አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ

የሂዩማኒቲስ፣ የቋንቋዎች ጥናት፣ የጆርናሊዝም እና የኮሚዩኒኬሽን ኮሌጅ

የአማርኛ ቋንቋ፣ ሥነ ጽሑፍና ፎክሎር ትምህርት ክፍል

የድኅረ ምረቃ መርሐ ግብር

ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በተመረጡ የአማርኛ ዘመናዊ ልብ ወለዶች

በ

አገኘሁ አዳነ

2007

አዲስ አበባ

አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ

የሂዩማኒቲስ፣ የቋንቋዎች ጥናት፣ የጆርናሊዝም እና የኮሚዩኒኬሽን ኮሌጅ

የአማርኛ ቋንቋ፣ ሥነ ጽሑፍና ፎክሎር ትምህርት ክፍል

የድኅረ ምረቃ መርሐ ግብር

ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በተመረጡ የአማርኛ ዘመናዊ ልብ ወለዶች

በ

አገኘሁ አዳነ

ለኢትዮጵያ ሥነ ጽሑፍና ፎክሎር ኤም.ኤ.ዲግሪ ማሟያ የቀረበ ጥናት

አማካሪ

ቴዎድሮስ ገብሬ (ረዳት ፕሮፌሰር)

2007

አዲስ አበባ

አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ

የሂዩማኒቲስ፣ የቋንቋዎች ጥናት፣ የጆርናሊዝም እና የኮሚዩኒኬሽን ኮሌጅ

የአማርኛ ቋንቋ፣ ሥነ ጽሑፍና ፎክሎር ትምህርት ክፍል

የድኅረ ምረቃ መርሐ ግብር

ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በተመረጡ

የአማርኛ ዘመናዊ ልብ ወለዶች

በ

አገኘሁ አዳነ

የፈተና ቦርድ አባላት

የአማካሪ ስም	ፊርማ
_____	_____
የውስጥ ፈታኝ ስም	
_____	_____
የውጪ ፈታኝ ስም	
_____	_____

አበርክቶ

ለተረፈ ወንድም አገኘሁ ፋና ይሁንልኝ!

ማውጫ

ርዕስ ገፅ

ምስጋና I

አጠቃሎ ii

1.መግቢያ 1

1.1. የጥናቱ አነሳሽ ምክንያት 3

1.2. የጥናቱ ዓላማ 3

1.3. የምርምር ጥያቄዎች 4

1.4. የጥናቱ አስፈላጊነት 4

1.5. የጥናቱ ወሰን 4

1.6. የጥናቱ ዘዴ 5

2. ክለሳ ድርሳናት 6

2.1.ንድፈ ሐሳባዊ ዳራ 6

2.2. የኪነ ጥበባት እና የነገረ-ኪን ንድፈ ሐሳቦች 6

2.2.1. ሥዕል (visual art) እና ሥነ ጽሑፍ 12

2.2.2. ሥዕል ምንድን ነው? 14

2.3. የተዛማጅ ጽሑፎች ቅኝት 16

3. ትንተና 22

3.1. ሥዕል በልቦለድ ዐውድ ውስጥ 23

3.2. በልቦለድ ዐውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና 41

3.3. ሥዕላዊ (ዕይታዊ) ቴክስት (visual texts) 45

4.ማጠቃለያ 51

ማጣቀሻ ጽሑፎች 53

ምስጋና

ይህን ጥናት በጀመርኩበት ወቅት ያልተጠበቁ አስቸጋሪ የሕይወት አጋጣሚዎች ተከታትለውብኝ ነበር። የመንፈስ ድካም አልተሰማኝም አልልም፤ ዝዬ ነበር። ቴዎድሮስ ገብሬ ቀስቃሽ እና ደጋፊ ሐሳቦችን እየለገስክ አበርትተኸኛል። ይህ ጥናት ያለ አንተ ያላሰለሰ ጥረት እና ድጋፍ እዚህ አልደረሰም። ካንተ ብዙ ብዙ ተምሬያለሁ። ሥዕልንና ሥዕልን የተመለከቱ ንድፈ ሐሳቦችን እንደሙያተኞቹ፤ ምናልባትም በተሻለ ደረጃ ማወቅህን አለመመስከር ልክ አይደለም። ተማሪህ በመሆኔ ኩራት ይሰማኛል። አመሰግናለሁ።

መረጃ በመስጠት፣ በውይይት እና በተለያየ መልክ ልግስናችሁን ላሳያችሁኝ፣ ለበቀለ መኮንን (ረዳት ፕሮፌሰር)፣ ለገረመው ፈይሳ (ደ/ር)፣ ለሰርክዓለም አልታዬ፣ ለእንዳለጌታ ከበደ፣ ለዮሴፍ ቦኪ፣ ለወንድወሰን ሞላ፣ ለመስከረም አረጋይ እና እዚህ ስማችሁን ላልጠቀስኳችሁ ወዳጆቼ ሁሉ ከፍ ያለ ምስጋና አቀርባለሁ።

ጫና ሲበዛ ሽክም ማራገፊያው ቤተሰብ ነው። ንጭንጩን፣ ንትርኩን ችላችሁ ቀዝቃዛ ውኃ ለምታጠጡኝ እና ሲደክመኝ ረፍት ለምትሰጡኝ ቤተሰቦቼ ምስጋናዬ ወሰን የለውም።

አጠቃሎ

ይኽ ጥናት “ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በተመረጡ የአማርኛ ዘመናዊ ልብ ወለዶች” በሚል ርዕስ ሥር በተመረጡ የአማርኛ ልቦለዶች ውስጥ (*ሰደፍርስ፣ ክአድማስ ባሻገር፣ ማሕሌት እና ግርዶሽ*) ሥዕል እና ሠዓሊነት በምን ሁኔታ እንደቀረቡ፤ ሠዓሊ ገጸባሕርያት እንዴት እንደተቀረፁ፤ የሥዕል እና ሥነ ጽሑፍ ዲሲፕሊናዊ ተጋቦት በልቦለዶቹ ውስጥ በምን መንገድ እንደተስተማሰለ ለመመርመር የሞከረ ነው። በመታገኚያነት በምገለገልባቸው፤ በነገረ-ኪንም ሆነ በኪነ ጥበባት ንድፈ ሐሳቦች ተለዋዋጭ ባሕርይ የተነሣ፤ በሥነ ጽሑፍ ዐውድነት የሚጠኑት ‹‹ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት›› እንደሚያነሧቸው ርዕሰ ጉዳዮች፣ በቴክስቱ ውስጥ እንዳላቸው አኗኗር እና መልክ ወዘተ. ‹‹በሰበካቸው›› አዋግኜ ለመመርመር ጥረት አድርጌያለሁ። ልቦለዶቹ፣ ‹‹ሥዕል በልቦለድ ዐውድ ውስጥ››፣ ‹‹በልቦለድ አውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና›› እና ‹‹ሥዕላዊ (ዕይታዊ) ቴክስት (visual texts)›› በሚሉ ሦስት ወገኖች ተፈርጀዋል።

በምርምሩ ለማረጋገጥ እንደተሞከረውም፣ በልቦለዶቹ ውስጥ፤ እኩይ ምግባር ኪናዊ ፍትሕ ያገኛል፣ የደነደነ ልቡናና ቀልብ ይፈርሳል። ድብቅ ማንነት ይጋለጣል፣ ረቂቅ ሰዋዊ ስሜቶች ለዓይነ-ሥጋ ይበቁበታል። እኩይ ምግባር ሲጋለጥ፤ የድርጊቱ ባለቤት የገነባው ማንነት ይናዳል፤ በአዲስ ይዋቀራል፣ ፈውስ ያገኛል። ረቂቅ ሰዋዊ ስሜቶች ይገለጣሉ። ከዚህም ባሻገር ሥዕሎቹ በልቦለዶቹ ፍፃሜ የሚከሰተውን ልቦለዳዊ ሁነት ይጠቁማሉ። ዕይታዊ-ንግር ሆነውም ያገለግላሉ። ሥዕል በርዕሰ ጉዳይነት በተነሣባቸው ልቦለዶች፤ ምስል ከፍተኛ የመናገርያ ቋንቋ እንደሆነ በተጠኑት ልቦለዶች በጉልህ ታይቷል። ሥነ ጽሑፍ እና ሥዕልም፤ አንድም በሥነ ጽሑፍ ዐውድ ውስጥ፣ አንድም ደግሞ በውስጥ እና በሽፋን ገጽ ሥዕሎች ትግግዝ፤ ሚና ሲጋሩ እንዲሁም ዓይነ-ልቡናንም ሆነ ዓይነ-ሥጋን በምስል ሲሞሉ ተስተውሏል።

1.መግቢያ

ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በርዕሰ ጉዳይነት በዘመናዊ የአማርኛ ልቦለዶች ውስጥ መታየት ከጀመሩ (ከዳኛቸው ወርቁ *አደፍርስ* እና ከበዓሉ ግርማ *አሉድማስ ባሻገር*) አምስት አሥርታት ተቆጠሩ። በአገራችን፣ ሥዕል በርዕሰ ጉዳይነት ዛሬም ድረስ በቲአትር ጽሑፎች፣ በግጥሞች፣ በአጭርና በረጅም ልቦለዶች እንዲሁም በፊልም ጽሑፎች በስፋት ሊባል በሚችል ደረጃ ሲቀነቀን ይታያል። የኪነ ጥበብ ዘርፎች (ሥዕል፣ ሥነ ጽሑፍ፣ ሙዚቃ እና ትውን ጥበባት) በአጋጣሚም ይሁን፣ በልዩ ልዩ ኪናዊና ነገረ-ዕውቀታዊ ምክንያቶች ባሕርይ ይወራረሳሉ። ይህ ውርርስ ልዩ ልዩ መልኮችና ውስብስብ ባሕርያት እንዳሉት የኪነጥበብ ምሁራን ያስረዳሉ (ለምሳሌ የRene Wellek & Austen Warrenን *Theory of Literature* /1980/፣ W.J.T. Mitchelን *Iconology* Image, text, Ideology /1986/ መመልከት ይቻላል)። በዚህ በያዝነው ዘመን ደግሞ ቁርኝቱ ከመጥበቅ፤ ጥበባቱም ሚና ከመጋራት አልፈው መሄዳቸውን ልዩ ልዩ የነገረ-ኪን ሊቃውንት ይሟገታሉ (ለምሳሌ፣ Mitchell, 1986፤ Davies, 2000፤ Rosenberg, 1969)።

በተለይ በቆየው የሥነ ጽሑፍ ልማድ፣ ሥዕልን በ‹‹አጃቢነት›› ለልዩ ልዩ ኪናዊ ፋይዳዎች መገልገል የተለመደ ነው። ቀደምት ሥነ ጽሑፋዊ ኪኖች ‹‹...ታሪክን መልሶ ለመተረክ፣ ገጸ ባሕርያትን ከአካባቢው ጋር ለማቀራረብ፣ መቼቶችን ተጨባጭ ለማድረግ፣ የታሪኩን አጠቃላይ ድባብ ለመቅረጽ፣ ወዘተ. በሥዕል ይታገዛሉ›› (ቴዎድሮስ፣ 2007፡ 14)። በዚህ እና በሌሎች ነገረ-ዕውቀታዊ ምክንያቶች የሚተጋገዙት ሥዕልና ሥነ ጽሑፍ በአገራችንም በገድላት፣ በድርሳናት፣ በዜና መዋዕሎች እና መሰል ሃይማኖታዊ ጽሑፎች ውስጥ የተለመዱ ናቸው።

በዘመናዊ ሥነ ጽሑፍም ይሄው ልማድ አለ። ልማዱ ከተገለጸባቸው ሥነ ጽሑፋዊ ኪኖች መካከልም *ሌላው መንገድ* 1952 ዓ.ም.፤ *መስከረም* 1949 ዓ.ም. *የጉለሌው ሰካራም* 1941 ዓ.ም.፤ *አዲስ ዓለም* 1925 ዓ.ም.፤ *የልብ ሐሳብ* 1923 ዓ.ም.፤ *ወዳጀ ልቤ* 1915 ዓ.ም.፤ ጥቂቶቹ ናቸው። ከቅርብ ጊዜ ወዲህ በተለይ ከ1990-2007 ዓ.ም. የውስጥ ገጽ ሥዕሎች እንደገና የደራስያኑን ትኩረት እየሳቡ የመጡ ይመስላል። ሥዕልን እና ሥነ ጽሑፍን የማዋደድ ወይም የማጋባት ዝንባሌ እንደገና ማቆጥቆጥ ለጥናት የሚጋብዝ ርዕሰ ነገር ነው። የስበቱ ዓላማ እና የምስል አጠቃቀም መጠነ-ርዕይ ምንም ይሁን ምን፣ የውስጥ ገጽ ሥዕሎች የተካተቱባቸው መጽሐፍት፣ *አደም* 2005 ዓ.ም.፤ *ይወሰዳል መንገድ ያመጣል መንገድ* 2003

ዓ.ም.፤ *ነፍሰጡር ሰንሮች* 2001 ዓ.ም.፤ *ለምን?* 1999 ዓ.ም.፤ *ከጥቁር ሰማይ ስር* 1996 ዓ.ም.፤ *በራሪ ቅጠሎች* 1996 ዓ.ም.፤ *ኗሪ አልባ ጎጆዎች* 1995 ዓ.ም. ተጠቃሾች ናቸው።

‹‹*ሥዕል፣ ሠዓሊነት* እና *ሠዓሊ* ገጸ ባሕርያት በተመረጡ ዘመናዊ የአማርኛ ልቦለዶች ውስጥ›› በሚለው በዚህ ጥናት *ሥዕልን* የተመለከቱ ጽንሰ ሐሳቦች፣ ነገረ-ኪንና የኪነ ጥበባት ንድፈ ሐሳቦች፣ በልቦለዶቹ ዐውድ ውስጥ የዕይታዊ ቴክስቶች ፋይዳና ሚና፣ የ*ሥዕልና* የ*ሥነ* ጽሑፍ የወል ተጋቦት ተመርምረውበታል። ከጥናቴ ጋር በቅርብም ሆነ በሩቅ ዝምድና ያላቸው በ2007 ዓ.ም. በባሕር ዳር ዩኒቨርሲቲ የቀረበ ጥናት፣ አንድ *በኢትዮጵያ ጥናት መጽሔት* የታተመ መጣጥፍ፣ ለሁለተኛ እና ለመጀመሪያ ዲግሪ ማሟያ የተሠሩ ጥናቶችን ለመቃኘት ሞክሬያለሁ።

ጥናቶቹም፣ ቴዎድሮስ ገብሬ ‹‹የዕይታዊ ኪን ሚናና ሙያ በአማርኛ *ሥነ* ጽሑፍ ውስጥ›› (2007 ዓ.ም. ያልታተመ)፣ በቀለ መኮንን ‹‹የቃል እና የቀለም ጋብቻ በገብረ ክርስቶስ ደስታ *ሥራዎች* ውስጥ›› *በኢትዮጵያ ጥናት መጽሔት* (2004 GC.) የታተመ፣ ተፈሪ መለሰ ለሁለተኛ ዲግሪ ማሟያ ያቀረበው “Art and Artists in Modern Amharic Literature” (1994) እና የእመቤት አብዲሳ ‹‹የአርቲስት ገጸ ባህርያት አቀራረፅ›› (1993 ዓ.ም.)፣ በሚሉ ርዕሶች ያቀረቧቸው የምርምር *ሥራዎች* ናቸው።

ጥናቱ የሚካሄድባቸው ልቦለዶችም *ማሕሌት* 1981 ዓ.ም.፣ *ግርዶሽ* 1981ዓ.ም.፣ *ከአድማስ ባሻገር* 1962 ዓ.ም. እና *አደፍርስ* 1962 ዓ.ም. ናቸው። ጥናቱ፣ በአራት ምዕራፎች የተከፈለ ነው። በአንደኛው ምዕራፍ የጥናቱ ዳራ፣ የጥናቱ አነሳሽ ምክንያት፣ የጥናቱ ዓላማ፣ የምርምር ጥያቄዎች፣ የጥናቱ አስፈላጊነት፣ የጥናቱ ወሰን እና የጥናቱ ዘዴ ተካተውበታል። በምዕራፍ ሁለት፣ የኪነ ጥበባት እና የነገረ-ኪን ንድፈ ሐሳቦች፣ *ሥዕል* (visual art) እና *ሥነ* ጽሑፍ እና *ሥዕል* ምንድን ነው? የሚሉ ጉዳዮች እና ተዛማጅ ጽሑፎች ተቃኝተዋል። በሦስተኛው ምዕራፍ *ሥዕል* በልቦለድ ዐውድ ውስጥ፣ በልቦለድ ዐውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና እና *ሥዕላዊ* (ዕይታዊ) ቴክስቶች (visual texts) ተተንትነውበታል። በአራተኛው ምዕራፍ ደግሞ የጥናቱ ማጠቃለያ ቀርቦበታል።

1.1. የጥናቱ አነሳሽ ምክንያት

ሥዕል እና ሥነ ጽሑፍ በባሕርይ እና በግብር እጅግ ተዛምዶ እንዳላቸው ያስተዋልኩ ቢሆንም፤ በሥነ ጽሑፍም ሆነ በሥዕል ጥናት መስክ ከጥቂት ግለሰቦች ግላዊ ጥረት በቀር፣ የጎላ ተቋማዊ ምርምርም ሆነ ትኩረት ሲደረግባቸው አላየሁም። በባሕርይም ሆነ በግብር የተገለጹት ፈርጀ ብዙ ዝምድናዎች በወጉ ቢመረመሩ ለዘርፉ እድገት ከፍ ያለ ጠቀሜታ የሚያስገኝ በመሆኑ እና በተለይ የኢትዮጵያ የሥዕል ታሪክ በወጉ የተመረመረ ባለመሆኑ ከሥነ ጽሑፍ አቅጣጫ ቢጠና አዲስ የምርምር አንጻር ሊያስተዋውቅ ይችላል በሚል ዕምነት ወደ ጥናቱ ተስቤያለሁ።

በተጨማሪም በልቦለዶች፣ በተውኔት ጽሑፎች፣ በግጥም እና በሌሎች መሰል ሥነ ጽሑፋዊ ዘውጎች ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በርዕሰ ጉዳይነት መነሳታቸው ትኩረቴን ለምርምር አንቅቶታል። የሥዕልና የሥነ ጽሑፍ ተማሪ መሆኔ፤ በሌላ በኩል ከሁለቱም ጥበባት ጋር በክያኒነት ቁምር መለማመዴ ይህን የምርምር ጉዳይ እመርጥ ዘንድ ዓበይት ግፊቶቼ ናቸው።

1.2. የጥናቱ ዓላማ

የዚህ ጥናት ዋና ዓላማ በአማርኛ ዘመናዊ ልቦለዶች ውስጥ ሥዕል፣ ሠዓሊነትና ሠዓሊ ገጸ ባሕሪያት እንዴትና ለምን ፋይዳ እንደመጡ መመርመርና ሥነ ጽሑፍ እና ሥዕል ያላቸውን ቁርኝት እና የወል ተጋቦት ማሳየት ነው። ጥናቱ ከዋና ዓላማው በተጨማሪ ዋና ዓላማውን የሚያጎለምሱ ዝርዝር ዓላማዎችም አሉት።

- ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በልብ ወለዶቹ ውስጥ በጭብጥነት የተቀረጹበትን መንገድና የመጡበትን አግባብ እና ፋይዳ መመርመር፤
- ለጥናት በተመረጡት ልቦለዶች፣ የሥዕልና የሠዓሊያን በርዕሰ ጉዳይነትም ሆነ ሥዕል በዕይታዊ ቴክስትነት መከሰት የሚያስገኘውን ውጤት ማጤን፤
- ዲሲኘሊናቹ ሚና እና ወሰን ለይተው የሚገኙበትን አግባብ በተመረጡት ቴክስቶች ተመሥርቶ መጠቆም ናቸው።

1.3. የምርምር ጥያቄዎች

በዋና ዓላማና በዝርዝር ዓላማዎች የተዋቀረው ይህ ጥናት ሊመልሳቸው የሚገቡ የሚከተሉት ጥያቄች አሉት፡፡

- ሥዕል በሥነ ጽሑፍ ዐውድ ውስጥ በርዕሰ ጉዳይነትም ሆነ በዕይታዊ ቴክስትነት መከሰቱ፣ ምን ኪናዊ ውጤት አስገኘ?
- ሥዕል በምን ቴክኒክ ተከወነ?
- በልቦለዶቹ የሥዕል እና የሥነ ጽሑፍ ዲሲፕሊናዊ ቁርኝት ምን ይመስላል?
- ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በልብወለድ ውስጥ ያላቸው አስተማስሎ አልያም ፍካሬያዊ ፋይዳ ምንድን ነው?
- ሥዕል ለልቦለዱ መዋቅርም ሆነ ለሌሎች ቴክኒኮች ምን አስተዋጽዖ አድርጓል?

1.4. የጥናቱ አስፈላጊነት

የዚህ ሥነ ጽሑፋዊ ጥናት አስፈላጊነት ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በልብ ወለዶቹ ውስጥ በጭብጥነት በተደጋጋሚ የታዩ በመሆናቸው፤ ይህ ርዕሰ ጉዳይ ቢጠና በቀጣይ ምርምር ለሚያደርጉ ምሁራን አጋዥ መረጃ ከመሆኑ በተጨማሪ፣ በሥነ ጽሑፍ እና በሥዕል መካከል የብቻና የጋራ ወሰኖችን ለመጠቆም ያግዛል። ይህም ጥቆማ በዲሲፕሊኖቹ መካከል ሊኖር የሚገባን ትስስር ሊያበረታ ይችላል፡፡

1.5. የጥናቱ ወሰን

ጥናቱ የሚመረምረው የተመረጡትን አራት ልቦለዶች እንጂ፣ ሁሉንም የአማርኛ ልቦለዶች አይጠቀልልም፡፡ የተመረጡት *አደፍርስ፣ ክአድማስ ባሻገር፣ ማሕሌት* እና *ግርዶሽ* የተሰኙ ዘመናዊ የአማርኛ ልቦለዶች ናቸው፡፡ በልቦለዶቹ ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት የመጡበትን ብልሀት በመመርመር፤ ሥዕል እና ሥነ ጽሑፍ ያላቸውን ዲሲፕሊናዊ ቁርኝት እና ግላዊ ወሰን ማሳየት ላይ ያተኩራል፡፡ በተጨማሪ ጥናቱ፣ በመታገጊያነት በሚገለገልባቸው የነገረ-ኪን እና የኪነ ጥበባት ንድፈ ሐሳቦች የተወሰነ ነው፡፡

1.6. የጥናቱ ዘዴ

ጥናቱ የተሳካ ይሆን ዘንድ ቀዳማይ እና ካልዓይ የመረጃ ምንጮች ጥቅም ላይ ውለዋል። ቀዳማይ የመረጃ ምንጭ ሆነው የሚያገለግሉት፣ *አደፍርስ፣ ለአድማስ ባሻገር፣ ማሕሌት፣* እና *ግርዶሽ* የተሰኙ ዘመናዊ የአማርኛ ልቦለዶች ሲሆኑ፤ የካልዓይ የመረጃ ምንጭ ሆነው የሚያገለግሉት ደግሞ ለጥናቱ የሚጠቅሙ የተለያዩ የነገረ-ሒን እና ኪነ ጥበብ ንድፈ ሐሳባዊ ጽሑፎች ናቸው።

ለጥናት የተመረጡት ልቦለዶች፣ ለጥናት የተመረጡበት ምክንያት ርዕሰ ጉዳዩን በስፋት የሚያትቱ በመሆናቸው እና የተነባቢነት ስፋታቸውን ግምት ውስጥ በማስገባት ነው። ለዚህ ጥናት የኪነ ጥበባት እና የነገረ-ሒን ንደፈ ሐሳቦች በመታገቢያነት አገልግለዋል። ንድፈ ሐሳባዊ ቅኝቱም፣ በምዕራፍ ሁለት በሰፊው ተብራርቷል።

2. ክለሳ ድርሳናት

በዚህ ምዕራፍ ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያትን የተመለከቱ ንድፈ ሐሳቦች እንዲሁም ከዚህ ጥናት ጋር በቀጥታ ተዛማጅ የሆኑ ጥናታዊ ጽሑፎች ተቃኝተዋል።

2.1.ንድፈ ሐሳባዊ ዳራ

በዚህ ክፍል ሥዕልን እና ሠዓሊነትን የተመለከቱ ብያኔዎች፣ ሥነ ጥበብ የተመሠረተባቸውን ነገረ-ኪናዊ ሐቲቶች፣ በሌላ ወገን ሐቲቱ የሚገነባበትን ኪን ምንነትና ብያኔ እቃኛለሁ። የኪነ ጥበባት እና የነገረ-ኪን ንድፈ ሐሳቦች፣ ሥዕል በሥነ ጽሑፍ ዐውድነት የሚጠና በመሆኑ፤ የሥነ ጽሑፍ እና የሥዕልን የወል ተጋቦትና ግላዊ ወሰን የተመለከቱ ንድፈ ሐሳባዊ ጉዳዮች የዘርፉን ምሁራን መሠረት በማድረግ ንድፈ ሐሳባዊ ዳራ ቀርቧል።

2.2. የኪነ ጥበባት እና የነገረ-ኪን ንድፈ ሐሳቦች

ኪነ ጥበብ (art) ከሰው ልጅ ማኅበረ-ባህላዊ እና ከሌሎች ረቂቅ ሰዋዊ ጉዳዮች መካከል አንዱ በመሆኑ፤ የታሪክ እና የምርምር የስበት ማዕከል ለመሆን ችሏል። ኪነ ጥበብ ምንድን ነው? ለምን ከፍ ያለ ዕሴት እንበጅትለታለን? የሚሉትን ዕድሜ ጠገብ ጥያቄዎች ለመመለስ የነገረ-ኪን እና የኪነ ጥበባት ሊቃውንት ከሁለት ሺህ ዓመታት በላይ ከሆነ የጊዜ ርዝማኔ ጀምሮ፤ አመርቂ መልስ ለማግኘት ታግለዋል። በጊዜው፤ ጠቃሚ የሆኑ መልሶችና ብያኔዎችም ተገኝተዋል (Graham, 1997፡ 1)። የተገኙት ፍልስፍናዊም ሆነ ነገረ-ኪናዊ ብያኔዎች ፈርጀ ብዙ ናቸው። የሁለቱ ሙያዎች (aesthetics and philosophy of art) ጋብቻም በአንድ የረጋ አይደለም። Anja Steinbauer ይህን አለመጣጣም፣ ‹‹...aesthetics, the study of art and beauty, and philosophy as two unhappy partners in a failing relationship, coming to us seeking counseling›› በማለት የሁለቱን የጥናት ዘርፎች የማያቋርጥ ውድቅት ይገልጹታል (2006: 1)። ምንም እንኳ ትዳሩ ‹‹ንትርክ›› ቢበዛበትም በአንድ ጣራ ማደራቸው አልቀረም። ይህ የውዴታ ግዴታ ትዳር የተመሠረተው፤ አንድም ስለሚደጋገፉ፣ አንድም የጎላ ግላዊ ወሰን ስለሌላቸው ይመስለኛል። Steinbauer ‹‹...The marriage as such may be saved simply because the two partners need each other too much....›› እንዲሉ (ገጽ፣ 3) ።

ፍቺውን ለመፈጸምም ሆነ፤ ትስስሩን ለማጥበቅ፣ ከቀደምቶቹ ከአፍላጦን (Plato) እና ከአርስጣጣሊስ (Aristotle) ጀምሮ በርካታ ሊቃውንት ‹‹ይሆናል›› ያሉትን ሐሳብ በተለያየ ጊዜና የዘመን መንፈስ ቀምረዋል፡፡ ‹‹ሥዕል፣ ሠዓሊነት እና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት በዘመናዊ የአማርኛ ልቦለዶች ውስጥ›› ለሚለው ጥናቴ የመረጥኳቸው ልቦለዶች፣ ‹ዘመናዊ› በመሆናቸው ሁለቱን ሙያዎች ጠባይ እያጋራሁ እ.አ.አ 1900 ጀምሮ በተነሡ ዘመነኛ ንድፈ ሐሳቦች እንደሚጠናው ቴክስት ባሕርይ በመታገቢያነት እገለገላለሁ፡፡

ሥዕል በርካታ ሙያዎች እንዳሉት በተለያዩ ዘመን የተነሡ ሊቃውንት ያስረዳሉ፡፡ የሃያኛው ክፍለ ዘመን አሜሪካዊ ፈላስፋ እና የነገረ-ኪን ተመራማሪ Suzanne Langer ኪነት ረቂቅ ሰብአዊ ስሜቶች በትዕምርት የሚቀረፁበት ፈጠራ ነው ‹‹…art is the creation of symbolic forms of human feelings›› ይላሉ፡፡ ኢጣልያዊው ፈላስፋ Bendetto Croce ደግሞ፣ ሥዕል የሰውን ልጅ ደመነፍስ ሥግው የሚያደርግ ኪናዊ ክዋኔ ነው (the expression of human intuition) በማለት እንደ ሌሎች የነገረ-ኪን ተመራማሪዎች በቂ እና አስፈላጊ ቅድመ ሁኔታን መሠረት በማድረግ ደንግገዋል (2003: 102)፡፡

> (…) the question as to what art is — let me answer it immidiately and in the simplest manner: art is vision or intuition. The artist produces an image or picture. The person who enjoys art turns his eyes in the direction which the artist has pointed to him, peers through the hole which has been opened for him, and reproduces in himself the artist's image. 'Intuition,' 'vission,' 'contemplation,' 'imagination,' 'fancy,' 'invention,' 'representation,' and so forth, are words which continually reappear as almost synonymous in discussions on art. All of them give rise in our minds to same concept or to same set of concepts — a sign of universal consent (ዝኒ ከማሁ፣ 108).

የሥዕል መጠነ-ርዕይ በየጊዜው እየሰፋ ነው፡፡ በኪነ ጥበባት ንድፈ ሐሳቦች አለመርጋት፣ በሌሎች በርካታ ሙያዊ እና ነገረ-ዕውቀታዊ ምክንያቶች ሥዕል አንድ ሁነኛ መልክ የለውም፡፡ ለበርካታ ዘመናት ሥዕል በምሥል (picture) እና በኪነ ቅርፅ ብቻ ተወስኖ ኖሯል፡፡ ነገር ግን ዘመናዊው የኪነ ጥበብ ሐቲት ከሚታወቅና ከተለመደው ቀደምት የሥዕል መልክ ውጭ አዲስ ጣዕም አስተዋውቋል (Meier-Graefe, 2003፡ 51-52)፡፡ Arther Danto የሰው አሻራ ያላረፈበት፣ በተለያየ ተፈጥሯዊም ሆነ ሰው ሠራሽ ምክንያት መልክ ያበጀ አካል ሥዕል ለመባል ይበቃል ይላሉ፡፡ ኪናዊ ለመባል የከያኒውን ምልከታ እና ብያኔ ማግኘቱ ብቻ አስፈላጊና

በቂ ቅድመ ሁኔታ ሆኖ ያገለግላል። Marcel Duchamp በመጸዳጃ ቤት ሳህን[1] ላይ የሰጠው አዲስ ግላዊ ብያኔ (fountain, 1917) ልማዳዊውን ተግባሩን ቀይሮ ኪናዊ መሆኑ፤ ለነገረ-ኪን ሐቲትም የበኩሉን አዲስ አቅጣጫ መጠቆሙ ከፍ ብዬ ለጠቀስኩት ‹‹የከያኒው ግላዊ ኪናዊ ብያኔ›› ጣጣ ማሳያ ነው። Arther Danto የDuchampን ቅድመ-ሥሪት (readymade) በነገረ-ኪናዊ ድንጋጌዎች ተጽዕኖ ሥር አለመውደቅ ይሞግታሉ። ነገረ-ኪን ከኪነ ጥበባት መነጠሉንና ኪነ ጥበባት ውበት ከሚያስገኘው ትፍስህት ባሻገር እንደሆኑም ያስረዳሉ።

> Duchamp, particularly in his readymades of 1915-1917, intended to expmlify the most radical dissociation of aesthetics from art. “A point which I very much want to estabilish is that the choice of these ‘readymade’ was never dictated by aesthetics delectation,” he declared retrospectively in 1961. “the choice was based on a reaction of visual indifference with as the same time a total abcense of good or bad taste… in fact a complet anesthesia.” (Danto, 2005፡ 11-12).

የነገረ-ኪን ንድፈ ሐሳባዊ ድንጋጌዎች ከኪነ ጥበባት ንፍቀ ክበብ ገሸሽ እየተደረጉ አዳዲስ ነገረ-ኪናዊ ብያኔዎች እየተወለዱ፣ የኪነ ጥበብ ሥራዎችም የሚዳኙበት የፍልስፍና አድማስ ፈርጀ ብዙ ሆኗል። Arthur Danto “beauty and other aesthetics qualities” በሚለው መጣጥፋቸው፤ ስለኪነ ጥበብ ሥራ ከውበት ባሻገር ከሚመተር ንድፈ ሐሳባዊና ጽንሰ ሐሳባዊ ጉዳዮች ላይ ብቻ ተመሥርቶ ብያኔ ማኖር ይቻላል ይላሉ (2005፣ 58)። እንደ ዳንቶ አገላለጽ፤ የሃያኛው ክፍለ ዘመን የኪነ ጥበባት ፍልስፍና ያጠራው ጠቃሚ ነጥብ፤ ኪናዊ ሥራ ‘ውብ’ ሳይሆን ጠንካራ ኪናዊ ሥራ ሊባል መቻሉን ነው።

> I regard the discovery that something can be good art without being beautiful as one of the great conceptual clarifications of twentienth-century philosophy of art, though it was made exclusively by artists- but it would have been seen as common place before the enlightment gave beauty the primacy it continued to enjoy until relatively recent times (*ዝኒ ከማሁ*).

የቀደመውን ነገረ-ኪናዊ አረዳድም ሆነ ብያኔ፣ ገሸሽ የማድረግ አዝማሚያ በተለይ፤ አስተማስሎን (representation) እና ትርጓሜን (አንድምታን) ከነገረ-ኪን ነጥሎ በማጥናት ከፍ

---

[1] ‹‹የመጸዳጃ ቤት ሳህን›› ያልኩት Duchamp 1917 አካባቢ ‹‹ከጽዳት ዕቃ መሸጫ ሱቅ›› ቅድመ-ሥሪት የመጸዳጃ ቤት ‹‹ሲንክ›› በመግዛትና ‹‹fountain›› የሚል ርዕስ በመስጠት በቤተ-ሥዕል ለዕይታ ያበቃውን አካል ለመግለጽ ነው። ‹‹fountain›› ከሠዓሊው ግላዊ ኪናዊ ብያኔ በቀር፤ በሠዓሊው የተጨመረበት አንዳች ተግባር የለም። የዐውድ ለውጥ እና የከያኒው ግላዊ ኪናዊ ብያኔ ግን ‹‹fountain›› ተብሎ የተሰየመውን አካል ሌላ ትርጓሜ ሰጥቶታል። የሽንት ቤት ‹‹ሲንክ›› በሱቅ እና የመጸዳጃ ቤት ‹‹ሲንክ›› በቤተ-ሥዕል የሚሰጡትን የትርጉምም ሆነ የመልክ ለውጥ ተመሥርቶ ዘመናዊው የሥዕል ሐቲት የአቅጣጫ ለውጥ አድርጓል።

ወዳለ፣ ወደ ጠለቀ እና ግልጽ ወደሆነ ኪናዊ ንድፈ ሐሳባዊ አረዳድ ሊያደርስ እንደሚችል ይገመታል። ውበት የኪኑን ጨመቅ (essence) እና ኪነ ጥበባዊ ብያኔን ለመመሥረት ምንም ድርሻ እንደሌለው ከNelson Goodman ጀምሮ የተነሡ ዘመነኛ የኪነ ጥበብ ንድፈ ሐሳብ ሊቃውንትን መሠረት በማድረግ Danto ያስረዳሉ።

> When contemporary philosophers of art, beginning with Nelson Goodman, set aesthetics aside in order to talk about representation and meaning, this was not done with the expectation that will return to aesthetics with an enhanced understanding. It was done, rather, with awareness that beauty belongs neither to the essence nor the definition of art (58-59).

ይሁንና ‹‹ውበት›› እንጂ ‹‹ነገረ-ኪን›› ከኪናዊ ጨመቅ እና ከትርጓሜ (ከአንድምታ) የተነጠለ አይደለም። ነገረ-ኪንን በደምሳሳው ከውበት ጋር አሳክሮ የመመልከት አዝማሚያ ያለና የኖረ በመሆኑ፣ ነገረ-ኪንን ወደ ጎን ገሸሽ በማድረግ የኪኑን ርዕሰ ነገር እና ፍልስፍናዊ ጣጣ ማጤን ለብያኔ የተመቸ ሆኖ በመገኘቱ ነው። በጥቅሉ፤ በውበት ከመደለል ሊባል ከተፈለገው ጉዳይ ጋር መፋጠጥ ወይም መገናኘት ማለት ነው። ነገረ-ኪንን ከውበት ባሻገር፣ የራሱ በሆኑ ሌሎች ወቅታዊ መስፈሪያዎች በመታገዝ ሊያጠኑት እና ሊያጤኑት ይገባል። ‹‹ውበት እና ማስዋብ›› (beauty and beautification) ብቻቸውን መነሻና መድረሻ መሆን የለባቸውም።[2]

በጥቅሉ በ"ውበት" እና በኪኑ መካከል የተፈጠረው የተዛባ አመለካከት፤ ከያንያኑንና ተመራማሪዎችን የተገዳደረ፣ ነገረ-ኪናዊ አረዳድን ያንሻፈፈ በመሆኑ “ውበት” እና “ማስዋብ” የተለያዩ ጠንካራ ትችቶች ተሰንዝረውበታል። Tristan Tszara “I have a mad and starry desire to assassinate beauty…” ብሏል። የ Tristan Tzara አባባል ለዘመናት ያልተሟላ ኪናዊ ብያኔ ያስከተለውን ነገረ-ኪናዊ አረዳድ እና የዘመኑን ጥያቄ መመለስ ያቃተው ንድፈ ሐሳባዊ ጉዳይ እንዳዘለ የሚጠቁም ነው። በሌላ ወገን፤ ውበትን ከነገረ-ኪን መለየት አስቸጋሪ መሆኑንም ከአባባሉ መረዳት ይቻላል። ቀደም ሲል፣ በግርጌ ማስታወሻዬ የጠቀስኩት ‹‹የአስፈላጊ ቅድመ ሁኔታ›› እና ‹‹በቂ ቅድመ ሁኔታ›› ጣጣ፣ እንዲሁም የቆየው ነገረ-ኪናዊ ጽንሰ ሐሳብ በዘመናዊው የሥዕል ንቅናቄ ከመናጋት አልፎ መሰባበሩን ሊቃውንቱና ከያንያኑ

[2] ቴዎድሮስ ገብሬ ‹‹ነገረ-ኪን›› የሚለውን ቃል ‹‹aesthetics›› ለሚለው ቃል አቻ አድርጎ የተገለገለው ሥነ-ውበት የ‹‹aesthetics›› አንዱ ነጠላ ባሕርይ እንጂ ቃሉ የተሸከመውን ጽንሰ ሐሳብ አይገልጥም ከሚል ይመስለኛል (2001፣ 75)። ‹‹aesthetics››ን ‹‹ከሥነ-ውበት›› አቻ አድርጎ የመጠቀም ልማድ የሚያጎድለው በርካታ ጉዳይ እንዳለ ከላይ የተጠቀሱት የTristan Tzara እና የDanto ሐሳቦች ማሳያዎች ይመስሉኛል። እኔም ይህን ፈለግ በመከተል ነገረ-ኪንን ለ‹‹aesthetics›› አቻ በማድረግ ተገልግዬበታለሁ።

ያስረዳሉ (Danto, 2005: Whifield, 1991፡ Thames and Hudson, 1991፡ Stangos, 1991፡ Peter and Linda Murray, 1991፡ Lynton, 1991)።

> My enthusiasm allowed me to take all sorts of liberties. I did not want to follow a conventional way of painting; I want to revolutionize habits and contemporary life–to librate nature, to free it from the authority of old theories and classicism, which I had hated the general or the colonel of my regiment. I was filled neither with jealousy or hate, but I felt a tremendous urge to re-create a new world seen through my own eyes, a world which was entirely mine (Whifield, 1991፡ 16, qoeted from Maurice Vlaminck).

ዘመናዊው የሥዕል እንቅስቃሴ፤ ሠዓልያንን በዓሣሣል ሥልታቸው፣ በርዕሰ ነገር ትኩረታቸው እና በሚያቀነቅኑት ርዕዮተ ዓለም ፋቮኢዝም (fauvism) ከተሰኘው ጥበባዊ አቅጣጫ አንስቶ በርካታ የንድፈ ሐሳባዊና የተግባራዊ ክዋኔ ሥልቶች ተለዋውጠዋል። ይሁንና በነዚህ የአስተሳሰብ ፈለጎች መካከል፣ ግልጽ ወሰንም ሆነ ብያኔ ማበጀት አይቻልም (Thames and Hudson,11)። ነገር ግን የዘመናዊው ሥዕል ማዕከላዊ ጨመቅ ‹‹ጽንሰ ሐሳባዊነት›› ነው። Stangos ይህንን ሐሳብ ‹‹…modern art movments were essentially ‘conceptual’: works of art are considered in terms of the concept which they exemplify›› ሲሉ ያብራሩታል (1991፡ 9)። ይህ የዘመናዊ ሥዕል እንቅስቃሴ ጨመቅ፤ በኪነ ቅብ፤ በኪነ ቅርፅ፣ በኪነ ጎትመት…. ወዘተ ይገለጣል። በWhifield የተጠቀሰው የMaurice Vlaminck አባባልም ለዘመናዊ ሥዕል ፈለግ ማበብ፤ የ‹‹ከያንያኑ›› በነባሩ የአሳሳል ይትባህልም ሆነ ንድፈ ሐሳባዊ ድንጋጌዎች ላይ የማበይ፣ አዲስ ዓለም የማየት፣ የመፍጠር እና ምናባዊ ነፃነት የመቀዳጀት ህልም፤ ሌላው የዘመናዊ ሥዕል ጠባይ ነው። ዘመናዊው ሥዕል የሰውን አካላዊ መልክ ከርዕሰ ነገርነት ገሸሽ ያደርጋል። የሰው አካል ርዕስ ከሆነ እንኳ ይፈርሳል፣ ይበሰብሳል አስፈሪ መልክ ይለብሳል (Miller, 1998: 51)።

ከዘመናዊው ኪን ‹‹ጽንሰ ሐሳባዊነት›› መገለጫዎች መካከል ከሚስተማሰለው አካል ይልቅ የአካሉን መንፈስ መማረክ፣ የማይጨበጠውን ተጨባጭ መድረግ አንዱ ነው (Peter and Linda Murray, 1991፡ 134)። ማንኛውም ኪናዊ ሥራ የከያኒውን እና ኪናዊ ክዋኔው በተከወነበት ጊዜ የነበረን የዘመን መንፈስ ከማሳየቱም በላይ፤ በኪኑ በሚያሰፍሩት አካላዊ እንቅስቃሴ አጋዥነት በስሜት የተሞሉ ረቂቅ ሰብአዊ ጉዳዬችን ያጋቡብናል። እንዲህ ያሉት ዕይታዊ ኪኖች ከዘመናዊው አሳሳል ዘውግ ውስጥ ያርፋሉ (Lynton, 1991: 30)። John

Goldingም ‹‹Cubisim›› በሚለው መጣጥፋቸው፣ ዘመናዊ ሥዕል ‹‹…it created new canon of aesthetic beauty, or, to put it differently, it destroyed traditional distinctions between the beautiful and the ugly›› ብለዋል (1991: 50-51)።

በ‹‹ፋቮይዝም›› (fauvism, 1904-7) የዓሣሣል ዘውግ የተሠሩ ኪኖች፤ በጥሬ ቀለማት የደመቁ፣ በንድፍ ሥራዎች ግነት እና በፍኖተ ርዕያቸው[3] (Perspective) መዛባት ወይም እንግድነት ይታይባቸዋል (Whitfield, 11):: ‹‹ኤክስፕሬሽኒዝም›› (expressionism፣ 1905-18) በስሜት ልቀት፤ ምጥቀት፣ በኃይል መሞላት እና መናጥ ዓይነተኛ ባሕርይው ነው (Lynton, 30):: ‹‹ኩቢዝም›› (cubism, 1906) የቆየው የነገረ ኪን ድንጋጌ በ‹‹ውብ›› እና ‹‹አስቀያሚ››ነት መካከል ያሰመረውን ወሰን ያፈረሰ እና በአዲስ የቀየሰ ዘውግ ነው። የየትኛውም አካል ልማዳዊ መልክ የሚፈርስበት በ‹‹ጂአሜትሪያዊ›› ፎርሞች በአዲስ የሚዋቀሩበት ዘውግም ነው (Golding, 50-77)።

እ.አ.አ 1913 አካባቢ የተነሣው ‹‹ሱፐርማቲዝም›› (Supermatism) ዐቢይ ትኩረት ደግሞ፤ ማመንታት እና እርግጠኝነት የጎደለውን ዘመነኛ ህላዌ ርዕሰ ነገር ማድረግ ሲሆን፤ ከያንያን ቀድሞ በተበየነ ዘወትራዊ ስልት ለአካባቢያቸው የሚሰጡትን ምላሽ (conditioned responses) መቀየር እና ከተፈጥሮ ያልተናነሰ አዲስ ኪናዊ ጣዕም መፍጠር ነው (Scharf, 138)። በርካታ ዘውጎችን አልፎ የተከሰተው ‹‹ጽንሰ ሐሳባዊ ኪን›› (conceptual art) እንቅስቃሴ ደግሞ በቡድን ይካሄዱ የነበሩ የአሳሳል ዘውጎችን እና ንድፈ ሐሳባዊ ጉዳዮችን ለከያኒው ግላዊ ብያኔ አሳልፎ የሚሰጥ ነው። Robera Smith፤ William de Kooningን ጠቅሰው እንደጻፉት ‹‹conceptual art…for me a truly modern movement because it implies that each artist can do what he think he ought to – a movement for each person and open for everyday›› (1991፡ 256)። ከዘመናዊው ሥዕል ዘውግ እና ጽንሰ ሐሳብ ጋር ተያይዘው የተነሡ በርካታ እንቅስቃሴዎች ቢኖሩም በዚህ ጥናት የይዘትም ሆነ የትኩረት አቅጣጫ ውስንነት የተነሣ ሁሉንም ማካተት አይቻልም።

[3] ‹‹ፍኖተ ርዕይ›› አበባው አያሌው ‹‹Perspective›› ለሚለው የእንግሊዝኛ ቃል አቻ አድርጎ የተጠቀመበት ነው። ስዩም ወልዴም ‹‹Perspective›› ለሚለው አቻ ‹‹የዓይን ሚዛን›› በመቀጠልም ‹‹ርዕዮተ አድማስ›› የሚል ፍች እንደሰጠው ይነገራል። የዓይን ሚዛን፤ ከሚታየው አካል ይልቅ የተመልካቹን (የዓይንን) ሚዛናዊነት የሚገልጽ ይመስለኛል። ርዕዮተ አድማስም ለትዕይንት (scenery) እንጅ ለ‹‹Perspective›› ሩቅ በመሆኑ፤ በእኔ ጥናት ‹‹ፍኖተ ርዕይ››ን ለ‹‹Perspective›› አቻ በማድረግ ተገልግዬበታለሁ።

2.2.1. ሥዕል (visual art) እና ሥነ ጽሑፍ

> Thoughts are the images of things, as words are of thoughts; and we all know that images and pictures are only so far true as they are true representations of men and things --- For poet as well as painters think it their business to take the likeness of things from their appearance (Joseph Trapp፣ በMitchell የተጠቀሰ፣ 1986፣ 19-21).

ሥዕል፤ ከሌሎች ዲሲፕሊኖች ባሕርይ ይወስዳል፤ ይጋራል፤ ያጋራል። ባሕርይውን ያወርሳል፣ ያውሳል፤ ያሰፍናል። በተለይ ቋንቋና ሥነ ጽሑፍ በሥዕል፣ ሥዕል ደግሞ በቋንቋና በሥነ ጽሑፍ ላይ ከፍ ያለ ተጽእኖና የባሕርይ ዝምድና አላቸው (Rene Wellek and Austin Warren, 1984፣ Mitchel, 1986)።

> The recognition that pictorial images are inevitably conventional and contaminated by language need not cast us into an abyss of infinatily regressive signifiers. What it does for the study of art is simply that something like the Renaissance notion of *ut pictura poesis* and the sisterhood of the arts is always with us. The dialectic of word and image seems to be a constant in a fabric of signs that a culture weaves around itself (Mitchel, 42-43).

ሥነ ጽሑፍና ሥዕል (ሌሎች የጥበብ ዘርፎች) በመነሻነት፣ በተጽእኖ፣ በማነቃቃት (inspiration) እና በመደጋገፍ የወል ተጋቦታቸው ሊገለጽ ይችላል። ሥነ ጽሑፍ የሚሰጠው ምናባዊ ምስል፤ ለየትኛውም ዓይነት የሥዕል ዘር ጭብጥ ሊሆን ይችላል። በተመሳሳይ፤ ሥዕል በሚያስገኘው ረቂቅና ግልጽ መልክ፤ ለሥነ ጽሑፍ ርዕሰ ነገር ይሆናል። ከያንያንም የተለያዩ ኪናዊ ሥራዎችን በመተረጎምና በመተንተን በዲሲፕሊኖች መካከል የተበጀን ልማዳዊ/አእምሯዊ ወሰን ሲያቀራርቡት እናስተውላለን።

ለዚህም፣ ግላዊ ኪናዊ ጣዕም፣ ርዕዮተ ዓለማዊ አዝማሚያ እና በሚከተሉት ንድፈ ሐሳባዊ ፈለግ፤ ከያንያኑን እና ሥራዎቻቸውን የመምረጫ መንገዶች ሆነው ያገለግላሉ። እንደሌሎች ሕይወታዊ ጉዳዮች፤ ኪነ ቅርፅ፣ ቀለም ቅብ፣ ኪነ ጎትመት ወዘተ. የሥነ ጽሑፍ ጭብጦች ይሆናሉ። በግልባጩ፤ ሥነ ጽሑፍና ሙዚቃም የሥዕል ጭብጦች ይሆናሉ። በነዚህ እና በሌሎች ነገረ-ዕውቀታዊ ምክንያቶች ዲሲፕሊኖቹ ጠባይ ይጋራሉ፤ ይደጋገፋሉ ብሎም ሥር ሰደው ከሌላኛው ቅጥር ይመገባሉ፤ አመጋገባቸውንም ይመስላሉ (እነ Wellek, 125-135)።

Rene Wellek እና Austin Warren፣ ‹‹የክላውድ ሎረን (Claude Lorrain) እና ሳልቫቶር ሮሳ (Salvator Rosa) የቀለም ቅብ ሥዕሎች የአሥራ ስምንተኛውን ክፍለ ዘመን የመልክዓ

ምድራዊ ግጥሞች (landscape poetry) ተጽእኖ አሳድረውባቸዋል›› ይላሉ፡፡ ለዚህም ጆን ኪትስ (John Keats) የተባሉት እንግሊዛዊ ሮማንቲክ ገጣሚ ጥሩ ምሳሌ ናቸው፡፡ “Ode on Grecian Urn” የተሰኘው ግጥም በቀጥታ ከክላውድ ሎረን የቀለም ቅብ ሥዕል የነቃ ነው፡፡ ስቴፈን ላርቤ (Stephen Larrabee) ‹‹የግሪክ የኪነ ቅርፅ ባሕርያት በእንግሊዛውያን የግጥም ሥራዎች ላይ ተጽእኖ አሳድረዋል›› ይላሉ፡፡ በርካታ ምሳሌዎችን በመጥቀስ የኪነ ጥበባትን የጠባይ መወራረስ ማሳየት ይቻላል፡፡ ቀለም ቅብ ወደ ሥነ ግጥም ሲሻገር በቃላት የተቀመረ ቅብ ይሆናል፡፡ የሙዚቃ ሥልት እና ምት መሠረቱ ከሆነ ደግሞ፤ ግጥም እንደ ሙዚቃ ይደመጣል፡፡ ከኪነ ቅርጽ ከመነጨ፤ የጸና፣ የረጋ እና ቀዝቃዛ ይሆናል ወዘተ. (125-135)፡፡ የሁለቱ ኪኖች ዝምድና ከሚመሠረትባቸው ጉዳዮች አንዱ ርዕዮተ ዓለም ነው፡፡ ለምሳሌ፡- “Futurism” የተሰኘው የዘመናዊ ሥዕል ዘውግ ‹‹ማኒፌስቶ›› ለመጀመርያ ጊዜ እ.አ.አ. 1908 ላይ ተጽፎ በ1909 ሲታወጅ፤ አዋጁ የታተመው በFilippo Tommaso Marinetti (1876-1974) የግጥም መድበል ‹መቅድም› ላይ ነበር (Lynton, 97)፡፡ ጀርመናዊው ባለቅኔ እና ፈላስፋ (ሠዓሊ አለመሆኑን ልብ ይሏል) Hugo Ballም 1916 አካባቢ የDadaን ስያሜ ለመጀመርያ ጊዜ ‹‹Let’s take the word Dada, ‘I said. ‘it’s just made for our purpose. The child’s first sound expresses the primitiveness, the beginning at zero, the new in our art.›› (Ades, 110) በማለት ለዘውጉ ስያሜ መስጠታቸውን ይናገራሉ፡፡ የተዘነጉ ሕይወታዊ ጉዳዮች እንደ ሕልም እና የኢ-ንቁ የአእምሮ አዝማሚያን ለዓይነ-ሥጋ ማብቃት ማዕከላዊ ትኩረቱ የሆነው የ surrealism ‹‹ማኒፌስቶ››ም፤ “surrealism” የሥነ ጽሑፍ እንቅስቃሴ መሆኑን ሲያውጅ፣ ከሥዕል ዘውጎች ኪነ-ቅብን ብቻ በግርጌ ማስታወሻ አስፍሮ ነበር (Ades, 124)፡፡ እኒህና ሌሎች መሰል ርዕዮተ ዓለማዊ ቁርኝቶች የሚያመለክቱት ከላይ የተጠቀሰውን ጥብቅ ዝምድና ይመስለኛል፡፡

ሥዕል እና ሥነ ጽሑፍ ውድጅታቸው ከሚመሠረትባቸው ጉዳዮች መካከል አንዱ ርዕዮተ ዓለማዊ ተዛምዶ ነው፡፡ የሥዕል ርዕዮተ ዓለማዊም ሆነ ጽንሰ ሐሳባዊ ሐቲቶች በእኩል የሥነ ጽሑፍ ወግና ልማዶች በመሆናቸው ቁርኝቱ ጥብቅ እንዲሆን ያደርገዋል፡፡ የዘመናዊው የሥዕል ዘውጎች እንቅስቃሴ፤ የቆየውን ልማዳዊ የነገረ-ኪን ድንጋጌዎችን፣ አይነኬ ቀኖናዊ እሴቶችን፣ ተቋማዊ እሥሮችን/ቅጥሮችን ማፈራረስ፣ አዲስ ዓለም መገንባት እና አዲስ ኪናዊ ጣዕም ማስተዋወቅ ጥቅል ጽንሰ ሐሳባዊ ጨመቃቸው ነው (Lynton, 97፣ Ades, 114፣ Whitfield, 11-29፣ Scharf, 138፣ Smith, 256)::

ይህ የዘመናዊው ሥዕል ጥቅል መልክ፤ የዘመናዊ ሥነ ጽሑፍ እንቅስቃሴዎችም የጋራ ጠባይ መሆኑን ቴዎድሮስ ገብሬ ‹‹Mahilet: A laboratory of stylistic experimentation›› በሚለው መጣጥፉ፤ Childsን ጠቅሶ እንደጻፈው “a Typical aspects to … “Modernist” writing are radical aesthetics, technical experimentation, spacial or rhythmic rather than Chronological form, self-conscious, scepticism towards the idea of a centerd human subject, and a sustained inquiry into the uncertenity of reality.” (2013፡ 69) እኒህ ርዕዮተ ዓለማዊ ተዛምዶዎች በኪኖቹ የሚከሰቱ ጭብጦችን፣ የአስተማስሎ ጣጣን የሚመለከቱ መስተጋብሮችን ይከስታሉ፡፡ የሥጋና የደም ዝምድና ይፈጥራሉ፡፡

2.2.2. ሥዕል ምንድን ነው?

> What is art? Art is doing what you want in the way you want. “From the ends of the earth one long cry goes up from the heart of the artist: give me a chance to do my very best!”-- Babette’s Feast

ሥዕል ከሚለው ቃል ፍቺ ሥንነሳ፤ ‹‹መሣል፣ ማስመሰል፣ መንደፍ፣ መበገር፡፡ መፍጠር፣ ማስገኘት፣ መቅረፅ›› የሚል ትርጉም አለው (ኪዳነ ወልድ ክፍሌ፣ 673)፡፡ ሥዕል ግዙፉን እና ረቂቁን አካል ክሱት የሚያደርገውም በአስተማስሎ ነው[4]፡፡ ሥዕል፣ ንድፍ (drawing, scketch)፣ ኪነ ጥበመት (printmaking)፣ ኪነ ቅርፅ (Sculpture)፣ ኪነ ቅብ (painting)፣ ፎቶ ግራፍ (photography)፣ ድብልቅ ቁስ ጥበብ (mixed Medium)፣ ኢንስታሌሽን (installation)[5] እና ኮላዥ (collage) ወዘተ. ሲሆኑ በጊዜ እና በተፈጥሮ ምክንያቶች ጎብረት የተበጀ አካል[6] በአያኒው ግላዊ ብያኔ የተነሣ ሥዕል ሊባል እንደሚችል ዳንቶን መሠረት አድርጌ ገልጫለሁ፡፡

---

[4] ሞገስ እቁበ ጊዮርጊስ፣ ያልሞተ ሰው የሚንቀሳቀስ ሬሳ ነው፤ ሥዕል ግን የማይንቀሳቀስ ሕያው ነው ይላሉ፡፡ ‹‹ሰው እና ሥዕል፤ አካል እና ምስል›› በማለትም በምናየው እና በማናየው አካል፣ በሚተረጎመው እና በትርጉሙ መካከል ያለን ወሰን እና ዝምድና የሚያሳይ የአስተማስሎን ዕምቅ መልክም የሚገልጽ ሐሳብ ሰንዝረዋል (1953፣1)፡፡

[5] ኢንስታሌሽን (Installation) እንዲህ ይፈታል፤ “an art that is created, constructed, or installed on the site where it is exhibited, often incorporating materials or physical features on the site” (dictionary.reference.com).

[6] የበቀለ መኮንን፣ *በጎ ፈቃድ*፣ 1988 ዓ.ም. አካባቢ በአልያንስ ኢትዮ ፍራንሲዝ “Dimension” ከተባለ የሠዓልያን ቡድን ጋር ለትርዒት ያቀረበው ሥራ፣ በአያኒው ግላዊ ብያኔ፣ በጊዜና በተፈጥሮ ምክንያቶች ጎብረት ለተበጀ ኪን ምሳሌ ሊሆን ይችላል፡፡ የDuchampን ቅድመ-ሥሪት፣ ‹‹fountain 1917›› ደግሞ የሠዓሊው ግላዊ ብያኔ በሰው ሠራሽ አካል ላይም ጭምር ሊያርፍ እና ከተለምዷዊ መልኩ ወደ ኪናዊነት ሊሸጋገር እንደሚችል የሚያሳይ ምሳሌ ነው፡፡

እኚህ ዘውጎች፤ ባለሁለት እና ባለሦስት አውታረ-መጠን (Dimension) ሲሆኑ ራሳቸውን ችለው መቆም ወይንም በሸራና በወረቀት ላይ መገለጥ ተጨባጭ ባሕርያቸው ነው። በተጨማሪም፤ በዚህ በያዝነው ክፍለ ዘመን የሥነ ጥበባት ዘውግ ውስጥ የሚካተተው ዘመናዊ የክዋኔ ጥበብ (performance art) አንዱ ነው።

ዘመናዊ የክዋኔ ጥበብ በተባለው አዲስ የዕይታዊ ጥበብ ዘውግ፤ ሠዓሊው አካሉንና ለክዋኔው አግባብ ናቸው የሚላቸውን ቁሶች ይገለገላል። ከልማዳዊው የክዋኔ ጥበብ (folk and ritual performance) እና ከትያትር (theater) የተለየ፣ ግልጽ ተረክን ያስወገደ፣ ድንገቴ ወይንም አጋጣሚን መሠረት ያደረገ አወቃቀርን (chance based structure) የተከተለ እና ከተደራሲ ጋር ቀጥተኛ ግንኙነት ያለው በመሆኑ ከላይ ከተገለጹት የሥዕል ዘውጎች በተጨማሪ አዲስ ጣዕምን ያስተዋወቀ ነው ማለት ይቻላል። ይህ ዘውግ፤ በዲሲፕሊኖች መካከል የተፈጠሩ ወሰኖችን የሚሞግት ጥበባዊ አቅጣጫ ሲሆን፤ በዕለት ተዕለት ሕይወትና በኪን መካከል የተበጁ ድንበሮችን ያፈርሳል። ገደብ አልባ በሆነ መርህም ይተዳደራል። ሰፊ የክዋኔ ቅጥ ያለው ሲሆን፤ አካላዊ ክዋኔው በቀጥታ ወይም የፊት ለፊት ክንውንን (live action) ያካትታል። የልማዳዊ ስምምነቶችን ወሰን እና የቆየውን ጥበባዊ ዕሴትም ይሞግታል፣ ያፈርሳል ብሎም ያዋህዳል Yoko Ono: *Cut Piece*, Pyotr Pavlesky: *The Castration Myth*, Hermann Nitsch: *A Bath in Blood*, Mao Sigiyama: *Testicle for Tea,* Marina Abramovich: *The Artist is Present* የሚሉትን የከያንያኑን ክዋኔዎች በተጠቀሰው ርዕስና ሥም መመልከት ስለ ክዋኔ የጥበብ ዘውግ በቂ ግንዛቤ ይሰጣል። ይህ የጥበብ ዘውግ ከያኒውን የኪኑ አካል (subject) ማድረግ ዓይነተኛ ጠባዩ ሲሆን፤ Marina Abramovich የፈለጉ አስተዋዋቂ ወይም መሥራች እንደሆኑ ይነገራል።

ዘመናዊ የክዋኔ ጥበብ፤ ከትያትር የሚለይበት መሠረታዊ ነጥብ ከታሪክ ይልቅ ዕይታዊ ውጤቱ (visual effect) ላይ ማተኮሩ ነው። ግጭት፣ ጡዘት እና ልቀት የሚባሉትን የትያትር መዋቅሮችን አይከተልም፤ ይልቁኑ ትርጉም ያለው ጠንካራ ኪናዊ ድንጋጌ ማስቀመጥ (making Statement with impact) ጠባዩ ነው። በተለይ የሥዕል አላባውያንን መስመር፣ ቀለም፣ ቶን (tone) እና ጠፍጣፋ/ዝርግ ቅርፅ (shape) ወዘተ. የዕይታዊ ኪንን ባሕርይ ይጋራ ዘንድ ይገለገላል። ትያትር ደግሞ አዕመ-ታሪክ፣ ገጸ ባሕርይ እና ቋንቋ መሣሪያው ነው። ትያትር ከጸሐፌ ተውኔት፤ ዘመናዊ የክዋኔ ጥበብ ደግሞ ከሠዓሊው መነሻቸውን ያደርጋሉ። ዘመናዊ

የክዋኔ ጥበብ፣ በአብዛኛው በቤተ-ሥዕል ለዕይታ ይበቃል። የትያትርና የሥዕል የጋብቻ ፍሬ በመሆኑ፤ ከሁለቱም የሚበጀውን በመውሰድ የራሱን አዲስ መልክ ይቀዳጃል።

ሥዕል ርዕይ ወይም ልባዊ ነው። ከራስ ልቡና የሚመነጭ ግላዊ ልቡናዊ መልክንና ረቂቅ ሰዋዊ ጉዳዮችን ለዓይነ-ሥጋ የሚያበቃ ኪን ነው። የዘመን መንፈስንም ሆነ የዘመን ጥያቄን ሊመልስ የሚሞክር ወይም ጥያቄ የሚያነሣ (የሚያስነሣ) ሰዋዊ ጉዳይ ነው። ሥዕል በነገረ-ኪን ንድፈ ሐሳብ ይመረመራል፤ ኪኑም ለንድፈ ሐሳቡ መከሰቻ ይሆናል።

በአጠቃላይ ሥዕል፤ ልባዊ፣ ምናባዊ እና ሕይወታዊ ጉዳዮች በከያኒው ግላዊ ብያኔ አማካኝነት በትዕምርት መልክ የሚይዙበት ዕይታዊ ጥበብ ነው። ሥዕል፤ ከከያኒው አካባቢ፣ ከማኅበረ-ባህላዊ ሁኔታው፣ ከሕይወት ልምዱ እና ከግላዊ ልቡናዊ መልኩ የሚመነጭ ኪናዊ ክዋኔ ነው። የማይጨበጠው እና የማይታየው የሰው ልጅ ስሜት እና መንፈስ ለዓይነ-ሥጋ የሚበቃበት ፈርጀ ብዙ ጥበብም ነው። ጠባዩም ከአካባቢው፣ ከተለያዩ ዲሲፕሊኖች፣ የራሱ ከሆኑ ባሕርያት እና በዘመናት እያደገ (እየተለወጠ) ከመጣው ኪናዊ ሐቲት ይመነጫል። ሥዕል፤ ላቅ ያለ ሰዋዊ ክዋኔ ነው። ከነገረ ሰብእ (humanities) አቅጣጫዎች መለዋወጥ እና በሌሎች ነገረ-ዕውቀታዊ ምክንያቶች መልኩን የሚለዋውጥ ሰብአዊ ጉዳይ ነው ((Danto, 58፣ Croce, 108፣ Golding, 50-51፣ Lynton, 30፣ Meier-Graefe, 51-52)።

2.3. የተዛማጅ ጽሑፎች ቅኝት

በዚህ ክፍል የተቃኙት ጥናታዊ ጽሑፎች፤ ከዚህ ጥናት ጋር በቀጥታ ግንኙነት ያላቸው ናቸው። ምንጫቸውም፣ በባሕር ዳር ዩኒቨርሲቲ የቀረበ ጥናታዊ ጽሑፍ (ያልታተመ)፣ የኢትዮጵያ ጥናት መጽሔት፣ የሁለተኛ ዲግሪ ማሚያ ጥናታዊ ጽሑፍ እና የመጀመርያ ዲግሪ ማሚያ ጽሑፎች ናቸው።

ቴዎድሮስ ገብሬ "የዕይታዊ ኪነት ሚናና ሙያ በአማርኛ ሥነ ጽሑፍ ውስጥ" (2007፡ 1-26) በሚለው ጥናታዊ ጽሑፉ፣ የዕይታዊ ኪንን እና የሥነ ጽሑፍን የቆየ ዝምድና ይገልጻል። ዝምድናው ህልው የሚሆንባቸውንም ስድስት ፈርጆች በተመረጡ ቴክስቶች ማሳያነት የሥዕልና የሥነ ጽሑፍን የውል ተጋቦት እና ግላዊ ወሰን በሚገባ ነድፏል። ፈርጅ አንድ፣ በሥነ ጽሑፍ እና በሥዕል የሚፈጠሩ ነገረ-ዕውቀታዊ እና ነገረ-ትዕምርታዊ ልማዶችን የሚያካትተው ክፍል ነው። ሃይማኖታዊ ተረኮች በሥዕል ያጌጡ፣ በሐረጋት የተሸለሙ ነበሩ። ነገረ-መለኮታዊ

ጉዳዮች በትዕምርት ይወከላሉ፣ በዓይን ይሰብካሉ። ሠዓሊያን ከእነዚህ ኮዶች እና ትዕምርቶች በመቅዳት አዲስ ኪናዊ ቋንቋ ይፈጥራሉ። ደራስያንም እንዲሁ። ነገረ-መለኮታዊ ምሥጢሮች በዕይታዊ ቋንቋ ይሰፍራሉ፤ ለዓይነ ሥጋ ይበቃሉ። ሥዕልና ሥነ ጽሑፍ ከመደጋገፍ በዘለለ ላቅ ያለ ረቂቅ ሰብአዊ እና መለኮታዊ ጉዳዮች ይነደፍባቸዋል።

ሁለተኛ ፈርጅ፣ ባለ ጥምር ሙያ ከያንያንን የሚመለከት ነው። የሁለቱም ሙያዎች (የሥዕልና የሥነ ጽሑፍ) በአንድ አካል ማደር ለኪኖቹ ጋብቻ ጥሩ ዐውድ መሆኑን ጥምር ሙያተኞችን በመጥቀስ ገልጿል። ቀጥሎ የምቃኘው፣ የበቀለ መኮንን ጥናት (2004 GC.) በዚህ ጥላ ስር የሚያድር መሆኑንም በግርጌ ማስታወሻ አስፍሮታል። በሦስተኛ ፈርጅ፣ ሥዕል ለሥነ ጽሑፍ ርዕሰ ጉዳይ ከመሆን አልፎ አንደኛው ኪን ለአንደኛው ኪን የፈጠራ መነሻ ወይም መድረሻ የሚሆንበት ነው። በዚህ ፈርጅ የቀረቡት ማሳያዎች ግን ከዕይታዊ ኪን የፈለቁ ብቻ ናቸው። በፈርጅ አራት፣ የሥዕል ሥፍራዊነት (spatiality) እና የሥነ ጽሑፍ (temporality) "ተፈጥሮአዊ እየቅልነት" (ontological difference) የሚጠፋበት (የሚቀንስበት) ነው።

አምስተኛው ፈርጅ በተረቶች፣ በልቦለዶች፣ በገድላት እና በታምራት በሌሎችም ሃይማኖታዊ ጽሑፎች የሚሰፍሩ የሽፋንና የውስጥ ገጽ ሥዕሎችን የሚመለከት ነው። (ይህ ክፍል በእኔ ጥናት ውስጥ ‹‹ዕይታዊ ቴክስቶች (visual texts)›› ከሚለው ንዑስ ርዕስ ጋር ይዛመዳል።) የውስጥ ገጽ ሥዕሎች ለተለያዩ ኪናዊ ፋይዳዎች የሚውልበት፣ ሁለቱ ኪኖች የሚጐራበቱበት ብሎም አንድ አካል የሚሆኑበት ነው። በስድስተኛው ፈረጅ፣ ሥዕልና ሥዕልን የተመለከቱ ጉዳዮች በርዕሰ ጉዳይነት በሚነሡባቸው ሥነ ጽሑፋዊ ኪኖች መካከል የሚፈጠረውን ዝምድና የተመለከተ ነው። ቴዎድሮስ፣ የተዛምዶው ሚና፣ ሐቲታዊ (discursive role) እና ትዕምርታዊ (symbolic role) እንደሆነ ይገልጻል።

የቴዎድሮስ ጥናት ትልቁ ጉዳይ፣ በሀገራችን የሥነ ጽሑፍ ጥናት ውስጥ ለረጅም ጊዜ ለተዘነጋው የሥዕልና የሥነ ጽሑፍ ዝምድና፤ የአጠናን መዋቅር እና ብልሃት ማበጀት ይመስለኛል። ምክንያቱም ‹‹የአማርኛ የርዕይ መነጠቅ ልቦለዶች›› በሚለው መጣጥፍ የግርጌ ማስታወሻ ‹‹ 'ሥዕል በሥነ ጽሑፍ' ውስጥ በአማርኛ የሥነ ጽሑፍ ጥናት ሙሉ ለሙሉ ችል የተባለ ጉዳይ ይመስለኛል። እስከ ዛሬ ጉዳዩን "ጉዳዬ" ብሎ የያዘ፣ አልያም እግረ መንገዱንም ቢሆን ያነሣ አንድም ጥናት ገጥሞኝ አላነበብኩም፤ አላዳመጥኩም›› ይላል (2001፡ 149)። በዚህ የተነሣ ይመስለኛል፣ በቀጣይ ጥናት ለሚያደርጉ ሙያተኞች ማለፍያ መዋቅር መጠቆሙ። መዋቅሮቹንም ከልቦለዶች፣ ከግጥሞች እና ከሠዓልያን ምሣሌዎችን በመውሰድ

ባበጃቸው ፈርጆች ፈትኗቸዋል። ትንታኔውና ፈርጆቹም ተጣጥመዋል። በአጠቃላይ፣ ይህ የጥናት ወረቀት በዚህ ዘርፍ ጥናት ለሚያደርጉ ተመራማሪዎች መሠረት የጣለ ይመስለኛል።

በቀለ መኮንን፤ በሊትዮጵያ ጥናት መጽሔት፤ ‹‹የቃል እና የቀለም ጋብቻ በገብረ ክርስቶስ ደስታ ሥራዎች ውስጥ›› (2004 GC.) በሚለው መጣጥፉ፣ በገብረ ክርስቶስ ደስታ ሥዕሎችና የግጥም ሥራዎች መካከል፤ እንደሱ አባባል ‹‹የገመተውን›› በእኔ አገላለጽ ደግሞ ‹‹በጥልቀት›› የመረመራቸውን ጉልህ እና ስውር ወይንም ከፊል ግልጽ ግንኙነቶች አስረጅ በማስደገፍ (ግጥምንና ሥዕልን) በዝርዝር ተንትነዋል። ትንታኔው ወደ ፍካሬ ማሻቀቡም ተስተውሏል። አቻ ወይም ዝምድና ፈላጊው እና የወል ተጋቦትን አርቃቂ የሆነው የዚህ ጥናት ትንታኔ፣ ንድፈ ሐሳባዊ (ፍልስፍናዊ) ዝንባሌዎችን፣ ርዕዮተ ዓለማዊ (እምነታዊ) ጉዳዮችን፣ የአከዋወን ብልሀትን (ቴክኒክን) ዘዬ ቃላት ወምስልን (literary and visual metaphor) እና ጭብጥን (ርዕሰ ነገርን) መሠረት በማድረግ የተከናወነ ነው። በተጨማሪም፣ የክያኒው (የተጠኝው ግለሰብ) ግለ ታሪክ፣ የአስተሳሰቡንና የአስተዳደጉን ማኅበራዊ መዋቅር በኪናዊ ሥራው ላይ ሊፈነጥቅ ስላለው ፋይዳ ሲባል፤ ዐውድ ለመስጠት ያህል በአጭሩ መሠረታዊ የታሪኩ አንጓዎች ተጠቁመዋል።

ገብረ ክርስቶስ ደስታ ምስል አልባ ጥበብ (abstract art) እና ከኤክስፕረሽኒዝም አስተሳሰቦች ጋር ባለው ዕውቂያ፤ አጥኝው የምስል አልባ ጥበብን እና የኤክስፕረሽኒዝምን ማዕከላዊ ፍሬ ነገር ነቅሶ በማውጣትና በመበየን በተጠኝው ሥዕሎች እና የግጥም ሥራዎች መካከል ስላላቸው ፍልስፍናዊ፣ ሙያዊ እና ርዕዮተ ዓለማዊ ተዛምዶ አብራርቷል። የዚህን የፍልስፍና ፈር እና የስሜት ቅጥ ለመለካት (ለማሳየት) ይበጃሉ ተብለው በምሳሌነት የተመረጡት የግጥም አንጓዎች ‹‹ከመጠናቸው በላይ በመንጠራራት›› ለኤክስፕሬሽኒዝም ከተሰጠው ብያኔ ጋር የሚስምሩ ማንጸሪያዎች ሆነው መገኘታቸው ጥናቱ ጠንካራ እንዲሆን አግዘውታል።

በገብረ ክርስቶስ ደስታ ግጥሞች ውስጥ፤ የተጠኑት እና የተጤኑት እኒህ ባሕርያት፤ በሥዕሎቹም ረበው ይገኛሉ። ይህን የወል ተጋቦት አጉልተው ያሳያሉ ተብለው የተመረጡት ሥዕሎች፤ እንደ ግጥሞቹ ሁሉ፤ ጥናቱ የተነሣበትን ርዕዮተ ዓለማዊም ሆኑ ፍልስፍናዊ ተዛምዶዎች በሚገባ ማሳየት የቻሉ ናቸው።

አጥኝው፣ የገብረ ክርስቶስ ደስታ ሥዕሎችና ግጥሞች፣ በምስል አልባው ጥበብ ንድፈ ሐሳብ ተቃኝተዋል የሚለውን መላውን ለመምታት፣ ከተለያዩ ግጥሞች ሐረጎችን የመረጠ ሲሆን፣

ሐረጎቹና የሥዕል ሥራዎቹ የታለመውን ርዕዮተ ዓለማዊ ዝምድና ለማሳየት የበቁ ሆነው አግኝቻቸዋለሁ። ‹‹ዓይኔን ኮመጠጠኝ››፣ ‹‹ጨለማው ሳቀብኝ››፣ ውርጩ ቀለደብኝ››፣ ‹‹ደቂቃው ይተኛል›› እና ‹‹ይታሰራል ቀኑ›› የሚሉት ሐረጋት፤ ከምናውቀው፣ ከምናልመውና ከምናየው ጎሊናዊ ምስል ፍጹም የተለዩ እንግዳ መልኮች ናቸው። በእውን ዓለም ከሚሆነው ድርጊትማ ፍጹም ባዕድ ናቸው። ምስል አልባው አሳሳል፤ ፈጽሞ የማይታይ ማለት ባለመሆኑ፤ ወደ ግጥሞቹ የተጋቡት አላባዎች እንግዳ መልክ ያስተዋውቃሉ እንጅ ፍጹም ምስል አልባ አይደሉም። አዲስ ኪናዊ ጣዕም ያለምዳሉ እንጅ አብዛኛው የሀገራችን የሥዕል ተመልካች እንደሚለው (እንደሚገምተው) ‹ኪናዊ ዳፍንት›[7] አያወርሱም።

በዚህ ጥናት፤ በቴክኒክ ሳብያ ስለተፈጠሩ ተራክቦዎች፣ ለተራክቦዎቹም ቴክኒኮቹ ያበረከቱት አስተዋጽዖ በሚገባ ተብራርቷል። ባለአንድ ቀለም የቅብ ሥራን (momochromatic painting)፣ በግጥም፤ ከባለአንድ ፊደል ወይም ከባለአንድ ቃል ግጥሞች ጋር በማጎራበት የተሰጠው ትንታኔ ማለፊያ ቢሆንም ቅሉ፤ ለሥነ ጽሑፍ አዲስ መሆኑ የተጠቆመው ይህ የአጻጻፍ ፍኖት እና በሁለቱ ሙያዎችም ሊኖር ስላለው ቴክኒካዊ ዝምድና ለመጠቆም በተለይ ከግጥሞች ምሳሌ ሊሆኑ የሚችሉ አስረጅዎች ከአንድ በላይ መሆን ነበረባቸው። ይህ ባለመሆኑ፤ የተጠቆመው (የተጠረጠረው) አዲስ ሙከራ በጠንካራ መሠረት ላይ የተገነባ አልመሰለኝም። ከቴክኒካዊ ጉዳዮች መካከል ሥልተ-ምት (rhythm) በገብረ ክርስቶስ ግጥሞችም ሆነ ሥዕሎች፤ ቃላትንና ሐሳብን በመደጋገም፣ በመሥመር፣ በፎርም፣ በቀለም ወዘት በተመሳሳይ ሁኔታ እንደሚጠቀምባቸውና ሁለቱንም ሙያዎች ባሕርይ እንደሚያጋራቸው በበቂ አስረጅ መብራራቱ ሌላው የዚህ ጥናት ጥንካሬ ነው። ተቃርኖ፣ አንጻር ምርጫ ወዘተ. ስልቶች በሁለቱም ሙያዎች በተመሳሳይ ሁኔታ አግልግሎት ላይ መዋላቸውም ተገልጿል።

‹‹Art and Artists in modern Amharic Literature›› 1994 የሚለው ሌላኛው የተፈሪ መለሰ የጥናት ትኩረት በዘመናዊ የአማርኛ ሥነ ጽሑፍ ኪነ ጥበብ እና ከያንያን በርዕሰ ጉዳይነት የተነሱባቸውን ሥነ ጽሑፋዊ ዘውጎች፤ ረጅም እና አጭር ልቦለድ፣ ተውኔቶችን እና ግጥምን እመመርመሩ ላይ ነው። አጥኚው ከዚህ ባልተናነሰ ደራስያኑ በከያንያኑ ሕይወት እና ኪናዊ ክዋኔ ላይ የመሳባቸውን ምክንያትም መርምሯል። አጥኚው፤ ከ1960ዎቹ ዓመታት ጀምሮ ያበቡትን የዘመናዊ ሥነ ጽሑፍ ሥራዎች ከሰይፉ መታፈሪያ ፍሬው *የተሰፋ እግር ብረቶች*፤

[7] ይህ ሐረግ በጥናቱ የመጨረሻ አንቀጽ (በማጠቃለያው) በቀለ መኮንን ከሰነዘረው ማኅበራዊ እና ጥበባዊ ሂስ ጋር ሊተያይ ይችላል።

1960 ዓ.ም. ጀምሮ ሌሎችን በርካታ ኪነ ጥበብና ከያንያን በርዕሰ ጉዳይነት የተነሡባቸውን ሃያ ሦስት የሚሆኑ ሥራዎችን ለማካለል ሞክሯል።

ተፈሪ፤ ለኪነ ጥበብ ብያኔ በማስቀመጥ ወደ ጥናቱ በቀጥታ የዘለቁ ሲሆን፣ ቀዳሚ የጥናታቸው ክፍል ከያንያኑ በኪነ ጥበባት ላይ ስላላቸው ምልከታ፣ አስተያየት እና ግንዛቤ ቅኝት ያደርጋል። በመቀጠል፤ ከያንያኑ ስለሚመሠረቱባቸው ማኅበረ-ባሕላዊ ሁኔታዎች ያትታል። በመቀጠል ስለከያንያኑ እና የኪያንያኑን ኪናዊ አዝማሚያ ወዘተ. መርምሯል። በምርምሩም፤ ከያንያኑ ማኅበራዊ ዕሴቶችን ከማጐልበትና ሞራላዊ ጉዳዮችን ከመስበክ ይልቅ ሙያዊ ምግባርን፣ ኪነ ጥበባዊ ርዕዮተ ዓለም በከያንያኑ ስለሚያስከትለው ግላዊ ዝንባሌ የሚተርኩ መሆናቸውን ጠቁሟል። ጥናቱ፤ የከያንያኑም ነገረ-ኪናዊ እሳቤ ተመርምሮበታል። ከያንያኑ፤ በኪናዊ ልምምዳቸው (ክዋኔያቸው) ሂደት የሚገጥማቸውን ውጣ ውረድ የሚያትትም ሆኖ ተገኝቷል።

ከያንያኑ የሚኖሩት በለውጥ ሂደት ላይ ባለ ማኅበረሰብ ውስጥ በመሆኑ የማኅበረሰቡን ውስብስብ መልክ የሚያጐሉ ሆነው መገኘታቸውን ጥናቱ ይገልጻል። ራስን መፈለግ፣ መገለል /ባይተዋርነት/፣ ድህነት፣ ከኪነ ጥበባት ንድፈ ሐሳቦች ጋር ተያይዘው የሚነሱ የአመለካከት ልዩነቶች፣ ሂስ እና የሂስ ፋይዳ ወዘተ. የተጠኝ ሥራዎች ጥቅል መልኮች መሆናቸው በጥናቱ ተብራርቷል።

በጥቅሉ ከያንያን እና ኪነ ጥበብን በጭብጥነት ያነሱ ደራስያን እና ገጣሚያን ወደ ውስጣቸው በመመልከት ግላዊ ኪናዊ ዝንባሌያቸውን ከማሣየታቸውም በላይ የራሳቸውን ግላዊ ልቡናዊ ዓለም ለማሣየት የሞከሩ እንደሆኑ ጥናቱ ያስረዳል። ይህም የጥናቱ ጠንካራ ጐን መሆኑን አስተውያለሁ። ይሁንና ለጥናት የተመረጡት ሃያ ሦስት የፈጠራ ሥራዎች፣ ከሁሉም የኪነ ጥበብ ዘውጎች የተወሰዱ በመሆናቸው የጥናቱን ትኩረት ጥያቄ ውስጥ ከማስገባቱም በላይ፤ ኪኑን እና ንድፈ ሐሳባዊ ጉዳዮችን በጥልቀት አልመረመረም።

ሌላው የእመቤት አብዲሳ፣ 1993 ዓ.ም. ‹‹የአርቲስት ገጸ ባሕርያት አቀራረጽ በሦስት ልቦለዶች ውስጥ›› በሚል ርዕስ የተጠናው ጥናት ነው። ይህ ጥናት በአሰፋ ጉያ *ራሀማቶ*፣ 1981 ዓ.ም.፣ በደረጀ በቀለ *ሕያው ፍቅር*፤ 1988 ዓ.ም. እና በሙሉጌታ ጉደታ *ቄምብል*፤ 1990 ዓ.ም. ልቦለዶች ውስጥ በተቀረጹ ‹‹አርቲስት›› ዋና ገጸ ባሕርያት ላይ ተመሥርቶ የተጠና ጥናት ነው። አጥኝዋ ወደ ጥናቷ ዝርዝር ጉዳይ ከመግባቷ በፊት አርቲስት የሚለውን ቃል ዘፋኝ፣ ዳንሰኛ፣ ተዋናይ፣ ሠዓሊ፣ ቀራፂ እና የመሳሰሉት እንደሆኑ ትገልጻለች። በመሆኑም በ*ራሀማቶ*

ሰዓሊ፣ በሕያው ፍቅር እና በጭንብል ልቦለዶች ደግሞ ተዋናይ ገጸ ባሕርያት በመሆናቸው ለጥናቱ ታጭተዋል። ይህም የጥናቱ ጠንካራ ጎን ነው ሊባል ይችላል።

‹‹የደራስያኑ በከያንያን ላይ ያላቸው አፋዊ አረዳድ፤ ገጸ ባሕርያቱን ጠጭ፣ አጫሽ፣ ብኩንና ግድየለሽ ብቻ አድርገው እንዲመለከቷቸው አድርጓቸዋል።›› በጥናቱ፤ ገጸ ባሕርያቱ በሦስቱም ደራስያን የተሳሉበት መንገድ ተመሳሳይ መሆኑ፤ ደራስያኑ ስለሙያተኞቹ ያላቸው አረዳድ ከማኅበረሰቡ የላቀና የጠለቀ አለመሆኑን ጥናቱ አመልክቷል። ገጸ ባሕርያቱ፤ በሙያቸው በማኅበራዊ ሕይወታቸው ለውጥ ሊያመጣ የሚችል እንቅስቃሴ አያደርጉም። ሊፈጥሩ የሚፈልጉት ምቹ ዓለም ጥንካሬ በማጣት ወይም ጽናት አልባ በመሆናቸው /በመደረጋቸው/ በተቃራኒው ራሳቸውን ያፈራርሳሉ። ጥናቱ፣ የከያንያኑን መክሸፍ "የርዕይ መነጠቅ" ከኑሯቸው፣ ከማኅበረ-ባህላዊ መዋቅራቸው፣ ከልቡናዊ ዝንባሌያቸው፣ ከዘመን መንፈስ ወዘተ. የመነጨ መሆኑን ከመመርመር ይልቅ በደራስያኑ አላዋቂነት የተነጠቁት እንደሆነ ይደመድማል። በመሆኑም፣ ከድርሰቱ ይልቅ ደራሲው ሲተች እናስተውላለን። ይህም የጥናቱ ዐቢይ ድክመት ነው።

3. ትንተና

በዚህ ምዕራፍ በተመረጡ የአማርኛ ልቦለዶች ዐውድነት ‹‹*ሥዕል፣ ሠዓሊነት* እና *ሠዓሊ ገጸ ባሕርያትን*›› ርዕሰ ጉዳያቸው ያደረጉ ልቦለዶች *አደፍርስ፣ ክአድማስ ባሻገር፣ ማሕሌት* እና *ግርዶሽ* ተተንትነዋል። በመታገጊያነት በምገለገልባቸው በነገረ-ኪንም ሆነ በኪነ ጥበባት ንድፈ ሐሳቦች ተለዋዋጭ ባሕርይ የተነሣ፣ በሥነ ጽሑፍ ዐውድነት የሚጠናው ‹‹*ሥዕል፣ ሠዓሊነት* እና *ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት*›› እንደሚያነሧቸው ርዕሰ ጉዳዮች፣ ልቦለዶቹ ውስጥ እንዳላቸው አኗኗር እና መልክ ወዘተ. ‹‹በሰበካቸው›› ተዋግነው ተመርምረዋል።

ለጥናት በተመረጡት ልቦለዶች መካከል የሁለት አስርት ዓመታት ልዩነቶች አሉ። *አደፍርስ* እና *ክአድማስ ባሻገር* በ1960ዎቹ መጀመርያ አካባቢ፤ በ1980ዎቹ መጀመርያ ደግሞ *ማሕሌት* እና *ግርዶሽ* ታትመዋል። ልቦለዶቹ፣ ‹‹*ሥዕል* በልቦለድ ዐውድ ውስጥ››፣ ‹‹በልቦለድ ዐውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና›› እና ‹‹*ሥዕላዊ* (ዕይታዊ) ቴክስቶች (visual texts)›› በሚሉ ሦስት ወገኖች ተፈርጀዋል። በሦስቱ የጥናት ንዑስ ርዕሶች መካከል ግልጽ ወሰን ማበጀት አዳጋች በመሆኑ፣ እንዳስፈላጊነቱ አንዳቸው ካንዳቸው ሰበካ እየተጋሩ ተመርምረዋል።

‹‹*ሥዕል* በልቦለድ ዐውድ ውስጥ›› የሚለው ክፍል፣ *ሥዕል* በልቦለዶቹ ውስጥ ምን መልክ አለው? በምን ቴክኒክ ተከወነ? በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ በእንዴት ያለ መልክ ተገለጸ? እና *ሥዕል* ለልቦለዱ መዋቅርም ሆነ ለሌሎች ቴክኒኮች ምን አስተዋጽኦ አድርጓል? ወዘተ. የሚሉ ጉዳዮችን መርምሯል። ‹‹የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና በልቦለድ ዐውድ ውስጥ›› የሚለው ሁለተኛ ፈርጅ፤ *ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት* እና *ሠዓሊነት* (*ሙያ*) በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ ሚናቸው ምን ይመስላል? ከያንያኑ በልቦለዱ ውስጥ ያላቸው ማኅበራዊ መደብ ምን ይመስላል? ወዘተ. የሚሉት ጉዳዮች ተመርምረውበታል። ‹‹*ሥዕላዊ* (ዕይታዊ) ቴክስቶች (visual texts)›› በሚለው ክፍል ደግሞ፣ የሽፋንና የውስጥ ገጾችን *ሥዕል* ሚና፣ ከልቦለዶቹ ጋር ያላቸው ዝምድና እና የአኗኗር መልካቸው ተመርምሯል። የዚህ ንዑስ ርዕስ ዐቢይ ትኩረቱም *አደፍርስ* ይሆናል።

3.1. ሥዕል በልቦለድ ዐውድ ውስጥ

‹‹ሥዕል›› የሚለው ቃል ፍች፤ ‹‹በብራናና በወረቀት፣ በደንጊያና፣ በንጨት፣ በብረት፣ በሰው ገላ፣ የተሣለ፣ የተቀረጸ፣ የተነቀሰ፣ የሰውና የማንኛውም ፍጥረት መልክ፣ ምሳሌ፣ ምልክት ማለት ነው›› (ደስታ ተክለ ወልድ፣ 1962፣ 885)። ኪዳነ ወልድ ክፍሌ ደግሞ፤ ‹‹ሥዕል በቁሙ፣ መልክ፣ የመልክ ጥላ፣ አምሳል፣ ንድፍ፣ ቢጋር በውሃ፣ በመጽሔት በጥልፍ፣ በስፌት ወይም በቀለም በወረቀት ገዝፎ ተጥፎ፣ ከጽቡር፣ ከእብን፣ ከዕፅ፣ ከማዕድን ታንጦ፣ ተቀርጦ፤ ተሸልሞ አጊጦ የሚታይ የሚዳሰስ ነገር ነው›› ይላሉ (1948፣ 673)።[8]

በቃሉ ፍቺ መሠረት፤ በዚህ ጥናት ውስጥ ሥዕል ተብለው የሚጠሩት ጉዳዮች፤ ኪነ ቅርፅ፣ ኪነ ቅብ፣ ኪነ ጥበመት፣ ፎቶግራፍ፣ አካልን በቀለም ማስጌጥ (body painting)፣ ሌሎች ዘመነኛ ቁሶችን ጨምሮ፤ የከያኒው ግላዊ ብያኔ ያረፈባቸው በተፈጥሮና በጊዜ ጎብረት የተበጁ አካላት ናቸው። በንድፈ ሐሳባዊ ቅኝቴ እንደገለጽኩት ከያንያኑ አካላቸውን ርዕሰ ነገር ያደረጉባቸውን ዘመነኛ ጥበባዊ ክዋኔዎች እዚሁ ውስጥ ይካተታሉ። በዚህ ጥናት ውስጥ፤ ‹‹ሥዕል›› የሚለው መጠሪያ ከፍ ብዬ የዘረዘርኳቸውን የኪነት ዘውጎች ይጠቀልላል።

ሥዕል፤ የሰውና የማንኛውም ፍጥረት አካል የሚወከልበት፣ ሰውና የማንኛውም ፍጥረት አካል ራሳቸውን ችለው ተከያኝና ተከዋኝ የሚሆኑበት ነው። እነዚህን ጉዳዮች ጠቅልሎ የሚይዘው ጉዳይ ደግሞ አስተማስሎ ነው። አስተማስሎ፤ የአካል፣ የአእምሮ/የሐሳብ፣ የግዙፉና የረቂቁ፣ የሚታየው እና የማይታየው ወዘተ. ጉዳይ የሚወከልበት ረቂቅና ተለዋዋጭ ሰዋዊ ጉዳይ ነው። Mitchel አስተማስሎ ‹‹Since antiquity, then, representation has been the foundational concept in aesthetics (the general theory of the arts) and semiotics (the general theory of signs)›› ቢሉም በዘመናዊው ዓለም አስተማስሎ አድማሱ እየሰፋ በተለያየ መልክ የፖለቲካዊ ንድፈ ሐሳቦችም አካል እንደሆነ ይጠቁማሉ (1990፡ 11)። Mitchel አስተማስሎ የሰፋ፣ የጠለቀ፤ ውስብስብ ባሕርይ እንዳለው እና ለብያኔ አስቸጋሪ መሆኑንም ይገልጻሉ (ገጽ፣ 12-15)።

የማይታየውን በሚታይ አካል ለመወከልም ሆነ፤ ለሚታየው አካላዊ ቁመና ‹‹ውበት›› (easthetics contemplation) ሲባል፤ ሠዓሊ የወደደውን ወይም የመረጠውን አካል ሞዴል

[8] ከላይ የተገለጸው ‹‹ሥዕል›› የሚለው ቃል ትርጓሜ፣ ሁሉንም የሥዕል ዘውጎች ያቀፈ ይመስለኛል። ሥዕል የሚለው ቃል፣ የተሸከመው ሰፊ ጽንሰ ሐሳብ በመሆኑ፣ ‹‹ሠዓልያን እና ቀራዕያን›› ወይንም ‹‹ሥዕል እና ቅርፃቅርፅ›› እያሉ የመጥራት ልማድ ሊጤን እንደሚገባው የሚጠቁም ነው።

ማድረጉ የተለመደ ነው። መልክዓ-ምድር ወሰማይ፣ መልክዓ-ቁሳቁስ እና መልክዓ-ሰብእ ወዘተ. ሞዴል ከሚደረጉ አካላት መካከል የተለመዱቱ ናቸው። በተለይ የሰው አካል፤ ለሥዕል የስበት ማዕከል እንደነበር የሥነ ጥበብ ታሪክ ምስክር ነው። እንደውም Miller፣ Ludwig Wittgensteinን ጠቅሰው እንደጻፉት ‹‹the human body is the best picture of the human soul (1998፡ 53)›› (የሰው አካላዊ ቁመና፤ የነፍሱ መልክ ነው)። ይህ የሰው አካል፣ ለጥናት በመረጥኳቸው በአራቱም ልቦለዶች ማለት ይቻላል ማዕከላዊ ጉዳይ ነው።

በ‹‹ማሕሌት›› አጭር ልቦለድ ይኸው የስበት ማዕከል የሆነው የሰው አካል በመነሻነት አገልግሏል። እስጢፋኖስ፣ በማሕሌት ውበት ተማርኮ ሞዴል እንድትሆነው ይጠይቃታል። ሞዴል ትሆነዋለች። ልብሷን ያስወልቃታል። በሦስተኛው ደረጃ አካላዊ መልኳን፣ ነፍሷን ወይም ልቡናዋን ይገልጣል። ይህን ሽግግር ለማሣየት ኩቴክስቱ ትዕምርቶችን በማንቃት ሐሳቤን መልክ ላብጅለት።

> ትቶአት ወደ ፎቁ ክፍል እየሮጠ ወጣ። ጥቂት ቆይቶ ከአናቷ በላይ ያለው የእንጨት ወለል ላይ ዱካውን ሰማችው - የረገጣት መሰላት (አዳም፣ 39፤ አጽንኦት የራሴ)

አናት /ጭንቅላት/ የላይኛ የሰውነታችን ክፍል ነው። “ትቷት ወደ ፎቁ ክፍል ወጣ” የሚለው ዓረፍተ ነገር ማዕከል የሆነው የማሕሌት አካላዊ መልክ መሸጋገሪያ በመሆን ወደ ‹‹መልክአ ልቡና›› መዝለቅን ያመለክታል። “መረገጥ” የሚለው ቃልም መገዛትን፣ መሸነፍን፣ በቁጥጥር ሥር መዋልን ወዘተ. የሚገልጽ ፍች አለው። በተጨማሪም፣ በሠዓሊው፣ በሞዴሏ እና በሥዕሉ መካከል የሚኖርን የግንኙነት ወሰን የሚያጠብቅ መሆኑን ሊጠቁም ይችላል እላለሁ። እስጢፋኖስ ወደ ልቡናዋ /ጭንቅላቷ/ በወጣበት ከፍታ ወደ ልቡናዋ መስረጉንና መጥለቁን በተጨማሪ ምሣሌ ላስረዳ፡-

> በእርምጃው ወዳለችበት የምድር ክፍል ሲወርድ ሰማችው። በሩን ከፍቶ እንደገባ “ራቁቴን ከምሆን ብርድልብስ ለብሼ አይሻልም? አለችው (ገጽ፣ 39) ። አጽንኦት የራሴ።

የማሕሌት ሥጋት አካሏ ለብርድ መጋለጡ ብቻ አልመሰለኝም። የደበቀችው (የምትሸሸው) አንዳች ጉዳይ መኖሩን የሚጠቁም ነው። ስለዚህ፣ ለነፋስ የተጋለጠው ሰውነቷን ‹‹ለንፋስ (ለእስጢፋኖስ)›› ከተጋለጠው ገበናዋ ጋር ማጉራበት ይቻላል ማለት ነው። ‹‹ሽቅብ ወጥቶ ቁልቁል መውረድ›› ብዬ ያልኩትን ሐሣብ ለማጠንከር 1981 ዓ.ም. የታተመው *ማሕሌት* የሽፋን ገጽ የርዕስ አጻጻፉን ስልት እንደምሣሌ ላንሣ። ‹‹ማሕሌት›› የቃሉ /የርዕሱ/ አቀማመጥ ሰያፍ ነው (አባሪ 7 ይመልከቱ)። ሰያፍ መስመር (diagonal line) በማያቋርጥ እንቅስቃሴ ላይ

መገኘትን፣ ሽቅብ ለመምጠቅ እና በዛው ፍጥነት ቁልቁል ለመንደርደር /ለመሸቀንጠር/ የሚያስችል ዕይታዊ ፋይዳ አለው። እስጢፋኖስመ፣ ‹‹ማሕሌት ወዳለችበት ክፍል መውረዱ›› እና የመጽሐፉ የርዕስ አቀማመጥ ዕይታዊ ውጤት ጋር አቻ ትርጉም የሚሰጥ ነው ማለት ይቻላል። በጥቅሉ በልቡናዊም ሆነ አካላዊ ዓለም በአንድ ጊዜ መገኘትን፣ ወደ ሁለቱም ጽንፍ በእኩል መገለጥን የሚጠቁም ይመስለኛል። በሁለቱ ዓለማት መካከል ያለው ልማዳዊ ወሰንም ፈርሷል ለማለት ያስደፍራል።

የተዘነጋን የማሕሌት የአካል ክፍል ‹‹ከንፈር›› ለዕይታ ማብቃት (emphasize ማድረግ) ሌላው የሽፋን ሥዕሉ ዕይታዊ ውጤት ከልቦለዱ ሠዓሊ ከእስጢፋኖስ ሥዕል ‹‹ከተፈጥሯዊ ሥፍራው ከፈለሰው የማሕሌት ከንፈር›› ጋር ትኩረት በመሳብ ረገድ አቻ ይሆናሉ። አስተማስሎውን መልክ (form of representation) አላልኩም።

ሠዓሊው በ‹‹ሞዴሏ›› ላይ ያለው የበላይነት ወይም የሁለቱን ዓለማት ቅጥር መፍረስ የሚያጐላ ተጨማሪ ምሳሌ ልጥቀስ። ይህ ምሣሌ፤ የወንድ ምርጫዋን ከማሕሌት ሴትነት ጋር በማነጻጸር እስጢፋኖስ የሰነዘረው ‹‹ትዕዛዝ›› አክል አስተያየት ነው።

> “አይሔድም። ለአንች ለስላሣ ሰውነት፣ ለአንች ውብ የሴት ሰውነት ሴት የመሰለ ወንድ አይሆንም” (ገጽ፣ 39)።

ይህ አባባል እስጢፋኖስ ራሱን ለማሕሌት የማጨት ወይንም ከልቡናዋ ባነቃው የቀደመ ልምዷ ተመሥርቶ ከምትሸሸው እውነታ ጋር ሊያፋጥጣት እና ልቡናዊ ፈውስ ሊያቀዳጃት ያቀደ ይመስላል።

ሠዓሊ “እውነተኛ ሠዓሊ” የመከወኛ ቁስ ስልቱ (medium) አያሳስበውም፤ የሚከየነው ጉዳይ እንጅ። ረቂቅ እና ምሥጢራዊ ጉዳዮችን ለመፍታት የሚታገል ከፍ ያለ ሰብአዊ ክዋኔ ባለቤት ነው። በመነሻው እና በመድረሻው መካከል ግልጽ ወሰን ያልተበጀለት፣ ወደሁለቱም ዓለማት እኩል የሚከሰት፣ በሚወከለው (በሚሣለው) አካል ወይም መንፈስ የሚሰፍን ነው። ይገነዘባል እንጂ አይመለከትም ይላሉ Hélén Cixous::

> The painter is the combatant of enigma. The painter, the true painter, doesn’t know how to paint. He looks for the secret. He will put his life into it. The painter is always Percival. He set off, he leaves the forest, but in order to come

> back, on his way around the world, to the forest. I sense the painter's super human task, to capture the hundred cathedral of Rouen[9] (Cixous, 586).

የሠዓሊ "ሚስጥር አነፍናፊ እና ከፍ ያለ ሰብአዊ ግብር ከዋኝ መሆን በእስጢፋኖስ ድርጊት በሚገባ ተገልጿል ማለት ይቻላል። በማሕሌት "እንደዚህ ተስሜ አላውቅም" በሚል ንግግር መሪነት የእስጢፋኖስን ወደ ማሕሌት ልቡና መዝለቅ የሚያጸና ምልልስ ልጥቀስ።

> ከሸራው ጆርባ መጥቶ የቀለም ብሩሹን እንደያዘ በተመስጦ አያት።
>
> "ሁለት ባል አግብተሽ የለም?"
>
> "ሁለት ባል? አዎ።"
>
> ትንሽ ዣቅ አለ (ገጽ፣ 40)።

የተጠቀሰው አባባል ማሕሌት የተጓዘችበትን የሕይወት ፍኖት ከመቃኘት ያልፋል። በዛሬና በትናንት መካከል የነበረን ልማዳዊ (ዘወትራዊ) የጊዜ አረዳድም በመቃረን የማሕሌትን ሕይወት ሁለንተናዊ መልክ ይገልጣል። ይህ ሁኔታ፣ Cixousን መሠረት በማድረግ ከተጠቀሰው የሠዓሊ ከፍ ያለ ሰብአዊ ክዋኔ ጋር ይሰምራል።

ከዚህ ምልልስ በኋላ፤ ልቡናዊው ጉዞ ቀጥሎ ዝርዝር የማሕሌት የልጅነት ዘመን ትውስታ በምልሰት ይተረካል። ይህ ክፍል ከምልሰት ተረክነት ይልቅ (እንደ'ኔ) ሠዓሊው በማሕሌት ‹‹መልክአ ልቡናዊ›› የሚመለከተው ምስላዊ ተረክ (visual narrative) ነው ሊባል ይችላል። የሠዓሊው ልቡናዊ አሰሳ፤ ማሕሌት በምታደርገው አካላዊ እንቅስቃሴ በመታወክ እንዳትንቀሳቀስ ይማጠናታል።

> ‹‹ማሕሌት፣ አትነቃነቂ እባክሽ። ጀምሬአለሁ። አገጭሽን እባክሽ›› ዓይኗን አለስልጣ ከድና አፍዋን አሞጠሞጠች (ገጽ፣ 41)።

በትዕይንቱ የማሕሌት ያለፈ ሕይወት ይጐላል። እንደ ሠዓሊው ዕይታ ሁሉ፤ የማሕሌት አካል በሚደረገው ልቡናዊ ጉዞና በጉዞው በሚገጥሙ ሁነቶች የማሕሌት መንፈስ ይታወካል።

> ‹‹ወይዘሪት ማሕሌት፤ ሰማሽ! ፕሊዝ! ባትነቃነቂ። የፀጉርሽን አቅጣጫ ላገኘው እንድችል ጭንቅላትሽን ባታወዛውሪው። እንደ ቅድሙ ቀጥ ብለሽ ተቀመጭ›› (ገጽ፣ 42)።

[9] Cathedral of Rouen, ክላወድ ሞኔ (Claude Monet) የተባለው ፈረንሳያዊ ኢምፕሬሽኒስት (impressionist) ሠዓሊ በሰዓታት ልዩነት የተጠቀሰውን የካቴድራል ሕንፃ ደጋግሞ በመሳል፤ የሰዓታት ልዩነት በሚሳለው አካል ላይ የሚያስከትለውን ውጤት/ጠባይ የመረመረበት የቀለም ቅብ ሥራው ሲሆን፤ ሔለን ሴሽዋ ሐሳባቸውን ለማብራራት እንደምሳሌ የተገለገሉበት ነው።

እስጢፋኖስ ሁለት ባሎች ማግባቷን ያውቃል። ነገር ግን ትናንት ዛሬ በመሆኑ "ወይዘሪት" ይላታል። አሁን ያላገባችበት የጊዜ ወሰን ላይ ነች/ናቸው። በጥቅሉ፤ በአሁንና በትናንትና መካከል የተገነባው አጥር ፈርሶ ትናንት አሁንን፣ አሁን ትናንትን ያውካል። የጊዜ ሁለመና ቅጽበት ይሆናል። ቅጽበት በእልፍ ሽርፍራፊ ሰከንዶች ይመነዘራል።

> Is my theme the instant? My life theme I try keep up with it, I divide myself thousands of times, into as many times as the seconds that passaway. Fragmentary as I am and precarious the moments (Cixous, 583).

በተደረገው ልቡናዊ ቅኝት የተገኘው ልቡናዊ መልክ ተገለጸ። ሥዕሉ ተስሎ አበቃ። ማሕሌት ሥዕሉን ተመለከተች። አልወደደችውም።

> ሸራው ፊት ለፊት ሐዳ ቆመች። እንዳለች ስሏታል። ሰውዬው እንደባሏ ጡንቻማ - እንደ ደፈራት ወንድ ነጭ ካኔቴራ - እንደ ጌታዋ ትናንሽ ዓይኖች አሉት። ሥዕሉን ከተደገፈበት ጣለችው (ገጽ፣ 48)።

የሥዕሉ ቀጥተኛ ትዕይንት ወይም ሁለት ትልልቅ ወገኖች ወንዴ (masculinity) እና ሴቴ (femininity) ምስሎች ናቸው። በርግጥ ጡንቻ ይገናል። በመልክአ ልቡና ጉዞ የተገኙት አላባዎች በሥዕሉ ተግባራዊ ሆነዋል። በመዋጮ የተገነባ የሚመስለው ሥዕል በማሕሌት የቀደመ ሕይወት ያለፉ ወንዶችን የሚወክሉ ትዕምርቶችን ይጠቃቅሳል። በሌላ ወገን፤ የእስጢፋኖስ መልክና ገጽታ ከማሕሌት የቀደሙ ደፋሪዎች ጋር በእጅጉ ይመሳሰላል። እስጢፋኖስ ወፋፍራም ከንፈሮች እና ትናንሽ ዓይኖች ያሉት (ገጽ፣ 45-46) ሲሆን በሥዕሉ ለማሕሌት አቻ (ተጓዳኝ) ሆኖ ከተወከለው ወንድ ጋር ተመሣሣይ ነው። ይህን መነሻ በማድረግ የሠዓሊው አካል የሥዕሉ ርዕሰ ነገር (subject) ሆኗል ማለት ይቻላል።

አስተማስሎው መልክአ ልቡናን መሠረት ያደረገ በመሆኑ፤ ማሕሌት በተቃውሞ ትቀደዋለች። ይህ አጋጣሚ ለሥዕሉ እንደገና መፈጠር ምክንያት ይሆናል። ልማዳዊው የምስል አወቃቀር (formal pictorial arrangement) በማሕሌት ተቃውሞ ይፈርሳል፣ ይቀደዳል። "በአዲስ መልክ" ይዋቀራል። እስጢፋኖስ ሥዕሉን ለማሕሌት አሳዳሪ ለዘመነ ያሳየዋል።[10]

---

[10] ቴዎድሮስ ገብሬ ‹‹የዕይታዊ ኪነት ሚናና ሙያ በአማርኛ ሥነ ጽሑፍ ውስጥ›› በሚል ርዕስ መጋቢት 4 እና 5 በባሕር ዳር ዩኒቨርሲቲ፣ በነገረ ሰብእ ፋኩልቲ አማካይነት በተዘጋጀው ሁለተኛ ሐገር ዐቀፍ የቋንቋ፣ የሥነ ጽሑፍ እና የኮሙኒኬሽን ጉባኤ ላይ ባቀረበው ጥናታዊ ጽሑፍ፤ ‹‹የማሕሌት ተቃውሞ››፤ ከቆየው (ካረጀው ሊባለል ይችላል) የሥዕል አሳሳል ይትባሕል ወደ ዘመናዊው የሥዕል ፍልስፍና ሽግግርን የሚያመላክት ፍካሬያዊ ፍች ሰጥቶታል። በሌላ ወገን ቴዎድሮስ፤ ‹‹Art attracts us only by what it reveals of our most secret

> ዘመነ የተለያዩ ቀለሞች የተደባለቁበት ሥዕል - የተወሳሰበ ነገር አየ። ተጠግቶ አጠናው። አልገባውም (ገጽ፣ 49)።

ይህ ክዋኔ በዘመናዊ ሥዕል፣ የሰው አካላዊ መልክ ቀስ በቀስ እየተገለለና እንግዳ እየሆነ ለመምጣቱ ጥሩ ማሣያ ነው። የሰው አካላዊ ገጽታ በዘመናዊ ሥዕል ከተገኘም፣ እጅግ አስፈሪ፣ የፈራረሰና ቧልት የለበሰ ነው። ከሰው አካላዊ ምስል ለመሸፈት እና ለማበይ መሣርያ ሆነው የሚያገለግሉት በዙሪያችን ያሉ "ሌሎች" አካላት ናቸው።

> 'The human figure is progressively disappearing from pictorial art, and no object is present except in fragmentary form. This is one more proof that the human countenance has become ugly and outworn, and that the things which surround us have become objects of revulsion.' This, indeed, has been an extraordinary thing about much modern art. Where the human visage is present, it is either in horrific or grotesque form…(Miller, 1998፡ 51).

ከዘመናዊው የሥዕል አሳሳል ጠባይ በመነሣት የእስጢፋኖስን ‹‹ሥዕል›› ስንመዝነው ከመነሻው ብዙ የራቀ፣ ከላይ እንደተገለጸው የሰው አካላዊ ምስል የፈራረሰበት፣ የዘቀጠና የተንኮታኮተ መልክ የያዘበት ነው ሊባል ይችላል።

> ‹‹ይኸ እግር ነው›› አለው ወደ ሥዕሉ ስር በእርሳስ ጫፍ እየጠቆመው….. ለዘመነ። ቀጠለና፣ ከንፈሯን ለብቻ አውጥቼ …… ተረከዙ ሥር አድርጌዋለሁ›› (ገጽ፣ 49)።

በጥቅሉ፤ በተመልካቹ (ዘመነ)፣ በሠዓሊው እና በማሕሌት መካከል የጠበቀ ግንኙነት አለ። የማሕሌት ውብ የአካል ክፍል "ከንፈሯ" ከተፈጥሯዊ ሥፍራው ፈልሶ እግሯ ሥር ተረግጧል። ማሕሌትን ርዕሰ ጉዳይ ያደረጋት ከንፈር እና ሌሎች የአካል ክፍሎች ከተለመደው የምስል አወቃቀር ውጭ በሆነ አዲስ መልክ ተገልጸዋል። Picasso፤ ‹‹every act of creation is first an act of distraction›› እንደሚለው የፈረሰው ዓለም አዲስ ገጽታ ይዟል። የአዲሱ መዋቅር አካላት ሠዓሊው፣ ማሕሌት እና ፍኖተ-ማሕሌት (ሕይወቷ) ናቸው። በክየና ሂደትም በማሕሌት፣ በእስጢፋኖስ እና በሥዕሉ መካከል ፍጹም ውህደት ተፈጥሯል።

---

self›› የሚለውን የጀን-ሉክ ጎዳርድ (Jean-Luc Godard)ን አባባል የሚጋራ ሐሳብ ስንዝሯል። የፍካሬ ልቡናና የዘመናዊ ሥዕል ጽንሰ ሐሳቦች ጋብቻ ብርቱ በመሆኑ በክየና ሂደት የእስጢፋኖስ ልቡናዊ መልክ ተገለጠ እንጅ ‹‹ማሕሌት›› ሌላ አካል አይደለችም የሚል እንድምታ ያለው ፍች መስጠቱ የተጠኝውን ቴክስት መጠነ-ርዕይ ስፋትእናልቀትየሚያመለክት ይመስለኛል።

የግርዶሹ ወንዳፍራሽ ያመሻል እንጅ አያድርም። እሱም አዲስ በመሠረተው ግንኙነት ምክንያት የመጣ አዲስ ዓመል ነው። ያለልማዱ አንድ ቀን አደረ። ‹‹ባለቤቱ›› ጽጌረዳ እጅግ ተበሳጨች። በእልህ ተሞልታ እንደ እንግዳ ቤቱን በዓይኗ ዳሠሠችው፣ ቅናት አቃጠላት፤ <u>የወንድአፍራሽ ፎቶ</u> ከቡፌው ላይ ፈገግ ብሎ ያያታል።

> ቅናት ለውጊያ ቀንዱን አሹሎ፣ ጥፍሩን ስሎ፣ ዓይኖቹን አፍጥጦ ከተፍ አለ። <u>የሚፋለመው ጠላት አጠገቡ ባይኖርም</u> በባዶ ቤት ለመወራጨት ዕጌረዳን ጎትቶ አስነሣት። ለፍልሚያ እንደሚዘጋጅ ሰው የሹራቧን ክናድ ሰብሰባ በቀጥታ ሣሎኑ ኮሜዲኖ ላይ ወደ ተቀመጠው ፎቶ ግራፍ ሄደች። ወንዳፍራሽ አሣድጐ ያሣጠበው ምስል ነበር። አንስታ ጥርሷን ነክሣ አፈጠጠችበት። ፈገግ ብሎ የተነሣው ፎቶግራፍ በንዴት የሚያፈዝ፣ የሚስቅ ይመስል ነበር። <u>ከሥዕል ጋር ሣይሆን ከሰው ጋር እንደምትተናነቅ ዓይነት</u> ፎቶውን ጥብቅ አድርጋ ይዛ ተፋችበት (ሲሣይ ፣8፤ አጽንኦት የእኔ።)

ጽጌሬዳ፣ በቅናትም ይሁን በእልህ ከባለቤቷ ጋር ሳይሆን ‹‹ከባለቤቷ ምስል›› ጋር ምልልስ ታደርጋለች። ትተፋበታለች። የአስተማስሎ ጉልበት በድርጊቱ እና በድርጊቱ ባለቤት፣ በሥዕሉ እና በሰውየው መካከል ወሰን አፍርሶ ቃላዊ፣ ግብራዊ እና ዕይታዊ ተግባቦት እንዲፈጠር ያደርጋል። ጽጌሬዳ፣ የታመቀ ብሶቷ ይፈነዳል። ምስሉ ይሰበራል። Foucault ይህን እጅግ ገናን ሰብአዊ ግብር (አስተማስሎን እና የአስተማስሎን ጣጣ) የተመለከተ ተያያዥ ሐሳብ ሰንዝረዋል።

> He is fine disordered player of the same and the other. He takes things for what they are not, and people one for another; he cuts his friends and he recognizes complete strangers; he thinks he is unmasking when in fact, he is putting on a mask. He inverse all valves and all proportions, because he is constantly under the impression that he is deciphering signs: for him, the crown makes the king (Foucault, 1970፡ 49).

የጠቀስኩት Michel Foucault አባባል አስተማስሎና መዋቅር (order) የተያያዘ ጠባይ ያላቸው በመሆኑ ነው። የጽጌሬዳ ቁጭት ማብረጃ የሆነው ምስል፤ ድርጊቱን ከፈጸመው ወይንም ከወንዳፍራሽ ጋር ‹‹በውክልና ምስል›› (iconic relationship) እንጅ አካል አይጋሩም። ነገር ግን ጽጌሬዳ በግንኙነቱ የምክንያትና ውጤት ትስስር የተነሣ ከበደል ፈጻሚው ምስል ጋር ፍልሚያ ትገጥማለች። የአደፍርሰ አባ ዮሐንስ ለተሰበሰበው ሕዝብ ያደረጉት ንግግር የ‹‹ጽጌሬዳ››ን ድርጊት ይጋራል ‹‹... ሳቅን በደስታ፣ ጭብጨባን በማጎልመሻ፣ ለቅሶን በሐዘን፣ መጎሳቆልን በድህነት፣ ያለጊዜ ማርጀትን በብስጭት ተርጉሞ ከሰው እኩል የሚያራምድ አንድነት ነው....›› (ዳኛቸው፣ 79)። አባባሉ፣ አስተማስሎ ሰፊ ትርጉምና መጠነ-ርዕይ እንዳለው የሚጠቁም ይመስለኛል። ከፍ ብዬ የጠቀስኩት የFoucault ሐሳብ የጽጌሬዳን ድርጊት ከአስተማስሎ ረቂቅ

ጠባይ ጋር በማስተሳሰር ያበረታዋል፣ ይደግፈዋል። ጥቅል ሐሳቡም፣ ‹‹ሰው የምስቅልቅል መዋቅር አቀንቃኝ፣ የመዋቅሩም አካል እና ባይተዋር ነው። የሚመለከተውን ለማይመለከተው ይሰይማል፤ ላንዱ አካል ወይም አምሳል ለሌላው ደግሞ እንግዳ ይሆናል። ከወዳጁ ይገነጠላል፤ ፍጹም ባዕድ ይለምዳል። ግልጽ የሆነ ይመስለዋል ነገር ግን ጭንብል አጥልቋል። ረቂቅ ትዕምርቶችን እፈታለሁ ይላል ነገር ግን፤ እሴቶችን እና ማኅበራዊ ሚዛንን ያዛባል። ‹ዘውድ› ንጉሥ የሚያደርግ ይመስለዋል›› የሚል ነው።

ጽጌሬዳ የደረሰባትን የስሜት ቀውስ ለማስታገስ ወይንም ራስን በመከላከል ደመነፍሳዊ ስሜት ተገፍታ ‹‹የድርጊቱን ባለቤት ምስል›› ትሰብራለች። የወንዳፍራሽን ቅጣት ‹‹የወንዳፍራሽ ምስል›› ይቀበላል። በዚህ የስሜት ቅጥ፤ በምስሉ እና በምስሉ ባለቤት መካከል የሚኖር ወሰን በጉልህ አይታይም። ‹‹ምስል›› መስበሩ የአስተማስሎን ጣጣ ክንደ ብርቱነት ከማሳየቱም በላይ የተጎጅን ቀልብና መንፈስ የማከም ፋይዳ (theraputic effect) ያለው ይመስለኛል።

በልቦለድ፣ መጻኢ ዕጣን ለመጠቆም የሚያስችሉ ልዩ ልዩ ኪናዊ ብልሃቶች አሉ። የኔ ጥናት ትኩረት ሥዕል በመሆኑ፣ ይሁንኝ ተብሎ ወይንም በድንገት፣ ሥዕል ዕይታዊ ንግር ወይም ትዕምርት የሚሆንባቸውን ሰበቦች እጠቁማለሁ። ጽጌሬዳ ምስሉን ሰበረችው እንጅ፤ ሰብራ አልጣለችውም። ስባሪው እቤት ተቀምጧል። እሷ ግን ቤቱን ጥላ ወጥታለች። ‹‹...ወረቀቱ ላይ የሰፈረው ምስሉ ተሰነጣጥሮና ተጨማዶ ሌላ ፍጡር መስሏል። <u>ፈገግታው ብቻ ከላዩ ላይ አልጠፋም</u>›› (ገጽ፣ 19፤ አጽንኦት የራሴ)።

‹‹የፈጠራ የመጀመርያው ደረጃ ማፍረስ ነው›› እንደሚለው የ Picasso ብሂል፤ የተሰበረው የወንድአፍራሽ ፎቶግራፍ፤ ማቀፊያውና መስታወቱ ደቆ በምስሉ ላይ ‹‹የቀረው ፈገግታ›› እክል የገጠመው የጽጌረዳና የወንዳፍራሽ ትዳር በአዲስ መልክ ጠንክሮ እንደሚዋቀር እና ተስፋውም ጨርሶ ያልተሟጠጠ መሆኑን የሚጠቁም ትዕምርት ይመስለኛል።

በሚታየው አካል ተመሥርቶ የማይታየውን አካል ለመዝለቅ እና ‹‹ለመመሰል›› አፍአዊ አካል መሣርያ ነው። በሲሳይ ንጉሱ *ግርዶሽ* ውስጥም ይኸው ሐሳብ በሁለት ዐበይት ምክንያቶች ተገልጿል። አንድም፣ ‹‹ነገረ-ሠሪዋን››፣ አዋሻኪዋን፣ እንደ *ክሉድማስ ባሻገሯ* ሉሊት የኋላ ታሪኳን ደብቃ ‹‹የወሲብ ጣኦት›› ለመሆን የምትጥረውን የትውሲትን ልቡና በመዝለቅ ፍትህ ለመስጠት፣ አንድም፣ ከተጠናወታት ቅንዝረኝነትም ሆነ የሞራል ዝቅጠት ለመታደግ ወይም ለመቤዠት ኤርምያስ አካሏን ሞዴል ያደርጋል።

> ኤርምያስ ዝም ብሎ መሳሉን ቀጠለ። ልክ ወንበሩ ላይ እንደተቀመጠችው አድርጎ ቅርጿን ካወጣ በኋላ ገጽዋ የእሷን እንዲመስልለት በበቂ ሁኔታ ኳለው። አሳሳቋን እሷ ባሳየችው ዓይነት ሳይሆን እሱ በሚያውቃት ዓይነት አፏን አስከፍቶ በመሳል እንድታክላላ አደረጋት። ግንባሯ ላይ በጥቁር ቀለም አንዳች ምልክት ከሠራ በኋላ ጭንቅላቷ ላይ ሁለት ቀንዶች ሳለ። የቀንዶቹን ሹል ጫፎች ቀይ ቀለም ቀባቸው። የእጆቿን ጥፍሮች በጣም ረጃጅም አድርጎ ጫፎቻቸውን ቀይ ቀለም ነከራቸው (ገጽ፣ 210-211፤ አጽንኦት የራሴ)።

ኤርምያስ የሞዴሏን አፍአዊ መልክ ለማስመሰል ጥሯል። ድርጊቱ፣ ከሥዕሉ የሚጠበቁት ሁለት ውጤቶች ባለቤት እንዳያጡ፣ የትውሲት ልቡናዊ መልክ ለትውሲት ለራሷ የተገባ እንደሆነ እንድትረዳ፣ በውጫዊው አካል እና በልቡናዊ መልካችን መካከል ስለሚኖር ዝምድናና ውህደት ለመጠቆም ይሁነኝ ተብሎ የተከወነ ይመስለኛል። ‹‹አሳሳቋን እሱ እንደሚያውቃት›› ወይም ለመሳል እንደሆነችው አለመገልበጡም ልቡናዊ መልኳን ‹‹ለነፋስ ከማጋለጥ›› ጋር የተያያዘ ተግባር ነው እላለሁ።

ኤርምያስ ሥዕሉን ካጠናቀቀ በኋላ ለትውሲት አሳያት። ትውሲት በትዕይንቱ ተደናገረች። ስለ ሥዕሉ ይዞታ፤ ከሚታየው በተጨማሪ ስለሥዕሉ ተረከላት። ጅማ ሳለች ስለነበራት ትዳር፣ ባሏን ‹‹ስለማሳበዷ››፣ ሕፃን ሴት ልጇን ሜዳ ጥላ ወደ አዲስ አበባ ስለመምጣቷ፣ ቀንዷና ጥፍሯ በእኩይ ምግባሯ ያቆሰለቻቸውን እና ያደማቻቸውን ሰዎች እንድታስታውስ በትዕምርትነት የገቡ ስለመሆናቸው አስረዳት (211-215)።

በውጤቱም ትውሲት ለዘመናት የገነባችው ጣኦት ማንነቷ በተጋለጠው ልቡናዊ መልኳ ይፈራርሳል። ትሰባበራለች። አካባቢዋን በአዲስ መልክ መመልከት ትጀምራለች። አፍአዊ መልኳ ሳይቀር በተገለጸው ማንነቷ ሳቢያ ቆሌ ይርቀዋል። የምትኮራበት ዳሌዋ ኩራት ይሸሸዋል። ይሁንና አካባቢዋን እንደቀድሞው ተገገርዋ ለማድረግ የሞት ሽረት ትግል ታደርጋለች። ለጽጌሬዳ ስልክ በመደወል ውሸቷን ለማቃናት ትሞክራለች (218-220)። ጽጌሬዳን ልታቃጥራቸው (ልትሸጥላቸውም ሊባል ይችላል) ቃል ወደገባችላቸው የቅርብ አለቃዋ ትሄዳለች። አለመቻሏን አስረድታ ለጽጌሬዳ የተገዛውን አንባር ትመልሳለች። ላለመሳካቱም ዘገዬ የተሰኘ የሥራ ባልደረባዋን ሰበብ ታደርጋለች (222-223)። ደጀኔ ከተባለው ‹‹እጮኛዋ›› ቤት በመሄድ ባልተለመደ ሁኔታ ትቃጣለች። የሞት ሽረት ትግሏ በሙሉ መና ይቀራል።

ትውሲት፤ ከጽጌሬዳ ጋር የምትጋራውን ቢሮ እንዲቀይሯት የቅርብ አለቃዋን ትጠይቃለች። ይህ ሁኔታ አንድም፣ ከጽጌሬዳና ከወንዳፍራሽ ሕይወት መውጣትን፤ አንድም፣ በሃይማኖታዊ የፊውስ ሥርዓት እንደሚሆነው ‹‹ጸላኢ-ሠናይ›› ከአንድ አካል ወይም መንፈስ በአንዳች

መለኮታዊ ኃይል በመገደድ ከሚደረግ ኑዛዜ ጋር ይተያያል። አንድም፣ ትውሲት ከነበረችበት የዘቀጠ ዓለም ወደ አዲስ ዓለም እና ማንነት ለመሸጋገር መፍቀዷን የሚያመለክት ሆኖ ሊተረጎምም ይችላል።

‹‹ሔዋን 1999›› ሌላው በግርዶሽ ልቦለድ ውስጥ የሚጠቀስ ሥዕል ነው። ‹‹ሔዋን 1999›› በኃልዮ፣ በነቢብ እና በገቢር የተሟላች ውጥን የሴት ሥዕል ናት። ሥዕሏ፣ ልቦለዱ ተጀምሮ እስኪጠናቀቅ ብቅ ጥልቅ የምትል ትልቅ ርዕሰ ጉዳይ ናት። ‹‹ሔዋን 1999›› ከሠዓሊው አኗኗር እና አስተሳሰብ ጋር የጠበቀ ግንኙነት ያላት ይመስለኛል።

ኤርምያስ አላገባም። ፍቅረኛ/ እጮኛም የለውም። ባልተሳካ ትዳር የተገኘችውን የእህቱን ልጅ ያሳድጋል። እህቱ ሴተኛ አዳሪ ሆናለች። ኤርምያስ አርአያ የሚያደርገው ትዳር የጽጌሬዳና የወንዳፍራሽን ትዳር ነው። እሱም ሳንካ ገጥሞታል። በዚህ ሁሉ ብቸኝነት ውስጥ ‹‹የተሳካች ሴት›› ለመፍጠር እና ‹‹ክፍተቱን ለመሙላት›› ትግል ገጥሟል።

> አሞ ‹ሔዋን 1999› ገና ተስላ ያላለቀች አዲሷ የፈጠራ ሥራዬ ናት። ያረጀና ያፈጀ ጎታች ባህል በሴቶች ላይ የጣለውን እንከን ለቅማ የምትጥል፤ ያልበሰለ ሥልጣኔ በሴቶች ላይ የሚጥለውን ብልጭልጭ ካባ የምትገፍፍ በሞዴልነት ነጥራ የምትወጣ አዲስ የሴት ምስል ናት (ገጽ፣ 126)።

ሥዕሉ ጽጌሬዳን በአካል ሳይሆን በምናብ ሞዴል ያደረገ ነው። ኤርምያስ የተሻለች ከሚላት ሴት ከጽጌሬዳ ባሕርይ በከፊል የተወሰደች ናት (126)። ኤርምያስ በዙርያው የሚያያቸው ሴቶች ያልተሟሉ ናቸው ብሎ ማሰቡን አንድም ትዳር ካለመያዙ፤ አንድም፣ ‹‹ፍጹም ሴት›› ለመፍጠር ከመጣሩ ጋር በማነራበት መገመት ይቻላል። በግሪክ ሚቶሎጂ ከኤርምያስ ሥዕልና ሠዓሊነት ጋር አቻ ትርጉም ያለው ተረክ አለ። ፔግማልዮን (Pygmalion) እና ገላትያ (Galatea) ሚት ይሰኛል።

ፔግማልዮን የቆጵሮስ (Cyprus) ስመ-ጥር ወጣት ቀራፂ ሲሆን፣ ሴቶችን እጅግ ይንቅ እና ያልተሟሉ ፍጥረቶች ናቸው ብሎም ያስብ ነበር። በዚሁ አስተሳሰቡ ምክንያት በብቸኝነት ቢኖርም፣ ሴቶችን አለማሰብ ግን አልቻለም። ከተቆራኘው ሐሳብ ነፃ ለመውጣትና በዙሪያው ያሉ ሴቶችን ውድቅ ለማድረግ የምትበቃ ‹‹የተሟላች የሴት›› ቅርፅ መሥራት ፈለገ። የተዋጣ ቅርፅም ሠራ። ከራሱ የጥበብ ሥራ ጋር በፍቅር ወደቀ። ማቀቀ። ወደ ቬነስ (Venus) ቃተተ። ቬነስ እንደ ፔግማልዮን ያለ እንግዳ አፍቃሪ ይማርካት ስለነበር፤ በጎ ፈቃዷ ሆኖ ቅርጿን

ሕይወት ዘራችባት፡፡ ፔግማልዮን ነፍስ የዘራችውን ቅርፅ ገላትያ ብሎ ጠራት፡፡ ተጋቡ፡፡ ጋብቻቸውንም ቬነስ ባረከችው (Hamilton, 1942፡ 108-111)፡፡

ይህ ሚታዊ ተረክ ከግርዶሹ ኤርምያስ፣ ‹‹እንከን አልባ ሴት›› ከመፍጠር ትግል ጋር በትይዩ ይቆማል፡፡ ኤርምያስ ልቦለዱ ተጀምሮ እስኪጠናቀቅ፤ የሚኩላት ‹‹ሔዋን 1999›› በልቦለዱ ማጠቃለያ አፍ አውጥታ ትሞግተዋለች፡፡ ነገረ-ፆታን ከተመለከተ ዘለግ ያለ ሙግት በኋላ መግባባት ላይ ይደርሳሉ (228-231)፡፡

> አሁን ተግባባን
>
> በዚህ ከተግባባን በመካከላችን እርቅ ወረደ ማለት ነው፡፡
>
> እንደገና በቡርሹ ነጭ ቀለም አጥቅሶ ከንፈሯ አካባቢ መነታተቡን ቀጠለ፡፡ ‹‹ሔዋን 1999›› ቀስ በቀስ ፈገግ እያለች ጥርሷን ገለጠች (231)፡፡

ኤርምያስና ‹‹ሔዋን 1999›› ተግባቡ፡፡ መስማማት እና አለመስማማት ህልው ከመሆን ጋር የተሳሰረ በመሆኑ ‹‹ሔዋን 1999›› ሕይወት ዘርታለች ማለት ያስችላል፡፡ ስምምነቱም፤ ኤርምያስ ተጓዳኝ ለማግኘቱ ትዕምርት ነው ሊባል ይችላል፡፡ ‹‹ፈገግ እያለች ጥርሷን ገለጠች›› የሚለው ዓረፍተ ነገርም፤ ‹‹ሔዋን 1999›› ነፍስ ለመዝራቷ ተጨማሪ ምስክር ነው፡፡ የ‹‹ሔዋን 1999›› ሕይወት መዝራት፣ ከገላትያ ሕይወት መዝራት ጋር፣ የኤርምያስ አቻ ማግኘት፤ ከፔግማልዮን አቻ ማግኘት ጋር ይሰምራል፡፡ ለጽጌሬዳም የዳግም ልደት ትዕምርት ሆኖ ሊፈታ ይችል ይመስለኛል፡፡

ቀደም ሲል ያነሣሁት የአስተማስሎ ጣጣ በአደፍርስ ውስጥ በሚገባ ተብራርቷል፡፡ አደፍርስ በአቶ ወልዱ ባለቤት አንገት ላይ በተመለከተው ጨሌ ሳብያ ከአቶ ጥሶ ልጅ ከፍሬዋ ጋር ሙግት ይገጥማሉ፡፡ ሙግቱ፣ ‹‹ጨሌው›› የሚጨበጥና የሚዳሠሥ ሆኖ የማይዳሠሠውንና የማይጨበጠውን አምላክ የሚወክል ነው፡፡ የማይለካውን በሚለካ፣ የማይታየውን በሚታይ አካል መስፈር የተለመደ ነው፡፡ ፍሬዋ፤ ‹‹ማንኛውም የሥነ ጽሑፍና የሥነ ጥበብ ታሪክን፣ ሥዕልን ቅርፃ ቅርፅን ሳይንስን አምጥቆ ሰማያዊ ጥልቀት የሚሰጠው ኀልያ… ጨሌን፣ አድባርን፣ ታቦት ማምለክን አምጥቆ ሰማያዊ ጥልቀት የማይሰጥበት ምክንያት›› እንደሌለ ከአደፍርስ ጋር በሚያደርጉት ምልልስ ታስረዳለች፡፡ የማይታየውን አካል በሚታየው አካል መወከል፤ ለአማኞች የሚያገለግለውን ያህል፤ ለሠዓልያኑ ሙያዊ ክዋኔም መሣርያ ነው፡፡

Pablo Picasso የክብረትን ቀጣዩን ሐሳብ የሚጋራ ብሂል አለው ‹‹painting is a blind man's profession. He paints not what he sees, but what he feels, what he tells himself about what he has seen›› (goodreads.com)። ይህን ሐሳብ የሚያጐለምስ፣ አብሮ የሚያራምድ፣ የኪነጥበባት ሐቲት በወጉ ከሥዕል እና ከሠዓሊነት ጋር ተዛምደው ያየሁበትን የክብረት ፍልስፍናዊ ንግግር ልጥቀስ።

> ይኸኮ የእናንተ ሥዕል እናንተን አይቼ በተሰማኝ ስሜት ላይ አይደለም የተመሠረተው እዚህ ላይ ለማሣየት የሞከርኩት አደፍርስን ወይም በላይን አይደለም እናንተ በምትኖሩበት በአሁኑ ጊዜ ያለውን ቁደረኛ ጐበዝነትን ነው። የዘመናችሁን ቃንቄነት የዘመናችሁን ወጣትነት እንደምታየው ይኸን ሣደርግ የተለየ የወጣት መልክ ወይም የተለየ በስም የታወቀ ወጣት ፊት ወይም ካላሰፈለገኝ በስተቀር ሙሉ ሰው የሚታይበት ሰውነት መሣል የለብኝም የዘመኑን ቁደረኛ ወጣትነት የሚገልጹ ማለት ሊገልጽ ይችላሉ የምላቸው ጥቂት ምልክቶችን ከጠቆምኩ በቂ ነው ማለት ነው። የቀለሙ መወራቸት ደግሞ ዓላማው የዘመኑን ጽምዐትና ቀልብ፣ ፍላጐት አዝማሚያና ጠቅላላ አየር ለማሣየት ያህል ነው (ገጽ፣ 58)።

የክብረት ሐተታ ከዘመናዊ አሣሣል ፍልስፍና ጋር እጅግ የሰመረ ነው። በThames and Hudson፣ *concepts of modern art* መግቢያ ላይ Nikos Stangos እንደጻፉት ‹‹Modern art movements were essentially 'conceptual': works of art are considered in terms of the concepts which they exemplify›› (1991፡ 9)። ዘመናዊው የሥዕል እንቅስቃሴ በተለይ እ.ኤ.አ 1900 ጀምሮ፤ ሠዓልያንን በአሳሳል ሥልታቸው፣ በርዕሰ ነገር ትኩረት እና በሚያቀነቅኑት ርዕዮተ ዓለም "ፋቮኢዝም" (fauvism)[11] ከተሰኘው ጥበባዊ አቅጣጫ አንሥቶ በርካታ ንድፈ ሐሳባዊና የተግባራዊ ክዋኔ ሥልቶች ተለዋውጠዋል። ይሁንና በነዚህ የአስተሳሰብ ፈለጎች መካከል፣ ግልጽ ወሰንም ሆነ ብያኔ ማበጀት አይቻልም (Thames and Hudson, 1991፡ 11)። ከላይ እንደጠቀስኩት Nikos Stangos አባባል፣ የዘመናዊ ሥዕል እንቅስቃሴ ማዕከላዊ ጠባይ ‹‹ጽንሰ ሐሳባዊነት›› ነው።

ማንኛውም ኪናዊ ሥራ የከያኒውን እና ኪናዊ ክዋኔው በተከወነበት ጊዜ የነበረን የዘመን መንፈስ (መልክ) ያሣያል። ጥቂቶቹ ደግሞ በሥዕሎቻቸው በሚያሰፍሩት አካላዊ እንቅስቃሴ

[11] ሔነሪ ማቲስ (Heneri Matisse)፣ አንድሬ ደሬን (André Derain)፣ ማውሪስ ቭላሚኔክ (Maurice Vlaminck) እና ተማሪዎቻቸውን ጨምሮ የዚህ አሳሳል ይትባህል አራማጆች ነበሩ። በአሳሳል (አከዋወን) ስልታቸው እንግድነት የተነሳ ‹‹ያልተገሩ፣ ያልተቃኙ እና ሞገደኞች›› ‹‹les fauves›› (wild beasts) ይባሉ እንደነበርና የፈለጉ ሥምም ከዚሁ ስያሜ እንደመነጨ ይነገራል (Thames and Hudson, 11)።

አጋዥነት በስሜት የተሞሉ ረቂቅ ሰብአዊ ጉዳዮችን ያጋቡብናል። እንደዚህ ያሉት ኪናዊ ሥራዎች "ኤክስኘሬሽኒዝም"[12] ዘውግ ውስጥ ያርፋሉ (Norbert, 1991፡ 30)።

ነገር ግን በየዘመኑ የተነሡ የአሣሣል ፈለጮች የአኗኗር መልካቸው ይለያያል እንጅ የ"ኤክስኘሬሽኒዝም"ን ባሕርይ አይጋሩም አይባልም። ወይንም በፈለጮቹ መካከል ግልጽ ወሰን ማበጀት ባይቻልም፤ ፈለጉ በያዘው የጮላ ገናና ጠባይ እየተመረመረ፤ ለገናናው ጠባዩ ስያሜ ይሰጣል እንጅ ጥሎት ወይም ለውጦት ከመጣው ፈለግ ፍጹም የተነጠለ ነው ማለት አይደለም። ወደ ጥንተ ነገሬ ልመለስ። የክብረት ሐተታ መነሻ፣ የአደፍርስን እና የበላይን አካላዊ መልክ መሠረት አድርጮ ወጣትነትንና የዘመን መንፈስን ለመማረክ የተሠራ ሥዕል ነው። ሥዕሉ ከልማዳዊ የምስል አወቃቀር ውጭ በሆነ መንገድ የተከወነ በመሆኑ በላይ ፍጹም እንግድነት ተሰምቶት በሰነዘረው አስተያየት አማካኝነት ሥዕሉ ምን ዓይነት ፍልስፍናዊም ሆነ ምስላዊ ይዘት እንዳለው እንመልከት።

> ይኸ ሥዕል አይገባኝም ጋሼ ክብረት፤ እዚህ ላይ የሣልከው እኛን ባየህ ጊዜ የተሰማህን ስሜት አይደለም - እዚህ ላይ በቀጭኑ የተሰነጠበ የፊት ግማሽ፤ እዚህ ላይ ደሞ በቀጭኑ የተሰነጠበ የፊት ግማሽ - አፍ - ጆሮ - ለየብቻው እዚህጋ ደግሞ ዓይን - ደግሞ እዚህጋ አለቦታው እግር -- በተረፈ ሜዳ ሙሉ በያይነቱ ቀለም -- ይህ እንኳ የቀለም ቦግታ እንስራ የተሸከመች ሴት ይመስላል -- ፍሬዋ እንደሁ አልመጣችም፤ ማንን አየህና ተሰምቶህ ነው የሣልከው...? (ገጽ፣ 57)።

የክብረት ሥዕል ይህን ይመስላል። ዘመናዊው የኪነ ጥበብ ዐቢይ ትኩረት አዲስ መዋቅር ማበጀት የሰውን ሆነ የሌሎች አካላትን ተፈጥሯዊ መልክ በማፈራረስ አዲስ መልክ እና ቁመና ማላበስ፤ ማውረስ፤ ከሚሳለው አካል ይልቅ የአካሉን መንፈስ ወይም ስሜት መማረክ፤ ከአፋዊው አካል ይልቅ ልቡናዊ አዝማምያን ለዓይነ-ሥጋ ማብቃት ነው በጥቅሉ። ከፍ ብዬ

---

[12] ኤክስኘሬሽኒዝም (expressionism) አንድን አካል ከተፈጥሯዊ መጠኑ በላይ በማግዘፍ፣ በማሳነስ፣ በማግነን እና በማዛባት የሚታወቅ የአከያየን ርዕዮት ነው። መስመርና ቀለምንም ለዚሁ ኪናዊ ውጤት ማስገዛት አይነተኛ የዘውጉ ባሕርይ ነው። በዘውጉ፣ ከፍተኛ የስሜት ተዕዕኖ ለመፍጠር ይሁነኝ ተብሎ ተፈጥሯዊነትን (naturalism) ጨምሮ የቆየው የአሳሳል ፈሊጥ ያሣደረበትን ተዕዕኖ በመግደፍ፣ አዲስ ኪናዊ ጣዕም እና የአሣሣል አቅጣጫ ይዞ የተነሣ ነው። ኤክስኘሬሽኒዝም በውሱን የዘመናዊ የስዕል ጥበብ ዓውድ ውስጥ፤ ከቪንሰንት ቫን ጎህ (Vencent Vangoh) ተንቀሳቃሽ መስመሮች እና እጅግ ጠንካራ ቀለሞች የመነጨ ነው ይባል እንጅ፤ ከፈረንሣዩ ፋቮይዝም (Fauvism) እንቅስቃሴ ጋር ተመሣሣይነት ወይም ዝምድና አያጣውም። ይህ ጥበባዊ አቅጣጫ በይበልጥ የተስፋፋው እና የጮለበተው በጀርመን ነው። የኤድዋርድ ሙንክ (Edward Munch) እጅግ ነውጥ የተሞሉ የሥዕል ሥራዎችም ለዚህ የአሳሳል ፈለግ የመሰረት ድንጋይ አኑረዋል። ማክስ ቤክማን (Max Beckman)፣ ኢንሶር (Ensor)፣ ኤምሊ ኖልድ (Emly Nold)፣ ኮኮሽካ (kokoschka)፣ ራውል (Rouault)፣ እና ሱቲን (Soutine) ይህን የአሣሣል አቅጣጫ ያራምዱ ከነበሩ ከያንያን መካከል ግንባር ቀደሞቹ ናቸው (Piter and Linda Murray, 1991፡ 134)።

የጠቀስኩት የክብረት ሥዕል ይህን ጠባይ የሚጋራ ነው። ክብረት፤ የዘመናዊው ሥዕል አስተሳሰብ አራማጅ ነው ብሎ ለመደምደም ወይም ለማጠቃለል የሚበቃ ዲስኩር ልጥቀስ።

> ወንድሜ አፍንጫ እንዳለ ዓይን እንዳለ ወይም ደግሞ ሌላው ዘዴ ሰው የመልአክ ዘር መስሎ የሚሣልበት ዘመን አልፏል ዛሬ ሕዝቡ ተራቁል ፀጉር ሰንጥቋል። ልቡን የሚያረካው አእምሮውን የሚመግበው የሚያሣስበው ነገር ይፈልጋል። - አንተ ጠቅልለህ ከምታጐርሰው ይልቅ በገዛ እጁ መርጦ አስተካክሎ አመቻችቶ ቢመገብ ይመርጣል። የሚደክምበት ነገር የበለጠ ይጣፍጠዋል - - - (ገጽ፣ 58)።

ክብረት ‹‹ለውበት እና ስለውበት ሲባል ብቻ›› የሰው አካላዊ መልክ የሥዕል ማዕከላዊ ጉዳይ የነበረበት የአሳሳል ፈሊጥ ማብቃቱን፣ አዲስ መዋቅር ማበጀት፣ አዲስ ኪናዊ ጣዕም ማስተዋወቅ ተገቢ መሆኑን ያተተበት ይህ ሐሣብ ሙሉ ለሙሉ ማለት ይቻላል፤ የዘመናዊው ሥዕል ጨመቅ ነው። የክብረት አባባል፣ ኪን ‹‹ውብም›› ‹‹አስቀያሚም›› ሳይሆን ከፍ ያለ ኪናዊ አርቅቆትን ሊቀዳጅ እንደሚችል Arthur Dantoን ጠቅሼ ካሰፈርኩት ሐሳብ ጋር የሚራመድ አቻ ሀተታ ይመስለኛል። ከፍ ብዬ አዲስ ጣዕም ማስተዋወቅ ያልኩትን ሐሳብ የሚያበረታ፤ ተጨማሪ ምሳሌ ልጥቀስ።

> ‹‹--- ያይኖቼን ስንጥቦች የቁልቁሊት አድርጓቸዋል -- ፊቴን ያለመልኩ መልክ ሰጥቶታል --- አጥቁሮታል --- ጣቶቼን አጉል እርዝማኔ ሰጥቷቸዋል -- ጥፍሮቼንም እንደ ባለጌ ጥፍር አስረዝሞ የጻረ ሞት ጥፍር አስመስሎብኛል -- ውቃቢዬን ደስ የማይለው ብዙ ነገር ጨምሮበታል ነው የምትለው --- (ገጽ፣ 143)።

ወ/ሮ አሰጋሽ ለክብረት ሞዴል ለመሆን ሲቀመጡ የክት ልብሳቸውን ለብሰው፣ በአገልጋዮቻቸው ጃንጥላ አስይዘውና እግራቸው ሥር ኮልኩለው፤ የኑሯቸውን ጥቅል-መልክ በሚያጐላ ሁኔታ ተደራጅተው ነበር። ይሁንና ይትባረክ ከፍ ብሎ በጠቀስኩት መልክ የወ/ሮ አሰጋሽን ማኅበራዊ መሠረት አፍርሶ የራሱን አዲስ መዋቅር አበጅቷል።

በግርዶሽ እና በማሕሌት የጠቀስኳቸው ሥዕሎች፤ ተፈጥሯዊውን የሰው አካላዊ መልክ በማፈራረስ አዲስ መዋቅር ከማስተዋወቃቸውም በላይ፤ ከአፋዊው አካል ይልቅ መልክአ ልቡናን የመግለጽ አዝማምያ አላቸው። በልቡናዊ መልኩም፤ ዘመንን ለመወከል የሚደረግ ጥረት ጐልቶ ይታያል።

ሠዓልያን የሚታየውን የሰው አካልም ሆነ የሌሎችን ተፈጥሯዊ አካላት መልኮች ተመሥርተው የማይታየውን ልቡናዊ ዓለም ወይንም ረቂቅ መንፈሳዊ ጉዳይ ይወክላሉ (ይገልጻሉ)። ይህን ሐሳብ ለማጉላት የክብረት ሥዕል ያላስደሰተው ‹‹በላይ›› የሰነዘረው አስተያየት፤ ‹‹እንዴት ነው

ጋሼ ክብረት ይህ የምታነሣው ሥዕል ጨርሶ የኛን አይመስልም...›› የሚል ነበር (ገጽ፣ 50)። ክብረት ለአስተያየቱ የሚሰጠው መልስ ደግሞ‹‹... ለመሣል የምፈልገው እውነትን አይደለም፤ እንደ ካሜራ መገልበጥ አይደለም አላማዬ።›› የሚል ነው። ይልቁኑ ከላይ በተጠቀሰው ተጨባጭ አካል ‹‹ጨሌ›› የማይጨበጠው ‹‹አምላክ›› እንደተወከለ ሁሉ፤ በአደፍርስ እና በላይ ግዙፍ አካል መነሻነት የማይጨበጠው የነአደፍርስ ወጣትነት፣ ትኩሳትና ፍላት ተወክሎ እናገኘዋለን።

> እውነትህን ነው ጋሼ ክብረት አንተ የምታነሳው ሥዕል በላይን ወይም አደፍርስን መሆን የለበትም። በአፍአዊው ሰውነታቸው እንዲታይ ልዩ ጥበብ ያለው ተመልካች ያስፈልገውን ወጣትነታቸውን ወይም በሌላ አነጋገር እነሱነታቸውን ነው። - 'እኔ ማን ነኝ?' ብሏል አንድ አዋቂ? አንተ ማንነት ያለብህ ወጣትን ሳይሆን ወጣትነትን -- በላይን ሳይሆን በላይን ስታይ የሚሰማህን መሆን አለበት -- ውስጣዊ ነገራችን የሕይወታችን የኑሯችን ቁልፍ ነው (ገጽ፣ 51)።

ሠዓሊ፣ አፍአዊ አካልን መነሻ በማድረግ፣ ማኅበራዊ ንቃተ ኅሊናንም ሆነ የመልክአ ልቡናን ቅጥር ለመዝለቅ እንደሚቻለው በተለያዩ ምሳሌዎች አብራርቻለሁ። የግርዶሹ ኤርምያስ፣ ትውሲትን ሞዴል አድርጎ የማይታየውን የትውሲትን ማንነት ለዓይነ ሥጋ እንዳበቃ፣ እስጢፋኖስ የማሕሌትን ልቡና እንደበረበረ፣ ክብረትም የወ/ሮ አሰጋሽን አካል ተመሥርቶ ውስጣዊ ማንነታቸውን ፍንትው አድርጎ አሳይቷል።

ክብረት ወ/ሮ አሰጋሽን በተደጋጋሚ ሞዴል አድርጓቸዋል። የወ/ሮ አሰጋሽን ጭሰኛ አዛውንት የአያ አጅቤንም በተመሳሳይ ሞዴል በማድረግ የራሱን ኅሊናዊ (ኪናዊ ፍርድ) ሰጥቷል። ኪናዊ ፍርዱ የሚገለጠው ለወ/ሮ አሰጋሽ የቅዱስ ሚካኤልን ሥዕል ሠርቶ ባበረከተላቸው ወቅት ነው። ወ/ሮ አሰጋሽ ሥዕሉን እንዲህ ይገልጹታል።

> በቀኝ እጁ የመዘዘው ጎራዴ ይንተገተጋል። - በግራ እጁ ሚዛኑን ከፍ አድርጎ ይዞ የፈጣሪን ፍርድ በሚገባ ያሳያል።-በወርቅ የተንቆጠቆጠ ክንፉ ላይን ያስፈራል - የብርሃኑ ድልቅልቅታ መቹስ ይሄ ነው አይባልም -- ዲያቢሎስን እሆዱ ላይ ስለቆመበት ምላሱን አስጎልጉሎታል - ያይኑ ደም መልበስ፣ የግሩ ሁኔታ፣ የጭራው አቆላለፍ -- ውጭ ነፍስ ግቢ ነፍስ ሆኗል -- መቹም ደስ አለኝ ሲያመጣው -- (ገጽ፣ 173-174)።

ወ/ሮ አሰጋሽ በዚህ ሁኔታ ሥዕሉንና ደስታቸውን ከገለጹ በኋላ በንስሐ አባታቸው ያልተጠበቀ ዕይታዊ ለውጥ የተነሣ ሥዕሉን ይመረምሩታል። በመጀመርያ የሚካኤል የፊት ገጽታ ጠቆር

እና የዲያቢሎስ የፊት ገጽታ ቀላ[13] ማለት ነበር የታያቸው። የቀለሙን አወካከል መዛባት እንዲያስተካክል ክብረትን ቢጠይቁት በጄ አላለም። ክብረት፣ ሥዕሉን ለወ/ሮ አሰጋሽ በልበ ሙሉነት ያብራራላቸዋል ‹‹የሚካኤልን ቦታ የያዘው፣ አያ አጅቤ ነው። የዲያብሎስን ቦታ ደግሞ ወ/ሮ አሰጋሽ መሆናቸውን ይናገራል››።

> ከመዐት ያውጣህ ወንድሜ -- ! ትኩር ብዬ አየሁልሃ -- የሣለውን ምስል -- ቁርጥ ያያ አጅቤን መልክ -- ሚዛን ላይ ያሉት ነፍሳት ደግሞ ቁርጥ የሮማንንና የጲወኔን ፊት ዓይነት ያላቸው --- ዓይኔም እንደሆን አላውቅም በኋላማ የዲያብሎስም ፊት የኔን ፊት መሰል አለኝ --- ያንች ምስል ነው ብሎ ከሣለው መቼም አይብስም (ገጽ፣ 174-175)።

የክብረት ሥዕል፣ የአያ አጅቤን የዘመናት ጭቆናና በደል፣ አገልግሎቱን ሲጨርስና ጉልበቱ ሲደክም ‹‹እንደ አሮጌ ቁና መጣሉን›› የሚክስ ኪናዊ ፍትህ ነው ለማለት ይቻላል። በሚካኤል ሚዛን የሰፈሩት የሮማንና የጲወኔ ምስልም ከእናታቸው እዳ ተቋዳሾች ወይም የውርስ በደል (ሐጥያት)ን የተመለከቱ ብሉይ ጽንሰ ሐሳቦችን ያስታውሰናል። በሌላ ወገን ወ/ሮ አሰጋሽ ደጋግመው እንደሚናገሩት ‹‹ሚካኤል ተጣልቶኛል፣ ምን እንዳደረኩት አላውቅም፣ ደግሼ ባዕለ ክብሩን ዘክርያለሁ፣ የሚገባውን ሁሉ አድርጌያለሁ። ምን አጉድየበት ተጣላኝ? (ገጽ፣ 170) ወዘተ. የሚለው ስጋታቸው መልክ የያዘበት ሥዕል ነው ማለት ይቻላል።

ኪናዊ ፍትሁ ሥግው የሚሆነው ግን ወ/ሮ አሰጋሽ ጲወኔን ለመዳር ደፋ ቀና በሚሉበት፣ የልጃቸውን ወግ ማዕረግ ለማየት በጓጉበትና ክብራቸውን ለመግለጥ በቋመጡበት ወቅት ነው። ልጃቸው ሠርጉን አሻፈረኝ ብላ ኮበለለች። በዚህ ምክንያት፤ የወ/ሮ አሰጋሽ ጣኦት ሰብዕና ፈራረሰ፣ መመለክ የሚርበውና የሚጠማው የወ/ሮ አሰጋሽ ልቡናና ቀልብ ጨለማ ዋጠው።

---

[13] ‹‹ቀላ›› የሚለው የቀለም ስያሜ ‹‹ነጭ›› ከሚለው ጋር ‹‹ጠቆር›› የሚለው ደግሞ ከጥቁር ቀለም ጋር የተያያዘ ይመስለኛል። ይህ የቀለም አወካከል ‹‹ጥቁርን›› ከዕኩይ፣ ‹‹ነጭን›› ደግሞ ከሠናይ ምግባር፣ ከአካል እና ከመንፈስ ንጽሕና ጋር ይዘመዳል (Webster's new world, 150, 1632)። በተለይ በክርስትያን ተረኮች በተደጋጋሚ ይህ አወካከል ጥቅም ላይ ይውላል። የሐጥያተኛ ነፍስ ከቁራ ሰባት እጅ ጠቁራ፣ ጨለማ ለብሳ፤ የጻድቃን ነፍስ ደግሞ...ከወተት ወይም ከበረድ የነጣ፣ የሰው እጅ ያልፈተለው ሽማ ለብሳ፣ ከፀሐይ ሰባት እጅ አብርታ ትነሳለች ወዘተ. የሚሉ እኩይና ሠናይ ባሕርያት የሚወከሉባቸው ሁለት የቀለም ዓይነቶች አሉ። ነጭ እና ጥቁር (*ራዕየ ማርያም*፣ 12፤ ማቴ. 13፣ 41-43)። ፖለቲካውም የመንፈሳዊ ተረኩ ውጤት በመሆኑ ይህን ርዕዮት ያቀነቅናል፤ የቃላቱም ትርጓሜ ከፍ ብዬ የጠቀስኩትን ሐሳብ ያጸናል (West, 1994፡ 9)። ክብረት የሚካኤልንና የዲያብሎስን ቀለም ሲቀይር/ሲገለብጥ የቆየውን ማኅበረ-ፖለቲካዊም ሆነ ሃይማኖታዊ ጉዳይ ማፍረሱ ነው እንጅ የ‹‹አያ አጅቤ››፣ ገጽታ ጠቆር ስለሚልና የ‹‹ወ/ሮ አሰጋሽ›› ደግሞ ቀላ ስለሚል ብቻ አይመስለኝም። የቀለሙን አወካከል እንዲያስተካክል ሲጠይቁት አለመስማማቱም ይሁነኝ ብሎ የቆየውን ገናና-ተረክ (grand narrative) የመገልበጥ ፍላጎት እንዳለው የሚያመለክት ይመስለኛል።

ይህን ስብራት የሚያሳይ እና ሥዕሉ ተጨባጭ የሆነበትን ወይንም ኪናዊ ፍትሁ በግብር የተገለጸበትን ልቦለዳዊ ሁነት ልጥቀስ፡-

> ‹‹አይደረግም -- ! አይደረግም -- ! የኔን ልጅ የሚደፍራት የለም አርማኒያ! ሌጊዎን እንኳ ቢሆን --- ! ባኮሪዶ ተጭኖ የመጣ ካልሆነ በቀር?! አይደረግም የኔን ልጅ የሚነካት የለም አርማኒያ -- ሌጊዎን እንኳ ቢሆን --- ሌጊዎን እንኳ ቢሆን --- ›› ራሳቸውን እንደመሳት ያደርጋቸዋል ወይዘሮ አሰጋሽ -- ‹‹-- ቀበርኂ! ቀበርኂ! ቀበርሁ ልጄን --- ለሌጊዎን ሰጠሁ ልጄን --- (ገጽ፣ 308)፡፡

ክብረት፣ በሥዕል የተነበየው ወይም የሰጠው ኪናዊ ፍትህ የወ/ሮ አሰጋሽን ያገነገነ፣ እንደተራራ ያበጠ ልብ እና ልቡና ሲፈራርስ አሳይቶናል፡፡ ጺወኔ ተከትላው የኮበለለችው አደፍርስ በድንገት ይሞታል፡፡ የጺወኔም ተስፋና ጉዞ መግቻ ያገኛል፡፡

አለድማስ ባሻገር የኃይለማርያምንና አበራን ራስን የመፈለግ፣ ተፈጥሯዊ ጥሪን የመከተል ጣጣን ጭብጥ ያደረገ ልቦለድ ነው፡፡ በልቦለዱ፤ ከሥዕል ይልቅ ሠዓሊነት ከፍ ያለ ስፍራ የተሰጠው ይመስላል፡፡

> ከሕይወት ጽዋ እስካሁን እሬት ስንጠጣ ቆይተናል፡፡ አቅጣጫችንን መለወጥ ያለብን አሁን ነው፡፡ በራሣችን ላይ ከመዘመት የበለጠ ንቅናቄ (ሬቮሉሽን) የለም፡፡ የህይወቴ ምክንያት ድርሰት ነው፤ ያንተም የስእል ሙያ ነው፡፡ ታውቀዋለሁ፤ አውቀዋለሁ፡፡ የሕይወት ጥሪያቸውን አውቀው ነፍሳቸውን ባላቸው ችሎታ የሚገልጹ ሰዎች አማልክት ናቸው፤ ሽክም አይደሉም፤ መኾርገር አይደሉም፤ አማልክት ናቸው ... እና የሰው መጨረሻ ዓላማው ራሱ አምላክ ለመሆን ነው፤ ጽድቅና ገነት የዚህ ምሣሌ ናቸው...ሀይማኖት የሚሉት ፈሊጥ መጥቶ ከመቃብር ባሻገር ባያደርጋቸው ኖሮ!›› (ገጽ፣ 33)፡፡

ይህን ዲስኩር የሚያደርገው የአበራ ጓደኛ ኃይለማርያም ነው፡፡ ከኃይለማርያም አገላለጽ ተነሥተን አበራ የሥዕል ተሰጥኦ አለው እንበል፤ እሱም ይህንኑ ያውቀዋል፡፡ ነገር ግን ይህ ተሰጥኦ በመጀመርያ በልጅነቱ ለትምህርት በተገዛለት ደብተር ላይ የተለኮሰው የሕይወት ጥሪ (ሠዓሊነት) በታላቅ ወንድምየው ጥፊ ድራሹ ይጠፋል፡፡ በየኔታ የወርቅ አለንጋም ይጸናል፡፡ አበራ ‹‹ሥዕል ለመሣል ደግሞ አልሞከረም›› (66-67)፡፡

የታላቅ ወንድምየው የአቶ አባተ የ“አግባ” ውትወታ በቀረው ዘመኑ ይከተለዋል፡፡ ለሥዕል ሙሉ ጊዜውን ለመስጠት ፈራ ተባ እያለ ይወስናል፡፡ በውሣኔው ወቅት፣ ‹‹ከራሴ ጋር ፊት ለፊት መጋተር አለብኝ ሌላ መውጫ መንገድ የለኝም፤ በማለት ከዚህ ቀደም በዕርሣስ የሣለቸውን ሶስት ሥዕሎች በአንክሮ ይመለከታል፡፡ ሦስቱም ሥዕሎች ሕይወት የተለያቸው መሆናቸውን ለራሱ ያረጋግጣል›› (65-66)፡፡

> በየሥዕሉ ላይ የሚታየው ጥላና ብርሃን አብዛኛውን ጊዜ ዝናብ እንዳረገዘ ጉም ስለሚከብድ ሌላውን ነገር ይጫንና ለብቻው አንባ ገነን ይሆናል (ገጽ፣ 66)።

አበራ፣ በራሱም ይሁን በሌሎች ምክንያቶች በዙሪያው የሚፈኩ እና የሚገለጹ ኪናዊ ተስፋዎችን ያጠልሻል። ከብርሃን ይልቅ ጨለማው ያይላል። በጨለማ ውስጥ ደግሞ ሥዕል መልኩ ይጠፋል።

አበራ የጸሐፊውን (የሰናይትን) እና የሥራ ባልደረቦቹን ዕለታዊ እንቅስቃሴ የሚያሳዩ የንድፍ ሥራዎች፣ የሚታዩ (የሚታወቁ) አካላትን ሞዴል በማድረግ የተሠሩ ናቸው። ሦስተኛው ሥዕል፣ በወፍ በረር፤ (ምናልባትም በሠዓሊው ምናባዊ ከፍታ የታዬ ነውም ሊባል ይችላል) የተሠራ ነው።

> ሶስተኛው ስእል ‹‹የተጎሣቆለ አእምሮ›› የሚለው ሲሆን፤ የሥዕሉ አቀማመጥ ከላይ የሚታይ ሆኖ ጠረጴዛው ጎላ የተቀመጠው ሰው ጭንቅላቱ ብቻ ነው የሚታየው፤ ትልቅ ጭንቅላት (ገጽ፣ 65)።

አበራ ወርቁ ሣልኩ ብሎ ካሣየን ሥዕሎች ውስጥ ሦስተኛው የአበራን ተግባር የተለየው ሐሣብ የነገሰበት ሕይወት ይወክላል። ለሥዕል ከተመረጠው የዕይታ አቅጣጫ አንጻር ጭንቅላት ይገዝፋል። ለዓይን የሚቀርበው አካል ጭንቅላት ይሆናል። ይህ ዕይታዊ ፋይዳ ከፍ ብሎ የጠቀስኩትን ተግባር የተለየው ሐሳብ እና ሕልም ወይም ምኞት ይወክላል።

ቴዎድሮስ ገብሬ፣ *በይነ-ዲሲፕሊናዊ የሥነ ጽሑፍ ንባብ* ውስጥ “የአማርኛ የርእይ መነጠቅ ልብ ወለዶች”[14] በሚለው መጣጥፉ ይህን ጨለማ የጐለበተበትን የአበራን ሕይወት በወጉ መርምሮታል። የሚገርመው ‹‹አበራ›› የሚለው ስም፣ ለጨለማ ሕይወቱ ካሣ የተሰጠው፣ አንድም የሕይወቱን የጨለማ ክብደት ለማጉላት ሲባል የተሰየመ መምሰሉ ነው።

---

[14] በቴዎድሮስ ገብሬ፤ *በይነ-ዲሲፕሊናዊ የሥነ ጽሑፍ ንባብ* ‹‹የአማርኛ የርእይ መነጠቅ ልብወለዶች›› በሚለው መጣጥፍ ውስጥ የአሉድማስ ባሻገሩን ገጸ ባሕርይ አበራን አስመልክቶ የተነሱትን ሐሣቦች በሙሉ እጋራቸዋለሁ። የአበራ ‹‹ጅምር ተጋዳሊነት (unfinished heroism) ወይም የጨነገፈ ጀግንነት (a damaged heroism)›› ሰለባ መሆኑን ለማረጋገጥ የቀረቡ አስረጂዎች ለእኔ ጥናት ጥሩ ደጋፊዎች ሆነውኛል። የቴዎድሮስ የጥናት አቅጣጫ መጠነ-ርዕይ (scope) ሰፊ መሆን፣ ለጥናቴ የሚበጁኝን ቁምነገሮች እንዳገኝበትም እድል ሰጥቶኛል። ሉሲት ለኪናዊ ክዋኔ ቀስቃሽ መንፈስ (muse/guiding spirit) ጋር የተዛመደችበት ተጠየቃዊ መንገድ እና አበራ የቀስቃሿን ‹‹የሴት ምስል›› የመግደል ተደጋጋሚ መከራ፣ ‹‹በራስ አለማመንን›› በምክንያት ለመደገፍ ደመነፍሳዊ ፍልሚያ ማድረጉ ወዘተ. ከኔ ጥናት ጋር ይሰምር ይመስለኛል (198-216)።

ብርሃንና ጨለማ የማይለያዩ ሁለት ግን አንድ አካላት መሆናቸውን ለማረጋገጥ የሁለቱም ጉዳዮች አኗኗር መልክ ተመጣጣኝ መሆን ይኖርበታል። ነገር ግን በአበራ የሥዕል ሥራዎች ላይ ጨለማው አይሏል። አበራ የሚለው ሥም ለጨለማው ሕይወቱ ‹‹ሽሙጥ›› የተሰየመ እስኪመስል ድረስ ወደሞቱ ወይም ወደ ‹‹አለመሆን›› ሲጣደፍ እንመለከታለን። አበራ ሰው በመግደል ወንጀል እስር ቤት ከገባ በኋላም ዙሪያውን የሚመለከተው (የሚከበው) ጨለማ ነው። ‹‹እስረኞቹን ከቀረው ዓለም ጋር የምታገናኘው ብቸኛ ፀሐይ›› እንኳን አድማሱ መከዳ ላይ “ተኝታለች” በሚል ነው የተገለጸችው (185)። መተኛት፤ ዓይንን ከመጨፈን፣ ከመሞት፣ ከማረፍ ከመጥለቅ ጋር አቻ ትርጉም አለው። ስለዚህ አበራ የሥዕል ሽራ ፊት ለፊት የቆመው (186) “አሞራው ከበረረ፤ ቅሉ ከተሠበረ” በኋላ ነው። ያለ ብርሃን ዕይታ፤ ያለዕይታ ደግሞ ሥዕል (ቀለም ቅብ ለማለት ነው) የማይታሰብ ነው። በልቦለዱ የመጀመሪያ ምዕራፍ ይኸው በጨለማ የመዋጥ እና ሥዕል ለተለየው ሠዓሊነት ንግር የሚሆን አስረጅ ልጥቀስ።

> ከውጭ ወደ ውስጥ ሲገቡ በስተቀኝ ካለው ግድግዳ ላይ የተሰቀለው በሕብረ ቀለማት ስለቀለማት የተሠራው ሥዕል ብርሃን በማጣቱ የቅኔው ውበት ጠፋቷል (ገጽ፣ 7)።

አበራ ባለተሰጥኦ ነበር ብለን ብናስብ እንኳ፣ ተሰጥኦው ብርሃን ስላላየው ጨለማ ውጦት ይቀራል። ብርሃን ስል አንድም ተስፋ፣ ልምምድ፣ በራስ ማመን (እችላለሁ ማለት) አንድም ከሥዕል ተፈጥሮ የተነሣ፤ ለመታየት ወይም ለማየት ብርሃን መሠረታዊ ጉዳይ መሆኑን ለማጠየቅ ነው። በተለምዶም ‹‹ሥዕል የማታ ትምህርት የለውም›› እንዲሉ። አንድም ብርሃን የትኛውንም አካል ለመከሰት ያለውን ፋይዳ ለመጠቆም ነው።

3.2. በልቦለድ ዐውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና

በአደፍርስ፤ ወ/ሮ አሰጋሽ፣ ጺወኔ፣ ሮማን፣ አደፍርስ፣ ፍራዋ፣ አቶ ጥሶ እና ክብረት በጉልህ የሚታዩ ገጸ ባሕርያት ናቸው። በዚህ ልቦለድ የሚነሡ ሐሳቦች የተለያዩ ናቸው። ፍልስፍና፣ ነገረ መለኮት፣ ኪነ ጥበብ (ሙዚቃ፣ ሥዕል፣ ሥነ ጽሑፍ እና ነገረ-ኪናዊ እሳቤዎች) ፖለቲካ፣ ዘመናዊነት፣ ወዘተ. ናቸው። በጥቅሉ፣ በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ ከፍ ብዬ በጠቀስኳቸው ርዕሰ ነገሮች በ‹‹አዲሱ›› እና በ‹‹አሮጌው›› መካከል በሚደረግ የሐሳብ (የአስተሳሰብ) ፍልሚያ የተሞላ ነው። ክብረት ሠዓሊ ነው። በልቦለዱ ውስጥ የሚነሡ ሥዕልን የተመለከቱ ዲስኩሮችን ከመቀስቀስ አንሥቶ የኪነ ጥበብ ሐቲትንና ክዋኔውን አስማምቶ አስከመራመድ የሚዘልቅ ገጸ ባሕርይ ነው። በሥዕሉ አማካኝነት በዙሪያው ላሉ ማኅበረ-ባህላዊ ሥራቶች ፍትሕ ለመስጠት ይሞክራል። የማይታዩ ረቂቅ ሰብአዊ ጉዳዮችንም ይገልጣል፤ ለውይይት ርዕሰ ነገርነትም

ያበቃቸዋል። በአጠቃላይ፣ አደፍርስ የደፈረሰው ሳይጠራ የሚሞትበት፣ የወ/ሮ አሰጋሽ ማኅበራዊ እርከን በልጃቸው መኮብለል የፈረሰበት፣ የሚሰበከው ለውጥ የትም ሳይደርስ የሚረታበት ልቦለድ ነው *አደፍርሱ*።

ክብረት፤ በወ/ሮ አሰጋሽ ጭሰኛ በአያ አጅቤ እና በወ/ሮ አሰጋሽ (በመደብ ልዩነት ተብሎ ሊጠቀለል ይችላል) መካከል ኪናዊ ዳኝነት የሰጠ ‹‹ገናና›› ገጸ ባሕርይ ይመስለኛል። እንደ ሠዓሊም ከሙያው በፈለቁ ነገረ-ዕውቀታዊ ጉዳዮች ዓለምን፣ ብሎም ዕለታዊ ትዕይንቶችን የሚተረጉም ገጸ ባሕርይ ነው። አንድ፣ ግን ብዙ ጉዳይ የያዘ ማሳያ ልጥቀስ።

> አቶ ክብረት እበረንዳ በወንበር ላይ ተቀምጦ ፀሐውን ይመለክካል። ዓይኑ የዶሮቹን ሁኔታ የሚመለከት ይመስላል ‹‹እንዴት ያለ ‹ኩርብ› ይመስልሃል ያ አውራ ዶሮ የሠራው--›› ይጀምራል ክብረት ግምባሩን ኮስተር ራሱን ነቅነቅ አድርጎ እነበላይን እንዳያቸው ቶሎ ብድግ በማለት ‹‹-- እንዴት ያለ ‹ኩርብ› ይመስላችኋል ያ አውራ ዶሮ የሠራው -- ካረፈ ወድያ ደግሞ ያሳየው ንቅናቄ ‹መ·ቸማው› የተከተለው መሥመር ደሞ ‹ሊኙ› እንዴት ያለ የማያደናግር ቀጥታ ነው - ወደ ዋናው ትርኢት ወደ መልዕክቱ የሚመራ! በክንፎቹ ውዝዋዜ ጊዜ ደግሞ ያሳየው የቀለም ትርግርግታ ‹አርሞኒው› እንዴት ይመስላችኋል -- ከተገኑ ጋር አዋሐዱ ‹ኮንትራስቱ› አስተራረፉ ‹ፔርስፔክቲቩ› እንዴት ይመስላችኋል -- ካለመኖር ወደ መኖር ከጨለማ ወደ ብርሃን እንደሚመጣ ዓይነት ከኋለው አጥር ወደ ፊቱ ሜዳ --- ሕይወት ነፃነት ዘለዓለማዊነት ወሰን የለሽነት --- (ገጽ፣ 48-49)።[15]

ክብረት በሚንቀሳቀሰው የዶሮ አካል ላይ የሚታዩ የሥዕል (የማንኛውም ነገር ሊባል ይችላል) አላባውያንን የአኗኗር ስልት እና በማንኛውም ጉዳይ ላይ ያላቸውን ሚና በቀላል ትዕይንት መተርጎም ችሏል። በዕለት ተዕለት ሕይወት የሚከሰቱ ጉዳዮችንም ከሙያው ጠባይ አንጻር

---

[15] ክብረት በሰጠው ሐተታ የሚዘረዘሩት፣ *መሠረታዊ የሥዕል* አላባውያንን (elements of art) እና *መሰረታዊ* የድርሰት አወቃቀር *መርሆች* (basic principles of Composition) ናቸው። *መሠረታዊ የሥዕል* አላባውያን የሚባሉት ጠፍጣፋ እና ዝርግ ቅርፆች (shape)፣ ባለ ሦስት አውታር ቅርፅ (form)፣ የቀለም ወይም የ*መሥመር* ክብደት እና ቅለት (value)፣ *መ*ስመር (line)፣ የቦታ አጠቃቀም (Space)፣ ቀለም (color)፣ የሻካራና ልስላሴ ምጣኔ (Texture) ማለት ናቸው። *መሠረታዊ* የድርሰት አወቃቀር *መርሆች* ደግሞ፤ ተተኳሪ (Emphasis)፣ ሁባሬ (harmony)፣ ስልታዊ ቅንጅት (unity) እና ተቃርኖ (opposition)፣ ሚዛን (balance)፣ ምጣኔ (proportion)፣ እንቅስቃሴ (movement)፣ የብርሃንና ጥላ መጠንና አወሳሰን (contrast)፣ እና የቅርፅ ስልታዊ አደረጃጀት ወይም ፈር (pattern) የተባሉትን *መሠረታዊ* ጉዳዮች ማለቱ ነው። ክብረት ‹ሊኙ›፣ ‹ኩርብ›፣ ‹መ·ቸማው›፣ ወዘተ. የሚላቸው አነባበቦች ምናልባት ከፈረንሳይኛ ቋንቋ ወይም ከላቲኑ አነባበብ የተገኙ ይመስለኛል። በልቦለዱ ‹‹ክብረት›› ወይም ‹‹ታዬ ወልደ መድኅን (የውስጥ ገጾችና የሽፋን *ሥዕል* የሠሩት ግለሰብ)›› የፈረንሳይ ተማሪዎች በመሆናቸው፤ ተዕዕኖውን ለማጉላት ይሁንኝ ተብሎ የተመረጠ ድምፀትም ይሆን ይሆናል።

ሊተረጉም መሞከሩ ሙያውን በሚገባ የሚያውቅ ወይም ለሙያው ‹‹የተሰጠ›› ገጸ ባሕርይ ነው እንድንል የሚገፋን ይመስለኛል፡፡

ክሉድማስ ባሻገር ራስን በመፈልግ፣ ራስን በመሆንና የሕይወት ጥሪን ለመከተል በሚደረግ የኃልዮ እና የገቢር ትግል የተሞላ ልቦለድ ነው፡፡ ኃይለማርያም ደራሲ ገጸ ባሕርይ ነው፡፡ ራሱን አግኝቶ በድርሰት ሥራ ላይ ነው፡፡ አበራ ግን ‹‹የሥዕል ተሰጥኦ እያለው›› በሌላ ሥራ ተሰማርቶ ሕይወቱን የሚገፋ ገጸ ባሕርይ ነው፡፡ አበራ በቤተሰቡ የ“ትዳር ያዝ” ግፊት አለበት፡፡ በሌላ ወገን አበራን ወደ ነፍስ ጥሪው ለመመለስ ኃይለማርያም ሥራ እንዲለቅ ይጎተጉታል፡፡ በመጨረሻ ጉትጎታው ተሰሚነት ያገኘና አበራ ‹‹የሙሉ ጊዜ ሠዓሊ›› ለመሆን ይወስናል፡፡ በመካከሉ ሉሊትን ድንገት ያገባል፡፡ ውሳኔው የፈጠረበት ፍርኃት እንበለው ቀውስ፣ በሉሊት እንዲቀናና በራሱ እምነት እንዲያጣ ያደርገዋል፡፡ ሉሊት ከሌላ ወንድ ሄደች በሚል ሰበብ ሰው ይገድላል፡፡ ዘብጥያ ይወርዳል፡፡ ኃይለማርያም በአበራ ወንድም ይገደላል፡፡

ቀደም ሲል በግርጌ ማስታወሻ እንደጠቆምኩት የቴዎድሮስ ገብሬ መጣጥፍ፤ የአበራ ጎትጓች እና ‹‹የገድል ጥሪ አቅራቢው ኃይለማርያም›› መሞት፣ ለአበራ ሞት ወይም ሙያዊ ስኬት መጨንገፍ ጥሩ ማሳያ ነው፡፡

ባጠናኋቸው ሌሎች ሦስት ልቦለዶች ሠዓሊ ገጸ ባሕርያቱ ሥዕል ሲሠሩ ሲመራመሩ ወዘተ. እናያለን፤ ስለዚህ ሠዓልያኑ (practicing Artists) ናቸው ማለት እንችላለን፡፡ በግልባጩ አበራ ይገኝ አይገኝ የማይታወቅ ፍለጋ ላይ ነው፡፡ በሌሎቹ ልቦለዶች ሠዓሊ ገጸ ባሕርያቱ ያላቸው የመዳኘት፣ የመፈወስ፣ አፍርሶ በአዲስ የመገንባት፣ አደፍርሶ የማጥራት፣ የማስታረቅ እና ከፍ ያለ ሰብአዊ ሚና ወዘተ. በአበራ በፍጹም አይታይም፡፡ በተቃራኒው፤ ጅምር የሥዕል ሥራውን እና አካባቢውን በተለያየ ምክንያት ሲያፈራርስ እናስተውላለን፡፡ በጥቅሉ፣ በልቦለዱ ውስጥ ሥዕል በሌለበት ስለሠዓሊነት ብዙ የተቀነቀነበት ይመስለኛል፡፡

አበራ የሚተቸው ክሂልን (Skill) የተመለከተው ጉዳይ፤ አንድም በተስፋ፣ አንድም በልምምድ የሚሰላ ሲሆን፤ በዘመናዊ ሥዕል አስፈላጊነቱ እጅግም የሆነ ጉዳይ ነው፡፡ ክብረት ደጋግሞ እንደሚለው ለውበት እና ስለውበት ሲባል የሚገለበጡ አካላዊ ምስሎች ዘመናቸው አልፏልና ነው፡፡ ይልቁኑ፣ የምናብ ከፍታ አስፈላጊነት በዘመናዊ የሥዕል ሐቲት ገኗል ይህንን አስመልክተው Tom Stoppard ‹‹Skill without imagination is craftsmanship and gives us many useful objects such as wickerwork picnic baskets. Imagination without

skill gives us modern art›› (ክሂል ያለ ምናብ ተግባረ እድ ነው፤ ተግባሩም ተጨባጭ ፋይዳ ያላቸውን ቁሶች መስጠት ነው፤ ምናብ ያለ ክሂል ደግሞ ዘመናዊውን የሥዕል ጥበብ ለግሶናል፡፡) አበራ ምናቡ የሰላ ቢሆን ችሎታው አያሳስበውም ወይም በምናቡ ከፍታ የራሱን ዕይታዊ ቋንቋ ይፈጥር ነበር፡፡ ስለዚህ ከአበራ ‹‹ዕደ-ጥበብ››ም ምናባዊ ልቀትም አላገኘሁበትም፡፡ ወይንም T.S. Eliot "…the artist is–each within his own limitations—oftenest to be depended on as a critic; his criticism will be criticism, and not the satisfaction of suppressed creative wish — which, in most other persons, is apt to interfere fatally" እንዲሉ (goodreads.com)፡፡ አበራ በራሱ ላይ የሰነዘረው ሂስ ‹‹የተጨቆነ ኪናዊ ጥማት›› እንዳለባቸው ሰዎች ይመስላል፡፡፡ ስለዚህ፤ አበራ ለራሱ ምህረት ካጣ፤ በተራዛሚው ለራሱ ባይተዋር ነበር ማለት ይቻላል፡፡

የማሕሌ(ቱ) እስጢፋኖስ ሠዓሊ ነው፡፡ ማሕሌት የዘመነ የቤት አገልጋይ ናት፡፡ እስጢፋኖስ የዘመነ ጓደኛ በመሆኑ ከማሕሌት ጋር ለመተዋወቅ ምክንያት ሆኖታል፡፡ በማሕሌት የክንፈር ውበት የተነሣ ለሥዕል ሞዴል እንድትሆነው ይጠይቃታል፡፡ በስምምነታቸው መሠረት ይሥላታል፡፡ ሥዕሉ ማሰብ እና ማስታወስ የማትፈልገውን የሕይወት ክፍል የሚያሣይ በመሆኑ አልተደሰተችም፡፡ ሥዕሉን ቀደደችው፡፡ እስጢፋኖስ የተቀደደውን ሥዕል በአዲስ መልክ አደራጅቶ ለማሕሌት አሠሪ፤ ለዘመነ ሲያሳየው የሚተርክ አጭር ልቦለድ ነው፡፡ ሥዕልና የኪነጥበብ ርዕዮት ሽኩቻ፣ ጡንቻ የገነነበት እና በአሮጌው እና በአዲሱ ኪናዊ ርዕዮት መካከል ትግልና ጥል የሚካሄድበት፣ አዲሱ ርዕዮት በማሕሌት አሳዳሪ በዘመነ እንግድነት ‹አዲስነቱ› የሚረጋገጥለት፤ ኪናዊ ጣጣ በወጉ የተነደፈበት ልቦለድ ነው፡፡[16]

ግርዶሽ ወንዳፍራሽ እና ጽጌረዳ የተባሉ ጥንዶች ታሪክ ነው፡፡ እነዚህ ጥንዶች ሰብለ እና ዳኒ የተባሉ ሁለት ልጆች አሏቸው፡፡ ወንዳፍራሽ በአጋጣሚ ከአንዲት መንገደኛ ጋር በፍቅር ይወድቅና የድብቅ ግንኙነት ይጀምራል፡፡ ግንኙነቱ አድጎ በወንዳፍራሽ ባሕርይ ላይ ለውጥ ያመጣል፡፡ ጽጌረዳ አዲሱን ባሕርይ ለስምንት ወራት ታገሰች፡፡ መወሸሙን የወሬ ወሬ

[16] ቴዎድሮስ ገብሬ፣ "*Mahilet*: A Laboratory of Sylistic Experimentation" በሚለው መጣጥፉ የማሕሌትን ዘመናዊነት ‹‹… *Mahilet* (1989) is a monumental piece. In *Mahilet*, Adam rejects traditional staylistics and experiments with new manners of expression and innovative ways of exploring time, space and mind›› በማለት ይገልጸዋል (2013፡ 70)፡፡ ይህ የአከያየን ስልት፣ ዘመናዊ ሥነ ጽሑፍና ዘመናዊ ሥዕል የሚጋሯቸው ባሕርያት ናቸው፡፡

ብትሰማም በቅናት ከመቃጠል ውጭ ምንም ዓይነት እርምጃ አልወሰደችም። አንድ ቀን ከቤት ውጭ አደረ። ጽጌሬዳ፤ ቤቷን ጥላ ሴት ልጇን ይዛ ወደ ቤተሰቦቿ ቤት ትሄዳለች። ባልና ሚስቱ በቅናት እና በእልህ ምክንያት ተጋርደው ላለመታረቅ ሲያመነቱ ኤርምያስ የተባለ ሠዓሊ ጓደኛቸው ሊያስታርቃቸው ደፋ ቀና ይላል። በዙሪያቸው ያሉ ሰዎች ደግሞ ክፍተቱን ተጠቅመው ርቀቱን ሊያሰፉት ይጥራሉ።

በፍጻሜው፣ በኤርምያስ አማካኝነት ዕርቅ ስለመደረጉ የሚተርክ ልቦለድ ነው። በ*ግርዶሽ*፣ የሠዓሊው ገጸ ባሕርይ የኤርምያስ ሚና የማስታረቅ፣ የመፈወስ እና የተሻለ ማኅበራዊ መዋቅር ማበጀት ሲሆን፤ መሣሪያውም *ሥዕል* እንደሆነ ‹‹*ሥዕል*››ን በተመለከተው ክፍል በዝርዝር አሳይቻለሁ። ክብረትና እስጢፋኖስም ይህንን ተመሳሳይ ሚና ይጋሩታል።

3.3. *ሥዕላዊ (ዕይታዊ) ቴክስት* (visual texts)

የውስጥ ገጽ *ሥዕሎ*ችን፣ በልቦለዶች፣ በታሪክ፣ በተረት እና በማስተማሪያ መጻሕፍት በአጋዥነት መገልገል የተለመደ ነበር። በሕፃናት የተረት እና በማስተማሪያ መጻሕፍት ውስጥ አሁንም ግልጋሎት ላይ ይውላል። በተለይ የቀደመው ዘመን *ሥነ* ጽሑፋዊ ኪኖች በ*ሥዕል* የ‹‹*ታጀቡ*›› ነበሩ። በእርግጥ፣ ‹‹*አጀቡ*›› ከማጀብ፣ መቼትን ተጨባጭ ከማድረግ፣ *ታሪክን* በዕይታዊ ኪን በሌላ መልክ ከማሳያት ወዘተ. የሚያልፍ ፋይዳ ያላቸው አይኖሩም አይባልም።[17] ወደ ቀደመው ነገሬ ልመለስና፣ ይህ የ*ሥዕል*ና የ*ሥነ* ጽሑፍ ውድጅት ከሀገራችን ቀደምት *ሥራ*ዎች እንኳ (*ወዳጀ ልቤ* 1915 ዓ.ም.፣ *የልብ ሐሳብ* 1923 ዓ.ም.፣ *አዲስ ዓለም* 1925 ዓ.ም.፣ *የጉለሌው ሰካራም*፤ 1941 ዓ.ም.፣ *መስከረም* 1949 ዓ.ም.፤ *ሌላው መንገድ* 1952 ዓ.ም.) ወዘተ. በ*ሥዕል* አጀብ የታተሙ ነበሩ።

ከፍ ብዬ ከጠቀስኳቸው መጻሕፍት በኋላ የመጡት ዘመናዊ *ሥነ* ጽሑፋዊ ኪኖች፣ በ*ሥዕል* መታጀብ ወይም መደገፋቸው እየቀረ መምጣቱን እናስተውላለን። ለምሳሌ፤ የ*አደፍርስ* የዘመን አቻዎች *ከአድማስ ባሻገር* (1962 ዓ.ም.)፣ *ፍቅር እስከ መቃብር* (1958 ዓ.ም.)፣ *አልወለድም*

[17] ቴዎድሮስ ገብሬ፣ ገብረ ክርስቶስ ደስታ ሊያሳትም ያስብ በነበረው የግጥም መድበል የውስጥ ገጽ *ሥዕሎ*ች ሊሠራ ያስብ እንደነበር እና ‹‹ጊዜ በማጣት ምክንያት›› ያስብ የነበረውን *ሥዕል*፣ የግጥም ስብስቡ አካል እንዳላደረገው አስፋው ዳምጤን ጠቅሶ ጽፏል። ‹‹ጊዜ ማጣቱንም›› *ሥዕል*ን ከ‹‹ማጀብ›› ከፍ ላለ ኪናዊ ፋይዳ ሊገለገልበት ያስብ እንደነበር ገምቷል። ግምቱ፣ የአጃቢ *ሥዕል* (ለመ*ሥራት*) የሚጠይቀው የጊዜ ፍጆታ እና ውሱን ዓላማ አንጻር ተገቢ ግምት ይመስለኛል (2007፡ 15)።

(1955 ዓ.ም.) እና ሌሎችም ልቦለዶች አጃቢ *ሥዕሎች* ያልጎበኟቸው ነበሩ። በተቃራኒው፤ *አደፍርስ*፣ *ሥዕልና ሠዓሊነትን* በርዕሰ ጉዳይነት ከማንሣቱም በላይ፣ እንደቀደሙት የሥነ ጽሑፍ *ሥራዎች* ሁሉ በ*ሥዕል* የታጀበ ሆኖ ተከስቷል። ለእኔ ጥናት ከተመረጡት አራት ልቦለዶች መካከልም ከ*አደፍርስ* በቀር፣ ሦስቱ የውስጥ ገጽ *ሥዕሎች* አልተካተተባቸውም።

ለጥናት በተመረጡት ልቦለዶች ውስጥ ‹‹*ሥዕል*›› ራሱን ችሎ፤ እንደ ተፈጥሯዊ (ልማዳዊ) አኗኗሩ በሽፋን ገጽ ላይ እና በውስጥ ገጾች ጥቅም ላይ ውሏል። በተለይ በ*አደፍርስ*፣ ከሽፋን *ሥዕሉ* በተጨማሪ በገጽ 81፣ 145፣ 259፣ 306 እና 327 ውስጥ *ሥዕሎች* ተገኝተውበታል። በሌሎቹ (ሦስቱ) ልቦለዶች ውስጥ ከሽፋን *ሥዕል* በቀር የውስጥ ገጽ *ሥዕሎች* አላካተቱም።

በአደፍርስ ውስጥ ያሉ የውስጥ ገጽ *ሥዕሎች* በታዬ ወልደ መድኅን[18] የተሠሩ ናቸው። *ሥዕል* በዕይታ አኗኗሩ መከሰቱ፣ ንብርብር ምስል እንድናይ ያደርጋል። የውስጥ ገጽ *ሥዕሎችንም*፣ የልቦለዱ ዓለም *ሠዓሊ* የክብረት ናቸው ብለን እንድናስብ ያስገድደናል። ታዬ ወልደ መድኅን እና ክብረት ሚና ይጋራሉ። በሌላ ወገን፤ *ሥዕል* ከጽሑፋዊ አኗኗር ወደ ዕይታዊ አኗኗር ሽግግርን፣ ወይንም ‹‹*ቃል ሥጋ* እንዲሆን›› የታቀደ ወይም ‹‹ሁሉ አቀፍ የምስል ጥማትን ለማርካት›› ይሁነኝ ተብሎ የተከወነ ሙክርታዊ *ሥራ* ይመስለኛል፤ *አደፍርሱ*።

በ*ሥነ* ጽሑፋዊ ኪኑ በዓይነ-ልቡና የምናየው ምናባዊ *ሥዕል*፣ *ሥዕል* በርዕሰ ጉዳይነት በመነሳቱ ሳብያ የዕይታዊ ኪኑ ቃላዊ መልክ፣ በ*ሥጋ*-ዓይን የምንመለከተው ዕይታዊ ቴክስት

---

[18] ታዬ ወልደ መድህን የ*አደፍርሽን* የሽፋን እና የውስጥ ገጽ *ሥዕሎች* የሠሩ ናቸው። በአ.አ.ዩ *ሥነ* ጥበብ ት/ቤት እና በፈረንሣይ ሀገር ትምህርታቸውን የተከታተሉ ሲሆን፤ በተለያዩ ሀገራት የ*ሥዕል* ትርኢቶችን ያቀረቡ፣ በኢትዮጵያ ብሔራዊ ሙዝዬም በጥንተ-ተሃድሶ (restoration) *ሥራ* ለረጅም ጊዜ ያገለገሉ፣ የዘመናዊ *ሠዓልያንን* ጉራ የሚጋሩ ስመጥር *ሠዓሊ* ናቸው (ታዬ ታደሰ፣ 1984፣ 182)። ‹‹ዘመናዊነት›› በኢትዮጵያ የ*ሥዕል* ታሪክ ውስጥ መነሻው ዘመናዊ ትምህርት ነው የሚል መላምት አለ። ዘመናዊው ትምህርት ደግሞ እጅጉን ከምዕራቡ ዓለም *ጋ*ር የተቆራኘ ነው። የዘመናዊ *ሥዕል* ትምህርት በምዕራቡ ዓለም መማር ከተጀመረበት ‹‹ከ20ኛው ክፍለ ዘመን መጀመሪያ ላይ ኢትዮጵያውያን የ*ሥዕል* ትምህርት ለመከታተል ወደ ውጭ አገር ከሄዱት አፈወርቅ ገ/ኢየሱስ ወደ ኢጣልያን አገር፣ ተሰማ እሸቱ ወደ ጀርመን፣ አገኘሁ እንግዳ፣ ታደሰ ዳፈርሣ፣ ዘሪሁን ዶሚኒክና አበበ ወ/ጊዮርጊስ ደግሞ በፈረንሳይ አገር የ*ሥዕልና* የቅርፃቅርፅ ትምህርት ለመከታተል ከጣልያን ወረራ በፊት በዳግማዊ ምኒልክ የተላኩበትን...” ዘመን መነሻ ያደርጋል (ዝኒ ከማሁ፣ 1-6)። ደስታ ተክለ ወልድም ‹‹*ሠዓሊ*ው አቶ አገኘኹ እንግዳና አቶ ታደገ ከበበውም በኢትዮጵያ መንግስት አልጋ ወራሽ ልዑል ተፈሪ መኮንን (ዛሬ ቀዳማዊ አጤ ኃይለ *ሥላ*ሴ) ፍቃድ ፓሪስ በሄዱ ጊዜ ፈርንሳይኛ እስኪለምዱ ድረስ ከፈረንሳይ ሊቃውንት *ጋ*ር በግእዝ ሲነጋገሩ እንደ ቆዩና ግእዝን ባገራችን እኛ እንዲያ ስንንቀው እሱ በባዕድ አገር እንደ ዮሴፍ እጅግ በጣም ጠቀመን እያሉ ሲናገሩ ከቃላቸው ሰምቻለኹ›› ይላሉ (1962 ዓ.ም፡ 6)። የ*አደፍርሱ*) ክብረትም ፈረንሳይ ተምሯል። የአሣሣል ዘይቤውም ከፈረንሳይ ትምህርቱ በፊት እና በኋላ የተለያየ መሆኑ ተጠቅሷል። ስለዚህ፣ ዳኛቸው ወርቁ ዘመናዊነትን ከምዕራቡ ዓለም ትምህርት *ጋ*ር እንዳነራበተው መገመት ይቻላል።

(ሥዕል) ሦስተኛ ቴክስት ሆኖ በውስጥ ገጽ ሥዕሎች እናገኛለን፡፡ የዕይታዊ ቴክስት በሁለት መልክ መከሰት፣ ከፍ ብሎ ለጠቀስኩት የሚና ለውጥ መፈጠር ምክንያት ይመስለኛል፡፡

ክብረት በተለያዩ የልቦለዱ ዐውድ ውስጥ በሚስላቸው ሥዕሎች በሚገለጹ ምስሎች እና በውስጥ ገጾች በተካተቱት ሥዕሎች መካከል የጠበቀ ዝምድና አለ (አባሪ፣ 1-6 ይመልከቱ)፡፡ ዝምድናው አንድም፣ የገሃዱ ዓለም ሠዓሊ ‹‹ታዬ ወልደ መድኅን›› በልቦለዱ ተመሥርተው የሳሉት በመሆኑ፣ የልቦለዱን ዓለም ሠዓሊ የ‹‹ክብረትን›› ምናብ በምናባቸው ስለሚዘልቁ፣ ግኝቱንም ስለሚያሰፍሩ አንድም፣ ሙያው የሚለግሳቸው የጋራ ጉዳይ በመኖሩ ዝምድናው ሊፈጠር የቻለ ይመስለኛል፡፡

በሌላ ወገን፣ የክብረት ‹‹ሥዕሎች›› እራሱ እንደሚለው ‹‹ከሚሳለው አካል ይልቅ የአካሉን መንፈስ›› የሚማርኩ በመሆናቸው፤ በምናባችን ስንመለከታቸው ረቂቅ እና ጽንሰ ሐሳባዊነታቸው ያይላል፡፡ በውስጥ ገጾቹ የሰፈሩት ሥዕሎች ደግሞ ይሄው ጠባይ ባያጣቸውም ዕይታን አይፈትኑም ወይም ከሥዕል ተፈጥሯዊ ዕይታዊ አኗኗር (natural immediacy and presence) የተነሳ በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ እንዳሉ ሥዕሎች አይረቁም፡፡ በተቃራኒው የልቦለዱ ዓለም ገጸ ባሕርያት በክብረት ሥዕል ሲደናገሩና ማብራሪያ ሲጠይቁ ይገጥሙናል፡፡ ምናልባትም፣ በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ ያሉ የክብረት ሥዕሎችን የምንመለከተው በምናባችን ብቻ፤ የውስጥ ገጽ ሥዕሎችን ደግሞ በዓይናችንም በምናባችንም ታግዘን የምንመለከት በመሆኑ ለልዩነቱ መፈጠር አንድ ምክንያት ሊሆን ይችላል፡፡ ይህ የሚሆነው በሁሉም ሥዕሎች ነው ማለት ግን አይደለም፡፡

በሌላ አነጋገር አንድ ቴክስት ዐውዱ ሲቀየር የትርጉምም የባሕርይም ለውጥ ያመጣል፡፡ ለምሳሌ፣ ቀይ ቀለምን በነጭ መደብ ላይ ብንቀባ እና በጥቁር መደብ ላይ በተመሳሳይ ብናስፍረው የሚገኘው ውጤት የተለያየ ነው፡፡ ነጩ ላይ ያረፈው ‹‹ቀይ›› ይጮሃል፤ ይጎለብታል፡፡ በተቃራኒው ጥቁር መደብ ላይ ያረፈው ‹‹ቀይ›› ይፈዛል፤ ይደነዝዛል፡፡ የዐውድ ለውጥ የትርጉምም የባሕርይም ለውጥ ያመጣል፡፡ ሥዕል በውስጥ ገጽ (በማጀብ ወይም ላቅ ላለ ኪናዊ ፋይዳ) እና በጽሑፋዊ ኪን የሚኖራቸው ዕጣ ከዚህ እውነታ የራቀ አይደለም፡፡ ለሥነ ጽሑፍ እና ሥዕል የወል ተጋቦትም ሆነ የጋራ ወሰን ጥናት አደፍርሰ ጥሩ አውድማ ይመስለኛል፡፡ የሥነ ጽሑፍና የሥዕልን ዝምድናና ልዩነት ለማሳየት፣ አንድ ልቦለዳዊ ሁነትንና (በአባሪ 2 ወይም ዳኛቸው፣ 306) ውስጥ በሚገኝ ሥዕል መካከል ንጽጽር ላድርግ፡፡

ልቦለዳዊ ሁነት

‹‹አይደረግም -- ! አይደረግም -- ! የኔን ልጅ የሚደፍራት የለም አርማኒያ! ሌጊዎን እንኳ ቢሆን --- ! ባኮሪዶ ተጭኖ የመጣ ካልሆነ በቀር?! አይደረግም የኔን ልጅ የሚነካት የለም አርማኒያ -- ሌጊዎን እንኳ ቢሆን --- ሌጊዎን እንኳ ቢሆን --- ›› ራሳቸውን እንደመሳት ያደርጋቸዋል ወይዘሮ አሰጋሽ -- ‹‹-- ቀበርኂ! ቀበርኂ! ቀበርሁ ልጄን --- ለሌጊዎን ሰጠሁ ልጄን --- (ገጽ፣ 308)፡፡

ወ/ሮ አሰጋሽ በዚህ ንግግራቸው፣ ለዘመናት የገነቡት ክብራቸው፣ የክብራቸው መገለጫ ልጃቸው በመጥፋቷ፣ በፍለጋ ብትገኝም፤ ‹‹ክብሯ መገሰሱ›› ሞት ሆኖባቸዋል፣ በዚህ ውርጅብኝ አቅላቸውን መሳታቸውን፣ የቆሙበት ምድር ሲከዳቸው ‹‹ባኮሪዶ ተጭኖ የመጣ›› በሚሉት አደፍርስና በሌጊዎን መካከል ግራ ሲጋቡ፣ የቆሙበት ማኅበራዊ መሠረት ሲናድ በዓይነ-ልቡናችን እንመለከታለን፡፡ የፍርድ ቀን ነው ለወ/ሮ አሰጋሽ፡፡ ምጽዓት፡፡

ሥዕሉ ደግሞ፣ በእንቅስቃሴ የተሞላ (dramatic composition)፣ ፍኖተ ርዕዩ “ፐርስፔክቲቩ” በመዛባቱ ፖሊሶቹ የተቀመጡበት ወንበርና ጠረጴዛ ከሁለት ተከፍሏል፡፡ በውጤቱም ፖሊሶቹ ሊደፉ አቆልቁለዋል፣ ሁለት እጆቹን ኪሱ ከቶ ዓይኑን ጨፍኖ ወይም ቁልቁል ዕያየ የቆመ ጉልህ ሰው፣ እስክስታ የሚወርዱ የሚመስሉ ሴት ከመሐል፣ በሁለት ፖሊሶች የታጀበ ሌላ ሰው፣ በቁጥር አሥር የሚሆኑ ሰዎች ይታያሉ፡፡ ሁሉም በራሳቸው ዓለም ያሉ ይመስላሉ፡፡ የቆመበት ምድር አድማስ የተለያየ በመሆኑ የመፍረስ፣ የመፈረካከስ እና በርዕደ-መሬት የመታመስ ዕይታዊ ውጤት አስከትሏል፡፡ የመፈራረስ ቅዕበትም በሚገባ ተማርኳል (ገጽ፣ 306 ወይም አባሪ፣ 2 ይመልከቱ)፡፡

ከላይ በጠቀስኩት ልቦለዳዊ ሁነት እና በሥዕሉ ዕይታዊ ውጤትም መካከል የጠበቀ ዝምድና አለ፡፡ የወ/ሮ አሰጋሽ ማኅበራዊ መሠረት መናጋት፣ ከአእምሯቸው መነካት ጋር፣ የአደፍርስ ያልተጠበቀ ሞት፣ የጂምኔ ህልምና ምኞት ከሮማን.... ወዘተ. የተፋቱበት፣ ብትንትን ያለው ልቦለዳዊ ሁነት በሥዕሉ የምስል አወቃቀር ላይም በጉልህ ታይቷል፡፡ ስለዚህ ሁለቱም ምስሎች የመከሰቻ መንገዳቸው (form of existence) እና የዐውድ ልዩነት እንጅ በሚያጋቡት ስሜት፣ በሚከስቱት ምስል እኩያ ናቸው፡፡

የሽፋን ሥዕሉ ላይ ቆሞ የሚናገረው ሰው “አደፍርስ” የሚለውን ጽሑፍ የተጫማው ይመስላል፡፡ በስሜት የተሞላ ንግግር የሚያደርገው ሰው አደፍርስ ነው ለማለት በቂ አስረጅ ጽሑፉንና ሥዕሉን በማናበብ ማግኘት ይቻላል፡፡ አድማጮቹ ከወገባቸው በታች ያለው አካላቸው

የለም ወይም አዘቅት ውጧቸዋል። ከማዳመጥ ይልቅ ተናጋሪውን አውጣን እያሉ የሚማጠኑ ይመስላሉ። መስመሮቹ ፈጣንና ግልጽ ናቸው። ሥዕሉ፣ ለተፈጥሯዊው የምስል አወቃቀር ግድ ያልሰጠው ከሚሣለው (ከተሣለው) አካል ይልቅ ለአካሉ ስሜት ከፍ ያለውን ቦታ የሰጠ በመሆኑ ነው። ሥዕሉ፤ በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ፤ ከአደፍርስ እንቅስቃሴና ድርጊት ጋር ጎብረት አለው (አባሪ፣ 1 ይመልከቱ)።

የመልክዓ ምድር ትዕይንት ያለው ሌላ ሥዕል (ዳኛቸው፣ 81) ደግሞ ግዙፍ ዋርካ ይታይበታል፣ ሰዎች ከሥሩ ተኮልኩለዋል፣ እንደ ልቦለዱ ዐውድ ሥፍራው ‹‹የማምለኪያ›› ነው። ዋርካውን እጅግ በማግዘፍ፤ የአምላኪዎቹን (የሰዎቹን) አካለ መጠን በማሳነስ የሚመለከውን ረቂቅ አካል ማላቅ ተችሏል (አባሪ 5 ይመልከቱ)። ግዝፈቱ፣ አለኝታነትንና ጥላ ከለላ መሆንን ያጠይቃል። የመልክዓ ምድር ሥዕሎች በሙሉ ማለት ይቻላል ከልቦለዱ አካባቢያዊ ገለጻ ጋር ይጣጣማሉ (አባሪ 1-6 ይመልከቱ)። ‹‹ቁንዲ አንገቷን አስግጋ ቃፊርነት የቆመች ትመስላለች። የአዋዲና የጀውሃ ጅረቶች ደረታቸውን ለፀሐይ ሰጥተው ይምቦገቦጋሉ። ሰማይና ምድር የተገናኘበት ሕይወት ያሸለበበት የሚመስለውን በስተግርጌ የሚታይ ሜዳ አቧራ ረግቶበታል›› (5)። በማለት የሚጀምረው *አደፍርስ* ገጽ በገጽ ማለት ይቻላል፤ የመልክዓ ምድር ወሰማይ፣ ትዕይንቶች በቃላት ተሥለው የሚገኙበት የሕያው ምስሎች ‹‹ካታሎግ›› ነው።[19]

የሥነ ጽሑፍና የሥዕል አንዱ ግብ ምስል ነው። ምስሉ፤ አዲስ (እንግዳ)፣ አሮጌ፣ የተለመደ ያልተለመደ ወዘተ. ሊሆን ይችላል። በ*አደፍርስ* የሆነው ምስቅልቅል በሙሉ፣ በክብረት *ሥዕል* ‹‹ወ/ሮ አሰጋሽን ዲያብሎስ፣ ጭሰኛውን አያ አጅቤን መልአክ አድርጎ በሠራው *ሥዕል* እና በሌሎችም *ሥዕሎች*›› እና ከፍ ብዬ ለምሳሌ ባነሳሁት የውስጥ ገጽ *ሥዕል* (አባሪ፣ 2) በተለያየ ዐውድ ‹አንድ ሐሳብ› በሚገባ የተገለጸ ይመስለኛል። *አደፍርስ*፤ ሥነ ጽሑፉ በፊናው ከሚያድለው ምናባዊ ምስል በተጨማሪ፤ *ሥዕል* በሁለት መልክ ‹‹በዕይታዊ እና በሥነ ጽሑፍ ዐውድ›› በመተጋገዛቸው በዕይታዊና በምናባዊ ምስሎች የተሞላ እንዲሆን አድሎታል። René Wellek እና Austin Warren እንደሚገልጹት በኪነ ጥበባት መካከል የሚፈጠሩ ግንኙነቶች ውስብስብ እና ፈርጃቸውም ብዙ ነው (1959፡ 125፣ ቴዎድሮስ፣ 2007፡ 1-26)። በዚህ ጥናት

[19] ፈቃደ አዘዘ ‹‹የምልልስ ፋይዳ በአደፍርስ የመጀመርያ ምዕራፍ›› በሚለው መጣጥፉ የዳኛቸው ወርቁ ‹‹ስለ ሥነጥበብ ልዩ ልዩ ዘርፎች (*ሥዕል*፣ *ሙዚቃ*፣ ፎቶግራፍ፣ ፊልምና *ሥነጽሑፍ*) በድኅረ ምረቃ ትምህርቱ ያካበተውን እውቀት ...›› በተመለከተ ጽፏል (ፈቃደ፣ 18)። ከዚህ በመነሳት ዳኛቸው፣ ይህንን እውቀቱን ተግባራዊ ሊያደርገው እንደሚችልና ለ*አደፍርስ* የህያው ምስሎች ‹‹ካታሎግ›› መሆን የጎላ አስተዋጽኦ ሊያበረክት እንደሚችል እገምታለሁ። ይህ አንድ ማሳያም በእውቀት የመጻፍ አብነት ይመስለኛል።

ዐውድ ይሄው ውርርስ በርዕሰ ጉዳይነት እና ሥዕልን በተጨማሪ ቴክስትነት በመገልገል ህልው የሆነ ይመስለኛል።

የ*ግርዶሽ* የሸፋን ሥዕል ቀጥታ ማለት ይቻላል የመጽሐፉን ርዕስ ሊተረጉም ወይንም አፍአዊ ታሪኩን የሚደግም ይመስለኛል። *ግርዶሽ* በርዕሱ ቀጥተኛ ትርጉም የተነሳ የመጋረጃ ሥዕል፣ የባለትዳሮች የግጭት ታሪክ በመሆኑ ሁለት የተቆላለፉ ቀለበቶች ይታዩበታል። ቀለበቶቹ በልብ ቅርፅ ላይ አርፈዋል። በ1994 ዓ.ም. ዕትም ላይ ‹‹ቀለበቶቹ›› አልተሰበሩም። የ2006 ዓ.ም. ዕትም ላይ ያሉት ቀለበቶች ግን ተፈንክተዋል፤ ፈጽመው አልተለያዩም እንጂ። ምናልባት 2006ቱ ዕትም የልቦለዱን ማዕከላዊ ሐሳብ ሸርፎ ሊጠቁም ይችል እንደሁ እንጅ የሚተነተን ጠንካራ ዕይታዊ ቴክስት ሆኖ አላገኘሁትም። ኪናዊ ጥልቀትና ምጥቀትም አላየሁበትም (አባሪ 8፣ 9 ይመልከቱ)።

የ*አሉድማስ ባሻገር* የሚለው ርዕስ መነሻው ፊደል ‹‹ከ›› ለዕይታ ይርቅና ማብቂያው ፊደል ‹‹ር›› ይጎላል። ፍኖተ ርዕዩ (perspective) ተጠብቋል። የብርሃን ዘንግ ስላላየሁባት እኔ ‹‹ጨረቃ›› የምላት ‹‹ፀሐይ››፣ እንደሰፈድ ከርዕሱ በላይ ተሰቅላለች። ጎትመቱ ባለአንድ ቀለም ነው። የአበራን ሠዓሊነት ‹‹አሞራው ከበረረ....›› ሽራ ፊት ‹‹መገተርም›› ሆነ ‹‹የሙት የአደራ ድምፅ የማድመጥ››ን ከንቱነት የእኔ ‹‹ጨረቃ›› ታበረታዋለች። በጨረቃ ይተከዛል፣ ይጠሞናል፣ ይዜማል... እንጅ ሥዕል አይሠራም ትልልኛለች። ትንተናዬንም ከዕይታዊ ቴክስቱ ጋር ታዋድድልኛለች።

4.ማጠቃለያ

ለጥናት የተመረጡት አራቱም ልቦለዶች ሥዕልን፣ ሠዓሊነትንና ሠዓሊ ገጸ ባሕርያትን ርዕሰ ጉዳያቸው አድርገዋል። ልቦለዶቹ ‹‹ሥዕል በልቦለድ ዐውድ ውስጥ››፣ ‹‹በልቦለድ ዐውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና›› እና ‹‹ሥዕላዊ (ዕይታዊ) ቴክስት (visual texts)›› በሚሉ ሦስት ወገኖች ተፈርጀዋል። በሦስቱ የጥናት ንዑስ ርዕሶች መካከል ግልጽ ወሰን ማበጀት አዳጋች በመሆኑ፤ እንዳስፈላጊነቱ አንዳቸው ካንዳቸው ሰበካ እየተጋሩ ተመርምረዋል።

‹‹ሥዕል በልቦለድ ዐውድ ውስጥ›› የሚለው ክፍል፣ ሥዕል በልቦለዶቹ ውስጥ ምን መልክ አለው? በምን ቴክኒክ ተከወነ? የሥዕሎቹ ትርጓሜስ ምንድን ነው? እና ሥዕል ለልቦለዱ መዋቅርም ሆነ ለሌሎች ቴክኒኮች ምን አስተዋጽኦ አድርጓል? ወዘተ. የሚሉ ጉዳዮችን መርምሯል። ‹‹በልቦለድ ዐውድ ውስጥ የሠዓሊነትና የሠዓሊ ገጸ ባሕርያት ሚና›› የሚለው ሁለተኛ ፈርጅ፣ ሠዓሊ ገጸ ባሕርያት እና ሠዓሊነት በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ በእንዴት ያለ መልክ ተገለጸ? በልቦለዱ ዐውድ ውስጥ ሚናቸው ምን ይመስላል? ከያንያኑ በልቦለዱ ውስጥ ያላቸው ማኅበራዊ መደብ ምን ይመስላል? ወዘተ. የሚሉት ጉዳዮች ተመርምረውበታል። ‹‹ሥዕላዊ (ዕይታዊ) ቴክስት (visual texts)›› በሚለው ክፍል ደግሞ፣ የሽፋንና የውስጥ ገጾችን ሥዕል ሚና፣ ከልቦለዶቹ ጋር ስላላቸው ዝምድና እና የአኗኗር መልካቸው ተመርምሯል።

ሥዕል፣ በርካታ ዘውግ ቢኖረውም፣ በተጠኑት ልቦለዶች ውስጥ ሥዕል የ‹‹ኪነ ቅብ›› እና የንድፍ ሥራዎች ሆነው ተገኝተዋል። ሥዕሎቹ በሙሉ ማለት ይቻላል የሰው አካላዊ መልክን ሞዴል በማድረግ እና የሞዴሎቹን ተፈጥሯዊ ‹‹አቋም›› በማወክ አዲስ ዕይታዊ ጣዕም ለመፍጠር የተሠሩ ናቸው። በ80ዎቹ እና በ60ዎቹ መጀመሪያ በተጻፉት በነዚህ አራት ልቦለዶች ውስጥ በቃል የቀረቡት ሥዕሎች ለውጥ ፈላጊዎች፣ ፍትህ ሰጪዎች፣ አዲስ መዋቅር አስተዋዋቂዎችና ኪናዊ አብዮት ያካሄዱ ናቸው ማለት ይቻላል። የሰው አካል በተለመደው ተፈጥሯዊ መልኩ ሳይሆን ፈርሶ፣ አስፈሪ መልክ ይዞ እና ጎስቁሎ ወይም ኮስምኖ ተከስቷል። የፈራረሰው ሥዕልም ከአካሉ መልክ ይልቅ የአካሉን ስሜት እና ተግባር ለመወከል ይሁንኝ ተብሎ የተከወነ ነው። በዚህ ውስን ጠባያቸው የተነሳ አብዛኞቹ ሥዕሎች፣ በዘመናዊ ኪነ ጥበብ ዘውጎች የሚመደቡ ናቸው።

በሥዕሎቹ፣ እኩይ ምግባር ኪናዊ ፍትሕ ያገኛል፤ የደነደነ ልቡናና ቀልብ ይፈርሳል፤ ድብቅ ማንነት ይጋለጣል፣ ረቂቅ ሰዋዊ ሥሜቶች ለዓይነ-ሥጋ ይበቁበታል። እኩይ ምግባር ሲጋለጥ፤ የድርጊቱ ባለቤት የገነባው ማንነት ይናዳል። በአዲስ ይዋቀራል፣ ፈውስ ያገኛል። ረቂቅ ሰዋዊ ስሜቶች ሲገለጡ፣ ስለራስ የሚኖር ግንዘቤ እና ዕውቀት ከፍ ይላል። ሥዕሎቹ በልቦለዶቹ ፍጻሜ የሚከሰተውን ልቦለዳዊ ሁነት ይጠቁማሉ። ዕይታዊ-ንግር ሆነውም ያገለግላሉ። ሥዕል በርዕሰ ጉዳይነት በተነሣባቸው ልቦለዶች፣ ምስል ከፍተኛ የመናገርያ ቋንቋ እንደሆነ በተጠኑት ልቦለዶች በጉልህ ከመታየቱም በላይ፣ ዕይታዊ ቴክስቶቹ ከሥነ ጽሑፋዊ ኪኑ ጋር የጠበቀ ዝምድና አሳይተዋል።

ማጣቀሻ ጽሑፎች

መጽሐፍ ቅዱስ፡ የኢትዮጵያ መጽሐፍ ቅዱስ ማኅበር፣ አዲስ አበባ፣ ብርሃንና ሰላም ማተሚያ ቤት፣ 1980 ዓ.ም.፡፡

ማርክሲዝም ሌኒኒዝም መዝገበ ቃላት፡፡ ኩራዝ አሳታሚ ድርጅት፣ አዲስ አበባ፣ ቦሌ ማተሚያ ቤት፣ 1978 ዓ.ም.፡፡

ሞገስ እቁበ ጊዮርጊስ (ተርጓሚ)፡፡ *ሰንጋረ ፈላስፋ*፡፡ ማተሚያ ቤቱ ያልተገለጸ፣ 1953 ዓ.ም.፡፡

ሰሎሞን ደሬሳ፡፡ *ልጅነት*፡፡ አዲስ አበባ፣ አርቲስቲክ ማተሚያ ድርጅት፣ 1963 ዓ.ም.፡፡

ሲሣይ ንጉሱ፡፡ *ግርዶሽ*፡፡ አዲስ አበባ፣ አርቲስቲክ ማተሚያ ድርጅት፣ 1981 ዓ.ም.፡፡

በዓሉ ግርማ፡፡ *ከአድማስ ባሻገር*፡፡ አዲስ አበባ፣ የኢትዮጵያ መጻሕፍት ድርጅት፣ 1980 ዓ.ም.፡፡

በቀለ መኮንን፡፡ “የቃልና የቀለም ጋብቻ በገብረ ክርስቶስ ደስታ ሥራዎች ውስጥ”፡፡ *የኢትዮጵያ ጥናት መጽሔት*፣ ቁጥር xxxvii፣ አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ፣ ገፅ 123-138፣ 2004 እ.አ.አ.፡፡

ተራማጅ መዝገበ ቃላት፡፡ የውይይት ማኅበር፣ አዲስ አበባ፣ ሴንትራል ማተሚያ ቤት፣ 1968 ዓ.ም፡፡

ቴዎድሮስ ገብሬ፡፡ *በይነ-ዲሲፕሊናዊ የሥነ ጽሑፍ ንባብ*፡፡ አዲስ አበባ፣ አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ ፕሬስ፣ 2001 ዓ.ም፡፡

_____፡፡ "የሃያኛው ክፍለ ዘመን የአማርኛ ሥነ ጽሑፍ ማስተማሪያ መጻሕፍት ሁኔታ፤ ታሪካዊ ሒሳዊ ቅኝት"፡፡ *ብሌን መጽሔት*፣ ቅጽ 8 ቁጥር 1፣ ገጽ 15-48፣ 2007 ዓ.ም.፡፡

_____፡፡ “የዕይታዊ ኪነት ሚናና ሙያ በአማርኛ ሥነ ጽሑፍ ውስጥ”፡፡ ባሕር ዳር ዩኒቨርሲቲ፣ በነገረ ሰብእ ፋኩልቲ አማካይነት የተዘጋጀ ሁለተኛ ሀገር ዐቀፍ የቋንቋ፣ የሥነ ጽሑፍ እና የኮምሊኬሽን ጉባኤ፡፡ ባሕር ዳር፣ መጋቢት 4 እና 5 2007 ዓ.ም. (ያልታተመ)፡፡

አለማየሁ ጉታ፡፡ “ገጸ ደራሲ በበዓሉ ግርማ ሥራዎች”፡፡ አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ፣ የኢትዮጵያ ቋንቋዎች እና ሥነ ጽሑፍ ትምህርት ክፍል ዲማጽ፣ 1978 ዓ.ም፡፡

አሰፋ ጉያ፡፡ *ራሀማቶ፡፡* አዲስ አበባ፣ ንግድ ማተሚያ ድርጅት፣ 1981 ዓ.ም፡፡

አዳም ረታ፡፡ *ማሕሌት*፡ አዲስ አበባ፣ ኩራዝ አሳታሚ ድርጅት፣ 1981 ዓ.ም፡፡

እመቤት አብዲሣ፡፡ “የአርቲስት ገጸ ባሕርያት አቀራረጽ በሦስት ልቦለዶች ውስጥ”፡፡ አዲስ አበባ ዩኒቨርሲቲ፣ የኢትዮጵያ ቋንቋዎች እና ሥነ ጽሑፍ ትምህርት ክፍል፣ ዲማጽ፣ 1993 ዓ.ም፡፡

ኪዳነ ወልድ ክፍሌ፡፡ *መጽሐፍ ሰዋሰው ወግስ ወመዝገበ ቃላት ሐዲስ፡፡* አዲስ አበባ፣ አርቲስቲክ ማተሚያ ቤት፣ 1948 ዓ.ም፡፡

የማነ ገብረ ማርያም፡፡ *የፍልስፍና ትምህርት፤ ሁለተኛ መጽሐፍ*: አዲስ አበባ፣ 1955 ዓ.ም፡፡

ደስታ ተክለ ወልድ፡፡ *ዐዲስ የአማርኛ መዝገበ ቃላት፡፡* አዲስ አበባ፣ አርቲስቲክ ማተሚያ ቤት፣ 1962 ዓ.ም.፡፡

ዳኛቸው ወርቁ፡፡ *አደፍርሱ*፡ አዲስ አበባ፣ ንግድ ማተሚያ ቤት፣ 1962 ዓ.ም.፡፡

ፈቃደ አዘዘ፡፡ “የገለጻና የምልልስ ፋይዳ በአደፍርሰ የመጀመሪያ ምእራፍ”፡፡ *የኢትዮጵያ የቋንቋዎችና የሥነ ጽሑፍ መጽሔት*፡ ቁጥር 8፣ ገፅ 1-24፣ 1990 ዓ.ም.፡፡

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 7th edn. Boston; Heinle & Heinle, 1999.

Ades, Dawn. “Dada and Surrealism”. In *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

Cixous, Hélén. “The Last Painting or the Portrait of God”. In *The Continental Aesthetics Reader.* Clive Cazeaux (ed.). London; Rutledge, pp. 583-597 2000.

Danto, Arthur Coleman. *The Abuse of Beauty*. New York; Carus Publishing Company, 2005.

Davies, Stephen. *The Philosophy of Art*. Mumbai; Blackwell Publishing Ltd, 2006.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences.* Paris; Pantheon Books, 1970.

Franck, Dan. *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse and the Birth of Modern Art*. New York; Grove press, 2001.

Fray, Roger. *Art in Theory 1900-2000.* New Edition: Charles Harrison and Paul Wood (eds.). London; Blackwell publishing, 2003.

Golding, John. "Cubism". *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

Gombrich, E.H. *The Story of Art*. New York; Phaidon Press, pp. 418, 1950.

Graham, Gordon. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. London; Rutledge, 1997.

Hamilton, Edith. *Mythology.* New York; The New American library, inc., pp. 108-111, 1942.

Lynton, Norbert. "Expressionism". In *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

_____. "Futurism". In *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

Maurice, Denice. "From Gauguin and Van Gogh to Neo-classism". In *Art in Theory 1900-2000.* Charles Harrison and Paul Wood (eds.). London; Blackwell publishing, 2003.

Meier-Graefe, Julius. "The Medium of Art Past and Present". In *Art in Theory 1900-2000.* Charles Harrison and Paul Wood (eds.). London; Blackwell publishing, 2003.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. London; University of Chicago Press, 1986.

_____. "Representation". In *Critical Terms for Literary Study.* Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.). Chicago; Chicago University Press, pp. 11-22, 1990.

Miller, David. *Art and Disclosure: Seven Essays.* London; Stride Publications, 1998.

Peter and Linda Murray. *Dictionary of Art and Artists*. London; Penguin Books, 1991.

Rosenberg, Harold. *The Anxious Object, Art Today and Its Audience*. New York and Toronto; The New America library, 1969.

Scharf, Aaron. "Supermatism". In *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

Smith, Roberta. "Conceptual Art". In *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

Teferi Melese. "Art and Artists in Modern Amharic Literature". A.A.U, MA Thesis, 1994.

Tewodros Gebre. "*Mahilet*: A Laboratory of Stylistic Experimentation," in *Reading Contemporary African Literature: Critical Perspectives.* Reuben Makayiko Chirambo and J. K. S. Makokha (eds.). pp. 69-89. Amsterdam & New York; Rodopi, 2013.

Wellek, Rene and Austen Warren. *Theory of Literature*. London; Pelican Books, 1980.

West, Cornel. *Race Matters*. New York; Division of Random House, INC. 1994.

Whitfield, Sarah. "Fauvism". In *Concepts of Modern Art.* Nikos Stangos (ed.). New York; Thames and Hudson, 1991.

አባሪዎች

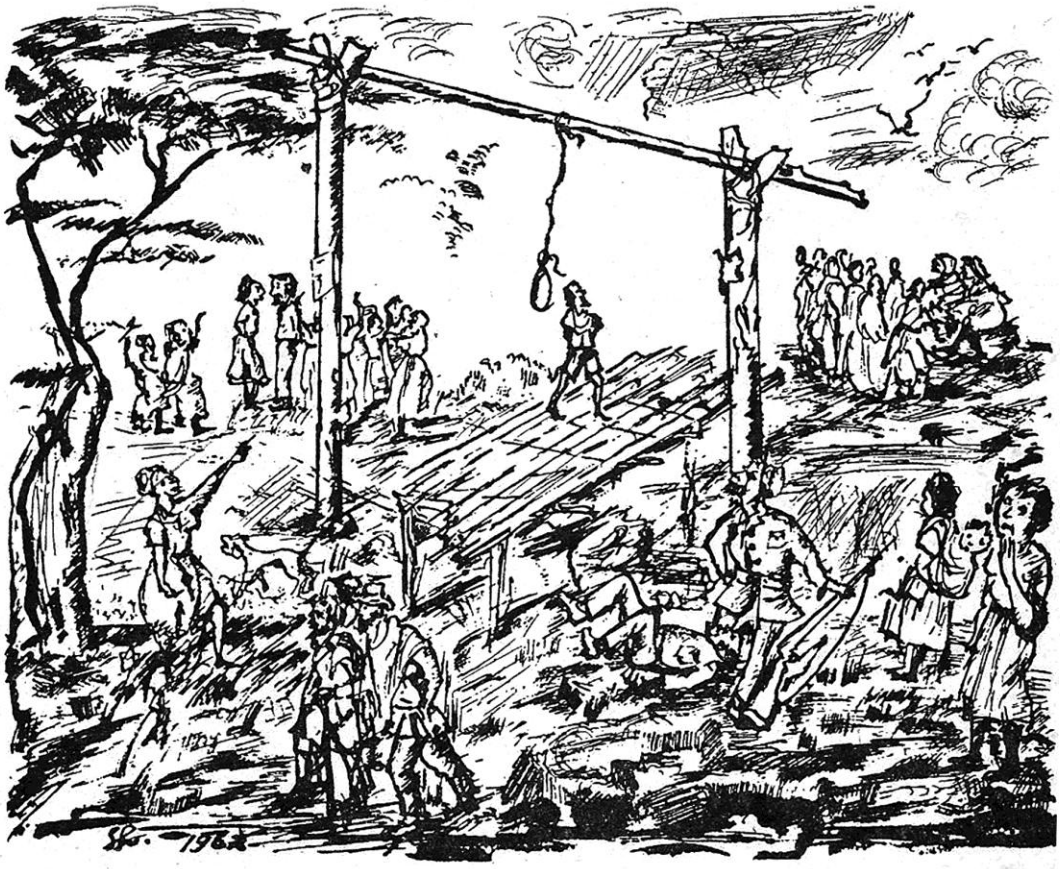
አባሪ 1

. . . ለምሳሌ ፡ ጎሊናን ፡ የሚያነቁ ፡ ሁኔታዎችን ፡ ባህላዊ ፡ ሙዚቃን — ቀረርቶና ፡ ፉከራ . .
የመሳሰሉትን ፡ ሲሰማ ፡ ልቡሰ ፡ ጥላ ፡ ጀግናው . .

አባሪ 2

ፈባንቺ ፡ ሰውነት ፡ ውስጥ - - እንዲህ—እንዲህ—እንዲህ - - እንዲህ ፡ ያለ ፡ ነገር - -

አባሪ 3



---የብዙ ሰው ጥፋት የአንድ ሰው ወንጀል ይሆናል--ያልታደለ---

አባሪ 4

- - - እርስዎ ፡ ነዎት ፡ ለካ ? እኔ ፡ ደሞ ፡ አሀያዋ ፡ አፍ ፡ አወጣች ፡ ብዬ ፡ ፈርቼ ፡ መሸሼ ፡ ነበር - - -

አባሪ 5

አንድነት ፥ ነፃነት ፥ ነፃነት ፥ አንድነት ፥ ነው ።—
አለዚያማ ፥ ነፃነት ፥ ነፃነት ፥ ቢሉት ---

አባሪ 6

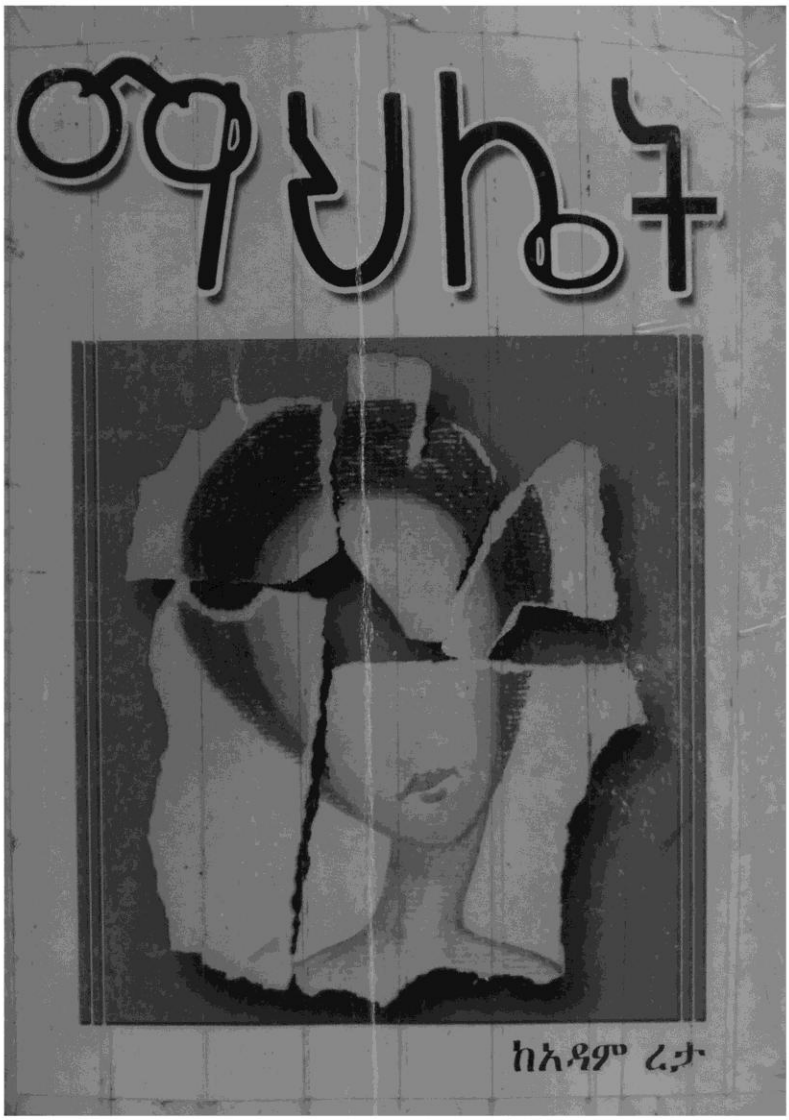
« ጉዞ ፣ ፍታት ፣ የከፈልነውኮ ፣ ለቀልድ ፣ አይደለም - - -

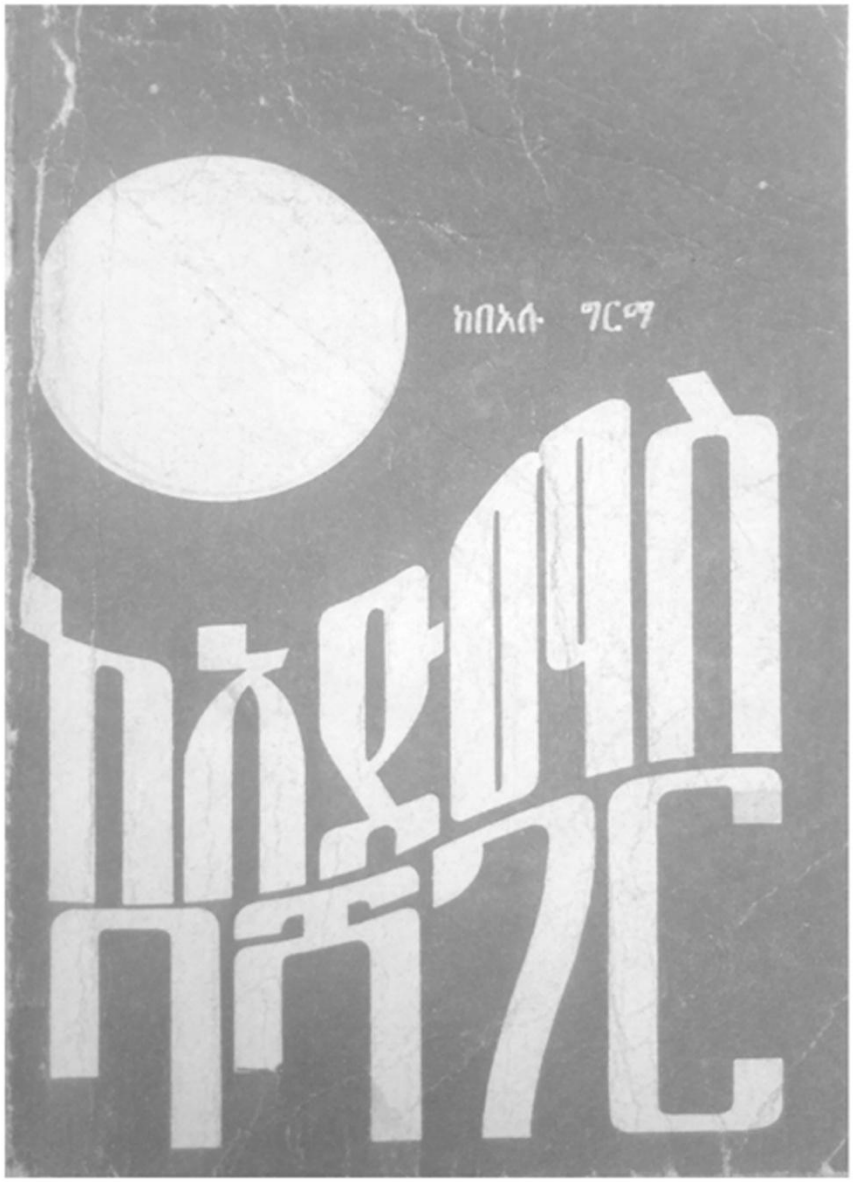
« - - - ሹመቴ ፣ አልገረመሽም - - - ?

አባሪ 7

አባሪ 8

አባሪ 9



አባሪ 10

አባሪ 11