنان الماضية، وهكذا يتميز الفنانون بتعدد المراحل الفنية التي عبروها رغم أن معظمهم لم يتجاوز سن الخمسين، وعلى رأس هؤلاء نجد حسان على أحمد، وعصام عبدالحفيظ، وصلاح إبراهيم، وصلاح المر، وإسلام كامل، وإسلام زين العابدين، وغسان عباس، وحسين عبدالرحيم، وأحمد الشريف عبود، ومعتز الإمام، ومن التشكيليات توجد سوزان إبراهيم، ورندا عبدالمطلب، ومن النحاتين عبدالرحمن عبدالله، ومن النحاتات أميمة حسب الرسول، وأماني محمد.

في أعمال جيل الثمانينات تطور هذا الجهد الإستباقي فأصبح جهد تنظيم وإعادة إنتاج العمل الفني من قبل المشاهد مطلوباً بشدة في أعمال فناني هذا الجيل، ففي أعمال عصام عبدالحفيظ نلاحظ تنوعاً من العلامات التمثيلية والرموز المأخوذة من مصادر تشكيلية محلية كما نلاحظ ما يمكن وصفة "بمنطق الإلغاء" وهو تكرار العلامة بطرق مختلفة بحيث تفقد هويتها وتجانسها وتبدو متعددة الصور فلا تعود لها المكانة المركزية تتساوي مع العلامات الأخري ولا يصبح هناك مركز للرؤية التشكيلية وإنما يكون هناك استمرار وتعاقب ومسار دائري يقوم بإحلال العلامات مكان بعضها البعض.

وفي أعمال الفنان صلاح المر يتم تنظيم الوجود في طبقات تضم عوالم الإنسان والحيوان والطبيعة، ويتخذ هذا الترتيب الثلاثي قيمته الدلالية حينما يضيف الفنان له طبقة عالم الثقافة "الرموز والأفكار"، جاعلاً منها الغطاء الذى يحقق الوجود ويمنحه المعني عند الإنسان، وتصبح الثقافة "ممثلة في قاموس بصري خاص بالفنان" بمثابة البيئة الحامية للوجود، والثقافة بوصفها بيئة مضفية للمعني على الوجود تعاود الظهور في أعمال هذا الفنان وكثيرين غيره من فناني هذا الجيل ناقلة السؤال حول الثقافة من كونه سؤال عن جهة الإنتماء "أي من كونه سؤال عن الهوية بالمعني المباشر الذى طرح في أعمال أجيال الستينات والسبعينات" ومحولة إياه إلي سؤال عن موقع الثقافة في سلم الوجود ومكونات الحياة البشرية، وهنا إذ يتم توسيع الفضاء الحيوي ليشمل الثقافة بوصفها محيطاً وجودياً "مثلها مثل الطبيعة" يتسع سؤال الإنتماء الثقافي بدوره ليشمل مجمل الثقافة الإنسانية بوصفها فضاء للتعدد والإختلاف، أي أن الصيغة المألوفة لسؤال الهوية التي طرحت في الستينات يعاد التفكير فيها بطريقة مغايرة تجعل الثقافة هي المحيط الذى يتشكل فيه الإنسان فتسهم في

صياغة وعيه وتسهم في بلورة اختياراته الواعية، وعليه لا يعود أمر الهوية أمر اختيار تحكمي بل أمر علاقة تكوينية فالثقافة تحدد هويتنا بالقدر الذى نحدد به هويتها.

وفي أعمال مجموعة ثانية من الفنانين التشكيليين السودانيين الآخرين المنتمين لهذا الجيل نفسه يمكن أخذ الفنان صلاح ابراهيم نموذجاً تتسع فكرة الإنتماء بوصفها محيطاً وجودياً للكائن البشري لتتضمن طرح مشكلات مجمل البيئة المحيطة بالفنان "البيئة الطبيعية والإجتماعية والثقافية" ويبرز واقع التحول والتنوع البيئي ليصبح المأزق الأساسي الذى يواجهه الفنان في كيفية التعاطي مع واقع سريع التحول والتبدل بدرجة تجعله متعدداً في اللحظة الواحدة، وهنا تبرز إجابة مفضلة لدي هؤلاء الفنانين يمكن العثور علىها في كثير من الأعمال، هي التوافق أو "التخفي البيئي" مستعيرين مصطلح هومي بابا الذى يستخدمه بمعني مختلف فيظهر الإنسان بوصفه إمتداداً للفضاء الطبيعي، حيث تخلق الرموز والعلامات الثقافية استمرارية بين البشر وعالم الطبيعة، حيث تخلق الرموز والعلامات الثقافية استمرارية بين البشر وعالم الطبيعة، فالنباتات التي تنمو من الأرض تمتد متحدة بالوحدات الزخرفية على ملابس إمرأة مثلاً، وفي أحيان أخري تمتد لتتداخل مع الوشم على الجسد نفسه، هكذا يصعب فصل ما هو إنساني عما هو طبيعي بفضل الدور الذى تلعبه عناصر وبني الثقافة التي تعود مرة أخري لتشكل اللحمة بين طبقات الوجود لدي هذه المجموعة أيضاً.

وعند مجموعة أخيرة من هذا الجيل يمكن أخذ الفنانة سوزان إبراهيم نموذجاً تتخذ أسئلة البيئة الطبيعية والعمرانية المكانة المركزية في أعمالهم، حيث تبدو المدن والمنازل ومجمل الفضاء السكني مثله مثل المجال المغناطيسي الذى ينظم حركة البشر، وكما سبق توضيحه في أعمال بعض الفنانين الخليجيين فإن أسئلة التعاطي مع البيئة المدينية والعمرانية يعبر عنه في صورة نقد للتحول العمراني غير المنظم وغير المتوافق مع السمات الثقافية للمكان.

خلاصة القول أنه في أعمال هذا الجيل الحديث من الفنانين السودانيين تدار جدالات الهوية بطريقة مغايرة لما أديرت به في مطلع ستينات القرن العشرين وحتي سبعيناته، وتتخذ الإختلافات المعالم التالية:

- تتوجه عناية الفنان للأسئلة وليس للإجابات.
- لايتم تناول الهوية بوصفها موضوعاً مجرداً له محتوي ثقافي محض، وإنما يتم تناول تجليات ملموسة لتحولات الثقافة في سياق علاقتها بما هو مجتمعي وطبيعي وبيئي وسياسي ...ألخ.

- لايتم التعاطي مع سؤال مركزي واحد بل مع عدد من الأسئلة تشكل حزمة معطيات موضوعية تدعم إستراتيجية التساؤل النقدي لدي الفنانين. (عبدالرحمن، محمد: 2011م، ص107،106).

ومن ناحية أخري يقول حاتم بابكر حول أساليب التلوين مركزاً على الألوان المائية و"الديجيتال فوتوغراف" لبعض فناني جيل التسعينات ومطلع الإلفية الثالثة شكل إنتقال الفنان التشكيلي خالد حامد لخيار الصورة الفتوغرافية في صحبة الألوان المائية الشفافة الدفعة القوية في تثبيت هذا الإتجاه فتبلور أكثر، مع تجربة (Gray group) والتي شملت الفنانين خالد حامد، ومعاذ جلال، ناصر بخيت، والفنانة نهلة مهدي. وعلى صعيد آخر مضي الفنان نصر الدين الدومة بمساره تجاه الإرتباط بألوان الماء ثم تبعه الفنان حسين ميرغني (معارض ثنائية) ثم انتظمت التجربة بدخول أجيال مختلفة من التشكيليين ليشكلوا قوام تيار مائيات "الدجتل فتوغراف" ضمن تجليات التجربة التشكلية في السودان.

الفنان التشكيلي" حسين ميرغني" جوهرية أذا نظرنا ناحية التزامه لعلاقة ممتدة مع الوان الماء، ثم تحوله المنهجي عن النقل من الطبيعة للنقل عن الصورة الفتوغرافية لصياغة وتنفيذ (اللوحة)، يضاف لذلك كونه مصمم تلقي معرفة بالتصوير الفتوغرافي في قسم التصميم الايضاحي ضمن تخصصه بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالسودان بالأضافة لكونه من المصممين الأوائل على جهاز الحاسوب في السودان. (بابكر، حاتم: 2012م، ص3).

2-5. المبحث الخامس: الإتجاهات الفنية والمدارس التشكيلية السودانية.

2-5-1. جماعة الفكر الليبرالي "المدرسة الكريستالية":

ظهرت المدرسة الكريستالية كإتجاه مدرسي في مطلع السبعينات حيث أصدرت بياناً يعرف رؤاها الفكرية والفلسفية والجمالية في عام 1976م، وقع عليه كل من الفنانين التشكيليين كمالا إبراهيم إسحق، وهاشم إبراهيم، ومحمد حامد شداد، وحسن عبدالله، ونائلة الطيب، وكما هو معروف عن الكريستال انها مداة تأخذ شكلاً نقياً وهلامياً مما يمكن إعتباره تجسيداً لمفهوم المدرسة الكريستالية الجمالي وخطابها الفلسفي، حيث جماعة البلور أو الكرستالة قد اهتموا بنقاء وشفافية الشكل واللون في بعض تجاربهم، فلقد حاولت الكريستالية البحث عن صيغ جديدة في التعبير وإيجاد إتجاه حديث في الممارسة التشكيلية بحسب ما جاء في بيانها. (إبراهيم، سوزان: 2015م، ص79).

كان أدب "الكريستاليين" أو "البلوريين" يتميز بعناية خاصة تجاه أسلوب التعبير بلسان الحال أو بلسان المقال، (نصوص محمد شداد و بعض أشعار نائلة)، و ربما أمكن فهم هذه الحساسية التعبيرية من واقع الوضعية المشهدية التي كان الكريستاليون يهيؤنها عند كل حركة، ومن الحركات الكريستالية الطريفة تحفظ الذاكرة حادثة ذلك البيان المعنون بالأحمر: "بيان هام لكل من يهمه الأمر"، 1973 والمذيل بتوقيع أعضاء جماعة الفكر الليبرالي قبل التحول لإسم المدرسة الكريستالية. (موسي، حسن: 2013م، موقع سودان للجميع http://sudan-forall.org).

وبهذا المفهوم تنشد الشفافية والصوفية معاً كمرايا عبور للجمال بمنطق التحرر من قيد المادة ومن الحدود المقيدة لتلك الحرية، يقتربون في ذلك من مفاهيم إخوان الصفا، فتتناول الكرستالية موضوع الخط واللون كوسائل عبور لا بد منها، على الرغم من ثقلها المادي الذى يضفي عتمة على شفافية الأشياء، ولتجاوز هذه المحنة المخلوقة في طبيعة اللون والمنظور كان لابد من منحها أسماء جديدة مثلاً الإحمرار بدلاً من الأحمر، لأن ذلك يتيح النظر للأشياء من ورائه ولا يحجب الرؤية، ولابد من استصحاب المنظور الذهني والروحي لتقريب المنظور الطبيعي المخادع. (الفكي، محمد: 2014م، ص38).

هنالك مجموعة من التساؤلات المختلفة نوعياً طرحها الكريستاليون ضمن مجموعة تساؤلاتهم وهي تتلخص في:

- ماذا يريد المثقفون من التراث؟

- هل نقبل الأمر بطريقة أن التراث يضفي عمقاً على تجربة الفنان؟
- ماهي الجرعة التي يستوجب على المثقف تناولها حتي يكسب التراث أعماله عمقاً؟
- ماهو الشكل الأمثل حتي لا يكون التراث شيئاً مفتعلاً يضاف إلي اللوحة؟

إذا راجعنا تساؤلات الكريستاليين فنجد إنها تنطوي فعلاً على موقف استنكاري لجدوي البحث في قضايا التراث، إلا أن صياغة مثل هذه التساؤلات تعني ان الكريستاليين أنفسهم قد أسهموا وبشكل تلقائي في البحث عن قضايا التراث، إن مجرد التفكير في إعادة النظر في المسألة يشكل بالضرورة مساهمة إضافية في فتح آفاق جديدة حول قضايا التراث، وسواء ان إتفقنا أو إختلفنا مع الكريستاليين إلا أننا نفهم أطروحاتهم كدعوة لإعادة النظر في قضايا التراث. لقد قدمت الكريستالية هذه التساؤلات في منتصف السبعينات، وقد كان ذلك زمن الحمي في إستلهام التراث وزمن الحمي في المواقف المناهضة لإستلهام التراث، فالرواج الكبير الذي أصابته مدرسة الخرطوم كان رواجاً جذاباً لكثير من التشكيلين السودانيين لتبني النهج الذي نهجته مدرسة الخرطوم بمستوي وصل إلي حد الإبتذال.

ورغماً عن سعة الإطلاع الذى تمتعت به الكريستالية إلا أنها قدمت التراث بنفس الفهم التقليدي للتراث، فدعوي إستلهام التراث هي نفس دعوي إضافته على طرقة إضافة البهار والتوابل إلي الطعام، وتساؤل الكريستالية حول البحث عن التراث، هو نفس دعاوي اليمين للبحث عن الذات، فالتراث في أفق الكريستالية هو مجموعة من الوحدات المتراكمة تراكماً عشوائياً مسطحاً، وهو إما أن يقوم في جرعات أو يعني التأصيل أو يقود إلي أحضان العرقية أو يضفي عمقاً على تجربة الفنان ويضاف إلي اللوحة على طريقة إضافة البهار والتوابل إلي الطعام. (حسن، صلاح: 2005م، ص90 ،114).

كتب محمد شداد في كتالوغ معرض الفنان والأفكار، الذى أشرف عليه أحمد عبد العال ضمن فعاليات مهرجان الثقافة الثالث الذى نظمته وزارة الثقافة في ديسمبر 1980.

1- يشهد البلوريون بأذهانهم الطيبة أن الكون مشروع كريستالة بلا حجب بل أغوار سرمدية، و الحق أنهم لا يعرفون المكان و الزمان كما يعرفه الآخرون.

2- شأنهم أن يحبوا لغة البلور و يدعون لغتكم لتصبح شفيفة، حتى لا تحجب كلمة كلمة، لا إنتقاء في اللغة، تكاد أن تكون إجابة الناس بلفظ واحد شفيف هي إجابتهم باللغة كلها، و يتمدد الأمر ليكون

حرفاً واحداً شفيفاً لا يحجب الأحرف الأخرى، على هذا المنوال تصبح نغمة واحدة شفيفة لا تحجب الأنغام تكفي، و إلاّ فليصمت الناس، وهذا أيضاً بلور.

3- نحن نحيا حياة جديدة فلا بد لنا من لغة وأشعار جديدة، إن حياتنا الجديدة تعني أنه آلت لنا مضامين جديدة، و لا بد لها من أشكال وقوالب جديدة، تسع هذه المضامين الحديثة. بمعنى آخر لم نحتفظ بالإطار القديم، نحن لا نحب القوافي و بحور الشعر.

4- يشهد البلوريون بأنه لا تجربة، وكل ما قيل عن التجريب هو خرافة، فالعقل البشري أصلا لم ولن يتطور بالتجربة، وأساس فكر البلوريين " أن القابلية للمعرفة هي أيضاً معرفة "، والقابلية للمعرفة هي معرفة أقدم من التعلم العرضي، والحق يقال أن العقل أذكى من التجربة وأكمل منها!. يوجه لنا التساؤل عن كمون هذا العلم اللاتجريبي في العقل، ويفض البلوريون الجدل بالقول : إنما الذى يكمن في العقل أصلاً ليس العلم بل اللذة.

5- نعم اللذة أصل من العلم، وما مشاهداتنا في الحياة إلا مشاهدات في اللذة. وأعلم أن الفاصل بين العلم واللذة يقع في مرايا عدمية قوامها الماء والضوء، ونعلم أيضاً أن الكون الماثل أمامنا هو ذلك الكون المحسوب على الثابت، أي سرعة الضوء، غير أننا نمدد أبصارنا إلى فكرة مقلوب سرعة الضوء حتى نكون على مشارف المرايا العدمية.

6- نحن لا نثق في قانون التطور، فقد تطور الديناصور إلى أن إنقرض، إنقرض أيها الرجل فأنت تحمل في صدرك ثديين هما بقايا المرأة التي اندثرت فيك فابحث عنها، ومعلوم لك أن الثدي وظيفته أولاً الرضاعة، ولا يوجد عضو في جسم الإنسان إلاّ ويؤدي وظيفة معينة حالياً أو كان يؤديها في الماضي، فهل كنت ترضع أنت الآخر؟ وماذا كان اسمك؟!

7- نحن نفضل الرؤيا على الحرفية و نعارض التيار الذى يدعو بأن تكون الحرفية معيارا للعمل الجيد.

2-5-2. <u>مدرسة الواحد</u>:

ضمن مبحث الهوية على الصعيد الفكري والجمالي في الحركة التشكيلية السودانية المعاصرة إرتبطت دواعي تأسيس مدرسة الواحد بطموحات فكرية وروحية وجمالية تجد مناخاً مواتياً في التراث الثقافي المشترك لأهل السودان بمكوناته العربية والإسلامية الأفريقية، وكدليل تم إختباره تقوم التجربة التاريخية للحضارة

الإسلامية كشاهد مركزي بوصفها آخر حضارة أقامها الناس الكتاب الخاتم، يأخذ الفكر الصوفي الإسلامي موقعاً مركزياً في الخلفيات الروحية والفكرية لهذه المدرسة فالقيم الروحية التي عبرت إلي وجدان أهل السودان في تصوفهم، تظل مكوناً مؤثراً في تشكيل ملامح الشخصية الثقافية الحاضرة في مختلف ضروب تعبيرها في الفنون والآداب وعلى تساند مع نظم الحياة الإجتماعية وأعرافها وتجلياتها.

وعلى صعيد واقع التعددية الثقافية والدينية في السودان تري هذه المدرسة أن المبدأ الحيوي الذى من الممكن أن ينظم حركة وتطور واقع التعددية الثقافية هو مبدأ الوحدة في التنوع. (عبدالعال، أحمد: 1999م، ص18).

لم تكن مدرسة الخرطوم التيار الوحيد الذى عني بإستقراء التراث واستلهام للمرئيات من الرموز من الثقافة المحلية، فقد تبني عدد من الفنانين منهجاً فكرياً نظرياً وعملياً في أواخر الثمانينات تحت بيان عرف بإسم مدرسة الواحد، والتي تعتبر إمتداداً في بعض أوجهها لمدرسة الخرطوم وإن اختلفت الرؤيا حول ثنائية الثقافة ما بين عروبتها وأفريقيتها بالتأكيد على المنحني التوحيدي، فرؤيتها الجمالية والفكرية مستوحاة من معاني التوحيد في الإسلام والواحدية، إن مدرسة الواحد تقوم كما هو موضح في بيانها على أرضية من التراث الحضاري وامتزاج الثقافة العربية الإسلامية مع الموروث الأفريقي، وهذا ما يجعلها شبيهة بمدرسة الخرطوم ولكنها إختلفت عنها في إعلانها مبدأ التوحيد كمبدأ ومقصد روحي في ممارستها الفنية. (سوزان إبراهيم: 2015م، ص84).

حيث يعرف البيان الأساسي لمدرسة الواحد بأنها (مدرسة تشكيلية سودانية، ذات هوية إسلامية عربية أفريقية تقوم على أرضية من التراث الحضاري لأهل السودان، إمتزجت فيه الثقافة العربية الإسلامية في عبقرية متميزة بالموروث الأفريقي المحلي (بيان مدرسة الواحد: أنظر الملحق رقم 2). قد وقع على بيان المدرسة التشكيليون أحمد عبدالعال، وإبراهيم محمد العوام، ومحمد حسين الفكي، ومحمد عبدالله عتيبي، وأحمد حامد العربي.

ويري آخرون أن مدرسة الواحد تري 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 إختلافه في نظرهم. (إحمد الطيب، 1991م، ص37).

وقد ذهب بعض الباحثين على "أن أصحاب مدرسة الواحد يعلنون عن هوية إسلامية عربية أفريقية ويحاولون في أعمالهم خلق رموز بصرية تبرهن في إعتقادهم صدق هويتهم وهم في الواقع لا يختلفون عمن سبقوهم في هذا الإتجاه العربي الإسلامي إلا بإعلانهم مبدأ التوحيد كمبدأ ومقصد روحي لأعمالهم". (أبوسبيب، محمد: 2000م، ص28). وكان أبرز ممثلي هذه المدرسة أحمد عبدالعال الذى ارتبط إسم 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 ودياناتهم وعاداتهم وتقاليدهم يعملون تحت هذه المظلة في وحدة متماسكاً معترفاً بخصائص كل فئة من هذه الفئات وتميزها من الأخري. (عبدالعال، أحمد: 1999م، ص27).

2-6. المبحث السادس: مدرسة الخرطوم

جاء اختيار رواد مدرسة الخرطوم بإختيارهم لمواضيع ذات إتجاه عربي وإسلامي، وإتجاه إفريقي تكون محوراً لأعمالهم الفنية، حيث تشير كلها لقضية الهوية والتراث، وبالنظر لما تقدم ستتناول الدراسة تقويم للأعمال الفنية وموضوع الأفكار التي تناولتها، وهي مواضيع تتسع لتشمل كل ما تم التنويه به من قضايا الهوية والتراث. فالهوية السودانية هي من الأساسيات التي قامت علت علىها مدرسة الخرطوم، وكما أن السودان كبلد إفريقي عربي اكتظت ثقافته بثنائيات وهي التي ظهرت في عروبة شبرين وافريقانية الصلحي، فشكلت رافدين في الثقافة السودانية، ولقد كان سؤال الهوية هو من أهم الأسئلة التي طرحتها مدرسة الخرطوم على المستوي النظري والعملي، وهو ما شكل خصوصية لهذه المدرسة. سيتطرق الدارس لنشأة وظهور المدرسة، والمرتكزات الفكرية والمبادئ التي قامت عليها المدرسة، ورواد المدرسة. وفي جانب التحليل الأعمال الفنية والأساليب والموضوعات التي تناولتها والذين تأثروا بها في أعمالهم.

وتقديراً للإسهامات الفكرية والجمالية التي قدمها أقطاب هذه المدرسة في مجال التشكيل استضافت مؤسسة الشارقة للفنون بالمباني الفنية في الشارقة معرضاً استعادياً ينفض الغبار عن أمجاد عمرها زهاء 70 عاماً، واستمر حتى 12 يناير 2017م متضمناً نماذج تنتمي لهذه التجربة بينها أعمال إبراهيم الصلحي وأحمد محمد شبرين.

2-6-1. نشأة المدرسة:

إجتازت 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 إنتهاء فترة الإستعمار وتحقيق الإستقلال، فتزامنت الأطروحات حول كيفية تحقيق هذه القومية مع أطروحات الأدباء، فجاءت المحاولات الأولي من قبل عدد من الشعراء والأدباء ومناداتهم حول التعبير عن ثقافة قومية تعبر عن شخصية الأمة وكيانها. (إبراهيم، سوزان: 2015م، ص65). ولقد كان إتجاه الغابة والصحراء دعوة إلي العودة للجذور وإبراز الملامح المتفردة للأمة السودانية عبر رموز عربية وأفريقية كالعمامة والإبريق والمصحف كمقابل لصورة الأبنوس، والتمساح، 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، فالمدارس لاتنشأ إعتباطاً فإما تقوم لتلبية حاجات إجتماعية أو ضرورات ثقافية. (الطيب، أحمد: 1991م، ص29).

يرجع إسم مدرسة الخرطوم للمستر "دينيس وليامز" وذلك عندما زار السودان عام 1964م وجذبت إنتباهه أعمال الصلحي وشبرين، وذلك من رصده لوجود عناصر تشكيلية في الزخارف الإفريقية والخطوط العربية في التشكيل السوداني المعاصر، وقد بدت له في أعمال الصلحي وشبرين الباكرة. ولدي عودة المستر دينيس وليامز عرض أعمال شبرين في نيجيريا فأثارت انتباه النقاد لما تمثله من خروج عن الفهم القائم على الإعتقاد بأن الفن التشكيلي الأوروربي هو الصورة المثلي للفن وساعد على إبراز هذه التسمية الفنان التشكيلي "أولي بايير". (محمد حسين، 2014م، 36).

ومن جهة أخري يذكر عثمان وقيع الله أن مدرسة الخرطوم بدأت في منتصف الخمسينيات وذلك حينما وجه طلاب كلية غردون عنايتهم للكشف عن جماليات الخط العربي واستخدامه كصيغ تشكيلية، ولقد استهدفت التجربة بعض الفنانين الرواد فواصلوا البحث فيها ويضيف أن معالمها قد وضحت على أيدي فنانين هما إبراهيم الصلحي وشبرين. (وقيع الله، عثمان: صحيفة الأيام، 1978م). وتعتبر هذه البداية الحقيقة والنواة لتكوين مدرسة الخرطوم.

وتقول راحيل كمال الدين أن ظهورها تزامن مع إرهاصات الإستقلال، وهذا يقودنا إلي أن ظهور مدرسة الخرطوم التلقائي والمدارس الثقافية الأخري للبحث عن الهوية التي واكبتها بشكل واضح على الساحة

الفنية آنذاك كان يمثل تحدياً طبيعياً ومتوقعاً حيث ارتبط الواقع بالفضاء المكاني والزماني والحدثي وخاصة إذا وضعنا في الإعتبار أنها تمثل إحدي الأوعية التعبيرية للخطاب الجمالي البصري. (كمال الدين، راحيل: 2007م، ص71).

وفي لقاء مع إبراهيم الصلحي يقول (كانت هذه بداية مشروع مدرسة الخرطوم الذى أعلن عنه الأستاذ دينيس وليامز، وهو بريطاني من جزر غيانا، عمل معنا لمدة خمس سنوات في كلية الفنون الجميلة بالخرطوم، عندما رأي أعماله الفنية فقال إن هذه حركة جديدة تحمل شيئاً جديداً، وهي تشكيل بحت تستلهم التراث ولا تكرره، ثم اتصل بأولي بايير الألماني المهتم بالفن وأطلعه على ما يري، ومنذ ذلك الوقت أطلق عليها "مدرسة الخرطوم التشكيلية" ويواصل الصلحي حديثه، ونالت المدرسة قبولاً داخلياً وخارجياً وترحيباً كبيراً من المهتمين بالتشكيل. (يونس، أحمد: صحيفة الرأي العام، 2005م).

وتقول راحيل كمال دفاعاً عن مدرسة الخرطوم وتأكيد لوجودها على خارطة التشكيل السوداني "إن مدرسة الخرطوم ورغم الحديث الذي دار عنها منذ الستينات وإلي الآن يمكن إعتبارها مدرسة فنية تشكيلية سودانية تمثل نتاجاً للواقع السوداني آنذاك بكل ما يحويه من تيارات سياسية وثقافية واجتماعية واقتصادية، وهي لا ترتبط بآيديولوجيا محددة لأن الذين أطلقوا الإسم ليسوا بسودانيين، ومن جهة أخري هم منظرون من الخارج، والمنظر من الخارج ليس بالمنظر من الداخل". (كمال، راحيل: 2017م، ص361).

لابد من الإشارة إلى أن بداية بلورة منجزات مدرسة الخرطوم التشكيلية وتحقيق سماتها وإسهاماتها المعروفة قد سبقت بسنوات لحظة إطلاق هذا المصطلح عليها في الستينيات، حيث إن نشأة ملامح هذا التوجه الفكري الجمالي كانت خلال أربعينيات القرن العشرين الماضي وهنالك من يؤرخ لها بعام 1945 تحديداً كنقطة انطلاق، رغم أن مسيرة فناني تلك الظاهرة كانت قد سبقت ذلك بسنوات أخرى، ولكن إبان الأربعينيات برزت بقوة انشغالات وهموم مضمونية مشتركة فيما بين المبدعين آنئذ في ظل الظروف الموضوعية التي افترضتها فترة مقاومة الاستعمار البريطاني الذي امتدت حتى فجر الاستقلال في 1956م، وذلك في إطار سعيهم للبحث عن الهوية وتجليات الخصوصية الثقافية للمجتمع السوداني، الأمر الذي يؤكده بروز مدرسة إبداعية موازية في مجال الشعر ظلت تهجس بسؤال الهوية أيضاً فأطلقت على نفسها اسم "الغابة والصحراء" أو مدرسة "النخلة والأبنوس" خلال الستينيات ذاتها، وليس خافياً انطواء عنوانها على إشارة

حاسمة نحو تمازج الثقافتين العربية، وترمز لها الصحراء أو النخلة، والأفريقية وترمز لها الغابة أو شجرة الأبنوس. (محمد، سبيل: 13 ديسمبر 2016م، صحيفة البيان الإماراتية).

تعتبر مدرسة الخرطوم حركة فنية حداثية شكلت في السودان وسعت إلى تطوير مفردات بصرية جديدة تعكس الهوية المميزة للدولة المستقلة حديثاً. تم تشكيل مدرسة الخرطوم من قبل الرسامين أحمد شبرين، كمالا إسحق وإبراهيم الصلحي، وباعتبارها واحدة من أكثر المدارس نشاطاً في نمو الفن الحديث في أفريقيا، فقد تميزت المجموعة باستخدام صور بدائية وإسلامية .ومن خصائصها المميزة استخدام الكتابة الخطية، حيث يبسط الفنانون النص العربي إلى أشكال مجردة .هذه الجمالية، التي تسمى الحروفية، جنباً إلى جنب مع الزخارف الإسلامية، والأفريقية، أصبحت سمة مميزة لمدرسة الخرطوم. (عن تيت قاليري، (http://www.tate.org.uk/art/art-terms/k/khartoum-school

2-6-2. الخطاب الفكري والجمالي لمدرسة الخرطوم:

تاريخياً، وبإعتراف جميع الأكاديميين، تعتبر مدرسة الخرطوم المدرسة الرائدة للتجربة السودانية في الفنون التشكيلية الحديثة بمفهومها الأوروبي الغربي، فمن حيث بداياتها كانت وليدة مناهج التعليم النظامي لتنمية الوعي بدور الأشعال اليدوية في تطوير المهارات وحفظ موروث الثقافة المادية المفيد في ترقية الصنائع اليدوية، ثم كلفة بصرية مفهومة الدلالات والمعاني، ومدرسة الخرطوم من حيث جذورها الفكرية وبيئتها التي ظهرت فيها كانت ضمن حركة التعليم الحديث في السودان، وعلى الرغم من أنه لم يؤرخ لتلك البداية بشكل عام إلا أن بعض المهتمين بهذا النشاط بدأوا بتسجيل ملاحظاتهم حول أسلوب بعض الرواد على معايير المدرسة الغربية في محيط البيئة الطبيعية والثقافية للسودان. (الفكي، محمد: 2014م، ص36).

يقول الصلحي في حوار مع فتحي عثمان: في الحقيقة لم يكن في مدرسة الخرطوم مفهوم سياسي، كانت مرتبطة بتجربة الذين درسوا في أوربا وحينما حاولوا نقل شئ أوروبي بحت، وأقلمته في السودان لم تنجح المحاولة، لأن العمل الفني فيه استمرارية ويستند إلي خلفية وأرضية محلية ولإجماع قيم الناس، وهذه تتمثل في التراث الذي يندرج ويتطور ليواكب متطلبات العصر، لذا فالمسألة لم تكن مسألة "سودنة"، ولاهي تحدي أو مجاراة أو تصدي. كانت مفهوماً بسيطاً للغاية، هو أن تستخدم العناصر المحلية باستقراء صحيح لخلق الصلة والإستمرارية لأنه من ناحية تاريخية كانت هناك حضارات وادي النيل القديمة، حضارة كوش،

الفترة المسيحية، كذا وكذا، ثم انقطعت ولم يعد عندنا أي شئ غير الخلاوي التي تبقت من السلطنة الزرقاء واستمرت طوال الزمن، لقد حاول الإنجليز أن يبتروها بإدخال أسس ما يسمي بالتعليم الحديث، فحاربوا الخلاوي وقفلوها. (عثمان، فتحي: 2011م، ص140).

منذ بدايات السبعينيات كان الموضوع الساخن والمفضل على ساحة النقد التشكيلي هو (أزمة الفن التشكيلي) وكانت مدرسة الخرطوم تقف سائدة على الساحة تقريباً، ولذلك كان طبيعياً أن يتناول الشبان التشكيليون مدرسة الخرطوم ضمن تناولهم لجملة من القضايا الأخري، وقد تم تناولهم لمدرسة الخرطوم بشكل أساسي من زاوية تناولهم لقضايا التراث.

ويتحدث راشد دياب حول الجانب الفكري والفني للمدرسة (كانت محاولة للخروج من مأزق تاريخي هو مأزق الإستعمار وسيطرته على مناهج الثقافة عموماً، وكان من أهم عنصر من العناصر الفنية التي استخدمتها مدرسة الخرطوم هو الخط العربي وأصول الرموز في الثقافة السودانية كالمثلث والأشكال الأفريقية، وحاولو الربط بينها وبين تجربتهم الأكاديمية، وفي رأيه: أن الأعمال التشكيلية لرواد مدرسة الخرطوم في تلك الفترة تشابهت في أشكالها واختلفت في مفاهيمها وتصورها للفكرة العامة للعمل الفني) (دياب، راشد: صحيفة الخرطوم، 2003م).

ويلخص صلاح حسن في كتابه مساهمات للأدب التشكيلي بعض الإستشهادات حول مدرسة الخرطوم في الآتي:

1- هنالك حركة إستعمارية "عرقية" عدوانية نشأت في أوروبا.

2- تدبرت هذه الحركة أمرها جيداً ودرست واقع الشعوب التي شنت علىها حملتها دراسة جيدة، بحيث أتاحت لنفسها إمكانية السيطرة والتمدد حتي إلي ما بعد رحيلها، وما بعد رحيلها هو جوهر صراعاتنا "دول العالم الثالث" ضدها حتي اليوم.

3- الحملة نفذت مخططتها الذى رسمته للسيطرة والتمدد كاملاً.

4- كان رد الفعل لهذه الهجمة عقب رحيلها هو إنكفاءة نهمة على الموروث المحلي، واتخذت هذه الإنكفاءة شكل صراع حاد ضد أوروبا.

كانت تلك هي نقاط إتفاق تقريباً بين مختلف وجهات النظر التي تناولت مدرسة الخرطوم، ثم يأتي الخلاف عقب ذلك حول تقييم رد الفعل والذى ظل يتأرجح وفقاً لمنهج التناول الذى إتبعته كل وجهة من وجهات النظر هذه. (حسن، صلاح: 2005م، ص86).

إن السمات المشتركة لفناني مدرسة الخرطوم هي: التشبث بوحدات من المرئيات مستلفة من التشكيل التقليدي في السودان، وهي وحدات يمكن تصنيفها ضمن الفنون التطبيقية التراثية، حيث تشمل أدوات شعبية، فولكلورية «تستخدم على سبيل الأدوات المعيشية في أزمان ماضية، كـ«البِرِش»، وهو بساط من سعف شجرة الدوم أو النخيل، وكذلك «الطبق» وهو غطاء للأطعمة في شكل قرص واسع مصنوع من السعف أيضاً مزخرف ومنسوج دوائر غنية بالألوان ومنداحة، وأيضاً «اللوح» المصنوع من الخشب ويستخدم في كتابة الآيات الكريمة بيد تلاميذ كتاتيب حفظ القرآن، و«الشرافة» التي هي تزويق وزخرفة تشكل إطاراً للنصوص التي تكتب في قلب اللوح، وهناك أيضاً الحروف العربية التي توظف داخل اللوحة لإغنائها بجماليات الخط العربي، والمباني القديمة للمدن المعرضة للاندثار. (محمد، سبيل: صحيفة البيان الإماراتية، 13 ديسمبر 2016م).

والدعوة للخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم بدأت من الفنان إبراهيم الصلحي ولقد أشار فتحي عثمان إلي ضعف إستمرارية الخطاب الجمالي بعد أن خرجت من محدودية روادها، وكان رد الصلحي هو: (لقد كنت أنادي بالحوار مع الفنانين، وشبرين كان ملئ بأفكاره لوحده تجاوب البعض والبعض الآخر إنصرف، وبعضهم جاء في مرحلة ثانية من الحوار، لكن الحوار يحتاج إلي الملاحقة والتسجيل ثم يصاغ في قوالب واضحة في بيان يلتزم به الفنانين لفترة من الزمن وبعد ذلك يقيموا التجربة، ولكن للأسف هذه المسائل بترت). (عثمان، فتحي: 1993م، ص137).

وهذه المواقف غير المتحدة من الفنانين الذين تمت دعوتهم للحوار، جعلت الخطاب الجمالي الحقيقي لمدرسة الخرطوم في فلك روادها، أما بخصوص البيان فتقول راحيل كمال الدين (مدرسة الخرطوم ليست بحاجة إلي بيان يلتزم به الفنانين لفترة من الزمن وبعد ذلك يقيموا التجربة، مدرسة الخرطوم كانت بحاجة إلي مواكبة المناهج التعليمية والمنهجية المعرفية للفنون البصرية إضافة إلي النقد الفني المنهجي فالنقد الفني

الناضج هو القادر على تقييم تجربة الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم). (كمال الدين، راحيل: 2007م، ص85).

ويؤكد الصلحي في حديثه عن المرتكزات الفكرية للمدرسة ويقول (عرفت بهذا الإسم عن أعمال أفراد لا يجمع بينهم سوي إهتمامهم بالتراث واستقرائه إستقراءاً صحيحاً لكن عملية قولبته في قالب تشكيلي جديد تحتاج لبحث طويل ويمكن أن تستغرق عمر أجيال حتي تظهر ولن تظهر اليوم). (عثمان، فتحي: 1993م، ص137). مما يؤكد إستمرارية المدرسة إلي يومنا هذا وتأثر الأجيال الحديثة بأساليبها

ويؤكد راشد دياب على إستمرارية المرتكزات الفكرية والفنية التي طرحتها مدرسة الخرطوم (إن الفنان هو وسيط للثقافات ويتناول أحياناً جوانب بسيطة جداً في داخل الثقافة، أو جزء من الثقافة وإذا كان يملك القدرة على تطويرها يصبح متطوراً، تمثيل الثقافة السودانية بكل تشعبها وحركتها وشعوبها وإمكانياتها الهائلة من الوعي مسألة تحتاج لحركة تمتد على مدي قرون عديدة حتي يتم إعادة لهذا الفن والثراء في صميم تكويناتها وبنيتها). (دياب، راشد: صحيفة الخرطوم، 2003م).

ونجد أيضاً في الحوار الذى أجراه صلاح حسن مع الصلحي التطرق لتأثير مدرسة الخرطوم وعلى لسان أحد روادها (لا تزال باقية الى اليوم وتتبدى مظاهرها حتى في أعمال فنانين أعلنوا رفضهم لها. وفي زيارتي الأخيرة للسودان شاهدت معارض ولوحات عدة اختار لها أصحابها كتلا في الأغلب بالأبيض والأسود وخطوطا خارجية أشبه بالأكشال الحروفية. وحتى في حال اعتبار هذه الأعمال منتمية الى هذا او ذاك من التيارات فهي تصب في التحليل الأخير في مفهوم مدرسة الخرطوم. وإذا نظرت ايضاً الى أعمال بعض أشهر الفنانين السودانيين اليوم وجدت ان أثر المدرسة علىهم جلي لا تخطئه العين، خذ أعمال حسن موسى واحمد عبد العال على سبيل المثال وليس الحصر). (حسن، صلاح: موقع السودان للجميع http://sudan-forall.org/).

وفي مقابلة أجراها معه حسين جمعان في رسالته يقول الصلحي (مدرسة الخرطوم أوجدت لغة تشكيلية جديدة، كنت أحد من أسهموا في تكوين الفكرة، ووضع لبنات مدرسة الخرطوم الأولي مع الأساتذة عثمان وقيع الله وأحمد محمد شبرين، حيث كان لي إهتمام شخصي بإستقراء التراث المحلي بصورة صحيحة لإستيعابه وهضمه لإيجاد لغة تشكيلية جديدة أصيلة معاصرة، فالتقت رغبتنا وخرجت أعمالنا وفق تلك الرؤية، إن التجربة قد إتسعت من بعد وتعددت، وسايرها الكثيرون وأفرزت مدرسة الخرطوم الثانية ثم الثالثة لتصوير

المرئيات في التراث بقيم جديدة، وخلقت آثاراً ملحوظة في مجمل الحركة الثقافية، أري الآن أن فكرة مدرسة الخرطوم أصبحت راسخة أكثر من أي وقت مضي ونحن روادها لا نزال نعمل ونعرض، وقد سعدت جداً مؤخراً برؤية صدور أعمال جديدة لشبرين). (جمعان، حسين: 2009م، ص110).

والملاحظ أن (الإتجاه التراثي) لم يكن ليملك أدوات تعينه على المواصلة أمام الضربات المتلاحقة من قبل الشبان التشكيليين، خاصة وأن معظم رواد الإتجاه التراثي لم يكنوا يملكون أساساً نظرياً واعياً في مواجهة المنهج العلمي الجدلي الذى نهجه الشبان التشكيليون، والذين لم تكن هزيمة التيار التراثي هدفاً استراتيجياً من أهدافهم، بل إن تناولهم للإتجاه التراثي لم يكن ليعنيهم في شئ إلا بقدر ما كان يعنيهم طرحهم لوجهات نظرهم التي قادتهم وهي في سعتها إلي طرح قضايا ظلت تقف على أعتاب آفاق وأرحب. (حسن، صلاح: 2005م، ص 124)، ويقول محمد حسين الفكي: لقد سعو نحو تحقيق فن يتصف بصفة القومية ويصبح مقبولاً عالمياً، قد تشبعوا بالشعور الوطني نفسه، فرسموا صوراً لمختلف المشاهد الإجتماعية والبيئية، وسعوا إلي تمثيل أسس تقارب مفاهيم الثقافات المتنوعة للفن في السودان، ونادوا باحترام التنوع الثقافي وإبراز دور الفن التشكيلي في المجتمع والتعريف بهويته. (الفكي، محمد: 2014م، ص36)، ويتحدث إبراهيم الصلحي عن مرتكزات المدرسة ويقول: رجعنا إلي التاريخ القديم منذ عهد كوش مروراً بالممالك النوبية، ووقفنا على آثارها في مروي والبجراوية والتي راجت فيها الثقافة المسيحية بكنائسها وزخارفها وأعمالها، وصولاً إلي عهد السلطنة الزرقاء، والتي بدأ فيها بناء المساجد على الطراز الإسلامي واكتشفنا أن الإنقطاعة التاريخية قد حدثت في هذا العهد، وانها تعود إلي محاولات قطع الصلة بالتراث الفني المحلي والإرتباط بالثقافة الجديدة الإسلامية، وتبنيها دون دراسة أو دراية بثقافات المجتمع المحلي ووجدنا أن الفنان الشعبي ظل يحتفظ بروح الفن خلال فترة الإنقطاعة هذه. (يونس، أحمد: 2005م، صحيفة الرأي العام).

ولعل استخدام الحرف العربي أصبح واحداً من المرتكزات الأساسية التي عبر بها التشكيليون كأسلوب جديد فيما تسمي 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 ووقيع الله في تجاربهم الباكرة، فكان أكثر ما يميز أعمال شبرين وعثمان وقيع الله هو إستعمال الخط الكوفي ومشتقاته، ثم تحول في منتصف السبعينات إلي استعمال الخشب لينفذ فيها تصميمات ذات طابع إسلامي، أما عثمان

وقيع الله فقد عرف باستخدام أسلوب التجريد الصرف الموروث عن المدرسة التركية ثم بدأت تجاربه تتجه نحو إظهار البعد الرابع. (الفكي، محمد: 1993م، ص77).

كمبحث في التراث السوداني، وكمرجع للدراسات المتأنية، وكمصدر أصيل يستوحون منه موضوعاتهم ويدفع بخطواتهم تجاه استقبال أهلهم لرسالة الفن، هذا المسعي نحو التقرب إلي أذواق الناس والبحث في التراث كشف لهم عن بدائل وعناصر تشكيلية أقرب إلي مفاهيمهم وأكثر قرباً منهم فطرقوها.

يقول الصلحي واكتشفنا أن هنالك بديلاً شعبياً يتمثل في الخط العربي الذى يتواجد في كل البيوت والخلاوي والحوانيت، والذى يكتب به القرآن الكريم والحكم والأقوال المأثورة إلي جانب الزخارف الإفريقية في كافة المصنوعات والحرف الشعبية، وهو الشئ الذى حفظه الفنان الشعبي، وعن طرائقها في التعبير برموز مألوفة خلقا علاقة تجاوز بين الموروث ذي الطابع الإفريقي والمكتسب ذي الطابع الإسلامي، وقمنا بعد ذلك مرتكزين على هذا القبول لأفكار مدرستنا الجديدة بالعمل على الخط العربي والشرافات وزخارف الأواني والحلي والمنقولات في البيت السوداني معتمدين على إعادة إنتاج الجديد في التراث السوداني. (يونس، أحمد: صحيفة الرأي العام، 2005م).

ويتفق شبرين مع الصلحي في كل ما ذكره عن الحركة التشكيلية في أيامهم وفلسفة مدرسة الخرطوم وظروف نشأتها وأساليبها ومصادر إبداعاتها، ففي حوار بمجلة ثقافات سودانية تحدث شبرين أيضاً عن خلفيات مدرسة الخرطوم إذ يقول إنها كانت هي الرؤي المستقبلية للتشكيل السوداني إعتماداً على إنشطارات الحرف العربي ليكون الملامح الأساسية للبنائية الجمالية للفن العربي الإفريقي، وهو الفن السوداني، وقد أدت مدرسة الخرطوم رسالتها في علوم وفنون الجماليات، بل استطاعت أن تؤثر على كل مجالات الساحة العربية. (شعيب، صلاح: 1999م، ص73).

لقد كشف هذا التعريف لمدرسة الخرطوم واتصل عملياً ببعض القضايا المهمة، من مثل قضية الهوية وقومية الفن والسمات المميزة، نقرأ ذلك من خلال أحاديث وكتابات في الصحف السودانية، فبين متفق معها ومختلف ظهر عدد من التيارات في أساليب التشكيل، وكلها تتخذ من التراث مطلقاً لها، وإن جاهرت برفضها لمدرسة الخرطوم في استلهامها ورسم تطلعاتها للحداثة، ومدرسة الخرطوم لاشك حددت مبحثها للهوية الحضارية وتميزها في التشكيل، فاتخذ كل منهم سبيله في تطوير فنه باسلوب وإمعاناً في إظهار تميزهم الثقافي والبيئي لجأ أغلبهم إلي استخدام المواد المحلية في بيئاتهم مثل الخشب وعجينة الحناء والجلود

والسعف والصدف ومظاهر الطبيعة والحياة الإجتماعية، ولم تعد العناصر الزخرفية مجرد رموز تستدعي في كل حال لتأكيد الهوية الثقافية، بل وظفت في كل ما من شأنه أن يمنح مرجعية وقوة لبناء العمل الفني وفكرته، فلم يعد الخط العربي عند شبرين مثلاً حرفاً أو وسيلة للكتابة فقط، بل صار عنده تحققاً فكرياً وجمالياً مرتبطاً بعقيدته كمسلم وببيئته الثقافية وبتاريخه، وقدم نماذج تؤكد السير في هذا الإتجاه القيمي للحرف والزخرفة. (الفكي، محمد: 2014م، ص37).

يرى الصلحي أن مدرسة الخرطوم استكشاف للهوية السودانية عبر مكونين أساسيْن: الحرف العربي من جهة، ومن الجهة الأخرى الزخرف الأفريقي الذى تراه حولك في كل مكان، ويتبدى بشكل واضح في الصناعات اليدوية التقليدية مثلاً. وخلال زيارته الأخيرة للسودان شاهد معارض ولوحات عدة اختار لها أصحابها كتلاً في الأغلب بالأبيض والأسود وخطوطًا خارجية أشبه بالأشكال الحروفية. وحتى في حال اعتبار هذه الأعمال منتمية إلى هذا أو ذاك من التيارات، فهي تصب في التحليل الأخير في مفهوم مدرسة الخرطوم. وإذا نظرت أيضًا إلى أعمال بعض أشهر الفنانين السودانيين اليوم وجدت أن أثر المدرسة علىهم جليّ لا تخطئه العين". فالمكوّن الأفريقي لدى التشكيليين السودانيين موظف للتعبير عن "ثقافة عربية إسلامية لا يمكن أن تنزع عنها العنصر الأفريقي. (حسن صلاح: 2015م، صحيفة العربي الجديد، https://www.alaraby.co.uk).

ويتضح مما سبق من خلال هذه الرؤي حيث تؤكد سوزان إبراهيم بأن مدرسة الخرطوم يتجه مفهومها الفكري والعملي في استنادها على التراث والثقافة المحلية، لتكون مفرداتها التشكيلية من خلال استحضار مفردات أفريقية وعربية إسلامية، يتضح ذلك في إستخدام الخط العربي والزخارف الإسلامية بجانب الزخارف والأقنعة الأفريقية والعناصر المحلية الأخري في التراث المادي والشفاهي، وقد تبلور هذا الإتجاه بالخروج من دائرة الأكاديمية الأوروبية والبحث الجاد عن قيم جمالية تشكيلية تبرز في الواقع الإجتماعي والثقافي ويعبر عن الهوية والخصوصية الثقافية في تلك الفترة، وقد إرتبط إسم هذه المدرسة بكل من عثمان وقيع الله، وإبراهيم الصلحي، وأحمد محمد شبرين. (إبراهيم، سوزان: 2015م، ص70).

وفي حديث أيضاً للصلحي في حواره بصحيفة الرأي العام أشار الى أن الموروث الثقافي هو التراث، وقال كثيرون من الناس يعتقدون إن التراث هو كم مهمل من أجدادنا منذ القدم كأنه لا دخل له بالواضع الحاضر، والسودان مكون من عدد كبير من العناصر العرقية المختلفة حوالى "200 – 400" قبيلة كونت

مزيجاً بشرياً تفاعل مع بعضه البعض وخرج هذا التراث المذهل، وقال إن الوجود العربي في السودان قديم بحضاراته وموروثاته التي تبقت منها كمية قليلة ما زالت تمارس لكنها تغيرت مدلولاتها ولو أخذنا العادات والتقاليد مثلاً في الأفراح إن كانت " في الختان أو الزواج " فهم يلبسون الحرير الأحمر دلالة على الدماء والحرز الأزرق دلالة على لون السماء، والأغنيات "عريسنا ورد البحر وقطع جرايد النخل" والنشيد الذى استقبل به الرسول "صلى الله عليه وسلم" في المدينة المنورة "طلع البدر علينا من ثنيات الوداع"، كل هذه الأشياء متوارثات قديمة وأيضاً الشلوخ والوشم، مما جعلنا في مدرسة الخرطوم نستقرئ هذه الأشياء ونعتمد عليها كأنها إسلامية بحتة، إن عرضنا الحقيقي في مدرسة الخرطوم التشكيلية هو الإتيان بجديد، وقال إن الجوانب الفكرية أساساً تستند على المتوارث من العادات والتقاليد التي هي تراكمات وتفاعلات حضارية لتصير ركيزة للناس يبتنون علىها، وقال الصلحي لكن واجهتنا مشكلة إختصار الزمن ليصل الإنسان لمرحلة ويستلم مرحلة من التراث وهل نبدأ من الوثنية القديمة أم نلجأ للجانب المسيحي الذى كانت فترته أطول أم نركز على الفترة الاسلامية فقط، فأجرينا بحوثاً وطفنا على المدن و القرى والأرياف السودانية لنتعرف على ما هو مقبول لدى البيت السوداني ووجدنا لا يوجد شيء معلق فيها يحمل معنى التشكيل إلا الخط العربي إضافة الى الزخارف "والعناقريب، والبروش، والكابدلو" وهي زخارف أفريقية، لكنه ليس خالصاً وقمنا بربط الحضارات مع بعضها البعض حتى نتعرف على حضارتنا وبداياتها بدقة لأننا في السودان ملتقى ومعبر لكمية من الحضارات فيها من بقى وفيها ما اندثر. (عائد، خديجة: صحيفة الرأي العام، 2010م).

والجدير بالإشارة أن هنالك العديد من الفنانين الذين لم يصنفوا ضمن هذه المدرسة ولكن بالرغم من ذلك اتسمت تجاربهم الفنية بإستدعاء الرموز العربية والأفريقية معاً بما فيها الخط العربي والزخارف، وأشكال التراث المحلي كما عند حسين جمعان، وعبدالباسط الخاتم، ومحمد عبدالله عتيبي مما يوسع دائرة فناني مدرسة الخرطوم بالمفهوم العملي للممارسة الفنية. (محمد حسين، 1993م، ص76). ويصنفهم البعض ضمن التيارات الأسلوبية التي سادت هذه الفترات لكنهم في الحقيقة كانوا أصحاب نزوع فردي تفاعلوا مع التيارات والأسئلة التي سادت فترتهم لكنهم استبقوا تلك الفترة بتطوير البحث التشكيلي ووجهوا عنايتهم لتجميع أساليب على السطح الواحد وتميزوا بجرأة وتنويع وعدم ركون لمقولة وحدة الأسلوب، واهتموا أكثر بدور الخط بوصفه عنصراً رئيساً تتحد فيه الكتابة بالرسم والتلوين، كما اهتموا باستيعاب الفراغ ضمن الأشكال، وفي هذا الصدد لم يقوموا بإستبعاد أي من مصادر الخبرة بناء على رأي مسبق، فالأقنعة الأفريقية حاضرة في أعمالهم إلي

جانب الحرف العربي والفن الأوروبي المعاصر كما يلاحظ في لوحة جمعان التي تقترب ألوانها وعناصرها التمثيلية من ألوان وأشكال مارك شاغال، وحركة الفرشاة في أسفل يمين لوحة أحمد عبدالعال التي تقترب من خطوط فرانز كلاين، وفي وسط اليسار تقترب المنمنمات من أسلوب جاكسون بلوك.

وفي أعمال عبدالباسط الخاتم المنفذة على وحدات خشبية يلتقي الحرف العربي بالقناع الأفريقي في القطعتان الواقعتان إلي اليمين، وفي كثير من أعماله الأخري يصبح تجميع القطع الخشبية فضاء رمزي للأسلوب التجميعي الذى يخضع بشجاعة منقطعة النظير حشوداً من العلامات مع قدرة كبيرة على نسجها في فضاء متقطع من حيث إستمرارية السطح "فالأخشاب ذات أحجام وارتفاعات وألوان وملامس مختلفة"، وتصبح تعددية مرجعية العلامات متوازية مع تعددية فضاء السطوح، وبذلك ينقل عبدالباسط الخاتم من يشاهد أعماله إلي مجال الخبرة الحية بالعالم البصري، ليري الأشياء ضمن تنوع وتعدد من البيئات الطبيعية لا تتحقق لها الوحدة إلا بواسطة تنظيم يعتمد الحذف والإلغاء والإضافة والتحويل وما سوي ذلك من تقنيات إدراكية تحقق لعناصر المشهد الإنسجام في وحدة بصرية هي نتاج جهد الرائي في المقام الأول. (عبدالرحمن، محمد: 2011م، ص105).

بالنسبة للموضوعات والمفردات التي تم التركيز عليها يتحدث الصلحي حول الشرافة (المثال الجيد لما ارتقي من فنوننا الشعبية والقومية وسعي إلي مرحلة النضوج والإكتمال، وهي تحوي كل شئ أحري بنا أن نبدأ مسيرتنا في مجال الفنون الجميلة إذا لها من حيث القيم التصويرية عدة مزايا فهي تشترك مع الصورة في جمال التكوين وموازنة الأشكال والألوان في المساحة والسطح المعلوم وهي تعطي المشاهد نفس القيم المعنوية التي تعطيها الصورة وزخارف الشرافة وجمال تكوينها وألوانها بنقل المشاهد إلي معاني القرآن الكريم وتعاليم الدين الإسلامي، ولكنا نتحدث عن ذلك الروح الأفريقي الذى يهيمن على سمات مجتمعنا السوداني ذي الثقافة العربية يؤقت إيقاعه نغم كياننا ووجهه يري في كل حياتنا من أقوال كل شئ يحكمه الزخرف الأفريقي، إن الشرافة هي التقاء بين الزخرف الأفريقي والخط العربي). (عثمان، فتحي: 1993م، ص105).

مدرسة الخرطوم ونحن الآن في القرن الحادي والعشرين تطورت تطوراً ملحوظاً، وفرضت وجودها، فهي ليست محددة المساحة أو اللون أو الشكل، وليست قاموساً لونياً محدداً – هم يستعملون الألوان السودانية الموجودة في النماذج الشعبية اليدوية وفي الملابس والأعلام وغيرها، والمتتبع يجد أن ألوانها القديمة يستخرجون ألوانهم من الصحراء، فالأبيض من (الجير) والأصفر من (الصبخة) والأحمر من (التراب)،

فالواقع أنها ألوان سودانية نستمتع بها كلما شاهدنا تلك الأعمال الخالدات بالمتحف (متحف السودان القومي) للأعمال الملونة للكنائس! ولكنهم بجانب هذا لا يستعملون جميع الألوان الأخري، فأعمال الصلحي بالأحبار ألوان فاقعة وغنية وطازجة، كذلك شبرين، كانت البداية إستعمال الصلحي للون الأبيض والبني والرمادي والأسود لبحثه الدؤوب عن لون سوداني، وهذا ليست مذمة عن أصحاب مدرسة الخرطوم وليس نمطاً محدداً، فلقد دخل شبرين مؤخراً حديقة منزله وأنجز أعمالاً خالدات تحوي كل ألوان الحديقة الزاهية بفكرة وخبرته الطويلة من البرية بخلائقها وأشكالها، في تلوين وتعديل وتبديل وشق طرقاً جديدة تغيرت في اللوحة إلي رافد خلاق وإن دامت فكرة الفن السوداني الذي كان ينشده منذ حضوره من إنجلترا بعد الإبتعاث. (جمعان: حسين، 2009م، ص106).

ويقول الفكي في حوار معه بصحيفة الرأي العام: مدرسة الخرطوم لا يفهم منها المكان الجغرافي بعينه،إنما يفهم منها توافر سمات معينة في التشكيل السوداني وليدة حياة ومفاهيم وخبرات جمالية سالفة و لا يمكن إلا أن تكون نتيجة بوادر وعي وفهم ظهر في هذه المدينة الجامعة كأسلوب يستخدم العناصر التراثية والشعبية في تكوين اللوحة التشكيلية. وهي الزخارف والخطوط العربية والشخوص واللون وكل عناصر البيئة الطبيعية والثقافية. وتسمية الأساليب التشكيلية كانت ضمن ثقافة التشكيل الأوروبي منذ ما بعد عصر النهضة. والتسمية تأسست في بيئة مسالمة مع مجتمع ربما أغلبه لا يعرف اللوحة المعاصرة. ومما شجع إلى ذلك أن الرواد استخدموا تلك العناصر التراثية كلغة يخاطبون بها مجتمعهم دون تصادم مع مفاهيمهم او معتقداتهم ولذلك كانت الرموز الدينية والزخارف المستخدمة لديهم إحدى لغات التخاطب. ودعني أقول للتاريخ ودون تحيز للتشكيل مقارنا بين مدرسة الغابة والصحراء ومدرسة الخرطوم. (الفكي، محمد: 2010م).

إن السمات المشتركة لفناني مدرسة الخرطوم هي التشبث بوحدات من المرئيات مستلفة من التشكيل التقليدي في السودان، وهي وحدات يمكن تصنيفها ضمن الفنون التطبيقية التراثية، حيث تشمل أدوات شعبية، فولكلورية تستخدم على سبيل الأدوات المعيشية في أزمان ماضية ك (البرش) وهو بساط من سعف شجرة الدوم أو النخيل، وكذلك (الطبق) وهو غطاء للأطعمة في شكل قرص واسع مصنوع من السعف أيضاً مزخرف ومنسوج دوائر غنية بالألوان، وأيضاً (اللوح) المصنوع من الخشب ويستخدم في كتابة الآيات الكريمة بيد تلاميذ كتاتيب حفظ القرآن، و(الشرافة) التي هي تزويق وزخرفة تشكل إطاراً للنصوص التي تكتب في

قلب اللوح، وهناك أيضاً الحروف العربية التي توظف داخل اللوحة لإغنائها بجماليات الخط العربي، والمباني القديمة للمدن المعرضة للإندثار. (سبيل، محمد: صحيفة البيان الإماراتية الإلكترونية، 13ديسمبر 2016م).

2-6-3. رواد مدرسة الخرطوم:

عثمان وقيع الله (1925-2007م):

ولد عثمان وقيع الله ببلدة رفاعة بأواسط السودان عام 1925م درس في مدرسة التصميم بكلية غردون بالخرطوم (1942 – 1946)، ثم ابتعث إلى بريطانيا ليدرس فنون الكرافيك والتصميم بكلية كامبروبل للفنون بلندن، وتلقى كورسات بكلية سيتي آند تميلدز للفنون بلندن، ومعهد كورتو لتاريخ الفنون بلندن (1946 . 1949)، ومعهد الخطوط الجميلة بالقاهرة، وكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة (1950- 1951). وقد حاز إجازة خطاط من أستاذه الخطاط المصري سيد إبراهيم.

يعتبر عثمان وقيع الله هو مؤسس كلية الفنون الجميلة بالخرطوم عام 1949 مع زميله شفيق شوقي، وقد عمل بتدريس فنون الخط العربي واللاتيني بالكلية حتى عام .1954 كما أنه عضو مؤسس لاتحاد الفنون الجميلة السوداني (1951)، وعضو مؤسس لرابطة الأدباء السودانيين (1950)، ومؤسس أول مرسم حر للفنانين السودانيين (1954 . 1964)، وهو الرائد الأول لمدرسة الخرطوم الفنية. يقول عنه صديقه الكاتب عثمان محمد الحسن: (لقد حاول الكثيرون الوقوف مع خواطره ومناقشة آرائه ودراساته في الخط العربي، فاكتشفوا منذ الوهلة الأولى جديته وأصالته وإمكانياته ومقدراته، مستشهدين بما قاله: (في لوحاتي ترى الصدى وتسمع الحرف). لقد خلقت هذه المدرسة القديمة كل المزايا والقدوة للمحدثين، كما أجمع بعض المحللين الذين أسموها الحركة الذهنية، داخل الحضارة العربية المعاصرة، لذلك اعتبر عثمان وقيع الله قائد العودة إلى الخط العربي وقدراته الجمالية الأصيلة، مستغلاً ملكاته البحثية الدؤوبة في تاريخه). (صالح، فيصل: صحيفة الإتحاد http://www.alittihad.ae ، 2007م).

هو ذلك الفنان الكبير صاحب القدرة والتحكم في قلمه وريشته وفرشاته وألوانه والذى استطاع ببراعته الفائقة أن ينقل ذاته التقليدية الأكاديمية إلي النهج الحديث من التشكيلية في إطار الحروفية العربية وباسلوب فريد، وكان الإنطباع عنه مطابقاً لما قاله الدكتور شربل داغر في كتابه "الحروفية العربية" (لم يتأخر عن توزيع أعماله المعروضه في صنفين، الأول يقدم لوحات المعالجة بأسلوب التجريد الصرف الموروث عن

المدرسة التركية ويستعرض أغراض الخط العربي من المخطوط إلي المعمار والثاني يقدم تطبيق نظرية البعد الرابع التي تعتمد على أسلوب المشروع الفني الشامل المتعدد الرؤي، فالصنف الأول هو التاريخ والتراث، والثاني هو الحاضر مستمداً من ذلك التراث المتواتر والمتجدد، ينفذ وقيع الله أعماله هذه بالفرشاة العريضة وكأنها قلم القصب، وفي الطريقة استكشاف لبعد جديد لطواعية الخط العربي بحيث أن رسمه لايقتصر على القلم المعروف بل يمكن أن يرسم بأية أداة تمكن أو تيسر للفنان الحركة على السطح الذى يشكل فيه الفنان لوحته. (البنا، إدريس: 1996م، ص154). لم يقتصر عثمان وقيع الله على الحرف القرآني في لوحاته، بل كتب بجواره أشعار العرب والسودانيين، الفصيحة والعامية، للقدماء والمحدثين. وقد أدى تنوع ثقافته وطول تجربته إلى إكسابه الخبرات المفيدة، والتنوع اللافت للنظر، فقد قام بترجمة (رباعيات الخيام)، ولحنها على أنغام الأغاني السودانية الشعبية المعروفة بـ(الحقيبة). وقد نقل "وقيع الله" كل ذلك للمنافسات في المعارض الدولية والإقليمية، في قاعات شهيرة مع فناني إفريقيا والعالم. (موسوعة التوثيق الشاملة، http://www.tawtheegonline.com).

ويصف وقيع الله تجربة "البعد الرابع" بأنها "انبثقت من تأملاتي في الخط الكوفي، وفي الحروف المفردة الكوفية التي تتمتع بخواص تشكيلية تفتقر إليها جميع الخطوط العربية، وذلك لما فيها من حرية الحركة، وطراوة الأطراف، وحيوية الانسياب، وطواعية التشكُّل."

ويعد وقيع الله من أبرز المساهمين في تيار "الحروفية" في القرن العشرين، إذ وضع عدة مصاحف بخط يده، كما كان "من أوائل الذين اعتبروا الخط قيمة جمالية في حد ذاته، وليس مجرد حرف من حروف الأبجدية"، كما وصفه الأديب الراحل الطيب صالح. (بشري، محفوظ: 2015م، صحيفة العربي الإلكترونية https://www.alaraby.co.uk). كان يختار حرفاً واحداً أو عديداً من الحروف العربية ويدوزن ترتيل أصدائها، سواء كان ذلك في الحجم أو اللون أو في مكانته بين الأبيض والأسود، وإحاطة ذلك كله بتدرجات بين الأبيض والأسود، بإضافة الألوان من الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر إلى الأزرق، فأدخل فنه فيما يسمى بالأبعاد أو التدرجات السلمية. تلك التي تتميز بها التعبيرات الفنية الحديثة سواء كان ذلك في ميادين الفنون المرئية، الملموسة، المحسوسة، الحركية أو المنطوقة. (خليفة، محمد: شبكة الشروق الإلكترونية، عدد 9 يناير 2014م).

اشترك عثمان في معارض فنية كثيرة ومتعددة في الشرق الأوسط وإفريقيا وأوروبا وأميركا أشهرها نظمها المتحف البريطاني في لندن، ومنها معرض تنقل لعام كامل حول بريطانيا في الجولة المعروفة باسم "سبع قصص عن الفن الحديث في إفريقيا". كما اشترك في معارض أخرى برعاية الرويال أكاديمي، الأكاديمية الملكية، منها معرض إفريقيا العالمي لعام 1995 الذى بدأ بلندن ثم انتقل إلى السويد. عانى عثمان وقيع الله من أمراض الشيخوخة في بريطانيا فعاد العام الماضي ليستقر بموطنه في مدينة رفاعة بوسط السودان، ونجح أصدقاؤه بمساعدة إحدى الشركات السودانية في نقل أعماله الفنية في حاوية ضخمة لتستقر بمنزل أحد أصدقائه بأمدرمان في حالة معرضة للتلف والضياع. وقد استغاث صديقه الدكتور الهادي أحمد الشيخ بالصحافة والسلطات للعمل على إنقاذ هذا التراث وإقامة متحف ومعرض دائم لأعمال الفنان عثمان وقيع الله، ونشرت الصحف السودانية رداً من الوزير عبدالباسط سبدرات أعلن فيه موافقة الدولة على المشروع، لكن كتبت الأقدار أن لا يشهد وقيع الله في حياته شيئاً من هذا العمل الذى لم يتحرك خطوة واحدة حتى الآن. (صالح، فيصل: 2007م، صحيفة الإتحاد الإلكترونية http://www.alittihad.ae).

كان حريصاً كل الحرص على أن تظل أعماله برفاعة، وكان مشغولاً بأن يتم توفير مكان مناسب في مدينة رفاعة يكون متحفاً لأعماله، إذ كان يحب مدينة رفاعة كل الحب، وأوصى أن تظل أعماله هنالك، وقال (العايز يشوف أعمال عثمان وقيع الله يجي يشوفها في رفاعة)، وما زالت هذه التركة الخالدة من الفن الأصيل ترقد هناك في رفاعة، رهينة (محبسين): الحاويات التي جاءت بها من لندن، وقلة ذات اليد التي تحول دون قيام متحف عثمان وقيع الله للخط العربي برفاعة. (خليفة، محمد: شبكة الشروق الإلكترونية، عدد 9 يناير 2014م).

نظمت كلية الفنون الجميلة والتطبيقية معرضاً له، بتاريخ 2017/1/4م احتفالية بالذكري السنوية لوقيع الله وافتتح المعرض البروفيسور ماهر علي صالح نائب مدير جامعة السودان، وقد لاحظ الباحث أن هنالك أعمالاً لم تعرض إطلاقاً أو تظهر في المواقع الإلكترونية، شمل المعرض عدد 20 عملاً فنياً منفذ بأحبار وألوان أكريليك على ورق. بالإضافة لعرض المصحف الشريف الذي قام بكتابته. (أنظر الملاحق).

أحمد محمد شبرين(1931- 2017م):

ولد أحمد شبرين بمدينة بربر، درس الفن في الخرطوم، ثم انتقل إلى لندن منهياً دراسته فيها عام 1960م يومها انخرط في التعليم الجامعي، الذى استطاع من خلاله عبر عقود من الزمن أن ينشئ أجيالاً من الفنانين، تربت على الفكرة الساحرة التي بشرت بها مدرسة الخرطوم. أن تكون فناناً سودانياً فذلك معناه أن تكون قادراً على المزج بين حضارتين، حضارة وهبتك لغتها هي الحضارة العربية وحضارة عجنتك بخيال سحرتها هي الحضارة الأفريقية. (يوسف، فاروق: صحيفة العرب، 2015/7/12،ص10). وهو مصور حروفي سوداني، له إسهامات كبيرة في أبحاث التشكيل من خلال الحروفية العربية المعاصرة، يعتمد على تراكيب طريفة من الكلمات العربية، وتحويرات متطوره للحروف التي كتبها بتشكيل يبدأ مقروءاً ثم يبدأ مع استطراد الفنان في التراكب والتعقد حتي ينتهي بالعمل الفني في كثير من الحالات إلي صيغة جمالية بصرية خالصة، تعتمد على القيمة التشكيلية فقط بدون أن تلقي كثير بالإمكانيات التعبيرية المقروءة للتراكيب الحروفية التي يبدع شبرين في إنجازها بألوان محدودة، وربما بلون واحد في معظم الحالات، أعمال شبرين معروفة في الحركة التشكيلية العربية والعالمية. (عبدالقادر، عبدالصبور: 1998م، ص156).

وهو صاحب الألوان الدافئة الهادئة المتناغمة والمنسجمة، وهو ذو الطابع الأفريقي في أعماله، تبدو خطوطه واضحة صريحة نشطة نحو التجديد الكامل تدور وتعلو بك وتتدني وتنكسر في روعة وجلال، ذلك ما يكسو أعمال شبرين في إتجاه التشكيل والحيوية ورسومه تتجلي فيها جماليات العمارة في تشابك فروع السافنا حول أودية الصحراء التي تبرزها ألوانه، ويجنح شبرين ليعكس أعمال الأفارقة البدائية في لوحات تجريدية هي أشبه بإيقاعات فناني فرنسا ذوي النهج الحديث وذلك رغم تركيزه على الخط العربي والروح الإسلامية الواضحة، ويذكرك حيناً بزنجية الزخارف لا سيما الأقنعة الأفريقية والدروع وحيناً بالروح الإسلامية الحاضرة في تعرجات أبجديته الحروفيه، أي هو ينقل الفاحص للوحاته من الغابة إلي المدينة إلي الصحراء في وقت واحد. (البنا، إدريس: 1996م، ص166). وسيرة شبرين هي سيرة تحولاته الأسلوبية وقلقه الخلاق، فالرجل الذى علم أكثر مما تعلم كان قد استمد طاقته الروحية من تعلق صوفي قديم بحروف القرآن، يوم تعلم القراءة والكتابة في مدرسة دينية. وهو ما دفعه في ما بعد إلى أن يُدخل الحرف العربي في متاهة جمالية لا تذكّر بالخط العربي التقليدي، بل تنحو بالحرف في اتجاه ذاكرة بصرية ترى صورتها في مرآة الخيال الأفريقي.

أضاف إلى الحروفية العربية أكثر مما أخذ منها، فالرجل انفتح بالحروفية على قارة. صارت بسببه تعرف ما جماليات الحرف العربي. وهو ما لم يفعله أحد من الحروفيين الكبار الذى نجل دورهم في التغيير الفني. شبرين وحده كان رسولاً للحرف العربي إلى حضارة كانت تجهله. بالنسبة إلى مؤرخي الفن العربي التقليديين فإن حكما نقدياً من ذلك النوع سيسبب لهم قلقاً عميقاً، إذا لم يزعجهم، وشبرين لم يكن رساماً حروفياً عادياً، يمكن ضمه إلى سلالة الحروفيين لينعم برضا المؤرخين والنقاد. كان مبشراً بالحرف العربي باعتباره رمزاً لحضارة قررت أن تمتزج بحضارة أخرى. وهو ما أضفى على الحروفية هالة، لم تكن منها. كان الرجل قد زج بالحرف العربي في مختبر كوني، لم يكن أحد من الحروفيين العرب قد فكر فيه.(فاروق يوسف، صحيفة العرب، 2015/7/12، ص10).

يعتبر أحمد محمد شبرين أكثر رواد الحروفية السودانيين عطاء جاداً ومنضبطاً أمسك بعظم الحرف وإبراهيم الصلحي أدرك القيمة التشكيلية في الفراغات التي تصنعها الحروف بما أسماه لحم الحرف وشبرين والصلحي هما اللذان أسسا مدرسة الخرطوم في السودان وتبعهما عدد كبير من الفنانين في السودان. ومع تمكنه في خطه الذي ابتدعه مترسماً خطي الحرف الكوفي مشتقاً منه خطاً حراً عرف بـ«الخط الشبريني»، الذي يتخاطب بحرية كبيرة مع الفراغ. لقد استطاع الفنان شبرين أن يرسم شعراً ويقدم سيمفونيات خالدة تتسرب الى البصر والنفس عبر الكتلة واللون فتفتح عوالم موحية في غنائيتها التي تجمع بين الإيقاعات المتوازنة والدقيقة التي توفر الإحساس الحميم بالحياة. شبرين يبحث في تكوينات اللوحة المعاصرة، عن الطيف العاطفي الذي يستعيد من خلاله السلالات الأخيرة للكتابات العربية كموروث شعبي غني بتقاسيمه وزخارفه ومتونه وهوامشه، الكتابة المليئة بالغرابة والدهشة والمناخات السحرية، حيث الخربشات المبهمة والدلالات اللونية، كأنها هي حدود اللوحة وخضابها وخضمّها.

ترتفع اللغة التصويرية الرمزية عند أحمد شبرين إلى ما يشبه الآثار الخطية والرسوم الحيوانية والنباتية التي تُحفر وتُرسم على جلود الحيوانات، تلك الجلود التي يصنع منها السودان أدواته وقلائده من حقائب وآلات موسيقية إيقاعية وأمتعة ذات أشكال مخروطية وأدوات مزينة بالأصداف والخرز والشراريب الطويلة. وتتبدى تلك العناصر وكأنها تندمج في النص التشكيلي اندماجاً عضوياً، وكذلك اتحاد اللونين الترابي والأسود في طبيعة البداوة المتصحّرة والكحل الأسود الذي يعطيها ملامحها مع ألوان الغروب البرتقالية. (محمد، سبيل: صحيفة البيان الإماراتية، 13ديسمبر 2016م).

بحث عن آثار المظاهر الإنسانية وتجذرها في الأمكنة، عبر تداخل العناصر الهندسية والزخرفية بتجلياتها اللونية، مع شرائط الكتابات العربية التي تذكر بالتمائم والتعاويذ والطلاسم والأدعية. فحضور المكان والعناصر الطبيعية البدائية المملوءة بالرموز الإنسانية يعكسها شبرين بتآليفه الأفقية والعمودية، فالأحزمة الكتابية تشبه حكايات الناس في بساطتهم وفطريتهم وأمثالهم وحكمهم، يرويها شبرين كمشاهدات يومية بأسلوب لوني متحرر ومركّب في آن ضمن تكاوين مبسّطة تستدعي ذاكرة بريئة لا تلبث أن تمتلئ بالإستعارات والتوريات. (سلطان، مهي: صحيفة الحياة، 1999/7/22م، ص22).

عندما انتقل شبرين من كلية الفنون التي وهبها عمراً بالعطاء إلي وزارة الشباب أول انشاءها اهتزت القلوب المشفقة على كلية الفنون وكنت اكثر إشفاقاً على الفنان نفسه، وكلما رأيته وسط أكوام التصميمات والشعارات والأقلام والإجتماعات والمهرجانات والمطبعة، والمتبع لأعمال شبرين يلحظ في هذا المعرض التصاقاً حميماً بالطبيعة بأسلوب هو أقرب إلي الواقعية في بعض اللوحات مثل (عطاء الدليب) وهو أيضاً عاشق رقيق شاعري الألوان في لوحته (مخلوقات كونية) وفي (المتسلقات الصغيرة) التي عالجها بأسلوب واقعي حيث تري الطبيعة من خلال فروع غضة متسلقة من شجر اللبلاب، فإذا بالربيع، بالأمل والحب بلحظة التأمل المستوعبة للمشاعر الصوفية المتجردة بقمر العالم ويبعث على تفاؤل جم. (العوام إبراهيم: 1971م، ص8).

<u>إبراهيم الصلحي:</u>

ولد بمدينة امدرمان عام 1930م وتلقى تعليمه بها. تخرج في مدرسة التصميم، كلية غردون التذكارية عام 1948م ، تخرج في مدرسة الاسليد بانجلترى عام 1957م، التحق الصلحي بمدرسة الاسليد للفنون الجميلة Slade School of Fine Art منتصف خمسينات القرن العشرين وتخرج عام 1957م وكان عمره 36عاماً. صهرت الدراسة الأكاديمية بهذه المدرسة مهارات الصلحي في الرسم والتلوين خاصة رسم الوجوه. وهناك لم يخف تعلقه بالخط والزخرفة العربية فاتخذها مرجعية لكثير من محاولاته الباكرة فدرسها وبان تأثيرها في تقنية الرسم التي طبقها في لوحاته المجزأة. (الفكي، محمد: صحيفة الصحافة، 19يوليو 2011م).

عاد الصلحي من "اسليد" ليبدأ بلورة تلك الخبرة الأكاديمية والتكتيكية وتطويعها للتعبير عن رؤية شمولية لعالمه المحيط اتسم الشكل فيها بالتدفق العالي الذى يتأتي من الحوار بين التشخيص التعبيري ذي الحس الإنساني المتدفق والتجريد ذي الإيقاع الهندسي الذى يضلط الشكل داخل الكادر ويجنح نحو ما يسمي

بالمطلق المنتمي او الملتزم إلتزاماً لاتكلف فيه قدر ما هو وعي بالدرجة الأولي بتراثه الفلكلوري والعقائدي وفهم لما فيه من رواسخ رسبتها التجربة الصادقة وحدها، وإن أعماله تدور حول محورين:

1- البحث في طريقة الأداء وتصعيده إلي مستوي الشحنة الإنفعالية داخله في لحظة الخلق مما يجعلها أقرب إلي "التنقيطية Pointillism" التي تتداخل فيها لمسات الألوان في عنف وحيوية من ناحية.

2- البحث داخل الإنسان بالدوران حوله أو اقتحامه من الداخل دون الإبتعاد عنه على إعتباره المركز الرئيسي على الأرض. (فاروق بسيوني، 1996م).

يلخص الصلحي تجربته الفنية وصلتها بواقعه كفنان سوداني "أنا رسام وكفي، نعم سوداني الأصل والنشأة ولكني أنتج حسب ما يمليه على فكري، أهتم كثيراً بمسائل تقنية في تكوين الصورة، وأرتكز على إيقاعات الحرف العربي وأبعاد تشكيلات الزخرف الأفريقي، وأنمي اللوحة لا من تخطيط أو مفهوم مسبق". (جمعان: حسين، 2009م، ص29).

وصفه قرينلو وعمره 17 عام بأنه: (شاب بقدرات مذهلة في الرسم كان متقدما وهو في هذا العمر. اعماله تذكر بالخط العربي بتناغم مذهل مع اللون والشكل. انه على الرغم من التزام الرواد التقنيات الأوربية في الرسم الأكاديمي كوسيلة الا أنهم خرجوا علىها بشكل لا نغالي فيه اذا قلنا أنهم هم الذى اطلقوا شرارة الفن الحديث في اوربا). (الفكي، محمد: صحيفة الصحافة، 19يوليو 2011م).

الميزة الأخرى التي تضع الصلحي في هذا المقام الفريد والمستحق، هو جمعه الواعي بين الحرفية العالية والخلق الجمالي، فهو يعلى من شأن الصنعة، بمعنى إمتلاك الأدوات والتجويد الحرفي بنفس القدر من الإهتمام الذى يوليه لفكرته، ولهذا فاللوحة عنده لي مجرد فكرة مبتسرة يُغطي عليها بخدع تقنية وتكمل بكلام غير مفهوم، ولا تكراراً مملاً لنفس العناصر مع اختلاف في القياس واللون الغالب، ولهذا فأعماله ترتفع فوق كل تفسير أدبي ورمزي وتتعالى على التبسيط مثلما تستعصى على الإنغلاق في رموز لا يتمكن المشاهد من تفكيكها وإعادة ترتيبها أو تركيبها على نحو يقربها منه ويجعلها "مفهومة" وممتعة كعمل بصري فيه كثير من الجدة وروح المغامرة والبساطة في آن. (عثمان، فتحي: صحيفة الرأي العام، 7ديسمبر 2011م).

الصلحي شخصية فذة لا أقول قلقة بل متنوعة التحرك والأداء، وصلحي معتد بذاته، بأعماله، بثقته بنفسه بعقله ووجدانه وخياله وبإبداعاته الرشيقة التي تجمع أحياناً قمة تنوعاته في لوحة واحدة، يستمد قواه من

قوي خارجة عن طاقة سيطرته ولعل ذلك يرجع لبيئته القرآنية حيث شخصية مولانا الشيخ محمد الصلحي والده. (إدريس البنا، 1996م، ص156).

أعمال الفنان إبراهيم الصلحي لصيقة بالمهد وأرض الأجداد وتنهل من التراث الفكري والروحي والبيئة التي ألفها ونهل منها وعاش فيها، والمتأمل في رؤيته الإبداعية يرى حضوراً لافتاً لشجرة "الحرازة"، وهي إحدى المميزات الطبيعية للبيئة السودانية، عن تأثير شجرة الحرازة في أعماله يقول الصلحي: (كنت أشير إلى السودان فيما سبق بلون تراب الأرض، وبلون المغر الأصفر والأحمر، ومنذ سنين مضت ركزت على فكرة شجرة الحرازة، التي يحكي أنها قد حاربت المطر، رمزاً مني لإنسان تتمثل فيه قوة الشكيمة، والإصرار على الحياة رغم فظاعة الظروف وقسوة الطبيعة والجفاف والتصحر، واستخدام بدل الداكن من ألوان التراب، ألواناً براقة تحاكي في رونقها نضارة نوار البرم، وأزاهير اللوبيا على ضفاف نهر النيل بشارة بروح الأمل) شجرة الحرازة هذه الضاربة عروقها بالأرض، والتي تتحمل مختلف التحولات المناخية وتزرع تحتها النباتات الصغيرة في موسم الجفاف ويتفيأ الناس ظلالها الوارفة اتخذها الصلحي موضوعاً لأعماله إذ يقول: (أنا اهتم كثيراً بشجرة الحرازة ولذا اتخذتها في أعمالي الراهنة رمزاً للإنسان السوداني البدوي الرعوي الأغبش، عفيف النفس، المزارع المتوكل على الله، الحاصد، الصابر،القنوع). (عن صحيفة الإنتباهة، 30 يونيو 2013م).

يقول جمعان استطيع أن أري بأن الصلحي بدأ في مرحلة الحروفية الأولي الزج بالخط والزخرف في حيز ضيق محدود من مجال الصورة، وكان مقروءاً وذا دلالة، ثم بدأت المرحلة الثانية هي الفصل بين الرمز الحرفي ومدلوله اللفظي، بحيث لا يدل المقروء منه على معني سواء شكل الحرف، ثم دخل في مرحلة ثالثة، فك قالب الحرف من عظم وفراغ بداخله وفراغ بين الحرف والحرف الآخر الملتصق به على السطر، وظهر الحرف في مرحلته قبل الأخيرة مرحلة التجميع وإعادة التراكيب في قالب تشكيلي جديد يهدف لتكوين أبجدية تصويرية ذات مفهوم فني معاصر، وأخيراً المرحلة الخامسة ظهر الحرف بحصيلة برزت فيها أشكال حيوانية ونباتية وخيالات روحانية. (جمعان: حسين، 2009م، ص30).

وفي حوار أجراه معه الصافي قرشي يقول الصلحي: (لا أركز على الجانب النفسي فقط ولكن أركز أيضاً وأهتم بالجانب التقني على إيجاد عناصر الصورة إن كانت من ناحية خطية أو غيرها.. الرسم بالخطوط والخطوط العربية، النظر إلى تكوين الصورة نفسها، فالعمل يبدأ من نقطة ثم إلى إلى خط موصل بين نقطتين والشكل المفتوح والشكل المغلق إضافة إلى عنصر التجريد من أشكال المرئيات إلى رمز مجرد يحمل في

طياته لفظاً تتكون من الأحرف والكلمات والجمل وبالتالي الصورة الخطية، هناك أيضاً تبسيط الكتلة بالشكل والخط الخارجي الذى يحتوي تعرجاتها وأشكالها المختلفة ويكون الخط له فاعلية كبيرة في إعطاء الفكرة التي تمثل الحجم والكتلة). (قرشي، الصافي: موقع ملتقي الفنانين التشكيليين، 2008م).

وبالرغم من أن الصلحي يعتبر الفن الحديث بمثابة السندريلا، بالمقارنة مع فنون العالم في القرن العشرين، إلا أن الغرب كان يقابل الفن الإفريقي بالسُخرية، بل ويعتبره فنّاً تقليدياً وليس حديثاً. ومن ثم ما كان يُقدّم لهم في قارتهم إفريقيا، إلا القليل من العون.

الفنان الصلحي كان يعتبر الفن الحديث بمثابة السندريلا، بالمقارنة مع فنون العالم في القرن العشرين، إلا أنّ الغرب كان يُقابل الفن الإفريقي بالسُخرية، لكن الآن ومع تنامي الوعي بالفنون في إفريقيا، والاتصال بمشاهدة الفن المعاصر في جميع أنحاء العالم، فإنّ الوضع قد اختلف، فاز الفنان الإفريقي الأنتاسو بجائزة (أكاديمية تشارلز ولستون الملكي) ببريطانيا. كما افتتحت في (ويستْ إند) بلندن ثلاثة معارض للفن الإفريقي. لكن الأهم من ذلك هو مشاركة الأفارقة في قاليري تيت الحديثة، بعد سبعين عاماً من الغياب عنه. علّق إبراهيم الصلحي، الذى يعدُ أول فنّانٍ إفريقي يعرض أعماله بصالة "تيت" الحديثة. على ذلك بقوله: " أنْ تأتي بعد هذا الغياب الطويل، فهو أمرٌ جميل". (هيدسون، مارك: شبكة الشروق الإلكترونية www.ashorooq.net، 2014م).

وأهمية الصلحي في مشهد التشكيل السوداني المعاصر إنما تتأتّى من طريقة الرجل الرائدة في مقاربة الممارسة الفنية بانتباه نوعي لبعدها الاجتماعي. وهو أمر لم ينتبه له جيل الرسامين السودانيين الذين سبقوا الصلحي، بل لم ينتبه له نفر كثير من جيل الصلحي نفسه. وممارسة الرسم عند الصلحي لا تقتصر على البعد الجمالي وحده بل تتعداها نحو السعي الفكري لتأسيس إشكالية فلسفية حول دور الفنان في مجتمعه "المثقف العضوي". (محمد، سبيل: صحيفة البيان الإماراتية، 13 ديسمبر 2016م).

ثانيا: الدراسات السابقة.

الدراسة الأولي:

عنوان الدراسة: الحرف العربي بين المعاصرة والتقليد: دراسة تحليلية وجمالية للتجربة الحروفية السودانية.

إسم الكاتب: الدسوقي حسن عيسي محمد.

سنة النشر: 2010م.

ملخص الدراسة:

يعتبر الخط العربي من أهم الفنون الإسلامية التي تفتخر بها الأمة على مر العصور، ومنها كانت الحروفية العربية والتي تعتبر تطوراً طبيعياً لهذا الفن الذي يمثل الهوية العربية والإسلامية.

ويدور البحث حول جمالية الحرف العربي وقيمته التشكيلية والتعبيرية وعناصر التكوين فيه وفي اللوحة الخطية وأسسها الفنية والجمالية، وإرتباطها باللغة وبالرقش العربي، كما توضح الدراسة مفهوم التقليد والأصالة في الحرف العربي وإرتباطه بالتجريد في الفن الإسلامي.

يعرض البحث المفهوم الفلسفي والجمالي عند القدامي والمحدثين وإتجاهات علم الجمال.

تتناول الدراسة الحروفية العربية من خلال تعريفها ونشأتها والإتجاهات الفنية المختلفة للوحة الخطية المعاصرة (الحروفية) واستلهام الحرف العربي والعلامة الخطية في الفن الحديث، واستخدام الفنان الغربي للحرف العربي، كما تعرض تجارب الحروفيين في البلاد العربية وتوضح الحركة التشكيلية السودانية بمدارسها المختلفة، وأثر الصوفية عليها، ثم نشأة الحروفية العربية في السودان وتصنيف أعمال فنانيها السودانيين.

كما يتناول البحث التعرف على البنيوية كمنهج لتحليل بعض أعمال الحروفيين السودانيين من حيث الأسس البنائية والفنية والمعالجة والأسلوب الفني، من خلال دراسة وتحليل مختارات من أعمال الحروفيين السودانيين وفق محورين:

1- وصف العمل الفني.

2- تحليل العمل الفني وأسلوب الفنان.

بالإضافة إلي الخاتمة والنتائج والتوصيات.

في هذه الرسالة وجد الدارس بعض الإشارات غير المباشرة لمدرسة الخرطوم بإعتبارها أخذت من الحرف العربي والحروفية بالتحديد إستلهام لأعمالها ويوضح ذلك في أعمال بعض روادها مثل عثمان وقيع الله والذي خرج بإتجاه فكري جديد وهي مدرسة البعد الرابع، وأيضاً إحمد محمد شبرين والذي طور الحرف العربي.

الدراسة الثانية:

عنوان الدراسة: القيم الجمالية في المصنوعات اليدوية السودانية (شرق وشمال وغرب ووسط السودان)

إسم الكاتب: صلاح الطيب أحمد إبراهيم.

سنة النشر: مارس 2010م.

مستخلص الدراسة:

خلصت الدراسة الى تعريف بالمصنوعات اليدوية السودانية بأنواعها المختلفة والتي استخدمت في صناعتها خامات عديدة مثل السعف والأخشاب والجلود والمعادن وغيرها مع توضيح أهمية هذه المصنوعات اليدوية من الناحيتين النفعية والجمالية ولفت نظر المصممين لأهمية التراث السوداني والاستفادة منه في تطوير التصميم.

كما تقف الدراسة على اخر ما توصلت اليه هذه المصنوعات اليدوية من تطور وفقاً للتطورات التي حدثت في وسائل الحياة المختلفة، خاصة في أشكالها التكنولوجية والتقنية، هذا بجانب إظهار السمات الإبداعية والفكرية المشابهة في استخدامات الألوان والوحدات الزخرفية في مختلف أنواع المصنوعات اليدوية متمثلة في استخدامات الالوان والوحدات الزخرفية والمعدنية والمنسوجات اليدوية وأعمال الإبرة واعمال الزخرفة والتزيين وغيرها، وتسليط الضوء وإظهار القيم الجمالية والممارسات والأساليب الفنية في المصنوعات اليدوية السودانية.

من جانب آخر أخذت الدراسة على عاتقها إثبات عالمية فن المصنوعات اليدوية باعتبارها رافداً من روافد الفنون التشكيلية التطبيقية. ولقد أثبتت الدراسة أن الحرف اليدوية من فن راقي يرقى الى مصاف الفنون العالمية رغم رؤية المجتمع لهذه الحرف ووصفها بالمهن الوضيعة، والدليل على ذلك أن التكنولوجيا والتقنية الحديثة قد وضعت في الحسبان أهمية المعايير والقيم الجمالية الموجودة في المصنوعات اليدوية والتي بذل فيها ذلك الحرفي كل الجهود الفكرية والوجدانية ووضع فيها كل خلجات نفسه، فظهر فيها الجمال أكثر عمقاً وامتاعاً وتنوعاً.

ولقد قدمت الدراسة تحليلاً متكاملاً لمجموعة من النماذج واثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن المصنوعات اليدوية السودانية ضاربة في القدم وأن منطقة وادي النيل والتي تشمل مصر والسودان كانت مهد الحضارة ومصدر اشعاع لمختلف الحضارات وانتقلت منها هذه الفنون الى الكثير من دول افريقيا المجاورة

وان تلاقح الحضارات ساعد في انتشار فن المصنوعات اليدوية. وتقف الدراسة على مشكلات قطاع الحرفيين وتقدم المقترحات والتوصيات حتى يستطيعوا مواصلة الابداع والعطاء حفاظاً على التراث الذي يعكس الهوية ويحقق الأصالة السودانية.

استفاد الباحث من هذه الرسالة بإعتبار العلاقة المباشرة التي تربط بين مدرسة الخرطوم والمصنوعات اليدوية فقد حققت الرسالة نتائج علمية وأهداف تدعم موقف مدرسة الخرطوم في ما يخص الجانب التشكيلي وهو إبراز الهوية السودانية الأصيلة في مصنوعاتها اليدوية في كافة أشكالها وانواعها وإبراز القيم الجمالية الفنية من حيث الأسلوب والممارسة في استخدام الألوان والوحدات الزخرفية.

الدراسة الثالثة:

عنوان الدراسة: توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر.

إسم الكاتب: سوزان إبراهيم محجوب.

سنة النشر: 2015م.

ملخص الدراسة:

هدفت هذه الدراسة إلي التعرف على مدي توظيف الرموز عند الفنانين التشكيليين السودانيين على تنوع أساليبهم واتجاهاتهم الفكرية، ثم معرفة المدلولات التي يمكن أن تثيرها هذه الرموز في العمل الفني ومرجعياتها الفكرية، كما هدفت الدراسة إلي تقديم الإطار النظري حول مدي تنوع المدلولات الرمزية في الفن التشكيلي عموماً وفن التلوين خاصةً، تحليلاً لمحتوي الأعمال الفنية بغية محاولة معرفة المدلولات الرمزية فيها وتأويلها وربطها بالعناصر الأخري المكونة للعمل، وعلاقتها بالمكون الثقافي ورؤية الفنان الفكرية الخاصة، وإتبعت الدراسة المنهج الوصفي من حيث وصف بعض الإتجاهات الفكرية وكذلك وصف الأساليب الفنية في استخدام الرموز، ومن ثم إتبعت منهجاً تحليلياً اهتم بتحليل محتوي العمل الفني من العناصر والرموز واستخلاص مدلولاتها بإرجاعها إلي أصولها ومنابعها، وقد توصلت الدراسة إلي أن هناك تنوع في استدعاء الرموز في فن التلوين المعاصر قد تم وفق أساليب متعددة نتيجة لتبني الفنانين لمرجعيات فكرية أسسوا لها بتفاعلهم المستمر مع معطيات واقعهم الثقافي هدفت إلي إبراز الخصوصية الثقافية تجلي ذلك واضحاً في استخدام الفنانين لرموز ذات مدلولات تأخذ البعد الديني، التراثي، والحضاري والبعد الأفريقي

والعربي، فضلاً عن استلهام الوحدات الزخرفية المأخوذة من الفنون التقليدية، كما توصلت الدراسة إلي أن الفن التقليدي له أثر عميق عند بعض تجارب الفنانين المعاصرين وذلك خلال استخدامهم بعض خصائصه، وإن العوامل الثقافية والتراث تعتبر مؤثرات كبيرة على رؤية الفنان الفكرية والفنية بجانب الفترة التاريخية التي أنتجت فيها الأعمال، وأوصت الباحثة في ختام البحث بالإهتمام بمجال النقد وتحليل العمل الفني وذلك بدراسة وتحليل الأساليب المتنوعة للفن التشكيلي المعاصر بالسودان من خلال الدراسات والبحوث في مجال الفنون والتوثيق العملي لها.

يتفق الباحث مع هذه الدراسة ويعتبرها من الدراسات التي تساهم في تطوير ورصد حركة النقد الفني، بمضامينها وبالتحديد في وضوح الإتجاه الفني الحديث المتمثل في مدرسة الخرطوم والتي أثبتتها الباحثة (سوزان إبراهيم) بأنها ترتكز على التراث الحضاري والمحلي بأبعاده العربية والأفريقية في خلاصة بحثها، وهي البنية الفكرية التي تأثرت بتلك الموروثات الثقافية والتراث التاريخي والحضاري.

الدراسة الرابعة:

عنوان الدراسة: دور المؤسسات التعليمية والثقافية الأجنبية في تطوير الفن التشكيلي السوداني المعاصر (بريطانيا – دراسة حالة).

إسم الكاتب: أحمد عامر جابر.

سنة النشر: مارس 2016م.

ملخص الدراسة:

يركز البحث على دور بريطانيا في ادخال التعليم الحديث بشكل عام وتعليم الفنون بشكل خاص في السودان مستفيدة من تجاربها في بعض الدول التي استعمرتها والتي يشبه إلي حد ما واقعها الجغرافي والإجتماعي واقع السودان خصوصاً الهند ومصر التي عمل بهما على التوالي، في. ال. قريفث " V. L. Griffith" مؤسس معهد بخت الرضا ذلك المعهد الذي يشكل مع كلية غردون التذكارية ركيزتا التعليم الحديث في السودان.

مثل هذا الدور المشار إليه ونقل تجارب الآخرين وتقويمها عرفه العالم في شتي العصور ولعل ما قام به الاسكندر المقدوني مثلاً من بناء أضرحة في دول مختلفة لخير دليل على ان الحضارات تنتقل عبر

الأمكنة وتسهم فيها كل الشعوب، وذلك ما تؤكده نظرية الإبتكار والإستمرارية التي تقول ان اهم الأسباب التي تؤدي إلي تطوير الإبتكارات هو تداخل الشعوب.

كذلك يشير تاريخ تعليم الفنون في السودان إلي الدور الرائد الذي قام به الفنان والمعلم البريطاني جان بيير قرينلو "Jean-Pierre Greenlaw" الذي يعتبر الأب الحقيقي للفن التشكيلي الحديث وصاحب الإسهام الكبير في فنون أخري بجانب اشرافه على تدريس الفنون وتدريب المعلمين في معهد بخت الرضا قبل أن يؤسس مدرسة التصميم نواة كلية الفنون الجميلة والتطبيقية الحالية.

لقد اختار هذا البحث بريطانيا كدراسة حالة باعتبار أن السودان كان مستعمرة بريطانية ذات وضع خاص ظلت تربطه علاقات خاصة بها رغم المواقف السياسية المناهضة لذلك من بعض الحكومات في بعض الفترات فضلاً عن ان التربويين البريطانيين الذين قاموا بتدريس الفن التشكيلي في السودان كانوا مخلصين في تعليم وتدريب السودانيين داخلياً وخارجياً.

لذلك يتطرق البحث لدور المجلس الثقافي البريطاني والمراكز الأجنبية الأخري لدورها في تيسير البعثات الخارجية بالتنسيق مع الجهات المعنية أو تقديم المنح الدراسية أو التدريب في الخارج إضافة لدعم نشاطات التشكيليين السودانيين عبر إقامة المعارض في دورها وغيرها.

في سعيه لجمع معلومات البحث قام الباحث برتجمة كل الوثائق المتحصل عليها من جامعة درم "University of Durham" ومن المكتبة البريطانية "British Library" بجانب المراجع الإنجليزية الأخري ذات الصلة بموضوع البحث من أوراق علمية ومواد من مواقع إلكترونية وغيرها، ولقد وثق الباحث التراجم الأخري في مواقعها وفق شروط التوثيق العلمية.

ختاماً يوضح الباحث أنه قد لجأ للإقتباس في بعض المواقع لضرورته في إثبات وقائع تاريخية تجهلها الأغلبية ويجادل حولها البعض.

إستفاد الباحث من هذه الدراسة بإعتبار أنها وثقت فترة الوجود البريطاني في السودان على مستوي المؤسسات والمراكز الثقافية، وبالتحديد في تطوير الفن التشكيلي السوداني والتعريف به محلياً وعالمياً، وبما أن مدرسة الخرطوم قامت في فترة الوجود البريطاني وإبتعاث روادها إلي بريطانيا فقد ساعدت الرسالة الباحث في بعض المعلومات التي تخص تلك الفترة الزمنية.

الدراسة الخامسة:

عنوان الدراسة: إستمرارية الرمز التشكيلي في السودان بين الموروث والحداثة (دراسة تحليلية).

إسم الكاتب: راحيل كمال الدين حسن صالح

سنة النشر: 2017م.

مستخلص الدراسة:

يعني هذا البحث بتسليط الضوء علي إستمرارية الرمز التشكيلي في السودان وذلك عبر بحث مفهوم الخطاب الرمزي البصري من ناحية الشكل والمضمون ويتطلب ذلك النظر إلي حركة الرمز التشكيلي في سياقاته المختلفة من خلال دراسة البيئة الخطابية التي نمي فيها عبر مختلف الخطابات البصرية، وتسعي كذلك إلي تطبيق مفهوم الخطاب الرمزي البصري على موضوعات الموروثات الشعبية عن طريق تناول الرمز لغة بصرية خطابية.

يفترض الباحث ان الرمز التشكيلي في السودان تأثر بشكل مستبطن بالموروث الثقافي ككل وتم توظيفه جمالياً بعدة اتجاهات خطابية بصرية فكرية وبذلك استطاع أن يرسخ خطابه الرمزي البصري باسلوب متحور دلالياً وشكلياً ممتد حضوراً إلي عصر الحدائة كما تفترض وجود إستمرارية بصرية ودلالية تربط بين الرمز الموروث والإتجاهات الفكرية الحديثة.

اتبع الباحث المنهج التكاملي لدراسة الرمز البصري في فضائه المكاني والزماني مع بيان الرموز المستمرة في الخطابات البصرية المعنية، ولتحديد العوامل التي اسهمت في إستمراريته. أوضحت نتائج الدراسة إن الأنظمة الدلالية للرموز التشكيلية يمكنها التحرك من سياقاتها لتدخل في منظومة الرموز لسياقات أخري مثل تحرك بعض الرموز من الخطاب الديني للخطاب الإجتماعي.

أهم توصيات البحث أكدت على ضرورة دراسة وحصر الرموز البصرية الوافدة لكل ثقافة من الثقافات السودانية، التغيرات التي تحدث للرموز الوافدة والمستمرة بشكل متواتر وإدراك التغير الدلالي الذي ينتج من التفاعلات التي تحدث أثناء عمليات التغير تلك.

الدراسة السادسة:

عنوان الدراسة: الحركة التشكيلية الحديثة في السودان.

إسم الكاتب: إدريس عبدالله البنا.

سنة النشر: 1996م.

بدأت بمقدمة عامة حول الحركة التشكيلية الحديثة كموضوع رحب به الباحث لأسباب إحساسه برغبة الكثيرين من الزملاء والأساتذة بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، وأيضاً لإحساسه أن موضوعاً كهذا يصلح أن يتم نشره خاصةً بعدما بلغت الحركة التشكيلية الحديثة ذروتها ليكون ذلك إضافة لمكتبة طالب الفنون الجميلة والدارسين، أما التركيز على حداثة التشكيلية في سياق الكلمة (حديثة) وليست (المعاصرة) فأمر مقصود لذاته لأن الفرق كبير بين المعنيين واضح، ومن أهداف الدراسة أنها تنهض بذوق أهل السودان حتي ولو جاز أن يكون ذلك من خلال الفنون التطبيقية التي تربطها بالتشكيلية عوامل الجمال وهي التي ترفع من مقدرات الصناعات المحلية وتدفعها إلي الأمام، خصوصاً تلك التي يساهم الناس في شرائها وتسويقها، ووسيلتهم هي ترقية الأذواق، وأن ما يوفره المعمار وأهمية الديكور المنتشر اليوم بالأسواق لدليل على الحاجة الصاعدة عند أهل السودان لكل أصناف الجماليات المرتبطة بحياتهم، وأيضاً أن هذه الدراسة ستعمل على إنصاف رجال الفن الذين نقلوا جنوداً خلصاً، لايعرف دورهم المجتمع السوداني بالصورة التي تليق بهم وهو أمر يهم الباحث.

هذا، وإن الباحث قد وضع خطته على أساس أن هذه الدراسة ستكون من أبواب أربعة، الأول منها، يعني بالسودان موطن الحركة التشكيلية الحديثة والذي بتطوره تقدمت فنونه حتي وصلت قمة الحداثة، أسوة بما يجري ويدور في أقطار العالم، ويشمل الباب الأول في لمحات خاطفة أوصاف السودان وتاريخه وموقعه من خريطة العالم وطبيعة أرضه ووسائل إعلامه ووسائل نقله، ومن هم أهله بقبائلهم المختلفة وعاداتهم وطرق العيش فيه ومستوي الوعي، كما يصف موقع السودان من الأسرة الدولية اليوم بوصفه أحد بلاد العالم المستقلة والمرموقة الأدوار، ولا ينتهي الباب الأول إلا بعد الإشارة إلي أنه من بين أهم مؤسسات السودان كلية الفنون الجميلة والتطبيقية في إطار إنتشار التعليم، وعنوان الباب الأول هو: موطن الحركة التشكيلية الحديثة.

أما الباب الثاني وعنوانه: معني وعناصر التشكيل ويشمل على ثلاثة فصول هي معني الفن، ومفهوم التشكيل، ومفهوم الجمال، وجماليات الفن الشعبي السوداني، أما الباب الثالث وعنوانه: التشكيلية عبر القرون في إطار الفن والحق والتراث، والباب الرابع والأخير وعنوانه: التشكيلية الحديثة وصناعها.

يلاحظ الباحث أن هذه الدراسة يمكن أن تكون مادة توثيقية تاريخية المنهج، ولكن يبدو أن هنالك قصور حول الكتابة الأكاديمية بمنهج بحثي غير واضح، فالدراسة لم توضح أهداف وفروض وغيرها من متطلبات البحث العلمي الأصيل، رغم الخبرة المعرفية الضخمة والمهولة لكاتبها الأستاذ ومربي الأجيال إدريس عبدالله البنا.

وفي هذه الدراسة يعتقد الباحث أنها حققت توثيق تاريخي للحركة التشكيلية السودانية، من حيث جمع المعلومات وتسجيلها ورصدها وتدوينها، ومتابعة الأحداث الجارية والمرتبطة بالتشكيل في المجتمع السوداني، وحصر الرموز الفاعلة من الفنانين الأوائل وتحليل بعض النماذج.

تناولت الدراسة مدرسة الخرطوم والتي تهم الباحث بآراء ومقالات موثقة يمكن أن تفيد الباحث في دراسته، ويتفق الباحث مع مضمون كل ما ذكر حول مدرسة الخرطوم بإعتباره توثيقياً ومرجعاً مؤكد في تلك الفترة الزمنية التي عاصرت بدايات مدرسة الخرطوم.

الدراسة السابعة:

عنوان الدراسة: توظيف الرمز التشكيلي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان (دراسة حالة).

إسم الكاتب: راحيل كمال الدين حسن صالح.

سنة النشر: 2007م

ملخص الدراسة:

تناولت الدراسة توظيف الرمز البصري في الخطاب الجمالي والسياسي في السودان واتخذت ولاية الخرطوم دراسة حالة، وقد اتجهت الباحثة إلي دراسة الرمز البصري عبر مفهوم الخطاب البصري وذلك باعتبار أن عملية تلقي الرمز البصري وتكون دلالته يكون نتاج دورانه عبر منظومة خطابية بصرية وغير بصرية، وبذلك يمتلك سياقاً وفضاء خطابياً يتحرك في مداره عندئذ تناولت الدراسة الرمز البصري باعتباره نصاً خطابياً بصرياً يمتلك دلالات تعزز الفضاء والسياق الخطابي الذي يتحرك فيه وبذلك تسعي الدراسة إلي تطبيق مقهوم الخطاب أو النص الرمزي على موضوعات الموروث الشعبي او علم الفلكور ومن ثم ماهية توظيفه في الخطاب الجمالي والسياسي المعاصرين.

تناولت الدراسة النظريات التي اهتمت بمفهوم الرمز البصري عبر الإتجاهات المدرسية المختلفة وإلقاء الصوء على مفهوم الثقافة المادية وسرد دورها في عملية التوثيق للرمز البصري وتأكيد عملية تكون الدلالة وذلك بإعتبار أن الرمز البصري يتم إدراكه عبر أدوات الثقافة المادية في تعزيز عملية استمرارية الشكل بينما تتحرك الدلالة، كما تناولت أيضاً نظريات التلقي والإدراك للرمز.

كذلك تناولت الدراسة توظيف الرمزي البصري الشعبي في منظومة الخطاب الجمالي وكشف مدي استلهام التراث في فضاء هذا الخطاب وعليه فقد تناولت الدراسة في هذا الباب استعراض مفهوم التراث من خلال المدارس التشكيلية في السودان، حيث تناولت تمهيداً عن التصوير الشعبي والذي كان يمثل أساساً بصرياً للخطاب الجمالي الأكاديمي، كما تناولت الإطار الثقافي الذي ظهر فيه ورافق حضوره، لقد كان محور التناول الخطاب الجمالي لمدرسة الخرطوم وسرد مفهومها للتراث والدوافع النفسية التي كان لها الأثر في وجودها واستلهامها للتراث كما تناولت السياق والفضاء المكاني والزماني والحدثي الذي رافق ظهورها، كذلك تم إجراء تحليل دلالي لبعض أعمال الصلحي والتي تنتمي لفترات زمنية مختلفة.

تعرضت الدراسة إلي الإطار النظري للمدرسة الكرستالية كما تناولت المناظرات التي دارت في ذلك الوقت والتي سردت من قبل الفنانين الذين ينتمون لها والمهتمين بالنقد الفني ومن ثم تم سرد موقفها من التراث بشكل نظري.

كما تعرضت إلي إشكالية عدم تمكن الدارس من العثور على الأعمال الفنية التي تنتمي إليها وفي رأي الدارس يقود إلي أهمية التوثيق النبصري والنظري للإبداع الجمالي والذي كان يعاني وما يزال من ضعف لازمه على مدي أكثر من نصف قرن من الزمان وذلك يجعل من دراسته بشكل منهجي إشكالية موضوعية تحتاج إلي جهد ووقت.

كما تم استعراض للخطاب الجمالي لمدرسة الواحد حيث تناولت الإطار النظري عبر تحليل البيان النظري إليها، كما أجريت تحليلاً دلالياً لبعض أعمال أحمد عبدالعال، وفي رأي الدارس أن تركيزه على تناول الخطاب الجمالي واستلهامه للتراث عبر المدارس التشكيلية فقط دون الأفراد ذلك لكون أنه لم يحظ بالدراسة بشكل كافي من يجعل تناوله ككل يحوي جزء فيه شئ من الصعوبة وذلك لإتساع الموضوعات والنقاط الخفية حوله لذلك كان تركيز الباحث منصباً على تناوله من خلال المدارس التشكيلية في السودان وسرد مفهومها على التراث، ومن الملاحظ ان توظيف الرمز التشكيلي الشعبي في الخطاب الجمالي تم عبر اتجاهات فكرية

ومدرسية إضافة إلي الجوانب النفسية التي تتبع الذات الإبداعية للفنان التشكيلي، كما ان إشكالية ضعف التلقي للخطاب الجمالي نتاجه عدم الإهتمام المباشر والمستمر من قبل الجهات الموكل بها ذلك.

كما تم تناول توظيف الرمز التشكيلي الشعبي عبر منظومة الخطاب السياسي، حيث عرضت الدراسة مفهوم اللغة السياسية نظمها ودوافعها وأهدافها وتناول الرمز البصري وآلياته في المنظومة الإحتفالية لحكومة مايو كذلك دراسة دلالات اللون بإعتباره رمزاً بصرياً مكملاً للشكل، ثم تناولت الخطاب السياسي لحكومة الإنقاذ ومدي استعانتها بالخطابات البصرية من منظومة الخطاب الإجتماعي الديني ولقد أجري الباحث تحليلاً للوحات في الشارع العام والتي رافقت أحداث احتفالات الإنقاذ بالسلام، نجد أن الخطاب السياسي عمل على توظيف الرمز التشكيلي الشعبي بشكل أساسي وأعاد صياغته حتي يحقق أهدافه السياسية، فلقد استعان بالموروث الشعبي للمجتمع وأيضاً بالإرث السياسي واستخدمته كآلية للتأكيد على توجهاته السياسية وتأكيدها للعامة بهدف إظهار تمسكه بالعقيدة والهوية وذلك بغاية كسب التأييد ويرجع ذلك إلي سلطة الحزب الواحد منذ الإستقلال عدا السنين القلائل التي حظي بها السودان بالديمقراطية، أخيراً هذا الإستعراض سردي للموضوعات الجوهرية التي تناولتها الدراسة.

تكمن أهمية الدراسة وهدفها في الكشف عن مدي التعبير الدلالي للرمز البصري الشعبي في الخطابات الجمالية المعاصرة وذلك عبر تحليلها من خلال الإبداع الجمالي للمدارس المعنية بالدراسة ومن ثم إثبات مدي الإستمرارية الدلالية والدوافع الكامنة وراء توظيف الرمز الشعبي في الخطاب الجمالي المعاصر، كما تسعي الدراسة إلي لفت الإنتباه لدور الفنان التشكيلي السوداني في الحفاظ على مقومات ورموز الثقافة السودانية ومساهمته في استمرارية عناصر التشكيل والتعبير عنها وعكسها من خلال الأعمال التشكيلية داخل وخارج السودان.

الدراسة الثامنة:

عنوان الدراسة: جداريات مستوحاة من الحياة السودانية.

إسم الكاتب: خالد خوجلي إبراهيم.

سنة النشر: 2009م.

ملخص الدراسة:

موضوع جداريات مستلهمة من الحياة السودانية دراسة تحليلية وصفية للتصوير الجدراي، تقنياته وأساليبه ورصد تسلسله التاريخي في السودان وتعتبر البيئة المحلية هي المرجعية الأولي لإختيار هذا الموضوع.

هدفت الدراسة للبحث في أصول التصوير الجدراي السوداني وتطوير مفهومه العام واستلهام مواضيع تصلح لهذا المجال، ومعرفة أساليبه وتقنياته، وقد أتبعت الدراسة المنهج التاريخي والتحليلي الوصفي في الجانب النظري والتجريبي التحليلي في الدراسة التطبيقية.

احتوي الفصل الثاني للبحث على مفهوم التصوير الجداري والتصميم والأسس العلمية في هذا المجال، كما اشتمل الفصل الثالث على التقنيات الجدارية وتحضير الأسطح والأدوات، وتناول الفصل الرابع جداريات ما قبل التاريخ إلي كرمة، وفترة الممالك المصرية في السودان ومروي والفترة المسيحية والإسلامية وما تلاها. احتوت الدراسة التطبيقية على مرحلة مفهوم الجدارية عند بعض الفنانين السودانيين، وعرضت لوحات جدارية للباحث على سطح القماش وعلى الفسيفساء والزجاج المعشق. تناول الجزء الأخير من البحث نتائج فروض الدراسة ومناقشتها التي خلصت إلي اتساع مفهوم التصوير الجداري وأهميته في الحياة وإحتوائه على جوانب معمارية كثيرة وتشكيلية كثيرة ومتداخلة، واشتماله على كثير من التقنيات والتي يعد الأكريليك أفضلها لتلوين الجدران الخارجية، إضافة لخاتمة البحث والتوصيات التي تركز على مجال التجريب في التقنيات بالتصوير الجداري بإعتبارها مجالات بحث عملية تحتاج لمزيد من البحث.

في هذه الدراسة يمكن أن تنفذ مشاريع ضخمة لجداريات في العاصمة الخرطوم وكما بدأ الإهتمام من قبل الفنانين وتم تنفيذ جداريتين بشارع إفريقيا والمركز الثقافي الألماني وقام بتنفيذها (ساري أحمد عوض) و (غسان البلولة)، ويمكن أن يكون مشروع مستقبلي لعاصمة مليئة بالجمال والألوان توضح فيها الثقافة السودانية بمفرداتها الزاخرة.

الدراسة التاسعة:

عنوان الدراسة: القيم الجمالية في زخارف العمارة الشعبية النوبية.

إسم الكاتب: عمر كمال الدين الطيب عبدالله.

سنة النشر: 2010م.

مستخلص الدراسة:

تناول الباحث منطقة النوبة شمال السودان في عمارتها الشعبية التي زينت بزخارف أفريقية عربية إسلامية، وهدف البحث بدراسة الزخارف في العمارة النوبية إلي إيضاح الجانب التاريخي لتكوين الزخارف من حيث أثر الحقب التاريخية المختلفة (وثنية، مسيحية، إسلامية) في تكوين فن تشكيلي سوداني خالص، بجانب دراسة أثر الحياة الثقافية والإجتماعية والدينية والظروف البيئية على تكوين العمارة التي نفذت عليها الزخارف.

وكانت الأهمية لهذه البحثية في التعرف على أنواع وأشكال الزخارف النوبية على العمارة الشعبية ونسبة للحاجة الكبيرة لدراسة الزخارف النوبية على العمارة الشعبية كان لابد من إتباع إجراءات ساعدت في تنفيذ هذه الدراسة بطريقة علمية ممنهجة، منها الإضطلاع على العدد الكبير من الإصدارات والدراسات السابقة التي إهتمت بمنطقة النوبة شمال السودان من حيث التاريخ والجغرافيا، والتكوين الإجتماعي والإقتصادي والمنتوج الفني سوا أكان زخارف أو أدوات حياتية.

ومن خلال الدراسة والتحليل والمناقشة توصل الباحث إلي عدد من النتائج أهمها:-

1- إن الإيقاع في الشكل واللون في زخارف النوبة يعبر عن الحساسية المترفة لدي الفنان النوبي.

2- إن حب النوبي إلي بلاده جعلها ذات قدسية وجعل منها مركزاً فنياً خالصاً.

3- الفنان النوبي صاحب أول مدرسة للفن التشكيلي.

لذلك أوصي الباحث بإحياء هذا الفن لما يحمله من قيم جمالية مرتبطة بالتاريخ والحاضر والمستقبل كذلك أوصي الباحث بإقامة متحف يحمل حياة الإنسان النوبي بكل تفاصيله لأنها هي التي ساعدت في إنتاج هذا الفن المتميز.

إقترح الباحث دراسات مستقبلية يمكن أن تساعد في تعزيز المكتبة السودانية منها:-

1- البوابة النوبية أول مدرسة للفن التشكيلي السوداني.

2- إستخدام اللون في زخارف النوبة.

3- النوبة إذا قدر لهم عدم إقامة السد العالي.

الدراسة العاشرة:

عنوان الدراسة: استلهام ثقافة الفونج في التشكيل المرئي.

إسم الكاتب: خالد محمد حامد علي.

سنة النشر: 2014م.

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة على إستلهام ثقافة بعض قبائل الفونج بالنيل الأزرق وهي لا تهدف إلى إثبات فكرة بعينها أو نفيها إنما تعمل ومن خلال العمل الميداني والرسم والتلوين التوصل إلى إستلهام تراث تلك المنطقة الغنية بالعادات والتقاليد والموسيقى التقليدية قل ما نجدها في مناطق أخرى في السودان، ومن أهداف الدراسة إستلهام جوانب التراث الشعبي كالرقص والفرح والغناء والموت وخلافه من أعمال يدوية كالسعف والخشب، وتسجيل الثقافة الموجودة ضمن التراث المادي عبر فن التلوين والتعرف العلمي والتوثيقي لمنطقة النيل الأزرق وإسهامها في تاريخ السودان.

إستخدم الدارس المنهج الوصفي التحليلي بينما اشتمل الجانب التوظيفي على نماذج من الأعمال التشكيلية مستوحاة من منطقة الدراسة عن طريق التوثيق والتعبير بالألوان الزيتية والمائية والرسم بقلم الرصاص وإجراء المقابلات لجمع المعلومات.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها الدارس أن التراث الخاص بالفونج له القدرة المطلقة في إظهار ما نملك من قيم جمالية ومن أعمال جديرة بالمشاهدة، ويمكن من خلال التراث أن نبرز ما يعتري التراث من مشاكل ومخاطر وإبرازه في مجال الفنون التشكيلية.

يوصي الباحث بأهمية الوقوف على تراث النيل الأزرق (الفونج) والتعامل معه وفق معايير حضارية وأن تقوم وزارة السياحة ومعهد الدراسات اللأفريقية والآسيوية ومركز الفلكلور السوداني الإهتمام بقطاع التشكيليين وتفعيل دورهم في إثراء ما تقوم به من إعلان عما يمتلكه السودان من تراث وذلك بما يمكن أن

يلعبه من دور فاعل في الترويج لفكرة الجمال في الفنون التشكيلية وتشجيع البحوث العلمية في هذا الإتجاه وتوفير معيناتها من مراجع ومعلومات وفرص.

الدراسة العاشرة:

عنوان الدراسة: الأسلوبية والأصالة في أعمال الفنان إبراهيم محمد الصلحي.

إسم الكاتب: حسين جمعان عمر.

سنة النشر: 2009م.

ملخص الدراسة:

الأستاذ الفنان إبراهيم محمد الصلحي مكانته مرموقة ومتميزة في مجال حركة التشكيل السوداني المعاصر، بل يتعداها للعالمية – بفضل إنجازاته المتواصلة والمتطورة ابتكاراً وأصالة وأسلوبية برؤية ثاقبة وفكر متجدد بجانب تأسيسه لأحد أهم المدارس الفنية في أفريقيا والعالم العربي (مدرسة الخرطوم) والتي تؤدي دورها وتفرض وجودها في الساحة المحلية والعالمية، وخاصة في البلاد الأفريقية والعربية منذ نهاية الخمسينات من القرن الماضي. لقد انبثقت من مدرسة الخرطوم روافد عديدة منها وأهمها مدرسة (الواحد) تلك المدرسة التي قام بتأسيسها مجموعة من الفنانين من أصحاب المكانة الرائدة في الحركة التشكيلية، كما أن مدرسة الخرطوم ذات تأثير واضح ومباشر للفنانين الشباب وطلاب كلية الفنون الجميلة والتطبيقية وخاصة طلاب التلوين Painting والتصميم الإيضاحي Graphic Design.

الفنان إبراهيم محمد الصلحي يحاول دائماً إكتشاف الجديد في حياتنا – استلهاماً – فأعماله متآزرة ومتداخلة وفي وحدة جديدة يظهر فيها التجويد والصبر والفكر والروح السودانية في أشكاله وزخارفه وألوانه ورؤيته، يعبر عن القيم والمعاني الثابتة، قيم إنسانية لها صفة الدوام في حياتنا والمستمدة أيضاً من الطبيعة والتقاليد ولا يستطيع الباحث أن يقول أن الأستاذ إبراهيم محمد الصلحي قد تجاوز مدرسة الخرطوم بمشروعه الجديد (شجرة الحراز) وهي مرحلة جديدة من عمل الصلحي المتواصل. لم يتقدم الصلحي (بمنفستو) يوضح رؤيته وفكره حول أعماله – بل كان يتحدث كثيراً بما قدمه وسيقدمه دون كتابة موثقة – وهذا لا ينفي قيمة ما طرحه من أفكار وآراء ورؤيته في حالة أهل السودان وتشكيله.

لقد خلق الصلحي علاقة قوية بين الفنان وثلة المثقفين وأهل الفكر بما بثه من برامج في الأجهزة والمسموعة بجانب دوره كمعلم مقتدر وإداري ناجح وخارج السودان.

مدرسة الخرطوم أنجزت وقدمت سودانية داخل وخارج السودان بثقافة معاصرة مرتبطة بروح العصر والأفق العالمي.

إستفاد الباحث كثيراً من هذه الرسالة بإعتبار أن العلاقة مباشرة بين مضمون الرسالتين، كما هي العلاقة بين إبراهيم الصلحي ومدرسة الخرطوم لا ينفصلان عن بعضهما البعض، إتفق الباحث مع ما توصلت إليه الرسالة حول مدرسة الخرطوم، حيث أكد تأثير مدرسة الخرطوم على مدرسة الواحد والفنانين الشباب وطلاب كلية الفنون الجميلة والتطبيقية. وهذه النقطة هي فرضية إعتمدت عليها الباحث في الرسالة. وأيضاً في ما قدمته مدرسة الخرطوم (ثقافة معاصرة مرتبطة بروح العصر) داخل وخارج السودان. بجانب دراسته الأسلوبية والأصالة في أعمال الفنان إبراهيم محمد الصلحي والذي يعتبر من المؤسسين لمدرسة الخرطوم.

سيحاول الباحث في هذا الفصل توضيح الخطوط التي تم على أساسها تطبيق الدراسة، وتحديد مجتمع البحث، وعينته، ووضع الأداة المستخدمة وطريقة البحث. قام الدارس بإجراء مقارنة بين أعمال الفنانين الذين تأثروا بمدرسة الخرطوم، وذلك عن طريق الملاحظة، وشكلت هذه المقارنة تأكيداً للنتائج التي توصل إليها الدارس عن طريق النظرية والتطبيق، وتمثلت المقارنة وتطبيق الأساليب في تحقيق فروض هذه الدراسة بجانب المراجع والدراسات والشبكة الإلكترونية التي إعتمد عليها الدارس.

3-1. خطوات تطبيق الدراسة:

في الفصل الرابع تم تحليل البيانات وهي الإجابات التي تحصل عليها الباحث حول مدرسة الخرطوم لتحقيق أهداف وفرضيات الدراسة، بالإضافة إلي ربط الجانب النظري بالعملي عن طريق الملاحظة فقد إستعان الباحث بالأعمال الفنية لرواد مدرسة الخرطوم وبعض التجارب التي تأثرت بمدرسة الخرطوم، وهي مجموعة من الأعمال الفنية أجري عليها الدارس تحليلاً فنياً، وفي فترات زمنية مختلفة من حيث الأسلوب والمفردات والمواضيع التي تناولتها المدرسة، وتحديد الدلالات والمفردات التشكيلية والرموز التي توضح المبادئ والأفكار التي قامت عليها مدرسة الخرطوم.

3-2. مجتمع الدراسة:

نظراً للظروف التي آلت إلي وفاة إثنان من مؤسسيها وأساتذتها الفنان عثمان وقيع الله في العام 2007م، والفنان أحمد محمد شبرين في العام 2017م، ووجود أحد رواد مدرسة الخرطوم إبراهيم الصلحي بلندن أمد الله في عمره، وكذلك الظروف الصحية لبعض من الفنانين والنقاد الذين ساهموا بدفع مدرسة الخرطوم إلي الأمام والبعض الذين عملوا بأساليبها وأفكارها. لذا شمل مجتمع البحث الفنانين التشكيليين السودانيين بما فيهم الأكاديميين والنقاد.

3-3. عينة الدراسة:

استطاع الباحث حصر نماذج من الأعمال الفنية لرواد مدرسة الخرطوم المتمثلة في أعمال الفنانين (إبراهيم الصلحي، عثمان وقيع الله، شبرين) وبعض الأعمال الفنية من الفنانين الذين تأثروا بمفاهيم مدرسة الخرطوم كتجربة الفنان محمد عبدالله عتيبي، إذ تم التركيز على أعمالهم التي توضح مبادئ ومرتكزات وأفكار مدرسة الخرطوم والتي كان لها الأثر الواضح في الحركة التشكيلية السودانية، وفي الفترة الزمنية المحددة

للبحث، فضلاً عن اعتماد متطلبات التحليل والمتمثلة بالمرجعيات والمرتكزات الفكرية التي ركزت على أهداف البحث.

3-4. طريقة الدراسة:

تم إعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل البيانات.

3-5. أدوات الدراسة:

لما كان البحث يهدف إلي التعرف على الجانب النظري لمدرسة الخرطوم من خلال إستقراء التراث واستخدام مفردات سودانية أصيلة، فإن المقابلة تعد أداة مناسبة لجمع المعلومات اللازمة لتحقيق أهدافه، وتبعاً لطبيعة البحث فقد استخدم الباحث الأدوات التالية.

1- **الملاحظة:** فقد لاحظ الباحث من خلال أعمال عينة الفنانين والمعارض الفنية المختلفة لهم ومراحل تجربتهم الفنية إتفاقهم على وضع رموز تعبر عن الثقافة السودانية وطرح موضوع الهوية بشكل جمالي، بالإضافة إلي ما تم نشره حول تجاربهم.

2- **أداة المقابلة:** تعتبر أداة المقابلة من أهم الأداوت لجمع البيانات، وقد أجري الباحث مقابلات شخصية مع عدد من الأكاديميين والفنانين التشكيليين ونقاد الفن، صممت أسئلة المقابلة على أساس مشكلة ومحور البحث حيث ركز الباحث أولاً من خلالها على أثر مدرسة الخرطوم على التشكيل السوداني وبقية المدارس الفنية السودانية الأخري، وقيام مدرسة الخرطوم والملامح الرئيسة التي قامت عليها، والمواضيع التي كانت تعبر عنها مدرسة الخرطوم، ثم أخذت صيغة الأسئلة تتمحور في معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم وفق رؤية جمالية ومرجعيات فكرية، وحول جمع مدرسة الخرطوم بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية.

ولقد راعي الباحث في أسئلة المقابلة تغطية أهداف وفروض الدراسة وتم ذلك عن طريق طرح الأسئلة حيث كانت الإجابات بواسطة الكتابة وممن ثم مناقشتها من قبل الرسالة. وهم:

1- د. عمر محمد الحسن درمة – قسم الخط العربي والزخرفة الإسلامية.

2- د. أحمد عبدالرحمن علي – قسم الخط العربي والزخرفة الإسلامية.

3- د. محمد عبدالرحمن حسن – قسم التصميم الإيضاحي – ناقد فني.

4- أ. عبدالله حسن بشير – كلية التربية قسم الفنون.

5- أ. حاتم بابكر – فنان تشكيلي وناقد فني ومصمم.

3-6. تحديد أسئلة المقابلة:

1- هل تعتقد أن لمدرسة الخرطوم الأثر المباشر على التشكيل السوداني وبقية المدارس الفنية؟

2- متي قامت مدرسة الخرطوم وماهي الملامح الرئيسية التي قامت عليها؟

3- هل تعتقد أن البيان الرسمي للمدرسة يؤكد على قيامها أو وجودها في خارطة التشكيل؟

4- ماهي المواضيع التي كانت تعبر عنها مدرسة الخرطوم؟

5- هل تتم معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم وفق رؤية جمالية فقط؟ أم لها مرجعيات فكرية؟

6- مدرسة الخرطوم جمعت بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية كيف تتشكل الثقافة القومية الواحدة؟

3-7. تطبيق أدوات الدراسة:

طبقت أداة الدراسة أي المقابلة بصورتها النهائية على مجتمع البحث في الفترة من 2016/3/31م، إلي 2016/5/25م.

3-8. تفريغ المقابلات:

1- تأثير مدرسة الخرطوم:

يري د. محمد عبدالرحمن (مدرسة الخرطوم لها أثر كبير ما زال مستمرا إلى اليوم حتى لدى الفنانين الذين لم يشاهدوا اعمال مؤسسيها، فقد انتقلت اليهم الرموز والتقنيات التي اتبعها رواد المدرسة عبر الأجيال الوسيطة. كما أن فنانين غير سودانيين تأثروا بأعمال فناني مدرسة الخرطوم، حسبما أقرّ بذلك وسني كوسروف الفنان الأثيوبي المقيم بالولايات المتحدة لمؤرخ الفن السوداني صلاح حسن). (محمد عبدالرحمن، مقابلة، 2016م).

حيث أكد بأن التأثير كان كبيراً وحتي الذين لم يشاهدوا أعمال مؤسسيها وهي دلالة كافية جداً لعمق مواضيع وأفكار ومبادئ مدرسة الخرطوم، وهناك أيضاً تأثير غير مباشر عن طريق الأجيال الوسيطة بين

الرواد والجيل المعاصر، وهناك نقطة مهمة تطرق لها وهو أن هنالك فنانين غير سودانيين تأثروا بها وبلا شك تكون أطروحات مدرسة الخرطوم عالمية.

ويتفق معه د. عمر محمد الحسن (يمكننا القول أن لمدرسة الخرطوم الأثر المباشر على التشكيل السوداني والمدارس الفنية الأخري). (عمر درمة، مقابلة، 2016م). ويتفق أيضاً د. أحمد عبدالرحمن (لاشك أن مدرسة الخرطوم قد أرست المفاهيم التي سارت عليها بقية الإتجاهات الفنية الأخري التي نستطيع القول أنها ارتكزت على المفاهيم والأسس التي رسختها مدرسة الخرطوم ومنها مدرسة الواحد على سبيل المثال لا الحصر). (أحمد عبدالرحمن، مقابلة، 2016م).

وأضاف الدكتور عمر محمد الحسن والدكتور أحمد عبدالرحمن بأن التأثير لم يكن على الفنانين فقط بل تعدي ذلك ووصل إلي مدارس فنية وإتجاهات أخري كمدرسة الواحد.

ويؤكد جمعان في مقابلة معه بصحيفة الإنتباهة (جميع المدارس التشكيلية في السودان والي الآن تأثرت جداً بمدرسة الخرطوم والتي ينضوي تحت لوائها الفنانان العالميان إبراهيم الصلحي واحمد محمد شبرين، وجميع الأعمال الفنية ترتبط بها ما عدا القليل الذي خرج عنها، ومدرسة الخرطوم مازالت تسيطر على التشكيل في السودان إلي الآن سواء أكان ذلك في الحروفية أن الزخرف من خلال الألوان السودانية (الألوان الترابية) وهذا موجود في كنائس مملكة فرس القديمة حيث استخدموا اللون الأصفر من البخة واللون الأبيض من الجير والأحمر من التربة الحمراء والأزرق من الألياف وهي كلها ألوان سودانية التفت إليها الصلحي وشبرين باعتبارها تعبر عن السودان، ولذلك كانت مدرسة الخرطوم فريدة وقد أثرت على العالم، وفي السودان أثرت كذلك حتي على جيل شباب التشكيليين في كثير من انماط أعمالهم، ولو أن القليل منهم خرج منها).

وذكرت سوزان إبراهيم في رسالتها توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر(أن مدرسة الواحد تعتبر إمتداداً في بعض أوجهها لمدرسة الخرطوم) (سوزان إبراهيم، 2014م، ص84).

ويقول أحد مؤسسيها أحمد محمد شبرين (إن تأثير مدرسة الخرطوم قد امتد إلي خارج السودان)، ويركز شبرين على عنصر الخط العربي في اللوحة، فوصف الحروفية بأنها (أصلاً إبداع سوداني انداحت دوائر تأثيره في الوطن العربي وخارجه بشهادة نقاد عرب مثل الناقد اللبناني وضاح فارس). (أحمد شبرين،1999م، ص73).

2- نشأة مدرسة الخرطوم والملامح التي قامت عليها:

يقول د. أحمد عبدالرحمن (قامت مدرسة الخرطوم حوالي نهاية الخمسينات وأوائل الستينيات بعد عودة رواد هذه المدرسة من الدراسة بالخارج وبالتحديد في بريطانيا، وقد أدرك أولئك الأستاذة بضرورة أن التعبير عن ثقافة مجتمعهم التي تجمع بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الافريقية، الفنان إبراهيم الصلحي عبر في أعماله عن الموروث الأفريقي بينما اهتم احمد محمد شبرين بالثقافة العربية وموروثاتها، ولم يختلف عثمان وقيع الله عن توجه شبرين، وبحكم أنه فنان خطاط أدرك أهمية أن يعبر في أعماله الحروفية رغم تقيده بقواعد الخط العربي أقرب إلي الخط السوداني الذي عرف على نطاق المنطقة من المحيط الأطلسي إلي شرق السودان ويشمل دول غرب أفريقيا وأواسطها حتي اثيوبيا).

ويقول د. محمد عبدالرحمن (لا اعلم البداية بالضبط اعتماداً على معلومات موثقة، لكن حسب مقابلة شخصية مع الصلحي كان ذلك بعد عودته من بريطانيا في بداية ستينات القرن العشرين، وتضاءل نشاطها وتشتت أعضاؤها في المهاجر مع النصف الأول من السبعينات).

ويقول د. عمر درمة (قامت مدرسة الخرطوم في بداية الستينات من القرن الماضي، وكانت ملامحها الرئيسية هي الإهتمام بالحرف العربي كمفردة تشكيلية ونري ذلك واضحاً في أعمال شبرين والتي مثل الحرف العربي فيها محوراً أساسياً أخذ الطابع التجريدي، كذلك الصلحي الذي استلهم ذات الحرف كعنصر من عناصر بناء اللوحة).

ويقول الفنان التشكيلي والناقد الفني حاتم بابكر (تعتبر فترة الخمسينات من القرن العشرين مرحلة توحد حول معني الإستقلال ومع الستينات كان إمتحان جملة الخبرة المختزنة، ومن ضمن ذلك مقدار وإمكانية السير في طريق الإنفصال عن قيم ومواريث الإستعمار، ومن ثم إمتحان المعرفة المحضة وتنزيهها عن هذا الميراث الذي استشكلت تجربته مع تجربة المأسسة والتحديث وفي نفس الوقت إعادة إمتحان التراث الجمالي المحلى في تشابكه الوطني والقومي لتأسيس نهضة والتفاف وطني وبناء نوع من الفخر بالذات ولذا نجد أن حقبة الستينيات كانت مرحلة الإنتاج والزيوع لمدرسة الخرطوم ومن ذلك التنظير).

ويقول الأستاذ عبدالله حسن بشير "جلي" (ولدت مدرسة الخرطوم بعد عودة الأساتذة الذين ابتعثتهم حكومة السودان للمملكة المتحدة لنيلهم الدرجات العلمية المقررة لينخرطوا في تدريس مادة الفنون بمدرسة

الفنون الجميلة والتطبيقية أو بمعهد بخت الرضا لتأهيل أساتذة لمادة الفنون ومن ثم التدريس بالمدارس الثانوية السودانية، والأساتذة هم على وجه التحديد: الأستاذ محي الدين الجنيد، ونصيف اسحق، وإبراهيم الصلحي، وأحمد شبرين، وحسن الهادي، ومجذوب رباح وغيرهم ويجب أن نعلم أن كل هؤلاء الأساتذة قبل دخولهم الدراسة النظامية المدرسية كلهم دخلوا الخلوة وحفظوا شيئاً من القرآن ونالوا الشرافة بكل خطواتها الدينية المعتادة حتي تركت في وعيهم أثراً لا يجوز إغفاله أو نسيانه، وتجري الشرافة بعد حفظ القرآن التي يعتمدها الفكي بنفسه ويشرف عليها أكبر الحيران سناً بإختيار اللوح الذي ستجري عليه الكتابة القرآنية بمداد أسود يؤخذ من مخلفات الحريق "السكن" يضاف اليه القليل من الصمغ ويرسم الإطار بدون أدوات هندسية ويشتمل على مثلثات مقلوبة ومعتدلة تترك بينها مسافات تلون بألوان ترابية تشمل الأحمر والأصفر والأخضر علاوة على الأسود الذي تكتب به الآيات الكريمة، ومن هنا نشأت فكرة الملامح المعتمدة أساساً على شكل اللوح وشكل الزخارف ومحدودية الألوان التي ينبني عليها التكوين الجديد للوحة).

من خلال تلك الإجابات يستطيع الدارس أن يحدد فترة ظهور المدرسة والملامح التي قامت عليها، فقد إتفقوا حول ظهور مدرسة الخرطوم في بداية الستينات، ماعدا الدكتور أحمد عبدالرحمن فقد رجح ظهورها في نهاية الخمسينات وبداية الستينات.

هنالك شهادة مهمة جداً من أحد رواد المدرسة وأساتذتها وربما صاحب الدور الأكبر في ترسيخ فكرة المدرسة وهو الأستاذ عثمان وقيع الله "شيخ الخطاطين" فقد ذكر في حواره بصحيفة الأيام أن (مدرسة الخرطوم بدأت في منتصف الخمسينيات وذلك حينما وجه طلاب كلية غردون عنايتهم للكشف عن جماليات الخط العربي واستخدامه كصيغ تشكيلية، ولقد استهدفت التجربة بعض الفنانين الرواد فواصلوا البحث فيها ويضيف أن معالمها قد وضحت على أيدي فنانين هما إبراهيم الصلحي وشبرين). (عثمان وقيع الله، صحيفة الأيام، 1978م). ومن خلال حديثه بعد تكوين النواة الأولي جاء من بعده إبراهيم الصلحي وشبرين ليواصلوا البحث عن جماليات الخط العربي وتوظيفه كصيغة ومفردة تشكيلية جديدة، ووضوح معالمهما على أيديهم، وهي بلا شك معلومة صحيحة فهو أستاذهم الذي بدأ في البحث عن هذه التجربة أكاديمياً.

وحول الملامح التي قامت عليها يلخص الدارس عدة نقاط أساسية تكون جوهر ومضمون مدرسة الخرطوم:

1- الإنفصال عن قيم ومواريث الإستعمار.

2- إعادة إمتحان التراث الجمالي المحلى في تشابكه الوطني والقومي لتأسيس نهضة والتفاف وطني وبناء نوع من الفخر بالذات.

3- التعبير عن ثقافة المجتمع التي تجمع بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الافريقية.

4- الإهتمام بالحرف العربي كمفردة تشكيلية. وكما ذكر الأستاذ عثمان وقيع الله حول (الكشف عن جماليات الخط العربي واستخدامه كصيغ تشكيلية، وهو من أهم العناصر التي تم إستخدامها في مدرسة الخرطوم).

5- إستقراء التراث المحلي بصورة صحيحة لإستيعابه وهضمه لإيجاد لغة تشكيلية جديدة أصيلة معاصرة (الشرافات، وزخارف الأواني، والحلي، واستخدام المواد المحلية في البيئة السودانية مثل الخشب، وعجينة الحناء والجلود والسعف، وزخارف "العناقريب، والبروش"، والصدف ومظاهر الطبيعة والعادات والتقاليد).

3- البيان الرسمي لمدرسة الخرطوم:

الفرضية الثالثة تدور حول البيان الرسمي لمدرسة الخرطوم في التأكيد على وجود المدرسة على خارطة التشكيل السوداني يقول د. أحمد عبدالرحمن (لم تنشر مدرسة الخرطوم بياناً مكتوباً عن فلسفتها واتجاهها، بل أطلق هذا الإسم من أستاذ الرسم حينها وهو دينيس وليامز وهو فنان جمايكي عمل بمدرسة الفنون الجميلة والتطبيقية في تلك الفترة وقد أطلق على أسلوب الصلحي وشبرين وغيرهم إسم (مدرسة الخرطوم) في مقال نشر في الصحف الأجنبية ومن هنا جاءت تسمية مدرسة الخرطوم إشارة إلي التفرد الذي اتضح في أسلوب تلك الجماعة عن غيرها من المدارس والإتجاهات التي كانت سائدة في تلك الفترة. ويقول د. عمر محمد الحسن (بالرغم من أن الصلحي وشبرين كان لهم السبب المباشر لظهور مدرسة الخرطوم إلي أنهما لم يلتقيا لإصدار بيان تأسيسي لها) ويقول د. محمد عبدالرحمن (نعم، البيان يؤكد على قيام المدرسة طالما ارتبط بممارسة جماعية مؤثرة). ويقول حاتم بابكر (بخصوص البيان قد أشار البروف شبيرين الا أنهم عملوا أولاً ثم اتجهوا للتنظير، وهو كلام مناسب فالأفكار التى أطرها مبتدعوا مدرسة الخرطوم كما ذكرت مبثوثة في المشهد الثقافي في السودان منذ مطلع القرن العشرين ومن المفكر فيه بشكل من الأشكال، وقد نال رواد مدرسة الخرطوم حظاً وافر من المعرفة بذلك كما اشار الأستاذ أحمد الطيب زين العابدين ويمضي أكثر لكون

مؤتمرات الزنوجة في بيرمنجهام قد بلورت وعياً مضافاً وكذلك المحيط الأقليمي قد ساهم بدوره وبحكم التأهيل والألمام بتقاليد الفن الغربي فحص رواد مدرسة الخرطوم ممكناتهم ومصادرهم استناداً على طبيعة الحقبة التاريخية ولعلها من العناصر الجديرة بالتأمل أن ننظر للتجاهل الذي حظيت به أعمال فنان كبير كبسطاوي بغدادي بكل ماتحمله من قيمة جمالية وأبداعية عدا انتسابها للسمت الأكاديمي الغربي الأكاديمي! إذن البيان كان تأطير أكثر منه أختراع جديد، ولكن من المؤكد أن إنتاج الصلحي وشبرين أوعثمان وقيع الله و تلاميذهم أمر لا يمكن تجاهله رغم تنوع المسلك العلاماتي لهذا الجمع الكبير وفي ظني أن بيان مدرسة الخرطوم يعبر عن نزعة اتفاقية على مصادر ولكن هناك تنوع في نمط العلامات ومسلك الشفرات وباستثناء عثمان وقيع الله لا يمكن أن نقدر نزعة أسلوبية محافظة على علاقة بالبيان أن لم يكن هناك تنوع للمصادر والدلالة عندما نرصد نمط الأعمال المختلفة أو نحلل مسار تجربة الصلحي الباكرة وأعماله في القرن الواحد والعشرين وكذا شبرين وبالذات الأعمال الأخيرة "حديقة شبرين" وهو ما يستدعي سؤالاً حول متي توقف البيان نفسه كمرشد لرواد مدرسة الخرطوم).

لم يذكر الأستاذ عبدالله حسن بشير "جلي" موقفه تجاه إصدار بيان لمدرسة الخرطوم أو تأكيد وجودها بالبيان، ويستنتج الدارس أنه موقف محايد في إبداء الرأي، ومن خلال الإجابات الأربعة فقد تم الإتفاق على أنه لم يصدر بياناً رسمي للمدرسة وفي حديث أحمد محمد شبرين أنهم قد عملوا أولاً ثم اتجهوا للتنظير، ويؤكد حاتم بابكر أن البيان تأطير أكثر من اختراع جديد، وفي حديث د.أحمد عبدالرحمن أن التسمية جاءت من قبل دينيس وليامز قبل صدور البيان.

في رأي الدارس أن البيان لا يؤكد وجود المدرسة فهنالك العديد من المدارس لم تصدر بياناً وجاءت تسمياتها لظروف مختلفة ولازالت مستمرة إلي يومنا هذا برغم أنها لم تصدر بياناً، فالبيان ربما يحصر طبيعة العمل الفني بمراحله المختلفة ويحصر التجربة الفنية المستمرة، فقط تكون هنالك نقاط أساسية ومرتكزات فكرية يتفق عليها في التوظيف الجمالي.

4- المواضيع التي عبرت عنها مدرسة الخرطوم:

أما بخصوص المواضيع التي كانت تعبر عنها مدرسة الخرطوم فقد ذكر د. أحمد عبدالرحمن (كما أسلفنا، مدرسة الخرطوم خرجت عن فلسفة كل المدارس الفنية المعروفة في تلك الفترة، وتفردت بمعالجة

القضايا التي تهتم بالإنسان الافريقي "الإستعمار، الفقر، الأمراض الوبائية" إلي آخر معاناة الإنسان الأفريقي). ويقول د. عمر محمد الحسن (إستلهام المواضيع من الحضارة العربية والأفريقية من أعمال فنية محورها الحرف العربي). ويقول د. محمد عبدالرحمن (عبّرت مدرسة الخرطوم عن اهمية الموروث البصري المأخوذ من المكون الثقافي العربي والافريقي في الثقافات السودانية، وضرورة استناد الفنان التشكيلي إلى ثقافة بصرية تميز أعماله عن الفنان الغربي، ليكون له شخصيته الثقافية المميزة. ورغم الانتقادات التي وجهت لها من قبل الجيل التالي، الا أن ذلك النوع من فكر البحث عن هوية وطنية كان سائدا في افريقيا طوال فترة التحرر الوطني وما بعد الاستعمار). ويقول حاتم بابكر(هناك أداء متباين من فنان لآخر لكن المتفق عليه من قبل رواد الخرطوم هو بناء لوحة ذات سمت حروفي، آثاري، اثنلوجي. ولعل فكرة التبئير وإنتخاب الدلالة الأتفاقية أو اثارتها شكلت منظوراً يتفق عليه هؤلاء ومن ذلك سعي الرواد في الأعمال الباكرة لإنتقاء عوائل لونية بيئية محلية تدفع بهذا المعني وهو منظور وأعتقد أنه غير مبحوث ولكن هي دراسة ما لطبيعة تركيب حزمة الضؤ ومصادره فشبرين أشار للجغرافيا كمصدر من مصادر الحداثة وكذلك الشعر وعمل معرض مشترك مع أحمد عامر وأظنه عن سوناتات شكسبير يمكن مقاربة ذلك من زاوية الدلالة الجغرافية لمدرسة الخرطوم وتصورات مدرسة الغابة والصحراء ومن ذلك النزعة التوثيقة والأيكنوغرافية لأحمد الطيب زين العابدين والتي استكملها في المنظور السودانوي وهي تتجاور مع سمات لوحة عتيبي وسماتها السردية وحسها الذي يقترب من البنية التكوينة للمجلة المصورة والتي تتميز بتصور أقرب للمونتاج وتتابع اللقطات السينمائية، وهو نجده قد تدرج في حزمة من المواضيع معاصرة وتاريخية وايكونغرفية ولكن اللافت فوق كل ذلك تميزه بمنظور لوني مختلف اقرب لحزمة رينوار وإدوارد ديجا ونماذج الرومانس من المستشرقين الفرنسين الرحالة في فتنتهم بالموضوع اليومي والعادي من الأشياء وهو ذات الأفق الذي يؤسس عليه حسين جمعان مع ميل أكثر هو والصلحي تجاه الجسد الأثنلوجي وإبراز خصائصة العلاماتية من شلوخ أوغيرها ومن ذلك سماته التكوينية التشريحية مع توجه تجريدى تعبيري مع جمعان تضاف خصيصة ركوز في النماذج الأولية لفن الكهوف وأيضا تكثيف مشهدي للخرطوم بما يناظر اعمال عمر خيري. ولذا نجد أن الموضوع مبحث متسع لدرجة التساؤل حول ماهية مميزات مدرسة الخرطوم عن بقية المدارس الكلاسيكية والرومانسية والتكعبية). ويقول الأستاذ عبدالله حسن بشير "جلي" (عادة ما يفشل الإنسان في تحديد القيم التي ينطوي عليها المجتمع الذي يعيش فيه وهو داخل المجتمع الذي يعيش فيه وهو داخل هذا المجتمع، فعندما

تسنح له الفرصة بعيداً عن مجتمعه والعيش في مجتمع جديد يظل التفكير يراوده عن وطنه ومجتمعه فيحس القيم على درجة عالية من الوضوح والتراث والحضارة والحياة اليومية برؤية جديدة فالصلحي تربي في مناخ ديني تغلب فيه حلقات الذكر والتلاوة والخلوة والمسيد والمولد، وقصص البطولات عند الأنبياء والصالحين وعبر البروفيسر حسن الهادي والبروفسير رباح عن اللوحة بمضامين جديدة من وحي دراستهما في تخصص المنسوجات فأبت عبقريتهما إلا أن تضيف وتؤكد على ملامح سودانية صرفة في أعمالهما، ونلاحظ في أعمال البروفسير شبرين وحدات ومضامين موغلة في سودانيتها).

ومن خلال هذه الإجابات اتفق تماماً على كل ماذكر من آراء تخص المواضيع التي كانت تعبر عنها مدرسة الخرطوم، وقد لخص الدارس عدة نقاط مهمة:

1- معالجة القضايا التي تهتم بالإنسان الافريقي.

2- توظيف التراث والحضارة والحياة اليومية برؤية جديدة. كتوظيف (حلقات الذكر والتلاوة والخلوة والمسيد والمولد، وقصص البطولات، والشرافات، وزخارف الأواني، والحلي، واستخدام المواد المحلية في البيئة السودانية مثل الخشب، وعجينة الحناء والجلود والسعف، وزخارف "العناقريب، والبروش"، والصدف ومظاهر الطبيعة والعادات والتقاليد).

3- استخدام وتوظيف الحرف العربي كصيغ تشكيلية.

5- معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم "الرؤية جمالية والمرجعيات الفكرية":

يقول د. أحمد عبدالرحمن (مدرسة الخرطوم لها مرجعيات فكرية تناولت أوضاع إنسان المنطقة الأفريقية التي تشمل الجهل والصحة والعبودية والإضطهاد السياسي إلي آخر هذه السلسلة من معاناة الإنسان الأفريقي في تلك الحقبة وحتي يومنا هذا). ويجاوب الأستاذ عبدالله حسن بشير "جلي" بشكل محايد (إن أعمال الفكر الخالص والمحرر دون أن تكون له رؤية جمالية يظل جهداً فارغاً يفسد العقل والذوق ويفصل بين الوظيفة للأشياء وبريقها الجمالي الفني، عليه فإن معالجة المفردات التشكيلية هو في صميم نجاح اللوحة وفي صميم الإتجاهات الفكرية المكونة للوحة). ويقول د. عمر محمد الحسن (جمعت المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم بين الرؤية الجمالية والمرجعيات الفكرية). ويقول د. محمد عبدالرحمن (اعتقد أنه

توجد مرجعيات فكرية عند بعض افرادها فقط، مثل الصلحي وشبرين، وإن لم تكن مرجعيات فكرية خالصة فهي مرجعيات أدبية وتاريخية. وقد أدى غياب الدفاع النظري عن اطروحات فنانيها إلى أضعاف الدور التاريخي للمدرسة).

ويقول حاتم بابكر (اشرت لطبيعة معرفة رواد مدرسة الخرطوم وتكوينهم العلمي ومايتيحه هذا المنهج من امكانات تحليله لمحتوي العلامات التمثيلية ودلالتها خاصة أن مناهج علم الجمال وقتها والحركة النقدية التشكيلية قد وصلت بمقدرتها على تفكيك العلامة لعناصرها الأولية وهم درسوا في أكاديميات مرموقة وبشكل أصولى فليس غريباً أن يعيدو تحوير أو أكتشاف معطيات ودلالات في سياق الثقافة المادية السودانية وهم كما أشار بروف شبرين لأن حملات استكشاف الآثار وميلاد كلية الفنون كانتا متلازمتين، ومن ذلك المنحي يمكن تقدير نزعة الأستاذ قرين لو الآثارية وكتابه عن سواكن وهم تلاميذه ومن بعد صاروا خلفاؤه، اساتذة في كلية الفنون الجميلة بالخرطوم، واذا ما اضفنا لذلك تصورهم لدورهم في أعمار الدولة الوليدة نكون قد حصلنا على دور واضح ومختلف عن تصور الفنانيين الفطرين لمهمة الفنان ومدي وعيه بمرجعه الفكري المرشد، ومؤكد هم كانوا على وعي بذلك فمنذ تجربة فناني الثورة الفرنسية انتبه التشكيليون في العالم لهذا الأطار أي مثلث "الفنان – السلطة – الشعب" وهم بحكم ماسلف يعبرون عن النزعة الأصولية الهيجلية التي رأت في المستقبل صورة منعكسة للماضي الخالد الذي يتم تبئيره وفق مثل أنتجت جمال مثالي صالح ليرشد الأنسان مستقبلاً ومن هنا شكلت القاعدة التراثية منجماً يمكن تنزيهه من واقعة التاريخي وتجريده ليتموقع في خانة الجمال المطلق وهنا كانت السودنة هى الميسم المثالي لتكثيف دلالة المعني الذي يصنع الشرعية الجمالية ومن ذلك شرعية الأستهلاك في سودان مابعد الأستقلال ولعل المأزق الحقيقي لهذا المنحي أن يتناقض مع فضاءات اللبرالية السياسية في سودان مابعد الأستقلال والتي جعلت من تلك اليوتيبا قيداً برز في وضح نمؤ الحساسية النقدية ضد الأطار الإجتماعي لمدرسة الخرطوم وكذلك الحساسية التهكمية والتفكيكية في البيان الكريستالي الذي ذهب بعيداً في نقده للنزعة التطورية وكذا الموثوقية في التراث وخلوده وأمن على جدوى الخلق وبناء حساسية ابداعية مباغتة لاتدين للماضي بشئ ولا للخلود.(معرض ذوبان الثلج/ محمد حامد شداد).

6-مدرسة الخرطوم جمعت بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية كيف تتشكل الثقافة القومية الواحدة؟

يقول د. أحمد عبدالرحمن (السودان بلد متفرد في موقعه وفي ثقافاته، وهو يجمع بين الفكر الأفريقي بكل معتقداته وفنونه وحتي هويته والفكر العربي الإسلامي وإن الثقافة القومية للسودان تشكلت من ثقافات وعرقيات متعددة يجمع بينها غير الحدود الجغرافية "مثال لذلك" ثقافة غرب السودان، ثقافة شمال السودان، ثقافة شرق السودان).

يقول د.عمر محمد الحسن (وضع السودان الذي يجمع بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية كان كافياً لتشكيل ثقافة قومية واحدة هي الثقافة السودانية). ويري د. محمد عبدالرحمن (تتشكّل الثقافة القومية عن طريق مشاركة جميع الثقافات فيها، وبأن تحظى كل من تلك الثقافات بحق المساهمة في الصورة العامة لثقافة الدولة أو الأمة بالقدر الذي تحتاجه تلك الصورة. وفي الغالب تتشكل الثقافة القومية تدريجياً وبطريقة طوعية وتلقائية وعبر فترة زمنية طويلة وليس عبر السياسات الثقافية الانتقائية التي ترسمها النخب وتفرضها على التكوين الثقافي، لكن بالطبع يمكن للسياسات الثقافية أن تدعم أو تعيق تلك الحركة الطوعية، وهي بالتالي تسهم سلباً أو ايجاباً فيها بحسب برامج ونوايا مخططي السياسات الثقافية). ويقول أستاذ عبدالله حسن بشير "جلي" (تأثرت مدرسة الخرطوم بالثقافة العربية بمكوناتها العربية والدينية واللغة وآدابها وميراثها الحضاري، نجد أن التأثير الثقافي الأفريقي قد وجد حظه في التعبير عند السودانيين، لأن السودان أصلاً مجموعة من القبائل ذات الأصول الأفريقية وأصول عربية، وليس هنالك تمييز بين ما هو عربي وأفريقي كلاهما اندمجا ليشكلا هذا النسيج الفريد للشعب السوداني فإذا وقفت على أعمال فنية مختلطة ومتعددة لإستطعت بسهولة ويسر أن تحدد اللوحات السودانية بألوانها التي تميل للرمادي والبني وليست تلك الألوان الباهرة الصارخة، ولوجدت أيضاً بعض الآيات تزين بعض هذه اللوحات بتكوين فريد، ولوجدت أيضاً بعض الزخارف البدائية تحتل مساحة من اللوحة). ويري حاتم بابكر (الثقافة تشكلها بجانب قيمها الذاتية "لغة، دين، عادات...الخ" واقع التحديات الذي يحيط بها وبالتالي لا يمكن النظر للثقافة كحيز أحادي ومعزول ولذا أمكن تحقيب ازمنة وثقافات بتدريجها رأسياً وأفقياً ومع هذا السيل التقني أمكن حضور كل الأرشيف البشري ليكون قيد الإستخدام وغداً ممكناً استرجاع كل البداوات مع اشد نزعات العلمنة، والقيم تختلف عن تاريخها ولذا

تتحقب الأزمنة ويتم تجاوز "دلالة ومعني" كانا ذات مرة مركزاً للتبجيل، أو تنزيه نمط واستلاله من دلالة القديمة ليجئ في زمن أخر ولايمكن تصور بعث أو توحيد ثقافي بمعزل عن تطلع الكائن العائش في ثقافة ما، فكل ثقافة تتهم حتي نماذجها بالجنوح حين تقترح مساراً لايتفق والمنظور العمومي (فن هابط) (فن سامي) ومن ثم هناك حد تتزن فيه الثقافة بالتواطؤ المؤسسى ولذا تجد طبعات وطبقات من الثقافة وبالتالي لم تعد لا الأنثربلوجيا ولا الهويات المستقرة ولا القيم قادرة على نسيان دلالة معني السياقات الأفتراضية والدوبلاج والأزدواج ثم في نفس الوقت العلانية التي تتجاوز معني الوجود المادي القديم رغماً عن مقدرات الكبح والتحكم الذي كانت تمتلك الثقافة بأطرها القديمة وعليه تغير دور وشكل الدولة القديم، ومن ثم تغيرت معيار وآطر الثقافة فلم يعد السؤال عن مقدرة الثقافة العربية أو الأفريقية فقط وأنما هل اصبح المثقف في موقع يسمح له بتوجيه التاجر الذي يشئ الثقافة لتخدم شروطه في التسليع وشهية الأستهلاك فالذوق يتم تدويره بمقدار أفق الإستهلاك. ويمكن النظر لهذا المعني بدلالة لوحة الموناليزا وعبارة زوجة تاجر من فلورنسا لنفهم تحول أوروبا من عصر الإقطاع والملكية المقدسة في علاقته بعصر النهضة والمفاهيم العلمية اطاحت بجاليلو وفتحت شهية رسام ملك ليرسم زوجة تاجر بدون اسم معروف يذكر بكونه من مدينة فلورنسا.وهو وقت كانت ذروة الفن الكنسي وفنون البلاط الملكي. وبنفس القدر بدايات الكشوف الجغرافية أو نمو النزعة الماركنتالية لأوروبا وبالتالي بروز دور التاجر في إدارة مركز السلطة والثروة ومن ثم توجيه كل المقدرات البشرية بما في ذلك الثقافة وكيفيات انتاجها ولعل مفهوم صناعة الثقافة يؤطر مقدار حيازة التاجر لدلالة الثقافة وصنع الشروط لإنعاش أو طمر نمط ثقافي كامل وهي قديماً كانت تفعلها الأديان والدول والأمبراطوريات ولذا نجد أن الهيمنة الثقافية لأوروبا قد صنعها الحس الماركنتالي أكثر من المنظورات القومية الأوروبية، ولذا حتي التجربة المعاصر لتيار الأسلمة نجد السمة الأمثل لتوصيف حساسيته تتجلي في فقة التمكين للحساسية الرأسمالية وصياغة التدين على هذا المحور فالتمكن عضوية لاتنتج سوي أثرياء فيما يبقي الفقراء مجرد جنود لحراسة الأيدلوجيا الشعبوية فيما تبقي قيادة وصنع الأطر البرامجية من أمتياز الأثرياء كالفرق بين قارئ قرآن في مسجد سيدة سنهورى ومسجد في مدينة الفتح).

يتضح من تفريغ المقابلة أن مدرسة الخرطوم أكدت مسألة الهوية من خلال كل الإجابات التي ذكرت، وهو الأساس الفكري التي قامت عليه مدرسة الخرطوم وبعض التيارات التي عاصرتها كمدرسة الغابة

والصحراء. وهي نقطة جوهرية فاصلة للخلاف حول مفهوم الهوية وتشكيل الهوية وقد قامت مدرسة الخرطوم بإثراء الجانب التطبيقي من خلال البحث وتوظيف كل المفردات التي تتعلق بالتراث وربطه بالهوية.

عرض ومناقشة البيانات

هدفت الدراسة للبحث عن المرتكزات الفكرية والتشكيلية لمدرسة الخرطوم، والقيم الفنية والجمالية بالدراسة والتحليل وربط الجانب النظري بالعملي أعمال مختارة من فنانى مدرسة الخرطوم، وأعمال فنية أخري لفنانين تأثروا بالمدرسة، وكانت غالبية أجوبة أسئلة المقابلات مباشرة بمدرسة الخرطوم، فكانت نسبة الإتفاق كبيرة جداً ساعدت في إثبات فرضيات الدراسة.

استندت الدراسة على الفرضيات التالية:

1- مدرسة الخرطوم لها الأثر المباشر على التشكيل السوداني والمدارس الفنية السودانية.

2- تتم معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم وفق رؤية جمالية ومرجعيات فكرية.

3- مدرسة الخرطوم جمعت بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية.

1- مدرسة الخرطوم لها الأثر المباشر على التشكيل السوداني والمدارس الفنية السودانية وبعض التجارب العالمية.

لقد بني الباحث الفرضية الأولي من خلال الإجابات المباشرة والتي تم الإتفاق على أن مدرسة الخرطوم أثرت جمالياً على الفن التشكيلي السوداني بمدارسه المختلفة، فقد لاحظ الباحث أن لمدرسة الخرطوم لها أثر كبير ما زال مستمراً إلى اليوم والتأثير كان واضحاً حتي من خلال الفنانين الذين لم يشاهدوا أعمال مؤسسيها وهي دلالة كافية جداً لعمق مواضيع وأفكار ومبادئ مدرسة الخرطوم، وهناك أيضاً تأثير غير مباشر عن طريق الأجيال الوسيطة بين الرواد والجيل المعاصر، وهناك نقطة مهمة تطرق لها وهو أن هنالك فنانين غير سودانيين تأثروا بها وبلا شك تكون أطروحات مدرسة الخرطوم عالمية. والتأثير لم يكن على الفنانين فقط وباعتبار أن مدرسة الخرطوم قد أرست المفاهيم التي سارت عليها بقية الإتجاهات الفنية الأخري التي نستطيع القول أنها ارتكزت على المفاهيم والأسس التي رسختها مدرسة الخرطوم ومنها مدرسة الواحد. أثرت كذلك حتي على جيل شباب التشكيليين في كثير من انماط أعمالهم، ولو أن القليل منهم خرج منها. وهي دلالة كافية جداً لعمق مواضيع وأفكار ومبادئ مدرسة الخرطوم، وهناك أيضاً تأثير غير مباشر عن طريق

الأجيال الوسيطة بين الرواد والجيل المعاصر، وهناك نقطة مهمة تطرق لها وهو أن هنالك فنانين غير سودانيين تأثروا بها وبلا شك تكون أطروحات مدرسة الخرطوم عالمية.

وعن طريق الملاحظة فقد حصر الباحث عدد من التجارب الفنية والنماذج تؤكد تأثير المدرسة على بعض الأعمال الفنية من خلال الأسلوب وإستخدام الألوان والرموز. نجد ذلك واضحاً في تجربة الفنان محمد عبدالله عتيبي في معالجة المفردات التشكيلية في توظيف التراث والذي عمل به رواد مدرسة الخرطوم، ولاحظ الباحث أيضاً في تجربة الفنان أكرم عبدالله الشيخ إستخدام وتوظيف الحرف العربي كمفردة تشكيلية، ومعالجته جمالياً.

نموذج (1)

إسم العمل: حوار

إسم الفنان: محمد عبدالله عتيبي.

تاريخ إنتاج العمل: 2005م.

مقاس العمل: 90×60 سم.

الخامة المستخدمة: ألوان أكريليك على كانفاس.

مكان الإقتناء:

نموذج (2)

إسم العمل: مدد

إسم الفنان: محمد عبدالله عتيبي.

تاريخ إنتاج العمل: 2017م.

مقاس العمل: 150×150سم.

الخامة المستخدمة: ألوان أكريليك على كانفاس.

مكان الإقتناء:

نموذج (3)

إسم العمل:

إسم الفنان: أكرم عبدالله الشيخ.

تاريخ إنتاج العمل: 2016م.

مقاس العمل: 60×42 سم.

الخامة المستخدمة: أحبار على ورق "Canson"

مكان الإقتناء: الخرطوم.

نموذج (4)

إسم العمل: عكفة

إسم الفنان: أكرم عبدالله الشيخ.

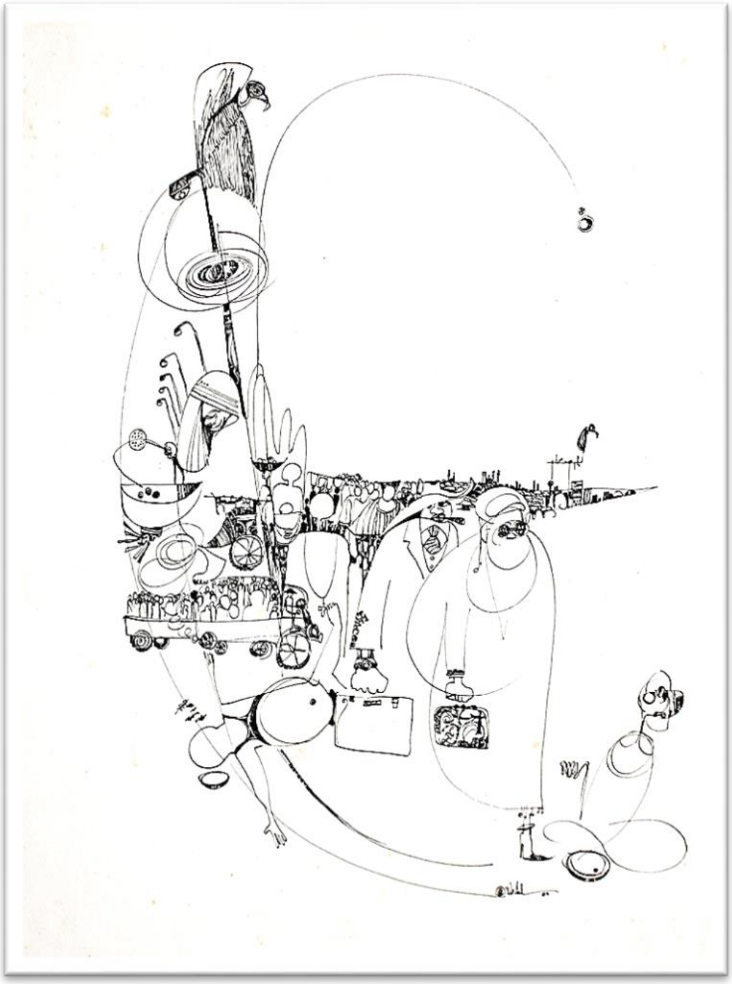
تاريخ إنتاج العمل: 2016م.

مقاس العمل: 25×17.5 سم.

الخامة المستخدمة: أحبار على ورق.

مكان الإقتناء: مقتنيات الفنان

هنالك أيضاً تجربة الفنان النيجيري أوبيورا أوديشوكو Obiora Udechukwu ، والذي تأثر بأسلوب الصلحي في الأعمال التي نفذت باللون الأسود والأبيض.



نموذج رقم (5)

المصدر : http://www.stlawu.edu

إسم العمل: الطريق إلي أبوجا.

إسم الفنان: أوبيورا أوديشوكو.

تاريخ إنتاج العمل: 1983م.

مقاس العمل: 50,9×38 سم.

الخامة المستخدمة: قلم وحبر على ورق.

مكان الإقتناء: –

يقول عنه كاسفير في كتاب الفن الأفريقي المعاصر "أوبيورا أوديشوكو عندما كان واحداً من طلاب أوكيكي، تأثر بأسلوب الحروفية للفنان السوداني إبراهيم الصلحي الذي عرض رسوماته بالقلم والحبر بعمق".

على حد تعبير الفنان: "أبوجا العاصمة الجديدة لنيجيريا مرادفة لمشاريع بناء واسعة، مقاولات، مكافحة الفساد السياسي. الرسم الذي يستغل الحد الأدني من التفاصيل، ومساحات الهواء الطلق، يظهر العمل وجهين لنيجيريا – الثراء والفقر المدقع، التناقض الذي ينعكس على موارد نيجيريا الضخمة وظروفها الإجتماعية والإقتصادية الكئيبة". (ترجمة الباحث).

لتأكيد تأثير مدرسة الخرطوم على التجارب العالمية يري الباحث أن الحركات الفنية في الخرطوم وأديس أبابا كانت من بين أحداث أخري ساعدت في تشكيل الفن الحديث في السودان وأثيوبيا، حيث أن البلدين عاشا ظروف سياسية وإجتماعية شبيهة بما في ذلك الفن التشكيلي. فقد كان التأثير متبادلاً بين البلدين ويستعرض الباحث تأثير أسلوب الحروفية على الفنان ووسين وورك كوسروف (1950) "Wosene Kosrof" وهو فنان أثيوبي معاصر إستخدم الرموز النصية كعنصر جمالي أساسي في لوحاته وإعادة تجميع الحروف الأمهرية وتشويهها، وليس استخدامها ككلمات حرفية ولكن كصور تتحدث عن نفسها بلغة مرئية. ويظهر التأثير في أعماله من خلال المفردات المستخدمة وأسلوب المعالجة اللونية كما في لوحات أحمد محمد شبرين وإبراهيم الصلحي.

يقول عن تجربته (أنا أول رسام إثيوبي مولود لتحويل الكتابة الأمهرية إلي الفن التجريدي المعاصر). (Kasfir, Sidney: 2000, p183).

نموذج (6)

المصدر: (Salah.m, Achamyeleh.D, 1995, p135)

إسم العمل: Words of the Ancestor II كلمات الأسلاف.

إسم الفنان: Wosene Worke Kosrof وسيني ووركي كوسروف.

تاريخ إنتاج العمل: 1993م.

مقاس العمل: 52 × 49,5 سم.

الخامة المستخدمة: أكريليك على كانفاس.

مكان الإقتناء: مقتنيات الفنان.

نموذج (7)

المصدر: (http://wosene.com/works/peoples-park)

إسم العمل: Peoples Park حديقة الشعب.

إسم الفنان: Wosene Worke Kosrof وسيني ووركي كوسروف.

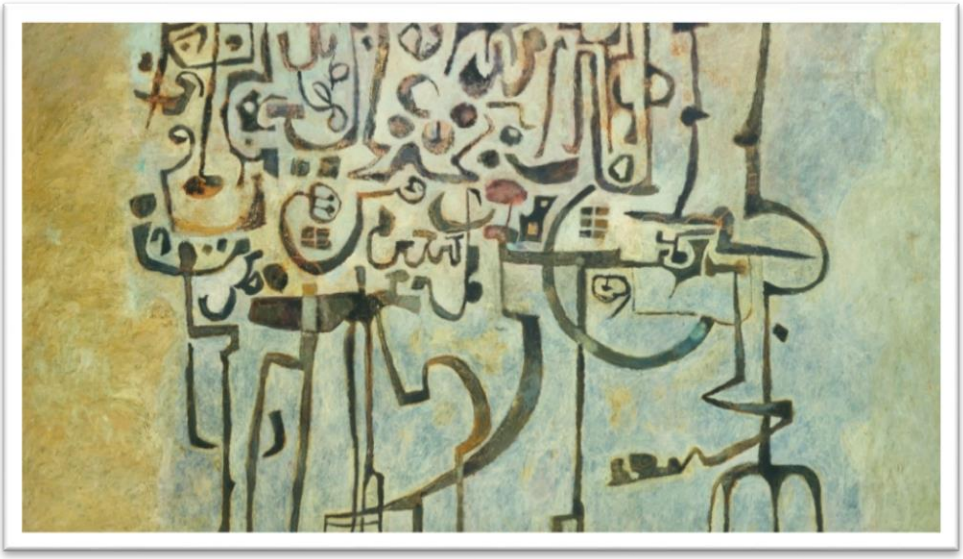
تاريخ إنتاج العمل: 2010م.

مقاس العمل: 22 × 20سم.

الخامة المستخدمة: أكريليك على كتان.

مكان الإقتناء: مقتنيات الفنان.

ومن خلال الملاحظة فقد لاحظ الباحث أيضا في تجربة الفنان التركي إرول أكيافاش (1932–1999م) " Erol Akyavaş" إهتمامه بالتراث الثقافي والتقاليد في وطنه بشكل خاص، والتي عبر عنها من خلال الأساليب الغربية الحديثة. والذي تأثر أيضاً بحروفية شبرين.



نموذج (8)

المصدر : http://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/the-glory-of-the-kings-die-herrlichkeit-der-koenige

إسم العمل: The Glory of the Kings مجد الملوك.

إسم الفنان: Erol Akyavaş إرول أكيافاش.

تاريخ إنتاج العمل: 1959م.

مقاس العمل: 121,8 × 214 سم.

الخامة المستخدمة: زيت على كانفاس.

مكان الإقتناء: متحف الفن الحديث، نيويورك.

يقول عنه تيفاني فلويد "Tiffany Floyd " : لوحة مجد الملوك هي أحد الأعمال المبكرة للفنان، سعي فيها إلي أسلوب التجريد الغريب مع الإحتفاظ بالتقاليد الصوفية الممارسة في وطنه، وتمثل اللوحة محاولة

هامة للفنانين الأتراك للتوفيق بين واقعهم العاشم والعالمي، وما بين تجاوز الخطاب الثنائي في قضية الشرق والغرب، حيث لم تكن تركيا فقط، مثل نظيره السوداني أحمد شبرين حيث استكشف رغبته في التوليف من خلال الحروفية والتي تعامل معها كدليل ثقافي. (http://postwar.hausderkunst.de).

2- تتم معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم وفق رؤية جمالية ومرجعيات فكرية.

رواد مدرسة الخرطوم عملوا بفكر فلسفي جمالي عالي فكان توظيف قضايا الهوية والتراث ليكون نتاجاً فنياً مثمراً لازال مستمراً إلي يومنا هذا، وكل هذه النقاط تدور حول قضية الهوية والثقافة السودانية وقد تم الافاق في كل الاجابات بشكل مباشر الا في إجابة الأستاذ عبدالله حسن بشير فهي محايدة.

إن السمات المشتركة لفناني مدرسة الخرطوم هي: التشبث بوحدات من المرئيات مستلفة من التشكيل التقليدي في السودان، حيث تشمل أدوات شعبية، فولكلورية ك(البرش، والطبق، واللوح، والشرافة، وغيرها) بالإضافة إلي توظيف الحرف العربي (الحروفية)، وقد لخص الدارس عدة نقاط حول الفرضية الثانية وهي الملامح التي قامت عليها وهذه النقاط الأساسية تكون جوهر ومضمون مدرسة الخرطوم:

7- الإنفصال عن قيم ومواريث الإستعمار.

8- إعادة إمتحان التراث الجمالي المحلى في تشابكه الوطني والقومي لتأسيس نهضة والتفاف وطني وبناء نوع من الفخر بالذات. فقد استلهمت من تراث السودان مفردات تشكيلية لإيجاد لغة تشكيلية جديدة أصيلة معاصرة (الشرافات، وزخارف الأواني، والحلي، واستخدام المواد المحلية في البيئة السودانية مثل الخشب، وعجينة الحناء والجلود والسعف، وزخارف العناقريب، والبروش، والصدف ومظاهر الطبيعة والعادات والتقاليد). وتطوير المهارات وحفظ موروث الثقافة المادية المفيد في ترقية الصنائع اليدوية.

9- التعبير عن ثقافة المجتمع التي تجمع بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الافريقية.

10-الإهتمام بالحرف العربي كمفردة تشكيلية. وكما ذكر عثمان وقيع الله حول (الكشف عن جماليات الخط العربي واستخدامه كصيغ تشكيلية)، وهو من أهم العناصر التي تم إستخدامها في مدرسة الخرطوم.

ويستعرض الباحث بعض الأعمال الفنية لرواد مدرسة الخرطوم تدعم الفرضية الثانية حول المبادئ التي قامت عليها مدرسة الخرطوم والتي تم ذكرها.

نموذج (9)

المصدر: http://africanpainters.blogspot.com/2006/05/ibrahim-el-salahi-inevitable.html

إسم العمل: The Inevitable لامفر منه.

إسم الفنان: إبراهيم الصلحي.

تاريخ إنتاج العمل: 1984-1985م.

مقاس العمل: 530,86 × 604,52 سم.

الخامة المستخدمة:.

مكان الإقتناء: Herbert F. Johnson Museum of Art in Ithaca, NY. متحف هربرت جونسون للفنون، إيثاكا، نيويورك.

يناقش العمل مفهوم الإنفصال عن قيم ومواريث الإستعمار. والفترة التي تلتها من حروب أهلية بين الشمال والجنوب، والعمل شهادة للحرب والثورة ضد الديكتاتورية.

وقد أكد الفنان أن الشعب السوداني يجب أن يمتلك اللوحة لكنه يرفض السماح لهذه اللوحة بالسفر إلى السودان حتى تتمتع البلاد والحريات العامة والمؤسسات الديمقراطية. يتحدى مفهوم الحرب ويصور الفوضى، وفضح أعمال الوحشية من الدمار والإبادة الجماعية. (Joy, Pollitt: 2006, http://africanpainters.blogspot.com).

نموذج (10)

المصدر : https://www.meemartgallery.com/art_resources.php?id=27

إسم العمل: الجِبّه.

إسم الفنان: إبراهيم الصلحي.

تاريخ إنتاج العمل: 2002م.

مقاس العمل: 23× 23سم.

الخامة المستخدمة: ألوان مائية، وأحبار ملونة.

مكان الإقتناء:

يدعم العمل الفرضية الثانية حول إعادة إمتحان التراث الجمالي المحلى، فتجربة الصلحي زاوجت ما بين التراث والمعاصرة والبعد الجمالي والفكر الإنساني، والدعوة لقضايا التراث يأتي من إختيار رواد مدرسة الخرطوم لعناصر يتم توظيفها، فقد إستخدم الفنان الجبة كرمزية شعبية سودانية مع الإلتزام بنفس درجات الألوان الموجودة في (الجِبّه) بإضافة خطوط رأسية وأفقية في توظيف جمالي يؤكد بحثهم عن التراث.

3- مدرسة الخرطوم جمعت بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية.

لقد جمعت مدرسة الخرطوم جمعت بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية لأن السودان في موقعه الجغرافي قد جمع بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية وبذلك قد شكّل ثقافة قومية موحدة، وقد ارتبطت هذه الفرضية بالمدرسة السودانوية التي اشتركت في كثير من القضايا مع مدرسة الخرطوم، ويتضح أن مدرسة الخرطوم أكدت مسألة الهوية من خلال كل الإجابات التي ذكرت، وهو الأساس الفكري التي قامت عليه مدرسة الخرطوم وبعض التيارات التي عاصرتها كمدرسة الغابة والصحراء والتي دعت للعودة إلي الجذور وإبراز الملامح المتفردة لاشعب السوداني عبر رموز عربية وأفريقية، وقد اعتمدت مدرسة الخرطوم ومدرسة الغابة والصحراء في إدراج رموز عربية وأفريقية ك(العمامة، والإبريق والمصحف كمقابل للتمساح والطبول والزخارف الأفريقية). فقيام الإتجاهين جاء بناءاً على تلبية الحاجات الإجتماعية والضرورات الثقافية، وهي نقطة جوهرية فاصلة للخلاف حول مفهوم الهوية وتشكيل الهوية وقد قامت مدرسة الخرطوم بإثراء الجانب التطبيقي من خلال البحث وتوظيف كل المفردات التي تتعلق بالتراث وربطه بالهوية.

5-1. النتائج:

بعد استكمال إجراءات البحث فقد تبين للباحث ومن خلال تحليل الأعمال الفنية والدراسة التحليلية الوصفية لمدرسة الخرطوم التوصل إلي النتائج التالية:

حول الملامح التي قامت عليها يلخص الدارس عدة نقاط أساسية تكون جوهر ومضمون مدرسة الخرطوم:

1. الإنفصال عن قيم ومواريث الإستعمار.
2. إعادة إمتحان التراث الجمالي المحلى في تشابكه الوطني والقومي لتأسيس نهضة والتفاف وطني وبناء نوع من الفخر بالذات.
3. إستخدام وتوظيف الحرف العربي كمفردة تشكيلية.
4. مدرسة الخرطوم لها أثر مباشر على التشكيل السوداني الحديث وذلك من خلال ملاحظة بعض التجارب في فترة السبعينات وجيل الشباب المعاصر، وعلى المستوي العالمي فإنها قد أثرت على تجارب لفنانين من نيجيريا، واثيوبيا، وتركيا.
5. تتم معالجة المفردات التشكيلية في أعمال مدرسة الخرطوم وفق رؤية جمالية ومرجعيات فكرية كتوظيف وإستقراء التراث المحلي والحضارة والحياة اليومية برؤية جديدة وذلك لإيجاد لغة تشكيلية جديدة أصيلة معاصرة (الشرافات، وزخارف الأواني، والحلي، واستخدام المواد المحلية في البيئة السودانية مثل الخشب، وعجينة الحناء والجلود والسعف، وزخارف "العناقريب، والبروش"، والصدف ومظاهر الطبيعة والعادات والتقاليد).
6. مدرسة الخرطوم عبرت عن ثقافة المجتمع بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية.

5-2. التوصيات:

أسفرت الدراسة على النتائج التي تم ذكرها ويوصي الباحث بما يلي:

- توسيع الدراسة الحالية لتشمل عينات أوسع مما هي عليه في الدراسة الحالية.
- إجراء دراسة تستخدم فيها أساليب وأدوات معرفية أخري لأي مدرسة فنية.
- الاهتمام بحفظ وعرض النماذج الفنية والإبداعية التي أنجزها رواد مدرسة الخرطوم في معارض آو متاحف دائمة ومكتبات عامة والتعريف بها كي تطلع الأجيال الجديدة على هذه المنجزات والإفادة منها.
- إجراء دراسات وبحوث في الفن الشعبي السوداني (فن المقاهي) لكونه فترة ساهمت وبشكل كبير في وضع الجذور للتشكيل السوداني الحديث.

5-3. المقترحات:

يقترح الباحث عدة بحوث وأوراق عملية تخص مجال الفن التشكيلي السوداني ومدارسه بشكل عام ومدرسة الخرطوم بشكل خاص، ويقترح الآتي:

- جماليات الفن الشعبي (فن المقاهي) – الرسام جحا (دراسة حالة).
- جمالية الشكل والمضمون في الفن التشكيلي السوداني.
- القيم الجمالية في أعمال رواد الفن التشكيلي السوداني.

المراجع

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم، عبدالله علي: بخت الرضا: التعليم والإستعمار، سلسلة كاتب الشونة (1)، دار المصورات للنشر، الخرطوم، 2010م.
2. أبوسبيب، محمد عبدالرحمن: أدوات الزينة عند الشايقية وأصولها الثقافية دراسة في الجمالية الشعبية، مركز عبدالكريم ميرغني، 2008م.
3. البادي، صديق: من رواد وأعلام التعليم في السودان، ج1، روعة للطباعة، الخرطوم، 2007م.
4. الجزولي، علاء الدين: الرسام السوداني موسي قسم السيد كزام جحا، الإتحاد العام للفنانين التشكيليين السودانيين، الخرطوم، 2010م.
5. الحاكم، أحمد محمد علي: الزخارف المعمارية وتطورها في منطقة وادى حلفا: جانب حديث من الفن النوبي، شعبة الدراسات السودانية، جامعة الخرطوم، 1965م.
6. الضو، علي، – عيسي، فرح: علم موسيقي الشعوب (نماذج تطبيقية على السودان)، إرشيف الموسيقي التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، ط1، 2004م.
7. العنتيل، فوزي: الفولكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، القاهرة، دار المسيرة، مكتبة مدبولي، ط2، 1987م.
8. العوام، إبراهيم محمد: نسق الفكر في الجمال، الجزء الأول، ط1، كتاب الخرطوم الجديدة، سلسلة ال 100 كتاب ولاية الخرطوم، هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، 2013م.
9. المصري، فاطمة: الزار دراسة نفسية تحليلية انثربولوجية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م.
10. حامد، السيد أحمد: النوبة الجديدة، الهيئة العامة للكتاب، الخرطوم، 1973م.
11. حريز، سيد حامد: دراسات في الفولكور التطبيقي الإفريقي، ترجمة: محمد المهدي بشري، حصاد للطباعة والنشر، معهد الدراسات الافريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، 2010م.
12. حسن: محمد عبدالرحمن: فضاءات التعدد والإختلاف في الفن التشكيلي العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، 2011م.

13. حسن، يوسف فضل: دراسات في تاريخ السودان وإفريقيا وبلاد العرب، ج2، دار جامعة الخرطوم للنشر، 2002م.
14. شقير، نعوم: جغرافية وتاريخ السودان، دار الثقافة، بيروت، 1967م.
15. صالح، زينب عبدالله محمد: الزي والزينة عند قبائل البقارة بالسودان: قبيلة المسيرية، سلسلة الأزياء السودانية (1)، ط1، قاف لخدمات الطباعة المتكاملة، 2008م.
16. عبدالله، صلاح حسن: مساهمات في الأدب التشكيلي، مؤسسة أروقة للثقافة والفنون، 2005م.
17. عثمان، فتحي محمد: بيت الجاك: حوار مع إبراهيم الصلحي، مجموعة دال، الخرطوم، 2011م.
18. محمد، إسماعيل سليمان: الزار في مجتمع الشايقية شمال السودان، الشركة العالمية للطباعة والنشر، 2015م.
19. وينزل، ماريانا: الزخارف في البيت النوبي 1965م ترجمة: طيبة محمد عثمان بلين. وحدة الترجمة جامعة الخرطوم 1999م.

المراجع باللغة الإنجليزية:

1. Hayder Ibrahim, The Shaiqia: the cultural and social change of a northern Sudanese Riverain people. Wisbaden, Franza Steiner Verlag 1987.
2. Henry Louis Gates, Jr, Emmanuel Akyeampong, Dictionary of African Biography. Oxford university press,V1, 2012.
3. Hopkins.Peter,Kenana Handbook Of SudanAuthor,PublisherRoutledge, First published in 2007. Routledge is an imprint of Taylor & Francis, an informa company.
4. Madani, Y. H, Alangareb A Tradition Bed Graft Industry in Sudan. Un Published, M. A, University of Khartoum, 1980.
5. Salah.m. Hassan, Achamyeleh Debela, Seven stories about modern art in Africa, Whitechapel Art Gallery, London, 1995.
6. Sidney Littlefield Kasfir, Contemporary African Art, Thames & Hudson Ltd. London. 2000.

المجلات:

1. ابراهيم، السر حسن: بين الابداع الزخرفي والتصميم في قطع الثقافة المادية بالمركز، مجلة وازا، السنة السابعة، العدد الأول، مركز دراسات الفلكلور والتوثيق الثقافي، يناير 1984م.
2. أبوسبيب، محمد عبدالرحمن: مكانة وسيرورة الفن التشكيلي في الحضارة السودانية: تاريخية وجمالية الفن التشكيلي(1)، مجلة التطبيقية، العدد 1، إدارة العلاقات العامة، كلية الخرطوم التطبيقية، الخرطوم، يونيو 2014م.
3. أبوسبيب، محمد عبدالرحمن: مكانة وسيرورة الفن التشكيلي في الحضارة السودانية: تاريخية وجمالية الفن التشكيلي(2)، مجلة التطبيقية، العدد 2، إدارة العلاقات العامة، كلية الخرطوم التطبيقية، الخرطوم، يوليو 2014م.
4. آدم، ليلي مختار أحمد: إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية الملامح والمميزات، مجلة الثقافة الشعبية، السنة التاسعة، العدد33، 2016م.
5. الصادق، صلاح عمر: لمحات من أهمية الآثار ودورها في حياة الإنسان السوداني المعاصر عامة والسودان خاصة، مجلة الخرطوم، العدد 19، يناير 1996م.
6. الصادق، صلاح عمر: متحف السودان القومي للأثنوغرافيا ذاكرة الأمة وتراثها الثقافي، مجلة الثقافة السودانية، العدد السادس والثلاثون، 2004م.
7. الطيب، الطيب محمد: الدنقر، من التراث الشعبي، مجلة الخرطوم، أول أكتوبر 1970م.
8. الغبشاوي، محمد الأمين: بخت الرضا قبل ثلاثين عاماً، مجلة بخت الرضا، العدد 24، أكتوبر 1968م.
9. الفكي، محمد حسين: الإحتفاء بالحياة في التشكيل السوداني، مجلة التشكيلي العربي، العدد الثاني، نادي الجسرة الثقافي، قطر، ربيع2014م.
10. النقر، سامية: زي المرأة والتغير الإجتماعي، الدراسات السودانية، المجلد 11، العدد 221، الخرطوم، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية، 1991م.

11. باديس، نور الهدي: منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية، مجلة الثقافة الشعبية، ارشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين، العدد الثاني، يوليو –أغسطس–سبتمبر 2008م.
12. بدوي، بقيع: رؤية لخصائص الثقافة السودانية من خلال الزخارف المعمارية في منطقة النوبة، مجلة الفولكلور السوداني، السنة الثانية، العدد الأول، المجلد الثاني، 1970م.
13. جاد، مصطفي: توثيق التراث الشعبي العربي: قضية سياسية، مجلة الثقافة الشعبية، ارشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين، العدد الأول،أبريل– مايو–يونيو 2008م.
14. خالد، خليفة: الطنبورة، مجلة الثقافة الشعبية، ارشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين، السنة الخامسة، العدد 19، خريف2012م.
15. صالح، سليمان: الفن والإبتكار، مجلة بخت الرضا، العدد 22، أكتوبر 1966م.
16. عبدالحميد، جودت: دراسات تشكيلية في بلاد النوبة، مجلة الفنون الشعبية، السنة الثانية، العدد السابع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، أكتوبر 1968م.
17. عبوش، محمد عوض: التراث وقضية التكامل مع الحاضر، مجلة الثقافة السودانية، السنة الثانية، العدد الثامن، نوفمبر 1978م.
18. عثمان، آمال: الآثار الإنفعالية والممارسة الحركية في إحتفالية الزار كعلاج نفسي اجتماعي (1)، مجلة التطبيقية، السنة الثانية، العدد 22، إدارة العلاقات العامة، كلية الخرطوم التطبيقية، الخرطوم، أغسطس 2016م.
19. عثمان، آمال: الآثار الإنفعالية والممارسة الحركية في إحتفالية الزار كعلاج نفسي اجتماعي (2)، مجلة التطبيقية، السنة الثالثة، العدد 23، إدارة العلاقات العامة، كلية الخرطوم التطبيقية، الخرطوم، سبتمبر 2016م.
20. عطية، محسن محمد: الفن والحياة الإجتماعية، دار المعارف، مصر، 1997.
21. علي، نصر الدين سليمان: الجرتق الأصل والممارسة والأدوات، مجلة وازا، العدد12، 2000م.
22. عوض الله، أسعد عبدالرحمن الفولكلور: قضية المصطلح، التعريف، المفاهيم والمجالات، مجلة وازا، العدد18، وزارة الثقافة الإتحادية، الخرطوم، 2015م.

23. ف. ل. جرفس: تجربة في التعليم (الجزء الأول في الباب الثامن: تدريب المعلمين)، مجلة التوثيق التربوي، السنة الثامنة، ع35، دار النشر التربوي، الخرطوم، ديسمبر 1975.
24. محي الدين، صلاح: حول الفنون الشعبية في السودان، مجلة الخرطوم، السنة الرابعة، العدد الثاني، أول ديسمبر 1968م.
25. مدني، يوسف حسن: الثقافة الشعبية المادية في عالم متغيّر، مجلة الثقافة الشعبية، ارشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين، السنة الثامنة، العدد 29، ربيع2015م.
26. يوسف، حسب الله الحاج: النوبيون قبل الطوفان، مجلة الخرطوم، السنة السادسة، العدد الرابع، المجلس القومي للآداب والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، أبريل 1974م.

الدوريات:

1. الفكي، محمد حسين: صحيفة الصحافة، 19يوليو 2011م.
2. الفكي، محمد حسين: السودانوية تمتد جذورها من مروي حتي الآن، صحيفة الرأي العام، 2010/4/21م.
3. عثمان، فتحي: صحيفة الرأي العام، 7ديسمبر 2011م.
4. عن صحيفة الإنتباهة، 30 يونيو 2013م.
5. هاشم، محمد: التشكيلي صديق البلوم يحكي التاريخ ومعالم المدن بمجسمات فنية، صحيفة الإنتباهة، الثلاثاء 30 سبتمبر 2014م

الرسائل العلمية:

1. البنا، إدريس عبدالله: الحركة التشكيلية الحديثة في السودان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 1996م.
2. الطيب، عمر كمال الدين: القيم الجمالية في زخارف العمارة الشعبية النوبية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2010م.

3. جابر، أحمد عامر: دور المؤسسات التعليمية والثقافية الأجنبية في تطوير الفن التشكيلي السوداني المعاصر (بريطانيا – دراسة حالة)، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2016م.
4. سليمان، الصادق محمد: الخروز في السودان: أصولها ووظائفها واغراضها، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، 1983م.
5. صالح، راحيل كمال الدين حسن: إستمرارية الرمز التشكيلي في السودان بين الموروث والحداثة (دراسة تحليلية)، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2017م.
6. صالح، راحيل كمال الدين حسن: توظيف الرمز التشكيلي في الخطابين الجمالي والسياسي المعاصرين في السودان (دراسة حالة)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2007م.
7. صالح، زينب عبدالله محمد: أزياء قبائل البجة، رسالة ماجستيرغير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2000م.
8. عمر، حسين جمعان: الأسلوبية والأصالة في أعمال الفنان إبراهيم محمد الصلحي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة جوبا، 2009م.
9. كوكو، تاور آدم: الدور الوظيفي والجمالي للخزف في السودان، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2013م.
10. محجوب، سوزان إبراهيم: توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر، رسالة دكتوراة غير منشورة، 2015م.

المواقع الإلكترونية:

1. المركز السوداني للخدمات الصحفية: دعوة للتمسك بالتراث الفني في رحلة مع الموسيقي السودانية، http://smc.sd، 2016/4/24م، الساعة 9:43ص.
2. بشري، محفوظ: صحيفة العربي الإلكترونية https://www.alaraby.co.uk ، 2015م.
3. جحا الرسام: الموسوعة العلمية https://ar.wikipedia.org
4. حسن، صلاح: صحيفة العربي الجديد، https://www.alaraby.co.uk ، 2015م,

5. خليفة، محمد: شبكة الشروق الإلكترونية، عدد 9 يناير 2014م.
6. سبيل، محمد: مدرسة الخرطوم التشكيلية تسترد أمجادها، صحيفة البيان الإماراتية الإلكترونية، www.albayan.ae ، 13ديسمبر 2016م.
7. صالح، فيصل: صحيفة الإتحاد http://www.alittihad.ae ، 2007م.
8. قرشي، الصافي: موقع ملتقي الفنانين التشكيليين، 2008م.
9. مجلة الموسيقي العربية: اتجاهات البحث في الموسيقى الشعبية السودانية، HTTP://ARABMUSICMAGAZINE.COM/INDEX.PHP/AR/2012-03-12-12-52-35/378-2014-03-30-07-34-53، 2012م.
10. محمد، سبيل: مدرسة الخرطوم التشكيلية تسترد أمجادها، صحيفة البيان الإماراتية، http://www.albayan.ae/five-senses/culture/2016-12-13-1.2794375، 13 ديسمبر 2016م.
11. معز عجيمي، الرسام جحا والوداع الأخير، http://sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=3&msg=1172604700 ، 2007/7/2م، 7:31م.
12. موسوعة التوثيق الشاملة، http://www.tawtheegonline.com.
13. موسي، حسن: موقع سودان للجميع http://sudan-forall.org، 2013م.
14. هيدسون، مارك: شبكة الشروق الإلكترونية www.ashorooq.net، 2014م.
15. يوسف، فاروق: صحيفة العرب، 2015/7/12،ص10.

الأعمال الفنية:

1. لوحة إبراهيم الصلحي: Joy, Pollitt: 15 may 2006, http://africanpainters.blogspot.com/2006/05/ibrahim-el-salahi-inevitable.html
2. لوحة الفنان الاثيوبي ووسيني http://en.m.wikipedia.org/wiki/file:wosenepaintingLG.jpg#mw-jump-to-license
3. لوحة الفنان النيجيري أوبيورا www.stlawu.edu/art-and-art-history/news/Nigerian-university-honors-charles-dana-professor-obiora-udechukwu
4. لوحة حديقة الشعب للفنان الأثيوبي ووسيني http://wosene.com/works/peoples-park

5. لوحة عثمان وقيع الله، نشرت بواسطة تاج السر حسن، http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=1322&sid=9e2b0c0c0ac479e6915f30071d7fba07 ، 7يناير/2017م,
6. وداعة، عثمان محمد: أعمال شبرين، موسوعة التوثيق الشامل، http://www.tawtheegonline.com/vb/showthread.php?t=1209 ، نشرت بواسطة عايدة سيدأحمد، 2017/12/22م.

الكاتلوج:

VIGO GALLERY, ALHAMBRA, **Catalog for Salahi works**, SALON 94, MARCH 2016, London.

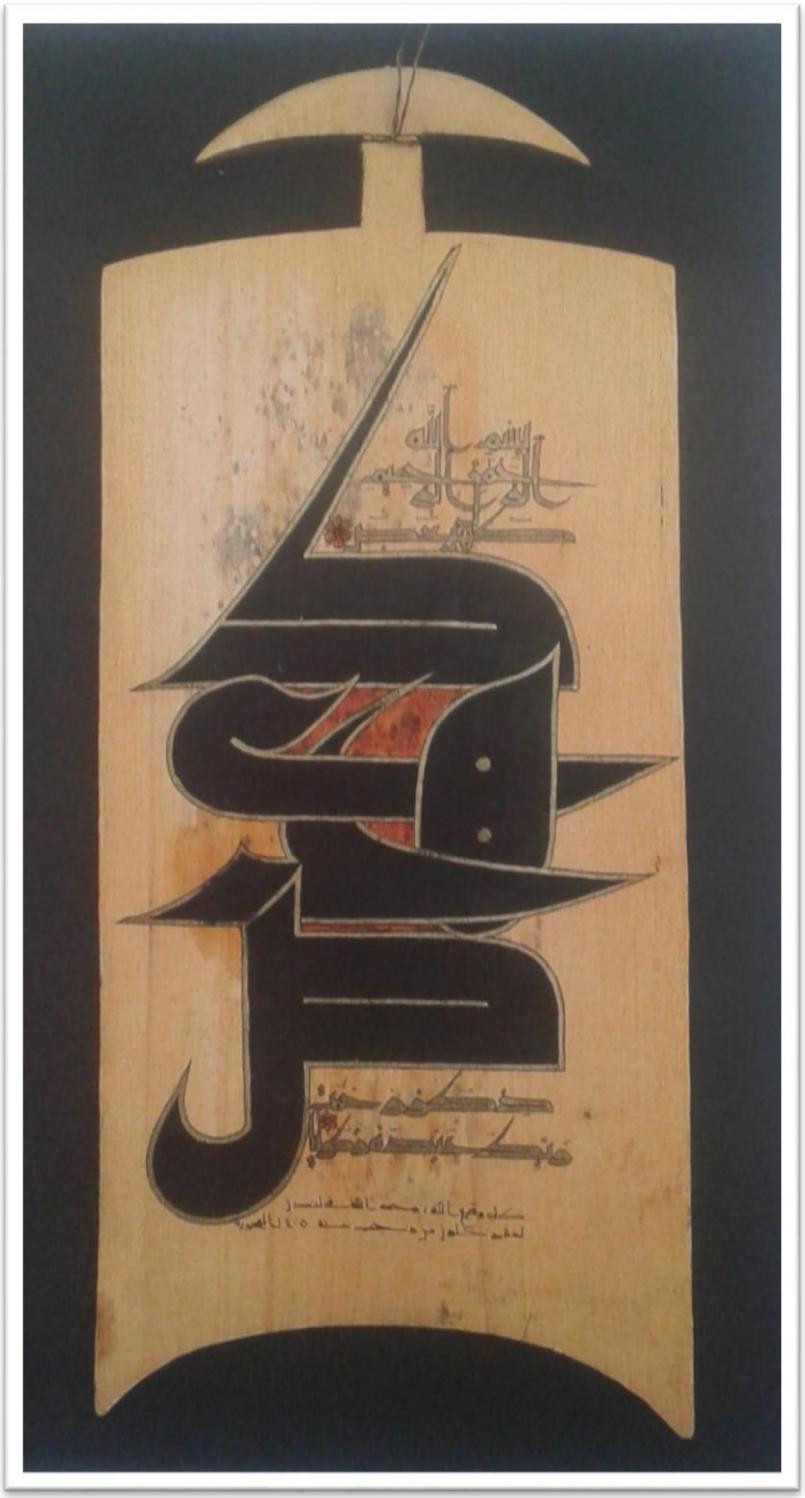
حسني، إيناس: الحرف العربي في الفن الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2013م. (نموذج لعمل عثمان وقيع الله بغلاف الكتاب).

الملاحق

نماذج لأعمال عثمان وقيع الله (1925-2007م).

المصدر: (تصوير الباحث بمعرض الراحل عثمان وقيع الله، كلية الفنون، 2017م).

الباحث مع الفنان التشكيلي عابدين الشوافعة في معرض الراحل عثمان وقيع الله بكلية الفنون الجميلة والتطبيقية (2017/1/14م).



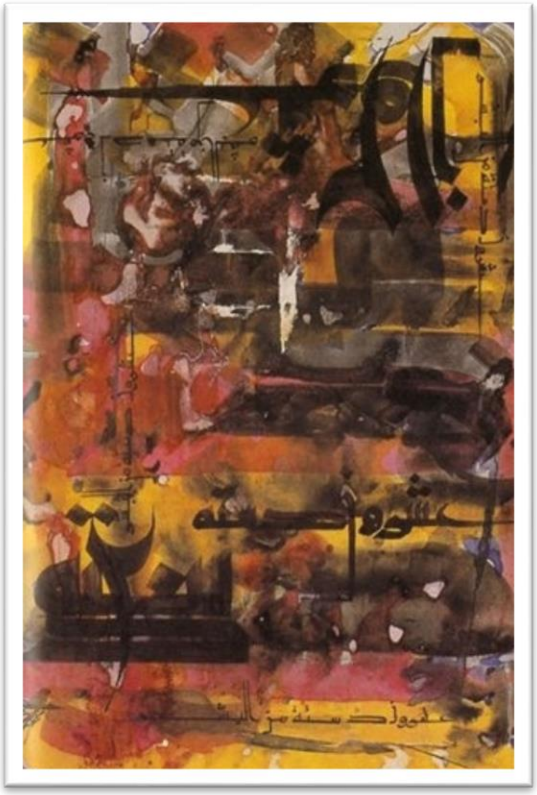
المصدر: (Salah.m. Hassan, Achamyeleh Debela: 1995. P112)

المصدر: (حسن، أميرة أبا يزيد: http://www.tawtheegonline.com/، موسوعة التوثيق الشامل، 2011م)

المصدر: (حسن، أميرة أبا يزيد: http://www.tawtheegonline.com/، موسوعة التوثيق الشامل، 2011م)

المصدر: (حسن، أميرة أبا يزيد: http://www.tawtheegonline.com/، موسوعة التوثيق الشامل، 2011م)

المصدر: (غلاف كتاب الحرف العربي في الفن الحديث، حسني، إيناس: 2013م)



المصدر: (حسن، تاج السر: http://sudan-forall.org ، 2007م)

نماذج لأعمال أحمد محمد شبرين (1931–2017م).

المصدر: (وداعة، عثمان: http://www.tawtheegonline.com ، 2011م)

المصدر: (وداعة، عثمان: http://www.tawtheegonline.com ، 2011م)

المصدر: (وداعة، عثمان: http://www.tawtheegonline.com ، 2011م)

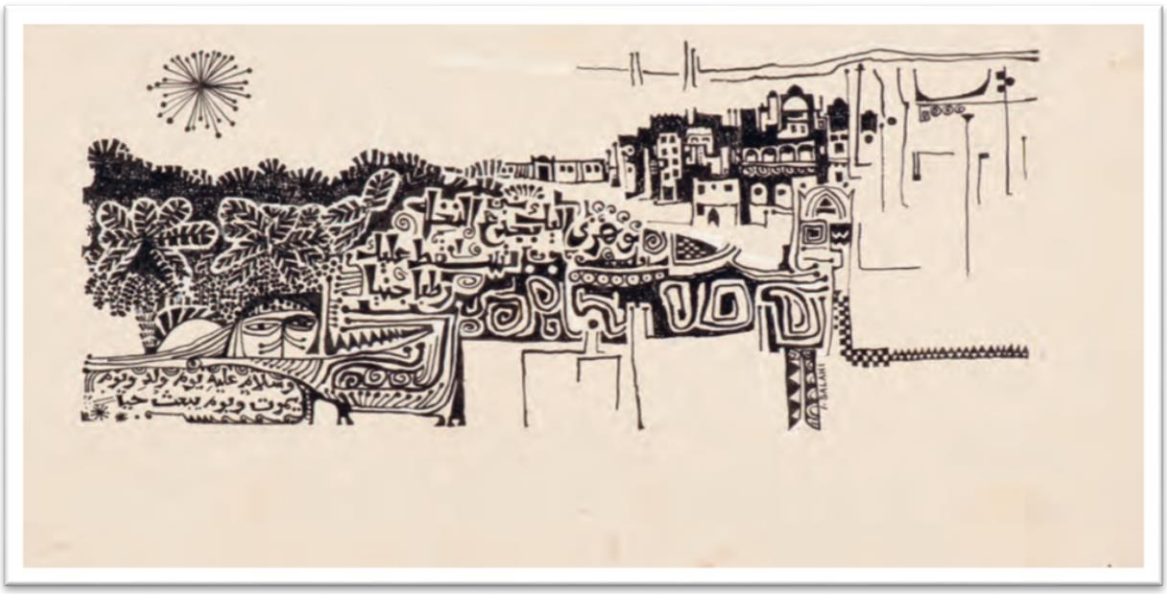
المصدر: (وداعة، عثمان: http://www.tawtheegonline.com ، 2011م)

المصدر: (Peter, Hopkins: 2007, p40)

المصدر: (Peter, Hopkins: 2007, p42)

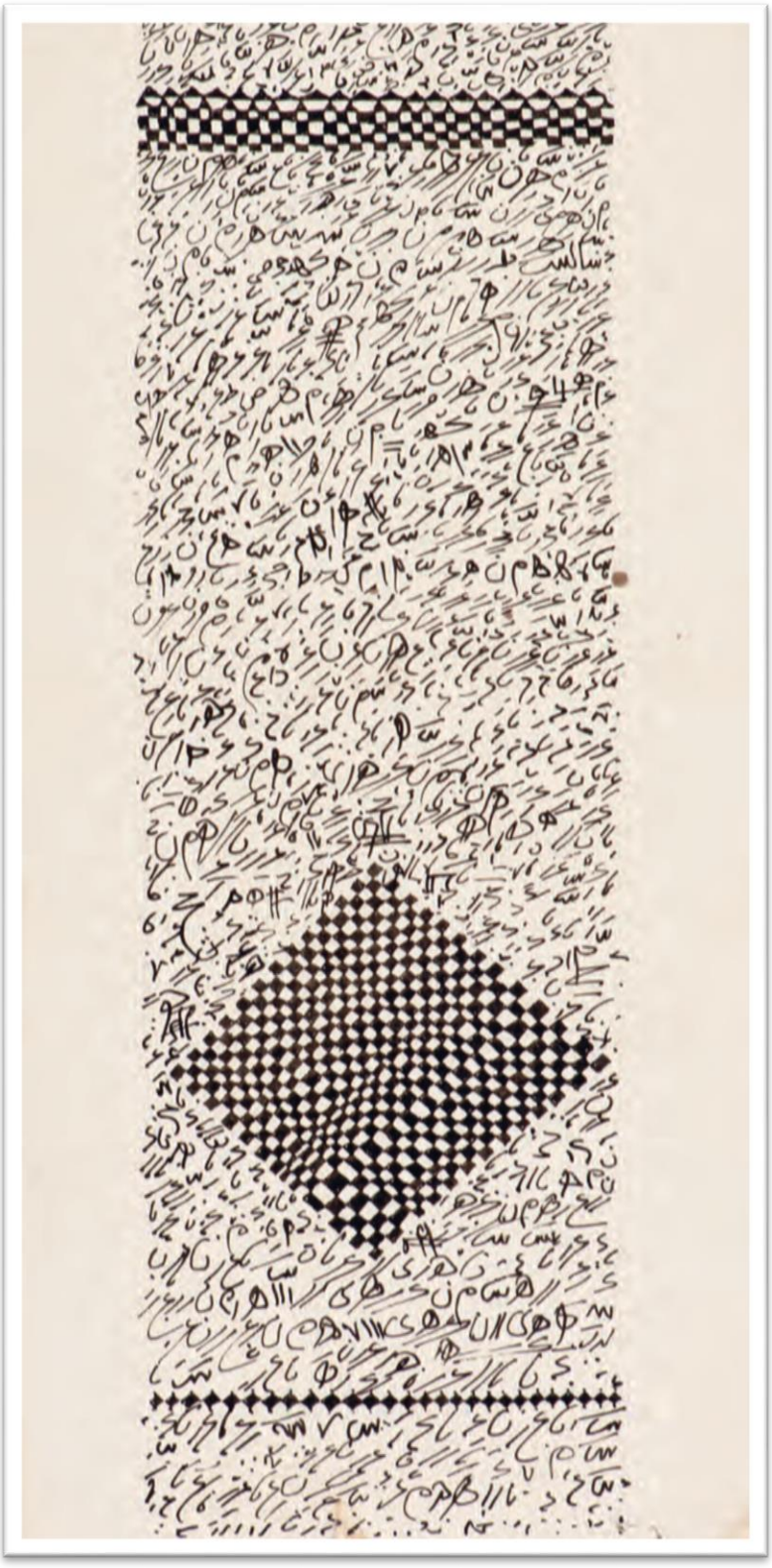
نماذج لأعمال إبراهيم محمد الصلحي

المصدر: (Vigo Gallery, **Catalog for Salahi works**, March 2016, P23)

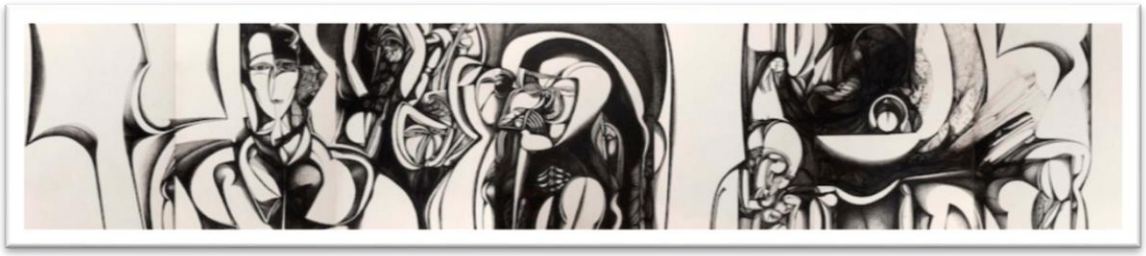


المصدر: (Vigo Gallery, **Catalog for Salahi works**, March 2016, P19)

المصدر: (Vigo Gallery, **Catalog for Salahi works**, March 2016, P21)



المصدر : (Vigo Gallery, **Catalog for Salahi works**, March 2016, P5)



المصدر : (عن صفحة ميم قاليري، https://www.meemartgallery.com)

المصدر :(http://www.contemporary-african-art.com/african-modernists.html)