و كمالا...ـ
لعب الرسم و الطمس
16 سبتمبر 2022
حين وصلنا قسم التلوين في كلية الفنون كان طاقم اساتذتنا المستديم مكونا من كمالا، رئيسة القسم ،و يعاونها كل من عبد الله حسن بشير " جلّي" و محمود محمد محمود.و من وقت لآخر كنا ننعم بمرور من استاذنا عبد الله محي الدين الجنيد الذي كان يدرس بعض الوقت في الكلية آنذاك. ».. »ـوحدها كمالا ، بأحجامها الضخمة، كانت تركز لوحاتها على حائط الأستوديو و تعمل عليها وسط أعمال طلبة القسم. هذه الجيرة السعيدة أتاحت لنا فرصة مشاهدة استاذتنا كمالا تعمل وسطنا و مكنتنا من متابعة التخلق التقني و البصري لتصاويرها بشكل يومي. كنا ، بجملتنا، ضالعين في التحديات التقنية و الأداتية لفن القرن التاسع عشر بينما همومنا المفهومية كانت تستلهم وقائع حداثة القرن العشرين .و لا عجب فقد كان طموحنا تجويد الصنعة على زعم شاع بيننا آنذاك بكون الفنان المجود للصناعة الأكاديمية قمين بحرية أكبر في مقام الإختراع الحر.و أظن أن إنكبابنا على تجويد صناعة الرسام أعمى بصيرتنا عن رؤية المكيدة العالية التي كانت كمالا تدبر عليها الموقف من الأدوات ، حتى أننا كنا نستغرب ـ و قد نستنكر ـ استخدامها لـ " الأُسْطُبَّة"،[القماشة أو"الفوطة" التي ينظف بها الرسام أدواته عادة] بدلا عن الفرشاة التقليدية. ، كانت كمالا ترسم بالفرشاة ثم تتناول الأسطبة و تمحو بها طبقة اللون التي سبق لها أن وضعتها على مسطح اللوحة. ثم تعاود العمل بنفس الطريقة التي تتوالى فيها الفرشاة مع الأسطبة.للشخص العابر كانت كمالا تمحو الأثر الذي تصنعه الفرشاة. لكن العين المثابرة كانت تتوصل لأن المحو لم يكن ليشمل كل الأثر الذي تركته الفرشاة ، و حتى حين يتم المحو بعد الجفاف النسبي لطبقة اللون فالطلل الباقي يتكشف عن تنويع لوني دقيق على درجة عالية من التركيب البصري الذي تتضامن فيه جملة ألوان الباليتة حول إتفاقات كالحة يغلب عليها رمادي فضي أو/و أزرق بروسي أو/و أحمر " أوكر " ترابي .. و تلوين كمالا يبدو كما تنويعات اللون الواحد مما يسميه الملونون بـالـ" مونوكروم". لكنه مونوكروم مخاتل يخفي وراء الزعم الرمادي الظاهر رغبة مبطّنة في استكشاف أقاليم لونية غير مطروقة. "..".ـا.

أذكر أن كمالا كانت تبدأ تصاويرها بفرشاة مشبعة بالتربنتين،[أو بالجاز] كمثل رسام المائيات الذي يشرع في الرسم بالفرشاة بمستوى من الأزرق أو الرمادي الذي يغنيه عن استخدام قلم الرصاص.و كان التربنتين ، بسيولته و خفته ، يترك آثارا [غيرمقصودة ؟ مندري!] تجف على مسطح اللوحة و تندمج في التكوين الإبتدائي. و ربما كان هم المحو و

الحك الذي يميز أسلوب كمالا في تخليق التصاوير يعود لميل عفوي لـ " تنظيف؟" المسطح من فوضى الآثار المسيلة [و الله أعلم]. بعد مرحلة التريبنتين تجيئ مرحلة تخليق الموضوع بالتلوين. و موضوعات كمالا، في ذلك الزمان [و ربما حتى في زماننا هذا، حسب مشاهدتي لصور المعرض الأخير] لم تكن تتغير كثيرا . فمعظمها بورتريهات لوجوه نسائية، أو قل هي سلسلة صور شخصية [" سيلف بورتريت"] للفنانة التي تخلصت من الموضوعات كلها باختزالها لموضوع واحد يتيح لها التفرغ لهذه اللعبة الفريدة العامرة باللقيات: لعبة الرسم و الطمس و المحو و الحك [و الـ " صنفرة" كان ما نخاف الكضب..ـ

ـ.

.....

جريدة الهدم النقّاد و المعارضة
جهنم28

مقدمة
نشر جزء من هذا النص "و كمالا.. » في منبرسودان فورأول.أورغ
sudanforall.org
في منتصف يونيو 2014 ثم عدّلت فيه و أضفت عليه بضعة حلقات في وقت لاحق.و أنا أنشره اليوم استجابة لرغبة بعض الأصدقاء الفنانين و الباحثين الذين اعتنوا بمضمونه و حرضوني على بذله في فيسبوك بعد تعطل منبر "سودانفورأول.أورغ".المشكلة مع فيس بوك و المنابر المشابهة هي في كون مادتها معرضة لمخاطر الإندفان تحت ركام الثرثرات الإسفيرية الأدبية و الأيقونية.و قد حفزني هذا الحال لإبتدار حيز اسفيري بساطة بنيته تيسرللباحث بلوغه في أي وقت.ـ
هذا الحيز الإسفيري يستلهم تجربة « جريدة الهدم النقّاد و المعارضة » الورقية،["ج هـ ن م"]، التي مكنتني ، بين 1995 و 2005، من مواصلة الحوار مع شبكة الأصدقاء المشتتين في

شعاب المنافي و التغلب على شروط ندرة المنابر الحرة. فكرة المنبر الجديد تقوم على مبدأ الرسالة الإلكترونية[إيميل] الخاصة المرسلة لعدد من الأصدقاء مع تخويل المرسل إليه حق اختيار الأشخاص الذين يرغب في تحويل المكتوب ناحيتهم.و الشرط الوحيد الذي يجب على الجميع مراعاته هو عدم نشر محتوى الرسالة في الصحف السيارة الورقية أو الإلكترونية بدون إذن مسبق مكتوب من المحرر، و في نهاية تحليل ما أعتبر رسالتي بمثابة هدية للصحاب، لكنها، على خلاف الحكمة الشعبية، هدية تُهدى و لا تباع .الأصدقاء الذين يرغبون في الكتابة على مسند "جريدة الهدم النقّاد و المعارضة يعرفون أن نصوصهم و تصاويرهم ستصبح موضوعا للتداول و التعليق من قبل
الاشخاص الذين سيتلقون الرسالة و هذا للمعلومية.ـ
صدر العدد الأول من "جهنم" الورقية في سبتمبر 1996 و هو من عشرة أصول مرقمة و معنونة لعشرة من الصحاب المشتتين في جغرافيا المنافي، و قد قام بعضهم بإستنساخها و ارسالها لغيرهم على مبدأ "صاحب صاحبك صاحبك ». و أنا جد فخور بأن تجربة "جهنم" أكسبتني مودّة مستديمة مع اشخاص صرت أعرفهم و أعزّهم رغم أن شرط الحياة في المنافي لم ييسر لنا لقاء . صدر العدد الأخير من "جهنم" الورقية،[العدد رقم 27] في أغسطس 2005. و اليوم بعد تعطل منتدى" سودان للجميع" في موقع « الجمعية السودانية للدراسات و البحوث في الآداب و الفنون و العلوم »، [أثر قرصنة رقمية مكثفة من طرف جهات مجهولة]،أفتح نافذة » جهنم » حتى نتمكن من مواصلة سعينا لتأسيس منتدى جديد يليق بأسئلة الديموقراطية والحرية و التنمية التي ظللنا نطرحها في منظور أولويات مجتمعنا.ـ

غلاف العدد الأول من " جهنم"، سبتمبر 1996

جريدة الهدم النقّاد و المعارضة
ج.هـ.ن.م.
رقم 28
أول مايو 2021

و كـــمالا..

الفصل الأول

[1]

	درو س كمالا

مرة و أنا في سنتي الأولى بالكلية، دخل علينا بولا في داخلية الإس تي إس ،و في يده بورد محضّر و ألوان زيت ،و قال لي: "ياخ ما تعمل لينا منظر طبيعي في البورد دا لزول كدا"! استغربت في سؤاله، أنه لم ينعم على الـ " الزول" باسم ، لكني استغربت أكثر أنه يطلب مني أنا أن أرسم له " منظر " و هو الرسام الماهر الذي كانت سيرته الباهرة في رسم المناظر تلبّك عليه عيشته منذ ذلك المنظر الشهير الذي رسم فيه خرافا ترعى نوع العشب المرسوم بالفرشة رقم زيرو. و قلت لبولا : منظر شنو ياخ!أنحنا عندنا حاجات أهم من رسم المناظر لرجل الشارع العادي. ضحكنا، لكن بولا، كان جادا فأصرّ، ياخي كمالا ما حتريحني و أنا اليومين دي ما قادر على رسم المناظر!. قال بولا أن كمالا طلبت منه أن يرسم لها منظر "لزول كدا" لأنها بدورها وعدت ذلك الـ " زول " منذ فترة لكنها لم تجد براحا لعمل المنظر .قالت كمالا لبولا أن الزول إياه صار يلح عليها، و قال بولا أن كمالا صارت تلح عليه كما تقابله وتسأله" وين المنظر؟".لكن كل حيله نفدت و هاهو أمامي يلح علي" و مافي طريقة غير تقعد

ترسم لي المنظر دا دلوكتي!". في النهاية قعدت في الأستوديو في واحدة من العصريات الطويلة و رسمت واحدا من تلك المناظر الطبيعية الكردفانية التي كنت مولعا بها في يفاعتي الفنية: تبلدية ضخمة كانت أدخل في هيئة "شيفا" [الآلهة الهندية ذات الأذرع العديدة] لكني ضخمت وزنها و زدت في أذرعها و أحطتها بغروب دموي.في النهاية كنت راضيا عن منظري رغم أنني لم أكن متأكدا من ردة فعل الـ "زول" الذي طلبه من كمالا فأحالته لبولا فانتهى عندي. أخذ بولا المنظر سعيدا لكمالا و أظن أن كمالا كانت سعيدة بالمخارجة فأخذت المنظر من بولا.بعدها بسنتين، أذكر انني دخلت مكتب كمالا بالصدفة فوجدتها عاكفة على الكتابة في خط ديواني أنيق [و كمالا خطّها قاطعاه من راسها!] و خلفها على حائط المكتب تبلديتي المابتغباني رغم أن كمالا اشتغلت عليها بتنويعات من الرمادي الأدخل في لون الفضةو البني الترابي المدعوك بالأصطبّة و لم تترك من دم الألوان الذي شحنته بها إلا ما يلوح " كباقي الوشم في ظاهر اليد".أي و الله ، قامت كمالا بطمس ألواني لكنها أبقت على التكوين الخطي كما هو.حقيقة أدهشتني معالجة كمالا فوقفت أتأمل مسحورا و لم يخطر لي أن أسائلها عن مشروعية عملها، و أظن أن تدخلها أعجبني ، في نهاية التحليل!و لا عجب ، فأنا قد جدت بتبلديتي لبولا باسم الصداقة، و الصديق وكت الضيق ، و كان قدر اللوحة أن تنتهي مصلوبة في صالون الزول إياه لولا أن العناية تلطفت بها و جعلتها في رزق كمالا.طبعا هذه الطريقة في استخدام أو في استثمار أو استئناف آثار الآخرين كانت من بين دروسي الأولى في مناهج تخليق الصورة.و أظنني استفدت كثيرا من هذا الدرس البالغ التركيب في عملي اللاحق.

شكرا يا أحمد على تصاوير كمالا العامرة بذكريات كلية الفنون . و حسرتي كبيرة على غيابي الإجباري عن معرض استاذتنا الكبيرة التي تعلمنا منها الكثير. و الله في الخاطر كلام و تفاكير كثيرة مسوّفة ما لاقي ليها طريقة ، لكن صبرا، فسأتدبر الوقت اللازم و أنبش الوثائق المشتتة بين الأضابير و أعود.

18 يونيو 2014

كمالا أمام لوحتها "ندوة في مكعبات زجاجية"، منتصف السبعينيات,

.....

و كمالا [2]
سلام يا عبد الماجد
[تعقيب على كلمة الصديق الفنان - و الأديب - عبد الماجد محمد عبد الماجد]
شكرا على كلمتك الكريمة في حقي ،لكن تجربة كمالا مهمة و تستحق أن نتأنى عندها حتى نفرز خيوطها المتشابكة و نبذل للأجيال الأصغر سنا، و لعموم أهل السودان الذين يجهلون قدرها الجليل، ما تعلمناه منها.و قد استوقفتني - من أول يوم - كلمتك التي نوهت فيها بالصعوبة التي جابهتك و أنت تنظر في أعمالها بين ستينات و سبعينات القرن العشرين.
تقول:
.."
والحق أنني ما كنت كلفا بالنظر لمساهماتها الابداعية والسبب:
لم تكن ذائقتي الفنية ناضجة تماما ونافذتي على ضروب الفن كانت ضيقة. أعجبني العمل المرفوع وأحببته. كنت آنذاك حبيسا لأعمال القرن التاسع عشر المتوفرة في كتيبات صغيرة جدا في مكتبة الخرطوم أو في بعض كلوبّات الأبيض.
أرجو المزيد من الأعمال فشهيتنا انفتحتت لكل خط أو بقعة لون عتيقة."-

طبعا لم أصدق تفسيرك للصعوبة التي واجهتك ، في النظر لعمل كمالا ،بعدم نضج ذائقتك الفنية، و أنت، يا قريب، مثلنا جميعا، تعلمت المشاهدة كفاحا " كيري"، ومثلنا جميعا عافرت الرسم بدون عون من أحد، وسط اليتم الجمالي المريع، الذي كابدناه بحكم نشأتنا في في ذلك البلد الحار الجاف المتلاف الذي لم ينعم ، حتى اليوم ، بمؤسسات رعاية فنية تستحق اسمها. غايتو البركة في تكنولوجيا النصارى التي يسرت لأولادنا و بناتنا أن يسوحوا في متاحف و صالات فنون الدنيا ،فيحللون و يفككون و يربطون ، على حل شعرهم، و حواسيبهم و آيفوناتهم رهن الإشارة!.
طبعا يتمنا الجمالي ألهمنا وقوف موقف العصاميين الذين يعيدون إختراع عجلة الحداثة الجمالية ، على مقاسهم ، و هذه منفعة قلما ينتبه لها أندادنا، الأوروأمريكيون، الذين صحوا من نومهم و لقوا كومهم ينتظرهم في متاحف و صالات و جامعات بلادهم. أها الليلة ملابسات عولمة الثقافة ورّتنا أن عجلتنا السودانية لا تقل بأسا عن أي من عجلات الجماعة الطيبين من حرس الثقافة الأوروبية الذين يصيبهم الدهش كل يوم حين تتجلى أمامهم عجلات الحداثيين غير الأوروبيين.
قبل سنوات دعتني مدرسة الفنون بجامعة ميتشيجان ضمن برنامج استضافة " فنان زائر"

فقضيت أياما عملت فيها مع مجموعة من طلبة التلوين و عرضت بعض أعمالي في المدرسة.
سألني طالب مجد، كان يتأمل في أحد أعمالي "
The Good Pain
التي تحتوي على كتابة بالخط القوطي: " ماهو البرنامج الذي استخدمته لعمل هذه الكتابة؟".
في البداية لم أفهم سؤاله، حتى أنقذني الصديق الشافعي دفع الله الذي كان في رفقتي ، فشرحت للشاب المجد أنني لم استخدم أي برنامج إلكتروني ،و قلت له أن لا حاجة لبرنامج إلكتروني لعمل مثل هذا الخط، بل و أخذت فرشاة مبططة وعرضت عليه ـ إن كان في وقته متسع ـ أن أعلمه كيف يكتب بالأسلوب القوطي. نظر إلي الشاب متعجبا و نفحني:" واو؟!" . لحظتها اعتراني شعور بكوني"إي تي" في واحد من مشاهد فيلم "سبيلبيرغ" الشهير.
عمل كمالا صعب يا عبد الماجد لأنه لم يخرج من ثنايا تجربة الرسم التي تمخضت عنها ممارسات ملوني القرن التاسع عشر التي نوهت أنت بكون نظرك كان حبيس جدرانها التقنية و المفهومية. و أعني بـ "ممارسات ملوني القرن التاسع عشر" جملة التقنيات و المفاهيم المتوارثة منذ عهد سيدنا " ليون باتيستا ألبيرتي" [1404 ـ 1472]، و التي تموضع الفنان أمام لوحة هي " نافذة " يطل منها على العالم الخارجي و يسجل عليها مشاهداته و في قلبه يقين الإنسان المهيمن على الوجود و في يده أسلحته/أدواته فرش متنوعة الأحجام يكتب بها على مسطح اللوحة كم المعلومات الواقعة داخل إطار النافذة. أقول عمل كمالا صعب لأنه لم يخرج من تجربة الرسم الكلاسيكي، رغم أن كمالا تلقت تدريبها الفني في مؤسسات التعليم التي تقوم مناهجها على تعلم تقنيات الرسم الكلاسيكي. فمن أين إذن خرج
رسم كمالا؟
.....

[3]
لعب الرسم و الطمس

حين وصلنا قسم التلوين في كلية الفنون كان طاقم اساتذتنا المستديم مكونا من كمالا، رئيسة القسم ،و يعاونها كل من عبد الله حسن بشير " جلّي" و محمود محمد محمود.و من وقت لآخر كنا ننعم بمرور من استاذنا عبد الله محي الدين الجنيد الذي كان يدرس بعض الوقت في الكلية آنذاك. في المكتب الضيق الملحق بالأستوديو كنا نرى محمود أو جلّي يعملان على أعمال صغيرة الحجم جلها بورتريهات لمعارف أو تكليفات تجارية أو أخوانية.وحدها كمالا ، بأحجامها الضخمة، كانت تركز لوحاتها على حائط الأستوديو و تعمل عليها وسط أعمال طلبة

القسم. هذه الجيرة السعيدة أتاحت لنا فرصة مشاهدة استاذتنا كمالا تعمل وسطنا و مكنتنا من متابعة التخلق التقني و البصري لتصاويرها بشكل يومي. كنا ، بجملتنا، ضالعين في التحديات التقنية و الأداتية لفن القرن التاسع عشر بينما همومنا المفهومية كانت تستلهم وقائع حداثة القرن العشرين .و لا عجب فقد كان طموحنا تجويد الصنعة على زعم شاع بيننا آنذاك بكون الفنان المجود للصناعة الأكاديمية قمين بحرية أكبر في مقام الإختراع الحر.و أظن أن إنكبابنا على تجويد صناعة الرسام أعمى بصيرتنا عن رؤية المكيدة العالية التي كانت كمالا تدبر عليها الموقف من الأدوات ، حتى أننا كنا نستغرب ـ و قد نستنكر ـ استخدامها لـ " الأُسْطـُبَّة"،[القماشة أو"الفوطة" التي ينظف بها الرسام أدواته عادة] بدلا عن الفرشاة التقليدية.، كانت كمالا ترسم بالفرشاة ثم تتناول الأسطبة و تمحو بها طبقة اللون التي سبق لها أن وضعتها على مسطح اللوحة. ثم تعاود العمل بنفس الطريقة التي تتوالى فيها الفرشاة مع الأسطبة.للشخص العابر كانت كمالا تمحو الأثر الذي تصنعه الفرشاة. لكن العين المثابرة كانت تتوصل لأن المحو لم يكن ليشمل كل الأثر الذي تركته الفرشاة ، و حتى حين يتم المحو بعد الجفاف النسبي لطبقة اللون فالطلل الباقي يتكشف عن تنويع لوني دقيق على درجة عالية من التركيب البصري الذي تتضامن فيه جملة ألوان الباليتة حول إتفاقات كالحة يغلب عليها رمادي فضي أو/و أزرق بروسي أو/و أحمر " أوكر " ترابي .. و تلوين كمالا يبدو كما تنويعات اللون الواحد مما يسميه الملونون بـالـ" مونوكروم". لكنه مونوكروم مخاتل يخفي وراء الزعم الرمادي الظاهر رغبة مبطّنة في استكشاف أقاليم لونية غير مطروقة.و في مثل هذا السياق أفهم مسعاها في طمس مهرجان الألوان التي عبأت بها أنا ذلك المنظر الطبيعي الذي طلبه مني لها بولا.

أذكر أن كمالا كانت تبدأ تصاويرها بفرشاة مشبعة بالتربنتين،[أو بالجاز] كمثل رسام المائيات الذي يشرع في الرسم بالفرشاة بمستوى من الأزرق أو الرمادي الذي يغنيه عن استخدام قلم الرصاص.و كان التربنتين ، بسيولته و خفته ، يترك آثارا [غيرمقصودة ؟ مندري!] تجف على مسطح اللوحة و تندمج في التكوين الإبتدائي. و ربما كان هم المحو و الحك الذي يميز أسلوب كمالا في تخليق التصاوير يعود لميل عفوي لـ " تنظيف؟" المسطح من فوضى الآثار المسيلة [و الله أعلم]. بعد مرحلة الترييبنتين تجيئ مرحلة تخليق الموضوع بالتلوين. و موضوعات كمالا، في ذلك الزمان [و ربما حتى في زماننا هذا، حسب مشاهدتي لصور المعرض الأخير] لم تكن تتغير كثيرا . فمعظمها بورتريهات لوجوه نسائية، أو قل هي سلسلة صور شخصية [" سيلف بورتريت"] للفنانة التي تخلصت من الموضوعات كلها باختزالها لموضوع واحد يتيح لها التفرغ لهذه اللعبة الفريدة العامرة باللقيات: لعبة الرسم و الطمس و المحو و الحك [و الـ " صنفرة" كان ما نخاف الكضب !].

تعرف يا عبد الماجد، أحيانا يخطر لي أن رسم كمالا لم يخرج من تقليد القرن التاسع عشر و

إنما خرج من راسها.و لو شئت قل خرج من يدها ، في معنى اليد التي تفكر و تدبر و تقرر. ذلك أن كمالا فنانة إيدائية، في معنى أن عقلها في يدها و هذا هو ـ في نظري الضعيف ـ سر فرادتها بين المحدثين السودانيين .قال بهرام ميرزا الصفوي، الشاعر و الخطاط الإيراني ،عن الخطاط نظام الدين بخاري ، من القرن العاشر الهجري:" نظام الدين الذي يحسن الأقلام السبعة، قليل من أمثاله في البسيطة يكتب الثلث بطرف اصبعه، إلهي من رأى منكم خطاطا مثله، أصبعه قلمه؟!".

3
كمالا اليدياء

قلت أن كمالا فنانة يدياء تفكر و تدبر و تقرر بيدها، و هذه الوضعية تغنيها أو تعصمها من الإنسياق وراء غوايات التعبير الأدبي التي تتغول على مقام المعالجة التشكيلية و تنتهي بصرف نظر المشاهدين عن لب الأثر التشكيلي كخطاب إيائي يتوسل للمعرفة بالأدوات والخامات التي تمتثل لإرادة الفنان حين يقول لها كوني فتكون و تقول خطاب البصر و البصيرة و تهيّئ للمشاهدين معرفة الوجود في المقام الذي لا تطاله الكلمات.و قد نبهني عمل الخطاط ،من قبل ، لمحورية اليد التي تفكر و تدبر و تقرر، ذلك لأن في عمل الخطاط نوع من حائط منيع يفرز مقروئية الموضوع الأدبي عن مقروئية الموضوع التشكيلي، ربما لأن الخطاط يعرف أنه يدخل على حرم الأدب بجاه الصناعة التشكيلية دون أن يطالبه أحد بإحسان صناعة الأديب ، بينما يجد الرسام صعوبة في فرز المقروئيتين، أما لأنه يكلف نفسه بمشقات الصناعة الأدبية أو لأن الآخرون يكلفونه بها . و في نظري الضعيف، هو أثر باق من تقليد حركة الرسم الأوروبي الذي أورثنا بعض اشكاليات النظر المدرسية المرتبطة بتاريخ الثقافة الأوروبية وحدها.[و هذه فولة تفيض عن سعة مكيالنا الراهن في خصوص يد كمالا فصبرا]

أقول: اليد أداة ، بل هي أول ادوات الإنسان، و لو شئت قل : الإنسان يده، كون اليد ليست أداة العمل فحسب و إنما هي ايضا نتاج العمل، فمع العمل تعلم الإنسان ان يصنع الأدوات وأن يمدد بها أعضاءه و يرفع من كفاءتها مثلما ساهم استخدام الأدوات على تكييف اليد مع متطلبات الحياة الإنسانية . و لمولانا فريديريك إنجلز مبحث شيق في الدور الذي لعبته يد الإنسان في تطور الحضارة الإنسانية[إنجلز، دور العمل في تطور القرد إلى إنسان"].لكن اليد هي ايضا مستودع التفرّد الإنساني سواء كتبت او رسمت نحتت او لمست أومأت.و هذا البعد الوجودي لعمل اليد هو الذي ألهم أنصار الـ"أسلوبية اليديائية"[لو جاز لي ان أترجم المصطلح اللاتيني الأصل " مانيريزم" المنحوت من أصل عبارة تدل على اليد: " مان"

Manière, manniérisme ,main, Manner,Mannerism]

و لسان العربان يخلّق من محورية دور اليد فعل الإيداء فيقولون: أيدى إيداءا عند فلان و إليه في معنى إتخذ عنده يدا ،أي أنعم عليه، فهو مُوْد و ذاك مُوْدى إليه و يقال: يَدِيَ فلان من فلان في معنى نال منه برا و إحسانا ، و يادى مياداة الرجلَ في معنى جازاه وأعطاه يدا بيد.. و في معني اليد القدرة و السلطة و الجاه، يقال:"ما لك عليه يد"، أي ولاية.و يقال: "هذا في يدي"، أي في ملكي.و تأتي اليد بمعنى الجماعة فيقال:" القوم عليه يد واحدة"أو مجتمعون على عداوته،و الشخص اليدي هو الحاذق اليدوي ،و الأنثى يدياء.و يقال عيش يدي للدلالة على رغد العيش "

وحين أزعم أن كمالا فنانة يدياء فزعمي يعتمد على قراءتي لتجربتها في بناء منهاجها الخاص الذي خلّقته من واقع تجربتها اليدوية الفريدة. و انا استخدم الإحالة الجمالية لليد، هنا، في معنى أنها فنانة " مانيريست " حسب العبارة التي سكها مؤرخو فن الرسم لأساطين القرن السادس عشر. و حركة الـ "مانيريزم" الإيطاليين تكشفت عن بدايات العناية بالأسلوب كعلامة هوية جمالية للفنان.و لا عجب فالقرن السادس عشر كان ـ في منظور التاريخ ـ هو زمن ظهور الفنان كشخصية ذات سيادة فردانية لا تقبل القسمة. و الحركة الإيدائية[ترجم" مانيريزم"] ظهرت في إيطاليا بين نفر من رسامي فلورنسا و روما ، كجوليو رومانو[1499ـ 1546] و بارمينغيانو[1503-1540] و بنفينيتو سيلليني،

ممن يعتبرون بمثابة الورثة لرواد حركة الرسم في عصر النهضة الإيطالية [مايكل آنجلو ورافائيل ودولسارتو]. و إذا كان الرواد قد ارسوا دعائم فن الرسم

على دراسة الطبيعة [التشريح و المنظور] للتعبير عن الموضوعات الكلاسيكية التي كان يكلفهم بها الراعي الكنسي في الفاتيكان، فالتلاميذ من رهط الإيدائيين أهملوا دراسة الطبيعة و عكفوا على دراسة آثار السلف الصالح من رواد عصر النهضة. هذه النزعة الجديدة شجعت ورثة عصر النهضة على التركيز على المعالجة التشكيلية قبل الموضوع الأدبي للصورة.و قد قادهم شاغل الصورة كحدث جمالي ذي طبيعة مادية ، بحكم تحققه في مقام المسند و الخامة و الصناعة اليدوية، قادهم لإهمال المواضيع ذات الحظوة في مشهد السلف الصالح. فظهر الأمراء و الأعيان و الأميرات والعشيقات بالتدريج في تصاويرهم و احتلوا محل الأنبياء و القديسين و البابوات.و هو أمر كان محتوما بحكم تزامنه مع ضعف سلطة الفاتيكان تحت تأثير حركة الإصلاح الديني البروتستانتي .و هو عهد سادت فيه النزعات الإصلاحية و تواترت فيه التحوزلات الإجتماعية مع الإكتشافات الجغرافية [الدنيا الجديدة] و العلمية [كوبرنيكس] و ازدهار التجارة العابرة للقوميات و القارات. لقد قام الإيدائيون الإيطاليون بتقنين اللقيات التشكيلية لرواد حركة الرسم في عهد النهضة و نظموها كتصانيف أكاديمية و من ثم لعبوا عليها و استثمروها في صياغة تنويعات اسلوبية شخصية تمثلت في تحوير و تبديل النسب التشريحية للجسد و تمثيل الأجساد في وضعيات حركية ادخل في البهلوانية، أو اللعب على قوانين المنظور للحصول على تأثيرات تدعم التعبير، أو اللعب على قوانين توزيع الضوء و الظل بهدف تقوية التأثير المسرحي في الصورة إلخ. قالوا ان الفنان الإيطالي تيشيان[أو تيسيان أو تيزيانو]

Titien

[1576.1488]

في آخر سنوات عمره لم يكن ليتورع عن رسم عارياته الميثالوجيات [ديان و داناي و فينوس ..] مستخدما اصبعه بدلا من الفرشاة.و قد أوّل بعض دارسي الفن هذا المسلك كتعبير ايروسي يتوسل لـ اللبيدو بوسيلة الرسم، بينما الأمر، من وجهة الممارسة الفنية، لا يعدو وجها من وجوه البحث الأداتي المحموم الذي يرى في اصبع الفنان كفاءة لا تتوفر للفرشاة التقليدية. ربما لأن هذا الأصبع/ الأداة يلغي المسافة بين الجسد و المسند. و بسبب موقف الباحث الذي لا يتورع عن شيء تسنى لفنان مثل تيسيان أن يلعب دورا مهما في تحرير فن الرسم الإيطالي من جمود و كآبة التقاليد الفنية الموروثة من العصور الوسطى.
هذه المسافة القائمة بين الجسد و المسند تقصر عند كمالا بفضل تبنيها للأصطبّة كأداة بلا مقبض و بلا تاريخ أو تقليد أو أي إدّعاء جمالي نبيل من نوع

الإدعاءات الجائرة و المبررة التي تلبّك تاريخ الأدوات و المساند بثرثرات تغرّق الحوت في لجة الأدب المباح. مجرد خرقة تملأ قبضة اليد و تتحرك وفق مشيئة اليد التي تدعك المسند لتمحو أثر الفرشاة.
لكن كمالا ، كفنانة يديائية ، تبقى نسيج وحدها، كونها لم ترث شيئا من أي سلف صالح ،كما سادتنا الطلاينة الأماجد ،[سلف شنو يا زول؟!] ، و لم تعرف أبا روحيا تنهل من معينه ، و أي معين في سياق هذه الحركة التشكيلية السودانية التي نبتت يتيمة ، على حين غرة ، في وسط الجدب العام، و تأقلمت مع ظروف عدم المواتاة الثقافية فبقيت على قيد الحياة، كما شجيرات الصحراء الشوكية ، بل و تطورت و أثمرت، بالعون الذاتي [من دقنه و افتل له]، حتى صارت حركة متميزة يشار إليها بالبنان الأجنبي ؟! .
أقول : كمالا من نوع الرسامين الذين يستغنون بالممارسة العملية عن ما سواها.و خلال سنوات جيرتنا السعيدة معها في ستوديو التلوين لم نعرف عنها ميلا للتنظير و صناعة المفاهيم حتى حين واتتها السانحة الكريستالية مع محمد شداد و نائلة الطيب و الدرديري محمد فضل، كونها بالفعل من جنس" الفنان الذي يعمل في صمت" ، حسب العبارة إياها، و لا يضيرها ذلك في شيء،كونها كشفت لنا ، نحن تلاميذها في قسم التلوين،و بكفاءة عالية، خلاصة تجربتها في لغة "البيان بالعمل" الخلاق، فكنا نتأمل في هذا الدرس العملي المشاتر، و فينا من وقف مفتونا و تأنّى في تفاصيله،و فينا من زهد فيه وعبره لدروس مغايرة، مثلما فينا من فلت بالمرة من الجنة و سقطها.
إن فرادة كمالا تتمثل في كونها تعيد إختراع مبدأ المانيريزم على مقاسها الشخصي لأنها خلّقت طريقتها الخاصة في الرسم من واقع الممارسة العملية، كما البنّاءة ، نحتت حجارتها حجرا حجرا من الصخر الخام المبذول في الطبيعة، ثم انثنت على الحجارة و بنت منها بيتها الأسلوبي الفريد، و حين طاب لها المقام داخل هذا البيت الذي أغناها عن السوح في تيه المفاهيم و الأساليب، سكنت فيه و استقرت تصنع تلك التصاوير الغنية التي تتواتر كتنويعات لا نهائية على موضوع[" ثيمة"] واحد هو الوجه. و أي وجه؟!

.....

كمالا، 1974, زيت,

4ـ

وجه الفنان

و أنا أنظر في تصاوير كمالا المبثوثة أمامي تنبهت فجأة لكوني ـ على طول متابعتي لتصاوير كمالا ـ لم أر لها أبدا رسما، في معنى الرسم الخطي
drawing
الذي يمارسه التشكيليون عادة إما كتمرين أكاديمي غايته ترويض" شوف اليد"، أو كتوطئة للتلوين
painting
أو لذاته كنوع مستقل بسيادته الجمالية الخاصة.و كمالا بحكم تدريبها الأكاديمي الطويل، و بحكم تعدد غواياتها الفنية و بحكم فضولها البحثي المتنوع الذي يلهمها العناية بالخط و الحفر و مباحث الأنثروبولوجيا [الزار] و الآثار و الميثولوجيا الدينية ، فمن المستحيل أن لا تخلف وراءها أثرا مرسوما ، سواء في شكل سكتشات تحضيرية أو توثيقية ،أو في شكل مشاريع فنية مستقلة. و غياب الرسومات بين تصاوير كمالا المبذولة في فضاء التشكيل، يملك أن يُقرأ كإهمال عفوي لهذا النوع الفني بذريعة أن كمالا انشغلت عنه بما هو أكثر أولوية أو أنها، ضمن منهجها في الممارسة، لا تتصور إمكانية وجود للرسم إلا كجزء من النسيج العضوي لتصاويرها التي يتمازج فيها الرسم و التلوين باسلوب لا يطيق الفرز المدرسي العقيم بينهما. و في هذا الموقف فكمالا على مذهب الملونين الكبار من شاكلة مولانا" فرانسيس بيكون " الذي لم يكن يخفي ضيقه بالرسم المدرسوي:
"..أنا لا أرسم أبدا، لأني لا أحب الرسم. أنا أعمل مباشرة على اللوحة بالألوان. أحيانا أرسم على اللوحة بالفرشاة لا غير.أعتقد أنني لست بارعا في الرسم فضلا عن كوني لا أطيق

مشاهدة رسم الآخرين." و حين يسأله " فيليب داجان" ناقد صحيفة " لوموند" : " كيف تنفذ لوحاتك؟"، يجيب "بيكون" : "بالألوان مباشرة ". و حين يطالبه "فيليب داجان" بالإستطراد يقول " بيكون" : " هذا كل شيئ، ليس بالإمكان الإستطراد في هذا الأمر الغريب.هناك عامل الصدفة أيضا.و في النهاية فالكلمات لا تنفع في هذا المقام، يجب ان نرى و أن نحس. إن كل الكلام الذي يمكن أن نقوله بلا فائدة.إنه يظل خارج الموضوع أو إصطناعي.أنظر لمجموعة صور رمبراندت الذاتية مثلا،ما الذي بوسعنا أن نقوله حول الطريقة التي نفذت بها هذه البورتريهات؟ لا شيئ.أو تقريبا لا شيئ.نحن ننظر إليها و هذا يكفينا".

Philippe Dagen,Un entretien avec Franci bacon,in Le Monde,24eptembre 1987.

لكن نسب كمالا الجمالي بـ " فرانسيس بيكون" لا يقتصر على الموقف من الرسم فحسب، لأن كمالا تلتقي مع بيكون في مرابط كثيرة يهمني منها في هذا المقام مربط الصورة الذاتية.

قلت أن كمالا تعمل منذ عقود على موضوع الصورة الذاتية.[سيلف بورتريت] فكأن مجمل تصاويرها ما هي إلا سجل لإنعكاسات وقائع الحياة على مسند وجه واحد هو قناع وخريطة و حجاب وهوية وأنا وأنت وفرح وحزن وحياة وموت كلها في برنامج واحد!.و في هذا المشهد فكمالا نرجسانية[حتى لا أقول "نرجسية"، حاشاها!]،و عبارتي في معنى أنها تنتمي لطائفة " نرجس"، ذلك الفتى الجميل الذي أنفق عمره مفتونا بانعكاس صورته على صفحة الماء، حتى أدركه هادم اللذات و هازم المسرات.[و أيّ لذة ؟ بل أي مسرة أعظم من مسرة الحضور في معية الكائن الوحيد الذي نعرف أكثر من غيره: الأنا الأمّارة بالخير و بالشر معا؟]، تقول الأسطورة أن أم نرجس حملته يوم مولده إلى المعبد و سألت تيريسياس العرافة إن كان ابنها سيعمّر طويلا؟و كانت الإجابة أن نرجس سيعمر طويلا إن امتنع عن رؤية وجهه.فكبر الطفل و صار صبيا وسيما تجري وراءه الخاطبات كما يجري وراءه الخاطبون. لكن نرجس لم يكن يأبه بالحب. اشتكى ضحاياه للآلهة، فعاقبه " نيميسيس" بأن يقع في حب صورته.و هكذا ما أن نظر نرجس لإنعكاس صورته على صفحة الماء حتى فتنته صورته فلازمها و ظل ينظر إليها حتى مات من الضنى. قالوا أن زهرة جميلة نبتت في موضع موته هي النرجس.

و هكذا نخلص من هذه الحكاية الإغريقية لهذه الفكرة الجميلة التي تحيل فن الصورة الذاتية لسيدنا نرجس كرم الله وجهه! و تجعل من رسام الصورة الذاتية شخصا مفتونا بذاته.

و الصورة الذاتية نوع فني قديم لا يكاد يفلت منه فنان. و قد لا اشتط إن زعمت أن منطق الصورة الذاتية قدر محتوم يفرض نفسه على الجميع كلما نظر أحدنا لإنعكاس وجهه على المرآة.ذلك ان الناظر في إنعكاس صورته على المرآة إما أن يستحسنها كتعبير إيجابي عن ما يتصوره عن نفسه،و بالتالي فهو يسعى لبذل هذه الصورة و تقديمها للآخرين، أو أن يستقبحها كتعبير سلبي يكشف له عيوبه، الحقيقية أو المصطنعة ، و بالتالي يحاول حجبها أو، على الأقل، تعديلها بحيث تبدو مقبولة لنظر الآخرين.و حسب هذا المنطق فالصورة الذاتية هي

الصورة التي يجيزها نظر الآخرين في نظر صاحبها.و قد أورثنا تاريخ الفن الأوروبي و غير الأوروبي حصيلة ضخمة من التصاوير و النصوص التي تعالج موضوع الصورة الذاتية منذ صورة " فيدياس" النحات و المعماري الإغريقي الذي نحت صورته الشخصية في طرف الترس الذي تحمله الآلهة "أثينا"، في التمثال العملاق الذي صنعه لها في "الأوكروبول[و قد فسر " سيسيرون" مسلك " فيدياس" بأن التقليد لم يكن يسمح له أن يضع اسمه على تمثال الآلهة] ، حتى الـ " سيلفي" الذي راج بفضل انتشار الهواتف الجوالة في إيدي الجميع، دون ان ننسى محاولات " مايكل جاكسون" المستميتة لإعادة رسم وجهه من خلال عمليات التجميل التي قيل أنها تجاوزت الخمسة عشر . و أذكر أنني شهدت في الـ " ناشونال غاليري" في لندن ، عام 1999، معرضا كبيرا للفنان الهولندي القدير "رمبراندت"[1606ـ1669]، اقتصر على مجموعة ضخمة من الصور الذاتية التي انجزها" رمبراندت" على مختلف المساند و بمختلف التقنيات خلال حياته الفنية العامرة.[أنظر:

Rembrandt by himself,National Gallery publications,London,1999.

ومعرض ربمبراندت يبدو كما لو كان سجلا مخلصا لسيرة الفنان الذي ثابر على رسم نفسه في مختلف أحوالها، بل أنه كان ـ على أثر فيدياس ربما ـ يدس صورته الذاتية في الطلبيات التي يدفع ثمنها الرعاة المتنفذين الأثرياء دون أن يتنبه أحد لأن الفنان سجل حضورا دائما في اللوحة التي طلبوها منه.فهو حينا في وسط جماعة الأعيان أو في خلفية لوحة تاريخية وسط الجنرالات و الفرسان،أو في هيئة تاجر غني أو فارس إلخ. طبعا الفرق كبير بين الدوافع الجمالية لـ " فيدياس" و " رامبراندت" و " مايكل جاكسون" و الدوافع الدنيوية لهواة الـ " سيلفي" الذين يبذل وجوههم على ملأ الأسافير ، لكن القاسم المشترك بينهم كلهم هو أن كل منهم يسقط ذاته على صورة ما بملء إرادته ليقول للناس: انظروا! هكذا أنا..! و يبدو أن رمبراندت مثل أغلب الرسامين كان يستخدم صورته الذاتية كمسند بحثي ضمن استكشافاته التقنية المتعددة.ذلك أن الفنان لا يجد نموذجا أفضل من شخصه.لأنه يمتاز بكونه متوفر و صبور و رهن الإشارة في أي لحظة و في أي مكان، ناهيك عن كونه نموذج متواطئ لا يتحلى بذلك النظر الأجنبي الذي قد لا يوافق نظر الرسام في كل الأحوال. و معظم الرسامين الذين عاشوا تجربة الفقر وجدوا في الصورة الذاتية المنعكسة على المرآة مخارجة مريحة من معضلة النموذج، فضلا عن نوع العزاء الماثل في استئناس الرسام بخيال صورته الذي يتجسد آخرا يحاوره الفنان من أول ضربة فرشاة على المسند.

و في نظري الضعيف، فحوار الفنان مع آخره الماثل على المسند، لحظة ذات حظوة حميمية نادرة في منظور التأمل الذاتي الذي ينتفع به الفنانون و الأنبياء و الصالحين في تصفية الحسابات المعلقة مع الذات و مع الغير.و في مثل هذا السياق أزعم قراءة مجموعة الوجوه التي تسكن لوحات كمالا كلحظات تأمل وجودي يتوسل بالتنويعات على موضوع الصورة

الذاتية وصولا لرؤية الذات في أحوال انمساخاتها المتواترة.و رغم أن زعمي، بأن كمالا لم ترسم إلا وجهها، قد لا يصمد طويلا أمام من يتحرّى المضاهاة بين تلك الوجوه المرسومة على الكنفاس و صورة كمالا الفتوغرافية [و هيهات!]، ربما لأن كمالا، من جهة أولى ، لا ترسم انعكاس صورتها على المرآة ، كما قد يفعل الصلحي، أحيانا، ضمن هم الدرس الأكاديمي. و إنما ترسم انعكاس صورتها في مرآة النفس التي في ثنايا الداخل.و من الجهة الأخرى، فصلة القربى الأيقونية التي افترضتها أنا ، بين صورة كمالا في الواقع و وجوهها المرسومة على المسند ، هي ، في نهاية تحليل ما ، مجرد اسقاط مغرض مستنبط من جملة من الأسباب، معظمها مجلوب جلبا من خارج حدود الأثر المادي.إلاّ أن حدسي ـ على هشاشته ـ إنما يستمد مشروعيته من عكوفي المستديم على النظر في وجوه كمالا المتعددة و في طرائقها الفنية و جملة ما حصلته واعيتي من أحوال وجودها.

أقول قولي هذا و استغفر الله لي و لكم كوني ورّطتكم معي في منطقة الإشتباهات النقدية الغميسة بين حقيقة الصورة و صورة الحقيقة في سعيي لإنصاف هذه الكمالا الغريبة بين أهلها[و طوبى للغرباء!] و التي ظلت تواصل عملها دون أن تأبه لنقادها الذين تعودوا على دفن عملها تحت ركام التعميمات الكسولة التي لا تودي و لا تجيب . أقول قولي و كلي ثقة من أن استاذتنا كمالا ، ببصيرتها الحديدة، قمينة بقراءة مكتوبي هذا بما يليق من مسافة نقدية تراعي مواطن ضعفه فتقويها و مواطن قوته فتدعمها.و لا عجب فكمالا أيضا ناقدة رغم أن نقدها لا يتوسل بوسيلة الكلام المباح.

::

5

صورة المستوحشة

في الحوار المشهود الذي اجراه الناقد دافيد سيلفستر مع فرانسيس بيكون ، فسر بيكون موضوعات الصور الذاتية بأنها تمت في لحظات الإحساس بالوحشة حين يغيب الآخرون:

« There wasn’t anyone else around to paint »

David Sylveter,Interview with Francis Bacon,1962-1979,Themes and Hudson,1980

هذه القولة تخارج رسام الصورة الذاتية من موقف "نرجس " لتموضعه في موقف المستوحش المستأنس بذاته.و في مشهد بيكون يبدو رسم الصورة الذاتية كمحاولة[يائسة؟] لمقاومة قدر الإستيحاش الذي يترصد الرسامين ، من واقع كون صناعتهم ، التي هي أدخل في صناعة العابد المستفرد،لا تكون إلا في ظلام الإستيحاش، فالرسام، على خلاف الموسيقيين و الأدباء و أهل الفنون المشهدية، يرسم داخل وحشته المجيدة حتى و هو وسط الزحام.و في مسرح هذه الوحشة تتوارد أحداث كثيرة لا يدري كنهها إلا الرسام [و هيهات].و هي الأحداث التي يتخلق من خامتها المحتوى الحقيقي [في المعنى الديني لمفهوم الحقيقة] للأثر الفني.

أقول قولي هذا و في خاطري الإستيحاش الخلاق الذي اختارته كمالا كشرط أولي لممارسة الرسم.و كمالا، في نظري الضعيف، فنانة مستوحشة، بل هي من أعظم المستوحشين الذين جادت بهم حركة الخلق الفني في السودان. و أول استيحاشها سياسي، إقرأ : "جندري "، في معنى أنها امرأة رادت أرض الفن الوعرة وسط جماعة من الذكور الذين أرسوا دعائم الحداثة الفنية في السودان.و هذه الوضعية الفريدة حفزت بعض الكتاب و الصحافيين على توصيفها بصفة " فنانة السودان "! و هذا اللقب :" فنانة السودان الأولى " الذي انعمت به عليها الصحافة السودانية ، هو شهادة على هذا الإستيحاش، لأن اللقب يستبعد الفنانات السودانيات الأخريات الواقفات في عتمة الضوء الواقع على كمالا. فكأن كمالا خرجت فجأة من قمقم سحري ظل مدفونا في غياهب النسيان منذ الأزل.ترى ماذا حل اليوم بكل التشكيليات السودانيات اللواتي جايلن كمالا في سنوات الدراسة ؟!

و ثاني أوجه استيحاشها سياسي ، ترجم : "جمالي" ،في معنى أنها ظلت تبدع وسط تلاميذ " شيخ غرينلو" الذين آلوا على أنفسهم إختراع " مدرسة" وطنية تحمل شواغل النسخة السودانية للحداثة في منطقة التشكيل . "هؤلاء الناس "[الحقوق محفوظة للطيب صالح]، الذين دخلوا أرض الرسم بمزاجهم القروي المحافظ و بتجربة الخلاوي التي تلبّك وجدانهم، فبركوا مفاهيمهم الجمالية على مبدأ استلهام التراث الإسلامي و فاوضوا صناعة مفرداتهم التشكيلية على فرضيات أيقونوغرافية مبسّطة و زائفة قوامها مزج الخط العربي و الزخرف الإفريقي ، و في خاطرهم قناعة عرقية ملتوية تنفي عن عرب السودان واقع كونهم أفارقة، مثل غيرهم من الأقوام التي تمنح القارة الإفريقية تعددها الخصيب. وسط هؤلاء المَزَّاجين الوطنيين البواسل ما كان لكمالا أن تكون إلا كما

تكون المرأة وسط جماعة الذكور العربسلاميين ، أي منفية في عتمة الهامش الذي يؤطر آيديولوجيا العربسلامية المسودنة.و على شقائها الجمالي المستوحش انتحل لها نفر من نقاد التشكيل الـ " جزافيين " [الحقوق محفوظة لعبد الله] عضوية " مدرسة الخرطوم" فانطلت عليها،" لا إيدا لا كراعا " حتى صار الناس يلحقونها بذيل القائمة الشهيرة التي يتصدرها الصلحي و شبرين و هلمجرا!.[سأعود لناس " هلمجرا" فصبرا]. و لا أحد يلوم كمالا على هذه الوضعية الإستبعادية التي أدركتها ضمن اللبس المفهومي الكبير المخيم على حال الحركة التشكيلية المعاصرة ، لكنها أقدار الثقافة الوطنية السودانية التي يصعدها الأدب السياسي الذكوري لمقام موقف بطولي لا مكان فيه لجنس الإناث إلا كمزغردات محمّسات للمحاربين أو كثاكلات نائحات على الشهداء .
وسط هذا الشقاء الجمالي المقيم يبدو إلحاح كمالا على موضوعة الصورة الذاتية كما لو كان نوعا من مسلك دفاعي يتيح لها صيانة هويتها الجمالية بعيدا عن الخطرفات الزخرفية المكرورة التي يشحن بها الخرطوميون مساحة اللوحة.و عند رسام الوجوه، كما عند رسامي الطبيعة الصامتة عموما، ميزة عملية تجعل تركيز نظر الرسام على موضوعه يلغي كل الموجودات التي تحيط بموضوعه. أما حين يتعلق الموضوع بوجه الرسام نفسه، سواء تم الرسم من المرآة أو من صورة فتوغرافية، فعزلة الرسام تزداد من واقع حرصه على إلغاء المسافة بين ما تراه عينه و ما تصنعه يده على المسند. لكن صور كمالا الذاتية ليست من نوع الصور الذاتية المعمولة من النظر في المرآة أو في وثائق الفتوغرافيا. كمالا تنظر لوجهها في تلك المرآة السحرية الموجودة في تلافيف النفس الأمارة بكل شيئ، مرآة الداخل. و النظر في مرآة الداخل يلغي كل ما هو واقع خارج حدود هذا الداخل.و في داخل هذا الحصن الحصين الذي يمتنع على الآخرين، وكّرت كمالا نفسها و استقرت آمنة ترسم و تمحو و تبدل في أحوال صورتها و كل يوم هي في شأن.

في السبعينات انشغلت كمالا بتصاوير الوجوه عن نسخ الشرافات و الأحجبة و القباب و المآذن زخارف البروش و البيوت النوبية و حشو اللوحات بتراكيب الخط العربي و بـالزخرف المزعوم إفريقيا ، وأنا أقول " المزعوم " لأن هذا " الزخرف الإفريقي " لم يكن في الحقيقة سوى إفتراء سياحي كسول لنوع "فن المطارات" [أيربورت آرت] الذي يلخص به الخيال الأوروبي الكولونيالي كل خلق الأفارقة. و رغم أن انشغال كمالا بصناعة الوجوه لم يعصمها تماما من غواية إستلهام الماضي العريق، إلا أن كمالا لم تتبع عادات الرسم التي ثبتها أساتذة

"مدرسة الخرطوم" و إنما تلمّست دربها الإستلهامي الخاص و الذي يمكن التعرف على ملامحه في مجموعة أعمالها التي استلهمت تصاوير فترة التاريخ النوبي البيزنطي.و لا عجب فقد كان ذلك العهد بمثابة العصر الذهبي لفنون الإستلهام التي تحيل الممارسة ناحية جماليات التحرر الوطني و موضوعات التميز الهويولوجي التي راجت ضمن زخم النضال ضد الإستعمار. و تصاوير كمالا "البيزنطونوبية"[عفوا على هذا التخريج حتى أجد أفضل منه!] هي أعمال تستند على تجربة كمالا المهنية في متحف السودان حيث عملت في السبعينات في ترميم و استنساخ جداريات الكنائس النوبية. و في تلك الفترة كانت أعمال كمالا مشحونة بالمراجع الأيقونية لطرز الرسم البيزنطي الماثل على جداريات الكنائس النوبية كما يمكن القول بأن سلسلة صور كمالا الذاتية كانت تشتبه ببورتريهات "القديسة آن" أو بـ "السيدة مريم " الماثلة في آثار كتدرائية فرس. لكن كمالا ليست" القديسة آن" و لا هي" السيدة مريم العذراء". إنها بنت زمانها، و أي زمان؟!

فرانسيس بيكون, صورة ذاتية, زيت ، 1971م

6

زمان كمالا

و داخل ملابسات "زمان كمالا" يمكن إضاءة ما غمض من مواقفها الجمالية و

السياسية. في النصف الثاني من السبعينات كان نظام النميري يتلمس فرص الخروج من الأزمة السياسية في طمأنة قوى المحافظة الشرقأوسطية و المحلية على أن النظام لم يعد يشكل خطرا على مصالحهم بعد التخلص من العناصر اليسارية التي تحالف معها في البداية. في تلك الفترة نشطت أجهزة البروباغاندا المايوية في بذل خطاب" المصالحة الوطنية "و "العودة للجذور" و إحياء التراث الديني ،. و غلب على الخط السياسي الغالب للنظام موقف التراجع عن جملة المبادئ الـ " ثورية" التي أعلنها النظام عشية إنقلاب " الضباط الأحرار " في 25 مايو 1969 ..في تلك السنوات شرع النظام في التقرب لرموز الثقافة الدينية من زعماء الطوائف و شيوخ الطرق. و كان صدور كتاب جعفر نميري " النهج الإسلامي لماذا ؟" بمثابة إعلان إفتتاحي رسمي لسنوات الأسلمة السياسية التي انتهت بالبلاد إلى الكارثة السياسية المستديمة حتى اليوم. و قد حلل أستاذنا عبد الله علي ابراهيم، في مطبوعة " كاتب الشونة " التي كان يصدرها الحزب الشيوعي المحظور حينها، في مقالته: " الماركسية و مسألة اللغة في السودان"،[يناير 1977] ، إنعكاس واقع " الردة اليمينية" الإسلاموية على الحياة الثقافية للبورجوازية الصغيرة،في اشكال عديدة منها أن " توقف المثقف من صفوة البرجوازية الصغيرة عن الكدح الثقافي و تبعاته، أفرغ وجدان تلك الطبقة و كل القوى الواقعة تحت نفوذها من اليقين، و زج بهم في زعزعة روحية وخيمة. و اضطرت تلك الطبقة للإستعانة بالمثقف التقليدي ،" الولي"، لكي تتعلق بأسباب الإطمئنان و السلامة" . يقول عبد الله :" و ربما كان هذا جانبا من تفسير أوسع للإنبعاث الماثل للمثقف التقليدي ، و الحظوة التي يلقاها بين الرموز القائدة و غير القائدة للردة.و ليس غريبا أن تتركز الأنظار في العصا التي يحملها السفاح بيده ، و التي يعزى إليها ثبات حكمه و نجاة عنقه من تدابير المتآمرين و التي خصّها بالبركة " الشريف راجل كركوج". و الشريف ليس إلاّ صدارة نظام كامل من الأولياء يستبطن أغوار صفوة البرجوازية الصغيرة و جماعاتها تهرع إليه في أدق تفاصيل حياتها"." مثل التطهير و الترقية و مكائد المنافسين و خلافها ليثبت فيها التماسك و الثقة في النفس ". لقد انعكس هذا الواقع على الحركة التشكيلية في اشكال شتى أذكر منها ظاهرة الفنان " عبد الوهاب الصوفي" ، الذي احتفت به وسائل الأعلام الرسمي من إذاعة و تلفزيون و صحف مطبوعة، و قدمته للجمهور كتجسيد للفنان المسلم المتصوّف الذي تكون أعماله حصيلة عفوية لـ " حضرات " صوفية يزوره فيها الأولياء و الصالحون،[كالشيخ عبد القادر الجيلاني]، و يملون عليه مواضيع

لوحاته. هذا " الصوفي"، و اسمه عبد الوهاب أحمد خليل،من مواليد الأبيض 1932، كان يعمل موظفا في مصلحة الإحصاء بالخرطوم. و قد ظهر في البداية بمساعدة الصلحي الذي قدمه في التليفزيون كنموذج للفنان المتصوف.و بما أن الصلحي كان في ذلك الوقت يحتل منصب وكيل وزارة الثقافة و الأعلام، فقد وجد اعلاميو النظام في دعم الصلحي نوعا من ضمانة ثقافية و سياسية حفزتهم على قبول ترهات الرجل و شطحاته الغريبة. بل و جعلت المسؤولين السياسيين يغمرونه برعايتهم فكان عبد الوهاب أول [و آخر] فنان تشكيلي يحصل على منحة تفرغ لعام بحاله، ليتمكن من ممارسة فنه.و قد اقتنت الوزارات و المصالح الحكومية المايوية لوحاته بأثمان عالية مقارنة بما كانت شُعبة التشكيل في" المجلس القومي لرعاية الآداب و الفنون" أو قسم المقتنيات بـ "مصلحة الثقافة" يدفعانه للفنانين مقابل إقتناء أعمالهم.فاقتنى أعمال عبد الوهاب أعيان النظام مثل وزير الثقافة [عمر الحاج موسى] و وزير الحكم الشعبي [جعفر بخيت] الذي كان في تلك الفترة رئيسا لتحرير جريدة " الصحافة"، كما افتتح الرئيس نميري معرضه الفردي في "قاعة الصداقة" عام 1976. و لعله المعرض التشكيلي الفردي الوحيد الذي قام رئيس الجمهورية بإفتتاحه في ذلك العهد. و قد سخّرت له السلطات المايوية المنابر الإعلامية فصار له برنامج إذاعي يومي في راديو أم درمان حول التصوّف ، يذيع فيه على المستمعين كلاما أدخل في الشعوذة منه في الأدب الصوفي. و يحكي عبد الوهاب بداية علاقته بالرسم في معرضه السادس الذي قدم في إطار مهرجان الثقافة الثالث[ديسمبر 1980] بقوله :
" في ذات ليلة و أنا نائم شعرت بشيئ ثقيل يجثم على رأسي، ثم يتحرك و يجثم على صدري فأصحو من النوم مرهقا، و تكرر ذلك عدة مرات.و كلما أفقت من النوم وجدت نفسي مرهقا و منساقا إلى الكتابة و الرسم بهذا الشكل الذي تعرفونه، و إذا لم أكتب أصاب بمرض.".." و كان رسمي كله عن الإسلام، و فيه وحدانية الله و القرآن الكريم و محمد رسول الله [ص]، و تنوعت أساليب رسمي من تشكيل عادي إلى سيريالي معقد إلى تجريد .."[أنظر عبد الوهاب الصوفي في كاتالوج معرض " الفنان و الأفكار"، و زارة الثقافة و الأعلام، قاعة الصداقة، من 25/11 إلى 2/12/1980].
أذكر أننا، هاشم محمد صالح و شخصي، و ربما علاء الدين الجزولي، قابلنا عبد الوهاب أحمد خليل مرة في مكاتب جريدة "الأيام"، و كنا قد انتقدناه في الصحف و في بعض الندوات فابتدرنا محتجا : " يا أولادي مالكم و مالي كاشفين حالي في الجرايد؟ أنا داير أربي أولادي و أبني بيتي.خلونا ناكل عيشنا

بسترتنا "!. حقيقة كنا نتوقع من الرجل هجوما قويا أو خطابا يهوّم بنا في علياء التصوف مما عهدناه عنه في وسائل الأعلام الرسمي، لكنه باغتنا بمنطق المعايش الجبارة فلم ندر كيف نخارج أنفسنا من الحرج الملتبس بالإثم تجاه ذنب لم نقترفه.و ربما كانت هذه كرامة من كراماته و الأجر على الله!.

و حين نتساءل عن الأسباب التي حفزت الصلحي على دعم هذا العبدالوهاب الذي يدعو نفسه بـ " الفنان الصوفي" ، فهناك ثلاثة إحتمالات لتفسير موقف الصلحي: أولا ،من المحتمل جدا أن الصلحي ، وكيل وزارة الثقافة و الأعلام آنذاك، قد تلقى تعليمات صريحة بتصعيد و دعم الفنان الصوفي، من طرف ولاة الأمر في الوزارة أو في رئاسة الجمهورية ،و ثانيا، من المحتمل جدا جدا أن الصلحي الإنسان، بأريحيته العالية و بطيبته المشهودة، تولى الرجل بعنايته مثلما كان يتولى غيره من الفنانين الشعبيين - و غير الشعبيين - الذين قصدوه طلبا للمساعدة. و ثالثا، من المحتمل جدا جدا جدا، أن الصلحي الفنان "الساحر" المعروف بميوله الشامانية [ترجم " الكجورية"] قد توسم في شخصية عبدالوهاب الصوفي فرص تجسيد الفنان " الشامان" المتصوف الفطري الذي يمارس الرسم عندما تتقمصه حالة خاصة أو روح ما تستخدمه و تجعله ينطق و يرسم عنها تلك الأشياء التي لا يمكن أن تصدر عن شخص عقلاني في كامل وعيه.و الإحتمال الأخير يجد سنده في سيرة الصلحي الذي لا يتردد في التأكيد على كونه يباشر الرسم أحيانا تحت تأثير حالات نفسية أو/و صوفية تتقمصه و تملي عليه نوع التصاوير الغريبة التي لا يدري كيف يعقلنها في مشهد الوعي.

" و في أحاديث الصلحي عن تجربته البصرية حكايات و أحاجي مدهشة عن تداخل الخيال و الواقع.فهو يملك أن يرى مشاهد غريبة أشبه بالاحلام ، غير أنه يراها ضمن واقع الحياة اليومية ، مثل رؤيته للأموات ، كما يقول في حواره مع أولي باير[×]):

« ..I used to see the dead.I saw my nephew three days after he had died « ..
»I used to see "..." a man galloping on a hourse, coming in by one window and going out by the next. I had never told anybody about i
[×] (Ibrahim El Salahi, conversation with Ulli Beier, Iwalewa- Haus,Universitàt Bayreuth,September,1983,P 26)
(
"

أنظر نصي " الصلحي، العدو العاقل " في الرابط:

http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=4161&postorder=asc&start=30&sid=e436db3f5fbc84594096e7ba5129c33c

قصدت من هذا الإستطراد الطويل في شأن عبد الوهاب الصوفي بذل الملابسات السياسية و الجمالية التي طبعت تلك الفترة التي انشغلت فيها كمالا بتصاويرها البيزنطونوبية. ذلك أن تجربة صعود الفنان الصوفي على أشلاء الذوق و الحس السليم، لم تكن سوى البداية لإنخراط قطاع كامل من الفنانين "المثقفين"، ممن تلقوا تدريبهم النظري و العملي في " مدرسة الخرطوم " ، في تيار الغوغائية الدينية التي كانت سلطات النظام ترعاها بحدب. فانطلق القوم رافعين شعار الأسلمة و التصوف بحماس غايته الرئيسية هي التنصّل من كل مناهج التفكير العقلاني التي ثبتتها تجربة التعليم العلماني في الحياة الحديثة.

7

" ظهور الإسلام" الفني

و من يتفحّص عمل كمالا الغزير المتواصل عبر السنين، يلمس بسهولة أنها لم تهتم كثيرا بـ " مزج" الخط العربي و الزخرف الإفريقي الذي فتن مجايليها من "حيران" " مدرسة الخرطوم "، و أنها انشغلت بصناعتها، صناعة الـ " صورة الذاتية المتخيلة "[سأعود لموضوع "الصورة الذاتية المتخيلة"]، عن ركوب موجة الرسم الإستلهامي التي طغت في مطلع السبعينات و التي طبعها الإحتفال غير النقدي بمواريث الثقافات البائدة .و سواء على صعيد الخيارات التقنية أو على صعيد الموضوعات التي تتردد في لوحاتها، فمن الواضح أن كمالا أدارت ظهرها لـ "مدرسة الخرطوم" دون أن تكلف نفسها عناء بذل المفاهيم النقدية اللازمة لإخلاء طرفها من شبهة الإنخراط الصامت في حزب الإستلهاميين.و علاقة كمالا بـ "مدرسة الخرطوم " سؤال مركب لا بد أن كمالا ستباشر الإجابة عليه في يوم من الأيام و لو من باب " إخلاء الطرف " الأخلاقي. لكن ما أراه أنا هو أن المناخ السياسي المطبوع بالغوغائية الدينية لم يترك للفنانين ـ و كمالا بينهم ـ هامش مناورة يتيح لهم النجاة بفنهم بعيدا عن طوفان " الشريعة السودانية" الصائر حربا أهلية و " مشروعا حضاريا " للـ " إنقاذ " عندما يتوصل الإسلاميون للإستفراد بالسلطة في إنقلاب 1989 .

ولفهم طبيعة التحولات السياسية وسط حركة التشكيليين السودانيين في تلك

الفترة ، أتوقف عند وثيقتين مفتاحيتين ، الأولى هي كتالوج "معرض الفنان و الأفكار" الذي اصدرته وزارة الثقافة[1980]، تحت إشراف الفنان أحمد عبد العال . و قد احتوت المطبوعة على مستنسخات لتصاوير الفنانين مع نصوص قصيرة مكتوبة من طرف كل مشارك غرضها تلخيص موقف الفنان من الظاهرة الفنية،و قيل من الوجود بحاله!.

و من يقرأ النصوص المنشورة في كتالوج معرض " الفنان و الأفكار " يلمس التوجه العام لمعظم المشاركين في إعلاء القيم الروحية الدينية و الإحتفاء بمواقف و مفاهيم التصوف الإسلامي. فعبد العال يكتب مقدما لعمله في الكتالوج: "ثمة معان عظيمة مطمورة فينا،و من حولنا معان منسية لا يطفو منها إلى سطح الوعي إلا القليل القليل".." و قد أنزل القرآن بقصد تحقيق ذكرى هذه المعاني في قوله تعالى " و لقد يسّرنا القرآن للذكر فهل من مُدّكر " ". و من هذا يخلص عبد العال لأن

" اللوحة هي المهبط المادي لمشروع الذكرى ". و من الواضح في نص عبد العال أن الرجل يستثمر رأس المال الروحي الذي حصّله في رفقة " الأخوان الجمهوريين" ، قبل أن يهجر مصلاهم المتقشف لمائدة الإتحاد الإشتراكي الدسمة . لكن قارئ " الأفكار " التي بثها بعض الفنانين المشاركين المعروفين بقلة عنايتهم بالروحانيات لا يملك إلا أن ينبهر بالشطحة الصوفية لفنانين من شاكلة أستاذنا حسن الهادي الذي كتب في كتالوج معرض الفنان و الأفكار:

" الرؤيا هي صورة متشابكة متداخلة مركبة متحركة، نراها في حالة صحونا و نراها في منامنا.و في حالة الصحو نسميها إيحاءا أو إلهاما أو خيالا، و في حالة النوم نسميها حلما، و في كلتا الحالتين فهي تحتاج منا إلى التأويل و التفسير أو الفتوى و التعبير " يا أيها الملأ افتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون" صدق الله العظيم ".

"و هكذا يا سادتي"، إن كان في وسع فنان،" زول دنيا"،[ترجم: بوهيمي] من نوع حسن الهادي ، أن يبحث عن مسوغات فنه " الإسلامي" الجديد في ثنايا النص القرآني [سورة يوسف]. فلا أحد يستغرب كمالا التي تخوض في أمور " الماوراء" المشتبهات، حين تكتب : " الرسم في بعدين فقير و غير ذي بال في رؤيتي " ثم تدعو لـ " الخروج إلى رحابة الأبعاد الأخرى من بعد ثالث و رابع و ما فوقه، لو جاز ذلك، هو القصد و إليه السعي.و هو ما يسمونه بـ " الماوراء " ". هذا " البعد الرابع" الكمالاوي يطرح صلة قربى مفهومية مع "بُعد رابع" مجاور، صنع منه استاذنا عثمان وقيع الله،[1925 ـ2007]، نظرية دينية في ممارسة الخط

راجت في الثمانينات. يشرح عثمان وقيع الله بعده الرابع بقوله:"..و تبلورت رؤية البعد الرابع عندي بتخطيط الحرف المفرد و الكلمة المفردة في صفحة كاملة. و كان موضوع هذه التخطيطات الحروف المفردة الواردة في القرآن الكريم.و المعرّفة بـ " الحروف النورانية".و أول ما نزل منها كان حرف النون. و اتضح لي أن أجمل ما تكون هذه الحروف حينما تكتب بالفرشاة و بالمداد على الورق الأبيض.هناك لا يرى الناظر بعدا ثانيا فقط، بل يبصر ثالثا و رابعا ، و يرى كل ألوان قوس قزح منبثقة من درجات الأسود إلى الرمادي الفاتح في تشكيل رائع لا يتأتّى حتى بالألوان أحيانا." [" الأيام " 7 فبراير 1988]
و رغم أن شرح وقيع الله يبدو أدخل في "طبخ " الرسام منه في شطح الصوفي المجذوب إلا أن تخصيصه لـ "الحروف النورانية" ينطوي على شيئ من العسف المفهومي، بالذات حين يصدر من تشكيلي يحمل ضمن متاعه النظري تجارب الحداثة التشكيلية التي تخلّقت في رحاب مدرسة" الباوهاوس"[واسيلي كاندنسكي و بول كلي].و في نظري [الضعيف؟] فتخصيص عثمان للحروف النورانية، دون غيرها من العناصر الغرافيكية للكتابة العربية، مريب كونه يجلب لبحثه التشكيلي ضمانة دينية تصعّد عمل الرسام لمقام العبادة.و ريبتي تجد سندها في ظاهرة التشكيليين العرب [المسلمين و غير المسلمين] الذين حفزهم رعاة الفن "المؤمنون" في بلاد النفط على العودة لحظيرة الإيمان.أنظر نصي " جنازة الخط .." على الرابط
http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=5986&postdays=0&postorder=asc&start=30&sid=1288d82a558e08aa91b41e03f75daaac

أما الوثيقة الثانية فهي تتعلق بتقديم "معرض المخطوطات والجماليات الإسلامية "الذي نظم ضمن إحتفالية مرور خمسة عشر قرنا على الإسلام في السودان. هذه الوثيقة هي خطاب عام من" لجنة معرض المخطوطات و الجماليات الإسلامية" ، المنبثقة من" اللجنة القومية للإحتفال بالقرن الهجري الخامس عشر"، و التابعة بدورها لـ "المجلس الأعلى للشئون الدينية و الأوقاف".
و قد احتوى معرض المخطوطات و الجماليات الإسلامية الذي نظم في" قاعة الصداقة" لمدة اسبوعين من 28 مارس 1981، احتوى على تصانيف وثائقية متنوعة تتراوح بين المصاحف و المخطوطات و المصنوعات اليدوية و صور

فتوغرافية وثائقية من أقاليم السودان المختلفة و مطبوعات اسلامية و تسجيلات صوتية.

و خطاب لجنة معرض المخطوطات و الجماليات الإسلامية التي كان يشرف عليها الفنان أحمد شبرين، العميد السابق لكلية الفنون [بين 1976 و 1980]، يبدأ بـ " الشكر الواجب لله أن جعل أرض هذا الوطن مستقرا لنداء لا إله إلا الله محمد رسول الله ".." نداء لم يخب صوته منذ أن ارتفع أول صوت بالآذان في بلدنا الحبيب.نداء لبّى فرائضه و شعائره أهل السودان ، رجالا و نساءا و شبابا ، رحلة إيمان امتدت أربعة عشر قرنا ، مفعمة بالحب.. محققة للخلق و موثقة بالود لمجتمع المؤمنين "
بين معرض "الفنان و الأفكار" الدينية في ديسمبر 1980 و معرض " المخطوطات و الجماليات الإسلامية في مارس 1981 فترة زمنية قصيرة نشطت فيها أجهزة البروباغندا الرسمية لإقناع السودانيين بانهم فعلا مسلمين منذ " أربعة عشر قرنا"، و أن ثقافتهم إسلامية ميّة الميّة، و " أن قرى السودان و مدنها، كانت و ما زالت، أقلاما تكتب و ألواحا تحفظ في الصدور. إن القرى كانت ، و ما زالت ، مصاحف تحبّر بخط اليد و يتوارث التقليد جيل بعد جيل. إن حلقات التدارس الخلوي و المساجد كانت و ما زالت و تبقى قاهرة للظلام.. إن المؤسسات الإسلامية الجديدة أخذت تحتل مكانها في المجتمع، موطّنة العصرية لخدمة الأصالة في السياسة و الفكر و الإجتماع و الثقافة و الإقتصاد " و ترجمة هذا الكلام باختصار هي أن الدولة المايوية التائبة عن العلمانية و المتبرأة من الشيوعية تحتفل معهم بالقرن الهجري الخامس عشر و تطمئن الحلفاء الجدد، المحليين و الإقليميين ، و الدوليين ، باستعدادها لفتح صفحة جديدة و أن " الثقة في الغد القريب ، بإذن الله، هي دائما الزاد الذي ينفذ [كذا!] و الوقود الذي يعين الإنفعال بالمثل الكبرى في الكتاب و السنة "
]يقول محرر الخطاب، [أحمد شبرين كان ما نخاف الكضب!]:
" إن السنة الغراء فوق النظرات و النظريات.. فوق الفلسفات و التأملات.. فوق الأمل و التصورات ". و" أن هذا المعرض يعتبر مقدمة متعجلة لنشاط مستقبلي واسع ، يمكن له التخطيط ليؤسس للمتحف الإسلامي و المكتبة الإسلامية في السودان ". طبعا لم في وسع أحد حينها، أو على الأقل لم يكن في وسع أحمد شبرين ، أن يتنبأ بأن " النشاط المستقبلي الواسع" الذي ابتدرته مقدمة معرضه الـ " متعجلة " يمكن أن يتجاوز حجم المتحف و المكتبة ليصبح " قوانين سبتمبر" و حربا أهلية [1983] ستشتعل لأكثر من عقدين من الزمان ، و محاكم

للشريعة الناجزة التي مثّلت بالسودانيين على إختلاف دياناتهم و جرّمت قطاعات واسعة من المواطنين بجرم الإنتماء لغير جماعة المسلمين.و أنّى لأحمد شبرين و صحبه، من أفندية عيال المسلمين الذين تعودوا على الوقوف بأبواب السلاطين، على إختلاف الأنظمة!، أنّى لهم أن يتخيلوا أن معرضهم بصدد "نشاط مستقبلي" يتجاوز هم المتحفة و التوثيق؟ لا،فـ "نظرية المؤامرة" التي يمكن أن نخيط منها قميص"عمالة " لتحالف القوى الرجعية العربسلاموية مع قوى الإمبريالية، لأحمد شبرين و عبد العال و شركاهم ، لا تؤدي في هذا المقام ببساطة لأن " هؤلاء الناس" كانوا ، و ما زالوا ، على ما هم عليه من السذاجة السياسية الغليظة و انسداد البصيرة الإنسانية و ضيق الأفق الجمالي، حتى أنهم لم يروا من السودان سوى الجزء الذي أشار نحوه أصبع السلطان الجاهل . لا، أحمد شبرين و شركاه ليسوا من الذكاء بحيث ينخرطون في مسارات العمالة التي تتطلب دراية و علما . إنهم، في كسلهم الفكري الأسطوري، مثل تنابلة السلطان، يطعمون من جاه السلطان و يعربدون في حماه و يعمرون مهرجاناته فيوسمهم بأوسمته الشائنة و يمنحهم عطاياه التافهة و يهرج بهم في محافله الموسمية و الأجر على الله! [من يغشى دار الوثائق سيحصل بسهولة على قائمة الفنانين و الأدباء و الحلاقين الذين تعود النميري على تدبيس أوسمتة المزفرة على صدورهم في كل مهرجان]. يواصل أمين لجنة معرض المخطوطات و الجماليات الإسلامية خطاب التقديم بقوله أن " لجنة المعرض التشكيلي ".." استطاعت أن تضع يدها على أعمال تشكيلية تتميز بالملامح الأساسية المعاصرة لحركة الجماليات المعاصرة في السودان . "و يختتم الخطاب بـ " أن النماذج المعروضة لخطط المؤسسات السودانية، و التي وجدت مكانها في هذا المعرض تعتبر خططا إيجابية تفصح عن معنى جديدا في مجال العمل القائم على النهج الإسلامي. إن مشاركة بعض الدول العربية لهذا المعرض لتعتبر التعاون الوثيق لخدمة الإسلام و المسلمين في بلادنا ". و إذا تأنّينا عند عبارة " مشاركة بعض الدول العربية " فسوف نجد في مقدمتها المملكة العربية السعودية التي تبرعت للمجلس الأعلى للشئون الدينية و الأوقاف [و زارة الأوقاف و الشئون الدينية سابقا] بمبلغ مليون جنيه لدعم أكبر إحتفالية بالقرن الهجري الخامس عشر في تاريخ السودان [الأيام،28 مارس 1981]. لكن من زاروا المعرض، أيامها،و أنا بينهم، شهدوا تظاهرة متواضعة تشبه معارض مهرجانات الثقافة العادية التي لم تبلغ ميزانيتها المليون أبدا!. يعني" بحر حفروُه و ترابُو وين ودُّوه؟!".

في هذا المعرض أذكر أن كمالا عرضت مجموعة من اللوحات منفذة على الورق و مبنية في غالبيتهاعلى تكوينات الشرافة التي كانت تتصدر المصاحف المنسوخة باليد مركبة مع نصوص قرآنية و تخاريج خطوطية من يد كمالا. بدت لي هذه الأعمال أدخل في الرسومات التوضيحية منها في اسلوب تصاوير كمالا. و أظن أن التصنّع الجمالي الظاهر فيها طبعها بطابع خطاب البروباغندا الإسلاموية الذي ساد في ذلك المعرض.سأحاول العثور عليها بين الأضابير المنسية و بذلها للقراء ، ليس لأنها مهمة جماليا و إنما لأنها شهادة ذات قيمة عن مدى الضغوط التي كان يكابدها التشكيليون في ذلك الزمان. زمان ظهور الإسلام الفني في سماء حركة الرسم في السودان.يبقى السؤال: ما الذي حفز كمالا على دخول هذه الكوميديا الإلهية؟ مندري؟! حتى تكتمل وثائقي. لكن ما يستحق التأمل في هذا الأمر هو إن كانت فنانة في وزن كمالا مضطرة للإنخراط في موجة الهرج الإسلاماني الذي اجتاح حركة التشكيل السودانية في مطلع الثمانينات، فهذا يعني أن الضغط السياسي و المادي الواقع على التشكيليين السودانيين في تلك الظروف ، كان من القوة بحيث لا يوفر أحدا مهما علا كعبه. و قد انعكست آثار هذا المد العربسلامي على تيار" مدرسة الخرطوم" فضعفت النبرة التهجينية الأولى التي كانت تطبع خطاب الخرطوميين، من شاكلة التمازج و التوليف بين المكونات العربية و المكونات الزنجية " فيفتي فيفتي "!.في تلك الأيام خفت صوت المهجنين و أهمل فصحاء الخرطوميين البعد الزنجي الإفريقي في كتاباتهم مقابل الإحتفاء المفرط بالميراث العربسلامي.بل أن بعض الخرطوميين أخذوا ينكرون حتى وجود شيئ اسمه " مدرسة الخرطوم "!. و لعل الحظوة الكبرى التي نالها نمط الخط العربي في تظاهرات نهاية البعينات و مطلع الثمانينات، تعبر بشكل مباشر طغيان المد العربسلامي ضمن تيار" مدرسة الخرطوم" أو " مدرسة إحياء التراث "، أكثر منه اهتماما حقيقيا بالطاقة الجمالية المستبطنة في الشكل الغرافيكي للحرف العربي. فالعربية ليست مجرد لغة إتصال بين العربسلاميين، بل هي لغة مقدسة لأنها لغة القرآن. [" إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون" سورة يوسف2]

و يعبر الفنان ابراهيم العوام، الخرطومي السابق، عن طغيان المد العربسلامي بين الخرطوميين، في مقالة قدّم بها لمعرض مهرجان القرن الخامس عشر الهجري : " إن الخط العربي هو أرفع الفنون الإسلامية، و هو تجسيد للحرف، هو ماعونه الذي ينشر الرفعة برفعته. و الحرف العربي رفيع، و دليل رفعته نزول القرآن به [كذا!]"، [الأيام، 27مارس 1981]. طبعا العوام لا يجهل أن القرآن الذي

نزل على النبي الأمّي [" قال: إقرأ، قال :ما أنا بقارئ"!]، لم يكتب في حياة النبي و إنما كتب في عهد عثمان بن عفان، الخليفة الثالث، مثلما هو لا يجهل أن الكتابة العربية في ذلك العهد كانت مجرد تخطيطات بدائية، بدون نقاط و بدون علامات ضبط ،و أنها اضطرت للإنتظار لأكثر من قرنين من الزمان حتى تتضافر جهود الخطاطين الرواد و رعاتهم من الخلفاء و الأمراء المرهفين على إثراء رسمها و تصعيدها لما صار يعرف اليوم بـ " فن الخط". لا ،إبراهيم العوام لا يجهل هذه البديهيات حول تاريخ الكتابة العربية، لكنه هنا يؤدي مهمته كقلم مأجور في خدمة بروباغندا النظام المايوي العائد لحظيرة الإيمان الوهابي و "العرجا لمراحها" في نهاية تحليل طبقي ما.!.

المهم يا زول ، في مجموعة الوثائق الفتوغرافية المنشورة هنا [شكرا لكاميرا طبطب] و في المواقع الإسفيرية الأخرى، عن معرض كمالا الأخير، يلاحظ المراقب أن هذا المعرض كان مناسبة لمّت شمل التشكيليين على اختلاف مشاربهم [و مآكلهم] الجمالية و السياسية، و في هذا العرس السعيد تبدو كمالا في مركز الفوضى" تاخد و تدّي" مع "الأخوة الأعداء! و هو أمر،من الوهلة الأولى ، يملك أن يضاف لحسنات كمالا، كونها نجحت دوما في المحافظة على موقع وسطي يجعلها على مسافة شبه متساوية من جملة الفرقاء المتنازعين في ساحة التشكيل السوداني.بل هي تمثل اليوم ، عبر كتابات و تعليقات الكثيرين على معرضها و على شخصيتها، كما لو كانت مخلّصة يسوعية بعثت بها العناية لتخلص التشكيليين السودانيين من شقاقاتهم المتناسلة عفو الخاطر. لكن الوقوف في موقف " الحياد المفهومي " يملك في بعض الحالات، بالذات في مثل حالة كمالا التشكيلية الواقفة بين فئات الخرطوميين و الكريستاليين و الإسلامانيين و الماركسيين و الهلمجرّاوين ،يملك أن يموّه، تحت غشاء المجاملات السودانية المألوفة، إما كيدا عاليا في فنون البقاء رغم الداء و الأعداء ،أو لا مبالاة غامرة تجاه كل الهرج و المرج الدائر من حولها بينما هي عاكفة على حكّ و

جوهها العديدة مستغنية بها عن سواها. فكيف البصارة؟

كمالا، زيت، 2016

.....

الفصل الثاني

- 1
تخليص كمالا من نقد العُجالة

أكتب هذه الكلمة بأولوية إنصاف الفنانة كمالا اسحق من أنواع اللبس المفهومي الإرادي[و اللا إرادي، إن وجد، و هيهات] الذي ألحقه نقادها بها خلال مسيرتها الفنية الطويلة في فضاء الفن السوداني و غير السوداني.و فيما وراء حالة كمالا تطمح كلمتي لإنصاف حركة التشكيليين السودانيين من اللبس الجائر الذي أصابها من جراء إلحاقها المتعجل العاطل عن النقد بما صار يعرف بـ "الفن الإفريقي المعاصر ».ذلك لأن من يتأمل في الاسلوب الذي يتم به إلحاق حركة التشكيليين السودانيين بحركة الفن الكوكبي يلمس أن هناك جملة من التحويرات و التعديلات التي تتغول على التاريخ المحلي لتعيد تخليقه بما يتناسب و مواصفات هذا الشيئ الذي صار اسمه :"الفن الإفريقي المعاصر ». ذلك أن هذا "الفن الإفريقي المعاصر"، و الذي نبل، على حين غرة في المشهد الثقافي العالمي مع بداية التسعينيات ، هو في حقيقته السياسية أحد ظواهر إعادة هيكلة الثقافة بسبيل دمج الإنتاج الثقافي في إقتصاد رأس المال المعولم الذي لا تفلت من حساباته شاردة أو واردة.
في منتدى معرض الفنانين السودانيين الذي انعقد بمؤسسة العويس الثقافية بدُبي[2019] تحكي الفنانةكمالا ابراهيم اسحق مسارها المهني و الفني بإقتضاب لا ترد فيه سيرة " مدرسة الخرطوم" و لا سيرة "الفن المفاهيمي" و لا سيرة" المدرسة الكريستالية" إلا في تنويه ضعيف يعوّل على تلك الإتفاقات العفوية التي يتوسمها الجميع في الجميع.طبعا المشكلة الحقيقية هي في هذه "الإتفاقات العفوية" التي تأيقنت في الفضاء الأعلامي حول موقف الفنانة كمالا اسحق من المعالم الجمالية الأكثر شعبية في تاريخ الحركة التشكيلية السودانية مثل « مدرسة الخرطوم » و « المدرسة الكريستالية »و من ينظر في السيرة الأدبية التي صنعها لها نقادها باعتبارها طرفا في الثلاثي الذي صار اسمه"مدرسة الخرطوم" : [صلحي و شبرين و كمالا،مع استبعاد فنانين كـعثمان وقيع الله ومبارك بلال و بكري بلال و صالح الزاكي و موسى الخليفة و أحمد عبد العال و العوام و عتيبي إلخ] لا يجد لكمالا نفسها تصريحا واضحا بإنتمائها لـ " مدرسة الخرطوم " لكنه يجد عشرات النقاد الجزافيين الذين لا يترددون في إلحاق اسم كمالا اسحق بما صار يعرف بـ " مدرسة الخرطوم". و صمت كمالا عن الخوض في سيرة ضلوعها في مدرسة الخرطوم ،يُبررَّ عند نقادها ،عادة، بأن الأشخاص المنخرطين في مدرسة الخرطوم لم يجتمعوا يوما لإصدار بيان [مانيفستو] يعلن بأنهم يمثلون "مدرسة الخرطوم"، و إنما هبطت عليهم التسمية من الخارج لأن النقاد[الخواجات من رهط " دنيس وليامز" و "أولي باير" و آخرين] لمسوا في نتاج هؤلاء الفنانين ملامح مشتركة تبرر دمجهم في مصنف الـ" مدرسة" التي اختار لها " دنيس وليامز" اسم " الخرطوم".و صمت كمالا عن الكلام في سيرة إنتمائها لـ " مدرسة الخرطوم" يمكن أن يندرج ايضا في مصنف " الفنان الذي يعمل في صمت" و يستغني عن الكلام بعمله ،[ولو شئت قل :"يعطي العيش لخبّازه «،] طبعا المشكلة كلها في هؤلاء الخباز ين الشفقانين الذي يخلطون عمدا بين كوعهم بوعهم و يحرصون على تكفين ميته التشكيليين اليتامى في هَمَلة بلاد السودان.و "المال السايب يعلّم السرقة" كما تعبر حكمة الأهالي. و منذ عهد "جان بيير غرينلو"، مهندس التعليم الفني الحديث في السودان و الأب الروحي لجيل التشكيليين الرواد، درج سدنة "مدرسة الخرطوم" على توصيف نتاجها ، ضمن مفهوم التمازج الثقافي العربي الإفريقي،بأنه يقوم على مزج عناصر الثقافة الأيقونية العربسلامية بعناصر الثقافة الأيقونية الزنجية.و على هذا المبدأ يعقلن الخرطوميون حضور الخط العربي و طرز العرابسك الزخرفية بموتيفات مستعارة من تقليد المصنوعات الشعبية المحلية كما في اعمال النسيج و السعف و الفخار و الخراطة إلخ.و للصلحي قولة مشهودة في " إكتشاف" فنون المصنوعات الشعبية بعد عودته من بريطانيا، جاء فيها
"..

« لقدتركت السودان ثم عدت إليه.. ثم فجأة بدأت أنظر حولي و بدأت أبحث عن الأشياء، عن الوحدات الزخرفية.لطالما فتنتنيالوحدات الزخرفية في المصنوعات اليدوية السودانية المحلية و ما يصنعه المزارعون البسطاء و ما يحفرونه و ما يزخرفونه و ما يلونونه. و فجأة، أعتقد أن جمالها وصلني و هزني بقوة شديدة.لقد عشت معها كل

حياتي، و مع ذلك فإنني لم أرها إلا حين سافرت للخارج ثم عدت راجعا بنظرة مختلفة للأشياء. حينذاك بدأت أنظر ـ مسافرا عبر أنحاء السودان ـ إلى كل ما يصنعه الناس، في بيوتهم و أسرتهم و بروش الصلاةو الطريقة التي يصنعون بها السروج و يضعونها على ظهور الجمال أو الثيران.لشد ما فتنني كل هذا فبدأت فقط ألاحظ و أرسم »[من مقابلة مع الصلحي نشرتها مجلة « آفريكان آرت » الأمريكية ، رقم 1،في 1967 -].-
للإستزادة انظر خيطي المعنون"مدرسة الخرطوم، نسخة الشارقة" على الرابط
http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9233&start=0&sid=03d0a030512cc1df93eeb6f86934dae3

في ستينيات و سبعينيات العصر الذهبي لـ "مدرسة الخرطوم" كان عمل كمالا أبعد ما يكون عن شاغل التمازج الإسلامي الزنجي،و هوس الحروفية المُزَنْوَجَة،رغم أن كمالا كانت تمارس الخط العربي كنشاط ثانوي موازي لأشغال التلوين بالزيت على الأحجام الكبيرة. ربما لأنها خرجت من تجربة التأمل في عمل الشاعر و الرسام البريطاني " وليم بليك" لتجربة الميراث الأيقوني البيزنطي أبان عملها في المتحف القومي بالخرطوم،لكنها، في كل الأحوال، لم تعترض على نقادها ممن انتحلوا لها الإنتماء لـ "مدرسة الخرطوم".[و إن جهرت ـ في جلسة ملتقى الشارقة 2016 ـ بإعتراض على إحالة تصاويرها لأصل نصراني بيزنطي]، ربما لأنها ـ في فترة الستينيات التي شهدت نهوضا في الحركة النسوية السودانية بعد إنتفاضة أكتوبر 1964 ـ استشعرت منفعة في "حماية" ذكور " مدرسة الخرطوم" الذين وجدوا فيها ممثلة للعنصر النسوي في حركتهم ،لأن مدرسة الخرطوم ظلت " شغل رجال" على الدوام. و من جهة أخرى، ربما وجد ضعف اعتراض كمالا على إدغامها في "مدرسة الخرطوم"، تفسيره في إشكالية الهوية السودانية التي كانت في قلب شواغل الخرطوميين مثلما كانت في قلب شواغل السودانيين عامة.ذلك أن كمالا انشغلت باشكالية الهوية الثقافية الوطنية باعتبارها تعبير عن الإستمرارية الحضارية عبر التاريخ السوداني.و هو أمر يبدو جليا في مجموعة تصاويرها ذات التأثير النصراني النوبي البيزنطي في نهاية الستينيات و منتصف السبعينيات. و لكن الحاصل هو أن كمالا منتصف الستينيات و مطلع السبعينيات لم تعترض على إدغامها في " مدرسة الخرطوم" كما لم تصرح جهارا بإنتمائها لمدرسة الخرطوم كما فعل فنانون مثل بكري بلال و صالح الزاكي و موسى الخليفة و أحمد عبد العال و العوام و عتيبي و غيرهم. هذا الموقف، موقف من " لا يجدّع و لا يجيب الحجار"، يملك أن يقرأ كوجه من وجوه الإنتهاز المفهومي لشخص يقف على مسافة حيدة أمنية من جملة الفرقاء المتحركين في الفضاء القائم بين الفن و السياسة في السودان.مثلما يملك أن يقرأ كتعبير عن تقليد "المجاملة" السودانية الذي يلهم سودانيي الطبقة الوسطى الحضرية مراعاة لوائح و أتوكيت الأدب الإجتماعي التي تفرض على الناس الإبتعاد عن المواجهة النقدية و " الفسالة"و " كشف الحال" و " شيل وش القباحة". و من خبرتي بكمالا، استاذتنا المحبوبة ،فأنا أراها في موقف الشخص الكريم المجامل الذي يملك أن يطيب خاطر الجميع حتى و إن تم ذلك على حساب هذا الشيئ المستحدث في الحياة الإجتماعية و الذي صرنا ندعوه بـ " الفن".لكن المشكلة هي أن شهامة كمالا و أريحيتها الإجتماعية "ما بتخارج معانا" أنحنا المارقين للتلاف باسم الفن. ذلك أننا "صابّنّها" و قاعدين على هم الفن كسلاح في معركة التغيير الإجتماعي ،و لو شئت قل هم الفن كموضوع حياة أو موت، و في رواية: موضوع حياة و موت في آن معا و الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه.

.....

- 2
تخليص كمالا من تلخيص العَنْقالة

["العَنْقالي" هو الشخص الذي يتكلم في ما لا يعلم و هو مرتاح البال]

مجاملات كمالا الشهمة التي ألهمتها أن تقف على مسافة حيدة متساوية من الفرقاء السياسيين الواقفين في فضاء الفن ، هي المسؤولة ـ في نظري [الضعيف؟] عن انتمائها الغميس [إنتماء" نُص كُمْ»] لجماعة " مدرسة الخرطوم"،مثلما هي مسؤولة عن صيانتها لصداقاتها الممتدة مع تلاميذها اليساريين المعارضين لنظام النميري الذي وسّمها ـ و نفر من أخوانها الكواشف ـ بـ" وسام الآداب و الفنون" سنة 1975، مثلما هي المسؤولة عن إنتمائها الغميس الآخر لجماعة " المدرسة الكريستالية".لكنني لست في موضع من يملي على كمالا، أو على أي شخص آخر غيرها ،أن تتصرّف، أو أن يتصرف، وفق مقتضيات اللائحة السياسية التي ألتزمها في حياتي.فـ " كل شاة معلقة من عصبتها"، لكني معني بالطرف الآخر الناقد الذي يعلق نفسه من عصبة كمالا حين يتوسل بسيرة فبركها لها للوصول لغرضه السياسي أو الجمالي أو الإقتصادي إلخ.و في هذا المشهد اتأنّى عند مواقف الاشخاص الذين صارت سيرة كمالا الفنية عندهم "صنعة" تشغل أحوال حركتهم و سكونهم.و من يتقصى أثر المكاتيب النقدية المبذولة في الصحف و في وسائل التواصل الإجتماعي يجدها تكاد تتطابق في تدريج كمالا من "مدرسة الخرطوم" لـ " المدرسة الكريستالية"، على إضمار بـ" تطوّر" جمالي من فضاء الهوية الوطنية لفضاء الفن المفهومي المعولم.و هو تدريج " تطوّري" مجحف في حق كمالا الرسامة التي تستغني بالرسم عن الخوض في الثرثرات الأدبية المتلاحقة التي تزحم الفراغ المفهومي العريض الذي تخلقه صعوبات الكلام عن الرسم أمام الجميع.و نقاد كمالا الذين يجوبون أرض الرسم بخرائط بائدة هم أبعد ما يكون عن النفاذ لرسم كمالا الفريد المشاتر الذي يقتضي ممن يتصدى له مراقبة لصيقة للفنانة و يدها بين اللون و الزيت.و في هذا المشهد أفهم إجترار الإتفاقات الجائرة في حق كمالا كتجلّي مفهومي لسوء الفهم الإرادي الذي يحيد بالعنقالة المستعجلين عن دروب الإختراع التشكيلي التي تسوح فيها كمالا.

أول هذه الإتفاقات الجائرة يتبدى في الإلحاح على وضعية كمالا كإمرأة [ترجم "كإستثناء"]تعمل وسط جماعة الذكور الذين يحرسون مملكة الرسم في السودان. ذلك لأن أهمية كمالا لا تصدر عن كونها إمرأة عاملة في الفضاء الثقافي العام الذي يهيمن عليه الذكور ، و إنما تصدر عن كونها رسامة فرضت نفسها كصوت متفرد وسط حركة الرسم في السودان و في خارج السودان.و الإصرار على توصيمها بصفة الأنوثة يغمط حقها كفنانة ذات مساهمة اصيلة في مشهد حركة الرسم المعاصر. و لو ساغ لي استدعاء قولة "سيمون دوبوفوار المشهودة :"وُلدتُ إنسانة لكن المجتمع صيّرني إمرأة"، لقلت ان كمالا ولدت رسّامة لكن مؤسسة القوامة الفنية المعاصرة صيّرتها امرأة.و تركيب الإشكالية التي تطرحها سيرة كمالا يتأتّى، من جهة أولى، من أن أهل مؤسسة القوامة الفنية المعاصرة ينظرون لكمالا " المرأة الفنانة" ككسب سياسي للحركة النسوية في بلد ،كالسودان ، النساء فيه مقهورات بقوة التقليد الذكوري العربسلامي،و كمالا بالفعل كسب سياسي للحركة النسوية في السودان و ذلك ليس لأنها اشتغلت بالفن ، لأن هناك "كمالات" غيرها زاملنها في هم الفن في السودان ،و لكن أهميتها تتأتّى من كون اشتغالها بالفن أدّى بها في أقاليم الإختراع الجمالي التي لم يطرقها أحد قبلها.و في هذا المقام ، مقام الخلق و الإختراع تستحق كمالا الرسامة منا كل تقدير مستقل عن الكسب السياسي النسوي الذي يملك ـ تحت شرط القهر الذكوري العربسلامي السائد ـ يملك أن يغمطها حقها في الوجود كرسامة ، لأن الجمهور ذو الحساسية النسوية يقدم الكسب السياسي لكمالا المرأة/ الرمز على الكسب الجمالي الوعر لكمالا الرسامة الفريدة.
و ميل "خبراء" الأمير كلاوس [العفوي؟] لتقعيد كمالا الرسامة في مقعد المناضلة النسوية لا يمكن عزله من سياسة هذه المؤسسة الهولندية الرسمية لإستخدام الرافعة النسوية في المنازعة الطبقية المعولمة التي تهدف لتوطين قيم و أهداف دوائر رأس المال وسط المجتمعات غير الأوروبية.
في هذا السياق تدخل مؤسسة الأمير كلاوس، بوجه" القوة الناعمة" و من خلفها" القوة الخشنة" : آلة الدولة الهولندية الضالعة في حروب حلف شمال الأطلسي [ناتو] لحماية مصالح دوائر رأس المال المعولم في الشرق الأوسط [العراق و أفغانستان]منذ مطلع القرن الواحد و العشرين.هذا العام[2019]، اختارت لجنة جائزة الأمير كلاوس كل فائزيها من النساء.
الرابط
https://www.nederlandwereldwijd.nl/actueel/nieuws/2019/09/05/bill-kouelany-uit-congo-brazzaville-onderscheiden-met-prins-claus-prijs-2019

و سياسة " تمكين النساء " التي يقودها سدنة دوائر رأس المال في المجتمعات غير الأوروبية[ترجم :"في المجتمعات المسلمة"]ـ تنهض على مكيدة سياسية بالغة التركيب تراوح بين إنتحال مبادئ الميراث التقدمي لحركة تحرر المرأة في القرن العشرين [من "سيمون دو بوفوار" و "فوكو" و "دريدا" لـ "جوديث بتلر "]و تمرير المعاني

الكولونيالية العرقية التي تستهدف مجتمعات المسلمين من خلال حصان طروادي ظاهره يزعم الدفاع عن العلمانية و عن الديموقراطية و عن حقوق الإنسان و تحرير النساء المسلمات من نير الدين و باطنه يروّج لصورة المسلم كشخص ظلامي و إرهابي لا يستحق الثقة.و في المشهد السياسي الفرنسي الراهن ظللنا نشهد تورم التحالف المعادي للمسلمين بين " مارين لوبين" زعيمة حزب اليمين العنصري المتطرف و كتاب من وزن"إليزابيث بادنتير" أو " فينكل كروت" و " إيريك زمور".
للإستزادة في سيرة معاداة المسلمين انظر نصي" يا أخوانّا في حاجة معفنة في مملكة الدنمارك"
على الرابط
http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=8371&highlight=%CC%E3%C7%DA%C9+++%CD%C7%CC%C9+%E3%DA%DD%E4%C9+++%E3%E3%E1%DF%C9+%C7%E1%CF%E4%E3%C7%D1%DF&sid=efa63bba29eec05fc7be814d059b0edb

يقول صاحب موقع مؤسسة الأمير كلاوس،في كلمة قصيرة، أن" عناية كمالا بحيوات النساء السودانيات قادتها للبحث الميداني و اللوحات الكبيرة الحجم التي تعالج موضوع الظار".

Her interest in women's lives led to field research and large-scale paintings of Zār »,
"
و مبحث كمالا الأكاديمي في طقوس "الظار" السوداني معروف للجميع ،إلا أن محرر موقع الأمير كلاوس سيجد صعوبة في شرح الكيفية التي يؤدي بها المبحث الانثروبولوجي في "الظار" لخيار المساند كبيرة الحجم، و ذلك ببساطة لأنه ليس هناك علاقة شرطية بين المبحث النظري و حجم المسند الذي يختاره الرسام لعمله. ولكن المحرر المستعجل لا يبالي بالمنطق،لأن أولويته هي تكريس صورة كمالا كرمز نسوي قبل الرمز الفني.و حين ينسب المحرر النابه لكمالا نشاطا سياسيا نسويا مع الفنانات الشابات ، فهو يستنتج من ذلك النشاط النسوي مساهمة كمالا في تحفيز الحراك الثوري وسط الحركة الفنية النسوية ، أو كما قال:"ـ ظلت اسحق نشطة في تنظيم المعارض مع الأجيال الأصغر من النساء الفنانات.و بهذا تجلت مساهمتها في الحراك الإجتماعي الذي لعبت النساء فيه دورا مركزيا ظاهرا للعيان.و قد استمرت كمالا في موقف المحفز الفكري و موقف الملهمة وسط الأجيال الأصغر من الفنانين السودانيين"
الرابط
https://princeclausfund.org/awards

و في الفيديو الذي بذلته مؤسسة الأمير كلاوس عن جائزة كمالا هذا العام يتحدث عدد من الأشخاص["الخبراء"؟] الذين يعملون لحساب جائزة مؤسسة الأمير كلاوس، يتحدثون بعبارات متشابهة عن كمالا كشخصية ذات ثقل رمزي في مشهد الحركة النسوية في السودان ، بل و في القارة الإفريقية بحالها.بين هؤلاء الأشخاص تأنيّت عند حديث كل من الفنان السينمائي الهندي "آمار كانوار"[من مواليد 1964]-
Amar Kanwar
و استاذ الأدب الإنجليزي الأفريقاني الباحث في الدياسبورا ، النيجيري"تيجيمولا أولانيان"[1959- 2019]-
Tejemola Olaniyan
و راعني أن هؤلاء " الخبراء" ، من علياء مجالات خلقهم المتمايزة، خاطروا بتقديم كمالا للجمهور في بضعة عبارات فقيرة عن دورها كرائدة نسوية أو كقدوة بالنسبة لأجيال النساء الاصغر سنا، أو كما عبر «كانوار» بأن كمالا «خلقت فضاءا لمقاومة مواصفات الفن الرسمي أو [الـ "مين ستريم بارادايم »]. و هي قولة تعبر عن جهل مريع بطبيعة المشهد الثقافي السوداني الذي تعمل ضمنه كمالا، كونه مشهد يفتقر لأي " ستريم" مهما كانت أهميته، حتى أن الفنانين النادرين الذين اعتمدتهم سلطات الطبقة الوسطى الحضرية في السبعينيات،[نظام النميري]، و منحتهم الأنواط و الأوسمة و حظتهم بأعلى المناصب الإدارية، ظلوا على الدوام موضع إهمال أو توجس من قبل القائمين على أمر الدولة.و في هذا المقام، مقام الإهمال، يمثُل فنان كعمر خيري/ جورج إدوارد كنصب تذكاري جبار لهوان الفنان في مؤسسات رعاية الفنون في السودان.و قد بلغ الهوان بعمر خيري أن الفنان" أحمد شبرين"، الذي كان" أمين"،[أي و الله"أمين"]، المجلس القومي لرعاية الآداب و الفنون" ، أمر بمسح جداريته من جدران المجلس.و قد نوّه الصديق الفنان عبد الله محمد الطيب"أب سفة" بهذه الحادثة في كتابه" الرسم على الهامش"، [دار سيبويه، 2014،

بيرمنجهام]. و في مقام التوجس، حكى استاذنا إبراهيم الصلحي أنه، أبان فترة عمله كـ "وكيل وزارة الثقافة" أوقفت السلطات برنامجه التلفزيوني " بيت الجاك" بدون مقدمات ، لمجرد تخوفها من مضمون حلقة كان ينوي تقديمها عن بعض تعبيرات الحياة الجنسية في المجتمع السوداني.و هناك ايضا حكاية نفس الصلحي الذي وجد نفسه في المعتقل لاشهر، بدون تهمة محددة و بدون محاكمة،و كلها حكايات تؤشر لخفة وزن الفنان في مشهد آنثروبولوجيا السياسة السودانية. و من الواضح أن هؤلاء " الخبراء" لم يكونوا يعرفون كمالا قبل أن تقرر مؤسسة الأمير كلاوس منحها جائزتها. و لا جناح، فلا صوت يعلو فوق صوت المعركة.غايتو البركة في كلام الاصدقاء الرسامين فتحي و الأمين محمد عثمان و حور القاسمي الذين الحّوا على بعد الممارسة العملية في خلق كمالا ، فبذروا بذرة الشك في مشروعية الإحالة التلقائية لعمل كمالا ناحية التعبير المفاهيمي" الكريستالي". [سأعود لسيرة مفاهيمية كمالا الكريستالية لاحقا فصبرا].

أنظر رابط فيديو مؤسسة الأمير كلاوس عن جائزة كمالا

https://www.youtube.com/watch?v=o4gj2tokdzc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0fZ18es3tyxFKekaZlocy_n8ZS06oiGivPx6NEksVMPO-qTcaVfsr6mvE

و في تقريره بمناسبة فوز كمالا بجائزة الأمير كلاوس بهولندا في نهاية ديسمبر 2019،كتب محرر الـ بي بي سي : »لقد تركت كمالا بصمات واضحة في مسار بناء الحداثة في الحياة الفنية والثقافية في السودان وفي مجال الريادة النسوية للفن التشكيلي فيه"

و هذا الشيئ الذي يسميه محرر البي بي سي بـ " مجال الريادة النسوية للفن التشكيلي في السودان" لا يطيق الخوض في تفاصيل مفهوم كمالا للفن التشكيلي في السودان لأنه لا يهتم إلا بالوزن الرمزي المهم لهذه المرأة السودانية التي رفـّعتها جائزة اوروبية لمصاف المشاهير.و ينقل محرر الـ بي بي سي عن لجنة جائزة الامير كلاوس : »في قرار منحها جائزة الأمير كلاوس، التي ستتسلمها في حفل ديسمبر/كانون الأول المقبل، قالت لجنة الجائزة "بقيت إسحاق ناشطة في تنظيم معارض مع فنانات من أجيال شابة، وبالتالي كانت مساهمتها في الحركات الاجتماعية الراهنة، حيث تلعب النساء دورا مركزيا مرئيا. واستمرت في دورها كمحفز ثقافي وقوة ملهمة بين جيل الفنانين السودانيين الشباب". »

هذه النقلة العجولة ، التي يتقاسمها الجميع، حول موقف كمالا الـ "ناشطة في تنظيم معارض مع فنانات من أجيال شابة" ، و موقفها كمساهمة "في الحركات الإجتماعية الراهنة، حيث تلعب النساء دورا مركزيا مرئيا" تصعّد كمالا ـ لا إيدها لا كراعها ـ لمقام "كنداكات" ثورة ديسمبر التي أجلت عمر البشير و صحبه من سدة الحكم في السودان.و هذا تلبيس لا تحتاجه كمالا الفنانة الأصيلة، لكن محرر الـ بي بي سي ، الذي لا يدري كوعه من بوعه في موضوع التداخل المركب بين السياسة و الفن في السودان، أراد تنصيب كمالا كمحفزة لثورة الشباب، فنصب على القراء بمكيدة غليظة لا تسري على من يعرفون كمالا اسحق الفنانة التي تعرف ان ثورتها مستمرة في فضاء اللوحة و ليس في فضاء موقع الإعتصام أمام بوابة القيادة العامة للجيش.

الرابط

كمالا إسحق المتوجة بجائزة الأمير كلاوس: موسم الهجرة إلى الجنوب

Posted by

https://cedarnews.net/bbc/103020/

September 26, 2019

التشابه المريب، وقع الحافر على الحافر، في تصريحات هؤلاء " الخبراء"، الأجانب على شغل الرسم ، يثير حيرة

المراقب المُستبعَد، لكن الحيرة تنقشع لمن يضاهي الأقوال فيرى أن جمهرة المتكلمين الجزافيين في سيرة كمالا إنما استقوا معلوماتهم عن كمالا من نفس المصدر :صديقنا[و "صديقهم"] الدكتور صلاح حسن الجرق الذي صار، بطول عكوفه على فن التشكيل السوداني،من أهم المصادر- و لعله الأكثر أهمية- في تاريخ التشكيل الحديث في السودان.و بالذات بالنسبة للباحثين من غير قراء العربية.ذلك أن أدب حركة التشكيل السودانية مكتوب بالعربية، لغة الحوار الفكري في السودان. و في العقود الأخيرة صار الدكتور صلاح حسن الجرق فصلا قائما بذاته، لا في كتاب الفن السوداني وحده و إنما في فضاء الفن الإفريقي المعاصر وامتداداته الدياسبورية أيضا. و بهذه الصفة وحدها ، فهو يستحق عناية الباحثين في تاريخ الفن المعاصر ، الإفريقي و الدياسبوري .و لا يحتاج الشخص لأكثر من نقرتين على باب سيدنا قوقل ،كرم الله وجهه، ليرى طبيعة التشبيك الذي يربط بين هؤلاء " الخبراء" و صديقنا [و "صديقهم"] الدكتور صلاح حسن الجرق الذي صار، في العقود الثلاثة الماضية، من المستشارين المفاتيح لمؤسسة الأمير كلاوس و المؤسسات المشابهة، في كل ما يتعلق بسيرة الفن الإفريقي المعاصر أو/و فنون الدياسبورا المعولمة. في منتصف التسعينيات أسس كاتب نيجيري اسمه "أوكيوي إينويزور" مع صلاح حسن الجرق، مجلة " إنكا" الفنية الفارهة المتخصصة في الفن الإفريقاني المعاصر و فنون الدياسبورا .و اليوم تواصل المجلة - بعد رحيل "إينويزور "في العام الماضي - كفاحها من أجل الفن الإفريقي و فنون الدياسبورا، و ذلك بدعم مالي كريم من عدة مؤسسات مانحة ، من بينها" مؤسسة الأمير كلاوس".

الرابط

http://www.nkajournal.org/masthead.html

و "أوكيوي أونويزور" يضيئ تشبيك هذا الفنان الخبير السينمائي الهندي" آمار كانوار"،المتكلم، هلمجرا ساكت، في سيرة كمالا و الماثل ضمن لجنة تحكيم جائزة الأمير كلاوس،مع صلاح حسن، فهو قد ظهر في مسرح الفن المعولم ،حين دعاه "أوكيوي إينويزور" للمشاركة في عرض " دوكيومنتا 11 » الذي تولى تنظيمه في كاسل [ألمانيا]في عام 2002.أما الخبير الآخر المتحدث في سيرة كمالا، فهو الكاتب الافريقاني النيجيري "تيجومولا أولانيان"، و الذي يمثل في الفيديو بصفته كعضو في لجنة تحكيم مؤسسة الأمير كلاوس [أيضا]. و تشبيكه مع صلاح حسن الجرق قديم منذ مطلع تسعينيات القرن العشرين حين كان يحضّر لنيل الدكتوراة من جامعة "كورنيل" [بولاية نيويورك] ، التي كان صلاح يدرّس فيها الفن الإفريقي و فنون الدياسبورا.

أما حور القاسمي، رئيسة مؤسسة الشارقة للفنون، و الماثلة في الفيديو من واقع صفتها كعضو في لجنة جائزة الأمير كلاوس، فهي تقف - عن جدارة - كأحد أهم رعاة الفن السوداني في العقد الأخير.أي و الله ، لولا رعاية الشيخة حور لما عرف ملأ الشرق و الغرب فنون أهل السودان، و يحفظ لها التاريخ أنها ساهمت بنصيب وافر في إقامة معرض الصلحي الإستعادي في متحف التيت مودرن بلندن 2013 ،كما ساهمت ، بنصيب الاسد ،في تنظيم المعرض الكبير الذي اقيم للفن السوداني في الشارقة 2016، و الذي احتوى على معرض فردي كبير للفنانة كمالا في مؤسسة الشارقة للفنون.و الشيخة حور القاسمي، الرسامة التي درست الفنون في مدرسة الـ " سليد" بلندن ،شخصية متعددة الأذرع ، على صورة تلك الربة الهندية" شيفا" ذات الأذرع الثمانية. فإلى جانب رئاستها لـ "مؤسسة الشارقة للفنون"،فهي أيضا عضو لجنة تحكيم جائزة الأمير كلاوس ورئيسة "بينالي الشارقة" و رئيسة جمعية البينياليهات الدولية" و عضو "مجلس ترينالي الشارقة للعمارة"، و رئيسة "معهد إفريقيا" الجديد بالشارقة ، و الذي يديره الدكتور صلاح حسن الجرّق منذ بضعة أشهر.

الرابط

https://www.emaratalyoum.com/life/culture/2019-10-09-1.1260038?itm_source=parsely-api

هذا التشبيك بين الفنانين و جملة الوسطاء العابرين للقارات و القوميات يطرح صورة جديدة غير مسبوقة في تاريخ الفن لعلاقة الفنان بمؤسسة الرعاية.و في هذا المشهد ، مشهد مؤسسة الرعاية تحت شروط صراع طبقات مجتمع العولمة،فإن التشبيك الذي ادرك شخص كمالا و عملها ما هو إلا الجزء الظاهر من جبل جليد الفن المعاصر، و عقلنته تتطلب فريقا من الكيالين الأشاوس حتى نقدر على مخارجة فناني الشعب بأقل الخسائر الممكنة من هذا الوحل، و الخسارة حاصلة على كل حال.

..

كمالا و المزعوم في" مدرسة الخرطوم"- .

أثار اهتمامي حديث صديقنا صلاح حسن [الجرّق] القصير في منتدى مؤسسة العويس، الذي جدّد فيه على الحضور عقيدته في سيرة كمالا بوصفها ممثلة لـ" العنصر النسوي" في دائرة ذكور" مدرسة الخرطوم" ثم بوصفها رائدة للفن المفاهيمي["كونسيبشوال آرت" في رطانة المتخصصين] ،و أخيرا بوصفها رائدة للمدرسة الكريستالية [و لو شئت قل :"مؤسسة" "المدرسة الكريستالية" بالمرة.

و قد خلص صلاح ، عبر عكوفه الباسل على سيرة " مدرسة الخرطوم"، خلص إلى إحكام سردية "مدرسة الخرطوم"، من نسختها التي طرحها أساتذتنا الأجلاء، إبراهيم الصلحي و أحمد شبرين و عثمان وقيع الله و أحمد الزين صغيرون و أحمد الطيب زين العابدين و آخرون، إحكاما أهّلها به للإندماج في السردية العمومية للفن الإفريقي المعاصر المتخلّق،أمامنا،كإحتمال مُزَنْوَج أنيق [لما يسميه الفرنسيون بالـ" آر نيغر » Art Nègre

و ذلك ضمن مشهد الفن الكوكبي["قلوبال آرت »-].و سردية صلاح الجرق تطرح نسخة جديدة لشيء يحمل اسم "مدرسة الخرطوم"، مفتوح لكل من يتوسم فيه صلاح، قيّم معرض الشارقة المكرس لمدرسة الخرطوم، [2016]،قابلية للإندماج في التشبيك الجديد المعولم.

و تحفظي على سردية صلاح حسن الجرق [و شركاه الكونيين]إنما ينهض على كونها تهمل معطيات التاريخ المحلي السوداني و تخلص إلى "أفرقة" الفنانين السودانيين ضمن مشهد الفن المعاصر.و هو مشهد عامر بالفخاخ الآيديولوجية الغميسة.ابتداء من فخ تعريف الشخص الإفريقي بسحنته ،[إقرأ بسواده]، لفخ تعريف الهوية الثقافية الإفريقية بالتضاد او بالمضاهاة مع مفهوم الهوية الثقافية الأوروبية.و مشهد الفن الإفريقي المعاصر ينهض على فرضية تاريخانية فصامية عمادها أن الأفارقة ، أو أهل الشرق كافة، إنما يصدرون عن تاريخ مغاير للتاريخ الذي يصدر عنه الأوروبيون. هذه الرؤية الفصامية للتاريخ تقصي غير الأوروبيين من ميراثهم التاريخي المشترك مع الأوروبيين، و هو الميراث المتخلّق تحت شروط حداثة رأس المال التي انخرط فيها الأفارقة و الاوروبيون منذ فجر الهيمنة الإستعمارية.ضمن تاريخ التداخل المصنوع من القهر و النهب و الإستلاب الثقافي طوّر الافارقة ، و غيرهم من الشعوب المقهورة،طوّروا، ضمن نضال حركات التحرر الوطني ، منظور التحرر من هيمنة رأس المال كمنفذ لإستعادة المبادئ الإنسانية لحداثة ترد الإعتبار لأفكار حركة التنوير الأوروبية :أفكار الحرية و المساواة في الحقوق و الديموقراطية و شراكة التقدم العلمي. لكن كفاح الحركات التحررية في المجتمع الإفريقي حاصل بالتعارض مع حركات الثورة المضادة التي ترعاها دوائر رأس المال الأوروأمريكية و جملة وكلائها الإقليميون بشتى الوسائل ، من وسيلة القوة العسكرية لوسيلة القوة الناعمة.و لا أظننا بحاجة لـ "سلخ الناموسة" حتى نرى مفعول قوة رأس المال الناعمة الناشطة في فضاء الثقافة الإفريقية، لكننا بصدد توثيق وقائع حرب القوة الناعمة التي تشنها دوائر رأس المال على الأفارقة، و ذلك بسبيل التوصل لعقلنة هذه الحرب ضمن منظور معولم لتناقض المصالح الطبقية بيننا و بينهم.بدون عقلنة رؤية معولمة لواقع تناقض المصالح الطبقية لا سبيل لنا لمخارجة مجتمعاتنا من عواقب الهيمنة التي تمنع أهالينا من فرص الحياة على شرط الحرية.

و في العقود الأخيرة اشتعلت حرب القوة الناعمة التي تشنها على الأفارقة دوائر رأس المال، اشتعلت في فضاء الثقافة الإفريقية المعاصرة الذي تتجلى الفنون التعبيرية للأفارقة فيه كموضع حظوة آيديولوجية و إقتصادية لا يمكن تجاهلها.

من يفحص الدينامية الثقافية العالية لـ"الفن الإفريقي المعاصر" يرى ظاهرة ثقافية أو روأمريكية قصيرة العمر، تعود تعبيراتها الأولى لنهاية الثمانينيات و مطلع التسعينيات،و ذلك على أثر المعارض الكبيرة التي نظمها الأوروبيون و الأمريكان [معرض"سحرة الأرض " Magiciens de la Terre

في فرنسا عام 1989 و معرض ا"ستكشاف إفريقيا "
Africa explores
في الولايات المتحدة في 1991]و عرضوا فيها أعمال فنانين أفارقة جلهم عصاميين من إفريقيا جنوب الصحراء [إقرأ :"إفريقيا السوداء »].و هي معارض غلب عليها الإحتفال بالقارة الإفريقية بوصفها مستودع للأصالة على مرجعية بدائوية ["بريميتيفيزم"] لفن الزنوجة ، أو ما عرف في فرنسا مطلع القرن العشرين بـ " لار نيغر "
L' Art Nègre
و قصر عمر ظاهرة " الفن الإفريقي المعاصر" المعولم، يطرح مخاطر تعريف هوية ذلك "الفن الآخر"[الإفريقي؟]، الذي ظل الفنانون الأفارقة، الذين تدربوا في معاهد و كليات الفنون ، ينتجونه لعقود طويلة قبل ظهور" الفن الإفريقي المعاصر"، ذلك أن معاهد و كليات الفنون بدأت في البلدان الإفريقية بعيد الحرب العالمية الثانية.[التربية الفنية في المدارس السودانية بدأت رسميا في 1946].هذا " الفن الآخر" هو فن إفريقي و معاصر لكنه سابق لإرادة العولمة الساعية لإعادة تنظيم المشهد الثقافي ضمن منظور السوق الكوني الكبير. هذا " الفن الآخر" السابق لإرادة العولمة مهم لأنه ينبهنا لتاريخ محلي كان الأفارقة يدبرون فيه شؤون فنونهم على مقاس احتياجهم الوطني دون أن يلبّكوا خاطرهم بمزاعم "فن الزنوجة" الأوروبي.
و في مشهد هذا "الإحتياج الوطني" يمكن عقلنة النسخة الأولى لمدرسة الخرطوم" ، كأحد تعبيرات حركة التحرر الوطني في السودان،حين كان الفنانون المنخرطون في مشروع التمازج يسعون لإستمالة هذا الكائن المستحدث المعرّف بعبارة " الشعب" .
لكن وعي الشعب بكونه شعبا لم يحجب عن الناطقين باسمه ، بين أبناء الطبقة الوسطى الحضرية ، رؤية الصعوبة التي يطرحها واقع التعدد العرقي و الثقافي في بلد الأشتات الذي ينطق في أكثر من مئة لسان.فعلى ضوء الوعي المتنامي بحال التركيب الإجتماعي و الثقافي و الجغرافي للمجتمع السوداني الذي ذاق طعم الإستقلال ممزوجا بطعم الحرب الأهلية في الجنوب، طرح المبدعون الوطنيون موضوعة الهُجنة الثقافية و العرقية كإطار جمالي لتعريف الهوية الثقافية للسودان.و سرعان ما تحول رجاء المبدعين الطوباوي المتفائل إلى برنامج سياسي يتمتع ، بشكل متزايد، بدعم مؤسسات سياسية مهمة.و افضل الأمثلة يبدو في التزامن الذي تم ضمنه تقارب التشكيليين، من فناني " مدرسة الخرطوم "، و الشعراء في مجموعة " مدرسة الغابة و الصحراء"، من موضوعة الهجنة الثقافية في منتصف الستينات. فشعراء" الغابة و الصحراء" (محمد عبد الحي و محمد المكي ابراهيم و النور عثمان ابكر و آخرين) طرحوا هوية التمازج العربي الإفريقي على نموذج " سنار"، عاصمة سلطنة الفونج التي قامت على تحالف البدو و الزنج، وفي مجال التعبير الفني كان الفنانون التشكيلون سبّاقون لبناء عقيدة ـ دوغما ـ جمالية نواتها الشعب. فإبراهيم الصلحي و أبناء جيله من الفنانين العائدين للسودان بعد دراساتهم في أوروبا (أحمد شبرين و وقيع الله و بعض تلاميذهم) صاروا يتساءلون عن طبيعة الفن الذي يمكن ان يناسب الشعب السوداني فخلصوا إلى ضرورة تأسيس " فن سوداني" على قاعدة " الفن الشعبي".و عند عودته للوطن اقام صلحي معرضه الفردي الأول في قاعة فندق الـ " قراند أوتيل" بالخرطوم (1960), و في حوار مع أولي باير (إبراهيم الصلحي، جامعة بايرويت، 1983)

علق الصلحي على تلك التجربة بقوله:"تلك اللوحات كانت متأثرة بسيزان، ذلك انني حين كنت في مدرسة " سليد" كانوا قد اكتشفوا سيزان لتوّهم"
يقول الصلحي:"..
" حاولت ان استنكه ما يدور في عقول الناس لأنهم إن لم يقبلوا ما جلبناه معنا من أوروبا فلا بد انهم بصدد شيء آخر. شيء آخر كنت واثقا من وجوده في مكان ما عند الناس، شيء له علاقة بالخط العربي و بالوحدات الزخرفية، كنت اريد ان ارى ما يستسيغه الناس كموضوع جمالي"(حوار مع أ. باير. المرجع السابق).
و في حواره مع محرر مجلة " آفريكان آرت" الأمريكية(
الصلحي في آفريكان آرت1967) يلخص الصلحي تجربة العودة لفن الشعب كنوع من إعادة النظر في جملة مسار تعليمه الفني القائم على مناهج التعليم الأوروبية الحديثة :" لقد تركت السودان ثم عدت إليه. ثم فجأة بدأت انظر حولي و بدأت ابحث عن الأشياء، « .. ».لقد عشت معها كل حياتي و مع ذلك فانني لم أرها إلا حين سافرت للخارج ثم عدت راجعا بنظرة مختلفة للأشياء. حينذاك بدأت انظر ـ مسافرا عبر أنحاء السودان ـ ناظرا إلى كل ما يصنعه الناس، في بيوتهم و أسرتهم و بروش الصلاة و الطريقة التي يضعون بها السروج على ظهور الجمال أو الثيران. لشد ما فتنني كل هذا فبدأت أراقب و أرسم فقط "
وفي نفس الإتجاة ، إتجاة العودة للشعب، كتب أحمد شبرين ان" مدرسة الخرطوم" آلت على نفسها ان تكسب عناصر

الخلق التشكيلي المحلي نكهة عالمية (- الأيام 21 /6/1979).

و لم يمض وقت طويل حتى تحولت مجموعة لقيات صلحي و شبرين المفهومية و التشكيلية لنوع من وسم اسلوبي أو علامة مميزة" إمبلم" ، تنبئ عن استقرار تيار جديد في الساحة الثقافية المحلية يستلهم اسمه من العاصمة "الخرطوم". (
و قد لقيت مساهمة " مدرسة الخرطوم" بقيادة الصلحي شعبية كبيرة يمكن تفسيرها، من جهة، بالنجاح العالمي الذي اصابه الصلحي، كفنان إفريقي معاصر ،بفضل صلاته مع شبكة من الأشخاص المؤثرين ،في محافل التشكيل الغربية(الباحث الأفريقاني المعاصر"أولي باير"، و الباحث "دنيس وليامز" و مدير متحف الفن الحديث في نيويورك" ألفريد بار" و آخرين) ، حتى ان السلطات السياسية جعلت من صورة الصلحي نفسه نوعا من ايقونة قومية للفن السوداني . ورغم أن الجمهور المحلي كان يجهل عمل الصلحي إلا ان وزارة السياحة السودانية وزعت ، في عام 1976 ،ملصقا سياحيا معنونا:" الفن السوداني المعاصر" ، يمثل الصلحي و هو يرسم .كان صلحي - الموظف الكبير في وزارة الثقافة - في تلك الفترة يتمتع بشعبية واسعة بسبب برنامجه التلفزيوني الناجح " بيت الجاك".و لكن المساندة السياسية و المادية و الرعاية التي احتازت عليها مساهمة الصلحي الجمالية من طرف دولة الطبقة الوسطى العربسلامية ، و التي رفّعت تيار " مدرسة الخرطوم" لمقام الفن السوداني الرسمي ،يمكن فهمها ، من جهة أولى، بتوافقها مع تيار رد الإعتبار إلى الثقافات الشعبية التي جسدها رواج دراسات الفولكلور في الستينات و اعطتها دفعا قويا مكتشفات سوسيولوجيا الثقافة و تيار نقد الإثنولوجيا في أوروبا على خلفية حركة التحرر من الإستعمار. و من الجهة الثانية يمكن فهم الرواج السوداني لمشروع الصلحي و شركاه بكونه ، من وجهة نظر الواقع السياسي السوداني لفترة ما بعد الإستقلال كان يطرح إجابة سياسية جذابة لسؤال الهوية السودانية . و هو سؤال محوري في بلد قوامه التعدد العرقي و الثقافي. بلد نال استقلاله على خلفية حرب اهلية كان سؤال الهوية الوطنية منها ، وما زال، في موضع القلب. و قد طرح فنانو " مدرسة الخرطوم" تصورهم للهوية الثقافية السودانية كهجين بين العروبة و الإفريقية.بل أن بعض المتحمسين لهوية الهجنة " السودانوية" كانوا يرون فيها مفتاحا من مفاتيح حل مشكلة الهوية على صعيد القارة الإفريقية كلها. (- أ. توينبي. أفريقيا العربية و إفريقيا السوداء، سندباد، باريس 1979)
للإستزادة أنظر الرابط
http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=4161&postdays=0&postorder=asc&start=30&sid=ec1c1efeb7bf31cbd42884f33344dd77

في قلب الشاغل الجمالي الذي يجعل من الشعب مرجعا ساميا للممارسة الفنية طورت كمالا عملها على أثر الفنانات الشعبيات اللواتي واصلن تقليد الخلق الفني في أعمال الحناء و أعمال السعف و أعمال الإبرة و غيرها، كما نوّهت كمالا في فيديو منتدى "مؤسسة العويس" بدبي قبل أيام .و لو ساغ لنا إحالة عمل كمالا لـ" مدرسة الخرطوم" فتلك الإحالة إنما تكون من منظور عناية كمالا بأنواع الممارسة الجمالية الشعبية ، سواء في شكل الفنون اليدوية أو في شكل الفنون المشهدية [الظار]، لكن تلك الإحالة تبقى في حدود المنطق المفهومي للنسخة الوطنية لـ " مدرسة الخرطوم"،و من ينظر في عمل كمالا يلمس قلة عنايتها بالخط العربي أو بالزخارف الزنجية التي زعم الزاعمون أنها قرائن السودانوية الجمالية لمدرسة الخرطوم الأولى، و أنا أقول "قلة عنايتها بالخط العربي " و أنا عارف بممارسة كمالا للخط العربي لسنوات "لكن تلك الممارسة بقيت، كنوع من الفضول التقني للفنان الممارس ولم تتعداه لمقام التأثير في تصاوير كمالا . و أنا أقول « مدرسة الخرطوم الأولى »،لأن الفرز واجب بين نسخ "مدرسة الخرطوم "التي تلاحقت في مشهد التاريخ السياسي المعاصر.و مع منتصف ستينيات القرن العشرين، تخلقت" النسخة الوطنية" لـ " مدرسة الخرطوم" في مسار الحركة الوطنية السودانية لتعريف هوية هذا الوطن الجديد التي كانت موضوع شد و جذب بين التيارات الإتحادية لـ[الأشقاء] الميالين لوحدة وادي النيل مع مصر و التيارات الإستقلالية الـ " سودانية" بشقيها التحرري و الآخر المدعوم من طرف بريطانيا.
و قد لعبت كلية الفنون منذ سنوات تأسيسها الأولى في " مدرسة التصميم " على يد الاداري البريطاني الرسام " جان بيير غرينلو" ، دورا نوعيا مهما، كمختبر مفيد لتوطين مفهوم" الخصوصية الثقافية السودانية" وسط المتعلمين.و اهتمام " غرينلو" الاداري البريطاني بالخصوصية الثقافية السودانية يمكن فهمه ضمن استراتيجية سياسية للادارة البريطانية في السودان ، فحواها دعم التيارات السودانية تحت شعار " السودان للسودانيين" الذي رفعته الادارة البريطانية لتعبئة بعض القوى السياسية السودانية ضد الشريك الاضعف في دولة الحكم الثنائي: مصر، و ضد القوى

السياسية السودانية التي كانت تحبذ " وحدة وادي النيل" مع مصر بعد استقلال السودان.
و" الخصوصية الثقافية السودانية " مفهوم سياسي فحواه اكساب حداثة واقع الالحاق لبنى السوق نكهة محلية مميزة، نكهة سودانية.وقد عرف عن " غرينلو" حماسه الكبير لتأسيس مناهج تربية فنية سودانية تستلهم قيم الاسلام و الافرقة في السودان.
ضمن هذا الشروط سعى الصلحي الأستاذ ـ في معية عدد من التشكيليين من أبناء جيله و تلاميذهم في كلية الفنون و بينهم كمالا، سعوا الى تأسيس نوع من" اطار آيديولوجي" للفن السوداني على أساس فكرة " التمازج الثقافي" أو " الهجنة " بين المكونات الثقافية العربسلامية و المكونات الثقافية الأفريقية السابقة على العروبة و الاسلام.
للإستزادة أنظر نصي : » الصلحي ، العدو العاقل" في
http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=4161&postdays=0&postorder=asc&start=30&sid=ec1c1efeb7bf31cbd42884f33344dd77

المشكلة في نسخة مدرسة الخرطوم المعولمة هي في كونها لا تبالي بالتاريخ المحلي و تحيل فناني مدرسة الخرطوم لفضاء الفن الإفريقي كتنويع " زنجرابي" لتيار " الفن الزنجي المعاصر ["آر نيغر"]. و معبد الفن الإفريقي المعاصر مصمم ، على أيدي مهندسية الأوروأمريكيين كفضاء مزنوج يلتئم فيه شمل زنج الدنيا بذرائع الدياسبورا الإفريقية السعيدة.و تلك رؤية من ميراث النظر الكولونيالي الذي يعتبر الأفارقة صادرين عن تاريخ آخر غير تاريخ مجتمع رأس المال.من هذه الرؤية التاريخية الفصامية فبرك الأوروبيون موضوعة البدائوية [بريميتيفيزم]،كفضاء غير أوروبي يحال إليه كل نتاج "الفن الآخر"، [ترجم :"الفن غير المتحضر "].

لكن سردية صلاح حسن الجرّق عن مدرسة الخرطوم كتلخيص للفن السوداني، تظل مهمة في مشهد الأدب النقدي المعاصر الذي يعالج ظاهرة الفن الإفريقي، كونها سردية تستهدي بموجهات مؤسسات الرعاية الفنية الأوروأمريكية [و مؤخرا الشرقأوسطية] التي ظل صلاح و شركاه يعمل وسطها لحوالي ثلاثة عقود كدليل و ترجمان لقارة الفن الإفريقي المظلمة
للإستزادة انظر الرابط
http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9233&start=0&sid=80b4ff764f9a893206427e48046235cb

::

الفصل الثالث

1

ميتات " مدرسة الخرطوم"

في تعليقه المرتجل،عن كمالا، في فيديو منتدى مؤسسة العويس بدبي،لخص صلاح حسن بعض افكاره الرئيسية في سيرة فن السودانيين المعاصر،في منظور تداخل هذه السيرة مع عمل كمالا.و قدم صلاح كمالا كمساهمة، ثم

كمتمردة، على "مدرسة الخرطوم"،ثم قدمها كمؤسسة و كمتمردة، أيضا، على " المدرسة الكريستالية"، قبل أن يخرج بها لفضاء التجربة "المفاهيمية" على فرضية ذاتيتها الأنثوية. .
يقول صلاح حسن، في شرح " مدرسة الخرطوم"، أن " جيل الصلحي ثار على أسس التعليم الغربي " و أن الصلحي و رفاقه الذين درسوا في بريطانيا عادوا للسودان و " شعروا أن فنهم ما عنده علاقة بالواقع فبدأت مسألة البحث عن الهوية بمنظور بصري فاللغة البصرية التي نتحت عن بحثهم كانت هجين بين ما درسوه في الغرب و المفردات البصرية المحلية" فبحثوا و هجّنوا ما درسوه في بريطانيا بالموروث البصري المحلي. من هذا الهجين خرجت " مدرسة الخرطوم" . و صلاح يلحق مدرسة الخرطوم بـ"مدرسة الغابة و الصحراء"، في الشعر، التي رادها محمد عبد الحي و محمد المكي ابراهيم و النور عثمان ابكر و صلاح أحمد ابراهيم.و هو إلحاق يسوغ عنده على مبدأ الهجنة المشتركة بين المدرستين، لكن من يتأمل في تفاصيل نشوء "مدرسة الخرطوم" كأثر من ميراث الإداري البريطاني الذي اسس لتعليم الفنون في السودان، " جان بيير غرينلو"، يجد صعوبة أولى في قبول أن "جيل الصلحي ثار على أسس التعليم الغربي"، لأن مفاهيم "استلهام التقليد الشعبي" و" العودة للجذور" إلخ هي في صلب مبادئ حركة الحداثة الفنية الأوروبية التي ألهمت رواد الحداثة الأوروبية[من جوجان لكاندنسكي و بارتوك] ابتدار مدارسها المهمة في القرن العشرين.فضلا عن كون المراقب يجد صعوبة ثانية في قبول الإحالة الجائرة لمجموعة الصلحي و شبرين و وقيع الله ناحية شعراء "الغابة و الصحراء" الأصغر سنا.و هذا الجور المفهومي يجوز في مشهد الستينيات الثقافي المطبوع بالمبادرات الفردية التي عافت الإنخراط في العمل الفكري المؤسسي الذي طرحته التكوينات السياسية المؤدلجة التي كانت تعرف عن نفسها بالبيانات مثل تجمع "أبادماك" اليساري الماركسي و مساهمات "الأخوان الجمهوريين »[محمود محمد طه "الإسلام و الفنون »]. فمجموعة " مدرسة الخرطوم" و مجموعة" الغابة و الصحراء" حرصتا على صيانة مسافة سياسية بينة من التكوينات السياسية المؤدلجة المتحركة في المشهد السياسي السوداني.هذه المسافة هي التي يسّرت على أفندية "مدرسة الخرطوم" و أفندية "مدرسة الغابة و الصحراء" الإنخراط في مؤسسات سلطة الطبقة الوسطى العربسلامية التي كانت، تحت نظام النميري العسكري، كانت تزعم لنفسها هوية متعالية على اليمين الإسلامي المحافظ و على اليسار الشيوعي المتطرف.و قد شهدنا أعيان "مدرسة الخرطوم" و أعيان "مدرسة الغابة و الصحراء" الأماجد يتسنّمون المناصب السياسية و يراكمون الإمتيازات المادية و الرمزية تحت نظام جعفر النميري و لا يبالون إن تطرّف ناحية أقصى اليسار او أقصى اليمين. كل هذا التاريخ السياسي المخزي لأعيان "مدرسة الخرطوم" و أعيان" مدرسة الغابة و الصحراء" لا يخفى على أحد. و لو شئت الدقة فهو لا يخفى على صلاح الجرق المؤرخ النابه الذي عاصر معنا ، عن قرب، جملة التقلبات السياسية المهمة لسودان السبعينيات. المشكلة هي ان إحياء "مدرسة الخرطوم" في نسختها المعولمة يموّه المخازي السياسية لسدنتها تحت غشاء الهويولوجيا السودانوية السعيدة، و هو موقف ينطوي على جور مفهومي و سياسي في حق جماعة الفنانين" العصاة" الذين انتقدوا التواطوء السياسي لجماعة "مدرسة الخرطوم" و جماعة "مدرسة الغابة و الصحراء"، مع النظام الإستبدادي في السبعينيات.
و اليوم ،بعد أكثر من نصف قرن على ظهورها، تنطرح "مدرسة الخرطوم" كمادة مفهومية مبذولة لكل من يريد استخدامها في المنازعة السياسية الدائرة اليوم على خشبة مسرح تناقض المصالح الكوني المعاصر الذي يدخل فيه السودانيون كطرف بين أطراف عديدة محلية و كونية، مثلما يدخل فيه الفنانون السودانيون كطرف مزدوج الهوية، محلي و كوني في آن.و في هذا المنظور يهمني فحص استخدام صديقنا صلاح حسن لمادة " مدرسة الخرطوم" في العقدين الماضيين.

.وأمر صلاح يهمني أولا كصديق،يحمل على كاهله اثقال ذاكرة الزمن السبعينياتي المزعوم جميلا لمجرد أن الأزمان اللاحقة صارت اقل جمالا.و أنا أحب اصدقائي و ربما أموت فيهم ، [أو أقتلهم حبّا] .أقول أن أمر صلاح يهمني من حيث كونه ممثل مهم على خشبة مسرح الفن الإفريقي المعاصر. و أهميته تتأتى من كونه بين النفر القليل الذي لا يكتفي بالتدريس و بالبحث الأكاديمي في الفن الإفريقي ، و قد تخرج على يديه عشرات الباحثين [الأمريكان] الذين اتخذوا الفن الإفريقي المعاصر صنعتهم ، مثلما تتأتي من كونه منظم معارض نشط ظهرت بفضل قوامته عشرات المعارض المهمة في فضاء الفن الإفريقي المعاصر [و فنون الدياسبورا] ، في المشهد المعولم المتخلّق ضمن فوضى سوق الفن المعاصر التي يختلط فيها الحابل بالنابل .

و اليوم ،نحتاج وقفة قصيرة حول اصل هذا الشيئ الذي صار اسمه ، في ظرف زماني وجيز لا يتجاوز العقود الثلاثة الماضية :" الفن الإفريقي المعاصر ". و جل سدنة الفن الإفريقي المعاصر، على إختلاف اصولهم العرقية،

يتقاسمون فرضية مفهومية كل أفريقانية[« بان أفريكانيزم"] ، تعود اصولها لفجر حركة التوسع الإستعماري الأوروبي. و فحواها وحدة مصير سكان القارة الإفريقية. و هي وحدة تتذرع بإتصال المكان الجغرافي الذي يجعل من القارة جزيرة مستقلة عن غيرها. و هي فرضية يكذبها التاريخ الإفريقي العامر بأمثلة حركات الشعوب الوافدة او الخارجة من ،و إلى، الأرض الإفريقية، سواء من ،و إلى، شرقي القارة عبر المحيط الهندي أو البحر الأحمر ،أو عبر سيناء ، او من شمالي القارة عبر البحر المتوسط.و الجاذبية السياسية لفكرة الوحدة الإفريقية ألهمت القوى السياسية المعنية بإفريقيا تطوير مفهوم وحدة المصير الإفريقي على أساس المعطيات العرقية لسكان القارة المعرّفة كأرض السود. و في القرن العشرين انتفعت حركات التحرر الإفريقية بمفهوم وحدة إفريقيا في تسويغ النضال المشترك ضد الإستعمار و الهيمنة الإمبريالية للأوروأمريكيين. و قد ساهمت ملابسات " الحرب الباردة" في تقعيد مفهوم الكل أفريقانية [« بان افريكانيزم"]،بشكل حاسم كأداة تحررية ، ليس بالنسبة لشعوب القارة وحدها و إنما لمجمل المجموعات ذات الأصول الإفريقية التي تصنف كـ " دياسبورا" إفريقية في العالم الأوروأمريكي.
للإستزادة في سيرة الدياسبورا الإفريقية انظر الرابط

http://sudan-forall.org/sections/plastiic_arts/pages/essays-recherch/plasticart_hassan-musa02.html

للإستزادة في السيرة الكل أفريقانية انظر نصي" و يسألونك عن البان أفريقانية" على الرابط :

https://hassanmusaofficial.com/pan-africanism/
(النسخة الإنجليزية)

http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9866&highlight=%ED%D3%C3%E1%E6%E4%DF+++%C7%E1%C8%C7%E4+%C3%DD%D1%ED%DE%C7%E4%ED%C9&sid=c40dcd20001ddd450b91a3d81de6f20c

(الترجمة العربية)
على اساس القناعة الرائجة بوحدة شعوب القارة الأفريقية، طوّر الأوروبيون اولا، ثم الأفارقة على أثرهم ، موضوعة إتصال ثقافة إفريقية ماثلة خارج التاريخ، ثقافة إفريقية قوامها الإتصال، على محاور الزمان و المكان الإفريقيين. و من بين الباحثين السودانيين يمثل الأستاذ أحمد الطيب زين العابدين ، الباحث في تأريخ الفن في السودان و عميد كلية الفنون بالخرطوم في منتصف التسعينيات، يمثل ، بأدبه النقدي في مسألة الإستمرارية الثقافية في السودان ،كأحد أهم منظري " مدرسة الخرطوم" في السبعينيات.و للصديق الفنان عبدالله بولا تفاكير نقدية شيقة في إشكالية الإستمرارية الثقافية، طرحها في معرض تناوله لورقة عنوانها "فن السودان، البعد التربوي" قدمها الاستاذ أحمد الطيب زين العابدين ، في ندوة " مدرسة الدراسات الشرقية و الإفريقية بجامعة لندن" ضمن تظاهرة " إفريقيا 95 » حول موضوع: » الفنانون الأفارقة : المدرسة ، المرسم و المجتمع".
Ahmed T. Zenalabdin,Art of the Sudan, The Educational Dimension
يمكن مراجعة ورقة عبد الله بولا المعنونة :"ملاحظات منهجية نقدية من وحي السمبوزيوم : الفنانون الأفارقة، المدرسة ، المرسم و المجتمع" في عدد" جهنم" رقم 4 - [أكتوبر 1997]- و يا من تعزّ عليكم قراءة "جهنم"، هاكم هذا المقطع الطويل نسبيا من نص بولا :
"..
لعل الأطروحة الأطروحة الأساسية في مبحث أحمد النقدي هي أطروحة " الإستمرارية" في " الثقافة السودانية"، و من ثمّ في " الفن التشكيلي السوداني" القديم و المعاصر.و يقدم أحمد شواهد عديدة في سياق متماسك و متين من الإستشهادات على هذه الإستمرارية في مختلف الدراسات التي ظل يساهم بها بنشاط و دأب متميزين، في المناقشات الدائرة حول مشكلات الحركة الثقافية في السودان، منذ النصف الأول من السبعينيات و حتى اليوم، بيد أن أحمد يغفل تماما عمّا تنطوي عليه أطروحة "الإستمرارية" من مزالق و ما تستبطنه من دلالات إديولوجية و إجتماعية و

معرفية ، ليس أقلها أن مقولة « الإستمرارية » الغفل المطلقة ،كما هي عند أحمد، تنفي عن « الثقافة السودانية »، التي يجتهد أحمد في إثبات أصالتها و تفرّدها،أهم عناصر أصالة و حيوية الثقافة :توتّرها الداخلي و احتشادها بعناصر الصراع و الحركة و النقد و التصادم و المواجهة إلخ، مما يمكن تسميته بجدلية القطع و التواصل في الثقافة الحية.أما « الإستمرارية » الصمّاء فهي، فضلا عن أنها لا توجد في أي ثقافة واقعية و في أي واقع ثقافي، مهما بلغ الكيان الثقافي من الإنغلاق، أقول أن مثل هذه « الإستمرارية » الغفل و الغافلة، إذا أمكن أن توجد أصلا، فستكون تعبيرا عن داء عضال اصاب الثقافة المعنية. و من المؤكد أنه ما من ثقافة تخلو من الأدواء و من مواضع الجمود و التصلّب في جسدها،لكن مواضع الجمود ليست خصائص أزلية لأي ثقافة حيّة. كما أنها ليست مدعاة للفخر في أفق مبحث أصيل في الإبداعية الثقافية. و لا يمكن بالطبع أن تتأسس الإبداعية الثقافية على مقولة تكرار إنتاج الذات الذي يخلو تماما من حالات القطع و المواجهة و النقض و الهدم فيما يسميه أحمد بـ « الإستمرارية »-.

و توقع استمرارية أحمد الطيب زين العابدين صاحبها في شر أعماله الفكرية حين يستغني بها عن ضرورة التغيير في بنية مجتمع سوداني أزلي لا تطاله طوائل التاريخ.تاريخ تناقض المصالح بين الغبش الحفاة العراة الذين تملكوا مفاهيم حداثة التنوير في العدالة الإجتماعية و الشراكة في الخيرات المادية و الرمزية للمجتمع الإنساني، و سدنة رأس المال الذين خانوا مبادئ التنوير كونها لا ترعى امتيازاتهم المذنبة. و يعمل بولا بصيرته النقدية في استمرارية أحمد الطيب زين العابدين فيعرّي تشبيكها المفهومي مع قناعات " مدرسة الخرطوم" التي انحطت بها لمداهنة السلطة المتأسلمة في خريف نظام النميري.
يكتب بولا في هذا الصدد:
".. و ماتت مدرسة الخرطوم ايضا عندما انتهى دورها التاريخي و أعلن الجنرال جعفر نميري السودان دولة اسلامية تحكمها" شريعة الله"، و لم يعد النظام الحاكم بحاجة إلى "أصالة" ثقافية تراوغ الأفارقة " الوثنيين" و " النصارى" بإثبات حقهم تارة و محوه تارة من قائمة عناصر تعريف " أصالة" الهوية الثقافية الوطنية و الفن الذي" يستلهم روح الأمة و قيمها الخالدة". و أنشأ أعضاء مدرسة الخرطوم القديمة ما أسموه بـ " حركة الأصالة و المعاصرة" التي كان يفهم من خطابها أن " الأصالة" هي الإسلام و العروبة، بينما المعاصرة هي " الغرب" الأوروبي الأمريكي ، على وجه الحصر ، دون سائر أرجاء المعمورة. و هذه قسمة لها دلالات جمّة و عميقة مما لا يتسع له الحيز. و ماتت مدرسة الخرطوم مرة ثالثة عندما أمسك الإسلاميون بأعنة السلطة في السودان، و أنشأ بعض أعضائها القدامى[العوام و عبد العال] للمرة الثالثة تيارا "جديدا"، سموه ، هذه المرة، إختصارا للوقت و الجهد" مدرسة الواحد"، و هي تورية و كناية مكشوفتان عن معنى " مدرسة الله". هذا هو الثمن المر لإديولوجية الإستمرارية الصمّاء الغافلة عن النقد.و هي نتيجة مؤسفة بحق لا أحسب أن أحدا من دعاة إديولوجيا الثوابت الثقافية المقدسة و الأزلية الأذكياء، مثل أحمد، كان يتمناها أو يتوقعها. »..-»
يكتب أحمد عن " مؤسسي" مدرسة الخرطوم :
" أنهم لم يكونوا مهتمين بالحداثة باعتبارها حالة من العلاقة المتغيرة بالماضي و بالتقاليد، ففي الواقع كان فنانو السودان الرواد مهتمين بكل من التاريخ و التقاليد".أوافق أحمد على هذا التحليل تماما دون أن أشاركه النتائج التي رتبها عليه. فعندي أن الماضوية و النوستالجيا عنصران اساسيان في بنية إديولوجيا مدرسة الخرطوم العديدة الوجوه التي لا ترغب بالفعل في الذهاب بمنطق الحداثة إلى " نهاياته". بيد أن هذا ليس مراد أحمد، فأحمد يريد أن يزكّي بهذا القول مفهوم الإستمرارية الصمّاءو الوسطية المطمئنة فيضيف : »إن مجتمعهم مجتمع إستمرارية و عالمهم كان و لمّا يزل عالما لا يعرف القطيعة التامة بين العلم و الفن".و أنا في الواقع لا أعرف أين يوجد بالضبط المجتمع الذي يفصل فصلا قاطعا بين العلم و الفن.إلا أن هذه قصة أخرى.زبدة القول أن أحمد لا يوفر أي حجة ممكنة، بالحق و الباطل، لـ "يثبت" أن الوسطية السعيدة بين " الحداثة المعقولة "و " المحافظة المتلبّكة بالهوية" هي قدر لا فكاك منه في مشهد" الثقافة السودانية" : هي خاصية بنيوية من خصائص المجتمع و الإنسان السودانيين.فنقع في ورقته على هذا التأكيد العجيب : » على خلاف المجتمعات الغربية التي تحتاج للإبداعية و التجديد باعتبارها عناصر مركوزة في بنية النظام الرأسمالي، فإنه لا يبدو لمثل هذه الضرورات من وجود في السودان.فلا أحد يستشعر أهمية مثل هذه المفاهيم"
"..Unlike the western societies which need creativity and innovation as inherent parts of the capitalist producion system, there seem to be no such necessities in the Sudan.No body feels the importance of such notions
"

بعد ميتات "مدرسة الخرطوم" التي أحصاها بولا يظن القارئ البريئ أن سيرة مدرسة الخرطوم "إنحترت و

انبترت" مع نهاية نظام النميري المتأسلم ، لكن القارئ" المُغْرض" الذي يتأمل في السيرة الجديدة التي أحيا بها صلاح حسن "مدرسة الخرطوم" الجديدة في مشهد المُعَولمة و، لا يملك إلا أن يستدعي النبي نوح ثلاثا ، لأن كمالا الخرطومية الكريستالية[إقرأ : المفاهيمية]تمثل في هذا المشهد كـ "شاهد ملك" نسوي ضد هويولوجيا "مدرسة الخرطوم" الذكورية البائدة و ضد الهلام النظري اليساري لمفاهيمية الكريستالية في آن ، و الأجر على الله.

.....

2

تخليص كمالا، إلخ..

خوارج "مدرسة الخرطوم"

واحدة من الصعوبات الأولية في مفهوم " مدرسة الخرطوم" هي انها ، كتأطير تأسيسي، تضيق عن استيعاب عدد مهم من الفنانين السودانيين الذين خرجوا على موجهات اللائحة الأيقونوغرافية التمازجية التي ثبتها ـ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ـ الصلحي و شبرين على محوري الخط العربي و ما سمّوه بالزخارف الإفريقية.و لا عجب،فمنطق الإستبعاد قدر يتربص بكل تأسيس يعرّف عليه المُؤَسّس حدود الفضاء الذي يشغله موضوع التأسيس. و رغم أن طبيعة البنية المفتوحة لـ "مدرسة الخرطوم" تجعلها تقبل كل من يرغب في الإنخراط في أسلوبها بدون شروط،إلا أننا شهدنا عددا من الفنانين ،من مجايلي فرسان "مدرسة الخرطوم" [الثلاثة؟]، يجهرون بنفي أي إنتماء لـ "مدرسة الخرطوم" ، و ذلك رغما عن كونهم درجوا على إحالة أعمالهم إلى مفهوم الهوية الخصوصية للسودان كبوتقة تمازج آفروعروبي. هذا الموقف المتمرد على الإحالة الاسلوبية لمدرسة الخرطوم نلمسه عند فنانين من شاكلة تاج السر أحمد و حسين شريف و عامر نور و محمد عمر خليل و محمد أحمد عبد الله أو الشايقي.

معظم هؤلاء الفنانين ،الذين هم من مجايلي صلحي و شبرين و كمالا، يتقاسمون قدر النفي الإختياري خارج السودان، فالنجومي و الشايقي و محمد أحمد عبد الله ابّارو استقروا في بريطانيا و حسين شريف عاش بين بريطانيا و مصر و تاج السر أحمد عاش بين يوغندا و كينيا و السعودية و الأردن بينما استقر كل من عامر نور و محمد عمر خليل في الولايات المتحدة. و ربما أدت بهم تجربة الإغتراب و مخالطة فنانين متنوعي المشارب الجمالية و السياسية لإتخاذ مسافة نظر نقدي من دعاوي التيار الهويولوجي الإستلهامي الذي انتفع به رهط "مدرسة الخرطوم" في التزلّف للسلطات السياسية في عهد النميري.و قد تضافر التصنيف الإستبعادي الذي يهمل إدراج هؤلاء الفنانين في اسلوب "مدرسة الخرطوم"، مع توجس هؤلاء الفنانين العفوي من الإنخراط في "مدرسة الخرطوم "، تضافرا على صيانة مسافة من التحفّظ المفهومي بينهم و رهط "مدرسة الخرطوم. و قد سمعت حسين شريف،في منتصف السبعينيات ،في اكثر من مناسبة، ينفي إنخراطه في "مدرسة الخرطوم"، أما شهادة تاج السر أحمد عن ظاهرة الكتابة على اللوحة، التي راجت بين عدد من الفنانين في السبعينيات، فهي تستحق التأمّل. قال تاج السر أحمد في معرض حديثه عن لوحته " المولد"[1961-1962]، التي يمزج فيها بين الرسم و الخط العربي :-
"..في الوكت داك كنت أوّل من كتب على كنفاص و الناس الباقين كلهم كانوا بيرسموا الـ "ستيل لايف" .بعد داك خلّيتها ، لكن الكتابة على الكنفاص بقت عادة لناس كتيرين، فكرة الكتابة على هامش اللوحة فيها شي من تقليد السجاد الإيراني".
و تنويه تاج السر بـ " الناس الباقين" الذين "كانوا بيرسموا الإستيل لايف" ينطوي على إتهام مبطّن، بالكاد، للصلحي ، غريمه في حلبة الرسم و صاحب القدح المعلّى في بناء "مدرسة الخرطوم" و الملون المعروف بمهاراته

المدرسية في الرسم الواقعي. قال تاج السر أنه بعد أن انتهى من العمل في " المولد"عرضها في الكلية.:-
" لما انتهت عرضتها، صلحي كان موجود،يكون كرهني في اللحظة ديك ، لأنه أبدى إمتعاضه منها، و ما عجبته الكتابة و انتقدني بشكل عنيف ".
و يضيف تاج السر أحمد أن، "الكتابة على اللوحة بقت عملية استسهال للعمل الفني، في ناس كتار بيكتبوا على الورق بالحبر و بيكبّوا فيه الموية، ديل ناس ما بيعرفوا يركّبوا تصميم"..."أنا ما كنت مهتم كتير بمسألة الكينونة في الرسم و لا أرسم قناع او غابة عشان اقول :أنا كدا او كدا.. » .
[مقابلة مع تاج السر بدارهم بالخرطوم،[17- 4 - 1981]-أنظر « جهنم »رقم20،أبريل 2002-].

حين يصدر تصنيف ثلاثي "مدرسة الخرطوم" من قبل أشخاص غير ملمين بتاريخ الفن المعاصر في السودان، فذلك أمر مفهوم ،نسبة لندرة المعلومات حول تاريخ الفن المعاصر في السودان. لكنه يستدعي التأمل حين يصدر عن باحثين و نقاد سودانيين تكاسلوا عن الإمساك بالتركيب المفهومي الذي يجلبه معارضو "مدرسة الخرطوم" لإشكالية الفن المعاصر في السودان.ذلك لأن التبسيط المخل الذي ادرك مفاهيم "مدرسة الخرطوم"، سطّح تضاريسها الفكرية الجمالية و جعلها مطية سهلة للمقلدين المستعجلين الذين اكتفوا باستنساخ آثار الصلحي و شبرين،و شرعنوا بالإستنساخ الأعمى إنخراطهم في"مدرسة الخرطوم". هذا المنهج في معالجة إشكالية التعبير الفني في السودان يغرق الباحثين في لجة سوء الفهم المجاني و يفاقم من عتمة الظاهرة الفنية في السودان.و مثلما غرّق المقلدون " مدرسة الخرطوم" في بحر الثرثرة الاسلوبية التي غمرت الساحة الفنية بمستنسخات أعمال الصلحي و شبرين، فقد غرّق نقاد "مدرسة الخرطوم" الأدب النقدي في ركام المفاهيم التبسيطية و العبارات الجاهزة التي تداهن مشاعر الهويولوجيا السودانوية السعيدة.

و "مدرسة خرطوم" « غرينلو"-
لكن أي من التصانيف التي مرت بها" مدرسة الخرطوم" لا تنجو من الغرض السياسي الذي ينشده من يطلق التصنيف. مرة كتب الصلحي، في معرض مناقشة عن دور " غرينلو" في توجهات الفن السوداني، كتب أن هم "غرينلو " ،في " مدرسة التصميم"، "كان منصبا على شقنا العربي الإسلامي و ما كان يعير جانبنا الإفريقي أي إهتمام كان ، و كان له رغبة أكيدة في تأسيس المدرسة على نسق فلسفة إسلامية"..."و كان كثير الإهتمام بفن المعمار و بسواكن بالذات . و كثيرا ما سمعته يردد قائلا :"إن العمارة هي أم كل الفنون "، و ذلك ما دعاه، منذ البداية، إلى الربط بين الفنون الجميلة و التطبيقية في المنهاج الدراسي الذي استمر عليه نظام الكلية حتى يومنا هذا.اهتم "غرينلو" كثيرا بتعريف طالب الفنون ببلده [شمال السودان]، و لهذا وضع نظام الرحلات الدراسية الشتوية :شمالا إلى مروي و دنقلا و حلفا، و شرقا إلى كسلا و جبال البحر الأحمر و سواكن و طوكر، و غربا إلى الأبيض و جبال النوبة. هذا و لم يحظ جنوب البلاد بأي رحلة من تلك الرحلات الدراسية. و في السنة النهائية يذهب الطلبة في رحلة إلى مصر لزيارة آثارها الفرعونية و الإسلامية و القبطية."
[أنظر رسالة الصلحي بتاريخ20/11/2002،"جهنم" رقم 22، مارس 2003]-.
فإذا اعتبرنا أن مشروع " جان بيير غرينلو"، مؤسس التعليم الفني في السودان، لبناء "فن سوداني يستلهم الثقافة الإسلامية"، بمثابة النواة الأولى التي ألهمت تلاميذ " غرينلو" أن يفكروا في الفن باعتباره رافعة جمالية ذات منفعة في أفق الحركة السياسية الوطنية، يمكن القول بأن فكرة التمازج العربي الإفريقي، التي تبناها رواد " مدرسة الخرطوم" ، كانت خطوة " ثورية" من طرف تلاميذ " غرينلو" الذين رفعوا هوية التعدد في وجه الهوية الآحادية العربسلامية الظاهرة في مشروع "غرينلو". و لا عجب، فتلاميذ مدرسة " غرينلو"، الذين شبوا ضمن ملابسات الحركة الوطنية المعادية للإستعمار، هم أيضا ورثة تركة " السودنة"الإستعمارية التي وضعت بين أيديهم كيانا وطنيا ملغوما بالإنفصال في جنوب انهكته تجربة العزلة الإصطناعية التي صنعها" قانون المناطق المقفولة". و هو القانون الذي سنته الإدارة اللإستعمارية لوقف تأثير الثقافة العربية الإسلامية في جنوب السودان بمنع التداخل الطبيعي بين المجموعات العربية و المجموعات الزنجية.
"
في مذكرة صدرت في 14 مارس 1920 جاء (إن سياسة الحكومة هي الحفاظ على قدر الإمكان بجنوب السودان بعيداً عن التأثير الإسلامي ففيه يتم توظيف المآمير السود، وعندما يكون من الضروري إرسال كتيبة من المصريين فيختار الأقباط. وأصبح يوم الأحد هو يوم الإجازة بدلاً من يوم الجمعة كما في الشمال هذا بالإضافة إلى تشجيع المشاريع

التبشيرية). وتواصل المذكرة: (ينبغي أن يوقر في الأذهان إمكانية فصل مناطق الجنوب الأسود من السودان عن مناطق الشمال (العربي) وربطه بتنظيم لأواسط أفريقيا) ـ "، [عن، مدثر عبد الرحيم (تطور الإدارة الإنجليزية في جنوب السودان)، صفحة 7.]-
« .."
2- في سبتمبر 1922 صدر قانون المناطق المقفولة، والذي بمقتضاه جعل الجنوب منطقة مقفولة لا يجوز دخولها أو الخروج منها إلا بإذن خاص من السلطات (وقد هدف هذا القانون إلى إبعاد الشماليين والمصريين من جنوب السودان وإستبدالهم بالأغاريق والسوريين المسيحيين، و تقليل أعداد الجنوبيين الراغبين في الإنتقال للعمل في الشمال. وصدر قانون آخر في سنة 1925 منع الشماليين من التجارة في الجنوب إلا بإذن خاص من السلطات) ـ دكتور حسن أحمد إبراهيم (تاريخ السودان الحديث) صفحة 138
أنظر الرابط
https://www.alfikra.org/chapter_view_a.php?book_id=247&chapter_id=13

و قد بلغ التشدد الإستعماري ضد حضور السودانيين الشماليين في الجنوب أن "قانون المناطق المقفولة" حرّم على السوداني الشمالي" إنشاء المدارس في الجنوب إذا سمح له بالإقامة فيه. وإذا تزوج بامرأة جنوبية فلا يستطيع أخذ أطفاله عند عودته إلى شمال السودان..
"." بل أن ارتداء الأزياء العربية التقليدية كالجلباب والعمامة كان محظورا على الجنوبيين. هذه السياسة التي وصفها أنتوني سيلفستر بالأبارتيد الجنوبي تم التخلي عنها فجأة بعد الحرب العالمية الثانية أي بنهاية عام 1946. »
أنظر الرابط
تاريخ_جنوب_السودان/https://ar.wikipedia.org/wiki

في السياق السياسي لسودان "الحكم الثنائي الإنجليزي المصري"، لا يملك القارئ أن يتجاهل التساؤل عن دوافع " غرينلو" لتبني مشروع فن سوداني قوامه العروبة و الإسلام و لإهمال البعد الثقافي الذي تطرحه التقاليد السودانية غير العربسلامية.ترى هل كان "غرينلو "مجرد مستشرق و عاشق بريئ لتجليات الحضارة الإسلامية في السودان؟ أم هو مجرد إداري بريطاني هميم ينفذ سياسة الإدارة الإستعمارية في الفضاء الثقافي للسودانيين؟ أم هو " خاتف لونين" يجمع بين حب الإسلام و الإمتثال لتعليمات الإدارة الإستعمارية؟مندري؟ و ستين "مندري؟"، لكن تلاميذ "غرينلو" من رواد "مدرسة الخرطوم" في الستينيات، لم يلتزموا بتعاليمه في صدد تأسيس فن سوداني قوامه الحضارة الإسلامية وحدها لأنهم اعتنوا بالمحمول السوداني السابق لوصول الثقافة العربية. هذه الثورة المفهومية التي اجترحها رواد "مدرسة الخرطوم " على " غرينلو"،استاذهم "المحترم و المحبوب جدا"، ردت الإعتبار للتعددية الثقافية السودانية و حجّمت الثقافة العربسلامية لمجرد مكون مجاور للثقافات السودانيةالمحلية. و تحجيم محمول "غرينلو" الحضاري العربسلامي في فن "مدرسة الخرطوم"، تخلّق على قناعة بالقطيعة الجمالية التي صاحبت استقرار الثقافة العربسلامية في السودان.و نجد موضوعة القطيعة الجمالية عند أثنين من منظري " مدرسة الخرطوم" هما الدكتور أحمد الزين صغيرون و الأستاذ أحمد الطيب زين العابدين.و الدكتور صغيرون هو أول من كتب في إشكالية تاريخ الفنون في السودان على زعم يحمّل الجماعات العربية التي استقرت في سودان وادي النيل الأوسط مسؤولية" تدهور الفن المسيحي في السودان".[أنظر مجلة الخرطوم [أبريل 1966].أما أحمد الطيب زين العابدين فهو ينوّه ، في نصوص الستينيات ،بفقر الميراث الفني في المجتمع السوداني التقليدي، و يرد الممارسة الفنية لظهور التربية الفنية الحديثة في مدارس عهد الإستعمار. يقول أحمد الطيب زين العابدين،:- "أما في السودان فإن أقدم المدارس عندنا هي الخلاوي و كتاتيب حفظ القرآن و هذه لا تبيح العمل الفني إلا عندما يفرغ التلميذ من حفظ أجزاء معينة من المصحف الشريف، فيباح له تزيين لوحه بالشرافة و هو زخرف تقليدي معروف لا يكاد يختلف على مر الأيام.أما الرسم و العمل الفني لذاته فلم تعرفه مدارسنا إلا عندما انشئت بخت الرضا عام 1934 كمركز تربوي و عهد إلى المستر قرينلو العناية بالمنهج الفني في المدارس الأولية". [" التربية الفنية في مدارسنا"،في مجلة "الخرطوم" ، منتصف الستينيات، و ليس في حوزتي تاريخ العدد حاليا فعفوكم حتى اضع يدي على أرشيفي].و لا عجب ان نظرة أحمد الطيب زين العابدين لموضوعة القطيعة في التقليد التشكيلي السوداني السابق لدخول العرب في السودان، قد ألهمته العكوف على مباحث التعبير الجمالي التي طرحها واقع التعدد الـثقافي في السودان، كما هو بائن في مبحثه الطويل عن موضوعات التعبير الجمالي في جنوب النيل الأزرق بمنطقة الأنقسنا.
و قد اشرت سابقا إلى أن إصرار منظري ثقافة الهجنة العربية الإفريقية في السودان ،[رهط "مدرسة الخرطوم" و

"مدرسة الغابة و الصحراء"]، لاقى مباركة السلطات السياسية في عهد نظام النميري[1969-1985]،لأن هذا النظام وجد في نظرية هوية الهجنة العربية الإفريقية نوعا من ضمانة رمزية لوحدة وطنية أمل النظام فيها بعد "إتفاقية السلام بأديس أبابا" التي أنهت الحرب الأهلية الطويلة في الجنوب في مطلع السبعينيات. على قاعدة هذه الوحدة الوطنية الإفتراضية قوي تعويل النظام على إطلاق عجلة التنمية الإقتصادية التي كانت تبشر بتحويل السودان لما كان يعرف آنذاك بـ " سلة غذاء الشرق الأوسط".[للإستزادة انظر نصي "شبهات حول الهوية،" المرجع السابق].و في مربط الهجنة الآفروعروبية لاقى شن طبقه، فصارت " مدرسة الخرطوم" عنوانا للفن السوداني الرسمي وأنعمت السلطات السياسية على سدنة " مدرسة الخرطوم" [و على أخوانهم الكواشف" من سدنة " مدرسة الغابة و الصحراء"]بالأوسمة و الأنواط و منحتهم المناصب و حظتهم بالإمتيازات فأكلوا و شربوا و قشّوا خشومهم و صمتوا عن معارضة سلطات الإستبداد حتى عندما نقضت سلطات النميري الحلف الرمزي الذي رعته معهم في العهد الذهبي لهوية الهجنة الآفرو عروبية.ـ

3

أسلمة " مدرسة الخرطوم" ـ

و حين تجلّى الغول الإسلاموي في فضاء التشكيل في شكل" مدرسة الواحد" [عبد العال و العوام و راشد دياب ..] كانت "مدرسة الخرطوم" قد تأسلمت و هوت في أسفل درك الإنتهاز السياسي .و قد تيسّر إمتهان " مدرسة الخرطوم"، على يد بعض سدنتها الذين توسلوا بها للصعود على أكتاف الصلحي، و أنا أسمي الصلحي على وجه الخصوص لأنه صاحب الإمتياز الجمالي و السياسي الذي جعل من "مدرسة الخرطوم" عنوانا لفن الهجنة السودانية،و في هذا المشهد، مشهد الإنمساخ الإسلاموي لـ "مدرسة الخرطوم"، أفرز الصلحي من أحمد شبرين كون الأخير كان في طليعة من عبدوا الطريق لحواريي "مدرسة الخرطوم" ليزوغوا بها في شعاب أيديولوجيا البتروإسلام في مطلع ثمانينيات نظام النميري. و بالتحديد في مناسبة الإحتفال بالقرن الخامس عشر الهجري في السودان، التي كان شبرين عرّابها الجمالي في سودان الأخوان المسلمين.
"..و عندما تبدلت سياسات دولة النميري، في النصف الثاني من السبعينيات، أثر الأزمة الإقتصادية العالمية وبعد إنصياع النظام للتوجيهات السياسية الصادرة عن حلفاء جدد إقليميين و دوليين، بدأ التخلي عن شعار " الوحدة من خلال التعدد"لصالح إعلاء شعار الثقافة العربية الإسلامية و محاولة فرض التشريعات الإسلامية على جملة أعراق السودان بما فيهم غير المسلمين.في تلك الفترة برزت ظواهر دينية جديدة في فضاء التشكيل الذي كانت تسكنه "مدرسة الخرطوم".و ظهر تيار سمى نفسه" مدرسة الواحد" ، قاده أحمد عبد العال الحائز على "وسام الإستحقاق" من رئاسة الجمهورية و ابراهيم العوام و آخرون من حواريي "مدرسة الخرطوم" سابقا.و صدر بيان المدرسة الجديدة بمزاعم تجاوز " مدرسة الخرطوم" في نبرة أدبية تداهن العواطف الدينية للجمهور و تطمئن السلطات السياسية العائدة لحظيرة الدين، على تماهي النوايا السياسية للمدرسة الجديدة مع "النهج الإسلامي" للنظام. ـ و في مارس 1981 نظم شبرين ،مع كوكبة أعيان " مدرسة الخرطوم" السابقين [رباح، كمالا، أحمد عبد العال و العوام و غيرهم]، نظموا تظاهرة تشكيلية كبيرة عرفت بـ"معرض المخطوطات و الجماليات الإسلامية"بمناسبة الإحتفال بالقرن الهجري الخامس عشر .تم تنظيم المعرض التشكيلي الكبير الذي افتتح في " قاعة الصداقة" على نفقة " منظمة الدعوة الإسلامية" و أشرف عليه المجلس الأعلى للشئون الدينية و الأوقاف.كان هذا المعرض بمثابة مقدمة للتسونامي الإسلاموي الذي سيغمر المجتمع السوداني بجاه البترودولار.و قد كتب أحمد شبرين، أمين لجنة " معرض المخطوطات و الجماليات الإسلامية" في منشور المعرض :ـ
"إن هذا المعرض يعتبر مقدمة متعجلة لنشاط مستقبلي واسع يمكن له التخطيط ليؤسس للمتحف الإسلامي و المكتبة الإسلامية في السودان". و بعدها بأشهر وجّه الرئيس نميري بتكوين لجان لتعديل الدستور و القوانين على هدي الشريعة الإسلامية و أشهرت "محاكم العدالة الناجزة" سيف الحدود الشرعية كوسيلة سياسية في يد النظام غايتها إرهاب الشعب و التنكيل بالخصوم السياسيين للنظام.في تلك الظروف انهار صرح الوحدة الوطنية الهش الذي كان يعتمد على إتفاقية أديس أبابا و اندلعت الحرب الأهلية في الجنوب في 1983بعد إعلان "قوانين سبتمبر"ـ

للإستزادة في موضوع رعاة الفن الإسلامي المعاصر ،أنظر نصي " صورة الأمة" في خيط " جنازة الخط ، ميلاد الكتابة " على الرابط

http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=5986&postdays=0&postorder=asc&start=0&sid=1ff1c9ccc212f4d8283359c6042d2e13

و للإستزادة في سيرة " مدرسة الخرطوم" أنظر الرابط
http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9233&start=0&sid=2c150deadfa8cf96213c38b74c84ec98

حواريو "مدرسة الخرطوم" الذين غرروا بها في شعاب آيديولوجيا البتروإسلام نفذوا من ثغرة التسيب المنهجي الذي ميز البنية النظرية لـ "مدرسة الخرطوم " منذ البداية ، ذلك لأن "مدرسة الخرطوم" كانت ـ و ما زالت ـ عاطلة عن أي جهد نظري يحصنها من أمراض الإنتحال المفاهيمي.فالصلحي و شبرين اكتفوا بالنظر الحاني لتلاميذهم العاكفين على نسخ لقياتهم التشكيلية طيلة الفترة بين ستينيات و سبعينيات القرن العشرين، ربما لأن جاذبية تكبير كوم الـ"مدرسة" كان، آنذاك، أهم عندهم من تقويم عمل تلاميذهم بوسيلة التربية النقدية. و من جهة أخرى صمت هؤلاء الرسامون الرواد الفصحاء [للصلحي و شبرين مواهب أدبية مشهودة]، صمتوا عن الكلام النظري في تفاصيل العناصر الجمالية في الفن العربي أو في الفن الإفريقي، مثلما صمتوا عن الكلام في فلسفة التمازج الحضاري العربي الإفريقي في الفن السوداني.و لو فحصنا " مدرسة الخرطوم" من منظور الأدب النقدي الذي لا تستغني عنه أي مدرسة أو تيار يزعم استشراف آفاق المستقبل الجمالي للمجتمع، فالنصوص التنظيرية عند أعمدة الأدب النقدي الذي صاحب صعود " مدرسة الخرطوم" في الستينيات و السبعينيات ، مثل الدكتور أحمد الزين صغيرون و الأستاذ أحمد الطيب زين العابدين، لا تتعدى حد إعلان النوايا الطيبة و الشعارات الهتافية عن الفن السوداني كتعبير عن الهوية التمازجية العرب أفريقية.و حتى لو نظرنا ناحية أدباء "مدرسة الغابة و الصحراء" الذين زعموا أنهم يحقنون الدم الإفريقي في البلاغة العربية، و كلهم أكاديميون متبحرون في الأدب و عارفون بأكثر من لغة، فمن المتعذر أن نعثر، بين اضابيرهم الأدبية، على مبحث مهم في ذلك المحمول البلاغي الإفريقي أو حتى في آداب الجماعات الإفريقية السودانية .
و في البيان التأسيسي الذي اصدرته " مدرسة الواحد" يؤاخذ كاتبو البيان مدرسة الخرطوم على غياب الوضوح النظري .
"
يرى الفنانون التشكيليون الموقعون على هذا البيان أن لا قيمة لإبداع فني بغير مدلول حضاري، و من هنا فإنهم يرتبطون بالتراث العربي الإسلامي. تراث آخر حضارة أسسها الناس على رسالة إلهية. لكنهم يستمدون من هذا التراث، لا بوصفه مستودعا لإنجازات ماض، و إنما بوصفه كائنا حيا شأنه شأن الأحياء في القوة و الضعف، مستبطنين امكاناته التي لا نفاد لها. و ناظرين له بعين الإجلال و العرفان و التمحيص و الإفادة.
"..»
إن الحركة التشكيلية السودانية المعاصرة ظلت تراوح طيلة نصف قرن حول تأكيد هذه المعاني، و إن اختلفت درجات الوضوح في فتراتها، و أن تفاوتت أعماق المساهمات الفردية في مسارها.و ضمن هذا التوجه ظهرت "مدرسة الخرطوم" كملمح حضاري و تاريخي تأكد من خلال العديد من الفنانين السودانيين و لكن دون وضوح نظري كاف.
"
هذا الوضوح النظري يتأكد ـ كوضوح سياسي ـ في بيان "مدرسة الواحد"[1990] في إلحاق الفن بالمؤسسة السياسية الإسلامية التي صارت تحكم البلاد منذ 1989.و هو البيان الذي صاغه عبد العال ووقعّ عليه بتاريخ 5/2/1990
الأساتذة : أحمد عبد العال، إبراهيم محمد العوّام،محمد حسين الفكي، محمد عبد الله عتيبي، أحمد حامد العربي، راشد

دياب. و يختتم البيان بـ"
"و يستيقن فنانو" مدرسة الواحد" بعد ذلك كله، بوحدة الوجود الإنساني التي تجعل من إبداعهم المتفرد إضافة منتظرة لتراث الإنسانية في ذات التوجه الرسالي الذي لم ينقطع لحضارة الإسلام. »

و غني عن القول أن مطلع التسعينيات كان من أشد سنوات نظام الإسلاميين قبحا حيث كان المعارضون ـ و بينهم مئات المبدعين ـ يتعرضون للملاحقة و الفصل التعسفي و الإعتقال و التعذيب في " بيوت الأشباح" بينما تواصل قوات حكومة الإسلاميين و ميليشياتها حروب الإبادة و تقتيل المواطنين في الجنوب و الغرب و الشرق.

كل هذا الأدب يردنا إلى واقع محزن فحواه قلة حيلة الفنانين في وجه سلطات الإستبداد.و قلة حيلة الفنانين في وجه الرعاة المستبدين ترمي بالفنان السوداني[و غير السوداني] في مواجهة خيارين أولهما حار و ثانيهما لا يُنكوى به. فهو حتى إن امتثل و مالأ سلطات الإستبداد فلا شيئ يضمن له حدا أدنى من الأمن الرمزي يواصل فيه خلقه ، ذلك لأن السلطان الجاهل، الذي لا يثق بالفنانين اصلا، يملك أن ينقلب عليه في أي لحظة و يمرمطه في نزوة جنونية بلا مقدمات[و أسألوا الصلحي عن تجربته المريرة مع نظام النميري و كمان أسألوا كمالا "ظاااتها" عن اسباب تركها لكلية الفنون. و كمالا تحكي ملابسات تركها لكلية الفنون في فيديو المقابلة التي أجراها معها التلفزيون السوداني هذا العام.أنظر الرابط :ـ

https://www.youtube.com/watch?v=5QiUz3hFlyI

].أما إن اختار الفنان المعارضة فغضب السلطان الجاهل سيؤدي به في ذلك " التوج" المظلم الرهيب الذي يبدع فيه زبانية السلطان اصنافا من فنون القهر و الإذلال في حق المعارضين.مرة في منتدى للفن السوداني انعقد بالشارقة عام 2016 علق أحد الأصدقاء الأماراتيين على الحضور الكثيف لعدد كبير من الفنانين و المبدعين السودانيين في الأمارات، و صرّح بنبرة ساخرة :شكرا للرئيس عمر البشير كونه جعل كل هؤلاء المبدعين السودانيين يهجرون السودان ليستقروا في دولة الآمارات.
هل يعني هذا أن دولة الأمارات هي جنة الله في أرض الفن؟ لا طبعا، لأن دولة الأمارات ليست إستثناءا بين أنظمة الإستبداد المهيمنة في مجتمعات الشرق الأوسط ،و الفنان فيها لا يتمتع برصيد ثقة يفوق ارصدة الثقة التي يتمتع بها الفنانون في بلدان الشرق الأوسط الأخرى .كل ما في الأمر هو أن لائحة ضبط الفن المعارض للسلطات تعمل بأسلوب مغاير في دولة الأمارات عما في غيرها من بلاد الله الواسعة و لله في خلقه شؤون.و لو تسنى لي براح بذلت لكم بعضا من سيرة ضبط المبدعين في بلاد الرعاة النفطيين و شركائهم و الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه..

-
.....

4

مدارس "الإسلام السياسي" في الخرطوم ـ

من يتأنى عند الأدب النقدي الذي أطّر محاولات التأسيس لفن سوداني معاصر ، لا يمكنه تجاهل البعد الديني كقاسم مشترك أعظم في إجتهادات المنظرين من "غرينلو" للصلحي و شبرين لغاية عبد العال و العوام في أدب "مدرسة

الواحد".و الدين في إالإنمساخات الثلاثة الكبيرة لـ " مدرسة الخرطوم" هو الإسلام.و لا عجب فهؤلاء و أولئك الذين يتحركون في فضاء الفن السوداني بصفتهم كعيال مسلمين ،أو حتى كمتأسلمين و مستعربين،[غرينلو]، توسّموا في الإسلام فرصة نهضة جمالية سودانية :- ["و من يبتغ غير الإسلام دينا فلن يقبل منه و هو في الآخرة من الخاسرين"سورة آل عمران،58]-لكن إشكالية الدين و الفن في السودان تفقد براءة المبحث الفكري الحر التى قد تحفز مصلحا مثل محمود محمد طه للتفكّر في علاقة الدين و الفن،[أنظر " الإسلام و الفنون"،1974.أنظر الرابط : https://www.alfikra.org/book_view_a.php?book_id=32
]- [سأعود لإشكالية "الإسلام و الفنون" عند الأستاذ محمود محمد طه في براح مستقل فصبرا] ذلك لأن الدين في السودان الحديث ظل على الدوام يعمل بمثابة محك تمحيص للمشروعية السياسية للفرقاء المتخاصمين في فضاء السياسة السودانية. و لعل الوزن الرمزي للإسلام في السودان العربسلامي هو الذي حفز رهط أدباء " الغابة و الصحراء" للإحتفاء بـ "العودة لسنار" بدلا من أي من حواضر التاريخ السوداني المشرقة الأخرى.
و قد تطرقت للإنحياز السياسي المكشوف لعيال المسلمين من الأدباء العائدين لـ"سنار" ،عاصمة مملكة الفونج في نصي" شبهات حول الهوية"،[ ]- جاء فيه :
و بالرغم من أن التعريف الدارج لـ "الفونج" في أدبيات تاريخ السودان السائدة هو أنهم قوم مسلمون ، لا تعارض في الدين بينهم و بين حلفائهم العبدلاب، إلا أن شعراء" الغابة و الصحراء" المهمومين بالتعددية الثقافية غضّوا الطرف عن بُعد الدين في اليوتوبيا السنارية المطروحة نموذجا يحتذى.و يبدو أن مشكلة الدين عند شعراء هوية التمازج العربسلاميين قد لعبت دورا حاسما في إختيار " سنار " كمرجع ثقافي و عرقي يُحال إليه السودان، بإمتداداته العديدة في التاريخ و الجغرافيا، بما يضمن إختزاله ضمن المشروع السياسي للدولة العربسلامية.
كما أن مشكلة مشروع الهوية ،في مساهمة الغابة و الصحراء، تتلخص في كونه مشروع يقوم على موضوعة " الرجوع". الرجوع لمعطيات التاريخ الثابتة النهائية، كأساس لتعريف هوية قوم يعيشون التحولات التي يفرضها العصر و يصيغون هوياتهم الواقعية على منطق التحوّل (كأنهم يعيشون أبدا،كأنهم يموتون غدا) و لات مخرج.ثم أن هذا " الرجوع" لليوتوبيا السنارية ليس في براءة " البداءة النبيلة" لـ " لقاح" الغابة و الصحراء، إذ هو رجوع ملغّم بخيار ثقافي و سياسي مسبّق هو خيار الثقافة الإسلامية المطروحة كأساس لبناء هوية أمّة الخلاسيين التي تصلّي في لغة الضاد.و بـ " الرجوع " لسنار تنجح " هويولوجيا" التمازج في" ضرب حجرين بعصفور واحد"(فيما يعبر مثل عربي من تحريفي). فهم بوصفهم عربسلاميين خُلّص يمرّرون مراجعهم الثقافية العربسلامية إلى موقع الحظوة في مشروع الهوية السودانية الذي يدّعون له طابع الشراكة(" فيفتي فيفتي") بين الثقافة العربية و الثقافة الإفريقية. ثم هم بوصفهم إفريقيين (خُلّص؟)
" يدسّون"(18) إسلامهم المصحّح و المنقّح ، على "علمنة" براغماتية من واقع الإلحاق،بدعوى الخصوصية الثقافية الإفريقية لـــ
" الإسلام السوداني".و هي مناورات ذات مردود سياسي اكيد على صعيد المنافسة مع غلاة الدعاة الإسلامجية في حلبة الغوغائية السياسية العربسلامية. ترى هل كان في وسع شعراء التخلّس الرجوع إلى مدينة أخرى، بخلاف سنار، قمينة بتجسيد التلاقح و التخلّس؟
لقد عرف تاريخ السودان أكثر من ماض مجيد و أكثر من مدينة فاضلة قبل سنار الماضي الفونجي كـ "مروي " القرن الثالث قبل الميلادي او " دنقلا" النوبا المسيحية او " سوبا".فكلها مدن عامرة بالرموز، غير أنها مدن سابقة على دخول العروبة و الإسلام للسودان.و هي مدن لا تثير اهتمام منظّري " الغابة و الصحراء" الذين يرون تاريخ السودان يبدأ مع دخول العرب المسلمين وادي النيل.و هو رأي يجد تفسيره في مساعي المداهنة الغوغائية للجمهور العربسلامي المعاصر أكثر مما يجده في الجهل بالخارطة الزمنية لأحداث التاريخ السوداني.و بالطبع لم يخطر على بال محمد عبد الحي و شركائه من العائدين إلى سنار أن تلك العودة إلى الجذور العربسلامية يمكن أن تتحوّل إلى" تصحيح" متعسف لمجمل تاريخ السودان السابق على الإسلام (بأثر رجعي) في إتجاه إلغاء سودان ما قبل الأسلمة و التعريب من ذاكرة التاريخ . لكن لمحمد عبد الحي و شركائه نصيب (الأسد؟) في المسئولية الأخلاقية ، بقدر ما عبّدوا الطريق لسلطة الصيارفة الإسلاموية و سوّغوا مقولاتهم الغوغائية على مراجع العروبة و الإسلام. « -
للإستزادة انظر : "كتابات سودانية " رقم 3 ،أبريل 1993-

الفنانون و الأدباء الذين غرّروا بهوية التمازج الثقافي السودانوي لصالح دين المسلمين القابضين على السلطة السياسية، جنوا ثمار الإنتهاز المفهومي في شكل العناية المكثفة ، المادية و الرمزية، التي حظتهم بها سلطة الطبقة الوسطى العربسلامية في الفترة الطويلة الممتدة بين حكم النميري و حكم البشير ،من مايو 1969 لـ ديسمبر

.2018
و لعل أشنع الإنمساخات السياسية لـ " مدرسة الخرطوم" تتجسد في المداهنة السياسية المكشوفة التي بذلها سدنة " مدرسة الواحد" على الملأ في واحدة من أشد لحظات العسف السياسي ظلاما في تاريخ السودان .ففي البيان الذي صدر باسم " مدرسة الواحد" يلمس القارئ مسعى التمشيط العريض لمجمل أدبيات الهوية الجمالية السودانوية التي انطرحت في "مدرسة الخرطوم" نهاية الستينيات و بداية السبعينيات . يقول كاتبو البيان:
"
"مدرسة الواحد" مدرسة تشكيلية سودانية ذات هوية إسلامية عربية إفريقية، تقوم على أرضية من التراث الحضاري لأهل السودان الذي امتزجت فيه الثقافة العربية الإسلامية في عبقرية متميزة بالموروث الإفريقي المحلي.
"
لكن البيان يغرّق مبدأ الـ " إمتزاج" العربي الإفريقي في لجة البروباغندا الدينية السافرة التي لا تبتغي غير الإسلام دينا في مشهد الفن السوداني. و لأن " الكلام حلو في خشم سيدُه" ، فهاكم نص بيان "مدرسة الواحد" بـ " ضبانته"[إقرأ بـ "ضبابينه"]-

مدرسة الواحد
البيان الأساسي
" و أن هذه أمتكم أمّة واحدة و أنا ربّكم فاعبدون"

يرى الفنانون التشكيليون الموقعون على هذا البيان أن لا قيمة لإبداع فني بغير مدلول حضاري، و من هنا فإنهم يرتبطون بالتراث العربي الإسلامي. تراث آخر حضارة أسسها الناس على رسالة إلهية. لكنهم يستمدون من هذا التراث، لا بوصفه مستودعا لإنجازات ماض، و إنما بوصفه كائنا حيا شأنه شأن الأحياء في القوة و الضعف، مستبطنين امكاناته التي لا نفاد لها. و ناظرين له بعين الإجلال و العرفان و التمحيص و الإفادة.
و يرون أن أي إدّعاء لعالمية الفن لا بد له من الوعي بخصوصية السيرة الإبداعية لتراث مبدعه.و عليه لا يدعو فنانو "مدرسة الواحد" لإستنساخ مبدعات الماضي و لكن يجتهدون للوعي بمدلولاتها و الإنطلاق بما تنطوي عليه مدلولاتها و الإنطلاق بما تنطوي عليه من قابليات للتفتح و التطور المستمرين.
إن الحركة التشكيلية السودانية المعاصرة ظلت تراوح طيلة نصف قرن حول تأكيد هذه المعاني، و إن اختلفت درجات الوضوح في فتراتها، و أن تفاوتت أعماق المساهمات الفردية في مسارها.و ضمن هذا التوجه ظهرت "مدرسة الخرطوم" كملمح حضاري و تاريخي تأكد من خلال العديد من الفنانين السودانيين و لكن دون وضوح نظري كاف.
إن الموقعين على هذا البيان يأخذون بعين الإعتبار كل هذه المساعي و يطرحون مشروعهم محددا في عقد كل أواصر الحياة في السودان، تاريخية و دينية و ثقافية و إجتماعية و إقتصادية و سياسية، كروافد حية تغذي العمل التشكيلي المعاصر، جاعلة منه مشروعا لرؤية حضارية شاملة.
هذا المشروع، تم اتفاقنا، نحن الموقعون أدناه، على تسميته بـ "مدرسة الواحد". و نعرّفها في الآتي :
ـ "مدرسة الواحد" مدرسة تشكيلية سودانية ذات هوية إسلامية عربية إفريقية، تقوم على أرضية من التراث الحضاري لأهل السودان الذي امتزجت فيه الثقافة العربية الإسلامية في عبقرية متميزة بالموروث الإفريقي المحلي.
ـ كما تستمد " مدرسة الواحد" إلهاماتها و مقاصدها الجمالية من معاني التوحيد في الإسلام ، خاتمة الرسالات الإلهية. فالقيم التوحيدية التي عبرت إلى وجدان أهل السودان مع التصوف الإسلامي تظل معقد الوشائج بين رفيع شمائلهم و بين آدابهم و فنونهم.
و تؤكد مدرسة الواحد على استبصار مبدأ الوحدة في التنوّع، شعارها في ذلك أن الواحد الأحد جلّ و علا،هو البارئ المبدئ، المعيد، المصور، الخلاق، البديع ، مبدع الكل، و إن تبدّى هذا الكل ضاربا في إيقاع كثرة و تنوّع.
ـ و عليه فإن نظرتنا للطبيعة هي نظرة إجلال لإبداع إلهي فلا إنفصال للرؤيا الجديدة عن ظاهرة الطبيعة و مكنونها، و الإنسان بموقعه في سلم الخليقة مستخلفا فيها، مستأمنا عليها، إذ يتصدى للعمل الإجمالي، لا بد له من الإنتباه للحكمة من حشود الجمالات حوله.
و هنا نؤكد على الإستلهام كضرورة إبداعية تجعل من عمل الفنان تذكرة بوعي مطلوب في كل تقبيح، أكثر سدادا و قيمة عملية.و بهذا الوعي يخرج الناس من حيز الغفلة عن الحكمة من جمال الوجود.فعلاقتنا بالطبيعة المفطورة هي

علاقة أنس و استلهام لا علاقة تقليد، و لا علاقة صراع و لا تقبيح.
ـ إن "مدرسة الواحد" ترى أن قطبي التجربة الإبداعية هما الرؤية و الحرفة. فالكشف عن الرؤيا العظيمة يستلزم حرفة مجوّدة تهتم بتطوير الحرف و المهن كسبيل للتطور الحضاري. و يرى فنانو هذه المدرسة في هذا مدخلا إلى الإحسان،"إن الله كتب الإحسان على كل شيء".
ـ إن " مدرسة الواحد" تعتبر الفن التشكيلي ضربا من ضروب الفكر، و إن جاء مقيدا في خامات اللون و الحجر و ما شابه ذلك.و من هنا تطرح ضرورة التحاور بين المبدعين على اختلاف مشاربهم، فالإبداع المتميز هو المحصلة السامية التي يلتقي حولها المبدعون دون تصادم.
ـ إن " مدرسة الواحد" تستلهم بأزاء التعددية الثقافية و الدينية في السودان مبدأ جوهريا يتجلى في الفن الإسلامي عبر عصوره، و هو مبدأ الوحدة في التنوع. إنه ذات المبدأ الذي غطى رقعة امتداد الحضارة العربية الإسلامية ثقافيا و إجتماعيا، فأيقظ العبقريات القومية و المحلية لشعوب أمة الإسلام مجسدا لضمير جمالي و إن تنوعت أصوله العرقية و الموروثية، فالحضارة العربية الإسلامية ،طيلة عصورها، لم تهدم تراثا محليا بل مالت إلى تمثيله آخذه في ذلك بميزان التوحيد. و السودان بتعدد كياناته المحلية ظل مجالا رحبا للتجاور الخلاق. إذ أن المجال الثقافي الحضاري مجال تلاقح لا مجال هيمنة و صراع.
في خدمة هذه الأهداف لا بد من تأكيد الحاجة الماسة للتربية الجمالية عبر كل مراحل التعليم و التربية في البلاد.و نشدد على أهمية المبحث الجمالي في مؤسسات التعليم العالي و نخص بالذكر كلية الفنون الجميلة و التطبيقية التي ننادي للتمكين لدورها في الحياة الإجتماعية و الثقافية و الإقتصادية. و ذلك بالعمل على تأصيل منهج لها و بتجديد لأدوات المعرفة.
ـ إن "مدرسة الواحد "تقدر أن الوطن ليس تعبيرا رومانسيا، بل هو يقين مادته تراث أهلنا و ترابهم، حاضرهم و مستقبلهم، آلامهم و إنتصاراتهم و طموحاتهم في تحقيق مثلهم العليا ضمن حياة آمنة وسعيدة.
و يستيقن فنانو" مدرسة الواحد" بعد ذلك كله، بوحدة الوجود الإنساني التي تجعل من إبداعهم المتفرد إضافة منتظرة لتراث الإنسانية في ذات التوجه الرسالي الذي لم ينقطع لحضارة الإسلام.
و حيث أن الفنان التوحيدي كيان ثقافي مكافح ، يؤكد فنانو " مدرسة الواحد" أن الحرية هي لب المسؤولية العقيدية و الأخلاقية، و هي بذلك مطلب أساسي للفنان كما هي مطلب لكل الناس. فالحر يهب ذاته أداة لإعمار الحياة و الوطن.
و هي ، في ذات الوقت، الأداة الوحيدة للنصر في المعركة ضد العجز و الجمود و الخوف و الفاقة.
ـ إن فناني "مدرسة الواحد" يرون الحاجة ملحة الآن للبدء في بلورة المفاهيم الحضارية التوحيدية. ذلك من أجل صياغة شعب سوداني سوي في وجوده، شعب قادر و معطاء، و يعتبرون بيانهم الأساسي هذا و أعمالهم القادمة ، بإذن الله،مساهمة ضرورية في الإنطلاق نحو هذه الغايات الشريفة.
و الله من وراء القصد.
وقّع على هذا البيان بتاريخ 5/2/1990
الأساتذة : أحمد عبد العال، إبراهيم محمد العوّام،محمد حسين الفكي، محمد عبد الله عتيبي، أحمد حامد العربي، راشد دياب.

.....

5

"مدرسة الخرطوم ، نسخة "أفيون الشعوب" :ـ

في كتالوغ المعرض الذي نظمه صلاح حسن مع الفنان و الباحث النيجيري "أولو أوقيبي" في بينالي البندقية التاسع

و الأربعين
Salah M. Hassan and Olu Oguibe
Authentic/Ex-centric,Conceptualism in contemporary African Art,La Biennale di Venezia ; 2001
يتحدث صلاح حسن و "أولو أوقيبي" عن "الفن الإفريقي المعاصر" كأمر واقع لا يغالط أحد[سواي] في وجوده.و يبرران ، في مقدمة الكتالوغ، ضرورة معرض البندقية باهمية تسليط الضوء على فن الأفارقة في المحافل الدولية [ترجم : المحافل الأوروأمريكية] ـو تسليط الضوء على الفن الإفريقي المعاصر يقتضي بناء تعريف يتيح لهذا المصنف المفهومي الوليد ان يندمج في مشهد الفن المعاصر و في سوق الفن المعاصر الذي هو قائم في السوق الكبير المعولم.ذلك أن مصنف الفن الإفريقي المعاصر تخلق منذ البداية كدينامية سياسية غايتها دمج انتاج الأفارقة الثقافي في مصنفات الثقافة المعاصرة المعولمة، و ذلك ضمن دمج المجتمعات الإفريقية في دورة إقتصاد رأس المال المعولم.و تحديد غايات النتاج الثقافي المعاصر مهمة بالغة التركيب كونها لا تفلت من عواقب تناقض المصالح الطبقية الذي يحكم حركة [و سكون] الجماعات و الأفراد الضالعين في إنتاج فنون و آداب المجتمع المعاصر.و في مجتمع ما "بعد الحداثة " الذي روّج فيه إعلام دوائر رأس المال مزاعم" نهاية التاريخ" و "موت الآيديولوجيات" و اضمحلال الأديان و القيم الإنسانية التي صنعتها حركة التنوير ،ينظر الجميع ناحية الفن باعتباره آخر التجليات الروحية في مادية مجتمع رأس المال المعولم.ففي مشهد الخلق الفني المعاصر يمثل الفنانون في صورة آخر الأنبياء. و هم أنبياء بدون ديانة سماوية.أنبياء أرضيون ينتجون معاني الحياة إحسانا و ينيرون ظلام الوجود الإنساني الدامس بلهيب الخيال الجامح الذي يتحدى عبث قوانين طبيعة تراوح بين قطبي الحياة و الموت و لا تبالي ببؤس مصائر الأفراد الواقفين في مواجهة تيه الكون. الخلق الفني المتراكم عبر الأجيال و العصور يمنح الناس قناعة دينية جديدة بإستمرارية وجود إنساني معقلن يعزيهم عن تراجيديا الفقد المتربص بالأحياء في شكل موت لا يستثني أحدا. هذا الفن الذي تضامن الجميع على تصعيده لمقام الدين ينمسخ غنيمة حرب غالية يتجاذبها الفرقاء الإجتماعيون ،لأنه يصبح سلطة [ناعمة؟] عالية الكفاءة في تحديد معاني الحياة[و الموت] في ساحة المواجهة الإجتماعية. لقد صار الفن في مشهد عبث الوجود ، آخر ترياق لموت الروح، بل هو آخر الآلات المفهومية التي صنعها إنسان مجتمع ما بعد الأديان الرأسمالي،ليستعين بها في تعريف معاني الخير و الشر، معاني الجمال و القبح.و من يستحوذ على آلة الفن يملك سلطة توجيه الشعوب، شعوب المنتجين و شعوب المستهلكين و شعوب المقهورين الباحثين عن الإنعتاق من نير رأس المال المعولم. و لو شئت قل أن الفن المعاصر صار ، على أثر سيدنا ماركس كرم الله وجهه ، في مقام "أفيون الشعوب ، و " زفرة الإنسان المسحوق"و " روح عالم لا قلب له، كما أنه روح الظروف الاجتماعية التي طرد منها الروح. إنه أفيون الشعب." وغير ذلك من كلام الشعراء..
https://web.archive.org/web/20110717035620/http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=172700

هذا الشيئ الذي يسمونه بـ "الفن الإفريقي المعاصر " ،هو في حقيقته السياسية، بعض من مساعي دوائر رأس المال الأوروأمريكي لعقلنة نتاج ثقافة الأفارقة المعاصرة في فضاء العولمة.
و من يتأمل مشهد الفن المعاصر في قارات العالم غير الأوروبي يجد للفن الإفريقي المعاصر أكثر من نظير موازي في" الفن العربي [او الإسلامي] المعاصر" و «الفن الهندي المعاصر » أو "الفن الصيني [أو الياباني]المعاصر" أو "الفن الأسترالي الابوريجيني المعاصر" أو " الفن اللاتيني المعاصر" أو "الفن اليهودي المعاصر" أو فن الإنويت و الإسكيمو و أهل المحيط الهادي و البحر الكاريبي و هلمجرا. و في هلمجرا براح يستقبل فنون الأقليات المستبعدة مثل «فن المرأة المعاصر» أو" فن المثليين المعاصر« أو "فن الشوارع[الغرافيتي] المعاصر » أو "فن المعاقين المعاصر»ـو في كل واحدة من هذه الفئات المفهومية السياسية تعيّن دوائر راس المال نوع الرعاة و المنظمين و المعلمين و المتاحفيين و العملاء التجاريين الضروريين لتنظيم الحياة داخل الفضاء الثقافي المعين.

فنانو "أرض التنين"ـ :

و قد مكنتني متابعتي اللصيقة لما يجري في فضاء هذا " الفن الإفريقي المعاصر"،[و لا عجب فأنا، "كسر رقبة"،

فنان إفريقي معاصر و دياسبوري كمان].اقول مكنتني متابعتي اللصيقة في العقود الأخيرة ،من الوقوف على بعض أوجه تدبير القوامة السياسية الغريبة لحياة العشيرة الفنية التي تحيا [و تموت] على خشبة مسرح "الفن الإفريقي المعاصر »-

أول ما يلفت نظر المراقب هو السرعة المذهلة التي تم عليها تسكين هذا " الفن الإفريقي المعاصر" في مشهد فن العولمة.فقد بدأ الحديث عن هذا " الفن الإفريقي المعاصر" في بداية التسعينيات.حين شرع الأوروبيون و الأمريكان في تنظيم التظاهرات الكبيرة لعرض فنون الفنانين المعاصرين من خارج حدود المجتمع الأوروأمريكي. و رغم أن الفنانين الأفارقة طرحوا إنتاجهم الفني في حواضر أوروبا و أمريكا من وقت مبكر، بين مطلع القرن العشرين حتى سنوات الثمانينيات، إلا أن هذا النتاج كان يقيّم بالإحالة للهوية الوطنية للفنان الفرد دون تأطير مفهومي يجمله في هوية قارّية.في ذلك الزمان كان الأوروبيون يعرفون الفنانين الأفارقة كأفراد مثل الجنوب إفريقي " إرنست منكوبا"، 1904-2002]، الذي كان الفنان الإفريقي الوحيد في حركة "كوبرا" الطليعية العابرة للقوميات و التي سكّت اسمها من الأحرف الأولى للمدن الأوروبية لمؤسسيها :كوبنهاجن و بروكسل و أمستردام في السنوات 1948 و 1951. CoBRA

،أو النحات المصري محمود مختار [1891- 1934]الذي عرض في باريس في 1930، او حسن فتحي "معماري الفقراء "المصري،[1900-1989] ،أحد أهم معماريي القرن العشرين، أو الرسامين "ايبا انديايّ" السنغالي[1928-2008]- أو "سكندر بوغوسيان" الأثيوبي[1937- 2003] أو "أبراهيم الصلحي"] السوداني [1930،و غيرهم من فناني إفريقيا الذين عرضوا في حواضر أوروبا و أمريكا و اقتنت أعمالهم متاحفها منذ منتصف القرن العشرين. لكن المعارض الكبيرة الأولى التي اطلقتها مؤسسة فن العولمة مثل معرض "سحرة الأرض" [فرنسا1989]، و معرض "استكشاف أفريقيا »[1991] في الولايات المتحدة. أهملت هؤلاء الفنانين الأفارقة لعقود طويلة و فضلت عليهم نمط الفنانين الأفارقة "العصاميين" الموصومين بتقليد "الأصالة الإفريقية ». ربما لأن كادر القوامة الأوروأمريكي لم يكن مستعدا لقبول مبدأ الندية الجمالية في شراكة الحداثة الذي طرحه هؤلاء الفنانون المتعلمون في أعمالهم الفنية التي لم تكن تبالي كثيرا بفكرة "الأصالة الإفريقية" التي كان الأوروبيون يتوسمونها في الفن الذي ينتجه الأفارقة. و كانت عاقبة هذا الموقف السلبي الذي طبع استجابة الرعاة الأوروبيين تجاه الفنانين الأفارقة المعاصرين هو تثبيت التعتيم الإعلامي التام بالنسبة لأعمال هؤلاء الفنانين الأفارقة بذريعة غياب "الأصالة الإفريقية" في أعمالهم. و قد تعرضت للشروط التي ظهرت فيها عناية الأوروأمريكيين بالفن الإفريقي المعاصر في كلمة عن شجرة نسب "مدرسة الخرطوم" الأفريقانية ، أقتطف منها هذا المقطع :

"

تحت مثل هذه الشروط البالغة الصعوبة ظل الفنانون الأفارقة في السودان و في غير السودان ، يستبسلون في سبيل إنتاج فنهم المعاصر الذي يسهم في مقاومة البؤس الجمالي المقيم بين ظهرانيهم. و من يتأمل في ثنايا هذا الفن المعاصر الحاصل من وراء ظهر مؤسسات الرعاية المحلية و الأوروأمريكية يجد وجوها كثيرة لمبدعين لا يعرفهم رعاة الفن الإفريقي الرسميين في العالم الأوروأمريكي مثلما يهمشهم الرعاة المحليون تهميشا مريعا. فمن بين مبدعي السودان نجد قلة، خارج دائرة التشكيليين السودانيين تعرف عمل عمر خيري مثلا، بينما لا أحد سمع بتاج السر أحمد أو عبد الرازق عبد الغفار أو حسن الهادي أو محمد أحمد عبد الله أو النجومي أو الشايقي إلخ ..و صيت عامر نور و كمالا اسحق المتأخر يتبرر بمساعي "الأفرقة" المستعجلة التي أدركتهم بفضل رعاة الفن الإفريقي المعاصر.أقول أن العشرات من الفنانين السودانيين الموهوبين عانى التهميش الإعلامي رغم أن معظم هؤلاء الناس درس و عاش في العالم الأوروأمريكي و بعضهم عمل فيه لسنوات.و لو سألت المتعلمين السودانيين فقد تجد بينهم قلة سمعوا بالصلحي و جلهم لم يشهد له عملا[ربما قبل معرضه الإستعادي في التيت مودرن بلندن في 2013].و في العالم الأوروأمريكي ، حيث ظل بعض هؤلاء الفنانين مقيما لعقود، فالإعلام الفني و أجهزة الرعاية لا تعرف عنهم الكثير. لماذا؟ لأن هؤلاء الناس ظهروا و عملوا في الزاوية العمياء لحقل الرؤية الأوروبية للفن.هؤلاء الناس عملوا في " أرض التنين" التي لم يرسم خرائطها أحد قبل ظهور الفئة المفهومية الملتبسة المسماة " الفن الإفريقي المعاصر".فقبل ظهور مصنف" الفن الإفريقي المعاصر" لم تكن مؤسسات الرعاية الأوروأمريكية قادرة على رؤية الفنانين المعاصرين القادمين من إفريقيا إلا كنوع من إستثناء أنثروبولوجي عجائبي يؤكد قاعدة التصنيف الأوروبي الجائرللممارسة الجمالية بين لا نهايتي "الفن العالم" و "الفن البدائي». كل هؤلاءالفنانون الأفارقة الذين عملوا في إفريقيا و في أوروبا، في فترة ما بعد الحرب الثانية، وأنتجوا فنهم على مراجع التقليد الجمالي الأوروبي - بحكم تدريبهم الأكاديمي ، أدخلوا أجهزة الرعاية الأوروبية في "طيز وزّة" مفهومي عصيب، لأنهم كشفوا عن محدودية

الرؤية الطبقية المعرقنة لمؤسسات الرعاية الأوروبية تجاه المبدعين الحداثيين الوافدين من خارج المجتمع الأوروأمريكي النصراني الأبيض. و قد حاولت مؤسسات الرعاية الأوروبية مخارجة نفسها من هذه الورطة الحضارية بمكيدة مفهومية بارعة حين اخترعت للوافدين من خارج المجتمع الأوروبي مصنف" الجمالية الإثنية". هذا المصنف المفهومي الجديد الخارج من ثنايا متاحف الإثنوغرافيا و "فن المطارات"[إيربورت آرت]، و شعب الدراسات الأنثروبولوجية في الجامعات الأوروأمريكية، ظل مستبعدا عن سوق الفن الواقعي في أوروبا لعقود قبل أن يفتح له رعاة " الفن الإفريقي المعاصر "بوابة " فن العالم"، و ذلك في معارض كبيرة صارت سوابق تاريخية فارقة في مشهد تاريخ الفن الأوروبي الحديث .- و هي معارض قام عليها نفر من الباحثين الأوروأمريكيين الذين ولجوا سوق الفن من قناة الأنثروبولوجيا و دراسات ما بعد الإستعمار.ففي أوروبا تم افتتاح الفصل الأول في كتاب " الفن الإفريقي المعاصر" في معرض " سحرة الأرض الذي أقامه "جان هيوبير مارتان في 1989

Les Magiciens de La Terre, Jean-Hubert Martin, 1989

و مارتان كائن متحفي نموذجي تدرج في مهنة المتحفة و المعارض منذ تخرجه بدبلوم في تاريخ الفن من السوربون[1968]و قد عمل مديرا لعدد من المتاحف الأوروبية بين فرنسا و ألمانيا و إيطاليا. و في فترة إدارته للمتحف الوطني للفن الحديث بباريس،[1987-1990].-

musée national d'art moderne

نظم مارتان معرض "سحرة الأرض"

« Magiciens de la terre »

الذي يعتبر حدثا فريدا في تاريخ المعارض الفنية الكبيرة .ذلك أنه عرض - في متحف مركز جورج بومبيدو" بباريس - ، و في ندية جمالية كاملة، أعمال فنانين معاصرين مشهورين من المجتمع الأوروأمريكي ، جنبا لجنب ، مع أعمال فنانين معاصرين مغمورين من إفريقيا و المجتمعات المهمشة في العالم الثالث كهنود أمريكا و أبوريجين أستراليا. و ذلك على مزاعم آيديولوجية تستلهم ميراث "كلود ليفي شتراوس"و "ميشيل ليريس" عن فكرة المساواة بين الثقافات، و أخرى جمالية تستلهم ميراث حركة ال" دادائية" في توسيع حقل رؤية الأثر الإبداعي.و قد زعزع معرض" سحرة الأرض" عادات و أعراف مؤسسات العرض الأوروأمريكية و جعل القائمين عليها ينتبهون لحدود العالم الثقافية الجديدة التي يرسمها واقع عولمة الإقتصاد، فانفتح الباب بعدها لأعداد متزايدة من فناني العالم غير الأوروبي لعرض أعمالهم في مؤسسات العرض الأوروأمريكية.- أنظر الرابط :-

http://magiciensdelaterre.fr//home.php

و بعدها بعامين شهد المجتمع الأمريكي هزة ثقافية مشابهة تمثلت في معرض "إستكشاف إفريقيا"[أو "إفريقيا تستكشف" حتى أجد ترجمة أفضل للعبارة "آفريكا إكسبلورز، الفن الإفريقي المعاصر"].-

Africa explores,20th century African Art,New York

الذي نظمته الباحثة الأفريقانية " سوزان فوغل"

Suzan VOGEL,1991

في متحف الفن الإفريقي بنيويورك .- و سوزان فوغل التي تعتبر مرجعا أكاديميا في الفن الإفريقي باحثة ذات تاريخ طويل في تنظيم معارض الفن الإفريقي و إدارة المتاحف. و في موقعها الإلكتروني نجدها قد بسطت نشاطها لمجالات أخرى مثل صناعة الأفلام الوثائقية، بل أن حضورها كـ " خبيرة" متاحفية قد أوصلها حتى منطقة الخليج حيث عملت مع إدارة متحف قطر على موضوع عمارة الخيم عند البدوالرحّل في الصحراء الكبرى و صحراء شبه جزيرة العرب.-أنظر الرابط

http://susan-vogel.com/Susan-Vogel/Vogel.html

في معرض" إفريقيا تستكشف" حاولت "فوغل" تقديم المتاع الفني للأفارقة ضمن سياق تاريخي و أنثروبولوجي مشغول بالشاغل التعليمي ربما لأن طموحها الرئيسي يتلخص في شرح الثقافة الإفريقية لمواطنيها الأمريكان .و ضمن همها التعليمي قامت" فوغل" بجهد تصنيفي مشهودو نظمت المتاع الإفريقي المعروض وفق مصنفات « الفن التقليدي »و « الفن الحضري » و « الفن الحديث » إلخ. لكن مسعاها لا ينجو من ميراث النظر الكولونيالي لأفريقيا ككيان معرقن مزنوج و أسود، ذلك أن معرضها يدير ظهره لواقع التعدد العرقي و الثقافي السائد في القارة و يقصي أهل شمال إفريقيا عن المجتمع الإفريقي. بل أن "فوغل تذهب أبعد من مجرد إقصاء أفارقة شمال إفريقيا عن المجتمع

الإفريقي لأنها، في مقدمة كتالوغ المعرض تتشكّى من أن المسيحية و الإسلام قد أثرا سلبيا على صفاء الثقافة الإفريقية. ربما لأنها لا تطيق المسيحية و الإسلام كعقائد ضالعة، و منذ قرون طويلة، في صميم التركيبة الحضارية البالغة التعقيد لأهل القارة.[ص 14]. و رغم أن بعض الباحثين ينظرون لمعرض "فوغل" كـ "رد" أو كتكملة لمعرض " مارتان" ،يبقى التعارض قائما بين منهج « مارتان » و منهج"فوغل»فالأول سعى لعرض فن العالم بما فيه الأفارقة في حين أن"فوغل"اختارت أن تعرض فن الأفارقة للعالم الأمريكي.[للإستزادة أنظر نصي " من إخترع الأفارقة؟" في قسم الدراسات و البحوث في موقع سودان للجميع ،على الرابط
http://sudan-forall.org/sections/plastiic_arts/pages/essays-recherch/plasticart_hassan-musa02.html

أنظر أيضا نصي المعنون.-
Ghosts of Africa in Europe museums
على الرابط
http://sudan-forall.org/sections/plastiic_arts/pages/essays-recherch/plasticart_hassan-musa01.html

أنظر ايضا
http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9233&start=0&sid=175465dc139b8a9ec72fafa3e24f5e2a

::////////////////////////////////////

الفصل الرابع

1

و قوّامو جُحر الضّب الإفريقي الخرب

التحولات الجيوبوليتيكية الكبيرة التي ترتبت على إنهيار "الإتحاد السوفييتي" و نهاية "الحرب الباردة" و صعود الصين كقوة عظمى جديدة و نهاية نظام التفرقة العنصرية ،" الأبارتايد"، في جنوب إفريقيا و "حرب الخليج"،مع التطور التكنولوجي الكبير الذي احدث نقلة مهمة في تقنيات الإتصال[انترنيت] و الإكتشافات العلمية التي خلخلت القناعات القديمة حول الهوية البيولوجية الفردية و في طبيعة المنتجات الطبيعية[في علوم هندسة الجينات]، و ظهور تنظيم جديد للعلاقات الإقتصادية على عولمة رأس المال[منظمة التجارة العالمية]كل هذه التحولات هيأت مجتمع نهاية القرن العشرين لقبول التنظيم الجديد لعلاقات القوى الإجتماعية،أو ما عرّفه الأمريكان، بعد أزمة الخليج[11سبتمبر 1990] بعبارة« النظام العالمي الجديد»:-
New World Order
.و في هذا المشهد ظهرت بوادر تنظيم النتاج الثقافي الإفريقي المعاصر في مجالات التعبير الأكثر شعبية أولا حيث دمجت الموسيقى الإفريقية في ما عرف بفئة " موسيقى العالم" ، ثم تلتها فئات الأدب الإفريقي المعاصر التي شهدت ظهور كتاب أفارقة نالوا رضاء مؤسسات راس المال المتحكمة في المشهد الثقافي كالجامعات و المتاحف و سوق النشر و، بين هؤلاء الكتاب الأفارقة من نال "جائزة نوبل للآداب »،[سوينكا في 1986و محفوظ في 1988 و نادين غورديمير في 1991]- قبل أن يدخل الفنانون الأفارقة الحلبة في معارض نهاية القرن العشرين الكبيرة التي انعقدت في اوروبا و أمريكا.
معارض الفن الأفريقي المعولمة ["جان هيوبير مارتان" و "سوزان فوغل »] عبدت الطريق أمام جيل قوامي النتاج

الثقافي للأفارقة الذين صاغوا ملامح ما صار يعرف بـ " الفن الإفريقي المعاصر" على أمشاج من تركة " الفن الزنجي" الكولونيالي،[" لار نيغر" في رطانة الفرنسيين]،و أدب الغبائن العرقية لسود أمريكا المهجوسين بذاكرة الإسترقاق التي وطّنت الممارسة الفنية للأفارقة في تربة الكولونيالية المعرقنة.من بين هؤلاء الأفارقة يبرز اسم البروفسير علي مزروعي[1933-2014]-

Ali Mazrui

،أكاديمي كيني مسلم،كان أستاذا للعلوم الإنسانية في جامعات نيويورك[بينغهامتون] و كورنيل و ميتشيغان. و جامعات جوس [نيجيريا] و

ماكريري[يوغندا] و جوموكنياتا [كينيا]، و إلى جانب نشاطه الأكاديمي و السياسي عمل مزروعي ايضا كمستشار في البنك الدولي. و في الولايات المتحدة اشتهر كناشط "بانأ فريكاني" وسط الآفروأميريكانيين الذين كان يعتبرهم أفضل وسيط للتواصل بين أمريكا و أفريقيا.و مزروعي، عبر مساهمته في الكتاب الجماعي،" ملهمات الحداثة، دراسات في الثقافة كتنمية في إفريقيا" لو جازت ترجمتي لـ :-

The Muse of Modernity, Essays on culture as Development in Africa,.Editedby Philip G.Altbach and Salah M. Hassan, Africa World Press,Inc.1996

يبذل خبرته بالثقافة الإفريقية لمؤسسات ضبط الثقافة الملتحقة بالبنك الدولي و غيره من دوائر رأس المال.

للإستزادة أنظر سيرة "علي مزروعي" في نصي"مدرسة الخرطوم نسخة الشارقة" على الرابط :

http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9233&postdays=0&postorder=asc&start=30&sid=5976718a03f62b2cf4bed574f8abcb03

في هذا المشهد ظهرت عصابات قوّامي المعارض الأفارقة في مطلع التسعينيات و تولوا مهمة تقديم الفن الإفريقي المعاصر مستمدين شرعيتهم الفكرية من أصولهم العرقية كأفارقة مُزَنوجين [ترجم : "أفارقة حقيقيين" من جنوب الصحراء. بعض هؤلاء "الأفارقة الحقيقيين" وفدوا من دراسات تاريخ الفن و فيهم نفر مارس الفن قبل أن يعتنق القوامة بينما خرج النفر الأعظم من فضاء دراسات الأنثروبولوجيا أو إدارة الأعمال و هلمجرا. و في « هلمجرا » نفر من الحكواتية الحلاقين و الهمباتة و غيرهم من شذاذ الآفاق الفنية الإفريقية المترامية الأطراف.و لا عجب فالعمر الزمني القصير للظاهرة و محدودية الفضاء الجغرافي للفن الإفريقي سهّل للكثيرين الإستحواذ على صفة القوامة في مشهد الفن الإفريقي المعاصر. و قد يبلغ الأمر ببعضهم على الإحتجاج على" القوامين الغرباء" [ترجم : "القوامين بيض البشرة »]، حين يرونهم " يتطفلون" على قوامة فن الأفارقة. و في لوح قوقل المحفوظ حكايات شيقات عن مصير البيض الذين يخاطرون بتولي قوامة معارض الأفارقة.آخر هذه الحكايات انفجرت في انترنيت حين عين "متحف بروكلين" الأمريكي أشخاصا بيض البشرة لتولي مسؤولية قوامة معارض الفن الإفريقي في المتحف.و لم يعترض أحد على مستوى المؤهلات الأكاديمية للقوامين البيض["كريستين ويندمولر-لونا" و "دريوساوير"

Kristen Windmuller-Luna & Drew Sawyer

] و إنما انصب الإعتراض على صفتهما العرقية كبيض.و ذلك بعض تعبيرات العنصرية المعكوسة الغليظة في بلاد العم السام.

للإستزادة أنظر الرابط :

https://www.okayafrica.com/the-brooklyn-museum-hired-a-white-person-as-its-new-african-art-curator-and-people-arent-thrilled/

في هذه المرحلة من مناقشتنا التي بدأت بسيرة الفنانة القديرة كمالا اسحق ،لا بد أن القارئ العادي ـ على وزن "رجل الشارع العادي"ـ سيسأل نفسه : و ما علاقة كمالا اسحق بكل هذا السرد الطويل؟و لو راعينا مشاعر " القارئ العادي"، [و هيهات]، فالإجابة على هذا السؤال يمكن أن تنطرح بشكل موجز يتلخص في كون مجد كمالا المتأخر إنما يتفسر بإلحاقها المتعجل بقافلة هذا " الفن الإفريقي المعاصر" الذي اخترعه قوّاموا دوائر رأس المال في عجلة

سوق العولمة. و هي إجابة محزّقة ممحوقة كونها ـ من جهة أولى ـ لن تشفي غليل « القارئ العادي »، و ـ من جهة ثانية ـ فهي لن تنصف كمالا الفنانة الأستاذة التي تعلمنا منها بعض صناعة الرسامين.و يمكن الإجابة على السؤال بشكل مرسل ـ [و لو شئت قل : بلا نهاية] ـ يقتضي من القارئ طولة بال و صبر على متابعة مصير كمالا في شعاب هذا الفن المعاصر الذي يختلط فيه الحابل بالنابل و كل يوم هو في شأن. و في حالة الإرسال أعد بمواصلة مبحث كمالا الشيق و لو دخل في جحر ضب خرب أو حتى في ذلك الموضع الحرج من الوزّة ، و الأجر ـ في نهاية التحليل ـ على الله.

//////////////////

..

..

2

تخليص كمالا من شطح الكريستالة

لسنين طويلة، بين منتصف الستينيات و منتصف السبعينيات،استكانت كمالا في " ركن المرأة"، خدرها، الذي صمّمه لها ذكور "مدرسة الخرطوم" العربسلاميون. و في موقف المرأة الحديثة مثلت كمالا كما النوّارة التقدمية في نبتة الفن السوداني المعاصر الذي يرفع تجلي الثقافة الفنية الإسلامية في مجتمع إفريقي كضمانة رمزية لإرادة الوحدة الوطنية .و للحقيقة أقول أن مكوث كمالا في "مدرسة الخرطوم" كان أدخل في موقف المجاملة و التضامن" السودانوي" منه في موقف الإنخراط النشط في الدفاع عن أيقونوغرافيا التمازج الزنجعربسلامي السعيد التي طبعت أقوال و أعمال فنانين من مجايليها، و لا عجب، فكمالا فنانة مسلمة تتمتع بحس وطني قوي طالما عبرت عنه في أعمالها التي تستلهم التاريخ و التراث السودانيين.و قد انشغلت كمالا ،كما نوّهت في مطلع مقالي، بعملها المميز المغاير لأسلوب "مدرسة الخرطوم "، عن اي مشاركة نقدية ذات بال في ركام الأدب النقدي الذي أورثه صلحي و شبرين لتلاميذهما.[العوام و عبد العال و جمعان و بكري بلال و عتيبي إلخ]ـ
و أظن ـ غير آثم ـ أن فرصة الخلاص من ضجر دور" المرأة الفنانة" في حلقة "مدرسة الخرطوم" ، واتتها مع مطلع السبعينيات مع الواقع النقدي الجديد الذي خلّقته "عصابات" الشباب" العصاة" الذين صنعوا أهم حركة نقدية في تاريخ التشكيل الحديث في السودان، و جلهم من تلاميذ كمالا رئيسة" شعبة التلوين" في كلية الفنون .أقول هذا الكلام و أنا أتحدث عن تجربتي الشخصيةكما عشتها كطالب في قسم التلوين الذي كانت تديره كمالا، و كمساهم في الحركة النقدية بقلمي و بجهدي التنظيمي في أعمال منابر الحوار النقدي في السبعينيات.و تنويهي بالبعد الشخصي مهم في هذا المقام لأني صرت أقرأ مكاتيب اشخاص لا يدرون كوعنا من بوعنا، أمريكان و بريطان و فرنسيس و طلاينة و شوام و خليجيين و هنود و نيجيريين ،آلوا على أنفسهم ان يفبركوا لنا تاريخا غريبا لحساب دوائر رأس المال المعولم التي تحفزها أجندة سياسية ليس بين أولوياتها رعاية فن يصون مصالح السودانيين في التنمية و الديموقراطية.ـ

إن حركة " العصاة"- في تعبير بولا - تشمل جماعة الفنانين الشباب الذين تخرجوا في كلية الفنون في السبعينيات، و جلهم من تلاميذ كمالا في قسم التلوين،بين هؤلاء الشباب" القادمين من ثنايا الزخم التحرري لـ "ثورة أكتوبر 1964» نفر من الماركسيين[الشيوعيين] النظاميين و غير النظاميين، و نفر آخر من الإصلاحيين الإسلاميين [الأخوان الجمهوريين] و نفر ثالث من هواة الفكر الحر و هلمجرا،و في"هلمجرا" يدخل ثنائي محمد شداد و نائلة الطيب الذين كانا يعرفان حركتهما في 1971، تحت اسم" جمعية الفكر اللبرالي"،قبل أن يصيرا، في 1975 ، مع كمالا ، و الدرديري محمد فضل[و آخرين من خارج حلقة طلاب كلية الفنون]"، المدرسة الكريستالية" . لكن جمع الذوات الشابة الفنانة المتنافرة المشارب الفكرية،كان يلتئم بلا موعد عند هاجس مشترك محوره دور الفن في المجتمع السوداني. و من هذا الهاجس انطلقوا يسائلون الجميع ، فنانين و ساسة و مثقفين، عن جدوى الفن و عن كفاءة الفنان في معركة التحرر و التنمية؟ و في هذا المحك تخلّق الجسم النقدي الأساسي ضد طرح "مدرسة الخرطوم »-.
في تعليقه على الورقة التي قدمها أحمد الطيب زين العابدين في ندوة" الفنانون الأفارقة،المدرسة ، المرسم و المجتمع"، التي انعقدت في" مدرسة الدراسات الشرقية و الإفريقية "بجامعة لندن أبان تظاهرة" آفريكا 95 « ،[كتب بولا :
"..في بداية السبعينيات ولدت حركة نقدية جديدة هدفت إلى تأسيس مشروع مفتوح للحداثة قام على اختبار نقدي عسير، لا لأطروحات مدرسة الخرطوم وحدها، و إنما أيضا لمجمل مسلمات حركة الحداثة، سواء في "الغرب" إو في خلافه من بقاع الأرض.لم يكن من أغراض هذا التيار إثبات "أصالة" صمدة مُصَمّتة نزكّي بها ذواتنا و نستعلي بها على الآخرين. و لم يكن من أغراضه تحديد مواصفات و خطوط حمراء تبدأ و تنتهي عندها سودانوية الإنتاج التشكيلي و " وطنيته"، و لم يكن يدعو لطرد التراث الإبداعي المحلي و استبداله بـ "عالمية صادرة عن فراغ"، كما زعم خصومه، و منهم أحمد. إنما كان همّه ألاّ تمر أي أطروحة كانت و أي انجاز كان، دون إختبار نقدي يضيق عليهما مخارج التسليم السهل و يزجرهما عن التبسيط و الطمأنينة. و هذا ، في تقديري، أصل كل حداثة تستحق اسمها بالفعل.حداثة لا تكون تابعا ذليلا و مطيعا لما يسمى بـالمجرى الرئيسي لحركة " المعاصرة العالمية" و لا تلهث في اللحاق بـ " العصر"، لأنها تملك القدرة النظرية و التقنية و الجمالية على المساهمة في صنعه، و لأنها خلو من المخاوف و من الشعور بالدونية أواء الآخرين.و قد أهمل أحمد هذه الحركة ، بكل بساطة، لأنه على خلاف معها.و هذا خلل في المنهجية عظيم.
أمطر رواد هذه الحركة مدرسة الخرطوم نقدا لا هوادة فيه[..] انصبّ على الدعاوى المستعجلة و المحفوزة بدواع و تشهّيات آيديولوجية محضة في قراءة خارطة إشكاليات و مفاهيم الحداثة و بصفة خاصة إشكالية العلاقة بين تاريخ إبداعية الثقافة و حاضرها، و العلاقة بين أبعاد إنتمائها المحلي و إنتمائها الإنساني. و لم تصمد مدرسة الخرطوم طويلا أمام هذا النقد و ضاقت به ذرعا شديدا، و عبّر روادها[فيما عدا الصلحي] عن هذا الضيق بصور وصلت حدود العنف السافر و المستتر بيد أن هذه قصة أخرى لا يتسع لها الحيز.. »-.[للإستزادة أنظر نص بولا في "جهنم "رقم 4-أ كتوبر 1997]-
على خلفية هذا النقد فقدت " مدرسة الخرطوم" جاذبيتها السياسية و الجمالية و شرع عدد من الفنانين الذين ارتبطوا بها في التباعد عن مفاهيمها.
أذكر مرة في 1975، نظم معهد جوتة بالخرطوم معرضا جماعيا تحت عنوان " مدرسة الخرطوم". في ذلك الوقت كان لمعهد جوتة مدير ألماني شديد الحماس للفن السوداني. و في محاضرة بالمعهد تحدث فيها د. أحمد الزين صغيرون، أذكر ان أحد الحضور اعترض على تسمية ذلك المعرض بـ " مدرسة الخرطوم"، و ذلك على أساس أن " مدرسة الخرطوم" اسم يغطي عمل تيار فني بعينه بينما هناك فنانون مساهمون في المعرض لا ينتمون لتيار " مدرسة الخرطوم". في المناقشة عقّب بعض من عرفوا بالدفاع عن "مدرسة الخرطوم" و دفعوا بأن الإسم " مدرسة الخرطوم" لا يقتصر على أهل التيار التاريخي المعين و إنما صاريشمل كافة من يمارس الفن في مدينة الخرطوم.
لكن في منتصف السبعينيات فتر حماس الصلحي، "عراب مدرسة الخرطوم"،لدعاويها القديمة و تجلى نكوصه ، في ممارسته الفنية، بنزوع واضح لإستكشاف دروب جديدة بعيدة عن شعاب الإستلهام الزنجعربي مثل رسومات" التانترا" الهندية أو أعمال التصوير الفتوغرافي، و صلحي بالمناسبة مصور فتوغرافي مبدع تلقى تدريبا نظاميا على

تقنيات الفتوغرافيا في الولايات المتحدة في ستينيات القرن العشرين، لكن رعاة الفن الأفريقي المعاصر لم يهتموا بفتوغرافياته كونهم لم يستشعروا فيها شبهة اصالة أفريقية.ـ
".. و قدرة الصلحي على تجاوز قناعاته النظرية التي يؤطر بها ممارسته العملية شيء يستحق التأمل كونه يؤشر على أولوية الممارسة العملية على التنظير في خاطر الرجل.و لا عجب ، فالصلحي في نهاية التحليل رسام ممارس كتب عليه، تحت شروط جيوبوليتيك الفن السوداني ، أن يضطلع بالمساهمة في الجهد الآيديولوجي الوطني بتأسيس جمالية للطبقة الوسطى العربسلامية في السودان.ففي الستينات كانت أعمال الصلحي تبدو كما لو كانت بيانا بصريا (مانيفست) لمقولاته النظرية.ذلك أن تصاوير الصلحي كانت تنبني على حضور الخط العربي وطراز الزخارف الهندسية المزعومة أفريقية مع تنويعات لونية تتراوح بين الرمادي والأسود و البني باعتبارها" ألوان أرضنا"أو " ألوان السودان"، كما كان يحلو للصلحي وغيره أن يرددوا. [..] لكن هذا التصريح الذي يداهن العواطف الوطنية للجمهور السوداني ، و الذي تكذبه الجغرافيا الطبيعية للسودان، يصبح سجنا حين يستنفذ الصلحي التشكيلي مباحث الألوان الترابية و يبدأ في التطلع لآفاق ابداعية جديدة. و في الواقع هجر الصلحي" ألوان الوطن" مع منتصف السبعينات، وقادته غريزة التشكيلي الباحث نحو تنويعات لونية جديدة بالحبرو ألوان الـ "فلوماستر" الزاهية القوية، و البعيدة كل البعد عن أنواع البني و الرمادي و الاسود التي صارت نوعا من " ماركة مسجلة" عند حراس" مدرسة الخرطوم". في تلك الفترة اهتم الصلحي بطراز رسومات تقليد" التانترا" الهندية بعد مشاهدته لمعرض أعمال التانترا في غاليري "هايوارد" بلندن كما قال في حواره مع أولي باير في 1983:
" شحذت حماسي رؤية الـ"تانترا" الكبيرة في المعرض الذي أقامته صالة " هايوارد" بلندن"
Hayward Gallery
[..]و قد استشعرت فيها شكلا تصويريا في غاية التوازن.[..]و أعتقد أنها تنطوي على معنى تحرري يدفعك للتأمل. و قد سعيت دوما للتعامل مع الرسم كوسيلة للتأمل[..]و هو ما وجدته في تصاوير الـ"ماندالا"
Mandalas
التي ينفتح التكوين فيها عند مدخل يأخذك للداخل فتشعر بإلفة مع نفسك".

و على درب التانترا " تحرر" الصلحي من أثقال" مدرسة الخرطوم" الاسلوبية نحو مباحث تشكيلية جديدة.. »
للإستزادة انظر الرابط :

http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=4161&postorder=asc&start=30&sid=e436db3f5fbc84594096e7ba5129c33c

على خلفية المنازعة المفهومية بين أنصار و خصوم "مدرسة الخرطوم" ساغ لكمالا ،و آخرين ،التباعد من "مدرسة الخرطوم ".و حين عرض عليها محمد شداد التوقيع على بيان المدرسة الكريستالية لم تتردد كمالا كثيرا في الإستجابة لطلبه.و أظن ـ غير آثم ـ أن كمالا وجدت في الإنخراط المتعجل في المغامرة الكريستالية فرصة لنفض غبار "مدرسة الخرطوم " القديم الذي علق بها لسنوات فقايضت جلدها التراثوي السودانوي بجلد معاصرة فنية جديدة تستشرف العالم كله.و رغم تواضع مساهمة كمالا في فضاء الأدب النقدي في التشكيل،فقد غامرت بالإنخراط في المغامرة النقدية الكريستالية على مزاعم نقدية غليظة نوعا.فكمالا تعتبر نفسها" كريستالية ما قبل الكريستالية"، لأنها، حينما كانت في لندن في الستينيات، كانت تستشعر معاني الكريستالية في انعكاسات صور وجوه الناس في مترو لندن. و على أساس هذه التجربة البصرية ترد كمالا لوحاتها السبعينياتية المعنونة " نساء في مكعبات زجاجية" و " ندوة في مكعبات زجاجية" لمفاهيم الشفافية التي طرحتها ، في الخرطوم، " المدرسة الكريستالية" بعد أكثر من عقد من الزمان على التجربة اللندنية.و على هذه المزاعم ساغ لعدد من نقاد كمالا و قوّامي معارضها ان ينصّبوها " مؤسسة" لـ " المدرسة الكريستالية" و رائدة للفن المفاهيمي في السودان فضلا عن تكريسها رائدة للحركة النسوية الثورية السودانية بجاه أدبي غميس من لدن الشاعر و الرسام الصوفي البريطاني " وليم بليك" و "لا صوت يعلو فوق صوت المعركة". و علاقة تجربة كمالا الكريستالية بتجربة " وليم بليك" لغز نقدي لا يدري أحد مداه المفهومي لكن لغز "وليم بليك" ،الفالت من اي تحليل عقلاني، ينطوي على كفاءة في تصعيد عمل كمالا للفضاء الديني النصراني الذي صار اسمه" الفن المفاهيمي" .داخل فضاء هذا الفن المفاهيمي المعاصر يتعارض "سمو المفهوم

الروحي" مع" تبذّل التقنية المادية".و الفن المفاهيمي في نظر قوامي كمالا هلام فكري جايط في رحابه يختلط حابل الفلسفة بنابل الرسم و كل حشاش يملأ شبكته و الأجر على الله.و تصعيد كمالا لمقام الفنانة المفاهيمية بذريعة كونها وقعت على "البيان الكريستالي" مكيدة بيضاء غايتها الإبتدائية ترفيع كمالا لأعلى مقامات الفن المعاصر المعولم: مقام الفن المفاهيمي حسب النسخة الكريستالية، و غايتها الثانية تسكين كمالا رائدة الفن الإفريقي المعاصر في مشهد فن العولمة الذي يحفظ للممارسة المفاهيمية موضع الحظوة. لكن هذا الترفيع المجاني يخون جملة مكابدات كمالا كرسامة عكفت عمرها على أولوية الصناعة التقنية للأثر التشكيلي، حتى أنها اخترعت لممارستها منهجا فريدا في تخليق الصورة على حركات التغطية و المحو و الحك التي ترد المشاهد للصورة كحقيقة مادية ماثلة في ملكوت الواقع المحسوس و كحاصل تقليد طويل في التخليق المادي للأثر الجمالي.
و إذا قبلنا بإحالة "المدرسة الكريستالية" لحياض الفن المفاهيمي، على قرينة الآثار التي طرحها كل من محمد شداد [في "معرض الثلج "بصالة أ"بو جنزير « ،1976 يونيو [و نائلة الطيب] في "معرض المرايا العادية" في معهد جوتة سبتمبر1976]- و مجموعة الأفكار التي دافعا بها عن طرحهما ،مثل "توفير الجهد"، و أولوية "الرؤيا" الفكرية على "الحرفية" التقنية
،و إعلاء قيمة"الشفافية" التي تلغي التراتب الأيقوني للتصاوير،
:
["..إنَّ المنطلق الأساسى للفكر الكريستالى أو اللبيرالية الحديثة هو نفى الصفة الجوهرية عن الأشياء إذ أنَّه أصبح من الواضح أن أى جوهر ما هو سوى مظهر لجوهر آخر ".. »وهذا ما نعبر عنه قائلين تحويل المعتم الى شفاف أى إزالة الحجب المتراكمة " أنظر بيان المدرسة الكريستالية الأيام 21 /01/1976] -
يقول محمد شداد في كتالوج معرض الفنان و الأفكار : »
:
" نحن نفضل الرؤيا على الحرفية و نعارض التيار الذي يدعو بأن تكون الحرفية معيارا للعمل الجيد. « - انظر كتالوج معرض "الفنان و الأفكار"، ديسمبر 1980]-"

في هذا المشهد تقف كمالا الرّسّامة " اليدياء" التي تنفق جهدها الفكري و البدني بأكمله في تخليق تصاوير هاذات التقنية الحرفية العالية، تقف كنقيض للفنان الكريستالي ، بل و كمارقة اصيلة من جنة الرؤيا الكريستالية و شفافيتها، لأن عملها الفني حاصل كإعتراض مادي جذري لمواصفات النموذج الكريستالي.
طبعا تخليص كمالا من هلام الكريستالية يقتضي تعريف موقفها من هذا الهلام الآخر الذي نسميه بـ " الفن المفاهيمي". لأن قوامو فن كمالا سوّغوا حظوتها كفنانة مفاهيمية على مزاعم تأسيسها للمدرسة الكريستالية. فمن أين أتى هذا الفن المفاهيمي الذي يخوض فيه قوّامو كمالا؟ و ماهي ضرورته في مشهد الفن السوداني الذي تكونت داخله سيرة كمالا؟

//////////////////

و ما المعاصرة؟

تساءلت في كلمتي السابقة عن معنى هذا الشيئ الذي نسميه بـ" الفن المفاهيمي" و الذي طمح نفر من قوّامي "الفن الإفريقي المعاصر" إلى إلحاق فن الأفارقة به ،على زعم غريب بكونه يشكل ضمانة على معاصرة الفن الإفريقي.طبعا لا أحد يتساءل عن طبيعة هذه المعاصرة و ضرورتها للأفارقة رغم أن الجميع يلتقون عند إضمار تقريبي عام بأن المعاصرة صفة إيجابية بالنسبة للفن الذي ينتجه الأفارقة. بيد أن المعاصرة ، كمفهوم إشكالي، إنما تتحقق وفق مقتضيات و شروط تعرّفها مؤسسات سياسية آلت على نفسها تعريف الحدود بين الحضارة و البربرية ، [و بالتالي بين الفن و الـ "لا فن "] ، و هي مؤسسات لم يساهم الأفارقة في بناء صروحها العاتية البعيدة من جغرافيا القارة الإفريقية.و غربة الأفارقة على مؤسسات تعريف الحدود تموضعهم في وضعية تراتبية كدخلاء متطفلين على الحضارة.هذه الوضعية الرمزية، وضعية اليد السفلى التي تنتظر العطاء من يد عليا مهيمنة على أقدار العالم تكرّس الأفارقة كطرف ضعيف أزلي في منظور وعي كولونيالي زائف يسلبهم فرص الندية التي تقتضيها كل مشاركة في المبادرة الحضارية. و من يتأمل في إشكالية المعاصرة يجد نفسه أمام إزدواجية فكرية محيرة لمفهوم غايته تعريف الحدود في المدى الزماني.و إزدواجية المفهوم تتبدى في الفرز الحاصل بين المعاصرة كواقعة زمانية و المعاصرة كواقعة مفهومية.و المعاصرة الزمانية تشمل كل حادثة أو كل أثر يتم انتاجه في راهن الجيل الحي ، و هذه المعاصرة تفترض أن قيمة المعاصرة إنما تصدر عن عامل الزمان الموضوعي المستقل عن إرادة الناس الأحياء الذين ينتجون الأثر المعاصر، بينما المعاصرة ، كفئة مفهومية متخلقة من خلال سعي الناس لتملك القيم الفكرية لعصرهم، إنما تصدر عن الإرادة الجمعية للناس الذين يتقاسمون أقدار الحياة الإجتماعية و معانيها في الفترة الزمانية الراهنة.و لو تمعنّا في أسباب تخلّق المعاصرة المفهومية كأثر إجتماعي فسنجد أنها لا تفلت من عواقب تناقض المصالح الذي ينظم حياة الفرقاء الإجتماعيين.

و في مشهد المنازعة الإجتماعية تفقد صفة المعاصرة الحيدة التي يسبغها عليها مفهوم المعاصرة الزمانية، و تنمسخ لمجرد أداة في خدمة الآيديولوجيا المهيمنة التي تعرّف ماهو معاصر و ماهو غيره من واقع المصلحة الطبقية المعينة.و في هذا المحك، محك المنازعة الطبقية يحق للأفارقة التوجس من طبيعة مفهوم المعاصرة الذي يعرفه خصومهم الطبقيين المهيمنين، مثلما يحق لهم التساؤل حول جدوى صيغة المعاصرة التي يعرضها عليهم سادة العصر، مثلما يحق لهم السعي لإعادة تعريف نسختهم من معاصرة على مقاس مصالحهم، عليها يتأملون في آثارهم و في آثار غيرهم .

من هنا أتساءل عن موقع الفن المفاهيمي من صفة المعاصرة:هل الفن المفاهيمي معاصر؟و لأي معاصرة ينتمي؟ ذلك أن المعاصرات شتى.فالفنانون من جيل الصلحي و شبرين الذين درسوا في مدارس الفنون الأوروبية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، انخرطوا في برامج معاصرة مطلع القرن العشرين التي تمحورت حول إشكالية التعبير عن الهوية الثقافية الإثنية على معاني" الأصالة"و "الشعب" و "الأرض" و "الجذور"، و هي معاصرة تأثرت كثيرا بموضوعات رد الإعتبار للموروث الثقافي الشعبي و المحمول السياسي التقدمي في حركات التحرر من الإستعمار.من هذه المعاصرة خرجت مدرسة الخرطوم كتوفيق سعيد بين "الغرب" و "الشرق" و بين الفن الإسلامي و الفن الزنجي ["لار نيغر"]، بين الحضارة و البربرية.و على هذه المعاصرة خرجت كمالا لتلتحق بالنسخة الوجودية لمعاصرة نهاية الستينيات التي ولّف محمد شداد معانيها الجمالية و السياسية في الطرح الكريستالي.و محمد شداد اليوم فنان متدين [ترجم :متصوّف على نهج محمود محمد طه]، لكن محمد شداد، الذي عرفناه في نهاية الستينيات، كان ناشط اماركسيا تقلّب في أدب الثورة الدائمة "الماوية" قبل أن يتحول لأدب الثورة الوجودية الذي تلبّس حركات الشباب الرافض في نهاية الستينيات التي راج فيها التمرد على كاريكاتير المجتمع الإشتراكي السوفييتي و على قيم المجتمع الرأسمالي الإستهلاكي في نموذج أمريكا.ترى هل كانت الكريستالية هي محاولة لتملك معاصرة النصف الثاني من القرن العشرين؟ مندري؟ لكن من المحتمل أن الكريستالية انمسخت لبيّنة ناجعة في يد قوامي الفن الإفريقي المعاصر المتلهفين لإثبات حدوث نسخة إفريقية من الفن المفاهيمي تسوّغ لهم دمج الفن الإفريقي المعاصر في مشهد فن العولمة الذي يتصدره الخيار الجمالي المفاهيمي وحده لا شريك له.و حتى أعود لفحص اصل ما صار يعرف بـ" الفن المفاهيمي" أظننا بحاجة لنماذج من الأدب الكريستالي فيستنير القارئ بالبعد الفلسفي للحركة الكريستالية.ذلك إن كان في الكريستالية شيئ من المفاهيمية فهو في تفاكيرها الفلسفية أكثر مما هو في الآثار الفنية التي طرحها محمد شداد و نائلة الطيب و كمالا إسحق.ـ

و لنقرأ شيئا من الأدب النقدي الكريستالي :-

ملحق 1 :-

بيان المدرسة الكريستالية

مقدمة :-
إن الإنسان نفسه مشروع وموضوع كريستاله تمتد فى داخله الى مالا نهاية ويتم هذا بمعزل وبغير معزل عن الأشياء الأخرى فى آن واحد وأننا لمعتقدون أن (التناقضات اللصيقة بمقولة أن الكون متناهى ليست بأقل من التناقضات اللصيقة بمقولة أن الكون غير متناهى) .
وأمام هذه الأزمة تبرز الفكرة الكريستالية إذ أن الكون فى حقيقته متناهى وغير متناهى فى آن واحد وأن الأشياء ذات طبيعة مزدوجة وحينما نقول مزدوجة فإننا لا نعنى أنها متناقضة بل أننا نذهب أبعد من ذلك ونقول أن الحقيقة نفسها ذات طبيعة مزدوجة . وحينما نقول أنَّ الحقيقة مزدوجة فأننا لانعنى أنها متعددة , والكم البسيط لايسع هذه المسألة ولكن قد يسعها الكم الغائى وهو اللذة . .

التنظير :-
إنَّ الحقيقة نسبية وإطلاق الطبيعة رهين بالإنسان كأطروحة محدودة والصراع بين الإنسان والطبيعة يسير دائماً لإيجاد الصيغ والمقولات التى تجعل العكس أى الإنسان المطلق تجاه المؤسسات والصيغ الطبيعية المحدودة والتى هى من صنع الإنسان نفسه . فإذا كانت الجدلية فى الفكر الكلاسيكى الحديث يعبر عنها بـ(ليست هنالك ظاهرة معزولة) (وأن معرفة الإنسان بالمادة هى معرفته بأشكال حركة المادة) .. فإننا وفق فكرة الكريستالة لا نتوانى ونقول أنَّ الجدلية بديل عن الطبيعة نفسها .
إنَّ المنطلق الأساسى للفكر الكريستالى أو اللبيرالية الحديثة هو نفى الصفة الجوهرية عن الأشياء إذ أنَّه أصبح من الواضح أن أى جوهر ما هو سوى مظهر لجوهر آخر . وفى الماضى يقال أنَّ الذرة كانت هى الجوهر الأخير ثم كانت النواة والإلكترونات والبروتونات عالم كامل بداخلها وهكذا ينطبق القول على جزيئات الذرة وجزيئات جزيئاتها بل ينسحب على كل موجودات الكون الغير محدودة . وما صراع الإنسان مع الطبيعة سوى الإنتقال من المظهر الى الجوهر الذى هو فى الحقيقة مظهر لجوهر آخر وهكذا يسير فض التناقض بصورة سرمدية وهذا ما نعبر عنه قائلين تحويل المعتم الى شفاف أى إزالة الحجب المتراكمة , كما أن إكتشاف الذرات لايلغى الوجود الظاهرى للأشياء ومن هنا جاءت التسمية للمدرسة الكريستالية بمعنى تواجد الأثنين معاً المظهر أو الصيغة الموجودة عليها الكريستالة بالإضافة الى الأبعاد والأطياف الداخلية المدركة . وفى الماضى كان الإنتقال من المظهر الى الجوهر ثم المظهر إلخ يعتبر فى عداد الفكر المثالى وكان الإعتراض القائم (أليس هنالك إختلاف بين المظهر والجوهر الا يتضمن هذا أيضاً بدايات ونهايات ؟) غير أننا نقول هذا خلاف على منهج البحث وليس على الموضوع نفسه على أن التمايز بين المظهر والجوهر هو أيضاً خاضع لنفس السلسلة اللامتناهية أى المظهر والجوهر ثم المظهر والجوهر .
ولكن مراعاة لعدم جر الآخرين الى مجازفات خطيرة فإنَّنا نتوخى التبسيط ونقول أنَّ العملية تكون كالآتى :- إنَّما الإنتقال من المظهر النسبى الى الجوهر النسبى الذى يكون مظهراً نسبياً آخراً يتضمن جوهراً جديداً وهكذا يسير فض التناقض . غير أنَّ الفكرة نفسها بالإضافة الى الإعتراضات القائمة عليها ليست فى النهاية سوى تجسيد محتمل للكريستالة بأطيافها الغير متناهية ومظاهرها والتى هى أيضاً خاضعة للانهائية فمن البدهى القول أنَّ الكتاب الذى أمام صاحبه ما هو سوى مظهر لجوهر أعمق ولكن الذى نضيفه هنا القول بأنَّ الكتاب نفسه جوهر لمظهر يحيط به , بمعنى أنَّ الكرستالة لاتسير الى الأمام فقط فهى تتمدد الى الخلف أيضاً ولكن على وجه الدقة تسير فى الإتجاه كله أو المكان أو إن شئت أن المدرسة الكريستالية لا شىء سوى نفى التشيؤ عن الأشياء نفسها .

وحدة القياس :
إنَّ إحتمالات الطبيعة المطروحة أمام أعيننا ليست هى الإحتمالات النهائية فإذا كان الإليكترون أصغر من البروتون بإثنين ألف مرة والجرام يساوى ستمائة ألف مليون مليون بروتون فإنَّه يصبح من الواضح أنَّ إنسان اليوم ذو

الحواس المنقسمة والعقل التجريبى البسيط يواجه غربة شديدة تجاه إستيعاب مثل هذه الأرقام الجبارة . إنَّنا نعتقد أنَّ الأزمة أصلاً فى وحدة القياس القديمة , فالفلسفة والعلوم التجريبية يجعلان من الإنسان وحدة القياس مما يدفع الأمور الى طرق مقفولة وموصدة . أنَّ حل مثل هذا التناقض هو بعث الجوهر ليكون وحدة القياس وليس المظهر , فجوهر الإنسان هو اللذة والتى يجب أن تكون وحدة القياس فى كافة الأشياء بما فى ذلك العلوم والفلسفة والفن ولا معيار سواه , واللذة فى الحقيقة تمثل حلقة كاملة بمعنى أنَّها وسيلة وغاية فى أن واحد , إنَّ ما نهدف اليه هو بحث الكم الغائى . .

فوضى الكم : -
إنَّ الصراع الدرامى بين المادية والمثالية والذى تمخض عن التنظير المعروف بصدد فهم حقيقة الأشياء ! فقد نادى الفكر المثالى منذ القدم بأنَّ الإختلاف فى الأشياء هو (تمدد وإنكماش فى الكم) وعبر (فيثاغورس) (ودمقرويطس) أنَّ (النسب العددية هى مناط الإختلاف بين الأشياء) بينما أعلن الفكر المادى أنَّ الأشياء تختلف نوعاً وهذا يحدث نتيجة تراكمات كمية , ونحن من واقع الكريستالة نعتقد أنَّ كلاهما غير مؤهل لإستيعاب حقيقة الأشياء فكلا الإتجاهين تعامل مع الكم والتراكم كحقيقة ثابتة وليست هى الأخرى مليئة بالتناقضات . إنَّ الكم نفسه معقول وغير معقول فى آن واحد , فإذا أخذنا وحدة الكم وهى الرقم (واحد) على سبيل المثال فإنَّنا نجده متراكم من ثلث وثلث وثلث . ولكن إذا قصدنا الدقة وقسمناه الى ثلاثة بطريقة الكسر العشرى فإنَّنا نفاجا بأنَّه يخلق كسراً دائرياً يمتد الى ما لانهاية , بمعنى أنَّ التراكم نفسه فى الرقم واحد غير معقول فهو متناهى وغير متناهى أيضاً . أضف إلى ذلك إذا قسمنا الى عدد زوجى (أثنين) مثلاً فإنَّنا نجده قابل للقسمة إلى (أثنين) مرة أخرى ويستمر هكذا إلى مالانهاية .
ونصطدم بالحقيقة القائلة (إنَّ المحدود ليس من المعقول أن يكنز اللامحدود) ونخلص من هذا الى أنَّ الواحد غير متزن التراكم كما أنَّه بالرغم من محدوديته يكتنز اللامحدودية . ومع هذا وذاك أمامنا وحدة الكم (واحد) وأمام فوضى الكم هذه تبرز الفكرة الكريستالية لتقترح الكم الغائى وهو اللذة والتى هى أيضاً ذات طبيعة مزدوجة , فهى وسيلة وغاية فى آن واحد .

وحدة الزمان :
من واقع الكريستالة نؤكد أن الأشياء تفرز زمانها الخاص وأنه لدينا أكثر من زمان رهين بتنوع وإختلاف إحتمالات الطبيعة المطروحة أمام أعيننا وما نعيشه حالياً ليس ذلك الزمان الجمعى والخرافى الذى يتفق عليه الجميع وتشترك فيه الأشياء كلها . وفهم تداخل الأزمنة ليس أمراً عسيراً للغاية غير أنه يتطلب مستوى عالى من الكريستالية . إنَّ غربة الإنسان الحالية لا تكمن فى إختلاف الأزمنة العامة والتى تفرزها الأشياء كل واحد على حدة بل أن الأمر فى الحقيقة يكمن فى إختلاف أزمنة الإنسان الخاصة بإعتبار أنه مركب من أشياء متعددة ومتنوعة . إنَّ وحدة زمان الإنسان الفرد نفسه أمر من الأهمية القصوى بمكان .
المعرفة :
إنَّ الكلاسيكية الجديدة تؤكد أن المعرفة تنتقل من الخاص الى العام ثم الى الخاص مرة أخرى ونحن من جانبنا نعتقد أن التعميم هو بؤرة قمعية . والذى يحدث هو إجتذاب الخاص الحر لبؤرة العام القمعية ثم إعادته مرة أخرى مكبلاً , وأن مانتجه اليه هو تحرير الأشياء من قمع المعرفة نفسها . ولا نكون متناقضين إذا قلنا إيجاد معرفة تعمل على تحرير الأشياء من المعرفة نفسها بل نكون كريستاليين . وإذا كانت المعرفة قديماً تسير على نمط أنَّ الشيء لايعرف بمعزل عن الأشياء الأخرى كما أنَّه لايعرف بمعزل عن ذاته فإنَّنا حالياً وفق الكريستالية نطرح أن الشيء لايعرف بمعزل عن اللانهائية أو بعبارة أخرى الشيء يعرف بمعزل عن النهائية كما أننا نولى أهمية قصوى لمقولة أنَّ (اللاشيء شيء) وأنَّ تذويب الحدود الموضوعية يكون حداً موضوعاً جديداً فى ذاته ..)

وحدة المكان :
المادة توجد فى المكان والأشياء قد توجد فوق أو تحت أو شمال أو جنوب شرق غرب .. ألخ بمعنى آخر أنَّ المكان هو الإتجاه . غير أنَّ الشيء نفسه مكان بمعنى حيز . والحيز لصيق بالتخصيص ويصعب القول أنَّ المكان هو الحيز إذ أنَّ الحيز منتزع من اللاحيز , وعليه نقول أنَّ الإتجاه حين يعين يسمى حيزاً أو بعبارة أخرى حين يدرك يسمى حيزاً وبهذا يكون الشمال أو الشرق نفسيهما أمكنة بمعنى حيز أيضاً غير أنَّهما يمتدان إلى مالا نهاية كما أنَّهما نسبيان ومن واقع كل نسبة يمكننا التمدد إلى مالا نهاية . والكم فاسد ! ونحن لا نريد القول أنَّ المكان لاوجود له فى الواقع بل هو

منهج ذهنى كما أنّه لايصعب القول إنطلاقاً من أنَّ المكان هو الإتجاه أنَّ الشى نفسه يوجد فى كل مكان ويزيد الأمر تعقيداً أنَّ الشى يوجد هنا وهناك فى إتجاه واحد وإزاء فوضى المكان هذه نطرح المكان الغائى وهو اللذة .

اللغة :
أن اللغة بوضعيتها الحالية (أى لصيغة بالأشياء) تثبت وتؤكد فسادها ولامخرج من ذلك سوى تحليلها وتحويلها الى كريستالة شفافه تسير فى كل الإتجاه , بين الإسم والموضوع والفكر ومركباتها , والكلمة ومركباتها , والحرف ومركباته إنَّنا نتوقع أن يتم ذلك ليصبح التناقض الأساسى فى اللغة هو التناقض بين كريستالة المعنى وكريستالة اللفظ وهذا هو أقل وأول مايجب عمله بهذا الصدد ولايفوتنا أن نذكرأن علم (السيميوطيقة) ومناهج قانون شانون (وجماعات) قياس الإحتمالات الكمية للمعلومات المتضمنة فى اللفظ) , وجماعات قياس كمية المعلومات التى يتضمنها حرف واحد من الحروف الإبجدية وقوانينهم الرياضية)..ما هى إلا مناهج أكاديمية يابسة لحل مشكلة اللغة فهى تقوم أصلاً على الكم الفاسد وبالتالى لاترقى الى مستوى الأزمة .

الجماعة :
هنالك ثلاثة أنواع من الكبت تعرضت لها الصيغة (إنسان) وبصورة حديثة هى الكبت الذى بدأ منذ إنسلاخ المادة العضوية من المادة الغير عضوية حتى إكتمال نشأة الإنسان والثانية كانت بظهور العقل الموضوعى وهو عقل دخول الإنسان فى جماعة . ونقر هنا أيضاً أن الإنسان إصطدم فى البدء بالواقع وتحايل عليه وخلق مؤسسات معينة لمناجزة الواقع وكان أن أصبح أنه لامفر من الدخول فى جماعة وعليه تنازل الإنسان من جزء من حريته محققاً عدم التعارض بين مصلحته ومصلحة الجماعة . إنَّ تلك الضريبة التى دفعها الإنسان تكاد تكون حريته فى ذلك الحين وظل الإنسان منذ دخوله الجماعة يتعرض لمراحل تاريخية معينة تميزت بعلاقات إنتاج متباينة تتبعها مؤسساتها الفكرية والتى أكدت آلة القمع تلك ولكن الحقيقة التى نحن بصددها هنا أنَّ القمع الذى حدث بظهور العقل الموضوعى كان يورث بإستمرار من جيل الى آخر وتوريث السلوك أمر لديه ما يسنده بالرغم من الفترة الطويلة التى قضاها مهملاً بتعمد .. كان الصراع الواضح هو بين مدرستى (لامارك) و(داروين) ومدرستى (دفريز) و (فيزمان) وأبحاثهم عن أطروحة (جيرمسل) و(الأيفينينق بريموزا) . وفى عصرنا الحالى يعتبر ما جاء به (ماكدونات) ردعاً حاسماً لا يقبل الشك فى موضوع توريث السلوك , وعلى كل فنحن حالياً نتمسك بأن الوظيفة هى التى تخلق العضو وليس العكس , والكبت الثالث هو الكبت الحادث والذى يتعلق بالفرد منذ ميلاده حتى اليوم وكما ذكرنا أن الكبت فى البدء كان ضرورة وحرية فى آن واحد ولكن الأشياء بالتطبع تصبح طبع وأن الكبت لم يعد مجرد ضريبة دفعها الإنسان تنتهى بمسبباتها بل أصبح طبعاً فيه كما أن الإنسان أصبح يتلذذ بالكبت نفسه وإستبدل اللذة الحسية باللذة المعنوية وكل هذا لاغبار عليه لولا أنه أثبت بالبرهان العلمى أن اللذة المعنوية غير كافية الشىء الذى دفع الى خلق إنسان جديد فى عصرنا الحالى وهو الإنسان اللامبالى الإنسان الرافض أو بعبارة أخرى الإنسان الغير مستلذ . ولأدب الحديث من "غريب" (البيركامو) الى "لا منتمى " (كولن ولسون) و "مصطفى سعيد" (الطيب صالح) كله يتحدث عن الإنسان اللامبالى الإنسان الغير مستلذ كما أننا نعتقد أن أى شخص يقرأ هذا الأدب ويعجب به أن ما فى ذلك دلالة على أن هذا الأدب يمثل تيار فى نفسه . مما يزيد الأمور خطورة أن فض الكبت وتحرير الإنسان وبالتالى كل أشكال نشاطه وطاقاته الإبداعية من فنون وآداب يتم بإلغاء العقل الموضوعى ..

الشفافية :
الكريستالية تنشد الشفافية والصوفية أيضاً ولكن الفرق بينهما وبين الصوفية يلخص كالآتى : إذا كانت الصوفية (وهى سلوك) تدعو للفناء فى الذات ووسيلتها نفى الإرادة فإننا نعتقد أن نفى الإرادة يحتاج لإرادة أيضاً هو الآخر وبمعنى آوضح أن نفى الإرادة هو عمل إرادى . غير أنه إذا سار الأمر بصورة سرمدية أى إرادة ونفى إرادة ونفى إيضاء وهكذا فإن الأمر يخلق كرستالة ممتد بغير نهاية بمعنى تواجد الظواهر والجوهر معاً بصورة ممتدة الى ما غير نهاية ..
غير أنَّ التشابه موجود فقد ذكرت فكرة الكرستالة فى الأديان صراحةً وضمناً مثل ما ورد فى الديانة المانيوية والديانة الأروفية السرية والمسيحية والإسلام ..
الجمال :
إذا سألنا ما هو الجمال ؟ فإننا نرد ونقول أنَّ الكرستالة هى الأجمل وأن أبرز ميزة للكريستالة هى اللبرالية بمعنى أنها

متحررة وعليه نقول أن الشيء يصبح جميلاً حينما يكتنز قدراً من تذويب الحدود الموضوعية ...

الفن التشكيلى :-

الخط :
إنَّ القيمة الأساسية للخط تكمن فى الإتجاه وكما ذكرنا (أنّ المادة توجد فى الإتجاه وهو المكان كما أن المادة نفسها مكان بمعنى حيز) ولكن فى التحليل النهائى أن الخط هو بعد مكاني نشط يحتوى ويتحول الى فروق زمانية . إنَّ أكثر الأشياء إثارة فى موضوع الخط هو إنحياز الملموس الى مفهوم المكان بمعنى الإتجاه وليس بمعنى الحيز وإحتوائه على فروق زمانية بسيطة ونشطة .

اللون :
اللون مركب وإذا أخذنا اللون الأحمر مثلاً فإننا نجده غير محدود سلباً وإيجاباً الشيء الذى دفع الأكاديميين تفريغ الأحمر الى حزم رئيسية (اسكارلت فارملين كرمزون روز) ضمن محاولة يائسة لإحتواء لامحدوديته ونحن من جانبنا لتسهيل الأمر ندعو لتغيير أسماء الألوان فنقول الإحمرار بدل عن الأحمر . أضف إلى ذلك ثمة عوامل رئيسية متعددة تنتفى خلالها محدودية اللون مثل :
1- ميل اللون اللامحدود الى الالوان الأخرى الأزرق يوجد محمراً أو مخضراً بنسب غير محدودة على الإطلاق .
2- كمية الضوء الساقط على اللون والمنعكس منه .
3- نسبة الأبيض أو الأسود الموجود باللون
4- إمكانية العين نفسها على الرؤية وذلك من ناحية :
أ / تركيبها الفسيولجى .
ب / تدريبها على النظر والرؤية .
5- المسافة المكانية وهى محدودة أيضاً إذ أن اللون على بعد سنتمتر وعشرة آلاف متر يختلف تمام الإختلاف ويظهر هذا جلياً فى المشاهد الطبيعية (لاند سكيب) إذ أن اللون الأحمر هو أول الألوان المختفية على إمتداد النظر فهو يتحول تدريجياً الى بنى الى أن يختفى .
6- كذلك بصورة واثقة ومتشككة فى آن واحد الحالة النفسية التى يكون عليها المشاهد .
7- أن إحتمالات الطبيعة اللونية المطروحة أمام أعيننا حالياً ليست هى الإحتمالات النهائية فالطبيعة غير محدودة التلوين .
8- أن الألوان توجد فى الطبيعة فى شكل مساحات وبالمقابل لاتوجد أى مساحة فى الطبيعة الا وذات لون معين والمساحات نفسها تبدو بصورة هندسية أو عضوية . مرة أخرى الأشكال الهندسية غير محدودة الشكل والأشكال العضوية كذلك .
9- عامل آخر ونسبى للمساحة اللونية إذا ماحدد شكلها وهو كبر المساحة نفسها أو صغرها فالأزرق يوجد فى مساحة بعرض البحر أو ما يغطى مليمتر واحد. مرة أخرى المساحات توجد بصورة غير منتاهية فى الصغر وكذلك غير متناهية فى الكبر ومن هنا نقول بصورة حاسمة أن الألوان فى الطبيعة توجد بإحتمالات غير محدودة أصلاً فاللون الواحد غير محدود الدرجات اللونية كما أنَّ عدد الألوان فى الطبيعة غير محدود وأن العلاقات بين هذه الألوان غير محدودة على الإطلاق ويمكننا القول أنَّ مجرد الوعى بالشيء يفقده صفته الجوهرية هذا إن كانت له ثمة صفة جوهرية وفى هذا الصدد ذكر (ماوتسى تونغ) لكى تعرف طعم التفاحة لابد أن تتذوقها وبالتالى تغير طعمها فتعرفها وإذا قلنا أنَّ الأخضر لايعرف بمعزل عن الألوان الأخرى تكون العبار مبتورة فالشيء الصحيح القول أن الأخضر يعرف بمعزل عن النهائية .

الشكل :
إنَّ الأشياء تكتسب قيمة تشكيلية من حركتها الخارجية فالمثلث يكتسب قيمته من تثليثه ثم تأتى النظرة الأكاديمية لبحث الإنتماء أو علاقة المثلث بالأشكال الأخرى المتصلة أى حركته الخارجية مع مجموعة الحركات الخارجية للأشكال التى تؤثر ويؤثر فيها فتبحث فى أوجه التشابه والإتزان والتسلسل والإيقاع ونفى كل ما هو نشاز ونقول أن المثلث نفسه غير محدود التثليث هذا إن صحت حقيقة المثلث . كما أنَّ إحتمال علاقاته مع الأشكال الأخرى غير محدودة أيضاً . ولكن دعك من هذا وذاك وتعود للنظرة الأكاديمية تقول لقد قسم الأكاديميون الأشكال منذ البدء الى هندسية

وأخرى عضوية ثم وبتقدم المعرفة تزحزح الأكاديميون قليلاً فقد اثبتانَّ الشكل العضوى ما هو إلا نتاج لتراكمات هندسية وكان وهذا شأنهم بالشكل الهندسى هو الآخر دخل متحف التاريخ ووضعت بجانبهم يافطة ضخمة كتب عليها (اقليدس) فقد إنهارت كل الأحلام القديمة مثل (الخطين المتوازيين لايلتقيان) الخط المستقيم هو أقصر طريق يصل بين نقطتين) وبالطبع لقد إنهارت أحسن القلاع وهى أن الضوء يسير فى خطوط مستقيمة ولقد تمسك الأكاديميون القدماء بذلك لبرهة أنه ثمة نظير للخط المستقيم فى الطبيعة وعلى كل فالفيزياء الحديثة لن ترحم فلم يعد هنالك ثمة وجود للخط المستقيم على الإطلاق أن التفرقة بين الشكل الهندسى والعضوى جاءت نتيجة للفهم الكمى للأشياء فالشيء هندسى وعضوى فى آن واحد ..

نداء :

إننا نطرح لكآفة الفنانين التشكيليين إستعمال اللون الأزرق لما لديه من إمكانيات هائلة لإظهار الأبعاد والأعماق الداخلية أو بعبارة أخرى خلق رؤية كريستالية كما أنه حالياً أوضح تجسيد للكريستالية فى الألوان ولايفوت علينا أن مقدرة الإنسان ورؤية الأبعاد الداخلية للون الأزرق لاتعود فقط للفعل الشرطى المنعكس الخاص بأن البحر أزرق والسماء زرقاء فقط .

الدراما :

أن المسرح وأبعاده الثلاثة فكرة غير معقولة فالمسرحية الواحدة تتعدد بتعدد الناس الذين يشاهدونها فالشخص الجالس أمام المسرح مباشرة يشاهد حركة وتعبير وإنفعال ويسمع نبرات صوتية مختلفة تمام الإختلاف عن الشخص الجالس فى أقصى المسرح الى الوراء وكذلك الحال بالنسبة للشخص الجالس على يمين المسرح أو على يساره وتظل المسرحية تهمة للتعدد والإنقسام كلما أتى مشاهد جديد وبالطبع سيجلس فى مكان مختلف عن الآخرين , كما أن هذا التعدد سيظل الى ما لانهاية وهذه قيمة فى حد ذاتها , ولكن الأكاديمين وكعهدهم لووا عنق الحقيقة بتعاملهم مع المسرحية وكأنها مسرحية واحدة وعلى هذا أيضاً يصدرون أحكامهم ونقدهم وشرحهم . وفى العام الماضى حينما غطينا واجهة المسرح بكرستالة شفافة كنا نشير الى هذه المحنة وفى المستقبل القريب إرضاء لضمائر النقاد وإراحة لنا نحن أيضاً فسنوقف المسرحية أثناء العرض لفترات زمانية وجيزة ونطلب فيها من الجمهور تغيير أماكنهم للإستمتاع بعدد أكبر من المسرحيات ومسرة أكثر ونقد أقل ؟؟ .

أن فكرة التمثيل والتقمص هى أيضاً فكرة غير معقولة فالممثل يقيم الدنيا ويقعدها فى خلال ساعتين ثم ينزل من المسرح مهرولاً لإرتباطه بمواعيد كان قد قطعها سابقاً (كذهاب للسينما مثلاً ولسنا نحن الذين نكشف لامعقولية فكرة الممثل فتاريخ المسرح هو تاريخ هذه العبارة نفسها والصراع بين عمالقة المسرح (برشت وستانسلوفسكى) قائماً على هذه العبارة , غير أن الحوار معهم ممكن ومتاح للغاية ونبدا بسؤال (ستانسلو فسكي) (كيف يمكننا أن نحول الذاكرة الإنفعالية لفعل إرادى) ؟ وهل يتم هذا بمعزل عن أطروحة الشفافية ؟ ألسنا فى حوجة ولو قليلة للمسرح (التلبثى) أو التاريخى) أو (الكيروفويانس) و(السايكوترى) أو (الاتوماتيزم).

وعن الإستنجاد بالفرملوجية (علم الشكل) لحل مشكلة الدراما بصورة مستقبلية فإننا نقول أنَّ فرملوجية الإنسان هى مجموعة حلقات تطورية وعوامل من التكيفات المتعددة لحفظ البقاء أصلاً كما أنَّنا لازلنا نتمسك بأن الوظيفة هى التى تخلق العضو وليس العكس . كما أن الفرملوجيا الحالية هى فرملوجيا تعكس ذلك الصراع ذو الإمكانات المختلفة التى عاشها الإنسان قديماً وقد أصبح واضحاً جداً أن الإنسان بعد دخوله عصر التكنلوجيا تكاد أن تكون الفرمالوجيا الحالية عبئاً ثقيلاً عليه .

الشعراء :

أن الشفافية تيار أصيل لدى الشعراء وإن ما قاله الفنان والشاعر (وليم بليك) عن إنسان الرؤية الرباعية الإنسان القادر على مشاهدة

عالم بأكمله فى (حبة رمل) يمثل حجر زاوية فى الفكر الكريستالى كما أنَّ الشعر الصوفى أيضاً يموج بالإشارات بواقع الكريستالة بل أنه يذهب بالكرستالة الى أعمق أوضاعها والتى قد يصعب فهمها وتمثل لذلك قصيدة (أصَف جات حلبى) المترجمة وفيها يقول :

ذهبت الألوان الى الشمس
أنا لا احتاج الى الالوان
ولا الى عدم الالوان
ماتت الشموس بدون مكان

أنا لا أحتاج الى
ضياء ولا الى الظلمات

الأطفال :
حقاً ما يزيد الكريستالة أصالة هو الإهتمام والمرح الشديد الذى يبديه الأطفال الصغار تجاهها وذلك فى أشكالها البسيطة من (فقاعة الصابون) (ومنظار الكاليدوسكاب) هو مكون من منضرة وزجاج صغير مكسر) ..
إن إهتمام الأطفال بالكريستالة أمر له أبعاده العميقة والطفل أعقد الألغاز . وختاماً للقول نذكر مرة أخرى أن الكريستالة لاشىء سوى نفى التشيؤ عن الأشياء وهى الشفافية السرمدية وكان رسمنا الكريستالة وفكرنا بالكريستالة وكانت الرؤيا الكريستالية .

إمضاء *:
كمالا إبراهيم إسحق
هاشم إبراهيم
محمد حامد شداد
حسن عبد الله
نايلة الطيب طه

*
شكرا للصديق عصام علي على مناولته القيمة. [و ،كان ما نخاف الكضب] ، أظن أن هناك نسخة من البيان عليها توقيع الشاعر محمد المهدي المجذوب،و قد سألت محمد شداد[مؤخرا 2020] عن حقيقة توقيع المجذوب على البيان الكريستالي فأكد الأمر.ـ

.....

ملحق 2

الفنان محمد شداد و الأفكار

في كتالوغ معرض " الفنان و الأفكار" الذي أشرف عليه أحمد عبد العال، ضمن فعاليات " مهرجان الثقافة الثالث " الذي نظمته وزارة الثقافة في ديسمبر 1980.كتب محمد شداد:

"1ـ يشهد البلوريون بأذهانهم الطيبة أن الكون مشروع كريستالة بلا حجب بل أغوار سرمدية، و الحق أنهم لا يعرفون المكان و الزمان كما يعرفه الآخرون.
2ـ شأنهم أن يحبوا لغة البلور و يدعون لغتكم لتصبح شفيفة، حتى لا تحجب كلمة كلمة ـ لا إنتقاء في اللغة ـ تكاد أن تكون إجابة الناس بلفظ واحد شفيف هي إجابتهم باللغة كلها، و يتمدد الأمر ليكون حرفا واحدا شفيفا لا يحجب الأحرف الأخرى . على هذا المنوال تصبح نغمة واحدة شفيفة لا تحجب الأنغام تكفي، و إلاّ فليصمت الناس ، و هذا أيضا بلور.
4ـ نحن نحيا حياة جديدة فلا بد لنا من لغة و أشعار جديدة . إن حياتنا الجديدة تعني أنه آلت لنا مضامين جديدة ، و لا بد لها من أشكال و قوالب جديدة. تسع هذه المضامين الحديثة. بمعنى آخر لم نحتفظ بالإطار القديم، نحن لا نحب القوافي و بحور الشعر.
5ـ يشهد البلوريون بأنه لا تجربة. و كل ما قيل عن التجريب هو خرافة. فالعقل البشري أصلا لم و لن يتطور بالتجربة.و أساس فكر البلوريين " أن القابلية للمعرفة هي أيضا معرفة ". و القابلية للمعرفة هي معرفة أقدم من التعلم العرضي. و الحق يقال أن العقل أذكى من التجربة و أكمل منها!. يوجه لنا التساؤل عن كمون هذا العلم اللاتجريبي في العقل. و يفض البلوريون الجدل بالقول : إنما الذي يكمن في العقل أصلا ليس العلم بل اللذة.

6ـ نعم اللذة أصل من العلم، و ما مشاهداتنا في الحياة إلا مشاهدات في اللذة. و اعلم أن الفاصل بين العلم و اللذة يقع في مرايا عدمية قوامها الماء و الضوء.و نعلم أيضا أن الكون الماثل أمامنا هو ذلك الكون المحسوب على الثابت، أي سرعة الضوء، غير أننا نمدد أبصارنا إلى فكرة مقلوب سرعة الضوء حتى نكون على مشارف المرايا العدمية.
8ـ نحن لا نثق في قانون التطور، فقد تطور الديناصور إلى أن... إنقرض. إنقرض أيها الرجل فأنت تحمل في صدرك ثديين هما بقايا المرأة التي اندثرت فيك فابحث عنها.و معلوم لك أن الثدي وظيفته أولا الرضاعة ، و لا يوجد عضو في جسم الإنسان إلاّ و يؤدي وظيفة معينة حاليا أو كان يؤديها في الماضي، فهل كنت ترضع أنت الآخر؟ و ماذا كان اسمك؟!
9ـ نحن نفضل الرؤيا على الحرفية و نعارض التيار الذي يدعو بأن تكون الحرفية معيارا للعمل الجيد.
أختم حديثي و لا ألزمكم بشيئ .
محمد حامد شداد" ـ

.....

الفصل الخامس

بعيدا عن كمالا

- 1
مدخل إقتصادي :

مشاهدة صورة كمالا كفنانة "يدياء " لا تتيسر إلا من مقربة تتيح للمتأمل في أثرها التشكيلي قراءة التفاكير البصرية العالية المستودعة في تصاويرها. لكن عقلنة الصورة المستحدثة لكمالا كفنانة سودانية مفاهيمية و كرائدة للحركة النسوية الإفريقية لا تكون ما لم يتباعد الناظر إليها لرحابة تمكنه من استيعاب صورة كمالا في السياق النقدي الذي احاط بعملها و بشخصيتها في مشهد المعاصرة.و قد جرّني توسيع حقل المشاهدة للتوغل في مباحث نائية نأي الإقتصاد السياسي و أنثروبولوجيا الإستعمار عن المبحث التشكيلي للفنانة اليدياء. و هذا التنويه ضروري لتسويغ تعريجتي العجولة على بعض مظاهر العربدة السياسية لمؤسسات رأس المال المعولم التي صارت تحيي من تشاء و تميت من تشاء بغير حساب.
في بداية السبعينيات بدأت بوادر الأزمة الإقتصادية للمجتمع الصناعي تتجلى في أنخفاض عائدات رأس المال و إنهيار النظام النقدي الدولي الذي تأسس في إتفاقية"بريتونود "في 1944، ثم جاء إنخفاض سعر الدولار مع

الإرتفاع الكبير لأسعار البترول بعد أزمة 1973.
بعدالأزمة الإقتصادية التي عصفت بمجتمعات رأس المال في السبعينيات، نتيجة لتفاقم الديون الخارجية على منظومة الدول الصناعية، سعى مدير "البنك الدولي" "،روبرت مكنمارا "[بين1975 و 1980]لإتخاذ إجراءات للخروج من الأزمة الإقتصادية الأوروأمريكية،كان بينها فرض "قروض مشروطة" على الدول الفقيرة، زادتها إفقارا و زادت من أعتمادها على السوق العالمي وفاقمت من فساد النخب السياسية المستبدة، فظهر سادة العالم الثالث الملياردييرات المجرمون المرتبطون بدوائر رأس المال الأوروأمريكي مثل «بينوشيه" في "شيلي" و "موبوتو" في "زائير"و «سوهارتو» بـ "أندونيسيا» و "الشاه" في إيران.في تلك الفترة [ما بين 1968و1980] ، قفزت الديون الخارجية لدول الجنوب من 50 مليار دولار لتصل إلى ما يقارب 600 مليار دولار.،و ظهر مفهوم "مديونية العالم الثالث" الذي برر عليه "صندوق النقد الدولي" و "البنك الدولي" فرض سياسات تقشف و إعادة تقويم هيكلة إقتصاد بلدان الجنوب و رفع الصادرات،هذه السياسة تلخصت في رفع الدعم عن المواد الأساسية و تقليص منصرفات خدمات الدولة في التعليم و الصحة و الإسكان و خصخصة المرافق الحكومية و البنيات التحتية و رفع الضرائب.
و قد تجلت عواقب سياسات الخصخصة و القروض الجائرة في مفاقمة أزمات البلدان الفقيرة فظهرت مجاعات السهل الإفريقي من أثيوبيا و السودان حتى موريتانيا بينما كان بعض منتجي القمح في الشمال يتخلصون من فائض إنتاجهم في البحر حرصا على صيانة اسعاره في السوق العالمي.
للإستزادة انظر "مديونية دول العالم الثالث : السياق التاريخي والنظري" الرابط :
https://attacmaroc.org/التا-السياق-الثالث-العالم-دول-مديونية/

هذه الأزمة الإقتصادية التي هزت المسلمات الرمزية لمجتمعات العالم الصناعي، انعكست تأثيراتها على مجتمعات" الجنوب" في إفقار و أنحطاط رمزي و مادي متكامل شمل كافة أوجه تحقق الحياة الإجتماعية.فمع تدهور الخدمات [الصحة و المواصلات و التعليم و الأمن] فقدت مؤسسة الدولة مبررات وجودها و صارت رهينة الشد و الجذب الذي أدركها من طرف محاور القوى الأجنبية والجماعات المحلية المعرقنة المسلحة و غير المسلحة، فضلا عن المنظمات غير الحكومية الخيرية[و " الشرّانية"] التي صارت تجول و تصول في بلادنا كما "غودزيلا" في مستودع الخزف.
في مثل هذه الملابسات اخترع لنا سدنة الفوضى المعولمة تصانيفا في فنون "إدارة الأزمات" ما أنزل الله بها من سلطان. فمنهم من جاء يبشرنا بالدين الصحيح فيأخذون جنودنا مرتزقة للدفاع عن "الحرمين" في "اليمن السعيد" أو يقاتلون أهالينا لنصرة الدين في "كاجوكاجي"، و لو ظفروا بنا في شوارع العاصمة أقاموا علينا الحد لأننا نصنع "المريسة" و "ما أسكر قليله".. و هكذا "دواليبك" حتى ندخل حظيرة الإيمان الوهابي "ميد إن أميريكا"، و منهم من هو أشطر من هؤلاء و أولئك ، فيبشرنا بالدين العلماني النيوليبرالي الذي سينقذنا من الفقر و التخلف ويصلح حالنا المايل ،و لو زغنا أعلن علينا حربا بلا نهاية في ساحة "صدام الحضارات" و غير ذلك من إبتلاءات رأس المال و "انحنا ترانا قاعدين نراعي ساكت »-.

- 2
مدخل بلاغي :

في مطلع التسعينيات بدأ واقع العولمة النيوليبرالية ينفث سمومه البلاغية على الملأ، و نابنا رشاش من دم اللغة المسفوح في بضعة درر من عيون أدب العولمة.فكنا نستيقظ كل صباح لنجد مقاولي بروباغاندا السوق المعولم يشرحون لنا منافع الـ" كاباساتي بيلدينغ"
capacity building
و أخواتها من طين الـ" نيشان بيلدينغ"
Nation Bulding
التي كانت بين محاور النقاش في جلسات ملتقى " آفريكا 95 "في موسم الفن الإفريقي اللندني عام1995.
و خالاتها الـ " قلوبال ديفولوبمنت "
Global Development

والـ" سوستينابل ديفولوبمنت"

sustainable development
و غير ذلك من "أسماء العصافير »-.
معظم هذه المصطلحات التي راجت مع مطلع التسعينيات لم تستوطن قاموسنا السياسي بعد، و قدرها أن تفعل رغم أن جذّتها تظل مستشكلة على الكثيرين، حتى حين تتم ترجمتها للغة الضاد. فحين يقع بصرك على شرح الـ" كاباساتي بيلدينغ"، و ترجمتها "بناءالكفاءات" بين أفراد المجتمع المعين، فالعبارة الأنيقة تموه لؤم الإضمار الكامن في ثناياها، لأن شرحها، في خطاب مبتدعيها،يؤشر لغياب المهارات وضمور الرغبة في التعلم بين أفرادالمجتمع[الإفريقي؟] الذي ينبغي تحفيزه على الإندماج في دورة إقتصاد رأس المال.و عبارة الـ "بناء" في المصطلح : »بناء الكفاءات"، تضيئ ذاكرة المزاعم الإستعمارية التي كانت تريد بناء الحضارة في أرض إفريقية عذراء خلاء بلا تاريخ، أو كما عبر الرئيس الفرنسي "نيكولا ساركوزي" في "خطبة داكار" المشهودة أمام الطلاب الجامعيين السنغاليين، Discours de Dakar,2007
التي حث فيها" الإنسان الإفريقي" على "دخول التاريخ" :
"..
« l 'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire .
انظر الرابط :
https://web.archive.org/web/20101109122443/http://www.elysee.fr/president/les-actualites/discours/2007/discours-a-l-universite-de-dakar.8264.html?search=Dakar&xtmc=dakar_2007&xcr=1
و ترجمتها :-
« الإفريقي لم يدخل التاريخ بعد.. ».-
و على ميراث الأدب الإستعماري يهجم علينا خبراء "البنك الدولي" و شركاه بسكاكين مفهومية جديدة مثل الـ " قلوبال ديفولوبمنت" أو" التنمية المعولمة" التي تمشط الأخضر و اليابس في سوق العولمة الشاملة بنهم نيوليبرالي إفتراسي ،لا يعاف حتى قشة ثقافة التحرر الإفريقية المُرّة ، ذلك أن مرارة حركة التحرر من الإستعمار، التي افسدت على المستعمر بهجة إفتراس الأفارقة، صارت تذوب و تتحلل بالتدريج في لجة دراسات ما بعد الإستعمار التي تهيمن عليها مؤسسات الأكاديميا التابعة لدوائر رأس المال.و أول مظاهر إنتباه دوائر رأس المال للثقافة كسوق، بدأت وسط زخم تأسيس «منظمة التجارة الدولية" ،بين منتصف الثمانينيات و منتصف التسعينيات، وهي المنظمة التي استهدفت تقنين التبادل التجاري الرأسمالي الحر على مدى كوني تهيمن عليه سلطات العالم الأوروأمريكي بعد تفكيك الإتحاد السوفييتي في 1991.

و حين يصبح فضاء الثقافة موضوعا للإستثمار الرأسمالي المتحرر من كل القيود يسود قانون الغابة الذي يبتلع فيه المستثمر الأكبر المستثمرين الاصغر. و قد شهدتُ ـ في فرنسا التسعينيات ـ روع السينمائيين الفرنسيين من تغول شركات الإنتاج السينمائي الأمريكي على سوقهم المحلي، فأخذوا ينادون، منذ 1993، بضرورة الحد من نهم الأمريكان في الإستحواذ على شبكات التوزيع و العرض و شبكات التلفزة الفرنسية بذريعة وطنية سموها إحترام"الإستثناء الثقافي الفرنسي".فسنوا التشريعات التي تضمن نشر و توزيع الإنتاج الثقافي الفرنسي في داخل فرنساعلى زعم سياسي بأن الإنتاج الثقافي لا ينبغي له أن يخضع لقوانين السوق مثل أي سلعة أخرى.فعلى سبيل المثال يفرض القانون على الإذاعات الفرنسية أن لا تقل نسبة الأغاني الفرنسية المبثوثة في محطاتها عن 40في المئة من جملة البث الإذاعي الموسيقي، بينما يفرض القانون على قنوات التلفزة الأوروبية في فرنسا أن تلتزم ببث نسبة 60 في المئة ، على الأقل ،من جملة الأعمال التليفزيونية المبثوثة في فرنسا من الإنتاج الفرنسي، و أن تكون نسبة أربعين في المئة من هذه البرامج و المسلسلات و الأفلام باللغة الفرنسية.
أنظر الرابط :
https://clesdelaudiovisuel.fr/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Qu-appelle-t-on-l-exception-culturelle

و يجادل كثيرون بأنها معركة خاسرة لأن إنقاذ الأعمال الفنية "الوطنية" لا يحدث بسن القوانين ، وإنما يكون برفع نوعيتها الفنية في سوق المنافسة الإبداعية، فضلا عن أن إنخراط السلطات الفرنسية في آيديولوجية حريةالتبادل

التجاري النيوليبرالي يمحق قيم الثقافة الوطنية تحت ضغط النسخة الأمريكية من ثقافة العولمة.هي معركة خاسرة يتراجع فيها الفرنسيون، و "أخوانهم الكواشف" في الإتحاد الأوروبي، كل يوم أمام طوفان تسليع الثقافة الأمريكي الغامر.
و طوفان تسليع الثقافة الأمريكي غامر،ليس بسبب علو القيمة الإبداعية للإنتاج الأمريكي الذي يتعامل مع الثقافة الفنية كصناعة ترفيهية [إنترتينمنت]
« entertainment »
لأن معارضوة ،في أوروبا و في غيرها،لم يجدوا أبأس من وسيلة الإجراء الإداري بسن القوانين أو فرض الضرائب على السلع المنافسة.فالصينيون مثلا يفرضون على الإنتاج السينمائي الأمريكي ترسانة من القوانين و القيود الإجرائية البيروقراطية و الضرائبية ، و ذلك بغرض حماية الإنتاج المحلي و مقاومة التأثير السياسي للـ"سوفت باور" الأمريكي.و بما أن كل صالات العرض في الصين ملك الدولة ، فوحدها سلطات الرقابة في مؤسسة السينما الصينية تملك سلطة عرض أو عدم عرض اي فيلم في الصين.و يحكي الباحث الفرنسي "فريديريك مارتيل" أن هوليود تعرف الجاذبية التجارية الكبيرة لسوق السينما في الصين، و في إنتظار ان تنفتح الصين لإستقبال الإنتاج السينمائي الأمريكي بشكل كامل ، تتحمل مكاتب شركات الإنتاج الأمريكية[في هونغ كونغ] كل مماحكات الصينيين، بل و تتحمل حتى قرصنة الإنتاج و بيع افلامها في سوق الـ" دي في دي" الصيني الأسود، عن طيب خاطر يموّه وراءه مكيدة تجارية كبيرة، لأن استمرار التوزيع غير الرسمي للإنتاج الأمريكي سيخلص إلى تثبيت الحاجة الثقافية الأمريكية داخل المجتمع الصيني، و تعبيد الطريق أمام التوزيع الجماهيري الضخم يوم تسمح السلطات الرسمية في الصين بتوزيع الإنتاج الأمريكي. [أنظر : ف. مارتيل، "مينستريم"، تحقيق حول الحرب المعولمة في الثقافة و الأعلام"، ص251]-
Frédéric Martel,Mainstream,Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias,Flammarion,Champs actuel,2011

3 ـ مدخل "ثقافي" :

من يتأمل في حال الفرقاء الدوليين المنخرطين في حرب الثقافة المعولمة ، قد يتوهم للحظة أن هؤلاء الجبابرة مشغولون بمنازعاتهم، وأنهم قد لا ينتبهون لغيابنا، إذا تسللنا خلسة، متأبطين همومنا الجمالية، في ركن آمن ندبر فيه أمور ثقافتنا على مقاس حاجاتنا في منظور التنمية و الديموقراطية. لكن أوهامنا البريئة "لا تكتل غزال"، لأن نهم العولمة النيوليبرالية لا يرضى بغير ابتلاع الكون في جملته.و آلية العولمة، في هذا المشهد، تعترف بوجودنا في الكون لكن كموضوع للإستثمار، مثلنا مثل غيرنا من فرائس الإستثمار المعولم في "الجنوب" كما في" الشمال ».و لو كان في هذا الإعتراف المسموم من حسنة فهي في الثغرة المفهومية الضيقة التي يمكن أن ننفذ منها لآليات العولمة النيوليبرالية فنبذر فيها حصاة المعارضة التي تملك أن تعطب أداءها و تعطل دورانها.

في أبريل 1992،دشن البنك الدولي في واشنطن أول آلاته الحربية في شكل أكبر ملتقى فكري حول "الثقافة و التنمية في إفريقيا جنوب الصحراء"
Culture and Development in Sub-Saharian Africa
و قد تم المؤتمر تحت رعاية حكومة النرويج و حكومة السويد و مؤسسة "روكفلر فاونديشن"و البنك الدولي و اليونسكو. و شارك فيه بعض أعلام المشهد الثقافي الإفريقي مثل" وول سوينكا" و "محمد أركون" و "فرانسيس مادينج دينج" و "علي مزروعي" و "هنري لوبيز" و "سالم أحمد سالم" و "سليمان س. نيانق" و "ألبيرتا آرثرز". و قد اعتبر المؤتمر لحظة مهمة في مشروع" عشرية التنمية الثقافية للأمم المتحدة"التي ابتدرت عام 1987.للإستزادة انظر أوراق المؤتمر على الرابط :

http://documents.worldbank.org/curated/en/303951468203676341/pdf/multi0page.pdf

و قد ألحّ الجمع الكريم على ضرورة اعتبار الثقافة في عملية تنمية المجتمعات الإفريقية.و في الحقيقة كان خطاب الإلحاح على محورية الثقافة في عملية التنمية الإجتماعية ،كان يتوجه للجهات الأوروأمريكية التي شاركت في

مؤتمر البنك الدولي، لا للأفارقة، لأن الأفارقة كانوا- و مازالوا - يلحّون على دور الثقافة في التحرر و التنمية منذ فجر حركة التحر الوطني من الإستعمار، و أدب حركات التحرر الوطني في القارة الإفريقية يشهد على ذلك.و توجيه الخطاب للجهات المانحة ، الأوروأمريكية، كان بغاية حثها على المساهمة في مشاريع التنمية الثقافية لمجتمعات القارة. ذلك لأن "البنك الدولي" كان - و ما زال - على عقيدة الممانعة القديمة في صدد مد يد العون المادي للفقراء، عملا بالمثل الفرنسي : "العاقل لا يقرض فقير».و بعض مسئوليه كانوا لا يتحرّجون عن الجهر بآرائهم في لا جدوى مساعدة فقراء العالم .و قد عرفت "آن كروقر"Krueger رئيسة الإدارة الإقتصادية في البنك الدولي [1982-1986]، ثم مديرة صندوق النقد الدولي[2001-2006] بحماسها لإعادة هيكلة إقتصاد الدول النامية لدمجه في إقتصاد السوق اللبرالي المعولم العابر للحدود و القوميات، كما اشتهرت بنقدها للمساعدات التي تقدمها المجتمعات الصناعية للدول النامية ، و راج وصفها لحكومات بلدان العالم الثالث بضعف الكفاءة في عبارتها

"rent-seeking states

التي سارت بها الركبان حتى كرستها مفهوما أصيلا في الأدب الإقتصادي النيولبرالي. و لو ترجمت العبارة فهي أقرب لـ :"سياسة البحث عن الإيجار" لكني أفضل عليها عبارة :سياسة أصرف ما في الجيب يأتيك ما في الغيب، كناية عن غياب المنهجية و عدم الجدية في تدبير أمور الإقتصاد.و بين الـ" رينت سيكنغ ستيتس" و الـ "روغ ستيتس"[دولة الصعلكة"أو" الدولة المجرمة"

"rogue state"

يتكفل إقتصاد إنزلاق المعاني بتجسير المسافة بين "المنحوس و خايب الرجا"، و كلنا عند "الغرب" صابون و حرامية و إرهابيين و برابرة و الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه.

في هذا السياق ظهرت بعض عواقب حملة "البنك الدولي" لتنمية الثقافة الإفريقية في شكل "مؤتمر مركز بيلاجيو للدراسات" بإيطاليا التابع لـ "روكفلر فاونديشن"،[مايو 1995]،-

The Rockefeller Foundation's Bellagio Study Center

و مركز بيلاجيو، يعرف نفسه كجسم ثقافي خيري ينظم جهود الباحثين و المفكرين من مختلف المشارب بهدف خدمة الصالح الإنساني العام ،من خلال دعم الحلول الناجعة لمشاكل العالم و تحقيق رفاهية الإنسانية إلى آخر الـ بلا بلا بلا المباح .أنظر الرابط
https://www.rockefellerfoundation.org/our-work/bellagio-center/conferences/
و قد ساهم في تنظيم مؤتمر "مركز بيلاجيو" كل من " ألبيرتا آرثرز" عن "روكفلر فاونديشن" و"أنيتا ثوريل" عن هيئة التنمية السويدية الدولية "و "لورا ماكلين" عن"فورد فاونديشن" مع" كاثرين الصلحي" عن سكرتارية النشر في مركز بيلاجيو.و نشرت المساهمات النظرية للمؤتمر في كتاب"ملهمة الحداثة، رسالة في التنمية الثقافية في إفريقيا" الذي أشرف على تحريره صلاح حسن] [الجرق]مع "فيليب جي .آلتباك".
The Muse of Modernity,Essays on Culture as Development in Africa,Edited byPhilip G. Altbach

and Salah M. Hassan,Africa World Press,Inc.,Asmara,1996

يقول ف.ألتباك و ص.حسن في مقدمتهما : » هذا الكتاب يعكس الأفكار التي طرحتها ألبرتا آرثرز" سنة 1992، في مؤتمر"البنك الدولي" عن الثقافة و التنمية في أفريقيا جنوب الصحراء".

و قد حرص جل المساهمين في الكتاب على ترداد قناعات "سانت آرثرز" بشكل يثير العجب. فمن هي هذه الـ "آرثرز" التي ألهمت جماعة المثقفين الأفارقة الذين وصفهم محررا الكتاب في مقدمتهما بأنهم من " أفضل المفكرين في موضوعات الثقافة الإفريقية"؟

لو فتحنا "خشم بقرة" قوقل في سيرة "ألبرتا آرثرز" فسنجد استاذة جامعية أمريكية [ولدت في 1932]وكل درجاتها الجامعية، بما فيها الدكتوراة،[1972] كانت في اللغة الإنجليزية ، بينما كل الوظائف التي شغلتها إلى جانب تدريس الإنجليزية في الجامعات كانت مناصب إدارية، حتى إلتحاقها بمؤسسة "روكفلر فاونديشن"كمديرة لبرنامج الدراسات الإنسانية في 1982.

الرابط

https://books.google.fr/books?id=Jk_uzzu36rgC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=Alberta+Arthers,+Rockefeller+Foundation&source=bl&ots=_1q7JCArz7&sig=ACfU3U3jlkjEChMdbf-993zgW7Rd3zvy7g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwj115CwmaHnAhVmA2MBHXvNAM0Q6AEwCHoECAgQAQ#v=onepage&q=Alberta%20Arthers%2C%20Rockefeller%20Foundation&f=false

في هذه السيرة لا نجد لـ "آرثرز" أدنى علاقة بمباحث الثقافة و التنمية في إفريقيا.لكن ذلك لم يمنعها من إسداء النصح و الإستشارات في خصوص ثقافة إفريقيا وو تنميتها لكل من طلبها.

للإستزادة أنظر الرابط :

http://www.columbia.edu/cu/najp/aboutus/nationalcouncil.html

و قوّامو الثقافة الإفريقية في محافل رأس المال المعولم يدركون أن أهمية "ألبرتا آرثرز" لا تتأتّى من علمها الأفريقاني و إنما تتأتّى من موقعها كناطقة باسم سادة العصر في دهاليز سلطة رأس المال مثل "البنك الدولي" و توابعه ،من شاكلة "روكفلر فاونديشن" و غيرها.فهذه السيدة التي تنظر لأفريقيا و لأهلها من موقع " اليد العليا"، اليد المانحة ،هي موضع تبجيل ـ و قيل : موضع مداهنة ـ من طرف نفر غفير من قوّامي الثقافة الإفريقية، الذين يعرفون ـ كما جوع بطنهم ـ أن المحافل الثقافية الفارهة التي يشرفون عليها باسم دوائر رأس المال ،إنما تتحقق بمال المانحين الأراذل الذين ينهبون موارد المجتمعات غير الأوروبية و يتأفّفون من حضور المهاجرين غير الأوروبيين بين ظهرانيهم. "ألبرتا آرثرز" تمنح، بجاه "روكفلر" الجبار [[1،4مليارات من الدولارات] ، عددا كبيرا من المؤسسات و الأفراد الذين يحتاجون للدعم المالي لمواصلة مشاريعهم الثقافية داخل الولايات المتحدة و خارجها ،ابتداءا من جمعيات " الدراسات النسوية" و" دراسات الهجرة"و"دراسات الأمريكان الأفارقة" و"دراسات هنود أمريكا"و" دراسات الأمريكان الإسبان"و " الدراسات الإقليمية".و في مشهد العطاء يدخل قوامو الثقافة الإفريقية و ينتظرون أريحية "آرثرز" السمحة.أنظر

https://www.giarts.org/article/experience-as-research-alberta-arthurs

فتمنحهم ما "يجيب مريسة تامزينها" البايخة و تدمغ اقفيتهم الإفريقية بدمغة الإمتثال على أساس أن ليس في الإمكان أفضل مما كان.

و من يتأمل في حالة "ما كان" يجد أن مشكلة قوّامي الفن الإفريقي المعاصر تتلخص في حالة اليتم و الوحشة التي يكابدونها داخل المشهد الفني المعاصر. فمن جهة القارة الإفريقية ، نجد أن معظم بلدان أفريقيا تعاني من عسر مادي و سياسي يجعل حياة الفن و

الفنانين في إفريقيا شبه مستحيلة. أما المؤسسات الرسمية التابعة للدولة [وزارات الثقافة]،فهي لا تبالي كثيرا بالفن المعاصر إن لم تتوجس منه باعتباره نشاط غير مأمون الجانب سياسيا.و مساعدة الفنانين، عندها، تقوم ـ في احسن حالاتها ـ على مفهوم الرعاية الآيديولوجية التي تختزل الفنانين كأبواق للبروباغندا السياسية البائسة.و قد شهدنا ، في العصر الذهبي لنظام النميري، كيف تسبب التورّم الآيديولوجي الرسمي لـتيار"مدرسة الخرطوم" في تجاهل الفنانين السودانيين الخارجين على إتفاقات "مدرسة الخرطوم" لمجرد أن مشاريعهم الجمالية كانت غير قابلة للإندماج في المنظور الآيديولوجي البائس لدولة البورجوازية الصغيرة العربسلامية.

ا
وهكذا، فالرعاية الآيديولوجية تكاد تكون الشكل الوحيد من أشكال الرعاية الذي يستفيد منه الفنانون المعاصرون في أفريقيا. ومثال السودان يمكن أن نجده في بلدان أفريقية أخرى، و "كلنا في الهم شرق".
وقد أوردت الباحثة الأمريكية "سيدني ليتيلفيلد كاسفير" في كتابها "الفن الأفريقي المعاصر"، حالة شبيهة من حالات الرعاية الآيديولوجية من خلال المثال السنغالي الذي يمكن أن يساهم في اضاءة حالات افريقية ،وغير افريقية، للعلاقة العصيبة بين الفنانين ورعاتهم. تقول "كاسفير"بأنه "اذا كان الفنانون السنغاليون قد انتفعوا بشكل غير عادي من الدعم والرعاية التي قدمها لهم الرئيس "سنغور"، فقد كانت للرعاية السنغورية حدودها. ذلك أن تلقي العون الرسمي بالكامل يقتضي من الفنانين الانخراط في مشروع الزنوجة ["نيغريتود »-] المبذول كآيديولوجية رسمية للنظام. المشكلة هي أن أيديولوجية الزنوجة ،حين يتم اختزالها الى سلسلة من الممارسات الشكلية، تتحول أكاديمية ثابتة لا يطالها التطور. وهكذا تم انمساخ ما كان في البداية علامة على انفتاح البصيرة الجمالية الخلاقة ،الى نوع من سياسة ثقافية رسمية متحجرة لا تطيق النقد العقلاني"

أنظر :

Sidney Little kasfir, Contemporary African Art,1999,Thames&Hudson

الواقع المزري لحركة الفن المعاصر في إفريقيا، ألهم المهتمين بالفن الإفريقي المعاصر و الفنانين الأفارقة المعاصرين التوجه بأنظارهم نحو مؤسسات الرعاية في العالم الأوروأمريكي و ذلك على أمل الحصول على تلك الجرادة النادرة في الكف التي راج أنها أفضل من عشرة في الهواء. لكن جرادة البنك الدولي لا تفلت عن طائلة تناقض المصالح بين مجتمعات الفقراء في إفريقيا[و في غيرها] و خصومهم الطبقيين القابضين على أزمّة فوضى رأس المال المعولم.

.....

4

ثمن الفن

أو

Enwezor knows better

رسالة إلى "سيدريك فانسان

"

سيدريك فانسان" صديق قديم وباحث فرنسي مهم في مشهد الفن الإفريقي المعاصر، و بيننا حوار متصل منذ سنوات في أسئلة الفن المعاصر في إفريقيا. و قد حفزتني المناقشة حول الفن الإفريقي المعاصر على ترجمة و تقديم طرف من مراسلاتي مع سيدريك لفائدة الحوار.

»

الرابع من فبراير عام 2004

عزيزي سيدريك

أشكرك على التفاكير الشيقة حول إلتباسات العلاقة بين الفنانين و القوامين.و تلزمنا أكثر من عظة لعقلنة التركيب الكبير الذي يلف هذه العلاقة التي تعكر صفو الصورة التقليدية للفنان و رعاته.و علاقة الفنان ورعاته تتخلق كل يوم،حسب تواتر معارض الفن المعاصر، و تتبدل بتأثير الرعاة و القوامين الذين يعرّفون قواعد اللعبة و يهيمونون عليها بأكثر مما يفعل الفنانون. لقد لاحظت في السنوات القليلة الماضية أن الناس الضالعين في مناقشة الفن من زاوية علاقة الفنانين و القوامين في فرنسا، صاروا يميلون لإستخدام المصطلح الإنجليزي"كيوريتر" في رسمه الإنجليزي

« curator »

بدلا عن المصطلح الفرنسي" قوميسير المعرض"-

« Commissaire d’exposition »

هل هي صدفة عارضة من حوادث غلبة اللغة الإنجليزية في الإستخدام الأدبي الفرنسي؟ أم أن الأمر ينطوي على إختيار دلالي واع وراءه تطور علاقة الهيمنة بين الفنان و قوميسير العرض في المشهد الفني المعاصر الذي يعتقد فيه البعض بأن صفة "الفنان" صارت في متناول كل من هب و دب؟ف"كنديل جيرز"الفنان الجنوب إفريقي الأبيض مثلا يقول بأن « عدد الفنانين اليوم يفوق سعة الساحة الفنية" [راجع حديث "جيرز" في كتالوج

معرض"النظر في اتجاهين" و مجلة" تيليراما، عدد 27 سبتمبر2002]-

Kendell Geers, cataolgue , « Looking Both Wyas » & le « Télérama » du 27 Septembre 2002)

أقول قولي هذا و أنا واع بقلة حيلتي اللغوية و ضيق وقتي لا يسمحان لي بالتوسع في هذا الصنف من التفاكير الفنية. لكن أثار فضولي واقع ان صفة القوّام في في اصلها الفرنسي[« كيوراتور"]« curateur »

تدل على الشخص الذي يتمتع بسلطة وصاية معنوية تسوّغ له توجيه غيره،بينما صفة "القوميسير" تدل على الشخص المُكلّف بمهمة تنظيم شأن عام، كممثل أو منظم او منسق وسيط بين شركاء يجمعهم شأن عام. و حسب المعاجم فـالـ [« كيوراتور"]« curateur »

في اصل العبارة مصطلح قانوني يدل على الشخص الوصي على قاصر أو على شخص لا يتماع بكامل قواه العقلية

معجم Petit Robert

هناك قولة مشهودة عن الممثلين لسينمائي أوروبي معاصر، اظنه"لارس فون تريار"،

Lars Von Trier

فحواها أن الممثل مثل أنبوب اللون تعصره على بطنه فيخرج اللون من رأسه. و أظن أن الفنان المعاصر صار مثل أنبوب اللون في يد القوّام ، ذلك أن القوميسير" الذي ينظم معرضا فرديا لفنان معاصر، يجد نفسه بالضرورة في علاقة شراكة ثنائية بين كفئين كل يقيم في سيادة فرادته.و في هذه الوضعية فالقوميسير يتصرف وفقا لمعنى الشراكة في هذه العلاقة.لكن نفس القوميسير، حين ينظم معرضا جماعيا، فهو ينمسخ لنوع من حكم يتعالى على جماعة الفنانين المشتركين في المعرض.و هو غالبا ما يختار الفنانين المشاركين وفقا لموضوع المعرض الذي صممه بـ ـ أو بدون ـ استخارة الرعاة و الممولين الذين يدعمون التظاهرة الفنية.في هذه الوضعية المختلة لا شيئ يعصم القوميسير من الإستبداد برأيه لأنه في لحظة "كشف"يملك أن يرى نفسه فنانا، مثل الآخرين[ترجم:فوق الآخرين].فنانا خامته الفنانين الآخرين، و في زحمة العجلة ليس هناك من يتجاسر على الإحتجاج في وجه هذا الفنان الفريد. و "كل شي في الحيا جايز" في فضاء الحرية المطلقة المسمى بالفن المعاصر.و من يتأمل في مسلك بعض قوامي المعارض المعاصرين، يلمس ميلهم الظاهر للوقوف في موقف الفنان.بل هم الفنانون الحقيقيون من اللحظة التي يستكملون فيها انتحالهم لفضاء المعرض.و هكذا تنمسخ القوامة لنوع فني جديد يصول في حلبة الفن المعاصر مقنعا بقناع الفن (الإفريقي؟). صار القوّامون يفبركون الفنانين و يعرفون لهم الفئات المفهومية التي ينبغي ان ينضوون تحتها و المواضيع التي يشتغلون عليها و المهام المناط بهم إنجازها و الشروط التي ينجزون تحتها ما هو مطلوب منهم.و القوامون يدعون نقاد الفن و مؤرخيه الذين يقبلون بشروط اللعبة، و في نهاية اليوم ،فالجميع مضطرون لقبول شروط لعبة القوامين[ولا أستثني نفسي طبعا].

لكن لو قبلنا بفرضية أن القوامين هم الذين يفبركون الفنانين، فمن يفبرك القوامين؟

هذا السؤال يردنا لنصف زجاجة"أوكيوي أونويزر" ،قيم المعارض النيجيري الأكثر شهرة منذ قوامته على معرض "دوكيومنتا11 ».ـ ففي حواره مع"ديريك كونراد موري"

Derek Conrad Murray

يرد "أوكيوي أونويزر" في

NKA N°18, 2003

على التساؤلات حول علاقته بالجهات المالية التي وفرت الدعم المالي لمعرض"دوكيومنتا 11 »و هي شركة "تيليكوم" و شركة"فولوكسواغن" بحجة:انظروا بالأحرى للنصف الممتلئ من الزجاجة..

لكن خصومه، مثل ميكائيل كيملمان Michael Kimmelman و بليك غوبنك Blake Gopnik وصفوا المعرض بكونه محفل لـ "التمرد الأنيق" أو هو محفل" للتمرد المدجّن تحت رعاية السلطات"« radical chic, or state sanctioned rebellion »

و قد تركز إنتقاد خصوم "أونويزر" على التناقض الظاهر بين محتوى المعرض الثوري التحرري الذي يهدف للتغيير

الإجتماعي و السياسي و الإقتصادي مقابل التمويل المالي الذي تمنحه مؤسسات و شركات متمركزة في قلب النظام الرأسمالي المذنب.و فوق ذلك فاللوم واقع على"إونويزر" كونه في موقف من يعض اليد التي تطعمه.فماذا يقول "أونويزر"؟

"أونويزر" يتخذ سمت الحكيم البراغماتي و يقول : »كان بودي لو أن الأمور كانت بمثل هذه البساطة".." فنحن لسنا سذّج أو أغبياء، لأنه حين يتعلق الأمر بإنجاز مشروع في ضخامة "دوكيومنتا" فلا بد أن نعرف من أين يأتي الدعم المالي، إن لم يكن مصدره الدولة أو الشركات الراعية؟لنكن موضوعيين، فنحن نحيا تحت شروط الواقع.و المهم في الأمر هو أن ننظر إلى ما استطعنا إنجازه.و منتقدو "دوكيومنتا"، من جهة يتشكون من أن المعرض مغرق في السياسة، بينما هم من الجهة الثانية يتذمرون من كوننا نأخذ المال من مؤسسات الرعاية الخاصة لتميل معرضنا السياسي."و يخلص "أونويزر" إلى أن هذا "لغو بلا معنى". NKA N°18, 2003.

لكن خصومة "إنويزر" و نقاده قائمة على تركيب مفهومي لا يخلو من أنواع اللبس العفوي أو/و الإرادي.فحجة خصوم "إونويزر" تُسائل مبدأ الفن و ضرورته الإجتماعية كموقف تحرري من العالم، بينما "أونويزور" يتجاهل البعد الفلسفي لجدوى الفن و يتمترس حول حجة تاكتيكية فحواها ليس في الإمكان ابدع مما كان، فإما أن تقبلوا نوع الفن المتاح في مثل الشروط التي تُدبّر فيها أمور مجتمع رأس المال المعاصر، أو تصرفوا النظر عن الفن بالمرة. و ليس هناك تجسيد لهذه الحالة اكثر من الأحبولة الفلسفية [الإفريقية؟]المنسوبة لـ"جحا" الذي وجد نفسه قاضيا يحكّم في قضية معقدة بين خصمين فصيحين مسلحين بأقوى الحجج.استمع جحا للخصم الأول و اقتنع بكلامه و قال له :"أنت على حق".بعدها استمع للخصم الثاني و اقتنع بكلامه أيضا و قال له :"أنت على حق".فنبهه مساعدة: "يا مولاي لا يمكن أن يكونا كليهما على حق.فرد عليه جحا : »فعلا، أنت على حق".طبعا مشكلة منازعة "أونويزور" و نقاده هي أن الطرفين يقفان في ساحة المواجهة الإجتماعية بدون حكم محايد، و"جحا"، في هذه الأحبولة ، بعيد عن الحياد لأنه حكم لا مبال بالأحرى.و لوساغت لي إشارة نحو مخرج أمين فأن أسمّي مخرج الإستغناء عن الفن، ذلك أن الفن انمسخ سلاحا فتاكا في يد سدنة رأس المال الإمبرياليين[عيال أُم زَقَدَة ،المجرمين ،النجوس و توابعهم من أراذل الفنانين و القوامين و النقاد القوّادين و المؤرّخين الكذابين و المرمّمين المزيفين و المدرسين الممتثلين و المحامين المأجورين و المهرّبين و الجواسيس و الضباط و صف الضباط و الجنود و كتائب الظل و خفافيش الظلام من لف لفهم من سلالات الجنجويد]-.

و هكذا، فـ "إنويزر" الذي يعرف أن إقامة معرض في ضخامة "دوكيومنتا" يقتضي ميزانية ضخمة،يعرف أيضا أن المال لا يوجد في جيوب الفنانين الثوريين الطامحين لتغيير عالم رأس المال الفاسد. و عليه فهو يطلب من أثرياء العالم أن يمنحوه المال لكي يقيم المعارض الكبيرة للفنانين الفقراء الذين يريدون إعادة تنظيم العالم لتصفية مصالح رعاتهم الأثرياء.

لكن ما الذي يجعل أثرياء العالم يقبلون بتمويل عدو طبقي يتوعدهم بمصادرة مصالحهم؟

طبعا ، نحن الفنانون الفقراء نمنّي النفس بأن تحل اللعنة على "الإمبرياليين فينمسخون "نمورا من ورق" ،و أن يزيد الله الأثرياء غباءا على غبائهم و يؤثّمهم حتى الموت على حيازتهم للثروة ،أو حتى يلهمهم الإنتحار من شدة الندم على ضلالهم الطبقي و غير ذلك من كلام الشعراء.

لكن "إنويزر" مقامر يراهن على طرفي المنازعة الطبقية في مشهد الفن.لأنه، من جهة أولى، يراهن على ذكاء الأثرياء الذين يعرفون بأن عرض أعمال الفنانين المعاصرين ، و لو كانوا ثوريين، مخاطرة بلا تبعات ،ذلك لأن صفة " الثورية" صارت وسما تجاريا،"ماركة" مسجلة [label]مثل غيرها من أوسام الفئات المفهومية لسوق الفن المعاصر، ناهيك عن كون الفن المعاصر ،المفخخ بنخبوية مُزايدة مُطلسمة، لا يلمس إلا أعضاء الدائرة المحدودة من الـ "هابي فيو"الذين يتداولون مضامينه.و من الجهة الثانية،فصاحبنا يراهن على عاطفة - حتى لا أقول "على سذاجة" - جمهور هواة الفنون، الذين يستمدون من "ثورية" الفن ،التي تضيئ عتمات معارض"إنويزر" [و شركاه] المعولمة ،عزاءا عن حالة الإحباط و اليأس من التغيير الإشتراكي الطوباوي الذي طمحت إليه مجتمعات مطلع القرن العشرين.

و هكذا فـ"إنويزر" بعيد كل البعد عن "عض اليد التي تطعمه" لأنه واع بأن هذه اليد لا تمنحه إلا ما تراه هي حسب مطالبها التي تعرّفها هي.إنها اليد التي تتحكم و تضبط العرض و الطلب في إقتصاد الفن و السياسة.و "إنويزر"واع تماما بكل هذا الواقع، و لذلك تراه سعيدا و هو يلتقط قشرة الموزة المعفنة التي يرميها له سدنة

رأس المال، فيمسح عنها الغبار ليأكلها و لسانه يلهج بالثناء لرعاته المحسنين.و حين يلمح شبهة لوم في نظر زوار معرضه يعاجلهم بـ :

« Let's be real!»

"جرادة في الكف اليوم افضل من عشرة في السماء غدا" !

و الجمهور يصفق ،لأنه يعرف أنه لولا جهود "إنويزر" لما كان في الإمكان رؤية جرادة الفنانين الأفارقة المعاصرين في كف "دوكيمنتا11" الأنيق.

لكن حجة خصوم "إنويزر"تنتصب في عناد منطقي غيّاظ كونها في بساطتها الظاهرة تتنائى عن التبسيط الجائر.فهؤلاء الخصوم الـ"ثوريون"،" الطوباويون"، "الرومانسيون" و هلمجّرا.و في "هلمجرّا" ضف " العرقيين" بالنسبة لذلك النفر الذي ضاق بصعود الأفارقة السريع على فضاء الفن المعاصر فأكرموا الجمهور بملاحظات حول شخص « إنويزر" ، ذلك أن « إنويزر »، وافد لفضاء الفن من خلفية العلوم السياسية[جامعة نيوجيرسي1987،-]، و من فضاء الأدب["إنويزر" شاعر]- و في اقل من عقدين من الزمان تُوّج نشاط « إنويزر » الفنأفريقاني بإجازة فريدة من نوعها، إذ صنفته مجلة «آرت ريفيو»في 2014 ، بين المئة شخصية الأقوى نفوذا في عالم الفن. و كفاءة بساطة حجة خصوم "إنويزر" تتلخص في أنه لا يمكن الجمع بين صفة السادن "الثوري" و السادن " الرأسمالي" في آن.فما العمل؟

التبعة المنطقية لهذا النقد الأخلاقي هي إدانة كل تظاهرة فنية تتم بتمويل الدول الإمبريالية و مؤسسات رأس المال المعولم.و هذا يعني إدانة كافة التظاهرات الفنية للقرون الماضية لأنها تمت بتمويل الطبقات المهيمنة و لان الثوريين و المسحوقين ظلوا مقصيين منها! .على مثل هذا التحليل يتم تسويغ نوع الفن الذي يأتي من "الهامش"، هامش الفن الرسمي، أو من " تحت الأرض"أو " الفن البديل". المشكلة مع هذا الفن الذي يزعم لنفسه صفة "الفن المضاد" هي أن تعريف هويته الجمالية لا يكون إلا بالإحالة للفن الرسمي.و هكذا ففن "الطليعة" ينتهي دوما بالركون في المؤخرة لأن الطموح السري لأي طليعة فنية هو أن تحتل محل الفن الرسمي. و أنا اتساءل ـ من موقع أخلاقي صرف ـ ما الذي ألهم هؤلاء النقاد الأمناء أن يذهبوا لمشاهدة معروضات "دوكيومنتا 11 »؟ هل كان حافزهم مهنيا صرفا، في معنى أنهم ذهبوا لتغطية تظاهرة ثقافية لصحفهم؟و أي صحف؟ و هل هناك صحيفة فالتة من قبضة الـ "بيغ بروذر" الذي يهيمن على الأعلام المعولم؟

قلت في سالف كلامي ان طرفي المنازعة على حق مثلما هما على باطل، لكني انا على حق، بذريعة كوني في موقع الحَكَم طبعا. و من موقع الحكم انظر للمنازعة التي تجعل الفن المعاصر مسندها الإجتماعي، كمنازعة متحققة وراء فضاء المنطق الأخلاقي.و لفهم موقعها من المنازعة الإجتماعية يستحسن فحصها من زاوية أنثروبولوجيا السلطة، و من منظور قدرة السلطة على تخليق خصومها على مقياس حاجتها و إختراع البدائل المزيفة المواتية لتطورها و التي ستعترض نمو أيّة بدائل إجتماعية حقيقية صادرة من طرف الخصوم الطبقيين. السلطة المركبة المعولمة التي تخترع ثقافتها ، قمينة بإختراع" ثورتها" الخاصة.و تاريخ الفن[الإفريقي؟] المعاصر ليس سوى أحد تجليات هيمنة السلطة المعولمة التي تملك حق تعريف الفن و " ضد الفن".فالسلطة تستوعب كل شيء و تنظم البدائل حسب اولويات بقائها. فما العمل؟كيف نتخارج من هذه المتاهة حيث الخرائط المتاحة بين أيدينا هي الخرائط التي صممتها السلطة المهيمنة؟ هل نهجر الفن في صيغته التي فرضتها السلطة؟ أم هل نهجر الفن من حيث هو ، جملة و تفصيلا؟ثم هل من الممكن هجران الفن فعلا؟

ربما كانت الأزمة الأخلاقية التي تلغم الفن المعاصر هي من باب الشر الذي ينطوي على خير غير متوقع ، و " عسى أن تكرهوا شيئا و هو خير لكم"، [البقرة]، ذلك أن الأزمة ربما انطوت على فرصة إنعتاق أمام الفنانين الذين مازالوا يأملون في الثورة. كيف؟ مندري؟لكني، مثل جمهور غفير من الفنانين المعاصرين، لا أريد أن يفرض علي الإختيار بين "إنويزر" و نقاده المأجورين لصحف "وول ستريت".و سأظل أبحث عن شيئ مغاير.

سيدريك، ما زال في الخاطر أشياء و أشياء في موضوع الأزمة الأخلاقية التي تعصف بالفن[الإفريقي؟] المعاصر، و لا يخفى عليك أن البحث عن مخرج حقيقي، هو مشروع عام يتجاوز دائرة الفنانين الأفارقة وحدهم،مثلما أن البحث عن مخرج من أزمات إفريقيا الإجتماعية و الإقتصادية و الثقافية، مشروع عام يتجاوز الدائرة التي يقف فيها الأفارقة وحدهم. ذلك لأن الأفارقة ، فنانين أو غير فنانين ،ضالعون في العالم "كسر رقبة" و لات مناص.

و مثل الأوروبيين الذين يجهدون في بناء الوحدة الأوروبية، فالأفارقة يحلمون ببناء" الولايات المتحدة الإفريقية" التي ستشارك في صناعة المصير المشترك للمجتمع الإنساني.و الأفارقة واعون بأن إنجاز هذا الحلم لن يكون بدون مساعدة الأوروبيين. لكن الأوروبيين المشغولين، منذ عقود، ببناء حلم الولايات المتحدة الأوروبية ، لا يدرون بعد أن المشروع الأوروبي القائم على العدل و الحرية لن يكون بغير مساهمة الأفارقة. و يوم يعي الأوروبيون هذه البداهة الحضارية ستنفتح امامنا كلنا فرص معالجة الأزمة الأخلاقية التي تعصف بالفن [الإفريقي؟] المعاصر.

خالص الود

حسن

.....

5

بلاك إز بيوتييفول

في 2001 نظّم كل من صلاح حسن [الجرّق] و" أولوأوقيبي"[فنان و باحث نيجيري في الفن الإفريقي المعاصر]، معرضا جماعيا عن المفاهيمية[كونسيبشواليزم] في الفن الإفريقي المعاصر
Authentic/Ex-centric,Co,ceptualism in Contemporary African Art.
تم المعرض ضمن بينالي البندقية التاسع و الأربعين.
و قد انصب جهد المنظمين و المساهمين في كتالوغ المعرض على بذل القرائن و الأدلة الدامغة على تحقّق الفن المفاهيمي في إفريقيا منذ سبعينيات القرن العشرين، أي في العصر الذهبي للفن المفاهيمي في العالم الأوروأمريكي.و يتذرع منظمو المعرض بتاريخ اصيل للفن المفاهيمي في إفريقيا للمطالبة بمقعد إفريقي في فضاء الفن المعولم.و هي مطالبة تتوجه لجهة يُفترض فيها أنها تملك سلطة تنظيم مشهد الفن المعاصر. فما هي هذه السلطة العليا التي يتضرع إليها أهل الإحتياجات الثقافية الخاصة في إفريقيا؟
جزء مهم من مكاتيب كتالوج معرض صلاح حسن و "أولوأوقيبي" في" بينالي البندقية"[2001]- يشدد على المطالبة بتوفير مساحة مشاهدة للفن الإفريقي المعاصر في المحافل العالمية.

من امثلة المطالبات تحضرني مطالبة صلاح حسن[الجرّق] لجماعة الرعاة الأمريكيين في "البنك الدولي" وتوابعه في فضاء الثقافة بضرورة الإنتباه للثقافة و الفنون في منظور تنمية المجتمعات الإفريقية، مما أشرت إليه في تناولي لكتاب"ملهمة الحداثة، دراسات في الثقافة كوسيلة تنمية في إفريقيا" الذي حرره صلاح حسن و"فيليب ألتباك"

The Muse of Modernity,Essays on Culture as Development in Africa ,Edited byPhilip G. Altbach and Salah M. Hassan,Africa World Press,Inc.,Asmara,1996

طبعا صلاح حسن الماركسي اللينيني [الواقع من السما سبعة مرات]، و الذي لا بد أنه هتف معنا يوما، في سبعينيات "الزمن الجميل" البائد : » : لن يحكمنا البنك الدولي"، لا يجهل نوع التنمية التي يضمرها "البنك الدولي" و شركاه

لمجتمعات القارة الإفريقية.لكنه هنا يعمل بحكمة الشعب " جرادة في اليد افضل من ألف في السماء". المشكلة هي في أي يد تقبع هذه الجرادة المباركة؟ مندري؟ ثم مندري؟

أول تعريف عام لهذه السلطة التي يخاطبها صلاح الجرق و" أولوأوقيبي"، و التي يبدو أنها تملك اسباب الحل و الربط في فضاء الثقافة المعاصرة، يتلخص في كونها تقيم خارج القارة الإفريقية و أن القائمين عليها ،من أفراد و مؤسسات، هم في الغالب من فئة الأوروأمريكيين المرتبطين بمراكز القوة في دوائر رأس المال المعولم. لدى هؤلاء الناس يتسوّل قوّامو فن الأفارقة المعاصرالدعم و هم حامدون شاكرون على ما ينوبهم من فتات موائد سادة العصر. و تكاد المطالبات تشكل نوعا ادبيا مستقلا وسط الأدب المعارضي للفن الإفريقي المعاصر. فحين يكتب صلاح حسن و "أولو أوقيبي"،في مقدمة كتالوج معرضهما بـ "بينالي البندقية"، حسرتهما على غياب الفنانين الأفارقة عن خشبة مسرح الفن العالمي المعاصر فهما يعنيان بالتحديد غياب الفنانين الأفارقة عن مشهد الفن الأوروأمريكي الذي نصب نفسه عالما في محل العالم الكبير المتعدد المشاهد.و مزاعم الأوروأمريكيين بأنهم هم العالم، هي في حقيقتها بعض من ميراث حقبة الإستعمار التي بادت مع صعود نجم عولمة تنطوي على إحتمال تعدد العوالم المتوازية، لكن بأس مزاعم المركزية الأوروأمريكية إنما يتأتّى من كون جل أهل العالم غير الأوربي يسلمون لهم بها أو كما جاء في المثل : ا"لشيطان يظهر لمن يؤمن به »[و الإله أيضا]. و تعدد العوالم الذي يروّع الأوروأمريكيين، كونه يهددهم بفقدان مواقع الحظوة المادية و الرمزيةالتي ورثوها من عهد الإستعمار، هو الذي يحفّز هؤلاء الأوروأمريكيين على العناية بتثبيت الفئة المفهومية لأفريقيا ككينونة صمدة ثابتة خارج التاريخ و كمستودع سامي للبداءة في مواجهة الحضارة.طبعا إخراج إفريقيا من تاريخ الإنسانية يضمر رؤية فصامية لتاريخ الحضارة الإنسانية . رؤية توطّن الأفارقة في فضاء النفي المظلم لتاريخ الإنسانية مقابل تكريس سيادة الأورأمريكيين على الوجه المشرق للتاريخ.و مشكلة سدنة الهويولوجيا الإفريقانية هي في كونهم استكانوا داخل رؤية الأوروأمريكيين الإزدواجية للتاريخ و قبلوا بمصنفات "الشرق " و "الجنوب" و"السكان الأصليين" و "الدياسبورا"، و انمسخوا بذلك "آخرا" أزليا لمجتمع أوروأمريكي يصنف نفسه ،وحده لا شريك له، في موقف الـ"غرب،" ثم يتوعّدنا بـ"صدام الحضارات"[و أحيانا بـ"حوار الحضارات"] و غير ذلك من ترهات عالم بائد. بينما كل القرائن الثقافية في عالمنا المعاصر تؤكد نهاية الغرب و الشرق كنجمين أفلا مع بداية حركة التحرر من الإستعمار، رغم أن ضوءيهما ما زالا يسافران عبر الأزمنة. عالمنا المعاصر المعولم هو حاصل ابتلاع الغرب للشرق و اضمحلال ذلك "الغرب" الأسطوري الذي كان يعرّف نفسه بالمقارنة مع" شرق" اسطوري لم يوجد إلا في مخيلة الناس الذين كانوا يرون أنفسهم غربيين.

و رغم أن مصطلح " الغرب" فقد كفاءته المفهومية في معانقة واقع العولمة، إلا أن قوّامي معارض الفن الإفريقي المعاصر هم أكثر الناس تمسكا بمصطلح " الغرب"في مواجهة إفريقيا؟ لماذا ؟ لأنهم حين يموضعون إفريقيا خارج فضاء "الغرب" فهم يضمنون استمرار حظوة القوامة الإفريقانية التي عهدت بها إليهم سلطات دوائر رأس المال الأوروأمريكي الهابطة من سبط " البنك الدولي"،و التي صعّدتهم لمقام "شاهد[ملك] من أهلها" و على أهلها في آن.و فكرة توطين إفريقيا "خارج "أو "ضد" أو "بالمقارنة مع" الغرب" هي المسئولة عن "تسويد" القارة ومسخها لمستودع سامي لإستقبال ملل العالم السوداء. في هذا المشهد يبدو "تسويد" القارة و زَنْوَجَتها كمكيدة مفهومية مستحدثة تتجاهل التعدد العرقي و الثقافي للأفارقة و تطمح لتخليق مسخ "كل ـ أفريقاني" اصطناعي يعولم الهوية الإفريقية على قرينة العرق و اللون. ضمن هذه المساعي وُلدت " الدياسبورا الإفريقية"، من سفاح الغول و العنقاء على فراش رأس المال، و تورّمت و تضخّمت بين المعارض و المنتديات و مراكز دراسات الـ "بان أفريقانية" في الجامعات الأوروأمريكية. هذه الـ"إفريقيا" الْمزَنْوَجة الْمدَسْبَرة تفتح ذراعيها، في محافل الفن الإفريقي المعاصر، لإحتضان الفنانين الأوروأمريكيين سود البشرة ،لأن الطبقة الوسطى البيضاء الأوروأمريكية لا تطيق حضورهم في المشهد الفني العالمي، فتنفيهم لأمهم الإفريقية[موذرآفريكا] و الأجر [بالدولار] على الله.[للإستزادة في سيرة البانأفريقانية السوداء انظر نصي : »و يسألونك عن الفنأفريقانية" في :

http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=9866&highlight=%ED%D3%C3%E1%E6%E4%DF+++%C7%E1%C8%C7%E4+%C3%DD%D1%ED%DE%C7%E4%ED%C9&sid=036b7a462b16cec75361096a94e97b93

و ترجمته الإنجليزية في :

https://hassanmusaofficial.com/pan-africanism/

أنظر ايضا نصي
Une sale histoire de moutons
في
http://www.analisiqualitativa.com/magma/1803/article_10.htm
و ترجمته العربية في
https://hassanmusaofficial.com/a-nasty-sheep-story/

و هكذا ،حين يحضر فنانون أمريكان معروفون، من وزن"ديفيد هامونز"و "ماريا ماغدالينا كامبوس ـ بونص" و"باميلا زد" في "بينالي داكار"،[2004]فهم يتصدرون البينالي الإفريقي كممثلين لملة الدياسبورا السوداء في أمريكا البيضاء. و قبولهم لسوادهم كعلامة هوية جمالية يشرعن حضورهم بين أخوانهم في الدم الزنجي، لكنه قبول مشروط بحضورهم في القارة السوداء وحدها ، لأن هؤلاء الفنانون يطرحون ذواتهم في امريكا و في أوروبا كفنانين أولا و أخيرا، بحيث تصبح واقعة لون بشرتهم مجرد صدفة وجودية لا تترتب عليها أية عواقب جمالية. لكن هذه العودة لـ "إفريقيا الأم" لا تنجو من شبهة علاقة القوى الطبقية التي ألهمت سود أمريكا الخارجين من الإسترقاق أن يستعمروا سكان "ليبيريا" لأكثر من قرن من الزمان. هؤلاء الفنانون الأمريكان السود يحضرون لبينالي داكار بوصفهم، أيضا، ممثلين للولايات المتحدة الأمريكية و تسندهم أعتى أجهزة البروباغندا الأمريكية [مثل" صندوق دعم الفنانين الأمريكان في المهرجانات و المعارض الدولية"
The Fund for US Artists at International Festivals and Exhibitions
و وراءه وكالتان فيدراليتان من وزارة الخارجية الأمريكية
Department of State
و " الصندوق الوطني للفنون"
The National Endowment for the Arts
فضلا عن مؤسستين أهليتين في أهمية "روكفلر فاونديشن" و" وقف بو الخيري"Pew Charitable Trusts
و آخرين مثل "فورد فاونديشن" و "مؤسسة الأمير كلاوس" و هلمجرا.و قد اقيم معرض الفنانين الأمريكان السود الثلاثة في "بينالي داكار" تحت رعاية "مكتب الولايات المتحدة للشؤون التربوية و الثقافية"
Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S.
بالتعاون مع السفارة الأمريكية في السنغال.
و لأن أولوية الرعاة و القوّامين الأمريكان الأماجد، اقتصرت على تنظيم لقاء سود أمريكا بسود إفريقيا في محفل داكار الـ"بانأفريقاني"الأسود ،لم يحفل أحد بالخراقة المفهومية الغليظة البادية في منهجية التدبير المعارضي. ذلك أن التدبير المعارضي الطامح لتقديم آثار ثلاثة فنانين سود مدسبرين "ميد إن أميريكا" لجمهور " بينالي داكار" [2004]، ينطوي على مداهنة سياسية مزدوجة للجمهور الإفريقي و الجمهور الإفروأمريكي في آن ،لأنها تقدم الأشخاص السود الأمريكان في المحفل الفني الإفريقي بإعتبار أن امريكا هي ،"أيضا "،بعض إفريقيا.
و مشكلة التدبير المعارضي لهذا المعرض الأمريكي الأسود تتبدى في إهمال قواميه النابهين الخوض في الإشكاليات الجمالية التي يطرحها المضمون الفني للآثار موضوع العرض، مقابل الإحتفاء بحضور الفنانين أنفسهم بلحمهم و دمهم .و هذا الموقف يوثّن الفنانين السود ، و بذريعة السواد ، لمجرد موضوع معارضي تحت رحمة القوامين الفنانين. فضلا عن كون التوثين يدرك المكان الجغرافي نفسه ممثلا في المدينة التي كانت تبحر منها السفن المحملة بالرقيق الإفريقي نحو الضفة الأخرى من الأطلسي.ذلك أن مجرد حضور الفنانين الآفروأمريكان في داكار ينمسخ أثرا جماليا يحتفى به في حد ذاته.
[أنظر السفر الجماعي العامر :"محل ذاكرة الدياسبورا"،الذي حرره صلاح حسن و شيريل فينلي :
Salah Hassan&Cheryl Finley
Diaspora Memory Place,
David Hammons,Maria Magdalena Campos-Pons,Pamela Z
Prestel Publishing,Prince Claus Fund Library & Ford Foundation
ربما لهذا السبب وقع الإختيار على " ماريا ماغدالينا كامبوس بونص" التي تعرّف كفنانة أمريكية سوداء من أصل كوبي ، لتمثل في مشهد داكار كتجسيد حي لعروة الدياسبورا الأفريقانية التي تربط بين أفريقيا و الأمريكتين.و أثرها الفني المبني على موضوعات "الهوية" و "المنفى" و "العرقية"، يستجيب لتوقعات قوامي معارض الدياسبورا

الإفريقية بشكل مثالي. و إذا كانت "ماريا ماغدالينا كامبوس" ، ضمن هذا الثالوث الأمريكي الأسود، تصون فولكلور الذاكرة الجمالية البداوية[بريميتيفيزم] لسود الدياسبورا، فإن "باميلا زد"، فنانة التصاويت الإلكترونية تمثل كتجسيد سعيد لصورة الفنان الأسود المسكون بالمعاصرة في ابهى تجلياتها التكنولوجية.و أثر "باميلا زد" السماعي قائم على تقنية الحركة الجسدية للفنان الموسيقي،لأن حركة الجسد و الذراعين أمام حساسية الأجهزة الإلكترونية تترجم في حينها لتصاويت تتنوع حسب تنوع مسافة جسد العازف[الراقص؟] من الأجهزة.و المحصلة البصرية للأثر، في النهاية، أدخل في شغل الكوريغرافيا منها في شغل الفنان المصوّر.هذا الواقع يطرح التساؤل حول المشروعية الجمالية لحضور" باميلا زد" في محفل منصوب للفنون البصرية، لكن هذا النوع من التساؤلات غير وارد في خاطر القوامين الأمريكان لأنهم يكتفون بمجرد الحضور الجسدي للفنانة السوداء في مشهد داكار البانأفريقاني. أما الخراقة المناهجية الكبرى في معرض الثلاثي الأمريكي ، فهي تتجلى في أثر "دافيد هامونز" الذي احتفى به أعلام البينالي كأحد مظاهر البينالي الأكثر شعبية. و يبدو أن الجميع عوّلوا على كفاءة أثر "هامونز" في استقطاب انظار جمهور داكار على زعم مريب بأن الفنان الأمريكي نزّل الفن المعاصر من علياء البينالي الصفوي لجمهور الأحياء الشعبية الفقيرة في داكار..و الكفاءة المزعومة في مساهمة" دافيد هامونز" بسيطة لأنها تترك التعبير الفني جانبا و تتوغل في أرض التعبير الطبقي.ذلك أن "هامونز" نظم عرضا حيا[بيرفورمانص] على فكرة "يانصيب" شعبي جائزته الخراف، قبل أيام قليلة من عيد الأضحى.و اسم العمل » يا نصيب الخراف «

Sheep Raffle

.و قد سبقت "بيرفورمانص" اليانصيب حملة إعلانات مرئية و مسموعة في أحياء المدينة ، جعلت الداكاريين يتدافعون للإشتراك في هذا المحفل الفريد الذي يسرته لهم ملابسات البينالي مع أريحية شركة مرق « ماجي » الشهيرة.و « هامونز » يدخل على موضوعه بأسلوب غوغائي لا يليق بفنان تعود على التروي في تدبير عروضه الفنية،ذلك لأنه غرر بالجمهور الداكاري المسلم الفقير و زج به في وعد المقامرة ملوحا بفرص الكسب السهل السريع لخروف الضحية، و ذلك من خلال الإعلان المرئي و المسموع بثلاث لغات عن هذا اليانصيب الذي يستمر بشكل يومي على مدى ستة أيام.و كون "هامونز" النصراني يجهل أن دين المسلمين يحرّم المقامرة ،[لأن المقامر يكسب مالا لم يستحقه بالعمل مثلما هو يخسر ماله الذي كسبه بعرق جبينه بدون مبرر منطقي]،فهذا يفاقم من خراقة موقفه الجمالي كونه يتحرك بجهله [و ربما بخيلاء الفنان الأمريكي] في فضاء ثقافي لا يعرف دروبه بينما الأدب الديني الذي يعالج موضوع الأضحية من وجهة نظر الإسلام ،متوفر و متاح للجميع.و يتجلّى اللبس المفاهيمي الأكثر شناعة في أثر "هامونز" الفني في استخدامه لجمهور الأحياء الشعبية في داكار داخل هذه الأحبولة الغريبة التي يعتبرها هو أثرا فنيا مفاهيميا في حين أن جمهوره يدخل فيها باعتبارها مقامرة قد يخرج منها بخروف.و قد حاول بعض المعلقين على حركة "هامونز" تبرير استخدامه للجمهور الداكاري في عمله، بكونه يماثل استخدام سينمائيي الواقعية الإيطالية للممثلين غير المحترفين في افلام مثل « سارق الدراجة »[دي سيكا].

إلا أن الممثلين غير المحترفين في افلام الواقعية الإيطالية كانوا ينخرطون في صناعة السينما وفق منطق عقد العمل بين مخدم و عمالة واعية بإنخراطها في صناعة التمثيل الخيالي التي صارت فنا سابعا و بدون بعد المقامرة في عملهم و بدون أدنى تنويه بالبعد الديني لطقس الأضاحي عند مسلمي داكار.

أنظر جاكلين فرانسيس و تينا تاكيموتو

Jacqueline Francis &Tina Takemoto

https://wattis.org/view?id=420

و في 2017 وجد الصلحي نفسه في معرض دياسبوري و مفاهيمي مع "ديفيد هامونز" الأمريكي و"ستانلي براون" الهولندي من أصل سورينامي [أمريكا الجنوبية]. نظم المعرض صلاح حسن تحت رعاية مؤسسة الأمير كلاوس و صندوق امستردام للفنون ، و ذلك تحت شعار :"عبور ثلاثي"

‘Three Crossings: El-Salahi, Hammons, Brouwn’ from 23 November 2017 through 2 March 2018.

في هذا المعرض الذي يحتفي بثلاثة فنانين معاصرين من خارج الملة العرقية البيضاء يتم تبرير إختيار الفنانين حسب هويتهم العرقية، و حسب أهميتهم الجمالية، كفنانين معاصرين ضالعين في تعبير الحركة المفاهيمية.طبعا صفة الصلحي كفنان إفريقي معاصر و مفاهيمي تعكر صفو الإختيار الدياسبوري لكن" فهمنة" الصلحي تجوز ضمن السماحة المناهجية التي تغمر مثل هذه المحافل التي تؤاخي بين ابناء و بنات الدياسبورا المعولمة.

طبعا ملّة الدياسبورا لم تنتخب احدا ليمثلها لكن قوامو معارض الفنأفريقانية الأمريكية يبيحون لأنفسهم حق تمكين [أي و الله"تمكين"، إتـّـوا اللينينية دي إلا يكتبوا عليها :هنا لينينية"؟] ممثلين للدياسبورا الإفريقية اينما شاءوا،في إفريقيا أو في أوروبا و أمريكا أو في واق الواق، و ذلك لسبب بسيط ،هو أنهم هم أصحاب الإمتياز في إختراع و مأسسة هذه الدياسبورا الإفريقية "ميد إن أميريكا». [حتى أعود لسيرة الدياسبورا الأوروأمريكية يمكن مراجعة مكتوبي في سيرة الدياسبورا في نصي "من اخترع الأفارقة ؟" على الرابط

https://hassanmusaofficial.com/who-invented-africans-arabic/

:::

الفصل السادس

1

و يسألونك عن المفاهيمية

في فيديو منتدى "مؤسسة العويس الثقافية" حول تكريم الفنانة كمالا إسحق

https://www.youtube.com/watch?v=via7lE5IaQU

تحدث صلاح حسن [الجرق] عن كمالا كـ"مؤسسة للمدرسة الكريستالية"، و وصف" الكريستالية" بأنها " بداية ما يسمى بالمفاهيمية اللي هي الخروج على النمط المهتم بمسألة تأسيس مدرسة على الهوية ».و شرح صلاح الطبيعة الأنثوية المتمردة لكمالا كتعبير عن"الذاتية الأنثوية" لكمالا[و ترجمتها في مصطلحه ـ
subjectivity
على هذه الـ"سبجكتيفيتي" يسوّغ صلاح خروج كمالا من حرز "مدرسة الخرطوم" الذكوري "لمجالات المفاهيمية، حيث أن الفكرة هي التي تقود العمل"و على هذه القناعة الغليظة، التي تضمر إحتمال "عمل" فالت عن طائلة" الفكرة"،يهيئ صلاح كمالا لـ"قيادة" "المدرسة الكريستالية".و صلاح، في هذا المشهد الكريستالي[نسخة الخليج]،، يذهب ابعد من كمالا، التي تبدو متحرّجة نوعا من مزاعم قيادتها أو "تأسيسها" لـ : المدرسة الكريستالية".ربما لأنها تستشعر خطرا مبهما في قبول اللبس المفهومي الذي ينتحل لها"قيادة"و "تأسيس" حركة فنية استضافتها كما"الضابط العظيم" بين صغار الضباط الإنقلابيين المحتاجين لرتبة عليا تقعّد حركتهم ضمن منطق التراتب العسكري. و رغم أن صلاح، في حديثه القصير، ينبه الحضور لأن كمالا صارت تنفي عن نفسها صفة الإنتماء للكريستالية،إلا أن صلاح يتمسك بـ"كريستالية" كمالا لأنها تضمن له تصنيفها كفنانة "مفاهيمية". فما هي هذه المفاهيمية التي انتابت قطاعا معتبرا من فن الأفارقة المعاصرين و صعدتهم لمشهد الفن المعولم بمباركة كريمة من سدنة رأس المال المهيمنين على مؤسسات إدارة الثقافة في العالم؟
من يسأل قوقل يتوه بين ركام الأجوبة المتكاثرة في شرح "الفن المفاهيمي"[كونسيبشوال آرت]
Conceptual Art
و ذلك رغم قصر عمر المصطلح نسبيا. ربما لأن الأدب الذي يعتمد مصطلح " المفاهيمية"قريب العهد في منظور تاريخ الأفكار النقدية الحديثة. و جل هذا الأدب يرجع لمنتصف الستينيات.لكن قصر عمر المصطلح لا يعني قصر

عمر المفهوم الذي يغطي مجاله، و إنما يدل على قصر عمر وعينا بتوطيين المفهوم في جهازنا النقدي. طبعا لن أكتفي بسؤال قوقل وحده لأن " سيد الرايحة يفتح خشم البقرة" كما تعبر بلاغة الأهالي. و على أثر حركات الطليعة الفنية الأوروبية سعى سدنة حركة الفن المفاهيمي لرسم حدود اليوتوبيا المفاهيمية بغاية فرز هويتها الجمالية عن هويات غيرها. لكن مسعى الفرز ينطوي على مخاطرة نفي ذلك "الفن الآخر"، الفن الموصوف بكونه "غير مفاهيمي"،خارج دائرة الفن. ويجد المفاهيميون صعوبة مشتركة في تعريف هذا "الفن الآخر"،و هي صعوبة عامرة بالدلالات كونها تضيئ صعوبة تعريف الفن المفاهيمي نفسه. فالمفاهيميون يعرّفون الفن المفاهيمي بـ "لا مادية" المفهوم،فهو فن الفكرة، مقابل الفن الآخر، الفن المادي الذي يعتمد على معالجة الخامات و المساند المادية، و في مقام الفكرة يسوغ المفاهيميون لأنفسهم فرص مساءلة مبدأ الفن و منهجه و غايته. لكن المفاهيميين يعرفون أن ليس هناك أي سلوك إنساني ـ و الفن سلوك إنساني ـ يمكن أن يفلت عن طائلة الفكرة. فالفن في مبدأه فكرة،[و لو شئت قل :فكرة دينية]، و كفكرة فهو قصير العمر في منظور التاريخ ،لأن الفكرة الفنية هي فكرة حداثية ظهرت ،في سياق تطور المجتمع الرأسمالي الأوروبي ،مع صعود نجم البورجوازية التجارية الأوروبية و إعلاء شأن ثقافة المبادرة الفردية في أوروبا ما بعد القرن السابع عشر. قبل هذا التاريخ كان الأوروبيون، مثل غيرهم، يتعاملون مع الفن كصناعة و مع الفنان كصانع ماهر في خدمة رعاته، ممثلين في مؤسسة السلطة السياسية [الملك]أو في مؤسسة السلطة الدينية [الكنيسة]. و مع فجر الحركة الرومانطيقية في القرن الثامن عشر تم تكريس الفنان كخالق ذي سيادة فردانية تصعّده لمقام الأنبياء،مثلما تم تكريس الفن كديانة حديثة قمينة بفرز الجمال عن القبح و فرز الحضارة عن البربرية. ترتب على تصعيد الفنان فوق صدارة المشهد الثقافي إعادة تعريف الفئات المفهومية للممارسة الفنية على تراتب الفنون الجميلة["الحرة"]، و الفنون التطبيقية[المقيّدة بقيود المنفعة العملية].

و المفاهيميون يعرفون الفن المفاهيمي بكونه فن يستغني بالفكرة ـأو بـ"الرؤيا" في مصطلح محمد شداد الكريستالي ـ عن التقنية الحرفية، و ذلك بالتعارض مع "الفن الآخر" الذي يصون التقليد الزخرفي و يعتني بالشكل البصري للأثر الفني و يهمل الفكرة.طبعا هذا التعارض المفترض بين الفكرة و التقنية الحرفية يغض النظر عن كون التقنية في حقيقتها هي فكرة تعبر عن تفسها بغير وسيلة الأدب،و هذا الإحتمال يردنا لمضمون الفن المفاهيمي كوجه من وجوه البحث الأدبي في فضاءات اللغة المترامية الأطراف.أو كما جرت عبارة الرسام الأمريكي"آد راينهارت"،1913-1967، في"الفن بوصفه فنا"

Art-as-Art

: »أي تقدم و أي تغيير في الفن يسعى نحو النهاية الحتمية للفن من حيث هو كفن"

و تكاد موضوعة "نهاية الفن"التي ألهمت نفرا من فناني القرن العشرين ، على أثر حركة "دادا"، تكاد تشكل العمود الفقري لمجمل "لاهوت التصاوير" المعاصر الذي طرحته حركة الفن المفاهيمي. و عبارة "آد راينهارت" تجد صداها في مبحث الفنان و الفيلسوف "جوزيف كوزوت"، آخر أنبياء الفن المفاهيمي الأمريكي في تعبيره المشهود: "الفن كفكرة من حيث هو فكرة"

Art as idea as idea », Joseph Kosuth «

و قد يميل المفاهيميون لتعريف الفن المفاهيمي بمسعى إمتهان و مناهضة التصاوير[«آيقونوكلاسم"

Iconoclasme

ترجم: تكسير و طمس التصاوير] بالتضاد مع ذلك"الفن الآخر" الذي يمجد الصورة الآيقونية للموضوع ،[« آيقونولاتري»،ترجم :عبادة التصاوير]. وأنا هنا أصرف النظر ،مؤقتا، عن استحالة تحقق مبدأ «طمس التصاوير» نفسه لأن الصورة المطموسة تبقى ماثلة للعيان كإحتمال في صناعة الصورة، بما يصعّد فعل الطمس أو التحطيم لتنظيم مغاير لعناصر الصورة. و المفاهيميون بمناهضتهم للصورة الأيقونية، الصورة التي تمثل الواقع المرئي، يبعثون الحياة في "لاهوت التصاوير" القديم الذي شغل الخاطر الديني اليهودي النصراني ،منذ العصر الإنطيقي حتى القرن التاسع البيزنطي، بالتعارض الأزلي بين صورة الجوهر القدسي و جوهر الصورة المقدسة.ذلك أن المفاهيميين ، على مر العصور، ظلوا يرهنون وجود الحقيقة القدسية بحضور أو بغياب الصورة.و قد تخلّق " لاهوت التصاوير" في التقليد الديني التوحيدي الذي ورثه المسلمون لاحقا ،كأحد وجوه العقيدة اليهوديةالنصرانية، و موضوعه تعريف العلاقة بين حقيقة الصورة و صورة الحقيقة.فالنصرانية الأرثوذوكسية لا تستغني عن الصورة الأيقونية باعتبارها تسبغ على الأثر الفني ديمومة متسامية على الواقع المتناهي و تمنح العابد المتأمل في الأيقونة مدخلا لمقاربة جوهر القداسة في تمثيل المسيح أو السيدة العذراء.و ضد هذا اللاهوت طرح أصوليو حركة الإصلاح البروتستانتي لاهوتا مضادا قائم على الرجوع لجذور العقيدة النصرانية التي تنزّه جوهر القداسة عن السعة المفهومية المتشيّئة في حدود الصورة الأيقونية [الصنم]، و ذلك على زعم ديني بأن معاني القداسة الإلهية متعالية

بالضرورة على محدودية الايقونة المادية.أو كما قال :" لا تصنع لك تمثالا منحوتا و لا صورة ما مما في السماء من فوق، و ما في الأرض من تحت و ما في الماء من تحت الأرض.لا تسجد لهن و لا تعبدهن."-[الإصحاح العشرون من سفر الخروج، الكتاب المقدس]. و خلاصة القول في " شقاق تصاوير" النصارى و اليهود و المسلمين هو أن الجميع يتقاسمون قناعة عميقة بسطوة الصورة الأيقونية و تأثيرها على السلوك الإجتماعي. هذه القناعة هي القاعدة التي يتكشف فيها الوجه الديني للمنازعة المفاهيمية في الفن المعاصر.أو كما قال "لاري شاينر" Larry Shinerصاحب"إختراع الفن" عن " روجر تايلر" Roger Taylor :تايلر كان أول كاتب لا تفوح من كتاباته في الفن رائحة البيض الفاسد اللصيقة بفكرة الإله "

Larry Shiner

’ The Invention of Art,

و في سياحاتي بين"خشم البقرة" و "طيز الوزّة" [ولا حياء في الأدب]،لاحظت تردد الباحثين الأوروبيين في الإتفاق على أصل لتاريخ المفاهيمية.رغم أن أغلبهم يرد أصل المفاهيمية لمطلع القرن العشرين مع آثار حركة الـ"دادائية"

Dada

و الدادائية حركة إحتجاج جمالي و سياسي ازدهرت بعد الحرب العالمية الأولى بين شعراء و فنانين أوروبيين""بريتون" و "آراغون" و "بيكابيا" و "تزارا" و" إلوار" و" دوشان »..]، طرحت نفسها كـ "ضد الفن" و تجاسرت على الطعن الفكري في مبدأ العقلانية الأوروبية باعتبارها مسئولة عن الإنحدار بالمجتمع Anti-Art الأوروبي في كارثة الحرب العالمية الأولى. بالذات في بعض أعمال الفنان الفرنسي " مارسيل دوشان" التي عرفت ،"تحت مصنف الـ" ريدي ميد

the readymades of Marcel Duchamp

و التي تعتمد على إلتقاط أشياء الحياة اليومية العادية و تصعيدها بالتسمية لمقام الأثر الفني.مثل المبولة التي سمّاها دوشان "نافورة"

Fountain (1917)

و وقع عليها باسم مستعار":[ر. مُت]

"R. Mutt.

و عرضها كعمل فني. بينما يميل البعض الآخر لتأصيل ظاهرة "المفاهيمية" في مطلع خمسينيات القرن العشرين مع الحركات الطليعية مثل :جماعة "الفن و اللغة" البريطانية التي تكونت ببريطانيا سنة 1968 في كوفنتري

Coventry

حول المجلة بنفس الإسم

و جماعة "فلكسوس"

Fluxus

التي جمعت [بين 1960 و 1970] فنانين من شتى المشارب[موسيقيين و شعراء و تشكيليين و مشهديين] و من مختلف الجنسيات الأوروبية و الأمريكية .و تميز نتاج فناني "فلكسوس" بأفضلية عملية تخليق الأثر الفني على الأثر المكتمل،مما أكسبهم حساسية "لا تجارية" أو حتى نزعة "ضد الفن" السائد

anti-art

، و ذلك على أثر مقولات نقدية تطعن في مبدأ الفن نفسه كإختلاق برجوازي أوروبي [أنظر روجر تايلر

Roger Taylor

https://www.stewarthomesociety.org/pol/taylor.htm

و "إختراع الفن"، لاري شاينر

The Invention of Art: A Cultural History

by Larry Shiner

و لهذا مالوا لطراز فنون العرض المشهدي ["بيرفرمانص"] . و يحفظ تاريخ "فلكسوس" لها ريادة فن الفيديو

video art

على يد "نام جون بايك"
Nam June Paik

في 1963.

و من يتأمل في أدب "فلكسوس"يلمس بعض اصول أفكار" البيان الكريستالي" [توفير الجهد و إعلاء الرؤيا على الحرفية و الطعن في مسلمات الفكرالعقلاني الرسمية] التي اجتهد في تخليقها محمد شداد في منتصف السبعينيات، مثلما يلمس أثر" فلكسوس"في الحركات المشهدية للكريستاليين["معرض الإنسان الجالس" 1971 و "معرض الثلج"1976 و معرض المرايا العادية" لنائلة الطيب1976 ، لغاية "معرض النيل الأزرق"1977، الذي لم يتمكن محمد شداد من إقامته . في كل هذه الحركات سجلت كمالا غيابا تاما عن الفعل الكريستالي و لم نعرف لها أدنى مساهمة في الحركة الكريستالية بخلاف توقيعها على " البيان الكريستالي".و في نظري [الضعيف؟] فالتفسير المنطقي لغياب كمالا عن مشهد الحركات الكريستالية هو أنها كانت مشغولة بتخليق تصاويرها عن ما يدور في ساحة المنازعة التشكيلية السبعيناتية. و بدلا من أن يحمد لها عكوفها الخلاق على صنعة الفنان الأمين، يهجم عليها قواموا الفن الإفريقي المفاهيمي و يجرجرونها ـ لا إيدها لا كراعها ـ لمحافل فن العولمة الرأسمالية الذي يستعجله متعهدو الإستثمار الثقافي. و المشكلة في "جرجرة" كمالا لمشهد "تأسيس" و "قيادة" « المدرسة الكريستالية" هي أن هذه" الجرجرة" المفاهيمية الملحاحة تحجب عن الجمهور جملة المعاني الجمالية التي ظلت كمالا ـ عبر السنين ـ تضمنها في أعمالها الفنية الفريدة، مثلما تغمط مؤسسي المدرسة الكريستالية الحقيقيين[محمد شداد و نائلة الطيب و الدرديري فضل] حقوقهم الفكرية و تنفي مساهمتهم العظيمة في ابتدار منظور جديد في ساحة الخلق التشكيلي في السودان.

في سنوات السبعينيات كنا ـ و ضمير الجماعة عائد لمجموعة الفنانين الشبان الذين كان بولا يسميهم بـ"العصاة" ـ كنا على خلاف نقدي مستعر مع جماعة "مدرسة الخرطوم"، لكن خلافنا النقدي مع "الكريستاليين" لم يكن أقل استعارا عن خلافنا مع "الخرطوميين"، رغم أننا لم نكن نعتبرهم أقل عصيانا مما كنا فيه نحن. و لعل صفة " العصيان" هي افضل صفة يمكن ان توصّف تلك الفترة الفريدة.و اليوم ، بعد مرور أكثر من أربعة عقود على زمن العصيان، لا بد أن هؤلاء و أولئك من شبيبة السبعينيات يتعجبون كل العجب من التحولات المفهومية المتلاحقة التي طالت تاريخهم المعاش و مسخته لمجرد مبحث بين مصنفات فنون العولمة.اي و الله صرنا موضوعا لبحث الدارسين من عيال النصارى النابهين في شؤون الدياسبورا الافريقانية يفتون في أحوال حركتنا و سكوننا و منهم من ينصحنا بأن نفعل ،أو أن لا نفعل ،كيت و كيت حتى نستقيم على سراط الفن الإفريقي المعاصر و نمشي " الهوينا" على عجين عملاء دوائر راس المال"كَما يَمشي الوَجي الوَحِلُ"ـ بينما "أنحنا قاعدين نستعجب و نراعي ساكت" و الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه.ـ

أكتفي من "تشبيك كمالا" بهذا القدر.و من ينقر على رابط "مؤسسة الشارقة للفنون" أو رابط "مؤسسة الأمير كلاوس" سيقع على آثار كمالا و سيرتها الفنية. ذلك أن "مؤسسة الشارقة" بالذات، هي المستودع الذي اودع فيه صديقنا صلاح حسن الجرق حصيلته من المعلومات و التصاويرالتي تخص الفنانة كمالا اسحق و غيرها من أعلام حركة التشكيل في السودان.و ذلك منذ 2016 حين كلفته مؤسسة الشارقة بالإشراف على معرض كمالا ضمن التظاهرة الفنية التي نظمتها المؤسسة على شرف " مدرسة الخرطوم"، و صلاح حسن مشكور على جهده مثلما هي مشكورة مؤسسة الشارقة
http://sharjahart.org/ar/sharjah-art-foundation/people/ishaq-kamala-ibrahim1

و "مؤسسة الأمير كلاوس"

https://princeclausfund.org/news/women-in-crystal-cubes

على تفانيهما في صيانة أثر كمال، لكن إزجاء الشكر لهؤلاء و أولئك لا يعفي الناظر في أثر كمالا من مغبة النظرة

النقدية، "النظرة الثانية"، المستشكلة التي تملك ان تفلق الشعرة ـ و في رواية :"تسلخ الناموسة"ـ حتى تطمئن قلوب الناظرين و هيهات. كان هذا هو طموح مكتوبي و لتغفر لي استاذتنا المحبوبة لو استشعرت في أقوالي لجاجة ،فهي بين قلة من اساتذتنا الذين علمونا أن نلح على موضوع بحثنا حتى ننهكه و ننفذ إلى قلبه.ـ

للإستزادة انظررابط
فيديو الأمير كلاوس عن جائزة كمالا

https://www.youtube.com/watch?v=o4gj2tokdzc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0fZ18es3tyxFKekaZlocy_n8ZS06oiGivPx6NEksVMPO-qTcaVfsr6mvE

و انظر المقابلة الأخيرة،(أبريل 2021)، في التلفزيون السوداني و كمالا تحكي فيها ملابسات تفاصيل جائزة الأمير كلاوس كما تحكي ملابسات رفضها للتكريم من قبل الدولة الفرنسية أثر مشكلة الكاريكاتيرات الفرنسية التي تسخر من المسلمين.ـ

الرابط

https://www.youtube.com/watch?v=5QiUz3hFlyI

…….....
.....

حسن موسى
دوميسارق ، أول مايو 2021

من معرض المعهد الفرنسي بالخرطوم ،2017