جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي

الدورة التاسعة– يناير 2018–ديسمبر 2018

الفنون والمجتمع في المشهد التشكيلي العربي

البحث الفائز بالجائزة الثانية

الفنون التشكيليَّة وتحديث المجتمعات العربيَّة:

بين الحداثات المتعدِّدة وتعدُّد المناظير المحلِّية

محَّمد عبد الرحمن حسن

الطبعة الأولى: دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة الإمارات العربية المتحدة 2019
الطبعة الثانية: وقف للنشر: الخرطوم– 2021

حقوق الطبع محفوظة

(ترقيم الصفحات في هذه النسخة لا يوافق الكتاب المطبوع)

في حالة الاقتباس يُرجى الإحالة إلى صفحات النسخ الورقية

نُشِرت هذا النسخة الرقمية لغرض الاطلاع الشخصي
بتصريح خاص من المؤلف لمؤسسة ذا ميوز ملتي–أستيدديوز
The Muse multi studios
2024

مقدِّمة

على مدى سنوات القرن العشرين انشغل المثقفون العرب، ومعهم الأدباء والفنانون، بقضية تحديث المجتمعات العربية، والتخلُّص من التأخر الاقتصادي. واقترح كثيرون حلولا متعددة ذات مناهج مختلفة، جرى الإستناد فيها إلى تجربتين تاريخيتين هما: تجربة الحضارة العربية الإسلامية التي حققتفي العصر الوسيط انتشارا عالميا واسعا، خاصة في البلاد الواقعة على السواحل الشرقية والجنوبية والغربية للبحر الأبيض المتوسط، وتجربة الحضارة الغربية في العصر الحديث، التي ما زال لها التأثير الأوسع على العالم. وكانت الصعوبة الأكبر التي واجهت تلك المشاريع في المجتمعات العربية هي التوفيق بين خبرتي هاتين الحضارتين في تحقيق نهوضهما. ولأن تحقيق التحديث رمزيا أيسر من تحقيقه فعليا، وفي الغالب يسبقه من الناحية الزمنية أيضا، سبق الوعي بالتحديث، في الفكر والفن، جهود التحديث العملية. وكانت الفنون أبرز المجالات التي ظهر فيها الوعي العربي الحديث، خاصة الفنون التشكيلية التي تستطيع، بسبب الطبيعة الحسية لموادها، منح وجود ملموس لرموزها ودلالاتها الاجتماعية، أكثر من بقية المجالات الفنية. لذا، يمكن استجلاء العلاقة بين الوعي العربي وقضية تحديث المجتمعات العربية، من مراحلها الباكرة وحتى لحظاتها المتأخرة، بطريقة أوضح في مجال الفنون التشكيلية.

موضوع هذا البحث هو علاقة الوعي الفني، ماثلا في تجربة الفنون التشكيلية العربية، بتحديث المجتمعات العربية. باعتبار أن التشكيل يعكس وعي المجتمعات بقضاياها الرئيسية، وأن قضية التحديث، التي تتضمن مشكلات الفقر والأمية والتبعية الاقتصادية وحفظ الأمن وصون نسيج المجتمعات، قضية عربية ملحة. يغطي البحث موضوعه في أربعة فصول تعرض للمشهد التشكيلي العربي من جهتي الممارسة والتنظير لدى الفنانين والنقاد. يعمل البحث على مستويين: نظري يتناول المفاهيم وتاريخ الممارسة الفنية والأفكار، وتطبيقي يُحلل الأعمال التشكيلية. وبينما يغطى الجهد النظري كامل المشهد التشكيلي العربي، يتناول التطبيق أعمال اثنين من الفنانين السودانيين، بوصفها عينة توضيحية.

الفصل الأول

موضوع البحث ومنهجه وإطاره النظري

في النصف الثاني من القرن العشرين، أثناء موجة التحرر الوطني التي شملت بلاد النصف الجنوبي من الأرض، وبعد تخلص الدول العربية من الاستعمار، إستأثرت تجربة التحديث الغربية وحدها باهتمام المثقفين العرب، فاتخذوها نموذجا يجب الاقتداء به. ولقد نتج هذا عن الصراع الذي عاشته الشعوب العربية ضد الدول الاستعمارية ورغبة مثقفيها في فهم الكيفية التي تمكنت بها بلاد أوربا الغربية من الهيمنة على شعوب العالم في حقبة الإمبريالية. فتساءل المثقفون العرب: كيف يمكن للفنونوالآداب العربية الحديثة أن تسهم في تطوير إرادة ووعي قوميين، يقودان إلى تحديث المجتمعات العربية؟ لم يكن ذلك خاصا بالعرب وحدهم، فكما يقول ناقد عربي "انطلاقا من هذه الاشكالية سوف تحاول كل الشعوب المقهورة أن تنحت لها طريقا خاصا يخالف الغرب حتى تخرج من حالة الاستجداء وتسول الحداثة الغربية، وخيل لكل هذه الشعوب أن بامكانها العثور على طريق خاص فعلا يخرجها من التخلف ويجعلها تتبوأ صدارة العالم"[1].

من المهم ملاحظة أن تجربة تحديث المجتمعات الغربية، التي غطت كل المجالات الاقتصادية والاجتماعية والعلمية والتقنية، يضعها الفكر الغربي، تاريخيا، بين لحظتين مهمتين، حددتا انطلاق واكتمال مسيرة التحديث الأوربية، وتتصل هاتان اللحظتان بتاريخ الفنون البصرية. فالبداية توجد في عصر النهضة، مع ظهور الرسم الواقعي الذي نزع عن الفن الكنسي الأوروبي قدسيته وربطه بالعالم الدنيوي. وهو حدث يؤرخ به لبدء استعادة أمم غرب أوربا صلتها بتراث الأغريق الفني والفكري، أي استعادة أصالتهم والعودة إلى تراث فني أوربي خالص، مبتعدين عن تأثيرات الفن القوطي المتأثر بأسلوب الرسم الشرقي. واللحظة

[1] موليم العروسي: الخط العربي بما هو مشكلة فنية، في: مجموعة مؤلفين: **تعارف الحرف**، الامارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والاعلام– الشارقة، 2014. ص 65.

الثانية التي يؤرخ بها لبلوغ التحديث الغربي قمته، هي لحظة انبثاق الوعي بالحداثة مع ظهور وعي جمالي عرف باسم "الحداثية" (modernism). وهذه أيضا تم التعبير عنها لأول مرة في مجال الفن التشكيلي، مع النصف الثاني للقرن التاسع عشر الذي شهد التمهيد للانطباعية. ولأن لحظتي بدء واكتمال الوعي بالحداثة ترتبطان في التاريخ الغربي ارتباطا وثيقا بتاريخ الفن التشكيلي، تشكل هاتان اللحظتان قوسين تقرأ بينهما تجربة الحداثة الغربية على الدوام. ومن هنا أيضا شغل جدال الحداثة والتحديث مكانة مهمة في مشاريع الفنانين والنقاد التشكيليين العرب. وبسبب هذه المكانة المهمة للفن التشكيلي في مشاريع التحديث والحداثة، آن للنقد التشكيلي العربي أن يراجع التسليم بالمكانة المركزية المعطاة للتاريخ الغربي، فيصبح نقدا ثقافيا شاملا، يحلل الكيفية التي تصاغ بها الخطابات الفلسفية والتاريخية التي تصنع صورة الماضي، وتشكل مفاهيم الحاضر. وبالتالي، تحدد محتوى وعي المجتمعات العربية بواقعها، وطرق تصديها لمشكلاتها ومعالجتها لها. فبهذه الطريقة يعيد النقد التشكيلي العربي تعيين الحدودالتي تربطه بالقضايا المجتمعية، متحولا إلى دراسةبينية لمختلف العلوم الاجتماعية والانسانية. ويسعى البحث الحالي أن يحقق خطوة في هذا الاتجاه.

رغم أن قضية تحديث المجتمعات العربية ليست جديدة، فما زالت تنضوي تحتها نفس المشكلات التي واجهها الفكر العربي منذ حقبة التحرر الوطني، إلا أن تحولات الواقع العربي المعاصر تعيد طرح تلك المشكلات في سياق جديد كليا. ففي الفترة الممتدة بين منتصف القرن العشرين الذي شهد انبثاق حركات التحرر، وحتى سبعينيات القرن العشرينالتي وُصِفت بأنها فترة الحرب الباردة، كان العرب يفكرون في حل تلك المشكلات من منظور الوحدة العربية المأمولة. أما اليوم فيُفكرون في قضية التحديث في ظروف الحاجة إلى المحافظة على وحدة الدولة العربية القطرية، التي صارت مهددة بالتفكك إلى دويلات قَبَليّة أو طائفية. هذا التحول في موقع التفكير يفرض حاجة إلى نظرة جديدة لفهم التاريخ والأوضاع الحالية

للمجتمعات العربية، وبالتالي، يفرض إعادة النظر في الأطر النظريةوالمفاهيم التي استندإليها الفكر الفلسفي والنقدي المعني بتحديث المجتمعات العربية، وأولها مفهوم الثقافة العربية.

ففي مكان ثقافة عربية أحادية رسمية ذات طابع شمولي، تبرز اليوم حاجة إلى إقرار تعددية ثقافية تمنح المجتمعات العربية المتنوعة حق المشاركة في تشكيل فضاء تتفاوض فيه تراثات وتواريخ وخبرات متباينة، تجمع بينها اهتمامات اجتماعية مشتركة. أبرزها: الحاجة إلى التعايش الآمِن في الأوطان المتجاورة، والتساكن بين إثنيات تمارس حق الحراك المشروع، وتتشارك مصادر الثروات الطبيعية وتتقاسمها، وتربط بينها لغات وانتماءات عقائدية متقاربة. فالوعي بالتنوع شيئ جديد كشف عن أهميته فشل مشاريع الوحدة العربية المفروضة من أعلى، والتي فاقمت الصراعات الطائفية والقبلية في عدد من البلاد العربية. إن منظور تعددية الثقافات العربية، المؤدي إلى تعددية انماط وعيها، يحدد الإطار النظري الذي يتبناه هذا البحث، ويرسي الأرضية التي تُطرح فيها أسئلته، وتؤسس عليها أيضا فرضياته ومنهجه.

السؤال الرئيسي الذي يسعى البحث إلى الإجابة عنه هو: ما طبيعة الوعي الفني والنقدي الذي يُعطي الفن التشكيلي العربي دورا إيجابيا في عملية تحديث مجتمعاته؟ وهنا يتم التعامل مع المجتمعات العربية من حيث أنها متعددة المكونات وليست أحادية، كما سبق التوضيح. فللعرب تواريخ وأعراق وانتماءات إثنية ودينية متنوعة ضمن وحدتهم الحضارية والثقافية. وكما أن لكل دولة عربية خصوصية الهمت تجربتها السياسية، ولكل منها جذور حضارية متنوعة، بابلية وآشورية وفرعونية وحميرية وفينيقة وأمازيغية ونوبية وغير ذلك،وأيضا ديانات ولغات وإثنيات متعددة، يكون ضروريا أيضا الاعتراف بتعدد التصورات التي تتبناها المجتمعات العربية لمشاريعها التحديثية، بما يكفل لكل منها حق أن يطور وعيا بنوع المشكلات التي يعيشها أفراده، والحلول التي يقترحونها للمشكلات الخاصة بكل مجتمع.

هذا الوعي بخصوصية وتعدد الأوضاع الاجتماعية يجد تعبيره في الفنون المختلفة، وفي الفنون التشكيلية بقدر خاص، لأنها مجال اصطناع الرموز البصرية التي تسمح، أكثر من

أي نوع آخر من الرموز، بتدوين جميع أنواع المعارف، وتؤدي وظيفة حامل الثقافة ووعائها الأمين. فالنصوص الأدبية والتاريخية والفلسفية والعلمية تصبح مقروءة فقط حينيتم تمثيلها برموز مقروءة، فتمثّل كتابة بفن الخط وتوضح محتوياتها بالرسوم والصور. فالفنون التشكيلية تمنح الفكر والوعي مظهرا مرئيا ومحسوسا يحفظها من الإندثار.

الفرضية الرئيسية لهذا البحث هي أن إضطلاع الفن بدوره في المجتمع، وفي عملية التحديث بوجه خاص، يتطلب استناد الفنان إلى معرفة نقدية بواقعه، تعينه على تطوير ممارسة فنية مدركة لأوضاع مجتمعه المحلي في اطار الأوضاع العالمية. والعكس ليس صحيحا بنفس المقدار، فالعالمية لا تصلح منطلقا لفهم الأوضاع المحلية، إنها اطار خارجي يجب أن تتوافق معه، أو على الأقل لا تتصادم معه، الحلول الصادرة عن خبرة المجتمعات المحلية.

هذه الفرضية تستند إلى مسلمتين، مضمون أُولاهما أن الفن شكل من أشكال المعرفة بالواقع، وليس معرفة حرفيّة ومهنية فقط، ومضمون الثانية أن الطابع المميز لهذه المعرفة هو أنها معرفة نقدية، تسعى إلى فهم واقع المجتمعات التي يحيا فيها الفنانون،مرتبطة بمجتمعات العالم، وليستمنعزلة عنها[2]. وما لم يتمكن الفنان من صياغة تصورات صادقة، بأكبر قدر ممكن، لواقع مجتمعه والأوضاع التي يعيشها، وكذلك الحال مع الأديب والمثقف والباحث في مجال العلوم الاجتماعية والمشتغل في مجال الفلسفة، فلن يكون ممكنا للمجتمع التعرف على مشكلاته. وبالتالي، لن يكون ممكنا الشروع في مهام التنمية والتحديث. فمن أجل التوصل إلى تشخيص سليم للدور الذي يمكن أن تضطلع به العلوم والآداب والفنون في مشروع التحديث العربي لابد للأسئلة أن تطرح من داخل مشروع حي، فتتركز مساهمة الثقافة في تطوير أُطر نظرية وعملية للمشكلات الملموسة التي تبرز أثناء عملية التحديث الجارية. والمشكلة الأولى هنا هي نوع المعرفة التي توجه وتقود عملية التحديث وتطوير المجتمعات، ولذا يجب تحرير العقل من سلطة النماذج الجاهزة للتحديث، وخاصة النموذج

[2] هانز جورج جادامير: **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997م. ص 16.

المستمد من تاريخ العصر الحديث الذي دونه الغربيون، حين وضعوا تاريخ أوربا الغربية في مركز تاريخ العالم، واستبعدوا منه تواريخ بقية الأمم، وخبرات الشعوب.

تيسيرا لمهمة الاجابة على سؤال البحث يمكن تحليله، من حيث جذوره الرئيسية التي تضم عناصر الوعي والفن والمجتمع، إلى ثلاثة أسئلة فرعية، ينظر كل منها في ترابطات تلك العناصر. والأسئلة هي: ما علاقة الوعي بالفن؟ وما علاقة الفن بالمجتمع؟ ثم ما علاقة الوعي بالمجتمع؟ وسيتم تناول الأسئلة من منظور الفنون العربية المعاصرة حسبما تجلت في ممارسة وتنظيرات التشكيليين العرب، وفي الفكر العربي عموما، والنقد التشكيلي بوجه خاص. وتشكل هذه الأسئلة مجتمعة فصول البحث الثلاثة التي تسهم في الإجابة على سؤاله الرئيسي. وقبل الدخول إلى فصول البحث يلزمنا أولا رسم خلفية عامة تؤطر قضية التحديث في الفكر العربي وتوضح حدود مشكلة البحث، وأهميتها للفكر والفن العربي المُعاصِرَيْن.

كان التصور الذي صاغه المفكرون والمؤرخون الغربيون لمسار خروج أوربا من العصور الوسطى وبلوغها العصر الحديث،يبدأ بعصر النهضة الإيطالية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر،ويفسر بداية مشروع التحديث الغربيبرجوع الأوربيين إلى تراث قديميخصهم وحدهم، يربطهم بأصل حضاري أوربي خالص، هو تراث الحضارة الاغريقية– الرومانية. من ناحية أخرى، وصف المؤرخون الغربيون مسار التحديث، الذي قدحت زناده لحظة العودة إلى التراث عبر النهضة الايطالية، بالاعتماد على فكرة أخرى هي "الثورة"؛ فوصفوا التحديثالأوربي بأنه نتاج سلسلة ثورات أوربية تسببت في تحويل مختلف مجالات الحياةالعلمية والفلسفية والاجتماعية والسياسية والثقافية، فطورتها كثيرا. فثورة الفن والأدب أنتجت عصر النهضة، وثورة التنوير حققت العقلانية والعلمانية، والثورة الصناعية أتاحت التقدم الاقتصادي، والثورة الفرنسية ضمنت العدالة والحريات السياسية. وهكذا أُختُزِل مسار تحديث المجتمعات الغربية إلى حدثين منسوبين إلى تاريخ أوربا الداخلي، هما: العودة إلى تراث الإغريق التي أستهلت النهضة، وسلسلة الثورات التي حققت التحديث. ولأنتجربة

التحديث الغربية يشار إليها بكلمة واحدة في أدبيات التحديث المعاصرة هي "الحداثة"، فإن قضايا تحديث المجتمعات الأخرى وتخليصها من مشكلات الفقر والأمية والتأخر الاقتصادي والتكنولوجي والتمييز والاضطهاد، وغيرها من مشكلات، ستختصر في مطلب واحد، خاصة لدى النخبة المثقفة في البلاد التي سبق أن خضعت للاستعمار الأوربي، هو: تحقيق الحداثة.

طوال القرن العشرين تحكمت في تصورات النخبة العربية المثقفة هاتان الفكرتان اللتان فسر بهما الفكر الغربي حداثته: العودة إلى التراث، وتحقيق الثورة. وكان لهما أثر سالب واضح علىالفكر في البلاد العربية لأنه نسبَ الحداثة إلى تاريخ أوربا الداخلي، الذي أُعتبر يتميز بحيوية ونشاطيخصان المجتمعات الأوربية وحدها، دون غيرها من مجتمعات شعوب العالم. في الحقيقةكان تحديث أوربا، وتحقيق حداثتها، نتاج ارتباطها بالعالم الخارجي أكثر مما هو نتاج تطورها الداخلي، فكان في جزئه الأكبر حصيلة عدة عمليات حققها التوسع الاستعماري، أبرزها: السيطرة على الثروات المعدنية والمواد الخام، وتصنيعها في أوربا وتحويل بقية بلاد العالم إلى أسواق لسلعها، وتطوير القدرات الإدارية والعسكرية للسيطرة علي قارات كاملة وعلى الملايين من بشرها،ثم الانفاق على البحث العلمي والفكري من فائض الثروات التي جمعتها أوربا من المستعمرات.

هكذا حقق الغزو والسيطرة تطورا اقتصاديا وإداريا وعسكريا وعلميا لأوربا، امتد إلى الغرب كله. ولم يكن حافز ذلك النقد حراك أوربي داخلي، تدفعه قيم إيجابية خالصة مثل العدالة والحرية والمساواة والعقلانية. تلك القيم التي يزعم المفكرون الغربيون أنها تحققت نتيجة عودة إلى تراث إغريقي أصيل، وسلسلة ثورات أوربية خالصة. وبدلا من أن يفهم المفكرون العرب الحداثة من منظور تجربتهم مع أوربا، بوصفهم أمم عانت تجربة الاستعمار المتساند مع الحداثة، فيركزون على ارتباط الحداثة بالهيمنة، تبنوا بطريقة غير نقدية مفهومها الغربي الذي يصورهاحدثا إيجابيا خالصا، ويربطها بالعودة إلى التراث وتفجير الثورات. لذا لم

تُخضع فكرتا العودة إلى التراث، وتحقيق الثورة، في الفكر العربي الحديث إلى نقد حقيقي يسمح بالانفكاك من سلطتيهما، ويربطهما بتاريخ الحداثة الغربية، الملازم لممارسة السيطرة على المستوى العالمي.

إن نقد هذا المسلك السلبي للفكر والوعي الفني العربيين، أي تبنيهما التفسير الغربي للحداثة المتمحور حول التاريخ الداخلي لأوربا، هو الهدف الأساسي لهذا البحث الذي يتناول تصورات تحديث المجتمعات العربية،حسبما تجلت في الممارسة والتنظير التشكيليَّنْ. فمحاكاة التصورات التحديثية العربية للتجربة الغربية، لم تحقق نتيجة تُذكر في جميع المجالات الإقتصادية والإجتماعية والفكرية، وليس في التنظير للفن والأدب وحدهما. فبأثر فكرة نقاء الأصل الحضاري، المتبناة عن التفسير الغربي للحداثة، فسر المفكرون العرب تاريخ حضارتهم أيضا على أساس أُحادية ونقاء أصلها، وأهملوا حقيقة أن الحضارة العربية الإسلامية في العصر الوسيط كانت متنوعة الثقافات والإثنيات، متعددة المصادر الحضارية. وأن التنوع والتعدد هما اللذان شكلا مصدر قوتها، وليس أحاديتها، فقد ضمت مكونات عربية وفارسية ورومانية وافريقية، وامتد تفاعلها مع المكونات الحضارية لأمم العالم من الصين في الشرق إلى الأندلس في الغرب.

إن هذا الاستنتاج، الذي مضمونه أن التفسير الغربي للحداثة يقوم على فكرتين هما: العودة إلى التراث المتمثلة في فكرة النهضة، والقطيعة مع التقاليد المتملثة في فكرة الثورة، يؤسس لاختلاف هذا البحث عن البحوث العديدة التي تنسب إلى الفكر العربي ابتداع فكرة العودة إلى التراث، وترد فكرة القطيعة معه إلى الحداثة الغربية، معتبرةً أن الفكرة الأولى تمثل موقفا سلبيا من التحديث، وتمثل الثانية موقفا إيجابيا منه. بينما، في الحقيقة، لم يكن هناك تناقضبين هاتين الفكرتين في فكر الحداثة الغربية، بل شكلتا مكونين مرتبطين ببعضهما. فقطيعة الحداثة (modernity) تأخذ معنى مفارقة تقاليد القرون الوسطى والعودة إلى تراث الإغريق القديم. أما قطيعة الحداثية (modernism)، التي هي وعي الحداثة، منعكسا في

مجال الفلسفة والجماليات، فتعني مفارقة الزمن القديم عبررفض استمرار تقاليده في الحاضر. أما عودة ما كان منقطعا من الماضي البعيد فلم ترفضه الحداثية، فبودلير نفسه استخدم وصفا له دلالة مهمة من هذه الناحية، حين شبه فن الحداثية بالموضة. فالموضة قد تتضمن، إلى جانب الجديد المبتكر، العودة إلى جماليات سابقة، وتجديدها مخالفة لما هو سائد من تقاليد في الزمن الحاضر. وبهذا المعنى، تتضمن الحداثة والحداثية فكرة إعادة بعث مستمر لتراث متجدد، ولا تعني القطيعة المطلقة التي تصنع نفسها من العدم. وسيُفصَّل في مفهوم بودلير للحداثية لاحقا.

يلخص البحث الحالي مشكلة وعي التحديث العربي بأنها لا تتمثل في الصراع بين الحداثة والتقليد، أو التراث والمعاصرة، وانما في التلقي غير النقدي للتفسير الغربي للحداثة الذي يربطها باستعادة تراث معين هو التراث الإغريقي الروماني، مستبعدا أي تراث أخر سواه. فحينما تُنقل فكرة الحداثة إلى المجتمعات العربية، مفهومة على الطريقة الغربية، تصبح متضمنة تناقضا ذاتيا. فبما أنها تفترض بعث التراث، فإن ما يجب أن يبعثه العرب في حداثتهم هو تراثهم الخاص، وهذا يناقض ربط الفكر الغربي المُحكم للحداثة بالتراث الإغريقي وحده، واستبعاد كل تراث غير أوربي، وخاصة التراث العربي الإسلامي. من الجهة الثانية، إذا فُهمت الحداثة في السياق العربي بمعنى استعادة التراث الإغريقي، فهذا أيضا يناقض فكرة العودة إلى التراث المتضمنة في الفكرة الغربية، فتعبير النهضة في اللفظ الفرنسي "رينيسانس" (renaissance) يعني حرفيا "إعادة الميلاد"، أي عودة شيئ قديم، قائم في تاريخ الأمة، وليس تراث الاغريق خاصابالعرب ليعود إليهم. هكذا، فإن التفسير الغربي للحداثة، حينما ينقل إلى السياق العربي، يصبح متضمنا تناقضا يولد أزمات مستمرة للفكر العربي، لأنه يستمر في ربط التحديث بنموذج له خصوصيته. لذا، يقترح هذا البحث التفكير في مسألة التحديث، وعلاقة الفنون بها، من خارج مركزية فكرة الحداثة.

يستخدم البحث عددا من المصطلحات الجديدة، إلى جانبأخرى قديمة زُوِّدَت بمفاهيم جديدة. منها تعبير "التواريخ المحلية"، وهو تعبير اصطلاحي يعارض تعبير "التاريخ العالمي"، ويُشير إلى تساوي تواريخ الأمم كلها من حيث الأهمية، فلا وجود لتواريخ أمم أرفع مكانة من تواريخ أمم أخرى. فالاحداث التي كانت تحتل مركز "التاريخ العالمي" وتحدد بداية العصر الحديث لكل العالم، مثل النهضة في إيطاليا، وعصر التنوير في ألمانيا، والثورة الصناعية في بريطانيا، والثورة البرجوازية في فرنسا، وغيرها من ثورات أوربا الغربية، تعتبر من هذا المنظور تواريخا محلية، تقتصر تأثيراتها على مجتمعات أوربا الغربية وحدها. ويُستخدم أيضا مصطلح "منظور الجنوب"، ويقصد به اشتراك بلاد الجنوب في فهم الحداثة من جانبها السلبي، الناشئ عن عنف غزو أوربا للجنوب واستعمار بلاده، ونهب ثرواتها ومراكمتها في أوربا، وفرض التبعية الاقتصادية والثقافية على شعوبها. فتلك الجوانب السلبية هي الوجه الملازم والخفي للجوانب الإيجابية التي حققتها الحداثةلمجتمعات أوربا الغربية، مثل نشر التسامح والحرية وتحقيق المساواة والعدالة، وغيرها مما ينسبه إليها الفكر الغربي. فمن منظور الجنوب لا يمكن فصل الوجه السلبي للحداثة عن وجهها الإيجابي، بما أن التدمير الذي تم في الجنوب كان شرط التطوير الذي تحقق في أوربا الغربية. أيضا يُستخدم تعبير"تحويل موقع التفكير"، ويقصد به التفكير في مشكلات المجتمعات العربية وثقافاتها وفنونها من منظور أوضاعها المحلية، وليس من موقع خبرة الحداثة المتمركزة حول تجربة مجتمعات أوربا الغربية. ومن المصطلحات القديمة التي تستخدم بمفاهيم جديدة: الثقافة العربية، والتاريخ العربي، فهي تستخدم هنا بصيغ الجمع، فيقال: ثقافات عربية وشعوب عربية، تأكيدا للتعدد والاختلاف، الشيئ الذي يضفي على الواقع العربي ثراء وجدلا مستمرين، يغنيانه ولا يفقرانه، بعكس ما كان سائدا حتى وقت قريب.

الفصل الثاني

الفن التشكيلي العربي وتصورات تحديث المجتمعات العربية: الحداثة بين الأحادية والتعدُّد

في الربع الأخير من القرن العشرين بدأ المؤرخون الغربيون نقد الخطاب التاريخي الذي يربط بداية الحداثة الغربية بالنهضة الإيطالية، وجاء النقد الأقوى من جهة مؤرخي الفن. فالمؤرخ البريطاني جومبرش رأى أن وصف مؤرخَيْ النهضة الرئيسِيِيَن الفرنسي جول ميشليه (Jules Michelet 1798- 1874) والسويسري كارل ياكوب بركهاردت (Carl Jacob C. Burckhardt1818-1897) لعصر النهضة بأنه أتاح للأوربيين "اكتشاف الانسان"، بأنه وصف لا يحدد طبيعة النهضة بقدر ما يصنع حولها أسطورة غامضة. ورأى أن لفظ النهضة يضفي على تلك الفترة قيمة إيجابية أكثر من أنه يميزها بطريقة وصفية. وعلى نحو مماثل، رأى المؤرخ الفرنسي جاك لوغوف أن تعبير النهضة لا يفيد في تعيين حقيقية تلك الفترة[3]. وكان المؤرخ الفرنسي جوليه ميشليه قد صنع قصة النهضة في العام 1855، في كتابه "تاريخ فرنسا". وفي سنة 1861م طور بيركهاردت قصتها في كتابه "حضارة النهضة الإيطالية"، فاتخذها المفكرون الغربيون لحظة فاصلة يؤرخون بها لبداية العصر الحديث. من جهته، وصف المؤرخ لوسيان فيفر (Lucien Febver) ميشليه بأنه "مخترع النهضة"، لأن ما جرى في إيطاليا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر لم يحظ باهتمام أي مؤرخ أوربي إلا بعد القرن الثامن عشر. وحتى مؤرخ الفن جورجو فازاري، الذي كتب في فترة النهضة عن فنونها، لم يزعم أنها حققت تحولا ثقافيا كبيرا، وأشار فقط إلى تطور في الرسم والنحت[4]. لقد شكلت لحظة النهضة، من حيث هي عتبة للحداثة، رأس مال رمزي تصارعت أمم غرب أوربا على تملكه، لدعم ادعاءات حقوقها في نشر لغاتها وفنونها

[3] Le Goff, Jacques: **The Birth of Europe**, Blackwell Publishing, UK, 2005. p. 196.

[4] Vasari, Giorgio: **Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects**, London, Mackmilan and Co. Ld. &The Medici Society, 1912. Pp. 17-19.

وثقافاتهافي العالم عن طريق غزوه، فكانت كتابة تاريخ عالمي تحتل تواريخ مجتمعات أوربا الغربية مركزه مشروعانظريا أتاح تبرير غزو العالم عمليا.

تبنى المثقفون العربهذه المعرفة التاريخية، التي تدعي صدقا كونيا، دون نظرة نقدية. ومعها تبنوا المكانة الرفيعة المعطاة لمفاهيم معينة مثل "الاكتشاف"، المفهوم المؤسس لفكرة عصر النهضة، و"العقلانية"، المفهوم المؤسس لفكرة عصر التنوير، و"القطيعة الزمنية" المؤسسة لفكرة الحداثة. فكان تبني الحقب الزمنية في التاريخ الغربي الحديث يعني أيضا تبنِّي المفاهيم التي تُعرّف بها. وبدوره كان هذا يعني الزام الوعي العربي، المعنيبفهم حركة المجتمعات العربية، بتبني نمط الوعي الغربي، المعني بفهم حركة المجتمعات الغربية. وهنا تكمن مشكلة التبعية في صورتها الحادة، متمثلة في غياب معرفة المثقف والناقد العربيين بمجتمعاتهما المحلية، وتبنيهما معارف لا تعكس أوضاعها ولا مشكلاتها واقعها الملموس. معتقدين أن المعرفة الغربية ذات طابع كوني وأنها ليست نتاج انشغال منتجيها بفهم أوضاع مجتمعاتهم المحلية. وما زالت تقاليد التلقي غير النقدي للمعرفة الغربية فاعلة حتى الآن في الثقافة العربية المعاصرة، خاصة في مجال فهم التاريخ، والأمثلة كثيرة على ذلك سواء في المشرق أو المغرب العربيين[5]. ويلزمنا هنا عرض أمثلة محدودة توضح ذلك، لأن الفكر الفلسفي والتاريخي في كل حركة ثقافية يسهم في تحديد الإطار النظري والمنهجيللحركة النقدية، ويلهم اتجاهات التفكير والممارسة الفنية التي تتطور ضمن تلك الثقافة.

ظل رسم خط تطور للفكر العربي يمر بلحظة تسمى "النهضة العربية"، منسوبة إلى بعض الذين أرسلهم محمَّد علي باشا إلى أوربا في القرن التاسع عشر، أمر مالوف في فكر المشرق العربي. ولم يقتصر ذلك على الفكر الاجتماعي والفلسفي وحدهما، فتم تبنيه في مجال النقد الأدبي والفني أيضا، وهذا يؤكد عمق الترابط بين الفكر الاجتماعي والفلسفي والفكر النقدي.

[5] لمزيد من التفصيل حول التلقي العربي غير النقدي لتفاسير الحداثة، انظر:
محمد عبد الرحمن حسن: فض تبعية المعرفة العربية المعاصرة: في فهم الحاضر وحق تفسير الحداثة، **مجلة تبين للدراسات الثقافية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، العدد 14، 2015.

ففي سياق جدال دار في المشرق العربي حول علاقة النهضة العربية بالفنون والآداب، كتب محمّد جمال باروت في الثمانينيات ردا على عبد الله حنا، الذي ربط النهضة وفنونها وآدابها بالعوامل الاجتماعية والسياسية "إن الضرورة تدعو أيضا إلى إعادة كتابة التاريخ الثقافي، والفني والشعري لعصر النهضة على أساس العلائق ما بين (المسألة الفنية) و (المسألة الاجتماعية)"[6]. إن كانت دعوة باروت موفقة في ربطها الفنون والآداب بالأسئلة الاجتماعية الخاصة بواقع البلاد العربية، فإن تصوراته لحركة التاريخ الثقافي العربي لم تكن موفقة بنفس القدر، لأنها تصورته على نسق التاريخ الغربي. ويظهر ذلك في قراءته لتاريخ النهضتين الغربية والعربية، التي وردت في قوله "ومثلما كان (للمثاقفة) ما بين المشرق والمغرب دور بارز في النهضة الأوربية، حيث كان العرب وسيط الغرب إلى اكتشاف أرسطو والفكر اليوناني بشكل عام. كما كان لترجمة مؤلفات ابن رشد والخوارزمي وابن سينا والفارابي، دور بارز في في الأحداث الثقافية لعصر النهضة الأوربي، فإن المثاقفة الفكرية والفنية ما بين الغرب والشرق في القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، كانت الوسيط الثقافي إلى عصر النهضة العربي"[7]. في قوله هذا يطابق باروت بين التلقي الطوعي الذي تم في أوربا للثقافة العربية عبر ترجمة نصوصها الكلاسيكية، وبين فرض الثقافة الغربية على بلاد المشرق العربي الذي تم في ظروف الاستعمار التركي والأوربي، فيسمي كليهما "تثاقف". وهذا يبين ضعف الحساسية تجاه أوضاع القهر والهيمنة، رغم أن باروت يلح على ربط الفن والأدب بالجوانب الاجتماعية. وهذا ما يقود إلى اسقاط غير نقدي لمراحل تاريخ الفكر الغربي على تاريخ الفكر العربي. ويضيف باروت أن عصر النهضة العربي كشف عن آفاق "ثورة بورجوازية ديمقراطية علمانية تنويرية"، مؤكدا أن تحديد محتوى التحولات الفنية والأدبية التي شهدتها الآداب العربية لايمكن أن يتم إلا ضمن هذه الأطر التي ترسم معالم النهضة العربية[8]. فضمن هذا النوع من التأريخ لتحولات الوعي العربي الاجتماعي والفلسفي والفني

---

[6] محمد جمال باروت: **الشعر يكتب اسمه**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م. ص 40.

[7] المرجع السابق، ص 39.

[8] المرجع نفسه، ص 40.

والأدبي، تم فهم التحولات في مشهد الفنون العربية، أي ضمن منظور محاكاة تحولات التاريخ الغربي المتجه إلى تحقيق حداثة فنية. فكما عبر باروت، كان لابد من العثور على تحولات "ثورة بورجوازية ديمقراطية علمانية تنويرية" تطابق، حرفيا، ما جرى في تاريخ الغرب. ويجب هنا ملاحظة كيف تُضَم لحظات التنوير والعلمانية إلى لحظة النهضة العربية، رغم أنها تشكل في قصة النهضة الغربية لحظات مختلفة، بعيدة الصلة بالنهضة. فبينما يُؤرخ للنهضة بالقرن الخامس عشر، يؤرخ للتنوير والعلمانية بالقرن الثامن عشر.

مؤخرا، صار الربط بين نهصة وتنوير عربيين مألوفا أيضا في كتابات مفكري المغرب العربي المعاصرين، الذين كان بوسعهم تطوير نظرة نقدية عميقة إلى فكرة النهضة العربية المشرقية. مستعيرا مفهوم العقلانية لتتبع مسار تطور ما سماه "الفكر السياسي النهضوي"، كتب المفكر المغربي كمال عبد اللطيف: "نتجه إذن إلى معاينة **رصد العقلانيات العربية ومعارك التنوير التي تبلورت في الفكر النهضوي العربي،** ونتوقف أمام المرجعيات النظرية والفلسفية التي عكستها جهود الإصلاحيين ونصوصهم، ونحرص جهد المستطاع على تركيب **نماذج نظرية** محددة بهدف اختزال العناصر والمعطيات النظرية المتشابهة والأدوار المتقاربة، والهدف هو رسم وبناء الملامح الكبرى للشبكة الفكرية التي ركّبها رواد مشروع التنوير العقلاني في فكرنا المعاصر. وفي خلال مراحل تبلور هذا العمل **يظل هاجس التفكير في العقلانية والحداثة بمثابة خيط مركزي ناظم لتفاصيل البحث الكبرى**"[9].

هنا أيضا يتضمن مشروع الحداثة العربية –مثله مثل مشروع الحداثة الغربية– بداية هي النهضة، ويمر بلحظة وسطى هي التنوير، لينتهي إلى قمة التاريخ، التي هي الحداثة، عابرا بفكر إصلاحي"عقلاني". هكذا يُلزَم التاريخ العربي نفس مسار التاريخ الغربي، مع فرق واحد هو جمع كل التحولات وضغطها في فترة قصيرة جدا تتضمن مسارات طويلة في التاريخ الغربي، ليشكل ركاما من حقب متداخلة، مختلطة وغير متمايزة. فما ضرورة استخدام

[9] التشديد من أصل النص المقتبس. أنظر: كمال عبد اللطيف: **أسئلة الحداثة في الفكر العربي: من إدراك الفارق إلى وعي الذات**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009. ص ص 54–55.

مصطلحات التنوير والنهضة والحداثة والعقلانية إن كانت كلها تتداخل مع بعضها، ولا تسهم في تمييز حقبة عن أخرى؟ لماذا لا يوصف التاريخ العربي بتعابير لا تستعير المصطلحات المتخمة بدلالات التاريخ الغربي؟ ومن أين تنتج صعوبة أن يُرى التاريخ العربي من داخله، ويُكتب من منظور مجتمعاته؟

بخصوص دور فكرة الحداثة في الفكر العربي المعاصر، كتب عبد الرحمان اليعقوبي في دراسة له تناولت فكر ثلاثة مفكرين مغاربيين، هم محمّد أركون ومحمّد عابد الجابري وهشام جعيط، فقال "إن ما كتب في الأدبيات العربية منذ بداية القرن التاسع عشر يعتبر ضخما، إلا أن هذه الكثرة في التأليف لا تعني دائما الإضافة الجديدة حول الموضوع بقدر ما تعني في بعض الأحيان الدوران في نفس الإشكالات، بل وترديد نفس الإجابات. وهو ما يعبر عن استمرار نفس الهم الفكري والاجتماعي"[10]. ويخلص في دراسته إلى أن "إشكالية الحداثة في الفكر العربي لا تفصل عن إشكالية التراث، باعتبار أن التراث يجثم على الفكر العربي بطريقة شعورية أو لا شعورية، ذلك أن نهضتنا لا يمكن أن تنطلق من فراغ بحكم تاريخنا العلمي والمعرفي، وهذا ما أسس للاختلافات الفكرية العربية من التراث"[11].هكذا خلص اليعقوبي إلى نفس النتيجة التي تدور في فلكها الكتابات العربية في الفلسفة والسياسية والفكر الاجتماعي والفن والأدب، متسائلة: هل تتطلب الحداثة قطيعة مع التراث، أم تقتضي الاتصال به؟ وسيظل هذا السؤال مستمرا لأن فكرة الحداثة الغربية نفسها تتضمن في أصلها القول بضرورة العودة إلى التراث، كما سبق التوضيح، ولا تتضمن بأي حال من الأحول قطيعة غير مشروطة مع التراث.

بدأت الحداثة الغربية، كما صورها مفكروها ومؤرخوها الغربيون، بالعودة إلى التراث الإغريقي القديم لتحقيق قطيعة مع التصورات الدينية التي سادت العصور الوسطى، وشكَّلت على

---

[10] عبد الرحمان اليعقوبي: **في التأليف الفلسفي العربي المعاصر (محمد أركون محمد الجابري، هشام جعيط)**، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت– الرياض، 2014. ص 20.

[11] المرجع السابق، ص 127.

مستوى الجماليات قطيعة تحققت في نهاية القرن التاسع عشر ضد جماليات الكلاسيكية والرومانسية. وحتى اليوم في المرحلة المسماة مابعد حداثة يرُد المفكرون الأوربيون كل مكونات فكرهم وفنونهم إلى التراث الإغريقي الذي تجدفيه وحده أوربا الغربية هويتها الثقافية، ولا يحتوي تصورهم لما بعد الحداثة نفسها على قطيعة مع تراثهم (الأصيل). فالمواجهة بين الحداثة والتراث نتجت عن انتقال مفهوم الحداثة إلى فكر عربي يتلقى الفكر الغربي بطريقة غير تاريخية تفصله عن حركة مجتمعاته، وهذا يعارض مفهوم كثير من المفكرين الغربيين أنفسهم لفعالية الفكر الغربي، فحينما يتصل الأمر بعلاقة الفن بالمجتمع يكون المرور بالتاريخ لازما لفهم تلك العلاقة، بل أن الفن يصبح أحد الموضوعات التاريخية عند فيلسوف التأويلية هانز جورج جادامير "لأننا من خلال الفن نتعرف على أنفسنا، فالفن يصنع تاريخا حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه فحبرة الفن –جنبا إلى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة– تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة تتجاوز مناهج البحث العلمي وتنتمي إلى العلوم الإنسانية ..."[12].

اعتمادا على هذا التضامن بين المعرفة التاريخية والفنية، من حيث أن الأخيرة إنتاج رمزي يزوّد المجتمعات بصورة إيجابية عن ذاتها، ومكانتها في العالم، فإن المهمة العاجلة بالنسبة للفنانين العرب، وفناني الجنوب عامة، لا تنفصل عن مهمة المشتغلين بمجالات المعرفة الاجتماعية والانسانية، وهي تطوير معرفة بمجتمعاتهم وثقافاتهم ذات مناظير متعددة، تعطي كل مجتمع حق ان يفهم تاريخه ويكتبه من منظور تجربته وثقافته وذاكرته الخاصة. ولأن الانشغال بوعي الحداثة وتحديث المجتمعات تم التعبير عنه في تاريخ الفن الغربي في الحركة الجمالية التي سميت "الحداثية" (modernism)، فإن التعرف على تمظهرات أسئلة تحديث المجتمعات العربية، يتطلب فحص المفاهيم المختلفة لفكرة الحداثة في السياقات

[12] هانز جورج جادامير: **تجلي** ...، ص 14.

العربية، لمعرفة كيف صاغت الجماليات الغربية وعي الفنانين والنقاد العرب ووجهته وجهة معينة، كما وجهت فكرة النهضة تصورات المشتغلين بالتاريخ والفلسفة من المفكرين العرب.

هل ثمة"حداثة"و"حداثية"عربيتين؟

تُعرَّف الحداثة (Modernity) بأنها عملية التحديث حسبما جرت في المجتمعات الغربية، وتُعرَّف الحداثية (modernism) بأنها وعي بعلاقة مع الحاضر وقطيعة مع الماضي عكستهما تجربة الفن الغربي[13]. فمصطلح الحداثة يصف وضعية اجتماعية واقتصادية وسياسية، أما مصطلح الحداثية فيصف وعيا، ونزعة جمالية على وجه الخصوص. من الناحية الزمنية تُنسَب الحداثة إلى القرن السادس عشر، والحداثية إلى القرن التاسع عشر. رغم وضوحهما وبساطتهما ظل هذان التعريفان موضوع نقاش متصل في الغرب حتى الوقت الحالي، وما زالت أسئلة كثيرة تثار حول علاقة الحداثية بالحداثة. فهناك من المفكرين الغربيين المعاصرين من يرى أن الحداثية ليست تحولا في مجال الفن فقط، وأنها تخص المجتمع أيضا[14]. وهي عند بودلير، واصفها الأول، موقف من الحياة ينحاز إلى الزمن الحديث على حساب الماضي، وإلى التجديد على حسب التقليد. ويعبر الفنان التشكيلي عن الحداثة بطريقة أفضل من غيره، لأن تنظير بودلير حولها كان موجه في الأساس للدفاع عن الرسم الذي لم يقابل بحماس في الثقافة الباريسية التي اعتنت فيها الطبقة الارستقراطية بإحياء مجدها القديم لتحتفظ بتميزها عن غيرها من الطبقات. عارض بودلير ذلك ممجدا استحداث مظاهر وأشكال جديدة غير تقليدية، فانتصر للحاضر برفع شأن كل مظهر مبتكر، عابر وزائل، جاعلا منه علامة على ما سماه الحداثية. فوصفها في مقال عنوانه "رسام الحياة الحديث"، بأنها "اللحظة العابرة مع كل ما تنطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية"[15]. وبهذا المعنى فإن كل تقليد كان يمثل في زمنه موقفا حداثيا، فحسب قول بودلير

---

[13] هذا هو التعريف الرائج للمصطلحين، أنظر مثلا: هنري لوفيفر: **ما الحداثة؟** ترجمة كاظم جهاد، دار بن رشد للطباعة والنشر، 1983.

[14]Whimster, Sam (*ed.*); **Nax Weber: Rationality & Modernity**, University of Lancaster, London, 1987.P. 355.

[15] مارشال برمان: **حداثة التخلف: تجربة الحداثة**، ترجمة فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1993. ص 124.

"لدى كل مَعْلم قديم حداثته الخاصة به"[16]. وهذا يؤكد أيضا أن الحداثية لم تكن ضد القديم بصورة مطلقة.

بما أن الحداثية تقوم على فكرة أن كل حقبة زمنية تتجاوز ما سبقها، وبالتالي، تتضمن نفيا مستمرا لتاريخها، اثيرت أسئلة متعددة حول علاقة الحداثية بما تلاها من تحولات. فمثلا، لتمييز فن القرن العشرين عن فن مابعد الانطباعية تم وصفه بأن فن طليعي (Avantguard). ثم جاء فن ما بعد النصف الثاني من القرن العشرين، الذي ينتمي إليه ما يعرف اليوم بفن مابعد الحداثية (postmodernism)، فاعتمد أيضا على فكرة القطيعة مع ما سبقه، وعلى هذا النحو عرّفت كل لحظة من لحظات تطور الحداثية بطريقة تخالف لحظة انبثاقها في منتصف القرن التاسع عشر. وحول هذا الطابع الأشكالي وغير المحدد للحداثة، والذي يظهر لدى كثير من الكتاب المعاصرين أبرزهم مارشال برمان، أوضح بري اندرسون أن برمان يربط التحديث، بوصفه سيرورة اقتصادية، بالحداثية (Modernism)، التي هي رؤية ثقافية،ليضع بينهماالحداثة التي هي حقبة تاريخية تتحدد عنده بتطور المجتمع والفرد. ويرفض أندرسون ضم برمان حركات القرن التاسع عشر الفنية إلى حركات الحداثية بالمعنى الدقيق، التي يقصرها على حركات القرن العشرين مثل التكعيبية والدادئية والمستقبلية والسريالية[17]. وأيضا حين عرف الناقد الأمريكي ايهاب حسن أدب وفن ما بعد الحداثة بسمات تخص الحركة الطليعية، عارضه فردريك جيمسون منطلقا من أن تلك السمات أقرب إلى فن الحداثية. وهذا جعل جيمسون يربط التحولات الأسلوبية بتحول اجتماعي وتقني، تمثل في ظهور المجتمع ما بعد الصناعي وتكنولوجيا المعلومات، لا بخصائص أدبية وفنية شكلية خالصة[18].

---

[16] المرجع السابق، ص 125

[17] Anderson, Perry; Modernity and Revolution, **New Left Review**, 144, March- April 1984 (96-114).

[18] Jameson, Fredric; **The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern 1983-1998**, Verso, London- New York, 1998. P. 22.

من هنا، يتضح أن المفاهيم النقدية التي يُعتمد عليها في تقسيم تاريخ الفن الحديث المتمركز حول حقبة الحداثية غير قاطع عند النقاد، وغير متفق عليه.إذ يتم اختيارها بحيث توافق أغراض المؤرخين والنقاد وانشغالاتهم المجتمعيّة وانتماءاتهم القومية. فكما يقول ايهاب حسن "يفهم الناس الواقع بحسب الطريقة التي ينشئونه بها"[19]. ولأن تاريخ الجماليات يوفر الإنشاءات المقبولة في مجالي الأدب والفن، اللذان يسهمان بدورهما في انشاء صورة الواقع، فإن دور الفن والأدب ونقدهما لا ينفصل عن دور الفكر الفلسفي والعلمي في انشاء صورة الواقع الاجتماعي وصياغة التصورات لمشكلاته، ومنها مشكلة التحديث.

من هنا تصدر أهمية أن يعي الفنانون والنقاد العرب الكيفية التي تُنشأ بها تصورات الحقب التاريخية. فيجب التساؤل أولا عن اللحظة، والكيفية، اللتان إضفيتا أهمية على الحداثية في تاريخ الفن الغربي. فمتى تم التنظير للحداثية بوصفها لحظة تاريخية؟ أي متى تم اعتبار تنظير بودلير حدثا تاريخيا يحدد بداية الحداثية؟ يقول ريموند وليامز أن تلك اللحظة جاءت في 1950م، حين أُصطُنِع تاريخ للحداثة، من حيث هي تحول شامل في الثقافة والوعي الاجتماعي الغربي[20]. هنا، كما هو الحال مع عصر النهضة، يتضح أن الحداثية ليست حدثا في ذاتها، لكنها لحظة اختار المؤرخون في فترة متأخرة، ولظروف تخص الأوضاع والسياقات التي كانوا يفكرون ويكتبون فيها، جعلها لحظة فارقة في التاريخ الحديث. وأن ذلك تم بطريقة تحكمت بها انشغالات المؤرخين وأنتماءاتهم الأيديولوجية، فكما يقول وليامز "إن تحديد العملية التي ثبتت لحظة الحداثة مسألة تتعلق –كما يحدث غالبا– بتحديد آلية التراث الانتقائي"[21]. ويرى وليامز أن الحداثية الحقة بدأت في الفن بعد عام 1910م.

---

[19] Hassan, Ihab; **Dismemebrment of Orpheus: Toward a Post-modern Ilterature**, New York, Oxford University Press, 1971.

[20] ريموند وليامز: **طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999م. ص 52.

[21] المرجع السابق، ص 52.

إن عدم الاتفاق الواضح بين المفكرين الغربيين حول تعريف الحداثة والحداثية، يؤكد الطبيعة الإشكالية للمصطلحين، ويبرهن على عدم كفايتهما لتوصيف ظواهر المجتمعات والفنون الحديثة على نطاق عالمي. مع هذا يميل عدد من نقاد ومؤرخي الفن إلى فصل مفهوميهما عن مسار تشكل التاريخ والفكر الغربيين ويعمِّمون استخدامهما على التواريخ الحديثة لمعظم مجتمعات وفنون الجنوب، ومن بينها الشعوب العربية. والمثال الأبرز على ذلك مفهوم الحداثات المتعددة الذي استخدم مؤخرا لفهم مسارتطور الفنون التشكيلية العربية.تبنى المفكرون العرب تلك التوصيفات للحقب التاريخية المختلفة من نهضة وتنوير وحداثة، رغم أن تيارا فكريا عالميا ناقد لمركزية المعرفة الغربية كان قد تطور في وقت مبكر مرتبطا بحراك المجتمعات العربية ضد الاستعمار.

في النصف الثاني من القرن العشرين، افتتح فرانتز فانون، وهو ومفكر فرنسي من أصول تعود إلى جزر المارتنيك، نقاشا في فرنسا حول مكانة نظام المعرفة الغربية في العالم. فأوضح ارتباطه بالسيطرة على الشعوب غير الأوربية، وطالب بمراجعة موقع العلوم والمعارف الحديثة داخل مشروع الهيمنة الاستعمارية. وقد تعاطف قليل من المفكرين الغربين مع جهود فانون، كان أبرزهم جان بول سارتر الذيكتب مقدمة مهمة لكتاب فانون الأساسي "معذبو الأرض" (The Wretched of the Earth)، تشير إلى انبثاق فكر جديد قادم من خارج أوربا[22]. وكان فانون قد طور فكره النقدي في سياق دعمه ومشاركته في النضال التحرري لشعب الجزائر من الاستعمار الفرنسي. بعد مساهمة فانون حدث تطور لاحق مهم في الفكر الفرنسي، حين طور جاك دريدا فلسفة للاختلاف، عارض فيها فكرة الهوية الثابتة، وهاجم ما سماه "مركزية الذات الغربية" في الفلسفة والعلوم الاجتماعية والإنسانية. وبعده ركز ميشيل فوكوه أيضا على ارتباط خطاب المعرفة الغربية بالسيطرة. ولكن مؤرخي الأفكار

[22] انظر مقدمة كتاب فرانتز فانون: **معذبو الأرض**، دار القلم، بيروت، (د.ت).

الغربيين لا ينسبون إل ىالفكر الذي طوره مفكرو الجنوب، خاصة فانون، تأثيرا على فكر دريدا وفوكو، إلا قليلين، أبرزهم المؤرخ روبرت يانج[23].

نتج عن هذا التطور في الخطاب الفلسفي والنقدي، الذي بدأه مفكرون جنوبيونفي منتصف القرن العشرين وطوره مفكرون فرنسيون، أن ظهر في بلاد الجنوب في التسعينيات دعوات لتحرير المعرفة الحديثة من نظام المعرفة الغربية المرتبط بالسيطرة. وكان أبرزها ما سماه الكاتب الكيني واثينغو نغوغي "فض استعمار العقل" (Decolonizing the Mind). وفي ذات الوقت تطور في أمريكا اللاتينة مشروع نقد للمعرفة الغربية أُعطي إسم "مشروع فض الاستعمارية" (De-coloniality project)، ويركز مفكروه على نقد الاستعمارية وليس الاستعمار، فيعتبرونها منطقا ضمنيا عاما لممارسة السيطرة في كل المجالات، ومن بينها المعرفة، وأن الاستعمار لا يشكل إلى حالة معينة من حالات تحقق الاستعمارية[24]. ورغم أن تاثيرات هذه المشاريع في مجال نقد الفكر والفن بلغت العالم العربي، إلا أنها لم تحقق نتائج تذكرفي مجالنقد فكر التحديث، خاصة في تنظيرات الفنانين التشكيليين، الذين كانوا أول من اهتم من قطاعات المثقفين العرب بقضايا التحديث والحداثة، إلى جانب الأدباء.

فقد ربط الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد، مبكرا، الحداثة العربية بإعادة قراءة التراث، مؤكدا "إن استلهامنا للتراث في الفن هو المنطلق الأساسي للوصول بأساليب حديثة إلى الرؤية الحضارية"[25]. وقد وُصِف مفهوم شاكر حسن للبعد الواحد بأنه أسس للمدرسة الاستلهامية التي تعطي الممارسة بعدا روحيا، خاصة من حيث تعريفها للزمان والمكان[26].

---

[23] روبرت يانج: **أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب**، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

[24] Mignolo, Walter: Delinking: The Rehtoric of Modernity, The Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality, in Mignolo, Walter D. and Escobar, Arturo: **Globalization and the Decolonial Option**, Routldge, 2010.

[25] هند الصوفي: من الحروفية إلى ما بعدها: أنساق متجددة في التشكيل العربي المعاصر، في: مجموعة مؤلفين: **جوهر الابداع والتلقي في التجليات الجمالية للحرف**، الامارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة بالشارقة، 2018. ص 24.

[26] عمران القيسي: حول مشروعية وجود اللوحة الخطية، في: مجموعة مؤلفين: **الحقيقة والمجاز: الخط العربي في ميزان الجماليات الإنسانية المعاصرة**، الامارت العربية المتحدة، دائرة الفنون- الشارقة، 2009. ص 82.

وفي فترة قريبة من الفترة التي صاغ فيها شاكر حسن مفهومه للطبيعة الكشفية للرؤيا الحديثة في الفن، كتب أدونيس أيضا "لعل خير ما نعرف به الفن الحديث أنه رؤيا"[27]. ولأنه يرى الشعر لا يستخدم موادا محسوسة يستنتج أدونيس "... إن الشعر هو أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان ..."[28]. رغم مفهومه للشعر الحديث المتوافق مع فهم شاكر حسن للفن الحديث بأن له طبيعة كشفية، انتهي أدونيس إلى نتيجة تعارض مبدأ شاكر حسن في استلهام التراث. وهو يربط مفهومه للحداثة بعلاقة الشعر بالثورة من حيث هي حدث تغيير جذري، فيكتب "إن تجاوز الأشكال والمحتويات التقليدية في التراث يتضمن بالضرورة تجاوزا لأشكال الحساسية والفهم والتذوق، التي ترافق هذا كله وتسود في المجتمع"، ويستخلص من ذلك "إن الثورة تؤدي حتميا إلى تفكُّك البنية الحضارية القديمة وزوالها، وكل ثورة على المحتوى هي لذلك ثورة على الشكل وثورة في طريقة الفهم والنظر"[29]. وهو ربط صادر عن المفهوم الغربي الذي يفسر نشأة الحداثة في أوربا بسلسلة ثورات جرت فيها.

حول الرواية العربية أيضا كتب محمَّد برادة أنه "مهما اختلفت التأويلات فإن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوربية، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها"[30]. لكن هذا الاعتراف بنشأة الرواية العربية عن تجربة النهضة العربية، التي تحاكي حركة المجتمعات الغربية، لا يستمر دون بحث عن أصالة عربية. ففي نفس الكتاب كتب بطرس الحلاق "لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو – متأثرا به تأثرا شديدا. وربما كان بوسع هذا الفن أن يأخذ منحى آخر لو قدر له أشخاص عكفوا على تطوير الأساليب القصصية العربية، (شأن

---

[27] أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، 1972. ص9.

[28] المرجع السابق، ص 11.

[29] المرجع نفسه، ص 152.

[30] محمد برادة: رواية عربية جديدة، في: **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار بن رشد، بيروت، 1981. ص 8.

المويلحي) بدل أن يكتفوا بالأخذ عن الغرب فقط"[31]. كما في التفكير الفلسفي، وُضع الأدب العربي الحديث بين قطبي الحداثة والتراث، وكأنهما حالتان متناقضان وليسا طرفي علاقة واحدة.

في الربع الأخير من القرن العشرين برز نموذج تحديث جديد على المستوى العالمي، ساهم في زحزحة مركزية تجربة التحديث الغربية. فقد حققت عدة بلاد آسيوية تطورا ملحوظا استند في الأساس إلى ثقافاتها المحلية التي أُدمجت ببعض مكونات ثقافة التحديث الغربية، وشكلت الثورة الثقافية الصينية النموذج الأوضح بتركيزها على تراث الكونفوشيوسية وتقاليد المجتمع الزراعي الصيني، وربطهما بالتنظيم الاشتراكي للمجتمع وللتنمية الصناعية. وقد أثرالنموذج الصيني في التحديث كثيرا على بقية بلاد جنوب وشرق آسيا رغم عدم التصريح بذلك في سياساتها الرسمية. وبعدها التفت العرب إلى تجارب تحديث ناجحة أخرى في أمريكا اللاتينية، فبدأت النخبة المثقفة العربية تتساءل عن جدوى التمسك بنموذجية الحداثة الغربية، فقاد النقاش إلى ما عرف في ثمانينيات القرن العشرين بإشكالية التراث والمعاصرة. وتحول الاهتمام إلى علاقة التحديث بالتراث المحلي للشعوب، وتفرعت عن تلك الإشكالية عدة أسئلة، منها: كيف تُعرَّف الأصالة، هل هي تفرد الفكر، أم ارتباطه بأصول حضارية للجماعة؟ وما هو التحديث، هل هو قطيعة مع الماضي والأخذ فقط بما هو معاصر؟ أم هو استمرارية للموروث وتطويره بما يوافق مطلوبات الحاضر؟ ولقد انعكست تلك النقاشات على مجالات الفن بطريقة لا تختلف كثيرا عمّا سبقها. فطور الفنانون والنقاد العرب تعريفات للحداثة تسمح بوضع الممارسة الفنية في قالب يربط الحداثة والأصالة. وعرفت زينات بيطار الأصالة بأنها "الانفراد بفكرة أو أسلوب أو تركيب"، وربطتها بالحداثة التي توضع، في الغالب، مقابل التقليد[32].

---

[31] نشأة الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية، في: **الرواية** ...، مرجع مذكور، ص 17.

[32] زينات بيطار: واقع الحياة التشكيلية في لبنان، **مجلة الصورة**، العدد 1 نوفمبر 2000، الشارقة 68-91. ص 89.

في مجال المسرح صدر في العقد الأخير من القرن العشرين كتاب حول المسرح الاحتفالي يعيد احياء بيان المسرح الاحتفالي، فكتب عبد الكريم برشيد حول المسرح الاحتفالي "لما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالأساس، ولما كان التراث –بكل ما يحمله من تنوع وخصب– يمثل ذاكرة الشعب، فقد كان لابد أن يكون له مكان مهم في إبداعنا المسرحي، إن المسرح كما رأينا لغة، ولا يمكن أن نحدث شعبا إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تختزن عقليته وروحه وتطوراته هذه أشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث العربي"[33]. هذه العودة إلى التراث تتم في سياق عصر الحداثة، مفهوما عند برشيد حسب ما عرفه الفيلسوف الإسباني أورتيجا بأنه عصر التجمهر والامتلاء، وهما خاصيتين يتضمنهما الاحتفال[34].

رغم اتخاذ تنظيرات الفنون العربية مسارا صاعدا نحو وعي جديد بامكانية تطوير نسخة عربية من الحداثة، لم يُقدّم حل واضح لأسئلة مطلوبات التحديث، فظلت هناك أولوية مفترضة للحل النظري المستخلص من تجارب تحديث أخرى، واستمر البحث عن توصيفات جاهزة لمشكلات المجتمعات العربية بعيدا عنواقعها وخصوصية أوضاعها التاريخية. فمن غير الممكن التوصل إلى حلول حقيقة لمشكلات المجتمعات ما لم يتم التعرّف عليها بدقة، لأن ما يبدو مشكلة من الناحية النظرية قد لا يكون مشكلة في الواقع التجريبي، فقد تكمن المشكلة في المفاهيم النظرية التي يُعايَن بها الواقع ويُفهَم بها. ففي جميع المراحل السابقة صيغت الاجابات على سؤال التحديث بافتراض أسبقية علاقة لها طرفين متعارضين: قطيعة متمثلة في الثورة، أو استمرارية متمثلة في التراث.

من هنا يُستنتج أن المشكلة تتمثل في المكانة المعطاة مسبقا لمفهوم الحداثة الذي يجمع هذين الطرفين، من حيث هي مسار تقدم متصل مصدره ثورات استعيدت فيها الصلة مع أصل حضاري قديم. إن التصور الغربي لتاريخ الحداثة صحيح في الحد الذي يُفسر فيه

---

[33] عبد الكريم برشيد: **المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، مصراتة، 199. ص 15.

[34] المرجع السابق، ص 60.

للأوربيين، بطريقة تتوافق مع تصورهم لذاتهم، دور الأحداث المهمة في تاريخهم المرتبطة بتطورهم، وتزودهم بتصور متسق لترابطات تواريخهم المحلية. لأن تدوين التاريخ وفهمه يتم من منظور علاقة المجتمعات بأحداثه، وليس من منظور "موضوعي" يقدم رواية محايدة، كما يزعم المؤرخون الغربيون[35]. وبقدر ما يبقى المؤرخ مخلصا لمنظور مجتمعه بقدر ما يستبعد تفاسيرا أخرى متعددة ممكنة في منظور للأمم الأخرى، ويهمل المناظير التي لا تتوافق مع الأُطر المعرفية التي يتبناها، والتي تمليها انشغالاته بمصالح الجماعة التي ينتمي إليها. ولذا، فإن التفاسير الغربية للحداثة لا تقدِّم صورة عنها متوافقة مع خبرة المجتمعات غير الغربية، وخاصة مجتمعات النصف الجنوبي من الكرة الأرضية، التي تنتمي إليها المجتمعات العربية، كونها ترى الحداثة اعتمادا على تجربتها الخاصة معها، فترى أيضا وجها سلبيا للحداثة هو الغزو والاستعمار وتفكيك تماسك مجتمعات غير الغربية.

لم يكتف الفنانون والأدباء العرب باصطناع مسار لتاريخ فنون وآداب عربية يحاكي قصة الحداثة الأوربية، يبدأ بعصر نهضة، ويمر بعصر تنوير لينتهي، أخيرا، إلى حداثة عربية. بل عثروا أيضا على ما بعد حداثة في تاريخهم القريب. وكانت علاقة الفنون العربية بما بعد الحداثة قد طُرِحت أولا في سياق مناقشة أثر التحولات التقنية على المجتمعات العربية. فقد تساءل الناقد حاتم الصكر عن مكانة الخط العربي في عصر مابعد الحداثة، بخصوص استخدام فنانين تشكيليين عرب اللوحة الخطية والحروفية للتعبير عن تراث خطي يصلح منطلقا لحداثة عربية في الفن التشكيلي، وكتب: "... التحدي الأكبر يكمن في رأيي في المستجدات الأسلوبية التشكيلية التي عمقتها موجات ما بعد الحداثة والاتجاه صوب التقنيات الرقمية والالكترونية عامة، ما عمل على إزاحة مكانة الحرف العربي بالبدائل التي تتعدد، وتعطي المستخدم المعاصر وجمهور المتلقين فرصة التوليف والتغيير والابتكار"[36]. وكان

---

[35]Abu Lughod, Janet L.:On the Remaking of History: How to Reinvent the Past,in: Kruger, Barbara and Mariani, Phill (*ed.*): **Remaking History,** Dia Art Foundation, The New Press, New York, 1998. p.111.

[36] حاتم الصكر: مستقبل اللوحة الحروفية: الابتكار والتلقي، في: مجموعة مؤلفين: **الحقيقة والمجاز: الخط العربي في ميزان الجماليات الإنسانية المعاصرة**، الامارت العربية المتحدة، دائرة الفنون– الشارقة، 2009. ص 47.

لابد من إجابة بخصوص مكانة الفنون التشكيلية العربية في عصر ما بعد الحداثة الغربية، فعثر بعض النقاد، مؤخرا، على ما وصفوه بأنه"ما بعد حداثة" في الفنون التشكيلية العربية. فاعتبرت هند الصوفي التطورات التي حدثت في الحروفية العربية تحولا موازيا لما بعد الحداثة في الفن الغربي وصفته بأنه "ما بعد حروفية"، وربطت تطورها بهجرة الفنانين التشكيليين العرب ونشأة مجتمعات شتات عربي في الغرب. ولكي تصف سمات هذا التحول تساءلت "ما هي سمات ما بعد الحداثة في فكرنا العربي الراهن؟ ثم تجيب "يمكن أن تُلخَّص خصائص أعمال ما بعد الحروفية بما يلي: في الزمان: راجت منذ نهاية التسعينيات وتعتبر حصوصية لمرحلة ما بعد الحداثة العربية. في المكان: راجت في العالم الغربي من قبل فنانين عرب وغيرهم ممن ينتمون للمنطقة العربية والثقافة الإسلامية. في المواضيع: ميل جديد نحو الخط التقليدي ونسبه وفي تبسيطه بأسمى الأشكال"[37]. وتضيف هند إلى هذه السمات الرئيسية سمات أخرى تقنية وفلسفية وتنظيمية تؤكد على التحول.

هكذا نجد كل عصور التاريخ الغربي الحديث، التي استغرقت خمسمائة عام من القرن السادس عشر وحتى الألفية الثالثة، جميعها حاضرة في أقل من مئتي عام في تاريخ العرب الحديث، تشغل فترة ما بين القرن التاسع عشر، وبداية الألفية الثالثة. فهناك نهضة وتنوير وحداثة وما بعد حداثة، فهل لهذا التاريخ وجود فعلي؟ هل هو ناتج وعي بحركة المجتمعات العربية، أم هو مجرد اقتباسات من الكتب الغربية، يرجع إليها المفكرون العرب كما يرجع الفقهاء إلى كتب الشيوخ لاستخراج حل لكل سؤال؟ مهما كانت مبررات ذلك النوع من الركون إلى مصادر التاريخ الغربي، مثل ادعاءات وحدة الفكر الانساني، وعالمية الفكر الغربي، فما لا شك فيه أنه صار ضروريا التخلي عن اهمال التاريخ الحي للمجتمعات العربية واستعارة التاريخ الغربي للقول بمراحل تحاكيه في التاريخ العربي، كما استُعير مفهوم النهضة من قبل. والخطوة اللازمة في هذا الخصوص هي نقد الاعتقاد بضرورة اصطناع حداثة عربية،

[37] هند الصوفي: من الحروفية ...، **ص 54**.

فالحاجة المتوهمة لحداثة عربية، هي الحلقة التي ترتبط بها جميع حلقات سلسلة التاريخ الغربي، فتستدعي قبلها نهضة وتنوير ،وتفترض بعدها ما بعد حداثة.

لقد لاحظ الناقد عمران القيسي بعدا اجتماعيا مهما لتحول الممارسة التشكيلية في اللوحة الخطية الجديدة، ربطه بتحولمفهوم المكان عند بعض التشكيليين العرب. وهو يضع ذلك على خلفية ملاحظته لتوجُّه شاكر حسن نحو تعميق البعد الروحاني لمفهومه للفن التشكيلي، حين جعل من المكان بُعدا روحيا خالصا لا صلة له بالمكان الفيزيائي. يقول القيسي "لقد فقدت الأغطية الفلسفية للتيار الحروفي تبريراتها الفاعلة مع بداية التسعينيات وجنوح مؤسس الحروفية ذاته إلى ناحية التأسيس السلبي للمسطح التجريدي إبرازاً للقوة الإيجابية الكامنة"[38]. وربط القيسي هذا التحول في مفهوم المكان بتحول آخر يوازيه في أوضاع بعض المجتمعات العربية، خاصة المجتمع العراقي، وهو تشتت فنانيه التشكيليين في المنافي الغربية، وهو هنا يبدو قريبا أيضا من تحليل هند الصوفي للتحولات التشكيلية العربية الحديثة. إن ربط تحول المفاهيم والممارسة التشكيلية بتحول الأوضاع الاجتماعية للفنانين العرب، وبروز مجتمعات الشتات، ينقلنا خطوة نحو التساؤل حول نوع الوعي الذي طوره الفنانون والنقاد التشكيليون في تلك المجتمعات حول ثقافاتهم ومجتمعاتهم التي هاجروا منها إلى بلاد الغرب. فالذي لا شك فيه أن الممارسة التشكيلية انتجت وعيا عربيا خاصا بها هناك، ليس بالضرورة أنه يتطابق مع التنظيرات التي صاغها النقاد التشكيليون المقيمون في العالم العربي، والتي تحاول أن تربط الفنون التشكيلية الجديدة بما بعد حداثة عربية، أو ما بعد حروفية.

من المحاولات التي سعت لايجاد تنظير مواز لتجربة مجتمعات الشتات العربي تلك التي وظفت مفهوم "الحداثات المتعددة" لصناعة تاريخ للفنون التشكيلية العربية الحديثة. لقد قدمت تلك الجهود مجموعة من المتخصصين في الفنون الإفريقية الحديثة في معهد الحداثات المقارنة بجامعة كورنِل بالولايات المتحدة الأمريكية، وساهم فيه بقدر أساسي المفكر صلاح

[38] عمران القيسي: حول مشروعية ...، ص 83.

محمَّد حسن، المتخصِّص في تاريخ الفن الإفريقي ودراسة الشتات الأفريقي. وهذا المفهوم يستحق عرضا مفصلا هنا، لأنه انتقل من نطاق اشتغاله في الولايات المتحدة إلى أوربا، ثم إلى العالم العربي، عبر عدة فعاليات نظرية ومعارض نظمتها مؤسسة الشارقة للفنون بالتعاون مع المعهد الحداثات المقارنة، وتركزت على مساهمة فنانين تشكيليين سودانيين عديدين. في السياق العالمي، ركز صلاح في تطبيقه فكرة الحداثات المتعددة على أعمال الفنان السوداني ابراهيم الصلحي، فأصدر متحف الفن الأفريقي بنيويورك كتابا مهما، من تحرير صلاح نفسه، حول حياة هذا الفنان وأعماله ومكانته في تجربة الحداثتين الأفريقية والعربية.

الفن التشكيلي العربي في منظور الحداثات المتعددة:

يرى صلاح حسن، أن الحداثة والحداثية ليستا حدثين خاصين بتاريخ الغرب، وأنهما تحققتا بطرق مختلفة في مناطق متعددة من العالم. وللتعرف على مضمون هذه المقاربة المتميزة، التي تفتح المشهد التشكيلي العربي على تاريخ الفن العالمي وتجعله جزءا لا يتجزأ منه، لابد في البداية من التعرف على تاريخ فكرة الحداثات المتعددة ومكانتها في الفكر العالمي المعاصر. ورغم أن للفكرة جذور أقدم في أعمال مفكرين كثيرين، إلا أنها ارتبطت بعمل المفكر شمويل نواه ايزنشتات (S. N. Eisenstadt) أكثر من أي مفكر آخر.

كما حول بركهاردت النهضة من مرحلة تاريخية تخص تاريخ إيطاليا إلى حضارة ممتدة في أوربا الغربية، جعل ايزنشتات الحداثة حضارة عالمية، ورغم أن تعبير "الحداثات المتعددة" يخفف من فكرة التمركز حول تاريخ الغرب، فإن التعدد هنا يقوم بهضم التواريخ الأخرى، ويصبح اختلافها عن تاريخ الغرب غير ملاحظ بوضوح. فجميع التواريخ الحديثة تصبح قابلة للفهم فقط حينما تنسب إلى لحظة الحداثة المعيارية التي ابتكرها مؤرخو الغرب، ويبقى الغرب النقطة المرجعية لتعريف تواريخ العالم.

رغم أن إيزنستات لم يتجاهل ارتباط الحداثة بنزعات الهيمنة والمركزية وممارسة القمع فإنه لا يشير إلى أن استعمار الشعوب غير الغربية كان شرطا لتطور أوربا وبلوغها الحداثة، إلا بطريقة عارضة. وهو يركز بشدة على صلة الحداثة بعصر التنوير الذي استخدم العقلانية مبررا لينسب إلى الحداثة وأوربا الغربية فكرا عالميا له صفة جمعية، ومن هنا يربط الحداثة بارهاب الثورة الفرنسية ومعاداة اليهود في أوربا، فيقول "لقد أصبحت إبادة اليهود (الهولوكوست) التي جرت في مركز الحداثة، المظهر المتطرف ورمزا للبربرية السلبية والتدميرية التي تسكن نواتها"[39]. ويرى إيزنستات أن الحداثة بلغت قمتها في القرن التاسع عشر والعقود الستة الأولى من القرن العشرين، ممثلا في ميلاد أمم أُصطنعت لها حدود دولية. وعنده تتمثل سمة التعدد الحداثي في أنه رغم أسبقية التجربة الغربية في التحديث فقد تحققت تجارب تحديث متنوعة بتأثير التدخل الاستعماري، غيرت المؤسسات المميزة للمجتمع الحديث. ويرى أن الربع الأخير من القرن العشرين، الذي شهد تصاعد موجة العولمة ساهم في تغيير أوضاع الحداثات الأخرى التي ابتدأت بمحاكاة التجربة الغربية. فحين إزدادت سيطرة الثقافة الغربية والأمريكية نمت، بالمقابل، مواقف حضارية تحدت حداثة الدولة القومية التي ميزت العصر الكلاسيكي للحداثة. ففي مقابل صراع المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي، الذي كان يضع قيادة العالم في أوربا وأمريكا الشمالية، انبثقت تجارب وسياسات ثقافية تركز على تنوع الهويات، فافتتحت فضاءات اجتماعية وسياسية وثقافية جديدة، وبرزت أصوليات دينية ومجتمعات مهاجرين متنوعة الإثنيات والثقافات، فأوجد ذلك هويات جماعية مغايرة للهويات القومية[40].

طور إيزنستات تصوره لتعدد الحداثات في سياق انشغاله بمعارضة أفكار صدام الحضارات التي صاغها المفكر الأمريكي صامويل هانتنجتون، وفكرة نهاية التاريخ التي عبر عنها فرانسيس فوكوياما. فرأى أن العالم يشهد عملية اعادة تفسير مستمرة للحداثة، تحاول عبرها

[39]Eisenstadt, S.N: Multiple Modernities, **Daedalus**; Winter (2000,)1-29.p. 12.

[40]المرجع السابق، ص 19.

المجتمعات المختلفة تملك خبرة الحداثة واعادة بناء خطابها، مستهدفة تحددها بسياق نشأة الدولة القومية في أوربا. وهكذا، فإن مضمون التحولات التي يشهدها العالم هو السعي إلى تملك الحداثة وفض ارتباطها بالنموذج الغربي[41]. ويستنتج إيزنستات من ذلك أن الخاصية المميزة للحداثة هي قدرتها على اعادة بناء نفسها، ومن هنا أيضا صعوبة التنبؤ بما تؤول إليه التحولات العالمية المعاصرة لأنها تجري في سياق يعيد تعريف نفسه ونقد أسسه باستمرار. ومن هنا يصف الحداثة بأنها محاولة لا نهائية لتحديث المجتمعات[42].

يمكن تلخيص مفهوم إيزنستات للحداثة في نقطتين: الأولى أن الحداثة ليست مرحلة تاريخية تخص تاريخ الغرب وحده لكنها حضارة عالمية شاملة، ورغم الصعوبات التي تعايشها فهي قادرة على بناء نفسها بحيث أن من يعارضونها يتخذونها إطار مرجعيا إذ يتبنون نزعتها العالمية. والملاحظة الثانية أنه عندما يربط الحداثة بالارهاب فهو يستبعد الظاهرة الأبرز في تاريخها، أي الاستعمار الذي عاناه مئات ملايين البشر، ويركز فقط على إبادة اليهود، وهي إبادة لم تكن سوى جزء من تاريخ العنف العام للحداثة. يحتفظ إيزنستات بمفهوم الحداثة ليلحق تاريخ اليهود بها، ويضفي على مشروع الدولة اليهودية صفة الدولة الحديثة، فيُقيمها في مركز تاريخ العالم إلى جانب تاريخ الغرب، بأن يمدد مفهوم الحداثة ليشرك فيه تاريخ اليهود إذ يجعل أيضا من الديانة اليهودية حضارة عالمية، يضيفها إلى ما يسميه، نقلا عن كارل ياسبرز، الحضارات المحورية (axial civilizations). وهو هنا يفكِّر لصالح تاريخ أمته اليهودية منشغلا بمشكلات مجتمعاتها المحلي. وكما هو الحال مع المؤرخين الغربيين، تتكشف هنا أيضا أسطورة التاريخ العالمي، ويتضح أن خلف مزاعم عالمية نموذج الحداثة، المكسو بثوب التعددية، تتوارى عملية رفع التواريخ المحلية، وتحديدا تاريخ اليهود، إلى مستوى حضارة عالمية. وبطريقة اعتذارية لبقة، يستخدم إيزنستات التعددية ليعد ضحاياها بالتخلص من طابعها السلبي المرتبط بالهمينة. وهذا هو نفس الطابع العام لنقد الحداثة

[41] المرجع نفسه، ص 24.

[42] المرجع نفسه، ص 26.

المنطلق من المركزية الغربية، والذي يحاول اعادة تشغيل مشروعها على النطاق العالمي بتبييض جانبها المظلم.

مقابل فكرة تعدد الحداثات، التي تستبطن مركزية تاريخ الغرب وتلطف فظاظتها، يشدِّد النقد الذي يتطور في الجنوب على أن تراجع مشروع الحداثة ناتج عن طبيعته الداخلية التي لا يمكن لها أن تستمر بدونها، وهي أحاديتها التي تسيّرها آليات هيمنة تمنع بقية الشعوب المشاركة في صناعة تاريخ العالم. ولذا، فإن نقدها لا يكون بالحفاظ على نظرتها للتاريخ، بل بتفكيك مشروع كتابة "التاريخ العالمي" المتمركز حول فكرة الحداثة نفسها. وهذا يتم بطريقين: أولهما ايضاح أن تقدم أوربا الحديثة لم يكن نتاج تاريخها الداخلي بل نتاج تلقي الأوربيين تراث كثير من حضارات العالم، وأن استعمار الأوربيين للعالم هو الذي اتاح لهم تحديث بلادهم والانفراد بالتقدم. ونظرة نقدية من هذا النوع ليست جديدة على الفكر العربي. فقد أوضح سمير أمين، منذ وقت ليس بالقصير، كيف يخفي المظهر العالمي الحداثة حقيقة سعيها لفرض نموذج تطور خاص بمجتمعاتها المحلية، حين كتب "ينتمي التمركز الأوربي إلى مجموعة الرؤى الثقافوية الطابع إذ أنه يقوم على افتراض تواجد مسالك تطور خاصة لمختلف الشعوب لا يمكن ارجاعها إلى فعل قوانين عامة تنطبق على الجميع. فله إذن طابع مذهب مضاد للعالمية فلا يهتم بكشف القوانين العامة التي تحكم تطور جميع المجتمعات. إلا أنه يتقدم في ثياب العالمية إذ أنه يقترح على الجميع مضاهاة النمط الغربي بصفته الأسلوب الفعال الوحيد لمواجهة تحديات العصر"[43].

يربط أمين التناقض الذي يميز الفكر الأوربي، من حيث أنه يحاول اضفاء عالمية على التاريخ الأوربي من جهة، وفي ذات الوقت يحاول تأكيد استثنائية ذلك التاريخ، يربطه بإقامةالأوربيين صلة بتراث خالص وأصيل، فيقول "وتقوم أطروحة التمركز الأوربي على فرضية استمرارية تاريخية تمتد من اليونان القديم، ثم روما، إلى القرون الوسطى الاقطاعية

[43] سمير أمين: **بعض قضايا للمستقبل: تأملات حول تحديات العالم المعاصر**، دار الفارابي، بيروت، 1990. ص 154.

ثم الرأسمالية المعاصرة"[44]. ويخلص إلى أن الأوربيين، ليفسروا نجاح التحديث لديهم دون بقية مناطق العالم، قدموا "... مجموعة إجابات خاطئة قائمة على فكرة أن الوراثة اليونانية المزعومة قد مهدت السبيل إلى غلبة العقلانية"[45]. هكذا، نجد أنفسنا مرة أخرى، كما كان الحال مع فكرة النهضة، بإزاء مسار مصطنع لحداثة تدين بأصلها إلى تراث أوربي يعود إلى الإغريق، يُنتِج بطريقة ميكانيكية مجتمعا قادرا على تحديث نفسه وانتاج حداثة تميزها عقلانية ذات طبيعة كونية، صالحة للتعميم على العالم كله. وهكذا أُرسيت الأسس النظرية التي تمنح الأوربيين حق فرض حضارتهم على الشعوب "البربرية". وهنا، فإن اضفاء أيزنستات صفة النمط الحضاري العالمي على الحداثة لا يفارق كثيرا هذه الأسس النظرية.

مما سبق، نخلص إلى أن تنظيرت الحداثة ليست مشاريع فكرية ذات طبيعة فلسفية خالصة، لكنها تعبير عن مشاريع حضارية وسياسية تتوافق معمصالح اجتماعية معينة تتحقق في أوضاع معينة. ومن هنا فإن تنظيرات الحداثة ليست تفكيرا يمكن لكل المجتمعات، بغض النظر عن اختلافات ظروفها وتباين أوضاعها الخاصة، أن تتبناه. لذا، فإن النظرة الفاحصة والمدققة التي تنطلق من منظور الشعوب في الجنوب شرط أساسي لكل فكر يرغب في تغيير أوضاع السيطرة وتحرر البشر. وبما أن الفن مجال التعبير عن حضور المجتمعات في التاريخ، فإن تبني تصور ما للحداثة وتطبيقه على مجال الفن له آثاره البعيدة على حق المجتمعات المختلفة في التعبير عن حضورها في التاريخ، ومن هنا فإن فحص أثر فكرة الحداثات المتعددة على فهم علاقة الفنون بالمجتمعات العربية يستمد أهمية كبيرة.

استُخدِمت فكرة الحداثات المتعددة لفهم الفنون الأفريقية والعربية في أعمال صلاح محمّد حسن ومجموعة نقاد أميركيين مختلفي الأصول. ومن المهم هنا ملاحظة أن عمل حلقة النقاد والمؤرخين لا ينطلق من أفكار إيزنستات، بل من انشغالات تتصل بمجتمعات الجنوب في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. فهم يربطون الحداثات في البلاد العربية وأفريقيا

[44] المرجع السابق، ص 161.
[45] المرجع نفسه.

بالاستعمار، ويتوصل من ذلك إلى نتائج معارضة لما توصل إليه إيزنستات، حين يربط بروز الحداثات في المنطقتين العربية والإفريقية بنضالات شعوبها للتحرر من السيطرة الأوربية وسيطرة الكيانين العنصريين اللذين غرسهما الاستعمار في المنطقتين العربية والافريقية المتمثلين في دولتي إسرائيل وجنوب إفريقيا. كتب صلاح موضحا البعد النضالي للحداثية الأفريقية والعربية "كما هو موثق في أدبيات الحقول الاخرى، غير الفنون البصرية، فإن الحداثية الإفريقية تشكلت في ملتقى النزعة الافريقية (pan– Africanism) والنزعة العروبية (pan–Arabism)"، ففي ذلك الوقت "صارت الحرب الجزائرية وحركة مناهضة الفصل العنصري والنضال الفلسطيني من أجل التحرر المدروسة في الأدب والموثقة في الأفلام والصور فوتوغراغية، تدل على الفترات الأكثر بروزا لهذه الالتقاءات"[46]. هنا يستثمر صلاح فكرة الحداثات لتوثيق تاريخ التحولات الفنية في البلاد العربية والأفريقية الموازية للجهود التحررية لشعوبهافي وجه السياسات الاستعمارية الداعمة للدولتين العنصريتين. لكن المشكلة تكمن في الأساس النظري لفكرة الحداثات المتعددة التي تجعل من مشروعين متعارضين تماما مثل مشروع صلاح ومشروع إيزنستات يتبنيان نفس النظرة للحداثة من حيث هي متعددة، فبينما خدمت الحداثة مشروع الكيانين العنصريين، يراد منها أن تخدم أيضا مشاريع مقاومتهما، فهل ذلك ممكن؟ هل يمكن لفكر ينطلق من الأسس النظرية لمشروع هيمنة أن يدعم مشروعه تحرر من تلك الهمينة؟ ألم تنطلق حركات التحرر العربية والإفريقية من فرضيات مختلفة تماما عن مشروع الحداثة، لكن مفكري تلك الشعوب لم ينجحوا، حتى الآن، في تطوير مشاريع فكرية موازية لتلك الجهود التحررية؟ من الأفضل أن نبحث عن إجابات لهذه الأسئلة ليس في عمل المفكرين العرب والافارقة الذين يتبنون مفهوم الحداثة أداة للتفكير، وإنما في عمل مفكرين عرب وأفارقة آخرين انتقدوا السيطرة الغربية ودعموا مشاريع التحرر العربية والإفريقية بطريقة تختلف تنتقد التفكير من داخل مشروع الحداثة، كما فعل فانون. رغم ذلك فإن تطبيقات صلاح لمفهوم الحداثات المتعددة على

[46]Hassan, Salah M.; African…, p. .461.

التاريخ الحديث للفنون التشكيلية العربية تسهم في التخفيف من مركزية التاريخ الغربي، وتبتدر نقدا لمفهوم الحداثة من منظور لم يسبق تبنيه في تاريخ الفكر النقدي العربي. ولهذا يجب عرض مفهومه لتعددية الحداثات بشيئ من التفصيل، لأنه طوره في نصوص مكتوبة باللغة الإنجليزية، ولم يُعرض بشكل كاف في نصوص عربية.

يعرف صلاح الحداثة (Modernity) بأنها "تفترض التغيرات الاجتماعية المتضمنة في أن يصبح المجتمع حديثا: التحضر، التصنيع، العمل بالأجر، ونظام المصنع، وهكذا"[47]. ويرى أن الحداثية "سلوك محدد نحو الحاضر ومفارقة واعية للماضي".وحول الحداثية (Modernism) يضيف: "تشير الحداثية تحديدا إلى ممارسات جمالية فنية وتمثيلية متصلة بالحداثة"[48]. وبكونها تعبيرا فنيا عن الحداثة، تصبح الحداثية عند صلاح اللفظ الموازي في مجال الفن والأدب لفظ الحداثة في مجال المجتمع. ومن هنا يستخدم اللفظين بحيث تتضمن الحداثية الحداثة وتحيل إليها، مع اختلاف مجال ظهور كل منهما. بالطبع، كون أن الحداثية تعبير عن الحداثة لا يعني أن اللفظين يمكن أن يستخدما بطريقة تبادُلية، فالحداثة لا تنتج عن الحداثية ولكن عن حركة اجتماعية في التاريخ تتضمن العمليات التي أشار إليها النص (التحضر، التصنيع، العمل المأجور، وغيرها)[49]. يتوافق مفهوم صلاح للحداثة مع مفهومها عند ايزنستات من حيث هي مشروع ثقافي، معتبرا أن تعريف الحداثة من منظور التاريخ يمنحها مرجعية أوربية، يقول صلاح أن الحداثة يجب أن تفهم بوصفها شيئ "مفتوح ليست مجرد اضفاء طابع عالمي على منشأ أوربي، أو نتاج محتكر أوربيا"[50].

يعتقد جميع المفكرين الغربيين، وكثير من غير الغربيين أيضا، إن كل النقاش الذي يدور حول الحداثة يتم من داخل فكرها، لأنها هي التي شكلت المعارف والعلوم المستخدمة اليوم

---

[47] Hassan, Salah M.; 'African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse', **South Atlantic Quarterly**, (2010),109 (3) 451–473. P. 454.

[48] المرجع السابق، 455.

[49] محمد عبد الرحمن حسن: تعدد الحداثات: صناعة تواريخ مجتمعات الشتات، **الحداثة السودانية** العدد 11، دبسمبر 2018.

[50] Hassan, Salah M.; 'African' …, p. 454.

في فهم ظواهر المجتمع والتاريخ. والتصور الذي يقوم على الفكرة الهيغلية القائلة بأن أوربا هي التي تقود حركة التاريخ، وأن الشعوب الأخرى لا تاريخ لها، هو الذي يعمق هذا الاعتقاد. وحتى النظرة المعارضة التي تحاول أن تنتقد تمركز التاريخ الأوربي، وازاحة الشعوب الأخرى من التاريخ، تحتفظ بالاعتقاد بأن الحداثة هي التي شكلت النظرة المعاصرة إلى التاريخ، وأن كتابة التاريخ الحديث جزء من مشروع الحداثة، وبهذه الطريقة تحافظ على الاعتقادبأنه لا يمكن كتابة التاريخ الحديث من خارج مشروع الحداثة، ذلك هو ما يسميه المفكر الهولندي فان در فير "الصعوبة التخارج من علاقة مشروع الحداثة بمشروع كتابة التاريخ الحديث"[51]. معتبرا أن هيجل يظهر من حيث نريد أن نهرب منه. إن المنظور غير الغربي للتاريخ الحديث، الذي يراه مجموعة تواريخ محلية مترابطة، وليس تاريخا عالميا واحدا متمركزا حول تاريخ أوربا وحداثتها، يفترض استمرارية بين العصر الحديث وما قبله. لأن هذا المنظور معني بكشف عناصر الاتصال بين الحضارة الأوربية والحضارات الأخرى، وهي العناصر التي أدت إلى نشأة أوربا الحديثة والعصر الحديث. لذا، فإن فكرة القطيعة التي تمثلها الحداثة مع ماقبلها، تعتبر من المنظور غير الغربي للتاريخ بمثابة "عائق ابستمولوجي"، بتعبير غاستون اشلار، يجب التخلص منه للتوصل إلى معرفة دقيقة بظواهر المجتمعات المعاصرة. معرفة متحررة من مركزية الغرب حول تاريخه وحداثة القرن الثامن عشر التي صنعت أسطورة المعرفة الغربية من حيث هي "دراسة علمية"للتاريخ، واستبعدت تواريخ المجتمعات الأخرى بوصفها مجرد "حكايات خرافية".

من دون استجلاء علاقة الفن الافريقي الحديث بتحولات الوعي والخطاب والثقافة يصعب افتراض وجود حداثة افريقية ينسب لها انتاج فنون حداثية (modernist). ويبقى الاحتمال الأرجح هو أن الفنون الافريقية والعربية الحديثة تستعير أشكالا وأساليب من حيث هي لغات تعبيرية في سياق استعارة نظام المعرفة الفكر الغربية ومحاولة توظيفها لفهم المجتمعات غير

[51]Van Der Veer, Peter: The Global History of Modernity, **Journal of the Economic and Social History of the Orient**, Brill, Vol. 41, No. 3, (1998), 285-294.

الغربية، لأنها تطورت في سياق التبعية الثقافية التي فرضت في سياق الهيمنة الغربية على العالم وتم تلقيها بطريقة غير نقدية. وهذا يعني أنه لا يكفي أن تتوفر في العمل سمات تشابه مع الفن الغربي الحديث وإدارة حوار معه ليكون للفن الافريقي أو العربي دور ايجابي في مجتمعاته، بل هناك معيار آخر للتمييز هو تضمنه وعيا بمهمة التحرر من التبعية والسيطرة واستيعابه تواريخ وثقافات مجتمعاته المحلية. ويوازي ذلك في مجال الفكر الاجتماعي والتاريخي استعارة المفكرين العرب لمفاهيم توصيف الحقب التاريخية الغربية لوصف التاريخ العربي الحديث مثل النهضة والتنوير. وفي هذه الحال فإن استخدام تعبير الحداثية لوصف أعمال الصلحي السوداني لن يختلف عن استخدام لفظ النهضة لوصف فكر الطهطاوي ومحمَّد عبده بأنهم رواد النهضة، ووصف قاسم أمين بأنه رائد التنوير"، وغير ذلك من استعارات لنتاجات الفكر الغربي تطبق بطريقة ميكانيكية على تواريخ المجتمعات غير الغربية دون انشغال بفهم ما جرى فيها فعلا من تحولات عميقة. ولأن صلاح ينتقل مباشرة من حداثة بنيوية (عمليات تحضر وتعليم حديث وتصنيع، إلخ) إلى حداثية فنية دون مرور بحقول الخطاب والثقافة والتاريخ فإن سمات الحداثة والحداثية الإفريقيتين لا تبدو واضحة بطريقة تميزها عن غيرها من الحداثات، فتبدو انعكاسا للحداثة الغربية.

في تاريخ الفكر الغربي يسبق التحول نحو الحداثية تحول في الوعي الغربي مرتبط بالحداثة. فقد ربط فوكو ظهور خطاب الحداثة بتحول نظام خطاب المعرفة الغربية في نهاية القرن الثامن عشر نحو ابستمية حديثة، وهذا يعني أنه يشخص سمات الحداثة مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ووضعية اجتماعية وثقافية معينة تخص ثقافة وتاريخ أوربا الغربية، بل أنه يربط ذلك بتحول في علاقة اللغات الأوربية، التي تقوم قواعدها على مركزية فعل الكينونة، بالتشكيلات الخطابية للمعرفة الغربية.وفوكو ينطلق من داخل حقل التاريخ رغم أنه يضع منهجه في الحفريات (الآركيولوجيا)، المعني بدراسة القطائع بين التشكيلات الخطابية، في موضع غير الذي يحتله تاريخ المعرفة. فيرتب تحولات بنى خطاب المعرفة حسب المراحل التاريخية المعروفة في تاريخ الغرب الحديث والتي تعتبر نهاية القرن الثامن عشر بداية

الحداثة. وبذلك فهو يضع التحول في مجال الفن ضمن التحول العام الذي حدث في مجمل خطاب المعرفة الغربية، مقللا من قيمة البحث عن أساس للحداثية في التحولات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية. وليحقق هذا الربط بين الحداثة والحداثية لم يكن ممكنا لفوكو إلا أن يمر بحقل التاريخ، فكتب،في سياق تحليله نص كانط الشهير "ما هو التنوير؟"،مشددا على ضرورة ربط مفهوم كانط للتنوير بمفهومه للتاريخ "أعتقد أن من الضروري أيضا التشديد على العلاقة بين نص كانط هذا والنصوص الأخرى التي خصصها للتاريخ، تلك النصوص الساعية في أغلبها إلى تعريف غاية الزمن الداخلية والنقطة التي يتجه نحوها تاريخ الإنسانية"[52].

في مقابل الاستناد إلى فكرة الحداثات المتعددة، التي تفارق مركزية التاريخ الغربي بطريقة جزئية فقط، يجب الانعتاقمن التصنيفات المسبقة، التي تقسر تاريخ الممارسة التشكيلية العربية، فتفرض عليها تقسيمات مدرسية مماثلة للتقسيمات التي سادت فنون الحداثية في تاريخ الفن الغربي. وفي ما يخص تجربة الفنون العربية في البلاد العربية المتداخلة مع التجربة الفنون الافريقية الحديثة، يمكن تناول نماذج مختلفة لتجارب فنية صُنفت في تاريخ الفن التشكيلي العربي الحديث ضمن ما سمى "مدرسة الخرطوم". وسيتم هنا تناول تجربةاثنين ممّن يُسبون إلى هذه (المدرسة) من منظور مغاير لمنظور الحداثة، اعتمادا على منظور التواريخ المحلية الذي لا يمنح أولوية للمفاهيم التحليلية المستمدة من التاريخ الغربي، فيُبدأ بتحليل التجربة نفسها ثم تُستخلاص ارتباطاتها بالتاريخ المحلي للمجتمعات التي تطورت ضمنها التجربية الفنية المعينة.

في سعيه لرسم اطار واسع لتجربة الفنان إبراهيم الصلحي، عرَّف صلاح حسن (مدرسة الخرطوم) التشكيلية كما يلي: "... هي حركة فنية حداثية ركزت على تفكيك العناصر

[52] ميشيل فوكو: **فلسفة التنوير**، ترجمة محمد عبد الرحمن حسن، دار سلوم للنشر، الخرطوم، 2009. ص 20.

البصرية السودانية وإعادة تشكيل الاجزاء المكونة لاقتراح جماليات ثقافية وهوية جديدة"[53]. ضمن هذا التعريف الواسع يُدرج صلاح اثنين من الفنانين السودانيين، هما عثمان وقيع الله وتاج السر أحمد، فيقول "كانت مدرسة الخرطوم واحدة من أنشط الحركات في الثقافة الأفريقية ومُساهِما رئيسيا في نمو حداثية فنية إفريقية. وعبر كلية الفنون الجميلة والتطبيقية استطاع فنانون أمثال الصلحي، عثمان وقيع الله، كمالا إبراهيم اسحق، أحمد شبرين، تاج السر أحمد، ودنيس وليامز أن يعمقوا مشروع مدرسة الخرطوم"[54]. صحيح أن تلك المجموعة من الفنانين كان لها اسهام واضح في حركة الفن الحديث الأفريقية والسودانية، والعربية أيضا، لكن عدم وجود اتفاق صريح على سمات أسلوبية أو فكرية، أو حلقة تداولية تجمع أولئك الفنانين، يفرض النظر النقدي في مشروع كل منهم منفردا، قبل التسليم بوجود رابط مسبق بينهم. فلربما أتاح ذلك اعادة النظر في منظومة المفاهيم التي تجعل منهم جماعة واحدة، وهي مفاهيم الحداثية، والمدرسة، والثقافة الافريقية.

الفن التشكيلي العربي ومساعي الانعتاق من أُطر الحداثة الغربية

في معظم البلاد العربية ارتبط تعليم الفنون الحديثة بشخصيات أوربية، رغم نواياها الحسنة واجتهادها في نقل وترسيخ تقاليد الفن الغربي الحديث، لم يكن بوسعها إلا أن تنقل معها بطريقة سلبية نظام المعرفة الغربية، الذي يرفع شأن كل ما هو غربي ويحط مكانة كل ما سواه، خاصة ما ينتمي إلى المجتمعات والثقافات المحلية، العربية والإفريقية على السواء. ولم يكن هذا ناتج عن سوء نية الذين سعوا لنشر الفنون الغربية الحديثة،فالسياق السائدحينها كان يفرض ذلك. والنقد الذي يساق هنا لا يسعى للتشكيك في حُسن طوية مؤسسي تعليم الفنون في البلاد العربية، لكنه يستهدف فهم ارتباطها بالسياق الذي جرت فيه تلك الجهود، وهو

[53] Hassan, Salah: Ibrahim El-Salahi: *A Visionary Modernist*, in: **Ibrahim El-Salahi**, Sharjah Museums Department, Sharjah, 2012. P. 17.

[54] المرجع السابق، ص 19.

سياق حددهالصراع بين الشعوب العربية الساعية إلى التحرر، والأمم الأوربية الساعية إلى تدعيم هيمنتها الاستعمارية. وفي ظل تلك العلاقة التناحرية ما كان ممكنا للنوايا الحسنة وحدها أن تخدم مشروع التحرر العربي، وكان لابد من وعي نقدي يسهم في تحويل المشاريع التأسيسية لتعليم الفنون باتجاه التضامن مع الجهود التحررية، ويسهم في فض تبعية الفكر والثقافة العربية.

يحاول الجزء الأول من الفصل التالي النظر في تلك المهمة التي لم تنجز، تمهيدا لدراسة النتاجات التشكيلية للفنانين عثمان وقيع الله وتاج السر أحمد، اللذين كانا ضمن من استهلوا ممارسة فنية متميزة في السودان، وذلك بتحليل عينة من أعمالهم. ومن الضروري هنا الانتباه إلى أنه رغم اشتراك معظم البلاد العربية في الأوضاع التي سادت الحقبة التأسيسية، تباينت تجارب الرواد العرب، خاصة من عمل منهم في إطار جماعي. ففي مصر مثلا، بدأت "جماعة الفن المعاصر"، بداية نقدية فهاجمت نزعة الجمالية الشكلية والواقعية الفجة،فتبنت أساليب تعبيرية وسريالية[55]. وفي العراق تبنت جماعة الرواد منطلقا تطور لدى جماعة بغداد للفن الحديث، وكذلك جاءت التجربة مختلفة في سوريا، التي اتخذ فيها نشاط الجماعات شكلا أقرب لأن يكون نقابيا وتنظيميا، أكثر منه فنيا، وحدث شيء مماثل في لبنان وتونس والمغرب وبقية البلاد العربية. ولذا، لابد من الإحاطة بخصوصية كل تجربة لتنوع الظروف المحلية والتجارب الاستعمارية والنضالات التحررية التي خاضتها الشعوب العربية. وهنا تم اختيار تجربة الفنانين التشكيليين السودانيين ليس لتميزها بين التجارب العربية، وانما لمعايشة الباحث مراحل تطورها والمامه بانعطافاتها ومسارات تقدمها. ورغم التركيز على التجربة السودانية فإنها ستُناقش في الإطار الأوسع للمشهد التشكيلي العربي.

[55] صلاح بيصار: الفنان أحمد رائف:من التشخيص والتجريدية الحروفية إلى سحر الصورة، **دراسات نقدية**، وزارة الثقافة، القاهرة، 2012. ص 59.

الفصل الثالث

مؤسسات تعليم الفنون الحديثة ومقتضيات الوعي النقدي في المجتمعات العربية

منذ غزوهم السودان في عام 1989م، ارتبط تأسيس البريطانيين لمؤسسات التعليم بمهمة تأمين استمرار الأوضاع الاستعمارية، وصناعة عقلية لدى المتعلمين تربط المصالح الوطنية بالمصالح البريطانية، مع السماح بتحول محدود يتوافق مع الابقاء على التبعية السياسية والاقتصادية والسياسية. وفي مختلف مجالات المعرفة العلمية كان تقدير الخطط التي وضعها المستعمرون معمولا به، فتوارث المتعلمون والمثقفون تقاليد ذلك الاحترام حتى الوقت الحاضر. وظلت تقاليد التدريس والتأهيل الأكاديمي الاستعمارية تصيغ عقول المتعلمين والمثقفين السودانيين، وتحدد مضمون توجهاتهم الوطنية. وفي مجال الفنون اعتُبرت التقاليد التي أرساها صانعو مؤسسات التعليم ذات مكانة شبه مقدسة. ففي منتصف أربعينيات القرن العشرين صُممت مناهج "مدرسة الفنون والتصميم"، التي ستصير فيما بعد كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، لتخدم مهمة تسيير جهاز الدولة الحديث بصناعة نخبة تابعة للسلطة الاستعمارية. فالهدف المباشر لم يكن تخريج فنانين لهم ثقافة نقدية، بل كان تخريج مدرسي تربية فنية يسهمون في تعليم نخبة مثقفة تتبنى تقاليد المعرفة الغربية دون فحصها، وتبقى منفصلة عن واقع مجتمعاتها. وكان ذلك هو الشأن في كلية غرودن أيضا، التي ستصير جامعة الخرطوم الحالية.

كانتعليم الفنون يزود الدارسين معرفة بأساسيات الفنون البصرية، باعتبارها حرفة فقط وليست نشاط فكريا يتطلب تطوير معرفة نقدية بالواقع، ورغم محاولات تصحيح الأوضاع بالتوسع في الدراسات النظرية، ما زال كثير من منظري الفن في السودان يعتبرون أن تلك المهمة،التي أضطلع بها البريطانيون لصون مصلحة بلدهم في السودان، خدمة جليلة ينبغي على السودانيين تقديرها. فقد كتبت في وقت قريب جريزيلدا الطيب عن جهود الفنانين الشباب الذين لم يشهدوا حقبة استعمار البريطانيين للسودان "رغم أنهم يعيشون ويعملون بعد

نصف قرن، فإن الجيل الحالي من الفنانين السودانيين مدينون بدين تاريخي لاثنيين من البريطانيين عاشوا في الأربعينيات والخمسينيات"[56]. وجرزيلدا تقصد جان بيير قرينلو مؤسس شعبة الفنون في وزارة التربية والتعليم،وجون كونترِل مؤسس كلية الفنون الجميلة والتطبيقية.

إن فصل الممارسة الفنية عن الظروف والأوضاع السياسية والاقتصادية يمنع إدراك ارتباطها بالمصالح التي تخدمها، ويدفع معظم المثقفين في البلاد العربية، وأيضا الفنانين، إلى الاحتفاظ بتقدير عال للتقاليد الاستعمارية وعدم الشروع في مهمة تحرير الذات واعادة بناء عقلية وطنية التوجه. فحين يزعم بعض المثقفين العرب أن الاستعمار له فضل ادخال التعليم الحديث في البلاد العربية، يوحى بأن الشعوب العربية كانت في عزلة عن العالم وأنها ما كانت قادرة على التواصل معه، وبالتالي، يكون غزوها وسيلة خلاص من تلك العزلة يجب أن تمتدح. وهكذا يُبَرّر الاستعمار فيُصور ضرورة تاريخية لتحسين أوضاع الشعوب العربية وتنويرها. ومن الغريب أن وجهة النظر هذه يتبناها بعض المفكرين العرب الذين لهم جهود مقدرة في نقد المركزية الغربية السيطرة والسعي لتحرير على الثقافة العربية المعاصرة من وضعية التبعية. فقد كتب المفكر اللبناني جورج قرم في كتاب من أفضل ما نشر في العالم العربي في مجال نقد مركزية الفكر الغربي ومحاولة تحرير الفكر العربي، أن المؤرخ غير الأوربي"... ينسى التأثيرات الإيجابية للنماذج الأوربية في تعميم التربية والتعليم على كل شرائح السكان"[57].

إن نقد ارتباط المعرفة بتقاليد التفكير الاستعماري، في مجالات العلوم والآداب والفنون على حد سواء، نقدا جذريا، لا يعني بالطبع رفض الانفتاح على المعرفة العالمية والتواصل بين الثقافات، بل يعني نقد أن تفوض بعض الأمم، خاصة الأمم الغربية، نفسها لتفرض على الأمم الأخرى التواصل الثقافي، الذي يجب أن يتم بطريقة طوعية وليس عبر

---

[56] Griselda ElTayib; **Contemporary Artists of the Sudan: Art in Times of Adversity**, Khartoum, 2015. P. 17.

[57] جورج قرم: **تاريخ أوروبا وبناء أسطورة الغرب**، دار الفارابي، بيروت، 2009. ص ص 364.

العنف.فبالتستر خلف مزاعم نشر الحضارة وفتح مجتمعات "البدائيين" على العلوم والمعارف الحديثة كانت، وما زالت، تتستر مشاريع السيطرة الغربية. ومعرفة ارتباطات المعرفة الغربية ونظم تعليمها بالسيطرة، تستمد مشروعيتها من الحاجة إلى تحرير الوعي العربي من التبعية.

بعد رحيل المستعمِرين، وليس زوال الاستعمار، رسّخت كتابات الباحثين الغربيين حول السودان تعريفا معينا لشعوبه استمر حتى اليوم، فعرفوه بأنه بلد عربي افريقي. أي بتحليله إلى مكونين لهما توصيفاتهما في الأدبيات الغربية.وهذا التعريف الذي يقسم السودانيين إلى مجموعتين يتضمن تناقضا عميقا في منطقه، يمكن وصفه بأنه" قمع الفروق في أطار تأكيدها. فيختلق تجانسا بين مجموعة ينسبها إلى عرب كما في الجزيرة العربية مثلا، وتجانسا بين مجموعة أخرى يسميها أفارقة، ليرسم فرقا بينهما، فيفرق بين السودانيين بينما هو يفرض تجانسا عليهم، من حيث هم مجموعتين مختلفتين. وفي الحقيقة لا وجود لكيان إثني ثقافي اسمه "الأفارقة"، فهناك شعوب وكيانات ثقافية متنوعة لا يوجد ما يجمع بينها إلا رقعة جغرافية واسعة هي قارة افريقيا. ومثلما أن العرب لهم تنوعات تجعل من مجانستهم عملية سلبية تمنعهم رؤية تنوع تواريخهم وثقافاتهم، فإن فرض التجانس على أمم افريقيا يمنعهم حق أن يتخذوا هويات متعددة ومختلفة. إن تصور أن السودان يضم عرب وأفارقة يعود إلى الكتابات العربية إلى السودان التي بدأت في فترة الغزو التركي له، حين وُصِف السودان بأنه يضم عرب وزنوج. فتعريف السودان بثنائيةإثنية ليس سوىصيغةأوربية، ملطّفة ومحدَّثة، للتعريف الذي يفترض أن الأمم تعرّف بالأعراق.

في التوصيفات الغربية ما بعد الاستعمارية للسودان، أُضيف البعد الثقافي إلى البعد الإثني وتبنت ذلك النخبة السودانية بتسليم تام، رغم أن نقدا جادا لهذا التصور طوره الناقدان عبد الله بولا وحسن محمَّد موسى، إلا أنه لم تُطوَّر تلك الأطروحة من جهة من تلاهم من نقاد. وفي هذا السياق الاستقطابي تمت معظم محاولات فهم تطور الفنون التشكيلية السودانية. وهو سياق مواز لطريقة تفكير تبناها الفنانون السودانيون في فترة الستينيات والسبعينيات

انتجت ما عرف في الأدب بمدرسة الغابة والصحراء ونزعة المزج بين ثقافتين متخيلتين، عربية وأفريقية، لكل منهما طبيعة نقية. فكتب صلاح حسن مشيرا إلى التعددية الكبير للمجموعات الإثنية–اللغوية التي يتصف بها السودان"إن التنوع مُسْتقطب في مجموعتين ثقافيتين رئيسيتين: ثقافة مؤسلمة ومستعربة إلى حد كبير، منصهرة مع عناصر محلية قبل–إسلامية، في شمال ووسط السودان، ومجموعات أخرى ذات عناصر ثقافية أفريقية قوية"[58]. وعلى هذا الأساس تناول صلاح جهود الفنانين التشكيليين السودانيين مركزا على مساهمة ما سُمِّي (مدرسة الخرطوم)، التي طوت نظرة للثقافات السودانية تقوم على ثنائية ثقافتين عربية وإفريقية. ومن هنا اعتمدت كتابة تاريخ الفن التشكيلي في السودان على تنظيرات الفنانين وسيرهم الذاتية وبيانتاهم المدرسية، ولم تبلغ المستوى العميق الذي يبحثفيالدلالات الكامنة في الممارسة الفنية، فيستخرج صلتها بالسياقات الاجتماعية والتاريخية من الأعمال نفسها. ولهذا تقف تنظيرات الحداثة العربية فيما يخص الفنون التشكيلية، حتى في صيغة الحداثات المقارنة، عند ما يسمى المدارس الفنية، وتهمل الاتجاهات الفنية الجديدة وتنظيراتها التي تطورت في الأربعين عاما الأخيرة الواقعة بين السبعينيات والعقد الثاني من الألفية الثالثة، وتحديدا بين 1979–2019، وهي فترة طويلة لا يمكن اهمالها، وتتضمن تحولات في مجال التشكيل أكبر بكثير مما تضمنته فترة الأربعين سنة الأولى الواقعة بين 1935–1975.

استطاع بعض الفنانين السودانيين الحديثين تطوير مشاريع فنية من منظور ثقافاتهم المحلية،تأملوا فيهاالظروف المختلفة التي مرت بها مجتمعاتهم. وظل هذا النوع من المشاريع الفنية يعكس حقيقة الاوضاع المحلية بطريقة أوضح بكثير مما فعل غيرهم ممّن طوروا تجار بتنطلق من التقاليد الغربية، رغم أن مشاريع أولئك لم تكن بعيدة عن التقاليد الغربية، لأن بعض أصحابها عاشوا أيضا في عواصم أوربية، ودرسوا الفن في مؤسسات تعليمية غربية. وينتمي الفنان السوداني عثمان وقيع الله إلى هؤلاء الذين مارسوا فنا حديثا ملتئما بمسار

[58]Deliss, Clemmentine (ed.); **Seven Stories, about modern art in Africa**, Whitechapel, London, 1995.p. 113.

ثقافاتهم وفنونهم الوطنية، التي تواصلت مع التقاليد الغربية، ليس من موقع خضوع بل من موقع تواصل طوعي كانت تنتقي فيه ما تمليه احتياجاتها الداخلية. وبغض النظر عن العلاقة التي أراد الاستعمار فرضها،كان ذلك يعبر عن استمرارية فعالية وحيوية الثقافات السودانية التي ظلت تتواصل، طوال التاريخ، مع كل الامم والثقافات وتتبادل معهاالنتاجات الحضارية وفق شروطها ومطلوبات تطورها.

الفنان عثمان وقيع الله:

عاش وقيع الله معظم حياته في بريطانيا، وبالتالي، يمكن ضمه إلى فناني الشتات العربي الأفريقي في أوربا.ويضمه بعض مؤرخي الفن ونقاده إلى فناني ما يسمى (مدرسة الخرطوم) أيضا، رغم أنه أدار مشروع بحث فريد في الكتابة العربية،حافظ فيه على ربط جماليات الحرف العربي بالنص الشعري والديني. ومن هنا يمكن وصف أعماله بأنها "نصوصيات" وليست فقط حروفيات، رغم أنها تهتم بالحرف أيضا. ولد وقيع الله في سنة 1925م، ودرس بالسودان ومصر، ثم بدأ دراساته الجامعية في بريطانيا سنة 1946، وبعد تخرجه عمل أستاذابكلية الفنون الجميلة بالخرطوم من 1951 حتى عام 1964.وفي ذلك الوقت أنشأ مؤسسة فنية صغيرة أعطاها اسم "أستوديو عثمان" بمدينة الخرطوم،مارس فيها فنون الخط والتصميم لفترة عشر سنوات امتدت من 1954 حتى 1964. وسافر بعدها إلى بريطانيا وبقي هناك حتى عاد إلى السودان في 2005، وتوفي في سنة 2007[59].

ساهم وقيع الله كثيرا في نشر الفنون الحديثة في السودان وربطهابالحياة العامة، فأضفى على مرئيات الخرطوم الحديثة مسحة من تراث الثقافة البصرية المحلية.فصمم العلامات التجارية وأسماء الصحف الشهيرة،كما صمم أول عملة سودانية وطنية وعدد من الطوابع البريدية، وأدخل فن الخط العربي في مناهج تعليم الفنون بالمدارس. وتميز عن معاصريه من التشكيليين بأنه لم يسع إلى تقلد وظائف الدولة العليا، فكان له جهده الخاص في نشر الثقافة

[59]عثمان وقيع الله: **البعد الرابع**، متحف الشارقة للفنون، الشارقة، 2017. ص 36.

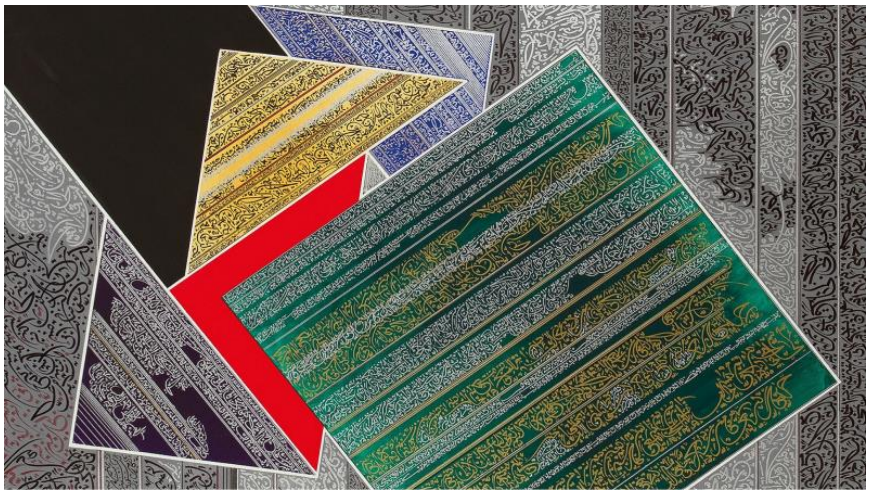
الفنية الحديثة. حتى في فترة اقامته في بريطانيا لم ينقطع وقيع الله عن السودان، فكان يعود إليه لفترات قصيرة، ويقيم المعارض في فترات متباعدة. يمكن تقسيم مراحل تجربة وقيع الله إلى أربع. تبدأ الأولى من ستيتيات القرن العشرين وتنتهي بنهاية سبعينياته تقريبا، والثانية تبدأ من نهاية السبعينيات وحتى العام 1983م، والثالثة من 1983 حتى 1988، والرابعة من 1988 حتى قرب وفاته. ويعتبر هذا التقسيم تصنيفا أوليا أملتها العينة المحدودة من اللوحات التي اطلع عليها كاتب هذا البحث من بين العدد الكبير لاعمال الفنان. والمرحلة الأولى، المنتهية بالعام 1979، تقع خارج نطاق الفترة التي يُعنى بها هذا البحث لأنها تتميز بقلة الأعمال التي أُنجزت فيها، ولهذا سيُركَّز على ثلاثة مراحل تضم أعمال ما بعدنضج تجربة الفنان،والتي تشمل حوالي خمسين عاما امتدت بين ستيتيات القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة.

للتعرُّف على التحولات الأسلوبية التي تميز المراحل الثلاثة المشار إليها، يجب أولا تعيين السمات الأسلوبية الغالبة على المرحلة الأولى، التي لا تتوفر منها نماذج كافية، لتحديد الأسلوب الذي انطلقت منه المراحل الثلاث التالية، لوصف التحولات التي طرأت عليه. بين 1970– 1979م اتصفت الأعمال بالحفاظ على مركزية الكلمة المكتوبة بلون أسود في وسط التصميم أو على يمينه، مع توظيف التضاد اللوني الذي غلبت عليه الألوان الأساسية. وفي هذه المرحلة، توصل وقيع الله إلى السمة الأساسية للتكوين الذي سيستمر في أعماله كلها، وهي اعتماد اللوحة على ازدواجية أداء الحرف والنص. وسيظل الحرف هو المكون الأساسي لخلفية اللوحة، ويتقدم النص ليحتل مقدمة العمل، مع المحافظة على توازن العمل باظهار تعارض عرض الخط المستخدم حروف الخلفية مقابل ذلك المستخدَم في نصوص المقدمة. ففي المقدمة كان النص يكتب بخط رفيع وفي الخلفية يكتب الحرف بخط عريض، فيقلل الخط الرفيع من هيمنة النص المقروء. وستظل سمة التوازن عبر الأداء المتعارض للعناصر النصية في المقدمة والعناصر الحروفية في الخلفية، أبرز مميزات أسلوب وقيع الله المتوافقة مع ثنائية أداء الخط العربي من حيث مكوِّنيه التشكيلي واللغوي.

يتميز عمل وقيع الله عن معظم الحروفيين العرب، ممن يركزون إما على طاقة الأداء الجمالي للحرف مجردا عن الكلمة، أو على كلمات غير مترابطة في سياق نصي، باحثين في الحالتين عن جماليات الحرف خارج اللغة العربية، مكتفين بجماليات حروفية خالصة ذات طاقة لونية عالية. ويظهر هذا في أعمال كبار الحروفيين العرب، مثل وجيه نحلة (صورة 1)، وضياء العزاوي (صورة 2)، ونجا مهداوي (صورة 3).

صورة 1- وجيه نحلة

صورة 2– ضياء العزاوي



صورة 3– نجا مهداوي

رغم أن اللوحة الحروفية وجدت صدى في السودان في أعمال ابراهيم الصلحي وأحمد محمّد شبرين، وأحمد عبد الرحمن أيضا، إلا أن النصيّات التي أرسى تقاليدها وقيع الله وجدت نصيبها من التطور فيما بعد، خاصة عند الفنان تاج السر حسن الذي سيزودها بثراء لوني واضح، وحرية تصميم منعتقة من أحادية الخط الكوفي التي غلبت على نصِّيات وقيع الله. باختصار، ساهم وقيع الله في إرساء تقاليد اللوحة الخطية في السودان وفي العالم العربي أيضا، بما أن مساهمته جاءت قبل منتصف القرن العشرين.

في كل مراحل تجربته، لم يتخل وقيع الله عن العودة المستمرة إلى كتابة النصوص الطويلة ليحافظ علىمهاراته في الخطوط العربية الكلاسيكية، مستخدما أدواتها التقليدية. وفي كلاسيكياته تلك، غالبا لا يظهر إلا لون الورقة ولون النص، الذي لم يزد عن لونين أو ثلاثة. ولقد منح هذا الاقتصاد اللوني النص مزية الانفراد بحمل الطاقة التعبيرية للبنية الشكلية، وفي ذات الوقت زوّد المحتوى الدلالي للنص بحضور تام. أدّت هذه التمارين وظيفة الكابح لاحتمالات انفلات التجربة الخطية،ومنع جنوحها نحو الحروفية الشكلانية المتعالية على العلاقة الكتابة العربية، من حيث أن الكتابة دليل على كل من اللغة والثقافة. فالربط بين الحرف العربي بوصفه أداة تشكيلية، والثقافة العربية، لا يتحقق إلا في بنية الكتابة العربية، لا في علاقات الحروف المفردة. من هنا تطور اهتمام وقيع الله بابراز جماليات الحرف العربي في سياق نصي، منشغلا بتطوير التقاليد الجمالية التي ظلت ملازمة للكتابة العربية في تنوع تواريخ مجتمعاتها.

بالطبع، تتصل الكتابة والنصوص بالمعنى وبالفكر، وبالتالي، بالموضوعات التي تستأثر بالفكر داخل اللغة التي يُكتب بها. لذا، لم تكن أعمال وقيع الله بعيدة عن الانشغالات الفكرية العربية، والسياقات المختلفة التي مورس فيها انتاج النصوص وقراءتها وتفسيرها. هنا يلتقي الفن التشكيلي، بطريقة تلقائية وطبيعية، بفهم وتفسير حركة مجتمعه في سياق التاريخ. وهذا هو الموقف المناط بالفنان الحديث، حسب ما سبق استخلاصه من مناقشة آراء كانط وفوكو

حول الحداثية، التي رُبِط فيها بين تحولات الفن والوعي بحركة التاريخ والحاضر. وستُظهر المناقشة التفصيلية للمراحل الثلاث التالية في تجربة وقيع الله طبيعة العلاقة بين الحلول الأسلوبية التي طورها الفنان في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، وقضايا المجتمعات العربية والإفريقية عموما، والسودانية خصوصا، التي ظل وقيع الله منشغلا بها رغم أنه عاش بعيدا عنها فترة ليست قصيرة.

المرحلة الثانية 1979- 1983:

تحتل هذه المرحلة فترة السنوات الخمس الواقعة بين 1979- 1983. وتتميز بشيوع اللون الأسود والبني الغامق في خلفية العمل، وتداخل الكلمات النص، حتى تكاد أن تخذ شكلا غير مقروء لولا أن الفنان يعطي القارئ كلمات مفتاحية مكتوبة بوضوح. وفي بعضها الآخر يظهر الحرف الكوفي مترادفا بألوان متعددة، وبذات القلم أو الفرشاة السميكة (صورة 4). وقد تظهر ألوان محدودة جدا حول الحروف، أو على حوافها، كأنما كتبت بلون أخر خلف اللون الغامق السائد. في الحالتين يُضفي ثبات حجم الخط ونوع الحرف ثباتا وسكونا نسبيين على الخلفية، فتسودها بنية ايقاعية هادئة، ذات ألوان توافقية.

صورة 4- عثمان وقيع الله

في هذه المرحلة أيضا، تحتل نصوص متعددة مواقع مختلفة من العمل في أعلاه أو جانبيه، وبخطوط ذات عرض متفاوت تقل عن عرض خط نصوص المقدمة، التي يغلب عليها خط الثلث. ورغم طغيان هذا السمات في أعمال هذه الفترة فهي تتميز بتنوع واضح، نتج في الأساس عن ثراء توظيف وقيع الله للألوان في خلقية العمل بطريقة تنزع عنها السكون، وتضفي عليها درجات مختلفة من الدينامية.فتبدو كأنها تنزلق أفقيا نتيجة الانزياحات التي تظهر في الكلمات بإضافة ألوان خفيقة في اطرافها، فيبدو الحرف منزاحابببطء عن مكانه. في هذه المرحلة أيضا حافظت معظم الأعمال على اتساق بنيتها رغم تباين سجلها اللوني.فمنها ما يزيد في كمية الألوان في الخلفية أو يقتصد فيها، فيغلب عليها اللون الأسود وحده. ويمكن تناول نموذجين لكل من هذين النوعين لتوضيح مقدار تنوع أعمال هذه المرحلة، رغم تجانس سماتها الأسلوبية التي تميزها عن المراحل التالية.

يظهر تعدد ألوان الخلفية في عمل مأخوذ من قصيدة للشاعر الفيتوري (صورة 5). فيه كررت البنية الخطية وتوزيع المساحات خاصية تضاد الحرف الكوفي العريض في الخلفية، مع خط الثلث الرفيع في المقدمة. لكن تميُّز العمل عن سواه يظهر في بنيته اللونية التي تتلاعب فيها جميع الألوان الأساسية والثانوية تقريبا، دون أن تبدو عناصر العمل متنافرة. بخلاف بقية الاعمال، يغطي الحرف الكوفي في هذا العمل كل بياض الورقة تقريبا. وفي الجزء الأسفل تغلب حروف ذات امتدادات أفقية، بينما في أعلاه تغلب حروف ذات امتدادات رأسية، تُؤكَّد ارتفاعاتها بألوان متعددة، متباينة الشفافية. يبدو الأسود أيضا حاضرا بدرجة مساوية لبقية الألوان في الخلفية، فيتوافق معها لوجود درجات من البني تربط النظر بالدرجات المجاورة من الأحمر والبرتقالي فتنساب حركة النظر وتدور حوله بتلقائية تامة. يحتل وسط العمل مقطع شعري من قصيدة للفيتوري، مكتوب بحرف ثلث متوسط العرض، تتوزع حوله مقاطع شعرية مختلفة تشغل أطراف العمل، كتبت بحرف رفيع، وبعضها الآخر بحرف رفيع جدا، وتتحول أنواعها من الثلث إلى الرقعة.

صورة 5– عثمان وقيع الله

تحتكم النصوص في تباعدها عن المقطع المكتوب في الوسط إلى منطق لوني يضبط علاقات عرض الحرف، فتبدو النصوص وكأنها تخضع إلى قاعدة اشعاع اللون، فالوسط مشع والاطراف متلاشية، ولكل مقطع لون مختلف عن ألوان المقاطع الأخرى. رغم تعدد أنواع الخطوط والتباين اللوني وكثافة المقاطع الشعرية فإن النصوص مقروءة بوضوح، حتى أنها تقود المشاهد إلى معرفة أن القصيدة هي "معزوفة لدرويش متجول" التي تُعد واحدة من روائع الشعر العربي الحديث. ورغم أن البيت الذي يتطابق تماما مع الغنى اللوني اللوحة لم يكتب فيها، وهو الذي يقول فيه الشاعر "وزحمت برایاتي وطبولي الآفاق"، إلا أن الخطوط المرتفعة بألوانها المتعددة والنقاط الملونة حولها توحي ضمنا بتزاحم الرايات الملونة في مشاهد الاحتفالات الدينية. فالعمل رغم أنه لا يتجه إلى محاكاة مشهد وافعي فإن حركية العناصر وتعدد مكونتها اللونية يعبر تماما عن تدفقات الحالة الشعورية التي تعبر عنها القصيدة.

رغم غلبة هذا الأسلوب الايقاعي متعدد الألوان، توجد بعض الأعمال التي يتميز طابع خاص، ربما انتجها وقيع الله على سبيل التجريب الأسلوبي. ففي عمل أُنجز في سنة 1980 (صورة 6)، حمل الآية "وعندهُ مفاتحُ الغيبِ لا يعلمُها إلا هوَ" (سورة الأنعام– الآية 59)، تتكرر عبارة "كتاب مبين" بخط كوفي كُتب بفرشاة عريضة جدا ولون أسود. تشابكت الحروف وغلب عليها لون أخضر شفاف يحيط بالخلفية، فبدأ العمل وكأنه يتكون من عدة طبقات متراكبة لنفس الشكل، وكتبت الآية بحرف رفيع أسود تأكيدا للاحتفاء بهذا اللون، وكتبت عبارة "كتاب مبين" بلون أصفر ترابي وبتلقائية تامة ظهرت في حركة الفرشاة في وسط اللون الأسود دون أن تُملأ فراغات الحروف، فاكتسب النص ملمسا خشنا أكسبها حيوية. وفي بعض المواضع ظهرت دفقات اللون نتيجة ضغط اليد على الفرشاة، فلم ينشغل الفنان بما سال منها، ناقلا إلى متلقي العمل آثار توتر حركة يد الفنان أثناء انجاز العمل. توافقت هذه التلقائية، وحيوية الكتابة، فيشكل نهايات الحروف ظهر أيضا أثر الفرشاة، فجاءت الخلفية بدورها خشنة جافة النهايات.

صورة 6– عثمان وقيع الله

هذا التعارض مع شفافية اللون الأخضر والبياض المحيط بكليّة الشكل، منح العمل طابعا دراميا واضحا تلاعب فيه التضاد بين السواد الذي ينقل شعورا بانعدام النور،والاضاءة المنبعثة من خلف الألوان الخضراء الشفافة المضيئة. فعبُر العمل عن دلالة الآية التي تقيم تقابلا بين الغيب والعلم: غياب المعرفة عند البشر وحضورها عند الله.

تمتد سمات هذه المرحلة أيضا في بعض أعمال العام 1984، جنبا إلى جنب مع سمات المرحلة التالية التي في طور التكون. فالمراحل الفنية لا تتغير بطريقة قاطعة في لحظة معينة بل أن كثيرا من سمات المراحل المختلفة تتداخل وتعاود الظهور. وهذا يظهر بوضوح في عملٍ تميز بالاقتصاد اللوني والشكلي المتقن (صورة 7)، ترتبت فيه حروف الكوفي رأسيا من أسفل العمل إلى أعلاه، متلاشية صعودا، كأنها تعرض مشهدا طبيعيا يتلاشى في الأفق. وفي المرحلة التالية التي تبدأ بعد العام الذي انجز فيه هذا العمل، سينمو توجه نحو استدعاء الصلة بالعالم الطبيعي في أعمال وقيع الله، لربط المشاهد بخبرة الحياة الحسية فيما هو يتلقى خبرة جمالية، تستنطق علامات خطية وكتابية ونصوصا معنوية خالصة.

من الوصف السابق لحركة العلامات الخطية، كحروف ونصوص على السطح، وهجرتها بين البنى اللونية والخطية وتنضيدهافيما بين خلفيات ومقدمات الأعمال، يظهر أن اللوحات تقيم وحدة واتساقا بين الأداء التشكيلي ودلالات النصوص بطريقة تمنح الفنان سلطة تأويل النص، وإبراز المعنى، أوالمعاني، التي ينسبها إلى النصوص. وعند هذا الحد يتضح أن العمل التشكيلي عند وقيع الله لا ينفصل عن المحمول الدلالي للنصوص المكتوبة فيه، ما يجعله جزءا من بنية ثقافية شاملة تضم تقاليد بصرية ولغوية وأدبية. فأعمالهلا تصدر عن خبرة بصرية خالصة، منتزعة من سياق خارجي عن طريق ما يسمى الملاحظة الموضوعية، كما في التقاليد الغربية التي حاول بعض الفنانين السودانيين والعرب، أن يبقوا أوفياء لها. في سميولوجيا اللوحة الحروفية/النصوصية عند وقيع الله تُقرأ دلالات العمل ضمن عوالم علامية متشابكة، تتمدد في مختلف الفضاءات الرمزية للثقافة العربية.

صورة 7 – عثمان وقيع الله

المرحلة الثالثة: 1984– 1987:

تدريجيا، تحولت أعمال هذه المرحلة لتركز على ترتيب رأسي لدرجات اللون في خلفية العمل، مع ابقاء الحروف الكوفي العريض، ووضع الألوان المعتمة في أسفل العمل، والمضيئة في أعلاه. فعرضت الأعمال أداءا ثنائيا ينتقل من التكاثف مع حركة عين المشاهد من أعلى اللوحة إلى أسفلها، إلى التخلخل عند انتقال العين في الاتجاه المعاكس، أي من أسفل اللوحة إلى أعلاها. فتحركت النصوص التي كانت تحتل المقدمة، فيما بين جانبي اللوحة الأيمن والأيسر. أما الألوان ففي الغالب تتدرج من الأسود في الأسفل، إلى الرمادي الخفيف في الأعلى، متوارية في البياض على حواف الورقة.

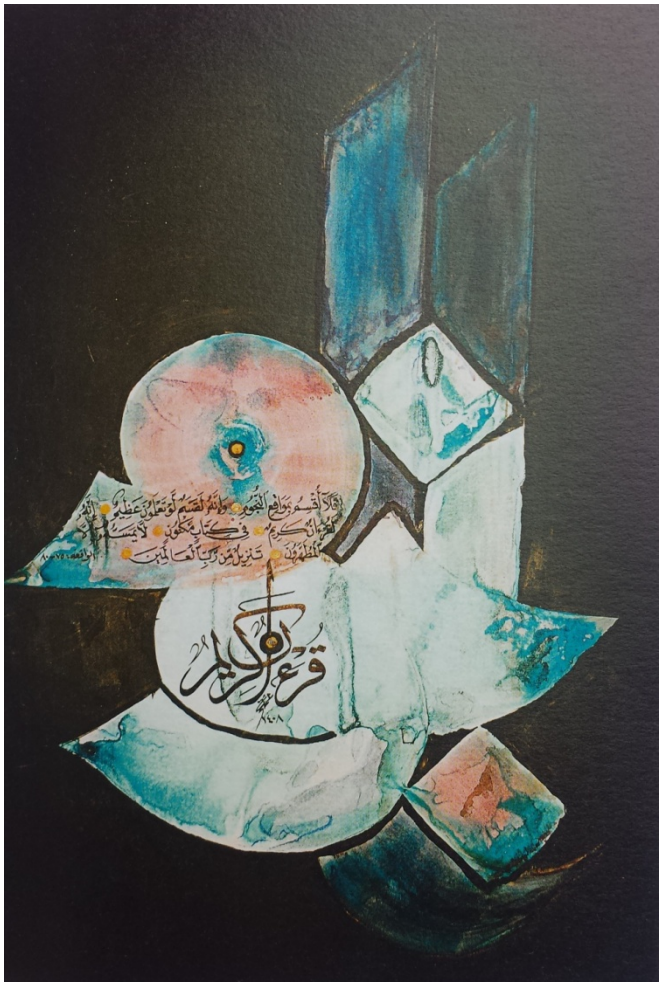
في بعض أعمال هذه المرحلة ظهر تأطير هندسي للنص. وربما كان تحول درجات اللون نحو الخفة كلما صعدت العين إلى أعلى يمنح المشاهد احساسا بالارتفاع نحو فضاء مفتوح، مستدعيا الخبرة عملية مع العالم الطبيع، حيث تصعد الأجسام الخفيفة إلى أعلى، وتسقط الكثيفة إلى أسفل. وفي أعمال أخرى كان تكوين العمل يأتي على شكل مثلث تستقر قاعدته أسفل اللوحة ويتجه رأسهإلى أعلى (صورة 8). في الحالين، بسبب الشعور بالانعتاق من قيود المكان في أسفل العمل، فإن انفتاح النص على الفضاء في أعلى العمل يجعله طاغيا على حضور كلمات النص، فضبط الفنان مجال ظهورها بمستطيل خفيف يحدّمن انفتاحها على الخارج

صورة 8- عثمان وقيع الله- سورة الشرح 1986

يتأكد لنا هذا لأن عملا آخر أُنجِز في نفس المرحلة (صورة 9) استخدم فيه الفنان خطا رفيعا أسودا لتأطير الحرف الكوفي في الخلفية لعزل النص عن الخلفية، ومنحه حضورا واضحا. وفيه كُتب نص الآية "قُلِ اللهمَّ مالكَ الملكِ تُؤتي الملكَ من تشاءُ وتنزعُ الملكَ ممَّن تشاءُ وتعزُّ من تشاءُ وتذلُّ من تشاءُ بيدكَ الخيرُ إنك على كلِّ شيئ قديرٌ"(سورة آل عمران– الآية26). لقد أُنجز هذا العمل في فترة تاريخية شهد فيها السودان تقلبا بين أربعة أنظمة سياسية، فكانت أكثر الفترات كثافة في تاريخه الحديث من حيث الحراك السياسي. ففي العام 1985 سقط نظام جعفر نميري بانتفاضة شعبية جاءت بنظام عسكري انتقالي، أعقبه نظام ديموقراطي غير مستقر، ثم انقلاب آخر في سنة 1989. وتشير الآية إلى معنى تقلبات السلطان السياسي وعلاقته بالهيمنة على البشر، فالآية تربطه بفعل إلهي يتضمن قوة أكبر تعبر عنه كلمة "النّزع"، الدلالة على سلطة الله العليا وقيوميته على شؤون عباده، ومحدودية السلطة الدنيوية. وهذا العمل بمثابة تعليق على الواقع السياسي، يكشف انشغال الفنان بأوضاع وحراكات المجتمعات التي ينتمي إليها.

في هذه المرحلة كما في المرحلة السابقة، أبدع وقيع الله أعمالا تعيد انتاج أسلوبه بطريقة مبتكرة، لكنها لم تخرج عن الطابع العام لأعماله السابقة بالرغم من اتباعها حلولا مختلفة. وهذا التنوع في استنطاق نفس الأسلوب الخاص بالمرحلة المعينة يبين مقدار الطلاقة التي اتصف بها وقيع الله. والطلاقة من أبرز الأدلة على توفر قدر عال من الطاقة الإبداعية لدى الفنان، فتنوع خيارات الحلول في إطار الأسلوب الواحد يؤكد خصوبة خيال الفنان، وثراء قدراته.

في عمل استثنائي (صورة 10)، تطغى عليه أرضية سوداء، تتلاشى حروف الخط الكوفي متدرجة من الأزرق إلى الرمادي مقتربة من اللون الأبيض في وسط العمل، يشعر المشاهد بتكاثف لوني كلما تحركت العين نحو اطراف العمل. تركز اللون المضيئ في الوسط فقط موحيا ببؤرة للنظر مشعة نحو الأطراف.هذا العمل الاستثنائي يحيل قاعدة تخلخل وتكاثف الشكل الناتجة عن علاقة الجزء الأعلى من العمل بجزئه الاسفل، إلى علاقة بين مركز العمل وأطرافه.



صورة 10– عثمان وقيع الله – سورة الواقعة 1987

مستدعيا عملا سبق تحليله ضمن أعمال المرحلة السابقة، تتجه نصوص مقدمته، وليس خلفيتهكما في العمل الحالي، إلى التلاشي في الأطراف.فيستدعي العملان أيضا خبرة المشاهد مع العالم الطبيعي، تتصل بطبيعة النور التي تتكاثف في مركز الإشعاع وتتلاشى في أطرافه. هنا يقيم وقيع الله ارتباطا بين أعماله التشكيلية ذات الدلالات المجردة والمعنوية، والعالم الطبيعي من جهة، والسياقات التي ينتجها فيه من جهة ثانية، متمثلة في السياقات الاجتماعية والتاريخية. فلا تظهر فيها الأحداث السياسية والتاريخية وتحولات المجتمع فقط، كما وضح في عمل سابق، فهو يعود ليلامس الخبرة الحية مع العالم الطبيعي في أكثر من عمل، رافضا التعالي على الواقع، الذي يميل إليه كثير من المشتغلين بتوظيف الخط العربي في أعمالهم التشكيلية. ومن هنا تتعدد مستويات الخبرة المستدعاة في أعمال وقيع الله فتعبر عن اتصال بواقع المجتمع ووجود الفرد في العالم الطبيعي المحسوس أيضا.

في عمل يعتبر من آخر ما أنجزه الفنان في هذه المرحلة، فحمل بعضا من سمات المرحلة التالية، كُتب فيه جزء من سورة آل عمران (صورة 11)، احتلت ثلاثية الألوان الأساسية، مع سيادة واضحة للأزرق، مركز العمل، وجاءت الآية في مقدمة العمل بلون أسود، بخلاف معظم أعمال الفنان. هنا أيضا، كما في كثير من الأعمال، احتفظت حركة الفرشاة بعفويتها ومرونتها، خاصة في مناطق التلاشي، فبدا كأنما كلما تحركت الفرشاة مبتعدة عن المركز، كلما انعتقت من قيود انضباط الشكل وتحدده. في الجزء الأعلى من العمل، والذي غلبت عليه حركة الحروف الرأسية، تجاورت الألوان الأساسية الثلاثة محدثة تضادا لونيا عالي النبرة، تم امتصاصه بواسطة غلبة اللون الأزرق على المساحة في وسط العمل، فلعب الأزرق دور مهدئا للصراع خالقا للتجانس، بتوليده في أسفل العمل درجات وسيطة من الأخضر بينه وبين الأصفر. بخلاف العمل السابق، تميز هذا العمل بتوظيف النصف الأسفل من العمل للحد من الصراع وليس تصعيده. ما يعني أنه في كلا العملين كان الصراع بين العلاقات الأساسية يشكِّل بؤرة العمل، بغض النظر عن الناتج النهائي. فكان الصراع يعكس دينامية التاريخ والواقع الاجتماعي.

صورة 11– عثمان وقيع الله– من سورة آل عمران – 1987

المرحلة الرابعة 1988- 1995:

في هذه المرحلة الأخيرة عاد وقيع الله إلى نمط أسلوبي ستعاد بعض سمات المرحلة الثانية، مغتنيا بالخبرات التي تزود بها من المراحلة الثالثة؛ فاتخذ العمل طابعا جديدا نسبيا، حافظَ على التقابل بين الخلفية، التي يطغى عليها الخط الكوفي، والمقدمة ذات الخطوط الأخرى. فهنا انخفض التضاد الذي ساد في المرحلة السابقة بين الخلفية والمقدمة، لتتحد العناصر في تكوين حركي تقاسمت فيه الألوان الأساسية مساحات مقتصدة.

مثال ذلك عمل يضم مقطعا من شعر ابراهيم العبَّادي انجز في سنة 1991 (صورة 12). فيه ينقسم التكوين إلى نصفين تقريبا يغلب عليهما درجات الرمادي المشتقة من الأسود، والتي تشفُّ عن الألوان الأساسية الثلاثة من خلف الرمادي. في النصف الأيسر تحتل الألوان الأساسية المقدمة ويتراجع الأسود ودرجات الرمادي إلى الخلفية، فتمنحه بريقا وسطوعا. يضفي انقلاب الأدوار بين فصيلة الأسود ودرجاته المختلفة من الرمادي والألوان الأساسية فيما بين النصفين الأيسر والأيمن للعمل، مسحة درامية، يرفع نبرتها حوار الألوان (chromatic colors) مع درجات الاضاءة (achromatic colors). يتميز هذا العمل ببنيته البسيطة، مع ذلك يقوم بتصعيد الصراع، بأن ينقله من مستوى علاقة الخلفية بالمقدمة إلى علاقة جانبي اللوحة ببعضهما. وهذا يذكرنا بما سبق ملاحظته من قدرة الفنان على توليد الحلول المبتكرة والمتنوعة لنفس المشكلة، وهي قدرة زودت مشروعه بالقدرة على الاستمرار وعدم النضوب طوال الخمسين عاما التي مارس فيها فنه.

صورة 12- عثمان وقيع الله- من شعر إبراهيم العبادي -1991

جدل الحروفية والنصوصية: تحرير الوعي التشكيلي من هيمنة التواريخ المتمركزة

في هذا القسم الأخير من الفصل الثالث يُربط ما توصل إليه التحليل الشكلي والأسلوبي للمراحل المختلفة التي مرت بها تجربة الفنان وقيع الله بتوصيف الفنان لتجربته وتنظيره. وذلك للتعرف على مدى توافق تنظير الفنان مع ممارسته العملية، بالاحتكام إلى السياقات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية الموازية للمراحل المختلفة التي تطورت فيها تجربته الفنية. وتورد المناقشة مقارنات مختصرة مع تجارب بعض الفنانين العرب لاستخلاص الروابط الجامعة بين التجارب التشكيلية العربية المختلفة في سياقاتها المتنوعة. تتميز المرحلة الأولى، التي تُعد مرحلة تمهيدية للمراحل الثلاثة التي ركز عليها البحث، بأنها تستجلي القدرات التعبيرية للخط، من حيث هو أداة كتابة نصية تطورت في سياق حركة المجتمعات العربية، وغير العربية أيضا التي استخدمت الحرف العربي وطورت تصاميم خطية خاصة، معبرة به عن وعيها بذواتها وخصوصية أوضاعها وثقافتها. ويظهر ذلك، على وجه التحديد، وبأوضح ما يكون، عند ربط مضمون تجربة وقيع الله، في مراحلها المختلفة، بمسار تطور الحرف العربي في تاريخ الثقافة البصرية السودانية.

منذ بداية العصر الحديث في السودان، قبيل ظهور سلطنة الفونج في مطلع القرن السادس عشر، استمرت الكتابة العربية في السودان تتم بنوعين من الخطوط. أحدهما سائد منطقة وسط السودان، وهو خط النسخ الذي ورد من الجزيرة العربية، والثاني ساد منطقة غرب السودان، وتحديدا في دارفور حيث استخدم خط طوفي قريب من مما يعرف بالخط السوداني المأخوذ من الخط المغربي. وهذه الثنائية الخطية القديمة لاحظ استمرارها أحد الرحالة الذين زاروا السودان في بداية القرن التاسع عشر، مما يرجح أنها تعود إلى فترة تطور وانتشار الثقافة العربية في سلطنتي الفونج ودارفور[60]. وفي فترة الغزو التركي للسودان بواسطة جيوش محمَّد علي، غلبت الكتابة بخط النسخ. وعقب التحرر من الاستعمار التركي

[60] نسيم مقار 1995: **الرحالة الأجانب في السودان: 1730–1850**، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ص 73.

استخدمت الدولة السودانية المستقلة المطبعة التي جاء بها الغزاة لطباعة كتبها ومناشيرهابخط شابه الخط الصحراوي المتولد عن الخط الكوفي. وهكذا ارتبط أول ظهور للحرف المقترن بالطباعة، أي تصميم الحرف بمفهومه الحديث، بالدفاع عن الثقافة الوطنية وحماية استقلال البلاد. وطوال فترة استقلال السودان الأولى (1885–1898م) كانت التصميمات تتم بطريقة تقليدية تتحكم فيها الامكانات المحدودة التي أتاحتها تقنية الطباعة الحجرية. وفي هذه الفترة لم يكن هناك دور للرسم، ولعبت النصوص المقروءة الدور المهم في نقل الرسائل المراد بثها في المجتمع. إنّ توظيف عثمان وقيع الله للخط الكوفي خلفية لمعظم أعماله، كانيتطابق مع اتجاه الثقافة الوطنية إلى اتخاذ الخط الكوفيرمزا لاستقلال الذائقة الجمالية لمجتمعاتها المحلية. وعلى خلفية هذه الخبرة تتطور تقاليد الكتابة والتدوين والمعرفة بالذات والتاريخ.

تاريخيا، تفرع الخط الكوفي في أفريقيا عن شجرة الخطوط المغربية التي تطورت بين القرنين الأول والتاسع الهجريّن (بين السابع الميلادي والخامس عشر الميلادي)، ونشأ عن مكونات عربية وأمازيغية وإفريقية وأوربية[61]. فكانت نموذجا لتنوع الثقافات البصرية، تم فيه استيعاب نتاجات وفنون قارات العالم القديم الثلاثة، آسيا وافريقيا وأوربا. وربما كان ذلك أوسع نتاج ثقافي بصري تعددا في التاريخ، إذ اقتصرت التفاعلات الثقافية الأوسع قبل ذلك على مناطق متجاورة في قارتين على الأكثر، كما في نموذج تلاقح الفنون البيزنطية والفارسية، مثلا. ومن غرب افريقيا انتقل الخط الكوفي المعروف بالسوداني، نسبة إلى السودان الغربي، إلى بلاد السودان الشرقي، عن طريق الاتصال الثقافي بين المراكز العلمية في المدن الصحراوية، خاصة ولاتة وشنقيط وتمبكتو، فقد كتب به أهلها لغاتهم الافريقية[62]. وتوسعت علمية التواصل الثقافي في جهة الشرق عبر الصحراء الأفريقية، فوصل الحرف الكوفي السوداني بلاد دارفور في منطقة السودان الحالي بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين،

[61] محمد المغراوي: أهمية الخط العربي في حضارة المغرب والأندلس، في: مجموعة مؤلفين: **تعارف** ...، مرجع مذكور. ص 65. ص 82.

[62] المرجع السابق، ص 109.

كما سبق القول. وبمرور الزمن أصبح عرض الحرف الكوفي القيرواني أكبر مما جعل الكلمات في السطر قليلة لا تتجاوز كلمة أو كلمتين أحيانا أما المسافة بين الالروف والكلمات فأصبحت أقل مما جعلها تظهر في صورة كتلة[63]. وتعرض أعمال وقيع الله مسار هذا المسار التاريخي بشكل بالغ الوضوح، فهي تمثيل ساكن ومتزامن لمجمل لحظات تاريخ تطور الكوفي في مناطق مختلفة، خاصة في البلاد العربية الموجودة في افريقيا.

ما زال الحرف الكوفي يتميز بسمات مهمة بالنسبة للثقافات غير العربية بسبب طبيعته الهندسية المبسطة، هي مقروئيته ويسر تعلمه وسرعة الكتابة به. وما زالت الثقافات الافريقية تفضل الكتابة بالكوفي، وحتى المشاريع التي قامت بها المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، والجهات المتعاونة معها،لحوسبة الحرف العربي المعدل الذي تكتب به اللغات المسلمين في افريقيا في الوقت الحاضر، اعتمد على تصميم حرف كوفي إلى جانب خط نَسخي، خصص لكتابة العناوين لتشكل عنصرا جاذبا لمستخدمي الحرف من الأفارقة.

تلخيصا لما سبق، مثلت المرحلة الأولى في مشروع وقيع الله، التي لم يتم تناولها بالتفصيل في سياق هذا البحث لعدم توفر نماذج كافية منها، على اتقان قواعد الخطوط العربية الكلاسيكية من حيث هي حامل لقيم جمالية وثقافية قادرة على التطور والتجدُّد. وفي المرحلة الثانية صار العمل الفني جزء من بنية ثقافية شاملة تربط تقاليد بصرية بتقاليد التدوين النصي والتعبير الأدبي والتراث الديني، فاكتسب العمل الفني بعدا جديدا أضافه الفنان إلى الأبعاد الثلاثة التي يتقيد بها الفن التشكيلي الخاصة بالطول والعرض والعمق.أما في المرحلة الثالثة، فقد اتخذ ذلك البعد الإضافي صورة البعد الزمني، فأضيفت الأحداث التي تدور في الزمن إلى ما يستقضيه العمل التشكيلي. فدخل التاريخ ضمن مكونات فهم وتفسير العمل الفني عند وقيع الله، وبذلك تضافرت مستويات عديدة في تفسير أعمال عثمان وقيع الله. أخيرا، في المرحلة الرابعة ظهرت عالمية الثافة العربية فعبرت عن تعددية ثقافية وتاريخية

[63] المرجع نفسه، ص 110.

داخلها، فعبّر انشغال الفنان بالحرف العربي عن انشغاله بتنوعات الثقافات لمكونة لذلك الكل المجرد، أي الثقافة العربية، التي تظهر في التاريخ في صورة ثقافات متعددة، تنتشر ليس في العالم العربي وحده بل في مختلف بقاع العالم، متمثلة في رمزية الحرف العربي الذي تكتب به مختلف الشعوب الإسلامية لغاتها، في آسيا وإفريقيا وحتى في أوربا.

طور وقيع الله مفهوما للخط العربي لا يقف عند الحرف مفصولا عن الزمن فيربطه فقط ببعد روحي يتجلى في النقطة أو "البعد الواحد" كما عند شاكر حسن آل سعيد، مثلا. بالعكس من ذلك، انتقل وقيع الله بالخط العربي إلى ما فوق الأبعاد الثلاثة،جاعلا منه قوة معبرة، رمزيا، عن بعد رابع، وهو هنا يربط الكتابة بالتاريخ، فالحرف أداة التدوين التي تمنح التاريخ حضوره، ألا يبدأ تاريخ الانسانية مع بدء الكتابة؟

في تنظيره لمشروعه، يقول وقيع الله "إن البعد الرابع بعد تراه البصيرة عقب البصر. وإن قليلا من التأمل كفيل ببلورته في في اللوحات التي تهدف إلى إلى جعل الخط لُحمة اللوحة وسداها.ويضيف إنني بفني هذا أريد إبلاغ أهلي وعشيرتي أولا، ولا يهمني من لا يقرأ العربية، والدور عليه أن يتعلمها ليفهم ما يكتب بها"[64]. إن انشغال الفنان بالتواصل مع مجتمعاته هو ما يدفع وقيع الله إلى التعامل مع الخط في صلته بالسياقات المتحولة، المجتمعية والثقافية والتاريخية، ف كان ارتباط الحرف العربي عنده وثيقا بمسار تطوره لدى مجتمعاته السودانية، متجاوزا التقاليد التركية التي جمدت طاقاته الجمالية. فيقولفي هذا المعنى "نظريتي (في البعد الرابع للخط العربي) جاءت بعد تجربة نحو عقدين من الزمن، انشغلت فيهما بالعمل على اخراج فن الخط العربي من (قوقعة القطعة التركية) إلى آفاق التجربة الفنية الماثلة في إزالة التأطير والمحسنات البديعية الخطوطية والزخرف الرتيب والزينة المتراكمة، والذهب (...)، فضرورة البحث والتطوير يفرضها تاريخ خطنا العربي وما

[64] عثمان وقيع الله: **البعد الرابع**، متحف الشارقة للفنون، الشارقة، 2017. ص 42.

لاقاه عبر السنين الطويلة. وتميزه بالتطور والتجدد، وتاريخ تدوين المصحف شاهد على ذلك بكثرة الأقلام (وأنواع الخطوط) التي كتبت بها المصاحف"[65].

حين يربط وقيع الله الحرف العربي بتاريخ تطوره وبالتدوين المصحف فإنه يربطها، ضمنا، بما تبع ذلك من مسيرة صعود المكانة العالمي للثقافة العربية مع نشأة ما عرف بعصر التدوين العربي، الذي دُوِّنت فيه السيرة النبوية وتاريخ الإسلام. ثم ظهور حركة ترجمة النصوص العلمية والفلسفية من التراثين الفارسي والإغريقي. وباختصار، هو يربطه بمسار تاريخي مستمر، شهد أولا نشأة الحضارة العربية الإسلامية، ثم الجمود الذي تعرضت له في العصر العثماني الذي رسيخ التقاليد الشكلية والمدرسية في الثقافة عموما، والممارسة الخطية خصوصا، وأخيرا مرحلة انفتاحها على حرية التعبير الفني. وهنا يقتفي وقيع الله مسار نهوض وتعثر الخط ضمن مسار الثقافة العربية وصولا إلى مرحلة تعافيها في العصر الحديث.

بالرغم من أن وقيع الله يربط جهده الرامي إلى إعادة ربط فنون الخط العربي بحركية التاريخ، من أجل تحريرها من قيود الشكلانية والتكرار، أي انه يتحدث عن نزع سلطة التقليد وربط فن خط العربي بالحاضر في سياق انشغال بتحرير الثقاف العربية من السيطرة المفروضة عليها من الخارج، فإنه لا ينتقل إلى مشكلات الحداثة النظرية التي ترمي بمستخدمها إلى سياق تاريخي وفكري مغاير يطرح مشكلات مفاهيمية لا تتصل بالواقع الذي يحياه، فهو يشخص وضاعا تاريخية محددة هي تدوين النص القرآني الذي استهل عصر التدوين، والتقاليد التركية ويصف ممارسته من حيث افعاله الملموسة دون استخدام لمصطلحات الحداثة والأصالة والتراث والمعاصرة، التي تقود إلى الانزلاق باتجاه مشكلات تعريف الحداثة، وصلتها بالثورة والقطيعة مع الماضي، ... إلخ. هنا يبدو واضحا أن وقيع الله لا ينطلق من تصور للخط العربي، أو الحرف العربي، يتخذه موضوع تأمل صوفي كما ساد لدى عدد من

[65] المرجع السابق، الصفحة السابقة.

رواده في ستنيات وسبعينينات القرن العشرين. فقد ربطشاكر آل سعيد مفهومه للبعد الواحد في الحرف العربي بالتأمل الصوفي والفلسفي. فوصفه بأنه "ما قبل التشكيل"، وهو أيضا "... الاشارات والعلامات التي تعبر عن ذهنية الفنان، خلافا للخط الذي يعتمد على المقاسات والقواعد، ربط آل سعيد بين ذات الفنان والذات العليا من خلال الحرف، بينما ذكر جميل حمودي البعد القدسي والرفعة والسمو والصفاء والتجريد: العواطف الدينية هي التي تدفع أشكالي نحو التجريد ..."[66]. وفي كثير من التجارب العربية تم التركيز على العمق الصوفي للحرف العربي الذي يجعله متعاليا عن التجربة اليومية وحركة المجتمع في التاريخ. فحتى لدى من تبنوا الحرف في فترة معينة في حياتهم ضمن موجة الحماس للحروفية، مثل الفنان المصري أحمد ماهر رائف، الذي وجه عنايته إلى البحث عن خبرة انسانية مشتركة، تركّز الاهتمام أيضا على البعد الصوفي[67]. بخلاف هذا، سعت تجربة وقيع الله إلى التعبير عن مسيرة الخط العربي في التاريخ، من حيث هو أحد مكونات الثقافة العربية في بنيتها الشاملة اللغوية والعقائدية والحضارية.

إن كان الالتحام بالواقع والتاريخ وحركة المجتمعات المحلية، والتعبير عن استمرارية ثقافاتها من منظور الانتماء إليها، هو الدلالة النهائية لأعمال وقيع الله، فإن أعمال فنان سوداني آخر، هو تاج السر أحمد تسهم في استكمال أبعاد أخرى للتجربة التشكيلية السودانية تُبرِز استمراريتها اعتمادا على مصادر الثقافة البصرية والخبرة التشكيلية المحلية. وهنا أيضا من الضروري تحليل أعمال هذا الفنان في ذاتها، للتعرف على مقدار مساهمته الفنية في تاريخ الفن التشكيلي السوداني والعربي، دون ركون إلى التصنيفات الاعتباطية التي وضعته أيضا ضمن (مدرسة الخرطوم)، مهملة خصوصية تجربته وتفرد أسلوبه. فالتصنيفات المدرسية لا تخدم إلا تيسير الحاق التجارب التشكيلية العربية بمراحل طليعية وحداثية مماثلة لمراحل تاريخ الفن الغربي.

---

[66] المرجع السابق، ص 25.

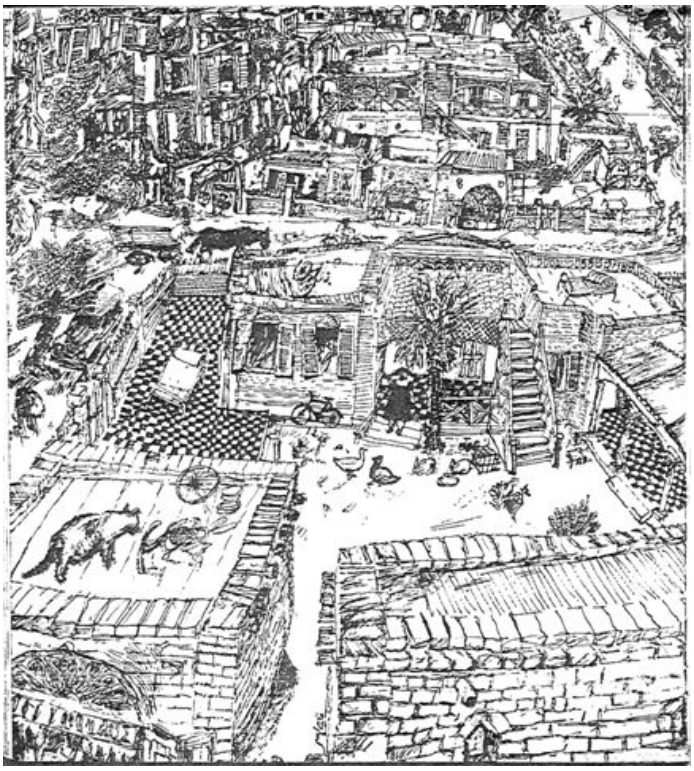
[67] صلاح بيصار: الفنان ...، ص 67.

تاج السر أحمد: رؤية بمجازات النور والعُتمة

ولد تاج السر أحمد، أو تاج أحمد كما عرف عند نقّاد الفن، بالخرطوم في سنة 1923م، وعاش فيها سنوات دراسته قبل الجامعية. ثم درس الفنون في بريطانيا وعاد في سنة 1964 إلى السودان لفترة قصيرة سافر بعدها ليعمل في يوغندا ثم في كينيا. ثم عمل بالمملكة العربية السعودية والأردن، وعاد إلى السودان في العقد الثاني من الألفية الثالثة واستقر فيه حيث توفي. رغم أن بعض كتب الفن العالمي أشارت إليه، إلى أنه لم يلق اهتماما مثل ما وجده رصفائه ممّن عاشوا في الغرب،وربما يعود ذلك إلى ضعف الحركة النقدية في البلاد العربية والأفريقية التي عاش فيها.

صورت معظم موضوعات أعمال تاج أحمد حياة المدينة بمبانيها شوارعها وحياة ساكنيها اليومية. ورغم أنه قدم أعمالا تتناول الانسان معزولا عن البيئة الخارجية، فإن الملابس أو حتى طريقة الجلسة أو ايماءات الجسد توحي ضمنا بثقافة مدينية. في أعماله المبكرة، المعنية بالأماكن العامة وعمارة أحياء الطبقة الوسطى، تظهر مباني أحياء الخرطوم بحركة باعتها المتجولين وسكان حاراتها، فتُرى ساحات المنازل وأسطحها وجدران غرفها، وأرضيات صالاتها المفتوحة وحركة قاطنيها. ورغم أسلوبه التمثيلي الذي يسهل فيه تمييز الملامح الواقعية للمرئيات تميزت اعمال تاج أحمد بنوع فريد من التنظيم البصري يقوم على تمثيل بانورامي للمشهد، فجميع العناصر مرئية من أعلى بطريقة تضعها على قدم المساواة مع بعضها، والخطوط الخارجية واضحة وقوية بقدر لا يخلق تراتبا في كينونة الأشياء، فيفتقد المنظور البصري خاصية التراتب التي يفرضها على الأشياء في الرسم الواقعي لأن خاصية التلاشي لا تعمل هنا، فالتفاصيل حاضرة في خلفية المشهد على قدم المساواة مع ما هو قريب من مقدمته (الصورتان 13، 14). وفي هذا صياغة لقواعد التمثيل البصري مخالفة لمنطق التراتب الذي يفرضه المنظور الخطي في تقاليد الفن الغربي.

صورة 13 – تاج أحمد

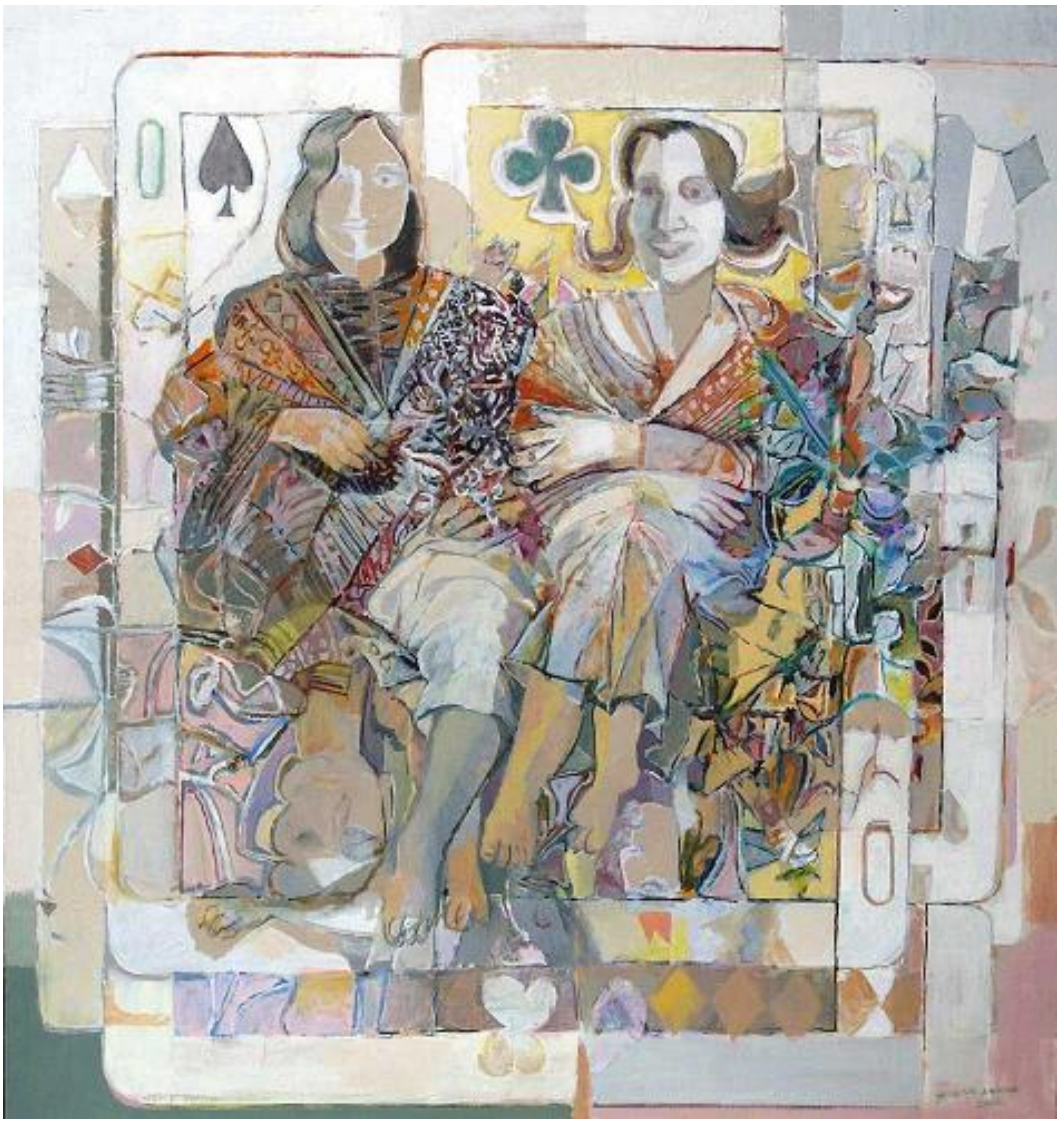


صورة 14 – تاج أحمد

تتميز مرئيات تاج السر بالبساطة، وتُعرَض في بيئة شديدة الوضوح؛ تخدم تشكيليتها علاقات الضوء والظل. فالألوان تؤدي وظيفتها في أعماله بطريقة تتطلب التمييز بين الضوء والنور من جهة، والظل والعتمة من جهة أخرى. فالضوء هو الأشعة الساقطة على الجسم من مصدر فيزيائي مثل الشمس أو المصابيح، أما النور فهو حالة سطوع واشعاع الجسم حين يرد باعثا الأشعة الساقطة عليه من الخارج. وقد تكون الإنارة حالة ذاتية للشيئ، فتبدو الأشياء مرئية لأنها تبعث نورا من ذاتها يجعلها قابلة للملاحظة. وفي اللغة العربية يُوصف العقل بالنور، وفي القرآن وصف الله سبحانه وتعالى الهدى بالنور في عدة مواضع. وعند الفلاسفة المسلمون وصفت المعرفة بالنور، كما عند الغزالي الذي وصف المعرفة اليقينية بأنها "نور يقذفه الله في القلب". فكل حالة انكشاف عتمة هي حالة من حالات النور، أما الضوء فحالة واحدة، تمثل الطبيعة المادية للنور. بالمقابل،لا تبد الظلال في أعمال تاج أحمد حالة من حالات ضعف الضوء التي تؤول إلى ظلام في حالة الغياب التام للضوء، فبما أن النور لا يقيده الضوء،فإن حالات ضعفه تتخذ هيئةعتمة لونية تشف عن درجة خفيضة من النور في أكثر الحالات حلكة (صور15 –16).

بهذه الطريقة وظف تاج أحمد اللون لابراز خاصية انارة المرئيات، أي وضوحها الذاتي بغضّ النظر عن التراتب الذي تفرضه درجة قربها أو بعدها من مصدر الضوء الفيزيائي. فكما في حالة المنظور التي تمنح الأشياء حضورها بغض النظر عن قربها أو بعدها من الرائي لا تخضع الأسطح من حيث هي ملونات لمصدر ضوء يسيطر عليها ويفرض حضورها أو غيابها، فرغم انتظامها في فضاء متجانس بصريا، فإنها تتصف بقدر من الاستقلال الذاتي وتقاسم الفضاء المشترك. ففي المنطق البصري لأعمال تاج أحمد للأشياء حق ظهور متساو في عالم المرئيات. ولهذا المنطق مستويات متعددة تكشف عن تميز أسلوبه الفني وتعدد مستويات دلالته بالنسبة إلى السياقات المختلفة. ولما كان موضوع هذا البحث هو دلالة العمل التشكيلي بالنسبة لوعي الجماعات التي يعيش فيها ويخاطبها الفنان، منشغلا بقضايا مجتمعه الواسع، التي من بيتها قضية التحديث، فإن تحليلا شكليا مفصلا لعدد من الأعمال يتيح استخلاص تلك الدلالات في أعمال تاج أحمد، وربطها بنظرته إلى واقع مجتمعه السوداني خاصة، والمجتمعات العربية عامة.

صورة 15- تاج أحمد



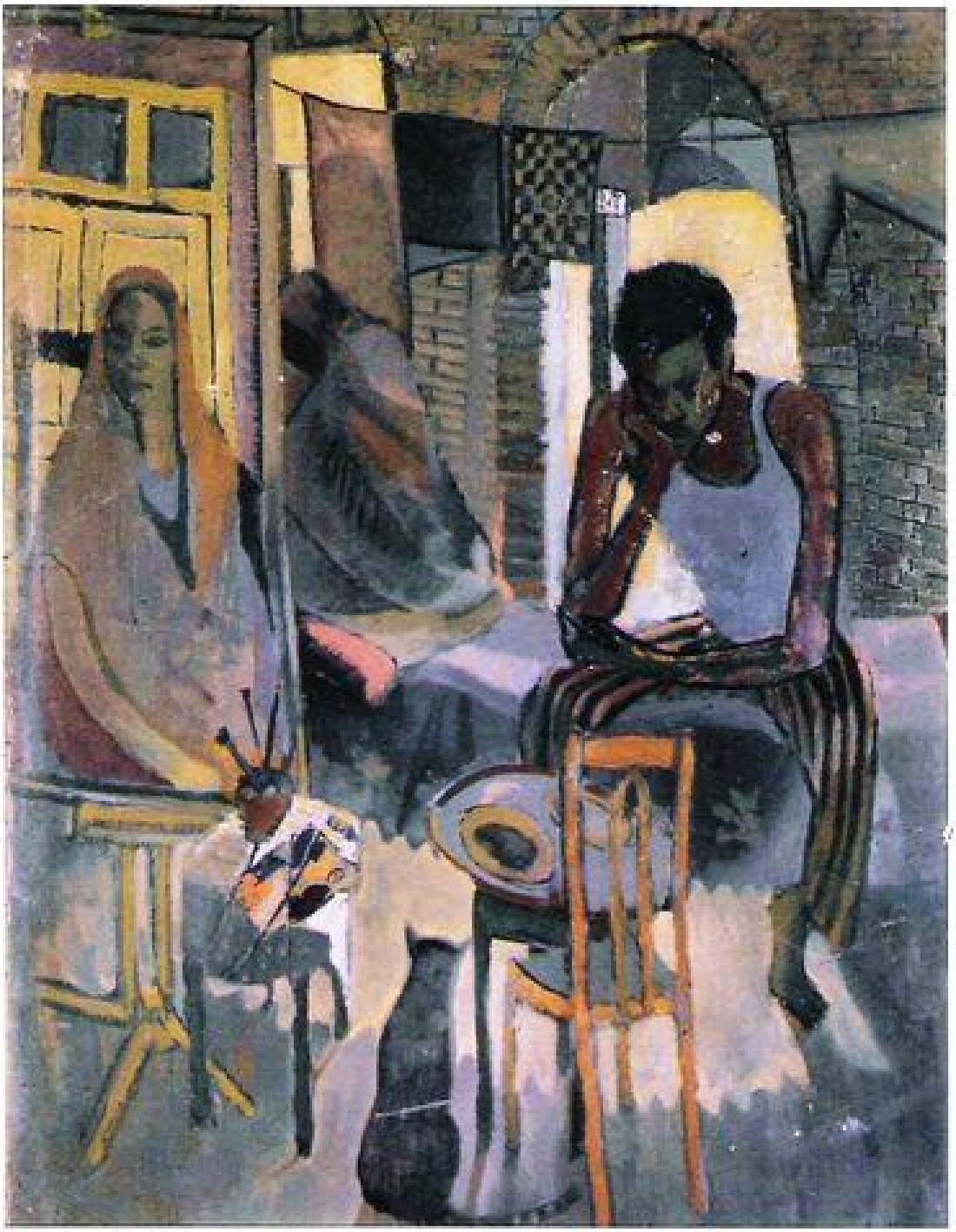
صورة 16– تاج أحمد

في عمل يصور شارع في واحدة من حارات القاهرة (صورة 17)، رسم باللون الأسود، وظُلِّل بواحدة من درجات اللون الأزرق، توحي مستويات تداخل اللونين الأبيض والأسود بحالة استمرار لوني رغم أنه لا توجد سوى درجة واحدة لكل لون من الألوان الثلاثة. وفيه تغيب الظلال والألوان الفرعية تماما، وينتج هذا عن مهارة اضفاء التجانس بين أداء الشكل ممثلا في الرسم بالخط والمساحة واللون المتمثل في توزيع الأزرق بوصفه وسيطا. ويظهر تمكُّن تاج أحمد من إضفاء الحضور المتساوي على عناصر عمله بمختلف التقنيات في أن هذا المشهد نفسه أُعيد إنتاجه ملونا، مع تغيُّر في مواضع الضوء والظل (صورة 18).

صورة 17– تاج أحمد – القاهرة

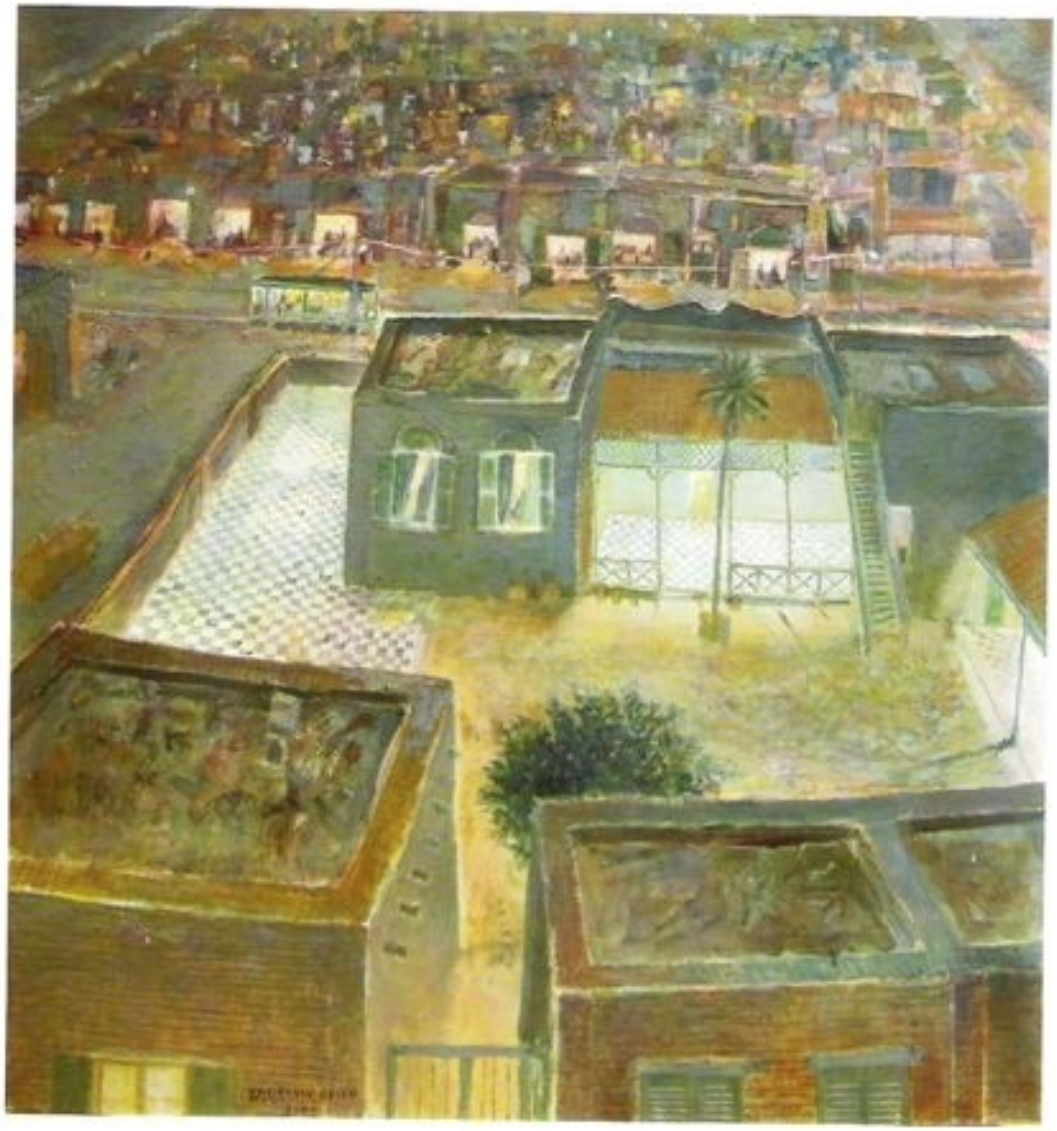
صورة 18– تاج أحمد – القاهرة

في صورة ذاتية للفنان مع طبق فول (صورة 19)، يكتسب المشهد تماسكه من قوة غير مستمدة من عالم الموضوعات التي يمثلها العمل. فخطوط المنظور المنحرفة يستعصي على عين المشاهد تتبعها وتجميعها، وفق منظور خطي، في نقطة تلاش مفترضة داخل السطح اللوحة، فالخطوط تتلاعب حول منطقة، أو ربما مناطق متعددة، عصية على الاكتشاف. والطاولة التي عليها طبق طعاموشك على السقوط جون أن يثير اضطرابا في منطق الرؤية، تشكل جزءا من مشهد متآلف مع محيط الغرفة المتوازن تماما.وعدم توافق خطوط المنظور لعناصر الأثاث والمبنى لا يخلق تناقضات بصرية، بل يُوحي بنظام مستمد من اسناد العمل عناصره إلى بعضها في مشهد متسق يسوده هدوء يوحي به استغراق كل من الأشخاص الثلاثة، الذين يشغلون وسط العمل، في شأنه الخاص، وطمأنينة القط الجالس في وسط أسفل اللوحة. وفي هذا العمل تتبدى دراما باطنة رغم الهدوء الذي يسود العمل في ظاهره، فالرجل الموجود في يمين المشاهد يظهر في عتمة شاملة،تعارضه ايماءة جسد المرأة في الوسط،بكونها أدارت ظهرها للمشهد. أما المراة على اليسار فتطغي عليها انارة جانبية، تضعها هي في تعارض مع الرجل، بطريقة توحي أيضا بوجود حالة من عدم التفاهم بينهما. يحمل هذا العمل طاقة تعبيرية كثيفة تفصح عنها بدرجة أساسية درجات العتمة والنور الخفيض التي تسود العمل. هذه البيئة الدرامية تمنح المكان وحدة حيوية مستمدة من وظيفته الاجتماعية، بوصفه مكانا مشغولا بواسطة جماعة متعايشة في لحظة معينة من لحظات الزمن. ومجازات النور والعتمة هي التي تنطق بالطابع الاجتماعي للفضاءات البصرية في أعمال تاج السر. وهنا ايضا، كما عند وقيع الله، يمّثل الزمن المجرى الذي ينساق فيه التاريخ وتتشكل فيه حركة المجتمعات، وتتحول فيه اوضاعها الحية.



صورة 19– تاج أحمد– صورة ذاتية للفنان مع طبق فول

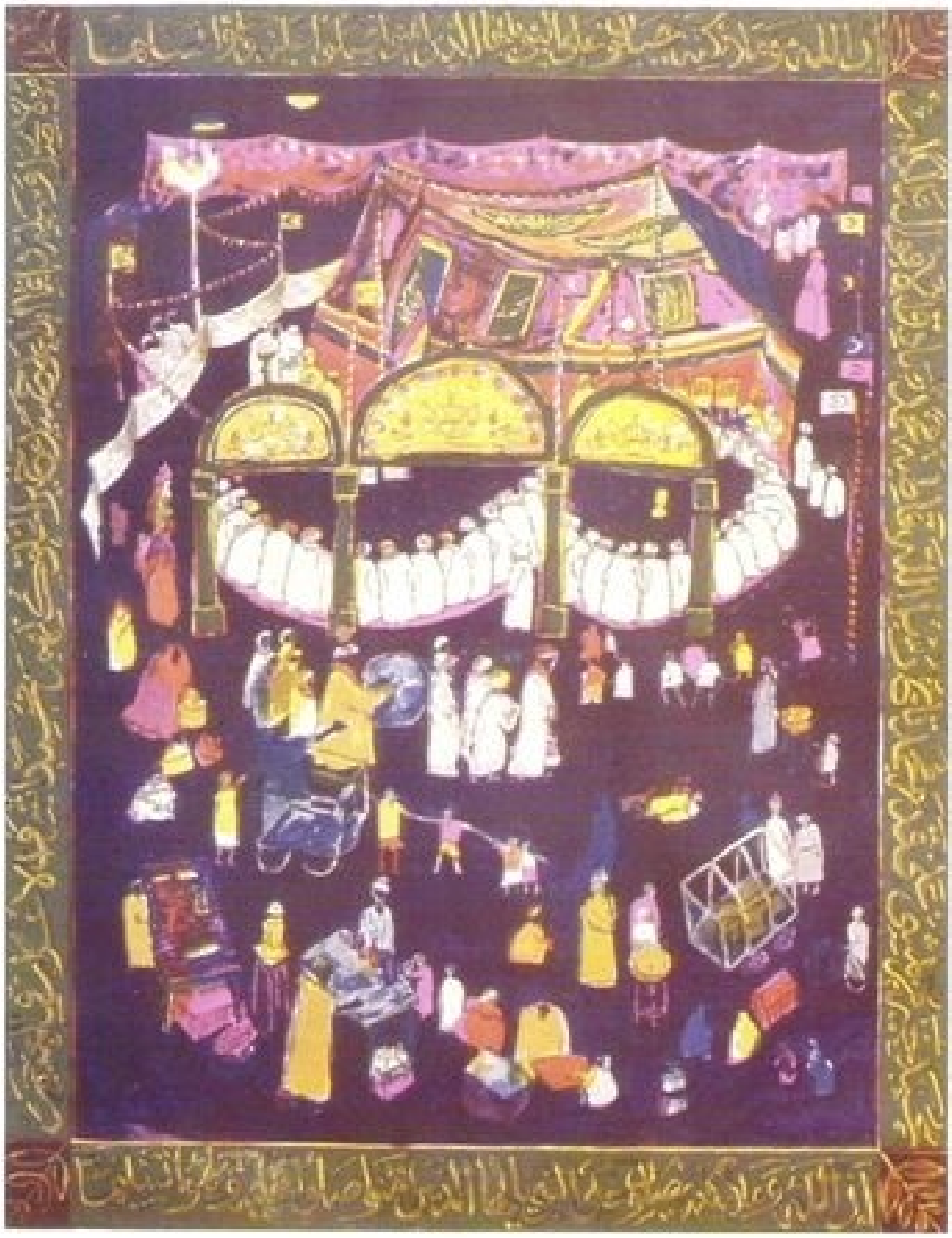
يظهر الأسلوب المميز لتاج السر بين رصفائه من الفنانين السودانيين في عمل إضافي يمثل مشهدا ليليا لأحد أحياء العاصمة الخرطوم بعنوان "الفناء الخالي" (صورة 20). يحتل مقدمة العمل منزل مضاء من الداخل وتتوزع في أعلى العمل عشرات المنازل المضاءة بدورها، ولكن المنزل الذي في المقدمة يبدو خاليا تماما من البشر رغم الاضاءة الباهرة التي تشع منه. ويعبر عن السكون التكرار الرتيب للبلاط الفناء والصالة المفنوحة على نظر المشاهد في أعل يمين المشاهد. وتشع منها إضاءة قوية بأثر التضاد بين اللونين الأبيض والأسود الموزعين بتساو تام في مساحة تخترق وسط العمل وتقود عين المشاهد إلى المنطقة المزدحمة في خلفية العمل. حيث يتحطم السكون وتظهر حركة كثيفة في المنطقة الفاصلة بين المقدمة والخلفية حيث السيارات وحركة البشر. إن وضع المبنى الخالي في مقدمة العمل مشرع النوافذ ومضاء من الداخل يسمح للبصر بأن يخترقه كليا، ولا يوجد ما يحجب البصر عمّا في داخله، فيوحي المناخ الكلي بحالة أمن تسود المكان الخارجي بأكمله. يعرض العمل بيئة إلفةٍ تحتضن ساكنيها، ورغم غياب البشر عن المشهد إلا أنه يستنطق خبرة تساكن آمن، ويستثير لدى المشاهد شعورا بتعايش حميم لهذا المجتمع الذي زود مخيلة الفنان بتلك النظرة الشفافة. وهنا تظهر الثقافة المحلية وخبرة معايشة الفنان لمجتمعه بوصفهما مصدرين يتزود منهما بخبرته البصرية، وليس من تقاليد فنية جامدة.



صورة 20 – تاج أحمد– الفناء الخالي

في عمل طباعي أعطاه الفنان اسم "المولد" (صورة 21–)، اضاف الفنان إطارا خارجيا بعبارات مكتوبة بخط ثلث كتب فيه"إنَّ اللهَ وملائكتهُ يصلّونَ على النبيِّ ياأيُها الذينَ آمنوا صلُوا عليهِ وسلمُوا تسليما" (سورة الأحزاب– الآية 56). ولأن الاطار جزء من اللوحة بدتكأنها صورة لصورة مؤطرة، فأضاف الفنانبعدا تمثيليا لعمل تمثيلي. تتضمن الصورة حلقات الذكر الصوفي التي تُعقد بمناسبة المولد النبوي وتردَّد فيها الأذكار بطريقة مستمرة، فتوحي بحالة اتصال الذكر واحاطته بالزمن. وفي الصورة أيضا صور أخرى متعددة تحتل أعالى الخيام المنصوبة، بطريقةتخلق ازدواجا في منطق تمثيل ساحة المولد. وربما كان الطابع السردي للنصوص التي تُقرأ في المولد النبوي، فتستعاد فيها سيرة الرسول، صلى الله عليه وسلم، هي التي فرضت هذا الحل الأسلوبي الفريد الذي ميز العمل بين أعمال الفنان. وهو يذكِّر بسلسلة أعمال للفنان السوداني عمر خيري تناولت المولد بطريقة مشابهة،وكان عمر يرسم بطريقة قريبة من تاج أحمد، منشغلا أيضا باستنطاق الحياة اليومية لمجتمعه بمشهدية بانورامية جامعة، وإن كان بمنطق بصري يختلف عما يظهر في أعمال تاج أحمد[68].

[68] محمد عبد الرحمن حسن: **عمر خيري، سيرته وأعماله**، الاتحاد العام للفنانين التشكيليين السودانيين، الخرطوم، 2007. ص 126-127.



صورة 21- تاج أحمد- المولد

الفصل الرابع

تحليل ومناقشة

عبّرت المراحل التي مرت بها تجربة عثمان وقيع الله، حسبما وُصفت في الفصل السابق، عن تعامله مع مادته التشكيلية، أي الخط العربي، من جهة اتصاله بحركة المجتمع والتاريخ. فيصبح، ممثلا في الخط الكوفي، رمزا لثقافة بصرية ذات طابع تعددي، متبناة لدى شعوب كثيرة منتمية إلى الثقافة العربية والإسلامية، لتفض احتكار انتاج المعرفة وممارسة السلطة، وتنشر حق تشاركهما بين الجميع. إن ربط وقيع الله تجربته الفنية بالكتابة العربية لا يُلحِق الفن بالمجتمع فقط، بل بحركة الوعي والفكر أيضا، لأن النصوص تحيل إلى أداة الفكر وحفظ التاريخ، أي اللغة. وهذا ما يسمح لنا بربط التحولات الاجتماعية بتحولات الوعي والثقافة، بطريقة تسد الفراغ الذي التقيناه في مقاربة الحداثات المتعددة، حين تحاول الانتقال مباشرة من حداثة اجتماعية إلى حداثية فنية، دون المرور بعلاقة الفن ببنى الوعي والثقافة. وهكذا تنقل تجربة الفنان، حين تستند إلى ثقافته الوطنية وتاريخه المحلي، بالثقافة من حيث هي فعالية في التاريخ. وهنا فقط يمكن العثور على دور واضح للفن في المجتمع، فمجمل عمليات التغيير والتحولات في كافة المجالات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية تظهر في منطقة تقاطع الفن والتاريخ، ولا يتحقق ذلك إلا بتَتبُّع مظاهر وعي الثقافة المعينة بحاجات مجتمعها. وفي ربط وقيع الله تاريخ الحرف العربي بتاريخ تحرر السوانيين تتمثل النقطة المهمة في مشروعه التشكيلي الذي يتعاطى مع العمل الفني من حيث هو تجل لثقافة معنيّة بالتدوين، تسعى للانفتاح على تنوع تواريخ المجتمعات التي تتبناها، وتباين انشغالاتها. فبما أن نصوص التاريخ ليست سوى مدونات لمراحل عناية المجتعات بحاضرها، معبر عنها في صورة قصص حول الماضي، فإن الكتابة العربية تصبح هنا الأداة والحامل الرئيسي لوعي المجتمع بانشغالاته ومطلوبات تحويل واقعه.

أما في أعمال تاج أحمد، فإن تخليص اللوحة من منطق التمثيل الخطي واللوني، والمشهد القائم على التراتب، ومنح عناصر العمل حق الحضور المتساوي، فيمنح أعماله طاقة تحرير هائلة لتقاليد الفن الغربي المتلقاة في مؤسسات التعليم الحديثة. ويجعل منها حدث تثاقف فعلي، وليس مجرد تأثير أحادي الاتجاه تمارسه ثقافة مهيمنة، على أخرى ضعيفة. فتاج السر لا يقوم بهضم التقاليد الغربية ويعيد تنظيمها ليفرضها على الثقافة البصرية لمجتماته، لكنه يفتحهاعلى فضاء تلق متعدد المداخل يسمح له بتأويلها من منظور ثقافته المحلية، بحسب مطلوباتها. كما أن استهدافه فض تراتب المرئيات، وتنظيمه لها من حيث هي علامات على موقف معاش بواسطة قبل جماعة ما في لحظة ما،بعيدا عن علاقات تراتب الجماعات والأمم، يلفتنا إلى دلالة أعمال تاج أحمد بالنسبة إلى المعرفة بالتاريخ. فالمعرفة التاريخية الحديثة ذات طابع تراتبي، تصور العصر الحديث متمركزا حول أحداث محددة جرت في القارة الأوربية، مستبعدة حضور بقية تواريخ الأمم في مسرح تاريخ العالم.

بما يشبه نظرة عين الصقر، تصيغ أعمال تاج السر سرديات بصرية شاملة، تنقل لمن يُعاينها صورة عامة عن حياة المدينة. فيبدو الفضاء، من حيث هو مجال لحركة وحياة شاغليه، موضع انشغال الفنان الأساسي. فرغم الاهتمام الواضح بالمباني، فإنها تظهر بوصفها مجال سُكْنَى وحراك اجتماعي، أي مجال مديني حيوي، وليس حيزا مكانيا محضا. فدلالة المعالجات الشكلية والتمثيلية التي تتضمنها أعمال تاج أحمد تعرض لنا المكان بوصفه مأهولا، أي بوصفه حالة من "أحوال العمران" بتعبير ابن خلدون.

كما هو معروف، كان العمران مدخل ابن خلدون لدراسة التاريخ والمجتمع، وتأسيسه علم الاجتماع. برفقة ابن خلدون، يمكن قول أن تاج السر يصور المجتمع في حال تقلبه، عارضا حالات صعوده وهبوطه، أي أنه يصور تنوع أوضاعه التاريخية، بلغة اليوم. هنا، يكون الفنان أقرب ما يكون إلى مجتمعه وثقافته المحلية.

في تعبيره عن انفتاح المدينة على فضاء حر يتقاسمه الجميع، ابتدر تاج أحمد صياغة خطاب فني يناهض خطاب الهيمنة، في مجالَي التصميم العمراني والتخطيط الحضري. ففي حقبة الاستعمار، التي عايشها تاج أحمد في فترة شبابه، خُطِّطَت مدينة الخرطوم بمنظور يخالف طريقته في التعبير الفني، هو منظور من يجعلها موضوع ملاحظة من الخارج. فلم يكن تخطيطها شأنا جماليا أو سياحيا، بل كان وسيلة للسيطرة على سكانها، ومراقبة حركتهم، وتقييد حريتهم. ولم يكن ذلك شيئا خاصا بالخرطوم، بل كان جزءا من تقاليد وثقافة الاستعمار الحديث، فقد طور الأوربيون ثقافة تخطيط لمدن المستعمرات تسهل عليهم قمع حراك سكانها وإخماد ثوراتهم، كلما دعا الحال.

في هذا الخصوص كتب تيموثي ميتشل "تميز الاستعمار بسلطته التمثيلية، التي كان نموذجها الأول هو عمارة المدينة الاستعمارية، لكن تأثيراتها تمتد على كل مستوى"[69]. ونقلا عن وثائق القادة العسكريين الفرنسيين لخّص ميتشل الطرق التي اتُبعت لتحقيق السيطرة على شعوب المستعمرات بطريقيتين، حددهما ذلك القائد بقوله "إن هناك طريقتين لتأسيس سُلطة سياسية على سكان ما: طريقة القمع وطريقة التربية. والأخيرة بعيدة المدى وتعمل على العقل. أما الأولى فتعمل على الجسم ولابد أن تأتي أولا"[70]. ثم يتابع "الشيئ الجوهري بالفعل هو أن نجمع في مجموعات هذا الشعب الموجود في كل مكان، الشيئ الجوهري هو أن نحكم قبضتنا عليهم. وحين نملكهم في أيدينا، سيكون باستطاعتنا عنئذ أن نصنع العديد من الأشياء المستحيلة تماما بالنسبة لنا اليوم، والتي ربما سمحت لنا بأن نأسر عقولهم بعد أن أسرنا أجسامهم"[71]. هكذا كان كل ما يعتبره مثقفو البلاد التي تحررت من الاستعمار خيرات أفاضها الأوربيون عليهم، كانت جزءا من خطة تستهدف وتدعم تحقيق السيطرة الاستعمارية. فكان تصميم المدن الوسيلة الرئيسية للسيطرة على الأجساد، فتقسيمها إلى احياء مفصولة، وبطريقة منظمة،كان يسهل على السلطات تحديد مواضع حراك القوى المعارضة وعزلها،

[69] تيموثي ميتشل، **استعمار مصر**، ترجمة بشير السباعي وأحمد حسان، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، 2016. ص 277.
[70] المرجع السابق،ص 173.
[71] المرجع نفسه،ص 173.

ومنع امتدادها إلى المناطق المجاورة. والشواع المستقيمة كانت تسهل لقوات الأمن مراقبة صفوف كاملة من المنازل من نقطة واحدة بعيدة، واتساعها كان يسهل حشد وتحريك أعداد كبيرة من القوات العسكرية لقمع تلك الحراكات. أما السيطرة على العقول، فكانت تتم بمناهج تعليم النخب في الجامعات والمؤسسات الأكاديمية، فتُحقن بالثقافة الاستعمارية عبر العلوم والفنون والآداب. وهكذا، لم تكن علامات الحداثة الغربية، من تنظيم للمدن وتخطيط لفضاءاتها، وونشر للتعليم الحديث والمعارف العلمية والفنون والآداب، من فضائل الإستعمار ونعمه على شعوب المستعمرات، كما يزعم بعض من يتبنون الحداثة بطريقة غير نقدية، بل كانت جزء من مشروع سيطرة تغذيه ثقافة استعمارية. وفي مقابل هذا النوع من الثقافة، كانت أعمال تاج السر تحتفي بالمدن العربية والإفريقية، مثل الخرطوم والقاهرة وكمبالا، من حيث هي ساحات حراك وعمران منفتحة على فضاءات حرة، معبرا عن خبرة مجتمعاتها الوطنية في معارضة خطاب النظام العمراني المتصل بالثقافة الاستعمارية وغايات الهيمنة. فكانت فتباعد خطوط المنظور في أعماله تحررها من مركزية نقطة التلاشي الواحدة، التي تمسك بكل خطوط النظر وتصبه في مركز واحد يسهل منه ضبط المشهد كله وفرض النظام عليه. فاستهدف المنطق البصري الباطن في أعماله فض خطاب السيطرة، وتحرير الرؤية وفتح فضاءات المدينة أمام حراكات قاطنيها.

هكذا يعيدنا تحليل الاعمال الفنية، في ختام هذا البحث، إلى علاقة الثقافة الفنية الحديثة ونمط التعليم الذي تلقاه الفنانون في السودان، وفي كثير من البلاد العربية أيضا، بالسياسات الاستعمارية الهادفة إلى توطيد الهيمنة على العقول، وهو الموضوع الذي بدأ به هذا البحث. وهذا يؤكد الحاح مهمة تطوير خطاب نقدي يفض آليات السيطرة المعرفية، ويحرر الوعي العربي الفكري والفني من النظر إلى المجتمعات العربية بمنظور خارجي. فقد أوضح التحليل النقدي، المنطلق من الأساليب والأشكال الفنية، لتجربتي عثمان وقيع الله وتاج أحمد أن موقف الانتماء إلى المجتمعات العربية هو الذي يفتح الأفق أمام تعبير تلقائي عن أوضاعها.

تشترك أعمال وقيع الله وتاج أحمد، كل بطريقته الخاصة التي سبق وصفها، في التعبير عن حيوية التقاليد المحلية وقدرتها على الاستمرار في وعاء جديد، هو اللوحة ذات العدين. فعندهما الإثنين تصبح عناصر بناء اللوحة بمثابة سمات تطريزية للعمل التشكيلي (prosodic features)، كما يقول علماء الأصوات، أي عناصر ملحقة، رغم أنها لا تعيّن جوهر العملإلا أنها تكمّله، فتتكامل معها عناصر العمل لتعبر عن حالة استمرار لثقافة وخبرة بصرية لا تناقض بينها وبين المكونات المتلقاة عن، والمضافة من، التقاليد الغربية. وبذلك، فهي تعرض وضعية تلقي الثقافات عن بعضها بوصفها حالة سوية، لا تتضمن صراعا ولا صداما. فالتواصل الثقافي سمة طبيعية تتضمن تشغيل آليات الفحص والانتقاء والهضم والاستبعاد وغيرها من آليات التثاقف. وهذا بخلاف آليات فرض التقاليد الثقافية في ظل علاقات القهر والهيمنة الصادرة من الخارج. ففي ظل التلقي السلبي لتقاليد الحداثية تصبح الثقافات غير الغربية موضوع استلهام، وإحياء، واكتشاف، يمارس من الخارج. فيقوم الفنان العربي الذي تلقى معرفة غربية ب "عودة" مدعاة إلى الثقافة المحلية، معتبرا أنها منفصلة عنه، فيبحث فيها بعين "المكتشف" القادم من ثقافة أخرى ومجتمع آخر، كما فعل بول كلى مع تونس، وغوغان مع الشرق، مثلا.

صحيح إن معظم الحداثيين يرون أن العلاقة بين التقاليد المحلية والحداثية علاقة تكامل، لكنهم يمثلونها علاقة يعتمد فيها ظهور التقاليد المحلية على القوة الكاشفة للفن الغربي. إنها علاقة اليد السفلى باليد العليا، اللتين رغم أرتباطهما وظيفيا، فإن اليد العليا، التي تمنح، تبقى خير من اليد السفلى. فالتقاليد الحداثية تشكل الشرط المسبق لحضور التقاليد التراثية المحلية. وهكذا تتوافق نظرة الفنانين التشكيليين، المحتفين بالتقاليد الغربية والذين يجعلون المكون المحلي شيئا ثانويا وزخرفا خارجيا، مع التقليد النقدي الذي يحاول فهم التجربة التشكيلية العربية من منظور الحداثة. فكلاهما لا يمنح العالم حضورا إلا من داخل مشروع التاريخ العالمي المتمركز حول تواريخ أمم أوربا الغربية، التي هي في الحقيقة تواريخ محلية أيضا.

إن مشروع التاريخ العالمي، حسبما تطور في مشروع هيغل الفلسفي يعبر عن مركزية الحضارة والثقافة الغربية، ويستبعد حضارات وثقافات بقية مجتمعات أمم العالم.وترى لندا توهيواي، الباحثة النيوزيلاندية في مجال التاريخ من منظور الثقافات المحلية، أن المجتمعات التي جرى استعمارها تلقت واستهلكهت تلك المعارف التاريخية الغربية بطريقة غير نقدية. فصارت الأكاديميات والجامعات جزء من عملية الامبريالية، لأنها تقدم المعرفة الغربية، باعتبارها المصدر الرئيسي لمعرفة "علمية صادقة ووحيدة" حول تلك المجتمعات[72]. تقول توهيواي "لقد استخدم التعليم الاستعماري آلية لخلق نخب محلية جديدة، لكنه لم يكن الوسيلة الوحيدة لخلق مجموعات النخب، بما أن فئات التراتب التقليدي ضمن المجتمعات المحلية، التي تحولت إلى الايديولوجيا الاستعمارية، شكلت أيضا جزء من مجموعات النخب"[73]. وتضيف أن عملية ارسال الأجيال الأولى من هذه النخب إلى جامعات الغرب سمح لهم بتطوير نمط ذائقة ومعرفة غربيتين، وحصلوا على مكاسب وامتيازات، فتوافقت مصالحهم مع القوى الاستعمارية أكثر مما توافقت مع مجتمعاتهم. وترى أن للفنانين والأدباء دورا ضروريا بامكانه أن يحد من فرض التبعية المعرفية على الثقافات غير الغربية، لأن الفنون تدعم وعي الأمم والمجتمعات بذواتها، وباستمرارية ثقافاتها. وبالتالي، تدعم الثقة بالنفس والقدرة على إيجاد الحلول للمشكلات التي تعترض سبيل تطورها، وعلى رأسها مشكلة التحديث.

[72] Tuhiwai Smith, Linda: **Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples**, Zed books, London-Newyork, 1999. P. 38-40.

[73] المرجع السابق، ص 64.

خُلاصة

يمكن تلخيص ما ناقشه هذا البحث في أن المشهد التشكيلي العربي المعاصر لا يعبر فقط عن التحولات التي تعايشها المجتمعات العربية حاليا، لكنها ايضا أداة تفيد تشخيص أوضاعها، وتسهم في معالجة مشكلاتها. فمنذ النصف الربع الأخير للقرن العشرين تباينت ظروف المجتمعات العربية، لكن معظمها يُوضح حدوث تحولات يمكن الاشارة إلى ثلاثة منها مرتبطة بالظروف السياسية والاقتصادية. فهناك تحولات ترتبت على ظهور النفط في بعض المجتمعات العربية، كما في بلاد الخليج وليبيا والجزائر، وهناك تحولات نشأت عن حراكات سياسية سببت نزوحا داخليا وهجرات خارجية كثيفة، كما هو الحال في العراق وسوريا واليمن. ونوع ثالث من التحولات بسبب تدهور الاوضاع الاقتصادية كما في مصر والسودان، أتخذ أيضا صورة هجرة واسعة، شبه دائمة، للأيدي العاملة والكفاءات العلمية. هذه التحولات الثلاثة تطبع الأوضاع الاجتماعية في البلاد العربية بحراكات سياسية وجغرافية مستمرة، لم تجد بعد الانعكاس الواضح والتعبير الكافي عنها في الفكر والفن العربيين؛ وبالتالي، لم يتوفر بعد الوعي الذي يبصِّر المجتمع بفهم مشكلاته، ومنها مشكلة التحديث. ويتوقف تجاوز هذه المشكلة على فهم خصوصية هذه أوضاع المجتمعات العربية بتحليلات تبدأ باشتقاق المفاهيم المناسبة، وتطوير المقاربات التحليلية المناسبة، دون ركون إلى تصورات ونتائج مسبقة متلقاة عن وعي مجتمعات أخرى،.

سعى هذا البحث إلى تحقيق خطوة في هذا السبيل تطبيقاً على المشهد التشكيلي العربي. فحاول فهم أوضاع الممارسة والتنظير من داخل مسارها الخاص، مستخدما منظورا محليا يربط بين تنوع التجارب العربية مختلفة، مركزا على التجربة السودانية. ومفترضا ضرورة استكمال المشهد العام باجراء دراسات مماثلة على بقية مساهمات المجتمعات العربية. فخلص إلى أن تحويل الوعي العربي باكسابه بعدا ناقدا للمعرفة الحديثة، هوالكفيل بتوفير

الشروط الضرورية لتحديث المجتمعات العربية، وأنه لا يمكن المرور مباشرة من وعي بحداثة مفترضة إلى عمليات التحديث وتغيير المجتمع دون بحثعلاقة الفن بالوعي الاجتماعي، وتحولات البنية الفكرية للمجتمعات العربية. كما خلص إلى أن الانتقال من المسلمات المسبقة، المتمركزة حول الحداثة بوصفها عقيدة خلاص،نحوفهم أوضاع المجتمعات العربية وخبراتها التاريخية، يتطلب الوعي بحقيقة أن لقاء المجتمعات العربية مع الحداثة جاء في سياق استعماري، طبعها بطابع السيطرة منذ البداية، وأن مهمة صناعة وعي تحرري ما تزال ماثلة أمام الفنانين والمفكرين العرب. وضمن هذه المهمة العامة، فإن المساهمات التشكيلية العربية يجب أن تُقرأ مع، وتمدمج في، هذا السياق الذي يستهدف تحرير الوعي العربي.

على ضوء ما سبق، يمكن تلخيص نتائج هذا البحث في ما يلي:

1- إن المشهد التشكيلي العربي على درجة كبيرة من التعقيد، بسبب حركيته وتنوع الأنسجة الاجتماعية والمكونات الثقافية والتراثات الحضارية للبلاد العربية المختلفة. فلا يمكن اختزاله في مشهد يوصف بمفاهيم مسبقة وتبسيطية مثل "الحداثة" و"الحداثية"، أو "النهضة"، وغيرها.
2- إن التعارض القائم في الفكر التحديثي العربي بين التراث والمعاصرة، أو التقليد والحداثة، ناتج عن التلقي غير النقدي لفكر الحداثة الغربية وتطبيقها الآلي على أوضاع الفكر والمجتمعات العربية.
3- شكّل التراث البصري للثقافات العربية ارضية نمت وتطورت عليها الممارسة التشكيلية العربية الحديثة، ولم يكن عنصرا خارجيا يقوم باكتشافه واستلهامه الفنانون الذين تلقوا التقاليد الغربية.
4- تنسيب الفنانين التشكيليين إلى مدارس لا يسهم في معرفة اوضاع الفنون العربية بطريقة دقيقة. فالمدارس فقط أداة تصنيفية تيسر تنظيم تباينات الأساليبالفنية، لكنها

لا تغني الناقد والمؤرخ عن الدراسة الوصفية والتحليل الموضعي للأعمال والأشكال والأساليب والتقنيات الفنية، تمهيدا لربطها بالسياقات التي انتجت فيها.

5- كتابة تاريخ الفن، مثلها مثل كتابة التاريخ العام، تتحكم بها مجتمعات المؤرخين، وتصوراتهم للماضي تعبر عن انشغالهم بواقعهم ومصالح الأمم التي ينتمون إليها. لذا، ليست المعرفة التاريخية الغربية محايدة وموضوعية، ولا يمكن تبنيها بواسطة كل المجتمعات الأخرى، فهي انشاءات اجتماعية يجب فحصها بطريقة نقدية.

المراجع

أولا: الكتب العربية

أدونيس: **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، 1972.

تيموثي ميتشل، **استعمار مصر**، ترجمة بشير السباعي وأحمد حسان، مدارات للأبحاث والنشر، القاهرة، 2016.

جورج قرم: **تاريخ أروبا وبناء أسطورة الغرب**، دار الفارابي، بيروت، 2009.

حاتم الصكر: مستقبل اللوحة الحروفية: الابتكار والتلقي، في: مجموعة مؤلفين: **الحقيقة والمجاز: الخط العربي في ميزان الجماليات الانسانية المعاصرة**، الامارت العربية المتحدة، دائرة الفنون– الشارقة، 2009.

روبرت يانج: **أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب**، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

ريموند وليامز: **طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999م.

زينات بيطار: واقع الحياة التشكيلية في لبنان، **مجلة الصورة**، العدد 1 نوفمبر 2000، الشارقة 68–91.

سمير أمين: **بعض قضايا للمستقبل: تأملات حول تحديات العالم المعاصر**، دار الفارابي، بيروت، 1990.

صلاح بيصار: الفنان أحمد رائف:من التشخيص والتجريدية الحروفية إلى سحر الصورة، **دراسات نقدية**، وزارة الثقافة، القاهرة، 2012.

عبد الكريم برشيد: **المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، مصراتة، 199.

عبد الرحمان اليعقوبي: **في التأليف الفلسفي العربي المعاصر (محمد أركون محمد الجابري، هشام جعيط)**، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت– الرياض، 2014.

عثمان وقيع الله: **البعد الرابع**، متحف الشارقة للفنون، الشارقة، 2017.

فرانتز فانون: **معذبو الأرض**، دار القلم، بيروت، (د.ت).

كمال عبد اللطيف: **أسئلة الحداثة في الفكر العربي: من إدراك الفارق إلى وعي الذات**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009.

مارشال برمان: **حداثة التخلف: تجربة الحداثة**، ترجمة فاضل جتكر، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1993.

مجموعة مؤلفين: **تعارف الحرف**، الامارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة والاعلام– الشارقة، 2014.

مجموعة مؤلفين: **جوهر الابداع والتلقي، في التجليات الجمالية للحرف: ندوة فنية تداولية**، الامارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة بالشارقة، 2018.

مجموعة مؤلفين: **الحقيقة والمجاز: الخط العربي في ميزان الجماليات الإنسانية المعاصرة**، الامارت العربية المتحدة، دائرة الفنون– الشارقة، 2009.

محمّد برادة: رواية عربية جديدة، في: الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن رشد، بيروت، 1981.

محمّد جمال باروت: **الشعر يكتب اسمه**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م.

محمّد عبد الرحمن حسن: **عمر خيري، سيرته وأعماله**، الاتحاد العام للفنانين التشكيليين السودانيين، الخرطوم، 2007.

ميشيل فوكو: **فلسفة التنوير**، ترجمة محمد عبد الرحمن حسن، دار سلوم للنشر، الخرطوم، 2009.

نسيم مقار: **الرحالة الأجانب قي السودان: 1730–1850**، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، 1995.

هانز جورج جادامير: **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، ترجمة سعيد توفيق، ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1997.

هنري لوفيفر: **ما الحداثة؟** ترجمة كاظم جهاد، دار بن رشد للطباعة والنشر، 1983.

الدوريات العربية:

محمدّ عبد الرحمن حسن: فض تبعية المعرفة العربية المعاصرة: في فهم الحاضر وحق تفسير الحداثة، **مجلة تبين للدراسات الثقافية**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، العدد 14، 2015.

---------- : **تعدد الحداثات: صناعة تواريخ مجتمعات الشتات، الحداثة السودانية**، العدد 11، ديسمبر 2018.

الكتب الانجليزية:

Deliss, Clemmentine (*ed.*); **Seven Stories, about modern art in Africa**, Whitechapel, London, 1995.

Griselda ElTayib; **Contemporary Artists of the Sudan: Art in Times of Adversity**, Khartoum, 2015.

Hassan, Salah: Ibrahim El-Salahi: *A Visionary Modernist*, in: **Ibrahim El-Salahi**, Sharjah Museums Department, Sharjah, 2012.

Hassan, Ihab; **Dismemerment of Orpheus: Toward a Post-modern lIterature**, New York, Oxford University Press, 1971.

Jacques Le Goff: **The Birth of Europe**, Blackwell Publishing, UK, 2005.

Jameson, Fredric; **The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern 1983-1998**, Verso, London- New York, 1998.

Kruger, Barbara and Mariani, Phill (*ed.*): **Remaking History,** Dia Art Foundation, The New Press, New York, 1998.

Mignolo, Walter D. and Escobar, Arturo: **Globalization and the Decolonial Option**, Routldge, 2010.

Vasari, Giorgio: **Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects**, London, Mackmilan and Co. Ld. &The Medici Society, 1912.

Whimster, Sam (ed.); **Max Weber: Rationality & Modernity**, University of Lancaster, London, 1987.

Tuhiwai Smith, Linda: **Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples**, Zed books, London-Newyork, 1999.

الدوريات الإنجليزية:

Anderson, Perry; Modernity and Revolution, **New Left Review**, 144, March-(April 1984),96-114.

Eisenstadt, S.N: Multiple Modernities, **Daedalus**; Winter (2000,)1-29.

Hassan, Salah M.; African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse, **South Atlantic Quarterly**, (2010),109 (3) 451-473.

Van Der Veer, Peter: The Global History of Modernity, **Journal of the Economic and Social History of the Orient**, Brill, Vol. 41, No. 3, (1998), 285-294.

Weil, Shalva; On Multiple modernities, Civilizations and Ancient Judaism, **European Socities**, (12:4) 2010, 451- 465.

فهرس

مقدمة	3
الفصل الأول: موضوع البحث، ومنهجه، وإطاره النظري	4
الفصل الثاني: الفن التشكيلي العربي وتصورات تحديث المجتمعات العربية: الحداثة بين الأحادية والتعدد	13
الفصل الثالث: مؤسسات تعليم الفنون الحديثة ومقتضيات الوعي النقدي في المجتمعات العربية	42
الفصل الرابع: تحليل ومناقشة	86
خلاصة	92
مراجع	95