الرمزية في الخزف السوداني المعاصر بين المفهوم البنائي والموروث الثقافي

د. يعقوب حسين العتوم*

تاريخ وصول البحث: 2023/1/30م تاريخ قبول البحث: 2023/5/15م

الملخص

إن الرموز في الفن التشكيلي أكثر تطوراً وتحويراً، فهي لغة جمالية، وفنية، ومعرفية، صاغتها الشعوب العالمية، وهي أحد الابتكارات الفنية عبر العصور، خصوصاً العناصر الزخرفية للإنسان والحيوان النابعة من تراثهم الثقافي والحضاري، والتي استفاد منها الفنانون في تشكيلاتهم البنائية الخزفية المعاصرة.

ولذلك هدفت هذه الدراسة الكشف عن البنائية في العمل الخزفي وارتباطها بالرمز والموروث الثقافي، إذ قام الباحث باستخدام المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته طبيعة الدراسة، وقام بوصف وتحليل الأعمال الخزفية من حيث الشكل البنائي، والرمزية بالموروث الثقافي، ومرجعيات ومصادر العمل الفني، وفي ظل ما سبق فقد توصل الباحث لمجموعة من النتائج من أهمها :تميزت الأعمال الخزفية في الموروث الثقافي السوداني بالرمزية كمفردة تشكيلية ساعدت على التكوين البنائي للشكل الخزفي، وأيضاً اتجاه الخزافين إلى الرمزية بدلالاتها ومصادرها من الموروث الثقافي، لترجمة أفكارهم إلى أعمال فنية تتناسب مع أسلوبهم وفلسفتهم الخاصة. والتركيز على اللون وتنوعاته على السطوح الخزفية من خلال تقنيات مختلفة مثل: تقنية خزف الراكو، والبطانات الملونة وذلك من أجل إظهار القيم التعبيرية للشكل. بالإضافة إلى تحوير وترجمة الرمز في الموروث الثقافي إلى عمل فني مكتمل من الناحية البنائية شكلاً ومضموناً.

*أستاذ مشارك، كلية الفنون، االجامعة الأردنية.

"Symbolism in Contemporary Sudanese Ceramics between the Structural Concept and the Cultural Heritage"

ABSTRACT

The symbols in plastic art are more developed and modified, as they are an aesthetic, artistic, and cognitive language formulated by the world's peoples, and it is one of the artistic innovations through the ages, especially the decorative elements of humans and animals stemming from their cultural and civilizational heritage, which artists benefited from in their contemporary ceramic building formations.

Therefore, this study aimed at revealing constructivism in ceramic work and its connection with the symbol and cultural heritage, as the researcher used the descriptive analytical approach to suit the nature of the study, and he described and analyzed the ceramic works in terms of structural form, symbolism with the cultural heritage, references, and sources of the artwork, and in light of the above, In light of the above, the researcher reached a set of results, the most important of which are:: The ceramic works in the Sudanese cultural heritage were distinguished by symbolism as a plastic term that helped in the structural formation of the ceramic form, and also the potters' tendency to use symbolism with its connotations and sources from the cultural heritage to translate their ideas into works of art commensurate with their own style and philosophy, focusing on color and its variations on ceramic surfaces through various techniques , such as raku ceramic technique and colored inlays in order to show the expressive values of the form, and transforming and translating the symbol in the cultural heritage into a work of art that is structurally complete in form and content.

Keywords: Symbolism, Ceramics, Constructivism, Cultural Heritage. Sudan.

المقدمة:

إن الحضارة السودانية متميزة من حيث الفنون التطبيقية المتوارثة عبر العصور، ومن أقربها للإنسان، وهي مختلفة عن بقية الحضارات في بلاد الشام، ودول الخليج العربي، أو الخزف العربي بشكل عام، وهناك عصور متنوعة ومتميزة مرت بها تلك الحضارة، من صناعة الخزف في العصر الحجري القديم حتى العصر الحجري الحديث. هذه العصور مليئة بالأشكال والأواني الخزفية المتنوعة والمختلفة من حيث الزخارف الجميلة والتي هي تعتبر دليلا على المستوى التقني والفني والجمالي، وكانت هذه الأواني مرتبطة بالطقوس الدينية، وأيضاً هذا يدل على أن هذه الحضارة لها موروث ثقافي وديني وفني حتى أنه كانت تسمى بعض من حضاراتهم بالحضارة ذات الزخرفة المتموجة على الأواني الفخارية.

ومن المؤكد أن الخزافين في السودان قد استلهموا من حضارتهم الكثير من العناصر الفنية التي تضفي جانباَ جمالياَ وبعداً زمنياً تعبيرياً ورمزياً، وتجريدياً يرتبط بالشكل من خلال الاستفادة من الهيكل البنائي للخزفيات القديمة، والتي تعتبر بالنسبة لهم جزءاً مهماً ومرتبطاً بالبنائية الشكلية للجسم الخزفي وبنيته التكوينية، ذلك لعلاقته بالموروث الثقافي الشعبي، والممارسة والخبرات المتراكمة في عملية التشكيل والبناء الخزفي.

فمن خلال هذه الدراسة قد لفت الباحث بعض الخزافين الرواد (المغفور لهم بإذن الله)، والمعاصرين، الذين مارسوا الخزف بشغف كبير، ووثقوا الحضارة السودانية في منجزاتهم الخزفية، وفي الحقيقة وجدت أن هؤلاء الثلة القليلة من الخزافين كان لهم دور مهم في الحركة الفنية التشكيلية السودانية، وهذا ما دفعني لكتابة هذا البحث، من أجل إبراز الجوانب الجمالية لتجاربهم وخبراتهم التقنية والبنائية في الخزف السوداني. أمثال (عثمان الأمير شبر، وصالح الزاكي، وطه محمد العطا، وصديق النجومي، وليلى آدم، وحيدر عبد القادر).

الفصل الأول:

مشكلة البحث:

من خلال دراستي للأعمال الخزفية العربية المعاصرة، وكتابة أبحاث في الخزف العربي المعاصر، وجدت من الضروري البحث في الخزف السوداني المعاصر، حيث لفت نظري الخطاب الجمالي لكثير من الأعمال الفنية لبعض من الخزافين السودانيين، بالإضافة إلى أهميتها وتوثيقها. حيث إن الحضارة السودانية بموقعها هي مزج بين الحضارة العربية العريقة والحضارة

الأفريقية، والتي تأثرت بالكثير من الرموز والأشكال البنائية، وهذا بدوره أثر على إنتاجها وجمالية منجزاتها الفنية، ومن ثم التأكيد على هويتها الثقافية وحضورها البارز بين الحضارات.

ولذلك كانت من الدوافع الأساسية لهذه الدراسة هو ندرة الدراسات عن الخزف المعاصر في السودان، ومما رأيت أن أكثر الاتجاهات من الباحثين والأكاديميين في التركيز على الخزف في العراق ومصر وتونس وغيرهما، وذلك لعدد الخزافين الهائل في تلك الدول، وانتشار صنعة الخزف فيهما بشكل كبير.

تمثلت مشكلة البحث على التالي:

1. ندرة في دراسة الأعمال الخزفية السودانية ذات الطابع البنائي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموروث الثقافي، ثانياً: تسليط الضوء على الموروث الثقافي وتداخله مع المظهر البنائي العام للشكل، وذلك من خلال الرموز والعناصر الثقافية لهذه الحضارة التي تحتوي على تقنيات قديمة وحديثة في منطقة كرمة، ونبته، والخزف المروي. وغيرها من الأماكن المهمة.

2. غياب الحركة النقدية في الوطن العربي وبالأخص في دولة السودان أضعفت وأخفت تجربة الخزاف السوداني المعاصر، بالإضافة إلى العدد القليل من الخزافين مارسوا هذه المهنة بسبب ندرة وجود المشاغل الخاصة بالفنان لارتفاع أسعار المواد وتكلفة تشغيلها.

هدف البحث:

1. الكشف عن الهيكلية البنائية للخزف السوداني المعاصر.

2. التركيز على البعد الرمزي والموروث الثقافي وارتباطهما في الشكل الخزفي.

3. البحث في الاستعارات الشكلية للرموز وتوظيفها في العمل الخزفي.

أهمية البحث:

تأتي أهمية الدراسة في تسليط الضوء على الموروث الثقافي وتمثلاته في المنجز الخزفي، وذلك من خلال التعرف على التحولات والمتغيرات الثقافية التي دفعت بالخزاف وأثرَت به لتشكيل بنيته الشكلية، وعرضها بما يتناسب مع أسلوبه وتوجهاته الفنية الخاصة. وأيضاً دراسة الخطاب البصري وأهميته من الناحية الجمالية والثقافية.

منهجية البحث:

تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي والذي يتناسب مع موضوع الدراسة وأهدافها في دراسة الموروث الثقافي وإظهاره، وتمثلاته في بنائية الأعمال الخزفية، حيث سيتناول الباحث تحليل لبعض الأعمال الفنية لخزافين من السودان.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: دراسة البعد الرمزي في الموروث الثقافي السوداني في العمل الخزفي المعاصر، في بنية التكوين البنائي. من خلال تحليل نماذج فنية مختلفة ومتنوعة من حيث التشكيل والمضمون والبناء، والمرجعيات الثقافية.

الحدود الزمانية: اعتمد الباحث الفترة الزمانية ما بين (2000م – 2022 م).

الحدود المكانية: يتحدد البحث في دولة السودان.

مصطلحات البحث:

الرمز (the symbol) **في اللغة:** رمز- رمزاً إليه: أشار وأومأ. ترامز القوم: رمز كل منهم إلى الآخر. يقال: (دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا) أي أشار بعضهم إلى البعض، والرمز جمع رموز: الإشارة والإيماء. (معلوف،2015، ص279).

الرمز اصطلاحاً: يرى يونغ (Young) أن كلمة أو صورة تكون رمزية، حيث تتضمن شيئا أكثر من معناها الواضح والمباشر، إنها ذات مظهر(لاواعٍ) أعم لم يحدد بدقة، أو يوضح بالكامل قط، فإنه يقاد إلى أفكار بعيدة التفسير ويضيف: "إننا باستمرار نستخدم تعابير رمزية لتمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها، أو إدراكها تمام الإدراك، هذا هو أحد الأسباب التي جعلت الأديان توظف لغة أو صوراً أو رمزاً". (يونغ،1984، ص19).

التعريف الإجرائي للرمزية: الرمز هو وسيلة للتعبير يخاطب بها الإنسان المجتمع، ويمكن أن يكون من الطبيعة هندسياً، أو حيوانياً، أو نباتياً، أو شكلاً بحيث تكون لها رمزية ومعان ودلالات على الحضارة وثقافة الأمم.

الخزف (Ceramic): هو كل ما يشكل من الطين ويحرق حسب ما جاء في دائرة المعارف البريطانية، ثم يغطى بالطلاء الزجاجي الذي يعرف "بأنه ناتج عملية حرارية كيميائية يغطى فيها سطح الجسم الخزفي بطبقة زجاجية جيدة الالتصاق تعمل على سد المسام وتجعل الجسم سهل التنظيف وتكسبه نعومة ولمعاناً". (السيد محمد السيد،1976، 455).

التعريف الإجرائي للخزف: هو الطين المفخور والذي يلون بالطلاءات الزجاجية والأكاسيد. لأهداف نفعية وجمالية ورمزية.

السودان (Sudan):

جمهورية السودان، هي دولة عربية تقع في شمال شرق أفريقيا، تحدها مصر من الشمال وليبيا من الشمال الغربي وتشاد من الغرب وجمهورية أفريقيا الوسطى من الجنوب الغربي وجنوب السودان من الجنوب وإثيوبيا من الجنوب الشرقي وأريتريا من الشرق والبحر الأحمر من الشمال الشرقي، والاسم مستمد من العربية (بلاد السودان)، والذي يعني "أرض السود"، وقديماً كان يطلق على اسم (أثيوبيا)، كما عرفت عند الإغريق، وتعني "الوجوه التي حرقتها الشمس" وأيضاً أطلق عليها اسم " كوش" وأخيراً "بلاد النوبة". (https://ar.wikipedia.org)

مفهوم البنائية (Constructivism):

نقرأ حول البنائية في قاموس مصطلحات الإستطيقا لاتيان سوريو (1892-1979) ما يلي:

"اعتمدت هذه الكلمة في مصطلحات النقد الفني عموماً لإبراز التوجه الفني الذي نخضعه لعمل فني يتضمن بناءً محكماً وواضحاً، وفي هذا المعنى كان فيكتور باخ يستعمل هذه الكلمة" (بن عامر، سامي،2021، ص 109).

ويرى هربرت ريد (Herbert Read) أن البنائية في مجال الخزف تعني الشكل الإنشائي التركيبي سواء في الشكل المجسم وفي البلاطة المجسمة، والتصميم المنفذ على أسطح تلك المنتجات الخزفية التطبيقية. (شحاته،2014، ص 27).

التعريف الإجرائي للبنائية: هي الهيكلية البنائية التي تحمل الشكل الخزفي من حيث إخضاعه لعناصر العمل الفني في الخط والكتلة والفراغ واللون وغيرهما في التكوين العام للشكل، للوصول إلى تكوين متوازن وذي اتجاه وأسلوب محددين. وذلك من خلال تقنيات بناء العمل الخزفي مثل (الشرائح، والحبال، والقوالب) والتي لها دور في تشكيل العمل الفني.

الموروث الثقافي (Culture Heritage):

تعني كلمة تراث في أصلها اللغوي ما يخلفه الرجل لورثته والتاء فيه بدل من الواو لتخفيف النطق، والورث والتراث والميراث واحد وهو ما ورث. (ابن منظور ،1979، ص 53).

وعرفت باربرا كيرشنبلات - جيمبليت على أن التراث الثقافي يمثل موردًا من الماضي، وهو مورد "قديم ومع ذلك يحصل على "حياة ثانية" (ما يعني أنه سيكون له وظيفة جديدة مثل "التراث)

وسينسبه المجتمع مع قيمة خاصة ("ثمينة"، "نادرة"، "منقرضة"). (Gimblett, 1995,P 367-380).

أما **التعريف الإجرائي للموروث الثقافي**: هو ذلك الجزء من ثقافة الحضارة المادية وغير المادية، والذي يتم استدعاؤه في الحاضر لأغراض فنية وفكرية يتفاعل معها الفنان التشكيلي.

الدراسات السابقة:

1. دراسة قدمها، محجوب، سوزان إبراهيم عام (2015). تحت عنوان "توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر" وهي رسالة دكتوراة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، وهدفت هذه الدراسة في التعرف على مدى توظيف الرموز عند الفنانين التشكيلين السودانيين على تنوع أساليبهم واتجاهاتهم الفكرية، ومعرفة دلالات هذه الرموز ومرجعياتها في العمل الفني، اتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في وصف الأساليب الفنية في استخدام الرموز، وتوصلت الدراسة بأن هناك تنوعا في استدعاء الرموز في فن التصوير المعاصر نتيجة تبني الفنانين واقعهم الثقافي وهذا واضح في المدلولات التي تأخذ البعد الديني، والتراثي، والحضاري، والبعد الأفريقي العربي.

2. دراسة قدمها علوان، محمد، عام (2016) تحت عنوان "**الخصائص البنائية للشكل في الخزف التركي**", والتي نشرت في مجلة نابو للدراسات والبحوث العدد (13). اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت مشكلة البحث في طريقة تعبير الخزاف التركي عن أشكاله الخزفية، من خلال خصائص بنائية متنوعة. ويهدف أيضاً للتعرف على هذه الخصائص ومحاولة تحديدها، وقد أسفرت نتائج الدراسة على ظهور تطور ملحوظ في الخصائص البنائية للأشكال الزخرفية النباتية، والهندسية، وحدثت انتقالات في الخصائص البنائية للزخارف العثمانية، على مستوى البنى الشكلية، حيث تباينت ما بين الهندسي والنباتي والأشكال الآدمية وفن الخط.

3. دراسة قدمها فان، بينغ (Fan,Beng)، عام (2017) تحت عنوان "**انتقال المعنى الرمزي في تصميم منتجات السيراميك الحديثة**" (The transmission of symbolic meaning in modern ceramic product design)، والمنشورة في المؤتمر الدولي الثاني للابتكار المالي والتنمية الاقتصادية، المجلد (34).وتتمثل مشكلة البحث في تلبية احتياجات الناس من خلال المنتجات الخزفية اليومية، ودمج الثقافة في عملية التطور، بحيث تعكس هذه المنتجات التكامل المثالي للتكنولوجيا والفن، فعملية التطور تعكسها التقنية من التصميم التجريدي المبكر إلى الزخرفة

الثقيلة، ومن ناحية أخرى الأخذ بعين الاعتبار الجانب الجمالية في توظيف الرمز الثقافي في تصميم الخزف الحديث (التقليدية، والمعاصرة) بحيث تعكس قيمة أعلى. بحيث تعتمد هذه المنتجات الهيكل التنظيمي، والرمز، والثقافة. لأن الرمز هو تجسيد للفكر والعاطفة والمعنى الثقافي، والجانب النفسي من خلال اللون في تلبية حاجة المستهلكين الفسيولوجية، ونقلها من خلال الرمز والصورة بحيث تتضمن الجوانب الثقافية والروحية، وقد أسفرت نتائج الدراسة: يعتمد نقل المعنى الرمزي في التصميم الخزفي الحديث على اختلاف أشكال السطح وعناصر مختلفة، وأيضاً يجب الانتباه إلى السيراميك في عملية الإنتاج الخاصة، ومراعاة الجماليات والرموز لتوصيل المعلومات، وذلك بشكل أفضل في التصميم.

4. دراسة قدمها عامر، فاروق ابراهيم أحمد، عام (2021) تحت عنوان "**أثر مكملات الشكل لاستكمال المفهوم البنائي والتعبيري للخزف المعاصر**" والمنشورة في المجلة العلمية لجمعية إمسيا التربية عن طريق الفن، اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت مشكلة البحث حول مدى تأثر مكملات الشكل على المفهوم البنائي والتعبيري للخزف المعاصر؟ وقد أسفرت نتائج الدراسة لمكملات الشكل أهمية بالغة في فنون الخزف المعاصر، وتعمل مكملات الشكل الخزفي على إثراء القيم التعبيرية والتشكيلية للعمل الفني، وأيضاً استخدام الخامات المختلفة كمكمل للشكل يعمل على إثراء المفهوم البنائي والتعبيري للشكل الخزفي.

ما تفردت به هذه الدراسة عن الدراسات السابقة:

أولاً: بأنها ركزت على الرمز في الموروث الثقافي، وربطه بالجانب الهيكلي البنائي للشكل الخزفي المعاصر، وأيضاً تقديم تحليل فني لخزافين من الرواد في الحركة الفنية الخزفية التشكيلية في الوطن العربي من خلال الرجوع للمصادر وتحديد الأسلوبية. ثانياً: الرمزية توسطت ما بين المفهوم البنائي من جهة، ومن جهة أخرى الموروث الثقافي المتنوع والمختلف، في ولادة منجزات خزفية معاصرة رفيعة المستوى في الحضارة السودانية تطابقت مع المفهوم البنائي تقنياً، وشكلياً، ومضموناً، وتعبيراً، وتأكيداً لفعل الرمز الجمالي في بنية التكوين.

ومن حيث الاختلاف، فقد تناولت الدراسة السابقة الأولى التي قدمتها سوزان محجوب عام (2015) الدلالة الرمزية للون في فن التصوير، أما في الدراسة الثانية لمحمد علوان، عام (2016) فتناولت الجانب البنائي عن الزخارف العثمانية على الأواني الخزفية، كما أن الدراسة الثالثة لفان بينغ، عام (2017) أظهرت أهمية الرمز على المنتجات الحديثة للسيراميك في الصين

وتناسبه مع الحياة اليومية، وفي الدراسة الأخيرة لفاروق إبراهيم عامر، عام (2021) الأخيرة، قد ركزت على مكملات الشكل، خصوصاً في استخدام الخامات المختلفة في المفهوم البنائي للشكل.

الفصل الثاني - الإطار النظري:

المحور الأول: الرمزية في الموروث الثقافي السوداني:

في عصور ما قبل التاريخ نجد أن الرسوم الصخرية المتناثرة في مواقع شتى في العالم، من المشرق للمغرب أنها إحدى أهم وسائل التعبير والاتصال في عصور ما قبل اللغة. (Whitly2011.p102).

وحتى لا يمثلوا معبوداتهم تمثيلاً كاملاً، كانوا يقومون باستبدال الصورة الكاملة من خلال التماثيل عن طريق ارتدائهم للقناع ثم يشعرون بإمكانية قيام روح الكائن المقدس أو على الأقل جزء منه وليس من الضروري التصوير الكامل للأرواح، بل بعلامة رمزية مثل العينيين المرسومتين كأسطوانتين بارزتين مثلاً، كإشارة لها إيحاؤها القوي، وتعني التجسيد المادي للنظرة . (عطية،2005، ص 28).

فقد صنف الفنانون المصريون الأشكال الرمزية إلى رمزية عضوية وهندسية ولونية، فالنخلة على سبيل المثال تصنّف من الرموز العضوية، وتدل على الوفرة وكثرة الإنتاج، فالفنان المصري القديم قدّس النخلة، فظهرت في رسومه الجدارية. والفينيقيون اعتبروا النخلة هي شجرة الحياة في جنة عدن بينما الساميون اعتبروها معبودة الإخصاب "عشتروت". والعرب في الجاهلية جعلوها إلهًا وعبدوها في نجران. (طمان، ١٩٩٩ :٩٢).

ولقد استخدم السحرة بعض الفنانين في وضع الرموز الخفية لزعمهم بأنها رسائل فيما بينهم، وبعض الفنانين اعتمد هذا الأسلوب لكي يستطيع التعبير عما في داخله، ويستطيع إظهاره للعامة دون تفسير منه للجمهور الذي يستفزه الفضول ويحب تأويل الأعمال بدون طلب المساعدة من الفنان، فيبحر المتلقي في تفسير اللوحة على حسب طريقة تفكيره وبالتالي يشعر الفنان بالراحة لنزع هذا الحمل الثقيل عن عاتقيه بدون تأنيب ضمير منه لأن الرموز أحياناً يصعب فهمها دون تأويل من الشخص الذي استطاع أن يخترع هذه الرموز (عطية، 2005، ص 27).

ونلاحظ في بعض العصور القديمة لتاريخ السودان أن حضارتها و ثقافتها كانت مصرية خالصة وأنه لم يقم فيها فن أو ثقافة وطنية، ثم إن ملوك نبتة العظام الذين استعمروا مصر كانوا قد جلبوا لبلادهم الصناع والفنانين ليستفيدوا بهم في تعمير البلاد و ساعدهم في ذلك أنهم كانوا ملوكاً للسودان ومصر فأحيوا عادات الدفن المصرية واستمروا في عبادة إله مصر وفي

استعمال الكتابة الهيروغليفية والفن والعمارة المصرية، وقد ازدهرت عاصمة نبتة في هذا العهد واتسعت فشملت بالإضافة إلى نبتة المقر الرسمي للملك مدينتي نورى والكرو حيث كان يدفن الملوك الكبار رجال الدولة وجبل البركل، حيث كانت تقوم العاصمة الدينية. (محمود، حسن، الجاويش، جلال، 1958، ص 37/36).

وأيضاً الأواني الفخارية التي امتلأت بها منطقة العالم العربي، والتي تعود إلى تكريت، ووجدت في شمال العراق، والتماثيل الرومانية والتي تعود إلى بقايا الحضارة الرومانية، والتماثيل الخشبية الفرعونية في مصر، والرسوم على قطع الفخار، والمنحوتات الخشبية والعاجية والأقنعة التي انتشرت في السودان ما زال تأثيرها على الأعمال الفنية للعديد من الفنانين العرب. (سليمان،1976، ص 47).

الشكل رقم (1)، خزف من حضارة كرمة، 1680 1570 ق.م 21سم، بقطر 19 سم متحف السودان القومّي، الخرطوم 1.

وتعد **الحضارة الكرمية** (2550 ق.م – 1450 ق.م)، أقدم حضارة وتسمى (أفريقية سوداء) وهي مدينة هائلة على ضفتي النيل في شمال السودان بمنطقة الشلال الثالث وكانت تهتم بفكرة البقاء والخلود والعظمة الدائمة التي تسيطر على أفارهم وثقافتهم(الصادق2001, ص 57).

أنتجت هذه الحضارة أشكالاً عديدة من الخزف منها ما هو مستحدث من حيث التكوين والشكل، وآخر كان امتداداً لحضارات قبلها أو عاصرتها في المنطقة، وقد كان خزف كرمة مفخرة

العالم القديم بأسره فلم ير العالم في ذلك الوقت خزفاً يضاهيه إنتاجاً أو يفوقه جمالاً، فخزف كرمة كان مميزاً في ذلك الوقت فهو أكثر دقة ورشاقة خاصة الكأس الكرمية ذات اللون الأحمر من الخارج والأسود اللامع من الداخل، كما تميزت بنو ع من الخزف الأحمر المصقول ذي الحافة السوداء. الشكل رقم (1)، نلاحظ في هذا الشكل كيف خرج الفنان عن الإطار التقليدي للآنية من حيث وضع رأس نحتي لرمزية الحيوان (الثور) بدل من الفوهة المألوفة، بالإضافة إلى الريليف النحتي (sculptural Relief) لرمزية الصياد (بكر،1998، ص 44).

أما **حضارة مروي** (750 ف.م – 350 ق.م)، فقد كانت امتدادا طفيلياً لحضارة نبته وهي تستكشف لنا في كثير من فتراتها عن سلسلة من التدهور الحضاري الذي بدأ بعد انسحاب السودان من مصر كما تكشف لنا فترات أخرى فيها خصوبة حضارية وثقافية ومادية.). (دفع الله، 1999، ص 70).

قد تميزت هذه الحضارة في صناعتها للفخار، حيث ظلت صناعته من أهم الفنون المتوارثة عبر الحقب التاريخية والذي ظل متميزاً بخصائصه المحلية الواضحة من خلال الزخارف المروية حيث تحتوي على أنواع من النباتات والحيوانات ومناظر من النشاط البشري بالإضافة أشكال من الزخارف الهندسية. (آدمز،2005، ص 156). كما في الشكل رقم (2). والذي يحتوي على رموز للثيران، وزخارف عندسية وبشرية على جسم الآنية.

الشكل رقم (2)، نماذج من صناعة الخزف المروى، السودان ممالك على النيل ص(343-355-345)
https://twitter.com/SudaneseCulture/status/712316798658584576

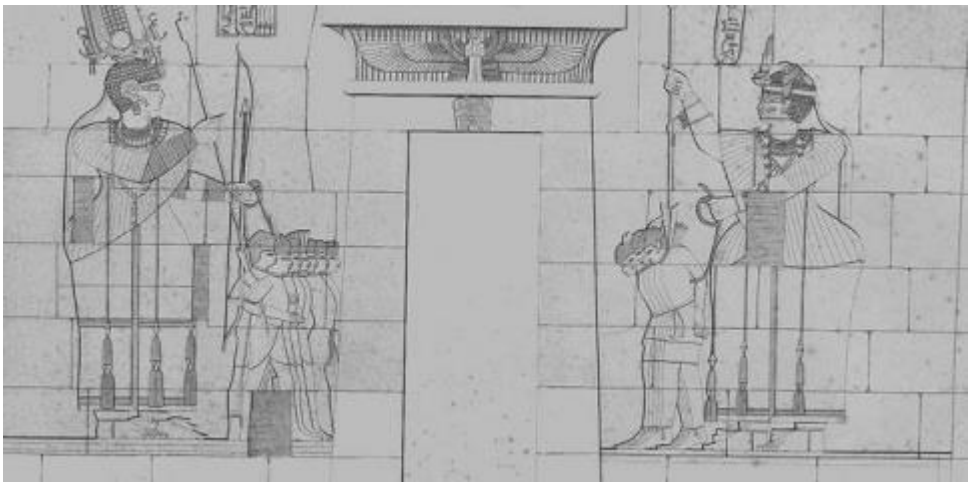
إن المدلولات الرمزية هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل وبمضامين عقلية، فكانت تؤدي فعلها الميثولوجي بصفتها رؤى روحية ورموزا، وطالما أن الرمز ليس مستقلاً قائماً بذاته،

وإنما دلالة أي رمز، فمثلاً كان القدماء يرسمون الطوطم (Totemism) على جميع الأشياء التي يمتلكونها، وكأنه شعار أو علامة فارقة، فصورة الكائن الطوطمي أكثر قدسية من الطوطمي نفسه. (صاحب، 2004، ص 38).

فالطوطم في الثقافة الأفريقية جوهرياً رمزية ثقافية، وهي ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس تعتمد على العلاقة بين جماعة إنسانية وموضوع طبيعي يسمى الطوطم، والطوطم يمكن أن يكون طائراً، أو حيواناً أو نباتاً أو ظاهرةً طبيعية أو مظهراً طبيعياً مع اعتقاد الجماعة بالارتباط به روحياً. (https://ar.wikipedia.org)

ومن القبائل المعروفة بالطوطمية في السودان هي قبائل الدينكا (Dinka) وهي مجموعة عرقية في السودان وفي لغة الدينكا تسمى (كوار) لأنهم يعتقدون أنه يمنحهم القوى مثل البومة. التي تعطي القوة الآلهية. (https://ar.wikipedia.org)

ومن الرموز المهمة في الحضارة السودانية ما يسمى بالكنداكات (Candace)، وهو الاسم الذي أطلق على الملكات المرويات ومفردها كنداكة، وكانن معروفات بالقوة والنفوذ في السلطة والسيطرة، وقيادة الحرب ضد الرومان ومن أشهرهن ملكة من حضارة كوش الأفريقية أماني شاكتو (Amani shacto)، (26-20 ق.م)، كما في الشكل تخطيط رقم (3). (أبو زيد،1997، ص 72). وهذا ما سوف نحلله في عينات البحث في الاستفادة من هذه الرموز التي تحملها الكنداكات في ملابسهن وتيجانهن ذات التفاصيل المتنوعة.



الشكل رقم (3) واجهة المقصورة الجنائزية لهرم الملكة أماني شاكتو.
http://www.touregypt.net/featurestories/lepsius.htm

ومن الرموز الأخرى سمك النيل النهري الفرخ (La perehe) أو لايتس (Lates) هو رمز الخصب وشارك في طقس النيل أثناء الفيضان ونشر الخصب في أطراف النيل وكان له مدينة لاتابوليس في غرب النيل وعُثر على موميات لهذا السمك كثيرة جداً في مقابر كرست له وقد أظهر التصوير الإشعاعي الكربوني للموميات الهيكل العظمي لهذه السمكة، وهناك سمكة (تبلابيا نيوتيكا) ترمز للميت في مسيرته نحو البعث ويرى بعض الباحثين أنها موصل أرواح تعمل على اجتياز أرواح الميت للنيل ومن ثم لتنتقل للمقر الأبدي») سيرينج، 1992، ص209).

وحتى في طقوس الزواج في السودان وخاصة (الجرتق) تعلق عظم السمكة الكبيرة على عنق العريس والعروس، حيث تلبس بالحريرة الحمراء وتلبس كأسورة على اليد اليمنى وترى (بقيع بدوي) "يستعمل عظم السمك كحرز يجلب الإخصاب ويمنع العوارض وهو يستعمل في كل مراحل العبور الميلاد والختان والزواج، ورؤية السمك في النوم تفسر بأنها مال يأتي إلى صاحب الرؤية أو خير يصيبه". (عبد الرحمن، بقيع بدوي، وآخرون، 2009، ص 38).

إن الرموز اللونية في الحضارة السودانية لها الكثير من المدلولات والتفسيرات، ولها خطاب بصري ديني، متمثل في الطقوس الدينية، وخصوصاً الجانب الاجتماعي المتمثلة في الطقوس الاحتفالية مثل الجرتق، وهي كلمة يرجح أنها من أصل نوبي وتعني" صاحب الجوهرة أو الخرزة" وهذا المعنى يأتي من المعتقدات الدينية القديمة. (نصر الدين، سليمان،2000، ص 80).

في العصر الحديث، يمكن القول إن المدرسة الرمزية (Symbolism)هي النموذج الأوضح لتيار فني اعتمد النظام الفكري الرمزي في ممارسة الابداع والتعبير الفني، وإن واجهت تحديات بعد ظهورها في الثمانينات من القرن التاسع عشر الميلادي بسبب انتشار الفن الحديث الذي كاد أن يحجب مثل هذا الاتجاه. (Little,2004, p:93).

فقد اندهش بيكاسو وماتيس من روعة الفن الأفريقي القائم على البدائية، والذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث الحضاري وبالتقاليد والعادات والقيم الاجتماعية لتلك المنطقة، وأنتجوا أعمالاً فنية تجمع بين التأثر الإنساني والحداثة مثل لوحة الراقصة لبيكاسو في عام (1907م) والتي تعتبر شاهداً على تأثره بالأقنعة الأفريقية في خطوطها وألوانها وأسلوبها الفني. (الحيدري، 1984، ص62).

لقد خرج بعد ذلك الخزف المعاصر عن شكل الآنية الخزفية التي ارتبطت بالنفعية منذ القدم، إلى الاتجاهات الحديثة في الخزف، وأن مفهوم المعاصرة والتحديث في الخزف له أهميته

في التعبير وإيصال المعنى المبطن للعمل الخزفي مستقلاً مفهوم (الرمز واللون والشكل)، وفق رؤية فنية بصرية مختزلة، تبتعد عن تشكيل الأجسام الخزفية المألوفة والمستهلكة.

ولذلك تقول الباحثة التونسية الدكتورة عواطف منصور: "كل فنان يريد أن يظهر رؤيته الذاتية ذات النزعة الفردانية، أن يعبر عن تحرره من سلطنة النموذج والموروث، إلاّ أن من اللافت للانتباه أن الفنانين لم تغب عنهم عناصر ومكونات التراث الثقافي، بل منهم من ارتقى بالهوية الوطنية نحو الكونية، وأن الكثير ما زالوا مرهونين إلى البيئة والعلامة الأيقونية، وأن هؤلاء الفنانين يخضعون تجاربهم الذاتية ونوازعهم الشخصية في المادة واللون، وتنأى عن التشبث بالتراث في تشكيلات ورؤى بحثية متنوعة ومختلفة". (منصور،2022، ص 196).

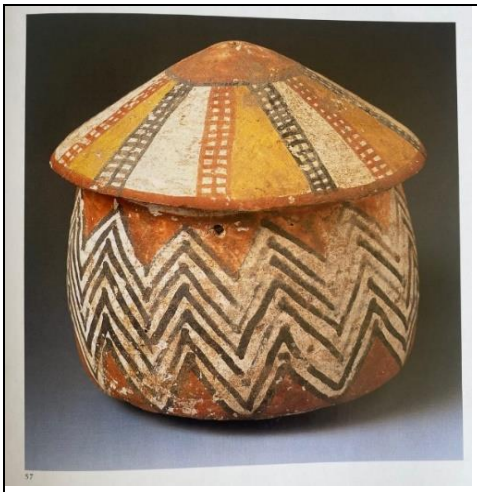
والشكل رقم (4) يوضح تأثير الخزاف الزاكي بالنحتي الافريقي، والذي يحمل دلالات رمزية للحضارة الكوشية من خلال تاجية الرأس، والأساور، وأيضاً استخدام اللونين (الأسود، والبني المحمر) دلالة على البشرة الافريقية، فالتعبير الرمزي ودلالاته هو في بنية العمل الخزفي، بالأسلوب التجريدي المختزل، والطابع التعبيري انعكس بدوره على بنية أجزاء العمل الخزفي المعاصر.

الشكل رقم (4): صالح الزاكي، 2003، نحت خزفي، 40x20x25 cm، مصدر الصورة: الفنانة ليلى آدم، من الارشيف غير المنشور.

وبذلك يرى الباحث أن الرمز ذو خصائص يدل على تصورات، ومفاهيم، وأفكار، وله معنى ومغزى، ومستلهم من الواقع بحيث يرمز إلى شكل بسيط مجرد وغير معقد، ولكنه يحتاج إلى قدرات تخيلية عالية في تشكيله بخطوط بسيطة، وأيضاً الرموز إما أن تكون رموزاً لها دلالات نفسية أو ورموزاً اجتماعية لأفراد أو جماعات، فلذلك تلعب العناصر الشكلية دوراً رمزياً في أعمال الخزافين بشكل خاص والفنانين بشكل عام، من حيث الرموز العضوية ومرجعياتها (الحيوان، أو الإنسان، أو الأسماك، والحشرات...).

إن الاهتمام بالموروث الثقافي يعتبر قمة التراث الإنساني، وذلك من حيث تحليله فكرياً، والبحث في قيمه الجمالية والتقنية والتعبيرية والبنائية، واستخدامه والرجوع إليه كمصدر من عناصر التراث في الفنون التشكيلية بشكل عام، والخزف بشكل خاص، ولذلك يؤيد الباحث في الرجوع للموروث والاستفادة منه في العمل الخزفي لأنه مصدر غني بالعناصر الزخرفية، التي لها دور في الجانب البنائي، وزيادة الخبرات التي تمدّ الفنانين بالإبداعات.

يعتبر الرمز واللون (Symbol and color) مهمين في العملية البنائية وتحديد الشكل في العمل الخزفي، حيث إن تأليف البناء الشكلي للعمل الخزفي يحتاج إلى مراحل في الرجوع إلى الطبيعة في عملية الاستلهام والإيحاء، والمحاكاة، والبحث عن غير المألوف وخصوصاً في الموروث الثقافي وتعدد المفردات التراثية، التي يستخدمها الخزاف بطريقة زخرفية متكررة الشكلين رقم (6/5)، أو تحويل هذه الزخارف إلى مجسمات تجسد الواقع السوداني وثقافته في أوانٍ مبتكرة وظيفية أو جمالية. فمن خلال البناء الشكلي للعمل الفني نبحث عن علاقة تربط العناصر والمفردات ببعضها لتحقيق وحده العمل الكلية، وبالنسق الشكلي والجمالي.

	
https://alyoumaltali.net/wpcontent/uploads/2022/08/%D9%82%D8%B7%D9%8A%D8%A9.jpg الشكل رقم)5)	https://www.sudansurvey.gwi.uni-muenchen.de/index.php/2022/07/ الشكل رقم (6) / إناء خزفي على شكل كوخ، محروق وملون / خزف مدينة كرمة: (1570-1560) / المتحف الوطني الخرطوم.

إن المستوى الجمالي (Aesthetic) يبدأ حول العمل الفني من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الاستدعاء بين الماضي والحاضر، الشكل رقم (9)، وآلية تنظيمه من خلال الأشكال والصور لتحقيق بنية جديدة، فالفنان لا يستطيع أن يلجأ إلى الأشكال والرموز نفسها التي استنفدت قيمتها ومعناها ووظيفتها، وعليه إيجاد صياغات جديدة لتلك الصور والأشكال لتخلق تأثيرها الحسي والجمالي والثقافي الفني عند المتلقي.(Marcuse,1979, p 81).

كما أن للون الأخضر رمزية لشجرة النخيل في الحضارات القديمة في زخرفة الخزف المروي حيث تدل على معاني القربان في النخلات الثلاث المنزوعات السعف على قبر المروي أو السوداني المعاصر، إنما هي دعوة للخلود في دار النعيم، وترى الدكتورة أمل بادي "ظهور شجرة النخيل على جدران المقصورات الجنائزية الملحقة بالأهرامات كرمز للخلود والحياة"،أما اللون الأصفر فقد ارتبط بالذهب، ورمزية الخلود، والشمس الخالد، وتزيين جبهة العروسة بهلال مصنوع من الذهب، واللون الأسود يرتبط بشكل عام بالسحر والشعوذة، واللون الأحمر هو رمز لتجديد

الحيـــاة، وارتـــبط بالفـــداء فـــي حضـــارة المـــروي، ومـــرتبط بـــالزواج والختـــان. (https://www.folkculturebh.org/) .

ولذلك عملية توظيف الرموز التراثية هي عملية إبداعية تستلهم من التراث روحانيته قبل الدخول في عناصره الدقيقة، وهذا لا يأتي إلا بمعرفة وإدراك بالتراث ورموزه ودلالاته ومفرداته التشكيلية التي قد تتطور لدى الخزاف من خلال الممارسة المستمرة حتى تظهر بصور مختلفة، وطرح معاصر جديد باستحضار السطحي (Superficial Recall) للرموز التراثية الثقافية شكلاً ومضموناً، ذلك أن للموروث الثقافي في الأعمال الفنية الخزفية أبعاداً جمالية تكون نتيجة التحوير والتغيير الذي يحدثه الخزاف في الرمز، أو الشكل التراثي. وكما كانت الأشكال النباتية والهندسية والحيوانية والخط العربي تزين الأعمال الخزفية من ناحية جمالية وروحية فهي تحمل دلالات ورمزية عميقة اجتماعية وثقافية ودينية.

المحور الثاني: الرمزية وعلاقتها بالبنائية في الموروث الثقافي السوداني:

إن البنائية اشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف باسم (البنيوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام (1960-1966) في فرنسا إذ عرفها رولان بارت بقوله:" أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة، أو مفردات، بل نشاط يمضي وراء الفلسفة، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته. (صليبا،1982، ص342).

وقد عرفت بأنها نظام مكون من مجموعة من الأجزاء والعناصر، المكونات ذات الطبيعة المادية والعقلية والمرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض من جهة، ومع الكل من جهة أخرى، كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعني بالخصائص والعلاقات المباشرة والمحسوسة المدركة بين عناصره ظاهرة ما، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، وبين البنية العميقة التي تعني الخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة (البزاز،2001، ص 76).

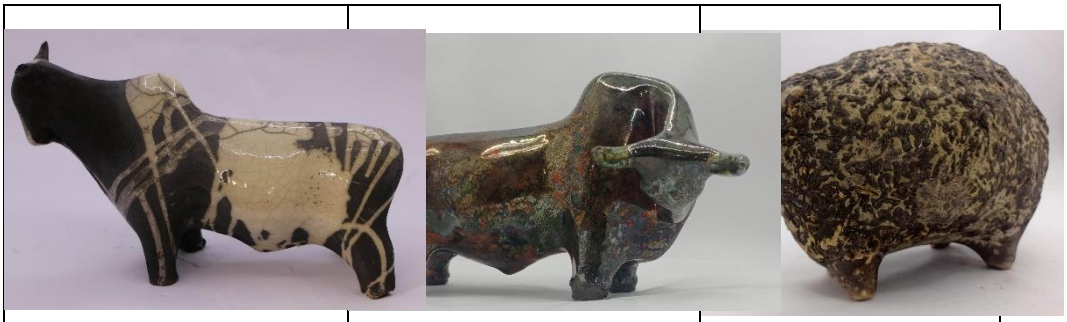
فالبنائية ترجع إلى المنظومة الفكرية، في استعارة أنظمة شكلية والتي يقوم بها الخزاف السوداني ويعيد صياغتها وطرحها في خياله كالقالب، ومعالجتها بالتركيب والبناء الهيكلي الصحيح، هذا كله نتيجة التراكم الثقافي من جهة، والخبرات من جهة أخرى، فالأسلوب هو الذي يحدد ملامح المنجز الفني في تعبيره ومضمونه وفلسفته المبنية على الموروثات الثقافية المختلفة والمتنوعة.

وتكمن الاستعارة هنا عبر الأنظمة الشكلية الموروثة ليتم توظيفها في الفنون المعاصرة، فعلى الرغم من العمق والتجاوز الزمني، إلاّ أن الحضارة المادية (الأدوات، ووسائل العيش في الحياة) تبقى ملهمة ومحفزة للذائقة المعاصرة، بل ومتأصلة مجتمعياً ومعرفياً ضمن مخيلة الفنان الذهنية، حيث يطمح دوماً لاستعارة أنظمة شكلية تحمل ضمن سياقاتها التواصلية. (مير،1983، ص 355).

ولذلك فإن المفهوم البنائي الكامن وراء المظهر الخارجي للأشكال نتمكن من خلاله التعرف على كينونة الشكل وخصائصه، ونجد أن المفهوم البنائي للخزف اليوم يعتمد على الابتكار من خلال عناصر إنشائية تبدأ مع الخط ويحركه الفراغ لتكوين جسم ثلاثي الأبعاد تميزه خصائص الخامة وهي الطين من حيث المرونة والسهولة في التشكيل، ولقد ارتبطت مراحل التصميم بعوامل تحكمها الأسس والنظريات الإبداعية للفكر الإنساني، واعتبارات الخامة، وخصائصها الكيميائية، والمدى الحراري المناسب لنوعية المنتج، كما أن الأسلوب التقني المستخدم في التطبيق من العوامل المساعدة والمؤثرة في قوة التعبير للعمل الفني.(يحي، 1998، ص 91).

هذه الأشكال الثلاثة رقم (3) / (A,B,C)، تظهر التنوع الشكلي، والبنائي، والتقني، وهو مثال مهم لطرحه ضمن الدراسة، فهي مجموعة خزفية للفنان النحات (فتحي الرحمن الزبير) من دولة السودان، والذي قام بنحت مجموعة من الثيران وطرحها بأسلوب بنائي خزفي مختلف، وبتقنيات معاصرة متنوعة حتى تظهر الجانب التعبيري للشكل، ذلك أن اللون غير من الصفات الظاهرية للخامة، ومن حيث الموروث الثقافي يعتبر الكبش له رمزية في الحضارة السودانية القديمة وذلك بوضعه على مداخل مباني الحضارة المروية القديمة، ومثل هذه المواضيع يستلهمها الفنان من البيئة المحيطة به، وهذا العمل والذي يسمى البقارة أي (رعاة البقر) وهي مجموعة أثنية كبيرة من عدة قبائل وعشائر، ومن المعروف أن أبقار البقارة متعددة الألوان،(الأحمر، الأبيض، الأسود).

لذلك نجد أن هذا المسمى يطلقونه العشيرة على أبقارهم لألوانها المتعددة في الشكل الواحد، وتكونت هذه المجموعة من (150) شكلاً نحتياً خزفياً، والتي اعتبرها الفنان ترحالا ودمارا، والتي تبدأ من الجنوب إلى الشمال من أجل البحث عن الماء والكلأ.



(A) (B) (C)

الشكل رقم (7) / (A)، الكبش،2021، النحات فتحي الزبير، تقنية حريق الأبوفارا (Obovara Firing)، طين أبيض، القياس: 26x14سم، مصدر الصورة الفنان نفسه.

الشكل (B)، ثور،2020، النحات فتحي الزبير، تقنية حريق الراكو (Raku Firing)، أكسيد النحاس، القياس: 32x17 سم، مصدر الصورة الفنان نفسه.

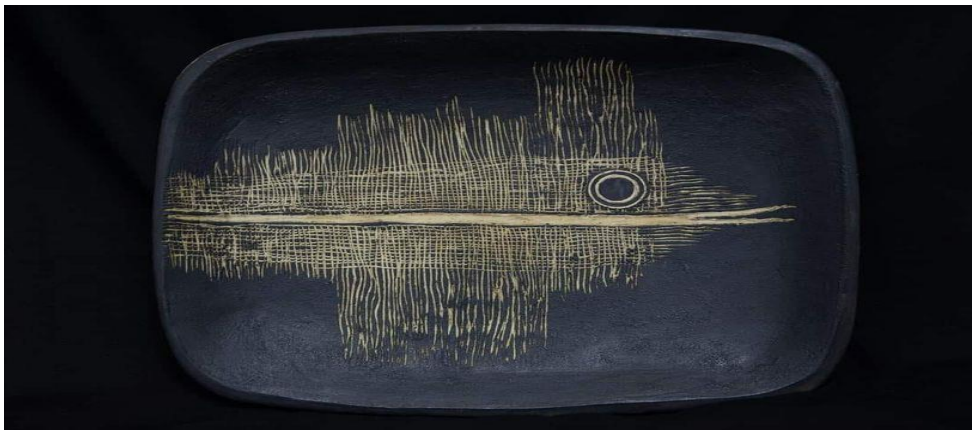
الشكل (C)، ثور، 2020، النحات فتحي الزبير، تقنية حريق الراكو (Raku Firing)، لون أبيض، القياس:33x17 سم، مصدر الصورة الفنان نفسه.

وبذلك استطاع الفنان أن يسقط الرمز المؤشر على روحانية العصر في تجسيده للشكل في العمل الخزفي، ويوحد لغة الحوار بين الفنان والمتلقي من خلال هذه الرموز التراثية السودانية لتحقيق التفاعلية والتشاركية، أو ربط الماضي بالحاضر، من خلال البناء الذي يسنده قوة الأداء التقني (Technical Berformance) الذي يعتمد أنظمة استعارية تتداخل فيها (الواقع، والمحاكاة، والموروث الثقافي). من خلال عنصر الثيران التي ترمز للصراع والبقاء والحياة. الشكل رقم (4). للخزاف السوداني محمد أحمد أبارو والذي سمي ب (مو)، والذي ولد في جبهة (جبال النوبة)، حيث استخدم أبارو عنصر الثور كرمزية ودلالة، وبنائه بالأسلوب النحتي الخزفي، وتزجيج وتلوينه بطريقة أعطت الشكل قيمة تعبيرية،

https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158122826567529&set=pcb.340514177225772

الشكل رقم (8) محمد أحمد أبارو، السودان (1935-2016)، ثور خزف مزجج.

لقد تأثر الخزافون السودانيون بتلك الرمزيات المختلفة في بلدهم مما أثار مخيلتهم وذاكرتهم الجمعية في استحضار هذه العناصر الموجودة في موروثهم الحضاري ضمن طقوسهم الشعبية، لكن بطرح فني ذي تكوين بنائي داخل بنيوية العمل الخزفي سواء طبق خزفي، أو عمل نحتي مجسم ثلاثي الأبعاد، من خلال توزيع الخطوط في التكوين بطريقة إيقاعية كما في الشكل (5)، وربما الخزافة ليلى آدم تريد أن توحي من خلال هذه الخطوط بشبكة صيد الأسماك، ولكن بأسلوب يجمع عناصر العمل الفني مع المضمون العام للشكل، بحيث توزع الطاقة الجمالية للشكل من خلال الخطوط العمودية والأفقية على المساحات بتوازن، ومحاكاة الشكل بطريقة رمزية تجريدية.



الشكل رقم (9) / ليلى آدم، طبق خزفي، النسيج، 2014، القياس، 23x25 سم، مصدر الصورة: الفنان نفسه.

وإذا كان للعمل الفني البصري عموما له علاقة بالواقع الخارجي وليس مجرد محاكاة لهذا الواقع فإنه سوف يدل على معانٍ كثيرة ومضامين غير محدودة، لا يمكن الوصول إليها مباشرة من المتلقي، كونها في الأساس معاني مرتبطة في بيئة العمل الفني وخاضعه لاشتراطاته ووفق قواعده وهي كثيره تخضع لعدد من التوافقات، فإذا كانت الخاصية المميزة للعمل الفني هي وجود تشابه ظاهري بين بنية العمل الفني وبين الشيء الخارجي فهي إذن تتبع نظام التشابه والتطابق بين الدال والمدلول بين المحسوس والفني الإبداعي وهو نظام يتبع سياقا أيقونيا يبحث عن التطابق الجزئي أو الكلية بين الصورة والشيء المقصود وعند ذلك تصبح عملية البحث عن المعنى مرتبطة بمقدار قوة التشابه ومقدار دقة النقل والتشبيه. أما إذا كانت بنية العمل الفني منافية للواقع ناكره لتفاصيله غير مرتبطة بمشابهته وغير معنية بمحاكاته، فإنها عند ذلك تسير وفق سياق آخر معني أكثر بالمضمون والدلالة وتحقيق المعنى في العمل الفني. (صلاح، 2005، ص 228).

ذلك أن الرمز التشكيلي يتسم بكونه متغيراً متطوراً، فهو دائماً موضوع للتساؤل، وكل فن هو فضاء من الرموز، فالعنصر التشكيلي المكون للتركيب البنائي (Structural composition) للعمل الفني هو أولاً رمز سواء كان نقطة، أم خطاً، أم لوناً أم شكلاً فلا يمكن أن نستهل القراءة التحليلية التشكيلية دون معرفة أبعاد ومعرفة هذه اللغة الرمزية (محسن، 1996، ص98).

هناك الكثير من الرمزيات باعتبار السودان في الوسط ما بين الحضارة الأفريقية في الجنوب والحضارة المصرية في الشمال، مثل: الخنفساء (الجعران في الحضارة المصرية)، والضفدع الذي

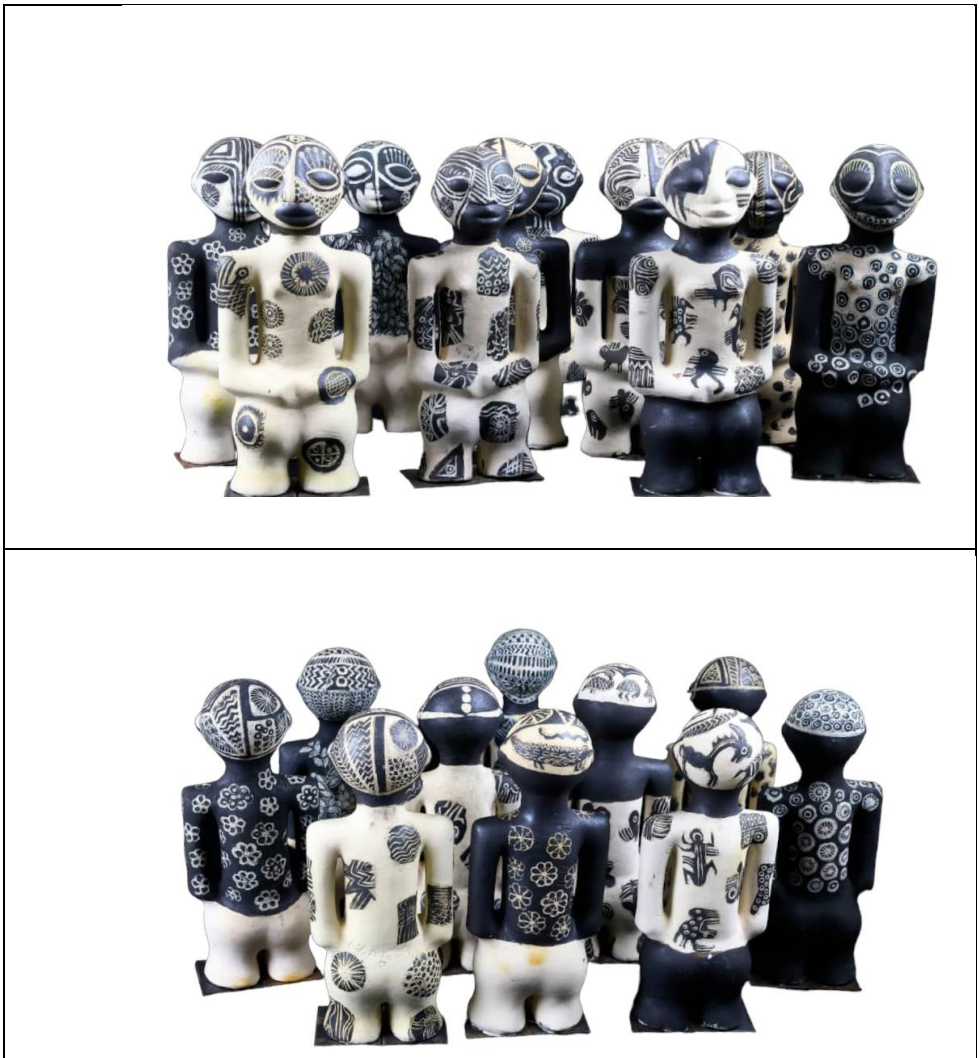
يرمز للحياة والخصوبة في الخزف المروي. وكما نرى في المثال الأول للخزاف السوداني (تاور إلياس) حيث استخدم رمزية الجعارين (Beetle) المصرية بطريقة زخرفية مكررة في بنية الشكل الكروي، وكذلك الصليب (crucifix) رمزية للموروث المسيحي السوداني القديم الشكل رقم (10)، وهذا يوضح مدى تأثره واستحضاره لمثل هذه العناصر، وأيضاً المثال الثاني فيوضح استخدام الفنان المروي القديم لبعض الرمزيات مثل الضفدع في جلسة جانبية داخل الإفريز المؤطر. (الشكل رقم 11).

الشكل رقم (10) / تاور إلياس، 2011، فازة (Vasa)، 30x20 سم، طين أحمر، طريقة الخدش بالإبرة.	https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/35043463304 الشكل رقم (11) / جرة بها ضفادع جالسة، النوبة، بلانة، مقبرة ب، مقبرة 208، المرحلة المروية الرابعة، 240-300 م، سيراميك- متحف المعهد الشرقي، جامعة شيكاغو.

ولذلك أن عملية تحويل العنصر لمنحى جمالي في العمل الفني يتطلب جهداً تشكيلياً، خصوصاً في انتقاء الجزيئات الأكثر إيحاءً وتعبيراً وتأثيراً، فليست كل العناصر التراثية تعبر عن دلالة العمل الفني، لأن عملية التوظيف تتطلب التوازن الزمني بين الحاضر والماضي من خلال التفاعل بين هذه العناصر داخل بنية العمل الخزفي المعاصر.

الفصل الثالث: تحليل نماذج عينة البحث:

العينة رقم (1):



ليلى آدم، أستاذ مشارك بجامعة السودان .كلية الفنون الجميلة والتطبيقية/ قسم الخزف، اسم العمل: شعب الكاو، 2021، 29x12x7 سم، تقنية القولب (Mold)، مصدر الصورة: الفنان نفسه.

الوصف:

يتكون العمل الخزفي من عشرة تماثيل باللونين الأبيض والأسود، ومرسوم عليها نقوش وزخارف، ورموز في مناطق مختلفة من الجسم لها رمزيات مختلفة من الأمام والخلف موزعة على جميع أجزاء الشكل.

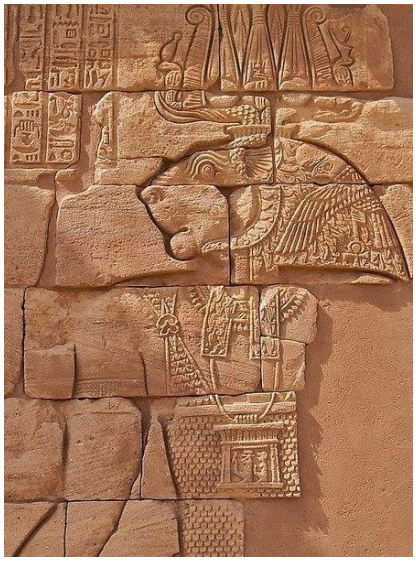
التحليل الفني:

شعب كاو ونيارو وفونجار وفيرني قبائل من أصول نوبة، تعيش في منطقة جنوب كردفان بالسودان، تُعرف أراضيهم باسم (Kao-Nyaro)، وتقع في أقصى الجزء الشرقي من جبال النوبة، بالقرب من وادي نهر النيل الأبيض. سكان كاو نيارو مزارعون معروفون بأبطالهم في المصارعة، الماهرون وذوو البنية الجيدة والذين يمثلون رمز النزاهة والفخر للقرية، وتقام مسابقات المصارعة سنويًا بعد موسم الحصاد لتحديد الفائزين والاحتفال بانتصاراتهم، وتستند مسابقات المصارعة إلى تقاليد عميقة الجذور يقوم فيها الرجال بتزيين شخصياتهم الجميلة بألوان طينية مختلفة تعكس قوتهم ومهاراتهم، بينما تقوم النساء بتجميل أجسادهن بوشم مميز، لا تقتصر الزخرفة على أشكال أو أنماط معينة ؛ ومع ذلك، فإن كل مجموعة لها أسلوبها الخاص القائم على تقسيم الجسم عموديًا أو أفقيًا إلى قسمين متقابلين. (مقابلة مع الخزافة السودانية ليلى آدم في تاريخ 2022/12/20).

لقد عكست زخارف الجسد قيماً تعبيرية أعطت بعداً رمزياً وروحانياً في المضمون (الزواج، الموت، الزرع، الحصاد) وغير ذلك، تماشى مع جماليات التكوين والهيكلية البنائية لحركة الجسم الهندسي من حيث اليدين، بالإضافة أن الأشكال الزخرفية المختلفة أعطت تنوعاً وإيقاعا داخل المساحات على (اليدين، والعين، والوجه، والرجلين، والصدر)، وكأنها بقع تطايرت بشكل عشوائي في المساحات الكلية للجسم الخزفي، فأحياناً تجد الخطوط الحلزونية الملتفة، والخطوط المنكسرة، أفقياً وعمودياً، والورود المتناثرة.... ، هذا التضاد اللوني بين اللون الأسود والأبيض تظهر تقسيمات الوجوه البيضوية ولغتها التعبيرية في بنية التكوين الأنثوي للمرأة، وذلك من خلال تطبيق البطانة السوداء (لأكسيد المنجنيز، والحديد) التي أعطت دلالة رمزية للون في التراث الشعبي الثقافي، وهذا ربما يدل على أن الوشم حسب في مجتمعاتهم حسب طبيعة ذوقهم وأسلوبهم.

النقطة الأخرى هو أن وقفة هذه التماثيل الصغيرة تناسبت مع الشكل التكويني للبناء، فلو وضعنا تحليلاً هندسياً فإن الجزء الأسفل (مربع)، وحركة اليدين مع الأكتاف (مستطيل)، والوجوه (شبه دائري) في قمة التكوين. وهذا بدوره أعطى قوة وثباتا واستقرارا للبنية الشكلية، أيضاً حركة اليدين تتشابه وتختلف، فأحياناً تجدها على جانب الجسم، وأحياناً أخرى على الصدر، وفي وسط الجسم، ربما كل حركة هي رمزية لها خصوصية مقدسة عند تلك الشعوب، أو التماثيل القديمة، واستفادت الفنانة بأن تكون مصادرها ومرجعياتها من هذه التماثيل في الناحية البنائية، من خلال التشكيل التجريدي للشكل الذي تميز بالطابع الحديث في شكل المرأة الشبيه بالنحت الأفريقي. هذا العمل يندرج في الأعمال ذات الطابع التركيبي لتعددية قطعة الخزفية وهو ما يسمى (Installation Art Ceramic). وهذه التعددية تعطي رسالة أكبر للمتلقي في قراءة الشكل وتأويله وتفسيره، والاندماج فيه بعمق روحاني أوسع.

العينة رقم (2):

	
حيدر عبد القادر، أسم العمل: **أباداماك**، تقنية الراكو، 2017، القياس: 33x15x9 سم، مصدر الصورة : الفنان نفسه. حيدر عبد القادر أستاذ مشارك بجامعة	https://www.mygodpictures.com/god-apedemak-2/ أباداماك إله الحرب عند النوبيين القدماء

السودان . كلية الفنون الجميلة والتطبيقية/ قسم الخزف.	

رسم تخطيطي لأباداماك / https://www.mygodpictures.com/apedemak-god-image/

الوصف:

العمل الفني الخزفي مكون من كتلة اسطوانية تشبه العين في حركتها، ومرتكزة على قاعدة أسطوانية، وفي نهاية البناء حركة تشبه اليدين بأساور على المعصم، وفي وسطهما سبعة أجزاء طولية بجانب بعضهما البعض في نهايتهما كرات صغيرة، وقد لون هذا العمل باللون النحاسي المحمر، واللون الذهبي.

التحليل الفني:

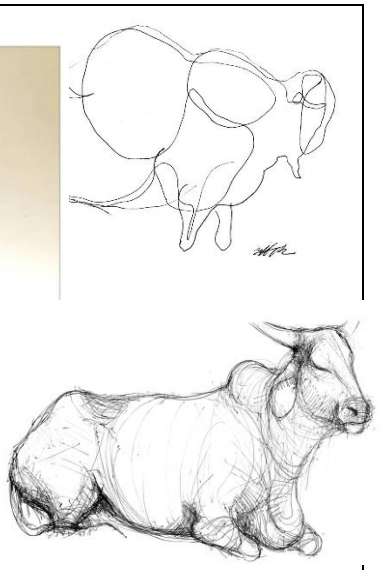
الفكرة من العمل الخزفي النحتي هو الأباداماك أو أبيداماك (Apademak)، هو إله محارب بوجه أسد وكان رمزاً لإله الحرب لدى النوبيين القدماء في فترة الحضارة المروية، وقد وجدت نقوشه وتماثيله في أماكن مختلفة من السودان مثل: (مروي والنقعة)، حيث يوجد معبد أباداماك مصوراً على هيئة أسد بثلاث رؤوس وأربعة أياد، وأيضاً وجد برأس واحد، وقد لعب دوراً صغيراً في الديانة المصرية عبر الثقافة المروية. (https://ar.wikipedia.org).

لقد تحددت مرجعية الخزاف حيدر في البحث عن مصادر من التراث الثقافي التاريخي وهو أباداماك، في تشكيل عمله الفني الخزفي، ولكن برؤيته وأسلوبه المعاصر في تحديد الشكل وتجسيمه مجرداً من التفاصيل باختزالية عالية كانت رمزاً لموروثه الثقافي، حيث كانت استعارة الفنان للشكل من خلال خبرته وممارسته ومخيلته الحيوية والنشطة في تصوره الإبداعي للتكوين

البنائي المتوازن وكان الشكل من ناحية هندسية تصميمية هو شكل بيضوي كان بديلاً عن رأس الأسد، يرتكز عليه مثلثان متعاكسان بداخلهما حركة (قرني الثور) تحمل هذه الريش الممتدة والتي تعتبر جزءا من التاج، مما حصر البناء التكويني داخل هذه البنية التخطيطية للفورم. وهذا يدل على الإدراك الكامل والإنشائي في الأسلوب البنائي للعلاقة بين الكتلة والفراغ للجزأين العلوي والسفلي. مما أظهر الجانب الجمالي للتصميم النحتي الخزفي، والجانب التعبيري للحركة العمودية في مثاليتها وامتدادها للأعلى كرمز للقوة والنمو والثبات.

لقد استخدم الفنان تقنية خزف الراكو في تزجيج عمله الفني، مما أغنى السطوح بجماليات عفوية للون النحاسي والذهبي بتأثير الاختزال أثناء عملية الحرق بالغاز. وهذا ما توصل إليه حيدر عبد القادر في الخطاب البصري من خلال الموروث الثقافي بقوة الشكل ودلالة تعبيره وانسجامه مع البناء الشكلي.

العينة رقم (3)

	
https://www.shibirniloticgallery.com/animal-and-other-drawings/ رسم تخطيطي للثور (عثمان شبر) / السودان (خريج (Meisterschülerمن جامعة الفنون في برلين ألمانيا)	عثمان أمين الشبر، السودان، شكل ثور من الخزف. غير موثق https://www.shibirniloticgallery.com/

الوصف:

عمل خزفي هو عبارة امرأة بجسم ثور، ملون بالطلاء الزجاجي المخضر، والثور مكون من أرجل أربعة، وذيل من الخلف، ورأس امرأة من الأمام ينسدل شعرها إلى الخلف، وفتحة في الصدر من الأمام.

التحليل الفني:

لقد اعتاد الخزاف عثمان الشبر على بناء عالم خيالي حميمي من الطين، وفتنت أشكال الثور مخيلته الشعبية الثقافية، حيث إن الثور هو المخلوق المقدس بين القبائل النيلية وخاصة قبائل (الشلك في ملكال)، لا تزال تلك الأعمال تكتسب حيوية للفنانين المعاصرين، مع طابع تعبيري وتجريدي.

الثور بالنسبة لهذه المجتمعات هو محور القيمة الروحية، حتى رقصاتهم في المناسبات الاجتماعية المختلفة تعكس نزعة في شكل القرن على رأس الراقص أثناء طقوسهم واحتفالاتهم، والانطباع الذي تم إنشاؤه في الحركة في رموز لمقترحات مختلفة. الزاوية المنفرجة للتكوين، التطوير في وجه الثور بحيث إن الثور هو موجود في حياتهم وتراثهم.

فلذلك أخذ الخزاف عثمان الشبر نصيبا وجزءا من جسم الإنسان السوداني في المفهوم البنائي التشكيلي. وكانت عملية المزاوجة بين الإنسان والحيوان من ناحية فكرية هي رمزية لأهمية هذا الحيوان في المجتمعات السودانية كموروث ثقافي يحمل في طياته طقوس مقدسة، ومن ناحية فنية بأهمية التحوير والتحويل في أنظمة التركيب الشكلي أثناء المعالجة البنائية في العمل الخزفي وفي التوازن والإيقاع الحركي داخل التكوين، فبدلاً من الرأس أضاف جسد الامرأة الأنثى بنتوءات ذات درامية تشكيلية وبنائية في تحقيق الثنائية بين الثور والمرأة، وبأسلوب تجريدي بعيد عن المحاكاة للواقعية بحيث يبدو الشكل مختزلاً، ولكنه مستعار من الموروث بلغة التشكيل المعاصر، والخروج عن النمط التقليدي المألوف لدى المتلقي، ومن ثم إيجاد توافق وخطاب بصري بين العنصرين في عملية البناء من ناحية رمزية وبنائية.

النتائج:

1.تميزت الأعمال الخزفية في الموروث الثقافي السوداني بالرمزية كمفردة تشكيلية ساعدت على التكوين البنائي للشكل الخزفي.

2.اتجاه الخزافين إلى الرمزية بدلالاتها ومصادرها الثقافية، لترجمة أفكارهم إلى أعمال فنية تتناسب مع أسلوبهم وفلسفتهم الخاصة.

3.التركيز على اللون وتنوعاته على السطوح الخزفية من خلال تقنيات مختلفة مثل: تقنية خزف الراكو وذلك من أجل إظهار القيم التعبيرية للشكل.

4.تحوير وترجمة الرمز في الموروث الثقافي إلى عمل فني مكتمل من الناحية البنائية شكلاً ومضموناً. كما هو في أعمال حيدر عبد القادر.

5.إظهار بعض الرموز التراثية المتعلقة بالموروث الثقافي وأهمها الثور ورمزيته الهامة، في أعمال الخزافين السودانيين كما هو في أعمال فتحي الزبير ومحمد أبارو.

6.تعدادية القطع الخزفية في العمل الواحد، كأسلوب في الخزف التركيبي (Installation ceramic) كما هو في أعمال الخزافة ليلى آدم.

7.الاهتمام بأحادية اللون (Monochrome) والذي عزز الإظهار الشكلي والبنائي للعمل الفني الخزفي.

التوصيات:

1.يوصي الباحث التركيز على دراسات وأبحاث عن الخزف خصوصاً لبعض الدول العربية التي ليس لها نصيب بالظهور الفني، بسبب أوضاعهم الاقتصادية، وما خلفته الحروب من عدم التواصل عالمياً ومحلياً، ذلك أن بعض الفنانين العرب يلجؤون إلى التهجير من أجل تحسين أوضاعهم المادية والفنية، وفرصة للباحث بأن يقوم بالبحث عن هؤلاء الفنانين غير المقيمين في بلدانهم، وتوثيق أعمالهم والكتابة عنها في دراساتهم البحثية والأكاديمية.

2.يوصي الباحث بأهمية تدريس الموروث الثقافي في الجامعات العربية والمدارس في مجال التربية الفنية كمدخل تأسيسي، وتعزيزها لدى طلبة الفنون الممارسين من خلال الورشات الفنية والمحاضرات المتنوعة.

المراجع العربية:

1-ابن منظور. (1979). لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.

2-أبو زيد، أمل عمر. (1997). الملامح العامة لتاريخ السودان القديم، مركز محمد عمر البشير للدراسات السودانية، أم الدرمان.

3-البزاز، عزام ونصيف جاسم. (2001). أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، ص76.

4-الحيدري، إبراهيم. (1984). أنثولوجية الفنون التقليدية. اللاذقية، سوريا، دار الحوار، ط 1.

5-السيد، محمد السيد. (1976). استخدام طلاءات زجاجية من الخامات المحلية وتطبيقها على بعض الطينات ومدى الإفادة منها في مجال التعليم، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان. ص 455.

6-الصادق، صالح عمر. (20021). الحضارات السودانية القديمة، مكتبة الشريف الأكاديمية، الخرطوم، ط 1، ص 57.
7-بن عامر، سامي. (2021). معجم مصطلحات الفنون البصرية. الطبعة الأولى، دار المقدمة. تونس. ص109.
8-بكر، محمد إبراهيم. (1998) . تاريخ السودان القديم. مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة، ص 44.
9-دفع الله، سامية بشير. (1999). تاريخ الحضارات السودانية القديمة، دار جامعة السودان المفتوحة للطباعة، ص 70.
10-سليمان، نصر، الدين. (2000). الوظيفة الاجتماعية لحلقات الذكر. منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة. وزارة الثقافة. ص 47.
11-سليمان، حسن. (1976). كتابات في الفن الشعبي. القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص 47.
12-سيرينج، فيليب. (1992). الرموز في الفن، الدين، والحياة. ترجمة المحامي عبد الهادي عباس، دار دمشق، الطبعة الأولى. ص 209.
13-شحاته، أسماء بكرعلي. (2014).توظيف اتجاهات الخزف الحديث لتطوير منتجات الوحدة ذات الطابع الخاص، رسالة دكتوراه كلية التربية النوعية ، قسم التربية الفنية، جامعة القاهرة . ص 26.
14-صاحب، زهير. (2004). فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور ما قبل التاريخ). دار مكتبة الرائد العلمية، بغداد. ص 38.
15-طمان، سهام. (1999 .(مفهوم الرمز في الفن الشعبي المصري وأثره في التصوير المعاصر. رسالة ماجستير غير منشورة، مصر: جامعة حلوان. ص 92.
16-عطية، محسن. (2005). التقاء الفنون. القاهرة: عالم الكتب. ص 27.
17-صليبا، جميل. (1982). المعجم الفلسفي. ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ص 342.
18-عبد الرحمن، بقيع بدوي، وآخرون (2009). التشكيل في أعمال الإبرة في أم الدرمان الفترة(1885م-1940م) الطاقية، السودان، جامعة الخرطوم، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية. ص 38.
19-علوان، محمد. (2016). الخصائص البنائية للشكل في الخزف التركي. العراق، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، مجلة نابو للبحوث والدراسات، الجلد 2016، العدد 13،
20-عامر، هاني فاروق أحمد. (2021). أثر مكملات الشكل لاستكمال المفهوم البنائي والتعبيري للخزف المعاصر. المجلة العلمية لجمعية أمسيا التربية عن طريق الفن، مصر، المجلد عدد (ع 25). 466-
21-فان، بينغ. (2017). انتقال المعنى الرمزي في تصميم منتجات السيراميك الحديثة. المجلد 34 المؤتمر الدولي الثاني للابتكار المالي والتنمية الاقتصادية (ICFIED 2017). أكاديمية جيانغشي للسيراميك الفنون الجميلة.
22-صلاح. فضل. (2005). علم الأسلوب والنظرية البنائية، مجلد ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2005.
23-محسن، عطية. (1996). الفن وعالم الرموز. ط 2، دار المعارف .ص 228.
24-محمود، حسن، والجاويش، جلال. (1958). تاريخ السودان في العصور القديمة، مطابع الزمان، الخرطوم. ص 37/36.
25-معلوف، لويس. (2 015). المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت ، لبنان ص 279.
26-منصور، عواطف. (2022). الموروث الثقافي والممارسات التشكيلية: قراءة في تاريخ المنجز التشكيلي التونسي (الثوابت والمتغيرات). المجلة الأردنية للفنون، مجلد 15، عدد1. ص 196.
27-مير، لوسي. (1983). مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة: شاكر مصطفى سليم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 355.488.
28-محجوب، سوزان ابراهيم. (2015). توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر. الخرطوم: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الفنون الجميلة والتطبيقية، رسالة دكتوراه.
29-يحيى، فتحية صبحي. (1998). دارسة أساسيات التصميم. مجلة علوم وفنون، العدد الثاني، بغداد ص 91.
30-يونغ، كارل غوستاف. (1984). الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والعالم، دار الحرية للطباعة، بغداد: 1984، ص 19.

المصادر الأجنبية:

Irshenblatt-Gimblett, B., "Theorizing Heritage" , Ethnomusicology 39 (Champaign / Illinois: University of Illinois Press, 1995), pp. 367-380.

1-Marcuse, Herbert. (1979). aesthetic dimension. Translation: George Tarabishi. Dar Al-Tale'a Publishing House, P 81.

2-Whitley, D. (2011). Introduction to Rock Art Research. Walnut Creek: Left Cost Press. P 102.

3-Little, Stephen. (2004). ISMS Understanding Art. London: Herbert Press. P93.

المصادر من الإنترنت

https://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=46&page=article&id=875

أباداماك:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%A8%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%A7%D9%83

الدينكا:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D9%8A%D8%A7%D9%86%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%83%D8%A7