

أَطَايِفُ سُرُوسِ رَسِيْدِي

عمر عبدالعزیز

آطائیفِ سُبُوکِ رَانِیَةِ

تَرْجُمَہُ الرُّنْبِیَّیْنِ فِی الزَّمَنِ البَقَائِیِّ

اسم الكتاب: لطائف سودانية

اسم المؤلف: عمر عبدالعزيز

+971503607023

E-mail: omaraziz105@gmail.com

 Omarabdulaziz

© حقوق النشر والطبع محفوظة

الطبعة الأولى 2021

التدقيق اللغوي: محمد الأمين السملالي

لوحة الغلاف: حسين جمعان

الإخراج: ضياء الدين النوش

خطوط وتصميم الغلاف: تاج السر حسن

على سبيل التمهيد

من الأمور العسيرة أن يحاول المرء التصدي لمنظومة مُركبة ومتعددة المشارب في كتاب بذاته، وتصبح المسألة أكثر صعوبة إذا اقترنت بالثقافة، وبالمعنى الواسع للكلمة، فالثقافة تتأبى بطبيعتها على التوصيف والتصنيف النمطيين، كما أنها تتجاوز حدود التعريفات الإسكولائية التي نصادفها هنا وهناك؛ كما أن الثقافة تشمل أيضاً الفكر المجرد، بقدر مُتأخمتها المؤكدة للفنون المختلفة.. هنالك حيث تتقاطع الأنساق، وتتكامل المنابع، وتتعالى الأساليب لتشمل الواقعي المُجسّم، والتجريديّ السابح في فضاء الخيال والتخييل، ويصبح للمسألة حينها مذاق خاص، ونفسٌ اجتهاديٌّ عندما يتعلق الأمر بالعشق والمحبة.

وأزعم أنني منخطفٌ بهذا القدر من العشق والمحبة عندما أتوقف أمام الثقافة السودانية ذات البُعدين العربي والأفريقياني، حتى إنني أستطيع أن أقول بيقين ودون أدنى ريب، أن السودان الثقافي في الأفق العربيّ يمثل حالةً خاصّةً ومخصوصة، ويستقي منابع تلك الخصوصية الثقافية من علوم القرآن الكريم، ضمن تداعياتها التفسيرية اللغوية، والكلامية الاجتهادية، وكذا التأمل المنفسح على التصوف.

ومن محاسن الصدف وتصارييف القدر الحميد، أنني زرت السودان مرتين، وفيهما تيقنت مما ترسخ مفاهيمياً في ذهني، ولمستُ عن كُتُب كيف يمكن للمعنى المجرد أن يكتسي لبوساً من حرير، وكيف يمكن للطاقة المعرفية أن تتجسّد أمامك وكأنها شاهدٌ حالٍ على تطابق المستويين، فالذاتي والموضوعي إذا ما ترافقا ينسابان في بعضهما البعض، ويلتحمان في جدلية تفاعلية لطيفة.

الذاكرة الاستعدادية وأبعادها الحميمة، انعكست وتنعكس على ما نراه حديثاً جديداً، ونحن في لُجّة الغمر الاستيهامي بأن الماضي قد يتخلّى عن مستقبله، وأن المستقبل قد يكون في قطيعة مع ماضيه.

مثل تلك التعاميم الميكانيكية، لا صلة لها بنواميس الثقافة ومقتضياتها، بل العكس تماماً، فالزمن الثقافي يترنّح متأرجحاً دوماً بين ما كان وما سيكون، ويتحول الحاضر فيه إلى ملعب محدد المعالم والتأطيرات، بقدر إشعاعاته القادمة مما كان، وما قد يكون غداً أو بعد غد.

يزعم الأنطولوجيون الناظرون للمرئي والغائب بوصفهما وجهي عملة واحدة.. يزعمون بأن الماضي والمستقبل يتواشجان عند تخوم الحاضر، لكن المتصوفين المتروحين لا يعولون على الماضي والمستقبل، ليقينهم التام بأن الحاضر مشمول بالبعدين، وبهذا تصبح الأبعاد الثلاثة للزمان مجردَ إيماءٍ لحقيقة واحدة، ولهذا يتداعون بحرية تامة مع نواميس الطبيعة، وتقلّبات الأيام، فلا حيناً يجرهم إلى الذكريات، ولا أمل يرجونه في المستقبل.

التسليمُ النابعُ من صفاء السريرة هو المعادل الأكبر لماهية الثقافة

السودانية، في الأفق المُتصل بالأقنيم الفيزيائية الثلاثة للزمان، وهو ذلك الأفقُ القادم من أصل الوسطية السنوية الأشعرية المتصوّفة، مما لسنا بصدد تفصيله هنا.

ومن هذا المنطلق بالذات، يمكنني وضع السودان الثقافي في إطاره "الإجرائيين" اللذين أشرنا لهما، بوصفهما البُعدين العربي والأفريقي، وما في تضاعيفهما من موروثات دينية وأعراف اجتماعية، وتداخلات سياقية جبرية، وإبحارات ما ورائية، تستعصي على التوصيف والتصنيف التقليديين.

انطلاقاً من كل ذلك، اعتمدتُ في هذه المقاربة نمطاً من أنماط الخطاب الوصفي، والالتقاطات الواضحة لبعض اللطائف والبوارق والتجارب، من خلال إشارات عابرة كالسحب المسافرة. واعتمدتُ في هذا السبيل تطوفاً ناعماً على النصوص السماعية والبصرية والكتابية، مُتأسياً بالتجارب والقامات، وما بينهما من استطرادات ومقاربات، ودون الدخول في التفاصيل التشريحية التحليلية التي قد أحسن صنعها عندما يكون حديثي عن التشكيل والسرد، وقد أجدها بعيدة عن الاكتمال عندما يكون الحديث عن الموسيقى.

لكن الأهم من هذا وذاك فيما أتوخاه من هذه المقاربة، يتلخّص فيما يلي:

- ردم المسافة المفتعلة بين العربي والأفريقي، واعتبار أن تحقق الخاص من خلال العام، قانونٌ مطلقٌ في عالم الثقافة والفنون والآداب.
- الخلاسية الثقافية تعني أن العناصر اللسانية تتخطى المعاني القاموسية للغة، فيما تستبطن الكلام بوصفه عبارة وإشارة.

- السودان الجغرافي التاريخي، يمثل النموذج الفولكلوري لتعدد الأنساق الثقافية واللغوية، وهذا التعدد أثرى العربية، كما منح اللغات الأخرى المجاورة لها مساحاتٍ فسحةً نابعةً من قاموس العربية وبيانها العنيد.
- ذات الأمر ينطبق على اللغات الأمازيغية والصومالية والطوارقية والعفرية، والسواحلية، وغيرها من اللغات.. الشفاهي منها والمكتوب.
- الروافع الصوتية الموسيقية في لسانيات الشعوب، موازيةً تماماً للهندسة البصرية الافتراضية، والمقرونة بالمكتوب من تلك اللغات، وهذا لا يعني بحال من الأحوال تميُّز المكتوب عن الشفاهي، لأن المكتوب فرع من أصل صوتي، والأصل الصوتي هو المعيار المطلق لماهية لغات البشر.

تلك بعض الفضاءات الأنتربولوجية الكامنة في هذا التنوع الانطباعي عن السودان الثقافي، بوصفه نموذجاً ساطعاً لماهية التواشجات الثقافية الإنسانية.

وبهذا المعنى، سأتوقف أمام جملة من الشواهد الثقافية والفنية من خلال المواضيع والرموز ذات الصلة وفق التبويب المقترح:

قامات ثقافية سودانية

تتنوع القامات الثقافية السودانية بتنوع الآداب والفنون، وكامل الاستباعات الذهنية والفكرية المتصلة بهما، وفي هذا المقام لا بد لي من القول بأن ما سأكتبه عن بعض الأسماء المختارة يتصل عميقاً بمعرفتي الضمنية بهم من جهة، كما بالتقاط بعض الإشارات والومضات الدالة، والتي لا تغني عن الاستطرادات المنفتحة على التخيل والاستكمال.

الأسماء المذكورة لا تمثل كاملَ البانوراما المعرفية التي سعدتُ بالتعرف إليها اتصالاً وقراءةً، كما أن ذكر مزاياهم يتسم بقدر كبير من الاختصار الباحث عن لطائف المعاني في منجزاتهم الثقافية والفكرية والإبداعية، غير أنهم يمثلون ذلك القاسم المشترك الأعلى بين القامات الثقافية السودانية الرفيعة.

في الشعر والأدب

توطئة

يمكن القول بأن اللغة -أي لغة في العالم- تحمل منطقها الخاص.. ومن لوازم ذلك المنطق، انتظام هندستها البصرية، واتصال تلك الهندسة بالأصوات التي تُشكّل النبع الأول لماهية الكلام، وتجعل المنطوق مُعادلاً مركزياً للمكتوب، وهكذا يكون المنطق اللغوي قريب الصلة بالأصل المنطوق، ليس فقط من خلال الاشتقاق اللغوي الجذري كما أسلفنا، بل أيضاً من خلال التسلسل الكرونولوجي لجوهرية الصوت ومركزيته تجاه المكتوب.

غير أن هذين البُعدين يتصلان أيضاً بالمضمر النَّسَقي الدلالي، المحمول على ما يمكن أن نسميه مجازاً بالمنطق المتغير دلالياً في معاني اللغة ومراميها، حتى أنه يمكن القول بأن اللغة ترجمان أصيل لفنون القول، ومعارج الأفكار، وتحولات المعاني القاموسية، وصولاً إلى التماهي مع أشكال التعبير غير اللفظي.

محمد أحمد محجوب

أنا شاعرٌ والشعرُ مسبحتي ودنّي

مثّل الراحل الكبير الأستاذ محمد أحمد محجوب، النموذج الأكثر
دراميةً في الثنائية السجالية للثقافي والسياسي، فقد كان مثقفاً رامزاً
ومثقلاً بهموم الأمة، وكان في ذات الوقت سياسياً بارعاً من جيل التأسيس
والبدايات الرمادية في سودان مطالع القرن العشرين.

ولد في عام 1908، وفي المرحلة الانعطافية لعام 1924، كان شاباً
فتياً متطلعاً لغد مُشرق، وكان في ذات الزمن ينبري لخيارات المستقبل
القريب، ناظراً للاستحقاقات، ومقيماً في فكرة الوطنية السودانية المُسيّجة
بخصوصياتها ووعودها القادمة.

من المؤكد أن الصفة السياسية والمؤسسية طغت على سيرته الذاتية،
فتوارى الأديب الأريب في تضاريس المتغيّرات الأنوية للحلم السوداني
الخارج من تضاعيف الاستقلال ومقتضياته، لكنه بالرغم من ذلك ترك
بصمته الأدبية الشعرية النائرة، منطلقاً من سبكة لغوية، ورفرافات
قاموسية محلقة، وحرصٍ بالغٍ على مقتضيات البديع الشعري؛ وللتدليل

على ذلك يكفي بيانه الشعري الذي رد فيه على عتاب محبيه القائل: كم
نتمنى لو لم تباعد هكذا عن عالم الشعر وعنا.

فما كان منه إلا أن يُشعرن المنثور، مشفوعاً ببيان رفيع يقول فيه:

أنا ما ابتعدت عن القصيد

د وعن أهازيجي وفني

وعن الحياة وعن هوا

ي وعن تباريحي وظني

وعن الجمال يهزني

ويهز أوتاري ولحني

أنا ما ابتعدت وإنما

دنياي تسرف في التجني

أنا يا أمية شاعر

والشعر مسبحتي ودني

و"هدى" النفوس قصيدة

رَوَتِ الهوى والشعرَ عني

هكذا أفصح المحجوب عن حجابيه، وألمح من طرفٍ متوترٍ إلى علاقته
بالسياسي الجاف دون أن يذكره، وتنامت في جوانحه حروف الرويِّ
المنفرجة بامتداداتها الصوتية الرأسية، مع إقامته الناقلة في بيان العرب
وبديعهم، ولقد تضافرت في جوانبيته: المهندس، والمحامي، والقاضي،
والأديب، والمثقف الموسوعي، فكانت النتيجة مطاردةً السياسي للثقافي،
وانحسارَ الشاعرية الحاملة إزاء البراغمية السياسية الضرورية.

ولأن مآلات السياسة خسرانٌ مبيّنٌ دوماً، ولأن الثقافة لا تقبل بغير
التخلّي التامّ والعامّ والشامل عن العوابر أيّاً كانت، فإن الأستاذ محمد
أحمد محجوب خسرهما معاً، فقد أنجز دوره السياسيّ المشهود بشجاعة
ومسؤولية، فيما تخلّى ضمناً عن دور كان مأمولاً، اتّساقاً مع رؤيته
المعرفية الثقافية، فالذين عرفوه عن كُتُب، وكان مرشدهم لعوالمه قائماً
على مجاورة معرفية واستنّسار منهجيّ.. هؤلاء أجمعوا على أن الأستاذ
محمد أحمد محجوب كان مشروعَ ثقافةٍ نقديةٍ مكاشفةٍ وشاملة، بالإضافة
إلى شعريّته السابحة على بساط لغةٍ جَزَلَةٍ مسبوكة بعناية حائك الحرير.

التيجاني يوسف بشير

الصوفيّ المعذب العابرُ كالشهاب الثاقب

عبر الشاعر التيجاني يوسف بشير سماء السودان كالشهاب الثاقب، الذي سرعان ما يختفي عن الأنظار، فقد مات التيجاني وهو في ريعان شبابه عن عمر لم يتجاوز 25 عاماً، بعد أن نال منه الالتهاب الرئويّ، في زمن لم يُعرف فيه سحر "البَنسُلين" وقدرته الفائقة على معالجة الالتهابات بأنواعها. لكنه بالإضافة إلى معاناته من المرض الخبيث، كان يتألم أيضاً من إرغامه على ترك الدراسة لمجرد انتصاره لشعر أحمد شوقي، وقد خانته التعبير، كما حدث مع الخلق أجمعين.

وجد نفسه مضطراً للعمل في الخدمات الهامشية.. حاملاً معه ثقلي المرض والحزن، فما كان منه إلا أن يعبر عن أحزانه بروحية الصوفي المعذبة، كما وصفه عارفوه، بل إن البعض اشتطّ في تسميته بالشاعر المتشائم.

كثيراً ما يتم عقد مقارنة بيانية إبداعية بينه وبين الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، وهي مقارنة تصل وتفصل بينهما سياقاً، فالقاسم المشترك

بينهما أنهما عاشا لزمان قصير، وخبّت اشتعالتهما الشعرية الرفيعة في زمن أقصر، كما أن المنابت الصوفية العرفانية كان لها أثرٌ في نصوصهما الشعرية، فيما كانت المغالبة بين التصوف العرفاني والمحنة الوجودية سمةً طبعت شعر التّيجاني بطابعها، فبدا متشائماً برغم قدرّيته الظاهرة في بعض نصوصه، ومنها على سبيل لمثال لا الحصر قصيدته بعنوان "الصوفي المعذب"، والتي يقول فيها:

الوجودُ الحقُّ ما أوسعُ في النفس مداهُ
والسكونُ المحضُ ما أوثقُ بالروح عُراهُ
كلُّ ما في الكونِ يمشي في حناياه الإلهُ
هذه النملة في رقتها رجعُ صدهُ

كان التّيجاني شاعراً للجمال والوجدان بحق، كما كان رومانتيكياً مُتصوّفاً في مشاريع تجديده الجنيبة التي تلاشت بموته التراجيدي المبكر.

عبدالله الطيب

الجملة الأولى التي تصنع ملحمة

يُمثّل الدكتور الراحل الأستاذ عبدالله الطيب، النموذج الأكثر وضوحاً في ثقافة أهل السودان، النابعة من الجذور التاريخية العربية الإسلامية، كأصل أصيل، كما على الوافد الأنجلوسكسوني الذي ترافق مع أنتلجنسيا جيله العاتي، وتماهى مع الأصول اللغوية العربية.

أسعفني الحظ بالاستماع إليه في محاضرة تلقائية ألقاها في الشارقة، قبل عقدين من الزمان، وقد لفت انتباهي منذ اللحظة الأولى تذاؤه العميق مع الذاكرة، وقدرته الاستثنائية على استدعاء الأفكار، وتوليد المعاني من المعاني، وضبط الإيقاع الشفاهي المقرون بالتوصيف والتصنيف والتعريف، والدفق التلقائي كميّاه الشلال الصافي.

كل تلك المنح ما كان لها أن تنبتق من لسانه العربي المبين، لولا ثقافته الخلاوي القرآنية، وفقه المشافهة والحفظ، والدرية الرأسية في استرجاع المقروء والمكتوب والمسموع، والبيان اللغوي العربي المتأخّم لأسرار البيان والبديع، وما بينهما من تصاريف ومدهشات تذهب بصاحبه إلى الذهول.

كان عبدالله الطيب نموذجاً ساطعاً لتلك المواهب والقدرات، وليس غريباً والأمر كذلك أن يستدعيّ التدافعاتِ المعرفيّةِ الفكريةَ من خلال الجملة الأولى.. ما أن ييوح بها حتى تترافع الكلماتُ سابحةً في فضاءات المعنى والمبنى، وهو ما يمنحه مثابة اللغوي العربي الاستثنائي.

روافد لغة الطيب متعددة، ولا أستثني منها الإنجليزية، ذلك أن المتعاطي معرفةً وممارسةً مع لسانيات الكلام بتعدد روافدها، هو المؤهل الأول لإجادة لغته بالذات، فالأصل في اللغات البشرية تضافر الخوارزميات الصوتية والكتابية، لجسر العلاقة بين أسرار اللغات المختلفة، ولتمنح صاحبها قابليات التملكُ الذوقي الجمالي، والسردية الشفاهية المنتظمة، والدُوزان الصوتي الموسيقي للكلام.

كان الدكتور عبدالله الطيب علامةً فارقةً في زمن الحفظ والمشاهدة الصافية، والشعرية المنظومة وفق تداعيات الدرر المكنونة.

إدريس جَمَاع

سيد الحروف المنفرجة

الكلمات القليلة التي سأوردها هنا، لا تتسع للشاعر الاستثناء إدريس جَمَاع، فمما لا جدال فيه أن شعره اُتسم بقدر كبير من الجدة قياساً بعصره، وتنامي مع خياراته الرشيقة في التفعيلة والقافية، فقد كان يتمايل برويِّ أبياته في فضاء الألف، والألف المقصورة، والياء، والواو، وأشباههما من حروف منفرجة في موسيقاها.. ناضحة بشعرية عذبة تلمع الأعين وتُجلي الأسماع.

لسنا هنا بصدد تقديم مقارنة نقدية تشريحية، بل الإشارة لبعض الملامح الهامة في سيرته الذاتية والإبداعية.

درس إدريس جَمَاع علوم العربية والدين، وتواترت مساهماته التربوية كمعلم في عديد المدارس والمستويات التعليمية، وقد منحته هذه التجربة دُرْبَةً خاصة في فقه الاتصال الشفاهي والكتابي مع الدارسين، غير أن تطيُّراته الناعمة، وميله للتباعد عن الأغيار، وذهوله المقرون بالتأمل، شكَّلت عاملاً هاماً في سرنماته الجامعة بين اليقظة والمنام،

وانبثاقات كوامنه النفسية التي انعكست وجداناً صافياً في شعره.

ترك إدريس ديواناً يتيماً، لكن شعره الوجداني منحَهُ رتبةً متقدمةً في زمن الشعر العربي الذي يتجاوز الصَّنعة إلى الإبداع الموسق بالجمال. هذا التمودج الذي تغنى به الفنان الراحل سيد خليفة، واستعادته الفنانة مكارم بشير:

أَعلىّ الجمال تغارُ مِنّا ماذا عَلَيْكَ إذا نَظرنا

هو تعبيرٌ بليغ عن ما طاله جمعان بياناً وبديعاً ولغةً وصورة.

يبقى القول بأن الشاعر إدريس جماع كان من "المتبهللين"، الرّائين لما وراء الآكام والهضاب، ولهذا السبب بالذات لم يعرفه مجابِلوه حقَّ المعرفة، ففاضت به الآلام بعد أن كثرت حوله الأقاويل، وتدافع البعض إلى أسْطَرةٍ بعض نصوصه الشعرية، فقد قالوا فيه إنه مات مكلوماً مقهوراً بعد أن فقد إمكانية التواصل مع حبيبه الافتراضية، كما تبرَّع آخرون كعادة أهل الزمان، في اجترّاح قصص أخرى تصب في ذات المجرى.

لكن الحقيقة المؤكدة في سيرته المؤلمة، تتلخّص في كونه وصل إلى مستشفى الأمراض العقلية قبيل وفاته، بعد أن فقد القدرة على التصالح بين ذاته المتعالية والضرورات الاجتماعية، وتلك واحدة من حقائق الإبداع اللاشعوريّ الذي يورث بعض المبدعين فخاخاً سيكوباتيةً، بعد أن تكون حواضنُ عقولهم قد ضاقت ببلايا الأيام.

الفيتوري

أصبح الصبح ولا السجُن ولا السجان باق

الشاعر محمد مفتاح الفيتوري يتموضع في نفس المربع السحري لشعراء الحُلم الألفي الكبير، والروح الإحيائية الشعرية الراكزة، واللغة الباذخة، حتى يمكننا وضعه في نفس المصافِّ مع الأخطل الصغر، وإيليا أبي ماضي، وإبراهيم ناجي، وأضرابهم.. مع اعتبار التنوع في الأغراض الشعرية والسياقات الوجدانية، والخصائص البيانية اللغوية.

كان الفيتوري نموذجاً متعالياً في لغة الخطاب الشعري الجماهيري، القادرة على إشباع روح التحرر من الماضي، والالتحاق بوعود المستقبل.

ولعل سيرته الوجدانية القلقة، والتي ازدادت شعوراً بالقهر والانحباس بسبب الأنظمة العربية.. لعل هذه المسألة حَدَّتْ به إلى أن يكون بواحاً مُجاهراً في رفضه للساند.

سيرته الوجدانية منحته وساماً للتنوع العربي الأفريقي، فهو سوداني من جذور ليبية، وهو عربي صميم من خلال متابعتها الدراسية الأفقية في مصر، حيث درس القرآن تلاوةً وحفظاً في الإسكندرية، ودرس علوم

الدين واللغة في الأزهر الشريف، فكانت تلك سيرة البهاء والنورانية التي أشرقت في دواخله.

وبالمقابل واجه الفيتوري حالة إعتام وظلام قاهر، وكان البُعد الأكثر فداحة في تلك المظالم ممثلاً في الأستيهامات السياسية التي سلبته جنسيته السودانية، فمنح الجنسية الليبية.. لكن الكوموتراجيديا تتكرر بسحب الجواز الليبي منه، كما حدث مع الجواز السوداني من ذي قبل، فكانت دولة القانون في المغرب أكثر رحابةً وسعةً، وفيها وجد نفسه.

تالياً؛ تستدرك سلطات الخرطوم فداحةً ما فعلته، فتمنحه جوازاً دبلوماسياً، وكان ذلك الجواز كفيل بمسح حزنه الدفين على أمته.

أحبيت استعادة هذه التراجيديا الإنسانية التي ما زالت تعيد إنتاج بؤسها وعقمها في الزمن السياسي العربي، بحيث نغذف قاماتنا بالحجارة، ونسترخي في أحضان الأوهام السلالية، والمراتبية الاستنسابية الخسيسة.

مما لا جدال فيه، أن الفيتوري من رواد الشعر الحر، بقدر طاقته البيانيّة الرفيعة في الشعر الموزون المُقَفَّى، بل إن تجربته التفعيلية تؤكد حساسيته الموسيقية الشعرية التي منحته فرصة التحليق وهو يقول:

الملايينُ أفاقَت مِن كَراها
ما تراها ملاً الأفقَ صداها؟
خرَجَتْ تبحُثُ عن تاريخها
بعد أن تاهت عن الأرض وتاها
حملتْ أفؤسها وانحدرت
من روابيها وأغوارِ قَراها

أما قصيدته التي تغنى بها صوت محمد وردى الصالح، فقد أضحت
بياناً جماهيرياً للحرية والانعقاد.. حيث يقول الفيتوري: "أصبح الصبحُ
ولا السجن ولا السجنَ باقٍ".

الطيب صالح

القادم من فنّ الفنون الممزوجة

الانطباع المباشر لأول قراءةٍ للسرارد الأديب الراحل طيب صالح، يسحبك فوراً إلى لغته المتميزة حدّ العذوبة، ولا تتأتّى هذه المكانة اللغوية الاستثنائية لمن يجيد لغته الخاصة فحسب، بل إن حظ العالمين بلغاتٍ أخرى أوفرُّ وأكبرُ، والشاهد أن تضافر اللغات المختلفة عند من يجيدها يتصل مباشرة بالعناصر الخوارزمية الدماغية، التي توفر قدراً كبيراً من التصالح الموسيقي المفاهيمي بين تلك اللغات.

ولعلني أشبه حالة الطيب صالح بحالة الروائي الليبي إبراهيم الكوني، معتمداً على حدسي الخاص، ذلك أن القاسم المشترك الأعلى بينهما يكمن في الخصوصية اللغوية العربية القابلة لتطويع المعاني والدلالات، بطريقة نشي بالبساطة الظاهرة.. ولكن المحمولة على جناح الصعب العسير.

تلك السمة الخاصة ظهرت بوضوح تامّ في روايته الأشهر، بعنوان "موسم الهجرة إلى الشمال"، وفيها سار الطيب صالح بعيداً في التدوير الحكائي المنغوم بالدراما الحياتية، كما أفلح في عقد مقارنات تساؤلية

وجودية بين نمطي الحياة في شمال العالم وجنوبه، واستنطق في سرديته أوجهاً إيجابية في الحضور الأنجلوسكسوني بالسودان، فلولاً المدرسة العصرية، ولولاً الاحتضان الحميم للمواهب، ولولاً المنح الدراسية السخية، لما كان لبطله أن يتموضع في قلب السردية البوليفونية بوصفه ترميزاً لمعنى الكائن الصادر عن ثقافة مشرقية عربية إسلامية، مدججة بعديد العناصر السوداوية ذات الطابع الصوفي.

سيرة البطل الرئيس في "موسم الهجرة إلى الشمال"، تضميناً آخرٌ لسيكولوجيا البشر، كما أن جسر العبور من السودان إلى بريطانيا، تمثّل في مصر التي تلتقي مع السودان عند تخوم النيل الخالد الذي لا فكاك لأحد منه، بل إن الأنتربولوجيا الثقافية التاريخية لسكان الوادي وامتداداته، تظل حاضرةً في المعطى السلوكي والمعرفي للأفراد.

أزعم أن نموذج مصطفى سعيد يعيد إنتاج ذات النماذج التي انتشرت في مجد العنفوان العلمي المعرفي، الذي جاء بتوفيق من الحضور الاستعماري البريطاني في السودان، وبارادة حرة من سالكي درب الحداثة على النمط الإنجليزي، وكانت السودان في مقدمة الشعوب العربية التي استخرجت تلك الكنوز، مع بقاء واضح وإقامة سياقية جبرية مستديمة في الموروث الثقافي المحلي.

تالياً؛ وبمتابعات مستمرة للشذرات الفكرية الأدبية التي دأب الطيب صالح على تسطيرها في مجلة "المجلة" الصادرة ببريطانيا، ترسخ لديّ شعور عميق بأن لغته تظل هي الرافعة الحاسمة في نصوصه السردية، وأزعم أن تلك اللغة ما كان لها أن تصل إلى المثابة التي وصلت إليها

دونما روافدَ أربعةٍ، أولها ثقافته العالمية.. والثاني معرفته بأسرار البيان
والبديع العربيين، والثالث إجادة اللغة الإنجليزية الصافية، والرابع
معرفته بالموروث الثقافي المحلي.. كلاماً وموسيقى وفنوناً بصريةً.

في الفكر والنقد

عبدالسلام نور الدين

الرئائي لما وراء الآكام والهضاب

من روافع القامات السودانية باليمن، وقد اكتملت تلك الحقيقة بالترافق مع وجوده المديد في صنعاء وعدن، كأستاذٍ محاضرٍ في جامعتيهما العتيديتين، لكن الأهم من هذا وذاك انخراطه المعرفي والنسجي في قلب المعادلات التحولية اليمانية القلقة، حتى إن عارفه يدركون كم كانت نظراته ومقارباته سبّاقة للزمن، وكيف كانت تقديراته المستقبلية نابعة من نظرة ثاقبة، وإدراك عميق لواقع الحال في اليمن التاريخي.

في ثمانينيات القرن العشرين المنصرم، وضمن لقاءتنا المتكررة في منزله العامر بمدينة خورمكسر، كان الدكتور البروفسور عبدالسلام نور الدين يختزل توصيف واقع الحال في عبارات قصيرة مكثفة، وكان يعتقد جازماً أن منطق التفكير عند العرب يتصل عميقاً بالموروث الذي يحاصر الأغيار في دواخلهم، بحيث تتحول النظرات المادية البرهانية المتأوربة بكل بساطة، إلى نمط من فقه الكلام المجيّر على الأشاعرة والماتريديّة وغيرهما من فرق الكلام التاريخي العربي الإسلامي.

ما زلت أذكر أنه كان يصفني بالأشعري، في الوقت الذي كنت أعتقد فيه أنني يساري فلسفي بامتياز، وما زلت أذكر محاضراته الضافية في اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين بكرير عدن، يوم أن توقف مديداً أمام قمامات الرأي والفكر في تواريخ العرب، واستشهد بالمعري كواصف كبير، وراء محنك لمجريات الحال في الثقافة والوجود العربيين.

تالياً واستتباعاً، عصف بي عبدالسلام بعد أن قرأت في ثمانينيات القرن المنصرم، كتابيه السابقين على عشرات الكتب ذات الصلة.

كان الكتاب الأول مكرساً لنظرات ابن رشد المتعلقة بالتصالح بين الفكر الديني وتحولات الوجود، من خلال نصه الباذخ بعنوان "فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال"، وفيه أجلى نور الدين منهج ابن رشد في عقد مقارنة تكاملية بين المستويين، مستعيناً بطاقة الفضيلة أو الهدف النبيل منهما، وبهذا المعنى بدت مصالحة ابن رشد تمهيداً لما ذهب إليه مريده اللاحق الراهب البروتستانتى مارتن لوتر، والذي سار بعيداً في مازجة الشريعة بالحقيقة.. جبراً لا خياراً.

وعلى خط متصل، نفحنا نور الدين بقراءة متجددة لوسطية الإمام محمد بن محمد أبي حامد الغزالي، من خلال نصه الهام بعنوان "المنقذ من الضلال"، والذي تضمن مقارنة ثنائية بين "المنجيات والمهلكات" بحسب تصنيف الغزالي، وكيف أن ذلك النص تضمن سيرته الذاتية، وتقلباته المعرفية بين دواعي البرهان العقلي والنصوص الكلامية الميتافيزيقية، وصولاً إلى التصوف العرفاني، وقد أفلح نور الدين في إجلاء مثابة الغزالي المعرفية المقرونة بالتواضع والصفاء.

لكن الكتاب الذي أثار جدلاً واسعاً في عدن وبقية مدن اليمن الكبير،
تمثّل في استرجاعه للمتصوف الفلق الحسين ابن منصور الحلاج، وفيما
بين الجدل المعرفي، والتلمسات الذوقية للحائر الأكبر.. المتصوّف
البوّاح.. صاحب الأقوال والنصوص الصاعقة، لنصل معه إلى قناعة
بأن الحلاج سار إلى حتفه بإرادته الواعية.. مصداقاً لقوله:

نديمي غير منسوب
إلى شيء من الحيف
أتاني مثلما يفعل
فعل الضيف للضيف
فلما دارت الكأس
أتى بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح
مع التنين في الصيف

وقوله أيضاً:

اقتلوني يا ثقاتي
إن في قتلي حياتي
فحياتي في مماتي
ومماتي في حياتي
أنا عندي محو ذاتي
من أجلّ المكرمات

شكّل الحلاج يومئذٍ مصدر قلق كبير للمؤسسة بشقيها السلطوي

والديني، فقد كان ينتمي إلى عوالم الوجود العابر للموجودات، ويرى في موته حياة واعدة بالبهاء والانتصار.

تلك الاستعدادات الواضحة لنظرات البروفسور عبدالسلام نور الدين، استمرت خلال سنوات العطاء الثرّ في جامعة صنعاء، كما تجلّت مقارباته السابقة على الوقائع من خلال تحليلاته السياسية الناضجة لواقع الحال في اليمن والسودان، ثم استمرت الذاكرة السودانية اليمانية خلال سنوات حضوره الأكاديمي في جامعة "ليستر" بالمملكة المتحدة.

بالنسبة لي شخصياً، تعلمت منه الكثير في أيام عدن قبل عقود من الزمن، كما سعدت بزيارته للمشاركة قبل عقد من الزمان.. يوم أن وقفت على جديد استسباراته للتاريخ العربي، بروحية مغايرة للمألوف، فانخطفت بآرائه غير المسبوقة حول البُعد الآخر في أدب المتنبي، وفي بريطانيا كانت لنا لقاءات توجت بالاطلاع على كتابه حول كوكبة من أسماء ورجالات الفكر والثقافة بالسودان، كما لفت نظري في منزله الموحى بمدينة "ليستر" كيف أن معارفه التاريخية والفكرية تتحول إلى أيقونات ناطقة من زجاج، ومحفوظات تعشقت بمعانيها، فيما تزامت نسقاً وانتظاماً في ركن ركين من منزل عامر.. يجمع تائم ذاكرته الفنية المعرفية القادمة من السودان واليمن، حتى أنني تمنيت أن تجمع تلك اللقى الشفافة بنقاء البلور في مكان ما من أرض السودان.

يمثل الدكتور البرفسور عبدالسلام نور الدين نموذجاً رفيعاً للقيمة المعرفية الثقافية المتصلة بالانتماء العضوي، وهو من نوادر الحاملين لمشعل القبض على جمرة الحقيقة مهما ثقل وزنها وكثرت حرائقها، كما أنه مثال لسجايأ أهل السودان الحميدة، بقدر كونه يمانى الهوى والهوية.

يوسف عيدابي

في حضرة الثقافة المؤسسية للفعل الثقافي

كانت دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، تمثل الجامع المشترك الأعلى في معرفتي المدينة بالدكتور يوسف عيدابي.. زميلاً ومثقفاً سابقاً في أثير المعاني، متموجاً مع تكسرات الأمواج وخطوبها، وفاعلاً ربيعاً في المعادلة المؤسسية للفعل الثقافي، بالترافق مع قدرات تنظيمية راصدة نادرة المثال.

جمعنا أيضاً ذلك القدوم الأكاديمي من المدرسة الرومانية، فقد درس فيها فن المسرح، فيما كان حظي دراسة الاقتصاد، وقد انعكست هذه الحالة الأكاديمية على منهجه ورؤيته للثقافة والفنون، فكان لمحا في استقرائه لكوامن المعاني وقابليات التعدد في حل المسائل العالقة، وكان حاضر البديهة في تلمساته الناظرة لما وراء الآكام والهضاب، منطلقاً من ثقافة عالمة بالفنون والآداب، كما كان حاضر البديهة في التوصيف والتصنيف والتبويب والاشتغالات الصبورة، فديناميته الخاصة كان ديدنه الذي لا يرضى به بديلاً.

خلال عقود عطائه الثرّ أنجز عشرات المؤلفات، وآلاف المسودات المتصلة بذاكرة المكان والزمان الثقافيين، وما زال يمثل هذا التفرد الذي يمنحه صفة خاصة جداً.

الأهم من هذا وذاك، أن الدكتور يوسف عيادي مثّل بوصلة الاستقطاب لكثرة كاترة من مثقفي السودان والعالم العربي، وكانت مبادراته الانزياحية التطويرية من العوامل الهامة في مقترحاته الثقافية المؤسسية، ولم تكن العثرات والإكراهات البديهية في بيئة العمل سوى مناسبة لمزيد من الاجترحات والعطاء.

يبقى القول إن هذه الروح المتوثبة المفتاحية في العمل المؤسسي، أفقدتنا بعض نواظم ثقافته الفنية والجمالية، فهو كاتب نص باذخ، ذو قدرات فنية ونقدية هامة، ومُصانع مُجربٌ للحرفية في الفن.

في رواية قصيرة كتبتها عن الشيخ "فرح ود تكتوك"، اقترحت على الدكتور يوسف عيادي أن يكتب تقديمًا لها، وكم كانت دهشتي المقرونة بالفرح حدّ التوجّد وأنا أقرأ له نصاً على النص، فتقديمه بدا لي من النقاء والصفاء حدّ المُحاينة المعنوية الروحية لما قصدته في ذلك النص، حيث كنت مهجوساً وأنا أكتب نصاً مونتاجياً ذهنياً عن الشيخ فرح، بالبحث عن خلاص للأمة.

يتميز الدكتور يوسف عيادي بعضوية انتمائه للثقافة العالمية المتفاعلة مع المجتمع، ففي عقيدته وديدنه العملي، لا حواجزَ بين شفافية التلقي والعطاء الراكزين من جهة، والبُعد الشعبي العام لمفهوم الثقافة من جهة أخرى، ومن هنا يمكننا رصد حضوره الواسع في النشاطات الثقافية

والإبداعية.. مشاركةً ورسداً، ذلك أن عقله وذائقته تتسَّعان للحالة البانورامية الثقافية بخصائصها الخاصة، ومقترحاتها العامة أيضاً. شاهدي على ذلك سلسلة مؤلفاته الرائدة لأوجه الفعل الثقافي بالشارقة، فقد قدم للمكتبة الإماراتية والعربية عشرات المؤلفات الرائدة لفنون المسرح والسرود والتشكيل، فيما واكب حصرياً وكرونولوجياً كامل التجربة الثقافية المؤسسية بالشارقة ودولة الإمارات العربية المتحدة خلال عقود النماء والازدهار، وكان زاده الممارسي في المسرح السوداني، وثمرات دراساته الأكاديمية العليا رافداً لتعمير التجربة المديدة في الفعل الإبداعي المؤسسي بالشارقة.

وبقدر الثراء الباذخ في التأليف والنشر، كان الدكتور يوسف عيادي وما زال من مواكبي القراءة والتقييم الموضوعي لثمرات المطابع العربية، وملتقيات الندوات والحوارات الفكرية.. ناشراً ظلالة المفاهيمية ورؤاه الفكرية، من خلال مفردات تلك الملتقيات، والمشاركين فيها من القامات والأسماء الثقافية في كامل الجغرافيا العربية والدولية.

وهنا لا بد من الإشارة إلى تجربته الهامة في الإشراف على معارض الكتب بالشارقة، فقد اقترنت تلك التجربة بمعرفة حصرية للأسماء والمساهمات ودور النشر، فأرسي تقاليد حميدة، مانحاً دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة بوصلة رؤيا، تواترت تباعاً، ليصبح معرض الشارقة الدولي للكتاب علامة فارقة في معارض الكتب العربية والدولية.

عبدالله علي إبراهيم

رفرفات الغابة والصحراء

من مثقفي السودان، ممن اقترن اسمه بجماعة "أبادماك"، فأثار جدلاً واسعاً، كان وما زال يعيد إنتاج تفاصيله إلى يوم الناس هذا.

لا نريد الخوض هنا في السيرة الذاتية للرئيس عبدالله علي إبراهيم، فقد اختزل كامل أبعاده المعرفية في محاضرة له بالنادي الثقافي العربي بالشارقة، وكان موضوع الهوية السودانية خياراً مركزياً في ماهية ثنائية الغابة والصحراء، وترميزاتها المتصلة بالعروبة والأفريقية، وكان واضحاً أن الدكتور عبدالله علي إبراهيم يرى تلك الثنائية الإجرائية التوصيفية، تمثل تعبيراً عن السودان وهويته، ولا أتفق معه في هذا المذهب من حيث الجوهر، لأنه يتطلب استكمالاً هاماً في تقديري الشخصي، فالهوية السودانية أوسع من ثنائية العروبة الإسلامية، والأفريقية المسيحية، بل إن الهوية السودانية تعبير تاريخي عميق عن تعددية أوسع، فالقبائل ذات الأصول النيلية، بكل تمظهراتها اللسانية والثقافية لا تدخل في هذا التوصيف الثنائي المغلق، ولعل التعبير الأكثر

وضوحاً نراه في النوبيين الكوشيين القادمين من أعماق التاريخ، والذين يصعب توصيفهم ضمن ثنائية العرب والزوج.

وهنا لا بد من الإقرار بأن اللغة العربية "البيضاء" سادت في عموم السودان، بل وانزاحت إلى أقاليم الجوار الجغرافي، مثل تشاد والصحراء الكبرى وأريتريا، وكان الفضل في هذا الانتشار مقروناً بالتعاليم القرآنية حفظاً وتفسيراً وتأويلاً.. لكن تلك العربية اللسانية الغالبة كانت وما زالت مُسجَّبةً بخصائص وراوفاً وعناصرَ زنجيةٍ أفريقيةٍ، ونيلية كوشيتية، وهي بهذا المعنى تعبيرٌ فولكلوريٌّ عن معنى "الخلاسية" الثقافية التي يحب عبدالله إبراهيم الحديث عنها.

في تقديري الشخصي، أنّ عروبة السودان تمثلُ مُحايثةً مع أفريقيته الزنجية، وكوشيته النيلية، وأن الأبعاد الثلاثة ليست متفردة في الساحة والميدان، حتى إنني أزعم أن السودان يمثّل النموذج الأقصى في تواشج الحضارات والأديان واللغات، بل أن هذه الحالة لا ينفردُ بها السودان فقط، حتى وإن تقمّصت أبعاداً أكثر شمولاً في الجغرافيا الثقافية السودانية.

حيدر إبراهيم علي

النظر للحاضر وإكراهاته.. كما للمستقبل وضروراته

في ندوة بالكويت نظمتها مجلة "العربي"، تتبعت مشاركة الدكتور حيدر إبراهيم، ولقد لفت نظري يومئذ طاقته الإستيعادية الصافية للمعلومات والرؤى، فأدركت بقوة الحدس أنني أمام قامة ثقافية سودانية جامعة للتوصيف والتصنيف والتخييل والتعبير البسيط الممتنع.

انتابنتي يومئذ، وفي لحظات السماع بالذات، حالة من التناهي الذوقي العرفاني، فسمعت من الدكتور حيدر تحليلاً سياسياً يجافي لغة السياسة الفجة، ومقاربةً فكريّةً يصعب محاصرتها بمنطق العقل المجرد، وانتظاماتٍ سياقيّةً أبعد ما تكون عن فوضى الكلام، حتى وإن بدت متحررةً جداً.

هانحن إذاً أمام طاقة معرفية رائية، وصاحب رؤية ثقافية، وذاكرة متقدة.

يتأكد لي الأمر بعد سنينٍ طويلةٍ، فالدكتور حيدر إبراهيم، وأثناء تكريمه المستحق في مؤسسة سلطان بن علي العويس دبي، يُذكرني بالاسم لمجرد سماعه مساهمة مبتسرة مني أثناء ندوة مجلة "العربي" بالكويت.

قال لبعض الزملاء السودانيين: أبلغوا الدكتور عمر عبدالعزيز بأنني أود أن أراه، وهكذا تم الاتصال بي من قبل الصديق الحميم الصحفي الألمعي محمود محمد كارا، وعندما ذهبت إلى أبو ظبي للمشاركة في حفل تكريمه بمقر الجالية السودانية هناك، وهممت بالسلام على الدكتور حيدر، ذكرّني بقاء الكويت العابر الذي مرت عليه سنوات. قال لي بأنه ما زال يذكر ما سمعه مني آنذ، أما أنا فلا أذكر شيئاً مما قلته.

الدكتور حيدر إبراهيم يعتبر من أبرز المحللين والمثقفين السودانيين، وهو بقدر ميله للصمت واختزال الكلام، يُشعّ بالإشارات النابهة، ويتطير حالَ استقرائه للمظالم، ويشخّص الأوضاع العربية باستخدام أدوات إبستمولوجية لا تحتتمل الشك والتأويل، وينظر للشأن السوداني بعدسات منفرجة ناظرة للحاضر وإكراهاته، كما للمستقبل وضروراته.

عبدالله بولا

الذي له في كل فنٍ قَدَمٌ

مع طيف الراحل عبدالله بولا، نلامس التروُحن السوداني المنغوم بمقامات الترانيم الصادحة، والوجدانيات العالية، والغنائيات المرفرفة بأجنحة المعاني، فنترحلُّ مع طيور الغسق الخضراء، ونباتات "السافانا" الباسقة، وشموس السواحل الفزحية.

تكمن الأهمية البالغة للكتابة عن الراحل الفنان المفكر الدكتور عبدالله بولا، في كونه صادراً عن ذاكرة معرفية مهجوسة بتشعبات سؤال الثقافة والمعرفة، وهو سؤال يحمل في طياته وتضاعيف معانيه أبعاداً دلالية وأخرى إبداعية في ذات الوقت، فالراحل الكبير عبدالله بولا كان من المُترنِّحين في تضاعيف الأسئلة الوجودية الفلقة، ذات الصلة بالهاجس والمعنى، كما بالبرهان والتفكير السوي، المقرون دوماً بالمتقف العضوي الانتمائي غير القابل بالبدائل الرمادية. وعندما يكون مثل هذا السؤال مشفوعاً بحالة من التناهي الدلالي مع تلك المعاني المنبجسة من

معطيات المقام ومآلات الحال، فإننا في هذه الحالة نجد أنفسنا في قلب المعادلة المعرفية الذوقية ذات المناحي والأبعاد المُركَّبة.

موسيقى الوجود كانت الرافعة الأساسية التي طبعت بولا بمزاج منفلت من إكراهات الزمان، وحضور سابق على تصاريف الأيام، فقد كان تشكلياً موسقاً بالسماع، وقارئاً مُسجِّجاً بالتداعيات الماورائية الحرة، ومنافحاً سجاليّاً عن القناعة، حدّ الاحتياط.

من سوء حظي أنني عرفته في حفل لتكريمه بالنادي الثقافي العربي بالشارقة، وكان المرض قد نال منه، ومن ومضات ذاكرته المترعة بالحنين والأنين.. سمعتُ منه نصوصاً شعبية سودانية متصوّفة، بأريحية اللغة الوامضة بالإشراق.

كانت زوجته النبيلة الأستاذة نجاه أحمد علي حاضرة بكل سخاء الوفاء والانتماء، وكانت دالّتي وغيري في استجلاء عوالم بولا، الذي اعتقل المرض بيانه الضافي ولغته الرفيعة.

وقبل تلك الليلة الشعشعانية، كنت قد قرأت له سلسلة حوارات.. معه وله، وكان انطباعي المباشر مقروناً بالأسطر الأولى لجدل الفكر النابع من ثنائية إجرائية، أولها حوارات مع الدكتور عبدالله بولا، والثانية حوارات له مع آخرين، وفي كلتا الحالتين توقفتُ مع عوالم بولا المعرفية الفكرية والفنية، بقدر عوالمه التشبيكية ذات العلاقة بالثقافة العالمية، حيث تموضع السودان في قلب المعادلة، استناداً إلى كامل الحوارات المتصلة رأسياً بالخصوصية السودانية ذات الأبعاد الثقافية المتعددة.

كانت في صفحات ذلك المخطوط سلسلة من القضايا الجوهرية، التي

بقدر سودانويتها تتصل عميقاً بالثنائية الإشكالية المفتعلة بين البُعدين العربي والأفريقي في ثقافة أهل السودان، ضمن أفق يتسع لتعددية المعاني النابعة من البُعدين التصنيفيين المباشرين.. ويتضح موقف بولا من تلك المقاربات في مناقشته الضافية لمدرسة "الغابة والصحراء"، وإشارات الرائية لنقصان هذا التصنيف الذي اجترحه الشاعر النور عثمان أبكر، من منطلق لا يخلو من مصوغ عام، فثنائية الغابة والصحراء بقدر حضورها المؤكد تفتتح سياقاً على تعددية نافلة.

وبهذه المناسبة أود الإشارة إلى أن مفهوم "الغابة والصحراء"، هو مقارنة توصيفية تصنيفية للثقافة السودانية، بوصفها ذات بعدين عربي وأفريقي، وقد انخطف الكثيرون بهذا التصنيف واعتبروه كشفاً مبيناً، وجواباً ناجزاً لماهية الثقافة السودانية، وصولاً إلى الهوية ذاتها، غير أن بولا لا يعتبر هذه الثنائية سوى توصيف تبسيطي لحقيقة أشمل وأكثر تعقيداً، وبهذا المعنى تتخطى رؤية بولا هذه الثنائية، استناداً إلى استقراء أفقي لتعددية الأنواع الفنية والثقافية السودانية، في أبعادها الفكرية والموسيقية والتشكيلية، رائياً في ذات الوقت لحالة الاشتباك العسير بين السياسي والثقافي من جهة، كما بين السياسي والفني من جهة أخرى.

في الحالة الأولى، اعتبر بولا مدرسة الغابة والصحراء ومضة إشارة لم تستكمل معناها، وفي الحالة الثانية رأى في "مدرسة الواحد" التي ساهم في تشييد مقترحها الفنان الراحل الدكتور أحمد عبدالعال.. مجرد توظيف مخاتل للمقولة الفنية، وحالة من التماهي مع مشروع الدين السياسي الذي كان وما زال حاضراً في السودان، وقد أعمل بولا مشرطه التشريحي النقدي ضد "مدرسة الواحد" الحروفية التشكيلية،

مستبعداً كل نزعة تبريرية، وناظراً لمجافة هذه المدرسة لمعنى السودان المتعدد المتنوع بطبيعته، وكأنها -أي "مدرسة الواحد"- تتخلى عن الطبيعة النوعية للسودان الثقافي الفني.

في كلتا المحطتين، أعتقد أن ما ذهب إليه بولا يستحق وقفة متجددة ومطولة، استيهاماً مني بأن مدرسة الغابة والصحراء قدمت مقترحاً ثقافياً توصيفياً، حدّد معلماً أساسياً للثقافة السودانية النابعة من رافعتي العروبة الثقافية والأفريقية الثقافية، وهذا التوصيف لا يتعارض جوهراً مع التعددية الأفقية السياقية التي تتسع لتضاريس البعدين العروبي والأفريقي، بل إنه يصل بينهما في بعض المناطق حدّ التماهي الإيجابي، ومن هنا يمكن القول بأن مصطلح "الخلاسية الثقافية"، الذي قال به صاحب مدرسة الغابة والصحراء، ينطوي على مقارنة لمّاحة تستعير من الخلاسية البشرية البيولوجية قيمةً تعطي بمقام الناسوت المتفاعل تاريخياً.. جبراً لا خياراً.

ولقد فاض السودان الجغرافي التاريخي بهذه القابلية العبقريّة، ليكون النموذج الأقصى في التواشجات الثقافية الأفقية القادمة من شماله وجنوبه وشرقه وغربه، مع كامل الامتدادات الواسعة في الجغرافيا الثقافية العربية والأفريقية، وكذا الحضور الضمني للثقافات الإنسانية الزاحفة بقوة دفعها الخاص، لتكون أيضاً وضماً، شاهداً من شواهد السودان الثقافي.

هنا يمكننا التوقف أيضاً مع "مدرسة الخرطوم" الفنية، وهي تلك المدرسة "الإسكولائية" الثقافية التي تلت الاستقلال الوطني في السودان،

وقد توقف الدكتور عبدالله بولا مديداً أمام تلك المدرسة من خلال مقاربتين ناقدتين.. الأولى تتعلق بكونها استدعاءً ضمنياً للكولونيالية الثقافية الجديدة، وهو ما يمكن تسميته بالمركزية الأنجلوسكسونية المخطوفة بثقافة المستعمر، وسيكولوجيا القبول الدولي لتلك الثقافة، بل التنبئي لمشروع "نيوكولونيالي" يتدثر بأردية وطنية زائفة، والثانية تتعلق بالزعيق والنعيق المقرون بالمشروع الوطني الجديد الذي لا يحمل من الوطنية إلا اسمها، ولا من المشروع الوطني إلا رسمه الظاهر، كما يذهب بولا.

وبهذا المعنى وضع بولا مدرسة الخرطوم في قلب الاستبعاد الإجرائي الصارم من المشروع الثقافي السوداني، وهو أمر يستحق أيضاً وقفة مراجعة، ذلك أن الأنتلجنسيا السودانية التي نمت وترعرعت في كنف الثقافة الأنجلوسكسونية ما كان لها، ولم يكن بمقدورها، الانخلاع من ثقافتها المحلية الخاصة، ومن المؤكد افتراضاً أن هذا النمط من الأنتلجنسيا المحلية قد ينخطف مع الثقافة الوافدة من موقع التداني السلبي حد التماهي، وقد يستفيد من مفردات الثقافة الجديدة بما يثري ثقافته الخاصة، وهذه السمة الأخيرة تكاد تشمل كل من ينتمي للثقافة العالمية، فيما السمة الأولى تحدد ماهية المشتغلين في حقل المعرفة والثقافة، ممن لا حظَّ لهم فيه أصلاً، وهؤلاء أشبه ما يكونون بالطحالب العالقة فوق سطح المياه النقية.. يعكرون صفوها ويترعونها بالروائح غير الزكية.

من المعروف أن الدكتور عبدالله بولا نما وترعرع في بيئة متعددة الأنساق الإثنية والثقافية، وشاعت نواميس أيامه ودهور لياليه، أن يكون له في كل معسكر فني ومعرفي قدم، وهكذا فاض بعباءاته التشكيلية

والموسيقية والفكرية، وصولاً إلى الانتماء العضوي لثقافة المكان والزمان، بالمعاني الأنتربولوجية الشاملة. ومن هنا جاءت سلسلة حواراته مع آخرين، وكانت إبحارته في سؤالي التشكيل والموسيقى حاضرة في تضاعيف الكلام، مما يصعب استرجاعه في هذه العجالة، فأحاديثه حول المقترحات الفنية الحدائية تستحق بذاتها وقفة مطولة، وحديثه عن طبيعة السُّلم الخماسي الموسيقي الممهور بالتقطير الشجي، يستحق مزيداً من الاستقراء، ووفقاته مع كبار فناني الجيل التالي لمدرسة "الحقيقية" أمثال محمد وردي ومحمد الأمين، تزحف بالقارئ صوب أقاليم معرفية فنية متنوعة حد التجوال في عوالم السودان الموسيقي الكبير، واسترجاعاته الوامضة لكوكبة من الأسماء والقامات الفلسفية الثقافية، تجعل استرجاع بولا بمثابة "مفتاح صول" الموسيقي الدال على توائم السودان الثقافي المقرون بالثقافة الإنسانية بعامة، وخاصة ثقافة الأحلام الألفية الجميلة، التي تكسرت تحت وقع الحراب الناتئة لفيالق الخراب والتخريب.

وبهذه المناسبة، أودُّ الإشارة إلى الدور المركزي لرفيقة درب الفنان المفكر، الدكتورة نجاة علي، فقد عرفتها قبل سنين من خلال الواقع الافتراضي، عبر المشروع الثقافي النخبوي في موقع "السودان للجميع"، الذي يحمل اسم مؤسسهِ الدكتور عبدالله بولا، ويرتقي بالعبارة الدؤوبة والحميمة لرفيقة دربه الدكتورة نجاة علي، والتي تُواصل بذات الزخم الحميم احتضانَ رسالة بولا الفكرية والثقافية، لتباشر قبل أيام إعادة تقديم بولا من خلال مؤسسة "أجنده" السودانية اللندنية، كاشفةً معنى الواحدية في الثنائية، ومعنى "الجمع في عين الفرق"، في تأكيد آخر على التروحن السوداني المنعوم بمقامات الترانيم الصادحة،

والوجدانيات الخماسية، والغنائيات المرفرفة بأجنحة المعاني، حتى نتابع طيف الراحل مع طيور الغسق الخضراء، ونباتات "السافانا" الباسقة، وشموس السواحل القزحية.

حسن موسى

المُتجدد بروحية التناص

لا يُعرّف الفنان حسن موسى بوصفه رائداً للتّناص البصري فحسب، بل أيضاً بوصفه الفنان المُتجدد بالتّناص الأشمل، وهنا يحضر الفن التشكيلي كموازٍ لبقية الفنون من جهة، بل وللفكر المجرد بالمعنى الواسع للكلمة، وهكذا كان الفنان حسن موسى وما زال، حاضراً في أساس الاشتغال الأفقي الواسع على الفن ومقتضياته؛ وبنفس القدر الذي تميز فيه بأراء عامة تشمل الثقافي والسياسي والمجتمعي، فاحترار فيه بعض متابعيه، وانخطف آخرون ببعده ما من مساهماته الفنية والنظرية، فمنهم من يراه حروفيّاً بامتياز، وآخرون التقطوا من تضاعيف نصوصه البصرية ما يتصل بالفنون الأوروبية المدرسية الصارمة، ومنهم من رأى في كامل منظومته الفنية مميزات واعية لتلك الروافد المتعددة.

ليس الأمر غريباً إذا عرفنا أن الفنان ينتمي للسودان الكبير، وبالأخص لغرب السودان.. هنالك حيث يسيم التنوع حياة البشر، بل ويطل تراكيبهم الجينية، لكونها مجتمعات لا تعرف ما دون الخلاسية الحميدة بتعدديتها الشاملة، ومن هنا نستطيع قراءة منتج الفنان اتساقاً مع تكوينه اللاشعوري

العابر للمنطق الشكلي والعقلي، وكيف أنه استقى من متاهات الفنون الأكاديمية العالمية ما يسمح له بالتعبير عن الخصوصية المحلية، فلم يعقد خصومة "كاثوليكية" بين الأنا والآخر، وبالمقابل احتفظ بمسافة إجرائية تجعله ينتمي للثقافة العربية الإسلامية دونما ذوبان في بعض مفاعيلها السلبية على الثقافة، كما ينتمي للثقافة الأوروبية دونما انخراط سلبى بها.

أعتقد أن الفنان حسن موسى يرى في التنوع حقيقة وجودية وضرورة موضوعية من جهة أخرى، لكن روح الأيديولوجيا قد تنبيري في خطابه من أن لآخر، وخاصة عندما يتألم من نظام الجبهة الإسلامية الذي ألقى بكله على السودان، ففتوه به العبارة ليجترح قولاً أيديولوجياً على وزن "الثقافة العربسلامية"، وكأن الإسلام شيء واحد، وكأن العروبة لازمة لصيقة بالإسلام الدنيوي، والحقيقة أن الإسلام كغيره من الديانات، دينٌ صافٍ من حيث النبع الأول، وتشريع دنيوي ممارسي من حيث المصائر، فقد اختطف التاريخ العنفي للشعوب المتديّنة كامل الأديان من منابعها الأولى التجريدية إلى انكفآت التجسيم الصوري المُخرَسن بالقوانين الوضعية بما في ذلك قوانين الشريعة بحسب مُدونة التاريخ الدنيوي، وبالمقابل ليست العروبة نوعاً واحداً، ولا هي حالة إثنية عرقية، بل إنها تتنوع دينياً وسلالياً، وإذا كان العرب العاربة هم جذر الإسلام الممارسي الأول، وهم إلى ذلك المعنى الرمزيّ لمركزية الإسلام.. إلا أن مفهوم العروبة يتجاوز كل هذه الأبعاد ليكون المسلم والمسيحي وكامل الطيوف الأخرى الخارجة من رحم الثنائية السابقة، يتنوّعون ويتعدّدون بكل ما في الكلمة من معنى.

من هنا تسقط أحكام القيمة "العربسلامية" ذات الطابع الإطلاقي، باعتبارها تُجافي الحقيقة الأنتربولوجية التاريخية، فيما تجد لها مسوّغاً إزاء طغيان الخطاب المغلف بأوراق سلوفان أديان الشريعة الوضعية التي تزعم أنها قادمة من السماء.

تجربة الفنان حسن موسى انزاحت بفضاءاتها صوب التباعد من الجماعات والمدارس الفنية، وكأنه بذلك أراد عقد اتفاق أخلاقي مع المؤسسة التجارية الفنية، تمنحه مكانة خاصة به، وتحرره من إكراهاتها وثوابتها في النظر والتقييم الفنيين، وفي هذا الملف تحديداً كان له أن يترنّح في عوالم القلق الوجودي والنفسي، ليباشر معارك سجالية مع الذات، ومع المؤسسة الفنية، وكان عليه تبعاً لذلك أن يبتكر خطاباً الفني الخاص من خلال روافد متنوعة، ومنها الأيقونة الكنسية، والانطباعية الفرنسية العتيدة، والخط العربي، والهوى اليساري الحالم بمجتمع ألفي فاضل، ليجد في كل ذلك متسعاً من الفرص لابتكار أدوات فنية تناسب هذا المنظور، وهو الأمر الذي يرجح مركزية التعبير عبر الأداة الفنية، وتلك أشبه ما تكون بمبضع الجراح.. لا فكاك له منها، لكن الجراح هو من يحدد نوع العملية الجراحية ونتائجها الاحتمالية.

هذا النمط من القلق الممارسي والوجودي، وضعه في صلب القضايا المفاهيمية حول الفنون، ومنها الماهيات، والجغرافيا الثقافية النازمة للتعبير الفني، ومعنى الإطار المدرسي المنهجي الصارم، وكيفية التحرر من ذلك الإطار انتصاراً لحرية التعبير، كما تجلّت تجربته الخاصة في البدايات التي اتصلت بالديكورات التلفزيونية، والتي اقتضت يومئذ

الانزياح بالتصوير من "الميكرو" إلى "الماكرو"، واكتساب حساسية خاصة تجاه المساحات، وميزانسين الفراغ، بالإضافة إلى تكرار وتدوير العناصر الفنية أفقياً.

حسن ساتي

الحضور الاستثناء فضائياً

من القواسم المشتركة التي جمعتنا تلك الإطلاقات التلفزيونية المحمومة والمتواترة في زمن "الربيع العربي"، واقتربت بأحلام الطوبى المنتعشة بغد أجمل وأفضل، مُتناسين تماماً مكر التاريخ وقوانينه الموضوعية العابرة لآمال البشر وأحلامهم.

كان الأستاذ حسن ساتي حاضر البديهة في المساجلات التلفزيونية السياسية، وكان يمثل صوت السودان المنفرد على الذائقة السماعية العربية الأكثر انتشاراً، ولقد جمعني به الصديق الشاعر صاحب القلم المناجز الأستاذ محمد محمد خير، وكانت جلساتنا في الشارقة ذات طابع مغناطيسي بحق، ومن محسان القدر أن تتكرر إحدى تلك الاسترواحات النفسية في الخرطوم، وفي بيت الأستاذ حسن ساتي تحديداً.

كانت ليلة عابرة للمحيطات، بسرعات تتماشى مع سرعة الضوء، وتتويج باذخ بحلة سودانية باشر الإشراف عليها حدّ الاحتياط. الأستاذ حسن ساتي، فبدت جامعة لكامل اللذة الموشاة بالطعوم الزكية.

التلقائية والبساطة وطيب المعشر والتجاذبات الحوارية المونتاجية
الرشيقة والصدافة الحميمة، كانت صفاتٍ أساسيةً في ليلة البهاء والجمال
تلك، وكان المرحوم حسن ساتي نجم الجلسة وروحها المتوثبة.

مع انبثاق فجر اليوم التالي، كُنْتُ مع ابنه في السيارة ونحن باتجاه
الفندق، فبدأت لي الخرطوم مدينة مترامية الأطراف، بأنساق هندسية
فيكتورية أنجلوسكسونية، وبصمت غائر في لجة الصفاء الجميل.

السموأل خلف الله

عندما تنبري الثقافة العالمفة

من محاسن أيام الصفاء والنقاء، أن أكون ذات يوم في أروقة الثقافة بالخرطوم، وكنت متحدثاً أنبذ عن الفنون البصرية السودانية، وبتركيز خاص على الفن التشكيلي، ومن لطائف تلك الجلسة الحوارية أنها ترافقت مع أول زيارة لي للسودان، وقد ساعدني أحد المتسائلين من الحضور بشجاعته الأدبية وسؤاله لي: متى غادرت السودان؟!

كان سؤالاً مفاجئاً للجميع، لأن جوابي كان على النحو التالي: هذه أول زيارة لي للسودان.

تالياً؛ أدركت مغزى سؤاله وكأنه يقول لي: أنت مغترب سوداني في المهاجر، فلماذا تتعمد نسيان لهجتك السودانية؟

عندها كان بياني متصللاً بالمفاهيم النابعة من معرفة السودانيين، وقراءة الآداب السردية والشعرية والفنية بعامة، وفي قرارة نفسي سعادة غامرة على المنحة التي أهداها لي، واعتبرت سؤاله وساماً أعتزُّ به، لأن معرفتي بالسودان التبست عنده بهويتي المكتوبة على جواز السفر. أتذكر أنني أوردت مثلاً لمن يقيم في مرابع لا يعرفها البتة، وكان

المثل عند الشاعر أحمد شوقي الذي كتب قصيدة عن اليمن التاريخي
وكانه أقام فيه.

قال شوقي:

عصفورتان في الحجاز حلنا على فن
مر على أيكهما ريحٌ سرى من اليمن
حيا وقال دُرتان في وعاءٍ ممتهن
إني رأيت حول صنعاء وفي ظل عدن
خمانلاً كأنها بقيةٌ من ذي يزن
الحب فيها سُكَّرَ والماء شُهد ولبن
هب جنة الخلد اليمن لاشيء يعدل الوطن

كان ذلك مثلاً دالاً على أن المفهوم المقرون بالعشق المتماهي،
يختزل الزمان والمكان في بؤرة إشعاع انبثاقي يسري بنوره أنى شاء
وكيفما شاء.

في تلك الأمسية تعرفت على الأستاذ السموأل خلف الله، وأدهشني
حقاً عندما تجولنا في أروقة المكتبة العامرة لرواق الثقافة، مُستعرضاً
محتوى عشرات العناوين الماثلة، بملامسات فكرية ذكية، وتجويات
دلالية عميقة، وكأنه يُلخص تاريخاً من الفكر متعدد المنابع، فعرفت
حينها يقيناً أنني أمام قامة ثقافية باسقة، وسأعرف بعد حين أنه تولّى
حقيبة وزارية كوزير للثقافة، لكنني بقدر إشفاعي عليه من تلك المهمة
الاستحالية سعدت بالخبر، فالأستاذ السموأل خلف الله اختزل ذاته الرائية
في دقائق من جولة عابرة مع عناوين أرفف الرواق.

في الموسيقى

توطئة

التطواف الانطباعي المائل في الموسيقى السودانية يتركز على فن الغناء، وقد نلّامس هنا وهناك صلة هذا الفن بالمديح النبوي، وبالشعر بنمطيه الفصيح والعامّي، لكن الأهم من هذا وذاك أن خارطة الطريق المفاهيمية للتناولات المائلة تتّصل إلى حد كبير بالبُعد المديني، وخاصة الخرطوم ووسط السودان، على اعتبار أن الخرطوم الكبرى كانت وما زالت الحاضنة لأنساق الفنون الغنائية والعزفية، بما في ذلك الآلات الموسيقية والتجارب التحديثية الغنائية.

تموضع التجربة الفنية في العاصمة الجامعة، تعبير ضمنى عن الروافد المختلفة التي انصهرت معاً، وتواشجت وتقاطعت وتفارقت في ذات الوقت، وهو الأمر الذي تيسّر لي سماعاً، ومنحني فرصة التسطير لهذه الانطباعات التي لا تدّعي بحال من الأحوال إبحاراً أفقياً في موسيقى السودان الكبير بشرقه وغربه وشماله وجنوبه.

وحسبي هنا أن أقدم بعض الالتقاطات الواضحة.. من أذن سامعة.. لتجتهد في الاقتراب من فصوص النصوص الفنية.

السلم الموسيقي الأكثر تقطيراً

تنبع علاقتي الشخصية بالسماع المقرون بالسلم الخماسي، من طفولتي المبكرة، التي وضعتني في مزاج التدوق والتعود على السلم الموسيقية بأنماطها الخماسي وما يتجاوز معه، والسباعي بتنوعاته المترنمة، عندما كانت العاصمة الصومالية مقديشيو جامعة للنمط السماعي الخماسي، عبر اللحن الصومالية الموازية حد التماهي للأنغام الخماسية السودانية، وكانت اللحن اليمانية ومزاجها الحكمي والسواحي المقرون بالسباعي، حاضرة بسخاء أيضاً، فيما كانت الأنغام الإيطالية المُوزنة بالأداء الأوبرالي والتواشيح الكنسية تندغم في أفندة المُجايلين للحضور الإيطالي في العاصمة مقديشيو.

في تلك الأيام على وجه التحديد، وبالترافق مع طفولتي المبكرة، كنت أتردد على محل للحلاقة، ولم أكن أعرف أن صاحب المحل سوداني، وكان بحق رجلاً محباً لمباشرة عمله بالترافق مع الغناء بصوت خفيض، وكأنه يُماهي بين التنغيم الصوتي والأداء الفني.. يومها كان لتنغيماته الصوتية أثرٌ لا شعوريٌّ في جوانباتي، وأنا الطفل النابع من مزاج السماع الموسيقي الخماسي الصومالي، واللغة العربية الأكثر رواجاً

في حارة العرب اليمانيين بمقديشيو. فتضافر هذان البُعدان ليسما أذني بميسم السماع الخماسي المقرون بالعربية، وهو ما أزعم أنه كان بمثابة التميمة الأولى في مزاجي السماعي اللاحق للغناء السوداني، يحث اجتماع التشرب الطفولي للسلم الخماسي الصومالي، مع خوارزميات اللغة العربية الحاضرة بسخاء في الحارة والمسجد، فأصبح السودان الموسيقي بمثابة رافعة للمستويين الوجدانيين.

لم تقف تلك الالتقاطات المتعددة نغمياً ولغَةً في اللا شعور عند بدايات الطفولة المبكرة فحسب، بل ظلت حاضرة في المزاج النفسي ببعديه الشعوري واللا شعوري، لكي تتحكم الثلاثية النغمية الصومالية والعربية واللاتينية في عوالم داخلي، وتعتمر لاحقاً بمزاج الاستماع الأفقي للموسيقى العالمية، مع حضور استثنائي للموسيقى الريفية الأنجلوسكسونية، والموسيقى ذات الجذور الإفريقية في الولايات المتحدة وأوروبا.

وعلى خط متصل، كانت العاصمة الرومانية "بوخارست" بالنسبة لي محطة استثنائية في التنبع والاسترواح بالموسيقى الكلاسيكية، التي كانت تنتظم أسبوعياً في كنائس العاصمة، فيما اكتنزت المكتبات بالأسطوانات المشروحة، تقيماً وتفسيراً، فمنحتني فرصة نادرة للارتواء المعرفي والروحي بتلك الأصول الفنية الرفيعة في الفترة ما بين 1973 وحتى 1978.

كان السماع الموسيقي الكلاسيكي ببوخارست يعيد رجوع صدئ بعيد لما كان يتسرب من أصوات أوبرالية في قلب العاصمة مقديشيو، حيث يسكن الإيطاليون.

لكن تلك العطايا والمنح الموسيقية توازت مع علاقة خاصة بآداب الجمال وعلومه، كما بالفنون البصرية بشقيها السينمائي والتشكيلي، فيما تساوقت تلك العطايا مع ثلاثية لغوية متوازية مزاجها العربية والصومالية والرومانية، وكانت هذه الثلاثية بمثابة رافعة موازية لثنائية الخماسي والسباعي وما بينهما من مراتب.

من عدن، مروراً ببوخارست، وحتى الشارقة، ظل هاجس المتابعة والمجاورة للسودان الثقافي حاضراً بسخاء العاشق للمعشوق، وقد انعكست هذه التناغمية الذوقية في سلسلة طويلة من الزوايا اليومية التي كتبتها في صحف يومية؛ كالخليج، وأخبار العرب، والجمهورية، كما في كثرة كاترة من المجلات والندوات والأحاديث الإذاعية والتلفزيونية، وصولاً إلى ما أراه الآن من جدوى الكتابة عن الثقافة السودانية ذات الصلة العضوية -كما أسلفت- بالبعدين العربي والأفريقي، وبطريقة إشارية، تلامس ولا تُكاشف.. تتعاطى ولا تُناجز.. تستقيم على مسافة حميدة بين الفني والذاتي، ولا تُدّعي بحال من الأحوال إطلاق أحكام قيمة قطعية، وهو أمر قد لا يتوفر لدى المنغمس بشموله في التلقي الوجداني المطلق للنصوص المرصودة، بأشكالها البصرية والسماعية والكتابية.

من حسن حظي أنني أتوفّر على مثل تلك المسافة الفاصلة والواصلة بين النظر والوجدان، وأستوهم أن هذا قد يمنح مقارباتي قدراً من الأنسام اللطيفة، والبوارق المضيئة، حتى أنني أفق عند حد المقدمة، لأنتقل مباشرةً إلى المستويات التبويبية الثلاثة.. ابتداءً بالموسيقى.

هنا أود الإشارة إلى أن حديث الموسيقى لا يقتصر على الأداء

الصوتي للفنان، بل يشمل أيضاً وبالضرورة الأبعاد النغمية والشعرية، وكامل الأداء الفني التركيبي، ودونما إبحار تفصيلي يثقل على المتلقي ويشtent انتباهه، وسأبدأ هنا بشيوخ الغناء الذين أدركنا مساهماتهم عبر الأسطوانات الحجرية، وما تلاها من وسائط تقنية، منتخباً الثلاثي: سرور والكاشف وكرومة، وقبل الحديث عنهم أود الإشارة إلى مسألتين هامتين:

• الأولى تتعلق بالدور المركزي لمدرسة المديح في الفن السوداني، فهذه المدرسة كانت بمثابة المختبر التفاعلي الأصعب في التعامل الحميد مع دلالات الكلام، وجماليات الشعر من جهة، وكذا الأداء الصوتي بأبعاده الفردية والجماعية والإيقاعية، حتى إنني أزعم أن كبار فناني السودان تمّ صقلهم وتهذيب تعاطيهم الحذر مع الفن من خلال تلك المدرسة العتيقة.

• والثانية تتعلق بما أسميه الصفاء الروحي، والتماهي المنخطف بالعشق والمحبة، وهي سمة جعلت فنّاني ذلك الزمان حاضرين في جوهر الثقافة الشفاهية وعبقريتها المقرونة بالحفظ، بوصفها العتبة الأولى للانطلاق نحو الأداء السليم والجميل، فقد كان حرص الفنانين على الحفظ مشفوعاً بذاكرة مُنَّسعة بسعة النصوص وتشعباتها، وكانت لغة الكلام المُعنى رديفة للتمكُّن المعرفي والجمالي لتلك النصوص ببعديها الأدبي والموسيقي.

ومن الأسماء التي سنختارها مثلاً لا حصراً :

إسماعيل عبدالمعين

إحياء النمط الطربي الممؤسق بالتنوع

من جيل الفنانين المخضرمين المواكبين للبدائيات الموسيقية التطويرية، فقد كان مُجايلاً لرواد الحقيبة، مستبقاً زمن الإبداع الفني بحضور سياقي مبكر، فهو من مواليد العقد الثاني من القرن العشرين المنصرم، ولم يقف تفاعله الفني عند حدود البيئة المحلية بكامل تراثها الروحي والثقافي، بل درس الموسيقى منهجياً في مصر وإثيوبيا وفرنسا.

كان إسماعيل يدرك مغزى الظاهرة السماعية المحلية في السودان، ويلاحظ كيف أن الناس يميلون للنمط الغنائي الطربي المقرون بالحركة، حتى إنه تبنّى مفهوماً دراسياً للموسيقى السودانية، يستقيم على ثلاثية الثقيل والمتوسط والخفيف، فيما يذكرنا بثقافة موسيقية أشمل، فالمعروف عن العزف الأوركسترالي الملحمي أنه يتوزع إلى أربعة مستويات في التداعي النغمي.. من التمهيد، فالولوج إلى الحركة الوسيطة، فالتسارع، وأخيراً الختام.

يصفه نقاد الفن بأنه ذلك المُلحّن الذي تمكّن من ترجمة الإحساس الجمالي عبر لحنه الممتدة في مراتب الاستدعاء المفاهيمي الذوقي

للفنون السودانية بتنوعها، ويكفيه سبقاً أنه قدم أحياناً للكاشف والفلاتية، وهما من هما في تاريخ الفن الغنائي السوداني، كما كان أول عازف عود في الإذاعة السودانية، واشتهر لاحقاً بوضعه المارش العسكري الكورالي لفرقة المارينز الأمريكية، وكان مع التربوي والإعلامي الماحي إسماعيل من مؤسسي معهد الموسيقى والمسرح بالخرطوم.

إبراهيم الكاشف في حضرة المُجدِّد الأول

يتفق المتابعون للشأن الغنائي السوداني المقرون بانتشار التسجيلات الصوتية، على أن الفنان الراحل إبراهيم الكاشف هو المجدد في الأداء الغنائي الفني لما بعد الحقيبة، والحاضن الأكبر لتطلعات الشباب الفني الواعد في تلك المرحلة، فقد اتسع صدره لتبنيهم واحداً تلو الآخر، بما في ذلك الأصوات النسائية التي كانت تواجه عنناً اجتماعياً مقروناً بالموثوثات والعادات، حتى إن النسوة كُنَّ يجتمعن في حضرتة، للتداعي الحرّ مع أنماط الغناء الشعبي، وفي المقدمة منها "الدلوكة" ذات الجرس الإيقاعي السوداني الخاص.

صوت الكاشف كان الأظهر في تلك الأيام، وكان كالمسافر في بيداء السودان، وامتداداته البرية الواسعة، فيما كان سرور وكرومة يكملون المشهد الصوتي بتنويعاته الضمنية التراثية والبصرية والذوقية، ليشكلوا جميعاً كوراً غنائياً عاكساً لروحية المرحلة بأدابها وفنونها وتقاليدها.

الكاشف وسابقوه كرومة وسرور وخلييل فرح، وقفوا على منصة

النص الغنائي اللّامح، من حيث علاقة الكلمة بالطبيعة، واستنطاق الوجدان الداخلي للقائل والمتلقي معاً، وتعدد التراثيم النغمية بمساحاتها الممتدة في تضاريس الجغرافيا الذوقية السماعية لأهل السودان، وتجويز إدخال الآلات الوترية بصورة لافتة، الأمر الذي فتح الباب واسعاً للتعاطي مع آلات النفخ بأنواعها، والإيقاعات الجديدة، وصولاً إلى آلات النقر بأنواعها أيضاً. ومن معطف الثلاثي المؤسس خرج الوارثون الحقيبيون، ومن تبعهم على درب الأصالة والتأصيل الذي ما زال مستمراً بزخم وافر.

عثمان حسين

كيمياء التمازج بين الأنواع الفنية

واحد من شيوخ الغناء السوداني دونما ريب، ونستخدم هذا الوصف للتدليل على مكانة الفنان الشامل الذي عرف الخلاوي وتعلم منها وفيها طاقة للغة، ثم أبحر في عوالم المديح الصوفي، وفاض بأسرارها وروائع أدائها، فأنصفت ذائقته، وتنمى صوته، وأدرك كيمياء التمازج الفني بين الأنواع الأدبية الشعرية، والصوتية الأدائية، والموسيقى المجردة.

أزعم أن الفنان عثمان حسين كان من هذا النوع فهو من أصحاب المراتب العالية في سلم الغناء السوداني المدون صوتياً، كما أنه يجمع بين الأداء الراكز والتلحين.. مقيم في الزمن التراثي الفني، ومواكب للجديد.

علاقته "الصوتكتابية" مع الشاعر الفنان السوداني اليماني حسين بازرع علامةً فارقةً في سيرته الفنية المديدة، فقد كانا تثنائياً متناغماً حد الاحتياط، ومتواشجاً حد الفيض المعرفي الجمالي الذي طال أفئدة المستمعين و عقولهم.

إبراهيم عوض جيل النغمية الهارمونية

من جيل المخضرمين الذين قدموا روافع فنية تتأبى على الإحاطة في عابرة من انطباعات، فالفنان إبراهيم عوض من جيل النغمية الهارمونية المصحوبة بالفرق الموسيقية المدوّنة بالآلات الوترية، والإيقاعات التي تنامت في عطائها، لتتفصح الباب تباعاً على منظومة من الآلات العصرية التي أضفت تعبيراً خاصاً على الغناء السوداني.

وعطفاً على تراكم الخبرة والذائقة عند الفنان إبراهيم، وجدت في سائحة من استماع طالت الأغنية الشهيرة "يا زمن طول شوية" .. وجدت صوتاً جواباً متعالياً في نبرته وارتفاعه، محاياً لجواب ناجز يبذوا كأنه القفلة المناسبة للجملة السماعية، وبالفعل.. فالفنان إبراهيم عوض من القلائل الذين يجيدون فن الانتقال الرشيق من الجواب إلى القرار، بتلقائية غنائية، وأسلوبية موشاة ببحّة أسرة.. تتبجس من خلفية الصوت الصادح كما لو أنها لازمة متوارية من الأذان، ولكن يدركها من كان ممنوحاً بذائقة استماع حقيقي.

العلاقة بين بَحْتِه المتوارية، وقراره الهائم أقرب إلى الملامسة الشفيفة،

حتى أن تقدمه في السن منح صوته دفناً من نوع خاص، وقد استجليت تلك المثابة في أداء إنشادي ثنائي جمعه بالفنان الرومانتيكي إبراهيم زيدان، فبدأ التكامل بينهما تراتيباً مندغماً في طاقة زيدان الرومانسية، وطاقة عوض الدرامية.

خضر بشير وسيد خليفة

ثنائي الفرادة والتميز

أزعم أن القاسم المشترك الأعلى بين خضر بشير وسيد خليفة، يكمن في تفردهما لوناً وأداءً، وصولاً إلى ابتكار أسلوب خاص، بل ومدرسة فنية قائمة بذاتها، فكلاهما سارا على درب الخصوصية الخاصة، وكلاهما حملا بصمة نابغة من جوانبات عوالمهما الداخلية، وهذا يتطلب وقفة أمام كل واحد، لنقترب منهما.

خضر بشير

المنخطف بالأداء المتروحن

فنان صادر عن حالة من التماهي الإبداعي الفريد في ما يقوله ويتغنى به، بل ينخطف بالأداء حد الغياب المتروحن بطاقة صوفية داخلية فريدة، وأعتقد أن صلته المبكرة بجلسات المديح والحضرات الصوفية، أجلت في داوخله حالة من الجذبة التي تخرجه من عالم الوعي إلى اللاوعي، بحسب عالم النفس الأشهر "فرويد"، لكن هذه الحالة لا تعني بحال من الأحوال الانتقال من أعلى لأدنى، كما قد يستوهم البعض، بل العكس تماماً، فاللاشعور الكامن في "غيهب الليل الحلوك"، هو الذي يوقظ فينا أجمل المفاهيم، وأكثر التصرفات حكمة، ويستتطق في دواخلنا الجواهر والمكنونات.

والشاهد أن الفنان خضر بشير من الذين يناجزون فيزياء أجسادهم، ليستخرجوا منها كنوز المعاني؛ فيعرج على الكلمات يمنحها نفسه الخاص، وينساب بكامل قوامه الجسداني ليعقد اتصالات فوق كلامية مع المستمعين، ويتقلت من ربة الأداء النمطي ليسبح في فضاءات توليداته النغمية اللحظية، ولعل أكثر ما يلفت النظر في موروثه الرفيع أنه

استخدم مخارج الأصوات بطريقة مفارقة للسويّة النمطية التي كثيراً ما حَدَّتْ بفناني الأداء إلى الإقامة في تلك المربع، غير أن خضر بشير شق دربه الخاص، منذ أن كان شاباً يافعاً، وبالتوازي مع عشرات النصوص الكتابية واللحنية التي جعلت منه محطة فارقة في الأداء.

يمكن القول إنه الفنان الذي أجاد تطويع الحرف من خلال إمالات مقصودة لمخارج تلك الحروف، وتنغيمات صوتية للأداء، بل وحتى التريديد الممؤسق الخارج عن الكلام، كما تداعى بطريقة متحررة، مع جذباته الميتافورية، عبر حركة الرأس واليدين، وصولاً إلى مغادرة المسرح ومازالت الموسيقى تصدح باللحن!

تجربة خضر بشير تؤكد ضمناً على أن الصوت وأي صوت ينساب ضمن مُعْطِيين ناظمين لحسن الأداء.. يتمثل المُعْطَى الأول في الخصوصية والفرادة النغمية لكل صوت، ويتمثل المُعْطَى الثاني في حسن الإدراك والاستفادة من الهبة الخاصة الممنوحة لصاحب هذا الصوت أو ذلك، وقد لاحظنا أن الأداء الغنائي السوداني يتميز بطاقة الإمالات والتحويلات والتصرفات النغمية، وربما كان خضر بشير النموذج الأكثر وضوحاً في هذا الجانب.

في هذه الأيام يواصل ابنه الفنان محمد خضر بشير مسيرة والده، وبكفاءة نادرة، فمن المعروف حصراً أن الفنان لا يتكرر، وأن فكرة نسخ الأب من قبل ابنه عادة ما تقع في فجوة البوار والخيبة، لكن محمد ظهر وكأنه نسخة مُقْتَنَعَة ومتماهية إيجاباً مع والده، وتلك مسألة نادرة في عالم الفن.

وهناك أيضاً الفنان النور الجيلاني الذي أحسن صنعاً بمرافقة التجربة الفنية للراحل خضر بشير، وسأشير في هذا المقام إلى أدائه الجميل لأغنية "يا مولاي" في دلالة قاطعة على استيعابه الإدراكي والذوقي لفن خضر بشير.

سَيِّد خَلِيفَة

سوبرانو موشى ببحّة أسرة

وكما توقفنا أمام الخصوصية الخاصة لخضر بشير، نتوقّف مع الفنان الراحل سيد خليفة، وهو الذي استقى تلك الخصوصية من ملكاته الصوتية الفريدة.. الجامعة بين النّحة اللطيفة، والقرار العالي، والسوبرانيزم اللافت، فالفنان سيد خليفة من النوادير الذين لا يتكررون، من جهة التميز بالأداء الخاص حدّ الاحتياط، والفرادة التي تستميل الأذن السّميعة، حتى إنك إن سمعته من على بُعد كيلومترات لن تخلط بينه وأي فنان آخر.. مثالي المتواضع في هذا الصدد نابع من أغنية شعبية شهيرة، مطلعها: "بوبا عليك ثقيل"، والتي تناوب غناءها كبار فناني السودان، وفي الأساس محمد وردي وسيد خليفة.

كان محمد وردي بصوته الرخيم وقدراته الاستعراضية المعروفة، قد تغنّى بها في حفلة عدن الشهيرة عام 1984م، وبعد سنين وقعت بالصدفة

على شريط كاسيت لبعض أغاني سيد خليفة، وكان من ضمن الشريط أغنية "زنوبة".

ما لفت نظري حينها الطريقة التي استعاد فيها سيد خليفة الأغنية، بما يوحي وكأنها من بنات أغانيه لحناً وأداءً، وبطريقة مُقنعة.

غيّر خليفة القلب الأساسي للحن، واستعان بأداء كورالي عامّي لفتيات صغيرات، متناوباً معهم مزاجية الاستحضار للماضي الفولكلوري، وصدق حينها بلحن من أعذب وأجمل ما يُمكن أن يُسمع في إطار الغناء السوداني الاستثناء.

بطبيعة الحال هذا لا يقلل من مثابة الوردي كفنان كبير.. صاحب بصمة مديدة في فن الغناء السوداني، لكنني أحببت الإشارة إلى فريدة سيد خليفة بأدائه منذ أن عرفناه وسمعناه.

يتميز الفنان سيد خليفة بصوت يُماهي بين "السوبرانيزم" الغنائي والبُحّة الآسرة كما أسلفنا، كما أنه من جيل التجديد ممن جربوا أنماطاً من الأبنية اللحنية والأنساق الغنائية السودانية، حد التماهي التناغمي مع الكورال والإيقاعات المحلية، والعناصر البوليفونية الوترية، بل فاض أحياناً بعدد من الجُمَل الموسيقية ذات الصلة بالموسيقى العالمية، والأمريكية منها على وجه الخصوص، حتى اننا نستطيع افتراض تموضعه المكاني والفني مع كبار المؤدين لألحان الجاز والبلوز والريقي، فيما عُرف بالموسيقى الأمريكية ذات الروافد الزنجية الافريقية.

ومن اللافت في أداء الفنان سيد خليفة حالة التّماهي التعبيري الجسدي مع أغانيه، وهي حالة تتجاوز الوعي المباشر لماهية الأداء إلى مستوى

اللا شعور الذي يفيض برفاف لحنية متوارية خلف الجُمْل الموسيقية الأساسية، وقد ظهرت هذ الميزة في عديد الأغاني، ومنها على سبيل المثال لا الحصر "زنوبة " و"المنديل"، حتى يخيل لكل متابع نابه أن سيد خليف كان فريد ذاته في طريقته ومواعاته الفنية.

عبدالعزيز داود وإبراهيم اللحو

مثابة الاسترخاء في الأداء

نحن هنا أمام أصوات قوية بدقة العبارة، والمشارك بينهما يوازي قمة الاسترخاء في الأداء، وبقدر كبير من انتظامات التقلبات التعبيرية، عطفاً على المنحة الفيزيائية الصوتية لهما، لكن لكل واحد منهما سمة تستحق وقفتين عابرتين.

عبدالعزيز داود

الذي يمنح الحرف لحنه الخاص

لا يغني بصوته فحسب، بل بكامل المثال الجسدي المشفوع بالاستقامة والقوة والتوازن، حتى أنه يستطيع الغناء دون أدنى جهد، بل ويمنح الحرف لحنه الخاص، والكلمة صداها الممتد، والجملة تقلباتها في الأثير.

كان رحمه الله صاحب صوت وقدرات فيزيائية قلّ نظيرها، لكنها لم تكن قدرات شبيهة بقدرات المتغوليين النعّاقين، بل باللطائف والشفافية والتواضع، ومن سجاياه الفريدة أنه كان يترنّم في أدائه موازياً للإيقاعات بدوزان يختصُّ به، من خلال علبة الكبريت التي يداعبها بين أنامله، ليضبط بواسطتها توازي الأداء مع الإيقاع، تحسباً لخروج إيقاعيّ الفرقة عن الرّتم، وبهذا يحتفظ أبو داود بمساحته الخاصة سماعاً وأداءً، وهو أمر يصعب ضبطه بدون القدرة على التجريد الصوتي، بحيث تنصرف أذنه إلى وقع تراتبات النقر على علبة الكبريت التي تستسلم لتداعيات أنامله المدوّنة، مع استبعاد إجرائي لاحتمالات التنشيز في الإيقاع والعزف الذي تؤديه الفرقة.

يمكننا استيعاب قدرة قائد فرقة موسيقية على ضبط المسافة بين

الاستماع والأداء، باعتباره حكماً عاماً على أداء الفرقة، لكن أبو داود كان قائد فرقة ذاته الافتراضية، من خلال التباسه بالغناء، فيما يحتفظ بسيطرته الخاصة على التنغيم الأدائي المقرون بتوازن مستويات الموسيقى، وإذا أضفنا إلى ذلك صوته الخارق للعادة، علينا أن نتصور مثابة هذا الفنان في عالم النغم الخماسي السوداني.

يذكرني الفنان عبدالعزيز داود بما عُرف عن كبار الفنانين، ممن كانت لهم تدخلات حميدة، وغير خادشة لاحترام فرق العزف، مما يدل على أنه كان من هذا النفر الفريد في عالم الموسيقى، فهو ليس مؤدياً فحسب، بل ضابط إيقاع، ومتدوق كلمات، ومتابع دقيق للعزف.

علي إبراهيم اللّحو

صوت يحطم الصخر

أنتقل الآن للفنان إبراهيم اللحو، الذي يمثل صوتاً مميزاً في القرار، بل وفي قرار القرار إن جاز التعبير.. صوته يمنحه مثابة خاصة في الاستماع المجرد، فمن حسنات اللحو أنك إن سمعته عن بُعد، تستشعر رجوع صدىّ سوداني تراثي عذب.. يتشابه في ذلك مع كثيرين من المطربين والمطربات، وربما كانت الأشهر في هذا الباب فيروز اللبنانية، وصالح عبدالحى المصري، فكلاهما اعتمدا على قوة الصوت وفرادته، دونما قدرات استعراضية موازية، فكانا بحق نماذج مميزة للأداء الصوتي الصرف.

الفنان إبراهيم اللحو نموذج بارز لذلك الذي يمتلك صوتاً يتردد رجوع صداه الجهوري في أربع أرجاء المكان الذي يتسع للسمع، ويوميئ ضمناً بإحالات وتنويعات عذبة.

ملكته الأدائية تكمن في صوته الجميل، وقراره المكين، وتهاديات تفاصيل النغم عبر نفسه الطويل.

يستمد اللحو مزاجه الخاص من تاريخ الغناء السوداني وشيوخه

الكبار، وبقدر واضح من الإقامة في مجد الغناء الصالح المقرون
بوضوح الأداء وقوة الصوت.. القادر على تحطيم الصخر، ولهذا
أسلفت الإشارة إلى الميزة الصوتية التي تمنح السامع ابحارات موحية،
وخيالات مشهدية مُتَّسعة.

محمد وردى وصلاح ابن البادية

العبور إلى زمن التحولات والمتغيرات

لعل القاسم المشترك الوحيد بينهما أنهما متجايلان، وما تحمله هذا المجابلة من معانٍ مُتَّصِلةٍ بالتحولات والمتغيرات التي توالى بعد غناء الحقيية، وكلاهما خاض معترك التحولات.. كل من مكانه وزاويته، فكان محمد وردى نموذجاً للفتى الرشيق السريع الصادح الأسر، وصلاح ابن البادية صوتاً جميلاً يفيض بالنغم المعبر.. وقد جمعا في تراثهما الفني الغنائي مرابع السودان الغنائي، وتوالى ملكاتهما الصوتية النائرة لتشمل كامل الجغرافيا السياسية والعقدية والفكرية، الحاملة بمجتمع ألفي فاضلٍ.

محمد وَرْدِي

التاريخ الفني الذي يُمهّد للنجاح

كُنْتُ شَخْصِيًّا مِنْ اقْتَرَحَ النُّقْلَ الْحَيَّ لِلْحَفْلَةِ الْغَنَائِيَّةِ السُّودَانِيَّةِ لِلْفَنَانِ مُحَمَّدِ وَرْدِي فِي مَدِينَةِ عَدَنٍ.. عَاصِمَةِ الْيَمَنِ الدِّيْمُقْرَاطِيَّةِ فِي ذَلِكَ الْحَيْنِ مِنْ عَامِ ١٩٨٤م، وَتَصَادَفَ فِي ذَاتِ الْوَقْتِ أَنْ تَمَّ نَقْلُ حَفْلَتَيْنِ غَنَائِيَّتَيْنِ لِلْفَنَانِ الْيَمَنِيِّ الْمَخْضَرَمِ أَبُو بَكْرٍ سَالِمِ بَلْفَقِيهِ، وَالْفَنَانِ السُّعُودِيِّ مُحَمَّدِ عَبْدِهِ، فِي اللَّيْلَتَيْنِ السَّابِقَتَيْنِ عَلَى حَفْلِ مُحَمَّدِ وَرْدِي.

حِينَهَا تَخَوَّفَ الْمُنْظَمُونَ مِنْ عَدَمِ نَجَاحِ حَفْلِ الْوَرْدِيِّ، وَذَلِكَ عَطْفًا عَلَى مَزَاجِ السَّمَاعِ السَّبَاعِيِّ فِي الْيَمَنِ، لَكِنِّي وَأَخْرِينِ كُنَّا نَدْرِكُ أَنَّ أَهْلَ السُّوَاخِلِ فِي الْيَمَنِ مُتَّصِلُونَ مِنْ طَرَفٍ بَعِيدٍ بِالذَّائِقَةِ الْخَمَاسِيَّةِ، وَأَنَّ سَمَاعَهُمْ يَنْتَسِعُ لِلتَّفَاعُلِ مَعَ الْغَنَاءِ السُّودَانِيِّ؛ وَكَانَ مِنْ مَحَاسِنِ الصَّنِيعِ أَنْ يَتَوَلَّى إِخْرَاجَ الْحَفْلِ عَلَى الْهَوَاءِ الْمَخْرُجِ مُحَمَّدِ حَسِينِ بِيحَانِي.. الَّذِي كَانَ بِالْأَسَاسِ عَازِفَ إِيقَاعٍ مُتَمَرِّسًا، وَهُنَا كَانَتْ الْمَفْاجَأَةُ.. حَفْلَةُ وَرْدِي الْعَدْنِيَّةِ تَجَاوَزَتْ كُلَّ التَّوَقُّعَاتِ، وَنَجَحَتْ نَجَاحًا بَاهِرًا، حَتَّى إِنَّ شَرِيْطَ الْفِيْدِيُو الَّذِي تَسَرَّبَ بَعْدَ النُّقْلِ الْحَيِّ لِلْحَفْلِ، يَبِيعُ مِنْهُ فِي الْمَمْلَكَةِ الْعَرَبِيَّةِ السُّعُودِيَّةِ فَقَطْ ٣ مِلْيُونِ نَسْخَةٍ.

أوردت هذه المعلومة التي كنت شاهد حال عليها، حتى نعرف معنى النجاح عند الفنان، وكيف أن وردي ما كان له أن يصل لذلك الإقتحام الصعب لولا تاريخه الذي سبق وصوله إلى عدن.

تجربة الفنان وردي في عدن، وقبلها تجربة سيد خليفة في مصر، تثبتان بما لا يدع مجالاً للشك أن انحسار الأغنية السودانية في السودان، وشرق إفريقيا وإثيوبيا، ليس لعلّة في السلم الموسيقي السائد في السودان، بل في الأداء الإعلامي والترويج الفني، والتشارك مع الفنانين العرب، وبهذه المناسبة لا بأس من الإشارة إلى أن السلم الخماسي ليس غريباً في اليمن، ودول الخليج العربي حصراً، والمملكة العربية السعودية، وجنوب مصر، والمغرب العربي الكبير، ففي دراسة سابقة لي عن فرقة "ناس الغيوان" المغربية التي ظهرت في سبعينيات القرن المنصرم، وقفتُ على تنويعات السلم الخماسي في المغرب، وأزعم أن هذا يطال مناطق أخرى في عموم الجغرافيا العربية الإفريقية، وسيجد القارئ الكريم تلك الدراسة في الجزء الأخير من الكتاب.

صلاح ابن البادية

مدرسة المديح الصانعة لمثابة ابن البادية

أما فيما يتعلق بالفنان صلاح ابن البادية، الذي اعتبرناه ووردي نموذجين مُتَّحِدِينَ في الإبحارات مع التحولات والمنجزات والاستحقاقات، مع اختلافهما في الخصائص، ولأننا أسلفنا الحديث عن ووردي، هأنذا أحاول الاقتراب من عوالم ابن البادية، والذي انتبعت لصوته الجميل الفريد في بعض أناشيد المديح الصوفي له قبل سنين طوال.. يومها تأكَّد لي بالدليل القاطع أن مجالس المديح في السودان مدرسة كبرى لجلاء المواهب الصوتية، وقبل هذا وذاك منحهم الدربة الكافية للتعامل مع الكلمات الرفيعة، وحسن الأداء اللفظي، وعدم اللَّحْن في المنطوق، واستكناه الوجدان أثناء الإنشاد، والانضباط بالترافق مع الدفوف، بالإضافة إلى الأجواء الرصينة في الاستماع والتوجُّد والتكرار.

من تلك المدرسة العتيدة خرج صلاح ابن البادية، وبمخرجاتها الرفيعة ارتحل إلى عالم الغناء ليأسر المستمعين بأغنيَّاته، من أمثال "عديلة ليه" و"سال من شعرها الذهب". وبهذه المناسبة أود الإشارة إلى ازدهار فنون التلحين للشعر الفصيح في تلك العهود، حتى أن الفنان المعتمد

شعبياً كان عليه أن ينال تلك الضرورة، دون أن يلحن في اللغة، ويُرقّس المعاني، بل إن شعر الغناء العامي كان يُجسّر العلاقة بين الفصحى والعامية وجوباً، والأمثلة في هذا الباب كثيرة.. أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أغنية محمد وردي التي يستهلها بقوله:

أطلى فصول العُمر حنانكُ

أجمل حنة لقيتا مكانكُ

أجمل سكة مشيتنا عيونكُ

أحبكُ أحبكُ أنا مجنونكُ

وعلى نفس المنوال يمكننا رصد كثرة وافرة من الأغاني التي كتبت بلهجة شعبية وسطية.. مزاجها الغنائية، والروح الوجدانية، وتسكين أواخر الأبيات، لزوم التطويع اللّحني، وكذا العلاقة بالبيئة الطبيعية، ووصف المرأة في جمالها وكمالها، وغيرها من العناصر. لكن ما يجدر التنويه له في هذا الصدد أن شعراء تلك الأزمنة قد غادرونا برومانسيتهم، ونقاء ألفاظهم، وحُسن بيانهم، ونعومة بديعهم، ليمهدوا الطريق لمخاض سيسفر عنه جديداً موصولاً بالحنين، ولغة ترتقي مع مقامات الوجود وتعرجاته.

عبدالكريم الكابلي

نموذج الفنان المثقف

أبرز ما يميز الفنان عبدالكريم الكابلي صلته الخاصة بالنصوص المختارة، فقد عُرف عنه علاقته المتواترة مع عيون الشعر العربي، وخاصة تلك التي قد يتخطاها الكثيرون، كما هو الحال وعلى سبيل المثال لا الحصر مع تلك القصيدة.. فريدة عصرها.. المُجيرة على يزيد ابن معاوية، فلم يُعرف يزيدُ في مدونة الشعر العربي بوصفه شاعراً فحلاً، لكنه قدم في أيقونته البهية ومطلعها: "نالت على يدها ما لم تنله يدي"، نصاً خارقاً لزمّن الإبداع الشعري الذي عرف مع بدايات الدولة الأموية، وقد أدرك الكابلي هذه المثابة فتغنّى بها، ليضيف إلى رصيده الغنائي بالفصحى إشارة أُخرى، طالما ميّزته عن مُجاليه، ولا ننسى في هذا المقام الإشارة إلى رائعة أبي فراس الحمداني ومطلعها: "أراك عصي الدمع"، وكذا تغنيّه المتكرر بنصوص المتنبي، وغيره من شعراء العربية المرموقين، ومنهم الشاعر السوداني البارز محمد مفتاح الفيتوري.

كان الكابلي شاعراً وملحناً ومؤدياً في ذات الوقت، كما كان باحثاً نشطاً عن فرائد التعبير اللحني المتناسب مع النصوص، وقد تهادى مع العزف

منذ طفولته المبكرة عازفاً على الهارمونيكا النفخية، ثم أجاد العزف على آلة العود، ليجمع في مساره الفني ثقافة موسيقية موازية للثقافة الأدبية، وقد أجمع المتابعون لفنه على أنه فنان لا يتعسف التلحين، بل يبحث عن قيم تعبيرية تتناسب مع طبيعة النص، حدّ المجاورة للسهل الممتنع، كما أن صوته الجميل يتعالى بقدراته الخاصة على إدراك "القرار".

يوصف حقاً بأنه فنان مثقف، والذين يعرفونه عن كثب يدركون سر هذه التسمية، لكنه إلى ذلك من المستطرددين الواثقين في مقام الموسيقى السودانية، وتناويع ترجيعاتها المقامية.

محمد الأمين

أيقونة التجديد والصنعة الفنية

المتتبع للمسيرة الفنية الباذخة للفنان محمد الأمين، يصل إلى قناعة راسخة بأنه كان مهجوساً دوماً بالتطوير والتخطي الإجرائي لمألوف الألحان السودانية، وقد تجلّى هذا الأمر من خلال مستويين هامين في مسيرته الفنية.. المستوى الأول يتعلق باسترجاعاته المفاهيمية التطبيقية لأصول التأليف اللحني الكلاسيكي، من خلال الكولبيات اللحنية المتتابة.. الباحثة عن الدراما الموسيقية، وتجلّى المستوى الثاني في الانفتاح على الموسيقى الشرقية التي جعلته مشابهاً في أفق ما للفنان المصري الشهير محمد عبدالوهاب، وبالذات من حيث الصنعة الفنية، واستنباعاتها في مهارات العزف وإدخال آلات موسيقية جديدة.

لكن هذا التوصيف العابر للفنان محمد الأمين، يُعيدنا بالضرورة إلى بداياته الفنية الطفولية، التي اقترنت بالآلات النفخ التقليدية كالمزمار، والآلات الوترية كالعود، بل وتنويعاته على مجاليه للفنانين محمد وردى وعبدالكريم الكابلي، وهو الأمر الذي اتسق مع صوته الجمهوري، ومناوراته الناظمة للقرار والجواب، وتكشّفاتهِ لدروب الأداء والتلحين

السهل الممتنع، كذا المحنة الوجودية التي جمعته بالفنان محمد وردي،
عندما أُودعا معاً في سجن كوبر الكئيب.

كان الأمين سبأفاً أيضاً في الأغنية الوطنية.. حاضراً في الأغنية
العاطفية، مترحلاً في ما يمكن تسميته بالكلاسيكيات العاطفية، التي
مهدت الدروب لآخرين أمثال زيدان إبراهيم، وأحمد ربشة.

أما اشتغالاته النوعية على التنقلات الكرونولوجية في اللحن، فقد
منحته فرصة استثنائية في تقديم مقترحات فنية تطويرية للألحان التراثية،
بإكسائها تعبيراً درامياً ملحمياً، حيث حرص على تدشينها بأداء منفرد
على آلة العود، والانعطاف بها نحو أداء "بوليفوني" تعددي، وبروحية
تُجسّر العلاقة بين النفس السوداني الخماسي، واللحن المشرقية ذات
الأفق الرباعي.

زيدان إبراهيم

رومانسية تُمهّد لما بعدها

عُرف الفنان زيدان إبراهيم منذ سبعينيات القرن العشرين، بوصفه نموذجاً للرومانسية الغنائية ذات الصلة الخاصة بالعالم الداخلية لأننا المستمعة، حتى إن متابعيه من متذوقي الأغنية السودانية انتشروا بالترافق مع أشرطة الكاسيت التي كانت سيدة الموقف في تلك الأيام الخوالي، وقد انتشر النموذج الرومانتيكي لزيدان في الجلسات الخاصة والأعراس والمناسبات الحميمة، لنجد الامتداد اللاحق عند المجددين، وفي مقدمتهم الثلاثي: عبدالقادر سالم، وعمر الشاعر، وأحمد ربشة.

عمر الشاعر

المجدد النابش في أقاليم الغياب

عمر الشاعر جمع بين الأداء والتلحين، وفاض بلحونه السداسية القادمة من براري الغرب السوداني، وتلاحات اللحن الوسيطة بين الربع تون والخماسي، وكان لرخامة صوته، وتنوعاته الموسيقية الشفيفة، وحسن اختياره للكلمات، أثرٌ مؤكّدٌ في تطوير ذائقة الاستماع لديه، ولعل الفنان اليماني الصومالي أحمد عوض ربشة تفرّد بنشر نموذج الشاعر من خلال تجربته المديدة في التلحين والأداء وفق نواميس الغناء السوداني واليماني في آن واحد، وقد رسّخت تجربته الممارسة والدراسية في الخرطوم تلك الريادة التجديدية التي عرف بها، والتي استمرت معه خلال تواجده بدولة الإمارات، فأدركت شخصياً بعض دراساته ومشاريعه الفنية، غير أن المنية سبقت الفكرة، وغادرنا أحمد ربشة وهو في ذروة نضجه الفني.

عبدالقادر سالم

العليم بأسرار الموسيقى ومآهاتها

يكتمل الهرم الثلاثي للشاعر وربشة بالفنان المخضرم الدكتور عبدالقادر سالم، فنحن إزاء تجربته أمام خلطة عجيبة بانزياحات لحنية سباعية، مع توقعات تنمهي مع تلك الغنائية، والمثال أغنية "فيك الوسامة" من أدائه وألحانه، مع ملاحظة استخدام الصولو النفخي، بالتقاطع مع الفرقة، وكذا الجملة اللحنية الأولى في شعريتها اليمانية، والإيقاع الكردفاني الذي مزاجه البداية بالجواب، والتمرير للقرار، فالبطء الناعم لزوم القفلة.

لاحظ أيضا تناوب الموسيقى مع الأداء بطريقة تنطوي على تجديد، والأهم من هذا وذاك القفلة الإنشادية، برتم صوفي مساجدي وكنسي في ذات الوقت.

عبدالقادر سالم فنان تكتمل مقترحاته الفنية بصوت عليم بأسرار الموسيقى، كالأرحل أحمد ربشة، أو صوت مطواع في بَحْتِه وقراره وجوابه، كالجنوبي الاستثناء "شول مانوت" الذي كان بوسعه تحقيق الارتقاء التكالمي مع الفنان عبدالقادر، مع شيء من الصقل الأدائي.

إسماعيل حسب الدائم الوريث لمحرك الغناء التقليدي

نموذج للفنان المنحدر من العائلة الفنية للمديح، وهذه صفة لازمة لعديد الفنانين بالسودان، فقد كان درس المديح هو الباب الأول للولوج إلى عالمين واسعين.. عالم المعنى النابع من شعر المديح الذي يكتف ظواهر الوجود والماوراء في الشمائل النبوية، وعالم الأصوات التي يتم اختيار أجملها للأداء الفردي "الصولو"، وإذا أضفنا إلى ذلك حضور الإيقاعات عبر الدفوف، فإننا هنا بصدد تناغم مؤكّد بين هذه المستويات.. ما يجلي الأصوات المختارة من جهة، كما يمنحها الدربة الكافية الوافية لانطلاقة قادمة.

الفنان إسماعيل حسب الدائم، وريثٌ نمطيٌّ لذلك التقليد الفني الثقافي التاريخي، الذي كان ولم يزل المحرك الأكبر لفن الغناء والأداء والثقافة العالمية بالسودان.

النور الجيلاني

الاستعراض المُدوّن بالتجديد

عُرف الفنان النور الجيلاني بطاقته التجديدية، وأسلوبه المبتكرة في إضفاء البعد الاستعراضي الرصين على نصوصه الغنائية وأدائه الصوتي، كما عرف بنمطه الخاص في توشيح الحالة اللحنية مع العزف المختار بعنايةٍ دونها الكورال المنتخب، وبمشاركة أصوات محدودة، وعازفين محددين أيضاً، مع إمعان في استخدام التماوج الأدائي للآلات الوترية كالعود والقيثار.

الترددات الصوتية عنده مُجيرة على تبادل خوارزمي موسيقي بين الوترية والأصوات الكورالية الثلاثية، مع إطلاقات شفيفة لعناصر موسيقية تراثية، كتلك التي عُرف بها خضر بشير.

يحسن النور الجيلاني الإمساك بطريقته الفنية، ومنهجه الخاص في الأداء، مستعيناً بطاقته الصوتية الشجية، ودونما قلق في الارتقاء من القرار السهل، للجواب الأسهل.

عبدالرحمن عبدالله

عندما تتذكر وُردي

كانت ليلة خماسية المقام والألحان، تلك التي جمعت الحضور بالفنان المخضرم عبد الرحمن عبدالله الكردفاني، بصوته الشجي وأدائه المموسق بالكلام والأنغام، وتفاصيل محمولاته الموسيقية التي تتواشج مع مألوف الغناء الأول للفنان محمد وردي، حتى إن المستمع لألحانه يتذكر وردي فيختلط عليه الأول بالآخر، والسابق باللاحق، فلا يدري من سبق من؟، في هذه المفازة الرائعة للمقامات اللحنية المتساوقة مع السرعة والحركة الدائرية.

منذ البداية لاحظت المغايرة لدى الفنان، وأنا المشغوف بالإشارة، فقد كانت بطن آلة العود داكنة وأميل إلى السواد الموشى باللون البني، وهو شكل غير مألوف في ألوان الأعود، كما تخاطر الفنان مع آلهة وكأنها جزء من معادلة تتجاوز الأداء اللحني، فتارة يؤدي العود وظيفته كألة عزف، وطوراً يتحول إلى مكمل للهيئة العامة للفنان، ومرات يتداعى مع خواطر الجسد ولحظات التداعي الفني مع الأنغام.

صوته القوي لم يكن أقل أهمية من ألحانه، غير أن ألحانه بدت لي

في حالة تراكُض مستمد من عناصر الطبيعة وفضاء المدى المفتوح، فجاءت التلاوين تأكيداً آخر لموسيقى الوجود، وبدت شواهد العمارة اللحنية عامرة بالتقائية والتماهي مع عبقرية الجغرافيا والتاريخ واللغة.

عربية السودان مخطوفةً بلوازمٍ كلاميةٍ وقوليةٍ مفارقةٍ لمألوف ما نسمع، خاصة عندما يطال الحديث شعر الغناء الموشى بالتوقيع الفريد والصورة الذهنية المبتكرة، فكأنما السودان العربي ترميز مكثف لمعادلة ثقافية أشمل، تجد أبعادها وعناصر سويتها الثقافية في تواجح الأنساق، وتكامل الخصائص، وهذا ما يظهر جلياً في النصوص المغناة، وما يبدو أكثر جلاء في الأنماط السردية وكامل النصوص البصرية الموازية للأدب، كالتشكيل وجماليات العلاقة بالمكان والزمان، وفلسفة الألوان الفولكلورية للملابس والعمارة.

الهادي ودّ الجبل

عضو فرقة التجديد اللحني

أسعدني بعض الزملاء بدعوة حميمة لمنابعة ليلة فنية سودانية، يقدم فيها الفنان الهادي حامد "ود الجبل" بعض أغنياته، وذلك في النادي الثقافي العربي بالشارقة.

كنت أتوقع -وأنا المتابع لفن الغناء السوداني منذ سنوات طويلة- أنني والحضور سنبحر في السلم الموسيقي الخماسي، ونتمرغ في تضاعيف ألحانه الغنائية الموصولة بتكرار اللازمة الإيقاعية المميزة لهذا السلم الموسيقي العتيدي.. غير أن فضاء الاستماع تواصل مع فنان متميز يجمع بين الأصالة الفنية الموسيقية النابعة من أساس الخماسي وأجوائه السحرية.. والتجديد الصادر عن فيض التجربة وتضاريسها الواسعة.

كان الفنان يُبهِج أجواء الأُمسية بانزياحات لحنية تطلق وشائج بين السلالم الموسيقية، فيما تنزاح بالسلم الخماسي، ضمن درجات تسمح بممازجة جميلة يتجاوز فيها الهارموني والإيقاع.. التمدد والتراجع.. القرار والجواب.

الكيمياء الخاصة للفنان وضعتنا أمام تلك الحقيقة المطلقة في لغة الموسيقى، والقائلة بأنه لا جدران أو فواصل بين السلام واللوازم اللحنية والبنائية.. لا قواطع حادة بين المؤلف والجديد.. غير أن الجديد الذي يتوخاه الهادي ود الجبل مؤسس على التأصيل الواعي للماضي التقليدي، وعلى الإقرار المسبق بأن لا جديد يمكنه أن يتخطى القديم. إنه ذلك النوع من التجديد الذي يمسك بقانونية الفن وناموسه الأكبر.

من المعروف أن السلم الخماسي هو الأكثر انتشاراً في السودان وسلسلة من بلدان شرق إفريقيا وجنوب مصر والصحراء الكبرى وتهائم اليمن.. ومن المعروف أيضاً أن الموسيقى العربية السائدة تمددت في أقاليم الزخارف الموسيقية المتفاعلة مع ثقافات فارس وتركيا وبلدان حوض البحر الأبيض المتوسط.. كما أن السلم الخماسي يحضر بسخاء بالغ في شرق آسيا وخاصة الصين، ضمن نسق خاص بتلك الجغرافيا الموسيقية.. كما نجد ذات السلم في القارة الأمريكية وخاصة في موسيقى الزنوج بالولايات المتحدة، وكذا في جزر الكاريبي، بالإضافة إلى تمدده الحقيقي في الموسيقى العالمية المعاصرة، مما يجعل هذا المقام الموسيقي مفردة هامة للإبحار صوب العالمية، كما فعل بعض المهاجرين المغاربة في أوروبا، وقبلهم السكان ذوو الأصول الإفريقية في الولايات المتحدة.

ليس الفنان الهادي ود الجبل الوحيد الذي يجترح هذه القابلية للخروج من نفق المحلية، بل لاحظنا ذلك عند الراحل الفنان سيد خليفة صاحب الصوت المميز "سوبرانو"، كما أن العديد من أعمال الفنانين محمد وردى ومحمد الأمين تحتل مثل هذا الخروج الموفق إلى الدائرة الكبرى للفعل الموسيقي الإنساني.

ينتظم الهادي ود الجبل مع الفنان الملحن والمؤدي عمر الشاعر،
وبنفس القدر مع الفنان اليماني الصومالي المُلحّن والمؤدي أحمد ريشة،
حتى إنني أزعم بأنهما مع الفنان عبدالقادر سالم والفنان الهادي، يشكلون
فرقة واحدة للتجديد اللحني والأدائي المنفتح على موسيقى غرب السودان
وتهائم اليمن، وصولاً إلى النغم السواحلي في عموم الشرق الإفريقي،
مما يستحق وقفةً خاصةً من قِبَل نقاد الفن وملتذقيه من أهل السودان.

أحمد ربشة

تنوع الروافد وتعدد الملكات

الصفة الفنية والثقافية الشاملة هي الوصف الأكثر دقة للفنان الراحل أحمد عوض ربشة، فقد ولد الفنان ربشة في مقديشيو بالصومال، وعاش فيها مديداً، وكان من أبوين يمانيين، وعرف الموسيقى ضمن ثلاثية الموسيقى المقامية الخماسية الصومالية، واليمانية الطربية السواحلية، والحضرمية منها على وجه التحديد، وصولاً إلى الأثر الإيطالي في موسيقى العاصمة الصومالية آننذ.

من هنا نستطيع استكناه معنى التشبّع السماعي والممارسي للفنان أحمد ربشة.. تلك التجربة التي تتوّجت بانتقاله للسودان، وتحديدًا في معهد الموسيقى بالخرطوم، ليصبح لاحقاً أحد المجدّدين الذين يُشار إليهم بالبنان، ففي الخرطوم انتقل ربشة إلى محطة تالية في قدراته اللحنية والأدائية، متّسقاً مع مجدّدين كبار أمثال عمر الشاعر وعبدالقادر سالم، حتى أنني أزعم أنه شكل معهما مشروعاً موسيقياً غنائياً خاصاً، كان له أثره المؤكّد في الأجيال الفنية اللاحقة.

قد لا يعرف الكثيرون أن الفنان الراحل أحمد ربشة كان يتحدث

العربية والصومالية والإيطالية، وقد منحته تلك المثابة التعددية اللغوية، قدرات خاصة على التعاطي مع الخوارزميات الموسيقية، بوصفها شكلاً من أشكال تجلي البيان والبديع الموسيقيين، وقد أدركت شخصياً تلك المثابة، يوم أن وجدته من أوائل الملحنين عبر برامج الكمبيوتر، وفي وقت مبكر من خواتم القرن العشرين، عندما كان الكمبيوتر "بدعة" في عالم الوسائط.

انطلق الفنان ربشة من توازيه الأدائي مع أنماط الغناء اليماني والصومالي، على مدى عقدين وأكثر من الزمان، وفي السودان عُرف بألحانه المميزة، وفي الإمارات كان له حضور مبكر في التأليف الموسيقي البولي فوني المصحوب بتعدد الآلات الوترية، والإيقاعات، وآلات النفخ، وفي المحصلة ساهم بقسط في تجربة الغناء والتلحين بالسودان.

على المستوى الشخصي، تجمعتني به سيرة ذاتية ممتدة من حارة العرب بمقديشيو، والتجوال المعرفي الذوقي في أقاليم الجغرافيا الموسيقية الأفقية، فقد عشنا سوياً التشرب الذوقي والممارسي لعديد اللغات، كما كانت العاصمة الصومالية مقديشيو الحاضن الأشمل لطفولتنا وفتوتنا اللاحقة، وكانت الثقافة العربية القادمة من اليمن الكبير رافعة حياتية مقرونة بنا.

في تلك المراحل تنوّعت الموسيقى كما تنتوع مدن السواحل الكبيرة، فكان السلم السباعي حاضراً بسخاء اللحن والأغاني اليمانية بأنماطها الحضرية واللحجية والعذنية، وكان السلم الخماسي الأكثر تقطيراً حاضراً بسخاء اللغة الكوشية التاريخية الصومالية وموسيقاها الصادحة،

وكانت الثقافة الإيطالية اللاتينية حاضرة بتمدد المدرسة الإيطالية وأنساقها الفنية.

في مثل هذه البيئة نشأ الفنان أحمد عوض ربشة، ومن محاسن القدر أن يغادر لاحقاً للدراسة في معهد الموسيقى بالخرطوم، وأن تتجلي ملكاته الفنية عزفاً وتأليفاً وأداءً، بالترافق مع قامات هامة في الموسيقى السودانية، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد الأمين، ومحمد وردى، وزيدان إبراهيم، وعبدالكريم الكابلي، وسيد خليفة، بل أزعم أنه شكل مع هذا الفريق الرفيع من الفنانين السودانيين حالةً توقي لانزياحٍ تجديدي في الأغنية.

نادر خضر

صوت قادم من روضة غناء

الفنان الراحل نادر خضر كان خسارة مؤكدة لفن الغناء السوداني، فملكاته الصوتية والأدائية منحته مكانة خاصة عند المتذوقين والمستمعين، فقد سكن في أفئدة الجماهير، تاركاً ذكراً فنية تستحق أن تُروى.

في هذه الوامضة من لطائف الانطباعات ساقطصر على أغنية واحدة قدمها الفنان نادر خضر تنويعاً على رائعة الراحل الكبير سيد خليفة، ومطلعها: "أبنِ عُشِّي يا قماري عشة عشة".

في تلك الأغنية نقف على صوت رقيم نادر المثال، بنهايات متعالية بالجمال الصادح، والأنغام المنمنمة ببهاء الزهور البرية، فتترحل معه في مفازات وتضاريس ممتدة في عوالم البراري المنغومة بمدهشات الزهور.

تشعر وأنت تتابع صوته بأنك أمام قادم من روضة غناء، تنبسط في مكان ما من اللا مكان.. يتردد صوته مع رجع الصدى وكأنهما اثنان في واحد، فيما تنفرج حروف أنغامه مع المدّ الصادح، والإمالات الناعمة.

غير أن ملكاته الصوتية تجد كمال حضورها في الوجدان الجيَّاش بالتفاعل، والروح المتوثبة.. في كل لحظة من أداء الجمال، فيصبح نادر خضر نموذجاً رائعاً للفنان القريب من الاستماع العام للجمهور.. ذلك الجمهور الذي لا يجتمع في عشقه على باطل أبداً.

عوض أحمودي المخطوف برفارف الأوتار

الفنان الضربير المالك لناصية آلة العود، أصبح لازمة مُدَوِّنَة للفرق الموسيقية المرافقة للتسجيلات الغنائية السودانية، وهو لا يعزف تلك الآلة السحرية وفق نواظم حالها المؤلف فحسب، بل يتداعى معها وكأنه يعزف بكامل جسده، فيتربَّح معها، ويتساقق بتمايلاته العفوية مع إيقاعها، ويستغور نبضاتها من خلال فرادته في استخدام ريشة العزف بطريقة غير مألوفة، تُخَصُّه وحده.

وكم كنت أتمنى أن يتاح للفنان عوض احمودي مجالاً للعزف المنفرد أثناء تنفيذ بعض النصوص الغنائية بطريقة ارتجالية تضعه في ميزان العلاقة مع الثابت اللحني، والتحرر من قيد النص الموسيقي السابق على الارتجال، حينها قد نستذكر ضمناً ما كان من أمر فنان الجاز الأمريكي الأشهر لويس أرمسترونج، في علاقته الفريدة بآلة النفخ، وصوته الأجنس المبحوح الذي يتمتَّع به عوض احمودي أيضاً، كما نستذكر بصورة أكثر وضوحاً الفنان اليماني أحمد فتحي الذي اعتلى بمقام آلة العود، وأجلى

بواسطتها قيماً لحنية شاملة، مجسراً العلاقة بالفنون الإنسانية العابرة للقطارات الفنية.

يتمايل احمودي طرباً وهو يعزف آلة العود، حتى يخيل إليك بأنه يدوّن آله مع الإيقاع، فيما ينخلع من مجلسه وهو يتناهى مع الإيقاع. لكن هذا الانخلاع الوجداني المترجم بحركته الرأسية الموقعة مع العزف، لا يمنعه من الاستماع لذاته، فيخيل إليك إنه يستبعد الشوائب اللحنية، منعماً في سلطان الطرب، مستمعاً لنبض آله، مستعيناً فقط بالإيقاع الناظم للأداء، وفي هذا قدر كبير من التجريد الذي لا يقوى عليه إلا الممنوحون أمثال "ري تشارلس" الأمريكي، و"مصطفى سعيد" المصري العربي.

وما دنا بصدد الفنان عوض احمودي، فلا بأس من التأسي بالقاسم المشترك بينه وبين بعض من ذكرناهم ومن لم نذكرهم، وسنجد أن القاسم المشترك بينهم جميعاً أنهم حرّموا من نعمة البصر، لتحلّ محلها نعمة البصيرة، ولتؤكد الميزات الخاصة المضمرة، التي ما كان لها أن تنبجس من تضاعف الظلام لتشرق نوراً ساطعاً، إلا لأنهم وقعوا في ظلمة لا إرادة لهم فيها.

الفنان "ري تشارلس" أصيب بالعمى في طفولته، فانخطف بالسمع، وكان يعزف آلة البيانو بقدميه قبل أنامله، فقد عرفت عنه حالة التماهي المنخطف بإيقاعات رجليه، وكأنّه بذلك يدوّن ألقانه، والفنان الأمريكي الضريير "ستيف ندر" ينظم شتات ألقانه من خلال حركة الرأس ذات اليمين وذات اليسار، فيما يستجلي أعماق أعماق صوته من خلال تلك الدربة الفيزيائية الجسدية التي تمنحه أقصى درجات الصعود الصوتي،

بالترافق مع آلة الهارمونيكا النفخية التي تسمح له بتحليقات نغمية فريدة، والفنان المصري الشاب الضرير مصطفى سعيد يستدعي لحونه من أثير الزمان، ليمنحنا فرصة نادرة في اكتشاف معنى الخصوصية والتجديد، وهو فيما يمتشق معارج تكشُّفاته اللحنية، نستشعر الماضي بحضوراته النقية الصافية التي تتأبى على الاندثار، وتمنحنا فرصة حقيقية لتطوير الموسيقى العربية، بتناويع مقاماتها ولوازمها.

في أول مشاهدة لي، ومنذ سنوات خلت للفنان العازف المتميز على آلة العود عوض احمودي، لاحظت عن كثب أن النغم المتميز الذي يصدر عن آله الموسيقية، محكومٌ بنمط خاص في القبض على ريشة العزف.. باستخدام إصبعي السبابة والإبهام، مع تحرير تام لبقية الأصابع، مع حراك مرينٍ لمرفق اليد التي بها يمسك الريشة، وكذا المسافة المتباعدة بين النقر على الآلة وضبط النغم عبر اليد اليسرى.

هذه التقنية الخاصة بالفنان، منحته طاقة إيجابية في التداعي الحُر مع اللحن، حتى ليبدو العود بين يديه كما لو أنه قطعة "فلين" تعوم مع الجسد، فالحمودي لا يعزف فحسب، بل يتقافز بجسده وكأنه ينخلع من مجلسه، وينتظم في إيقاعه الهارموني برأسه، وكأنه يُسلم قياد جسمه الكامل للتناغم مع رفارف الأوتار، كما أنه يشكل ثنائياً نغمياً أثيراً مع الأصوات الكورالية، ويجمع في خصاله الفنية قدرات صوتية سوبرانية تؤهله للغناء دون ريب.

صوته قريب الشبه من صوت الفنان محمد الأمين، لكن ريشته طغت عليه، وحضوره المكمل لنجاح السماع، أعطاه فرصة استثنائية ليكون أول عازف عود في السودان، ولكن بروحية الفنان المُجرب.

نساء الريادة الغنائية السودانية

بانوراما الزهور الفوَّاحة

يصعب حصر نساء الذاكرة الغنائية السودانية، تماماً كحصر فناني الذاكرة السودانية إجمالاً، ولهذا السبب سنختار بعض الأسماء، ناظرين فيها إلى التنوع، والخصوصيات الصوتية، وفضاء التفاعل مع الفنون الموازية شعراً وأداءً موسيقياً، بالإضافة إلى حضور الموروث الفولكلوري السوداني، مع الاعتذار المسبق على عدم ذكر أسماء الشعراء والملحنين، لأن ذلك يتطلب بحثاً موازياً، ووقفات بانورامية مطوّلة، بقدر مئات بل آلاف الشعراء والملحنين، وكذا الموروثات الفولكلورية التاريخية.

وسأعتمد تالياً تسلسلاً كرونولوجياً لبعض نساء الذاكرة الغنائية وعلى النحو التالي:

فاطمة الحاج

براري المدى المفتوح

من جيل الانبثاقات الصوتية القادمة من براري المدى المفتوح. ذلك هو الانطباع المباشر الذي سيلبي استرجاع صوت الفنانة القديرة فاطمة الحاج، والتي عاصرت كوكبة القامات البارعة في جيل الحقيبة، وما تلاها من تداعيات فنية جمالية.

الجملة الشعرية القصيرة كانت من الأسباب المميزة للنمط الغنائي السهل الممتنع الذي انتشر في الربع الأول من القرن العشرين، وتواصل تبعاً على مدى عقود من المباريات الحرة لتتنوعات القرار والجواب عند الاصوات الواثقة.

و كانت فاطمة الحاج من الأصوات التي تميزت في المراتون الإبداعي الغنائي التلقائي لتلك الأيام الخوالي،، فقد كان صوتها الناعم، وملكاتنا الخاصة في الزمن الموسيقي، ومناوراتها الرشيقة في الأداء، وتوشيتها للإنشاد النسوي الجماعي بنبرتها الخاصة.. من السمات التي منحناها قبولاً سماعياً عاشقاً لها.

خلال سنوات عطائها الفني لم تنل حظاً وافراً في التسجيلات للاسطوانات الحجرية، غير أن الإذاعة السودانية وبعض تسجيلات الأشرطة المغناطيسية أعادت لنا بعضاً من تراثها الفني الجميل.

من الملامح التي اختلفت بها دون مجايلها، عشقها الخاص للأداء الغناء الشعبي المصري، وهو ما منحها فرصة كافية للتخليق خارج السلم الخماسي السوداني، مع أنها من أعمدة الغناء الخماسي. لكن ذلك يشي بامتدادات سودانوية مؤكدة، فقد كانت السلاالم الموسيقية الشرقية وما زالت حاضرة في شمال وغرب وشرق السودان، وإن كانت الخرطوم استحوذت على كامل التيارات الفنية ومزجتها في مشروع الحقيبة الفنية وما تلاها، وكان لفاطمة الحاج والأصوات النسائية المعاصرة لها، دور في المشاركة الواسعة، وتكريس ذائقة الاستماع العام في السودان وكامل شرق أفريقيا.

عائشة الفلاتية

المسافرة في الفيافي والقفار

الصوت النسائي الصادر لعائشة الفلاتية دسَّن حقبة سماعية هامة، فالأسطوانة والشريط والراديو نقلت المحدود مكانياً وزمانياً إلى الفضاء الواسع. وتميزت الفلاتية بتلقائية الأداء المقرون بصوتها المفتوح.. ذلك الصوت القادم من البراري والتنغيم الداخلي، والاستبدالات للكورال الصوتي النسوي المألوف بالوتريات التي حققت بعضاً من جماليات الإنشاد الكورالي، ذي النبرة الشعبية العذبة، فيما توازت مع درب "الكاشف" في اتصالها بالطبيعة، وكأنها تسافر في الفيافي والبراري والقفار، لتستدعي ذلك الوهج الدائم لعلاقة المكان بالزمان، وتواشجات الإنسان مع مراحل تلك الانعطافات الشيقّة التي كانت مثل اكتشافات المفازات اللامتناهية في السودان.

المثال الأوضح في هذا الجانب نجده في أغنيتها "ألحان الربيع غني يا طيور غني"، حيث التناسق الشجي بين الهارموني والوترية، مع تدافعات إيقاعية مزاجها الدف والدفنك.

مُنَى الْخَيْر

جيل السماع الصافي

هي الفنانة المجالية لجيل السماع الصافي.. المعتدة بثنائية "الصولو/ الكورال"، ضمن متواليّة الأداء الفردي والترداد الصوتي النسوي، كإلزامة ورافعة أساسية في الأداء، وهو الأمر الذي أدركه الراحل الكبير سيد خليفة، واستعاده بذكاء نابه في أغنيته الاستثناء "زنوبة".

بصوتها الحاد، وحضورها المتداعي مع آلة العود، ونزعتها الإنشادية الفطرية، واعتمادها التريديد الكورالي بتقاطع القرار والجواب، بدت منى الخير فنانة شعبية بامتياز، وقد استعانت في تجربتها الفنية بتقاليد الغناء الإنشادي الذي ينبجس منه طاقتي الأداء الفردي والجماعي.

حواء جاه الرسول

المؤصلة لفن الدلوكة

بصوتها الخارق للعادة، حدّ الحضور وهي في خواتم أيامها المنوية، وحضورها الأفقي التأسيلي لفن الدلوكة الشعبي، وتميزها البارز في إحياء هذا الفن، والروح الوطنية العالية التي مادت بها لعشق المتغنين بالأوطان.. المحبين للأهل، وصولاً إلى حضورها الأفقي على مدى يطاول عقوداً من قرن كامل.. كانت الفنانة حواء وما زالت تُشكّل نموذجاً فريداً للإحيائيين الكبار، فلم تتوقف عند حد الأداء، بل طاولت التأليف النصي والموسيقي، وقامت بتقديم ألحان لآخرين، فيما عُرفت باستعادتها الوامضة لسيد خليفة وعثمان حسين وأحمد المصطفى، وكانت على مسافة حميمة من حنان بلوبلو وإنصاف مدني.

في التشكيل

إبراهيم الصّحّي

شيخ التشكيليين السودانيين

المنجز الحدائويّ الأكثرُ أهمية في مسيرة الفنان الكبير إبراهيم الصّحّي، يكمن في بحثه المتواتر عن درجات لونية جديدة تمنحه الفرصة للخروج من شرنقة الألوان المألوفة استخداماً وتكريساً، ولعل علاقته المبكرة بألواح الخلاوي القرآنية كان لها أثرها المؤكد في هذا الباب، فخلفية اللوح الذي يتم عليه تسطير آيات القرآن الكريم، تتّسم بقدر من السديميّة الميّالة إلى لون الخشب، فيما تكون الكتابة بالحبر الأسود ناصعة البهاء حد الوضوح التام، غير أن ذلك الأثر الباراسيكولوجي القديم تقاطع عند إبراهيم مع فضاء الدراسات الأكاديمية الأوروبية الأمريكية من جهة، كما بشعوره الخاص الذي استكنه بالسودان، عندما وجد أنه استغرق تماماً في المدرسة "الأورو أميركية"، اجترح منهجه الباحث عن عناصر سودانية أفريكانية، وكانت الخطوة الأساس في تلك المعادلة روحية اللونين الأبيض والأسود، في تمظهرهما الناصع سواداً وبياضاً، مع استخدام اللون الرمادي كمعادل وسيط بين كونتراست الأبيض والأسود.

العناصر الأخرى ذات الجذور العربية الإسلامية، تمظهرت في أعماله الملحمية المشهودة، فمن الهلال الإسلامي.. إلى القناع الأفريقي.. إلى البناء التواشجي بين العناصر المتنوعة للعمارة التاريخية.. إلى الإطلاقات الزخرفية الرقشية هنا وهناك.

تلك المنظومة بكاملها منحت الفنان إبراهيم الصلحي شرعية اللقب الذي تلقاه من النقاد والمهتمين بالفنون بعامه، فسُمِّي شيخ التشكيليين السودانيين حيناً، والحدائي الأفرو عربي أحيين أخرى.

ولأن الفنان إبراهيم الصلحي هو ابن المدينة الكبرى ذات الروافد السودانية المتعددة، فقد كانت الروح الصوفية العرفانية حاضرة في مقترحاته الفنية، كما كانت صلته المعرفية العضوية بالثقافة من العوامل الهامة في تنمية روح الانتماء للما وراء، فقد كان رساماً وناقداً وشاعراً وإعلامياً، وممثلاً أيضاً، كما تقاطعت في دواخله المعرفة الإستمولوجية للفنون البصرية مع النظرة التأملية الصادرة عن رحابة التأمل الفلسفي السوداني، وبهذا المعنى سرت تجربة الصلحي كإضافة نوعية لحدائته المُنعنقة من ثنائية الغرب والشرق حيناً، والشمال والجنوب أحيين أخرى.

لم يكن الصلحي يعتبر تلك الثنائية المُتعسفة سوى نزق نظري صادر عن مفارقة أساسية لجوهر الذات الإنسانية المتعددة أينما وُجد، وربما لهذا السبب بالذات كان من مؤسسي مدرسة الخرطوم التي قذفها الإيديولوجيون بسهام التغريب المركزي الاستعماري.

أحمد محمد شبرين من الخلاوي إلى "أفرقة" الحرف

يصعب الحديث عن تجربة الفنان الكبير أحمد شبرين في ومضة من خاطرة انطباعية، لكنني هنا سأحاول الإمساك بالعناصر الجوهرية التي ميّزت تجربته الفنية، وخاصة تلك التي ترافقت مع إطلاق مدرسة الخرطوم، مع مجايله الفنان إبراهيم الصلحي، فالقاسم المشترك بينهما كان منذ البدايات الأولى، ومدرسة الخلاوي القرآنية السودانية التي استلهما منها فضاءات تجربتهما اللاحقة، فإذا كان الصلحي أوغل في إدراك كُنه الألوان، بحثاً عن واقعية تعبيرية حدائية، فإن شبرين أدرك طاقة الحرف العربي وتضاريسه الجمالية الديناميكية، وهو ما انعكس في تجربته التوليفية.

مدرسة الخرطوم التي كانت مناسبة لترجمان رؤيتهما المشتركة، تاقّت إلى تجسير العلاقة بين ضرورة الحدائث من جهة.. كما بين التواشج العربي والأفريقي من جهة أخرى. وقد انخرط شبرين في البُعد الثاني، ممتشقاً حسام الحرف بتداعياته وتقلباته وقابلياته اللامتناهية، وصولاً إلى مزجه التعبيري بالمدهشات البصرية الأفريقية، ذات العلاقة بالتمائم

واللُّقى والمجسّمات، وبهذا المعنى اقترح شبرين مفهوماً متعددياً لمعنى الثنائية الوجودية والثقافة، فيما اجترح مآثرة لم يسبقه إليها أحد، فقد أفلح في "أفرقة" الخط العربي بإكسائه روحية جديدة، وممازجته الواعية بالإشارات اللاهوتية التعددية القادمة من أعماق الأفريكانية التاريخية، وبالمقابل أكد على مدرسة الغابة والصحراء السودانية، من خلال تلك الثنائية الفنية.

لم يكن الحرف في عُرف شبرين مجرد هيئة بلامح متعارف عليها، وتنوعات مدارية تشكيلية تمارس على نطاق واسع، بل كان أيضاً بمثابة ترجمان وجودي وما ورائي لما يتجاوز الظاهر، وهنا سنرى كيف أن مدرسة الخلاوي القرآنية، والدربة الصوفية المتوجدنة، والفضاء الرحب للسودان التعددي.. كلها أسهمت جميعاً في بلورة مشروع شبرين.

لقد حرر الحرف من قمم الحصار التاريخي الممارسي، ليدخله في لُجّة التكتُّف على تمانم الحروف وعوالمها السخية، فجاء بفرادة غير مسبوقة في عالم الحروفيات السائدة في المنطقة العربية.

حسين جمعان

ريادة التجريد التراثي

الثقافة الفنية الأفقية للفنان الكبير الراحل حسين جمعان، تعيدنا مباشرة إلى طاقة التجريد والرميز التي انبثقت من تضاعيف تجربته المعرفية والإبداعية المديدة، فقد جمع حسين بين الدراسات الأكاديمية المعمّقة، مُترحلاً بين الخرطوم ولندن، وناظراً للخصائص المحلية في تجلياتها المختلفة، والإمساك بالرباط الخيطي الشفاف بين التجسيم والتجريد.. متأسيّاً بعلم الجمال والنقد الفني، ليقدم تجربته الخاصة في استنطاق التراث السوداني تجريدياً، بل ورمزياً في ذات الوقت، فقد ذهب بعيداً في أبحاثه ومقترحاته الفنية، ليجاور أكثر الأشكال الشعبية التصاقاً بالمفاهيم الجمالية الكليّة، كالوشم والرقش والنمنمة، ففاض بحضورٍ طاغٍ في هذه الأبواب.

في ندوة جمعتنا بالنادي الثقافي في الشارقة، كان المرحوم حسين جمعان حاضر البديهة في المناقشات الحلزونية التي عادةً ما تجع الفنانين والنقاد، وقد كانت نظراته المقرونة بعلم الجمال وتاريخ الفن،

من اللوافت المنطقية والذوقية التي تناسبت مع مشروعه الفني التجريدي الرمزي، ومُنسَعاته المعرفية التراثية واضحة المعالم.

خياراته للوشم والرقش والنمنمة والرسوم البدائية، بدت حالة لتأويل وأوجه نظر لافتة.. ليس فقط في بُعدها البانورامي المنفتح على أفق البُعد الثالث المنظوري، بل في محمولاتها الدلالية الغائمة في سديم التاريخ، كما أن تلك اللوحات بيّنت بما لا يدع مجالاً للشك أن الفنان حسين جمعان يجمع في ذاته مهارات الرسم والتصوير، وفنون الطباعة والخزف والنحت، بالإضافة إلى الشعرية المتصالحة مع الروح النقدية المكثفة.

في أفق مُتّصل، بدت رسوماته المعبرة للأطفال سبباً وجيهاً لنيله جائزة "نوما" اليابانية الرفيعة، والتي حدثت به لاحقاً لأن يكون أحد كبار محكمي هذه الجائزة وأمثالها. وفي هذا الباب يحضرنى الفنان اليمني الراحل فؤاد الفُتيح، والذي اعتمده الأروقة الفنية اليابانية في مرئياتها ومطبوعاتها، بوصفه تجريدياً تراثياً أيضاً.

اشتغل الفنان جمعان على مفرداته التعبيرية ضمن مساحة إبداعية خاصة به، فكرس أسلوبيته المتقرّدة في تمازج تلك العناصر، وصدح برأيه الخاص في الاستطرادات الاسترجاعية التاريخية لبينة السودان متعددة الروافد والأبعاد، وحرص كثيراً على تسييج أعماله الفنية ببناء متماسك، واعتمد النقطة بوصفها الرافعة الجينية للمعالجات البصرية، وتراكيب الهيئة المنظورة، والمفتاح القادر على ترتيب تنويعاته البانورامية الشجيّة.. كما اعتمد الحرف بوصفه ترجماناً للأصول التجريدية للفن، فلا واقعية دون تجريد، ولا تجريد خارج الواقعية، وبذلك الممارسات والتأصيلات المفاهيمية قدّم جمعان مشروعه الفني.

حسن البدوي عمر

الأرستقراطي الزاهد.. التجريبي حد الاحتياط

الفنان الراحل الصديق حسن البدوي مارس التجريب في إطار تقديم رؤيته المتجددة في المفاهيمية الفنية، القائمة على "فن البناء" والتناغم الموسوق في الألوان. خاض هذه التجربة في مستويات متعددة، وكان يتقدّم دوماً على خط الفرادة الأسلوبية الموصولة باكتناز معرفي وذائقة سابقة على الممارسة، فمن الأعمال الأولى "النقطية" التي بدأت بالنقطة وإليها انتهت، وكان المعادل البصري فيها محكوماً بتداعيات النقطة هندسياً، والمعطة من خلال تخريم سطح اللوح ناصع البياض.. في هذه التجربة بالذات قدم البدوي رؤيته التعددية لمفهوم اللون، وأمعن في إثبات أن الأبيض ليس لوناً واحداً كما يُعتقد، مُعيداً الاعتبار للمدرسة اللونية الصينية القائلة بتعددية اللون الواحد، وهذا ينطبق على بقية الألوان التي بوسعها تقديم درجات لامتناهية. غير أن اختياره للأبيض ينم عن دراسة متعمقة للضوء والظل، في أفق يتداعى حتى مع خرم إبرة! فالشاهد أن الاستيعاب البصري والجمالي لتلك التجربة محكوم بالمُعادل الفيزيائي "تخريم"، وأيضاً بالمُعادل الضوئي الذي يميز بين الثقب وما يحيط به،

كما أن موسيقى السطح المرئي من خلال الأنساق الهندسية الهارمونية، تضع المشاهد في قلب التملك الجمالي الذوقي لتلك التجربة.

تالياً، ذهب حسن البدوي بعيداً في تجريب الاستدعاءات اللامتناهية لقبليات الألوان وتداخلها وتناغمها وتعارضها الفني، من خلال بنائياته المحكومة بأبعاد المسطحات اللونية المتواشجة، مما يجعل التداخلات المحتملة أقرب إلى المصفوفات السيمترية المفتوحة. وبهذا القدر من التأمل في عالم الألوان التي تذكرنا برسالة ابن حزم الأندلسي، يطل البدوي على أسئلة جوهرية طالما تناساها الفنانون.

وبهذه المناسبة، لا بأس من الإشارة إلى ما ذهب إليه ابن حزم في مقاربه بعنوان "رسالة الألوان"، والتي قال فيها إن ألوان الطيف المعروفة تؤول إلى سديم "أبيض"، وأن اللون الأسود ليس لوناً كما نتوهم!! بل إنه حالة تفاعل بين الظلام والضيء، وبهذا المعنى أراد ابن حزم أن يجترح رؤية جديدة، مداها مركزية الضياء في المعادلة اللونية، وبالتالي اعتبار اللون مُعطى من معطيات الطبيعة التفاعلية للضوء والظل.

والغريب أن ذات الإشارة وردت عند كبار فناني المدرسة التأثيرية وخاصة "سيزان" و"سورات"، فالأول قال بأن علينا أن نرسم ما نراه لا ما نعرفه، وهكذا استبعد إجرائياً المفاهيم المُسبقة عن الألوان، والثاني اعتمد النقطة كوسيلة لإبداع التداخل البصري بين عديد النقاط المنتشرة على سطح اللوح، مُعبِّراً عن التفاعلية البصرية بين اللوحة والعين الآدمية، وهو أمر تبين لاحقاً أنه أساس الأسس في المعالجات

التقنية للألوان، سواء عبر أنواع الكاميرات الفوتوغرافية والتلفزيونية والسينمائية، أو عبر شاشات الوسائط المتعددة على كثرتها.

في تجربة البدوي مقارنة "فارابية سيزانية سورانية" إن جاز التعبير، فالفنان يبحث عن ذات التداخلات اللونية المتفاعلة، مع "أعيان المُمكنات" كما يقول الصوفي، وذلك من خلال المسطحات اللونية المتواترة كالمصفوفات، لكنه إلى ذلك يُعَدُّ بفراغ البُعد الثالث والقيم البنائية المفاهيمية، ليقدّم تجربة فريدة في استدعاء المدارس المفاهيمية ضمن بحث يُوصل للفراة ويعوم في بحار المعاني المفتوحة لماهية اللون والرسم والبناء والتكوين والتعارضات والهارموني.

يفيض البدوي بموسيقى الوجود من خلال تجربته، فيما يساهم في تأصيلها بانزياح صوب استخدام الدفق اللوني المحكوم بالإضاءات الكهربائية الليزرية، كما يبحث عن بُعد رابع يتجاوز ما أشرنا إليه سابقاً في إطار دراسته التواشجية بين الأبعاد الثلاثة ومؤثراتها البصرية والدلالية. في تجربته التي توازت مع دفق الأيام الأخيرة له في دار الفناء، تُشاهد الخطوط في أنساق مغايرة، فالخطوط هذه المرة لا تستدعي النغميّة الخطيّة، بل التناغم التداخلي إن جاز التعبير، فالضياء الذي يتموسق بصرياً مجروراً بتداخلات الأسلاك الملونة بضياء الليزر، والنقاط أساس في تلك الأسلاك، مما يذكرنا مرة أخرى بالتنقيطيين، ولكن في أفق للتفاعل مع مستجدات التنكيك.

التجربة المديدة للفنان حسن البدوي، تعيد إلى الذاكرة بداياته المبكرة وتصويره الراكز في أساس وتضاعيف الفن الأكاديمي.. يذكرنا بتلك

اللوحات المترعة بالمحاصرة التقنية الدالة، والمعرفة الفنية الواضحة والتي وسّمت أعماله الأولى وهو ما يزال طالباً في ستينيات القرن المنصرم، وعلى مدى الأيام تواصل إنتاجه النوعي الذي كان الفنان ضنيناً به على المشاهدات المجانية، فالمعروف عن البدوي تقديره الأرستقراطي للفن، وهو الأمر الذي يُفسر إقلاله الكبير في العرض، وزهده في اللهاث وراء الصخب والفرقات، وميله لترك رسالة ناجزة قد نلتفت لها يوماً ما.

إذا توقفنا أمام تجربة حسن البدوي الفنية في إطار المتاح زمنياً ومساحةً، فإننا نستطيع الإشارة للمستويات التالية:

- المرحلة الأكاديمية: وفيها أنجز الفنان اشتغالات أساسية على المدارس الفنية الأكاديمية، والتجريب معاً، واتّسّمت أعماله المبكرة بإمكانيات تقنية واضحة، ومعرفة أساسية بدروب الفن التشكيلي ومعالمه، مما يمكن قراءته في تلك الأعمال. والجدير بالذكر هنا أن تلك المرحلة المبكرة من دراساته الفنية جمعت بين التشخيص الواقعي والملاسمات التجريدية المُعَيّنة في التعبيرية الفنية.. سمة التشكيل في تلك الأيام من ستينيات القرن المنصرم.

- التجارب الحروفية الزخرفية: وقد اتخذت هذه التجربة أنساقاً وتناويعاً مبتكرةً، سواء لجهة التعامل مع الحروف الغائبة أو المُعَيّبة فنياً، كتلك التي تتميز بها ألواح حفظ القرآن الكريم في الخلاوي التقليدية لدراسة القرآن، والموسومة بقدر كبير من العفوية، والاعتباطية الخوارزمية، فيما تُعيد استكشاف لمسة "الكاثارسيس" والتطهيرية الموصولة بتلك

اللمسة. تلك التجربة لم تتوقف عند تخوم الاستدعاء المتلاحم مع التعددية اللونية وأنساق الزخرفة الدائرية والعمودية والأفقية، بل تناغمت مع هارمونيا الألوان التي كطيوف الطبيعة وتجلياتها اللونية اللامتناهية، ثم إنها واصلت مشوار التجريد، وصولاً إلى "الهيروغليفيا" الخطية ذات المعالم الإنسانية العامة، وفي تجارب أخرى استطردت أيضاً على التكرار النسقي التصاعدي، فمن التبادلات إلى التفارقات التي تصل وتفصل بين مستويات الرؤية والإيحاء، ومن التدويرات إلى التماهي المشع باستعارات هندسية ذات صلة بالعمارة الإسلامية، من التوالي المنفتح على فراغات البياض إلى التالي المتداخل مع الزخارف اللونية، ومن الدقة الخطية الناعمة إلى التلقائية عفوية لذات الخطوط الرأسية والأفقية مرات أخرى.

إلى ذلك سلاحظ تلك التدويرات الحروفية المتقاطعة مع أنماط تراثية تلقائية، تتمرأى في تضاعيف القباب الملونة، أو تنبري أمام تدويرات سيمترية عفوية لخطوط متواترة.

تجربة الاشتغال على الحروف والزخرفة والنمنمة والرقش عند البدوي، لا تكتمل إلا بمعابنة الأبعاد اللونية المتجددة حد الوفر في الخصوبة والبهاء.

- التجارب النقطية: وفيها اشتغال أساسي على المستويات البصرية الاحتمالية للسطح. هنا نستطيع في أفق ما، تشبيه تجربة الفنان بتجربة الرائي ممن تقمصوا حالة الصمت. الإشارة تكمن في أن الصمت أبلغ دلالة من الكلام، وأن "ما لا يُنقال أبلغ من القول". يقول النفري:

"وقال لي: إن لم تتف على ما لا يُنْقَل تشنَّت فيما ينقال". وعند البدوي السطح الأبيض يتضمن قابلياتٍ تعبيريةً تشكيليةً من خلال الإبرة التي تثقب السطح ثقباً تتواتر وتؤدي إلى المعنى والشكل معاً. غير أن هذه الثقوب تُعطي مُعادِلها البصري من خلال الضوء المجاور للعتمة التي تتخلَّق في أحشاء المكان المثقوب، أو عبر التداعي الضوئي الذي يتخلَّق ضمن حركة الرائي الدائرية وهو يُشاهد العمل.

دليل آخر على أن المُعادِل البصري أشملُ كثيراً من مجرد الألوان والإضاءات، إلى أبعاد تنبثق متواترةً من وراء المشهد العابر، فاللا مرئي هنا مثابةٌ أخرى للمرئي، والمعلوم برزخ يصلنا بالمجهول.

• البناء والمفاهيمية: وهي تجربة استطرقت على المدخلات البصرية التي أشرنا إليها، وانزاحت بها إلى معالجات تتوحَّى القابليات التعبيرية للبعد الثالث الواقعي "غير الوهمي"، وقد باشر الفنان عديد التجارب التوليفية لتلك العناصر التي قدمها في بعض المعارض، حيث نرى ذلك القدر من التفكير المنضبط، أو التغيير المُتعمد للأنساق المألوفة تراتباً وتناغماً، فالأعمال المعلقة على الجدار تتناوب حواراً بصرياً مُتفارقاً في الشكل.. مُتناغماً في المضمون، والعناصر المرئية في الأشكال المُجسّدة البارزة تباشر ذات الديالوج المُلتبس، ولعلك تُفاجأ بعنصر صغير يقبع في زاوية الغرفة البعيدة مؤشراً لدالة لونية ومضمونية هامة.

• تجربة البعوضة: تجربة بعوضة "أنوفلكس" الناقلة للملاريا تُعتبر محطة استثنائية في مسيرة الفنان، ففي هذه التجربة زاول الفنان

اشتغالاً على تشكيل المعادن، والبناء الهيكلي لكائن سحري خرافي ورد ذكره في القرآن الكريم، في إشارة للقوة الكامنة، فيما أثبت العلم أنه الكائن الأبقى والأرشق، واستطاع أن يهلك الملايين بنقله للملاريا.

هذه التجربة يقدمها الفنان في آفاق مُتغايرة، فتارة نراها مرسومة على قماش، وطوراً مرسومة على سطح أبيض باستخدام خرم إبرة، وأحياناً ممدودة على سرير الضياء لطيف الألوان الصادرة من تقاطعات الخطوط والنقاط الليزرية المُضيئة، ومرةً أُخرى قابعة في ناموسية مخملية، فالمعروف أن الإنسان يحتمى به من لسع البعوض، غير أن الفنان لا يخرج الإنسان من محميته الواهنة، بل يعتبره غائباً بالضرورة، وميتاً لا محالة. يضع بعوضة الأنوفلكس في مكانها، ويتسامق بها حجماً، وينوعها على مرثياته من كل الزوايا، فإذا أنت أمام طائر عملاق هو الأبقى والأقوى. إشارةً أُخرى إلى عنجهية البشر واعتقادهم بأنهم ملكوا الأرض ومن عليها وما عليها، وتلك لطيفة من لطائف العبرة التي يتباعد عنها البشر المُعتدون على نواميس الأرض وحكمة السماء.

• إنسان ما بعد الإنسان: يقوم الفنان باجتراحه الآخر وهو يعتلي صهوة التراكيب التعبيرية الإنسانية المتداخلة مستخدماً لغة الكاميرا. كاميرا التصوير السينمائي التي تُرينا ما يجري في أصغر المربعات وأوهاها. حيث نراقب مشهد الفنان الجالس على كرسي داخل المصعد "الأسانسير"، بوصفه مُشغلاً لهذه الآلة. إنسان مرتب الهندام نمطي الشكل.. مُكبّل بالبدلة الرسمية المميزة التي تجعله في نهاية المطاف مجرد إضافة تكميلية لأداء الأسانسير. غير أنه يرى بأَم عينيه كل

شيء يدور في ذلك المربع المغناطيسي.. يتابع الفداحات وهو صامت.. يتحدث بلغة الإشارة وهو بعيد عن العبارة، وأخيراً يسقط على أرضية الآلة التي سحقته وسحقت مشاعره الأدمية. إنسان مكبوت يُراقب ولا يفعل.. يُترجم مشاعره في دواخله ولا يقول.. صامتاً كصمت القبور!! هذا الإنسان هو المطلوب في عالم اليوم.. عليه أن يكون ترساً في آلة حتى يعيد إنتاج حياته الفيزيائية، متخلياً عن مشاعره. إنه إنسان ما بعد الإنسان!

• قال النفري: وقال لي اقع في ثقب الإبرة، فإذا دخل الخيط فلا تمدّه، وإذا خرج فلا تمسكه.

هذا ما فعله الفنان، فقد كان شاهداً على ما يجري.. ناظراً بعمق يتوازي مع صمته الكبير.. مُتفاعلاً بصورة تشي بها عيناه الغائمتان.

• كائنات ما قبل التاريخ: واستطراداً على تجاربه اللونية والتقنية والهندسية السيمترية، وكذا التلقائية المحكومة بمنظومة لوغاريمية غائمة، يقدم لنا الفنان خياراً آخر في تلك الأنساق والتداعيات. تجربة لونية تشكيلية فريدة تذكرنا بالأعمدة الفقرية لكائنات ما قبل التاريخ، والارتصاف النسقي للخرائط الأرضية، والأنغام المرئية للطبيعة الفطرية البعيدة عن تدخلات البشر.

الفنان حسن البدوي مُبارز ومُناجز كبير على التجريب والاشتغال والبحث الدؤوب.. مُقلِّ حد الثراء. زاهدٌ في الظهور، بل مُصرٌّ على الغياب.. بعيد في إبحاراته.. مستغرق في التأمل، واقع في ظلمات البحث الشاق عن الحقيقة الفنية.

قال النفري: وقال لي قَع في الظلمة، فوقعت في الظلمة، فأبصرتُ
نفسِي !!.

هكذا يفعل حسن البدوي عمر.

أحمد عبدالعال

حيوية مقرونة بسرعة البديهة

سعدت قبل سنين خلت بزورة غير منتظرة للفنان الحروفي الراحل أحمد عبدالعال، في رابعة من نهار شجي، وبدون معرفة سابقة، ودون موعد أيضاً، ولقد بدت لي تلك الصدفة العابرة بمثابة ضرورة فنية أدركتها لاحقاً، فقد باشرني عبدالعال بعرض متسارع لسلسلة من أعماله الفنية التي ضمتها حقيته العريضة، وبأشْرته بدوري بسلسلة من الانطباعات والتساؤلات الفنية، وكنت مندهشاً بحيويته الفائقة، وسرعة بديهته، واعتداده بمشروعه الفني.

تالياً واستتباعاً، تتبععت بعض الاختلافات في الرؤى الفنية عند النقاد السودانيين، ووقفت على التحيزات الأيديولوجية السياسية في إطلاق بعض أحكام القيمة الحادة، فكنت شخصياً من المعتقدين بضرورة الحفاظ على مسافة إجرائية بين الفنان وذاته الاجتماعية المحكومة بعناصر حياتية مُركّبة.

الفنان أحمد عبدالعال أنجز كثيراً من النصوص البصرية الحداثيّة،

وكان معتداً بالأصول العربية التاريخية للخط، وكان مجتهداً في أفق يتسع للاجتهادات والتنوعات، وكان نموذجاً واضحاً للفنان المحفوف باحتياجات عطاء وعمل، لولا أنه غادر الفانية لعرض صحي بسيط، في إشارة إلى ضعف الإنسان مهما بدا قوياً بالمعنى الفيزيائي.

إبراهيم العوّام

الصاعد إلى مثابة تجريد التجريد

الفنان إبراهيم محمد العوّام، ينحدر من جيل الأمجاد والتطلّعات الألفية الواعدة، والاشتغال الفني المصحوب بالثقافة العالمية، فقد كان الراحل الكبير شاعراً ومتذوقاً للموسيقى وباحثاً في علوم الجمال والفكر، وهو الأمر الذي انعكس بصورة واضحة في مشروعه الفني الأفقي.

كان إبراهيم العوام من مُجائلي المدارس الفنية الطليعية في بُعديها المدرسي الإسكولائي من جهة، وكذا البُعد التراثي الإحيائي الباحث عن مفردة الخصوصية الفنية في التشكيل السوداني من جهة أخرى.

كان من المساهمين البارزين في "مدرسة الخرطوم" التشكيلية التي استعادت التأسيسات المعرفية والمهنية للمدرسة الأوروبية العتيدة، فيما أضفت عليها بُعداً سودانياً مؤكّداً، وقد كثر الجدل آنئذٍ حول تلك المدرسة، حيث اعتبرها بعض النقاد استعارة تلقائية متأوربة أنجلوسكسونية، للنخب الفنية من أنتلجانسيا العاصمة المنعمين بالتباعد الإجرائي عن هموم الشعب الكبير في عموم السودان، بل اعتبروها امتداداً للمشروع الاستعماري، فيما بدا نغمة أيديولوجية سافرة.

وفي تقديرِي الشخصي أن أحكام القيمة تلك اتَّسَمَت بطبيعة "كفاحية"، وأنها نظرتُ لبعْد واحد في تلك المدرسة، دونما عناية بالبعْد الآخر المتمثِّل في المساهمة السودانية الصرفة في مشروعها الفني.

إلى ذلك، كان العوَّام من مؤسسي "مدرسة الواحد"، وهي مدرسة فنية انطلقت من جوهر "التنزيه" المقرون بعلم الكلام السني الأشعري، لترى "التشبيه" تعبيراً عن حالة من الاستجلاء الصوري الضمني لمعنى التنزيه، واستعانت إلى حد كبير بالخط العربي وامتداداته الحروفية، مع استعارات لازمة لفنون الكتابات القرآنية والأدبية في ألواح الخلاوي الدينية المدرسية، وقد بدت مركزية النعمة العربية الإسلامية في تلك المدرسة واضحة، حتى إن البعض جيَّرها دون وجه حق على خيارات نظام الإنقاذ وإيديولوجيا الانتماء الديني المُلتبس بنزعة سلالية عابرة لجوهر الإسلام ومفاهيمه.

وتماماً كما رأينا في مدرسة الخرطوم، بدت مدرسة الواحد مكبَّلةً بالأراء التي لا تريد رؤية الجانب الفني الإبداعي في ذاته، وبقوانين مقترحاته وتعبيراته، بل تحاول لصق المنهج الفني وتحولاته بثوابت النظرة الإيديولوجية القاصرة.

إبراهيم العوام قام بانزياح لافِت في أساس تلك المدرسة، فقد تماهت حروفه مع التكوينات البنوية التشيكية التي انمحي فيها ملمح الخط ليصبح تميمة بصرية لانتماء تجريدي شامل، لم يكن يخلو من التنقيط والتلوين الحذر، بل النممة والتزويق، وبهذا المعنى بدت حروفيات العوَّام كما لو أنها نسيج ذاتها.. مغايرةً تماماً لمألوف المصورات الحروفية العربية.

كان من الطبيعي والأمر كذلك أن يصل الفنان إلى ذروة التجريد المقرون بشكل من أشكال الرقش والنقش، ليحدد بها ومعها مساهماته الخاصة في المدرسة التالية، وهي مدرسة "الأحد" المستقاة من مفهوم الأحدية التي يتفرد بها الحق.

في متوالية الواحد والأحد.. الفرد الصمد.. ينبثق الجذر الصوفي بوصفه الحامل الأكبر للاتجاهات الفنية التي ترافقت مع العقود الثلاثة الأخيرة في السودان، وقد كانت تلك الحقيقة الفنية بمثابة استجابة مفاهيمية للتاريخ الخاص، والاعتقاد الضمني بأن رافعة الفن التشكيلي العربي تتسق تماماً مع المفاهيم الكلامية الدينية الإسلامية، وهو ما أسهم فيه الفنانون السودانيون بقسط وافر، وأذكر منهم على سبيل الأمثلة التي عرفتها عن كثبٍ كلاً من حسن بدوي وحيدر إدريس وتاج السر حسن وضياء الدين الدوش ومحمد باعشن.

في تلك المتوالية الممتدة لعطاءات الفنان إبراهيم العوام، نستطيع فرد العنواوين التالية:

- التعبيرية: وترافقت حصراً مع الدراسة الأكاديمية والإسهامات المبكرة في مدرسة الخرطوم التي ترافقت مع فترة ما بعد استقلال السودان.
- التجريد: وقد كان بمثابة استطراد منطقي للخروج من دائرة التجسيم الصوري التعبيري الاحتشادي، نحو التجريد الرمزي الفراغي، وباستخدام روافع الحرف العربي حيناً، وموتيفات اللوازم البصرية اللونية السوداوية أحياناً أخرى.

- الرمزية: وقد تجلّت في أعماله الدائرية التكرارية، الباحثة عن شكل من أشكال الخلاص الروحي، عبر متواليّة التكرار، والتصاعد الشعوري المقرون بإيقاعات السُّلم الخماسي السوداني الأكثر تقطيراً وشجناً.
- النقطة: وقد بدت لازمة جوهرية في مدرسة "الأحد" واستطراداتها الما ورائية الشفيفة.
- الخط: وقد انبرى بحضوراته الجينية مع التجارب المبكرة للفنان.
- الحروفية: وقد أتسقت ضمناً مع لمسات خاصة تفرّد بها الفنان.. خاصة لجهة "تجريد التجريد" إن جاز القول.
- الدائرة: وقد انعكست في رؤيته الخاصة بفلسفة الهيئة "الجرافولوجي".
- الترجمات: وكانت واضحة في التعددية الأسلوبية، التي وسمت أعماله المترحلة في أكثر من أسلوب، وبانتقالات رشيقة لا تنم عن قلق فني عاصف.
- وأخيراً وليس آخراً.. يمكن استقراء الغنائية البصرية الشفيفة في جُل أعماله، فالحذر اللوني، والتركيز على التفاصيل، والاستطراد على التوليدات البصرية الناجمة عن تأملات مفتوحة على زمن الإبداع، والتراكيب فوق الواقعية، وتلمّسات الجمال من خلال التداعي الحرّ مع الريشة.. تشكل في جملتها سمة أساسية للفنان إبراهيم العوّام.

حيدر إدريس

البصمة السودانية في التجارب الحروفية

بعد رحلة مضية من تقلبات الجمر وتداعيات الألوان وأفق التأمل، وصل الفنان حيدر إدريس إلى لحظة الاسترخاء الأكثر قلقاً وتوتراً في تجربته الإبداعية التشكيلية.. تلك اللحظة التي جاءت عطفاً على مقدماتها الزمنية، والاحترافات الإبداعية الطويلة، منذ أن وطئت قدماه أرض الحروفية والتجريد.. سافر بعيداً في بهارج الألوان وتقلباتها الحامية، ونأى بنفسه عن المألوف المكرور.

تتبعُ تجربته منذ أيام بعيدة، عندما كانت مساءات الشارقة تتمسّق بألوانها الشبكية، والتماعاتها الواضحة.. يوم أن كنا نتساق مع البحث والعمل، ناظرين لما وراء الأكام والتضاريس؛ يومها تقدم الفنان حيدر إدريس على خطى التجريب المُمكن، والعمل المتواصل.. بحثاً عن أسلوبية تقرأ التاريخ، وتستدعي الحالة الخاصة، فكانت تجربته اللونية السودانية خير تعبير عن ذلك البُعد السهل الممتنع، أو عن تلك الاختزالات اللونية المفتوحة على آفاق أكثر سعة وتنوعاً، حتى إن اللون البنيّ الأثير في

ألوانه، انفتح منذ عصر ذلك اليوم البعيد على كل ألوان الطيف، فتماهى مع تضاريس الجمال والجلال، مما تتسع له المقولة والرؤية.

لا يعترف الفنان حيدر إدريس بالمرئي المباشر، ولا يتمنطق حزام الافتعال والاستعجال، بل يتناغم مع ذاته وهويته الثقافية، مُعيداً إنتاج المظمور من الأحاسيس والتداعيات ذات الجذور العربية الإسلامية الأفريكانية. وهكذا نجد في ظلال أعماله كامل التنوع النسقي الذي بلون الأرض وروائح المروج، يتكثف في أفق البحث والاستجلاء، فيما يدور عند تخوم المتواليات الصاعدة للتعبير المُكرّس.

تلك التجربة تواصلت وتأسّلت حتى اللحظة التي فيها نراقب مشهداً بصرياً غنائياً مُموسقاً، يعيد إنتاج ذات المقولة، ولكن بروحية أكثر توثباً واستغراقاً في الوجد، فمجموعة مُنتجة الفني التي تابعتها قبل عقدين من الزمن، توصلت فكرة الإبداع التشكيلي المتواشج مع اللونية والحروفية والخطوط والزخرفة والنممة والرقش والفراغات والتضادات والتناغم؛ أي أنها ببساطة شديدة تستخدم الموسيقى البصرية المناسبة في موسيقى الوجود.. رائية للنص العربي الإسلامي المتروحن، المركز في أساس وتضاعيف العرفان الصوفي.

في نصوصه البصرية إبحارٌ في الخفليات التي تحيل المستوى الواحد للسطح إلى مستويات متعددة، ومتداخلة في آن واحد، فتتحول العناصر المتعددة إلى كل واحدٍ، ويلتم شمل "الفرق في وحدة الجمع"، فلا فرق إلا بجمع، ولا جمع إلا بتنوع، فيتحول قلب الرائي إلى واحة احتضان للصور، ويستظل التعدد بظلالها الوارفة، وتطير الأسماك في أثير هوائها العليل، فيما تسبح الطيور في مياه بحارها.

يبحث الفنان هنا عن التناغم في المستويين الأفقي والرأسي، فيُحيل البعد الثالث إلى إشارة دالة في موسيقى البصر، وتعبيرٍ متنسقٍ مع موسيقى البصيرة، فالبعد الثالث ليس استجابة لوهم التصوير الذي يتحائل على الطول والعرض في المساحة المتاحة، بل إنه حقيقة واقعية مداها العمق المرئي والملموس، فتتحول الورقة ذات البعدين "طول وعرض" إلى تجسيد فعلي للبعد الثالث، بوصفه بُعداً يتجاوز الوهم الصوري إلى الواقعية المرئية.

ذلك ما أدركه كبار المصورين منذ زمن بعيد، يوم أن باشر أكثرهم حنكةً ودرايةً ضرباً من البحث عن تعميق البعد الثالث عبر تقنيات الضوء والظل، ومن خلال تواشج العناصر وحوارها الداخلي.

في أفقٍ آخر، اشتغل الفنان على التضاد "الكونتراست"، مستفيداً تلك الإمكانية المبهرة في التنعيم والإشارة.. حيث تنساب الألوان ضمن متواليات تكرر العمق في خلفية اللوحة، باعتبار ذلك العمق أصلاً أصيلاً في معادلة التعبير والإيحاء.

وعلى المستوى البنائي، نلمح في تلك الأعمال قدراً كبيراً من التصوير للعمارة الإسلامية، ممثلة في قباب المساجد وأروقتها وزخارفها وأقواسها الدالة، مع تنوع أساسي على الترميزات الخاصة بالهلال والقمر، والتدويرات التي تشي بال تكرار التطهري، مما يتسع للمقالة العرفانية والإنشاد الصوفي.

هذه المرة لا يكتفي الفنان بالإشارة، بل يستعير العبارة، فينقل نصوصاً بكاملها، ويجعلها تتنظم ضمن "صولفيج" المعاني والدلالات الرحبة

لتلك النصوص، حيث يستحيل الزمان والمكان إلى دهر للحدث، وآخر للتحول، وثالث للدهور كلها، فإذا أنت أمام مقولة تُحاith الإبداع الأدبي بإبداع تشكيلي مبتكر، استطاع الفنان أن يلامس ملامح أهدابه وتجلياته بروحية الصبور الواصل، فلم يجزع ولم يكلّ منذ سنوات العمل المستمر.

التدوير هنا يكرس المقام والمقال، ويتداعى مع لمعات وفضاءات البياض، والفراغات، باحثاً عن التماس العفوي مع الخلفيات الموشّاة بالدُّكونة، وفي الأبعاد التي تحاول استقراء الماوراء، حتى إن التجريد هنا لا يخالف التصوير بل يواصل مده، فكأن التصوير جزء من التجريد، وكأن الصورة حالةٌ تجلُّ أخرى للتنزيه.

عبدالقادر المبارك

مايسترو العزف بالأكوارييل

فنان يتمتع بأسلوبه الخاص، فالألوان المائية التي تناسب من بين أنامله تحقق قدراً كبيراً من جمال الشكل ورقّة المضمون، معتمداً في مقترحاته البصرية الشجيّة على استنطاق المكان بطريقة جديدة لم يألّفها عشاق الأكوارييل من قبل.

نحن هنا بأزاء نمط جديد يذكرنا بمدرسة "التّاو" الفنية الصينية، ولكن بروحية مغايرة تماماً، فإذا كان التاوي الصيني يعتدّ بالفراغ من خلال الاختيارات المحدودة لعناصره المرسومة خارج الأفق البعيد، فإن عبدالقادر يعالج الفراغ باحتشادات العناصر البصرية الناطمة للمنازل والمروج والأشجار، مع اعتداد مميز بالخلفية الثاوية في تضاعيف اللوح، ولهذا السبب يُمعن في استخدام عين الصقر، رائيّاً لمشاهده من علياء الفراغ، مُناجزاً الحضور البشري الكثيف وبقية عناصر الحياة الديناميكية، دون أن يتجشم عناء رسمها كما درجت العادة في مدارس الرسم الطبيعي البانورامي.

آفاقه اللونية تعيدنا إلى مراع السودان، حيث تنبيري الألوان الخضراء والصفراء والزرقاء، في تواسجات وتبادلات نغمية يدوزنها الأسود الداكن حيناً، والبنفسجي المخروط بالزرقة أحياناً أخرى، فيما يتبختر اللون الأبيض في تضاعيف النص البصري، لنجتمع عند تخوم التعددية اللونية القادمة من بيئة السودان، وتدايعات اللا شعور المتصل بماضي الفنان.

مجمل القول أن الفنان عبدالقادر المبارك يقف في مكانه الخاص والمتقدم في الرسم المائي العصي على الكثيرين، والمرن بقدر مرونة الماء وعجائبه، حتى إنني أزعم أنه ينتظم في ذات الصف مع كبار فنان العالم في استخدام الأكواريل.

الاجتراح الأكثر ميزةً في مقترحاته البصرية، هو الديالوج الحميد بين فضائي التجسيم والتجريد، وكذا بين الغنائية البصرية المنغومة بالتلوين، والتعبيرية المنتظمة في تناوبات الضوء والظل، الأمر الذي يمنح لوحته فضاءً مفتوحاً للاستقراء والتلقي، وإذا أضفنا لكل ذلك تصالحه السلمي مع خواجه واعتمالات دواخله؛ عندها سندرك لماذا كان الفنان عبدالقادر مبارك من المترنمين بالجمال الصافي.

راشد دياب

متوالية الجسوم والألوان

وجد الفنان راشد دياب ضالته الفنية في متوالية العلاقة بين الجسوم النسائية السودانية المتعالية، وتدويرات الأزياء الملونة حدَّ السخاء في الانعطافات الجمالية.

أهم الثوب النسوي السودانيُّ الفنان كغيره من الرائيين المبصرين، وتموضعت أعماله في ذات الجملة البصرية التي تبحث عن انزياحاتها الخاصة في فضاء الانطباع المدرسي التأثيري الأوروبي، والتجريد الموصول بفراغ المكان وامتداداته.

هذا الموضوع بالذات ظل الرافعة الأساسية لمقترحات الفنان المعطاة من خلال البُعد الثالث المنظوري.. المسيج بالتكوين الناجم عن ميزان الفراغ والاحتشاد معاً، مع إمعان في التكتُّف على ألوان البهاء الطبيعي، ومتواليات الديالوج الحميم بين تنويعات الثوب النسوي الباذخ.

اعتمد الفنان أدوات الرسم الإسكولائي الأوروبي، فيما اشتغل على التيمة المحلية من خلال ثلاثية المرأة والزي والفراغ، وبهذا المعنى

شق دربأ سالكأ للجمال الأنيق؁ مُتخلياً عن فلسفة المفهوم لصالح الجمال
المجرد؁ فجاءت النتيجة في ذات الجملة البصرية الواحدة بقدر تنوعها؁
والمتنوعة بقدر واحدتها.

في الخط والتصميم وفن الكاريكاتير

تاج السر حسن

الباحث عن تمائم الخط في الخلاوي

عندما نتوقف أمام فناني الخط العربي التاريخي، والحروفية المتصلة بالتشكيل، سنرى بعين اليقين مكانة الفنان تاج السر حسن في مشروع التأصيل والتطوير لهذا الفن الرفيع، فالخط العربي هندسة بصرية متصلة بالميزان الخوارزمي الصوتي للغة، وقد اكتسى الخط مكانة نبيلة في التعبير الجمالي بحاضنيه التقني والدلالي، وتبارى الخطاطون في مدى الجغرافيا التاريخية والمعاصرة لتقديم نماذج وتنوعات أسلوبية، فانبرى تاج السر كأحد الأسماء التي يُشار لها بالبنان، عطفاً على اشتغاله الصبور، وتكراره الدؤوب للتيّمات، وانزياحاته الباحثة عن الجديد اللافت، وقد كانت تجربة الخلاوي القرآنية في السودان من مباحثه ومقترحاته الهامة، فالمعروف أن تلك التجربة بالذات مزجت بين التلقائية الذاتية للأفراد، والنواظم النسقية الجبرية للحروف، والتعددية الأسلوبية المنعشة للذاكرة المتأملّة.

خلال عقود العطاء المتواتر، قدّم تاج السر عشرات التجارب في الخط، مُناجراً النماذج التاريخية للخط العربي.. أخذاً بأسباب الزخارف

والنمونات والرقوش المُحايدة للنصوص اللغوية، ومتابعاً نشطاً للتجديد وفق أصول الحروفية الجامعة بين تقاليد الماضي وضرورات المستقبل، مما لا نستطيع رصده في هذه العاجلة الانطباعية.

لكن هذا الاشتغال الصافي على الخط والحرف، لم يُلهِه عن توظيف المعرفة والدُّربة في الفنون التطبيقية المتصلة بالكتب والمجلات، فقد كان قائماً لعدد السنوات على مجلة "حروف عربية" فريدة المثال في العالم العربي، كما كان وما زال حاضراً في التطبيقات الفنية لإصدارات دائرة الثقافة بالشارقة، بالإضافة إلى حضوره التفاعلي الأفقي في عديد المنابر والمنديات الثقافية العربية والعالمية.

عرفتُ الفنان تاج السر منذ زمن يتسع للمعاني، ولاحظت دوماً أن المفتاح السحري في مصفوفته الفنية، يكمن في روح البحث والتخطيط والتجريب، كما لاحظت قدرته على المناورة البصرية التي تحيل الفراغ امتلاءً، والاحتشاد نعومة، في سياق يتصل بروح إسكولائية واضحة، وانتقالات تجريبية رائية.

الفنان تاج السر من المشتغلين مديداً على فن الخط العربي، وانزياحاته الحروفية البصرية اللامتناهية، وقد اعتلى مقام الحرف منذ عقود من العطاء النوعي المتواصل، وفاض بتحويلات إبداعية استأنست قوانين الخط وصولفج الفراغ، وتنويعات الهوامش النابعة من سياقات الزخرفة والنقش والرقش، مع إمعان في البحث عن أسلوبية خاصة ارتقت به إلى مصاف التفرد بتعبيريته الخطية الحروفية التي تسم أعماله الجديدة الأكثر استقراراً واستغواراً في البحث، لكن هذه الفضاءات التي

وأما لها في عجلة عاجلة تتسع لاحتضان ثقافة فنية ومعرفية نظرية، انعكست في حضوره التفاعلي العضوي في الساحة الثقافية الإماراتية والعربية والدولية.

كانت للفنان تاج السر حسن تجربةً مشتركةً مع الفنانة الإماراتية نجاة حسن مكي، وتحديدًا في عام 2015م، وقد كنت أسمى التجربة "وشائج وأنساق"، كتلخيص للدلالة المقرونة بالمعرض المشترك للفنانين، ذلك أنهما لا يلتقيان عند تخوم البعد الإجمالي المقرون بالمعرض المشترك فحسب، بل إنهما يبحران معاً صوب أقاليمٍ فنيةٍ تصل وتفصل بين التجربتين على قاعدتي الوشيجة والنسق، فالوشيجة صفة التعالق الفني بين مشروعيهما المتوازيين في وحدة المكان والزمان، والنسق صفة الخصوصية الخاصة لكل منهما، مما يقتضي إيضاحاً عابراً.

في التجربة الماثلة، وفي المعرض المشترك بينهما، نتابع إيقاع الفنان تاج السر من خلال منظومتين: الأولى ذات طابع فردي يقدم من خلالها آخر مقترحاته البصرية الحروفية، وسنرى في هذا الجانب مدى الاستغوار البحثي في تنعيم الحرف استناداً إلى إسكولائية ناضجة، بقدر التجريب المستمر، والذي يستمد معطياته من تضاعيف الماضي البعيد، والاستدعاءات السيكلوجية للطفولة الفنية الأولى.. تلك التي اقترنت بخلاوي الحفظ والرسم للقرآن الكريم.. بل في تلك الزوايا المقرونة بالتكرار والدأب.

أما المنظومة الثانية والأكثر حضوراً، فتتمثل في التماهي الفني المنغوم بين "بلا تفورم" الفنانة نجاة، وحروف الفنان تاج، فيما يمكن

تسميته بالتعالق الفني الباحث عن "الفرق في عين الجمع" بحسب المقولة الصوفية الشهيرة، وسنرى أن هذا التعالق المتماهي إيجاباً يقدم لنا مقترحاً فنياً نابهاً، كما يؤكد على جدلية الحوار الفني بين الأنا والآخر، ضمن متسعَات للمفاهيم والرؤى والأدوات التعبيرية.

ومع الفنانة القديرة نجاة مكي، نتوقف على تجربتها المديدة والممتدة على مدى عقود من التجريب والتحويلات، لنكتشف أن فنون الحرف والزخرفة والرقش والنممة، صفة أصيلة في مساهماتها التشكيلية الواسعة، فقد عرفت الساحة الفنية لوحات الفنانة نجاة منذ اشتغالها المبكرة على المساحات الكبيرة، والتنوعات المبهجة على زرقة البحر ومتواليات الألوان المتحابّة، كما كانت البيئة الإماراتية رافعة مميزة لاستدعاءاتها التعبيرية النازمة لعلاقة جمالية فريدة بين التجسيم والتجريد، كما عرفت الساحة الفنية رشاقاتها اللونية الراقصة على مساحات اللوحة الواسعة، بقدر اللوحة الأيقونية المنتظمة في مرئيات المصفوفات المتكاملة، وفي كلتا الحالتين بدت الفنانة مهورة بالتخطي، وتجاوز الأنا الفنية المعروفة نحو عوالم تتجدد بقوة الدفع الأساس لمعالجات تشكيلية جمالية متواترة.

في تجربتها التواشجية الجديدة مع الفنان الحروفي تاج السر حسن، تمنع الفنانة نجاة حسن في تأصيل "البلا تفورمات" الحاملة لقابليات انزياحية متنوعة، وهي سمة طالما ظهرت في اشتغالات نجاة على خلفية لوحاتها التي بدت دوماً كما لو أنها مفتاح "صول" الموسيقى البصري الناظم لتفاصيل أعمالها، لكنها هذه المرة ترسم تلك الخلفيات بروحية استدعاء ضمني لتتغيمات الحروف ومعارضها اللا متناهية،

وفي تأكيد متجدد على ما ذهبنا إليه قبلاً حول نجاة المهجوسة بموسيقى التراث الزخرفي الحروفي، وصولاً إلى تجريدات النممة والرقش.

تجربة المعرض المتواشجة بين الفنانين المرموقين، تُجسّر المسافة المعرفية الذوقية بين تجربتين اختارتا درب التماهي القلق، وما ينجم عنه من اجتهادات تفسيرية ومقاربات نقدية، فالمشترك بينهما هنا ليس "ميزانسين" المكان والأعمال الخاصة بكل فنان، بل الأعمال المشتركة التي تنزاح أماماً بتجربة سابقة قدمتها الفنانة نجاة مكي مع الفنان الشاعر حكيم عنكر، حيث تداعيا معاً مع دوائر المعاني، من خلال النص البصري لنجاة والنص الشعري لحكيم.

ضياء الدين الدوش المخطوف بالرقش والنمنمة

عرفت الزميل الصديق الأستاذ ضياء الدين الدوش عن كثب منذ عقدين من الزمن، وكانت صورته الذهنية ماثلة أمامي وكأنه النموذج المثالي لأبطال الروائي الروسي "نيكولاي غوغول"، وخاصة في رائحته التي فتحت الدرب نحو الرواية العصرية من خلال "المعطف"، وهي كما يعلم الجميع رواية قصيرة عن موظف عام كان يقوم بدور محوري في تسيير المؤسسة، من خلال علاقة الفنية المهنية بالكتابة عندما كانت المكاتب تفتقر للمطابع.

ما يهمني هنا ليس البعد العملي الوظيفي للسيد "أكاكي فيتش" بطل رواية "المعطف" لغوغول، بل السلوك الحميد، والدأب الدائم، والصبر على العمل، والإتقان في التنفيذ، ومراعاة أدق التفاصيل وأكثرها استغلاً على زملاء المهنة.

تلك الخصال الحميدة ليست قرينة الموظف النمطي كما قد نستوهم، ولكنها قرينة فئة نادرة من البشر، وأزعم أن الأستاذ ضياء الدوش يمثل

تلك الخصال في أرقى تجلياتها، فالتفاني لديه حالة استغراق وجداني يتحقق بها في خصوصيته السلوكية الفريدة، حتى أنه ينظم الزمان والمكان خارج الظاهر العابر، فيما يستغرق هو بذاته في قلق المتابعة والتدقيق والإنجاز الباحث عن الكمال.

تلك الخصال لا تستقيم على رغائية استمرارية، بل على إدراك عليم بخفايا المهنة، فهو أولاً وثانياً فنان تشكيلي ينتمي إلى قبيلة المتمرسين على تجسير المسافة العسّية بين التجسيم والتجريد، وهو صاحب رؤية أفقية لا تتوقف عند حد المنجز الفني، بل تستبق ملامحه بتوصيف وتصنيف أدق التفاصيل، والعمل على الإحاطة بها ومحاصرتها إدراكياً وجمالياً، وهو قليل الكلام ينتمي إلى عالم المتصوّفين المتروّحين الصامتين، لكنه بالمقابل يمور ويعتمل بالاشتعالات الدرامية المترافقة مع إنجازاته اليومية التراكمية الواسعة.

قبل عقدين من الزمن كتبت عنه انطباعاً تشكلياً قصيراً في كتابي بعنوان: "مقاربات في التشكيل"، لكنني الآن أقف أمام صرح باذخ لمنجزاته الفنية المتناثرة في أضاير الحفظ. ذلك أن ضياء يتمتع بصفات خاصة تتعلق بالتنظيم والحفظ وإعادة الاسترجاع، بحيث يمكنني أن أكون وغيري في حالة طمأنينة حقيقية على محفوظاته الفنية الأفقية، والتي تشمل عدداً كبيراً من اللوحات ذات الطابعين الرمزي والتجريدي، كما تشمل عدداً أكبر من المعالجات البصرية المنبتقة من رحم اشتغالاته الفنية اليومية على إخراج الكتب، والأغلفة منها على وجه التحديد، وهنا أستطيع القول بكل ثقة أن ضياء الدوش تفرّد في المحيط العربي الذي نعرفه، باقتراحات فنية أسلوبية تحيل مصفوفاته البصرية إلى مصفوفات

تشكيلية مدوزنة بالجمال والجلال، وفي هذا الصدد أتوقف على تجربته التي تفرّد بها، والمتعلقة بما يمكن تسميته بالترار التطهري للموتيف الواحد، ودونما تنازل عن التعددية النسقية النازمة لتلك المقترحات الفنية الجمالية.

هذا يتطلب ضمناً وسياقاً وقفه عابرة على مشروعه الفني الأسلوبي المرتكز على التكرار بانزياحات تعددية، وهو خيار يتّصل من طرف خفي بالنفس الصوفي السوداني.. هنالك حيث نرى في عين الواحد تعدداً، وفي التعدد واحداً، فنصّح بقول القائل: "على العقيق اجتمعنا".

الاحتشاد الزخرفي الرقشي الموشى بالنمنمة، يتّصل بخيارات لونية اختزالية، دونها الرمادي الذي يتولّى دور المعادل الموضوعى لبقية الألوان، وبهذا المعنى يعيد ضياء للأسود والأبيض مكانة مركزية في معادلة الهارموني الغنائي، والتضاد التعبيري.

علي الجاك

مصمم يوازي كتيبة فنية

رحم الله الفنان الكبير الأستاذ علي الجاك، فلقد رحل عن دنيانا الفانية وهو في قمة عطائه، وأتذكر أنني قبل سنينٍ طوالٍ لفتت نظري فاترينة مجلة "شؤون أدبية"، التي كان اتحاد كُتَّاب وأدباء الإمارات يصدرها، وحالما تدرَّجت في تصفح العدد، تبين لي أن من صمم المجلة فنان حقيقي، فقد كانت جملته البصرية المختزلة في الأبيض والأسود تنطق بتنويجات مدارية جمالية لا تخطئها العين الباصرة، ويتحقق في تضاعيفها ما أسميه بمنطق الألوان، وإن كانت مختزلة في الأبيض والأسود.

ذلك المنطق يستقيم على متوالية التضاد والتكامل والبناء المتماسك والبعد المنظوري الغائب.

سألت عن المصمم، فقيل لي أننذ هو المخرج المصمم السوداني علي الجاك.. ومنذ ذلك اليوم البعيد دأبت على تتبُّع منجزاته الفنية التي كانت ذروتها الارتقاء البصري بصحيفة "الاتحاد" الإماراتية، وكانت البروفة الأساس لإخراجَه للملحق الثقافي، بتحرير الصورة من القوالب الجامدة،

ومنح الفراغات الموحية قيمتها الخاصة، والتعامل مع عتبات النصوص
بفنية وحرفية عالية.. ثم مواصلة درب العطاء المقرون بذائقة وثقافة
بصرية رفيعة، شملت كامل الجريدة.

كُنتُ أعقد مقارنات بين منجز الفنان علي جاك، وما أراه في الصحافة
العالمية، وبتوالي الأيام يتأكد لي دون ريب أن الفنان علي الجاك طائرٌ
محلَّقٌ من طيور فريد الدين العطار، وأنه ترك بصمة لا تمحى في
التصاميم والمعالجات البصرية، بل إنه كان موازياً في مقترحاته
وتصاميمه ما يمكن أن تقوم به كتيبة فنيّة بتعدد عناصرها وأسمائها.

محمد باعشن

التحوير والتمرير والسرعة والرّضى

تلك صفات أساسية عند الفنان محمد باعشن، ويضاف إلى كل ذلك قدرته الخاصة على مناغمة العُسر باليُسر، وتسهيل المنافع الفنية رغماً عن إكراهات المؤسسة، والإصرار على التمسك بالرأي المهني القاطع المانع، وهو ما يمنحه مثابة خاصة في التعامل مع زمن الإنجاز، وإقناع مغايريه على أن ما يذهب إليه من براغماتية فنية مدروسة، أفضل من اللزوجة والتباطؤ.

تلك السمات تتجلى في فلسفة حياته، وهو الأمر الذي أدركه الفنان الراحل حسن بدوي، فقد كان يصف باعشن بالمتحرر، ولكن في سياق دلالي مغاير لما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة، فالتحرر من القيود بحسب ما يتقصدّه البدوي، تتلخّص في القدرة على مواجهة الانتظام القسري المُتخسّب.. بتحليقات تمنح الفنان فيضاً من دفق متصاعد، ومناورات بصرية تحقق المطلوب في زمن قصير، وقد أدركت شخصياً هذه الحقيقة في لحظات وامضات، عندما طلبت منه تصميم غلاف لأول رواية للتربوية السودانية الأستاذة نايلة فزع، وقد أبهرني باعشن

حقاً عندما نفذ تصميم الغلاف في دقائق معدودات، وكان غلافاً جميلاً ومحاياتاً للرواية.. معبراً عنها.

في تجربة موازية بدار الخليج، لم ينسجم باعشن مع الإخراج النمطي الخيطي أو الخطّي الذي يتبعه مصممو الصفحات في الجريدة، ويتلخّص ذلك النمط من الإخراج في تسطير الصفحة ضمن قياسات تسمح بانتظام النصوص والصور، وبطريقة مقولبة سلفاً.

يومها كان باعشن يعتبر هذا النمط من الإخراج كابحاً حقيقياً لتطوير المعادل البصري الفني في الصفحة، ولقد واجه عنتاً ورفضاً من كتيبة المخرجين الكلاسيكيين، حتى أن كبيرهم أبلغني بأنهم ليسوا بصدد التضحية بالإخراج العام للجريدة لإرضاء الأهواء الحداثوية التجريبية.

لقد كانت "كلمة حق يراد بها باطل"، والدليل أن الجريدة تخلت عن ذلك النمط الإخراجي الخيطي بعد حين، وغيرت مسارها في المعادلات البصرية الإخراجية كما كان يراه محمد باعشن.

معاوية الدقاق

الممنوح المنغمس في الصفاء

يعود الفضل في تعرفي على المخرج الفنان معاوية الدقاق، للبيئة الصحفية التي التبتُّ بها منذ سنين طويلة، وكانت المناسبة إخراج مطبوعة صحفية تجريبية في المجلس الأعلى للأسرة بالشارقة، وكانت النتيجة نصّاً بصرياً غنائياً متوازناً.. ومع توالي الأيام تولّى الزميل معاوية الدقاق إخراج مجلة "الرافد" بحلتها الجديدة، وخلال تجربته الممتدة مع مجلة الرافد أظهر كامل السجايا الحميدة المقرونة بالصبر والدأب والحوار البناء، بالإضافة إلى الاستيعاب الإدراكي المرن لمقتضيات الرؤية الجديدة.

تجلّت مرئياته البصرية في حسن الاختيار، والمعالجات المهنية للمفردات البصرية للمجلة.. ابتداءً من النص بعنانيه المتنوعة، والصورة الفوتوغرافية بقابلياتها المتجددة، والعلاقة بين الفراغات والنصوص بما يخدم التوازن النبيل بين المستويين، وتجاوز الهنات القادمة من النصوص البصرية النحيلة، وصولاً إلى المعالجة الذكية لفاتيرنة الغلاف، وفق مرجعيات التحرير.

ما كان لمعاوية أن ينال هذه المثابة الفنية خارج نطاق ثقافته الفنية العامة، التي أدركتُ بعضاً منها من خلال خياراته السماعية الموسيقية، كما لاحظتُ بيقين، مرونته الصّبورة التي تمنحه وسام الصفاء الذي طالما ميّز أهل السودان، وتكفيه تلك المنحة ليواصل مسيرة التناغم مع الفن والجمال.

حامد عطا

فنان الكاريكاتير الشامل

أسمح لنفسي أن أطلق هذه الصفة على الفنان السوداني حامد عطا، لمعرفتي المديدة به، ومجاورتي المفاهيمية الفنية لأبرز فناني الكاريكاتير في العالم العربي المجالين له، وأذكر بهذه المناسبة أنني انفردت بكتاب خاص عن الفنان الفلسطيني الشهيد ناجي علي منذ أكثر من عقدين، وجمعت فيه ما يزيد عن مائة شهادة، وما راعني حقاً بعد كل تلك الشهادات أنها بجمالها لم تنطرق للميزات الفنية لكاريكاتير ناجي علي، وكان علي تبعاً لذلك أن أكتب مقدمة ضافية، وأن أختتم الكتاب بالعناصر الفنية الجوهرية في الكاريكاتير السياسي عند ناجي العلي.

أستعيد هذا الكلام بمناسبة حكم القيمة الفنية الذي أطلقته على الفنان حامد عطا في صدر العنوان، وهنا أميز بين الكاريكاتير السياسي الذي تميز به ناجي العلي، والكاريكاتير الشامل لحامد عطا، فقد تميز حامد بمجاورة الكاريكاتير الاجتماعي والنفسي والسياسي، وبقدرة خاصة على الإنتاج الغزير اليومي، بل وباستدعاءات تلقائية للأفكار التي كانت تحتشد في ذهنه بسخاء يوازي الانبثاقات المتتالية لتلك الأفكار، وإذا

أضفنا إلى كل ذلك اليسر في التنفيذ، وموهبة امتلاك ناصية الريشة والقلم والمقص، فإننا بصد فنان تتوالى من دواخله العطاءات الفنية السخية، بالترافق مع حدسه والتقاطاته اليومية للكموتراجيدي في الحياة.

ومن لطائف ميزاته التي عرفتها عن كثب، أن الفكرة لديه لا تسبق العمل بضبايية الأفكار المعهودة قبيل تنفيذ الأعمال الفنية، بل تبدو كأنها جاهزة.. ظاهرة له إلى درجة أنه أول من يضحك على كاريكاتيره القادم، وقبل التنفيذ!!

ذلك أمرٌ عهدته منه على مدى سنوات طويلة من الصداقة الفنية المهنية، وبهذه المناسبة أتذكر أنه مر عليّ ذات يوم بعيد وفي رابعة من نهار، متردداً في التقدم لنيل جائزة الصحافة العربية في حقل الكاريكاتير، لأنه أدرك الأمر متأخراً جداً، ولم يبق من الزمن المحدد لتقديم الأعمال إلا يوم واحد، هو ذات اليوم الذي التقينا فيه بدار الخليج للصحافة، حيث كنا نعمل معاً.. يومها قلت له بكل يقين: إذا أسرعت في تقديم الأعمال العشرة المختارة من نصوصك الكاريكاتيرية خلال اليوم، فأنت الفائز الأول!

قلت له أيضاً: دعنا نختار الأعمال العشرة معاً، لنحقق فيها قدراً من التنوع في الموضوعات، ومن حسن الحظ أن استحضار الأعمال كان متاحاً في اللحظة والساعة لأنها مترجمة في مكتبه بالمؤسسة.

اخترنا الأعمال العشرة، وأسرع حامد عطا لمقر الجائزة، وكانت المفاجأة أثناء إشهار الفائزين... حامد عطا هو الفائز الأول في حقل الكاريكاتير بالصحافة العربية!

في المسرح والصحافة والرواية

يحيى الحاج

في حضرة المثقف العضوي الشامل

عرفتُ الراحل الكبير الأستاذ يحيى الحاج إبراهيم منذ أكثر منذ عقدين من الزمان.. يومها كنتُ محرراً ثقافياً في جريدة الخليج، وتصادف أن كانت للأستاذ يحيى الحاج محاضرة في النادي الثقافي العربي، وكان المرحوم يحيى يتحدث عن تجربته الشخصية في المسرح السوداني، ضمن سياق يتسع لما وراء ذلك.

بهزني الرجل حقاً حتى أنّي انخطفت بلغته المقرونة باتصالات إشارية، وتعابير فوق قاموسية، ولهجة سودانية مُسيّجة بصوته المبحوح الجميل، وجملته النابعة من ذاكرة مُتّقدة، ظلت ترافق مسيرته المعرفية حتى الأيام الأخيرة من حياته، والتي سعدت بأن أنال من نضارتها البهية الأخيرة سويغات من نهار باذخ.

محطّتا التعرف إليه من خلال محاضراته بالنادي العربي في عام 1996 ولقائني به في دائرة الثقافة بالشارقة قبيل رحيله بأسبوعين، شكّلنا برزخاً ممتداً بمعانيه، وحالة من الاتصال المعنوي الدلالي لواحد

من كبار الدراماتورجيين العرب، بل لجوهر متفرد بالصدق والتلقائية والتواضع والبساطة، بالإضافة إلى مَلَكتَه كُـمُـرُج وممثل وكاتب، بقدر فرادته في فن المونودراما الشفاهية، المُستغورة في ذاكرة استرجاع وتماهٍ متألفين مع الشواهد والمشاهد، حتى يصل بهما إلى تخوم التعبير الأقصى في العبارة والإشارة.

يتضافر في لحظاته المونودرامية الممتدة في مدى الأيام وساعات الكلام، ذلك القدر من التعبيرية الصادحة بصدق المقال، والتداعي الصوتي المبحوح والمنعوم بعذوبة لغة أهل السودان، فيما يستمر دوزان الأداء مع فنه العابر لمزاج اللحظة، وترنُّحاته النفسية المقيمة في عوالم الأنا القادمة من لغة المسرح الصافي.

في لقائي الأخير به طلب مني بضع نسخ من روايتي (الشيخ فرح ود تكتوك حلال المشبوك)، قلتُ له:

إنه هو من كتب الرواية! وإنه النموذج السلوكي المتروِّحن الذي استقيت منه عوالم الشيخ فرح ومآثره.

والحقيقة أن يحيى الحاج كان أول من روى لي عن الشيخ فرح قبل عشرين عاماً، وظل المِثال عالقاً في ذهني، وتكرس بعديد اللقاءات معه وهو يستعيد مآثر ومناقب الشيخ.

تلك المحطة الأخيرة في لقائي به تعيدني الآن إلى البدايات، عندما انخطفتُ تماماً بحديثه الضافي الرشيق والموسق بصوته العذب المبحوح، ولُكنته السودانية الرقيقة، واسترجاعاته الذهنية المفاهيمية الساطعة، فكان أن كتبت في عام 1996م صفحةً كاملة بجريدة الخليج كتغطية لتلك

الأمسيّة، ولم يكن الأمر مألوفاً عند إدارة التحرير بالجريدة، لكن النص بطوله وتشعباته ودلالاته أفتح القائمين على أمر الجريدة بنشر صفحة كاملة كتغطية لمحاضرة الأستاذ يحيى الحاج، والتي تشرفتُ بكتابتها.

عندما كتبت تلك التغطية كنت على قناعة ضمنية بالتالي.. لكن تلك القناعة ترسخت عندي على مدى سنين طويلة:

• يحيى الحاج ممثلٌ قديرٌ يستطيع تقمّص الحالة التمثيلية بقدر كبير من التماهي النَّسقيّ العليم بخصائص وجوهر من يتمثّله، تعبيراً وأداءً، بالمعاني الصوتية والإشارية والجسدية، وشاهدي الأكبر على ذلك يوم أن عبّرت له عن إعجابي الخاص بأداء الفنان السوداني الراحل «خضر بشير»، الذي اختطّ درباً خاصاً ومخصوصاً في الأداء الغنائي، من خلال توظيف الصوت والجسد معاً، وحالما أكملتُ جمليتي انبرى الحاج ليؤدي فقرة من أغنية شهيرة لخضر بشير.

شعرت حينها بأن الفنان خضر بشير مائل أمامي بصوته وتعبيرات راحتي يديه المميزتين، وانصرافه التفاعلي مع القصيدة حد الجذب الصوفي.

• «مونودراميست» من طراز فريد، فتقافته الشفاهية، وقدرته على التحكم في مخارج صوته، وانغماسه المُتجذّر بالحالة التي يعبر عنها، وذاكرته المتقدمة الصافية.. كلّها صفات تجعله أحد أهم المونودراميين العرب، إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

• «دراماتورج» ينتمي للثقافة المسرحية العالمية، ومن محاسن القدر أنه دونَ قبل راحيله طرفاً من استرجاعاته المسرحية المعرفية،

من خلال كتابه الأخير الذي صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة بعنوان: «الفن المسرحي.. من البدايات إلى هنريك إبسن»، وقد انتظم الحضور النوعي لمناقشته بالنادي الثقافي العربي، فيهر الحضورَ بتجولاته الحرة في دروب المسرح الإنساني، واستعادته الساطعة لأهم وأبرز المحطات، وتعاميمه المنفتحة من عقال القيود الإسكولائية المُتخسِّبة.

• يتمتع بذائقة موسيقية، دونها تجولاته الرائدة في عوالم السلالم الخماسية السودانية، وتصنيفاته العالمية بمقامات ومكانة كبار المنخرطين في الموسيقى السودانية، ابتداءً من شعراء الغناء، مروراً بالملحنين، وحتى المؤدِّين في مستوى الطرب والغناء، وصولاً إلى المدائح والموشحات الدينية. ومن هذه الزاوية بالذات استقدت منه كثيراً.

• كان مثقفاً عضواً انتمائياً، يغشاه الحزن الدفين على مآلات الأوطان، ويتسلَّى بالكوميدي على أمل دفن التراجميدي، ولكن هيهات! فالمغترِب الحزين البكاء لا أمل له في الشفاء من الحنين، فقد رأيت فيه دوماً، ذلك النمط من الاعتراب الفلسفي الوجودي، الصادر عن انغماس وجداني في الأنا الرائية الحزينة.

• في الشارقة ودولة الإمارات العربية المتحدة، قدّم المرحوم يحيى الحاج في المسرح التربوي والاحترافي مساهمات كبيرة، وعلى مدى عقود من العطاء السخي، في حفل التعليم والتحكيم والمناقشات الفكرية، أخذاً بيد كوكبة واسعة من شباب المسرح الإماراتي، وقبيل

رحليه التحق للعمل بإدارة المسرح بدائرة الثقافة، ليكمل مسيرة
المعنى والمبنى، وليغادرنا وقد ترك في عارفيه ومُجاليه بصماتٍ
تتأبى على محو الزمان، ونواميس المكان.

محمد سيد أحمد

مُجَايِلُ الْمَسْرَحِ مُتَعَدِّدِ الْاهْتِمَامَاتِ

الجامع بين الخبرة التربوية والثقافة الأفقية والروح النابعة من مجايلة المسرح، فهو من النقاد المتميزين للمسرح بأنواعه، بقدر صلته الحميمة بالسرديات والفنون بعامه، ولعل علاقته المديدة بالمسرح المدرسي كانت من الأسباب الجوهرية في إدراكه للطائف النصوص المسرحية بأبعادها الكتابية والبصرية، حيث إنه تميز منذ عهود النماء والسخاء المسرحي بالشاركة، بمواكبته للعروض، ومساهماته النشطة في تقديم الآراء المواكبة، بل والإطلالة على الأعمال بروى استباقية لما يفترض أن يكون عليه الحال.

هذه الخصال التربوية الثقافية الدرامية المقرونة بالأستاذ محمد السيد أحمد، انعكست في منهج حياته، وفي تضاعيف طعومه الذوقية المتصلة بالفنون المختلفة، فقد كنت وما زلت شاهداً على لقاءاتنا السوداوية الباهرة، ذات الصلة بدروب الاستماع الموسيقي والحوارات النابهة، والتواشجات الحيوية، بل إنه كان الأول في تلك المبادرات، ومن خلاله تعرفت إلى كوكبة من الأنتلجنسيا السودانية في الإمارات.. أذكر منهم

على سبيل المثال لا الحصر: الصحفي الألمعي رائد المحبة والصفاء
الأستاذ محمد خليل كارا، والصحفي المثقف الأستاذ الفاتح حجر،
والإعلامي الراحل المرموق الأستاذ حسن ساتي.

عصام أبو القاسم

قراءة أفقية منفسحة على الجدل

تزاملتُ معه في أساس المتابعة الدؤوبة للقراءات الأفقية، مع قدر لا بأس به من التباينات الحرة على درب المعاني النابعة من تلك القراءات، وكان دوماً حاضر البديهة.. متفاعلاً يمتح إجاباته الناجزة من قناعاته النسبية، وفي ذات الوقت يباشر جدلاً خلاقاً عبر مجسّات الاستيعاب والنظر، وأذكر له بهذه المناسبة فضل منحي بعض الكتب التي كان لها أثر مؤكد في مشاريعي للقراءة والكتابة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر كتاب الأستاذ الإعلامي الراحل الطيب محمد الطيب الذي كان رافداً من روافد تعرّفي على الشيخ فرح ود تكتوك، وكذا كتاب ”طبقات ود ضيف الله” الذي فتح أمامي باباً واسعاً لماهية التصوف في السودان، وكيف أن المالكية ذات المهاد السنّي الأشعري شكّلت حاضناً تاريخياً لصوفية أهل السودان.

اشتغاله الرأسي على الآداب المسرحية ومتوازياتها التطبيقية على الخشبية، وما يتجاوزها من فنون متمازجة بروافع الوسائط المتعددة، أضفت على استقرائه ومتابعاته قدراً كبيراً من الثقافة العالمية في هذا

الباب، كما أن مساهماته المرصودة في الإصدارات المسرحية بدائرة الثقافة بالشارقة تشكل رافعة إضافية من روافع مساهماته الثرية في الحراك الثقافي بعمامة، والمسرحي على وجه خاص.

هنا أسترجع أيضاً وضمناً، المقدمات الراسخة التي تبلورت عبر مساهمات الدكتور يوسف عيداوي، والمسرحي الكبير الراحل يحيى الحاج، والتربوي المسرحي الأستاذ محمد سيد أحمد، ممن مهّدوا الطريق لثقافة مسرحية تترسخ بالدربة والعطاء والمعرفة.

يتموضع الأستاذ عصام أبو القاسم ضمن هذه الكوكبة التي تنتظم في عقد فريد لمساهمات سودانية ثقافية، تتجاوز حدود المكان الثقافي والفني الواحد، لتنتشر ظللاً زرقاء ناصعة في المعطى الثقافي العربي.

كمال طه

رائد الصحافة الرياضية

عرفت الأستاذ الصحفي القدير والإعلامي الرائي لتضاريس المهنة واستحقاقاتها.. كمال طه، في السنوات القليلة التي قضيتها في جريدة الخليج بوصفي كاتباً ومحرراً، وقد كان الأستاذ كمال هو مستشاري الأول في عالم المهنة وتفاصيلها، كما كان الحوار البيني الذي جمعنا في أروقة العمل حواراً يمازج الشفافية بالمُكاشفة، وكنت معه أرى الأشياء بعدسات الناظر المتأمل، فالأستاذ كمال طه نموذج ناصع للروح السودانية الجامعة بين التواضع والصراحة، وأشهد أن صراحته الوثيقة كانت من الأسباب الهامة في تطوير الأداء المهني لمؤسسة الخليج العنيدة.

في الاجتماعات اليومية التقييمية لهيئة التحرير، كان الأستاذ كمال من أقل الأصوات ارتفاعاً، وأكثرها خدشاً لحياء المتغلفين بأوراق السلوفان، من مُنتهكي المهنة الصحفية وأخلاقياتها، ولهذا السبب كان الأستاذ كمال اسماً على مُسمى.. متناغماً مع نفسه.. منصرفاً لتأكيد قناعاته، وصولاً لطمأنينة التصالح مع المعاني.

في صومعته المكتبية ذات الأفاق المتصلة بعالم الصحافة والرياضة، ظل مُشرفاً على صفحات الملحق الرياضي اليومي.. يكتب العمود اليومي الأشهر في عالم الصحافة الرياضية العربية، وكانت جُمَلته الكتابية شبيهة بالجُملة الكروية الرشيقة المتنوعة، وكأنه يسجل أهدافاً يومية صافية، فيا يكتب تقييماً ومتابعةً للمتجدد في عالم التحديات الرياضية.

وبالرغم من انصرافه المهني في الإشراف على صفحات الملحق الرياضي، وواجباته اليومية تجاه جمهور القراء لعموده الصحفي، كان كمال طه نموذجاً للمثقف العضوي الانتمائي، فقد كان الوطن حاضراً في مقارباته وأحاديثه وتقييماته، وقد كُنْتُ شخصياً أتتبع بشغف آراءه الضافية حول المتغيرات المجتمعية في السودان، وكان استماعي لأحاديثه موازياً تماماً لمشاهدات عيانية تكاد أن تصل إلى حد الحضور في قلب الحدث ومتغيراته.

كان الحنين للوطن يمنحه آمالاً عريضة، وكُنْتُ أرى في لمعات عينية، وتهاديات صوته المونتاجي المتقطع، تلك التميمة السحرية التي ستمنحه الأمان والطمأنينة.

لقد كانت العودة للسودان علاجه الناجع، وحسناً فعل، فقد أثقل الحنين كاهله، وقضمت الأيام بهاء زمانه، وتكاثرت الهموم من حوله، فكان خيار العودة بمثابة إبحار على بساط الريح المتعالي بعلو مقامه.

محمد خليل كارا

ميزان الشوكة في معادلة الصداقة

إنه السوداني النوبي الأجل ممن عرفت على مدى عقود من التواشج مع أهل السودان، فقد كان وما يزال ميزان الشوكة في معادلة الصداقة الفكرية والذوقية، بل كان وما زال يمثل زمناً خاصاً به، مداه الحميمية والكرم وتسهيل التروحات الوجدانية التي يتولاها كسياق اعتيادي ينعم بها من يحيطون به.

في مساءات الخرطوم وعند امتدادات دارفور، اجتمعنا على كثير المعاني، وتعرفت معه وبواسطته على أجمل اللحظات الكاشفة لثقافة السودان وأهله، وكنت كثير الانخراط بـ «القطاطي» الشعبية الحاضرة لمرتاديهما، وهم في أبهى حالة مزاجية نفسية.

بدت لي تلك البيوت الشعبية أقرب إلى التوازن، بما تمنحه من هواء عليل، وظلال من صحة نفسية وفيزيائية، وتماء مع الطبيعة ونواميسها، كما كانت عجلات النقل الثلاثية «التوك توك» معبرة عن علاقة البشر بالأشياء، في تأكيد على أن لتلك المركبات النفعية حياتها الخاصة

المتصلة بوجدانات أصحابها، ولقد كان أمراً لافتاً ومنعشاً لذاكرتي، عندما لاحظت تميز كل عربة بخصوصية مظهرية، وبمحسنات جمالية تصل إلى حد إكسائها ملابس خاصة؛ وبعناية رقيقة.. أثناء تنقيتها وغسلها، كما يتم تنقية وغسل حصان أصيل.

كنت أتحدث مع الصديق الصحفي الألمعي محمد خليل كارا حول تلك التدايعات النفسية الانطباعية، وكان ينفخني بالمزيد من المعلومات، فيما يمنحني نفساً جديداً في تكشفتاتي الدارفورية السودانية، وأنا أبأشر معه وبقية زملاء الرحلة ارتشاف كؤوس الشاي المغلي بالجمر، بعيد وجبات طازجة من اللحوم المشوية على طريقة أهل السودان.

نعود إلى الإمارات، ليواصل كارا ريادته المعهودة، وليمنحني وغيري بعضاً من زمن الإبداع والصفاء، ويبقى حاضراً في الذهن كأجمل سوداني عرفته في ديار حاضنتنا الإماراتية.

محمد محمد خير

ذلك الذي ينثر الشعر ويُشعرن النثر

شاعر بالمعنى الواسع للكلمة، وتتجلى شعريته في نصوصه الباذخة، وتنقلاته الذوقية العرفانية المهجوسة بتنويع الكلام، ونمط حياته الأبيقورية حد الاسترخاء المطمئن.

هو من مثقفي السودان الجامعين للمعاني بقدر التلقائية والبساطة، وهو إلى ذلك مونودراميست حقيقي، من حكائي أهل السودان.. يتوسل الكوميدي في معرض كشفه للتراجيدي، ويضع النقاط على الحروف حينما يجابه خصماً افتراضياً.. لا يُعوّل على تبعات القول بقدر تلقائيته في إفحام الأغيار، ممن ينظرون للعوابر بثبات ميكانيكي، فيما يراها هو بتمام عدسات أخرى، تستوعب التحولات الأكروباتية في أحوال الوجود والموجود.

عرفته عن كذب في الشارقة، وكنا ننزاور في جلساتنا السوداوية المغناطيسية التي كانت تزهو بضحكاته المجلجة، ولفاته اللماحة، وبوحه الصاعق.. خاصة عندما يكون الأمر مقروناً بالحقيقة.. لكن تلك المساءات العامرة بالبهجة ارتقت مقاماً جديداً عندما التقينا في الخرطوم

ضمن وفد إعلامي، وكان محمد محمد خير هو المنسق الأول لتلك الزيارة الهامة، وبمشاركة مجموعة من الإعلاميين في حقول الصحافة والتلفزيون، وكان رائد مسيرتنا المعنوية الثلاثية.. أنا ومحمد محمد خير، هو الصحفي ذو المقام الاجتماعي الرفيع الأستاذ محمد خليل كارا.

محمد محمد خير يثير الجدل عند محبي الكلام البيزنطي، كما أنه من المناجزين الحاضرين عند الضرورة.. لا يخشى في أقواله لومة لأئمة، ولا يمانع من مواجهة الخدوش واللصقات اللزجة، بالسخرية اللاذعة والكلمة الصاعقة، حتى إنه عُرف باجتراح جملة من الكلمات الدالة على خصومه الافتراضيين.

بالنسبة لي، ومن خلال صداقة مديدة، لم أجد فيه سوى الصديق الوفي، والمتقف اللماح، والذائقة الفنية والثقافية الرفيعة، وخاصة لجهة علاقته المعرفية والذوقية بالسرديات والموسيقى والشعر، وكم كنت وما زلت أتمنى جمع نصوصه الشعرية والنثرية في كتاب جامع، نستروح بين أطياف تجلياته التي تنتثر الشعر وتُشعرن النثر.

غسان علي عثمان الورّاق المتماوج مع المعاني

التقينا في الشارقة بتنسيق ومبادرة من الزميلة نعمات حمود، وكان المقترح أن يُجري معي حواراً تلفزيونياً في برنامج الهام بعنوان «الورّاق»، لكن الأهم من هذا وذاك أن ذلك اللقاء وضعني أمام شاب فتّي مثقف، حتى أنني تتبعت حواراته العميقة مع كوكبة من الأسماء والقامات الثقافية السودانية الهامة، وكانت سلوتي في هذا التعارف أن العالم ما زال بخير.. طالما كان هنالك من يتابعون ويتفاعلون مع الثقافة العالمية.

في الحوار الذي أجريناه بالنادي الثقافي العربي بالشارقة، سعدت بغسان المُحاور، من خلال تلقائيّة أسئلته الواضحة بالمعاني، واستسباره المعرفي الذوقي لموضوع الحوار، حيث كانت روايتي بعنوان «الشيخ فرح ود تكتوك» المدخل لذلك الحوار، بالإضافة إلى أعمال المعرض التشكيلي للوحاتي المتصلة حصراً بالرواية، وتعمّدت في تلك التجربة أن أقوم باستحضار مفاهيمي ما ورائي لمناطقٍ وأحوالٍ لم أعرفها أو أشهدها، في تأكيدات مُتجدّد على سُلطة المِثال في أفئدة المبحرين المسافرين في غيوب الزمان.

شمل الحوار أسباب اختياري للكتابة عن الشيخ، وعلاقتي بالفنون والآداب السودانية، وغيرها من تداعيات.

ومن مفارقات القدر أن يخبو ذلك الحوار لأسباب فنية، لكننا استعدنا معاً عبر حوارٍ موازٍ في الخرطوم ولندن.

على خطٍّ متصل، تابعت بضع حلقات من برنامجه «الورَّاق»، كما تيسرت لي قراءة سلسلة من مقارباته الكتابية الفكرية، فسعدتُ بصدقة مثقف سوداني رفيع المقام، كما سعدت بالتعرف إلى زوجته المثقفة اللمحة الدكتورة أميرة غسان، التي اكتفت بسؤال فريد عن الرواية، وهو: لماذا ذكرت من الفنانات السودانية فهيمة عبدالله؟، فأجبت على السؤال اختصاراً جداً، فمالت لصمت يشي بقناعة راسخة.

تالياً واستنباعاً؛ تلقيت من الفنانة الدكتورة أميرة مصفوفةً من أعمالها التشكيلية، وكان انطباعي الذي أرسلته لها عبر الواتس على النحو التالي:

هذه المصفوفة الفنية لا تصدر إلا عن فنان حقيقي، فالتعدد الأسلوبي، والبنىات المتماسكة، والكونتراست المُعبَّر.. تصب كلها في سياقٍ لانبجاسات ملحمية مؤكدة.

وأقول إضافة إلى ذلك أن استخدامها للأكواريل يتَّسم بشفافية ومرونة تعبيرية، فيما تتعالق تنويعاتها على الأسود والأبيض مع مقترحات بنائية رمزية حيناً، وتصوير واقعي أحياناً أخرى.

أشكر الله أنه جمعني عبر الشيخ فرح مع أسرة ثقافية فنية، أعتدُّ بصدقتها التي بسعة علاقتي الروحية بالسودان الكبير المتعدد.

نزار غانم

السوماني الذي ألمح لعلاقة الوجدان بين اليمن والسودان

كان أول لقاء لي مع الدكتور نزار غانم في مكتبي بمعهد الفنون الجميلة بعدن، وتحديداً في عام 1985م. كنت في تلك الأثناء منغمساً في تعميم مفاهيم علم الجمال من خلال محاضراتي في كلية التربية بجامعة عدن، وكتاباتي الصحفية في المنبر اليومي الوحيد.. صحيفة (14 أكتوبر)، ولم يكن الدكتور نزار غانم ممن نعرف وجودهم الفيزيائي في عدن، ولعله كان يتجول ما بين صنعاء والخرطوم في تلك الأيام الخوالي.

كان يبحث عني ليعرف سر علاقتي بعلم الجمال، ولماذا انفردت بالكتابة عن هذه المعرفة في عموم العالم العربي، بحسب تقديره، وكان مندهشاً من دراساتي الأكاديمية للاقتصاد، بمقابل حضوري في الثقافة والفنون، واختياري درب علم الجمال في التعاطي مع الذائفة الكتابية والبصرية والسماعة..

دخل علي في المكتب وهو ببذلته الزرقاء الداكنة اللافتة، فقد كان اللون المختار لتلك البذلة لوناً غير مألوف في عدن، غير أنني ومع

توالي السنين اكتشفت كم كان اللون الأزرق حميماً في بيئة السودان، فقد كان يختزل العلاقة العضوية بين الأخضر وتضاعيف تحولاته بالتفاعل مع الأصفر وسطوع السماء.

تتأكد لي تلك الحالة المقيمة في السودان الثقافي الأنثروبولوجي في لقاءاتنا المتتالية بالخرطوم وصنعاء، ففي صنعاء كان الدكتور الفنان نزار غانم ينظم لقاءً أسبوعياً سودانياً حميماً، تتناوب فيه أطايب الحديث مع الأنغام الخماسية، ويزدهي فيه الحضور بلطائف الأنماط اللونية والموائد السودانية، بالترافق مع الأصوات الصادحة بالغناء.

نلتقي بعد سنين في الخرطوم، ولا يتركنا الدكتور نزار ساعة من نهار، فقد باشر واجبا حميماً بتعريفي على الوسط الثقافي السوداني، ومرافقتي وزملائي في الحل والترحال، والمساهمة النشطة في ملتقيات الفكر والفن التي جمعتنا في أروقة الثقافة، ومركز عبدالكريم الميرغني الثقافي.

ومن محاسن الصُدف أن نلتقي أيضاً في الإمارات بمعية شقيقه الصديق الدكتور شهاب غانم، وأن يكتمل ذلك اللقاء بالتحاق شقيقهما الدكتور قيس غانم، وعندها أدركت المعنى العميق للتركة الحميدة للمثقف الكبير والشاعر المطبوع الأستاذ محمد عبده غانم، الذي غادر الفانية بعد أن استزرع في بنيه طاقة إبداع وعتاء لا ينضب. أضاف الفنان الدكتور نزار إلى رصيده الكبير عشقاً جارفاً للسودان وأهله، بل اجترح مصطلح (السومانية) في إشارة ضمنية لعنوان كتابه الأول بعنوان سجعي لا يُنسى: (جسر الوجدان بين اليمن والسودان)، وبهذا العنوان وما احتواه الكتاب اختزل خياره في أن يكون السوماني الجامع

للسودان واليمن، وأن يرى في أمثاله من محبي السودان ذات الطاقة
الإيجابية التي تجد التمانم والبوارق في المُتَّحد الجمعي للثقافة العربية
متعددة الروافد والساحات.

بثينة خضر

التواقة للمأسسة الثقافية

بثينة خضر من الأسماء الناصعة في سماء الثقافة السودانية التواقة إلى المأسسة والاستمرارية، وقد تجلت هذه الخصيصة الرفيعة منذ أن غادرت إلى أرض الوطن لتباشر إنشاء ندوة ثقافية شعرية في الخرطوم، وقد سعدتُ شخصياً بزيارة ذلك الملتقى الرفيع على ضفاف النيل، واستمعت فيه إلى شوارذ التنويجات المتدفقة كشلالات نياجر.

لم يكن ذلك الأمر صادراً من صُدف الفراغ والملل، بل العكس، فقد عرفتُ بثينة خضر أثناء حضورها الثقافي في الشارقة بدولة الإمارات العربية، وكنت مطلعاً على أول رواية لها.

أذكر حينها أنني توقعتُ أن تثير لغطاً عند بعض النقاد، وخاصة ما يتعلق منها بالبوح الأنثوي الواقعي الذي لم يتحمله البعض، وهذا ما كان، غير أن بثينة نافحت عن رؤيتها، وبارزت عتاة المتعصبين المُنغلقين، بل باشرت كتابة سلسلة لاحقة من الروايات، والتي شكلت بجمالها رافداً هاماً من روافد السرديات السودانية.

نائلة فزع

الكامن النسقي في زمن الانتظار

تشرّفت قبل سنين طويلة بالاطلاع على أول مخطوط رواية للأستاذة التربوية القديرة نائلة فزع، وقد تبين لي من القراءة الأولى المعنى الثقافي السردى المتواشج مع المعرفة التربوية والحس الجميل، فكانت الرواية الأولى لها والتي استظهر معناها الفنان محمد باعشن من خلال تصميم الغلاف، وكنت من الرائيين الناظرين لقيمتها في سياق السرديات "النسوية" السودانية ذات الطابع الوجداني الخاص.

توقّفت نائلة عن الكتابة السردية سنين طويلة، لكنها ظلت مهجوسة بروحية الساردة المتجددة، بدليل شروعاها في إصدار رواية جديدة، وبهذا المعنى.. تأكد لي مجدداً أن ما أسميه على سبيل الفكاهة بـ"الكسل الفلسفي التأملي" خاصية سودانية بامتياز، وهي ليست ذمماً كما قد يستوهم البعض، بل ميزة مقرونة بالتواضع والتؤدة والصبر.

نائلة فزع من ذلك النوع الذي لا يستعجل المراحل، ولا يتعجل الجواب على أسئلة الحياة القلقة، بل العكس، ففي الفضاء متسع للنظر، وفي الوقت متسع لتدوير المعاني.

في دفاتر الأيام السودانية

هذه كتابات متفرقة حول المسألة السودانية التي دأبت على متابعتها منذ سنوات طويلة، وهي في مجملها تعبير عن استشراف للسودان الكبير بأنساقه الثقافية والمعرفية والتاريخية، وما تضعه المسألة السودانية من إشكاليات تمثل مفتاحاً لمشاكل مشابهة في العمقين العربي الأفريقي، وخاصة قضايا الهوية والمواطنة والتعددية.

الشيخ فرح

ود تكتوك.. حلال المشبوك

عندما كتبت روايتي "السير غَيْرِيَّة" عن الشيخ فرح ود تكتوك، كُنت كمن كتب رواية "سير ذاتية" دون قصد مني، وقد انتبه لذلك البروفسور عبد السلام نور الدين عندما التقيته في لندن بعد أن قرأ الرواية. وقال لي حينئذٍ: يا صديقي أنت تكتب ذلك فيما تكتبنا جميعاً، فالشيخ فرح هو نموذج الخلاص في زمن الموبقات.

والحقيقة أن تداعيات فكرة الكتاب عن الشيخ فرح كانت متصلة روحياً بصلتي المعنوية والوجدانية بأهل السودان، وكان "الدراماتورج" الرفيع الراحل يحيى الحاج هو الكاتب المتواري وراء نصوص السردية، فقد عرفتُ الشيخ فرح من خلاله، وتتبعُ مآثره في السلوك والخطاب، وتطيراته النبوية من خلال النظم الحكائي الفريد للمونودراميست الأهم في المسرحين العربي والسوداني الأستاذ يحيى الحاج، وعندما شرعتُ في الكتابة عن الشيخ فرح كان مرجعي المعلوماتي كتاب الراحل الإعلامي طيب محمد الطيب.. الذي أهدانيه الزميل الأستاذ عصام أبو القاسم، وبالمقابل تسامرت كثيراً مع "طبقات ود ضيف الله"، لأقف على

معقول اللا معقول في سير المتصوفين والمُتبهلين وأصحاب الكرامات.
المعلومات التي توفرت لي قبيل كتابة الرواية كانت في الغالب
الأعم مجبّرة على أقوال الشيخ فرح، التي تواترت من خلال النصوص
الشفاهية، والأبيات الشعرية المنظومة وفق مقتضيات العامية السائدة
حيناً، واللغة الفصيحة أحياناً أخرى، وفي كلتا الحالتين حملت تلك
النصوص أبعاداً هامة حول نمط الثقافة التي سادت في ممالك الفونج
وسنار، وكيف أن الشيخ فرح عبّر عنها من خلال أقواله التي توحى من
طرف ما؛ بسيرته التي حاولت مجاراتها خيالاً وتخيباً، معتمداً على
طاقة اللغة، وفضاءات الصلة المفاهيمية بالسودان الثقافي، وبعضاً من
التجوزات والتوليدات الحكائية الافتراضية.

أحسب أن الشيخ فرح ود تكتوك يمثل النموذج الساطع للسوداني
المتروحن المقيم في تكامل الشريعة والحقيقة، دونما تجنُّ على هذا البعد
أو ذلك.

الصادق المهدي

غادرنا بعد أن أرهقته الصروف والظروف

عرفت الإمام الراحل الصادق المهدي في ثلاث محطات، أزعم انها اختصرت لي التعرف على قامة هامة من قامات السودان؛ التاريخ المعجون بالسودان السياسي، فالصادق حمل جُملة من الصفات التي تنشي بتلك الأبعاد.. أولها أنه إمام الأنصار، وثانيها أنه تولّى رئاسة مجلس الوزراء السوداني في فترة أنعشت آمال الشعب السوداني في غد مشرق، وبهذا المعنى اكتسى ملمحاً ليبرالياً، سواء جاءت الصفة بصورة استثنائية كحال المقاربات والاجتهادات السياسية، أو بصورة حقيقية عطفاً على نيته الحسنة، وتواضعه المقرون بالروحانية الشفيفة.

المحطة الثانية كانت عبر كتابه بعنوان "ما هي المهديّة"، وفيه قدّم الصادق المهدي بياناً تعريفياً لماهية المهديّة بطريقة منفتحة، تعتمد على فقه المعنى لا الموروث، وتبعاً لذلك فإن المهدي هو ذلك الذي نال منحة ربانية بالهدى، وإنه بهذا المعنى هو كل مسلم ينال تلك المثابة.

المحطة الثالثة الأكثر أهمية في تقديري كان حواراً أجرته معه في

عام ١٩٩٦ ونشر في جريدة الخليج الإماراتية، وكان ذلك أثناء زيارته لأبوظبي.. يومها قلتُ له إنني أتوق لحوار مُغاير معه، ووجه المغايرة في أنه لن يكون حواراً عن أحوال السودان أو العالم العربي، بل حول مجموعة من الظواهر والمتغيرات العالمية ذات الظلال المؤكدة على واقع الحال في السودان والعالم العربي.

بكل هدوء وطمأنينة رحب الصادق المهدي بسياق الحوار، وهكذا انطلقنا معاً لنكاشف جُملة من الحقائق العالمية، وتداعياتها على الوضع الدولي، مع تدويرات مفاهيمية فكرية تاريخية، منحتني زمناً إبداعياً منعشاً.

رأيت في ذلك الحوار معنى الحضور الوثائق، والرصيد المعلوماتي، ووجهة النظر التي كانت تُسيِّج الصادق بثقافة عالمة وشاملة النظرة للأحوال، حتى إنني تمنيت في قرارة نفسي أن لا يستهلك قدراته الخاصة في محارق السياسة السودانية ونتواترها الحادة.

لقد صانع الصادق في أمر السودان، وتمرُّغ في كامل الجغرافيا السياسية المرهقة والمرهقة "بكسر الهاء في الأولى وفتحها في الثانية"، وظل مُمسِكاً بخيارات الونام والحوار، حتى إنه عرف بمبادراته الدائمة، وصبره الدؤوب على مكاره السنين وتعقيدات الأحوال.

سيغادر الصادق المهدي الدنيا الفانية بطريقة تتوج حياته الدرامية، فقد انتقل إلى جوار الحق جل وعلا إثر إصابة قاتلة بفيروس العصر ومحنته.

لقد أُصيب بعد أن أثقلت الصروف كاهله، وأرهقت الحوادث مساره، ففاض إلى بارئه تعالى تاركاً ذكرى عطرة عند مخالفه قبل مؤيديه، وكان وداعه المشهود تعبيراً صادقاً عن مكانته المعنوية في وجدان أهل السودان.

جون قرنق

مغادرة فتحت الباب لمتوالية ميلودرامية

على حين غفلة من الدهر، وفي واقعة سريلية تؤكد معقول اللامعقول في الحياة، يغادر الزعيم السوداني الكبير جون قرنق.

الخبر الذي تناقلته وكالات الأنباء تلخص في سقوط طائرة الهيلوكوبتر التي كانت تقله، والصورة الفوتوغرافية اليتيمة للطائرة تذكرنا بسلسلة طائرات "مي" السوفيتية الشهيرة، والمعروفة بتميزها الكبير بأنظمة الأمان، فهذه الطائرة بالذات تنتقل برشاقة وطمأنينة في عاتبات الجبال، والأحاديث العميقة، والآماد الصحراوية المفتوحة، بشقيها الرملي والثلجي.

لقد غادر قرنق في ذات اللحظة الفارقة التي اقترنت بالمنجز السياسي الكبير بعيد توقيع اتفاقية نيفاشا، وكان الوجوم وحالة الذهول صفة شملت كل من عرفوه عن كثب، بل وصل الحال إلى كل المراقبين في العالم.

الصفة العامة لقرنق في خطاب الصحافة الاستثنائية اقترنت بالتمرد، عطفاً على مقاربة نظام جبهة الإنقاذ على عهد البشير، والصفة الأكثر عمقاً شملت يساريته الإنسانية، المقرونة بالبحث عن التوق الأكبر

لمجتمع أُلفي جديد وعادل، وكان خطابه الوطني الذي ظل ممسكاً به، تأكيداً على السودان الموحد الجديد اللا مركزي والعلماني، وكان ذلك الخطاب ينتشر بأثير معانيه الرفيعة ليجد رجع صدئاً إيجابياً عند قطاعات واسعة من الأوساط الشعبية، وكثرة كاثرة من النخب السياسية الرأئية لضرورات المستقبل.

كان قرنق من الذين يُجسّرون العلاقة بين الضرورة التكتيكية والثبات الاستراتيجي، وكان الخطاب الناظم للآني والاستراتيجي صفة جوهرية في قوة حجته، فهو لم يطالب يوماً بالانفصال علناً، لكنه قبل بنتائج نيفاشا، وهو يدرك أنها تحصيل حاصل، والمقدمة التي ارتضاها نظام الإنقاذ.. تمهيداً للانفصال وتشكيل دولة سودانية جنوبية، كما كان يدرك أن التداعي الحُر باتجاه فصل الجنوب عن الشمال سيفضي إلى مطالب موازية في أقاليم الشمال.

أزعم أن النهاية التراجيدية الغامضة لقرنق فتحت باباً وسعاً لمتوالية ميلودرامية مرهقة.

عروبة السودان

لا معنى لعروبة السودان خارج نطاق التعايش المديد بين الأنساق الثقافية والإثنية التي ميّزت السودان بوصفه حالة مثلى لعبقرية الهوية العربية القائمة على التواشج والتعاطي المتفاعل مع الثقافات الأفريقية، والشاهد أن السودان المتجدد والمتنوع إنما استرخى تاريخياً في أحضان الحقيقة المفارقة لمنطق العشيرة والقبيلة الأكثر ضيقاً، فيما كان الانتساب السلالي مقدمة أساسية للتفاعل والتساكن حتى إن "خلاسية" السودانيين أمر يتجاوز بمراحل خلاسية سكان أمريكا اللاتينية، ويشكل شاهداً تاريخياً على العمق الحضاري للثقافة العربية المحمولة على جناح التسامح والتعايش والتناقف.

في الحالة السودانية يبدو الحاضر العربي مُتسعاً لتفاصيل العناصر الثقافية المجتمعية المتعددة، وتتحول اللغة في مثل هذه الحالة إلى حمّالة أبعاد وتراكيب وقابليات أخرى، والشاهد أن الآداب السردية السودانية العربية، وكذا فنون المعالجات البصرية، والموسيقية، تحمل في طياتها ثقافة عربية أفريقية، فيما تختزل الآداب الدينية والتاريخية متعددة المنابع، ودونما قلق أو تخشّب.

ليس السودان الحالة العربية الوحيدة، لكنها الأكثر سطوعاً في هذا البُعد الذي نجد له ظلالاً مؤكدة في موريتانيا وأريتريا وتشاد ومالي والسنغال وجيبوتي والصومال، ما يحيل الوعاء العربي الحضاري إلى فضاءات تتجاوز جغرافيا الجامعة العربية وخريطتها التليدة المرسومة بمداد "سايكس بيكو"، والمكرسة بوصفها نهاية العمق العربي في إفريقيا وآسيا.

في الثقافة الخلاسية

لا يشعر أهل السودان بأنهم ينحدرون من منابت مجبولة على التطاحن والتنافي تأكيداً لمركزية هذه الإثنية أو تلك، ولا يعتقد حكماء السودان أن ما جرى في المدى القريب المنظور يستجيب لحكمة التاريخ وتضاريس الجغرافيا الثقافية الموصولة بتعايش الأنساق وتكاملها، بل العكس، فالسودان كان وما يزال النموذج الأكثر جلاءً لعبقرية الهوية القادمة من أساس التفاعل والتكامل، لا التنافي والتقاتل، ولهذا السبب تتسم العروبة التاريخية في هذا البلد الكبير بخصوصيات؛ مداها فراغ الصحراء والسهول الممتدة، وأريجها دهشة الغابة وألوانها الملتهبة.

الصحراء ليست المدى المفتوح لمتاهة الترحّل والانتقالات فحسب، بل حالة مقرونة بالنظر إلى الزمان والمكان في بُعديهما الأكثر نسبية وتحرراً من قيود الارتهان للضرورة الفيزيائية، والغابة ليست حالة استحضار بيوسيكولوجي للخرافة، بل إنها أيضاً بانوراما للزمان والمكان الأكثر حميمية في الالتصاق بالكائنات والنواميس.

السودان العربي ليس له إلا أن يكون إفريقياً بهذا المعنى الذي أشرت إليه، والسودان الإفريقي لا يمكنه الانخلاع من الهوية العربية بالمعاني

الثقافية الأكثر شمولاً، فالعروبة هنا تتجاوز مراتب "بني عبس" إلى فضاء الصحراء والغابات المترعة بالعناصر والحيوات والآماد. إنها عروبة تعيد تأصيل المفهوم، فيما تكشف عن خفايا السر الكبير وراء الإسلام الحنيف والهوية العربية المفارقة لمنطق العشيرة الضيق.

محنة النخب

إذا أسقطنا المشهد الواقعي التاريخي في السودان على ما جرى خلال العقود الأخيرة من الحرب الأهلية المدمرة، سنكتشف دون أدنى ريب أن النخب السياسية السودانية وقعت في مطب المفارقة الإجرائية والسلوكية لطبيعة البلاد وأهلها، بل للتاريخ وحكمته، فسار الجميع على درب الآلام، وانتشرت المظالم، وتحولت السوية الإنسانية إلى حالة من التعصب المتبادل، واجتراح المبررات لتعميم المفارقة، وصولاً إلى محطة "نيفاشا" التاريخية، التي ما كان لها أن تكون لولا كل البلى والتضحيات والآلام.

شكلت اتفاقية نيفاشا مخرجا افتراضيا للمحنة، ووضعت ملامح نظرية تطبيقية لسودان جديد لا مركزي، تكون المواطنة فيه معيار الهوية، والمشاركة طريق التسيير. غير أن نيفاشا وقفت على ثنائية "السلطة/الجنوب"، وبالتالي فإنها أعطت للجنوب ما لم تعطه لبقية أقاليم السودان التي دفعت بدورها ثمن المركزية الفجة للنظام الشمولي، فإذا بنيفاشا الأمل؛ تتحول في منظور المستقبل المرئي إلى خيار من اثنين: دولة كونفدرالية يكون الجنوب فيها طرفاً، أو دولة جنوبية تنفصل عن الشمال.

ومثل هذه السيناريوهات ستكون مفاجئة على كل الأطراف، ذلك أن انفصال الجنوب سيضع الجنوب عن عتبة خلافات سياسية لن تكون أقل حدة من تلك التي كانت بين المركز والجنوب، وإذا سارت صيغة نيفاشا الحالية قدما فإن بقية أقاليم السودان التي تستشعر الغبن، ستطالب بنصيبها في السلطة والثروة، مما يعيد العجلة إلى الوراء.

إن المطالبة بسودان جديد يقتضي "نيفاشا متجددة" تنزاح إلى كل أقاليم السودان وتحقق صيغة فدرالية اتحادية، أساسها التشارك وعنوانها المواطنة المتساوية ورهانها الفصل الإجرائي بين العقيدة والحياة، دونما مسّ بما عرف عن التشريع الإسلامي بالضرورة، وفي النطاق الذي لا يفرض على الآخر غير المسلم ما لا يرتضيه من أحكام.

أسواق النَّسب

منذ القدم كان العربي يعتد بحسبه ونسبه.. وكان ذلك الاعتداد مشفوعاً بالمروءة ومكارم الأخلاق، إلى أن جاء حين من الدهر تحول فيه الحسب والنسب إلى بورصة اعتيادية لنيل المكاسب غير المشروعة أو الانجرار نحو مرآئية مجتمعية تضر أكثر مما تنفع.

هذا الأمر ليس جديداً في تاريخنا الخاص.. فمن المعروف أن فئة من المنفعين كانوا يمارسون التنسيب على عهد الدولة العباسية وما تلاها.. وقد كان هؤلاء يجترحون أشجاراً للتنسيب السلالي لمن يحسن الدفع ويقدم المن والسلوى.. وفي فترة لاحقة استمرت مشروعية الدولة العربية على أساس من الاستيهامات الموصولة بالأنساب، ودونما اتكاء على الحاكمية التاريخية أو المرجعية المقرونة بأداب الإسلام وفضائله.

وفي العصر الحديث ازداد الأمر كآبة بعد أن تحولت الجمهوريات إلى ملكيات أو توراتية مشوهة، فيما فقدت أي مبرر تاريخي للآلية القائمة والمتناقضة مع التاريخ والمستقبل معاً.

في هذا الباب نشأ نوع من البورصة التنسيبية المتجددة والباحثة عن

وهم الصفاء السلالي القبائلي، فإذا بها تقع في أتون متوالية عجائبية من التخرجات، حتى إننا نستطيع الحديث عن انفتاح ليبرالي لسوق النسب والحسب الذي ينخرط فيه الكثيرون بمن فيهم بعض المحسوبين على النخب الثقافية.

من المعروف أن البشر يتساوون في الانتماء السلالي.. لكن هذا الانتماء لم يعد معيارا للمكانة والحضور الفاعل في المجتمع والحياة، وهو ما يستدعي ضرورة ترجمة الهوية في سياق المواطنة حتى يكون التساكن والتعايش بين أفراد الشعب قائما على الفطرة السليمة والتنوع الداعم للسوية المجتمعية لا العكس.

الدين الإسلامي قدم نموذجا تاريخيا عظيما في تعايش الأنساق الثقافية والمجتمعية، حتى إن الهوية العربية تحولت إلى قيمة ثقافية عليا، تتجاوز حدود القوم وأساطير آبائهم وأجدادهم، فذهبت العصبية الجاهلية أدراج الرياح؛ غير مأسوف عليها، فيما ظلت الأمة مسيجة بحكمة الدين الحنيف وتعليمه الأكبر، الذي يجعل الناس سواسية كأسنان المشط لا فرق بين هذا وذاك إلا بالتقوى.

هل يعلم الذين يستهلكون أنفسهم في الأوهام السلالية المشوهة؛ إنهم إنما يشوهون أنفسهم بالذات فيما يتجنون على قطاعات هامة من أبناء شعوبهم؟

لقد أن لبورصة التنسيبات السلالية الموهومة أن تتوقف مرة واحدة وإلى الأبد، لأنها أصبحت تثقل على الدول، وتقف حجر عثرة أمام تطورها الطبيعي، في وقت لم يعد فيه مكان للكليات المتشرنقة في

مربع طمأنينتها الماضوية وتخليها الطوعي عن أسباب قوتها الحقيقية،
وخاصة سماحة الدين الحنيف وانتماء العروبة لمفهوم ثقافي وإثني أشمل
من مربعات القرى والحواري الصغيرة.

دائرة المشاركة

هذا ما جرى تحديداً في الاتفاق بين المعارضة السودانية "الشمالية" بغالبيتها الممثلة في "التحالف الوطني السوداني" بزعامة محمد عثمان الميرغني، والمتحالفة مبدئياً مع حركتي "تحرير السودان" الدارفورية، و"مؤتمر البجة" في شرق السودان.

وبالرغم من غياب "حزب الأمة" العتيد من هذا التحالف، إلا أن التوقيع على الاتفاقية الجديدة بدا كتتمة منطقية لاتفاقية "نيفاشا" بين الخرطوم و"الجيش الشعبي لتحرير السودان" بزعامة قرنق، وهي أقرب إلى قطع مسافة طويلة جداً في زمن قصير للغاية، مما يبرر وضع أسئلة كثيرة، تبدو معلقة في سماء الاحتمالات القادمة.

الحضور الرسمي الواسع وتنوع فرقاء الساحة المشاركين في الحل؛ أضفى على المسألة طابعا "كرنفاليا" يخفي الكثير من الآكام والهضاب في طياته!! فقد حضر الرئيسان؛ مبارك والبشير، والنائبان قرنق "القادم" وعثمان "الحالي"!! وحضر الميرغني بوصفه رأس حربة المعارضة المهجرية الشمالية، ذات الجذور المؤكدة في الداخل، فيما

أصبح الصادق المهدي مخطوفاً بمساحته الجديدة التائهة وسط ركام الاقتراحات وحسن النيات.

كانت المقدمات التي سبقت اللقاء الهام واضحة المعالم، فقد استبق قرنق الزيارة، وكاشف المعارضة الشمالية المنضوية تحت مظلة الميرغني في أن المطلوب الآن يتلخص في توسيع دائرة المشاركين في التسوية، وأن "نيفاشا" ليست نهاية المطاف، وبهذه المبادرة قطع قرنق الطريق على أي تأويلات تجعله قابعا في مربع الحل الذهبي، الذي أوصله إلى المشاركة في السلطة والثروة، معيدا العافية إلى تحالفه السياسي مع المعارضة الشمالية، مؤكداً مرة أخرى بأنه يبحث عن "سودان جديد"، ولا يفضل فصل الجنوب عن الشمال؛ طالما استجابت الخرطوم لفكرة المشاركة والتعددية الإثنية والسياسية الموصولة بالفعل المجتمعي الواسع، والاعتراف بالأنساق الثقافية، والمساواة في المواطنة، كقاعدة ذهبية للدستور الجديد، الذي يسبقه حل البرلمان الحالي ذي الأغلبية الموالية للنظام.

مصر بدورها تنظر لأمر الوحدة السودانية باعتباره ركن الأركان في أمنها القومي والمائي معاً، وهي لهذا السبب كانت وما زالت تلتبس بالشأن السوداني التباس الحال بالمأل، والماضي بالمستقبل، وقد بذلت الدبلوماسية المصرية جهوداً تاريخية للإبقاء على ثوابت الوحدة السودانية ضمن رؤية تعترف بضرورة التغيير وعدم الإقامة الجبرية في تلك الشروط، التي أصبحت تهدد وحدة الأرض والإنسان السوداني فيما ترمي بظلال قاتمة على الوضع الداخلي في مصر.

وإذا أضفنا إلى اتفاقيتي نيفاشا والقاهرة؛ ما يجري من تفاوض مباشر على خط دارفور، فإن حقيبة الاستحقاقات التنفيذية لجملة الاتفاقيات والمؤشرات المسطورة ستتوسع لتشمل كامل المشهد السوداني، مؤذنة بأحوال مغايرة جذريا لما هو سائد، وإذا اتسق فرقاء السلطة والمعارضة مع هذا التوازي القلق بين الحقيقة والآمال المكتوبة، فإن السودان يمكنه أن يتعافى بصورة لا رجعة فيها، غير أن الماضي كما يعلمنا التاريخ، لا يخبو تلقائيا، ولا ينحسر بناء على رغبات المتفائلين الحالمين، بل يتلاشى بقوة دفع تراجمية قد لا تكون أقل دراماتيكية من أيام الحروب العدمية التي ما زالت تعيد إنتاج نفسها بكيفيات مختلفة.

ثوابت النظام

في منطقة (نيفاشا) بكينيا، تبدأ الجولة الأخيرة من محادثات الحكومة السودانية مع ممثل الجيش الشعبي لتحرير السودان في مواصلة شبه أخيرة للمباحثات الماراتونية الطويلة والعسيرة، التي ترأسها من الجانب الحكومي علي عثمان طه نائب الرئيس السوداني.. ومن جانب الحركة جون قرنق زعيمها الأوحده.

يدخل الطرفان الجولة؛ وفي جعبة كل منهما كامل الأوراق النهائية التي تتضمن مساحات للرأي والمشاركات غير المباشرة، وخاصة من طرف قرنق الذي يدرك بالضبط ماذا يريد، ويحتفظ بالعديد من المفاجآت الناجمة عن استغلال ذكي لكامل الإخفاقات السياسية للنظام، والتي تواترت طوال السنوات الماضية.

حدد قرنق ثوابته القاتلة للنظام فيما يلي:

- الرئاسة في المرحلة الانتقالية ستكون دورية. أي أن البشير سيتناوب الرئاسة مع قرنق، بواقع 3 سنوات لكل واحد منهما !
- الخرطوم عاصمة قومية، وليست للشماليين فقط. وبالتالي فإن

العاصمة لا بد أن تخضع لنظام قانوني علماني، لا علاقة له بالدين
أو الطائفة أو القبيلة !

• العاصمة القومية للسودان الكبير؛ هي عاصمة كل السودانيين ولا
تتبع الجغرافيا الجنوبية أو الشمالية!

وبالإضافة إلى هذه المحددات واضحة المعالم، شرع قرنق في طباعة
عملة السودان الجديد) التي ستحل محل الجنيه (القديم) في إشارة سيادية
ذات مغزى عميق.. لأن هذه العملة ستشمل الجنوب الجغرافي حالياً،
وستتمدد إلى عموم السودان.. ما لم يقم ذلك فإن الخيار المائل هو تقرير
المصير على قاعدة رفض السلطة (الحالية) لبناء سودان جديد ومغاير
لسودان الإنقاذ.

مقابل هذا الوضوح والثبات في الإصرار على التمسك بالمحددات؛
نجد صورة مغايرة عند الطرف الحكومي، الذي يدفع الآن ثمناً فادحاً
لتراكم الأخطاء واستمزاج التكتيكات السياسية الخطيرة، والتي كان من
نتائجها فقدان جزء كبير من تأييد النخب السياسية، بما في ذلك أكبر
عراقي النظام وأكثرهم دهاءً حسن الترابي.

يخرج الآن الترابي من سجنه القسري.. والفضل للمفاوضات ومطالب
قرنق.. يخرج من سجنه وقد تحول في خطابه تحولاً جذرياً.. يخرج من
سجنه وهو على عتبة تووير قدراته الالتفافية، وانتقامه الكبير من الذين
أوصلهم الى السلطة فأذلوه وسجنوه.

أما بقية المعارضات الشمالية فإنها ترقب الموقف مع ميل أساسي
لمطالب وشروط الجيش الشعبي.

تلك هي الصورة القائمة بدون رتوش أو مساحيق.

الاتفاقيات والمضمرات

وأخيرا وصلت الحكومة السودانية إلى اتفاق مع الجيش الشعبي لتحرير السودان بزعامة جون قرنق، وكانت المؤشرات الأولى تتسق مع تقديرات المراقبين الأكثر إلماما بالشأن السوداني، ومؤداه أن الاتفاق بين قرنق والحكومة السودانية ينطوي على فراغات كثيرة ومؤكدة؛ أبرزها تضمين رؤى المعارضة ممن لم يشاركوا بصورة مباشرة في المفاوضات الماراتونية التي احتضنتها كينيا، وباركتها واشنطن من طرف خفي.. كما أن اصطفاقات المعارضة لم تعد شمالية، بل إنها شمالية جنوبية، مما يشير إلى أن التحدي الذي تواجهه الحكومة من قبل المعارضات الشمالية يوازي التحدي الذي يواجهه قرنق من قبل المعارضات الجنوبية له.

ومن التسريبات الأولى لملامح الاتفاق المبهر، الذي تم في كينيا؛ يتضح أن كل طرف حرص على امتلاك مقوماته ومقدراته الكاملة، خلال فترة السنوات الستة الانتقالية، مما يشي بصراع جديد، سيكون هذه المرة داخل الحكم بعد أن كان صراعا بين داخل الحكم وخارجه.. كما أن هذه المؤشرات الصراعية القادمة، تؤشر إلى مزيد من خط

الأوراق، ونشوء تحالفات جديدة، واستمرار بعض التحالفات التقليدية السابقة؛ وإن كان الاستقطاب سيكون هذه المرة على أشده؛ باعتبار أن المرحلة القادمة مصيرية، والفائز فيها هو من يجيد استخدام أقصى طاقاته وإمكانياته.

فرقاء السودان لا يدخلون المرحلة القادمة بروحية النظر إلى الهموم العامة المشتركة في السودان، بل بقصد تصفية الحسابات المتبقية، وحرص الصفوف استعداداً لجولة قادمة، قد تؤدي إلى سودان جديد حقاً وفعلاً، وقد تؤدي إلى متاهة كالتّي رأيناها طوال سنوات الاستقلال الوطني المديد والمفعم بالصراعات والانقلابات والحروب الأهلية.

هذه النظرة الأقرب إلى التشاؤم، ليست نابعة من فراغ، بل مصحوبة على سيناريو الأيام الأخيرة من المفاوضات، والتي اتسمت بدرجة عالية من السرية وخلقت حالة من القلق والتضيب عند حلفاء الطرفين المتفاوضين.. وبعد حين أسفرت عن الاتفاق المفرح، ولكن الملعوم بنتيجة بسيطة وملغزة. يحتفظ كل طرف بكامل إمكانياته العسكرية وتحركاته السياسية، كما لو أن المرحلة الانتقالية تعني أن يراقب كل طرف الآخر، وأن يسير معه بخط متواز حتى الوصول إلى المرحلة التالية!

هذا النوع من التسويات لا يدعوا للتفاؤل، بالرغم من أن الاتفاق أفضل مليون مرة من استمرار حالة الحرب.

جولة جديدة

وأخيرا تبارت الأقلام وأكثر من التصريحات المتفائلة على هامش اللقاء الثنائي بين جون قرنق زعيم الجيش الشعبي لتحرير السودان، وعلي عثمان محمد طه النائب الأول للرئيس السوداني عمر البشير، في بلدة نيفاشا الكينية.. ذلك اللقاء الذي وصفه المراقبون بالنادر؛ فيما تناقلت الصحف ووكالات الأنباء الأجواء المتفائلة التي سبقت اللقاء، وكيف أن الطرفين أصبحا يستشعران أن الوقت قد أوف لإغلاق ملف الأزمة السودانية المستديمة.

إلى هنا والأمور تجري في إطار التفاؤل المبرر.. لكن الحقيقة ترينا أن المسألة لا تتعلق بالحكومة والجيش الشعبي فقط.. بل إنهما ليسا في نهاية المطاف سوى ترميز مكثف لسلسلة من القوى والتمظهرات السياسية والاجتماعية، والتي لا يمكن إغفالها.

من المؤكد أن الحكومة والحركة ستسعيان إلى انتزاع أكبر قدر من المكاسب الاستراتيجية.. على اعتبار أن أي اتفاق بينهما؛ وبقبول ناجز لبقية الأطراف، سيحمل في طياته بذور مجابهة قادمة. لذلك سيكون

العراك التفاوضي على أشده، سواء فيما يتعلق بالوثن الأكبر الذي توافق عليه الفرقاء؛ والمسمى باقتسام السلطة والثروة.. أو بالصلاحيات الخاصة بنائب الرئيس القادم، وعلى افتراض أن قرنق سيحتل هذا المنصب.. الصلاحيات الممنوحة لقرنق أيضاً في إطار عمقه الجنوبي ومركز ثقله السياسي، حيث إن منافسيه من سياسيي الجنوب لا يريدونه أن يجمع بين صلاحيات نائب الرئيس، وصلاحيات الزعيم المقرر للشأن الجنوبي، وهو الأمر الذي لن يرضي قرنق بحال، لأنه يدرك أن قوته الأساسية مستمدة من مشكلة الجنوب واستتبعاتها الوطنية الشاملة.

وبالمقابل تدرك الحكومة أن التنازل لمطالب قرنق المتعلقة بصلاحياته الوطنية والجنوبية معاً، من شأنه أن يقلل من مطالبه المتعلقة بقومية العاصمة واشتراط إخضاعها للقوانين العلمانية، التي تستبعد الأحكام القانونية المستمدة من الشريعة.. ومن هذه الزاوية قد تقبل الحكومة أن تبلع طعم الصلاحيات الواسعة للنائب القادم بدلاً من أن تغامر بمصير العاصمة وتحالفاتها الموصولة بخطابها الأيديولوجي. أي أن الحكومة لا يمكنها أن تتخلى عن قوانين الشريعة بجرة قلم، ولو على جزء من العاصمة؛ كما رأينا في المقترح الغرائبي للصادق المهدي، والذي حاول فيه تقديم كيمياء سحرية لموضوعة العاصمة القومية، وكيفية الخروج من مأزق عاصمة عربية إسلامية مقابل عاصمة سودانية تعددية علمانية.

لكن الأهم من هذا وذاك؛ يكمن في حوار الكواليس المستغلقة.. حيث على كل طرف من الاثنين أن يقنع حلفاءه وأن يقدم لهم وعوداً و ضماناتٍ، وأن يتوقع مفاجآت تخل بتلك التحالفات.. بل إنها قد تصل إلى إفشال هذه الجولة كما فشلت سابقتها.

لهذه الأسباب مجتمعة، يتحول التفاؤل القائم إلى أمل أقرب إلى طوباوية سان سيمون وفوربييه.. وسنرى ذلك قريباً. مع أننا جميعاً نأمل أن تزول الغمة، وأن يتسع السودان لأهله وعمقه الكبير.

* هذه المادة كتبتها بعد اتفاقية نيفاشا مباشرة، وقبل رحيل قرنق بفترة، ولعلها ترى بُعداً ما في الاتفاق، غير أنني أزعم أنها لا تقدم الصورة الكاملة للمشهد.

قسمة السودان

وأخيرا توصل المتفاوضون في كينيا إلى تقسيم الثروة والسلطة في السودان، وأفلحوا في تقسيم السودان إلى كعكة يتخاطفها النسور الأشاوس في السلطة والمعارضة، ويتفرج على مهرجان الاتهام؛ كل الذين اختاروا طريق الرشد والعقل، وتمسكوا بالعمل السياسي السلمي، فوجدوا أنفسهم خارج اللعبة، وبكيفية غرائبية جمعت ترويكما الحكم برأس حربة المعارضة العسكرية المفتوحة، ممثلة في الزعيم الجنوبي العتيد جون قرنق.

لقد سارت الحسبة وفق معادلة بسيطة، تشكلت عناصرها من إرادة التطويق والترويض لمقاتلي الجنوب والغرب والشرق.. فيما انصاعت السلطة للمعادلة، لأنها لا تريد الخروج من التاريخ مذمومة مدحورة، وتعتقد أنها بهذا التكتيك الخطير قد نجت بنفسها من التهلكة.

تمكنت حركة قرنق من الاستفادة القصوى من الميزات النسبية التي تحوز عليها، وفي نفس الوقت استطاعت أن تنسج تحالفا سياسيا مع معارضة الشمال، وأن تنال قبولا أمريكيا وأوروبيا نافلا.. وأن تصوغ مشروعها التغييرى على أساس من وحدة السودان.. ولكن على أسس

جديدة.. سودان لا مركزي.. اتحادي.. فدرالي.. علماني.. تعددي.. وإذا استحال ذلك فلا بأس من كونفدرالية الجنوب والشمال.. وإذا استعصى ذلك فانفصال الجنوب هو الخيار الثالث والأخير.

كان واضحا منذ البداية أن تطويل المفاوضات وما صاحبه من كفر؛ إنما كان مجرد تمهيد للتنازلات غير المسبوقة أو المألوفة في تواريخ الدول.. ذلك أن اتفاقية تقسيم السلطة والثروة تنطوي أساسا على تهيئة الجنوب للانفصال الناجز وبأدوات مؤسسية حقيقية.. ومن أراد أن يتأكد من ذلك فليس عليه سوى مراجعة النص المنشور لهذا الاتفاق، والذي يظهر جليا تقسيما للثروة النفطية ذات المردود المباشر وبالمناصفة.. كما ينطوي على إعادة تأهيل البنية التحتية في الجنوب عبر التمويل المركزي.. وفي الوقت ذاته سيتمتع الجنوب بأوعية ضريبية وجبائية تضعه في مصاف الدولة المركزية!! ماذا يعني كل هذا؟ ألا يعني أن الاتفاق ينطوي على تمهيد إجرائي وعملياتي شامل لأي مشروع انفصالي محتمل؟ ألا يعني ذلك أن ترويكا الحكم مهدت لكل ذلك عبر سلسلة الإخفاقات المتتالية التي حولت الهوية إلى طائفة أو قبيلة بدلا من أن تكون المواطنة المتساوية معيارا لتلك الهوية؟

لقد وصلت الأمور إلى مرحلة اللاعودة.. فالاتفاق الذي تم سينقل المعركة إلى داخل السلطة.. وسيعيد خط الأوراق.. في الوقت الذي سيباشر فيه دعاة الدولة العلمانية اللامركزية مشروع القضم المؤجل لسلطة الإنقاذ وما بقي منها على الأرض.

هذا المشروع ليس مجيرا على قرنق وحركته فقط، بل على كثرة من

فرقاء الساحة السياسية السودانية.. وينال دعما مؤكدا من قبل الولايات المتحدة المتحرقة شوقا إلى بداية تنفيذ الاتفاق.

هكذا تصنع المتاهات مجد الحقيقة.. هكذا يتم دفع ثمن الأخطاء المؤجلة مرة واحدة وإلى الأبد.

قرنق المناور

بعد أكثر من عقدين من السجال السياسي والميداني بين الخرطوم وجوبا، يصل زعيم الجيش الشعبي لتحرير السودان "جون قرنق" إلى الخرطوم كشريك في السلطة التي غادرها في عهد الرئيس "جعفر النميري" وهو عقيد في الجيش السوداني، ومن الطريف في مغادرته الأولى أن النميري أوكل له مهمة إنهاء التمرد في الجنوب فإذا به يتزعم التمرد ويتحوّل إلى أشرس مقاتل ضد سلسلة من الأنظمة التي توالى في الخرطوم، كما أن "جون قرنق" بدأ يسارياً ينال الدعم اللازم من معسكر اليسار في ذلك الحين وفي المقدمة منهم النظام اليساري الإثيوبي برئاسة "منغستو هيللا ماريام"، غير أن يسارية "قرنق" التاريخية لم تمنعه من التقلّب في مراحل التحولات وتغيير الأولويات، مما ساعده على إدارة سلسلة من الحوارات والتحالفات مع مختلف ألوان الطيف السياسي السوداني، بنفس القدر الذي تمكّن فيه من تحويل وجهة تحالفاته الدولية متناغماً ببراغماتية مشهودة مع الأوضاع العالمية الناشئة عطفاً على انهيار المعسكر الاشتراكي بقيادة الاتحاد السوفيتي، ولقد أفاد بصورة واعية من الميزات النسبية للحالة الجنوبية، سواء لجهة انتشار المسيحية

في الجنوب، الأمر الذي أكسبه تعاطف الدوائر المسيحية العالمية، أو لجهة تبنيه لمطالب شمالية في نظرته للسودان المستقبلي الذي تنتفي فيه الدكتاتورية وشريعة القبيلة والطائفة والسلالة الواحدة، الأمر الذي رفع رصيده في أوساط الدوائر السياسية العالمية، وجعله يستقطب قطاعا هاما من الأنتلجنسيا السودانية الشمالية التي لا تختلف معه في هذه النظرات.

قرنق اليساري السابق استطاع أن يجعل البراغماتية والتكتيك السياسي وسيلة لتحقيق أهداف حركته المتواشجة مع فرقاء المعارضة "الشمالية" في سلسلة من المطالب والتحديات المنهجية لطبيعة الدولة المطلوبة وآلياتها.

حرص على محاورة مصر والتشاور معها، وبالطبع طمأنتها بالنسبة لورقة الأمن المائي الأكثر حساسية وخطورة في البعد الاستراتيجي المصري، وانفتح في ذات الوقت على الولايات المتحدة وأوروبا، ولقد كان مؤشرا دالا وصول نائب وزير الخارجية الأمريكي إلى الخرطوم في الطائرة الخاصة التي أقلت قرنق.

وعلى خط متصل لم يوفر هذا المحارب على مختلف الجبهات أسباب التواصل مع فرقاء الشمال والجنوب السوداني، مساهما بصورة فاعلة في سلسلة التكتلات والتمحورات والاستقطابات السياسية، دون أن يفقد البوصلة ويتخلى عن أهدافه المركزية التي يلخصها دوما بمشروع "السودان الجديد" والموحد على أسس فدرالية لامركزية تضمن المواطنة المتساوية والتشارك في الحقوق والواجبات، خارج نطاق الجغرافيا الإثنية والدينية التي أرهقت كاهل السودان.

يجمع على هذه المطالب كل العقلاء في السودان، بل أن "قرنق" أفلح في تسييح رؤيته الشاملة من خلال اعتماد استشارات "شمالية" راکزة، تلخص ذاكرة المكان والزمان وتعتلي إلى مستوى صياغة المشروع الوطني الشامل للسودان الكبير، فيما تمثل ترمومتر القياس التي تجعل الشركاء يقرأون أوضاع السودان الرسمي ومتوالياته الطائفية المعقدة.

إن تكريس مقولة السودان الجديد والموحد، والتحالف مع طيوف الألوان السياسية الوطنية من شمال السودان وشرقه وغربه وجنوبه، والتعامل مع المستجدات بروحية الباحث عن المشتركات، كل هذه المسائل أسهمت في تنويع الحوار الطويل بين السلطة والجيش الشعبي لتحرير السودان، دون أن ننسى بالطبع الضغوط الخارجية والأمريكية منها على وجه التحديد.

بهذه المقدمات يصل قرنق المثير للجدل إلى الخرطوم وسيصبح الآن الرجل الثاني في الدولة، وسينتقل من مربع المناوأة المعلنة إلى المشاركة الملوغمة، ولكن... وتحت كلمة "الملغومة" يمكننا وضع عشرات الأسطر، لأن الفرع الغامر الذي شمل السودانين التواقين إلى مستقبل أبهى وأجمل؛ لا يبعدنا عن الحقيقة الجوهرية التي تصل وتفصل بين طرفي المصالحة، فيما تضع استحقاقا مباشرا وثقلا يتلخص في توسيع دائرة المصالحة، وتعميم مفردات "ماساكوش" على بقية أقاليم السودان المغيية.

هل سيقنع الثائر المتمرد والشريك الحالي بمغانم السلطة وجاهاها متخلياً عن محدداته المعروفة؟ أم أنه سيتقاطع إيجاباً مع الرأي القائل

بضرورة انتقال الاتفاق من الثنائية إلى التعددية؟ هذا ما ستكشفه الأيام القادمة، فالتلال والأكام تمتد على مرمى البصر، وما سيأتي في قادم الأيام ليس أقل أهمية من الإنجاز الراهن.

مرحى للسلام

لا يسع المراقب المتابع للشأن السوداني إلا أن يرحب بتباشير السلم والتعايش الموصول بمحددات الاتفاقية التي وقع عليها فرقاء الدولة والمعارضة، وشكلت حالة تفاؤل مؤكد من الجميع، بمن فيهم بعض المترددين والمرتابين.

إنه شعور طبيعي في بلد عانى الأمرين من الحروب العنيفة، وفارق نواميسه الطبيعية وسماته المرتبطة بالسماحة والتعايش، فالسودان التاريخي نموذج مثالي لتكامل الأنساق الثقافية والإثنية، وهو يجمع في مساحته الواسعة، وروافده المكانية المترعة بالتنوع طيوفا من القيم والألوان والثقافات التي تتناسخ وتتكامل ضمن موالية أزلية لا بد أن تسمو رغم أنف الحروب والمحاربيين.

من الواضح الآن أن الجميع وصل إلى قناعة مؤكدة بأنها تسوية تفتح العتبة الأولى لدولة عصرية تقبل بالتنوع واللامركزية، وتستحث عوامل الثراء الثقافي والاقتصادي بوصفها عوامل وثيقة الصلة بالتشارك الواسع في تحديد مصير البلاد والأجيال.

لقد أثبتت تجربة التفرد والمركزية الاستبدادية تهاقتها، ليس في

السودان فحسب، بل في كثرة كاثرة من أنظمة العرب المقيمة في جنون السلطة واستيهاماتها القاتلة.

يستحق الاتفاق السلمي بين أبرز فرقاء الساحة السودانية احتضانا وفرحا غامرا، لأنه يسمح للجميع بإعادة قراءة أوراقهم، والتماس الطريق لمذاق السلم والتعايش، بدلا من دراما الحرب والدماء.

آن الأوان لأن يلتقط الشعب السوداني أنفاسه، ويستعيد سوية حياته ناظرا للمستقبل بدلا من التنافي العدمي الذي ترفضه عبقرية الأرض وحكمة السماء.

من المؤكد أن الساحة السودانية لن تتعافى من ذيول المحنة بين عشية وضحاها، ومن المؤكد أيضا أن للسلم أعداء أشداء، وللحكمة مناوئون جهلة.. لكن الإمساك بجمرة الحقيقة يقتضي أن يتعايش الجميع على قاعدة مواصلة التنازلات الشجاعة والرهان على الزمن بوصفه المعيار القادم للمستقبل الأكثر جمالا وروعة.. المستقبل الذي يعد بالجديد المغاير ويردم ثقافة الحرب واستتبعاتها المكلفة.

السودان الجديد

إذا تجاوزنا هذا المصطلح بوصفه إعلانا سياسيا وخيارا مقرونا بمطالب الجيش الشعبي لتحرير السودان بقيادة جون قرنق؛ فإننا نستطيع أن نتحدث عن السودان القادم أو الجديد بوصفه مشروعا قابلا للتحقيق اتساقا مع عبقرية المكان وخصوصيته، فالسودان وعاء بشري وتاريخي حضاري يستمد قوة دفعه الأولى من الحضارات الموعلة في القدم كما أنه إلى ذلك يستطرد على كامل المؤثرات والتداخلات الإثنية والثقافية التي درج منظرو الآداب السياسية على توزيعها إلى ثنائية العروبة والأفرقة "نسبة إلى إفريقيا".

مثل هذا التصنيف ينطوي على تبسيط جيوسياسي لأنه لا يضع في الاعتبار أن عرب السودان ليسوا فقط تلك المجاميع التي جاءت إلى هذه الأرض بعد ظهور الإسلام.. بل أيضا الوجود السابق على ذلك، عندما كان البحر الأحمر رابطا طبيعيا بين شرقه وغربه، وكانت الجزيرة العربية وشمال وشرق السودان ضمن سياق من التفاعل الطبيعي سواء بالمعاني الإثنية أو اللغوية.. كما أن إفريقيا كمفهوم جغرافي تتصف به القارة لا تحتتمل نوعا إثنيا واحدا، بل إنها مجال حيوي لتفاعلات إثنية

وثقافية متنوعة، مما يجعل الحديث عن الأفرقة الإثنية والثقافية مجازا لا يرقى إلى مستوى الحقيقة.. غير أن النوع الزنجي يحتمل أن يشكل مقاربة إثنية بالرغم من تعدد اللغات والأديان والأوطان وذلك لمشاركات الثقافة وفلسفة الحياة الزنجية ذات الطابع الأبيقوري المفتوح على الحرية والذلة والتفاعل الطبيعي مع الوسط المحيط.

الزوجة الثقافية تعني تلك المفاجأة السحرية المصحوبة بدهشة الأشياء.. كما تعني ذلك التطهر المقرون بالجسد وقابلياته، مما يعكس على الإشارة والموسيقى قبل الكلام والتنظير.

لقد احتار السودانيون حول مسألة الهوية السودانية تماما كما حدث مع كثرة كثرة من الشعوب والعقول الباحثة عن هوية مقرونة بالجنس واللغة.. وقد ذهب البعض بعيدا في تعميق المفاهيم الشوفينية ذات النزعة المركزية؛ متناسين أن مثل هذه المفاهيم تنطوي على إقصاء قسري للآخر وإلحاق تعسفي للأنساق الثقافية المتنوعة بنوع ثقافي واحد.

وما زاد الطين بلة أن الخطاب الديني الديماغوجي عزز من هذه النزعة ولم يقدم حولا تاريخية ورؤية واقعية للهوية السودانية؛ بوصفها هوية تتمازج فيها عناصر متعددة وتقدم في طياتها مشروعا مستقبليا لبقية البلدان المحاصرة بمراع قبائلها وعشائرها وطوائفها الصغيرة.

لا يمكن للسودان العربي المسلم إلا أن يكون أيضا إفريقيا مسيحية ووثنيا في آن واحد.. ولا يمكن للثقافة العربية السودانية أن تختصر مسافات الفعل المبدع والفريد إلا بالتواشج الطبيعي مع العمق المحلي الزنجي والتنوع الكبير في منازل الفكر والشعور.

هذا الإدراك المعرفي والذوقي لمقدمات السودان التاريخية والواقعية؛ من شأنه أن يكسب فكرة السودان الجديد بعدا يتجاوز المشاريع السياسية إلى المفاهيم الكلية التي تضع الهوية في أساس المواطنة.. والعقل في مربع الإقرار المسبق بالتنوع.. والفعل في إطار التحري الشامل للعوامل الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في السودان الكبير.

لقد أخفقت النخب السياسية في ترجمة هذه الحقيقة مما ورث البلاد والعباد شرور الحرب وآثامها.. كما تمرغ المجتمع في سيئات المراتبية العرقية الخسيسة، مما جعل رد الفعل المقابل موازيا في عدميته وتعصبه، حتى إن البعض ممن متعصبي تيار الأفرقة يعتبرون سكان السودان من غير الزنوج مجرد وافدين اغتصبوا الأرض والحقوق!! والأصل أن السودان لا يختلف عن غيره من بلدان العالم، كما أن ما وقع من مظالم على الزنوج لا بد أن ينجلي على أساس من المواطنة المتساوية والتشارك في تسيير دفة الأمور، واستبدال ثقافة الكراهية والإقصاء المتبادل بثقافة الود والتسامح، واحترام المصالح واللغات والخصوصيات الثقافية.

آفاق السلام

بعد أن وقع ثنائي الحكومة والحركة الشعبية لتحرير السودان على اتفاقية ماساكوش استسلم فرقاء الساحة الأكثر قوة وبأسا لمفردات لم تكن معهودة أو مألوفة في أدبياتهم السياسية، فهاهو نظام الإنقاذ ينصاع لرؤية مفارقة بصورة جذرية لمشروعه السابق، فالدولة الافتراضية القادمة دولة لامركزية اتحادية تقر بالحقوق الكاملة لسكان الجنوب بما في ذلك حق تقرير المصير الذي سيتم بعد الانتخابات المقررة بعيد المرحلة الانتقالية؛ ومدتها 6 سنوات.

والدولة القادمة لا بد أن تقوم بتعميم ذات الحقوق على بقية الأقاليم والولايات حتى يشمل الاتفاق عموم الوطن السوداني، والدولة القادمة ستكون علمانية بالضرورة، وستكون أحكام الشريعة اختيارا فرديا يتساوى فيه المؤمنون بالأديان المختلفة، وعلى قاعدة ضبط العلاقات القانونية بين أحكام الشرائع والقوانين الوضعية، والدولة القادمة ستقبل بالتشارك في السلطة والثروة، وستنهي الاحتكار المديد لهاتين المفردتين الخطيرتين في حياة الشعوب.

تلك هي الآفاق الماثلة أمام السودان الذي يتبلور لتوه باعتباره جديداً حسب آمال وأحلام قرنق وكثرة من معارضات الشمال والجنوب.

هذه الخطوط العامة للاتفاق تحتمل أيضاً الكثير من الثغرات، منها ما هو منظور ومنها ما سينشأ تباعاً في مقلب الأيام، ومن الثغرات المنظورة أن الاتفاق تم بين طرفين فحسب، وأن بقية الأطراف السياسية ما زالت بعيدة عن المشاركة والمساهمة في تداويات ما بعد الاتفاق، حتى وإن التقت مع الحكومة أو الجيش الشعبي في بعض الأطروحات والقضايا؛ فالعبرة ليست فيما هو مسطور، بل ما سينفذ على الأرض، ولا تقف المسألة عند تخوم المشاركات السياسية للأحزاب، بل حقوق الولايات المختلفة التي ستجد نفسها محكومة بأليات لا صلة لها بجوهر الاتفاق، وهذا الأمر لا يشمل ولايات الشمال التي ستكون مرتبطة بالخرطوم بنفس الميكانيزمات المركزية السابقة؛ بل أيضاً الغرب والشرق حيث تنبري جهات مقاتلة في دارفور وشرق السودان، مطالبين بذات الحقوق التي نالها الجنوبيون في الاتفاق المبرم بين الحكومة والجيش الشعبي.

أمام هذه الحقائق لا مفر من تطوير الاتفاق حتى يشمل عموم السودان، ويتسق مع الرؤية المركزية القائلة بسودان اتحادي، لا مركزي، علماني، يتسع للمواطنة الواحدة خارج الأعراق والطوائف والأديان، ويشق طريقه للمستقبل بعقلية جديدة تغادر أوهام الماضي البائسة، وتمسك بأسباب المستقبل الأفضل.

بورصة العمائم

توطئة: العمامة زي عربي تاريخي يوضع على الرأس.. اكتست مع الزمن طابعاً مراتبياً تحول إلى معادل لبورصة السلالات والمراتبية الخسيصة، ثم تحولت العمامة بعد ذلك لتصبح ترميزاً آخر للمذاهب والملل والنحل والطوائف، بل طالت تفاصيل التفاصيل في المراتبية المعرفية الدينية، والسلالية القبائيلة والإثنية، متخلية عن كل علاقة بالجمال والفائدة، فطبعت العالم العربي بطابع البؤس، وجعلت المُسبق الذهني المفاهيمي سابقاً على الحقيقة، ساحبةً إياها من أنفها إلى مياه التخلف الآسنة، فارضة حضورها المتجدد بالترافق مع إخفاقات الأنظمة العربية وانتشار الظلم العالمي الذي تنزعه الإدارة اليمينية الإنجيلية في الولايات المتحدة.

ليست المشكلة مقرونة بالعمائم بوصفها تراثاً عربياً إسلامياً، ولكن المشكلة تكمن في أن تلك العمائم اكتست أبعاداً ومضامين ما أنزل الله

من سلطان، فاختلف الثقافي بالسياسي، والفلكلوري المشروع بالمخاتلة والادعاء، وهكذا وجدنا أن تلك العمايم التاريخية تعيد إنتاج نفسها بكيفيات كوموتراجيدية، مُترعة بالظلم والباطل، بعيدة عن أصل الصورة وكُنْهها، والشاهد أننا اليوم؛ ونحن على تخوم عصر جديد أخلّ بكل تواريخ المتاهات والتعصب؛ نعود مجدداً إلى الاستعانة بتلك التواريخ واستدعاء أسوأ تجلياتها بحثاً عن جواب لسؤال لا علاقة له بالماضي بل بالمستقبل. هكذا نجد أنفسنا أمام "السيد الحسيب النسيب" من السلالة الشريفة! والمهدي المنتظر الناظر لأمر العباد والبلاد، فاتح أمجاد الرؤى وتقلبات الدهر!! أيضاً الإمام المعصوم الذي لا يأتيه الباطل من قبل ولا من بعد، وكذا "أمير المؤمنين" الخارج من أضابير الزمن الراشدي متأسيماً بتقاليد ونواميس تلك الأيام، مُعتداً بخرقة الأسلاف "غير الصوفية" وطريقتهم في الحياة، مُعلنًا الجهاد ضد الكفار من كل صنف ولون.

هؤلاء جميعاً حرفوا الزي العربي الإسلامي عن مقاصده، وأصبحوا يتمنطقونه لمآرب دنيوية لا علاقة لها بالدين وسماحته ولا بالتاريخ وحكمته.

عمائم بيزنطية

يتساوى حَمَلَة العمائم الباحثة عن إخضاع المستقبل للماضي بغض النظر عن طيوف ألوانهم ومرجعياتهم، بل وحتى اختلافاتهم الكلامية البيزنطية، ولقد سمحت بيئة المظالم الداخلية والعالمية لانتعاش الأفكار المرتبطة ببورصة العمائم والسلالات والتخريجات التجريدية، حتى أصبح الناشئة في طول وعرض العالم العربي لقمة صائغة لتلك العمائم الباحثة عن مقارعة الحاضر الكئيب بخطاب أكثر كآبة، وبالمقابل تنبري الأوليغاركية العسكرية الفاسدة حد الننانة لتعيد تدوير ثقافة الحل بالأزمة، بل منطلق أمراء الحرب، الذين يتخفون وراء أودية الدولة ويتمنطقون أسلحتها ويبعثرون مالها؛ مال الشعب. يحدث هذا تحديداً في أغلب البلدان العربية المنكوبة بأزمات الاحترابات الداخلية المؤسفة.. في دارفور السودانية ومقديشيو الصومالية وبغداد العراقية، وبصورة أقل فداحة في مناطق أخرى من العالم العربي، وما كان لتلك المحنة أن تكون أقل فداحة في تلك البلدان؛ لولا القبضة الحديدية وإطلاق يد العنان لأجهزة القمع والمصادرة للإنسان وحرية وكرامته.

لم يعد أمراء الحرب العرب يتفاخرون بإعلان انتمائهم الواضح

لثقافة الموت والدمار كما يحدث في الصومال، بل إنهم يتبخثرون أيضاً بالنياشين والرتب العسكرية في جمهوريات الفساد العربية المنتشرة من الماء إلى الماء. لم تعد إمارة الحرب صفة شركاء الحكومة الانتقالية في مقديشيو المحررة بحراب الجيش الإثيوبي!! وبغداد المحررة بعنجهية العسكرية الأمريكية!! بل صفة الآلاف من أمثالهم في مختلف بلدان البؤس والإحباط العربية، فلا فرق بين عيديد وسعيد، ولا فرق بين موسى السوداني وصلاح الأسدي، فالكل في شرع منطق التدوير بالأزمة سواء.. سواء.. سواء، شاءت القيادات العربية الاعتراف بذلك أم لم تشأ.

ذوو الحسب

يمكننا قراءة المشهد البائس في العراق حيث انبرى حملة العمائم السكارى بفقّه الماضي وتضاريسه الميثافيزيقية الغائمة.. انبرى هؤلاء لقيادة المجتمع إلى هاوية العداوات الطائفية والموت المجاني؛ وكأنهم ينفذون رغائب الصهيونية الدولية الانتقامية من حيث يدرون أو لا يدرون، وفي الصومال تناطحت المحاكم الإسلامية مع شرعية نيروبي الممثلة في الحكومة الانتقالية، فكانت النتيجة توريط إثيوبيا بإرادة أمريكية سابقة على استجداء الحكومة الانتقالية وتحالفها مع "أديس أبابا"، وجاءت النتيجة المباشرة.. عودة "مظفرة" للحرب الأهلية كما تقول الشواهد الماثلة الآن في الصومال، حيث استعاد أمراء الحرب نشاطهم تحت مظلة شرعية نيروبي والحكومة الانتقالية، ابتداء من عودة المهريين وقراصنة البراري البحار، وحتى انتعاش المجرمين الاعتياديين الذين انتشروا مجددا في شوارع العاصمة الصومالية المدمرة.

وفي السودان يصل أمر الكر والفر إلى حد توزيع المشاريع الطوباوية المحكومة بتخريجات عمائم الأسلاف وممثليهم من ذوي "الحسب والنسب" ومن يسير على دربهم المترع بالطوباوية والنجسية الفارغة،

وبالمقابل يتماهى أمراء حرب النظام مع تلك التخريجات من طرف خفي فيبادرون إلى إطلاق مشاريع تقسيمية مضحكة، فالمخرج من احتمال انفصال الجنوب يأتي من تعيين رئيس جنوبي لعموم السودان!!.. هكذا!! وبالتالي يتم اعتماد التكتيكات الساذجة غير القابلة للتنفيذ بدلاً من القول بالمواطنة المتساوية والتشريع لتعددية سياسية ناجزة.

وفي اليمن تعود الحوثية بوصفها ترميزاً مكثفاً لما يتجاوز المُسمى المجرد، فالحوثية جاءت من تضاعف التكتيك السياسي العقيم، الذي سمح لها وللسلفية الجهادية في التجاور التناحري على قاعدة الاستفادة من إحباطات المُحبطين وأوهام الحالمين.

واللافت حقاً أن تعود محنة "صعدة" إثر مؤتمر المانحين وقبيل مؤتمر فرص الاستثمار في اليمن، وبالترافق مع الإصلاح الاقتصادي والمالي والإداري.

وفي مصر وسوريا تسير ذات المتواليات بمنطق أكثر مخملية وأمضى حدة، فالاعتقالات الانتقائية الأشبه بالبروفات تخرج من أضاير الحراس الميامين لمصالح كبراء القوم، ممن امتلكوا الأرض وما عليها دون حسيب أو رقيب، ومنطق التطويق بالترويق يطل برأسه من جديد.

وتبقى العمائم الأثقل وزناً، المتوارية وراء سراديب الخفاء القاتل.. تلك التي قد بدأت لتوها تنشر رؤيتها للوعي والوجود، وتستدرج الجيل إلى مدارات المجابهة، المتوازية تماماً مع إخفاقات الأنظمة العربية واستغراقها في سكرة الغياب المُغيّب، وكأنما لا يرون ولا يسمعون.

اتفاقية السلام السودانية

ابتهج الكثيرون لمؤشرات الاتفاق بين الحكومة السودانية والجيش الشعبي لتحرير السودان، على اعتبار أن هذا الاتفاق سينهي الحرب الأهلية ويفتح الطريق للنماء والتطور.. غير أن هذا الابتهاج ينقصه الكثير من المبررات العميقة، خاصة إذا ما قرأنا بإمعان مفردات الاتفاق المتعلقة بتقاسم السلطة والثروة والتي تم نشرها مؤخراً.

من الواضح أن الجيش الشعبي دخل المفاوضات مع الحكومة السودانية على أساس أن الجنوب حالة مستقلة، وأن ما يعانيه الجنوب من جراء الحرب الأهلية لا علاقة له بما تعانيه بقية مناطق السودان، وفي هذا الكثير من التلفيق.. فالحرب الأهلية السودانية؛ وإن كان الجنوب عنوانها الأساسي؛ فإنها مالت بظلال سلبية على عموم السودان، وأثرت بصورة حاسمة على مختلف مناطقه.. كما أن متوالية الجنوب والشمال لم تعد ذات طابع جغرافي محض، بل إنها حالة تتمازج مع عموم الأرض والشعب، بالرغم من الإقرار المبدئي بأن الجنوب كان وما زال ساحة الحرب الأكثر سخونة.

الأمر الأكثر إثارة للريبة والتساؤل، هو اجتراح فكرة تقاسم الثروة

بين الشمال والجنوب، وتحديد المحاصصات الكمية لأكثر الثروات ريعاً ودخلاً، وإعطاء الجنوب الجغرافي كامل المؤهلات والصلاحيات التي تجعله قابلاً للانتقال بنعومة إلى دولة مستقلة، سواء من حيث إعادة تأهيل البنية التحتية خلال الفترة الانتقالية أو تمكينه من 50 في المائة من دخل نفط الجنوب، أو السماح للولايات الجنوبية بالارتقاء بأنظمة الضرائب والجبائية إلى مستويات تتوازي مع الدولة المركزية!

إن جملة هذه الخطوات لا تعني في نهاية المطاف سوى تسليم أوراق استراتيجية لأي مشروع انفصالي قادم.. وما كان يمكن لهذه التنازلات أن تتم لو أحسن النظام تفكيك بنيته المستغلة، وبأشر إصلاحات شاملة تضع بالاعتبار طبيعة السودان وتنوعه، وتتخلى عن المركزية السياسية والاقتصادية وتجيبير المواطنة على الطائفة والقبيلة بدلاً من التساكن الطبيعي والتعايش بين مختلف الإثنيات والطوائف والقبائل والطبقات.

لو كان النظام قرن الهوية السودانية بالمواطنة.. وقام بإجراءات قانونية تحرر العقيدة من ربة السياسة والمصلحة الضيقة.. ولو كان باشر العمل على تفكيك بنية الاستبداد والمصادر المعنوية والمادية للحقوق.. لو كان فعل كل ذلك لما وصلت الأمور إلى ما هي عليه الآن.

ولن يشفع لترويك الحكم وعرابي المشاورات السلمية المنكسرة؛ تلك المحادثات والتداولات المديدة طالما أنهم وافقوا في نهاية المطاف على أسوأ ما يمكن أن توافق عليه أي دولة تحرص على استقلالها وهويتها.. بل فتحوا الباب لمستقبل غامض لن تتوقف تداعياته عند حدود الشمال والجنوب بل ستصل إلى الشرق والغرب أيضاً.

الأمر الأكثر إثارة للدهشة أن مفردة جديدة تنتصب في سماء الممارسة السياسية حين يسمح طرف لنفسه ولو كان حاكماً بأن يقرر مصائر الثروة والسلطة، بدلاً من إشراك الشارع السوداني في هذا الخيار الاستراتيجي.

الآن وقد وقعت الواقعة؛ لا يبدو في الأفق مخرج مشرف لحكام الجنوب والشمال معاً، فالمعادلة التي تمّت ضمن ثنائية الحكومة والجيش الشعبي ستُسرّع لمطالب مشابهة، وستفتح أبواب جهنم على الثنائي الساحر، سواء ظل السودان موحداً أو انقسم إلى كيانات كما يتوق بعض مهندسي نيفاشا.

كلاهما سيدفع الثمن باهضاً، لأن ما تمّ لا علاقة له بمصائر الكل بل بالمستقبل السياسي لطرفين متناقضين ومتحاربين.

الحروب الأهلية

الحروب الأهلية تجد تفسيراً استثنائياً لدى فرقاء تلك الحرب الذين سرعان ما يحيلون أسبابها إلى عوامل إقليمية ودولية متناسين أن السبب الجوهري والمقدمات الحقيقية لتلك الحروب؛ إنما تأتي من داخل تلك البلدان لا من خارجها وبالتالي فإن العاملين الإقليمي والدولي؛ يلعبان دوراً يستتبع مقدمات الحرب واندلاعها ولأسباب كثيرة، منها ما يتعلق بالمصلحة المباشرة، ومنها ما يتعلق بالحسابات الإقليمية والدولية.

إذا قرأنا حالة راهنة كالتي نراها في الصومال سنكتشف دون أدنى عناء أن نظام الرئيس الراحل محمد سياد بري مهد للاحتقان الكبير في المجتمع سواء عبر سياساته الإقليمية المغامرة، أو سياسته الداخلية التي خلّت من الحكمة والعدل فكانت النتيجة فراغاً سياسياً فتح الباب لأمرء الحرب والمنتفعين، وأسهم في نشر ثقافة الموت والتنافي العدمي بين الصوماليين.

في الحرب الأهلية السودانية نجد ذات المعادلة المرتبطة بإخفاق النخب السياسية الحاكمة وتكريسها للمفارقات المجتمعية في بلد كبير متعدد الأعراق والثقافات، فكانت النتيجة ما نراه ماثلاً إلى يومنا هذا،

فما يجري في دارفور يذكرنا بما كان في الجنوب، وما يمكن أن يكون في الشرق والشمال.

النخب الحاكمة كثيرا ما لجأت إلى التبرير والحديث عن مؤامرات الأعداء والطامعين، ممن لا يرضيهم استقرار أوضاع بلدانهم، لكن هذه النخب نسيت أو تناست أن الآخر السياسي يسعده أن يستفيد من إخفاقاتهم، وأن ينال ميزات جيوسياسية نتيجة هذه الإخفاقات.. فليس لدى إثيوبيا أي مانع من الاستفادة من أخطاء النخب الحاكمة في الصومال، وليس لدى الهند أي مانع من أن تستفيد من أخطاء النخب الحاكمة في باكستان.

نظرية الأواني المستغرقة تكتسي قيمة خاصة في ظروف البلدان المصرة على فتح فجوات كبيرة في مجتمعاتها، مما يعطي الآخر فرصة سانحة لتحقيق مآربه وتمرير مخططاته.. ولا يقع الخطأ على ذلك الآخر بل على من أباح نفسه وتخلّى عن مقدراته وأسباب منعه، كما يتجلى الحال في السودان أو الصومال أو العديد من البلدان المؤهلة لذات المصير المظلم.

إذن لا معنى لتحميل الآخرين مسؤولية ما تؤول إليه أوضاعنا طالما سلمناهم المفاتيح والشفرات السرية للولوج إلى دواخلنا واغتيال أمانينا.

النخب العربية

من نافل القول أن النخب العربية أدمنت الفشل وعمت العجز الشامل، ورشدت لمقدمات الإخفاق المؤسسي والرؤياوي من خلال انجرارها إلى تقليد الآخر والتماهي السلبي معه، وعدم التناغم مع الخصوصية.. كما أن هذه النخبة ذاتها استمرت اجتراح النزعة الإحيائية بحثًا عن المستقبل في الماضي، فأفرغت الماضي من محتواه ولم تجد الطريق السالك إلى المستقبل. وعندما نتحدث عن النخبة العربية فنحن لا نزع أننا أمام سبيكة مغلقة، أو حالة مفارقة للواقع؛ فالنخبة العربية كانت وما زالت ابنا شرعيا للزمن العربي بمحملاته السلبية وملامحه الإيجابية، وتبعاً لذلك فإنها لم تعد رديفة المفهوم التاريخي الإجرائي، الذي يقرنها بالعقل الرشيد والصفوة المختارة، بل التبست بالسياسي العربي الذي يتخبط بين رأسي تنين الماضي السلبي والحاضر المستبد، حتى إننا نستطيع القول إن النخبة الطافية على السطح في المدى العربي الراهن؛ تجسيد لحالة الزواج الكاثوليكي المشوه بين المؤسسة المقيمة في أمجاد ماضيها التليد، والعقل المستنبل بالمفردات المجردة التي تضر أكثر مما تنفع.

لا يمكننا الحديث عن النخبة خارج هذا السياق التاريخي المؤسسي،

الذى يحدد ملامح الفعل فيه السياسات غير الرشيدة، أو تلك التي استحالت وثنا أعمى لا يقبل بالجديد ولا يرى في الآخر سوى معادلة للإلغاء. هذا النفس الإلغائي وضع المثقف العربي بين ناري الحقيقة العصية والطريق السالك نحو التبرير والتفنيق، فكانت الطامة؛ سنين من الانكفاء على الذات الرائية السلبية والمجموعة حد الفجيرة والذوبان، أو الذات المسحوبة على الأنبي المؤقت والظالم.. الباحثة عن أمجادها في الأوهام والهديانات.. المستخدمة بكفاءة حرباوية ضد صالحها وصالح الشعوب.

لم تصل الحالة العربية بعد إلى تخوم التوفيق الإبداعي بين التناقضات كما لم تتلمس خطاها بيقين إلى مفازة الطريق السالك لفن الخلاف والاختلاف.. أي أن التفارق في الرؤى والمصالح لم يتحول بعد إلى سبب للثراء بل العكس تماما.. فنحن نجسد عميقا كامل التاريخ السلبي لثقافة الاستبداد ومجافة الحقيقة.. وفي هذا الأتون الجهني يسقط المثقف الرائي شاهدا وشهيدا أو تابعا مسترقا، يغيب تلافيف دماغه وإمكانات عقله وبهاء بصيرته في خدمة (المستبد العادل) مستأنسا بالقول الخارق للإمام ابن تيمية (الظالم سيف الله في أرضه.. ينتقم به الله.. ثم ينتقم منه) وبهذا القدر من اليقين السابق على تفاعلات الأيام وصروف الأقدار، ينصرف المعنى الذى أراده الإمام إلى أبعاد أخرى، ويختل بيان الطمأنينة الماورائية إلى تسليم مخل بالإرادة.

ليست النخبة العربية في مشهد الزمنين السياسي والمجتمعي القائم؛ مشابهة للمفهوم التاريخي للنخب الأوروبية، بل إنها تقبع في أساس تاريخها الخاص، وهو تاريخ ما زال يعجز عن تنظيم قلق الوجود والمعرفة والتعارضات والتناقضات والتصادمات في متواليه لكيمياء

الحياة المتجددة، القابلة للتنوع والمدركة لضرورة الآخر، وحيوية التناقضات التي تتفاعل في بيئة إبداعية معيارية، تسمح بتحويل الصدامات إلى ثراء لا العكس.. أما إذا استمر الحال كما الحال؛ فإن نفق التنافي والتفارق السلبي سيظل ركنا ركينا في متواليه العلاقة بين النخبة والمؤسسة والشارع، وستستمر دوامة العجز والإخفاقات، التي ستتناول منا أكثر بكثير من الأثمان التي دفعناها على مدى قرون من ثقافة المراعي والطغيان.

النخبة العربية المعاصرة؛ والتي لا نود تعريفها اصطلاحيا أو إجرائيا.. هل بوسعها أن تعيد تدوير الأسئلة الكبرى، التي تواجهنا؛ مستأنسة بالعلم والمنطق الإبستمولوجي بحيث تصل إلى نقطة الأثر المحمود على المؤسسة والشارع دونما إقلاق للتوازنات وموروثات التاريخ؛ ودونما حرق للمراحل وتأجيل للتناقضات المدمرة؟ إنها أسئلة مشروعة؛ بل وضرورية؛ ونحن على عتبة عام جديد من قرن جديد يبحر بنا إلى تشعبات وتحديات أكثر وأكبر.. وما يجعل مشروعية السؤال بقابليات التنوع هو أن النخبة ليست رديفة هذا التيار أو ذاك، فكل الآراء والتيارات الفكرية والسياسية تتقدم بنخبها من العلماء والمفكرين وأصحاب المهن الذهنية الرفيعة.. كما أن الجماهير هي المصدر والمعين لهذه النخب.. منها تستمد المدد وإليها تتجه بالخطاب.

لقد وقف المفكر الفرنسي الكبير (غوستاف لوبون) منذ أكثر من قرن أمام سيكولوجية الجماهير، وأوضح باستشراف عبقرى أن هذه الجماهير بقدر تنوعها الكبير وتعدد مشاربها ومصالحها؛ يمكنها أن تلتقي عند حد الفعل البناء أو المدمر عندما يكون الحافز الخارجي قادراً على نقلها من

حالة التنشيط إلى حالة الوحدة السيكلوجية التي تنصهر فيها الخيارات والإرادات الفردية بالتيار العام.. ذات الأمر ذهب إليه أوائل المفكرين الصادرين عن الفلسفة المادية اللاحقة على ديالكتيك (هيغل) عندما افترضوا أن الجماهير تتحول إلى أداة للتغيير إذا ما استحذت الفكرة على أذهانها.

لذلك فإن حساسية وحيوية دور النخبة يكمن في قدرتها على أن تتلبس رداء الجلال والضحية معاً، وأن تكون حرباوية مدمرة إذا ما أُلحقت الثقافي بالسياسي.. أما إذا اختارت طريق الحق والحقيقة، وانتمت عضويا إلى تاريخها الإيجابي وميزان الأرض والسماء، فإنها تستطيع أن تسعف في نقل الشعوب إلى مصاف ألفية أجمل وأبهى.. وما أوجنا إلى هذه النقلة في زمن تكتفت فيه البلايا والرزايا، وفاض الكيل حتى بلغ السيل الزبى، وأصبحنا ورقة في مهب رياح السموم العاتية للعولمة الوحشية التي تتقدم بأدراع موضوعية لا مرد لها.

التنازلات والصفقات

بالرغم من سلسلة التنازلات والصفقات المليارية لبعض الدول العربية، إلا أن الإدارة الأمريكية ما زالت متمسكة بمعاييرها الخاصة لتقييم الأوضاع الداخلية في تلك الدول، ومؤخرا أصدرت وزارة الخارجية الأمريكية تقريرها السنوي الخاص بالحريات الدينية، ووضعت المملكة العربية السعودية والسودان ضمن الدول الثمانية الأكثر انتهاكا للحرية الدينية، هذه الدول هي الصين وبورما وإيران وكوريا الشمالية وفيتنام والسعودية والسودان وأريتريا، والتقارير إن دل على شيء فإنما يدل على أن الخارجية الأمريكية تتبع قاعدة معايير موحدة في النظر لهذه المسألة، وبالتالي فإنها تجمع بين الحلفاء والأصدقاء وغير الأصدقاء في خانة واحدة؛ طالما تعلق الأمر بثوابت رؤيتها وتقييمها للأوضاع الداخلية لتلك الدول.

وجاءت تصريحات وزير الدفاع الأمريكي "رامسفيلد" المفجوع من الحالة العراقية والغارق حتى مخ عظمه في المحنة التي مهد لها وتابع مسارها الدموي.. جاءت تصريحات رامسفيلد الأخيرة وكأنها تضع الأردن والمملكة العربية في ذات الخانة مع سوريا!! فقد تحدث رامسفيلد

عن كون السعودية والأردن لا يتعاونان بما فيه الكفاية لمحاربة الإرهاب في العراق!! وقال بلغة أوامرية إنه ينتظر منهما مواقف جديدة!!

بهذه العنجهية وجه رامسفيلد خطابه لدولتين عربيتين طالما توافقتا مع الإدارة الأمريكية، وقدمتا الكثير من التنازلات وأوجه المشاركة المعنوية والمادية لتلك الإدارة.

الاستنتاج الذي يمكن أن نصل إليه عطا على التطورات الأخيرة في المواقف الأمريكية؛ أن إدارة بوش أصيبت بسعار حقيقي تجاه الجميع، وأن دائرة الشك لديها في تزايد، وأن الخط بين الأولويات أصبح لصيقا بتصرفاتها وأقوالها، وتلك هي المقدمة المنطقية للتراجع الجبري الذي لا مفر منه، فالحالة في العراق تزداد اشتعالا بالرغم من التصريحات التبريدية التي يقول بها أعضاء حكومة الجعفري، وبالرغم من الحملات الهستيرية ضد المدن العراقية.

غاب أو غيبناه

تتحول فكرة تجمع صنعاء، التي بدأت منذ سنوات خلت، إلى ممارسة حقيقية نشي بأبعاد ودلالات كبيرة، فالتجمع الذي أعلن من صنعاء منذ سنوات خلت بدأ بقمة رئاسية يمنية سودانية إثيوبية، ثم تواصل لاحقاً بانضمام الصومال ممثلة بحكومتها الشرعية المنتخبة في كينيا برئاسة رئيس الجمهورية عبد الله يوسف، وخلال فترة التمهيد الماضية تبلورت مقدمات وملامح أساسية للتعاون الاقتصادي والثقافي والفني، وكانت الحصيلة البديهية أن تلك البلدان الأربعة التي تمثل النموذج الأكثر حيوية للتكامل العربي الإفريقي؛ بوسعها أن تنجز شيئاً لصالح جماهيرها والمستقبل، ذلك أن مجموع سكان تلك البلدان الأربعة، لا يقل عن مائة مليون نسمة إن لم يتجاوزه، كما أنها تمثل سوقاً كبيرة للاستثمار والاستهلاك، وتعدُّ بأفضليات نسبية تثير اهتمام كل من المستثمر المحلي والعالمي، الأمر الذي كان حاضراً دوماً في أذهان القادة، كما أن مشروع التجمع الرباعي يمثل سنداً وداعماً لفترة ما بعد المصالحة الصومالية وبناء الدولة، ولا يستبعد في حالة نجاح التجربة أن تتضمن بلدان أخرى، أبرزها جيبوتي وأريتريا وكينيا وتنزانيا، مما

يؤدي إلى تبلور كتلة عربية شرق أفريقية غاية في الأهمية، لكن مثل هذا الحلم يصطدم بحقائق الداخل المحلي لكل بلد على حدة، حيث ما زالت الصومال تعيش امتدادات الحرب الأهلية، وإثيوبيا احتقاناً داخلياً بين السلطة والمعارضة، مع ظلال ثقيلة للأبعاد الإثنية والدينية، وما زالت السودان تعيش فترة النقاهاة الطويلة لما بعد اتفاقية نيفاشا، ومشكلة دارفور وأوضاع شرق السودان وجبال النوبة، فيما تخوض اليمن استحقاقاً سياسياً عميق الدلالة، يتمثل في الانتخابات الرئاسية والبرلمانية القادمة على الأبواب.

إن كامل هذا المشهد؛ بقدر ما يمثل كابحاً في طريقة التجمع، إلا أنه يمثل أيضاً سبباً للتمسك بفكرة التجمع.

الجديد، على درب تأصيل الفكرة وتطويرها؛ يتمثل في إنشاء سكرتارية دائمة للتجمع في صنعاء، الأمر الذي يُدخل أعضاء التجمع في آلية اختبار عملي للتطبيق، ويعطي للعالم العربي حضوراً في العمق الإفريقي طالما غاب عنا أو غيبناه عمداً.

إلى ذلك تجد اليمن نفسها في قلب المعادلة التعاونية الخليجية، وذلك استجابة لدواعي الجغرافيا والتاريخ، أيضاً للضرورات الأمنية الشاملة بالمعاني الاقتصادية والجيوسياسية، وهو ما نال ترجمة واضحة في سلسلة القرارات الأخيرة التي اتخذت في قمة التعاون الخليجي، والتي قضت بتطوير حضور اليمن ومشاركته في دول مجلس التعاون.

وبعد..

الإبحار الأفقي الانطباعي في ماهية الثقافة السودانية بتجلياتها الثنائية الإجرائية، وامتداداتها التعددية، حقيقةً تضعنا أمام واجب استجلاء الخصوصيات الخاصة في هذه الثقافة، وعندما نتحدث عن خصوصيات الثقافة في السودان، فنحن لا نزعم أنها حالة تتفرد بها السودان دون العالمين، لأن كل الثقافات الإنسانية تحمل خصوصياتها وتقاطعاتها البديهية مع مختلف الأنساق الثقافية الموازية، غير أننا في الحالة السودانية نشير بالبنان لذلك النموذج الأكثر حضوراً في معنى الخصوصية من جهة، كما بالتواشج السياقي مع عديد الثقافات التي شكّلت بجملتها روافد تخصيب وإغناء حقيقي للثقافة السودانية.

يتأبى التوصيف النمطي عن أن ينشر ظلال شموله على ثقافة أهل السودان، لكن ذلك لا يلغي بحال من الأحوال استثنائية الحضور المركزي للثقافة العربية، بوصفها محور الارتكاز الذي تتحلق حوله بقية الروافد، وبنفس القدر لا مفر للثقافة العربية من التداخل السياقي الجبري مع تلك الروافد، وهنا علينا أن نبسط الأمر في نقاط واستخلاصات عامة وعلى النحو التالي:

• العربية تمثل الرافعة الكبرى في ثقافة أهل السودان، لكنها ليست بمنأى عن التخصيب والتعالي، بقدر صلتها الوشيجة بالروافد الثقافية الإفريقية والنيلية التاريخية، وبهذا المعنى يمكننا أن نرى بعين اليقين معنى الفردة الخاصة في عربية أهل السودان لجهة ميلها للتصوير التجسيمي.. السهل الممتنع في لغة الأدب، والترديد المُتصوَّفن في فنون المديح وشعره ونثره.

• مفهوم ثنائية الغابة والصحراء ليس مستغلقاً، بل منفتح على موضوعية التعدد الذي يمنح البعدين "الغابة والصحراء" رخصة انزياحات أفقية نحو تعددية مثمرة، ففي كلتا الحالتين نشهد رواسخ التعدد.

• الفنون المختلفة في السودان تعبر تماماً عن تلك الحقائق التعددية برغم إقرارنا بمركزية ما هنا وهناك، وثنائيات إجرائية أيضاً، ودالتنا فيما نذهب إليه تتلخص في الموسيقى، فالمعروف أن العاصمة الخرطوم تتموضع في قلب الوسط بالسودان، وتتفاعل فيها روافد فنية متنوعة.. قادمة من الأقاليم السودانية الواسعة، يتربع فيها السلم الخامسي الأكثر تقطيراً في مكانة مركزية في معادلة اللحن والغناء، لكن الأمر لا يخلو من حضورات موازية للجنوب والشرق والغرب، من خلال انبثاقات لحنية وأدائية مجاورة للخامسي حيناً، وبعيدة عنه أحياناً أخرى.

• سجد ذات الخصوصية في الفن التشكيلي الذي يستوعب الحروفية القادمة من خلاوي القرآن الكريم، متناهيًا مع التشكيل اللوني والمقترحات الأسلوبية الجديدة، كما لاحظنا وعلى سبيل المثال لا الحصر عند الفنانين حيدر إدريس وتاج السر حسن وأحمد عبدالعال.

• وطالما ذكرنا خلاوي حفظ ودراسة القرآن الكريم، فلا بد من الإشارة إلى أنها لعبت دوراً كبيراً في ترسيخ ثقافة الحفظ المقرون بذائقة سمعصرية، ودرية على تهذيب الذهن وتطويع ملكاته الحميدة، بالإضافة إلى ترسيخ العلاقة الحميمة بين البصري والشفاهي، وقد انعكست هذه المزايا في الشعر والأداء، بل والطاقة المبهرة لقوة اللاشعور، فقد ثبت يقيناً أن الطفل الذي ينشأ على ملكة الحفظ والاستدعاء من الذاكرة، هو من سيكون سباقاً في ماراثون الاستيعاب التجريدي للمفاهيم الكُلية والنظرات الثاقبة.

• الآداب الشعرية والنثرية في السودان اختصرت المسافة بين العامية والفصحى، بل إنها كانت سبّاقة في اجتراح مآثرة "اللغة البيضاء"، التي يعرفها النخبويون وعامة الناس أيضاً، وقد ظهرت هذه الميزة في نصوص المديح النبوي، وشعر الغناء، وبالتوازي معهما، تراجعت اللهجات الموغلة في الخصوصيات المحلية، وخاصة في المدن الكبرى، حيث يحتفظ كل فريق لهجوي بنغمته المحببة في الكلام، فيما ينخرط الجميع في اللغة البيضاء الجامعة.

• ما كان لهذه اللغة البيضاء أن تقف برسوخ مع النصوص الشعرية والنثرية بدون الخلاوي، والتعشُّق المبكر للغناء بالفصحى، فقد دأب الفنانون الخارجون من رحم مدرسة المديح، على تلحين وأداء القصائد العربية الفصيحة، فبقيت تلك الرواسخ في أذهان الناس، ومهّدت من طرف خفي لسيادة منطلق اللغة البيضاء.

• النصوص السردية واستتبعاتها في الكلام المفتوح على تداعيات

الآداب المختلفة، أظهرت المعنى اللساني الذي يجعل من اللغة الواحدة عدة لغات، فاللغة في مفهوم اللسان ليست فقط بُعداً قاموسياً مقروناً بمفاهيم تمّ التواضع عليها، بل هي عديد اللغات التي تتراسل عند تخوم هذا الحرف أو ذاك. وقد بيّن علماء الألسانيات الأفاضل وفي المقدمة منهم الشيخ محيي الدين ابن عربي، وكذا ألفريد دي سوسير، ونعوم تشومسكي.. بيّنوا أن اللغة بالمعنى الواسع تتجاوز اللغة بوصفها كلاماً وقاموساً شارحاً للمصطلحات، وهذا يتجلى في كل لغات العالم، وخاصة الأكثر شيوعاً منها، ومثالنا هنا لغة الشاعر السنغالي "سنجور" الفرنسية، والتي تخفي في طياتها مضمرات مفاهيمية نسقية أفريكانية، ولغة جابرييل جارسيا ماركيز الإسبانية المغايرة في أفق ما لإسبانية شبه الجزيرة الأيبيرية، ولغة الطبيب صالح بعربيتها الناصعة التي تحمل في دواخلها أنساق بيان، ومفاهيم عابرة للقاموس العربي المألوف.

• هذه الحقيقة أدركها مدوّنو الشعر العربي منذ القدم، فلاحظوا خصائص للشعر الجاهلي، وخصائص الشعر في العصرين الأموي والعباسي، وتميز النصين الشعري والنثري في الأندلس، وقد استرجع أهل السودان الظاهرة "الخلاسية" الثقافية الأندلسية دونما قصد وتقصد، وشاهدي على ذلك شعرُ الغناء السودانيّ وميله لتسكين أواخر الحروف تسهياً للتلحين، بل تمهيداً له، كما لاحظت أن كثرة كاترة من النصوص الغنائية السودانية تميل إلى الجملة البسيطة، والحروف المدوّنة صوتياً والتي تمنحنا قابليات خاصة في الإمالات والانعطافات، بل التجويز بالقطع والفصل والوصل،

وربنا كان الفنانان الراحلان خضر بشير وسيد خليفة، خيرَ من يمثل هذه الظاهرة.

• انعكست خصوصية الزمان والمكان في السيكولوجيا الثقافية لأهل السودان، وقد قيل قديماً أن الوجود والوعي يتضافران، والمقصود بالوجود هنا ذلك النسق الحياتي الذي يجمع الناس في زمان ومكان محددين، كما أن المقصود بالوعي، هو ما يتعلق بالحياة الروحية للبشر.

أدرك علماء التاريخ وسيكولوجيا الاجتماع البشري، أن الوجود سابق على الوعي، وبالمقابل يؤثر الوعي الاجتماعي على الوجود، وهنا نستطيع ملامسة الملمح العام لسيكولوجيا أهل السودان، التي مزجها الانتظار والترقب والتمرير والتبرير المقرون بالتسامح، والتعامل مع الوقت بطريقة غير براغماتية، وهي بجملتها عناصر أنثربولوجية قادمة من أعماق التاريخ، لكنها أيضاً عناصر جوهرية في النظر للثقافة السودانية.

• فيما يتعلق بالفنون البصرية، ونختار منها فنون الخط العربي والحروفية والتشكيل السوري، سنلاحظ أولاً أن الخط العربي يتقاطع مع بعض أنماط الكتابات التاريخية نادرة الاستخدام، كما يتمسك بصرياً وفق قواعد السلم الخماسي الموسيقي؛ الذي به تتم قراءة القرآن، وينتظم إنشاد المديح، منعكساً بصورة واضحة على المزاج الخطي الكتابي أيضاً، وهذه لطيفة من لطائف المعاني الذوقية التي تمنح اللغة خواص أفقية تتسع باتساع التعابير، بأشكالها الصورية والسماعية، وحتى الإشارية.

• كيف يمكننا الإمساك بدقائق المعاني النابعة من تموضع الخط المكتوب في السلم الموسيقي المؤلف، وهل يمكننا التدليل على ذلك؟.. هنا لا مفر من اللجوء لفقهاء المقارنات بين أنواع المؤثرات السماعية، لنرى علاقة خط الثلث والرقعة والطغراء بالموسيقى الشرقية، ولنلامس أيضاً وضماً تميزت خطوط المغرب والجزائر والسودان بالتداعي الباطني المضمّر، مع أنماط السلالم الموسيقية السائدة في تلك البلدان.

• ما ينطبق على الموسيقى والحروف ينطبق أيضاً على منطق التفكير، وفقه الأولويات، وقد أدركتُ هذه الحقيقة من خلال المزاج النفسي، وزمن التعامل مع الوقت، ونظام الأولويات في الحياة، وكان بيان السودان بتميزه الخصوصي واضحاً في كل هذا الأبعاد.

كلمة أخيرة

أحسب أنني، ومنذ أن بدأت في تسطير بعض ما ورد في هذا الكتاب، واستدعاء نصوص سابقة في ذات السياق.. أحسب أنني كنت أفعل ذلك وجوباً، وكأنه دين لا بد من تسديده، والحقيقة أن ذلك الدين غير الثقيل يتمثل في عشقي للخصائص الثقافية الإبداعية في السودان، وميلي الفطري لأهله، الذين رأيت فيهم ومعهم ما يمنحني خلاصاً روحياً، واطلاعي على بعض الخصائص التي قد أقول فيها ما ينتمي للرأي المقيم على مسافة إجرائية من المشهد الثقافي، حتى لكأنني نحلة حائرة، تتجول بين أنواع الورود، لتمتص تنويعات الرحيق الصافي، ثم تخرجه عسلاً صافياً.

الملاحق

ملحق (1)

مختارات غنائية نسوية

إنصاف مدني

إنها التلقائية المشفوعة بقوة الصوت والبُحّة الأسرة.. القادمة من فن الدلوكة الشعبي، حتى إن متابعي هذا النمط من الفنون الشعبية يعتبرونها الملكة المتوجة في هذا الباب.

إنصاف صوت يعتلي بتلقائية عجائبية.. وكأنه التقطير المشفوع بقوة جسد خلاسي يصعد بالجواب إلى جواب الجواب، وعلى مرمى حجر من طاقتها الصوتية والأدائية نقف على الفنانة هاجر كباشي، مع تميز ببحة منغومة كما لو أنها وتر كمان وحيد.

ندى القلعة

الفنانة الجماهيرية الأولى دون ريب.. بصوت أسر، وامتشاق مُمعِن للانتظام في مصفوفة القيم الفنية المحدثة، وخاصة في نمط الكلمات

واللحون، المشفوعة وجوباً باستعراضات باذخة للألوان والملابس
والمؤثرات.

تقدم ندى القلعة نمطاً غنائياً مقروناً بالعبور وضرورات اللحظة
الزمنية، لكنها ما زالت على الدرب الطويل.. ممنوحة بصوتها الذي لم
يُستنفد بعد في مشاريع ومقترحات فنية راسخة.

مكارم بشير

فنانة راسخة الثقافة سماعاً وأداءً، وشاهدي على ذلك إجادتها اللافتة
للاستعادة رومانتيكيات سيد خليفة، ورسالتها الأسلوبية التي تنبجس من
تضاعيف شجوها الصادح.

نموذج للفنانة الملتزمة الرائية لما وراء الأكام والهضاب من تنكبات
ومصاعب، دونها العمل المتواصل والاستجلاءات المتواصلة، ومثالنا
في ذلك صلتها الأدائية بالراحل سيد خليفة، وخاصة في تجربة تنامت
مع أغنية "أعلى الجمال تغار منّا".

تلك الأغنية أجلت مكامن السر والسرائر في ملكات سيد خليفة
الصوتية، وقراته الأدائية المطبوعة، وتمايلاته الناظمة للسرعة
والتباطؤ، وكأنه يتعامل مع خيط مطايطي سهل التدوير.

مكارم حاولت مُحايثة سيد خليفة، في تلك التجربة على وجه التحديد،
فاقتربت منه دون أن تنجو من حرائقه اللاهبة.

فهيمة عبد الله

قبل حين وعندما كنت أكتب سردية عن "الشيخ فرح ود تكتوك"، أشرت لبعض الأسماء الفنية الغنائية بالسودان، ولفت نظر البعض أن الفنانة الوحيدة المذكورة في تلك السردية كانت فهيمة عبد الله، ولم يكن بوسعي في سياق نص سردي أن أفسر لماذا ذكرتها هي بالذات، لكنني الآن في جُلٍّ من أمري، وبوسعي تفسير ذلك الذكر المنفرد للفنانة فهيمة عبد الله، استناداً إلى ما يلي:

- صوتها الصادح المترافق مع آلة الطنبور الوترية الساحرة، كان رفيق دربي أثناء تنفيذ الأعمال التشكيلية الخاصة بالرواية، وكان اختياري أنأذ إطلاق الرواية في النادي الثقافي العربي بالشارقة، بالترافق مع معرض تشكيلي مستوحى من روحية الرواية وأفاقها الوصفية البصرية، ولقد كان صوت فهيمة وآلة الطنبور التقليدية خير معين لي في الاقتراب من روحية المرحلة التي عاشها الشيخ، والأجواء البرية التي كانت رديفة تلك الأيام.
- تلقائية فهيمة واسترخاؤها في الأداء الصوتي، والجمال النابع من سحر البراري والمفازات، واللغة الشعبية الموحية.. كل تلك كانت من الأسباب التي منحنتي فرصة إبداع بصري ورسم 18 لوحة خلال ثلاثة أيام.
- بطبيعة الحال لم تكن فهيمة وحيدة في ميدان وجداني السماعي، لكنها كانت الصوت المُلهم لي.. صوت للبساطة والسجية التلقائية والجمال.

هدى عربي وسميرة دنيا

أحسب أنهما صوتان فارقان جميلان، فالقاسم المشترك بينهما أراه في الرصانة الأسلوبية المقرونة بجمال الصوت، والاستغوار الفني الضمني في ماضي الغنائية الشجية؛ وهنا علينا أن نعترف بأن للماضي حضوراً خاصاً في أفئدة المستمعين، ذلك أن الماضي هو ما عرفه الناس ومارسوه واستمتعوا به ويحنون إليه، فيما الحاضر جدل خلاق لما يعتمل ولما يخرج بعد من أعطاف الضنى والأحلام الوردية، أما المستقبل فدونه خרט القتاد كما يقول العرب.

من هذه الزاوية بالذات تحتفظ الفنانتان هدى عربي وسميرة دنيا، بتلك القدرة على سحب المستمعين إلى مراتب الحنين، ورجع صدى الأنين، والإطلالة العذبة على ماضٍ لم ينحسر بعد، وحاضر لم يتبلور.

هذا لا يمنع الآخرين والأخريات من الخوض في غمار التجديد، والسباحة في المياه غير المألوفة، ولا يحرّمهم أيضاً من النجاح، لكن هذا لا يمنعنا من اعتبار الفنانتين هدى وسميرة، حاضرتين في أفئدة المستمعين، مع الإشارة إلى أن مكارم بشير تتموضع أيضاً في ذات المربع السحري للاستماع المقرون بالحنين والأنين.

يكفي هنا أن نشير إلى أن عائشة الفلاتية ومنى الخير، تحضران ضمناً وسياقاً في أداء الفنانات القاديات من روائع الماضي أمثال هدى وسميرة ومكارم.

هالة الحسين محمد

كوامن متتالية حد الاحتياط

تعرفت على الشابة السودانية الفتية هالة الحسين في النادي الثقافي العربي بالشارقة، من خلال أمسية غنائية سودانية شاركت فيها بأداء أغنية، وحينئذٍ استوهمتُ أنها تستعد لخوض بحر الغناء السوداني متلاطم الأمواج، فأشفقتُ عليها، بل أومأت لبعض الحضور بأن خوض تلك البحار دونه خطر القتاد.

عرفت لاحقاً أنها متعددة الاهتمامات، وكانت الموسيقى الأدائية بشقيها الصوتي والعزفي من اختياراتها الضمنية.. ثم أفاجأ بعد حين بأنها درست القانون، وتمرّست على فقه التعامل مع النصوص التشريعية بتخسباتها حيناً، ومرونتها الفائقة أحياناً أخرى، بل اشتغلت في المحاكم، فأدركت المحاماة والاستشارات القانونية، فبدأ لي أن فن استخدام اللغة القانونية اختصاراً وتوسعاً كان من الخوارزميات المؤثرة على منطقتها في التعامل مع المهن التالية.

كانت هالة نموذجاً فولكلورياً للفتاة السودانية المكافحة، وكانت علاقتها الوظيفية بالتمريض مؤشراً لمعنى الدأب والصبر والتحمل، وكانت مشقات ليلها ونهارها مقرونةً بالمعنى الشامل لتقاطعات الاهتمامات والخيارات.

كنت أشعر أحياناً بأنها في توهان نفسي وروحي.. لكن ذلك النوع من التوهان المذهول كان مؤشراً آخر لجوانيات عامرة بالمباهج والأفراح.

عرفتُ بعد سنين أنها هاجرت إلى أستراليا، وحينها استعدت بل
تذكرت مباشرة قول الإمام الشافعي:

إني رأيت وقوف الماء يُفسده
إن سال طاب وإن لم يجرِ لم يطبِ

ملحق: (2)

التراسل بين الأنماط الفنية

الموسيقى نموذجاً

أسترجع هنا تجربة موسيقية غنائية في العالم العربي، للتدليل على أن عالم الفن يتعدد بقدر خصوصيته، وتجربة "ناس الغيوان" الفنية الشعبية المغاربية تنطوي على عديد العناصر التي تعيدنا إلى مراتب بعض القيم الفنية الممتدة أفقياً، فالتنوعات المقامية عند ناس الغيوان تشبه إلى حد ما؛ ذات التنوعات المقامية التي كثيراً ما تبادرت إلى أذهان وعطاءات عمر الشاعر وعبد القادر سالم وأحمد ربشة، وبالمقابل يذكرني الأداء الجسدي المتناغم مع اللحن، ما كان من أمر الفنان عبد العزيز داوود في الحفاظ على مسافة إجرائية بين توقعاته "الكبريتية" والفرقة، وكذا التماهي المطلق مع الأداء عند خضر بشير.

نقف الآن على تجربة "ناس الغيوان" لنتأمل في بعض ما ذهبت إليه.

في حضرة "ناس الغيوان" تجربة موسيقية مغربية لافتة

توطئة: أستعيد هذه المقاربة التي كتبتها منذ عشرين عاماً لاعتقادي بأن القواسم المشتركة بين تنوعات الموسيقى المغربية والموسيقى السودانية تستحق وقفة، لجهة حضور السلم الخماسي، وحضور بقية السلالم بصورة متوارية أو ظاهرة، وما قصدته من استعادة تلك المقاربة في هذا الكتاب بالذات، هو الإشارة إلى القابليات الكبيرة لتقديم اللحن السخية والمتنوعة في السودان بقوالب متجددة، ولعل تجارب عمر الشاطر وعبد القادر سالم وأحمد ربشة، تومئ إلى ما نذهب إليه.

الكتابة عن التجربة الموسيقية المغربية لفرقة "ناس الغيوان" تتسم بقدر ملحوظ من المغامرة؛ اعتماداً على طبيعة التجربة المتقاطعة مع الغناء والألحان الفولكلورية المغربية ذات الطابع المركب. لقد استمعت إلى التجربة عبر الوسائط الصوتية التقليدية، وبالتالي فإن بعضاً مما سأذهب إليه سيحلّق على جناح الخيال استناداً إلى طبيعة الاستماع، فالفرق دائماً كبير بين الاستماع المباشر الحي، والاستماع عبر أشرطة الكاسيت والأسطوانات المدمجة، تماماً كالفرق بين مشاهدة المسرح

على الخشبة الحيّة، وبين المشاهدة عبر التلفزيون أو الفيديو، لكن الأمر بالنسبة للموسيقى قد يكون أقل صعوبة، باعتبار أن التجريد هو البُعد الحاسم في العمل الموسيقي، والنغمة هي الحامل الأكبر للتمثّل الجمالي.

ترافقت تجربة فرقة "ناس الغيوان" مع المد السياسي في العالم العربي الذي ازدهر في سبعينيات القرن المنصرم، وأثمر أصواتاً غنائية ومواضيع ملتزمة كالتّي يمكن ملاحظتها في فرقة "ناس الغيوان" وأعمال الفنان مارسيل خليفة، والعديد من المحطات الأخرى.

المقدمات الأساسية التي اتسمت بها تجربة "ناس الغيوان" الفنية يمكن تلخيصها في الآتي:

- التنوع الكبير في الفضاءات اللحنية التي تتاخم السلالم الموسيقية المختلفة، وخاصة الرباعي والخماسي والسداسي، ونحن نعلم أن السلم الرباعي يزدهر على وجه أخص في البلدان العربية المتشاطئة مع دول حوض البحر الأبيض المتوسط، كما يحضر بسخاء وافر في المشرق والمغرب العربيين، ويتسم هذا السلم بقابليات استثنائية في تنعيم اللحن بالزخارف الموسيقية، كما يتسم بقابليات إيقاعية متنساعة كتلك التي يمكن أن نجدها في الموسيقى الشعبية المنتشرة في مختلف بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط، ابتداءً من البرتغال وإسبانيا وحتى اليونان وتركيا، إلى ذلك يحضر السلم الخماسي الممتد في عمق الصحراء الإفريقية الكبير، وصولاً إلى السودان، ومروراً عبر موريتانيا وتشاد ومالي، وحتى الصومال وإثيوبيا وإريتريا.

ثم إن السلم السداسي يظهر أيضاً بوضوح تام عند الفرقة، مما يضعنا أمام بانوراما لحنية متعددة وواسعة، تجد مشروعا الجمالي في الفن الشعبي المغربي، وليس المغربي فحسب، باعتبار أن المغاربية اصطلاح أشمل من مجرد الإشارة للمملكة المغربية، وهي تشمل كإقليم إبداعي وثقافي دول المغرب العربي، إضافة إلى الدول المحاذية لها في الجنوب وخاصة النيجر وتشاد والسنغال ومالي.

• يظهر في عمل مجموعة "ناس الغيوان" نوعٌ ممازجةٍ إبداعيةٍ بين الشعبي والتقني، وحسن تعامل واضح مع الوسائط التقنية الناقلة للعمل، مما يدل على أن حس التوزيع السليم، وتحديد الأدوار للعازفين والمؤدين، تم على أسس جيدة، ولقد انعكس ذلك على نوع وطبيعة الإشارة الموسيقية التي يستلمها المستمع عبر الأسطوانة المدمجة.

• لقد لاحظنا كثيراً في العالم العربي أن التعامل مع الفنون الموسيقية الشعبية، يتسم بقدر ملحوظ من العامية الفنية إن جاز التعبير، أو حتى من التلقائية المخلة، مما يجعل تلك الفنون حكراً على مستمعيها المتعودين عليها، ونستطيع هنا أن نضرب عشرات الأمثلة.. نذكر منها مثلاً لا حصراً: شعبان عبد الرحيم "مصر"، وكمال تريباس "السودان"، وفيصل علوي "اليمن"، وهذا لا يقلل بحال من الأحوال من مكانة وشعبية هؤلاء الفنانين، ولا من دورهم في إحياء وتوصيل التراث الشعبي إلى نطاق واسع، لكن تجربة "ناس الغيوان" اعتنت بهذا الفن الشعبي من خلال محمولاته الموسيقية والتقنية والإيحائية، فتمكنت من إيصال رسالة موسيقية تتمتع بالتعبيرية والوضوح، وتتخلص من الاستنساخات المألوفة في الموسيقى الشعبية العربية.

• حتى في الأداء الفردي والجماعي للمشاركين، وضع القائمون على التوزيع والأداء بالاعتبار تفاصيل كثيرة، منها على سبيل المثال: طريقة التسجيل، المسافات بين المؤدين، والتي تنعكس على تراتب الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً، تبادل الأداء المنفرد والعزف المنفرد "الصولو" بطريقة تظهر أهمية وجمالية "الصولو" دون التخلي عن البُعد الآخر الجماعي، ممثلاً في العزف الجماعي والأداء الجماعي الإنشادي "الكورال".

• العناية بإعطاء كل لحن مداه المحدد دونما زيادة أو نقصان، فالزمن الموسيقي محسوب بعناية؛ فلا تكثُر ولا تداعيات غير محسوبة، وبالتالي كان عدد أعضاء الفرقة وأدوار العازفين والمؤدين يتناسب مع الألحان وبصورة مقنعة، فالعبرة هنا تكمن في تحقيق الأثر الجمالي عن طريق "الأوعية الحاضنة"، اعتماداً على الاختزال، واستنفاداً لقدرات المؤدين "المُتطيرين" غالباً، وذلك عطفاً على الاستمزاج الذوقي لتلك الموسيقى.

تلك الملامح والمقدمات الأساسية تتطلب قدراً من التفصيل والاستسبار؛ لأنها تشي بما يتجاوز تخوم الفرقة الموسيقية المعنية إلى مستويات أشمل.

لا تختلف السلالم الموسيقية في معناها ومبناها عن ظواهر الوجود المختلفة، وإن كانت أكثر تجريداً وانسياباً في الأثير، ويعتقد "علماء الهيئة" من أسلافنا الكبار أن الظواهر متنوعة والدلالة واحدة، وهم بهذا القدر يقدمون علماً للجمال يتجاوز الانحسار داخل النوع الفني الواحد،

بل إن الفن ليس إلا شكلاً من أشكال تجلي نواميس الوجود الكلية النابعة من الحق.

عطفاً على ما سبق واستطراداً على ذات التجربة، يمكن ملاحظة التربيع والتدوير في جملة الألحان المقدمة على أساس السلالم الموسيقية "الرباعي والخماسي والسداسي"، فالأغاني المعتمدة على الرباعي تقيم في فضاءات الإيقاع المترحل في التغيير، واللوازم الانتقالية التي تذكرنا بالموشحات الأندلسية الموصولة ضمناً بطرائق التأليف الموسيقي الكلاسيكي، حيث نجد أن الأعمال الكلاسيكية لكبار المؤلفين الأوروبيين أمثال "بيتهوفن" و"فيفالدي" و"باخ" و"موتسارت"، تستقيم على بنية لحنية رباعية، تماماً كالدراما الملحمية الإغريقية التي كانت بنائياً شبيهة بالموسيقى الكلاسيكية، حتى إننا يمكن أن نعتبر "هوميروس" تجويزاً.. مؤلفاً موسيقياً كلاسيكياً.

إذا كان الأمر كذلك بالنسبة للرباعي، فإن السلم الخماسي يدور في حلزون اللازمة التي تعيد إنتاج نفسها تكابراً وتصاعراً، فيما تقدم شكلاً من أشكال التطهر "كاتارسيس" بالمعنى الإغريقي للكلمة، وتشكل واحدة من أوجه العطاء الفني الزاخر للمغرب الكبير.

لا نجد في تجربة "ناس الغيوان" حضوراً كاسحاً للعامة الفنية، التي تنحسر في دائرة ضيقة من المستمعين المتألفين مع نوستالجيا المكان

والزمان، بل هناك اشتغال حقيقي على الألمان، تطويعاً وارتقاءً بقابليات الإيصال إلى مدى أوسع، ويتجسّد هذا الاشتغال فيما يلي:

• التنازل الإجرائي المسبق عن مركزية الفنان "المغني"، وبالتالي التنازل أيضاً عن مركزية العازف الفرد، ولكن دون الإخلال بالعطاء الفردي "الصوليست" في مستويي الأداء والعزف، والحال أن معيار الصوت ليس نمطياً يستعيد الجمالي من خلال المؤلف، بل إنه يربط بين التعبيري والجمالي، فلا بأس إذن أن يكون كل واحد من الفرقة مؤهلاً لأداء صوتي معين، يتناسب مع طبيعة التعبير المطلوب في الجملة اللحنية.

• ها نحن إذن أمام "موت" مؤكّد للمغني الفرد والعازف الفرد، تماماً كما ذهب "رولان بارت" ذات يوم وهو يعلن عن "موت المؤلف"، وتتماهلاً كما ذهب المتصوفة الكبار وعلى رأسهم الشيخ محيي الدين بن عربي، الذي كان قد مارس هذه الحقيقة خياراً واختياراً ونظراً لها في كتاباته.

إن التنازل الإجرائي الجمالي عن مركزية المغني الفردي والعازف الأوحّد عند "ناس الغيوان" يحيلنا مباشرة إلى فلسفة الأداء الجماعي الذي يصهر الناس "مبدعين ومنتقلين" في أتون الدائرة السحرية للفن التطهري، وسيلاحظ المستمع الحصيف كيف يتبادل الكوراليون النص، كأنما يقيمون مباراة حرة للبديع الفني، وكيف يتطايّر العازفون مع

التخرجات المفاجئة لجملة لحنية "خارجة" عن السياق، ولكنها في ذات الوقت لا تحيد عن اللازمة المركزية في البناء اللحني.

نوع من حرية التعبير الذي يتواشج مع "تطيرات" الحضور المشارك والمستمع، ذلك الحضور المتحرر الشبيه بما أبهر ذات يوم بعيد علماء الموسيقى من الفرنسيين الذين أوفدهم نابليون بونابرت إلى مصر، واحتاروا في كيفية تدوين الموسيقى الشعبية المصرية، حتى إنهم اعتبروها موسيقى غير خاضعة للسلالم والقوالب اللحنية، غير أنهم؛ بعد جهد جهيد؛ اكتشفوا إمكانية تدوين تلك الموسيقى، لكنهم اعترفوا أيضاً فيما كتبه في موسوعة "وصف مصر"، بأن العازف والمؤدي في الموسيقى الشرقية يمتّع بقدر كبير من الحرية المقرونة بالذائقة وثقافة الاستماع المؤصلة في ذاكرة التاريخ.

تتبع قبل سنوات عازف في الإيقاع الهنود الذين رافقوا الأغاني القديمة للفنانة الهندية الاستثناء "لاتا منغشكر"؛ فتيقنت أنهم ليسوا عازفين اعتياديين، بل حكماء موسيقى بامتياز، فالإيقاعات المتبادلة، والتدوير العجائبي للأبعاد، والتناغم مع المدى المفتوح.. سمة غالبية على أمثالهم، حتى يخيل إليك أن الواحد منهم يتشرب الموسيقى مع بدايات توقيع أقدامه على الأرض وهو طفل صغير.

شعرت أن بعض النصوص الشعرية التي اختارتها مجموعة "ناس الغيوان" اتسمت بالمباشرة، بالرغم من استيعابي الناقص للنصوص المكتوبة باللهجة المحكية في المغرب، فقد جاءت بعض تلك النصوص

مكاشفة لهموم داخلية، وأخرى عربية.. تتعلق بالمعطى القومي الأشمل، ونصوص أخرى حكّمية تعمم مكارم الأخلاق، ولا أدري لماذا وجدت نفسي أعقد مقارنات بين ثلاثة مستويات لهذا النوع من الفن في العالم العربي:

- المستوى المغاربي، الذي نحن بصدده، ويفتح الباب للفارق الجمالي بين المحتوى والشكل، باعتبار أن الرسالة الفنية لفرقة "ناس الغيوان" تتجاوز حدود التعبير المباشر، كما أن وقوعها في مصيدة النصوص "الملتزمة" المباشرة، أثقل على تراكيبها اللحنية أحياناً، وأفقدتها الإيحاء الشعري المتسق مع التركيبة الموسيقية.

- المستوى اللبناني، متمثلاً في تجربة المؤلف الموسيقي الفنان "مارسيل خليفة"، وفيها نجد حذراً بالغاً، واعتباراً كبيراً لمضاهاة النص بالتأليف الموسيقي، مما يجعلها تجربة استثنائية في الغناء السياسي.

- المستوى المصري، ممثلاً في أعمال الثنائي الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، وهي تجربة شعبية بسيطة لا تتجسّم عناء التوليف الموسيقي المركّب، بل إن الموسيقى فيها أقرب إلى أن تكون ترجمانا للكلمات "سيدة الموقف"، وفي هذه التجربة تعبيرات موسيقية تلقائية ومتواضعة تخرج من آلة الفنان المؤدي الراحل الشيخ إمام.

ما يستحق التوقف عند النموذج المصري تجربة الفنان الشاب مصطفى سعيد، وهو فنان ممنوح.. خرج من عمق الاستماع المقرون بالذائقة الرفيعة، والمعرفة العالمية لنماذج الموسيقى الشرقية التاريخية، وهو إلى ذلك يتبنّى مشروعاً إحيائياً تجديدياً أيضاً.. فإحياء التراث

الموسيقي الشرقي لا يعني استعادة ذات القوالب التي عرفت تاريخياً، بل إعادة استرجاع جواهرها النقية، ومعالجتها بروحية أدائية مواكبة لأرقى ما وصلت إليه الموسيقى، وإضفاء بعد عالمي جديد.. يلتقط الأنساق الجمالية المتوارية خلف غلالات الإهمال.

يعتد الفنان الملحن مصطفى سعيد بإحياء النصوص الشعرية الفريدة، وفي مقدمتها النصوص الصوفية.

تلك النصوص تعيدنا إلى مربع الكبار أمثال ابن عربي وابن الفارض والبردوني، فما تُمثل في محصلتها؛ جسراً وجداناً ومعانٍ نابغة من وحدة الثقافة التاريخية العربية.

تلك الأمثلة قرينة السبعينيات والأحلام الطوباوية التواقفة لألفية عربية جديدة، خبت وتباعدت من ذاكرتنا، عطفاً على تراتب الإحباطات، وتغول الاستبدادات، وتهالك الأمة.

لم تكن فرقة "ناس الغيوان" مجرد مجموعة فنية غنائية، بل شكلت ظاهرة ثقافية واجتماعية.. حلماً كبيراً، وأمانياً بالانعتاق، ولقد ثارت على كل جاهز متكلس، ونبتت في أعماق التراث، وترافقت مع الموشحات الصوفية والأندلسية، واغترفت من تنوعات الغناء الشعبي المغربي، فشكلت رافداً كبيراً للأغنية الملزمة الموضوعية في تلك المرحلة.

لكن "ناس الغيوان" التي بدت متراسلة أيضاً مع نماذج فنية غربية، مثل فرقة "البيتلز"، لم تستعر من الآخر الفني ما يتجاوز التكنيك، ولم تنتازل عن إمكانيات الآلة التقليدية المحلية، وكانت بهذا المعنى رافداً آخر للموسيقى الإنسانية الحاملة بالتغيير والتجديد.

ملحق: (3)

حوارات مع المؤلف

1- حوار مع جريدة "الرأي العام" السودانية

أجرته الصحفية نجاة إدريس

- الشاعر العربي غائب تماما عن لحظة الفجيرة كما لو أنه مخطوف من ذاته
- الأزمة ليست في الحداثة بل فينا نحن
- القصيدة العربية المستحدثة تبدو كما لو أنها تميمة تنخلع من المعنى القاموسي المتعارف عليه في اللحظة
- شعراء العربية في السودان هم أفضل من قدم الخصوصية الشعرية العربية
- التجاني يوسف بشير يقف كقامة موازية لما وصف بالشعر العربي الرومانتيكي

توطئة:

الدكتور الأديب اليمني عمر عبد العزيز من العلامات الفارقة في الأدب العربي، وهو يجمع بين أجناس أدبية عديدة، فهو كاتب نص متميز، وهو أيضا سارد بجانب كونه فناناً تشكيلياً وناقداً، وله عشرات المؤلفات في الفلسفة وعلم الجمال، وقد أهلته هذه الذخيرة الوافرة لتقلد عدة مناصب، فقد عمل مديراً عاماً لتلفزيون اليمن الجنوبي، ثم مديراً لمعهد الفنون الجميلة بعدن، وترأس تحرير مجلة "نداء الوطن"، كما شغل منصب رئيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين؛ فرع عدن، وحالياً يتولى عدة مهام بإمارة الشارقة.. مديراً لإدارة الدراسات والنشر بدائرة الثقافة بإمارة الشارقة، ورئيساً لتحرير مجلة "الرافد"، ويواصل الكتابة في عدد من الصحف والمجلات العربية.

• هنالك جدل كثيف يدور حول الأدب العربي، وتبرز أصوات تقول بتغول الرواية على الشعر. كيف تنظر إلى هذا الجدل، وإلى المشهد الثقافي العربي بصورة عامة؟

• من المعروف أن بيان العرب التاريخي هو بيان شعري بامتياز، لكن المشهد في الآونة الأخيرة حقق ازدهارا استثنائياً لمصلحة فنون السرد وذلك عطفاً على جيشان المجتمعات العربية واعتمارها بكثير من المستجدات الحياتية والمجتمعية، الأمر الذي يجعل البعد الزمكاني أصلاً أصيلاً في هذه المجتمعات، بل إن هذا البعد المكاني والزمني يقترن بقدر كبير من الغرائبية، والشاهد أن العالم

المعاصر هو عالم روائي بامتياز، فلم يعد أمام الكاتب صعوبة في التقاط الصور والأفكار والتداعيات الوافرة حضوراً في هذه المجتمعات، وعودة إلى الشعر العربي أقول إنه ما زال حاضراً على أساس التفعيلية الشعرية التي تعكس تلك الغنائية المباشرة، فيما تستبطن تاريخ الشعر وديوانه الواسع، لكن الملاحظ أن الشاعر العربي غائب إلى حد ما عن لحظة الفجيرة كما لو أنه مخطوف من ذاته— وهذا أمر جديد— فالمعروف أن شعر العرب قبل عقدين أو ثلاثة، كان عامراً بقضايا الساعة، لكنه الآن يميل إلى التجريب والحيرة والسفر صوب مجاهيل العتمة والتغيب.

• الحداثة والتحديث إشكالية أم أزمة مفتعلة في القصيدة العربية؟

• أعتقد أنها إشكالية، وهي في ذات الوقت أزمة، وأنا أفترض أن الأزمة لصيقة الحل، والمأزوم هو القادر على أن يبحث عن الحل، وتكمن أزمة الحداثة في كل أوجه الحياة العربية وليس الشعر فقط، فنحن العرب مشدودون إلى الماضي بطريقة مزعجة، حتى إننا في حالة اشتباك غير حميد مع ماضينا الخاص، الأمر الذي يفضي إلى اشتباك موازٍ مع الآخر الإنساني. النماذج والأدبيات السائدة في العالم العربي بما فيها الجدل حول ماهية الشعر؛ انطوى وينطوي على مفارقة لماهية الموسيقى الشعرية، فموسيقى الكلام لا تكمن في التفعيلية فحسب، بل أيضاً في الحرف والمفردة، والشاهد أن كلام البشرية ليس سوى خوارزميات صوتية تناوبية مموسقة، ولا مفر من تراتب الحركة والسكون أثناء الكلام، وهو ما ينعكس على الكتابة ويمنحها ميزانها الصوتي والجمالي.

المشكلة إذن ليست في موسيقى الشعر والكلام بعامة، ولكن في قراءة الشعر قياساً بالكلام، فالشعر ليس مجرد كلام موزون ومُفَقِّي فقط، بل هو إلى ذلك إبحار في سديم المعاني وتحولات الألفاظ، والفرغات والإشارات.

الشعر يستدعي كلام ما قبل الكلام، وكذا الصورة العابرة كالطيف، وممضة الفكرة النابغة من الوجدان والوسط المحيط. أعتقد أن حداثة الشعر تتلوهها ما بعديات، تماماً كما أن لكل قبل ما قبله، وهكذا أرى أن الحدائفة لازمة زمانية مكانية لا حد لها ولا حدود.. الأزمة ليست في الحدائفة بل فينا نحن.

• كيف ترى المشهد الشعري السوداني وهل هناك أصوات شعرية استوقفتك؟

• يتميز الشعر العربي السوداني بخصائص، وقد لمحت هذه الخصائص منذ فترة مبكرة من سبعينيات القرن المنصرم، وقد استوقفتني على وجه التحديد فن الغناء السوداني اللصيق بالشعر الغنائي، وخاصة عند فناني الحقيبة ممن تواشجوا وتفاعلوا وقدموا أنساقاً بيانية تتسم بقدر كبير من الغنائيات المقرونة بالوجدان، والتي تعكس ضمناً ما أسميه بثقافة التماس المتوتر والجميل مع البيئة المحيطة.. والوصف في شعر السودان ليس طبيعياً فحسب، لكنه مفاهيمي بامتياز، والكلمة العربية المستحدثة تبدو كما لو أنها تميمة تنخلع من المعاني القاموسية المتعارف عليها، وأنا أعتقد أن شعراء العربية في السودان هم أفضل من قدم الخصوصية الشعرية العربية السودانية، ولا أستثني في هذا شعراء المديح الصوفي الذي يمثلون

في السودان مدرسة قائمة بذاتها، تستبطن أفضل الجواهر في النصوص الصوفية التاريخية، فيما تضي عليها نفساً دائرياً يتسق مع سحر السلم الخماسي الموسيقي، والذي يميز الغنائية السودانية ويعطيها بعدها الأكثر حميمية. إلى ذلك يمكننا الإشارة على سبيل المثال لا الحصر إلى التجاني يوسف بشير الذي يقف كقامة موازية لشعراء المدرسة الرومانتيكية على عهد أبي القاسم الشابي وإيليا أبي ماضي والأخطل الصغير.

قوالب الشعر العربي وأنساقه تحضر في السودان بسخاء، يميزها شيء من الخصوصيات التي ألمحت لها.

• بصفتك مبدعاً شاملاً؛ كيف تنظر إلى التشكيل السوداني بمدارسه المتعددة؟ وهل ثمة تشكيلي بعينه استوقفك؟

• عندما أقف على التشكيل السوداني أجد نفسي مباشرة أمام الثنائية الإجرائية التي تاقنت إلى توصيف السودانية الثقافية عطفاً على الغابة والصحراء؛ وعندي أن الغابة تعني المدهشات والمفاجآت، وانبثاقات الألوان، والتحويلات العاصفة للطبيعة، وفي المقابل أرى الصحراء بوصفها المدى المفتوح وحالة التروحن المجدولة بصدق الحياة وتأملات الناظر للموراء.

المدى المفتوح في ثقافة الإنسان يتصل بتلك القيم الراكزة في أساس الطمأنينة والاسترخاء والتسامح، وأعتقد جازماً أن فنون السودان المختلفة تعكس هذه الحالة، وقد اطلعت على كثرة كاترة من الأعمال التشكيلية لفنانين سودانيين والتمست فيها هذه الخصائص، وأقصد

بها تحديداً.. بهاء الألوان، والمجاورة الدائمة للأزرق وما يخرج منه من ألوان موازية كالأخضر والأصفر، ورأيت بعيني تصاوير رائعة للبعد الثالث عند كثير من الفنانين، كما تلمست الحروفيات الفنية، ووجدت قدراً كبيراً من التدويرات المفاهيمية، الأمر الذي لا أستطيع بسطه في عجالة حوار صحفي، لكنني أشير إلى بضع أسماء مثلاً لا حصراً.. منهم: حسن بدوي الذي تجول في مراتع التجريب والحدائث وصولاً بها إلى تركيز القيم اللونية التراكمية ذات الصلة بثقافة المكان، وحيدر إدريس: المنصرف إلى تمانم الأصول والحروفيات الغائرة في التجريب حد الطفو، وراشد دياب: المهجوس بفلسفة الفراغ وعبقورية المنظور الموشى بالألوان السودانية، وشبرين: الذي يدوزن موسيقى الألوان مع الخواطر والتكرار ضمن أفق يتسع بالامتلاء حد الثمالة، وأحمد عبد العال: المهجوس بتفريغ اللون على اللون مع كثير من السيطرة على جماليات الأبيض والأسود، والتأصيل المعرفي الجمالي المقرون بالممارسة.

• د. عمر.. فلنتوقف قليلاً عند تجربتك الإبداعية، وهذا التمازج بين المتناقضات ما بين الاقتصاد والأدب. كيف آلفت بين هذين النقيضين؟

• أعتقد أن الدراسة الاقتصادية في الجامعة وما بعد الجامعة؛ والتي سبقتها دراسات علمية في الثانوية العامة، اقترنت لدي بما يمكن أن أسميه المنطق الرياضي الجبري، لكن هذا المنطق الذي يبدو صارماً وعلمياً بامتياز لا يتحرك إلا بقوة الخيال، ومع الزمن تأكد لي أن

الرياضيات ناظم كبير لأحوال العلوم المختلفة، من حيث استقامتها على الأرقام والحروف والهيئات والخوارزميات والفراغات والخطوط والدوائر وأنصاف الدوائر، بل كل الممكنات الوجودية.. المادي منها والميتافيزيقي، حيث سنجد أن الفنون المختلفة تتقاطع مع الرياضيات تدويناً وقوانين، غير أن تلك الفنون تتميز بقدر من التخطي للبرهان الفعلي والشكلي. بالنسبة لي شخصياً تعلمت من الرياضيات المنطق والبرهان العقلي، ومن الاقتصاد النظرة الكلية للظواهر، فيما وجدت في الفنون المختلفة تمثلاً لما سبق، ولكن ضمن إطار من التداني والانزياحات الكامنة في اللاوعي، فإذا كانت القاعدة الرياضية مجبرة على استنباط ومناورة على المعلوم مسبقاً، فإن الفن يستخدم هذا المعلوم كمنصة انطلاق نحو المجهول. الفنان كالطير يعرف من أين ينطلق، ولكنه لا يدري كيف سيحلق، وحالما يواصل التحليق عليه أن يتأقلم ليطير، ثم يبحث عن منصة هبوط نحو انطلاقة جديدة.

2- حوار مع جريدة "الرؤية" الإماراتية

أجرته الصحفية مروة السنهوري

مقدمة:

الحوار مع الدكتور عمر عبد العزيز تطلب تجوالاً بانورامياً في عوالمه الثقافية والفكرية والإبداعية، وربما اقتضى الأمر بعض الإطلاقات الفلسفية، وشيئاً من سيرته الذاتية المتصلة بعوالمه وخياراته، ومن ضمن تلك السيرة صلته المعرفية بالسودان الثقافي.

كانت البداية مع الفلسفة

- ترد في بعض كتاباتك أوصاف؛ كالأبيقورية والرواقية والبيزنطية، فما هي الأبيقورية وما هي الرواقية والبيزنطية؟
- هذه الصفات مُجيرة على بعض المدارس الفلسفية اليونانية القديمة، والتي شكَّلت بجملتها مفردات أولى في الفكر الفلسفي الإنساني المُدوّن برحابة واسعة، ذلك أن الفكر الفلسفي لا يقف عند تخوم اليونان التاريخية بل يشمل كامل الحضور البشري منذ القدم، فهناك ما تم تدوينه وقابل للاسترجاع سالفاً عن سالف، وهناك ما ظلَّ أسير الثقافة الشفهية واستتباتها الميثولوجية التاريخية.

أما بالنسبة للأبيقورية فهي مدرسة فلسفية مُجيرة على الفيلسوف اليوناني أبيقور، وقد كانت عوالم الأسئلة الفلسفية في اليونان يومئذ تترنح بين قطبي الأبيقورية والرواقية، حتى إنه يمكننا القول تجويزاً إن الأبيقورية أقرب إلى البراغماتية بلغة العصر، وخاصة تلك المتعلقة باستنفاد أسباب الحياة ومتعتها، فالأبيقوري هو الذي يقدس مبدأ اللذة ويستعذب التعاطي مع الوجود الاجتماعي، وهو يعتقد أن من يتعاطى مع الحياة برحابة المزاج الرغائبي الباحث عن اللذة، يستطيع أن يكون مثلاً للإنسان العملي البراغماتي المتناغم مع الحقائق الموضوعية، وبالمقابل كان الرواقيون الذين وصفوا بتلك التسمية هم المتأملون المشاؤون الناظرون إلى الغيوب من خلال التروحنات الفلسفية الإغريقية، وهؤلاء على نقيض تام مع الأبيقوريين، فهم يمثلون الوجه المقابل تماماً لثقافة المتعة واللذة، لأنهم يعتقدون أن المتعة الروحية والفكرية أهم من متعة الجسد.

يبقى البيزنطيون الذين وصفوا بهذا الاسم نسبة إلى بيزنطة، وهؤلاء هم الجدليون المحاورون الذين لا يكلون ولا يملون من الجدل النابع من تناقضات الرؤى، وتعدد وجهات النظر.

- لماذا تستخدم هذ المصطلحات في أوصافك لما هو راهن؟
- أستخدم هذا المصطلحات تجويزاً، حيث إن أسئلة الماضي تعيد إنتاج نفسها بكيفيات جديدة، فالبشرية تدور في ذات المدار، وتواجه نفس العسر عندما تتوقف أمام أسئلة الوجود والغيوب، ولعل الاستنتاج الأكثر منطقية في حيرتنا الوجودية يتلخص في كوننا جميعاً على

خطأ في أفق ما، وفي ذات الوقت على صواب أيضاً، فكيف لنا أن نخرج من هذه الدائرة المغلقة.

• هل مثل هذه الاستنتاجات ينطبق على الحالة العربية.. مثلاً الحالة السودانية؟

• نعم.. وبالتأكيد، فالسودان بمكوناته الثنائية التي سمّت بمدرسة الغابة والصحراء تعكس هذه المفاهيم، فالذين ينتمون إلى الغابة يمكن أن منحهم تجويزا صفة الأبيقورية، مع خلوهم المؤكد من النزعة البراغماتية، والذين ينتمون إلى البراري المفتوحة يمكن اعتبارهم رواقيين، من حيث صلتهم بالتأمل والتروحن السلوكي، لكن هذه الثنائية الظاهرة لا تغني عن الحقية البيزنطية الجدالية النابعة من علوم الرأي، كما نلاحظ في المناظرات السّجالية بين المتصوفة والسلفيين، على سبيل المثال لا الحصر، وكذا في اللغو السياسي والأيديولوجي الراهن.

• ومتى تكون الأبيقورية مثلية؟

• تكون مثلية عندما لا يكون هناك تأمل في مفهومها الجوهرى وفي الحياة، فتصبح مجرد تداع حر يتماهى مع المتعة والحرية المطلقة من دون ضوابط تزن هذه الأشياء، فمثل هذه الأبيقورية تتحوّل إلى نوع من العبث لأنها تنتكّب درب الإخلال بموازين الكون والطبيعة، وعندما يتم الاعتداء على هذا الجبر الوجودي تكون النتائج وخيمة، كما نلاحظ الآن في عالم ما بعد الحرب الباردة.

• قلت في حديث سابق لك "عشت حياة ناعمة". هل يعني ذلك أن حياتك كانت خالية من المعاناة والألم؟

• سارت الأمور في حياتي بطريقة بسيطة وناعمة، حتى التحديات كان فيها نوع من المتعة سواء على المستوى المعرفي التعليمي أو على المستويات المختلفة، كالوظائف التي شغلتها والتي كان لها طابع مؤسسي مزعج، لكن الشيء المهم أن مسار المعرفة والتلقي الذوقي كان له مذاق ناعم لأنني عشقت القراءة والمعرفة، فانكبت على دراسة الرياضيات وعلم الاقتصاد والفلسفة وعلم الجمال والتشكيل، وعندما أواجه بعض المنغصات والمتاعب في الإكراهات الوظيفية.. كنت أسارع للتخلي عن هذه الوظائف وأسعد كثيراً بذلك، ولسان حالي يردد ما قاله المتصوف المُنبهّل:

عليك يا نفس بالتسلي العز في الزهد والتخلي

• متى تساعدنا المعرفة على تهذيب ذواتنا للتصالح مع الألم والتحديات؟

• المعرفة في تقديري الشخصي تتجلى في مستويات عدة.. هناك المعرفة التي يتلقاها الإنسان من خلال القراءة ومن خلال التعايش مع الغير، وهناك معرفة تمثل حالة من العطايا الإلهية والهبات، والتي نسميها موهبة أو إلهاماً، ومن وجهة نظري أن البعد المرتبط بالموهبة له طابع مغاير للمشقة التي تحاصر الباحث عن المعرفة المجردة.

أما المعرفة العالمية المتسعة بتعدد أنساق المعرفة، فلها أهمية في أن يدرك الإنسان أسرار الوجود والكون بقدر معين، حيث تمنحه نظرة

كلية، حتى يفهم أسباب التخبط في المفاهيم والسلوك، ويكون واعياً لكل ما يحدث من حوله.

• ما سر اهتمامك بعلم الجمال وأنت طالب في رومانيا؟

• الحقيقة أنني مارست الفن التشكيلي منذ الصغر، وتشبعت بالموسيقى؛ بأنساقها المختلفة، فكنت أستمع إلى السلم الخماسي للصومال والسودان، والموسيقى العربية التي كان فيها نوع من الزخرفة والنممة، بالإضافة إلى تعدد اللغات في حياتي منذ الصغر.

أعتقد أن هذه المقدمات جعلتني أهتم بالتواشج بين الأنساق الفنية المختلفة، ووجدت في المباحث الجمالية إمكانية أن أدرك القانون الناظم لهذه الأنواع، وما هي الصلة بين الموسيقى والفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي والسينما والمسرح.. إلخ.

وذلك لأن علم الجمال يستمد مقولاته الأساسية من الفلسفة، ويتطرق إلى تاريخ الفن، والخصوصيات الفنية، وبالتالي.. كان علم الجمال تعبيراً عن ذلك البعد الذي يتجاوز تاريخ الفن بالمعنى الإجرائي، ويتجاوز النقد الفني التقليدي. علم الجمال يعتني بكل هذه العلوم مجتمعة.

ومن هنا جاء اهتمامي بعلم الجمال، وخاصة خلال دراستي الجامعية في رومانيا من 1973 إلى 1978.. حيث قرأت في هذا المجال بنهم أكثر مما قرأت في علم الاقتصاد، وكنت محباً وعاشقاً لعلم الجمال حتى إنني أعطيت محاضرات في هذه المادة بجامعة

عدن عام 1984، ومن طرائف الصدف، بل وأهميتها؛ أني رُشحت لتدريس المادة من قبل الدكتور السوداني جبلي عبد الرحمن، دون أن يعرفني أو نلتقي حتى.

كان يقرأ مقالاتي في علم الجمال، ولهذا رشحتني للتدريس بعد أن قرر السفر خارج اليمن الجنوبي.

- إلى ماذا أوصلتك القراءة المتعمقة في علم الجمال؟
- إلى معرفة فن الفنون الممزوجة ومعرفة فن الرؤى المتمازجة في أن واحد.

- أين نحن في العالم العربي من علم الجمال؟
- للأسف.. هذا المبحث في العالم العربي مهمل جداً في الكليات والجامعات العربية، بحسب معلوماتي. الاهتمام بعلم الجمال يفتح لنا باباً واسعاً للفلسفة على تاريخ الفن والخصوصيات الفنية، ونحن في العالم العربي لا نستطيع إدراك خصوصياتنا الفنية من دون هذه الأداة، لأنها أداة معرفية شاملة تجعلنا نتلمس الطريق، ونتعرف على الخصوصيات في التشكيل والأزياء والأغاني، ومن هذه الزاوية أعتقد أن تدريس هذه المادة واحدة من الضرورات المطلقة، ولا سيما في هذا العصر، لأنه عصر الأحلام والخيال الجامح.

- لماذا لا يدرس الطلبة في المدارس أو الجامعات الفلسفة؟
- لا أعلم، هذا سؤال يجب أن يوجه لأصحاب الاختصاص المعنيين بالأمور التعليمية والتربوية.

الفلسفة باختصار شديد هي السؤال الذي لا إجابة له، والسؤال الذي لا إجابة له هو قرين الإنسان حيث يظل يسأل ولا يجد إجابة، ويرأى أن الفلسفة نوع من الإبحار في المعرفة المجردة بالمعنى المنطقي للكلمة، والجبري الرياضي، والمعنى البرهاني، وأيضاً المعنى الماورائي.

من هذه الزاوية.. الفلسفة تحفز التساؤلات المفتوحة، وتمنحنا القدرة على استكناه الجواهر.. كما الرياضيات التي تحفز الجانب المنطقي الجبري الرياضي الذي يمنحنا القدرة على الإمساك بالخوارزميات المدوّنة والمؤسّقة لهذا العلم.. الفلسفة باختصار.. هي رياضيات ولغة وموسيقى.

• لماذا يخاف العرب من الفلسفة؟

• هذا ليس صحيحاً، لقد كان لنا إسهامٌ كبيرٌ في الفلسفة الإنسانية، وعلينا أن ندرك أمرين مهمين.. الأول أننا في إطار التفسير القرآني انزحنا بهذا التفسير إلى التأويل وهو الذي أحالنا إلى علوم الكلام والتي كان فيها بُعد منطقي برهاني ولغوي، وكل هذه الأبعاد كانت في أفق ما؛ تساؤلية ومحتارة.. لا تقدم إجابات جاهزة. وكان لها إسهامات جوهرية.. مثل نظرية الميزان لجابر بن حيان، وكذا الحال مع الشيخ محيي الدين بن عربي ومقارباته المهمة حول البرازخ والاتصال بين ثنائيات الوجود، كما أن ابن رشد كان له إسهام كبير في البحث عن العلاقة بين الدين والفلسفة، وحاول أن يجيب على

هذا السؤال بشكل راءٍ متقدم، وهناك الكثير من الأسماء والأمثلة التي تدل أننا لم نكن بعيدين عن هذا الميدان، بل كنا من مؤسسيه.

• ماهو الجمال؟

• الجمال لا تعريف له بالمعنى الدقيق للكلمة، أما إذا أردنا أن نعرف الجمال بالمعنى المباشر للكلمة فهو ذلك النسق والانتظام لعناصر تحمل قيمةً جمالية، علماً بأن النسق والانتظام ليسا واحداً.. حتى إن ما يبدو فوضوياً فيه نسقٌ وانتظام، وهذه مسألة مهمة جداً.. وبالتالي، يحمل الجمال بُعداً أخلاقياً، وبُعداً نسقياً انتظامياً، وبعداً اعتبارياً.. وهذا يعني باختصار.. تنظيم الفوضى.

من تعريفات الجمال التي أعتدُّ بها ما قاله البوصيري:

فالدر يزداد حسناً وهو منتظمٌ وليس ينقص قدراً غير منتظمٍ

• كيف كانت قراءتك للكتب في طفولتك؟

• ولدتُ في بيئة دينية متشربة بالتصوف السني الأشعري.. في مقديشو وداخل حارة العرب، وفي لحظة معينة بدأت أقرأ الفلسفات المادية الأوروبية، وأعتقد جازماً أن هنالك كتاباً عصف بأولوياتي وهو "أصل الأنواع" لتشارلز داروين.. قرأته وأنا في الصف الثالث الإعدادي، وهكذا بدأت أتأسى بالفلسفات الأوروبية المادية، وكنت أجد في هذه الفلسفات نوعاً من المخارج والحلول، وانخطفت بها حيناً من الدهر، وبدأت أبحر في الفلسفات البرهانية.. لكنني كنت أتلمس في نظرات المفكرين الكبار أبعاداً روحية، عبر بحثهم عن

مجتمع مثالي طوباوي، وفي نهاية المطاف يمكن اعتبارهم مثقلين بزهدهم في الدنيا ووفائهم للعمل، ويصعب اعتبارهم ملاحدة على الطريقة النيتشوية.

هنالك مدرستان في المادية الأوروبية.. الأولى تبحث عن مثال وتستبعد كل ما هو ميتافيزيقي إجرائياً، ولكنها لا تدخل في خصومة مع الله.

المدرسة الثانية تثبت ماديتها عبر خصومتها مع الميتافيزيقا والماورائيات، وتلك مدرسة كانت لها تجلياتها في أوروبا.. ابتداءً من نيتشه مروراً بشوبنهاور، وحتى جان بول سارتر.

في نهاية المطاف كل هذه الأمور عبرت عن تواسجات كبرى بين أرباب الفلسفة المادية والكثير من القيم الروحية، والحديث سيطول في هذا الأمر، ولكنني وجدت في هذا المجال مقترحات ونظرات عميقة من خلال الفن التشكيلي وعلم الجمال والعلوم الاقتصادية والفلسفة. كل هذه الأمور تؤكد أن كل العلوم والمعارف واحدة ولا توجد حدود أو حواجز بينها، وأن الذين أسهموا في الفكر الإنساني باجتهادات مختلفة ومن زوايا مختلفة؛ كانوا روافد لنهر كبير، هو النهر الإنساني الذي بحث في سؤال الوجود والغيب، واسترخى في بحر المعاني البرهانية أو الميتافيزيقية.

- قلت إن نظرية داروين لها بعد روحياتي، كيف؟
- كتاب "أصل الأنواع" من الكتب الأنثروبولوجية ضمناً، لأن

داروين ليس باحثاً في الظواهر الطبيعية وعلم الجيولوجيا فقط، بل في علم الإناسة.

في أصل الأنواع لم يخرج داروين عن المشيئة الإلهية، حيث إن زاوية نظره لمعنى التطور التاريخي للأنواع تذكرنا بما يرد في القرآن الكريم.

وعلى سبيل المثال لا الحصر؛ سلسلة التطور التي تبدأ بوحيدة الخلية "الأميبيا" نجد لها موازياً قرآنيّاً.. نطفة ثم علقة.. إلخ، هذا التوصيف النمائي التطوري يتّصل بالطبيعة.. أي أن البيئة المائية الطينية الخاصة كانت الحاضن لوحيدة الخلية البيولوجية.. ثم بدأ انقسام ثنائي بسيط، وتوالت الأحقاب البيولوجية، فكانت الأسماك، فالزواحف، فالطيور، فذوات الأربع، فالمتحور الأول نحو رجلين ويدين، وصولاً للإنسان العاقل.. في سياق زمني طويل جداً، وهو أمر له أصل في القرآن، فالإنسان مخلوق من طين ونفخ الله فيه من روحه، وإذا نظرنا إلى مسار داروين ككل، سنجد أنه اشتغل على الظواهر في الطبيعة، وقام ببعض الاستنتاجات التي تحتمل الخطأ والصواب، ولكن في نهاية المطاف لم يخرج عن استخدام الأدوات المعرفية والملاحظات المرتبطة بنظرية التطور، وتبعاً لذلك يجب أن لا نحمله أكثر مما لا يحتمل.

قرأت منذ زمن بعيد كتاب "عقلة المستوفز" للشيخ محيي الدين بن عربي.. يذهب فيه إلى نفس الاستنتاجات.. قبل داروين بقرون،

ويمكن مراجعته من قبل أي واحد فينا، لذلك لا يجب أن نعيد إنتاج البطريركية الكنسية الجامدة باسم الإسلام، وأن تتسع رؤيتنا لاستيعاب داروين وأمثاله ممن لامسوا بعض الحقائق.

لذلك كان لكتاب "أصل الأنواع" أثر حاسم في حياتي الفكرية، وكان دالتي للكثير من الكتب الفلسفية والبيولوجية، وفي نهاية المطاف لا داروين ولا غيره يستطيع أن يخرق قوانين المشيئة الناطمة لهذه الحياة.. كل واحد يجتهد من زاوية معينة، وهناك من يصيب ومن يخطئ.

• لماذا يرسم أغلب المبدعين والفلاسفة نهايتهم عبر تبنيهم للتصوف كمنهج؟

• أعتقد أن التصوف ليس خصيصة دينية أو اجتماعية أو ثقافية أو فردانية فحسب، بل خصيصة كونية للانتظام وفق قوانين الحياة أيضاً، كما أننا تابعون منساقون جبراً في المسار الكلي للكون، ويجب أن نكون ضمن تلك المنظومة، لأن خروجنا منها خيار أقرب إلى التهلكة، فكل واحد منا يمكن أن يأكل ما يشتهي، لكنه سيمرض لا محالة إن تجاوز حد الضرورة، والصوفية باختصار تعني الإقلال في كل شيء، والصوفية تطهرّ واستنفاراً للكوانم الداخلية ببعديها الروحي والمادي، وكلما تخلص الإنسان من الكوانم المادية؛ ارتقت لديه الجوانب الروحانية، فالإنسان مكون من أبعاد غرائزية حيوانية، وأخرى روحانية نورانية رفيعة، ويستطيع أن يذهب إلى الأكثر رفعة أو أن يرتكس إلى الحضيض.

• كيف نجد ذواتنا حتى نتصالح مع الآخر؟

• الشيء المهم جداً أن نعترف أن البشرية واحدة، وأن مسارات التطور الإنساني بالمعاني الفكرية والوجدانية والدينية؛ تدل على أننا نسبح في مياه واحدة، فالتنوع الذي نعيشه هو تنوع رحمة وليس العكس.

علينا أن لا نجبر المحاسن على أنفسنا، ونقول نحن الأفضل.. الأصل أننا نكمل بعضنا، لأننا صادرون من أصل واحد، فكل المباحث البيولوجية والأركيولوجية تدل على أصلنا الواحد، والواحدة تعني التنوع، وذلك يعني الإقرار الضمني بأن لكل ذات الحق، فالوضع القائم اليوم في العالم يشير إلى الغنى الفاجر، والفقر الرث. هو وضع مختل.. غير طبيعي.. ضد نواميس الكون.. في حالة ارتهان إلى وثنية الاستهلاك، والاستثمار من أجل الاستثمار.

• من أنت؟

• أنا حالة عابرة من حالات الوجود الإنساني.. من عجائب التكوين الإلهي للبشر أننا مميزون عبر بصمة اليد والعين، وربما شيفرات أخرى لم نعرفها بعد.. ليس هناك إنسان يشبه الآخر، وليس هناك حجر عقيق يشبه الآخر، وليست هناك فراشة تشبه فراشة أخرى في شكلها وألوانها.

وتلك واحدة من الأسرار الكبرى.. كل إنسان وحيد ذاته، في الوقت الذي يجمعه مع الآخرين مشتركات لا حصر لها، وينطبق ذلك

على كل الكائنات والحيوانات الكبيرة والمجهرية، وهذا هو السر الأعظم.. نحن جميعاً أفراداً بطريقة مطلقة، وجمع بمشتركات، وبطريقة مطلقة أيضاً.

• ذكرت أن ما نعيشه من حياة يمثل بعضاً من كل، والحقيقة المجردة هي الماوراء؟

• نحن لسنا إلا بعضاً من كل.. كل شيء نراه ونلمسه وندركه هو في الأثير أيضاً، فالإنسان موجود في الطبيعة بوصفه طيفاً يحمل معه خصائصه الخاصة.. تلك الخصائص تشمل الرائحة والصوت والحرارة، بل تشمل ما لا نعرفه، ومن هنا كان ما هو خفي في الطبيعة أكبر بكثير ولا يقاس بما تراه العين.

أعتقد جازماً أن هناك شواهد كثيرة في الحياة تدل دلالة قاطعة على أن الناس في حالة سفر عابر، مثل الشريط السينمائي الذي يمر وينتهي، هذا كل ما نعرف ونرى، والشاهد أننا لا نرى إلا القليل جداً فيخيل إلينا أننا نرى.. لكننا لا نرى إلا بعضاً من كل، فنحن ننظر للموجودات بحسب طاقتنا في الإبصار وهي طاقة محدودة جداً.. بل أقل من طاقة الإبصار عند الذبابة.

والأهم من ذلك أننا لا نرى أنفسنا على حقيقتها، ولا الآخر على حقيقته، بل صورة في أصل المسار الأثيري للطيوف.

• ما الذي يشدك للفلسفة التاوية؟

• الفلسفة التاوية عميقة جداً، لأنها قائمة على الفراغ عبر الاعتقاد بأنه

ليس هناك فراغ، والدليل أن الفراغ الذي بيني وبينك مليء بملايين الكائنات المجهرية، لكننا لا نستطيع رؤيتها.

والتاوية تبحث في الطبيعة، وليست كما نعرفها أو نراها، بل هي في حالة احتمال وحركة مطلقة.. وفي الفراغ الكبير يعتقدون أن هناك احتشاداً وامتلاءً، وفي السكون المطلق يعتقدون أن هناك صوتاً.

كما أن الفن التشكيلي لدى التاويين لا يستقيم على احتشاد عناصر محددة في اللوحة، بل على اختيار عناصر محددة، وتركها للفضاء المفتوح.

باقة الورد.. بحسب المفهوم التاوي، تتكون من وردة أو وردتين فقط.. تستأنس الفراغ الواسع، لكن هاتين الوردتين بارتفاعاتهما المتباينة تتموضعان في أفق يفضي إلى فضاء مرتبط بالبُعد الثالث.

وهذه الفلسفة هي عقيدة انتماء للطبيعة، وليست مشرعة بقواعد دينية، ولكنها تركز على بحثها في مفردات الحياة من خلال الطبيعة، وأعتقد أن ما يجري في الصين من نهضة تنموية وثقافية ومعرفية، دليل على أن هذه الفلسفة هي الناظمة لحياتهم، لذلك نجح الصينيون فيما لم نتوقعه، كإصلاح مساحات هائلة في الصحراء، أو تأمين الحياة الروحية والمادية بشكل متوازن لربع سكان العالم.

هذه الأشياء ليس نابعة من تدابير سلطوية أو حزبية فقط، بل من حالة عقائدية ونفسية وروحية، جعلتهم يستوعبون فلسفة الحياة بطريقة أكثر توازناً.

• ماذا قدمت لك الصوفية العرفانية، وهل تعيش متماهياً في حالة تروحن صوفي؟

• مما لا شك فيه أن العرفان سياق مهم في حياة أيّ فينا، وأعتقد أن كل ما له علاقة بالقيم الروحية أو الأديان مهم في حياة الإنسان.

فلسفة العرفان شكل من أشكال الترقّي، والنظر للحياة بطريقة سوية، لسبب بسيط، وهو أنها تجعل من يرتاد عوالمها محصناً ضد الفزع، والجزع، والفوبيا، والفرح الساذج الذي لا معنى له.

العرفان يؤهلك لإدراك أنه لا مكان أجمل من مكان، أو أسوأ منه، ومنه تتعلم فن التعايش مع اللحظة المعينة بالكيفية التي تُفضي إلى سعادة داخلية، وهي لا تقدر بثمن، فالذي يعيش سعادة داخلية، يعيش متخلياً عن الخوف، ومتناسياً الجزع، ومتنازلاً عن اللهاث وراء القيم المادية العابرة، ويكون سعيداً بشكل مطلق.

• هل تعتقد أن الصوفية يمكن أن تكون منهلاً للإبداع؟

• مما لا جدال فيه أن الماورائيات هي الرافعة الكبرى لكل معرفة، وأقصد بها تكشُّفات الغيوب، لذلك قال الإمام الغزالي ما معناه "أن العلم ليس إلا حالة تكشُّف للغيوب" .. بمعنى أن العلم هو معرفة ما لم يكن معروفاً، ولطالما عرفته بعد جهلي به، فقد أشرقت في دواخلي أنوار المعرفة، وبهذا المعنى أبحرت في الغيب المباشر، فوجدت أن هنالك غيوباً أكبر وأعظم، فأبحرت مجدداً، وكأن العلم ليس سوى حالة سفر في عالم الغيب، الذي هو مستودع للأفكار والعلوم.

هذه القناعة عند المتصوف تعني أنه يعيش حالة "سرُنمة" .. أي ذلك الذي يمشي وهو نائم. والحقيقة أننا جميعاً كلنا مسرمنون، بدليل أننا لا نرى كل شيء، والصوفي المسرمن هو ذلك الذي يقابل الأذية بالصفح، والحاجة بالزهد، والتفاصيل الجزئية بالنظرة الكلية، والضرورة بالحرية.

• ما هو الحب؟

• في الحياة أمور ملموسة وأخرى مجردة.. المجرّد أكثر أهمية من الملموس، لأن كل مساراته تؤدي نحو مزيد من التجريد، والحب شكل من أشكال التجريد، وفي عالم المجرّدات تتواشج عناصر متعددة.

الحب ليس واحداً بل حالة من الترنُّح بين المحبة الحميدة والقاتلة، ويحمل في تضاعيفه كل آلام الإنسان وسعاده.

• هل تؤمن بـ"الماوراء"؟

• تمايز الناس في كل الفلسفات الإنسانية إلى عدة مستويات في النظر إلى الوجود وما وراء الوجود، فالإنسان ابن الوجود.. أي ابن الحياة المادية التي يعرفها ويلاحظها ويُدرّكها، وهو ابن الغيب أيضاً، بمعنى أن هنالك أسئلة لا يمكن الإجابة عنها.

لهذا السبب تمايزت الأفكار والفلسفات إلى ثلاثة مستويات.. النوع الأول: من يعتبر أن كل ما نحن عليه هو ما ندركه ونلاحظه.. على طريقة فكر الدهريين العرب في الجاهلية، وهم شبيهون بالأبيقوريين

الأغارقة، الذين يؤمنون بأن الحياة هي عبارة عن تداعيات حرة في الزمان والمكان، وعلى الإنسان أن يعيش الزمان والمكان بكليته ولا يفكر فيما وراء ذلك.

أما النوع الثاني فهم من يوازنون بين هذا وذاك، وأسميهم "الثنائيين" الذين يأخذون بعين الاعتبار الماوراء والوجود المادي معاً، وبالتالي يخلقون ميزاناً يضبط بين المستويين، وهؤلاء هم الغالبية العظمى من الناس في الأديان كلها.

وإذا تمعنا في النظر للأديان سنجد أن لها علاقة وثيقة بالحقائق الوجودية الحياتية، ولها صلة بما يتجاوز ذلك. وبالتالي يمكن أن نصنفها في خاتمة "الثنائيين" ومنهم "الإبراهيميون" ونحن منهم، وهناك من يعتقد أن التقرب إلى الله يمكن أن يكون عبر وسائل، وهؤلاء تعدديون ما زالوا في طور الانتقال من التجسيم إلى التجريد، ومثالهم الوثنيون العرب قبل الإسلام.

أما الصنف الثالث فهم من يعتقدون أن الوجود صور عابرة، وهو ما يمثله الأفلاطونيون الجدد، الذين يرون أن كنه الحياة لا يتجلى في ما نحن فيه، بل في ما نحن آتون عليه، وتبعاً لذلك يتزهدون ويتخلون ويتسلون.

ظل الإنسان منذ الأزل إلى يومنا هذا، وسيظل إلى الأبد... يعيش في الحيرة الوجودية الفلسفية متسائلاً، من أنا؟ من أين جئت؟ وإلى أين أنا ذاهب؟ وكيف؟ ولماذا؟

نفس هذه الأسئلة هي أسئلة الفلسفة الكبرى، وأسئلة التاريخ والوجود الإنساني.. الكل يتساءل: ما هو الجوهري؟ وما هو العابر؟ وكيف هي حياة ما بعد الموت؟ هل هو استمرارية أو تقمص أو تناسخ؟ ولماذا كل هذا؟ ولماذا المتعة؟ ولماذا التعب؟.. إلخ.

• هل بحثت عن الموت وما بعده؟

• الذي يدرك الحقيقة الوجودية والماورائية، يصل إلى قناعات بسيطة جداً.. هي أن كل الأمور نسبية، والعالم يجري محكوماً بالاحتمية والصدفة معاً.. الحتمية رديفة الجبر، والصدفة رديفة الخيار، وكلاهما ضرورة، فهذه الانقلابات التي تحدث في الحياة ضرورة في المسار الذي يوصلنا إلى عوالم أخرى لا نفقه معناها وكنهها، طالما أننا بعيدون عنها، غير أن "الحق" منحنا إشارات دالة على هذا الدرب، ولعل حالات الذهول والانبثاقات الشعورية، مؤشر هام على ذلك.

• أين تصنف نفسك في سلم هاوكنز للوعي؟

• يمكن أن يكون بهلول من بهاليل الصوفية أكثر حكمة مني، ومثالي على ذلك أن درويشاً من دراويش السودان يمكن أن يكون أهم من مفكرٍ معروف، فليس شرطاً أن يمتلك المرء قدراً كبيراً من المعرفة، وأن تكون لديه القدرة على المناظرة السجالية، لينال مثابة العارف المتدوق، بل إن العارف اللّماح لا يبحث أصلاً عن مثابة يزاحم بها الأغيار المفتونين بحجارة عقولهم.

هنا نتوقف أمام السلالم القيمية الإستمولوجية، بوصفها معيار تحكيم

قاصر لظواهر محدودة، بما في ذلك وعي الإنسان، فقد ثبت بالدليل
القاطع أن اللاوعي أهم بما لا يقاس من الوعي القادم من ثقافة البرهان.

3. حلقة "الوراق" مع الدكتور عمر عبد العزيز

"السفر بالبيوت والكلام بالخيوط".. الشيخ فرح ود تكتوك، المُرمَّز فينا بيقين، كاشف ألعيب الوعي، يمنحها من حنكته، ودرية لا تعرف الممالأة كثيراً، من صدقٍ وتعالٍ، على أوهام السلطة وتفانيتها، في قولبة كل شيء لصالح المنفعة.

يظل الشيخ فرح ود تكتوك علامة من علامات الروحانية السودانية، والتي لم نحسن ترتيبها، وموضعها، في جملة مفيدة، تُعيننا فهماً عميقاً لما نحن عليه.

الشيخ فرح ود تكتوك حلال المشبوك، الذي وقف حياته للتقنين بأن وجود الإنسان بمعزل عن تصاريف السياسة هو الحقيقة الوحيدة، إلا أنه ورغم ما عليه من معاني العزلة، لم يكف يده.. يساهم في بناء الذات وتعرية الجهل بحقيقة الوجود.

إن شخصية الرجل عبرت فوق الواقع لتبصر العالم المجرد، استقرت في الذاكرة لا عن عمد، بل بسبب ما تملكه من جماليات. هذا رجل بسيط السطح، مشحون بالغرائبية، في مجتمع كله مصادر بالسلطة، ورغم حضوره شعبياً، إلا أننا لم نقع عليه حياً فينا إلا قليلاً.

كان الباحث الشعبي والسوداني الأمين الأستاذ الراحل الطيب محمد الطيب هو من دلنا عليه، وذلك عبر كتابه الرفيع عنه؛ ومن قوة الشيخ فرح قوته الروحية، عبر الحدود، ليستقر في وجدان عاشق آخر من اليمن السعيد؛ الدكتور عمر عبد العزيز؛ الأديب والتشكيلي والصوفي غير المعذب، والذي استلهم شيخنا في نص روائي هو الأول في تخييل سيرة الشيخ فرح.

نلتقيه اليوم، لنقف معه حول وحدة الوجدان السودايماني أو ما يسميه الدكتور نزار غانم السوماني.. مع أن وحدانية الصلة لم تتكشف دقائقها بعد، بين السودان واليمن، ولكن ضيفنا يحمل مشغله ويضيء دروب الصلات الممتنة بين الشعبين، يهيب بصوت أبي داوود ويقول إنه عدو النشاز لضربات على عتبة كبريت، ويعرف عن سلمنا الخماسي ما لا يعيه العرب في جزيرتهم.

هذه الحلقة اليوم ترسم في المحلة الثقافية، وجرعة وعي ضد الاستخفاف بقوة الجمال، وجودته بين الناس جميعاً.

الأعزاء المشاهدون.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ومرحباً بكم في هذه الحلقة الجديدة من "الوراق". العلاقات الثقافية بين الشعوب ليست في سطحها السياسي أو الاقتصادي فقط، بل الأكثر عمقاً وتجزراً هي العلاقات الثقافية، ويبدو أن ثمة علاقة وثيقة.. السودانيون يعرفون هذا الأمر ما بين اليمن والسودان.

هذه العلاقة يشهد عليها تواصل بعيد وطويل وقديم أيضاً، ومتجذر. اليوم؛ الحلقة من الوراق واحدة من شواهد هذه العلائق القوية جداً ما

بين الثقافة في اليمن والثقافة السودانية. هذه العلائق التي دفعت ضيفنا الكريم؛ الذي نستضيفه من لندن الدكتور عمر عبد العزيز، والذي نصفه بأنه كاتب وأديب وقاص وناقد وشاعر ومشتغل فعلي بالحقل الثقافي؛ أن يختار ويكتب رواية عن الشيخ فرح ود تكتوك.

هذه الانتباهة نفسها لم نجدتها في السودان. نعتقد أن هذا أول عمل وأول محاولة تسريديّة، أن يتم تخييل سيرة ومسيرة وحياة الشيخ فرح ود تكتوك في عمل روائي، ضيفنا الكريم اختار هذا العمل، وحقيقة سبق كبير أن يكتب رواية عن شخصية مركزية في وعينا ولا وعينا، وهي شخصية فرح ود تكتوك، هذا بالإضافة إلى اهتمامه وانشغاله الكبير بمجمل ظواهرنا الثقافية السودانية.

- أنا أتشرف جداً، ويتشرف الوراق أن يكون ضيفي من لندن الدكتور عمر عبد العزيز، الدكتور مرحباً بك في الوراق.
- أهلاً وسهلاً.. حياكم الله أنا سعيد بالحديث معكم.
- الكلام الذي ذكرته في المقدمة، يومئ إلى خصائص العلاقة بين اليمن والسودان، لكنني أعلم بحكم تخصصك وانشغالك بعلم الجمال، أن لديك نظرية ما حول طبيعة الحياة الثقافية بين السودان واليمن..

• نعم عزيزي، الحقيقة عندما نتحدث عن العلاقات بين الشعوب، علينا أن نستوعب أن هذه العلاقات عابرة للمحيطات وعابرة للجغرافيا السياسية المعروفة، وعابرة للتاريخ، بمعنى أنها علاقة أنثربولوجية بالمعنى العميق للكلمة، ولهذا السبب بالنسبة لي على الأقل، في شاهد من شواهد طفولتي كان هناك حلاق أتردد عليه، وكان يدندن

بكلمات سودانية ولم أكن أعرف ذلك، لكن خوارزميات الصوت والروحية الأدائية التي كان يتمتع بها ذلك الرجل خلقت عندي رجع صدى جمالي وفني لتلك الدنونات التي أسمعها وأنا صغير في السن.

والحقيقة أنه توفرت لدي أسباب لأن أتواشج مع سلسلة من الثقافات بالمعنى اللغوي واللساني والحياتي للكلمة، حيث ولدت في مقديشو وهناك كان علينا أن نتحدث اللغة الصومالية وهي واحدة من اللغات المقديشية التاريخية، كما تعلمت في المدرسة الإيطالية؛ اللغة الإيطالية في عهد الاستعمار الإيطالي لجنوب الصومال.

كانت العربية سياقاً طبيعياً، بل وجبرياً في حياتنا الدينية والاجتماعية، ولهذا السبب تقاطع هذه الخوارزميات خلقت لدي ما يمكن أن أسميه بحالة شغف وعشق للثقافة السودانية بالمعنى الأنثروبولوجي، بمعنى تلك الثقافة الأنسية الصوتية الجمالية التعبيرية السلوكية الحياتية، التي تعبر عن ماهية السودان باعتباره وعاءً حاضناً لتعددية ثقافية، حتى وإن تحدثنا العربية في السودان أو تحدثنا بلغة من اللغات الشفاهية أو المكتوبة، فإننا في نهاية المطاف نتمثل هذا البعد، ومن هنا كان اهتمامي الخاص والمخصوص بالسودان الثقافي من الناحية الصوتية السماعية الموسيقية، ومن الناحية البصرية المرتبطة بعلوم الأداء البصرية المرتبطة بالعلوم.

• (هنا سؤال مفقود)

- نعم.. من الأداء البصري.. من الفوتوغراف إلى التشكيل والسينما، وأيضاً في الناحية الأدبية المؤسسة على اللغة؛ يمكن القول بكل ثقة

إن هناك خصوصيات، ولعلنا اليوم، في معرض الحديث عن رواية الشيخ فرح ود تكتوك، والملامح الثقافية السودانية نقف عند بعض هذه الخصوصيات.

بالنسبة لي كنت أتعلم من السودان منذ الطفولة المبكرة، وما زلت أتعلم، والعجيب أنني لم أزر السودان إلا بشكل عابر، إلا أن السودان كان حاضراً في من عرفتهم في اليمن، وفي عدن على وجه التحديد، وفي صنعاء وبوخارست، والإمارات العربية المتحدة، وفي بريطانيا، وكل بلدان العالم التي عرفتها.

هذه كانت مدرستي المفاهيمية إن جاز لي التعبير، والتي تقترب من الزمان والمكان السودانيين دون أن أكون موجوداً هناك، وحكاية الشيخ فرح من شواهد هذه العلاقة.

• من يقرأ لك يا دكتور يلاحظ الانشغال المركزي لكم يمكن وضع أركان وملامح هذا الانشغال. ثمة انشغال بهذه الروحية اللغوية؛ ما نسميه الروحانية في اللغة والنص.. هذا انشغال جمالي مكثف، سمعاً وبصراً، لأنك تشتغل على أكثر من حقل.

أنا أعلم أن الدكتور عمر يشتغل.. ليس في الكتابة فقط، ولكن يمكن وصفك بأنك محاولة لتصويت هذه اللغة، إعادة عوالم داخل هذه الروحانية، وليس عجباً أن تحب الغناء السوداني، وتستمتع بشغف إلى أبي داوود، من هنا يأتي السؤال.. هذه التعددية في المعارف والانشغالات، وفي التراكم على مستوى الكتابة، لا بد من مصدر رئيس فجر فيك هذه الكوامن.. أين؟

• هذا المصدر ببساطة شديدة هو الطفولة الأولى، تلك الطفولة التي كانت ممزوجة كما أسلفت بالثقافة الكوشية الممزوجة بالثقافة الصومالية، المقرونة أيضا بالسلم الخماسي، وهذا أيضا في غاية الأهمية، ولكن السلم الخماسي في السودان يبدو لي أكثر تقطيرا من السلالم الخماسية التي نعرفها سماعياً، بمعنى أنه سلم تدويري متصوفن، أو متروحن إن جاز التعبير، لهذا السبب كان انزياحي نحو السلم الخماسي السوداني المتعلق بنقاء هذا السلم في دائريته، وفي إعادة إنتاج نفسه بطريقة تصاعدية، أو تنازلية.

الجانب الثاني المهم؛ أنني في ذات الوقت كنت على صلة بالثقافة اللاتينية عن طريق اللغة الإيطالية، وأيضاً كنت على صلة بالثقافة العربية عن طريق اللغة العربية، وتبعاً لذلك فإن هذه الوشائج أو الروافد المختلفة هي التي خلقت عندي ما يمكن أن أسميه بالتلمس المضمّر الشفيف في الثقافات الإنسانية، ورأيت في الأمر السوداني ذلك المضمّر الغني والمتعدد الموشى بالبساطة من خلال القالب اللغوي العربي، ومن خلال القالب الموسيقي الخماسي، وكذا أشكال الكلام العابر للألفاظ. الاتصالات غير اللفظية السودانية الثاوية في خفاء المعنى، ويطول الحديث عنها.

السودانية مُطعمّة ومفعمة بما يمكن أن نسميه اللغات المضمرة.. هذه التعبيرات المضمرة خلقت شعراً خاصاً ومخصوصاً، وخلقت علاقة إيجابية بالمعنى الروحي بالفرق بين التجسيم والتجريد، بمعنى آخر؛ يمكن أن نسمع النص الغنائي السوداني وتلمس الشيء، ولكنك

في نفس الوقت أمامه إدارية غنائية، وأعتقد أن الحالة الصوفية في غاية الأهمية.

الطرق الصوفية في السودان أيضا لها خصوصية كبيرة، واستطاعت أن تقدم قوالب تدويرية لحنية مترافقة مع لغة رفيعة وبسيطة في آن واحد. وهذه المسائل هي التي خلقت عندي اهتماما باللسانيات، وخلقت لدي اهتماما بالأمر السوداني لاعتبار أن كثيراً من العرب لا يعرفون عن السودان ما ينبغي أن يعرف حقيقة، وأنا تلمست ذلك من خلال قامات كبيرة جداً، سواء من إطار السرد أو الشعر أو الموسيقى.

وطالما بدأنا بلغة الموسيقى هناك محطات مهمة في الموسيقى السودانية، أنا على المستوى الشخصي تتبعت المؤسسين الأول للحقبة؛ أمثال الكاشف وسرور، وأيضاً تتبعت الذين كانوا على خط متصل بهم مثل الخضر بشير وآخرين. وتتبع الجيل التالي مثل الوردي وابن البادية وأسماء كثيرة وكل اسم من هذه الأسماء يحتاج لوقفة خاصة، وأبو داود كما أسلفت وقابلياته الغنائية الخاصة، هذه الأشياء في مجملها كانت تمنحني شيئاً من المعرفة الإضافية، وتمنحني شيئاً من الاقتراب المفاهيمي الذوقي للثقافة في السودان.

- الدكتور عمر، مع هذه الثقافة العالية تجاه الأغنية السودانية ومعرفتك الوثيقة والعميقة، ومع كل هذه الأسماء؛ تركز على عبد العزيز محمد داود رحمه الله، لماذا تركز على عبد العزيز داود؟
- عبد العزيز داود صوت عجيب خارق للعادة، الجانب الثاني أن

بنيته الجسدية رحمه الله وصوته في حالة تكامل وتضافر.. لديه قدرة خاصة على استخراج المنابع الصوتية من أماكن متعددة.. عنده فضاءات كبيرة في هذا الباب، حتى إنه يكاد يغني الحرف، وليس الكلمة فحسب، وهذا أمر في غاية الأهمية.

والجانب اللافت للنظر؛ علاقته بالإيقاع والأداء الموسيقي. كثيرون لا يركزون على هذه المسألة، ولكني لاحظت أن أبو داوود يدوزن الفرقة التي معه من خلال استخدام علبة الكبريت، وهذه المسألة تنطوي على استبعاد إجرائي لأي نوع من التنشيز من قبل الفرقة، إن وجد، وهذا يدل دلالة قاطعة على أن أبو داوود كان فناناً حساساً، وصوته كان مميزاً، لا يقل شأناً عن أجمل الأصوات التي عرفت بطاقتها في العالم ككل.

• طالما فتحنا النقاش حول موضوع الغناء وقبل أن ندخل أكثر للرواية؛ من الأحكام التي تجد كثيراً من المقبولية أن غياب الغناء السوداني عن المشرق أو الساحة العربية هو بسبب السلم الخماسي، هل هذا الكلام دقيق؟

• لا أعتقد أنه دقيق إلى حد كبير، لسبب بسيط جداً. وبالمناسبة أذكر أنه في الستينيات والسبعينيات، من القرن المنصرم، كان الفنان المرحوم سيد خليفة حاضر البديهة في العالم العربي، وكان هناك أيضاً محمد وردي، كان لديه مروحة تأثير، وكانت لديه حفلة في عدن عام 1984. في هذه الحفلة تصادف أن يكون هناك محمد عبده وأبو بكر سالم بلفقيه، وكلاهما أقام حفلتين في عدن، وكان الثالث هو محمد وردي، وكنت وقتها مديراً عاماً للتلفزيون، وكنت معنياً

بالنقل الحي لهذه الحفلات، وكان هناك تخوف من قبل البعض بما يتعلق بالتآلف مع السلم الخماسي، لكن عندما أقام وردي حفلته في عدن كان المسرح ممثلًا لحد الاحتياط، ونجحت الحفلة كما لم تتجح الحفلات الأخرى.. حقيقة، هذا يدل على أن السلم الخماسي موجود في وجدان الناس في أماكن كثيرة في العالم، ولكنه مضمّر في الوجدان كما يقال.

أعتقد أن الأمر يتعلق بالإعلام إلى حد كبير، وليس السودان فقط، ولنأخذ المغرب العربي كمثال، أذكر أنني أعددت دراسة عن فرقة سبعينية اسمها "ناس الـ..." في المغرب، وتحدثت عن كثير من الميزات الأدائية لهذه الفرقة، وأنماط السلالم الموسيقية المتحركة التي تستخدمها، لكنها لم تتل هذا الحظ الوافر من الشهرة كما يحصل في مراكز التأثير.

السلم الخماسي غني بسبب دائريته، والدائرية في السلم الخماسي تعني إعادة إنتاج المنتج بكيفيات متغايرة، السبب الثاني أنه سلم التاريخ حقيقة، إنه من السلالم الموسيقية الأكثر قدما في التاريخ، الجانب الثالث أنه سلم مرّن في قدرته على التحرك من منطقة إلى أخرى، وربما كان الشاهد الأكبر في دائرة الموسيقى الأمريكية "السوداء" ذات الجذور الأفريقية له علاقة بهذا البعد، وكيف أن هذه التيارات الموسيقية مثل البلوز ميوزيك والجاز ميوزيك و..... ميوزيك؛ كانت مهمة جدا، وحظيت باستماع العالم.

والحديث عن السلم الخماسي يطول على كل حال، ولكني أقول إنه حتى في السودان هناك سلالم مضمرة، ومنها الربع تون، وغيرها

من السلالم الموسيقية، وشاهدي على ذلك بعض الفنانين المجددين، الذين قاموا بانزياحات نحو السلالم الموسيقية التي قد تكون في شرق السودان أحياناً، وفي غرب السودان أحياناً أخرى، ومنهم الفنان الدكتور عبد القادر سالم كما أتذكر، والفنان عمر الشاعر، والفنان الصومالي اليماني أحمد ربشه رحمه الله، وأيضا الفنان الهادي ورد الجبل، هؤلاء الأربعة كانوا من الذين قاموا بانزياحات حقيقية لمحاولة استجلاء بعض السلالم الموسيقية التي كانت متوارية في أقاليم السودان، أو لم تكن مسموعة قبل سنوات طويلة.

وهو ما يدل على أن الطاقة اللحنية التعددية الأفقية في السودان قائمة، وإن كان السلم الخماسي هو أساس الأسس في هذه المعادلة.

لكن حتى السلم الخماسي ليس واحدا في العالم، فالسلالم الخماسية متنوعة، وكما قلت سلفاً أعتبر أن السلم الخماسي السوداني هو الأكثر تقطيراً لجهة النقاء الأدائي إن جاز التعبير.. المقرون ببعض الوترية القديمة، كالطنبور، والمقرون أحياناً ببعض آلات النفخ وأنساق الإيقاع.

• عودة إلى ضيفنا الناقد والأديب والتشكيلي المشتغل أكثر وأكثر حول علم الجمال الدكتور عمر عبد العزيز، وصاحب هذا السبق "الشيخ فرح ود تكتوك حلال المشبوك"، وفي الظن أنه أول عمل روائي يشتغل على سيرة الشيخ فرح ود تكتوك؛ نقرأ في مقدمة هذه الرواية، والتي كتبها يوسف عيدابي، يقول "نحن إذ نقرأ النص نواجه هذا الواله الصب العاشق لأهل مرمى القوس ومهواه،

التشكيلي الشاعر الصوفي المعذب المتأمل الفطن؛ يتناول بلادنا وفرحها لا كغيره كالكتاب، ولكن في مثل اهتمام أصحاب الأفكار العضوية والأفكار السوية المغموسة بحب الديار، ومن سكن الديار. عندما يتناول الدكتور عمر عبد العزيز شخصية فرح فهو يفرح به ويغرد له، ويذهب به في كتابة عن السودانية الحقة، والتي يذهب بها من الغابة إلى الصحراء، من الشمال إلى الجنوب. بل ويهاجر بها من جبال اليمن عبر حديقة القلزم المقمرة، ويسري بها بين الوديان النفسية، والمهاد الروحية وجبال النفس المثقلة من التاكا إلى..... ومن البجا إلى البطاحين".

• كلمة الدكتور يوسف عيادي بالنسبة لي كانت شهادة وجدانية ومعنوية، لأنه اعتلى بمقام الرواية ومقام الدور إن صح التعبير، لأنه يعرفني عن كذب، ولأننا زملاء مهنة وعمل لسنوات طويلة، فشكرا كثيرا له.

• تعودنا في الإخوان العرب في أي بلد، إذا أراد شخص أن يكتب عن شخصية في بلد ما، فأكيد ثمة دوافع تدفعه، وهناك أسباب للاختيار، لماذا اختار الدكتور عمر عبد العزيز أن يكتب عن شخصية الشيخ فرح ود تكتوك؟

• هل تصدقون أنني كتبت عن الشيخ فرح ود تكتوك بناء على اعتبارين أساسيين، الأول علاقتي بالثقافة السودانية التي أوحى لي بمعنى هذه الشخصية، وكيف أن هذه الشخصية تنتمي للبراري المفتوحة، والصبر والتحمل والجلد والصدق، بل الكثير من الخصال والسجايا الحميدة التي عرفتها في السودانيين من خلال معايشتي لهم في عدن

وفي أوروبا ومختلف البلدان في العالم، حتى أني أهديت الرواية
لكوكبة من الأسماء بطريقة غير مألوفة.

كل الذين ذكرتهم وعرفتهم عن كثب تقريباً، وليس كل السودانين
الذين عرفتهم.. هؤلاء ذكرتهم في إهدائي.

الجانب الثاني؛ إحساسي بمضامين الشيخ فرح ود تكتوك في مروياته
الشعبية المؤسّرة إلى حد ما.. البسيطة؛ التي لم تجمع كما ينبغي
أن تجمع إلا من قبل أحد الإعلاميين هو الطيب محمد الطيب رحمه
الله، والذي قام بجهد توثيقي كبير؛ وقد وجدت في كلامه بالفعل ما
يعبر عن اللقب الشعبي "الشيخ فرح ود تكتوك حلال المشبوك"،
لذلك أبقيت اسم الرواية على نفس المنوال.

الحقيقة أن حلال المشبوك يعكس جوهر الإنسان الصادر عن هذا
التاريخ وعن هذه الجغرافيا، وهو الإنسان القابل بأعيان الممكنات في
الوجود، وهو الذي يقرأ الوجود في بعديه الظاهر والمستتر، وتبعاً لذلك
فإن تنكب الإنسان للحياة هو شكل من أشكال البحث عن المجهول،
وأفضل اشتباك بين المعلوم والمجهول، أو بين الحاضر والغائب، هو
أقصى ما يمكن أن يصل إليه الإنسان في مكابداته الحياتية.

الشيخ فرح كان في حالة تصالح مع نفسه، ومع الوجود الموجود،
والوجود الحقيقي الآخر. الوجود الذي ينتمي إلى عالم الأنطولوجيا..
بمعنى المرئي واللامرئي، وبالتالي كان لدى الشيخ حلول ذات طابع
سحري إن جاز التعبير، ذات طابع غرائبي أحياناً، فيها نوع من
التدهل الصوفي.. بلغة الصوفية، وليست البهلة بلغة العوام من الناس.

وجدت في الشيخ فرح حالة خلاص، أو جواب وجودي مهم، لكن من الذي أوعز لي بهذا الأمر؟، كيف كان لي أن ألتقط الشيخ فرح على وجه التحديد؟

الفنان الكبير الراحل يحيى الحاج رحمة الله عليه هو أول من حدثني عن الشيخ فرح.. يحيى الحاج عاش لفترة طويلة معنا في دولة الإمارات العربية المتحدة، وعرفناه عن كثب، كان شخصية شفهية من طراز فريد، بذاكرة متفردة، وكان أونودراميست مسرحياً لا يشق له غبار، وكان متحدثاً لبقاً، وكان يتحدث السودانية اللهجية بطريقة منغومة ومدوزنة، لدرجة أنني كنت عندما أستمع للراحل يحيى الحاج أستمع أيما استمتاع، لأنه يستحضر من المعلومات والتفاصيل ما لا يتصوره الإنسان.

هو الذي حدثني عن الشيخ فرح أكثر من مرة، وفي كل مرة أراه كنت أقول له.. قل لي ماذا قال الشيخ فرح؟ فكان في كل بساطة يستحضر هذه الأمور بطريقة عجائبية وكأنه عاش مع الشيخ فرح. وقد رأيت فيه هذا الأمر أيضاً في كثير من الأسماء التي عرفتها في السودان من خلال السماع الموسيقي أو القراءة.

كنت عندما أسأله عن الخضر بشير، لا يكتفي بإبراز ملكاته الاستثنائية في الأداء والتلحين، ولكنه كان أيضاً يؤدي كما يؤدي الخضر بشير، ويستحضره تماماً أمامك.

القضية بالنسبة لي كانت على النحو التالي: كيف تكتب رواية؟ من خلال المعلومات ذات الطابع المفاهيمي؟ أي المعلومات التي

تعطي إشارات، وبالتالي أنت تضع على هذه الإشارات من مخيلتك الخاصة السرد الحكائي إن صح التعبير.

بحثت عن مصادر كثيرة عدا الكتاب الذي تحدثت عنه سلفا للمرحوم **الطيب محمد الطيب**، ولكني قرأت قبل ذلك طبقات ولد فضل الله، وتمعنت في الإنشاد الصوفي في السودان، وأيضا مصادر قراءات موزاية على مستوى الثقافة والتدوين؛ المدونة العربية التاريخية الصوفية، فوجدت الشيخ نموذجا فريداً للشخصية الروائية، وعبر مروياتها الشفاهية بنيت على ذلك هذا الصرح البسيط عن الشيخ فرح ود تكتوك، لأنني اعتبرت أن فرح ود تكتوك وغيره من الأسماء التي عرفها السودان، أسماء تستحق أن يتم إعادة استجلائها بروحية جديدة خارج نطاق الآداب الشعبية، على أهميتها البالغة، وخارج نطاق الأقوال وهي مهمة أيضا في نفس الوقت، لأنها تؤثر إلى ملكات وقدرات استثنائية لمثل هذا نفر من الناس.

• في الذاكرة السودانية الثقافية احتل الشيخ فرد ود تكتوك مكاناً يمكن النظر إليه من أكثر من جهة، هو من جهة؛ ذلك الرجل الحكيم الزاهد الذي يبتعد كثيرا جدا عن معنى السلطة ليبنى سلطته الخاصة، وهذا واضح من مقولاته ومسيرته. المعنى الآخر المعنى التنبئي، في كثير من مقولاته؛ وأنت استشهدت بها في الرواية، كأن هذا الرجل ينظر خارج المعنى؛ خارج الحدود الزمانية التي يعيش فيها، وهذان معنيان صوفيان، المعالجة في الرواية تمت على المعنى الأول أم الثاني؟

• المعنى المرتبط بسلطان الغيب، لأن الشيخ فرح ود تكتوك في الكثير

من المواقف التي يمكن الاستدلال بها والقادمة من الآداب الشعبية والمرويات الشعبية الشفاهية الهامة جدا، نجده دائما يخرج من علبة الموجود.. الموجود كما أسميه بالمعنى الفلسفي إلى البعد الماورائي.

وهو لذلك السبب يقول على سبيل المثال "السفر بالبيوت والكلام بالخيوط" فيما يتعلق بالمستقبل و"من لا ينجيه صدقه لا ينجيه الكذب" وأشياء من هذا القبيل، وبالتالي الشيخ فرح هو هذا النموذج. النموذج القابل لأعيان الحياة من جهة؛ كما في كثير من المرويات عنه، التي تم تداولها شعبيا، وأيضا القابل للتعددية النسقية في السودان، وتعني أنني يمكن أن أكون عربيا وإفريقيا في ذات الوقت.

هذا هو الإكسبر السحري في رأيي الشخصي الذي خلق البيئة المتوازنة في أبعادها المختلفة، حتى إننا لا نستطيع أن نصفنا نحن اليمانيين بأننا عرب عاربة، كما لا نستطيع أن نصف عربية السودان باعتبارها حالة لغوية فقط. حتى لو أخذنا المسألة اللغوية في عمها الأعمق، سنجد أن اللغة في نهاية المطاف شكل من التعبير الذي يتكامل مع التعددية اللغوية.

داخل كل لغة مضمرة أخرى؛ اسمه لغات أخرى، واللغات الأخرى لا تتأتى من خلال العبارة فقط، ولكن تتأتى أيضا من خلال أشكال الكلام غير المنظوم، كالدلالة والسياق والعلامة وما إلى ذلك.

• وتبعاً لذلك.. أنا هنا أنتصر لهذه الهوية التي تعني تماما أن تكون عابرة للهويات الضيقة، وأعتقد أن هذا سر الأسرار في التمدد العروبي، بالمعنى اللغوي والديني للكلمة في كثير من الأصقاع في العالم.

• من يقرأ الرواية يقع على هذه النقطة، لأنه عندما يتصدى شخص ليكتب رواية عن شخص كتبت سيرته، لكن مصدراً وحيداً كان تحت يد الدكتور عمر عبد العزيز، بالإضافة إلى هذا الشغف الذي اكتسبته من صديقك الدراميسيت في الحكى عنها.. هنا مازق، هل هذه رواية عن حياة الشيخ فرح ود تكتوك، أم أنها رواية عن ظاهرة الشيخ فرح ود تكتوك؟

• الرواية سير ذاتية وسير غيرية اجتماعية في آن واحد، هذه الرواية في تقديري الشخصي لها علاقة بالشيخ فرح باعتباره واحداً من.. باعتباره حالة ترميز أقصى لماهية الإنسان السوداني في تاريخه وحكمته وصفائه.

في الوقت نفسه هي رواية سير ذاتية من حيث أنني موجود كسارد عليم، متدخل في البنية الحكائية، حتى إنني استحضرت صديقا له، لأنني من خلال قراءاتي لسيرة الشيخ فرح، عرفت أنه كان في الحجاز، وأنا أعتبر البحر الأحمر ككل بحار العالم جسر تواصل بين الشعوب وليس حاجز قطع. وطبعاً يحدث هذا النوع من التماهي الطبيعي بين الشعوب من خلال هذه الجسور المائية. كما هو الحال بالنسبة للبحر الأحمر على سبيل المثال.

ولذلك استدعيت كثيراً من العناصر المتعلقة بالمفاهيم المؤسطرة إلى حد ما، معتقداً بأن الميثولوجيا خيار مهم جداً للانعتاق، لأن البديل للميثولوجيا هو الجمود العقائدي، أو ما يسمى أيديولوجيا بالمعنى السلبي للكلمة.

الأيديولوجيا مُقَيّدة، هي ضرورة جبرية عندما تكون مقرونة بالحلم الألفي الفاضل، وطبائع الحياة كالسياسة، لكن الميثولوجيا هو ذلك الشيء المفتوح على الأفق الذي لا ينتهي. المفتوح على الغياب واللا مرئي، وعلى الخيال.

وتبعاً لذلك أعتقد أن التصادم الطبيعي بين المستويين؛ الميثولوجيا والأيديولوجيا هو كالتصادم بين الحقائق الوجودية على فجاجاتها وصعوبتها وماديتها على الوجدان والروح، وأعتقد أنه لولا الوجدان والروح والمحبة لما استقامت الأمور.

• **البطولة في الرواية للراوي أو السارد العليم، البطولة لسيرة الشيخ فرج ود تكتوك، لكن ثمة شخصيات مكملة لهذا الحضور، من في الرواية بخلاف الشيخ فرج؟**

• **البقية في رأيي معادلون للشيخ فرج، اليماني كمثال.. الذي جاء بقاربه عبر البحر الأحمر هو صديق الشيخ فرج، ولكن كنت أود الإشارة إلى أمر غاية في الأهمية، وهو أن جسور التواصل بين الشعوب قائمة دائماً وأبداً، وأنها هي العابرة لكل المقتضيات المرتبطة بالتموضعات، تموضعنا على جغرافيا مكانية، وتموضعنا على جوازات، ولدينا الحدود وفيلمه الطويل، هذا لا يعبر عن الحقيقة، جوهر الحقيقة أن نقرأ الأشياء في كلياتها، وأن نعرف أن كل تعدد في نهاية المطاف كلي، سواء كان التعدد سياقياً طبيعياً، يغني الواحدية في التجمع، أو جبرياً تستنه الدول في ظروف معينة.**

لأنني في النهاية أعتقد جازماً أننا لا بد أن نرى الجمع في عين الفرق، ونرى الفرق في عين الجمع، بمعنى أن ننظر للأشياء في كليتها وتكامليتها، وهذا يوفر إمكانية كبيرة للانعتاق، والانعتاق هو حالة تنكُّب حياتي، وجهد ومجاهدة، وتخلٍ عن زوائد الدنيا، كما فعل الشيخ فرح، فقد كان متزهداً.. متصوفاً قابلاً للتجليات في أشكالها المختلفة.. كان رائياً للمستحيل، باعتباره قابلاً للتحقق، كما حدث في قصة البعير، والذي طلب أحد الأمراء تعليمه النطق والكلام! هي قصة واردة في سياق الرواية، وبالتالي نحن بحاجة إلى مثل تلك الأسطورة لنعرف الحقيقة المجردة. إذا وصلنا إلى ذلك، سيكون لدينا حلول حقيقية لكثير من مشاكل الحياة.

- ماهي دلالات موضوع الغلاف وأنت فنان تشكيلي؟
- هذا الغلاف صممه الفنان ضياء الدين الدش وهو زميلي في العمل، وهو فنان كبير، وهو من الذين أهديت لهم هذه الرواية، والكتابة على الغلاف كتبها الفنان الحروفي الكبير تاج السر حسن، وهو فنان متمرس، ولكن الحاضر الغائب في هذه الرواية هو المرحوم الفنان المسرحي يحيى الحاج، ولولاه لما عرفت الشيخ فرح أصلاً. وبمناسبة الغلاف أود الإشارة أيضاً إلى أنني أطلقت الرواية بالترافق مع جملة بصرية من 18 لوحة، أي أنني حاولت استحضار روحية المملكة السنارية، والبيئة السودانية، والشواهد المتعلقة بالتجسيم والتجريد في إطار السودان البيئي، وكان معرضاً موازياً للرواية.
- من هنا يأتي السؤال عن الرابط بين الرواية اللوحة والتشكيل، ما

هو الرابط الذي نفهمه من اللوحة التي قد تكون غائبة في نص الرواية أو العكس؟

• اللوحات ليست ترجمة ميكانيكية للنص، هي حالة تمازج إدراكي ومعنوي وذوقي، وأنا عادة عندما أرسم مثل هذه الأشياء ذات الطابع الروحي أو الواقعي التجريدي في آن واحد، أتأسى بالفن، وتصادف أنني كنت مستروحا مع الصوت الصادح للفنانة فهيمة عبد الله.. المترافق مع آلة الطنبور الوترية التاريخية، وأرى أن ذلك منح اللوحات لمسة من بيئة السودان.

وتعجبني تلقائيتها وصوتها الجميل، تصادف أنني أرسم اللوحات وأنا أسمعها، كنت أرسم في مكثي بالنادي العربي لعدة أيام، ثلاثة أيام تقريبا، كنت أسمع، عندما ترسم وتسمع يحدث نوع من التماهي بين الكلارينج وبين اللونيات وتقلبات هذه الألوان بناء على الإحساس الخاص والوجداني، وكنت بحاجة إلى استدعاء مفاهيمي، لم أرسم من شيء مرئي أمامي، ولا حتى من صورة فوتوغرافية، إلا ضريح الشيخ فرح رسمتها من صورة فوتوغرافية.

كل ذلك من الخيال، وحتى تستعين بالخيال لا بد أن تستحضر المعنى، وتستحضر أيضا الموسيقى، هذا الذي حصل، وبالتالي اعتبرت أنها تجربة جميلة لجهة كيفية إمكان تحقيق جملة بصرية واحدة متوازنة وذات طابع واحد، موازية تماما للنص السردي.

• هذا التقليد غير متوفر كثيرا في الثقافة العربية، فكرة تشكيل اللوحة التي تستند على معنى الرواية؟

• تقليد الثنائيات يقترن دائما بالشعر واللعن، ونادرا ما يكون الشخص

سارداً ورساماً في نفس الوقت. أنا أعتبر نفسي تشكيمياً أكثر من كوني سارداً. عندما يتوفر الفنان في ذات الواحد الإنسان يمكن أن يستفيد منهما، في التحليل هو يغوص في ذاته، يتأمل جوانباته الخاصة، وبالتالي هذا هو التقليد. جبران خليل جبران كان لديه هذه الملكة.

• من يدرس مشروع وكتب الدكتور عمر يجده يستند على الحادثة في الكتابة والنقد، وحتى الاشتغال الأكاديمي والنظري، ورغم ذلك يحتفظ بخميرة أو طينة خفية من التصوف، الجمع بين الحادثة والتصوف.. هل هذه مفردة مركزية في مشروعك؟

• أعتقد أن هذه المقاربة في محلها إلى حد كبير، أو لا الحادثة بالنسبة لنا جميعاً هي حالة من التساوق الذي لا مفر منه، المرء في الظاهر ذو اختيار والجبر باطناً عليه جار.. هكذا يقول عالم الكلام الموريتاني. يقول أيضاً: وكان من عجائب الجبار أن يجبر العبد بالاختيار.

أي أننا فيما يتعلق بالحادثة، وفيما يتعلق بالعصرنة وتحولات الحياة اليومية؛ نكون مجبرين، ولسنا مخيرين في هذه المسألة، حتى وإن بدا هناك خيار، فإن هذا الخيار محكوم بميزان لا مفر لنا منه. وتبعاً لذلك؛ حالة التصوف؛ حالة التروحن كما أسميها بالمعنى الواسع للكلمة.. هي الحالة التي تمنحنا الإرادة والقوة والقدرة على أن نعود للحقائق الجوهرية. لأن نعرف في الأخير والتحليل إلى أي مدى تنطوي عليه كل هذه التعثرات وهذه الزوابع وهذا التعب، لأنه في الأخير لا بد أن يعود الإنسان إلى ذاته، ولا بد أن يتوحد مع نفسه، ولا بد أن يستجلي في كوامنه فيما هو غائب.

يقول محمد بن عبد الجبار النفري بلسان الحق "وقال لي قع في الظلمة، فوقعتُ في الظلمة، فأبصرت نفسي".

الحقيقة ليست ظلمة وإعتاماً، ولكنها حالة استجلاء للنور، وحالة استجلاء النور قال فيه ابن حزم الأندلسي في رسالة الألوان.. ما نراها من ألوان ما هي إلا انبثاقات صادرة عن عتمة، ولولا العتمة لما كان الضياء ولا التدرجات اللونية، ونرى ذلك الأمر مؤصلا في الكثير من الآداب الإنسانية والصوفية على وجه التحديد. هذه واحدة من أشياء الحياة.

- اجتماع عمر الخيام مع الشيخ فرح ود تكتوك، هل هذا قلق أو توتر أو محاولة لإخضاع هذا المعنى الحداثي لما سميته الروحنة؟
- شاءت الأقدار أن أمر في سياقات معرفية وتكشيفية على مدى الزمن الذي عشته، وفي هذا الزمن كانت لي علاقة بالمنطق الرياضي الجبري البرهاني، من خلال دراستي للرياضيات، وعلوم الاقتصاد بمختلف المستويات الدراسية الأكاديمية وغير الأكاديمية. وإعادة إنتاج هذه المعرفة في المحاضرات الجامعية.
- وأيضا علاقتي المبكرة بعلم الجمال، منذ السبعينيات بل الستينيات، وكانت هذه العلاقة محكومة بالتقاطع بين علوم الجمال في أوروبا وعلوم النقد في العالم العربي، وطبعا كان لها استتبعاتها في القراءات، على مستويات مختلفة.
- أيضا علاقتي بالفلسفة، وهي علاقة طويلة، وعلاقتي بالأديان، وبالتالي؛ كل هذه الأشياء جاءت مرسومة ومخطوطة، وكل هذه

التصادمات الظاهرية لا تعبر في نهاية المطاف إلا عن وحدة جوهرية، التصادم بين علم الجمال والموسيقى أو بين الرياضيات والتشكيل، أو بين العلوم البرهانية المعرفية والعلوم الماورائية بمختلف أنساقها، كل هذه الأشياء في نهاية المطاف تتكامل.

• أنا خضت هذه التجربة وهذا الغمار، وما دمنا بصدد السودان، لا بأس من إشارات.. على سبيل المثال، هناك نموذج سردي هو الطيب صالح رحمة الله عليه، قرأت له لغة رقيقة جدا، وهذه اللغة الرفيعة ما كان لها في تقديري الشخصي أن تتأني لولا إجادتين عميقتين.. إجادة اللغة الإنجليزية الشكسبيرية، وإجادة اللهجات السودانية المحلية، ولولا هاتين الرافعتين لما كانت انزياحاته في العربية، بهذه الحالة من المدهشات التعبيرية؛ السهلة الممتعة القوية.

• أيضا شعر الغناء في السودان خاصة الرواد الأول، الذين لحنوا أغاني الحقيبة بشعر مدوزن، وملحون، سواء باستخدام الساكن بطريقة ذكية، في أواخر ما يسمى بالروي أو القافية، أو تحريك الأبيات بتفعيلاتها بطريقة ذكية، أو حتى في الحالة المنغمسة في الوجدان القائم على الحياة التطهيرية البسيطة.

• مؤخرا أكملت مخطوط كتاب عن الثقافة في السودان، بعنوان "لطائف سودانية" يتضمن رؤيتي وقراءتي الشخصية للفنون البصرية والسماعية والكتابية في السودان، أي فصوص النصوص التي تؤدي في نهاية المطاف إلى هذه الخاصية المخصوصة في الثقافة السودانية، دون أن تجافي علاقتها مع العربية بالمعنى الواسع

لللمة، ولامع الإسلام بالمعنى الكلامي، ولامع الثقافات الأفريقية
المختلفة الحاضرة في أساس وجوهر السودان.

الفهرس

- 5 • على سبيل التمهيد
- 9 • قامات ثقافية سودانية
- 11 في الشعر والأدب
- 13 توطئة
- 15 - محمد أحمد محبوب
- 19 - النجاني يوسف بشير
- 21 - عبدالله الطيب
- 23 - إدريس جمّاع
- 25 - محمد مفتاح الفيتوري
- 29 - الطيب صالح
- 33 في الفكر والنقد
- 35 - عبد السلام نور الدين
- 39 - يوسف عيادي
- 43 - عبدالله علي إبراهيم
- 45 - حيدر إبراهيم علي

47	- عبدالله بولا
55	- حسن موسى
59	- حسن ساتي
61	- السموأل خلف الله
63	في الموسيقى
65	توطئة
67	- السلم الموسيقي الأكثر تقطيراً
71	- إسماعيل عبدالمعين
73	- إبراهيم الكاشف
75	- عثمان حسين
77	- إبراهيم عوض
81	- خضر بشير
85	- سيد خليفة
91	- عبد العزيز داود
93	- علي إبراهيم اللّحو
97	- محمد وّردي
99	- صلاح بن البادية
101	- عبدالكريم الكابلي
103	- محمد الأمين
105	- زيدان إبراهيم
107	- عمر الشاعر
109	- عبدالقادر سالم
111	- إسماعيل حسب الدايم

- 113 - النور الجيلاني
115 - عبدالرحمن عبدالله
117 - الهادي ودّ الجبل
121 - احمد رَبُّشَّة
125 - نادر خضر
127 - عوض أحمودي

131 نساء الريادة الغنائية السودانية

- 133 - فاطمة الحاج
135 - عائشة الفلّاتية
137 - مُنَى الخير
139 - حواء جاه الرسول

141 في التشكيل

- 143 - إبراهيم الصّالحي
145 - أحمد محمد شِبْرَيْن
147 - حسين جَمعان
149 - حسن البدوي عمر
159 - أحمد عبدالعال
161 - إبراهيم العوّام
156 - حيدر إدريس
169 - عبدالقادر المبارك
171 - راشد دياب

173	في الخط والتصميم وفن الكاريكاتير
175	- تاج السر حسن
181	- ضياء الدين الدوش
185	- علي الجاك
187	- محمد باعشَن
189	- معاوية الدُفاق
191	- حامد عطا
193	في المسرح والصحافة والرواية
195	- يحيى الحاج
201	- محمد سيداحمد
203	- عصام أبو القاسم
205	- كمال طه
207	- محمد خليل كارا
209	- محمد محمد خير
211	- غسان علي عثمان
213	- نزار غانم
217	- بثينة خضر
219	- نائلة فَرَع
221	- في دفاتر الأيام السودانية
223	- الشيخ فرح
225	- الصادق المهدي

- 227 - جون قرنق
- 229 - عروبة السودان
- 231 - الثقافة الخلاسية
- 233 - محنة النخب
- 235 - أسواق النسب
- 239 - دائرة المشاركة
- 243 - ثوابت النظام
- 245 - الاتفاقيات والمضمرات
- 247 - جولة جديدة
- 251 - قسمة السودان
- 255 - قرنق المناور
- 259 - مرعى للسلام
- 261 - السودان الجديد
- 265 - آفاق السلام
- 267 - بورصة العمائم
- 269 - عمائم بيزنطية
- 271 - ذوو الحسب
- 273 - اتفاقية السلام السودانية
- 277 - الحروب الأهلية
- 279 - النخب العربية
- 283 - التنازلات والصفقات
- 285 - غاب أو غيبناه
- 287 • وبعد..

293	• الملاحق
295	ملحق (١) مختارات غنائية نسوية
295	- إنصاف مدني
295	- ندى القلعة
296	- مكارم بشير
297	- فهيمة مبارك
298	- هدى عربي وسميرة دُنيا
299	- هالة الحسين
301	ملحق (٢) التراسل بين الأنماط الفنية/ الموسيقى نموذجاً
303	- في حضرة "ناس الغيوان"
313	ملحق (٣) حوارات مع المؤلف
313	1. حوار مع جريدة الرأي العام السودانية
321	2. حوار مع جريدة الرؤية الإماراتية
341	3. حلقة الوراق مع الدكتور عمر عبدالعزيز