المجلــة الأردنيــة للفنــون، مجلد 11، عدد 1، 2018، (51-69)

الرمز في الفنون البصرية، الفن السعودي المعاصر

أعمال عبدالناصر غارم نموذجا

مها بنت عبد الله السنان ، قسم الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية.

فاطمة راشد آل عيسى، قسم الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، الرياض، المملكة العربية السعودية

تاريخ الاستلام: 2017/11/6 **تاريخ القبول: 2018/2/15**

Symbols in Visual: Abdul Nasser Gharem's Works as a Model in Saudi Contemporary Art

Maha Abdullah Al-Senan, **,** Department of Visual Arts, College of Arts and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia**.**

Fatima Rashed Al Issa, Department of Visual Arts, College of Arts and Design, Princess Noura Bint Abdulrahman University, Riyadh, Saudi Arabia

الملخص

يعود استخدام الرمز في الفنون إلى فترة العصر الحجري القديم، كما يمكن تتبّع استخدام الرموز منذ تلك الأزمنة وحتى تاريخنا المعاصر عبر تسلسل زمني نشاهد من خلاله تطور استخدام الرمز بصريا لأسباب دينية وسياسية واجتماعية مختلفة، عليه يهدف البحث التعرف على صيغ الترميز في الفنون بشكل عام، ووضع خط زمني لتطوّر استخدام الرموز في عالم الفن وعرض وتحليل الصيغ الجديدة للتعبير الفني في الفن السعودي المعاصر بشكل عام وعند الفنان السعودي عبدالناصر غارم على وجه الخصوص، من خلال رصد أهم التجارب الفنية للتعبير رمزياً باسقاط الأفكار والمفاهيم دون تفسير منه عن ماهية الرموز. حيث تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على استخدام الرموز في الأعمال الفنية كصيغ تعبيرية لها سماتها الفنية، يتوصل البحث إلى نتيجة مفادها أهمية ودور الأسلوب الرمزي في توسيع دائرة حرية الفنان ليستمر في الإبداع عن طريق الرموز بدلاً من حصره ضمن القيود السياسية وحدود المجتمع فكريا.

الكلمات المفتاحية: فنون معاصر، الفن السعودي، فنون بصرية، الرمز، الرمزية، عبد الناصر غارم

Abstract

The use of symbols in the arts dates back to the Paleolithic period. We can track and identify symbols as part of art practice from those times till today. Art history has traced within a chronological sequence the use of symbols and how they have been visually developed for various religious, political and social purposes. This research tries to set a timeline for the development of the use of symbols in the world of art. It also presents and analyzes new forms of artistic expression in contemporary Saudi art through the work of the Saudi artist Abdul-Nasser Gharem in particular, by monitoring his artistic practice of expressing ideas and concepts symbolically. The importance of this research lies in shedding light on the use of symbols as expressions of artistic characteristics in the works of art and highlighting the role of the symbolic method in freeing the artist from the political, religious and social constraints.

Keywords: Contemporary Art, Saudi Art, Visual Arts, Symbol, Symbolism, AbdulNasser Gharem.

مقدمة:

المتتبع لتاريخ الفن يجد أن استخدام الرمز في الممارسات الفنية يعود لفترة العصور الحجرية القديمة، حين اعتمد الإنسان البدائي الرموز قبل تطوّر اللغة لغرض التعبير عن احتياجاته بواسطة الرسم أو الحفر أو الحك أو التلوين داخل الكهوف وعلى الجبال الصخرية بخامات بسيطة كأبسط طرق التعبير للإنسان في ذلك الوقت. وتُعّد معظم الأساطير التي أفرزها العالم القديم أثرا من الخبرة التي تشكّلت في مرحلة أقدم من التطوّر البشري (عطية، ١٩٩٦: ٣٩) كما يمكن تتبّع استخدام الرموز في فنون الشرق القديم وخاصةً الفنين المصري والياباني، ونجد أنه وعبر مئات السنوات، تمثل الرمز في العديد من الفنون في أبقاع متعددة، فالفن القبطي على سبيل المثال وإن بدا واقعيا، إلا أنه قد اتخذ منحى رمزياً في بعض أيقوناته، ومثله الفن القوطي في الغرب الذي نزع نحو الرمزية والطابع الذهني، كما كانت الرمزية خاصية أساسية في الفن الأفريقي (طمان، ١٩٩٩: ٢٠)، وظهر في الفن الأوربي الحديث العديد من الممارسات الرمزية تمثلت في حركة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة تيارات التيار الأول هو ما قبل الرفائلييين والتيار الثاني هو التيار الحسي مع الفرنسي "Gustave Moreau" والسويسري "Arnold Böcklin" والمرتبط بأساطير القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، أما التيار الثالث فلعل أشهر فنانيه "Edvard Munch" المشبع بالآفاق العاطفية والصورية (درويش، ٢٠١٣: ٦٦٧-٦٦٦). ويميز الأسلوب الرمزي الذي يظهر في الكثير من الأعمال الفنية عبر العصور وجود أكثر من اتجاه في التفسير، ويظهر ذلك من خلال الكتابات حول عدد من الرموز في الأساطير الإغريقية أو المصرية القديمة على سبيل المثال (ابراهيم، ٢٠٠٧: ٥٥) (سيرنج، ١٩٩٢: ٨)، "وتعتبر ضرورة الفن ليس في كونه ينسخ صوراً للواقع المرئي، وإنما في مقدرته على جعل ماهو خلف العالم المرئي قابلاً للرؤية، فالفن هو لغة التشكيل محملة بخبرة الفنان الذاتية، كما أن بعض المعايير مثل الأصالة والطلاقة والحرية والتحليل والتركيب البصري التشكيلي، وأيضاً امتلاك الفنان لغته المستقلة، واستطاعته ربط عالم الحلم بعالم الواقع، كلها تعد اليوم من أهم المعايير التي تحكم على مستوى الإبداع في الفن" (عطية، ١٩٩٦: ١٣). فالإنسان المبدع هو الشخص القادر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء الظاهرة أمامه (عطية، ١٩٩٦، ١٥).

مشكلة البحث:

يُعتبر الرمز وسيلة ناجحة للتعبير في مجال الفنون، أثبتت نجاحها من عصر لآخر ومن اتجاه فني لآخر، حيث أن تاريخ الفن لا يزال في حالة التدوين في عالمنا العربي، كما أن الممارسات الفنية البصرية تعد وليدة في عصر الحداثة في الخليج العربي، إضافة إلى أن المجتمع في مرحلة التعلم لتقبل الفنون المعاصرة في ظل حالة التحول التي يعيشها من مجتمع سمعي إلى مجتمع بصري بعد انتشار الانترنت والتكنولوجيا ووسائل الاتصال المرئي المختلفة. عليه يمكن القول أن مشكلة البحث مرتبطة بالفنان الممارس المثقف الذي يحمل رسالة يود إيصالها في مجتمع ذي قيود قد لا يتقبل كل ما يطرحه الفنان (بوصفه مبدعا مثقفا) بافتراض اختلاف الفنان فكرياً عن مجتمعه مما قد يعرضه لضغوط نفسية في ظل قيود العادات والتقاليد وحدود المجتمع الفكرية، فيطلق المجتمع الأحكام التي قد تكون خاطئة وخصوصا أن منظور الرؤية لديهم هو غالبا هذه العادات والتقاليد، وبذلك يمنعون الفنان من العمل الحر الذي قد يمس عاداتهم، هنا يلجأ الفنان إلى التعبير رمزياً في أعماله، وذلك بغرض توسيع دائرة الحرية في التعبير سواءً من ناحية سياسية أو اجتماعية أو من ناحية شخصية تعبيريه. وعليه يحاول البحث التعرف على صيغ الترميز في الفنون بشكل عام كمدخل للتعبير عن الذات، من خلال عرض وتحليل عدد من الأعمال الفنية لتأطير وتأريخ الرمز في الفن المعاصر كصيغة متجددة للتعبير الفني في المملكة العربية السعودية.

أسئلة البحث:

يحاول البحث الاجابة على الأسئلة التالية:

1. كيف تطور استخدام الرمز في الفنون؟
2. ما الصيغ التعبيرية للفنان رمزياً والتي ساهمت في حرية التعبير دون إحداث تصادمات مع المجتمع الذي ينتمي له؟
3. ما هي سمات الأعمال الرمزية في الفن السعودي المعاصر؟

أهداف البحث:

يهدف البحث للتوصل إلى ما يلي:

1. وضع خط زمني لتطوّر استخدام الرموز في عالم الفن.
2. عرض أهم التجارب الفنية للتعبير رمزياً باسقاط الأفكار والمفاهيم دون تفسير عن ماهية الرموز.
3. رصد أهم التجارب من الأعمال الرمزية في المملكة العربية السعودية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه محاولة جادة وحديثة في إلقاء الضوء على استخدام الرموز في الأعمال الفنية كصيغ تعبيرية لها سماتها الفنية، ودور الأسلوب الرمزي في توسيع دائرة حرية الفنان ليستمر في الإبداع عن طريق الرموز بدلاً من حصره ضمن قيود المجتمع فكريًا، وذلك من خلال دراسة نماذج فنية بارزة وعن طريق عرض وتحليل بعض التجارب في الفن السعودي المعاصر.

منهجية البحث:

يتبع البحث المنهج التاريخي والتحليلي في تتبع تاريخ استخدام الرمز وتحليل استخدامه عبر العصور بشكل عام، وفي الفن المعاصر على وجه الخصوص، مع عرض وتحليل عدد من نماذج الفن السعودي المعاصر الذي برز فيه استخدام الرمز، ومحاولة تفسير تلك الرموز.

المصطلحات:

الرمز لغةً: هو "الإشارة أو الإيماء" كما جاء في القاموس المحيط (الفيروزأبادي، ٢٠٠٥)، وهو دلالة يحتوي مضمون ما يمثله، بمعنى أنه لا يجب أن يكون مطابقا له في المعنى، ومع ذلك فإنه يملك أزدواجية الشكل والصورة ما بين الشكل المرئي المباشر وما بين ما يستحضره أو يمثل صورة له (هيجل، ١٩٧٨: ١٠)، والرمز الجمالي "يتعلق بحالة باطنية معقدة من أحوال النفس، وبموقف عاطفي أو وجداني" (شعبو، ٢٠٠٦: ٤٠) ولمصطلح الرمزية معنى عام ومعنى خاص في تاريخ الفن فهو في معناه العام أو الواسع يعني استخدام أشكال أو أشياء لا تقصد لذاتها ولكن للرمز بها إلى شيء آخر، وفاعلية الرمز تكمن في افتراض أن معناه سيفهم من خلال المشاهدة. أما الرمزية في معناها الخاص فتشير إلى أسلوب فني سيطر على الفن التشكيلي والفنون المرئية عموماً منذ بداية القرن التاسع عشر، فالحركة الرمزية بدأت في "فرنسا" عام ١٨٨٠م ثم أصبحت عالمية بمرور الوقت (طمان، ١٩٩٩).

الفنون البصرية: تشتمل الفنون البصرية على الرسم والتصوير والنحت والعمارة والفنون الطباعية والخزف والزخرفة والخط وما شابه ذلك. وتشمل الفنون الأدبية والمسرحية والمكتوبة وكثيرا من المسميات التي يصعب حصرها. وهناك تصنيفات عديدة للفنون لا يمكن ذكرها جميعها هنا، ولكن في صورتها النهائية كما وصلت من خلال القرن العشرين تقوم على ثلاثة افتراضات أساسية كما صنفها (tatarkiewic)، إن هناك منظومة مجددة للفنون جمعاء، وإن هناك تفرقة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم، وإن الفنون تتميز بأنها

تبحث عن الجمال وتحاول أن تصل إليه. وتشير (موسوعة الفلسفة) إلى أنه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى أربع فئات رئيسية وهي: التصوير والنحت والعمارة والتصوير الفوتوغرافي، (عبد الحميد، ٢٠٠٨: ٢٥)، ويندرج تحت هذا التصنيف فنون عدة مثل فن الشارع وفن التجهيز في الفراغ والموسيقى والمسرح والسينما.

تطور استخدام الرمز في الفنون:

استخدام الرمز جزء هام من تطور البشرية وتطور وسائل التواصل عبر الاختراعات والاكتشافات العديدة، ويمكن القول إن استخدام الرمز بمثابة المرحلة الأولى التي خطتها الإنسانية لغرض التعبير عن النفس، (ياسين، ٢٠٠٦: ٤٣) ويقدم لنا التاريخ نماذج مختلفة لاستخدام الرموز أو ترميز الصور والأشكال لغرض ما، فالإنسان البدائي على سبيل المثال كان يرى بأن المرأة هي أساس الحياة ورمز للخصوبة، حيث وحد بين الأرض المزروعة ورحم المرأة، بين الانجاب والعمل الزراعي، وتظهر آثار ذلك في العديد من العادت والطقوس، (شعبو، ٢٠٠٦: ١٥٩) ففي الفنون نحت الإنسان التماثيل للمرأة مبرزًا خصائص الخصوبة في جسدها بإيحاء فيه من القدسية كما في تماثيل الأمومة والتي تعود لفترة ما قبل التاريخ، (سيرنج، ١٩٩٢) كما أن خصائص الخصوبة أرتبطت كذلك في العقلية البدائية بالأرض التي يسكنها فأضاف لها قيمة مقدسة بسبب ما تهبه من خيرات من ناحية، وبسبب طبيعة الإنسان القائمة على الخوف من المجهول مع القدرة على التخيل فأصبحت الأقنعة والتماثيل منتجات فنية رمزية لأغراض مختلفة مرتبطة بالمعتقد، منها مثلا ما هو لطرد الأرواح الشريرة، (عطية، ١٩٩٩: ٢٨) وحتى لا يمثلوا معبوداتهم تمثيلا كاملا، 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 للأوراح، بل بعلامة رمزية مثل العينيين المرسومتين كاسطوانتين بارزتين مثلاً، كإشارة لها إيحاؤها القوي، وتعني التجسيد المادي للنظرة. (عطية، ٢٠٠٥: ٢٨- ٢٩) وفي عصور ما قبل التاريخ نجد أن الرسوم الصخرية المتناثره في مواقع شتى في العالم، من المشرق للمغرب أنها أحد أهم وسائل الاتصال في عصور ما قبل اللغة، (Whitly, 2011: 102) تلك الرموز وقبل أن تتطور إلى أحرف لغوية، تمثلت في عناصر زخرفية أو رموز تعبيرية أو رسوم لها علاقة بالممارسات السحرية، (Burkitt, 1963: 210) بل يرى بعض الباحثين أن عبارة "الفن للفن" ليست تصورا خاصا لممارسة الفنون في العصور الحديثة بعد تخلي الفنان عن القيود الدينية في المنتج الفني، بل هي وصف بليغ ذو ارتباط بالممارسات الفنية القديمة للإنسان البدائي قبل عصور الكتابة والحضارات والأديان السماوية. (Hays-Gilpin, 2004: 45) وقدمت لنا نماذج من فنون ما قبل التاريخ تصوير الشمس على شكل دائرة بداخلها نقطة، كما عبر الفنان القديم، أما التسلسل الزمني لتطور مفهوم وأهمية الرموز الحيوانية فيصعب تحديده بدقة، كما تختلف الكيفية التي تم من خلالها استخدام الحيوان كرمز حسب المكان والثقافة، حيث يعتقد أن الحيوانات البرية هي التي ارتبطت بالمعبودات في التماثيل الفارسية، من الألف الأول ق.م، (Gunter, 1990: 77) بينما يعتقد أن المعبودات الإغريقية كانت على شكل حيوانات في فترة ما قبل العصر الحديدي، وذلك قبل أن تتخذ الشكل الآدمي لاحقاً مع بقاء الارتباط من خلال الرمزية للحيوان الذي كان يمثل المعبود، (Werness, 2003: 203) ولكن غالباً ما اقترنت بالصورة التي ترمز إلى المعبود، فقد عرفت ثقافة الشرق الأدنى تمثيل المعبودات على هيئات حيوانية منذ الألف الرابع ق.م على الأقل، (Kozloff, 1981: 5) بينما الاعتقاد السائد أن العرب لم يمثلوا معبوداتهم كأشخاص بل عمدوا إلى تصوير رموز تلك المعبودات من الحيوانات المقدسة مثل الوعل والثور وارتباطه القدسي بالقمر في حالة الهلال أو البدر. (باخشوين، ٢٠٠٢: ٣٤٩)

خدم الرمز الأديان بطريقة تعبير تتلائم مع المعتقد وتلبي احتياجاته، سواء كوسيلة تواصل روحي مع المعبود أو لغرض إشباع رغبة الفنان في الرسم والتعبير، فالايقونة هي صورة للمقدس وعنصر حيوي في أي عمل فني يخدم الدين، (Howes, 2014: 6) كما يمكن اعتبار الترميز وسيلة لتفادي التعبير عن الممنوع والمحرم دينيا، مع اشباع حاجة الفنان للممارسة الفنية حين استخدمت الوحدات الزخرفية والهندسية بدلا من التمثيل للكائنات الحية المحرم تصويرها عند اليهود والمسلمين، (طمان، ١٩٩٩: ٢١) "وفى مصر فى عهد ما قبل الأسرات[1]، كانت الأشكال الهندسية والحيوانية والنباتية تزين سطوح الأواني الفخارية، تلبية للحاجة إلى تمثيل بعض الرموز الدينية، كضرورة روحية أولية"، (عطية، ٢٠٠٥: ٣٠) وقد توسعت مصر القديمة في استخدامها للرمزية حيث ظهرت أيضًا في لغتهم الهيروغليفية المصرية بين عامي ٣٣٠٠ ، ٣٢٠٠ ق.م، وكان الرمز يمثل غاية في حد ذاته، (ياسين، ٢٠٠٦: ٤٤) 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 إله وعبدوها في نجران. (طمان، ١٩٩٩: ٩٢)

ويتميز الإتجاه الرمزي في تفسير الأساطير بوجود عدد من المدارس، ربما كان أهمها المدرسة التي ترى أن الأساطير هي تمثيل ورموز لمظاهر الطبيعة. فإذا كان (Cronos) الذي يأكل أولاده في الأسطورة اليونانية خشية أن تتحقق النبوءة عن أحد أولاده بأنه سوف يعزله، فإن ذلك رمز إلى الزمن الذي يطوي أجزاءه طياً، وإذا كان (Osiris) قد تمزق جسمه، ودفنت أشلاؤه في مختلف أنحاء مصر، فذلك رمز إلى خصوبة أرض مصر وانتشار زراعة الحبوب وخاصة القمح، وإلى أن أوزيريس هو معبود الخصب ومعبود القمح. (سيرنج، ١٩٩٢: ٨) وفي أساطير الأغريق (thanatos) يرمز إلى معبود الموت وله تسمية أخرى وهي (الموت المعلق برقبة الكائن) ويقابله (Eros)، وهو معبود الحب الشبقي ويعتبر الرمز الدال على غريزة الحياة، (ابراهيم، ٢٠٠٧: ٥٥) وهذا المعبود ليس له علاقة بالطقوس الدينية ولكنه شخصية محببة في الأدب والرسم والنحت والموسيقى، فالرمزية حسية وصورية، وليست دائما تجريدية وذات أشكال ملخصة.

وفي رموز اليهودية وعلاقتها بالمرأة يأتي ذكر (Lilith) التي تُلقب بأم الوحوش، حيث تظهر في المعارف اليهودية باعتبارها شيطان الليل وبومة نائحة كما ورد في طبعة الكتاب المقدس الملك جيمس. حيث تقول الأسطورة أنها كانت الزوجة الأولى لآدم عليه السلام قبل حواء، وتختلف الروايات بالحديث عن ليليث، ولكن أشهر تلك الروايات تقول أن ليليث هي المرأة الأساسية التي خلقها الله مع آدم من الأرض، لكنها لم ترض بسيطرة آدم عليها فهربت منه، فأصبحت معشوقة الشيطان، وكانت تلد في اليوم مئة طفل، فاشتكى آدم إلى الله ما فعلته، فأرسل إليها ثلاثة ملائكة لإرجاعها، ولكنها رفضت الرجوع، فتوعدها بقتل مئة طفل من أطفالها كل يوم، ومنذ ذلك اليوم اعتادت ليليث على قتل أبناء البشر. (بن سيرا.١٥٥٨)

كما عبّر الفنان المسيحي عن طريق الرموز، فاستخدم السمكة لتمثيل وجدان الشعب، واستخلص من سمكة يونس رمزا لخلاص المسيحية من الإضطهاد الروماني، فكان حوت يونس عليه السلام الذي نجّاه من الغرق رمزاً للخلاص المسيحي. (طمان، ١٩٩٩: ١٩) وبطبيعة الحال فإن رمزية الصليب تُعد من أهم الرموز وأشهرها فهذا الرمز موجود في كافة مناطق العالم تقريباً (سيرنج، ١٩٩٢: ٣٨٨)، فرمزية الصليب مرتبطة بالإصرار على العقيدة والدفاع عنها. (البسيوني، ٢٠٠٠: ٥٠) وشكّل رأي علماء الإسلام حول فن النحت وفن التصوير دافعا للفنان لاعتماد الزخارف والخطوط التي أصبحت رمزا للمعاني الدينية، ودخلت بعض الرموز كالهلال والقمر والنجمة التي تعبّر عن الأشهر العربية، (طمان، ١٩٩٩: ٢١) إضافة إلى كونها رموزا متوارثة

[1] هي مصر في الفترة ما بين بدايات الإستيطان البشري في مصر وحتى بداية عهد الأسر حوالي ٣١٠٠ ق.م

عن الفكر الديني في جزيرة العرب قبل الاسلام. (باخشوين، 2002) وفي مصر، كانت النجمة البيضاء ذات الأفرع الخمسة هي رمز كلمة (عَبَدَ). وفي بلاد الرافدين قديما، يعبر رمز النجم عن فكرة المعبود التي غالبا ما مثلت على أنها المعبودة عشتار ورمزها النجمة ذات الفروع الثمانية، فعشتار، المعبودة الأنثى هي ذاتها التي انتقلت للحضارات الأخرى تحت مسميات مختلفة (Aphrodite) عند الإغريق و(Venus) عند الرومان، والنجمة ذات الأطراف الخمسة كنجمة (Pythagoras) التي رأى فيها رمز الكمال، لأنه عندما نرسم نجمة خماسية فإن الخطوط ستقسم نفسها تلقائياً إلى أجزاء حسب النسبة المقدسة (Phi) (1.618). (سيرنج، ١٩٩٢: ٣٨٧- ٣٨٨)، (براون، ٢٠٠٧: ١١٢).

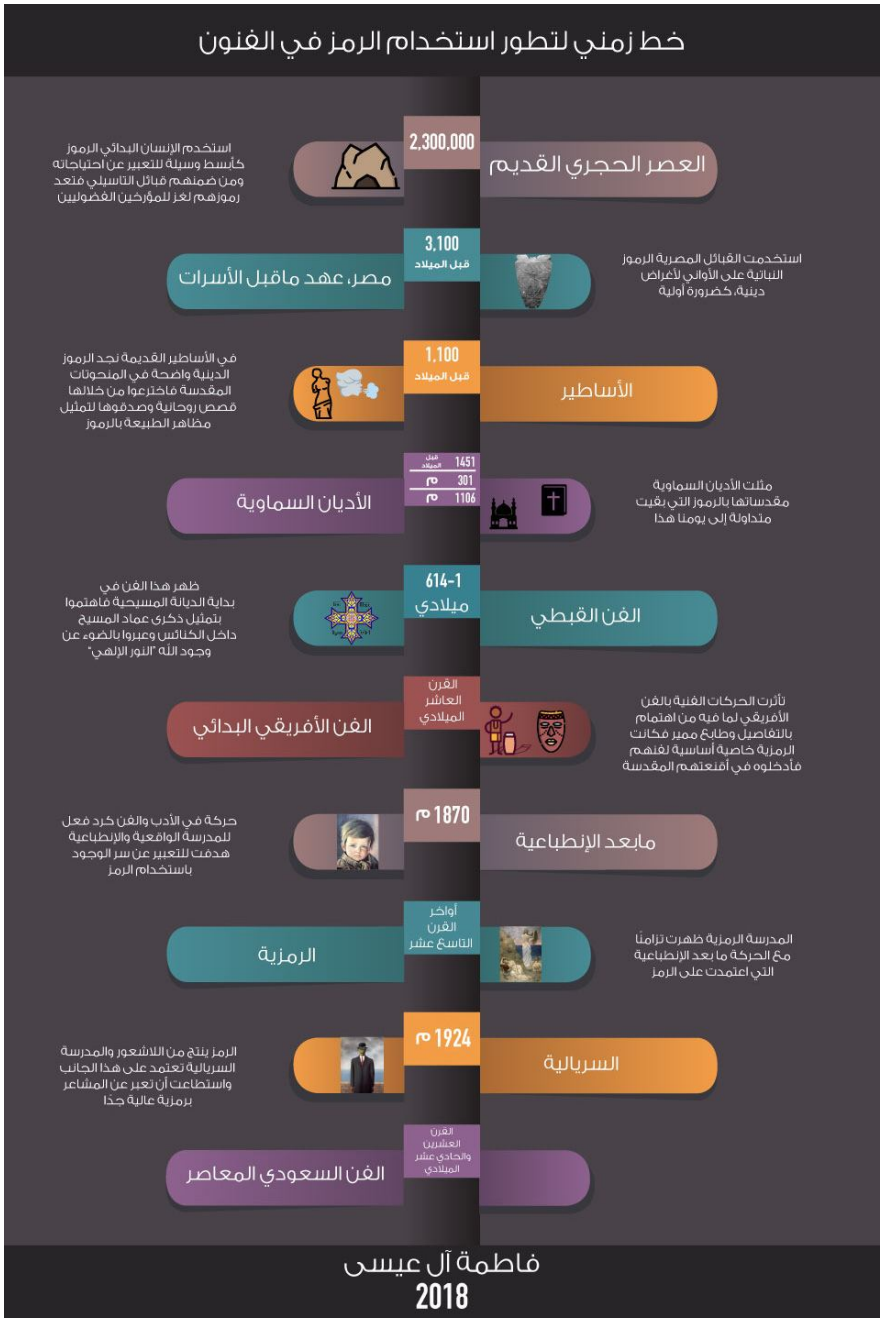
في السابق استخدم السحرة بعض الفنانين في وضع الرموز الخفية لزعمهم بأنها رسائل فيما بينهم، وبعض الفنانين اعتمد هذا الأسلوب لكي يستطيع التعبير عما في داخله، ويستطيع إظهاره للعامة دون تفسير منه للجمهور الذي يستفزه الفضول ويحب تأويل الأعمال بدون طلب المساعدة من الفنان، فيبحر المتلقي في تفسير اللوحة على حسب 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، ٢٠٠٥، صفحة ٢٧). ولقد أوضح التعبيريون بفنهم ميلاً إلى السحر البدائي، مع المبالغة في استخدام الألوان الحارة، والتعبير عن القلق والمزاج العصبي المتوتر، وكان عالمهم مليئا بالعجائب، فقد كانوا يستخدمون الوجوه المقنعة بشكل يدهش المشاهد، (عطية، ١٩٩٩: ٢١٠-٢١١) فيفسر رسم السلّم على سبيل المثال في الأعمال الفنية كرمز إلى الترقي الروحي والخلاص من الخطيئة، وأيضاً يرمز إلى الإنغماس في ممارسات الفعل الشيطاني؛ فسلّم اللون الأبيض ممكن أن يشير إلى النقاء والصفاء والحكمة، بينما السلّم الأسود فهو يرمز إلى ممارسة السحر الأسود، (منجي، ٢٠٠٩: ١٦٣)، هذه نماذج من التفسيرات للترميزات الفنية، والتي من الممكن القول أنها تابعة لظهور مذهب سمي بذلك، لاحت بداياته في عصر الباروك على يد الفنان المغمور "Hieronymus Bosch" والذي يصنف اليوم من الفنانين السرياليين لاستخدامه الرموز الغامضة في أعماله الفنية، وفي نهاية حياته أنتج لوحة باسم "حديقة المباهج الأرضية" والتي فسرها النقاد على أنها قصة الأرض والخطيئة التي حصلت لآدم ومن ثم في الجزء الثاني يظهر تكون البشرية على الأرض واختلالهم بنظام الأرض في نشر الفساد والرذيلة، والجزء الأخير من اللوحة يعبر عن العقاب في النار. استخدم الفنان بوش رمزية البيضة في اللوحة وكأن مجموعة من الناس يدخلون بداخلها وفيما بعد استخدم الفنان"Salvador Dali" في المدرسة السريالية رمزية البيضة ولكن بشكل مختلف، لرجل يخرج من هذه البيضة في أحد أعماله الشهيرة، وكأن هناك حياة أخرى على وشك أن تبدأ.

الرمزية مذهب في الأدب والفن ظهر في الشعر أولاً، يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع للمتذوق نصيباً في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة، بما يضيف إليه من توليد خياله. وتعرف الرمزية " Symbolism" على أنها ظاهرة في الثقافة الأوربية ظهرت نهاية القرن التاسع عشر الميلادي بإعلان جان موريس عام 1886، واتصاله بالفنون البصرية على يد ألبرت أورير 1892 باعتباره تصوير للأفكار (Clarke, 2003: 236)، وهو مذهب أدبي في بداياته يعتمد على الرمز في الكلام ليوحي إلى القراء بأحاسيس النفس الخفية. كما "يُقصد بالرمز "symbol" الشكل الذي يدل على شيء ما له وجود قائم بذاته يُمثله، ويحل محله، بمعنى أن الفن يدل على شيء غيره، لذا فالرمز يُعد أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمى باسمه وهو قد يستخدم كوسيلة من وسائل التعبير" (ياسين، ٢٠٠٦: ١٧).

وفي العصر الحديث، يمكن القول أن المدرسة (الرمزية)، (Symbolism) هي النموذج الأوضح لتيار فني اعتمد 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)، أول من أدخل مصطلح الرمزية هو "Maurice" وعرفها بأنها: محاولة الاستعاضة عن الواقع

(الحاتمي، ٢٠١٤: ٧٤)، و"قد يكون من الصعب رسم حدود واضحة للحركة الرمزية في مجال الفنون التشكيلية، لأنها لم تكن في نشأتها وتطورها مماثلة للحركات الفنية التي عاصرتها أو أتت بعدها، فهي بالأحرى تيار لم تتوضح أطره العامة " (أمهز، ٢٠٠٩: ٩٦)، ولكن أهم ما يميزها تأثرها الواضح بالروحانيات والفوضوية والفكر الاشتراكي، (Little, 2004: 93) ويمكن القول ان الرمزية امتدت جذورها لفترات أكثر عمقا في التاريخ، ربما إلى عصور ماقبل التاريخ – كما ذُكر سابقا- من خلال الرسوم الصخرية، ألا أن تأطيرها في قالب فلسفي جاء في العصور الحديثة. ومن أبرز فناني اتجاه الرمزية: "Gustave Moreau", "Euhène Carrière", "Redon Odilon", "Paul Gauguin"، وأيضاً الفنان "Marc Chagall" الذي صُنف ضمن المدرسة الرمزية، حيث عُرف عنه إضافة الرموز اللغوية للعناصر الطبيعية الأربعة وبعض الأسماء لأصدقائه، وفي نهاية اللوحة يوقّع بطريقة سرية بدون حرف العلة الذي يتضمن اسمه فهو فنان غريب الأطوار (قبّيعة، ١٩٩٦: ١٧)، فالحركة الرمزية التشكيلية ارتبطت في بعض مراحلها بالأدب والأدباء الملتزمين بمبادئ الرمزية والمدافعين عن الفنانين الممثلين لها، ومعلنين بأن الفن تعبير عن اللامرئي بإشارات طبيعية، وقد صرح هيجل بأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، وقد عُرَف هؤلاء الفنانون باسم النبيين (Les Nabis)، هكذا بدأت الحركة الرمزية التشكيلية وكأنها كما يقول (بويون) تتستر خلف الحركة الأدبية وتنقاد لها حتى أن اختيار المصورين لموضوعاتهم كان يتم من خلال الأدباء، الأمر الذي بات يشكل نقيضاً للإنطباعية، (أمهز، ٢٠٠٩: ٨٨- ٩٨) وأصبح الفن مع أشعار (Charles Baudelaire) نوعاً من توليد سحر إيحائي، يمتلك روح الفنان ويحدد علاقته بالمادة. (عطية، ٢٠٠٥: ٩٢- ٩٣) يهتم الفنان برؤيته الخاصة للفن، فالرموز تظهر في كل أنواع الفنون لما يفعله الفنان في إسقاط بعض الدلالات الرمزية الخاصة به، ففي المدرسة السريالية كان الفنان سلفادور دالي يعيد تكوين ذكريات طفولته ويرسم بتلقائية من عالم اللاشعور، وكذلك الفنان "Paul Klee" تضمنت رسوماته رموزاً وكان مقتنعاً بوحدة العالم ووحدة الجوهر الباطن بين أشكال هذا العالم وبين الطبيعة والإنسان في نسيج رمزي، وقد كان أندرية بريتون يدعو إلى إطلاق سراح الخيال وفطرة الإنسان البدائية فهو يرى صورة العالم رموزاً لا تفسر إلا بمنطق ما فوق الواقع، (عطية، ١٩٩٩: ٢٠٥- ٢٠٧). وفي عام 1960 رسم الأمريكي (أد رينهارت) مربعه الأسود النقي بعد أن غادر التجريدية التعبيرية ومن ثم لجأ الفنانون للتعبير بطريقة مختلفة حيث خرجوا عن اللوحات المعتادة ليظهر فن التجهيز في الفراغ في وقت متزامن مع ظهور الفن الأدائي، فأصبحت الرمزية شيئا أساسيا في مثل هذه الفنون لما تحمله من خفايا يرسلها الفنان للمتلقي من خلال الأداء أو من خلال العمل المباشر المعروض أمامهم.

مما سبق، يتضح أن الرمز كان جزءا هاما من تركيب الفنون منذ ولادتها، وتطور زمنيا في تكامل شكلي ومفهومي مع المعطيات الاجتماعية والعقائدية والسياسية، في صور فنية عكست لنا الكثير من المفاهيم المرتبطة بتلك الحضارات والحقب، حتى يومنا المعاصر، ويمثل شكل (1) تلخيصا بصريا لتطور استخدام الرمز ضمن خط وتسلسل زمني وفق ما توصلت إليه الباحثتان.



شكل (1) تصور لتطور استخدام الرمز ضمن تسلسل زمني، فاطمة آل عيسى، ٢٠١٨

الصيغ التعبيرية الرمزية في الفنون:

يرى هيجيل في تفسيره للفكرة وعلاقتها بالشكل والمجال للوصول إلى الجمال، أن الفكرة تجاوز المثالية باعتبارها الفكرة الحقيقية للجمال، وأنه يمكننا تصور أشياء ليست حقيقية كما لو كانت حقيقية، ولذلك يبقى الأمر مشابها لمشاعرنا، (Hegel, 1998: 106) مما يعني أن الترميز في الفن لم يكن تعبيرًا جماليًا في الشكل أو المظهر بقدر ما هو جمال الفكرة في المجال، وتلك الرموز التي إنتزعها الإنسان ذات يوم من الطبيعة وحوّلها إلى بعد ميتافيزيقي؛ وهو كل ما يخضع إلى ما وراء الطبيعة والتي توصّل لها الفنان في أعلى مستويات التأمل، (ياسين، ٢٠٠٦: ١٨) أو شكّلها بخياله وجعل لها مسمياتها وهي الرموز التي تقوم

بالربط بين المعرفة والكون أي بين داخل الإنسان وخارجه بقدر مايكشف الرمز للإنسان عن الحقائق الكونية. بهذا تميزت الرموز بطبيعة خاصة كونها قد تخفي أشياء مما يؤكد مدى تأثير اللاشعور الجمعي في الإنسان، (عطية، ١٩٩٦: ٢)، فضرورة الفن ليس في كونه ينسخ صوراً للواقع المرئي، وإنما في مقدرته على جعل ماهو خلف العالم المرئي قابلاً للرؤية. فالفن هو لغة التشكيل محملة بخبرة الفنان الذاتية، كما أن معايير مثل الأصالة، والطلاقة، والحرية، والتحليل، والتركيب البصري التشكيلي، وأيضاً امتلاك الفنان لغته المستقلة، واستطاعته ربط عالم الحلم بعالم الواقع، كلها تعد اليوم من أهم المعايير التي تحكم على مستوى الإبداع في الفن، "والإنسان المبدع هو الشخص القادر على إدراك الروابط الخفية بين الأشياء". (عطية، ١٩٩٦: ١٣)

ولو تساءلنا، ما الصيغ التعبيرية التي يمكن أن تساهم أو ساهمت فعليًا في تاريخ الفن في خلق مساحة من الحرية للتعبير لدى الفنان بشكل جمالي في المفهوم والفكرة، ودون إحداث تصادمات مع المجتمع الذي ينتمي له؟ هناك من يعطي أهمية خاصة للفنان الذي يلجأ للرموز في الفن، حيث أن الفنان يستخدمها للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات (ياسين، ٢٠٠٦: ١٩)، وترى بعض الدراسات النفسية الحديثة في مجال الفن أن الشخصية المبدعة تتميز بالتلقائية في التعبير عن مكونات اللاشعور والقدرة على إعادة ترتيب عناصر سابقة في صياغات جديدة، بحيث يظهر إنتاجها متمتعاً بالجدة والحداثة (عطية، ١٩٩٦: ٨). ولكل عمل فني جانبه اللامرئي المتعلق بالفكرة وبالمواقف العاطفية. (عطية، ٢٠٠٧: ٥) و"أن الإنسان لم يعد قادراً على مواجهة الحقيقة مباشرة، وكلما تقدمت فاعلية الإنسان الرمزية نراه يستطيع أن يتحدث عن نفسه سواء بالعبارات اللغوية أو الصور الفنية أو الرموز الأسطورية أو الشعائر الدينية". (طمان، ١٩٩٩: خ) وما من شيء في الوجود إلا يشير إلى معان خفية سواء كانت تخص الفرد أو المجتمع ككل، (ياسين، ٢٠٠٦: ٢٧) فترى الباحثتان أن الفنان يجب أن يبتعد عن الأمور السياسية لما فيها من مخاطر على حياة الفنان كما هو الحال في فن الكاركاتير.

لقد أوضحنا ونحن نتتبع استخدام الرمز في الحقب التاريخية كيف عبر الإنسان في مراحل تاريخية متعاقبة باستخدام الرمز، سواء في الفترات التي تلت عصر الكتابة أو مرحلة الاديان السماوية، بل حتى في الفترة التي أعقبت الثورتين الصناعية والسياسية في أوربا (Blanning, 2007) ومن ثم أثقلت بتبعاتها الفكرية على أمريكا، ومن مبدأ أن الرمز والرمزية فن يكمن جماله في الفكرة التي تخدمه (شعبو، 2006: 36-37)، نستنتج أن الرمز كان حاضرا كعنصر اتصال، وعنصر تعبيري من خلال الفنون كما خدم المعتقد الديني سابقا، فهو يخدم المعتقد الشخصي لدى الفنان، حيث ساهم في تشفير المعلومة بلغة الفنان الخاصة، التي أراد أن ينقلها بصيغة محددة، مما جعل الرمز وسيلة مثلى في الفنون لتنقل رسائل الفنان دون مواجهة فعلية مع المجتمع أو السياسية أو الدين.

الرمز والرمزية في الفن السعودي:

يعتبر الرمز في الفن السعودي مثله مثل دول الخليج العربي، بل والدول العربية ودول المنطقة التي تأخرت عن ركب الحضارة الأوربية والأمريكية التي تلتها، توقف النمو الفني أو يمكن القول أنه تباطأ، فظلت ممارسات الفنون في المملكة العربية السعودية لا تتعدى الممارسات الحرفية حتى الثلث الأخير من القرن العشرين، (الرصيص، ٢٠١٠: ١٦) تمثلت في المصنوعات التقليدية التي لم يغب عنها استخدام الرمز، فإذا كانت الرمزية في الفنون الصخرية قد وضحت بانتشار مواقعها في الجزيرة العربية، (Abdul Nayeem, 2000) فإن العصور التاريخية في فترة الممالك شهدت انتشارا للصورة والرمز المرتبط بالفكر الديني الوثني، بل أن جزيرة العرب كانت بوتقة للأديان السماوية والمعتقدات والأساطير الإغريقية والرومانية بلباسها اللهينستي، إضافة إلى تأثيرات الحضارات المجاورة، فامتلأت فنونها رموزًا متنوعة بتنوع الفكر العقائدي، (السنان، ٢٠٠٩) وبعد ظهور الإسلام، وتغيير الأسباب المؤدية لممارسة الرسوم والنحت بشكله القديم نظرا لارتباطه في ذلك

الوقت بالوثنية، اتجه الفن خارج الجزيرة العربية على وجه الخصوص نحو العمارة والفنون التطبيقية والخط العربي، في الوقت ذاته، عكست الفنون الحرفية بأشكالها الزخرفية ترميزا من نوع آخر نجده في حياكة النسيج والسجاد ونسج الخيام بالعناصر الزخرفية بدلالاتها القبلية، (Hilden, 2010) إضافة إلى زخرفة ونقوش الحناء على يد المرأة، (Al-Mansour, 2013) ولعل تزيين جدران البيت بالألوان الذي اشتهرت به منطقة عسير في جنوب المملكة العربية السعودية خير مثال لرمزية العناصر المستخدمة في الفنون التقليدية (سعود، ١٩٨٩) وكانت الوسوم المستخدمة لدى القبيلة على الأبل والماشية، للترميز عن ملكيتها، كانت هذه الرموز ممارسة فنية ممتدة ولها ارتباط اجتماعي وسياسي ولا تزال حتى يومنا هذا. (خان، 2000)

يمكن القول أن الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية بمفهومه الغربي ما يزال يافعًا وبدأت ملامح ممارسة الفنون في منتصف القرن العشرين، بينما أوائل المعارض كانت في الخمسينيات والستينيات من القرن ذاته، تتالت بعدها المعارض الجماعية والفردية، (الرصيص، ٢٠١٠: ٣٠-٤٠) إلا أن بدايات انتشار ممارسة الفنون أعاقتها انتشار فتاوى تحرم التصوير والرسم لذوات الأوراح، (بن بار، ٢٠١٧) وبالتالي امتناع الممارسين للفنون عن رسم الكائن الحي، بل وحتى ملامح الجسد في الكثير من الأحيان، جاء ذلك متوافقا مع انتشار ما سمي بحركة (الصحوة) في الثمانينات من القرن العشرين، والتي عملت على نشر أفكار دينية متشددة بين المجتمع، واستطاعت التأثير على جيل كامل من الشباب السعودي اعتمادًا على مؤسسات الدولة. (لاكروا، ٢٠١٢)

عليه نجد أن كثيرا من أعمال الفن التشكيلي السعودي حين نضج وانتشرت المعارض الفنية والمسابقات وغيرها، غير أن بعضا من الأساليب الفنية مثل الأسلوب الرمزي والتجريدي والسريالي لاقت قبولا بين الفنانين، فتقمصوا تلك الأساليب لأسباب مختلفة لعل أهمها الإبتعاد عن رسم الكائنات الحية بشكلها الكامل، فكان التجريد أسلوبا للعمل بشكل عام، وكان الترميز من خلال عناصر وأيقونات محددة أو الأسلوب السريالي في إيجاد تكوين غير واقعي يتيح للفنان التعبير باستخدام كائن حي غير مكتمل الصورة إما بحذف ملامح الوجه أو تجريدها، (الرصيص، ٢٠١٠)، (السليمان، ٢٠١٢)، (السنان، ٢٠٠٧) وقد انتشرت التجريدية بشكل واسع في الفن السعودي، ويرى (الرصيص ٢٠١٠) أن بداياته في السعودية ضعيفة من النواحي المعرفية والمعالجات، ولكن تزايد الخبرات والمعرفة لدى الفنانين أضفت عليه تنوعا وجدية بشكل تصاعدي في العقدين الماضيين، بالرغم من أن السريالية انتهت رسميا مع قيام الحرب العالمية الثانية عام 1944م إلا أن أجيالا من فناني العالم وبعض فناني المملكة العربية السعودية قد أعادوا إحياءها. ولعل تأثر عدد من فناني الأحساء والقطيف في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، منذ منتصف السبعينات بالأسلوب الرمزي السريالي له دلالات وأسباب أخرى غير العامل الديني، حيث يذكر (السليمان، ٢٠١٢) أن السريالية كأسلوب برزت بشكل لافت عند الفنان عبدالحميد البقشي من الأحساء، إلا أن هذا الأسلوب انتشر في مدن عديدة في السعودية في السبعينات والثمانينات بل وبداية التسعينات، لكن حضوره الأقوى تمثل في فناني الأحساء والقطيف من أمثال منير الحجي وعلي الصفار وخالد الأمير ومنى المروحن وخلود آل سالم وحميدة السنان وعبدالعظيم شلي وغيرهم.

تزايد الحراك الفني في السعودية في الألفية الجديدة، وفرص الاحتكاك والعرض الخارجي، ساهمت في حضور عدد كبير من الفنانين بأعمالهم ذات الطابع المعاصر حيث خرجت عن الصيغ التقليدية التي سادت حتى منتصف التسعينات الميلادية من القرن العشرين، ومع استمرار تأثير الصحوة إلا أن الفنان السعودي اتجه إلى الاعمال التي تعتمد على الأشكال الجاهزة أو التجهيز في الفراغ أو التصوير الضوئي أو الأفلام، فتفادى إشكاليات التحليل والتحريم، ولكن في الوقت ذاته استطاع التعبير بمساحة من الحرية عن المواضيع السياسية التي غابت في أعمال الفنان السعودي سابقا، كما عبر عن المشكلات الاجتماعية دون صدام مباشر مع المجتمع أو المشرع.

عبد الناصر غارم:

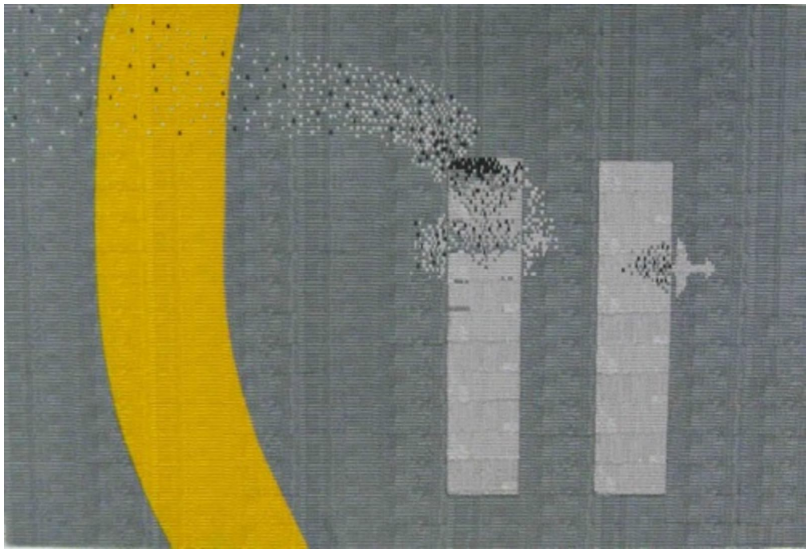
يعد السعودي عبد الناصر غارم العمري والمولود عام 1973م في منطقة عسير جنوب المملكة العربية السعودية من أهم فناني منطقة الخليج العربي بسبب جدلية أعماله، وربما اكتسب الشهرة بعد بيع عمله (رسالة ورسول) بما يقارب المليون دولار كأعلى سعر لعمل فنان عربي بيع والفنان على قيد الحياة، (Al-Senan, 2014) أثار هذا العمل الجدل وما يزال بسبب رمزيته العالية، ويلجأ غارم في أعماله إلى أنماط هندسية معقدة يستقيها من الثقافة العربية الإسلامية ويمزجها برسائل غامضة تدور حول الطريقة التي يجري من خلالها استغلال الدين والسلطة في التأثير على الناس، سواء أكان تأثير سلبيا أم إيجابيا. غارم الذي لم يتلق التعليم المتخصص يرى أنه أحد أسباب تأخر نضوجه الفني، (Hemming, 2011, p. 21) ولم يتعلم الرمزية في الجامعة ولا حتى تعلم تاريخ الفن في التعليم العام، لكنه مارسها بالفطرة، وبأسلوب إبداعي في غاية العمق. ذكر غارم خلال مقابلة تلفزيونية لصالح (رويترزوقت) افتتاح أول معرض منفرد لأعماله في لندن: "استغرقت نحو ١٨ عاماً لأعثر على نوع من التوافق بين كوني فناناً وكوني ضابطاً في الجيش... لكن عملي في الجيش خصوصاً في هذا الوقت ميزة لأنه ساعدني ودعمني في عملي الفني وفي القضية التي أسعى للتعبير عنها من خلال عملي الفني"، (إبراهيم، ٢٠١٣) وفي عمله (رسالة رسول) في شكل (2) لا يتوانى غارم عن تحميله بالرموز؛ فهو موضوع حساس بالنسبة لمجتمع متديّن. إن عنصر القبة الذهبية التي يرمز شكلها وتصميمها وزخرفتها إلى أوج قوة الخلافة الإسلامية، وبداخل القبة حمامة السلام رمزا للسلام، وعلى طرف القبة عنصر معدني يوضع عادة فوق المآذن في المساجد، ويبدو هذا العنصر وكأنه يرفع القبة من جانب، لتظهر حمامة السلام تحت بؤرة مضاءة، وخارج مساحة القبة كتب (لا تتعدى هذا الخط)!

شكل (2) عبد الناصر غارم، رسالة رسول، 2010، تجهيز في الفراغ، تركيب من الخشب والنحاس بقطر يتجاوز ثلاثة أمتار وطول يتجاوز المترين بإذن من (http://www.gharem.studio/)

يبدو الشكل الخارجي للوهلة الأولى أنه مصيدة، الصورة والتكوين أو الفكرة على ما يبدو ناتجة من تراكمات بصرية لذكريات غارم وقت الطفولة، حين كانت تربية الحمام عند الأطفال نشاطا يمارسه أبناء العامة -من غير الطبقة الثرية- فيعمدون إلى وضع مصيدة للحمام، ثم يبقونها في شبك لمدة عشرين يوما، فتعتاد المكان وتعتبره (بيتا) لا تغادره أبدا (Hemming، 2011: 22)، ولكن العمل المُرمز قوبل بتفسيرات مختلفة ومتباينة لدى المتلقى، حيث آثار جدل الكثيرين ممن شاهدوا العمل أو صورة له والتي تناقلتها وسائل الإعلام المختلفة بسبب سعر بيعه، من باب أن العمل إشارة إلى أن الدين الإسلامي يستخدم الطعم لحبس

مريديه، بينما عبر الفنان في أحد لقاءاته عن العمل قائلا أنه ردة فعل لأوضاع العالم العربي وغاية الفنان في عرض عمل مثل هذا هو استرجاع المجتمع للواقعية والموضوعية في التعامل مع الموضوعات! (العربية، ٢٠١١) كما فسّر البعض العمل بأنه تصوير للفئة التي تستغل الدين والعاطفة الدينية لأغراض أخرى حتى يقع الإنسان في المصيدة، وقد يُقصد بذلك السياسي الذي يستخدم الدين كأداة، أو الدين المسيس، والبعض الآخر فسّره بأسلوب أكثر إيجابية حين قال بأن السلام يوجد في داخل الإسلام نفسه، وذلك عن رمزية وضع الفنان الحمامة بداخل القبة، بمعنى أن المؤمن المحظوظ هو من يدخل في داخل هذه القبة ليتمتّع بهذا السلام، ورمزية حمامة السلام هي ما عززت هذا المفهوم (من مواقع التواصل الاجتماعي وتعليقات المتابعين في مصادر عدة، ومن خلال النقاشات في داخل قاعات المحاضرات في جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن).

غارم الذي خرج عن الإطار التقليدي لممارسة الفنون البصرية في عمل تصوير تشكيلي أو نحتي، بدأ بفن الفيديو وفن الأداء ما بين الأعوام 2003-2007، فشارك في بينالي الشارقة لأول مرة، (Huleileh, 2007) وكان عمل (الصراط) -وهو فن أدائي- يتحدث بأسلوب رمزي عن إيمان الناس خصوصا وقت الخوف، مثله من خلال رسم بالخط الأصفر الذي يفصل الطريق عادة، مرسوم أو أعاد صباغته بشكل عريض على جسر متهدم جزئيا في عسير، وأضاف باللون الأبيض كتابة باللغة العربية لكلمة "صراط" على جانبي الطريق (Hemming, 2011, p. 57)، لاقى العمل نجاحا ساهم في نشر اسمه، ثم توقف في مرحلة لشحذ فكرة جديدة، أتت بعد ترقية وظيفية وتغير طفيف في طبيعة عمله بزيادة المهام الإدارية التي جاء معها زيادة في استخدام الختم، ومنه ابتدع خطا جديدا في استخدام الختم، بدأ بختم كبير، ثم شرائح المطاط التي تستخدم لطباعة الأختام، صنعها بطلب خاص، وكانت بداية مجموعة من أعماله في العام 2008م تشكلت بسلسلة استخدم فيها الرسائل الخاصة من خلال الترميز بالخامات التي صنعها من لدائن الخامات بكلمات وأحرف على السطح، بحيث لا تبدو للعين من الوهلة الأولى، بل يجب الاقتراب كثيرا منها لمعرفة الكلمات، بينما يلون السطح بتكوينات كان لها علاقة مبهمة بالنسبة للمتلقي غير الواعي بما يحاول الفنان الترميز له، وتعد مجموعات أعماله (مسلح، ومدرعة، ورجال يعملون، ولا دموع بعد اليوم، وتحول، وتحويلة، وتوقف، وعبور مشاة - Concrete, Tank, Men at Work, No more Tears, In Transit, Detour, Pause and Pedestrian Crossing,) التي أنتجها ما بين الأعوام (2008-2011م) (Hemming، 2011، ص 122-173)، تعد هذه الأعمال نموذجا للرمزية وربطها بمواضيع البروقراطية والسياسة المحلية والعالمية في الشرق الأوسط على وجه الخصوص، ولكن عدم وضوح الرسائل في العديد من هذه الأعمال عند المتلقي، وعدم تفسير غارم لها بشكل صريح، سمح لمثل هذه الأعمال أن تعرض في الداخل والخارج دون إشكالية غالبا مع الرقابة أو الجهات الحكومية، إلا أن هناك بعض الاستثناءات، الأولى كانت مع بداية عرض أول أعمال هذه المجموعة وهو (عبور مشاة Pedestrian Crossing 2008) الذي كان مخططا له أن يعرض في لندن عام 2008، في هذا العمل تناول غارم موضوعا سياسيا شائكا، وهو أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وقد يكون الموضوع مقصودا وربما جاء صدفة، إذ استخدم خلفية أو قاعدة العمل مساحة من شرائح الأختام البلاستيكية، رسم عليها خطا أصفر عريضا يذكرنا بخط عمل (صراط)، ولكن بدلا من كلمة صراط كما في عمل 2007، رسم مستطيلين باللون الرمادي الأغمق من لون القاعدة، وبجانب أحدهما ما يشبه طرف الرمح أو السهم أو شكل طائرة صغير، وبجانب المستطيل الآخر بعثره في أعلاه امتدت على مساحة القاعدة وعلى الخط الأصفر! أثار العمل حفيظة الرقابة التي طلبت منع عرضه، والسبب أن التفسير الذي ربطه الرقيب بالعمل هو تأكيد نظرية المؤامرة حين تصطدم الطائرة ببرج ولكن البرج الآخر هو الذي تأثر بشكل أكبر، وبالتالي خلق أسئلة متناقضة وتفسيرات عديدة للعمل قد يكون هذا أحدها، مع ذلك، قام الفنان باقتراح تعديل بحيث يضيف مستطيلا آخر ويخفي الطائرة! – الأشكال (3 و4)- وافقوا على ذلك التعديل وتم عرض العمل. (النويصر، ٢٠١٧)



شكل (3) عبد الناصر غارم، عبور مشاه، ٢٠٠٨، لوحة مطبوعة، بإذن من (http://www.gharem.studio/)

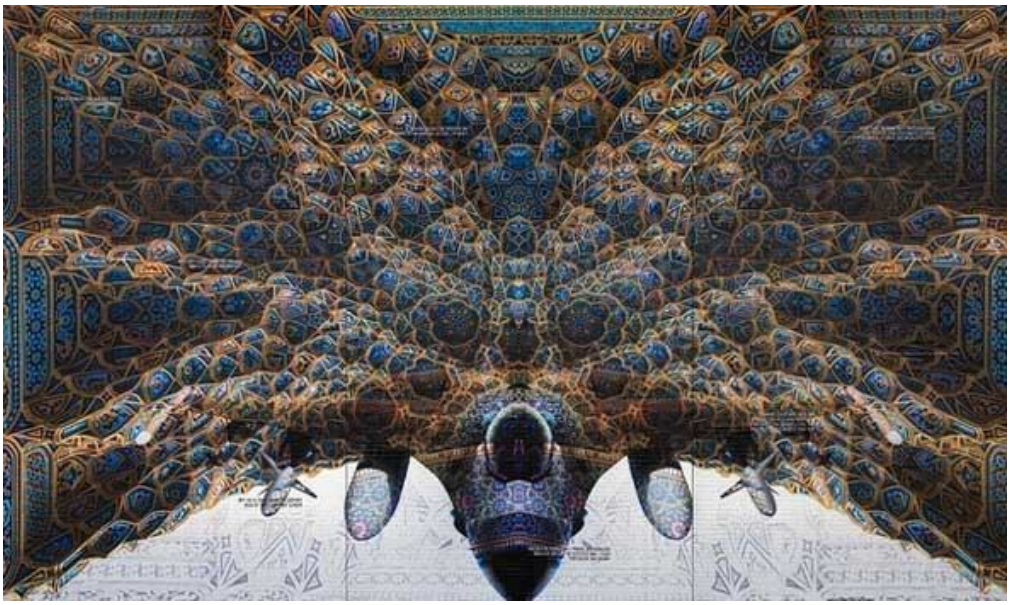
شكل (4) عبد الناصر غارم، عبور مشاه، ٢٠٠٨، لوحة مطبوعة، بإذن من (http://www.gharem.studio/)

أما الحالة الثانية التي منع فعلا فيها عمله من العرض فهو بسبب قراءة رموزه بشكل أثار إحدى الجهات المعنية بالفنون في المملكة العربية السعودية، حين استعان فرع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون في جدة بالشرطة لمنع قاعة (أيام للفنون) من إقامة مزاد للأعمال الفنية بسبب طلبهم إزالة بعض الأعمال من العرض والمزاد التي رفضتها لجنة الإجازة وفق الصلاحيات الممنوحة لها، منها عملان لعبد الناصر غارم هما (الختم) و(المدرج)، (زربان، ٢٠١٣) ضمن السلسلة التي ذكرت سابقا، وطلب الشرطة من قبل الجمعية جاء بعد إصرار القاعة على عرضها، علما أن ذات الأعمال لعبد الناصر غارم سبق وأن عرضت في مدينة الرياض عاصمة السعودية. (السنان، ٢٠١٣)

وفي الوقت الذي تقلصت فيه نشاطات (الصحوة) يقوم غارم بعمل معرض يطلق عليه اسم الحركة الدينية المسيسة (الصحوة) التي غيرت مجتمع السعودية قبل ثلاثة عقود، فعرض أعمالا محملة بالرمزية،

بهدف تطهير "الدين من التهم التي ألصقت به... يعيدنا إلى فترة الصحوة التي شهدتها السعودية، فيما لا يتوانى أيضا عن ملامسة ما آلت إليه الأحوال في معظم البلدان العربية" (سلامة، 2014)، غارم يتناول موضوع الحرب والايديولوجيا في العالم الإسلامي في عمله باستمرار كما فعل في معرض (ريكوشيه) أو (شظية مرتدة) في شكل (5)، ويتمحور العمل حول الحرب والإيديولوجيا في العالم الإسلامي فالعمل في طياته يحمل الكثير من الرموز والمعاني والأسئلة التي قد لا تجد إجابة مباشرة عليها، تقول (مشخص) "يعكس العمل أيضًا تأملات في هوية المجتمع، يعكسها في نقوش إسلامية وأرابيسك بصري ممتع، ولكنه أيضًا يحلل من خلاله حلم الوحدة في العالم الإسلامي والتخلص من الحواجز التي تؤدي للخلافات السياسية والتوتر المجتمعي". (مشخص، ٢٠١٥) وترى (سلامة، ٢٠١٤) أن أعمال غارم تنويرية وتتولى مهمة النقد في سبيل التجديد في السعودية، ويرفض من خلالها البيروقراطية وما يحدث في الشرق الأوسط بسبب سياسات دولية، وتضيف "يأتي هذا النوع من المعارض لطرح القضايا من دون وسيط، لكن الحركة الفنية النقدية ما زالت حديثة في السعودية، مما يجعل هذه التجارب الفنية تقدّم خارج المملكة في أغلب الأحيان. أليس هذا ما يعزّز الاهتمام الغربي بأعمال غارم وغيره من فناني الخليج؟ أليس هذا أيضاً ما يعزّز الدهشة لدى الغرب؟ الدهشة نفسها التي دفعت بصحيفة «نيويورك تايمز» أخيراً إلى طرح تساؤل حول نجاح غارم في بيئة لا تولي الفن أي اهتمام. لم يواجه هذا المعرض نقداً، بقدر ما يأخذ المرء إلى التراكمات الداخلية، ليجعلها تطفو على السطح، وتحث المتلقي على الخروج برأي وفكرة تجاه ما يلم بمجتمعاتنا من قضايا ملحة وحساسة في الوقت الراهن". (سلامة، ٢٠١٤) إذ يلجأ غارم للثقافة العربية بشكل عام وللفن الإسلامي كمصدر على وجه الخصوص، يستقي منه الأنماط الهندسية المعقدة ويمزجها برسائل غامضة تدور حول ما يجري من استغلال الدين والسلطة في التأثير على الناس. (غي، ٢٠١٣)

وعليه نستنتج ان أعمال عبد الناصر غارم تعطي تفسيرات عدة، وتثير التساؤل ومحملة بالرمزية التي ساعد عدم تفسير الفنان لها على تعدد القراءات للعمل وفق اتجاه يؤكد ما افترضه البحث وبنى أسئلته وأهدافه عليه.



شكل (5) عبد الناصر غارم، ريكوشيه،2015، لوحة مطبوعة، بإذن من (http://www.gharem.studio/)

النتائج:

يمكن القول إن الرمز والرمزية كأسلوب -وإن اختلف عن الرمزية كمدرسة فنية في القرن التاسع عشر الميلادي أو استخدام الرمز في المعتقدات والأساطير القديمة- في الأعمال الفنية لا يزال عنصرا هاما يستخدمه الفنان للتعبير في أعماله الفنية بغض النظر عن الخامة والأبعاد والمجال الفني، لكن المختلف عليه هو سبب لجوء الممارس أو الفنان في عمله الإبداعي الفني لاستخدام الرمز كعنصر أو للرمزية كأسلوب فني في الفن المعاصر، وذلك إما لأسباب شخصية أو أسباب سياسية أو تعود للخوف من ردة فعل المجتمع أو إساءة التفسير والحكم من مبدا ديني، حيث أن الفنان شخصية ثقافية يريد التعبير ولكنه يخشى رد الفعل من أفراد المجتمع في حال وضوح المقصد من العمل بسبب إساءة التفسير أو بسبب خطأ التفسير، مما يجعل عددا من الفنانين المعاصرين يمتنعون عن التفسير في عرض أعمالهم الفنية. وفي بعض الحالات يمكن أن يكون لوكيل الفنان التجاري أو لمسوقي الأعمال الفنية وقاعات عرض الأعمال أهداف تجارية قد تؤثر في اتجاهات الفنان سعيا لنشر الإثارة حول العمل الفني من أجل هدف أبعد وهو الكسب المادي فتحث أو توجه الفنان بشكل غير مباشر إلى البحث عن مواضيع ذات طابع سياسي أو ايدلوجي معين يثير الرأي العام أو المتلقي ليتعاطف مع العمل ومن ثم يساهم في انتشاره من خلال العروض المختلفة، مما يؤدي إلى رفع سعر العمل قبل البدء في عملية البيع خصوصا إذا كان العمل متوقعا له البيع من خلال دار للمزادات، فإذا كان الهدف هنا من استخدام الرمز والرمزية لأهداف ربحية (إقتصادية) بحتة، فإن التأثير السياسي ووضوح التوجه الأيدلوجي يمكن أن يكون سلبيا في كثير من الأحيان، وتعتبر فنون وأعمال فناني الشرق الأوسط أو الخليج العربي نموذجا معاصرا مناسبا لهذا التفسير، خصوصا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر وبداية ما يسمى بالإرهاب من الشرق الأوسط، وفوبيا الإسلام التي انتشرت في الغرب بعد ذلك الحدث عام 2001.

إن التعبير بالرمز ليس اكتشافا حديثا أو معاصرا في الفن، وإنما تعبير بشري ناسب الإنسان لنقل فكرة أو مفهوم عبر الصورة إما بشكل مختزل أو فيه من التمويه لأغراض خاصة، وإذ انتشر استخدام الرمز في الجزيرة العربية عبر الحضارات تزامنا مع مثيلاتها في العالم أجمع، إلا أن استخدامه في الفن المعاصر إنما هو وليد الحداثة التي رافقت النمو الحضاري والإنفتاح على الشعوب في المملكة العربية السعودية خلال العقود الماضية. عندما شعر الفنان بضرورة استخدام الرمز في الفن استغنى عن المباشرة الصريحة، فوجدنا أن الرموز ظهرت تزامناً مع الفن المعاصر وفن التجهيز في الفراغ على وجه الخصوص، فاتجه الفنان إلى استخدام عناصر رمزية لإيصال معنى محدّد، ولكنه في الوقت ذاته جعل للمتلقي الدور الأكبر في فهم العمل بالطريقة التي تلائم تفكيره، فينجو من الحكم المسبق ويتيح له التعبير الحر، دون أدنى مسؤولية.

ومن خلال تجربة الفنان السعودي عبدالناصر غارم، يمكن تلخيص بعض من أسباب استخدام الرمزية في الفنون البصرية في المملكة العربية السعودية؛ لعل أهمها الأسباب السياسية الدينية، التي تعود جذورها للثمانينات والتسعينات الميلادية لدى فناني الأسلوب السريالي خصوصا في المنطقة الشرقية حيث انتشر هذا الأسلوب كنوع من التعبير غير المباشر للفرد أو الجماعة، أما في الفن المعاصر ومن خلال استخدام الرمز في اللوحة ذات البعدين أو الأعمال التركيبية والتجهيز في الفراغ، فقد عمد الفنان السعودي وأشهرهم عبدالناصر غارم إلى هذا الأسلوب للتعبير بحرية عن القضايا الإجتماعية والسياسية؛ حين استخدم عناصر فنية ومعمارية من الحضارة والتراث والفن الإسلامي بشكل عام، وعناصر من الحياة اليومية في تشكيل أعمال فنية ذات بعدين أو تجهيز في الفراغ، بغرض إثارة الأسئلة لدى المتلقى، وجذب الانتباه لمواضيع وقضايا سياسية ودينية يندر التعبير عنها بحرية في المجتمع المحلي، معظمها إما لها ارتباط بتاريخ الجزيرة العربية أو التراكمات السياسية والدينية في المملكة العربية السعودية في العصر الحديث، خصوصا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية وسياستها في الشرق الأوسط، وتداعيات الربيع

العربي في المنطقة، وقد ساهم أسلوبه وتعبيره الفني في إثارة مواضيع عبر الصور المحملة بالرموز دون وضوح مباشر في الرسالة، مما يساعد في التغير الناعم في النظرة للموضوعين السياسي والديني في المجتمع، وهذا أحد أهم الأدوار التي تقوم بها الثقافة البصرية كأحد مهامها المؤثرة في العصر الحديث وبذك يمكن القول أن عبد الناصر غارم يقود اتجاها فنيا سعوديا معاصرا نحو التعبير الصادق والمحفز للتفكير عن القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية في مجتمعاتنا، ووفق لغة عالمية مفهومة في المحافل الدولية، ساهم من ناحية في وجود الفنان المحلي (السعودي أو الخليجي أو العربي) في المنصات الفنية عالميا، كما ساهم في وضع نموذج للفنانين الشباب للتعبير الفني عبر هذا الأسلوب، إضافة إلى دوره في تحفيز التفكير الناقد في المواضيع المطروحة لدى المتلقي، ورفع الذائقة النقدية للمجتمع المحلي.

التوصيات:

تعتبر الدراسات في الفن المعاصر في المملكة العربية السعودية مجالا جديدا في النشر العلمي، ومعظم ما تم تناوله مقالات إعلامية في مجلات أو كتب (السيرة الذاتية) أو العرض النقدي المختصر دون ربط الموضوع بالمحتوى الاجتماعي وتاريخ المنطقة بشكل دقيق، عليه يوصي البحث بالتالي

1. تحفيز الباحثين للمزيد من البحث عن استخدامات الرمز ومعانيها في الفن المعاصر وعلاقتها بالهوية العربية أو المحلية
2. دراسة عدد من النماذج البارزة في الفن المعاصر المحلي للوصول إلى اتجاهات ذات ارتباط بالمكان والثقافة المحلية.
3. توثيق الفن المحلي وأرشفته وتفسيره وفق المحتوى المحلي بعيدا عن الأدلجة والتاثيرات أو التفسيرات ذات التوجهات التجارية.

المراجع:

المراجع العربية:

1. إبراهيم، السيد. (٢٠٠٧). **الرمز والفن. القاهرة**، مركز الحضارة العربية.
2. إبراهيم، عماد. (2013) **عبدالناصر غارم من ضابط سعودي إلى الأعمال الأكثر مبيعاً لفنان خليجي**، مقابلة مع عبدالناصر غارم، صحيفة رويترز الأكترونية باللغة العربية، تاريخ النشر13 أكتوبر ٢٠١٣.
3. ابن باز، عبدالعزيز. (تاريخ الاطلاع أكتبور 2017). تم الاسترداد من الموقع الرسمي لسماحة الإمام ابن باز http://www.binbaz.org.sa/fatawa/4833
4. آل سعود، نورة. (1989). **أبها، بلاد عسير**. الرياض: نورة بنت محمد بن سعود.
5. إمام، عبد الفتاح. (١٩٩٨). **معجم ديانات وأساطير العالم**. القاهرة: مكتبة مدبولي.
6. أمهز، محمود. (٢٠٠٩). **التيارات الفنية المعاصرة**. بيروت، لبنان: شركة المطبوعات للنشر والتوزيع.
7. باخشوين، فاطمة. (2002). **الحياة الدينية في ممالك معين وقتبان وحضرموت**. الرياض: الناشر المؤلف
8. براون، دان. (٢٠٠٧). **شيفرة دافنشي (سمة محمد عبد ربه)**، بيروت، لبنان: دار العربية للعلوم (تاريخ النشر الأصلي، ٢٠٠٣)
9. البسيوني، محمود. (٢٠٠٠). **التربية الفنية والتحليل النفسي**. القاهرة: عالم الكتب.
10. بن سيرا. (١٥٥٨). **الزوهار**. مانتوفا: مكتبة الكونغرس
11. الحاتمي، آلاء. (٢٠١٤). **تحليلات التعبير الفني في الرسم الأوروبي الحديث**. لبنان: رضوان للنشر والتوزيع.
12. خان، مجيد. (2000). **الوسوم، الرموز القبلية في المملكة العربية السعودية**. (عبدالرحمن الزهراني، المترجمون) الرياض: الإدارة العامة للآثار والمتاحف.
13. درويش، سعيد. (2013). **الرمز والرمزية في الفن التشكيلي** في. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، 29(1)، 659-672.
14. الرصيص، محمد. (٢٠١٠). **تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية**. الرياض: وزارة الثقافة والإعلام.
15. زربان، خيرالله. (20 11، 2013). **فنون جدة تستعين بالشرطة لمنع مزاد أيام الفني**. صحيفة المدينة. المدينة المنوة، السعودية: مؤسسة المدينة للصحافة والنشر.
16. سلامة، ديانا. (24 أبريل، 2014). **عبدالناصر غارم يزيل صبغة الدم عن الإسلام**. موقع الأخبار، أدب وفنون(2278). دبي، الإمارات العربية المتحدة.
17. السليمان، عبدالرحمن. (2012). **مسيرة الفن التشكيلي السعودي** (الإصدار(٢)). الرياض: وزارة الثقافة والإعلام.
18. السنان، مها. (2007). **أساليب فنية في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر**. الرياض.
19. السنان، مها. (2009). **الفنون المعدنية من قرية الفاو دراسة فنية تحليلية**. راسلة دكتوراه غير منشورة. الرياض: جامعة الملك سعود.

20. سهام طمان. (١٩٩٩). **مفهوم الرمز في الفن الشعبي المصري وأثره في التصوير المعاصر**. رسالة ماجستير غير منشورة، مصر: جامعة حلوان.
21. شعبو، أحمد (2006) **في نقد الفكر الأسطوري والرمزي** طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب.
22. عبد الحميد، شاكر. (٢٠٠٨). **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
23. عطية، محسن. (١٩٩٦). **الفن وعالم الرمز**. القاهرة: دار المعارف.
24. عطية، محسن. (١٩٩٩). **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية. القاهرة:** دار الفكر العربي للطبع والنشر.
25. عطية، محسن. (٢٠٠٥). **التقاء الفنون**. القاهرة: عالم الكتب.
26. عطية، محسن. (٢٠٠٧). **التفسير الدلالي للفن.** القاهرة: عالم الكتب.
27. غي أليسون. (25 أكتوبر، 2013). **عبدالناصر غارم .. سعودي يجمع بين الفن والحياة العسكرية** BBC عربي، الفن والثقافة. لندن، المملكة المتحدة
28. فيليب سيرنج. (١٩٩٢). **الرموز في الفن- الأديان- الحياة**. دمشق، (عبدالهادي عباس) سوريا: دار دمشق
29. قبّيعة، راتب. (١٩٩٦). **الرسام الفرنسي مارك شاغال**. بيروت، لبنان: دار الراتب الجامعية.
30. قناة العربية. (٢٠ ١١، ٢٠١١). **من هو الفنان السعودي عبد الناصر غارم؟** AlArabiya .youtube على YouTube قناة العربية. https://www.youtube.com/watch?v=MY7BMSicqrE
31. لاكروا، ستفان. (2012) **زمن الصحوة: الحركات الإسلامية المعاصرة في السعودية** (ترجمة عبدالحق الزموري) بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر. (تاريخ النشر الأصلي 2010)
32. مجد الدين الفيروزأبادي. (2005). **القاموس المحيط**. بيروت: دار المعرفة.
33. مشخص، عبير. (13 سبتمبر، ٢٠١٥). **"شظية مرتدة" تعيد الفنان السعودي عبد الناصر الغارم إلى لندن**. الشرق الأوسط. لندن/جدة، المملكة العربية السعودية: الشركة السعودية للأبحاث والنشر.
34. منجي، ياسر. (٢٠٠٩). **فنانون وهراطقة.** مصر: هلا للنشر والتوزيع.
35. النويصر، مفيد (٢٠١٧). **مقابلة مع عبدالناصرغارم**. في برنامج من الصفر. قناة1 MBC مجموعة مركز الشرق الأوسط للإعلام، تاريخ الحلقة 17 يونية 2017
36. هيجل. (١٩٨٧). **الفن الرمزي**. (جورج طرابيشي) بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر (تاريخ النشر الأصلي، ١٩٨٦).
37. ياسين، عبد الناصر. (٢٠٠٦). **الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية**. القاهرة: زهراء الشرق.

المراجع الأجنبية:

38. Abdul Nayeem, M .(2000) .**The Rock Art of Arabia** .Hyderabad.
39. Al-Mansour, H .(2013) .**Green in the Market, Red in Mother's Hand:The Shift in Henna Art in Al-Hasa** .Un published Masters .St. Paul ،Minnesota :University of St. Thomas.

40. al-Senan, M .(2014) .**The Worth of Art The Future of the Art Market in Saudi Arabia .** International Design Journal.
41. Blanning, Tim (2007)**Pursuit Of Glory**: Europe 1648 To 1815. London: Penguin
42. Burkitt , M .(1963) .**The Old Stone Age** .New York: Atheneum.
43. Clarke, Michael (2003) **The concise Oxford dictionary of Art Terms**. Oxford University
44. G.W.F Hegel .(1998) .**Philosophy of Fine Art** .Donald Preziosi ،Thr Art of Art History: A Critical Anthology .(106-97) Oxford: Oxford University Press.
45. Gilpin, k .(2004) .**Ambiguous Images** .Walnut Creek: AltaMira Press.
46. Gunter, A .(1990) .**Investigating Artistic Environments in The Ancient Near East** . Washington: Smithsonian Institution.
47. Hemming, H .(2011) .**Abdulnasser Gharem, Art of Survival** .London: Booth-Cliborn Editions.
48. Hilden, J .(2010) .**Bedouin Weaving of Saudi Arabia .**London: Arabian Publishing.
49. Howes, G .(2014) .**The Art of the Sacred .**London: I.B.Tauris.
50. Huleileh, S .(2007) .**Sharja Biennial 8, Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change** .Exhibition Catalogue .Sharja :SHARJAH ART FOUNDATION.
51. Kozloff, A .(1981) .**Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection** .Ohio: Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University.
52. Little, S… .(2004) .**ISMS Understanding Art** .London: Herbert Press.
53. Werness, H .(2003) .**Animal Symbolism in Art** .New York: Continuum.
54. Whitly, D .(2011) .**Introduction to Rock Art Reserch** .Walnut Creek: Left Cost Press.