60
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة

- «معركة حدّ الدقيق».. فيلم يكتب التاريخ بالصورة والوجدان
- قراءة الخطوط العربيّة في المسكوكات.. جماليات الحروف
- ظلال ملوّنة: خالد الحمزة بين المفهوم والصورة
- المخرج المسرحي الأردني.. وإشكاليّة النقد

أرشيفية

60
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة

- «معركة حدّ الدقيق».. فيلم يكتب التاريخ بالصورة والوجدان
- قراءة الخطوط العربيّة في المسكوكات.. جماليات الحروف
- ظلال ملوّنة: خالد الحمزة بين المفهوم والصورة
- المخرج المسرحي الأردني.. وإشكاليّة النقد

أرشيفية

فنون

60
2026 - 2025

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة الثقافة

رئيس التحرير
حسين نشوان

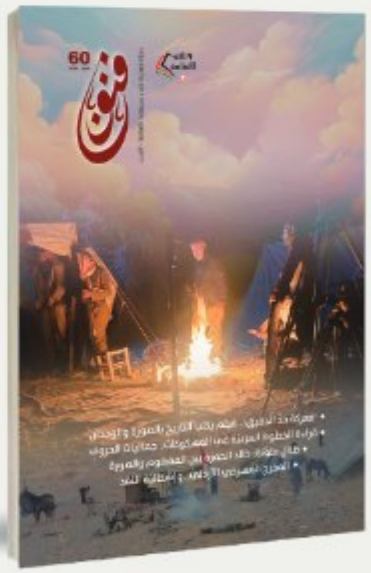
مدير التحرير
حسين دغيمات

هيئة التحرير
عدنان مدانات
د. إبراهيم الخطيب
د. فؤاد خصاونة

سكرتيرة التحرير
سناء العبداللات

المدقق اللغوي
عبد الباسط الكيالي

الإخراج الفني
يوسف الصرايرة



صورة غلاف العدد

للنشر في مجلة فنون يُرجى مراعاة ما يلي :

- أن تكون المواد غير منشورة في أي من وسائل النشر .. وأن لا تزيد المادة على 1500 كلمة.
- هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- لا تعاد المواد المرسلة للنشر إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترفق الصور اللازمة مستقلة عن المادة وبجودة عالية.
- إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الأصلي واسم المصدر أو المرجع.
- ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية.

أصول البحث العلمي

- يراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.
- يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته، مرفقة باسمة الثلاثي والرقم الوطني (للأردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.

المواد المنشورة في هذا العدد تَعبرّ عن آراء كتّابها
ولا تَعبرّ بالضرورة عن رأي المجلة

المراسلات : Funoon.m@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2005/1731/د)

المحتويات

- الجداريات.. منصّات توثّق تاريخ الإنسان والمكان بصريًا ..... رئيس التحرير 6
- «معركة حدّ الدقيق»... فيلم يكتب التاريخ بالصورة والوجدان ..... فراس المصري 8
- فنّ زخرفة «الأرابيسك» في الفنون الإسلاميّة ..... د. صفاء الشريف 12
- القضية الفلسطينية في المسرح الأردني.. الفن في خندق المواجهة ..... د. يحيى البشتاوي 18
- قراءة الخطوط العربيّة في المسكوكات .. جماليات الحروف ..... محمد أبو عزيز 24
- التراث وإشارات في جمال القصيدة والأغنية والدراما ..... إبراهيم السواعير 30
- البوابات عبر التاريخ مسميات ودلالات ..... أ.د. سلطان المعاني 36
- موت المعنى في الفن بين الإبداع والتلقّي ..... الدكتور حسن المجالي 44
- جدلية الحضور والغياب في نصوص (إسماعيل عبد الله) المسرحية ..... د.رياض موسى سكران 46
- التطهير النقاء الفني ..... ترجمه: د. حسين جمعة 54
- السينما والعلم .. حكايات وقصص تعتمد أفكار العلماء ومغامراتهم ..... فيصل الزعبي 60
- مصطلحات ومفاهيم فنيّة «السينوغرافيا» والأبعاد «السّيميائيّة» ..... د. عاطف العيايدة 64

contents

- اللون في العمل الفني.. التعبير النفسي العاطفي ..... عماد مدانات 68
- المرأة مخرجة مسرحية.. تجارب خاصة ..... د. مجد القصص 70
- المونودراما في المسرح الأردني.. تداعيات البوح الإنساني ..... هبة « محمد أمين» العلاونة 78
- المخرج المسرحي الأردني... وإشكاليّة النقد ..... باسم دلقموني 84
- صناعة الأزياء وأثرها البيئي ..... مجدولين أبوالرُّب 90
- الفنانة وداد الناصر: الروح وجدلية القناع والجوهر ..... صالح حمدوني 96
- لوحات الفنانة التونسية كوثر دمّق .. الجسد إذ يقول هذياناته ..... محمد العامري 100
- ظلال ملوّنة: خالد الحمزة بين المفهوم والصورة ..... د. موفق السقار 104
- ورزازات المغربية هوليود إفريقيا ..... سعيد بوعيطة 110
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 116
- نص / النص .. أيّها الفنان ..... محمد الهزايمة 120

أوَّل القول:

الجداريات..
منصّات توثّق تاريخ الإنسان والمكان بصريًا

كانت الجداريات أول لغة بصرية عرفها الإنسان ، ومن أول أشكال الفنون التي ارتبطت بالاستقرار والعمارة، والأهم من ذلك ارتباطها بفكرة الدولة والنظام السياسي أو العقائدي، كما كانت الجداريات تمثل وسيطًا بين الشعب والدولة بالمعنى الحديث، ومن هنا اتصلت فكرتها بالمحطات المهمة في حياة الإنسان وتاريخه.

وتكمن أهمية فنّ الجداريات في نشأتها الأولى التي ظهرت في عصور ما قبل التاريخ، لتدوّن حلم الإنسان وهواجسه الطفوليّة الأولى في التعبير، وقد برزت أول مرة في الكهوف التي وجدت في أوروبا وإفريقيا منذ 75 ألف عام، والتي اختلف الدارسون في هدفها، مرجحين ارتباطها بالعقائد الدينيّة البدائيّة.

ولم تختلف أهداف الجداريات التي نفذها الفنان المصري والعراقي القديم في ارتباطها أيضًا بالمعابد، وكذلك ارتباطها في المراحل التاريخيّة الحاسمة في حياة تلك الشعوب، ومنها المعارك والحروب، وتجسيد مشاهد الصيد والطقوس وتفاصيل الحياة الأسريّة، وصولاً إلى المشاهد الدينيّة والجنائزيّة.

وتواصل إنشاء الجداريات في العصور (البيزنطية والقوطية) ، لتحتوي على قصص دينيّة ورموز روحيّة عكست مظاهر الحياة في شتى النواحي دينياً واجتماعياً وثقافياً وعسكرياً وعلمياً.

وقد تطورت تقنيات الجداريات الكنسيّة التي بلغت ذروتها في عصر النهضة الإيطالية في القرن السادس عشر الميلادي، حيث تمّ تنفيذها بعدد من التقنيات، ومنها: الفريسكو، والفسيفساء الزجاجية ،والأيقونات المرسومة، كما تطور استخدام الأصباغ التي تمّ مزجها بالمواد الطبيعيّة، ومنها: الزيت ، والشمع لتعزيز الألوان. وفضلاً على خدمة الجانب العقائدي ، فقد كان الهدف من الجداريات الكنسيّة تجميل فضاءات المكان، ونقل القصص الدينيّة التي تضفي المهابة على المكان.

وفي العصر الحديث فقد مثلت الجداريات مع تطور أساليب الهندسة وأنماط العمارة، وتحول مفهوم الدولة الحديثة، ومفهوم الهويّة الوطنيّة، وتوثيق الوقائع التاريخيّة والمنجزات المتحققة، والاحتفاء بالرموز، وتاريخ الإنسان والمكان، لتشكل وسيطًا بين الفنانين والجمهور،السلطات، وتؤدي دورًا مهمًا في خلق الوعي بالقضايا الوطنيّة، عبر عدد من المفردات الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة والوطنيّة والتراثيّة والجماليّة.

وبالنسبة لرسالة الوزارة، فقد جاء الاهتمام بالجداريات لتكون فضاءً ثقافيًا، ومساحة لحمل الخطاب الوطني، وتشكل في الوقت نفسه عنوانًا وطنيًا ،ومشهدًا بصريًا تجميليًا يتكامل مع ملامح المدينة، وثقافة الإنسان، وتمثل جزءًا فنيًا إبداعيًا يتكامل مع الرواية الوطنيّة المكتوبة، والتي تدوّن البطولات ، والإنجازات ، وتحولات الحياة بصريًا.

كما تسعى الوزارة إلى التقليل والحد من التشوه البصري، وتوضيح هوية عمّان البصريّة، والمدن الأردنيّة في تنوعها (الطبيعي والاجتماعي)، وعمقها التاريخي ،وانتمائها العروبي، وتحكي سيرة الدولة والتحديات التي واجهتها ومحطات نجاحها.

وفي ظل سطوة العولمة وسيطرة الصورة ، واتساع توظيف التكنولوجيا، بات من الضروري تدشين علامات وعناوين وطنيّة تشكل محطة ومَعلمًا وطنيًا يسرد حكاية المكان والإنسان والزمان.

رئيس التحرير

«معركة حدّ الدقيق»...
فيلم يكتب التاريخ بالصورة والوجدان

فراس المصري *

ليس من السهل أنّ يتحوّل التاريخ إلى مشهد حي، ولا أنّ تُبعث الذاكرة الوطنية من كتبها الصامتة لتصبح صورة نابضة، وصوتًا، وإحساسًا، لكن فيلم «معركة حدّ الدقيق» ينجح في إنجاز هذه المهمة الصعبة بوعي فني لافت، مقدّمًا عملاً إبداعيًا متماسكًا يزاوج بين الدراما التاريخية والسينما الملحمية، وبين الوثيقة والخيال الخلّاق، ليصنع تجربة فنية مكتملة تستحق الإشادة.

* مخرج مسرحي أردني

منذ اللقطة الأولى في سوق الطفيلة، حيث تبدأ الحكاية بلعبة أطفال بريئة قرب القلعة، يدرك المشاهد أنّه أمام عمل يعرف كيف يدخل إلى التاريخ من باب الإنسان، الطفل هاشم لا يظهر كشخصية عابرة، بل بوصفه مفتاحًا دراميًا ذكيًا، ينقلنا من الحاضر إلى الماضي دون قَطع فجّ أو افتعال، سقوط الكرة داخل القلعة يتحوّل إلى شرارة تستدعي ذاكرة المكان، فتنهض التوهمات التاريخية وكأن الحجر نفسه يستعيد صوته. هذه المعالجة الزمنية تمنح الفيلم بعدًا إنسانيًا عميقًا، وتجعل التاريخ تجربة حسّية، لا سردًا معلوماتيًا.

يستند الفيلم إلى بحث تاريخي رصين، يظهر في دقة الأحداث، وتسلسلها، واختيار التفاصيل المفصلية في معركة حدّ الدقيق. لكنّه لا يقع في فخ التوثيق الجامد، بل يُحسن تحويل الوقائع إلى مشاهد حيّة، تتنفس دراميًا. حضور شخصيات محورية مثل الأمير زيد بن الحسين، والأمير فيصل بن الحسين، والشيخ ذياب العوران، صبحي العمري، محمد علي العجلوني ، جاء حضورًا متزنًا وواعيًا، بعيدًا عن التمجيد الخطابي، وقريبًا من روح القائد الإنسان، الذي يتحرك بدافع النخوة، والواجب، والإيمان بالأرض.

وتبرز قوة الفيلم في لغته: لغة تجمع بين الشعرية حين يستدعي المشهد ذلك، والصرامة حين تتطلبها المعركة. التعليق الصوتي لا يؤدي وظيفة الشرح فقط، بل يتحوّل إلى عنصر جمالي وسردي، يوازي الصورة ويكمّلها، فيخلق حالة وجدانية عالية. كما أنّ توظيف الأغنية الطفيلية، والحداية، وأصوات الرجال وهم يعدون العدة للمعركة، ويشحذون الهمم، قدّم صورة «بانورامية» للمجتمع الطفيلي بكلّ أطيافه، مؤكّدًا أنّ المعركة لم تكن فعل سلاح فقط، بل فعل مجتمع بأكمله.

على المستوى البصري، يقدّم العمل تصورًا سينمائيًا ناضجًا ومدروسًا:

تنقّل مدروس بين الأمكنة، مزج ذكي بين الأرشيف والتصوير المعاصر وتقنيات الذكاء الاصطناعي، استخدام «الإنفوجرافيك» لتوضيح التحركات العسكرية دون الإخلال بالإيقاع الدرامي، وبناء مشاهد المعركة بتصاعد محسوب، يوازن بين التوتر والوضوح. هذا كلّه يعكس رؤية إخراجية واعية تعرف ماذا تريد أنْ تقول، وكيف تقوله بالصورة.

وهنا لا بد من الإشادة الخاصة بالمخرج علاء ربابعة، الذي تعامل مع هذا النص التاريخي بحسّ

المخرج علاء ربابعة

فني عالٍ ومسؤولية وطنية واضحة. وقدّم قراءة بصرية ناضجة للتاريخ، أحسن فيها إدارة الزمن، وتوظيف المكان، وبناء الإيقاع، وتوجيه الأداء، ليخرج العمل بصورة تليق بحجم الحدث الذي يتناوله.

إنّ قدرته على ضبط مشاهد الفيلم، والانتقال السلس بين الماضي والحاضر، تؤكد أنّ أمامنا مخرجًا يمتلك أدواته، ورؤية يمكن البناء عليها في أعمال قادمة أكبر وأكثر تأثيرًا.

كما يُحسب لهذا العمل الدعم والاحتضان الثقافي الذي وفّرته مديرية ثقافة الطفيلة، التي كان لها دور واضح في تمكين هذا المشروع، وإتاحة الفرصة للشباب ليعبّروا عن تاريخ مدينتهم بأدوات فنية معاصرة. هذا الدعم لا يعكس فقط اهتمامًا بالإنتاج الثقافي، بل إيمانًا حقيقيًا بأنّ الذاكرة الوطنية يمكن – ويجب – أنْ تُروى بأصوات أبنائها، وبجهود مؤسساتها الثقافية المحلية.

أمّا مشاهد المعركة، فقد كُتبت وصُوّرت بوصفها ذروة درامية وأخلاقية في آن واحد. النصر هنا ليس مجرد غلبة عسكرية، بل انتصار للقيم: الشجاعة، التضحية، حماية الأسرى، والانضباط الأخلاقي للثورة. وهذا ما يمنح «حدّ الدقيق» بعدها الإنساني العميق، ويجعلها سردية وطنية حيّة، لا مجرد استعادة لحدث تاريخي.

ويأتي الختام، بالعودة إلى هاشم في عام 2026م، ورفع علم الأردن على قلعة الطفيلة، ثم الانتقال إلى مشاهد زيارة جلالة الملك عبدالله الثاني، وولي العهد الأمير حسين بن عبدالله ختامًا ذكيًا ومؤثرًا، يربط الماضي بالحاضر، ويؤكد أنّ تضحيات الأمس هي أساس الهوية والدولة اليوم.

«معركة حدّ الدقيق» بيان فني وثقافي يعلن ولادة جيل واعٍ بتاريخِه، قادر على تحويل الذاكرة الوطنية إلى عمل إبداعي حيّ. هو مشروع يستحق الاحتفاء، ويؤكد أنّ في الطفيلة طاقات إبداعية قادرة على أنْ تكون جزءًا فاعلًا من المشهد السينمائي والدرامي الأردني والعربي.

إنّه عمل مشرف بكلّ المقاييس...

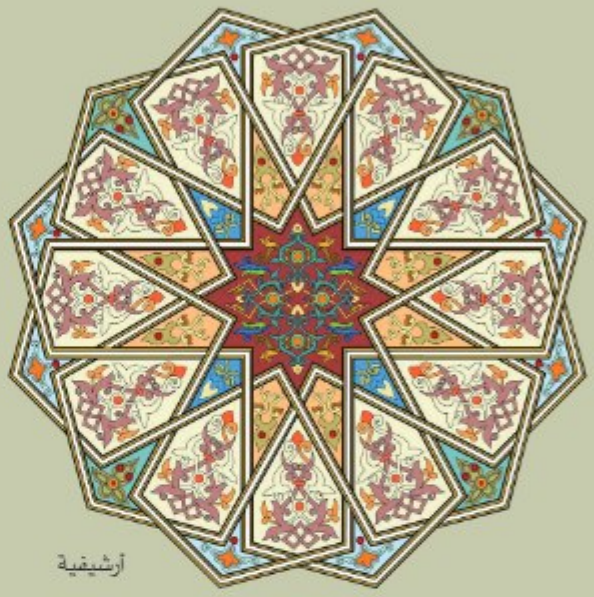
وتحية صادقة للمخرج علاء ربابعة، ولكلّ فريق العمل،

ولـ مديرية ثقافة الطفيلة ممثلة بالدكتورسالم الفقير التي آمنت بالمشروع ودعمته،

ولكلّ مَن آمن بأنّ السينما يمكن أنْ تكون فعل وفاء للتاريخ، لا مجرد حكاية تُروى.

أرشيفية

أرشيفية



أرشيفية

فنّ زخرفة «الأرابيسك» في الفنون الإسلاميّة ..

د. صفاء الشريف *

كانت الأنماط الهندسية الإسلامية هي الأساس لتصميم كلّ ما يتعلق بالجمال، سواء كانت معمارية أو زخرفية ، وتقنيات مضافة لزيادة الأصالة في البناء المعماري. الأشكال الهندسية أو النباتية التي تؤكد وحي العقيدة الدينية ومظاهر النسبة الذهبية (الإلهية) في العمارة وأعمال بناء. ووجد أنّ التصميم في الفنون الإسلامية يحل مشكلة تتطلب ذلك التنفيذ للأشخاص ، والذي قد يكون وظيفيًا أو نوعيًا أو توجيهيًا ، اعتمادًا على نوع التصميم.

* أكاديمية وتشكيلية من الأردن

يعرف «الأرابيسك» العربي عمومًا بأنّه شكل من أشكال الزخرفة الفنّية التي تتكوّن من زخارف سطوح متناغمة من التوازي والتشابك بين أوراق الشجر والتداخل والخطوط المستقيمة، هذه الزخارف المورّقة تتحدر بنمطها من فنّ التجريد لأوراق النباتات، كما استعمل شكل سعف النخيل بعد أنْ دمجها الفنّان بشكل سيقان النباتات المتعرّشة، وعن هذا الفنّ العربي انتشرت استعمالاته عبر انتشار الإسلام من شرق الأرض إلى أقاصيها بعد ما تم دمج للزخارف النباتية مع الزخارف الجيومترية، أيضاً إضافة الخط العربي ليتضمن الآيات القرآنية والقصائد العربية، بما فيه فنّ التعزيز ويسمى الزخرف بالإنجليزية «الموتيف.»

أحد أجمل الفنون العربيّة، التي تنتشر حول العالم وإلى اليوم باسم العرب، هو فنّ التوريق أو الرقش أو التزويق، أسماء مختلفة لذات الفنّ، غير أنّ الاسم الأوّل هو التعريف الأموي. وهو فنّ زخرفة ينتشر حول العالم وتدرج الاسم مع تطور الزخرفه مع تدرج العصور الإسلامية إلى أنْ وصل في طور الاكتمال إلى اسم «أرابسا» أو «أرابيسك»، الكلمة المتحولة التي تشير نسبه إلى العربيّ. ويندر أنْ يخلو قصر أو جامع من زخارف هذا الفنّ، حتّى دخل التراث نفسه وصار الهوية البصرية للفنون الإسلامية ، وحافظ على اسمه «الأرابيسك.»

ببساطة سبب اهتمام العرب منذ القدم بعلوم الحساب والرياضيّات ساعد على إنتاج رسم الشبكات الزخرفية الإسلامية والتي تعتمد أساسها على الخط المستقيم والدائرة لتنتج آلاف من الشبكات الزخرفية، هذا العلم تطور وأدمج مع الزخارف النباتية المجرده على جميع المواد الخام الموجوده في الطبيعة، وتم الذهاب إلى أبعد من ذلك حين أصبح فنّ « الأرابيسك» حرفة ذات تقنيات عالية الجودة يتقنها الفنان المسلم ويطبقها بشكل مجسم على الخشب والرخام والحجر وكلّ المواد الخام المتاحة المتصلة بطبيعة الأرض والمناخ في آن واحد. حتّى أبدعوا فنّ التوريق العربي،» الأرابيسك»، الذي رفع عمدان عمارة الحضارة الإسلامية، وكلّ العالم القديم آنذاك. حتى أصبح هذا الفنّ أساسًا لفنون العمارة الإسلامية جميعاً، والهوية البصرية له، عظُمت حضارة العرب حين اهتم فيهم العارف علوم الحساب والرياضيّات.

زخارف منبر المسجد الأموي في دمشق على الرخام، وهو من أصول عمارة المسجد من عهده الأموي الأوّل

التوريق «الأرابيسك» هو عنصر أساسي في الفنّ الإسلامي، غير أنّ العرب دأبوا على تطوير هذا الفنّ من قبل الإسلام بوقت طويل جداً. الاستخدام الأوروبي لمصطلح الأرابيسك مرتبك ومن خارج السياق، فبعض الأرابيسك الغربي مستمدّ من الفنّ الإسلامي، لكن البعض الآخر يعتمد على أنماط زخارف انتشرت من الزمن الروماني القديم، والرومان استوردوا هذا الفنّ من العرب قبل الإسلام بنحو ألف عام، ودمجت هذه العناصر بالسمات الإسلامية الوافدة في القرن العاشر من العراق.

حين بدأت فكرة التوحيد في الإسلام استوحى الفنان المسلم التوريق وحركة الكون بما فيه من كواكب وأجرام سماوية تدور حول المركز الواحد، التي يسميها البعض أمينيّة أو أميّة، وغير ذلك من المسميات، سمات هذا الفن قبل الإسلام هي وجود تصوير لكائنات ذات أرواح غير النبات، والتي توجد في شرق آسيا ، صور لحيوانات كالفيلة بشكل مجرد مضافة إلى التوريق، ولكنّها تطورت بعد فهم تعاليم الدين لم تعد تستعمل

الحيوانات ذات الروح في الرسومات. بالإضافة إلى تكوينات نباتية من وحي مقدّسات العرب، العنب للنبيذ ودم شره ابن عشتار، النخل وتمره، والسعد البردي وزنبق الماء المصري الأبيض (اللّوتس النمري) والزنبق العربي، والطيور والحيوانات المقدّسة، كلّها كانت تمثل عناصر من فلسفة العربي الروحية وحياته. ثم جاءت الدولة العباسية في العصر الإسلامي التي حرّمت استعمال رموز "حيّة" كالبشر والحيوانات، واقتصرت الزخارف على النباتات فقط.

زخرفة عربية بنمط التوريق (الأرابيسك) كتاب الشاهجهان السلطان شهاب الدين. ومرسومة حوالي سنة 1630

هذا الشكل الزُخرفي يسمّى (الشمسة) وهو أحد عناصر فنّ التوريق العربي، وهذه الصفحة مصمّمة بدقّة وعناية ومطلية بألوان زاهية ودرجات متعدّدة من الذهب، وثريّة برسومات من الورود والطيور والحيوانات. والنقش في الوسط مخطوط بأسلوب الطغراء. يُعتقد اليوم أنّ فنّ الزخرفة بسعف النخلة قد بدأ في مصر والعراق قبل نحو 4500 سنة، وأثّر هذا الفنّ بشكل عميق في العمارة العربيّة الفنيقيّة لينتقل التأثير من بعدها إلى عرب اليمن والإغريق والرومان. وكانت العناصر الأصليّة لهذا الفنّ تعتمد على سمات زهرات مختلفة بما فيها السعد البردي وزنبق الماء المصري الأبيض (اللّوتس النمري) والزنبق العربي، قبل أنْ يقترن بشجرة نخلة التمر.

بداية الأرابيسك» في العصر العباسي /العراق

بدأت سمات فنّ التوريق «الأرابيسك» الإسلامي تتّخذ هويّتها الخاصّة في بغداد القرن العاشر، سيّما في ألواح الرخام المنحوتة زينةً للقصور والمساجد، أعاد الإسلام دمج ما تفرّق في الشرق والغرب في العهدين (السلوقي - البطولمي-القرطاجي) و (الأشكاني-الروماني) بناء على التقاليد الراسخة للتكرارات النباتية، وكان اعتمد فنّ المرحلة الأموية على ما كان موروثاً في الدولة البيزنطية من «الأرابيسك»، وفي العمارة النبطية من التوريق.

في ذات الوقت ظهر تأثير يمنيّ واضح في فنّ التوريق الأموي، إذ أضيفت عناصر عربيّة يمانيّة من النباتات والتكوينات، كالتوأمة التناظرية والكرمة، اكتمل تطوّر هذه الأشكال إلى فنّ إسلامي مميّز بحلول القرن الحادي عشر، بعد أن كانت قد بدأت في القرن الثامن أو التاسع في أعمال مثل واجهة قصر المشتى. وهي

جزء مزخرف من قصر المشتى الأموي السكني، الموجود في بادية المملكة الأردنية. وفي مراحل التطوير المختلفة مالت أشكال النباتات إلى الرمزيّة وإلى التنميق بشكل متزايد.

واجهة قصر المشتى الأموي في متحف «البيركامون» في «برلين»

وكان للعنب مكانة مرموقة في نقوش زخارف القصور التدمريّة في البادية الشاميّة من مطلع القرن الأوّل قبل الميلاد، ولأنّها ظهرت في تدمر في ذلك الزمن فقد اعتقد البعض أنّ هذه الزخارف دخلت تدمر بتأثير روماني، غير أنّ الواقع أنّ تدمر لم تدخل مجال النفوذ الروماني قبل سنة 14 ميلادية، أي بعد عقود كثيرة من شيوع استعمال العنب ورمزيّته في زخارف التوريق التدمرية.

توريق معماري مع تعزيز بالعنب من تدمر

يحتفظ متحف القاهرة للفنّ الإسلامي في عدد من المنحوتات لزخرفة توريق «أرابيسك» نباتية من أوراق العنب وعناقيده، كان قد عُثر عليها في جنوب سوريا المعاصرة وتعود إلى القرن السابع. وتذكّرنا هذه القطعة بزخارف توريق قبّة الصخرة في القدس وقصر المشتى في جنوب المملكة الأردنية. أطلق الفنّان المسلم يده في استخدام ورق العنب كموضوع لزخارف التوريق التي أخذت بالتطوّر تدريجياً نحو سمات مميّزة إسلاميّة، إذ مع أنّ حركة اندماج الأغصان المذكورة تُعتبر ابتعاداً عن الطابع «الهيلينستي»، إلّا أنّها كانت ما تزال محتفظة ببعض العناصر «الهيلينستية» و«البيزنطية»، مثل أوراق الشجر البيضاوية ذات المحيط المسّنن، وتعريق سعف النخيل وأوراق العنب الخماسيّة وعناقيده ، كما يوجد عينات أخرى في المتحف الإسلامي في قطر ، أيضاً في المتحف الإسلامي في «كوالالمبور» ماليزيا.

زخارف «الأرابيسك» النباتية مع الخط العربي(التوريق) في الأندلس

في منتصف القرن التاسع بدأ العرب باستعمال الخطّ العربي كعنصر إضافي إلى زخارف التوريق «الأرابيسك»، أضاف رونقاً وجمالاً باهراً في الزخارف العربية، شجّعت غير العرب لنسخ هذه الزخارف كما هي، حتّى أنّها وصلت إلى غير المسلمين في أوروبا نسخاً بحروفها العربية، ولو أنّ الناسخ لم يفهم ما هو المكتوب. إنّما، اعتبره من العناصر الجمالية المميّزة للنقش، والضروريّة للزخرفة.

«الأرابيسك» والكتابات بالخط الكوفي شريط يزين جامع السلطان حسن في القاهرة

إنّ فنّ زخرفة «الأرابيسك» لا مثيل له في صدق تسجيل وتصوير الحضارة ، لأنّها الرموز المتبقية لتلك الحضارة وذاك التطور. ولأنّ التراث ليس كذلك فقط تراكم المعرفة والخبرات ، بل يعكس الشخصية للأمة من ماضيها إلى حاضرها ومستقبلها ، وهذا يعطي تأكيدًا على التراث الحضاري وخصائص الحضارة المادية والمعنوية وهي نسل إرث الأجيال المتعاقبة عبر تاريخ التجارب، الخبرات والأفكار. لذلك ، قد يكون التراث المعماري هو العامل الرئيسي في وحدة التراث واستمراريته.

تعتبر الأنماط الإسلامية القائمة على الهندسة الفاضلة سمة مميزة للفنون الإسلامية. أيضًا، تجسيد وتكييف الزخارف الإسلامية في العمارة الحديثة مع العصر الحديث ستساهم التقنيات بشكل إيجابي في نشر الوعي والمعرفة بالفنون إلى روح الإسلام والحداثة معًا. سيعمل هذا البحث على جمع و توحيد التراث الفكري والفكري الإسلامي مع المادة في الأنماط على الرغم من التطور الكبير في الأسلوب الذي حدث على مرّ العصور إلا أنّه استطاع الحفاظ على نواة العمل الرمزي ، وهو سجل مهم يلقي الضوء على العديد من التطورات السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية و انتشارها من المحلي إلى الإقليمي ثم على الصعيد الدولي، في وقتنا المعاصر تطوّر مبدع زخارف التوريق «الأرابيسك» إلى استعمال الأدوات الحديثة، من ماكينات الحفر» CNC «إلى أدوات القطع بالليزر، بتصاميم تساير الذوق العربي، غير أنّ استعمالات الأدوات الحديثة للإبداع في عالم التوريق، في غياب الأكاديميّات الفنّيّة التي تقدّم دراسات متكاملة عن تراث هذا الفنّ الرائع. مع الاعتماد كلّيّاً على مصادر ومراجع غرب أوروبية قديمة استنكرتها الأكاديميّات الأوروبية نفسها، لما فيها من تشويه عنصري لتاريخ فنّ التوريق «الأرابيسك» العربي الرائع

أرشيفية

أرشيفية

القضية الفلسطينية في المسرح الأردني..

الفن في خندق المواجهة

د. يحيى البشتاوي *

تعود بداية المسرح الأردني إلى عام 1918 عندما وصل الأب انطوان الحيحي (1883 – 1965) إلى مدينة مأدبا الأردنية قادماً من القدس، وأنشأ جمعية الناشئة الكاثوليك العربية، وكان من أهدافها القيام بالنشاطات التمثيلية، وشارك مع الأب الحيحي مجموعة من الشباب التوّاقين للفن، مما أسهم بظهور المسرح الأردني الحديث في العقد الثاني من القرن العشرين، وكان بينهم روكس بن زائد العُزيزي والأب زكريا الشوملي الذين أرسوا مفهوم المسرح الشامل في الأردن.

* أكاديمي ومخرج مسرحي

قدم الحيحي في مأدبا باكورة أعماله الإخراجية، فكانت مسرحية (ملك وشياطين) من تأليف عباس علام، وهي هزلية عصرية، في أربعة فصول، تتناول الصراع بين الخير والشر ، ثم قدم في عام 1919 رواية «السراديب» باللغة الفصحى من تأليف الأب بولص السمعاني، وهي مسرحية دينية تمثل نشأة النصرانية في روما، عندما كان أتباعها يمارسون طقوسهم في الكهوف والمغاور.

وأثناء ما كان يقوم به الحيحي من جهود مسرحية، كتب (عثمان قاسم) مسرحية (سهرات العرب) عام 1920 التي قدمت في إربد، وكانت تحكي المسرحية فترة تاريخية حاسمة إبان الحكم العثماني وحتى الثورة العربية الكبرى.

وبعد عودة الأب الحيحي إلى فلسطين عام 1920، أخذ الأهالي يدعون تلامذته وعلى رأسهم روكس بن زائد العزيزي (1903 - 2004) للقيام بتمثيل الفصول المسرحية في بيوتهم بعد أن أخذوا يتذوقون الفن المسرحي، وقام العزيزي بتأليف عدد من الفصول المسرحية التي تناولت موضوعات دينية ودنيوية، فظهرت مسرحية «العاشقان» التي ألفها وأخرجها العزيزي عام 1921م، وفصلاً ثانياً بعنوان (المتهمة) عام 1922م، والتي تناولت موضوعات اجتماعية. كما قدم العزيزي فصله الثالث تحت عنوان (المتمردة) تأليفاً واخراجاً، لكن المسرحية التي كانت علامة فارقة في مسيرة العزيزي هي مسرحية (الأرض أوّلاً) التي ظهرت مع نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين.

المسرح في ساحة المواجهة

وقد جاءت المسرحية انتصاراً للفلسطينيين في مرحلة صعبة من التاريخ، وفيها يعود العزيزي إلى عام 1832، حينما احتضن شيخ الكرك وحاكمها الزعيم الوطني إبراهيم الضمور ثوار نابلس الهاربين من عسف وظلم الحاكم المصري محمد علي باشا بقيادة الثائر قاسم الأحمد الجماعيني، فما كان منه ومن جماعته إلا أن احتموا بالكرك وزعيمها، لتحاصر الكرك من قبل قائد الحملة المصري إبراهيم باشا، وتُحرق البلدة، ويُحرق أبناء ذلك الزعيم الوطني الكبير دون أن ترضخ المدينة، أو يرضخ زعيمها، ويسلم من احتموا بالكرك ومن لاذا بأهلها، وشكلت هذه الحادثة محطّة أساسية في وعي العزيزي الذي وُلد لعشيرة أردنية مسيحية، مؤمناً بوطن حرّ مستقلّ ينهض أبناؤه بالعلم والعمل، ليمضي قرابة ستّة عقود في مهنة التدريس، متنقّلاً بين الأردن وفلسطين.

العلامة روكس بن زائد العزيزي

ولا يمكن هنا تجاوز جهود الأب زكريا الشوملي في المسرح الأردني، وهو رجل دين من بيت ساحور في فلسطين، حل محل الحيحي في رعاية طائفة اللاتين، وتعاون مع روكس بن زائد العزيزي في تأسيس المنتدى العربي، الذي قدم عدة مسرحيات منها: مسرحية (السموأل) عام 1923، من تأليف الشيخ نجيب الحداد وإخراج العزيزي، وإشراف الأب الشوملي، وتتناول قصة الشاعر السموأل الذي ضحى بابنه ليحافظ على دروع الشاعر امرئ القيس، ومسرحية (صلاح الدين الأيوبي) عام 1924، وهي مسرحية نثرية شعرية اقتبسها الشيخ نجيب الحداد عن (والتر سكوت) وإخرجها العزيزي، وأشرف عليها الأب الشوملي أيضاً.

تجارب مسرحية رائدة

كما ظهرت في الثلاثينيات من القرن العشرين التجارب المسرحية لكلّ من: الشيخ فؤاد الخطيب الذي كتب مسرحية شعرية بعنوان (فتح الأندلس)، ومحمد بطاح المحيسن (1888– 1942) الذي كتب مسرحية (الأسير) وأهداها إلى الأطفال المجاهدين من أبناء الثورة السورية من أحفاد المجاهد سلطان باشا الأطرش.

ويمكن القول أنّ المسرحيات التي قدمت في تلك الفترة قد جاءت استجابة للأحداث والظروف الوطنية والقومية، وقد تعزز ذلك الموقف بعد نكبة فلسطين عام 1948، وبقيت محاولات الكتابة في المسرح الاردني محاولات متفرقة هنا وهناك، ولم يبدأ المسرح الأردني بترسيخ نفسه كحركة فنية تملك مقومات الاستمرار والنمو والانتشار والتطور إلا في بداية الستينيات، عندما التقى عاملان مهمان من عوامل تأسيس المسرح الأردني هما: تأسيس الجامعة الأردنية عام 1962 ، التي انبثق عنها نشاط مسرحي تحت عنوان أسرة المسرح الجامعي، وقدوم أول مخرج مسرحي متخصص دارس للفن المسرحي في أمريكا هو المخرج المرحوم هاني صنوبر، الذي بدأ نشاطه الإخراجي من خلال أسرة المسرح الجامعي، إذ أسهم وجود أسرة المسرح والمخرج صنوبر معا بتقديم عدداً من المسرحات العالمية المترجمة على مسرح الجامعة ، وشكّل أعضاء هذه الأسرة النواة الصلبة الأولى للحركة المسرحية الأردنية.

ريادة الكتابة المسرحية

وظهر عدد من الكتاب الذين قدموا نصوصاً مسرحية متقدمة في شكلها ومضمونها وبنائها الفني، وقد تناولت الواقع العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، وكان من بينهم: عبدالرحيم عمر، وجمال أبو حمدان، وجبريل الشيخ، ومحمود الزيودي، وهاشم غرايبة، وعبد اللطيف شما، وإبراهيم السعافين، وخالد الطريفي، وغنام غنام، وهزاع البراري، ومفلح العدوان، وغيرهم..

فقد كتب الشاعر عبد الرحيم عمر (1929–1993) عدداً من المسرحيّات الشعرية التي تناولت القضية الفلسطينية منها: تل العرايس 1965، وخالدة 1970 التي تحكي قصة تأسيس الأردن ووحدة الشعبين الأردني والفلسطيني، وتقدم هذه المسرحية قصة حب ونضال من أجل تحقيق الوحدة، ومن مسرحياته الأخرى التي تناولت القضية الفلسطينية: اليسار والصهيونية، الثائرة، ثورة الحجارة، وغيرها..

الشاعر عبدالرحيم عمر

وتعد تجربة الأديب جمال أبو حمدان (1944 – 2015) من التجارب المهمة في المسرح الأردني، وفي بداياته كتب مسرحيتي «الجراد» و«المفتاح» سنة 1970؛ مركزاً على الإنسان كقيمة كبرى وسامية وداعياً فيها إلى الحرية والحياة الكريمة والنهوض والارتقاء بالواقع العربي وصولاً إلى سعادته ومنحه الإحساس بوجوده، في مسرحية (المفتاح) تناول أبو حمدان صراع الإنسان العربي ضد الاحتلال الصهيوني لفلسطين،وكُتبت المسرحية إثر الاحتلال الإسرائيلي لما تبقى من الأرض الفلسطينية وبعض الأراضي العربية بعد نكسة

الخامس من حزيران عام 1967. كما كتب أبو حمدان أوبريتاً غنائياً بعنوان «عطشان يا صبايا» حاول فيه إبراز القضية الفلسطينية ونضال الشعب الفلسطيني ضد القوى الصهيونية الغاشمة.

وشهدت الساحة الأردنية ظهور تجربة الكاتب جبريل الشيخ الذي كتب مسرحياته معتمداً على استلهام التراث في نصوص المسرحية، مثلما فعل في مسرحية «تغريبة زريف الطول» التي أخرجها الفنان الراحل هاني صنوبر عام 1983، و« »شجرة الحكمة» 1987، و«جبل السحاب» 1988، و«قحطان والبعير»، و«البغل»، و«المهرة والربابة»، و«الحاذق» وغيرها.

المسرح الفرجوي

وتعد مسرحية «تغريبة زريف الطول» مسرحية شعبية فرجوية تقوم على عدد من القيم الجمالية والأخلاقية، وتشكل مدخلاً صحيحاً لنقد الواقع، ضمن منهجية أكثر إمتاعا وأصدق إقناعا سعت إلى توجيه الشخصيات توجيها عمليا شكل طبيعة سلوكها الفردي والاجتماعي، وفيها قام الشيخ بتشخيص الأغاني الشعبية، وصياغتها مسرحياً، عارضاً لنا قضية الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وانعكاساتها السلبية على واقع الإنسان الفلسطيني، والتي فجرت مقاومة شعبية راحت تواجه الاحتلال بكل قوتها، وكذلك من ضمن أحداث المسرحية، يسافر ظريف الطول إلى حلب، ثم يرجع بالحكمة لأهل بلده، وتنتهي المسرحية برسالة الحكمة التي يرسلها إلى شعبه قبل مقتله في الخارج، بأنها المحبة والالتحام بين الثوار.

موضوعات وطنية وقومية

وحملت الأعمال الكتابية المسرحية لمحمود الزيودي أبعاداً قومية ووطنية واجتماعية، وكان من بينها مسرحيات: «الضباع» 1972، و«المحجر» 1975، و«رسالة من جبل النار» 1976، و«المقبرة» 1977، وغيرها.. ففي مسرحية «رسالة من جبل النار» تناول فيها قصة كفاح وتلاحم الشعبين الأردني والفلسطيني ضد الاحتلال الصهيوني.

الفنان الأردني محمود الزيودي

وكتب الدكتور إبراهيم السعافين مسرحيتين هما «الطريق إلى بيت المقدس» التي تتناول فترة الغزو الصليبي وموقف صلاح الدين الأيوبي من الصليبيين، وفيها ركز على إبراز قيم الحرية والعدل والإنسانية، بغض النظر عن جنس الإنسان ولونه ومعتقده، ومسرحية (ليالي شمس النهار) التي تمجد الحرية وتعلي قيمتها، ضد من يقفون في طريقها .

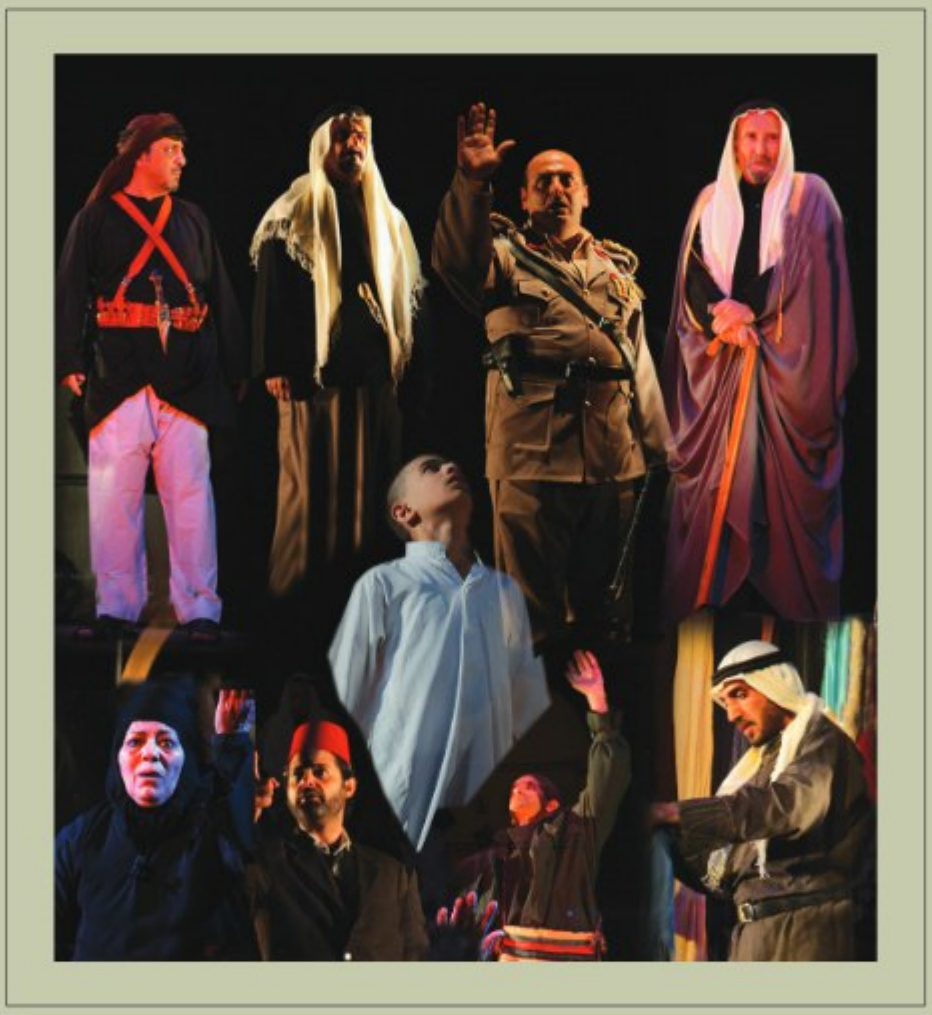
أما غنام غنام الذي مسرح حكايات الناس وعبر عن همومهم وقضاياهم فقد كتب عددا من المسرحيات التي تناولت هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، وجسد في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة، متأثراً بمسرح سعد الله ونوس وبتجربة جبريل الشيخ ، الذي قدم معه عام 1986 تجربة

الفنان شايش النعيمي في مسرحية (الرسالة)
اخراج د. محمد خير الرفاعي

مشتركة هي مسرحية «اللهم اجعله خيراً» من تأليف غنام وإخراج جبريل الشيخ، ومونودراما «سأموت في المنفى» 2017، كما كتب شايش النعيمي مسرحيتي «النجمة والهيكل»، و«الرسالة»، وكلاهما تناول الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال والموقف النضالي للإنسان الأردني.

طقوس الحرب والسلام

قدم الدكتور فراس الريموني عدداً من التجارب التي تناولت القضية الفلسطينية من بينها مسرحية (طقوس الحرب والسلام) من تأليفه وإخراجه. واتجه كاتب السطور إلى إعداد وإخراج مسرحية (عائد إلى حيفا) عن رواية بالاسم نفسه للشهيد غسان كنفاني، كما أعد وأخرج مسرحية (أعراس آمنة) عن رواية بالاسم نفسه للأديب إبراهيم نصرالله، كما قدم زيد خليل مصطفى عدداً من المسرحيات تأليفاً وإخراجاً من بينها مسرحية (حدث في الجنة)، كما يمكن ملاحظة حضور القضية الفلسطينية في تجارب عدد من المخرجين من بينهم: حاتم السيد وخالد الطريفي وباسم دلقموني وعبد الكريم الجراح ومحمد الضمور ونادر عمران ومن الملاحظ أن مسيرة المسرح الأردني قد جاءت حافلة بالنصوص والعروض المسرحية نظراً لتبني الفنان الأردني لتلك القضية التي باتت القضية المركزية على مستوى الحاضنة الشعبية والثقافية الأردنية



أرشيفية

أرشيفية

قراءة الخطوط العربيّة في المسكوكات ..

جماليات الحروف

محمد أبو عزيز*

يُقاس رقيّ الأمم بمقدار رقيّ فنونها وإبداعاتها كما نعرف وقرأنا في كتب التاريخ، فما من حضارة إلا وقدّمت لما يليها، ومن الطبيعيّ كذلك أنْ يكون هنالك ما يُعرف بالتأثر والتأثير، ليس ذلك على صعيد المسكوكات فحسب، بل في المجالات الإنسانيّة والإبداعيّة كافة.

وقد أوجدت الشعوب فكرة السك لاحتياجاتهم ومتطلباتهم الضرورية خاصة الاقتصادية والتجارية ، إلى أنْ وصلوا الذروة ، وروعة الصور الجمالية التي تجلّت ونُفذت بأساليب فنية على كثير من المعادن مثل: الذهب، والفضة، والنحاس. والذي يهمنا في مبحثنا هي المسكوكات المزينة بآيات من الخط والجمال. وبصرف النظر عن المسكوكات الإسلامية التي تشكل لمسة وسمات تتغاير فيها عمّا تداولته من نقود «ساسانيّة وبيزنطيّة» ، لتدخل عناصر منها عدم الانسجام مع الثقافة الإسلاميّة، لم تظهر العملة الإسلاميّة حقاً إلا في زمن الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (65 – 86 هـ / 683 – 705 م). والتي لا يمكن الإنكار أنّها استلهمت هيئتها من الشكل البيزنطي الصرف إلى أنْ تمّ التعديل عليها.

* كاتب وفنان تشكيليّ أردنيّ

خطوط كوفية

وقد حملت المسكوكات في صدر الإسلام، في طياتها عبارات أو أدعية باللغة «البهلوية» السائدة وبتأثير «ساسانيّ»، إلى أواخر عهد الخليفة عمر بن الخطاب (23-13 هـ / 634 - 643 م) إذْ ضُربت عليها عبارات وأدعية إسلاميّة بالخط الكوفي مثل: بسم الله، بركة، الله، محمد، بسم الله ربي، بسمك ربي، ربي الله، وليس هناك أدنى شك من أنّ الكتابات المستخدمة أخذت طابع الليونة.

ومن الملاحظ من المكتشفات الأثرية استعمال السكة النحاسيّة «البيزنطية» في زمن الخليفة عمر بن الخطاب، مع جميع الشّارات المسيحية بها، حيث حملت تلك النقود صور الأباطرة «البيزنطيين» ومن خلف العملة الحرف اليوناني (M) والذي يدل على الرقم (40).

بالرغم من أنّ العبارات العربيّة أُدغمت في مستهل هذه النقود، كما وبرزت البسملة في المسكوكة بشكل جليّ.

عبارات الدعاء

في الفترة الأمويّة الأولى، ثَمّة مشق سريع مأخوذ من الخط الكوفي، وهو في ذلك أقرب للكتابة منه إلى تصنيف عائلته. كما هو جليّ في الحاشية والتي نصها: بسم الله وفيما يتعلق بالكتابة أمام وخلف الرأس - متوسط العملة، فقد استخدمت الكتابة «البهلوية»، حيث شملت اسم معاوية أمير المؤمنين آنذاك (41 هـ).

وفي زمن الحجاج بن يوسف الثقفي (76 هـ)، تخللت الدراهم اسم الحجاج وعبارة دعاء بازدهار المُلك. أما الحاشية فقد كتب فيها: بسم الله لا إله إلا الله وحده محمد رسول الله.

أمّا الخليفة عبد الملك بن مروان فقد تخلّى عن النقود «الساسانية والبيزنطية»، وضرب الدينار العربي، وكان من الذهب في عام (72 هـ). وكتب على مدار الدينار البسملة بالعربية ورسم على وجهها ثلاثة أشخاص. كما في العملة البيزنطية، ولكن بسمات عربية. «كما ظهر الأشخاص بشكل وزيّ عربيين لا بيزنطيين» [1].

التصوير على العملة

ثم سك الخليفة ديناراً جديداً في (74 هـ)، وضع على وجه صورة الخليفة واقفاً بلباسه العربي وعلى رأسه عمامة، وتقبض يده اليمنى على سيف في غمده، وكتبت الشهادة حول الصورة، ووضع على ظهر العملة تاريخ ضربها. وفي عام (77 هـ) ضرب الخليفة نفسه عملة عربيّة دون صورة أو شكل مكتفياً بالآيات القرآنية (2). والذي يعرف بالدينار المعرّب حيث لم تذكر عليه مدينة الضرب، وفيما بعد ضربت الدنانير في شمال إفريقيا، والتي ذكرت عليها «إفريقية» ، وفي الأندلس ذكرت عليها «الأندلس» . وكانت هناك سكة ثالثة في الحجاز تحمل عبارة «معدن أمير المؤمنين» [3].

سك الأمويون بعد عام 77هـ ، أربعة أنواع من الفلوس النحاسية، حيث تختلف باختلاف المأثورات الظاهرة عليها. لقد تميزت هذه المسكوكات النحاسية بإشارات فنية تحمل صوراً إنسانيّة،

أرشيفية

وحيوانيّة، وصور طيور وأسماك، وكذلك أشكالاً تقترب من الزخرفة الرمزية ناهيك عن الإيقاع النباتي [4].

ثم ضُربت الدراهم الفضية المعربة في عام (79 هـ) ومن سماتها:

- حجمها أكبر من حجم الدينار الذهبي وبسمك أرقّ.
- ضُربت في معظم حواضر الأقاليم الإسلاميّة [5].
- حملت أسماء مدن الضرب.

أسماء الخلفاء

يتضح أنّ ثَمّة تغييرات بسيطة طرأت على المسكوكات التي تعود إلى الفترة العباسيّة، وتحديداً زمن هارون الرشيد، فقد تخللتها عبارات عقائديّة وأسماء بعض الخلفاء، كما ظهر في زمن الخليفة الأمين عبارات جديدة مثل: «ربي الله» و«العباس»، إثر الصراع بين الأمين وأخيه المأمون في الفترة 194هـ - 198 هـ / 809 ط - 813 م».

وبدأ التغيير في الحجم والنص وكذلك ذكر مدن الضرب في القرن الثالث وما بعده [6]. فعندما انتصر المأمون ظهر وسط العملة بشكل أفقي: لا إله إلا الله وحده لا شريك له. وحمل السطر الرابع: عبد الله السري، وفي خلف العملة محمد رسول الله بين «الخليفة» و «المأمون «، وفي طوق العملة نقشت البسملة ، وسنة الضرب ، وهي 205هـ). تمتعت هذه العملة باقتصارها على اسم الخليفة وولي عهده (إن كان هناك ولي عهد) دون ولاة المقاطعات وسائر رجالات الدولة، واستمر ذلك حتى سقوط بغداد بيد المغول عام 656 هـ / 1258 م.

أمّا من ناحية جمالية الحرف الذي اتبعوه في نقشهم على المسكوكات فلم يطرأ عليه تغيير. فقد اتبعوا الخط الكوفي الذي كان منتشراً آنذاك.

أرشيفية

الدنانير الذهبيّة

أصدر الخليفة المقتدر بالله (295 - 320 هـ) ديناراً ذهبياً، أضيف فيه نص دائري ثانٍ على وجه القطعة النقدية مؤلف من الآيتين (3 - 4) من سورة الروم)، وفي الطوق الثاني من وجه الدينار:

«لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله [7]». كما وحمل الطوق الأول: «بسم الله ضرب هذا الدينار - كما جاء بهذا الرسم - بفلسطين سنة ست وتسعين ومائتين».

أضاف الطوق الثاني للقطعة النقدية جماليّة عاليّة، والأرجح أنّ الأسرة الطولونية (254 - 292 هـ/ 868 904 م) هي مَن سكت الدينار الذي يحوي طوقين في مصر سنة خمس وثمانين ومائتين، وقد حملت السكة نفس المزايا مختلفة فقط في زمن ومنطقة الضرب. إضافة إلى اسم المقتدر بالله هارون بن حماوريه.

لم تختلف المسكوكات في نوعيتها واستخدامها للحرف العربي إلا أنّها تتفاوت في الكتابات حسب كلّ منطقة وإجادتها للنوع المستخدم من الخط العربي، بيد أنّهم ومع ظهور بحور جديدة في الخط إلا أنّهم لم يستغلوها، وظلوا على ما هم عليه من خط أقرب إلى الكوفي وتزييناته التي يستمدها من الكتبة ومجيدي الخط، لكن تختلف فعلياً في المأثورات، ومن خلال ما وصلنا من مسكوكات يبقى الاقتضاب لبعض الشعارات العقائديّة وذلك لترسيخها في زمنها.

خط القيروان

لقد تميزت عهود كلّ من المرابطين (448 541- هـ / 1056 - 1147 م) والموحدين عن العهود السابقة بأنّهم اشتغلوا على مسكوكاتهم فكانت من أنطق وأدق المسكوكات. وقد حظيت عملة المرابطين بقدر فائق من الاهتمام والتقدير، إذ استخدموا خط القيروان الذي يتمتع بوريقات وتناسقٍ في الانتظام والتناغم.

وفي العهد السلجوقي في بلاد إيران (أصفهان) (456 -656 هـ / 1064 - 1158). أخذت شكلاً جديداً من ناحية الخطص وهو من الخطوط الابتكارية، ونستطيع تعريفه بالخط الثلثي الذي اعتمد على مسكوكاتهم، فكتب النقش بشكل أفقي على الدينار الذهبي، فالألفات جمع ألف تبدأ من الأعلى عريضة ومن ثم تتصل مكونة مثلثاً مقلوباً، أي تبدأ بنقطتين متقابلتين من الأعلى ، ويحدودب الخط بينهما وتنتهي بنقطة ملتقية في أسفل السطر.

أرشيفية

وكذلك نجد هذا الصنف من الكتابة عند الأيوبيين (570 - 658 هـ / 1174 - 1260م) وتحديداً على الدينار الذهبي الذي أصدره الملك الكامل محمد بن أبي بكر (615 - 635 هـ).

وفي عهد آل (خانيين) التي تنتسب إلى «هولاكو» في بلاد فارس (654 هـ) ، والتي استطاعت أنْ تمد نفوذها إلى بغداد في سنة (656 هـ)، حيث وضعت نهاية الحكم العباسي بقتل المستعصم آخر الخلفاء العباسيين.

وما يلفت النظر أنّ المسكوكة التي تداولوها تمتاز بجمعهم للخط الكوفي السالف ذكره، وكذلك النوع الثاني الأقرب للشكل الثلثي الذي استخدم في مسكوكات العهد السلجوقي.

كما تتمتع المسكوكة بالحشو الزخرفي، والأشكال الدائريّة الخماسيّة والثمانيّة. «ونورد على سبيل المثال تلك الدنانير العباسيّة المتأخرة التي ضربت في بغداد وقد أحيط نقشها المركزي بإطار مشكل من أربعة أقواس متصلة ببعضها البعض [8].

خط الطغراء

لقد حظيت العملة العثمانيّة باستخدامها لأصعب الخطوط العربية وأكثرها اتساماً وتشكيلاً؛ إذْ اعتمدوا خط الثلث الذي يتمتع بقابلية عالية في التشكيل، ويحتمل كذلك للتركيب، ولعلّ الظروف

هي التي أسهمت في إحياء الخط وإخراجه من كلاسيكيّته الكلاسيكيّة.

كما اعتمد خط الطغراء الذي تُشكل به أسماء السلاطين العثمانيين وألقابهم.

«لقد وصلت العملة العثمانية ذروتها من الناحية الفنية في الفترة المعروفة بـ «فترة التيوليب»، وذلك في عهد السلطان أحمد الثالث (1115 - 1143 هـ / 1703 - 1730 م)، حيث حققت مستوى رفيعاً يضاهي في أناقته ما حققه الإنتاج الفني المعاصر عامة [9].

خط النستعليق

أمّا في إيران فقد ضربت العملة في مطلع عهد الصفويين (905 - 1145 هـ / 1501 - 1731 م)، وهم أول سلالة من سلالات الشاهات الكبيرة ، على غرار التقليد النقدي الخاني ، وفي أواخر القرن السادس عشر الميلادي ظهر طراز جديد استخدم فيه الخط المعروف بالنستعليق إشارة إلى انحدار الكتابة عن السطر الأفقي بشكل متدرج من اليمين إلى الشمال ، وامتداد بعض الأحرف عبر العملة لتفصل بين الأسطر ، ويشير استخدام هذا النمط من الكتابة في عملة الهند المغولية أيضاً ، وفي الفترة ذاتها تقريباً ، إلى التفاعل الثقافي والاقتصادي بين هذين البلدين ، وقد بلغ خط النستعليق قمة تطوره في القرن الثامن عشر [10].

فالعملة الهنديّة أخذت تبحث بدورها عن استقلال خاص. إلى أنْ استخدمت العنصر المربع المحاط بدائرة، وذلك نقلاً عن عملة الغورين الذين كانوا قد نقلوه بدورهم عن الموحدين في أقصى الغرب الإسلامي [11].

أرشيفية

وأكثر العملات الإسلامية الهندية جمالاً هي تلك التي ضربت في بداية العصر المغولي، فإنّ عظمة الملك تتمثل فيها بأجمل حللها، وقد أبدى السلطان جهان كير على وجه أخص اهتمامًا شخصيًا بمظهر عملته. فاستعاض عن الشهر برسم البرج المطابق له، وقد نتج عن هذا الابتكار التجميلي طراز ذو طبيعة جديدة.

المراجع:

1) كنوز الفن الإسلامي / فنّ العملة الإسلاميّة - مايكل ل. بيتس، روبرت دارلي - دارون ص 351.
2) مذاهب الحسن / المؤلف: شربل داغر.
3) المسكوكات الإسلاميّة / البنك العربي المحدود - عمان 1980.
4) المرجع السابق.
5) المرجع السابق.
6) المرجع السابق.
7) المرجع السابق ص 76.
8) كنوز الفن الإسلامي / فن العملة الإسلامية - مايكل ل. بيتس، روبرت دارلي.
9) المرجع السابق.
10) المرجع السابق.
11) المرجع السابق.

أرشيفية

مصطفى وهبي التل
(عـرار)

الـتراث وإشـارات
في جمال القصيدة والأغنية والدراما

إبراهيم السواعير*

الجمـال موضـوع نسـبي مـن شـخص لآخـر، ونعتقـد أنّ البيئـات تلعـب دورًا في تعزيـز هـذا المفهـوم والإحسـاس بـه، مـن بلـد إلـى آخـر، ومـن ثقافـة إلـى أخـرى، حتـى داخـل البلـد الواحـد.

وربمـا يَحسُـن بنـا أنْ نعمـل علـى بقـاء التلقّـي الإنسـانيّ للجمـال واسـتمراره، بالرغـم مـن مـرور الأجيـال، التـي باتـت في أغلبهـا تذهـب باتجـاه الجمـال الرقمـيّ الـذي نشـأت وتنشـأ عليـه. ومـع أنّ مفهـوم الجمـال يتنافـذ علـى نظريـات وأبعـاد تدخـل فيهـا علـوم النفـس والتربيّـة والاجتمـاع، والثقافـات في انفتاحهـا أو انغلاقهـا، إلا أنّنـا في هـذه السـطور سـنقرأ جماليّـة التلقّـي والانفعـال في التـراث، في مجـال الشـعر النبطـيّ والشـعبيّ ، والحكايـة ، والأغنيّـة ، والدرامـا أيضًـا، وكلّ ذلـك يبنـى علـى التـراث والبيئـة وتفاصيـل النـاس ويوميّاتهـم وأمثالهـم، وتجاربهـم في الحيـاة.. ونظرتهـم للجمـال الـذي يريـح النفـس ويُذهِـب عنهـا العنـاء..

* شاعر وإعلامي أردني

أمّا «القصيد»، بأبياته كثيرة العدد، وما تشتمل عليه هذه الأبيات من حكم وتجارب ، وأوصاف وسير للأولين، منظومة على بحر شعريّ معيّن، وقافية واحدة، و«نَفَس طويل»، في البدء أو التصريع،أو التوجّد ، أو إظهار المقدرة في الإحاطة ، والتمثّل ، والسرد التاريخيّ ، والأوصاف التي تتخلل ذلك، فتظهر جماليّته في أنّه يأسر المتلقّي البدويّ والفلاح، والمدنيّ أيضًا، حين يستمع إلى كلّ هذا الكمّ والسبك والوزن ، و«عَدّ» القصيدَ / القصيدةَ، أو إلقاءَها، خصوصًا وأنّ القصيدة المنظومة على هذه الشاكلة لا ينتاب متلقّيها الملل، كما في الوصايا؛ إذْ تعتبر الوصيّة من أهم أغراض الشعر النبطيّ، فضلًا عن التصريع والغزل والنسيب.

والأمر مبني في شعر الحكمة والوصيّة مثلًا، على مراهنة الشاعر على نفسيّة المتلقّي ومزاجه في تفكّره وإحساسه بأنّ الدنيا فانية ، وأنّها لا تدوم لأحد؛ حين يأتي الشاعر بما يحمل ذلك ، من أقوام سادت ثم بادت، أو أنّ هذه الدنيا لا تدوم لأحد، ولعلّ قولهم «دنياك ما دامت لأبو زيد وهلال»، مثال على هذا التنبيه، وسحر المتلقّي ووضعه في دائرة مراجعة الذات وحسابها قبل انتهاء العمر أو قرب الأجل، وهناك قصائد كثيرة حَفِل بها تراثنا الشعريّ النبطيّ والشعبيّ، كما في «شيخة القصيد»، التي توصي بالصدق والنقاء، وأداء الفروض، واختيار الزوجة والأخلاق الحميدة، والتراث المحكيّ الأردنيّ في الواقع مفتوح على غيره من التراث العربي، بحكم التأثير والتأثر، والجوار، وثقافات الناس.

ومن جمال التلقّي للقصيدة، أنّ الشاعر يفرح بتأثيره على الآخرين، فهو كالحكواتيّ الذي يأسر القلوب ويشدّ الأسماع في السرد القصصيّ بما فيه من بطولات وخير وشرّ وتفاصيل شائقة، اشتغلت عليها الدراما العربيّة، وكانت في فترات سابقة بديلًا عن الشاشات ووسائل التواصل الاجتماعيّ في هذه الأيام.

إنّ كتابة مئة بيت أو أكثر، والتحضير لذلك، بحشد المواضيع والعبر والدروس، بالتأكيد هي تقنية للتأثير الجمالي، إذا ما علمنا أنّ الجمال هو في الانسجام والرونق ، والإحساس بالمادة قيد التلقّي، ومن هنا، كان على الشاعر البدوي أنْ يحمل الصحراء والمطر والبرق، فيستمطر الغيم، ويساهر النجوم، ويستعيد في شعره «البارحة»، والتي هي مغناطيس للأحزان؛ باعتبارها ليلة قاسية الوقع ومثقلة بالهموم، فحارب النومُ عين الشاعر، وظلّت تدور أمامه الذكريات، والشوق والحنين إلى لقاء الحبيب، الذي كان قدرًا على الشاعر أنْ يُبتلى بعدم الاجتماع به، فتظلّ القصيدة تدور حول الأحزان، ووصف هذا النموذج الجماليّ الغزليّ، بكلّ ما تحمله الأنثى/ الغزال، أو الظبي، من مقومات، وفي الوقت ذاته من عفة ودلال وترفّع وبهاء..

أرشيفية

أرشيفية

وحين يصف شاعر أحزانه وأشجانه، مستعيرًا الذئب، بما يحمله من صفات الشراكة معه في الوحدة، و«الجوح» فوق التلال والهضاب، فإنّ القصيدة لا بدّ وأنْ تأتي على حوار هذا الذئب، وبيان أنّ همّ الذئب لا يساوي شيئًا مع همّ الشاعر في فقد أحد أبنائه، أو صبره على جفاء الحبيب،.. وهكذا، فالشاعر يذهب إلى مناطق يعتقد بتأثيرها وقوّتها في الذائقة الشعبيّة، فيكون له قدر ومكانة في الريادة وسعة الأفق والحكمة وغزارة المعرفة، مثل الذئب، حاور الشاعر الطير، واستعار أجمل صفاته، فبدأ قصائده بـ«حَمام ياللي....»، بكلّ الإحساس الذي يجعلنا نتفاعل مع هذا الذوق الرفيع في بناء الجمال ، عبر قصيدة نبطيّة أو شعبيّة تستعير ما حولها، كلَوْحة غنّاء، لا هي مستعصية على الفهم، ولا هي بسيطة جدًّا، بل تستمد قوّتها من مواضيعها ، وصورها الشعريّة المناسبة لتلقّي المجالس وأحاسيس روادها،.. والحقيقة أنّ أغراض الشعر النبطيّ والشعبيّ كثيرة، ومماثلة في أغلبها للشعر الفصيح، وقريبة منه، حتى في شعر التفعيلة المُغنّى، والشعر العاميّ المعبّر عن بيئات وثقافات عربيّة عديدة، قديمة وحديثة..

هذه القصائد النبطيّة الطويلة في أبياتها، والطويلة في تفاعيلها أو موسيقاها، ليس غريبًا أنْ تشتمل على وصف الرحلة، حين يطلب الشاعر من «المرسال» / الطارش/ المندوب، التحضير لهذه الرحلة، بركوبة نجيبة يأتي على أوصافها، ثمّ يذهب إلى وصف الظباء والصحراء والشجر، والرحلة الصعبة التي لا تجتازها إلا الناقة القويّة مثلاً... كلّ ذلك ربما نجده في قصيدة شاعر جاهلي قدير، كالنابغة الذبيانيّ في هذا النهج، حتى يصل إلى الممدوح في نهاية المطاف أو الغرض الرئيس من القصيدة..

في «التغريبة الهلاليّة»، كحكاية وأشعار، يجد القارئ أو المستمع، أو متلقّي هذا العمل دراميًّا، جماليّة الحكاية، ونباهة أبطال هذه السيرة ، وعناصر الدهاء والحب والارتحال وأوصاف المرأة، وكثير من مثل ذلك في أشعار هذه السيرة، التي كُتبت بلهجات عربيّة متنوعة، كدليل على احترام هذا الغنى التخيّليّ في القصيدة، والتفاعل عبر الدراما التي حملت «السيرة الهلاليّة»، مثلما حملت قصص «الزير سالم»، و«عنتر بن شداد»، وغير ذلك، بلهجات مناسبة.

أرشيفية

وفي الدراما، يظلّ الجمال محرّكًا، للبيئات البدويّة والريفيّة وبيئة المدينة، حين يتمّ الاشتغال على النصوص والحكايات، كمواضيع اجتماعيّة بإسقاطات سياسيّة أو أكثر من نقد اجتماعيّ، كما في تصوير البيئة المصريّة، التي أبدعها الكاتب المصري الراحل نجيب محفوظ ، فما يزال الناس يزورون المكان الذي تمّ تسويقه كحارة لنجيب محفوظ ، تُذكّر بإبداعاته ونفاذه إلى قلب الناس وتفاصيلهم الواضحة والمسكوت عنها، كجزء من رسالة الكاتب بطبيعة الحال.

الفنان الراحل فارس عوض

وإذا كان الجمال هو في البساطة عند البعض؛ فإنّنا يمكن أنْ نعتبر «حارة أبو عواد»، مثلًا، برسائلها الكوميديّة الناقدة، والتي رافقت أجيال الثمانينيات وما بعد، عملًا بُني على تفاصيل المكان والقهوة / المقهى ، والسوق والمهن اليوميّة، طبيعيًّا كان هذا المكان أم مصنوعًا.. كما أنّ الرونق الصحراويّ مثلًا في أعمال دراميّة تاريخيّة، كـ «الكواسر»، و«الجوارح»، والتفاعل مع أبطال العمل، والرسائل الرياديّة نوعًا ما، قياسًا إلى اليوم، هو رونق جعلنا نعيش التفاصيل ونقرأ الذات العربيّة وسط كلّ ما عاشته من أصداء وتحديات.

وليس غريبًا أنْ يراود الناس الحنين والشوق إلى أعمال القرية والريف الدراميّة، بما تحمله من جمال وهدوء وحوارات ومبادئ وحبكات نصيّة مناسبة، إذ يعتبر ذلك «جميلًا»، من وجهة تلقيهم وتفاعلهم، كأعمال ليسوا معنيين بمحاكمتها منطقيًّا، بل العيش بتفاصيلها وبساطتها بعيدًا عن الصخب الرقميّ والاصطناعيّ من هذا الذكاء الذي نعيش..

مشهد من مسلسل حارة أبو عواد

أرشيفية

وفي مجال الأغنية التراثيّة، فإنّ مفردات البيدر والقمح والزيتون، وطقوس الحصادين «هبّ الهوا يا ياسين/ يا عذاب الدرّاسين...إلخ»، ووصف الشوق والخوف من القادم «وتخالط الغير وتنساني أنا»، والغزل الجميل غير الخادش «يا أبو خديد منقرش..»، كتراث أردنيّ، يشتمل حتى على مشاعر الفخر والقوّة «مرحى لمدرعاتنا ...إلخ»، ومثل ذلك أغاني الارتباط بالأرض عند الفلاحين،.. كلّها وأمثالها من محفزات الجمال والتفاعل الإيجابيّ في منح النفس مساحات أوسع للعيش في هذه التفاصيل والتخفيف عن المتلقّي كلّ هذا الضجيج الراهن، على أكثر من صعيد.

وعودًا على الشعر الذي بدأنا به هذه الفقرات؛ فإنّ أوزان القصائد الشعبيّة والنبطيّة، في الأردن والبلاد العربيّة، كفيلة بأنْ تبعث فينا إحساسًا بالجمال الموسيقيّ، مثلما تبعث فينا أساليب الشعراء الإبداعيّة الإحساس الجميل ذاته، في الجناس وتجاور الحروف الصوتيّ، وأساليب النداء، وتصنيفات القصائد المربوعة أو المثلوثة، والمواويل كأشجان رفيعة ومعبّرة.. ولذلك كانت «العتابا»، و«الأبوذيّة»، والزجل، والقصيد، وشعر الواو، والمواويل، وانتظام الدبكات الشعبيّة ، وفنون المحاورة ، والقلطة ، والسامر والشلّات،.. جميعها فرصًا متاحة لتخفيف ضغوطات الحياة، والإحساس بجمال الطبيعة والثقافات وأساليب التعبير..

أرشيفية

البوابات
عبر التاريخ مسميات ودلالات

أ.د. سلطان المعاني *

يفتحُ البابُ العالمَ على حافةٍ دقيقةٍ بين الداخل والخارج، ويجعلُ الحدَّ قابلاً للمسِّ والعبور، فيتحوّلُ الفاصل من فكرةٍ مجرّدة إلى جسمٍ مُصاغٍ، خشبٌ أو حجرٌ أو معدنٌ، مع عتبةٍ ومصراعٍ ومِفصلٍ ومِزلاجٍ وأثرِ كفٍّ يطرق، وأثرِ قدمٍ تُعيدُ كتابةَ سطح العتبة مراراً. ويكشفُ النظرُ الأركيولوجي أنّ الباب يختزن تاريخاً كثيفاً لأنّه يلامسُ اليوميَّ أكثر من أي عنصرٍ معماريّ آخر، يدخلُ منه الجسد، وتدخلُ معه الأعراف، وتدخلُ اللغة في صيغ التحية والاستئذان، وتدخلُ السلطة في صيغ التفتيش والضبط، وتدخلُ الذاكرة الحيّة حين تُعلّق على قائمته علامةُ حمايةٍ أو بركةٍ أو انتماء.

*باحث وأكاديميّ أردنيّ

بوابة أدريان - جرش

يقرأُ علمُ الآثار البابَ غالباً عبر ما يبقى منه حين تغيبُ مادته الأصلية، موضعُ المِحور في الحجر، فجوةُ الدوران، ثُقوبُ التثبيت، مصطبةُ العتبة المصقولة من كثرةِ المرور، تآكلُ الحوافّ في جهة واحدة بما يشي باتجاه الحركة الأكثر تكراراً، ثم أجزاءُ معدنية متناثرة: مسامير، وحلقات، وصفائح، وأقفال، ومفاتيح، وأحياناً رُقيمات أو نقوشٌ على العُتب والأفاريز تُعلن اسمَ البنّاء أو صاحب البيت أو دعاءَ الحماية. ويتحوّلُ هذا الغياب إلى قرينة منتجة، إذ يسمحُ بتفكيك الباب إلى وظائفه قبل مادته، فيصير الباب جهازَ تنظيم اجتماعيّ بقدر ما هو عنصرُ بناء.

يُنتجُ البابُ فلسفتَه من كونه يجمع بين فعلين متوترين: فصلٍ ووصل. ويقدّمُ جورج زيمل في تأمّله الشهير الجسرَ والباب تصوراً دقيقاً: يصنع الإنسانُ حدوداً ثم يبتكر وسائلَ لإدارتها، فيكون البابُ تقنيةً تسمح للحدّ أن يصير مفتوحاً أو مغلقاً وفق إرادة اجتماعية. وتُظهرُ هذه الفكرة أنّ الباب ليس خشبةً على مفصلين؛ إنه قرارٌ متجسّد، يختصر منطق الجماعة في لحظة حسّية: من يُسمح له بالعبور، ومتى، وبأي طقسٍ لغويّ وجسديّ.

يستدعي البابُ مفهوم العتبة زمناً ومكاناً في آنٍ واحد، ويوقظُ تراثَ الأنثروبولوجيا عن الانتقال والعبور؛ فيقترح أرنولد فان خينيب طقوس المرور بصفتها نظاماً يُحوّل الانتقال بين الحالات إلى مشهد منظَّم، ثم يوسّع فيكتور ترنر فكرة المرحلة الحدّية حيث يعيش الفرد لحظةً مُعلّقة بين وضعين. ويمنحنا هذا إطاراً لفهم الباب أركيولوجياً، إذ تؤرشف العتبة لحظات الانتقال في حياة البشر، من دخول البيت لأول مرة، إلى استقبال الضيوف، إلى خروج الجنازة، إلى انتقال السلطة بين حارسٍ وآخر، إلى تبدّل وظيفة المبنى نفسه عبر الأزمنة.

يبني البابُ في المجتمعات البشرية اقتصادَ الرؤية أيضاً. ويكشف بيير بورديو في قراءته لبيت القبائل عن أن تنظيم الفضاء الداخلي يترجم نظاماً رمزياً

كلّ الأمم – برسبوليس (إيران)، عهد خشايارشا

يوزّع الأدوار والمراتب، وأن المدخل يشارك في ضبط حركة الأجساد واتجاهات النظر وتوقيت الاختلاط. ويُعيد هذا الدرس قراءة عتبات البيوت في مواقعنا الأثرية: إذ تؤشر سعةُ المدخل، وارتفاع العتبة، ووجود المصطبة أو الدكّة، وموضع الفتحة بالنسبة للفضاء العام، إلى أخلاق الضيافة من جهة، وإلى ضبط الحميميّة من جهة ثانية.

يربط البابُ بين المادّي والرمزي عبر أدوات حماية وإشارات هوية. وتُظهرُ دراساتُ النجاسة والخطر عند ماري دوغلاس كيف تعمل الحدود كمنطقة حسّاسة تُدار عبر طقوس ولغات وعلامات. ويصبح عتبةُ البيت إحدى أكثر هذه الحدود كثافة: تُكتب عليها التعاويذ في بعض الثقافات، ويُعلّق عليها رمزٌ دينيّ في ثقافات أخرى، وتُزيّن بمطرقة أو طرّاقة بوصفها إعلاناً عن حضور اجتماعيّ، وتُكسى بحجر مصقول يعبّر عن مكانة ورغبة في إشهار الذائقة. ويُتيح هذا المنظور للباحث الأركيولوجي أن يتعامل مع زخارف المداخل، ومع اختيار مواد العتبات، ومع انتشار الأختام أو العلامات على الأبواب، باعتبارها لغةَ مجتمع تنطق عبر الحجر والحديد.

بورتا نيغرا – تريير (ألمانيا)، القرن الثاني للميلاد

يظهر البابُ على مستوى المدينة باعتباره بوابةً تتكثف عندها السياسة. ويحوّل المدخلُ الضخمُ في الأسوار تجربةَ العبور إلى طقس عام: تُفتّش القوافل، تُجبى الرسوم، تُقرأ المراسيم، تُعلن الهويات، ويُمارس القضاء أحياناً في فضاء البوابة بوصفه ملتقىً بين الخاص والعام. ويقود هذا إلى قراءة مزدوجة للبوابات الأثرية: تُقرأ هندستها بوصفها تقنيةَ أمنٍ وإدارة للحشود، وتُقرأ زخارفها وكتاباتها بصفتها مسرحاً للشرعنة؛ إذ يمرّ الناس تحت خطاب السلطة حرفياً، فيدخلون إلى داخلٍ يحدّده نقشٌ أو رمزٌ أو تمثالٌ أو صيغةُ تعظيم.

يشتغل البابُ كذلك كأرشيف للصوت. ويمنح الطَّرق، وصريف المفاصل، واحتكاك المزلاج، وتبادل النداءات عند العتبة، طبقةً سمعية تُكمل الطبقة المرئية. ويستطيع الباحث أن يستدل على هذا البعد حين يقرأ أثرَ الطرّاقة في أبواب خشبية محفوظة، أو حين يعثر على حلقة معدنية ثقيلة توحي بفعل طرقٍ مُعلن، أو حين يُلاحظ عتبةً عريضة تسمح بالتوقف والمحادثة. وتتسع هنا علاقةُ الباب بالنصوص أيضاً: إذ تَظهر أبواب في التشريعات والمواثيق باعتبارها مواقع للنداء والإذن، وتظهر في الأدب بوصفها استعارةً للانتقال، وتظهر في الخطاب الديني بوصفها مقاماً للبركة أو الحراسة أو الاختبار.

يُنير البابُ فلسفةَ الضيافة باعتبارها أخلاقاً مؤسَّسة على إدارة العتبة. ويقترح جاك دريدا في تأملاته حول الضيافة أن استقبال الآخر يظلّ مشدوداً إلى شرط وحدّ، وأن البيت يعلن سيادته عند المدخل. ويمنح هذا التصور بعداً نقدياً لقراءة المداخل الأثرية: إذ تكشف علامةُ المزلاج من الداخل عن سيادة الداخل على الإغلاق، وتكشف فتحةُ الرؤية الصغيرة عن مراقبة الداخل للخارج، وتكشف مقاعدُ العتبة عن ضيافة تُمارَس قبل الدخول الكامل، وتكشف كثرةُ الممرات الملتوية في بعض العمارة عن رغبةٍ في إبطاء الاختراق وتحويل العبور إلى اختبار.

يقترح المنهج الأركيولوجي، حين يقترب من الباب، أن يجمع بين أربع طبقات قراءة تتساند من غير تحويلها إلى قوالب جامدة: يلتقط أولاً الأثرَ البنيويّ للفتحة ضمن المخطط، فيقيس علاقتها بحركة الناس وبمراكز الثقل داخل المبنى؛ ويرصد ثانياً البقايا المادية الدقيقة للعتبة والمفاصل والأقفال؛ ويستدعي ثالثاً السلوكيات اليومية بوصفها إتيكيت العبور عبر مقارنات إثنوغرافية واعية؛ ويستعين رابعاً بالنصوص والرموز حين تتيحها القرائن، مثل نقوش العتب، أو صيغ الدعاء، أو إشارات الملكية. وتُنتج هذه الطبقات قراءةً ترى الباب جهازاً اجتماعياً يتجلّى مادياً، وترى المادة وثيقةً عن الأعراف.

يُغني هذا الباب مجالَ أركيولوجيا البيت وأركيولوجيا الفضاء المبني، ويستفيد من أدوات التحليل المكاني وقواعد إنتاج الفضاء عند هنري لوفيفر، ومن تقنيات القياس الدقيق لآثار الاستعمال على الحجر، ومن تحليل توزّع اللقى الصغيرة قرب المداخل بوصفها مؤشراً على أنشطة الاستقبال والتبادل. وتسمح التقنيات الرقمية، عبر النمذجة ثلاثية الأبعاد، بإعادة اختبار زاوية فتح الباب ومدى الرؤية من الداخل إلى الخارج، وتقدير أثر العتبة على حركة الأجساد، ورصد مناطق التكدس أمام المداخل، وهو ما يفتح أفقاً تفسيرياً يتجاوز وصفَ الشكل إلى استعادة دينامية العبور نفسها.

العتبةُ نصٌّ من حجرٍ وحديدٍ وصوتٍ وإشارة، وموقعٌ تُعاد فيه كتابة القيمِ الاجتماعية كلَّ يوم. ويستحق الباب هذا الامتداد الفلسفي لأنّه يختصر سؤال الإنسان عن الحدود: حدود الجسد، وحدود البيت، وحدود الجماعة، وحدود المدينة، وحدود المقدّس. ويستحق أيضاً هذا الامتداد الأركيولوجي لأنّه يقدّم للباحث وثيقةً عالية الحساسية عن الحياة اليومية، وعن توازنات الحماية والضيافة، وعن اقتصاد الرؤية والصوت، وعن ذاكرةٍ حيّة تسكن في آثار الكفوف على الخشب، وفي صقل الحجر تحت الأقدام.

وفي منظور التطور الزمني، يبدأ تاريخ الباب قبل أن يبدأ تاريخ الخشب المصراع نفسه: يبدأ حين احتاج الإنسان إلى إدارة فتحة في الجدار: فتحةٍ للهواء، وللنور، وللخروج والعودة، ثم احتاج معها إلى نظام يضبط الرؤية، ويُنظّم الضيافة، ويَحرسُ المخزون. ويتحوّل الباب عبر الأزمنة من ستارة رخوة إلى آلة اجتماعية دقيقة: يغيّر مادته، ويبدّل مفاصله، ويُعقّد قفله، ثم يوسّع دلالته من البيت إلى المدينة إلى الدولة.

تُسجّل المراحل الأقدم حلولاً خفيفة تستجيب لاقتصاد المادة ولإيقاع العيش: حصيرٌ من القصب، جلدٌ مشدود، قماشٌ سميك، أو ألواح خشبية بسيطة تُسندها عارضة. ويكشف الأثر الأركيولوجي عادةً عن هذه المرحلة عبر ما يظل ثابتاً في الحجر: عتبةٌ ملساء من كثرة المرور، وتجويفٌ لمحورٍ علويّ أو سفليّ، ومكانٌ لتثبيت قائم، مع خطوط تآكلٍ تشير إلى اتجاه فتح المصراع وموضع توقفه.

تمنح مصر القديمة وبلاد الرافدين البابَ خطوةً كبيرة على مستوى الحرفة والرمز معاً. في مصر القديمة يتقن النجارون تصنيع مصاريع من ألواحٍ مُجمّعة بوصلاتٍ دقيقة، وتظهر أقفال خشبية مع مفاتيح تعتمد على دبابيس داخلية تتحرّك بالرفع، وهو مبدأ سيبقى طويلاً في تاريخ الأقفال. ويضيف السياق الديني زخرفةً وكتابةً على المداخل، فتغدو العتبة مساحةً لإعلان الحماية والهوية والهيبة، ويغدو الباب جزءاً من المسرح الطقسي داخل المعابد والمقابر.

وفي بلاد الرافدين تتّسع الوظيفة من بيتٍ إلى بوابة مدينة وقصر. تُبتكر الأبواب المصفّحة بشرائح معدنية للحماية والزينة، وتظهر بوابات كبرى تُدار فيها حركة القوافل، وتُقاس فيها الهيمنة. ويقدّم الأثر هنا قرائن قوية: مسامير، وصفائح، وحلقات، وآثار تثبيت، مع تخطيط بوابة يسمح بتحويل العبور إلى مسارٍ مراقَب. ويتحوّل الباب إلى جهازٍ سياسي، يفرضُ إيقاع الدخول، ويصنع طقس المرور تحت خطاب السلطة المكتوب أو المنحوت.

ويصل الباب في العالم الكلاسيكي إلى مرحلة من المكننة الهادئة، حيث تتحسن المفاصل، وتتنوّع الأقفال المعدنية، ويشيع استعمال مفاتيح وحواجز داخلية، وتدخل أبواب داخلية أخف تُعنى بالخصوصية داخل البيت أكثر من الحراسة الخارجية وحدها. وتبقى الفكرة المحورية حاضرة أيضاً عبر مفصل الكردو الروماني الذي يدمج محور الدوران في المصراع نفسه، فتقرأه الحفريات عبر تجاويف دائرية في العتبات

وتأتي العصور الوسطى لتكتب الباب عضلةَ حصن. يُضخَّم المصراع، ويُضاعف الخشب، وتُضاف عوارض عرضية، وتظهر صفائح حديدية تُثبّت بمسامير كبيرة، وتُبنى غرف بوابة متتابعة في القلاع والأسوار لتوليد

بوابة عشتار – بابل (العراق) ثم إعادة تركيب في برلين. القرن السادس ق.م

البروبيلايا – مدخل الأكروبوليس (أثينا). 432–437 ق.م

طبقات من التحكم. وتُنتج هذه المرحلة لغةً أثرية واضحة: عتبات عريضة، ثقوب تثبيت للعوارض، آثار احتكاك كثيف عند نقاط الدفع، ووفرة في اللقى المعدنية المرتبطة بالإغلاق. ويصير الباب هنا شريكاً للعمارة الدفاعية: يوزّع زمن الاقتحام، ويمنح الحارس زمناً للتصرف.

ويُظهر المجال الإسلامي تطوراً موازياً يزاوج بين الحراسة والذائقة والخصوصية. تُصنع الأبواب الخشبية غالباً بألواح مزخرفة بالحفر والتطعيم، وتُثبَّت بمسامير تُستثمر جمالياً، وتُرفق بمطارق وأجراس تُعلن القادم وتمنح أهل الدار زمناً لترتيب الاستقبال. وتُنتج المدن أبواباً كبرى للأسوار تحمل كتابة تأسيسية وألقاباً سلطانية، فتتقدّم الدلالة من الحراسة إلى الشرعنة. وتكشف البيوت بدورها عن فلسفة إدارة النظرة: مدخلٌ منكسر أو دهليزٌ يقي الداخل من انكشاف مباشر، وبابٌ يضبط السماع والرؤية معاً عبر فتحة صغيرة أو شبكة خشبية. ويتحوّل الباب إلى أدب معاش: تحية، استئذان، توقيت فتح، وتبادل علامات اجتماعية قبل العبور.

وتدفع النهضة الأوروبية وما بعدها الباب نحو التمثيل: تتراجع خشونة الدفاع داخل المدن الأكثر استقراراً، وتزدهر أبواب داخلية كبيرة تُقسّم الفضاءات، وتظهر قوالب وزخارف تُعامل الباب كواجهة داخلية، وتتعقد الأقفال في ورش الحدادين، ويشيع استعمال الزجاج في الفتحات العلوية لإدخال الضوء مع الحفاظ على الحجب. ويظل الباب يسجّل انتقال المجتمع من اقتصاد الحراسة إلى اقتصاد الراحة والضبط الناعم.

وتفتح الثورة الصناعية باباً جديداً حرفياً ومجازياً: تدخل المعايير، وتنتظم المقاسات، ويتحوّل إنتاج المفصلات والأقفال إلى صناعة واسعة، ويزداد حضور الحديد والصلب، ثم الألمنيوم لاحقاً، ويشيع الباب المركّب الذي يجمع الخشب بالمعادن والمواد العازلة. ويظهر الباب الأسطواني بوصفه نقلة مهمة في أمن الإغلاق، وتتسع سوق المفاتيح، وتتراجع حرفية القفل الفريد لصالح نموذج قابل للتعميم. وتدخل المدينة الحديثة مرحلةً تصبح فيها الأبواب جزءاً من اقتصاد البناء: كلفة، سرعة تركيب، مواصفات مقاومة، ومعايير سلامة.

ويحمل القرن العشرون الباب إلى أفق الحركة الآلية والوظائف المتخصصة: باب دوّار لإدارة تيار الهواء عند مداخل المؤسسات، أبواب مقاومة للحريق في المباني العامة، أبواب مصفّحة للبنوك والبيوت، وأبواب منزلقة للمحطات والمتاجر تستجيب لفكرة التدفق العالي. ويضيف العصر نفسه مواد جديدة: زجاج مقوّى، مركّبات خفيفة، طبقات عزل صوتي وحراري، ثم يتحول الباب إلى نقطة التقاء بين العمارة والهندسة.

ويصل القرن الحادي والعشرون بالباب إلى بوابة بيانات: قفلٌ يتصل بنظام دخول، بطاقة أو شفرة أو بصمة، حساسات حركة، كاميرات جرس، وتسجيل لحظات العبور ضمن ذاكرة رقمية. ويظهر سؤال الاستدامة بقوة: مواد أقل أثراً، أبواب تعزل الطاقة، تصميم يراعي وصول كبار السن وذوي الإعاقة، وأبواب تُدار معمارياً لتخفيض استهلاك التكييف عبر توزيع الهواء والظل. ويعود الباب، في هذا كله، إلى مركز فلسفته الأولى: إدارة الحد، مع توسيع أدوات الإدارة من الخشب والحديد إلى الخوارزمية.

ويفيد التأمل الأركيولوجي في تتبّع هذا التطور عبر قرائن صغيرة تبدو هامشية ثم تغدو مفاتيح قراءة: صقلُ العتبة يكشف كثافة المرور، موضع محور الدوران يكشف اتجاه الفتح ورسم الحركة اليومية، شكل المِزلاج يكشف درجة الحذر والثقة، ثقل المصراع يكشف طبيعة الخوف السائد أو طبيعة التجارة القريبة، زخرفة الباب تكشف ذائقة طبقية أو هوية محلية، وتعدّد مطارق الباب يكشف تقاليد استقبال مميّزة. وهكذا يروي الباب تاريخ المجتمع بقدر ما يروي تاريخ المادة.

تتشكّل البوابة بوصفها اختراعًا إنسانيًا يتقدّم مع تقدّم الحاجة إلى ترتيب العالم. تُنصَب عند حافة المكان وتُدار كصمّام يضبط حركة الأجساد والسلع والكلمات والعيون. تُعلِن أن الفضاء ليس فراغًا سائلاً، وأن الدخول حدثٌ يستحق نظامًا، وأن العبور فعلٌ تُصاغ له طقوسه. وتظلّ هذه الفكرة ثابتة عبر القارات والعصور: يبتكر الإنسان حدًّا ثم يمنحه نافذة عبور، ويُودِع تلك النافذة قِيَم الحماية والهيبة والضيافة، فتغدو البوابة سيرةً مختصرة لفلسفة المجتمع في إدارة القرب والخصوصية والثقة.

تُجسّد بوابات القلاع القديمة نموذجًا مبكرًا لفكرة العبور الذي يمرّ عبر اختبار. ترفع بوابة موكناي الأسود كائنين حارسين فوق العتب كي تذكّر القادم بأن الدخول يجاور السلطة. وتقدّم حاتوشا أسودها ومحاربيها كحراس تمثيليين يشاركون الحجر مهمته: تحويل الخوف إلى نظام، وتحويل الفوضى إلى مسار يمكن قياسه. وتأتي نينوى بلاماسوها المجنّح لتصوغ حارسًا كونيًا يقف بين المدينة والصحراء، فيغدو الباب خطابًا بصريًا عن الدولة وقدرتها على ردّ الأذى وترويض المجهول.

تبلغ البوابة في بابل لحظة نضج لافتة حين تتحول إلى صفحة زرقاء من طوب مزجّج، تمشي عليها كائنات رمزية في موكب صامت. تتقدم بوابة عشتار بوصفها فنًّا بقدر كونها تحصينًا: تُؤنسن السلطة عبر الزخرفة، وتُحوّل الدخول إلى احتفال بالانتماء.

ثم تتكرر الفكرة في برسبوليس عبر بوابة كل الأمم: استقبالٌ إمبراطوري يضع الوفود داخل مسار محسوب، فتعمل البوابة هنا كبروتوكول قبل أن تعملَ كحائط.

يستقبل العالم اليوناني العبور بطابع مختلف حين يجعل المدخل مدرجًا نحو المقدّس. يتجسّد ذلك في البروبيلايا بأثينا: بناءٌ ينقل الخطوة من صخب المدينة إلى هيبة الأكروبوليس عبر تدرّج معماري يصنع إحساسًا بالانتقال. ويتحوّل الباب في هذا السياق إلى هندسة للشعور: يُعلّم الجسد كيف يهدأ، وكيف ينقل نظرته من اليومي إلى الطقسي، وكيف يصير المرور نوعًا من التهذيب.

يُعيد الرومان تعريف الباب في المدينة بوصفه علامةً على انتظام العالم. يقف بورتا نيغرا في تريير شاهدًا على أن الإمبراطورية تكتب حدودها بالحجر وتضبط تدفقها بتقنيات ثابتة: كتلةٌ محكمة، ممرّات واضحة، انتظامٌ يفرض على العابر إيقاعًا. ويُفهم الباب هنا كأداة إدارة للمدينة: عبورٌ للتجارة، عبورٌ للجند، عبورٌ للناس، وكلّ عبورٍ يحمل في داخله حصة من النظام العام.

تتجدد سردية البوابات في المدن الإسلامية الكبرى حين تزاوج البوابة بين التحصين والبيان. تحمل أبواب القاهرة الفاطمية – باب الفتوح وباب النصر وباب زويلة – أسماءً تصنع توقعًا نفسيًا قبل العبور:

باب الفتوح – القاهرة، 1087م

المرّيَديان (ووميـن) - المدينة المحرّمة (بكين)، 1420م

فالاسم يتحول إلى وعدٍ سياسي، والحجر يتحول إلى سند لتلك الوعود. ويصبح الباب في هذا المقام ذاكرةً حيّة عن مشروع مدينة، وعن علاقة الحاكم بالجمهور، وعن هندسة الطمأنينة في وجه التقلب. ثم تتسع الدلالة في القدس عند باب العامود بوصفه مدخلًا يجاور دينًا وتجارةً وتاريخًا كثيفًا، وعند الباب الذهبي بوصفه عتبةً تتغذّى من تخيّلٍ ديني متراكم حول النهاية والرجعة والاصطفاء، فيصير الباب نصًا تُحدّثه الأجيال وفق توتراتها ورجائها.

تُظهر الصين في بوابة المرّيَديان داخل المدينة المحرّمة فهمًا بارعًا للبوابة كجهاز بروتوكول. يشتغل الباب هنا كقانون صامت: يوزّع المسارات والرتب، ويُحوّل الموكب إلى هندسة، ويجعل محور المدينة محورًا للنظر والحركة والهيبة. وتقدم الهند في بلند دروازه بابًا يصير نصبًا: يرفع العبور إلى مقام النشيد الحجري، ويقول للقادم إن الدولة تُحبّ أن تُرى عند مدخلها، وأن الدخول جزء من مسرح السيادة.

تستدعي فلورنسا عبر أبواب الفردوس وجهًا آخر من إرادة الإنسان: تحويل الباب إلى كتاب بصري من البرونز، حيث تخرج القصة من داخل الجدار إلى واجهته. يقرأ الداخل سردًا كاملاً قبل أن يعبر، فيتحول المصراع إلى دعوة للتمعّن، ويصبح العبور درسًا في أن الجمال يشارك في صناعة الطمأنينة: فالبوابة التي تُتقن الحفر والتناسب تمنح القادم ثقةً بأن الداخل مُعتنى به.

تُضيء اليابان عبر تورئي إتسوكوشيما بُعدًا مائيًا للبوابة: علامةٌ قائمة بين المدّ والجزر، تجعل المرور لقاءً بين الطبيعة والطقس. وتكشف هذه الصورة أن الإنسان يضع بواباته أحيانًا كي يعلّم نفسه حدود احترام: حدود للمقدس، وحدود للمشهد، وحدود للرغبة في امتلاك المكان. وتصل سردية الحداثة في برلين مع بوابة براندنبورغ إلى نموذج يختزن تقلبات السياسة: بابٌ يتحول إلى مرآة لمدينةٍ تتبدل هويتها العامة ثم تستعيد توازنها، فيغدو الحجر شاهدًا على قدرة الإنسان على إعادة ترميم الثقة حتى بعد انكسارات كبرى.

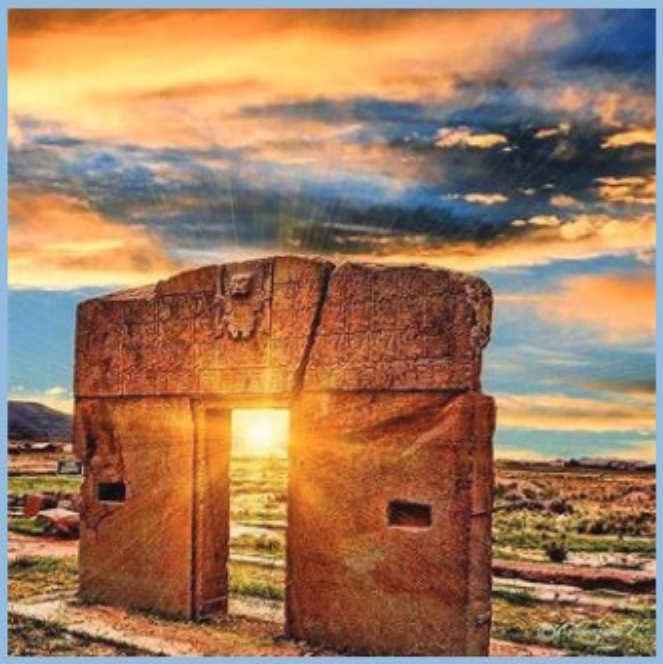
تكتمل الدائرة حين يدخل الفن بقوة في مفهوم الباب عبر بوابة الجحيم لرودان: بابٌ يوقظ الداخل قبل أن يفتح طريقًا، ويحوّل العبور إلى مواجهة مع النفس. وتظهر هنا حقيقة واسعة: البوابات تمسك بمفاتيح النفس بقدر إمساكها بمفاتيح المكان: فمنها بوابات تُهدّئ، ومنها بوابات تُثير، ومنها بوابات تُعلن رُتبة، ومنها بوابات تُعلّم الانتباه.

أبواب الفردوس - فلورنسا (ايطاليا)، 1425-1452م

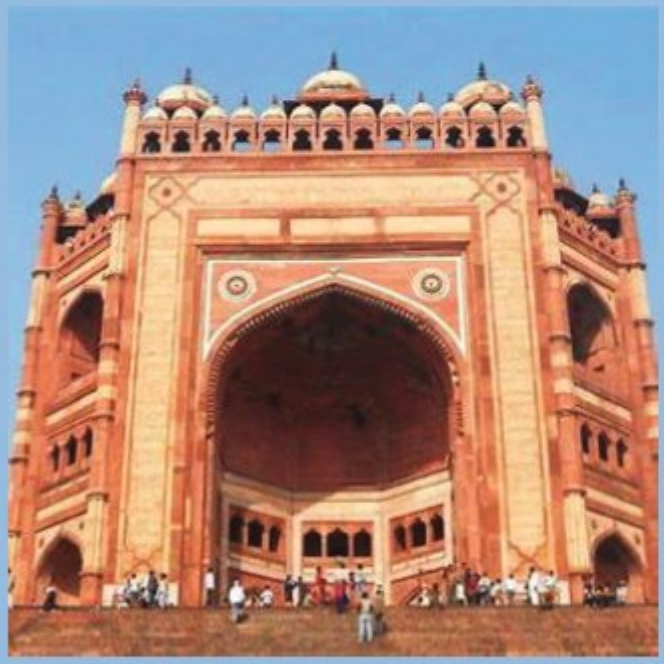
تنتظم هذه البوابات كلها تحت خيط واحد: إرادة الإنسان في بناء الأمان. يُفهم الأمان هنا بصفته تركيبًا متعدد الطبقات: حمايةٌ من اقتحام محتمل، انتظامٌ للحركة، صونٌ للخصوصية، وتشكيلٌ للكرامة العامة. تُترجم هذه الطبقات في مفردات ماديّة: سماكة المصراع، نوع القفل، تعقيد الممرّ، وضعية الحارس، كتابة التأسيس، صورة الكائن الحارس، زخرفة العتب، ثم لغة الاستئذان وأدب الطرق. وتُترجم أيضًا في مفردات رمزية: من يُستقبل، ومن يُستوقف، ومن يُكرّم بالعبور السلس، ومن يُعاد توجيهه إلى مسارٍ آخر.

تؤكد سردية البوابات أن الإنسان واحدٌ في جوهر اندفاعه إلى ترتيب العيش، وأن اختلاف الأزمنة والأمكنة يبدّل الأدوات ويُنوع الصور ويغيّر أسماء الحراس، بينما يبقى الفعل الأصلي حاضرًا: صناعة حدٍّ قابلٍ للإدارة. تُجسّد البوابة مصالحة بين الانفتاح والحذر عبر هندسةٍ توازن بين التدفق والضبط. وتترك لكل مجتمع حقّه في أن يكتب على عتبته قاموسه الخاص: قاموس الضيافة، قاموس الهيبة، قاموس القداسة، قاموس التجارة، قاموس المدينة التي ترغب أن تُرى وهي تستقبل أبناءها وزوّارها.

تنتهي القراءة إلى أن البوابة تشبه نبضًا معماريًا: تنفتح فتمنح العالم عبورًا، وتغلق فتمنح الداخل سكينة، وتزيّن فتمنح الجماعة صورة عن ذاتها، وتُحصّن فتمنحها ثقة. وتبقى، عبر التاريخ كله، جملةً حجرية تقول: هنا يبدأ فضاءٌ له قواعده، وهنا يتعلم الإنسان أن العبور يحتاج أدبًا، وأن الأمان يُصنع كما تُصنع المدن، خطوةً خطوة، على عتبةٍ تعرف أثر القدم، وتعرف أيضًا أثر القلب.



بوابة الشمس - تيواناكو (بوليفيا)، حضارة تيواناكو (نحو 500 - 950م)



دَرْوازه – فاتحبور سيكري (الهند)، 1575م

لوحة الفنان عماد أبو حشيش

موت المعنى في الفن بين الإبداع والتلقّي

الدكتور حسن المجالي*

تُرى، هل يحمل أيّ عمل فني قيمة في ذاته بعيدًا عن عملية التلقّي التي تعني بث الروح في جسد شكّله الفنان برسم التلقّي ؟ وهل ثَمَّة قيمة لنص كتبه صاحبه وكتمه عن الناس ، وأسدلَ عليه حُجب الغياب ، فأودعه قعر مظلمة بحيث لا يستدلّ عليه من أحد ، فلم يقرأه أحد ؟

أو لوحة تشكيلية رسمها فنان فأخفاها في بئر معطلة لا يمرّ بها سيّارة ، ولا يلتفت إلى وجودها أحد ؟

لا شك أنّ السؤال تقرير لما تواضع عليه النقد ، وقرره الخطاب النقديّ في أنّ حياة العمل الفنيّ تكمن في عملية التلقّي ، وتبدأ بها وتستمرّ معها ؛ إذْ لا وجود في المعنى الفنيّ والجماليّ والثقافيّ لنصوص غائبة قابعة خارج هذه العمليّة !!

* ناقد وأكاديميّ أردنيّ

ولعل تعطيل عمليّة التلقّي يعني غياباً حتمياً للعمل الفنيّ ، وموتاً له مهما كان حضوره الماديّ في الكتب ، أو المعارض ، أو على الجدران والشاشات !!

وبعيدًا عن ظاهرة هجر القراءة في عالمنا العربي حتى في أوساط مَن يكتبون ، فالطرح هنا يقوم على فرضية أنّنا جميعًا(نقرأ) ما ينتجه مبدعونا في مختلف ميادين الإبداع شعراً ونثراً ورسماً وموسيقى ، ومع ذلك نلحظ أزمة في التلقّي، وحاجزاً بين الفريقين ،ومسافة ينعدم فيها التأثير ، ويستحيل معها التواصل ، ويبدو الإبداع معها جهداً ضائعاً وعبثاً لا طائل منه ولا نفع فيه !!

وهنا يثور السؤال عن معيقات التلقّي ومعطلاته التي تتوزع بين المبدع ،والعمل ، والمتلقّي : فحين يتجاوز المبدع المرجعيات المعرفيّة والثقافيّة للمتلقي ، ويعتمد مرجعيات أخرى خارج السياق المعرفيّ والثقافيّ والحضاريّ للمتلقّي (من نصوص و رموز وأساطير ...) فإنّه حتماً يحلّق في مدى بعيد يغيب معه أفق التوقع الذي يجمعه بالمتلقي ؛ وهو ما يُدخِل العمل الفني في دوائر العمى ، وينزله منزلة الغائب ، ويجعل منه (محارة مغلقة على لؤلؤها ، ملقاة في عتمات بحر لجّيّ يخشى أمهر الغواصين من الغوص في أعماقه!!!) .

وبالقطع ، لا يعني ذلك أنّ لا تتعدد مرجعيات المبدع، وتتسع ثقافته ،ويزخر عمله بروافد تمنحه العمق والتكثيف ،والرؤى الواسعة التي تحتّم على المتلقّي أنْ يتّسم ب(الكفاءة) و(المهارة) و(الدربة) ضمن اشتراطات التلقّي النوعي وضروراته ؛غير أنّ المبالغة في التجريب والاستعراض الثقافيّ و المعرفيّ عملية تعطّل التلقّي ، وتسم العمل بالغموض والتعمية .

أمّا العمل الفني ذاته فإنّ غياب الانسجام والتوازن وتفكك البنية الداخليّة والتشتت الدلاليّ، وانغلاق الرموز جميعها تجعل التلقّي عملية شاقة ومرهقة لا تجلب متعة ،ولا توصل رسالة ،ولا تحمل علامة على قيمة فكريّة ،أو معرفيّة ،أو جماليّة ، ولا تثير سؤالاً أو دهشة ؛ حين تكون جمل النص جُزراً معزولة في أرخبيل واسع ، واللوحة مساحة سوداء ، والموسيقى رتابة أو نشازاً !!

وإذا ما تجاوز المبدع والعمل الفني كلّ ذلك وكانا بريئين من السوءات ، فإنّ مما يعطّل عملية التلقّي ويشوّهها أنْ يتصف المتلقّي بانعدام الكفاءة المعرفيّة ، والثقافيّة ، والتجربة ، والدربة الذوقيّة ،والتقيّد بتوقعات نمطية مسبّقة ،وتأويلات أيديولوجيّة وأخلاقيّة ،وأحكام معلّبة تجعله يبحث في العمل الفنيّ عما يريده هو ، ولا يرى ما يقترحه العمل نفسه؛ الأمر الذي يحدث قطيعة في التلقّي يكون العمل الفنيّ ضحيتها ... فضلاً عن التعجّل في التلقّي، الذي يتطلب التأني والتدبّر والتأمل في زمن أضحت سمته التسرّع والاكتفاء بوهم السباحة على شاطئ الأشياء والأفكار والفنون، والتلذذ بمرور الكرام، والنظرة العابرة، والمشي على السطح، والخوف من الأعماق، حيث الجوهر الوجوديّ العتيق الذي يمنح الفنّ رونقه العجيب، وتأثيره الفريد، وجماله الذي يطيل زمن التلقّي، ونقاوم به الألفة والروتين ،ونستعيد به طزاجة الوجود !! - بحسب الشكلانيين الروس - ويصنع الدهشة التي تدفعنا لنرى أيّ شيء كما لو أنّنا نراه لأول مرة ... تلك هي وظيفة الفنّ وغايته التي فقدناها حين ظننا خطأً أنّ الفنّ ترف وعبث ، وأنّ الاستثمار فيه خسران مبين ؛ فأقصيناه من استراتيجياتنا التربوية، وخططنا التنموية زمنًا طويلاً ، عانينا فيه أزمات ومشكلات في كلّ صعيد .

خزفية الفنان حازم الزعبي

جدلية الحضور والغياب في نصوص (إسماعيل عبد الله) المسرحية..

د. رياض موسى سكران *

يدعو المؤلف (إسماعيل عبد الله) متلقيه إلى محاورة المعاني العميقة حواراً داخلياً حميمياً، عبر اشتغالات أسلوبية عمل على صناعتها، وعمل على مناقلتها من الفضاء الحياتي اليومي إلى الفضاء الدرامي ضمن أبعاده المسرحية المتخيلة والمفترضة.

* ناقد وأكاديمي عراقي

وهو يقود الشخصيات والأحداث عبر انعطافات واشتباكات درامية متباينة، من خلال جدلية دائبة تتحرك بين نسقي علاقات حضور وعلاقات غياب، اعتماداً على أن علاقات الحضور هي علاقات تشكيل وبناء حاضرة ومجسدة في الواقع، وعلاقات الغياب هي علاقات معنى ومدلولات ترتبط بمقدرة المؤلف على خلق فضاءات المتخيل ضمن دائرة المسكوت عنه، والذي لم يُرد أن يكشفه بشكل مباشر إلى المتلقي لكي يحفّز لديه متعة البحث عن عوالم أخرى بديلة لفضاء حركة الشخصيات ومحيط الأحداث، واكتشاف ما هو مغيّب ومضمر، عبر إشراك المتلقي في عملية البحث عن مقتربات المعنى، وهذه العلاقات هي التي منحت نصوص المؤلف (اسماعيل عبد الله) قيمتها الشعرية.

شعرية (الحضور) و(الغياب)
في نص مسرحية (مجاريح)..

تجنح شعرية نص (مجاريح) لمؤلفه (إسماعيل عبد الله) إلى تأكيد قيمة المعنى وأهمية البعد الوجداني على مستوى البنية وخلق التفاعل مع المتلقي، وتحقيق التواصل معه عبر كسر ما هو متوقع وإضفاء معنى على الأشياء، ربما لا تمتلكه في ذاتها، وإنما تمنحه لها طبيعة ارتباطها بالبنية الدرامية أو بالمتن الحكائي للنص، ضمن نظام العلاقات المنبثق من إمكانات المؤلف ومقدرته على خلق خصوصية لتجربته وفرادة لرؤيته وتميزاً لصياغاته الجمالية، فضلاً عن إمكاناته في الانتقاء والتنسيق والتركيب.

لذا نرى أن قيمة أي مشهد من مشاهد هذا النص، سواء أكان تشبيهاً أم استعارة أم مجازاً أم رمزاً تعبيرياً، لا يمكن أن يُحدد أو يُفهم منه معنى ما، دون أن ندرك السياق الكلي العام لبنية الصراع في هذا النص، بترابطه العضوي، وأصدائه المتباينة من حيث الأبعاد النفسية أو الفنية.

إسماعيل عبد الله

فشعرية هذا النص إنما هي انعكاس لحركة ذهنية متفردة قادرة على احتواء الأحداث والوقائع والموجودات المادية والحسية في وحدة (نصية)، تعكس موقفاً إنسانياً وشعورياً من الحدث ومن الواقع اليومي، لا يقوم على تكرار صياغات ورموز فقدت شحنتها الدلالية أو ضعفت قدرتها على التعبير والكشف عن رؤية المؤلف، وإنما عبر لغة مبتكرة، اشتملت على صور مكتنزة لذلك التداخل الذي يشبه التفاعل الكيميائي بين ما هو (درامي) وما هو (شعري)، في علاقات منسجمة ومقنعة بضروراتها الجمالية.

إن النص يقوم على رؤية تحمل رصيداً شعرياً عالياً، يتخطى حدود الحوار المباشر الذي يدور بين الشخصيات، مثلما يتخطى حدود النقل المباشر للأحداث والمواقف التي تدور خلال توالي المشاهد المتلاحقة والسريعة للأحداث التي تتمحور بشكل خاص حول شخصية (فيروز) الذي أنقذ فتاة جميلة من الاختطاف وأعادها إلى أهلها، وقد أثار الفتى (فيروز) إعجاب الفتاة (ميثاء)، حيث شهامته وشجاعته وغيرته.

وهي صفات الرجل الأنموذج في المجتمع العربي الذي تحكمه مجموعة مفاهيم اجتماعية وقيمية

راسخة في أعماق البنية الاجتماعية، فتعلقت به، مثلما تعلق هو بها أيضاً، هذه الفتاة هي ابنة النوخذة (سيف بن غانم) أحد شيوخ القبيلة التي ينتمي إليها (فيروز).

صور وجدانية في بناء النص

يحاول والدها بكل ما أوتي من قوة وسلطة أن يقمع إرادتهما، ذلك لأنه يرى في ذلك عاراً عليه أمام رجال القبيلة، وإزاء شيوع العادات وسطوة التقاليد التي درجت عليها الحياة السائدة في المجتمع، حيث كان الفتى (فيروز) اسمر البشرة، ويعمل طبّالاً في فرقة للموسيقى والغناء.. ومثل هذه الصور الوجدانية أصبحت عنصراً حيوياً من عناصر بناء شعرية هذا النص، حيث امتزجت مع بنيته الدرامية محققة عنصر التأثير في المتلقي، حيث اتسعت الدلالة وانفتحت وظيفتها الجمالية عبر الخروج من تقليدية الوصف والمدلول ومباشرته. ترتبط اللغة الشعرية التي اعتمدها المؤلف في بناء هذا النص المسرحي، بالأساس بتداخل اللغة بين ما هو واقعي يومي مباشر، وبين ما هو متخيل، ومثل هذه اللغة أصبحت عاملاً مساعداً في جعل مفاصل النص وسائل لتحريك الفكرة ودلالتها، وإضفاء طابع الفرادة على المستوى الفني للغة، وذلك عبر اختيار المفردات وألفاظها المنسجمة، فضلاً عن تلاحمها وتشاكلها بتراكيب ذات صور ملفتة، تضج بالحيوية والطابع الوجداني، إلى جانب تلك المسحة الخاصة التي طبعت بها هذه اللغة شخصيات النص وأبعادها، وها هو (فيروز) يكرر في كل مناسبة حواراً يبدأ بذات المفردات: (أنا حنيت.. أنا حنيت.. أنا حنيت) ليكررها باستمرار في بداية حواره مع (ميثاء) التي أحبها بمشاعر صادقة وعميقة.

يظهر التكرار في بعض مفردات الحوار كوامن شخصية (فيروز) وأفكاره وأحلامه وتصوراته الذاتية بشكل واضح، فضلاً عن أن مثل هذه الحوارات تتيح للمؤلف أن يخرج بمفرداته من حدودها القاموسية الضيقة، بعد أن امتلكت مثل هذه اللغة قيمتها الإيحائية المؤثرة ضمن تشكلاتها الشعرية التي تؤكد فرادة الشخصية من خلال فرادة لغتها وخصوصيتها، والتي منحت النص فيما بعد فضاءه الشعري الخاص.

ولو عدنا إلى نص المفردات التي أوردناها آنفًا، لوجدنا أن المؤلف قد وظف آليات صناعه الشعرية، عبر مجموعة من الطرائق، حيث يبدو التكرار، وما يكشف عنه من تركيز على أهمية المكرر وأثره الإيحائي، واضحاً في رسم الملامح الشعرية لهذا

من مسرحيات الكاتب إسماعيل عبد الله

من مسرحيات الكاتب إسماعيل عبد الله

النص، لا سيما وأنّ هذا الحوار سيكون أكثر تأثيراً إذا ما تم إلقائه من قبل الممثل، بحس داخلي يرتبط بالحالة الشعورية والوجدانية.

شعرية التكرار وجمالياته

مثل هذه التكرارات، وغيرها، جاءت على نحو متلوّن، عبر مجموعة المتغيرات الصوتية في إلقاء هذه المجموعة من المفردات، والتي شكلت مناخاً قادراً على استفزاز ذائقة المتلقي الجمالية، ودفعة إلى التوقف عند هذه التكرارات الإيقاعية المتلونة والمتناغمة، فـ(أنا حنيت) الأولى مثلاً جاءت ساكنة، والثانية بطبقة صوتية أعلى، والثالثة جاءت ممتدة مع امتداد معنى المفردات المكملة لسياق الحوار، حيث منحت الحوار شعرية صوتية واضحة منسجمة مع مسار الحدث الدرامي وبنيته.

وتتأكد شعرية التكرار في هذا النص عبر الكثير من الحوارات التي توزعت فيها التكرارات المتنوعة، فالتكرار صار يُعد ملمحاً واضحاً من ملامح هذا النص وتجلياته الشعرية، فقد حقق التكرار انزياحاً عن المألوف والنمطي، وهو يؤشر تناغماً منسجماً بين وحداته المكررة، على الرغم من التباين الجلي على مستوى الدلالة، وانتقال المكرر بين كونه واقعياً مرة وخيالياً مرة أخرى، فشعرية التكرار في هذا النص متأتية من إنه لم يكن تكراراً على وتيرة واحدة أو نمط واحد.

يتضح إذن من مجمل المقاطع الحوارية في النص، إنه اشتمل على مجموعة من الآليات التي وظفها المؤلف لغرض منح النص هويته الشعرية والجمالية الخاصة، إذ جمع في هذا المقطع، شعرية التكرار والتأكيد والاستفهام في آن واحد.

ملامح الصور والحالات الوجدانية

من جانب آخر فإن تركيز النص، على رسم ملامح الصور والحالات الوجدانية والعاطفية قد منح النص معناه، ومنح حواراته سمة الحيوية، حيث أن نمط البناء الدرامي لم يعد عائقاً أمام شعرية الصورة، بقدر ما استدعى تعاضدهما، أي (الدرامية) و(الشعرية)، إذ أنّ نمط البناء الدرامي في هذا النص لم يعد وحده هو الطريق المؤدي إلى رسم خطوط الصراع، فالسبيل لذلك يكمن وراء رؤية المؤلف العميقة لحقيقة الصراع الدرامي الذي سار على وفق منحيين، منحى (داخلي) يعكس أعماق الشخصيات وما تشعر به من هواجس وقلق واضطراب، ومنحى (خارجي) يكشف عن مدى تأثير هذا الصراع في دائرة علاقات الشخصية مع الشخصيات المحيطة وأثر هذا الصراع في سلوكها العام، والذي اتسع بتأثير اللغة الشعرية والصور الشعرية المتلاحقة، التي تسللت بانسيابية إلى ما وراء حوارات النص.

هذا الاعتداد بالأساس الوجداني والعاطفي، بوصفه منطقاً داخلياً للعلاقة الشعرية والعالم الباطني للشخصية، شكل أساساً للإحساس بالترابط العضوي بين الصورة الشعرية والمنطق الدرامي لشخصيات النص، لأن النظرة (الدرامية)

دون امتزاجها (بالشعرية)، لا تمنح مثل هذه الصور معناها ودلالاتها قوة التأثير في المتلقي، فكان لا بد من رصد تلك العلاقات الداخلية وما تحتويه من مفردات وعناصر حسية ووجدانية، لأنها تتجاوز الواقع المباشر في أحيان كثيرة بما تقيمه من علاقات وصلات غير تقليدية وغير مألوفة، توحي بخلق انطباع فريد من نوعه، فعلى الرغم مما يعانيه(فيروز) من اضطراب نفسي، فالفوز بـ(ميثاء)، حبيبته وحلمه، أصبح معادلاً موضوعياً لحريته وكسراً لقيود عبوديته، والمؤلف يصف هذه المشاعر بصورة شفافة، تكشف عن عمق هذه العلاقة وهو يتخير المفردات والصور التي تثير في نفس المتلقي حساً وجدانياً مؤثراً، ليختزل هذه العلاقة بموقف (ميثاء) وهي ترفض عقد قرانها على فتى ثري من أبناء السادة، حيث تقرر أن تغافل الجميع وتهرب مع (فيروز) وتتزوجه، لتستمر الأحداث التي سرعان ما تتداخل مع أحداث ابنة (فيروز) التي يريد أبوها أن يزوجها لابن صديقه (خيري) الذي يعمل عازفاً للهبان في الفرقة، لكنها ترفض هذا الزواج لأنها تراه أدنى منها في مراتب السلم الاجتماعي، لتتكرر بذلك حالة الاستعلاء الاجتماعي والتمايز الطبقي ذاتها التي كانت تقف حائلا بين زواج أبويها.

لقد مارس المؤلف في عرضه لهذا المنحنى الدرامي مهارة عالية في تقنيات الصياغة الدرامية، مع تحقيق فعل الإقناع عند المتلقي، وهو يتماهى وجدانياً في الانتقال بين الحكايتين، حتى يصل إلى النهاية النابعة من منطق توالي الأحداث والوقائع، وهي هروب ابنة (فيروز).

وهذه رسالة واضحة ومنطقية على أن ما تبذره اليوم ستحصده غداً، وكما كانت (ميثاء) في الأمس تشعر إنها من غير (فيروز) فأن كل شيء قد أحترق، ولم يبقَ إلّا ما يخلفه هذا الاحتراق الذي لا حياة فيه، حيث كانت ترنو، كما ترنو ابنتها الآن، إلى أن تروي ظمأ روحها وتشبع رغباتها الجميلة التي زرعها فيها حبيبها (فيروز).

هذا المستوى من تأثيث المتن النصي بالأنساق الشعرية، كان حاضراً في تهيئة الفرصة للمتلقي لأن يكون طرفاً شريكاً في حركية المعنى بشكل ديناميكي، فقد اقترح نص مسرحية (مجاريح) عوالمه البديلة التي تحاكي الواقع الاجتماعي وتستمد وجودها من خلاله، وتدعو في ذات الوقت إلى تعديل بعض المواقف والحالات السلبية والتمسك بالقيم الإيجابية السائدة والتقاليد النابضة بالحياة وتكريسها في المجتمع عبر إعادة صياغتها وتقديمها في نسق جمالي، يدعو إلى إعادة تشكيل معنى الحياة كما ينبغي أن تكون..

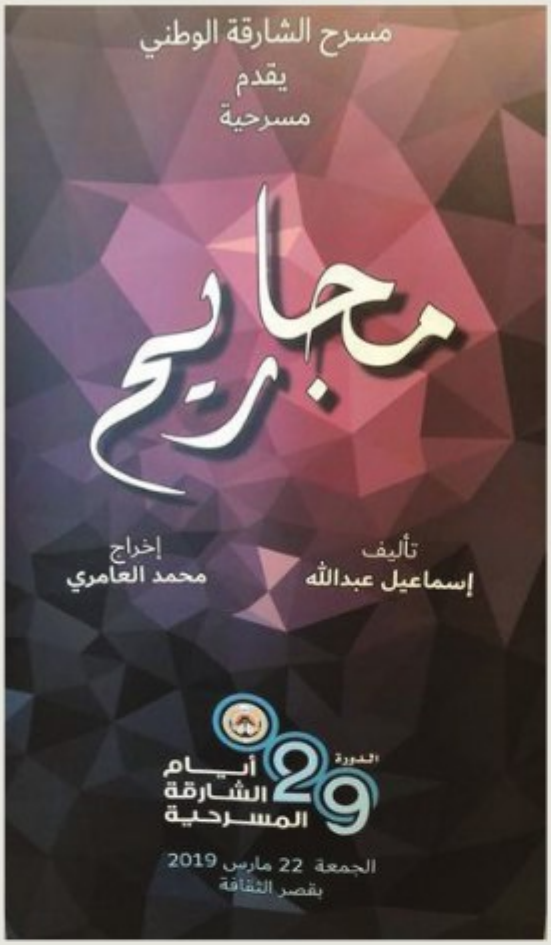
أبجدية (الحضور) و(الغياب) في نص (زغنبوت):

يكشف نص مسرحية (زغنبوت)، عن رؤية تقوم على نسق هارموني، على مستوى التعبير والتجسيد، من خلال التشكيلات الحركية للمشهد، والتي أنتجت الصورة المسرحية المعبرة عن هواجس ومكنونات الإنسان وهو يعيش الغربة والاغتراب في عالم قاس ومتوحش، وذلك عبر اقتراح أبجدية تركيبية لبناء صور وصياغة مشاهد مسرحية تقوم على معايير ضبط هارموني عالٍ، تتشابك فيه الدلالات المسرحية المنتجة لمعانٍ مفتوحة على سياقات جمالية ينقلها المؤلف من واقع الحياة اليومية المعيشة الى واقع افتراضي جديد قائم على صناعة (الوهم المسرحي)، ثم يعود ليقلب المعادلة، حيث الانتقال المعاكس، من لعبة الوهم المسرحي إلى الواقع اليومي المعيش الذي تتجلى فيه هواجسنا ومخاوفنا وقلقنا وتوجساتنا ومحاذيرنا من الاستسلام للدخلاء، مهما كان انتماؤهم أو نواياهم ومآربهم، فضلا عن وسائلهم التي تكشف عن حقيقة أطماعهم و وحشيتهم التي يمارسونها لتحقيق مآربهم.

الصراع بين الذات والموضوع

يتصدى نص مسرحية (زغنبوت)، لأحدى القضايا المصيرية في حياة الشعوب، وهي قضية (الاحتلال) وما يجرّه من نتائج وخيمة على مجمل أنساق الحياة، ويترك آثاره الوحشية على شتى أساليب عيش الإنسان، وهو يعمل على تحطيم آماله وأحلامه وأمنياته وانتهاك كل خصوصياته وسلب إرادته، إذ يقدم النص فرضيته عبر شريحة اجتماعية تعيش في بلدة يكابد أهلها قسوة الجوع والقحط، الذي دفعهم لأن يتقاتلوا فيما بينهم للحصول على لقمة العيش حتى ولو كانت (زغنبوت)، هذا الواقع القاسي دفع أهل البلدة لقبول وتبني سلوكيات غريبة على واقعهم وعرفهم الاجتماعي، فصار الزوج يدفع زوجته للعمل كخادمة، والأب يحلق رأس ابنته لتتوارى خلف هيئة صبي لدفعها للعمل، والإبن يسعى للخلاص من والده حيث أصبح عبئاً عليه.

هكذا يتشابك الصراع وهو يعصف بمجمل مفاصل الحياة الاجتماعية، فالجوع قاس، وهو يكتسح مثل (تسونامي) مجمل مفاصل الحياة، ليمتد ويتشعب إلى صراع أخلاقي ونفسي وفكري، صراع راح يهز القناعات والثوابت والقيم الراسخة، فتهتز معه بنية المجتمع، ليتكشف حجم خراب النفوس تحت ضغط وقسوة الجوع، وما يسببه من خراب في داخل الإنسان (الذات) وخراب في خارجه (المجتمع)، هذا الخراب والأزمات والتصدع الذي أصاب البنية الاجتماعية في هذه البلدة، وجعل المجتمع يعيش في حالة ضعف نفسي وانهيار ذاتي وارتباك في منظومة العلاقات والأواصر، حفز أطماع (المحتل)، مستغلاً بعض علاقاته ومصالحه المتبادلة التي تربطه مع تجار البلدة، لا سيما وأنّه يمثل مصادر تسليف الأموال لأحد أكبر رأسمالييها من (الدواس/ النواخذ)، فدفعته رغبته في الاستحواذ والسيطرة على البلدة وأهلها، مستغلاً حالة الإنهاك وارتباك المنظومة القيمية التي تسبب بها الجوع.



الفضاء المسرحي ومنظومة القيم الجمالية

يشتبك النص دراماياً عبر حوارات شخصياته، مع محمولات المعنى المتحصل من الآيات القرآنية، وبعض الأمثال والمقولات والأغنيات الشعبية الموروثة والمتداولة على ألسنة الناس، والتي عززت من الرصيد الدرامي للنص الذي استهدف تكريس حالة المواجهة مع المحتل من جهة، والتمسك بالرمق الأخير لثوابت وأسس الحياة الاجتماعية، ويؤكد في ذات الوقت على حالة الطهر الروحي وصفاء النوايا والتجلي الإنساني الذي يعيشه أهل البلدة الذين دخلوا مواجهة فرضتها عليهم الظروف القاهرة، وكان امتحاناً لإرادتهم وحكمتهم وتمسكهم بالثوابت والقيم الراسخة في بنية المجتمع، على الرغم من اهتزاز بعض القناعات عند فئة من أهل البلدة.. وهكذا ومن خلال توالي سلسلة الأحداث المتداخلة عضوياً مع أبعاد الشخصيات ونواياها وخططها،

ومع طبيعة الحدث الرئيسي الذي تمحورت حوله مجمل الأحداث الفرعية التي راحت تتلاحق عبر نسيج درامي هارموني منسجم، حقق من خلاله النص حالة من الإقناع عند المتلقي، وخلق فعل التواصل مع مجمل مفاصل النص التي وجد فيها المتلقي ذاته تتعرض إلى هذا الامتحان القدري القاسي..

وبما إنّ الفضاء المسرحي يقترن بمنظومة من القيم الجمالية على اختلاف العصور والأزمنة، ذلك لأن هذا الفضاء دائم الارتباط بالمعنى الخلاق للتعبير عما يوّد الإنسان أن يقوله أو يرغب بالكشف عنه، فالفضاء المسرحي يُعدّ روحاً ورمزاً مستمراً لعقلية من ينتجه.. من هنا لن نستغرب الحديث عن أفق وعمق آيديولوجي في هذا السياق، وكأننا نتحدث بمرجعيات نستعيرها من سجالات امتدت منذ الأبجدية الأولى للنشوء، وعبرت الأزمنة والأمكنة لتتجدد باستمرار، في وخلال، سياقات اجتماعية وثقافية متعددة.

ولأن المتن الدرامي في نص مسرحية (زغنبوت) يمثل ويعكس ويكشف (الكيفية) التي عبر بها المؤلف عما يفكر به، وما يريد أن يقوله ويتمثّله ويراه، كما ينبغي أن يكون، فذلك يعني أنه يسعى إلى أنّ يقدم لمتلقيه خطاباً بوساطة لغة تشكيل الفضاء المسرحي، وهي لغة تمتلك أبجديتها ومفرداتها وأدواتها وعناصرها وشعريتها الخاصة وهارمونيتها التي تتماهى الى حد كبير مع (كيفية) كتابة النص المسرحي، مع اختلاف في مفردات هذه اللغة وقواعدها وصياغاتها البلاغية التي ينتج عنها شعرية خاصة، فهي إذن كتابة، بكل ما تعنيه الكتابة من معنى، كتابة لها أبجديتها الخاصة التي تحمل دلالاتها المنفتحة على مدلولات تحلق في فضاءات معنى العرض وآفاقه التأويلية، كتابة تمتلك مفرداتها وقواعدها وقوانينها ونظمها.. فكانت عملية تشكيل نص (زغنبوت) هي كتابة في الفضاء المسرحي ضمن هذه المعطيات، وهذه الكتابة، بما تمتلك من مفردات وصياغات جمالية تحفل بأبعاد شعرية خاصة، مثل الرقص والضرب على الأواني والقدور، وصوت الحبوب الـ (زغنبوت) وتداخل ذلك كله مع حركة الممثلين.. كل ذلك حمل مدلولات محسوبة بدقة ومقننة ضمن اشتراطات وضوابط التعبير المسرحي ونظامه العلامي، مما ضمن وصول الرسالة إلى المتلقي، مع تحقيق مبدأ تجنب سوء الفهم.

نص على النص

إن عملية الكتابة بالفضاء مثلت نصاً موازياً في هذا العرض، وكانت كتابة على كتابة، ذلك لأن الفضاء المسرحي في العرض يهضم كل ما سبقه من ممكنات وتجليات وتصورات ورؤى، مثلما يهضم ما نحن عليه كمتلقين من تنوع واختلاف، وتغير وثبات، وهواجس وأحلام، ورؤى وتصورات، وإن هذه التنويعات الذهنية والحسية والمادية للفضاء لم تكن بعيدة عن تصورات المؤلف، وهي التي أضاءت الطريق أمام محاولاتنا ومقترحاتنا للإجابة عن الأسئلة المتوالدة وصولاً إلى مقتربات المعنى والجوهر الذي يسعى إليه النص.

الرسالة التي قصدها المؤلف، وسعى إلى تحقيقها، أصابت هدفها بدقة وتركيز، وهي رسالة تحذير وجرس إنذار، فعلى الجميع الحذر واليقظة والانتباه للطامعين والمتربصين والانتهازيين على اختلاف أشكالهم وصورهم وأقنعتهم ومسمياتهم، والذين يستغلون حالات ضعف الشعوب واشتداد أزماتها، واهتزاز بعض قناعاتها وثوابتها الوطنية، وهي رسالة تنطلق من رصيدنا الشعبي وتستلهم من تراثنا الحضاري أنماطاً محدثة في التعبير والطرح، فـ(زغنبوت) نص مسرحي يروي ملحمة صمود شعب بوجه المحتل..

ولعل ما يمتاز به الكاتب إسماعيل عبدالله هي قدرته على استلهام تراثنا الشعبي، وكيفية تشكيله في نص درامي يأخذ شكل الملحمة، فجاءت مسرحية «زغنبوت» أقرب ما تكون الى الملاحم الشعبية التي تحكي قصة كفاح شعب ضد الطامعين..

أرشيفية

أرشيفية

التطهير النقاء الفني

تأليف: «ستولوفيتش ل، ن»

ترجمه: د. حسين جمعة

سيرورة التعويض الفني، التي توفرها أعمال الفن لا يمكن أنْ تستمر إلى بلا نهاية. فهي تنتهي في حالة تفريغ التوتر الروحي، وتحرر الإنسان من عبء المعاناة، ومن الانفعالات السلبية، والأحاسيس الأنانية، باستحواذه على تنوير ومشاعر فائقة عن العالم. هذه الحالة كانت تسمى في الفلسفة الإغريقية القديمة، وفي علم الجمال بِـ«النقاء» أو «التطهير».

مفهوم «التطهير» استخدمه « فيثاغور» و«أفلاطون»، ولكن أقوال «أرسطو» عن التطهير احتلت مكاناً رفيعاً في تطوير الفكر الجمالي. ولما كانت أقوال «أرسطو» مختصرة ومتعددة الدلالات، فقد تولدت عنها أدبيات تأويلية ضخمة. ولكن حدث كما جاء في الحكاية ـ الحكمة الاستعارية: قال الأب لأولاده يوجد في الحديقة كنز مدفون، فقاموا بحفر الحديقة كلّها، فلم يجدوا أيّ شيء، إلا أنّهم في الوقت نفسه قد عزقوا التربة وحرثوها تحت الدالية. هذا ما حدث بخصوص تفسير «أرسطو» للتطهير: معنى أقوال المفكر الإغريقي لم يتم حتى الآن توضيحها، ولكن في مجرى البحث نجم عن «الحفر» مادة فنية وسيكولوجية ضخمة؛ وبهذا جُهزت التربة، التي نبتت عليها فروع التصورات عن التطهير، التي أثرت نظرية المعاناة الجمالية في سيرورة التلقّي الفني.

في كتابه «البوطيقا» كتب « أرسطو» عن التطهير في علاقته بتأثير «التراجيديا» (المأساة)، التي تعبر عن (محاكاة لفعل مهم ومنتهٍ)، وما (يجري) في الحدث، وليس في السرد، وينتهي بواسطة المكابدة والخوف ـ هو تطهير (Katharsis)) لمثل هذه الأهوال. وفي كتاب «السياسة» يتناول التطهير، ويصف أثر الموسيقا على الإنسان. النشيد الديني يعتري الروح بانتشاء، ويفضي إلى العلاج (iatreia، وتطهير (Katharsis) الناس، الذين تعرضوا لهذه الصورة المتوثبة. ولكن ما الذي يحدث مع مَنْ يتعرض للامتحان المحتوم جراء الخوف أو الحزن، أو أي شكل من أشكال المكابدة ـ مثل هذه المكابدة يعانيها الجميع، وكلّ هؤلاء يجدون التطهير اللازم والتفريج، المرتبط باللذة والرضى، كما هو حال النشيد ذي الطبيعة التطهيرية، التي تمنح الناس السعادة الأكيدة.

ما الذي يعنيه التطهير؟ هل هو صفاء الروح الحقيقي، كما افترض المستنير «ليسنغ»، أو التطهير بمعنى التخفيف من العواطف مثل المعاناة والخوف؟ هذه النظرية العلاجية سبق أنْ طرحها «برناس» في منتصف القرن التاسع عشر، ووجدت انتشاراً واسعاً. مفهوم التطهير، ما يزال حتى الآن

أرشيفية

يستخدم في الأدبيات الطبية، وعلى سبيل المثال عندما يجري الحديث عن الأحلام «كمحفّزات نفسية في السلوك المتفاعل وغير المتفاعل».
كما تم طرح التصور (الذهني الخالص) للتطهير الذي يرتبط بالشعيرة المسرحية الدينية القديمة. وتتواجد وجهات نظر تفسّر التطهير نفسيّاً، كاستجرار العواطف إلى درجة التفريغ، الذي يحمله السكينة والراحة، كما الدموع في حالة الإنسان الذي يقاسي ويعاني.

وينظر «فيغوتسكي» إلى التطهير من الجانب السيكولوجي، ويرى أنّ التطهير خصيصة لازمة لأي مكابدة جمالية ـ (تفضي إلى تحول معقد في الأحاسيس). وباختصار فإنّ التطهير يعني سيرورة طبيعية في ردة الفعل الجمالية: «تتضمن في ذاتها عاطفة (نشوة) تتطور في اتجاهين متعارضين، حيث تجد هلاكها كما يحدث في حال الدائرة المغلقة». يفترض «فيغوتسكي» أنّ هذا يجري ما دام (الفنان يغلّب الشكل على المضمون)، أظن أنّ عالم النفس قد أخفق في التعبير عن فكرته، وبالدقة عليه أنْ يقول أنّ التطهير يستدعي تحويل الانفعالات، التي استثارتها المادة الحياتية للعمل الفني (المادة لا تتطابق والمضمون الفني) إلى انفعالات فنية متعالقة بشكل الفن، التطهير يتجلى، على سبيل المثال، بتلك الخفة والطلاقة والشفافية، (التي يتخلص فيها الفن المعماري من الحجارة الثقيلة والخشنة / النسق الغوطي). في هذا التحول في العواطف وفي احتراقها، وفي ردة فعلها المتفجرة، التي تفضي إلى تفريغ الانفعالات، التي جرى استثارتها، والتي تلخّص نزعة التطهير الجمالي). وفي هذا السياق تتحرك أفكار عدد آخر من الدارسين. (إنّ تحول الانفعالات السلبية إلى إيجابية جراء انفتاحها على منظومة أخرى، أكثر اتساعاً لحمل القيم القابلة للانتقال النفسي – تسمى التطهير). هذا ما قالت به «فلورينسكايا»، مشددة على الجانب الحيوي من (التطهير) الفني.

أرشيفية

ويرى «فيرخين» أنّ آلية التطهير تمثل تقاطعاً (حبكاً) بين الضربين من الأحاسيس – الانفعالات الحياتية والفنية) – وتتويجاً للمشاركة في المعاناة الفنية بصورة أقوى من قبل البطل لصاحب الشعور الضعيف – الانفعالات المعيشية... مما يشكل صورة تعميمية للأحاسيس، كإحساس مقصود، ومحكم ومسيّر إلى حد ما للمعاناة المعيشية (النقية). كلّ هذه التعريفات الجمة، وتحديد مشكلة التطهير ليست مصادفة، إنّ المعاناة الجمالية تركيبية في ذروتها. يدخل في حيزها المستوى النفسي، والمستوى الشخصي/ والنفسي/ والاجتماعي/ النفسي. وهي مرتبطة بالإحساس بالعالم وبالاستبصار الذهني. وعليه، فمن المفهوم أنّ التطهير كمعاناة جماعية يمكن أنْ يوصف من جوانب عدة، وكلّ وصف منها يحمل في ذاته «بذرة من الحقيقة»، لكن الحقيقة بمعناها الواسع، يبدو أنّها تتلخص في الاعتبار الجمالي.. يعني في طبيعة التطهير التركيبية متعددة الجوانب.

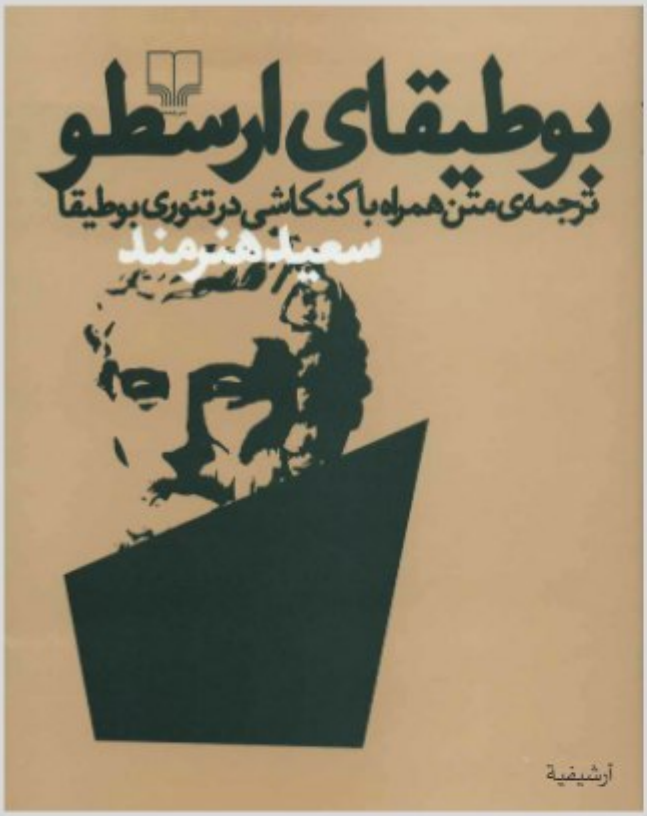
كثيراً ما يتم في الأدبيات النظرية التأكيد على الجوهر الجمالي للتطهير، في حين أنّ مفهوم «الجمالي» يخضع لتفسيرات متنوعة، فبعضهم يرى في الوصف الجمالي للتطهير أنّه لا يتشكل إلا بواسطة الفن، بينما يرى آخرون أنّ التطهير يعتمد في انبجاسه على الجانب الشكلي ـ التركيب البنائي للموضوع. ونحن نفترض في حالة النظر في مشكلة التطهير، أنْ نبين الاختلاف بين جوهره

الجمالي، وتجلي التطهير كما في العمل الفني، وأيضاً في أثناء سيرورة التلقي الفني.

التطهير من صفات أي معاناة جمالية، بغض النظر، سواء كان بفصل الأثر الفني أو الواقع القائم خارجه ـ الطبيعة، الظواهر الاجتماعية، الأفعال الإنسانية، وكيان الإنسان نفسه. ليس في العلاقة الجمالية بالمأساوي، وإنّما بالكوميدي وبالرائع أيضاً يحس الإنسان بالطهارة، التي تسمو به، أثناء انخراطه واندماجه بالقيم الإنسانية العامة، وتفريغ الأحاسيس الشديدة، وتحويلها إلى نشاط انفعالي حيوي جديد. «النقاء» الفني ـ تطهير جمالي تستثيره أعمال الفن، سواء صدر ذلك عن تراجيديا مسرحية، أو عن العمل الموسيقي أو الأثر المعماري. لكن علينا أنْ نميّز بين الأثر التطهيري لسيرورة الإبداع الفني، وبين التطهير الذي تولّد عن الإحاطة بالقيم الفنية، مع أنّ الوظيفة التطهيرية للنشاط الفني تشتمل على هذا وذاك. ثَمّة وفرة من شهادات مبدعي الأعمال الفنية على أنّ سيرورة الإبداع هي تفريغ فريد للتوتر الروحي، والتحرر من الضرورة الملحة في التعبير، والتخفيف عن الروح بالاعتراف الفني على قاعدة: «عبّرَ بالقول وأراح نفسه».

الروح مفعمة بالتوتر الغنائي
تنبض، وتصرخ، وتبحث
كما في الأحلام
وفي النهاية تنهمر بشموخ خالص

هكذا كتب عن يقظة الشعر النابغة «بوشكن»، وهاكم شهادة عبقري آخر، «... في قضية الأدب الخاصة بي ثَمّة جانب آخر بهيج، فغايتي وأملي (ليست في بلوغ الشهرة أو الحصول على المال، وإنّما بلوغ إنجاز تراكب فكرتي الشعرية والفنية، يعني في الرغبة في أنْ أعبر عما يدور في وجداني بشكل تام، وفق الممكن قبل أنْ أموت) - «دوستوييفسكي». ويتبعه «تولستوي» بالقول: «ضرورة الكاتب عندما لا يستطيع أنْ لا يكتب».



سيرورة الإبداع الفني مقترنة بوفرة من المكابدات المعقدة، من هذه المكابدات ينبثق الجانب المقلق («عذابات الإبداع»، «عذابات الكلمات»). ولكن في كلّ هذا الشعور بلذة عميقة والإحساس بالفرح والسعادة عندما تتحقق الغاية وينجز القصد. هذه الحالة، حالة انتقال «عذابات الإبداع» إلى فرحة ورضى، يتم فيها التخفيف من «العبء» الثقيل، واستيعاب الجهود الإبداعية، والإحساس بضرورة الكاتب للناس - يمكن أنْ نسميها حالة التطهير الإبداعي.

«النقاء» الذي يجري أثناء الإلمام بالقيم الفنية شبيه بالتطهير، الذي يتبدى في سيرورة إنشاء هذه القيم، لكنّه يمتلك فرادته الخاصة. هناك وهنا يقترن التطهير بتحويل الانفعالات الحياتية إلى فنية، تفريغ إمكانيات الفن التعويضية.
الإمكانيات التعويضية والتطهيرية سبق أنْ أشير إليها كثيراً في الأدبيات السيكولوجية والجمالية. كتب عالم الجمال البولندي «دزيميدوك» عن أثر العين التعويضي/ التطهري، وأومأ إلى ثلاثة جوانب لهذا الأثر:

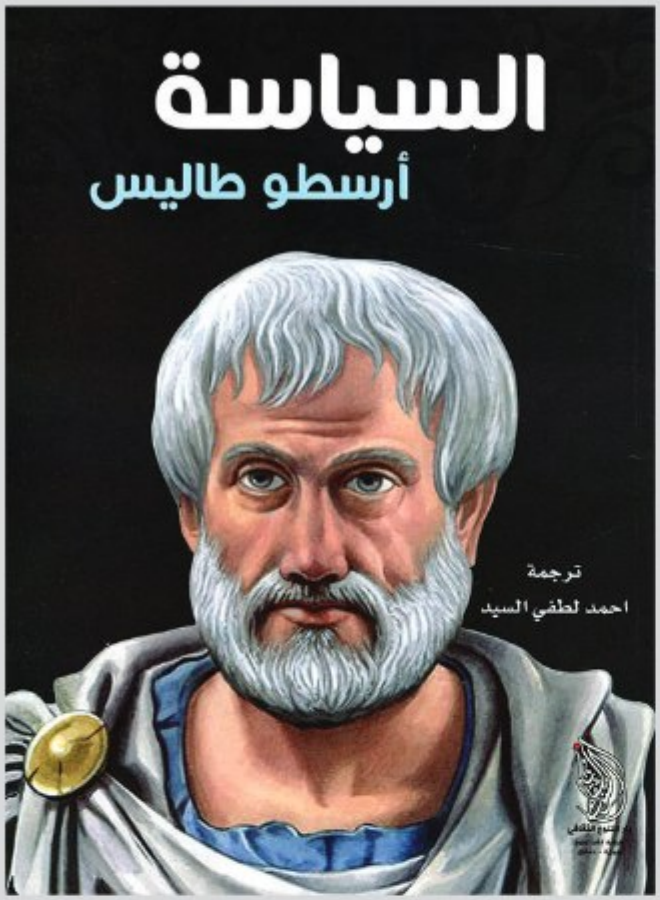
1 ـ التسلية / اللعب اللذة.

2 ـ التعويض.

3 ـ التطهير. وقد استنطق الوظيفة التطهيرية والتعويضية في معناها الواسع، كأثر للفن على نفسية الناس، يساعدهم على الحفاظ على التوازن النفسي واستعادته.

وبعض الدارسين افترضوا، بدون وعي، أنّ الكينونة المتوارثة والوعي يتخذان شكل التكيف المتبادل. ولهذا، فإنّ الحاجة النفسية للتطهير يتعين إدراكها كحاجة نفسية عامة للإنسان، وتوازن وعيه مع العالم المحيط. وعليه، فإنّ مصطلح «التوازن» يكون شكلاً فاعلاً. وهذا ما يسمى التطهير، ويفضل قول «التعويض»، ومع هذا فإنّهم لا يلغون، وإنّما يؤكدون على الوظيفة التعويضية أو التطهيرية للفن.

وبالرغم من الوحدة والتداخلات في سيرورة المعاناة الفنية، التي يستثيرها العمل الفني، مثل الدلالات الوظيفية «المختلفة» كالتعويضية والتطهيرية، فإنّها تصف الجوانب المتعددة للتأثير الوظيفي للفن. عندما تحدث عن الدلالة التعويضية للإبداع الفني ونتائجه، فإنّنا نشدد على الإرواء الروحي للفن، واكتساب ما ليس ميسوراً لدينا. التطهير – على عكس ذلك، إنّه «نقاء» ما هو كائن وموجود، والتحرر من الحالات التي تخنق العالم النفسي للإنسان، وفي الوقت ذاته، فإنّ التعويض والتطهير – وحدة المتناقضات عند تلقي العمل الفني، فإنّ التفريغ التطهيري يليه تلبية الحاجة في التعويض، وتصاعد الحاجات الروحية للإنسان، وإنّما يمنح التطهير أثناء سيرورة العمل الفني الراحة عبر الاعتراف، وبهذا يلعب دوراً تعويضياً.



أرشيفية

وهكذا، فإنّ التطهير الجمالي، التركيبي في طبيعته، بما في ذلك «النقاء»، الفني، يتضمن في ذاته عوامل «فيزونفسية»، ونفسية، واجتماعية / نفسية وأخلاقية. وعليه، فإنّ الفن مؤهل في نطاق الوظيفة التطهيرية أنْ ينجز مهمات صحية / علاجية، وأنْ يقضي على التوتر النفسي/ الفيزيولوجي والمشاكل النفسية، وله مهمات أخرى تربوية وأخلاقية، وإلى جانب ذلك يقوم الفن بأدوار أخرى، لأنّه يؤثر تأثيراً متكاملاً على عالم الشخصية الكلية للإنسان، وبهذه الصفة – الفن هو تطهير ونقاء خالص.

أرشيفية

أرشيفية

السينما والعلم .. حكايات وقصص تعتمد أفكار العلماء ومغامراتهم

فيصل الزعبي *

منذ بداية اختراع السينما وولادتها الفنية، لم تتخل عن العلم ولم يتخل عنها. كانت تبحث عن انسيابيتها، كي يشاهدها المتلقّي كما ترى عين الإنسان الصورة الطبيعية.

لقد أنقذ العلم قفز الصورة السينمائية؛ عندما اهتدى - بها ومعها - إلى أنّ العين ترى 24 «فريم» في الثانية، واستمرت الصورة في السينما لسنوات، قافزة متقطعة غير طبيعية، في لونها ودقتها وتكوينها، لكن العلم أسعفها وتوازى معها، لتصبح ما هي عليه الآن؛ ما جعل العين تراها كما ترى الحياة. ثم جاءت معركتها مع الصوت والألوان والوضوح، والعلم يقدم لها خدماته المتتالية، وكأنّه مسؤول عنها وعن منتجاته الفذة.

* مخرج سينمائي أردني

كما أنّ السينما -كبناء فني ومحتوى جمالي وموضات في الرؤيا- كانت تروج للأفكار العلمية، وتعتمد بحكايتها وقصصها على أفكار ومغامرات العلماء، فقدمت أفلامًا قيل عنها إنّها «فانتزيا» أو خيال علمي، لكنّها كانت رؤيوية سابقة لعصرها، ومتقدمة على العلماء أنفسهم، فكثير من الأفلام تحدثت عن الصعود إلى القمر، وعلم الاستنساخ وغيرها، والأمثلة كثيرة، حيث إنّها كانت تسمى خيالًا علميًا «فانتازيًا»، وقد أصبحت الآن واقعية، فيها نبوءة مسبقة للعلم ذاته.

لذلك، تحتمت، على كتاب السيناريو وصانعي الأفلام، شراكة وثقافة علمية متزاوجة مع الرؤية الفنية، فانخرطت السينما، تقنيًا وفنيًا، في العلم وتاريخه ومنجزاته وحركته السريعة، في الاكتشافات والاختراعات، وحولت كثيراً من المسائل العلمية المعقدة، إلى فكر فني ومتعة مدهشة، وأخرجت العلم، في كثير من المسائل والتعقيدات، إلى الفن وإدهاشاته، في شراكة معرفية ضرورية؛ حيث استخدمته في محتواها الفني أيضًا، كحاجة وفهم لتاريخه وضرورته في الحياة ومخيالها.

السينما لم تتحد فقط مع العلماء وعلومهم التطبيقية، إنّما كانت - أيضًا - ملاصقة للعلوم الإنسانية كعلم النفس، وعلم التاريخ و«الانثروبولوجيا»، وعلوم ونظريات التربية الحديثة، في اشتباك كامل مع الحياة، والمختبرات والافتراضات النظرية المتعددة.

والعلم لم يعتبر أنّ السينما كائن مستقل عنه، لذلك نشأت مختبرات علمية لتطوير الآلة السينمائية، وعلى رأسها الكاميرا والمونتاج والخدع و«الجرافيك»، وتطور علوم الكمبيوتر وسرعة تحولاته العبقرية، وكانت السينما تترافق معه، وتدخله في عالمها الفني المدهش.

في السينما الوثائقية، منذ بدايات القرن المنصرم، ظهر تخصص اسمه «السينما العلمية»، وخاض تجارب مع الكائنات البحرية والبرية والطيور، حيث رصدت، جنبًا إلى جنب، مع علماء الأحياء، والفلك وغيرهم، كلّ صغيرة وكبيرة، بما في ذلك الكائنات المجهرية، وصورت «بالتلسكوب» الفضاءَ الخارجي، واستخدمت «الميكروسكوب»، في رصد

أرشيفية

فيلم نظرية كل شي

العمليات الحيوية الدقيقة. كما رصدت حياة الحيوانات البرية المتوحشة، وأضفت عليها الـ (درامية والتشويق)، واستخدمت تسريع الصورة وتبطيئها، لنرى ما لم تكن رؤيته ممكنة بالعين المجردة.

ليست السينما معنى وفكرة وحسب، بل تطورت علميًا كأدوات، ومنها العدسة السينمائية، التي استخدمها الأطباء في عملياتهم الاستكشافية في جسم الإنسان، والصور الطبقية المعقدة، للدماغ والشرايين والأورام وغيرها، والآلاف من التجارب العلمية التي تمّ التحقق منها، بفضل علم الصورة السينمائية.

إنّ كرة القدم والرياضة أصبحت شعبية وذات قيمة بفضل الصورة، ورصدها لزوايا الفعل، من خلال جعل الفعل متعددًا ومدركًا ومفهوم الحدوث. كما أنّ الكاميرا رصدت، من خلال الصور المتحركة، الجرائم والحروب، وبرأت مظلومين، وأخرجتهم من السجون، وكشفت جرائم، كان من الممكن أنْ تكون في حكم المجهول لولاها، فسياق الأمثلة كثير، والتنبؤ بالقادم من استخدامات العلم للسينما والعكس، ما زال في أول الطريق.

وليس الفنّ السينمائي وحده الذي انخرط وتشارك مع العلم، إنّما الفنون كلّها: الموسيقى والتشكيل والتصميم والمسرح..

إنّ السينما العربية فقيرة في هذا المجال، وتجاربها العلمية من خلال الفنّ السينمائي، تكاد تكون نادرة. فقد اعتمدت الأفلام العربية على الأدب والسرد، والواقعية الاجتماعية، وهذا فقر معرفي من جهة، وإبداعي من جهة أخرى، ناهيك عن طيف المحرمات الدينية والفكرية والفلسفية. فالسينما في العالم أصبحت أحد أهم مصادر المعرفة، وتحولت إلى تيار فكري وعلمي وثقافي مستقل.

إنّ على صانع الأفلام أنْ يكون مواكبًا ومعاصرًا لحركة العلم، والعلوم التطبيقية كافة، لجعل السينما جزءًا من الحياة، وشكلًا من أشكال التطور البشري المعاصر. فالمبدع السينمائي هو واحد من العلماء في الحياة، وعليه أنْ يكون كذلك. في الختام، لا بد من القول: يجب أنْ تكون السينما، وغيرها من الفنون، بدءًا من الصفوف الأولى في مدارسنا، جزءًا من مناهج التعليم كفكر، ووسيلة من وسائل التعليم كتقنية، فهي كذلك منذ عقود في العالم المتطور .

فيلم قناص

أرشيفية

مصطلحات ومفاهيم فنيّة

«السينوغرافيا» والأبعاد «السّيميائيّة»

د. عاطف العيايدة*

تطلق «السينوغرافيا (Scenography) على جميع المُعينات المرئيّة والسّمعيّة الّتي تهيئُ خشبات المسارح، وتعدّها قبل صعود الممثلينَ والمؤدّين للأدوار عليها، أمّا في الفضاءات السينمائيّة والتّلفزيونيّة فهي تشكّل جزءًا من كلٍّ في الحالات الّتي تؤدّى فيها الأدوار داخل الاستوديوهات المُغلقةِ أو الأماكنِ المؤطّرة.

وكلمة «السينوغرافيا» في أصلها ذاتُ اتّصالٍ باللغة اليونانيّة، وهي كالكثير من المفردات مركّبة من مقطعين هما (SKENO) وتعني (الخشبة) و (graphia) وتعني (رسم)، لتشير بالمفهوم العمليّ إلى عمليّة دوكرة المسرح بجميع العناصر اللازمة والمتطلّبات المُقرّرة لتلبية الأدوار على أكمل وجهٍ.

* أكاديمي أردني

و«السينوغرافيا» علم قائم بذاته، يحتاج إلى مراسٍ وخبرةٍ كافيين لتحقيق الرؤية الإخراجيّة للمخرج، فتشكيل الفضاء المسرحيّ يعتمد على دراية وخلفيّة سابقة لمن يمتهن هذا العمل، فنجاح العمل التمثيليّ مسرحيًا كان أم سينمائيًا يعتمد على عناصر يكمّل بعضها بعضًا، تتمثّل في الأدوات المرئيّة كالديكور والملابس والأزياء والإكسسوارات والمناظر، وغيرها كالإضاءة والمؤثرات الصوتية والمكياج، وكلّ ذلك في النهاية سيقود حتمًا إلى صناعة مشاهد أكثر إقناعًا للمتلقّي والمشاهد، «فالسينوغرافيا» هي التي تجعل الممثّل أكثر التصاقًا بالدّور، واندفاعًا لتأديته بكلّ ما أوتي من قوّةٍ وإخلاص للتّفاعل مع الجمهور.

نظام من العلامات «السيميائيّة»

لقد تعدّت «السينوغرافيا» حدود الفهم الظّاهريّ على أنّها تعنى بتزيين المسرح استقبالاً للممثّلين، وجذبًا لانتباه المشاهدين، لتتحوّل إلى نظام من العلامات «السيميائيّة» الّتي تحتاجُ إلى تأمّلٍ لفهم شيفراتِها، وربطها مع النّصّ المسرحيّ المكتوب لترجمته إلى عملٍ فنّيٍّ، فالبيئة المسرحيّة أشبه ما تكون بمساحة من التّنازع لتحقيق نجاحٍ وتفوّقٍ من قبل أفراد العملِ جميعًا، سواءً المؤلّف أو المخرج أو الممثّلين، ولا تكتمل الصّورة بالتّأكيد إلّا بوجودِ يدٍ تشكيليّة تضعُ أو ترفعُ مكمّلات العمل من العناصر الّتي سبقت الإشارة إليها.

فمن غير المعقول أنْ تكون «السينوغرافيا» عاملًا من عوامل الهدم في العمل المسرحيّ الفنّيّ، فهي في أعينِ الجمهور ومسامعهم أكثر حضورًا من الممثّلين أنفسهم، يرصدونها، ويقرأون تفاصيلها، ويُجّرون حولها حوارات داخليّة، وقد يسألون خبراء عن دلالاتها ومدلولاتها؛ ممّا يكون له دورٌ فاعل في قبول العمل أو رفضه، أو الاندماج والتّماهي معه، والإشادة بالتّالي بالفريق الصّانع له، وهنا تأخذ الأبعاد «السيميائيّة» لمعمولات «السينوغرافيا» مكانها الصّحيح قَصُرَ أو بَعُدُ في تحليل دلالاته ومقاصده، فبعد كتابة النّصّ تأتي مرحلة اختيار الممثلين للأدوار وفقًا لكفاءاتهم الفنّيّة وسماتهم الشّكليّة والنّفسيّة لتأدية الدور المُناطِ بهم، وكلُّ ذلك يحتاجُ إلى دراسة مستفيضة من قِبَلِ المُخرج الّذي أُسندتْ له مهمّة إخراج العملِ.

أرشيفية

الأجواء البصريّة والسّمعيّة

بعد الانتهاء من تلك المراحل يأتي دور «السينوغراف «(Scenographer وهو المسؤول عن الأجواء البصريّة والسّمعيّة على المسرح، تجسيدًا لرؤيا المؤلّف والمخرج معًا، مع إضافة ما يرى إغناءً للمشهد المسرحيّ، آخذاً بعين الاعتبار الأبعاد «السيميائية» لكلّ عنصر «سينوغرافيّ» ماديًا كان أم معنويًا، فالظّلام علامة زمنيّة على المسرح دالّة من دلائل الخوف والقلق، وعلى نقيضِها السّطوع والنّور الّذي يُعتبرُ علامة من علامات الأمل وانحسار الخوف والقلق.

و«السينوغراف» الاحترافيّ يهتمّ بكلّ تفاصيلِ وتشكيلات المسرح، مُراعيًا التّناسقَ وتطويع الأدوات خدمة للممثّل والدّور الّذي يقوم به، مراعيًا في كلّ ذلك الأبعاد «السيميائية»، بدءًا من تحويل المسرح من فضاءٍ خياليّ إلى فضاءٍ دراميّ مرصودٍ رصدَ العين، ثمّ بسلسلة العناصر الّتي ذكرناها سابقًا، فالملابس والإكسسوارات علامات سيميائية دالّة على المستويات الاجتماعيّة والمعيشيّة والدّينيّة والزّمانيّة، فلا يُعقلُ أنْ يتوشّح ممثّل بذلةً رسميّة في مشهد من مسرحيّة تتناول حدثًا في العصرِ الأمويّ أو العباسيّ أو غيره من العصور الغابرة، ويتّصل بذلك اللون والحجم والشّكل، وفي سياقٍ آخر تلعب «السينوغرافيا» دورًا في توليد الدلالات وتوجيه الانتباه، فالكُتلُ من الأثاثِ المُتراكم على خشبة المسرح، أو المناظر وخلافها لم توضع جزافًا، بل لها غاياتٌ دلاليةٌ تخدم العمل المسرحيّ، وتُقرّبُه من أذهانِ المُتلقّين.

كما أنّ كثيرًا من عناصر «السينوغرافيا» التي اجتمعت لخلق الجوّ العامّ وملء الفراغات المهمّة قد شكّلت علامات «سيميائيّة» فارقةً في التغيّرات الدراميّة، والاندماج من المشاهدين مع العمل المسرحيّ، وهذا الشّكل «السينوغرافيّ» الاستعداديّ يعتمد على مهارة «السينوغراف» المهاريّ في تعبئة الفُرُجات المكانيّة والزّمانيّة، ويخلقُ معادلًا موضوعيًا لكلّ إضافة على المسرح عدا الشّخوص، وتجدر الإشارة

مسرحية زي كل مرة

إلى أنّ المشهد يزداد إدهاشًا على المسرح عندما تتكامل عناصر «السينوغرافيا» مع «الكوريغرافيا «Choreography» والتي تمثّل الجوانب الحركية الّتي تؤدّى على أرض المسرح، بما في ذلك أداء الممثلين وعروضهم ومواقفهم التعبيرية أو الجسديّة، وكلّ ذلك يقودنا إلى تحقيق وظائف «السينوغرافيا السيميائية» المتمثّلة في توليد الرّموز التي اتّفقَ عليها بديهيًّا، فوجود سيفٍ معلّق على الجدار المسرحيّ يعطي علامة وجودِ القوّة والمهابة، بينما وجود باقةٍ ورديّة يشير إلى الاستئناس بالمكان والتآلف معه، وهكذا في الكثير من عناصر «السينوغرافيا» التي تحملُ دلالاتٍ تُعمّقُ درجات التأويليّة في ذهنيّة المتلقّي المُتفرّج.

تشكيلِ الموجودات على المسرحِ

المعمار «السينوغرافيّ» يحتاجُ إلى «سينوغرافٍ» مبدعٍ في تشكيلِ الموجودات على المسرحِ، والتّصرّفِ فيها بمنهجيّةٍ متنوّعة، مع الأخذ بعينِ الاعتبار الدوالّ «السيميائية» للعناصر المرئيّة أو السّمعيّة، دون التّركيز فقط على خامات الديكورات المادّيّة، فالفضاء المسرحيّ عند «السينوغراف» المتمكن لغةٌ تتحدّث حتى في حالات انطلاق الممثّلين بالكلام، وهو - أيّ الفضاء المسرحي - سلسلةٌ متّصلةٌ من العلامات «السيميائيّة» سواء الجغرافية منها أو النفسيّة أو «السوسيولوجية»، وهنا يأتي دور الاقتصاد في توجيه الدلالات للعناصر «السينوغرافية» على خشبة المسرح، فالكرسيّ مثلًا قد يكون على المسرح علامة على الرّاحة، أو الاعتلاء، أو إغلاق الطريق كحاجزٍ، وكذلك الحال في جميع العناصر التي تُبثُّ على أرضيّةِ المسرح من هنا أو هناك مرئيةً كانت أو سمعيّة.

ومع تطوّر التقنيّات الرّقميّة تطوّرت قيادة «السينوغرافيا» على المسارح، وفي أروقة الاستديوهات، واستفاد الكثيرون من العاملين في هذا المجال من هذه الهالة الكبيرة من المنتج الرّقميّ لتوظيفه في تصميم المسارح، وتجهيزها، مع الإبقاء على ثوابت الأبعاد «السيميائية» لكلّ عنصرٍ من عناصر «السينوغرافيا».

مسرحية الفارس

أرشيفية

اللون في العمل الفني..
التعبير النفسي العاطفي

عماد مدانات *

اللون أداة تعبيرية قوية ومؤثرة في المتلقي، تخلق إحساساً بالعمق والزمان والحركة، كما تحدد هوية العمل وأسلوب الفنان، وإثارة المشاعر كالحزن والفرح والغضب والحب،وإيصال المعاني الثقافية التي يريدها الفنان ،وبدون اللون يفقد العمل الفني تأثيره وقوته البصرية.

لذلك تظهر أهمية اللون داخل العمل الفني في التعبير النفسي العاطفي وخلق العُمق والتعبير، بحيث يساعد في إظهار البعد الثالث من خلال المساحات اللونية،القاتمة أو الفاتحة التي تعطي قُرباً أو بُعداً داخل العمل ، كما تؤثر في الحركة والهدوء، كالألوان الدافئة التي توحي بالحركة، بينما الأزرق والأخضر يوحي بالهدوء، كما يُظهر هوية الفنان وأسلوبه وشخصيته، كما يقود التباين في الألوان جاذبيته وقوته في عين المتلقّي إلى نقطة محورية تُضيف عمقاً إلى العمل ، ويكتسب جاذبية خاصة تساهم بإنجاح العمل وانتشاره.

* فنان تشكيلي وكاتب أردني

دلالات رمزية وثقافية

هناك دلالات رمزية وثقافية للألوان، كاللون الأبيض الذي في الحِداد، أو الأسود في الموت وحالات اليأس والدمار،لذلك يعتبر اللون من أقوى الصفات وأكثرها تأثيراً في مدى فاعليته داخل العمل الفني ، ويرى السير « شارلز لميوكس» الإنجليزي في تعريفه للون هو – الانطباع الذي يولد النور على العين يتم توزيعه بواسطة الأجسام المعرضة للضوء.

يهدف الفنان البصري في استخدامه للقيم اللونية المتعددة لتحقيق مجموعة من القيم:

- جذب المتلقّي من خلال إضفاء التأثير النفسي، وإحداث بناء معرفي من خلال زيادة التذكُر وإثارة عملية الاسترجاع في أعماق المتلقّي وهو ما يساعد كثيراً في بناء رؤية مشهدية حسية تدفع المتلقّي للوعي بقيمة العمل الفنيّ وسهولة قراءته.
- إضفاء الجمال وتنمية الذائقة الجمالية لدى المتلقّي.
- إحداث تآلف ما بين فكرة العمل الفنيّ والمتلقّي.

النُظم اللونية وبنية الفن البصري

أمّا النظم اللونية في بنية الفن البصري تقع ضمن العلاقات اللونية المتباينة والمتضادة والمتدرجة ،لينتج عنها موازنة الجاذبية الجمالية لإضفاء تعبيرات مؤثرة للتحفيز البصري، وتكون جاذبة في بنية بصرية محكمة كما في التباين والتضاد كتعبير بين شيئين أو أكثر، والتباين اللوني في حالات الاختلاف اللوني المتدرجة بين لون وآخر أو مع اللون نفسه بما يحقق التنوع والوحدة، في حين أنّ التضاد هو الاختلاف بين لونين ، أوالألوان المختلفة داخل فضاء العمل البصري كالأبيض والأسود.

كما يعتبر التدرج علاقة لونية أدائية في الفنّ البصري الحاصل بين لونين أو أكثر،وجميعها تؤدي إلى انتقالات إلى بصر المتلقّي بشكل متتابع وينتج عنه أثر نحو عمق التكوين يكون جاذباً للحركة والانتباه ، وعاملاً مهماً من عوامل نضج اللوحة ونجاحها.

كما يعتبر استخدام درجات الألوان وظلالها علامة على مهارة الفنان بحيث يضيف عمقاً وثراءً على العمل، ولعل لوحة «الصرخة للفنان» «إدفارد مونش» تجسد ما تمّ ذكره سابقاً في مدى أهمية اللون، حيث استخدم الفنان تدرجات اللون الأحمر والبرتقالي بشكل قوي لخلق حالة شعور بالقلق والتوتر،مما يعكس حالة نفسية متأزمة، ذلك أنّ الألوان هي وسيلة لنقل مضامين عميقة حول الوضع الإنساني الذي هو محور العملية الفنية أولاً وأخيراً .

أرشيفية

مسرحية كاميرا

المرأة مخرجة مسرحية..
تجـارب خـاصـة

د. مجد القصص*

مقدمة:

لا يمكننا الحديث عن المرأة والإبداع المسرحي بمعزل عن السياق التاريخي حيث أنها جزء لا يتجزأ من صناعة هذا التاريخ وليس على غرار ما يقوله «شليغل بان» الرجل يصنع التاريخ والمرأة هي التاريخ. [i]

وكما يذكر د. «بهنام ابو صوف» في كتابه ظلال الوادي العريق حيث يقول لنا «إنّ المرأة قلدت الطبيعة بعد مراقبتها لها وزرعت حبوب القمح في التراب ثم حصلت على حقلها لأول مرة في تاريخ البشرية» [ii].

وحيث أنّ موضوع هذا البحث هو المرأة كمخرجة مسرحية – تجارب خاصة فلا يمكن التكلم عن المرأة كمخرجة عربية بمعزل عن السياق التاريخي لوصول المسرح إلى عالمنا العربي.

سيتناول هذا البحث نظرة سريعة عن مشاركة المرأة كمخرجة مسرحية ثم يتحول إلى تناول ثلاث تجارب خاصة لكلّ من اللبنانية نضال الأشقر ونائلة الأطرش وكاتبة هذه السطور، خالصة إلى أنّ المبدع لا يخضع لاعتبارات جندرية مع الاعتزاز بأنّ خصوصية المرأة جعلتها تطرح مضامين مفاهيمها على خشبة المسرح ،وهذا الإنجاز نابع عن حركة التحرر النسائيّة التي وصلت لها المرأة بعد تهميش استمر لما يزيد عن 2500 عام.

* أكاديميّة ومخرجة مسرحيّة أردنيّة

i.Eichner. Hans, Friedrich Schlegel, 1999,P. 55

ii. طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات، 1951، ص.198 انظر د. بهنام أبو الصوف، ظلال الوادي العريق

المرأة كمخرجة مسرحيّة :

قبل التحدث عن المرأة كمخرجة في عالمنا العربي نلقي نظرة سريعة على دراسة الدكتورة نهى البيومي التي تقول فيها «إنّ نسبة المخرجات في العالم الغربي تصل إلى 25% من نسبة الذكور»[iii] أي أنّ عدد النساء هو قليل جدًا مقابل الرجال العاملين بمهنة الإخراج.

وينحصر العدد في الأردن بسوسن دروزة وكاتبة هذه السطور اللتان شكلتا تراكمًا مع الأخذ بعين الاعتبار وجود عدد كبير من المخرجات واللواتي قدمن تجربة أو تجربتين على طول مسيرتهن الفنية فابتعدن عن التوثيق. إضافة إلى ذلك وجود عدد كبير من مخرجات مسرحيات الأطفال أمثال جولييت عواد، «مارجو ملتجيان»، لينا التل، وسمر دودين وغيرهن الكثيرات، وكأنّ هذا المكان هو المكان المقبول اجتماعيًا ، أمّا عمل المرأة في الإخراج الاحترافي للكبار فما زال تحت قائمة المناطق المحرمة.

ولكي نفهم سبب هذا الانحسار في مهنة الإخراج الاحترافي للكبار فيجب أنْ نلقي الضوء قليلا على تعريف مهنة الإخراج: حيث هو باختصار إعادة صياغة جمالية لنص مكتوب من خلال استخدام عناصر الإنتاج المسرحية الكاملة بحيث يكون المخرج هو صاحب السيادة المطلقة على كافة عناصر العملية الإبداعية. من هذا التعريف نستدل أنّ هذه المهنة تتطلب توافر الجانب القيادي عند المخرج .

يبقى أنْ ننظر إلى أنّ الإحجام عن مهنة الإخراج المسرحي عند المرأة وتوجهها في أكثر الأحيان إلى التمثيل ،له أيضًا ما يبرره، فإنّ عامل الشهرة الذي يتمتع به الممثل أو الممثلة المسرحية أكبر بكثير من المخرج على الرغم من أنّ المخرج هو صاحب العمليّة الإبداعيّة كلّها .

تجارب خاصة

نضال الأشقر: التجربة الإخراجيّة

بعد أنْ قدمت نضال أعمالاً كثيرة كممثلة مسرح منذ مطلع الستينيات اتجهت في منتصف التسعينيات إلى تقديم أعمالها كمخرجة صاحبة مقولة تريد أنْ ترسخها على خشبة المسرح فقدمت لغاية الآن خمس تجارب إخراجية مسرحية وتجربة سادسة شعرية، وكان لي نصيب أنْ أشاهد معظمها، حيث تجولت الأشقر في العالم العربي وكانت عمان إحدى المحطات لهذه العروض حيث شاهدنا عملي سعد الله ونوس ومسرحية ثلاث نسوان طوال على خشبة المركز الثقافي الملكي – المسرح الدائري والمسرح الرئيسي.

إنّ المتابع لأعمال الأشقر الإخراجية يرى بداية اختيارها لنصوص تحمل مضامينًا رافضة للواقع المرير الذي نعيشه في عالمنا العربي سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي. ففي كلّ من «ثلاث نسوان طوال» و«تصطفل ميريل ستريب» كان التركيز على واقع المرأة العربية والنظرة الذكورية لها وتغليب هذا التحيز في السلوكيات اليومية وانعكاساتها المريرة عليها.

المخرجة اللبنانية نضال الأشقر

iii. د. نهى بيومي، لغز التغيير والاقتحام الأنثوي، جريدة الوطن، 17/4/2006

وفي مسرحية» تصطفل ميريل ستريب» التي كتبها د. رشيد الضعيف والإعداد الذي قامت به السيدة نضال بمساعدة ممثلها إيلي كرم حيث تناولوا قصة «رشود» والمرأة التي تبقى بدون اسم كالعادة والتي التقاها على شاطيء البحر.

وصورت المسرحية الرجل بأنّه ضعيف ومثير للشفقة لناحية شكوكه وهواجسه التي يعيش فيها، وهو باختصار ضحية تقاليد المجتمع ولديه رهبة من مجرد التفكير في التغيير الفكري أو الإنساني الاجتماعي. ويمكن تلخيص ما رمت له المسرحية بالتالي:

1. تسليط الضوء على مشكلة ليست حديثة بل لها بعد زمني متعدد الوجوه والأمكنة وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعادات والتقاليد.

2. تصوير الصراع ما بين الزيف والواقع وما بين القناع والوجه الحقيقي.

3. شن الحرب بشكل عام على المجتمع الذي يركز على ظواهر الأمور وليس على جوهرها (مثال ركز النص على نقطة عندما وجه الزوج لزوجته اللوم بأنّها كان يجب عليها أنْ ترمم غشاء بكارتها عندما تعرضت للاغتصاب، وكان رأي الزوج أنْ لا يعرف الناس ما حصل لها).

باختصار فإن ضعيف والأشقر لم يتبنيا الدعوة إلى كسر التقاليد التي نعرفها ونؤمن بها بل إلى عدم التستر بالزيف والأقنعة وإخفاء الوجه الحقيقي خشية من الناس والمجتمع، وطالبوا بالتعامل مع الواقع بصدق وموضوعية.

وقدمت الأشقر مسرحية « ثلاث نسوان طوال» بشكل أقرب إلى المدرسة الواقعية لجهة الديكور الواقعي والملابس اليومية الاعتيادية، ولكن اعتمادها كمخرجة كان دومًا على التجريب على الممثل وأدائه ، إضافة للإخراج ما يمكن أنْ يعبر عن فكر سعدالله ليعكس الواقع الذي نعيشه الآن، إضافة إلى الأجواء الاحتفالية من وجود الجوقة والغناء ومهارة التمثيل.

أمّا مسرحية «قدام باب السفارة الليل كان طويل» فتكمل فيها البحث في قضايا مجتمعها حيث تقدم عمل فرنسا يتناول هجرة الشباب من لبنان نتيجة عدم الاستقرار وهربًا من الحروب أو سعيًا للرزق بعد أنْ أصبحت لبنان ساحة للصراعات الإقليمية والدولية.

مزج العمل بين الغناء والتمثيل، لتوصل فكرتها بمساهمة عدد كبير من المؤدين والممثلين غير المحترفين باستثناء ندى أبو فرحات حيث احتاج تدريبهم إلى ما يزيد عن ثلاثة أشهر حتى يصلوا إلى المستوى المطلوب.[iv]

يبقى أنْ نشير بأنّ أهمية نضال الأشقر لا تكمن في كونها ممثلة أو مخرجة متميزة بل في ريادتها في الكثير من المجالات، منها: تأسيس محترف بيروت مع روجيه عساف ، و تأسيس فرقة «الممثلون العرب» والتي قدمت «ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ»، وشارك فيها من الأردن الفنانة لينا التل ، والفنان محمد القباني.

وكانت في هذه الفرقة تحلم بمسرح عربي يستطيع أنْ يتواصل ويتم توحيده عبر الفن المسرحي، كما أنشأت «مسرح المدينة» والذي استمر عشر سنوات، وافتتحت مسرحًا يحمل اسم مسرح المدينة الجديد.

iv. موقع مكتوب الإلكتروني، قدام باب السفارة الليل كان طويل: مسرحية عن الهجرة تطرح مصير اللبنانيين Accessed date: 29/9/2008

نائلة الأطرش - التجربة الإخراجيّة

وهنا تتكلم نائلة الأطرش عن تجربتها حتى تعطينا وصفًا دقيقًا لتجربتها في المسرح ومسار بحثها فيه ، وتقول: إنّ عملي في المسرح يأتي من خلال التزام اجتماعي وسياسي. وإنَّ إنتقائي لنصوصي المسرحية، إنّما يفرضها عليّ الهاجس الآني الذي أقع تحت تأثيره في فترة معينة من حياتي، وهو غالباً هاجس فكري وجمالي تستدعيه قضية راهنةٌ وملحة تملي عليَّ إحساسي كوجود في مجتمع معين يتمتع بموقف إزاء ما يحيط به.

توزع عملي في الثلاثين سنة الماضية بين: العمل كأستاذة لمادة فنّ التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية ومن ضمنه الإشراف على عدد من عروض التخرج. وبين: العمل كمخرجة لعروض مسرحية احترافية مع ممثلين محترفين (غالباً في المسرح القومي).

قمت بتخريج دفعات عدة من خلال عروض مسرحية تعتمد نصوصاً من «الريبرتوار» العربي والعالمي حسب ما تقتضيه طبيعة الدفعة المعينة والضرورة الإبداعية. فكانت «الزير سالم» لألفريد فرج، «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، «موت فوضوي صدفة» «لداريو فو،» «بيت برناردا ألبا» «لغارسيا لوركا»، «الليلة الثانية عشر» «لشكسبير،» شيء من «موليير» لموليير»..... إلخ. أمّا عملي كمخرجة مع ممثلين محترفين فقد كان في المسرح القومي وفي مسرح أسامة الخاص. وأكاد أقول بأنّ هذه التجارب في هذين المكانين لم يضبطهما خطٌ ناظم، بحيث تشكل هذه التجارب منحىً معيناً يذهب باتجاه تأسيس مسار محدد. وكان الخط الناظم بين تلك الأعمال، الهاجس الفكري والجمالي والبحث الدائم عن بنى وصيغ للخطاب المسرحي يماشي المستجدات والتغييرات العاصفة التي نتعرض لها.

المخرجة السورية نائلة الاطرش

ونفذت عدداً من العروض المسرحية خارج البناء التقليدي للمسرح، متحف، بيت عربي قديم، خان، قلعة دمشق محاولةً عن طريق فسحة المكان وشكل الجلوس الحرّ والتموضع الكيفي للناس، إيجاد تواصل من نوع آخر بين منصة/ متلقّي.

أمّا البحث الأساسي الذي تقوم عليه مهنتي كمخرجة هو العمل على الممثل، فأنا كمسؤولة عن عرض أعطي الممثل المساحة الكبرى لأنّي أؤمن بأنّه الرافع الأساسي للعرض المسرحي.

لا أتصور أنّ هناك مهنة أصعب من مهنة الإخراج. هي إنشغال فكري دائم. وبالنهاية لا أنظر إلى أعمالي كشيء منجز، بل كشيء قابل دائماً للتعديل ولاستيعاب تكوينات وتلوينات إضافية.

تقييم التجربة

المتابع لأعمال الأطرش يجد مصداقيتها من حيث مضامينها التي تتبناها ومن حيث تعاملها مع الممثل: فعلى صعيد المضمون لم تختلف الأطرش عن الأشقر في نقل مضامين سعد الله ونوس المُناصرة للمرأة - في مرحلته الأخيرة - سواء في مسرحيته «منمنمات تاريخية» أو في «أحلام شقية» والتي يكشف فيها سعد الله زيف المجتمع كما يؤكد سعدالله ونوس نفسه انحيازه للمرأة ، إذْ يقول «المرأة في مسرحياتي الأخيرة تكاد تصبح البطلة الأساسية، فالرجل والمرأة في مجتمعنا مثقلان بالأغلال، والرجل يقيد المرأة وينسى أنّه يقيد نفسه أيضًا، في النهاية نحتاج إلى نهضة حقيقية وكبيرة تحرر الاثنين معًا فهما سيحتاجان إلى التحرير بنفس القدر تقريبًا» [v].

لقد دعت الأطرش في عمليها إلى تحرير الاثنين ليشكلا واقعًا أفضل وإنْ كانت في «أحلام شقية» كما تقول: «إنّ إعطاء الناس هذه الصورة السوداوية سوف يحرضهم أنْ يتساءلوا لماذا سوداوي جدًا» [vi].

يبقى أنْ نقول بأنّ العمل المسرحي في عالمنا العربي هو عمل شاق ويواجهه الكثير من الصعوبات وتبقى تجربة نائلة الأطرش في تخريج دفعات من الممثلين الذين أثبتوا أنفسهم ليس فقط في الساحة السورية بل امتدت شهرتهم إلى العالم العربي إنجازًا لا بد من الوقوف عنده ودراسته. فهو إنجاز للسيدة نائلة وللمعهد العالي للفنون المسرحية، هذا المعهد العصي والذي يزود الساحة الفنية السورية سنويًا بدفعات ودماء موهوبة جديدة وهي التي أعطت القدرة على الاستمرار والتنافس في الدراما العربيّة.

المخرجة الأردنية مجد القصص

مجد القصص
التجربة الإخراجية

عندما أنظر إلى تجربتي كمخرجة أقسمها إلى مرحلتين: ما قبل لندن وما بعد لندن.

مرحلة ما قبل لندن: كان لا بد لي من أنْ أتمرس كمخرجة وأعمل مستندة على أكثر من مدرسة مسرحية فعلى سبيل المثال: انتمت مسرحية «الساعة التاسعة بالضبط» إلى مسرح العبث ومسرحية «النسر ذو الرأسين» إلى الكلاسيكية الحديثة و«كفاح الأرواح» إلى «البانتومايم» و«الحاجز» إلى مزج بين المذهب الواقعي والعبثي أمّا «انتغون» فكانت عملاً تجريبيًا اعتمدت فيه على استخدام صوتيات نابعة من أدوات صغيرة كعلب الكولا الفارغة وزجاجات الماء البلاستيكية الخ. لقيت هذه العروض استحسانًا عند عرضها ولكنّها كانت عروضاً أنتجت بميزانيات وتقنيات وإمكانات قليلة وضئيلة، ولكنّني كنت أعتمد على المضمون والممثل كعنصر لتوصيل الفكرة إلى الجمهور.

وكما يقول د. فيصل دراج عن مسرحية الحاجز في مقالته «شغف المهنة وإرادة التعلم» ... «لا يرى المتلقّي إلا الجسد القليل الذي يريد أنْ يتجاوز إمكانياته،

v. سعد الله ونوس، لقاء مع وكالة الصحافة الفرنسية في الموقع الإلكتروني نيزوا، رسالة دمشق: نصوص مسرحية منذورة للحرية
Accessed date: 29/9/2008

وإلى الصوت الذي يصدم الجدران ويريد أنْ يتسلل خارجًا وإلى حماس مشتعل يود أنْ يخلق جناحين وأكثر. لم يكن اختيار «المونودراما» – من قبل مجد القصص – أكثر من مرة إلا بينة على توسيع المكان والزمان إذْ إنّ الممثل فرد وحيد، والمسرح متقشف وشديد التقشف والإضاءة محتملة وأدوات الصوت مقبولة على مضض، كان الشيء الفني الوحيد الحاضر هو «إرادة الممثل» [vii].

وقد شكلت هذه المرحلة مختبرًا أمتحن فيه أدواتي وأتعلم التقنيات كالإضاءة وكتابة السيناريو.

مرحلة ما بعد لندن:

وأضافت لي دراسة الماجستير الكثير على المستوى الأكاديمي والتقني وأنّ اختياري لهذا التخصص الحديث جدًا في العالم لم يأت من فراغ فقد كنت كممثلة دائمًا أبحث عن لغة الجسد وأنتقد الممثل العربي الذي يمثل في منطقة الرأس .

تعلمت فلسفة التكوين الفيزيائي للجسد وتطور المدارس المسرحية في القرن العشرين. في البداية أصابني نوع من الصدمة الأكاديمية فنحن في جامعاتنا العربية نعتمد على التلقين وحفظ المعلومة أمّا كيف نوظف وننتقد هذه المعلومة فلا سبيل إلى ذلك.

الصدمة الثانية كانت انكشافي على التطورات السريعة التي حدثت في المسرح الغربي وفي الرقص الحديث والتنظيرات الحديثة التي لم تترجم لغاية الآن إلى اللغة العربية.

أمّا عن أعمالي فأريد الحديث وللإيجاز فقط عن تجربتين : «الملك لير» صوفيا وأبيض وأسود الذي يتمتع كلّ منهما بخصوصية مختلفة.

«الملك لير» صوفيا: بدأت رحلتي مع العمل من مقال نشر في جريدة «الأوبسيرفر» البريطانية للمراسلة الصحفية «فنيسا ثورب» بعنوان «صوفي أو لا صوفي: هذا هو السؤال».

مسرحية إلا أنت القدس

تخبرنا «ثورب» أنّ هناك أسبوعًا إسلاميًا يعقد في مسرح «جلوب» وهو مسرح «شكسبير» الأصلي الذي تمّ إعادة بنائه قبل ستة أعوام، كان الهدف من هذا الأسبوع توسيع دائرة التفاهم بين الثقافة الإسلامية والثقافة البريطانية. يخبرنا المقال أنّ هناك ندوة يقودها المتصوف الدكتور «مارتن لينغز» البالغ من العمر ستة وسبعين عامًا وهو المسؤول عن المخطوطات الإسلامية في المتحف الوطني البريطاني، وفي هذه الندوة كان « لينغز» سيقوم بعرض بحث يتناول فيه أنّ «شكسبير» كان ينتمي إلى طريقة أو مذهب أقرب ما يكون إلى الصوفية ، حيث يجادل «لينغز» بأنّ المبادئ الدالة على الأفكار الصوفية موجودة في كتابات «شكسبير»، ويعطينا المقال مثالين صغيرين عن كلّ من مسرحيات «الملك لير» و«العاصفة» [viii].

تشكلت لديّ الرغبة في تقديم عمل يدعو إلى التوازن وإيجاد نقاط الارتكاز للانسجام بين الثقافات، وتحديدًا حول صراع أو حوار الحضارات والثقافات.

زودتني سمو الأميرة وجدان بأول كتاب عن الصوفية باللغة الإنجليزية وكان بالنسبة لي مادة سهلة الهضم. ثم قادني الشاعر طاهر رياض في رحلتي حيث نصحني بالذهاب إلى دمشق وتحديدًا إلى مقام الشيخ محي الدين بن العربي لأبتاع كتبًا أعطاني عناوينها .وفعلاً قمت بشراء (12

vii. د. فيصل دراج، مجد القصص: شغف المهنة وإرادة التعلم، مجلة تايكي، العدد الثلاثون،2007

viii. فينسيا تورب، صوفي أو لا صوفيا هذا هو السؤال، الأوبسيرفر 24/10/2004 ،

كتابًا)، وحيث أنّني لم أكن محصنة بشكل جيد ضد الغيبيات فقد أصابني رعب وخوف شديد مما دفعني إلى إيقاف البحث بعد قراءة هذه الكتب. وأوقفت المشروع . قدمت مسرحية «قبو البصل» المأخوذة عن قصة قصيرة للكاتب الألماني «غونتر غراس» بالعنوان نفسه، بعد أنْ أنهيت عملي في «قبو البصل» عاد الهاجس مرة أخرى إلى الصوفية، وعدت إلى «الملك لير» وقرأتها عدة قراءات واستخلصت منها المقاربات النصية التى أظن أنّها المعنية في أبحاث الدكتور «مارتن لينغز». عندما أنهيت مخطوطة النص أخذته إلى الناقد الدكتور فيصل دراج ليعزز لي الجانب العلماني، وأضاف لي بضعة سطور لها أهمية كبيرة في إيجاد التوازن في النص والأفكار المطروحة كما أعطيت النص للشاعر طاهر رياض الذي قرأه وزودني بمجموعة أشعار لكلّ من عمر بن الفارض ،وابن العربي ، والحلاج والنفتري ، وغيرهم وشرح لي الأشعار، ونصحني بموضع كلّ من الأشعار لمن يصلح من شخصيات المسرحية وقمت بدوري بتوظيف الأشعار في أماكنها المناسبة للحدث والشخصيات.

مسرحية الملك لير صوفيا تتناول مسرحية «شكسبير» «الملك لير» بشكل جديد يهدف إلى المزج بين بعض التداعيات في الحضارتين الشرقية والغربية.

عملي كان حوارًا بين ثقافتين في محاولة للوصول إلى مناطق الحوار بعيدًا عن التطرف وتكريس احترام الآخر وثقافته. معتمدة على الحركات المستمدة من حركات الدراويش لجلال الدين رومي إضافة إلى حركات مستمدة من رقص الباليه والرقص الحديث «والبريك دانس» ومن الحركات التجريدية والحركات اليومية الاعتيادية إضافة إلى أغانٍ وأشعار صوفية ممزوجة مع حوار «شكبير» الأصلي المأخوذة من مسرحيته الشهيرة « الملك لير».

في النهاية المدرسة التي اعتمدت عليها في صياغة العمل المسرحي تعتمد على فيزيائية الجسد وأيضًا لا ألغي تأثري بالمخرجة الألمانية «بينا باوش» مؤسسة «المسرح الراقص». للوصول إلى مسرح ما بعد الأرسطي ليجمع بين العقل (مسرح برخت) والحواس (مسرح العبث) وقد تم بناء النص والتشكيل الحركي والأداء والعمليات الموسيقية والبصرية.

أمّا مسرحية أبيض وأسود فأقتبس ما كتب على الغلاف الأخير لدليل المسرحية: « لقد تم إقحام جيلنا وبضعة أجيال أكبر منّا عمرًا من خلال تواتر الأحداث في منطقة الشرق الأوسط في النزاعات العسكرية ،ومن الواضح أيضًا أنّ بضعة أجيال قادمة سوف تلحق بها نفس اللعنة، إلا إذا حاول البعض منّا أنْ يجهر بصوته عاليًا وأنْ يهدف كلّ هذا البعض إلى خلق زخم مؤثر يدعو كلّ الأطراف المتحاربة أنْ توقف إهدار حياة الإنسان وإهدار المصادر المتاحة.

إنّ الحروب التي خبرناها في منطقتنا تجعل منا مؤهلين لأنْ نصرخ بأعلى صوتنا ضدها باستخدام كلّ الوسائل الحضارية والفنية التي نملك. لقد شهدنا البؤس وكلّ المظاهر السلبية التي تنتج عن الحرب: التعذيب، اللاجئين، القتل، المعاناة وعلاوة على ذلك تعميق الهوة الكبيرة في التواصل بين سكان هذا العالم».

تم التعاون بيني وبين الشاعرة الأردنية نوال العلي للخروج بنص يتناول بشكل كبير شتى الأمور التي نعاني منها كمجتمعات في الوطن العربي نتيجة لما يحدث من أمور مخيفة اقتلعت الأخضر واليابس معًا.

وكانت مسرحية «أبيض وأسود» لفرقة المسرح الحديث صرخة في وجه الحرب لوقف حالة الفوضى في المنطقة، اعتمدت المسرحية لإيصال هذه الأفكار على الحركات المستمدة من تراثنا،

ومنها: الدبكة، وعلى الحركة اليومية الاعتيادية وألعاب الأطفال في منطقتنا بالإضافة إلى الحركة التجريدية، كما ستعتمد في بعض مشاهدها على غناء الأشعار المنتقاة خصيصًا لخدمة المضمون مع الحوار.

وهذا العمل ينتمي إلى المسرح التجريبي على الفضاء المحصور والتجريب في علم الدلالة «السيميولوجية» والتجريب في النص من حيث أنّه لا ينتمي إلى النصوص الكلاسيكية ، وهو مبني بشكل غير تقليدي فليس هناك بنية مباشرة كما هو الحال في النصوص الكلاسيكية - مقدمة، وسط، عقدة، صراع وحل - بل هو مبني على مقولة ممسرحة وتجريبية يتم تجميعها من قبل المتلقّي من مجموعة المشاهد المتعاقبة ومن الموسيقى والملابس والإضاءة والحوار والرقص والحركات والأغاني.

لقد اعتمدنا مع المؤلفة في مفردات النص على مفهوم «الجروتسك» أي تغريب المعنى على شكل مضحك أو بشع للوصول من خلال الصدمة الموجهة إلى المتلقّي من أجل حثه على إعادة قراءة الواقع بطريقة مغايرة.

وبعد تقييمي لبعض من أعمالي والتي انتهت في مسرحية كاميرا، أجد أنّ أبيض وأسود، وبوابة 5 كانتا الأقرب إلى الجمهور أي أنّ المعادلة التي نبحث عنها كمخرجين في العلاقة مع الجمهور أصبحت قريبة دون التنازل عن التقنيات أو الإتيان بالجديد على خشبة المسرح.

وهذا لا يعني أنّ الجمهور لم يتقبل أعمالي السابقة بل في تقييمي هناك أمران مهمان، الأول: أنّ الجمهور قد تطور كما تطورت أنا فأصبح يستطيع أنْ يقرأ أعمالي ورموزي الجسدية والتشكيلية.

الثاني: أنّ الجميع في كلّ الأعمال كان قد استمتع بالصورة والموسيقى والتشكيل وربما لم تصل له الرسالة كاملة إلا أنّ المتعة الجمالية تحققت.

وقد تحققت في «أبيض وأسود» المتعة الفكرية مع الجمالية وكما يقول د. عمرو دوارة في نقده لمسرحية «أبيض وأسود» والتي عرضت في القاهرة التجريبي بالدورة العشرين «بدأت مجد القصص بهذا العرض مساحة جديدة من الإبداع الناضج، الذي يرتبط من خلاله الشكل بالمضمون، ويستطيع أنْ يحقق تلك المعادلة الراقية والصعبة بالجمع بين تقديم كلّ من المتعة والفكر، بلا خطابية أو ادعاء، ودون مبالغة أو إسراف في الشكل والتكنيك لإبراز المهارات، حيث نجحت وبمهارة في هذا العرض في إخفاء الصنعة، وذلك بالرغم من تلك الدقة المتناهية في تنفيذ العرض»[ix] .

ما زلنا كمخرجين نحاول أنْ نجد المعادلة الصعبة في العلاقة مع الجمهور والذي تعرض لأكبر غزو ثقافي في تاريخ البشرية وعملنا في المسرح وتقديم القيم الإنسانية على خشبته بشكل راق لهو بحد ذاته مقاومة إزاء الانحدار الثقافي والفكري الذي تعيشه منطقتنا العربية.

الخلاصة.

يبدو أنّ فضاء الحرية والتغيير هو الجامع بين التجارب الثلاثة ، وفي العموم لقد خطت المرأة في مجال الإخراج وأثبتت في أكثر من موقع تحملها للمسؤولية الاجتماعية والسياسية في أعمالها وجديتها في طرح المضامين والتزامها بقضايا أمتها. آملة أنْ يفتح مجال البحث لتوثيق تجربة المرأة كمخرجة مسرحية في كتاب أوسع لأنّني في بحث واحد لن أستطع أنْ أغطي الكثير من المبدعات والمنتشرات في أرجاء عالمنا العربي الواسع.

ix. د. عمر دوارة، أبيض وأسود والتجريب الجماهيري، مجلة المسرح ، 2008

الفنان محمد العباي

"المونودراما" في المسرح الأردني..

تداعيات البوح الإنساني

هبة « محمد أمين» العلاونة *

«المونودراما»، مسرحية يؤديها ممثل واحد، أو ممثلة واحدة، وغالباً ما تحتوي على شخصية واحدة. وأصل المصطلح إغريقي يتكون من كلمتين: «مونو Mono» وتعني «واحد»، و«دراما Drama» وتعني «فعل».

وقد بات من المتعارف عليه أنها المسرحية التي تطرح صوتاً درامياً واحداً، وتعتمد في بنائها شخصية درامية وحيدة أو مستوحدة تعاني أزمة أو عزلة أو اغتراباً نفسياً واجتماعياً يفرزُ صراعاً داخلياً، وتنفرد تلك الشخصية بالجمهور وحيدةً أو مستوحدةً تعاني أزمة أو عزلة أو اغتراباً نفسياً واجتماعياً يفرز صراعاً داخلياً، وتنفرد تلك الشخصية بالجمهور وبمساحة الفعل الدرامي بشكلٍ طاغ ؛ لتبوح أو تسرد تجربتها الدرامية وفقاً لمنظور «أوتوقراطي» يعكس أحادية الصّوت «المونودرامي».

* كاتبة أردنية

وتعود جذور «المونودراما» إلى الشاعر والممثل الأغريقي «ثيسبس» (534 ق.م)، الذي أخرج طقوس «ديونيسوس» من المعبد إلى الشارع، وأوجد شخصية تحاور الجوقة، وتروي أحداثاً مستمدةً من الملاحم والأساطير تتناول حياة الملوك والأبطال، وصراعهم مع الآلهة. وكان ممثلاً جوالاً ينتقل في عربته بين القرى والمدن اليونانية حاملاً فيها جميع احتياجات العرض الذي كان يقدم في التجمعات والأسواق والاحتفالات.

الصوت الإنساني

لم تظهر «المونودراما» كشكل أدبي درامي له خصوصيته إلاّ في القرن الثامن عشر، وترجح الناقدة نهاد صليحة أن تكون مسرحية «بجماليون»، التي كتبها «جان جاك روسو» عام 1760، هي البداية الحقيقية لهذا الشكل، ثم ظهر بعده الممثل والكاتب المسرحي الألماني «جوهان كريستيان» براندز (1735 - 1799)، الذي كتب نصوصاً «مونودراميةً» قصيرةً بين 1780-1775.

وكان يؤدي الأدوار فيها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، إضافةً إلى عدد من الكومبارس أو الجوقة مع مرافقة الموسيقى أحياناً، وقد وجد براندز في «المونودراما، التي تخول للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع، فرصةً لإطلاق مواهبه التمثيلية، وبعد هذا الازدهار المؤقت توارت «المونودراما» عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر، لكن مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومع الصحوة الرومانسية التي بلغت أوجها في المسرح على أيدي التعبيريين في ألمانيا، بدأت «المونودراما» تعود إلى خشبة المسرح، ومن أبرز نماذجها: «ضرر التبغ» (1886)، و«أغنية التم» (1887) لأنطون تشيخوف، و«المونودراما» «قبل الإفطار» (1916) ليوجين أونيل، التي تصور معاناة سيدة حياتها لا تُطاق، ومشاعر المرارة والاكتئاب التي تنتابها بسبب صراعها وخلافاتها مع زوجها، و«المونودراما» «الصوت الإنساني» (1930) لجان كوكتو. وفي المسرح العربي، يُعدّ الشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي (1955-1892) أول من كتب «المونودراما» في المسرح العربي من خلال نصه «ابن زيدون في سجنه» المنشور في العدد الثاني من مجلة البعثة الكويتية عام 1954.

الأديب أحمد زكي أبو شادي

أما المسرح الأردني، فقد شهد «المونودراما» لأول مرة إخراجاً وإنتاجاً في منتصف ثمانينيات القرن الماضي، حيث أنتجت ثلاثة نصوص في عام واحد (1984)، هي: «مونودراما» «حال الدنيا»، تأليف ممدوح عدوان، وإخراج حاتم السيد، مونودراما «أغنية البجع» لتشيخوف، إخراج محمود إسماعيل بدر، ومونودراما «وحدي في بيت الجنون»، تأليف توفيق فياض، وإخراج خالد الطريفي. أما تأليفاً فقد كتب كل من نادرة عمران وجمال أبو حمدان في عام 1992، نصين «مونودراميين»، الأول بعنوان «كواليس»، وقد أخرجته ومثلته عمران، والثاني بعنوان «ليلة دفن الممثلة جيم»، الذي أخرجه جميل عواد، ومثلته جولييت عواد.

أحمد زكي أبو شادي

أرشيفية

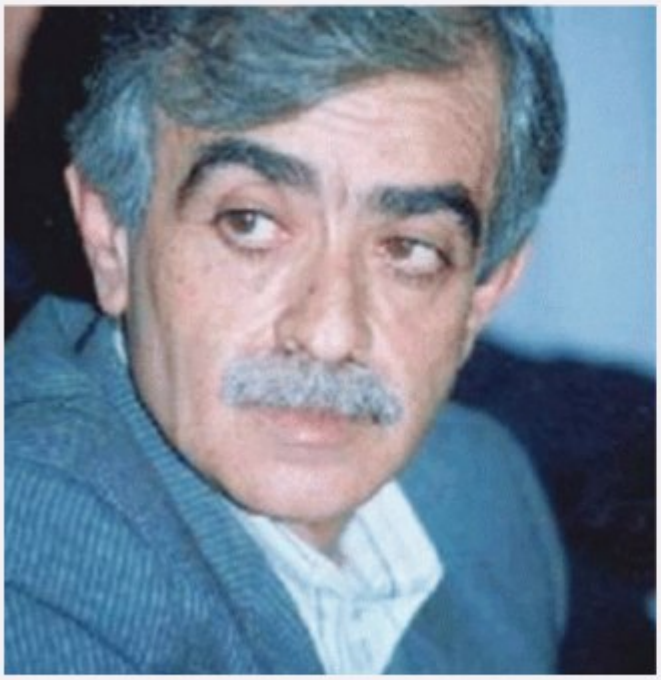
الصراع بين الذات والشخصيات

توالى تباعاً ظهور نصوص أخرى، نُشر بعضها في كتب أو دوريات أو مواقع إلكترونية، وقُدم بعضها الآخر على المسرح فقط، مثل: (مرثية الوتر الخامس، تغريبة ابن سيرين، عشيات حلم، وآدم وحيداً) لمفلح العدوان، و(خمس دمى، وأنا لحبيبي لغنام غنام، و(الرسالة، والنجمة والهيكل) لشايش النعيمي، و«نوبة صحيان» لنادرة عمران (معدة عن «مونودراما» «يقظة» للكاتب الإيطالي داريو فو)، و«مصابة بالوضوح» لسوسن دروزة، و«لعبة الشاطر» لفتحي عبد الرحمن، و«عائد إلى حيفا» ليحيى البشتاوي (معدّة عن رواية بالاسم نفسه لغسان كنفاني)، و«شاطئ الفنان» لعائد ماضي، و«القميص المسروق» لصلاح أبو هنود، و«ابن فضلان في بلاد العربان» لمنصور عمايرة، و«على قيد الموت» لهناء البواب، و«فيس بوك» لأحمد الطراونة، و«البحث عن عزيزة سليمان» لعاطف الفراية.

في مسرحية (ليلة دفن الممثلة جيم) قدم الكاتب (جمال أبو حمدان) الصراع بين الذات والشخصيات التي تقوم بأدائها في حالة الانسجام والتوافق والقبول والرفض، حيث قدمت لنا عددا من الشخصيات النسائية ذات الحضور التاريخي والسياسي والاجتماعي مثل (كليوباترة، شهرزاد، ماري أنطوانيت، شجرة الدر، وزنوبية - ملكة تدمر، وأدَّت على خشبة المسرح أدوارًا تمثل: ولادة بنت المستكفي، وأنتيجوني، وبنيلوبي، وسالومي، وأوفيليا، وزرقاء اليمامة).

الأديب جمال أبو حمدان

ومنذ بداية الأحداث نرى صندوقا (قبرًا) فوق خشبة المسرح، والخشبة نفسها تشعرنا بأن صاحبة القبر (الصندوق) ممثلة عريقة أدَّتْ أدوارًا مختلفة لشخصيات نسائية تاريخية عديدة. يتجلى ذلك من خلال الأقنعة، والملابس التاريخية، وبعض الأشياء الموجودة، فعلاً، على خشبة المسرح. ثم يبدأ الحوار المنفرد بأسلوب فيه الكثير من الشاعرية، والتأنق: «في يوم الفرحة والأشواق، تدهمنا ذكرى موتانا، فيهلُّ الدمع من الأحداق، في يوم النَدْب على الموتى، يدهمنا النسيانُ القاسي، ويفجِّر ضحكاً في الأعماق».



الكاتب الراحل جمال أبو حمدان

شخصيات أسطورية وتاريخية

تطور الحدثُ بتطور الحوار الفردي، فإذا بشخصية الممثلة «جيم» قد قامت بتشخيص أدوار الملكات وبعض الشخصيات النسائية الأسطورية والتاريخية. « إنها تمسك بخيط الحياة الرابط للشخصية مع ضبط حياتها وتكون معايشة للدور من الداخل والخارج ليتطور الحدث لينتهي إلى نقطة الصفر، فهناك شخصيات أدتها التقت مع ذاتها وثمة شخصيات لم تلتق مع ذاتها لانعدام التطابق معها، إن «جيم» نقطة البداية وهي الأصل لكل الدوائر لأنها نقطة الشد والإفلات الذي يتوزع لكل الشخصيات، وحين تسقط في الصندوق تصدر صرخة تستمر مع الصدى وكأنما سقطت في بئر عميقة وقد أغلق الصندوق، يدخل اثنان من عمال المسرح ليحملانه وكأنه قبر، حيث كتبت عبارة (هنا ترقد يرحمها الله الممثلة «جيم» التي ولدت ما بين الدور الأول والدور الثاني وعاشت ما بين الوهم ووجه الوهم الآخر... فسبحان الحي الباقي) . وفي كل هذه الأدوار كانت الممثلة «جيم» تفقد جزءًا من شخصيتها الحقيقية في تمثيلها للشخصية الأخرى التي تتقمص دورها وتؤديه، وكأنما هي تعطي من حياتها ومن ذاتها وديمومتها لكل شخصية من الشخصيات التي تؤديها، لذلك نجدها في أيامها الأخيرة تحاول البحث عن نفسها فتجدها موزعة، أو مبدَّدة، بكلمة أدقّ، بين ذاكرة مثقوبة، ضعيفة، أو لنقل بكلمة أخرى مفقودة، ونسيان قاحل، يكاد يكون تامًا. ولهذا لا تشعر بغير الضيق، والاختناق، والوحدة، ومن الملاحظ أن شخصيات «المونودراما» هنا هي شخصيات لا استقرار لها، وتعاني من حالة التأزم التي تظهر في ثنايا الأحداث، وجميعها يبحث عن الخلاص والقيام من الوهم وإدراك الحقيقة، بل وإيجاد الحرية لتمنح لنفسها مكاناً تستطيع من خلاله أن تجد نفسها بين المجتمع.

وفي «مونودراما» (الرسالة) من تأليف الفنان (شايش النعيمي) عام 2010م، قدم المؤلف قضية تتعلق بالصراع العربي – الإسرائيلي، حيث تناول القضية الفلسطينية وإبعادها المحلية والدولية، وانعكاسها على الإنسان العربي والأردني بشكل خاص، من خلال قصة جندي يرفض بيع بيته، أو المساومة عليه، والمقصود رمزيا بالبيت هو (الوطن).

وفي هذه المسرحية، يستذكر الابن وصية والده من خلال رسالة له قبل استشهاده في أرض معركة (الكرامة)، ولم يستطع الابن من تنفيذ وصية والده. ابتعدت المسرحية عن التقريرية والمباشرة، وأخذت أحداثها امتداداً تاريخياً حمل معاناة الإنسان العربي المعاصر بكل تشعباتها السياسية والاجتماعية، واعتمد المخرج في التأسيس البصري لرؤيته الإخراجية على مجموعة من الحوادث والوحدات الصورية الحياتية، التي رسختها تقنيات «المونولوجات» الداخلية والمناجاة الذاتية، مما عبر عن الصراع الداخلي للبطل وآثار الضغوط الخارجية عليه، ومدى قدرته على الرفض لهذه الضغوط، وبهذا كانت تقنيات الحركة والصوت تجسيدا حقيقيا لمعاناة الإنسان المهشم والضائع بين الأوامر التي تصوغ حياته، من دون إرادته، وبين مشاعره ومدركاته وقناعاته السياسية. وقد حملت المسرحية عدداً من الرموز والدلالات في العرض، وعبرت عن اللحظات المأزومة في حياة البطل، الذي لم ينفصل عن واقعه بكل ما فيه من تجليات مأساوية .

استعادة الذاكرة

وفي مسرحية (البحث عن عزيزة سليمان) لعاطف الفراية (1964- 2013) ، يؤسس المؤلف نصه من خلال علاقة تناصية تفاعلية واضحة مع «مونودراما» «أغنية التم» «لتشيخوف»، ومع مونودراما «ليلة دفن الممثلة جيم» لجمال أبو حمدان. حيث يشكّل هذان النصان مرجعيتها التي تشرّبت منها دلالتها وإطارها العام، حيث يتناول عاطف الفراية في نصه مأساة الفنان في مرحلة ما بعد الشهرة، لتتوارى الأسماء والشخصيات المستعارة، وتسقط حينئذ الأقنعة، وتبدأ حياة جديدة له تبدو في معظمها غريبة، ويقدم الفراية هذه الأحداث من خلال بطلة في الستين من عمرها، اسمها الحقيقي «عزيزة سليمان»، واسمها الفني «نجمة»، تقيم في دار خاصة برعاية المسنين، تبدو عرجاء وإحدى ساقيها أقصر من الأخرى بسبب تعرضها إلى حادث سيارة، وكانت قبل ذلك نجمة تمثيل طالت شهرتها الآفاق، وبات المعجبون والصحفيون يطاردونها في كل مكان، وبسبب لهاثها المسعور وراء الشهرة فشلت تجاربها في الزواج خمس مرات، ولم تدم أطولها أكثر من عام واحد خلال أربعين عاماً: «دائماً كان الزواج ينتهي بسبب اللهاث خلف الشهرة، لم أكن أستطيع الجمع بين الزوجة والنجمة، كنت أضحي بأي شيء عندما أوقع عقداً لدور جديد، حتى المرة الأولى والأخيرة التي حملت فيها جنيناً، غامرت به من أجل ذلك الدور الذي لم أستطع التنازل عنه، بينولوبي». وشخصية «بينولوبي»، التي تعرب عزيزة عن حبها لدورها، هي، كما جاء ذكرها في ملحمة «الأوديسة» «لهوميروس»، الزوجة الوفية للبطل الإغريقي «أوديسيوس»، التي ظلت ترفض الخاطبين الذين تقدموا لها طوال غيبة زوجها في رحلته الطويلة، خلال حرب طروادة، حتى عاد إليها في النهاية.

الكاتب الراحل عاطف الفراية

استدعاء العزلة

وفي موضع آخر نجدها تقرن شخصية «أوديسيوس» بطليقها «وليد زهران» الذي تعتقد بأنه هو الذي يرسل لها الورد، ويدفع أجرة إقامتها في دار المسنين، وتنتظر أن يزورها ليؤنس شيئاً من وحدتها القاتلة، خاصةً أنه أصبح صديقاً لها، منذ عشر سنوات، ولم ينقطع عن زيارتها حين كانت تتعالج في المستشفى حتى شفيت كسورها وجروحها، وكَتب عنها في الصحف مطالباً بعلاج مجاني لها، وكان قبل زواجهما قد نشر كتاباً نقدياً عنها ليتسلل إلى قلبها. لكن المفاجأة الصادمة، التي تشكّل المفارقة الكبرى في النص تأتيها قبل النهاية حين يعلمها مدير الدار هاتفياً أن من كان يرسل لها الورد، ويدفع أجرة إقامتها قد مات، واسمه «ساكب شلنفح»، مالك مجموعة المحال الكبرى المعروفة باسم «عزيزة»، ذلك الشاب الخبّاز الذي هام بها وطلب يدها للزواج عندما كانت في المرحلة الثانوية، لكنها رفضته بسبب فقره في ذلك

الوقت، في الوقت الذي كانت فيه أمها على النقيض منها، ترى أن ساكباً هو الزوج المناسب لها، فليس مهماً الاسم ولا المهنة، بل الحب، والمرأة أنفع لها أن تتزوج رجلاً يحبها لا أن تركض وراء الأحلام.

إن «المونودراما» تقوم على الاستذكارات وهذا ما يظهر واضحاً في نص (الفراية) الذي أراد من خلاله أن يؤكد بأن الشاب الخباز البسيط الكادح ابن الأسرة الشعبية البسيطة ، يحمل قلباً نقياً صادقاً محباً، ولذلك ظل وفياً في حبه لـ «عزيزة» أكثر من أربعين سنة، وليس «نجمة» المصطنعة، رغم أنها رفضته يوماً ما، في حين أن الذين سحرتهم شهرة «نجمة» وبريقها سرعان ما تخلوا عنها، ونسوها حينما أفلت تلك الشهرة وانطفأت، وانحسرت عنها الأضواء، وبذلك شكلت المسرحية ادانة لكل العلاقات المصطنعة التي تحكمها المصالح الآنية.

المصادر:

- باسم دلقموني، المضامين الفكرية في مسرح جمال أبو حمدان، 2023م.
- صبحة علقم، «المونودراما» في المسرح الاردني، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، 2015 .

الفنان الراحل خالد الطريفي

المخرج المسرحي الأردني...

وإشكاليّة النقد

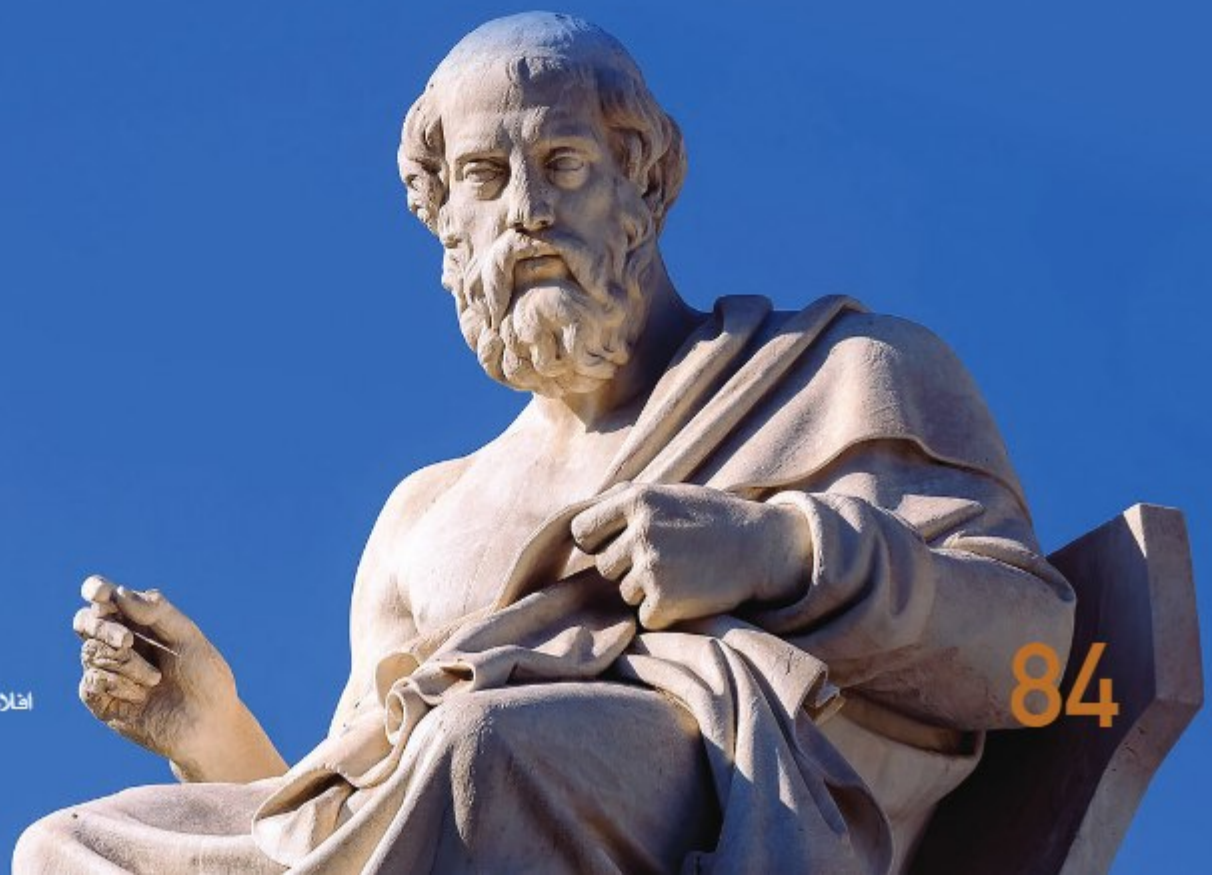
باسم دلقموني *

عند الحديث عن النقد الأدبي بشكل عام ،والنقد المسرحي بشكل خاص وعلاقة كلٍّ منهما بالآخر وعلاقتهما بالعرض المسرحي، نجد أنّ النقد المسرحي العربي أخذ أبعاداً مختلفة بعضها سلبي وبعضها إيجابي، والذي يحتاج إلى إعادة النظر في العديد من جوانبه.

والمعروف أنّ البشرية مرّت بمراحل عديدة من التطور الأدبي والشعري دون أنْ يكون هناك أيّ أثر للنقد عليها، إلا أنّها ارتبطت بالوعي الاجتماعي ، كذلك ارتبطت بالقيمة الإبداعية للنتاجات الأدبية.

وهي – البشرية – في تطور مستمر إبّان العصور القديمة، ولم تكن هناك حالات نقدية للمسرح واضحة من تلك المراحل التاريخية القديمة، إلا أنّ البعض يقول: إنّ «أرسطو» أول من كتب وأسس لحالة نقدية في المسرح القديم.

* مخرج أردني



افلاطون

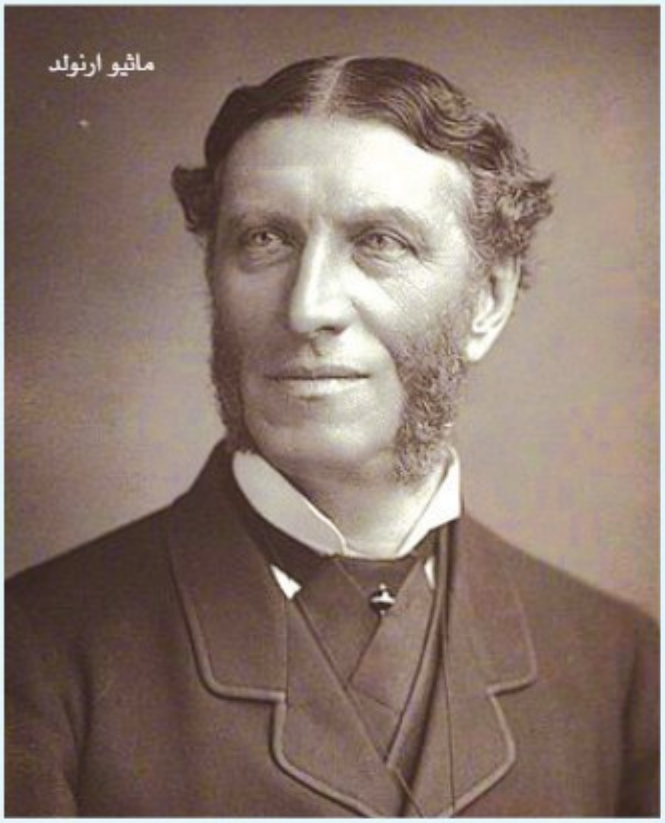
إنّ الناقد للعروض المسرحية عليه أنْ يكون ملمّاً في جوانب العمل التنفيذية، ومنها ما يمكن صياغته في شكل أسئلة: ما هو التمثيل وما يعني والمدارس المختلفة؟ وما هي وظيفة الإضاءة وتأثيرها البصري على المشاهد، وماذا تعني فلسفة الحوار والحركة في العرض البصري، وماذا يعني الإيقاع في العرض المسرحي ككلّ، والإيقاع في المشاهد المختلفة سواء كانت فردية أو جماعية.

وماذا يعني إيقاع السكون وتأثيره على إيقاع المشاهد المتحركة، وكيفية تعامل المخرج مع النص المكتوب كي يحيله إلى عرض مسرحي.

البحث والمنهجية

يمكن القول: إنّ الناقد المسرحي هو باحث في الأصل، له منهجه العلمي وخبرة واسعة في مجال المسرح ، وعلى عاتقه تقع مسؤولية قراءة / دراسة/ نقد العرض، وهي مسؤولية كبرى تتطلب دراية للارتقاء بالحركة المسرحية ..

كما أنّ له دور مهم في إرساء قواعد لمدارس فنية ، وعليه تبيانها بنهج موضوعي، وهو بذلك يسهم مساهمة فعالة لهذا النهج من خلال تطوير أدواته النقدية، وبالتالي يسهم في تقدم وتطور أدوات المخرج للعرض المسرحي ، وكلّ المشتغلين في المسرحية، فالناقد للعرض المسرحي ينبغي أنْ يعمل باحترافية مع العرض المسرحي وليس بمعزل عنه. وعلى مخرج العرض المسرحي أنْ يكون ناقداً محللاً وباحثاً في النص لأنّ اختياره يكون بدراية تامة ، وملمّاً بنقاط ضعف النص أو قوته، يدرس أبعاد الشخصيات ويرسم مسارها على خشبة المسرح من نص مكتوب لشخصيات نابضة بالحياة، عليه اختيار الممثل المناسب للدور، كما عليه أنْ يدرس أدق التفاصيل في النص حتى ينجح في تقديم العرض المسرحي وعارفاً بسيكولوجية الجمهور ومستواهم

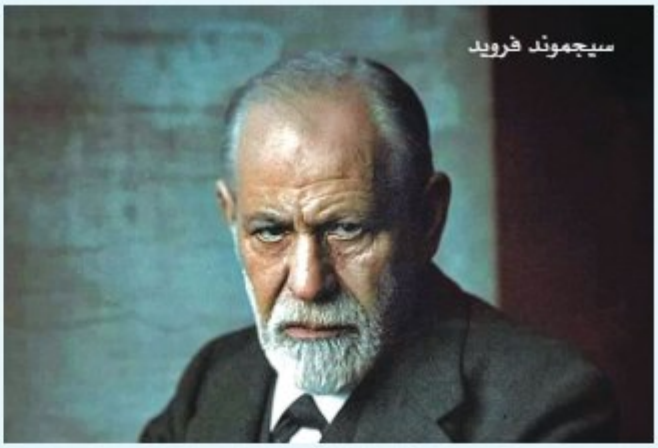

ماثيو ارنولد

الاجتماعي والثقافي، وهي تشكل بالنسبة له نقداً داخل العمل المسرحي.

غياب النقد

من هنا فإنّ وجود حركة مسرحية قوية لابدّ أنْ يوازيها حركة نقدية، إذ يتبادر لذهننا تساؤل، ما إذا ما غاب النقد هل يتطور الإبداع؟ ونحن نعرف من أنّ الحركة النقدية كانت جنباً إلى جنب مع نشأة المسرح القديم، أحياناً يسود الحركة النقدية الركود وذلك لقلة العروض المسرحية، وأحياناً أخرى تكون مستوى العروض المسرحية ضعيفة، وهي مشكلة تظهر عند عزوف الجمهور عن المسرح.

وينبغي القول: إنّ على الناقد أنْ لا يمدح ولا يثني على العمل مجانًا، وإنّما بطريقة منهجية علمية، فإنّنا نجد أنّ بعضاً من المخرجين المسرحيين يريدون المدح والثناء مهما كانت سوية العرض وهذا خطر محدق على الحركة النقدية وبالتالي هي خطر على المبدع والناقد وينتج عن ذلك ضعف المسرح – ولا


سيجموند فرويد

توجد حركة مسرحية بلا توجيه نقدي للعروض المسرحية، لذلك فإنّ من واجب الناقد الكشف عن الإيجابية والسلبية للعرض كي يعرفها المخرج أولاً ومن ثمّ يتلقاها المشاهد، ولن يقوم مسرح مهما كان تطوره إلا بوجود نقد قوي عادل، هنا نستحضر «شكسبير» عندما كتب «هاملت» فقد قدّم للممثلين توجيهات قبل البدء بأداء المشهد المسرحي والذي كشف جريمة قتل والده أمام الملك والملكة.

الفكر النقدي

إنّ مفهوم النقد يخضع لعمليات عقلية تركيبية مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق، وللنقد صلة بالعلوم الإنسانية كالفلسفة وعلوم اللغة والاجتماع وعلم النفس التي تدرس نشاطات الإنسان بوصفه إنساناً.

كما أنّ العملية النقدية عند اليونان ارتبطت بالشعر والمسرح ، وأول من كتب في النقد «أرسطو» بكتابه «فن الشعر» عن المسرح اليوناني مرتكزاً على أساس النقد المسرحي المعياري مرتبطاً بالتطور السائد لعلم الجمال والفن ، واضعاً قواعد للكتابة المسرحية على أساس تصور مسبق للعرض المسرحي ، يحدد علاقته بالواقع وكيفية محاولاته لهذا الواقع مع تحديد الهدف منه: هل هو التطهير؟ أم للتعليم؟ أم للثقة؟ وقد استند «أرسطو» في نقده لمسرحية «أوديب الملك» التي كتبها «سوفوكليس».

وهناك خمسة مداخل للنقد:

1- المدخل الأخلاقي ومدى تفاعله بالمثل الأخلاقية: وهو من أقدم أنواع النقد؛ فقد أظهر «أفلاطون» في جمهوريته الأثر الأخلاقي للشاعر؛ وقد أثار «ماثيو أرنولد» النقاش حول أهمية الجدية العالية في الظن.

2- المدخل النفسي: الذي يدرس العلاقة القائمة بين الأدب والنظرية النفسية كما هي في أفكار «فرويد» ومدرسة التحليل النفساني وقد استطاع الأدباء الرومانيون والواقعيون التعمق في إظهار وتجسيد درامية موقف الإنسان.

3- المدخل الاجتماعي: الذي يدرس الأدب وعلاقته بالمثل والقيم الاجتماعية ويبدأ بمبدأ يقول إنّ الفن في المجتمع له أهمية حيوية، فالناقد الاجتماعي يعني الوسط الاجتماعي ومدى استجابة الفنان له وطريقته في التعبير والاستجابة.

4- المدخل الشكلي: الأدب بناء جمالي؛ فالوحدة العضوية تعد من أبرز اهتمامات الناقد الجمالي أو الشكلي في تحليله للأدب، هو الشمول المتناغم لجميع الأجزاء في العمل الفني أو الأدبي مما يمهد لوجود صحافة نقدية جمالية

5- المدخل النموذجي الذي يعنى بالأسطورة باعتبارها خلاصة تجربة ورمزًا تاريخيًا وحضاريًا وسمي بالمدخل الأسطوري أو الشعائري ، ويتطلب هذا المدخل قراءة دقيقة للنص؛ من المدخل الشكلي، إلا أنّه يهتم بالناحية الإنسانية أكثر من اهتمامه بإبراز القيمة الجوهرية.

دور الناقد

إنّ هذه المداخل الخمسة تؤلف برأي البروفيسور «ويلبر سكوت» المناهج النقدية دلالة وتنوعًا وموقفًا في نظرتها إلى الأدب وفي تحليل القيم الفنية فيه. ويكمن دور الناقد في تقديم أفكار تساعد القارئ أو المشاهد للنص المسرحي على فهم العمل الفني وتذوقه ، ويساعد الفنان على أنْ يفهم فنه ويقومه، ويعنى على تقدم الفن وتطوره، أو قد يمر الفنان بموضوعات محددة وتقنيات وقواعد عملية.

ويرى «ت. س. اليوت» كلّما كان الفنان أكمل، زادت سعة الخلق فيه بين الإنسان الذي يتعذب والعقل الذي يخلق؛ وبمقدور العقل أنْ يعظم العواطف التي هي مادته ، ويشكلها على وجه أكمل، كما يرى أنّ الفنّ تحويل للألم والعاطفة فقط؛ بل كلّما كان الفن أحسن كان التحويل أكمل، وهذا النوع لتطهير نفس الفنان يوازي ما عند « أرسطو» ليس من تطهير أنفس النظارة؛ وإنّ النفعية من قيمة الفن بمقدار الخدمة التي يؤديها لفرد متفرد اسمه الفنان.

من التجربة

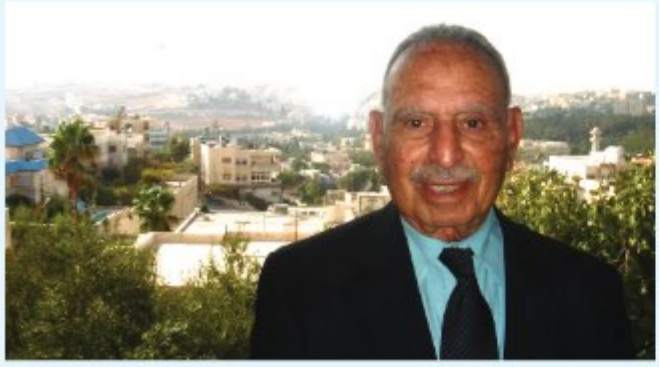
من خلال متابعتي ودراستي حول الحركة النقدية في الساحة المسرحية الأردنية؛ أعتقد جازمًا أنّ أول من كتب بموضوعية وعلمية تمامًا هو الدكتور عبد الرحمن ياغي حول مسرحيات جمال أبو حمدان ، وكان طرحه ونهجه فيهما علميًا وكانت هذه الفترة هي بداية مرحلة المرحوم المخرج المسرحي ورائد الحركة المسرحية الأردنية هاني صنوبر في ستينيات القرن الماضي؛ وأنا لا أدري لأيّ سبب انقطع عن ذلك عبد الرحمن ياغي.

في هذه المرحلة أيضًا كان هناك من يكتب محاولات نقدية في الصحف الأردنية، مثل المهندس صبحي الفحماوي ومصطفى صالح وعبد اللطيف شما.

المخرج الراحل
هاني صنوبر

لكن كانت مقالات عابرة ولم يكن هناك من يرصد هذه المقالات للبحث أو الدراسة أو أي كان إلا عبد اللطيف شما، حيث وثق ما كتبه عن المسرحيات التي عرضت خاصة في فترة السبعينيات من القرن الماضي.

وفي هذا المجال إنّ النقد الفني يجب أنْ يتسم بالموضوعية، إلا أنّه أحيانًا يعاني من أزمة بقدر ما يعانيه المسرح، وربما كان النقد أحد أعراض الأزمة. إنّ تخلف النقد افتقاره إلى الفهم والصدق والموضوعية، والكتابة فيه غالبًا ما تكون مصلحية ومحاباة لعلاقة جيدة مع مخرج العرض المسرحي. كلّ ذلك يحرم حياتنا الفنية والثقافية من ثمار النقد الجاد والبناء الذي تنعم به مسارح العالم، إلا أنّ أصواتًا قليلة نظيفة تضيع للأسف في حملة هذه المجاملات وحملة الهدم لذلك تبقى القضايا الفنية معلقة أو مجهولة أو مطموسة.



د. عبد الرحمن ياغي

الحركة النقدية المسرحية الأردنية بحسب رأي الدكتور مفيد حوامدة إنْ لم تكن هناك دراسات نقدية متخصصة وجادة، فقد افتقرت الجهود في هذا المجال على عدد من المتابعات التي نشرت على صفحات الصحف المحلية الأردنية؛ فهي دراسات غير معمقة حول النص المسرحي والإخراج المسرحي، ورأيه كرأي الآخرين تبقى في إطار الإطراء أو القدح الانطباعيين وليس مقالات علمية وموضوعية. إنّ مناهج النقد الحديثة منظومة متكاملة ومتناسقة فإنْ خلت من أسس موضوعية تكون خرساء إذ يجب أنْ تتسم بالعمق العلمي لا نشاطًا سطحيًا.

وقد كتب الناقد العراقي عواد علي وهو كاتب نقدي عراقي حول الحركة النقدية المسرحية في الأردن: هل يوجد نقد مسرحي؟ وإنْ كان موجودًا جنبًا إلى جنب لحركة المسرح أم لا، وقد كانت متابعات صحفية رافقت الرواد المسرحيين الأوائل يكتبها بعض الصحفيين في الصحف والمجلات ، وغلب عليها المجاملة والمديح على حساب القيمة الفنية والجمالية للعرض المسرحي، وهذا أمر طبيعي في البداية لمثل هذه المقالات ولكن كان من المفروض أنْ تتوازى مع الخطاب المسرحي الذي حققه المسرحيون الأردنيون منذ الستينيات من القرن الماضي حتى وقتنا الحالي، فلم يكن في المقالات تحليل عميق لمستوى الأعمال المسرحية التي قدمها المخرجون المسرحيون، ولم نلحظ أيضًا تطورًا علميًا في صياغة هذه المقالات.

لدينا في النقد المسرحي الموضوعي نقاد يتحدثون، لكن ليس لدينا نقاد يكتبون؛ وحسب رأي الكاتب «محمود إسماعيل بدر» الذي يبدي رأيه في النقد، ليس هناك من يكتب للنقد سوى «جمال عياد» الذي حمل على كاهله متابعة العروض المسرحية، وهذا ليس من السهل عليه أنْ يتابع كلّ هذه العروض. وقد ظهر في مهرجانات المسرح الأردني، ومهرجانات الفرق المسرحية الخاصة، مَن يكتب بعد كلّ عرضٍ مسرحيٍّ نقدًا منهجيًا، وهو الناقد المسرحي «مجدي التل».

وبالرغم من وجود مسرحيات تجريبية لبعض المخرجين إلا أنّها لم تلق هذه التجارب الصدى المطلوب لدى النقاد إنْ كانوا، والنقد بالفكر والمعرفة كان وسيكون دائمًا أداة الإنسان في نقد النقد وتصحيح القيم وغربلة الصالح من الطالح دون أنْ نلجأ إلى لغة الصدام والهدم التي غالبًا ما تسيطر على لغة النقد.

المراجع:

1- بدر محمود إسماعيل: استلهام التاريخ في المسرح الأردني، وزارة الثقافة، عمان 2013م.

2- حوامده مفيد: البحث عن مسرح، دار الأمل إربد: 1985 م.

3- سكوت ويلبرس: تر، دكتور عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد 1986 م .

4- سرور نجيب: حوار في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1969

5- صادق باسم: مسرحنا، تكامل العلاقة بين النقد والإبداع - صراع أم تكامل، عدد 558، 6 مايو 2018 م - مصر.

6- عبد الله دراجي: النقد ودوره في التطور الإبداعي للمسرح العربي، إعلام الهيئة العربية للمسرح، الإمارات العربية المتحدة 20/6/2020 م .

7- علي عواد: ملتقّى عمّان الثقافي الرابع 1995م، المسرح الأردني واقع وتطلعات، منشورات وزارة الثقافة، عمان 1999 م .

8- نادي بول هير: تر سلافة حجاوي، ما هو النقد، وزارة الثقافة، بغداد 1989م.

9- هايمن، ستانلي: تر الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1958 م .

10- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1973 م .

ت س اليوت

أرشيفية

صناعة الأزياء وأثرها البيئي

مجدولين أبوالرُّب *

يعتبر تصميم الأزياء شكلًا من أشكال الفن؛ فهو يتضمن تطبيق الجماليات والإبداع والفكر المفاهيمي لإنشاء الملابس والإكسسوارات، وتحويل القماش إلى تعبيرات، يمكن ارتداؤها، عن الثقافة والهوية والعاطفة. يستخدم مصمم الأزياء عناصر مثل اللون والملمس والصورة الظلية والبناء لسرد قصة أو نقل فكرة. ويمكن للجودة الفنية للأزياء أنْ تكون بمثابة شكل من أشكال التعبير الثقافي، وانعكاس للاتجاهات المجتمعيّة، مثلها مثل الفنون البصرية الأخرى.

فمن جانب، فإنَّ مصمم الأزياء يصمم ملابس جذابة بصريًا يمكنها إثارة المشاعر والتعبير عن الأفكار وإيصال المعنى، على غرار الأشكال الفنية الأخرى. ومن جانب آخر ترتبط الموضة ارتباطًا وثيقًا بالثقافة والاتجاهات، مما يسمح للمصممين بالتقاط روح الزمان والمكان والتأثير عليها. وبشكل عام، فإنّ عمليّة تصميم الأزياء تتطلب مزيجًا من الرؤية الفنية والخبرة الفنية لتحويل المواد إلى قطع فريدة وملهمة؛ بحيث يمكن النظر إلى الأقمشة الجديدة على أنّها لوحات قماشية جديدة، كما يمكن النظر إلى عروض الأزياء على المدرَّج على أنّها منحوتات أو عروض حيّة.

* كاتبة أردنيّة

لكنّ، ومع اعتماد المنسوجات الحديثة على الألياف الصناعية، وبخاصة «البوليستر» الذي يعتبر شكلًا من أشكال البلاستيك. ومع تصاعد التنافس بين مصممي الأزياء على مستوى شركات الملابس والمصانع وتجّار التجزئة لابتكار أنماط وموديلات جديدة من الملابس، ازدادت أعداد الملابس التي ينتجها العالم بشكل غير مسبوق، بحيث تضاعف إنتاج العالم من الملابس خلال العقدين الأخيرين، فبحسب المنتدى الاقتصادي العالمي بلغ إنتاج العالم من ملابس في بداية العام 2022 م ضعف ما أنتجه في العام 2000م ، الأمر الذي يثير القلق حول ما يترتب على ذلك من آثار بيئية ضارة (1)، وبخاصة أنَّ حوالي 60% من المواد المستخدمة في صناعة الأزياء مصنوعة من البلاستيك (برنامج الأمم المتحدة للبيئة، 2019م).

صناعة الأزياء والمشكلة البيئيّة

معظم الملابس حول العالم مصنوعة من «البوليستر»، وهو ألياف صناعية مشتقة في الغالب من البترول، وتفوق على القطن باعتباره ألياف النسيج الرئيسة في القرن الحادي والعشرين، منهيًا بذلك مئات السنين من هيمنة القطن. أمّا سبب رواج صناعة «البوليستر» فيعود إلى كونه قويًا ومتعدد الاستخدامات، فهو يستخدم في صنع كلّ شيء تقريبًا: بدءًا من الملابس الرياضية وحتى سترات الفراء الصناعي والفساتين الحريرية. ومن المتوقع أنْ ينمو السوق العالمي لخيوط «البوليستر» وأنْ يتجاوز إنتاجها السنوي 92 مليون طن في السنوات العشر القادمة ؛ بزيادة قدرها 47٪(2). تتنوع التأثيرات البيئية لهيمنة البوليستر على صناعة الملابس. ففي الوقت الحاضر باتت صناعة الأزياء مسؤولة عن ما نسبته 10٪ من إنتاج غاز ثاني أكسيد الكربون عالميًا: أي أكثر من الرحلات الجوية الدولية والشحن مجتمعة(3)، وإذا استمر قطاع الأزياء على مساره الحالي، فقد تقفز هذه الحصة من ميزانية الكربون إلى 26% بحلول عام 2050 م (مؤسسة إلين ماك آرثر، 2017م).

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ المنسوجات الاصطناعية تتخلص من قطع صغيرة من البلاستيك مع كلّ غسلة وارتداء. تسمى تلك القطع «اللدائن الدقيقة» أو «المواد البلاستيكية الدقيقة»، وهي تلوِّث المحيطات والمياه العذبة والأرض وتشكل

أرشيفية

خطرًا على الحيوانات التي تستهلكها، مما يعيق نموّها وتكاثرها. ويقدِّر العلماء أنّ 35% من المواد البلاستيكية الدقيقة الموجودة في المحيطات على مستوى العالم يمكن إرجاعها إلى المنسوجات، ممّا يجعلها أكبر مصدر للتلوث بالبلاستيك الدقيق في محيطات العالم (4).

وفي حين أنَّ قطاع صناعة الأزياء يزدهر، إلا أنَّ التأثيرات البيئية السلبية التي تتحملها هذه الصناعة في تزايد. فبالإضافة إلى ما سبق، فإنَّ 85% من جميع المنسوجات تذهب إلى مكب النفايات كلّ عام (لجنة الأمم المتحدة الاقتصادية لأوروبا، 2018م)، حيث يتم حرق أو إلقاء ما يعادل شاحنة قمامة واحدة مليئة بالملابس في مكب النفايات كلّ ثانية (برنامج الأمم المتحدة للبيئة، 2018م).

مشكلة أخرى هي استنزاف المياه والطاقة؛ حيث تستخدم صناعة الأزياء حوالي (93 مليار) متر مكعب من المياه، وهو ما يكفي لتلبية احتياجات خمسة ملايين شخص سنويًا، مما يساهم بشكل كبير في ندرة المياه في بعض المناطق (الأونكتاد، 2020م)، كما يتطلب إنتاج « البوليستر» كمية كبيرة من الطاقة.

كما أنَّ حوالي 20% من تلوث مياه الصرف الصناعي في جميع أنحاء العالم يأتي من صناعة الأزياء (WRI, 2017)

تخمة عالميّة في مخزون الملابس

غالبًا ما تتجاوز وتيرة إنتاج الملابس الطلب، مما يثير التساؤل حول ما يحدث للملابس التي لا يتم بيعها أبدًا. تعرضت شركة « H&M » لانتقادات شديدة في عام 2018 م لكشفها في تقريرها السنوي عن مخزون غير مباع من الملابس يقدر بحوالي(4.3 مليار دولار). وفي السنوات التي تلت ذلك، ظلَّ مخزونها عند المستوى نفسه تقريبًا (5).

وفقًا لبيانات وكالة حماية البيئة الأمريكية، ارتفعت كمية نفايات الملابس والأحذية التي ينتجها الأمريكيون كلّ عام من حوالي (1.4 مليون طن) في عام 1960م إلى أكثر من (13 مليون طن) في عام 2018م. وانتهى الأمر بحوالي 70% من تلك الملابس في مدافن النفايات، بينما تم إعادة تدوير 13% فقط إمّا لصنع ملابس جديدة ، أو لاستخدامات أخرى. وقد تكون هذه البيانات أقل من الواقع، حيث أنّ الملابس المتبرَّع بها غالبًا ما ينتهي بها الأمر في مدافن النفايات إمّا في الولايات المتحدة أو في دول مثل غانا وتشيلي (6).

إنَّ الإفراط في الإنتاج يعود إلى الضغوط التي تواجهها الشركات لزيادة مبيعاتها، فالعلامات التجارية تحاول التنبؤ بما يريده المستهلكون وتصنيع تلك المنتجات قبل ستة أشهر من موسم البيع. لكنَّ توقعات الموضة هذه يمكن أنْ تؤدّي بسهولة إلى أكوام من الملابس غير المباعة، وهي تخلق ثقافة تشجع المستهلكين على التخلص من الملابس بسرعة كبيرة.

ثقافة الاستهلاك

استشراء ثقافة الاستهلاك بين البشر في عصرنا هذا تُشبع النهم الاقتصادي لشركات الأزياء وسعيها إلى الربح السريع، ومن جانب آخر تقف ثقافة الاستهلاك حجر عثرة في وجه الحلول الممكنة للمشكلات البيئية الناجمة عن صناعة

الأزياء، فإنتاج الملابس عالميًا في وتيرة متصاعدة، ويتضاعف، بحيث أصيب العالم بمرض يمكن وصفه بتخمة الملابس، حيث يتنقل تجارُ التجزئة وعملاؤهم بين الأنماط بوتيرة محمومة.
وبالطبع فإنَّ الركض وراء اقتناء الملابس وتبديلها باستمرار يمثل وجهًا من وجوه ثقافة الاستهلاك على مستوى الأفراد، وتساهم في المزيد من الأضرار البيئية، وعلى سبيل المثال وجدت دراسة أجريت في بريطانيا أنَّ (1 من 3) أشخاص ممن خضعوا للدراسة يعتبرون أنّ الملابس صارت قديمة بعد ارتدائها لمرة أو مرتين (7).

كما تتخلص الولايات المتحدة من ما يصل إلى(11.3 مليون طن) من نفايات المنسوجات كلّ عام، وحوالي (2150 قطعة) ملابس في الثانية (8).

إلقاء اللوم على الموضة السريعة

« Fast Fashion »

أصبح مصطلح «الموضة السريعة» أكثر بروزًا في المحادثات المتعلقة بالموضة والاستدامة والوعي البيئي. ويشير المصطلح إلى «الملابس المنتجة وبأسعار رخيصة ، والتي تنسخ أحدث أنماط عروض الأزياء ويتم طرحها بسرعة في المتاجر من أجل تحقيق أقصى قدر من الاتجاهات الحالية» (9).

تم استخدام هذا المصطلح لأول مرة في بداية التسعينيات، وصاغته صحيفة «نيويورك تايمز» لوصف مهمة « Zara » المتمثلة في السماح للملابس بالانتقال من مرحلة التصميم إلى بيعها في المتاجر خلال (15 يومًا) فقط. وتتضمن الموضة السريعة التصميم السريع للملابس وإنتاجها وتوزيعها وتسويقها. وهذا يعني أنّ تجار التجزئة قادرون على سحب كميات كبيرة من مجموعة أكبر من المنتجات والسماح للمستهلكين بالحصول على المزيد من الأزياء وتمييز المنتجات بسعر منخفض (10).

في عام 2012م ، تمكنت « Zara » من تصميم وإنتاج وتسليم ملابس جديدة في غضون أسبوعين؛ «Forever 21» في ستة أسابيع و«H&M» في ثمانية أسابيع. أما أحدث لاعب شركة « Shein » وهي شركة صينية كبرى للأزياء السريعة، فلديها ملابس جاهزة للبيع خلال (10 أيام) فقط (11).
عندما يتعلق الأمر بالتأثيرات البيئية لصناعة الأزياء، غالبًا ما يتم إلقاء اللوم على «الموضة السريعة». لكنّ العلامات التجارية الراقية تنشئ الاتجاهات في عالم الأزياء، وتولّد الطلب على الأنماط الجديدة، والتي يتم بعد ذلك إنتاجها بكميات كبيرة بواسطة شركات الأزياء السريعة مقابل جزء صغير من التكلفة. وغالبًا ما يتم تصنيعها في مصانع مماثلة بظروف مماثلة، وحتى بمواد مماثلة (12).

أرشيفية

التكلفة البشريّة

للأزياء السريعة تكلفة بشرية، فعمال النسيج، ومعظمهم من النساء في البلدان النامية، غالبًا ما يتقاضون أجورًا تافهة ويُجبرون على العمل لساعات طويلة في ظروف مروعة (UNEP, 2018; WRI, 2019م). وفي العديد من الأماكن، تؤدي هذه الظروف إلى انتهاكات لحقوق الإنسان (هيومن رايتس ووتش). ويثير استخدام المواد الكيميائية في إنتاج الملابس أيضًا مخاوف صحية خطيرة، سواء بالنسبة للعاملين في الصناعة أو المستهلكين. وتنشأ تأثيرات إضافية على الصحة أيضًا من التلوث الموصوف سابقًا (13).

إنَّ التكلفة البيئية والاجتماعية لصناعة الأزياء تجبرنا على إعادة التفكير في «الموضة السريعة»، وتؤكد الحاجة إلى نماذج وممارسات أعمال أكثر استدامة.

إعادة التدوير ليست الحل الأمثل

تعرَّضت العلامات التجارية للأزياء إلى النقد نتيجة لممارساتها الضارة بالبيئة؛ من مثل إتلاف المنتجات غير المباعة، وإرسال أكوام من الملابس لطمرها في مكبّات نفايات في الجنوب العالمي. علمًا أن أقل من(1%) من الملابس المجمّعة عالميًا لإعادة التدوير تُستخدم فعليًا في صناعة ملابس جديدة، بحسب تقرير صدر عن مؤسسة « إلين ماك آرثر» (14).

لا يقتصر استخدام ألياف« البوليستر» على شركات الأزياء السريعة، ولكنّ الماركات العالمية تستخدم الألياف المختلطة، كما أشرنا سابقًا، فغالبية الملابس لديها مصنوعة من مزيج من الألياف المختلفة، مثل «البوليستر» والقطن أو «البوليستر» والنايلون. العلامات التجارية تصنع مزيجًا من الألياف لتحقيق نوع معين من الملابس، ولكنّها لا تفكر في نهاية عمر تلك الملابس، أو بما هو مطلوب لإعادة استخدام أو إعادة تدوير تلك الألياف (15)، ففرز الملابس والألياف بحسب المواد المراد إعادة تدويرها يتطلب عمالة كثيفة ويتطلب قوة عاملة ماهرة.

الاستدامة البيئيّة في صناعة الأزياء

في حين أنّ تأثيرات صناعة الأزياء الضارة بالبيئة آخذة في التزايد، فإنَّ الحاجة إلى التحوُّل إلى الأزياء المستدامة بات أمرًا مُلحًا. وبهذا الخصوص تتضافر المنظمات في جنيف وخارجها في الجهود الرامية إلى تحويل اقتصاد الموضة وتعزيز التعاون الدولي بشأن هذه القضية (16).

والمقصود بالاستدامة هنا هو استخدام مواد مُعاد تدويرها، أو استخدام مواد عضوية آمنة بيئيًا في إنتاج المنسوجات الملابس. وقد أصبحت الاستدامة محورًا كبيرًا في العلامات التجارية للأزياء في العقد الماضي، فالتزمت «Inditex's Zara» بأنّ (50%) من العناصر التي تبيعها في عام 2022 م ستتم تصنيعها بمواد معاد تدويرها و «القطن المزروع بيئيًا « . وأطلقت» Parade و Loungewear» على «الإنترنت»، مبادرة لجمع الملابس الداخلية وإعادة تدويرها. العلامات التجارية الأخرى مثل « Boo-hoo و H&M و Kering «والمجموعة التي تضم الدور الفاخرة» Gucci و Saint Laurent و Al-exander McQueen» أصدرت تقارير الاستدامة التي تفصِّل الأهداف لاستخدام المزيد من المواد المعاد تدويرها أو العضويّة (17).

لكن في الوقت نفسه، استمر إنتاج الملابس القائمة على الوقود الأحفوري، ومن المتوقع أنْ ينمو في العقدين المقبلين. وتستمر شركات النفط والغاز في المراهنة على المنتجات البتروكيماوية مثل «البوليستر» لدفع نموها المستقبلي مع انخفاض الطلب من النقل (18).

وعلى الرغم من تزايد شعبية تدابير الاستدامة، إلا أنّها حتى الآن لا تضاهي السرعة والوزن الهائل للملابس التي تتراكم على الكوكب. يقول «سانتانييلو»، الذي عمل في صناعة الأزياء لمدة (15 عامًا): إنَّ تجار التجزئة والمستهلكين بحاجة إلى تغيير عاداتهم وتوقعاتهم حتى يحدث أثر حقيقي (19).

وبينما تعمل المنظمات الدولية والحكومات والشركات على إيجاد حلول لتحويل صناعة الأزياء نحو مسار أكثر استدامة، يمكن للمستهلكين أيضًا أنْ يلعبوا دورًا في تصرُّفاتهم اليومية، حيث ينبغي ترسيخ قيم مضادة لثقافة الاستهلاك المحمومة التي يجري العالم وراء ها في كلّ مناحي الحياة، تبدأ باقتناء الفرد ما يلزمه دون فائض عن الحاجة. ويقترح بعضهم طرقًا يقلل بها المتسوقون من استهلاكهم للأزياء السريعة عبر الشراء من بائعي السلع المستعملة، أو يمكن أنْ يرسل المتسوقون ملابسهم غير المرغوب فيها إلى هذه المواقع ويشتري الأشخاص تلك الملابس بسعر أقل من السعر الأصلي. لكن أفضل نصيحة حول الحدّ من التأثير البيئي للأزياء السريعة تأتي من «باتسي بيري»، المحاضر الأوَّل في تسويق الأزياء في جامعة «مانشستر»، الذي يقول: «الأقل هو دائماً أكثر» (20).

المصـــادر:

(1) https://circ.earth/the-global-glut-of clothing-is-an-environmental-crisis

(2) موقع Bloomberg
The Global Glut of Clothing Is an Environmental Crisis
By Rachael Dottle and Jackie Gu, 23 Feb.2022

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه.

(7) Barnardo's, Environmental Protection Agency

(8) https://circ.earth/the-global-glut-of-clothing-is-an-environmental-crisis

(9) موقع Earth org.
The Environmental Impact of Fast Fashion, Explained
by Rashmila MaitiGlobal CommonsJan

(10) المصدر نفسه.

(11) المصدر نفسه.

(12) مصدر سابق:
The Global Glut of Clothing Is an Environmental Crisis

(13) https://www.genevaenvironmentnetwork.org/resources/updates/sustainable-fashion , 19 Nov 2021.

(14) مصدر سابق:
The Global Glut of Clothing Is an Environmental Crisis

(15) المصدر نفسه.

(16) مصدر سابق:
https://www.genevaenvironmentnetwork.org

(17) مصدر سابق:
The Global Glut of Clothing Is an Environmental Crisis

(18) المصدر نفسه.

(19) المصدر نفسه.

(20) مصدر سابق:
The Environmental Impact of Fast Fashion, Explained

الفنانة وداد الناصر:
الروح وجدلية القناع والجوهر

صالح حمدوني*

لحظة الوقوف أمام أعمال الفنانة الأردنية وداد الناصر هي لحظة انفصال تام عن ضجيج العالم الخارجي لبدء رحلة غوص في الأعماق النفسية للإنسان، لوحاتها لا يمكن الاكتفاء بمشاهدتها كنزهة بصرية عابرة، إنها طبقات من الذاكرة طُمرت بفعل الزمن، وتحاول هي، بكثير من الصبر والهدوء، إزاحة الغبار عنها بريشتها. إنها باختصار ترسم ما نشعر به في لحظات الصمت الطويلة، حيث تختلط هويتنا الشخصية بهويتنا الجماعية، ويتحول الوجه إلى واجهة لقصص أعمق بكثير مما تبديه الملامح.

* كاتب وفوتوغرافي أردني

«البورتريه» .. سيرة ذاتية

في مجموعتها التي تركّز على الوجوه، نلاحظ أن وداد تمارس نوعاً من السحر البصري المُربك. ترسم «بورتريهات» تقليدية دون أن تهتم بالنِسَب والتشريح، لتُخرج شخوصها من واقعيتهم المباشرة وتلقي بهم في قلب سريالية هادئة ومريحة. البشرة عندها لا تأخذ ألوانها المعتادة؛ فترى وجوهاً بالأزرق الزمردي أو الأخضر البارد، وكأنها تمنح هؤلاء البشر تذكرة عبور خارج حدود الزمان والمكان. هؤلاء الشخوص ليسوا جزءاً من عالمنا اليومي الصاخب، وكأنهم في حالة تأمل كوني مطلق، يسكنون فضاءً لا يحكمه منطق الضوء والظلّ المعتاد.

والمثير في تقنية وداد هو هذا الإصرار على تعدّد الطبقات. الوجه عندها بناء تراكمي يشبه بناء الشخصية الإنسانية ذاتها. تستخدم الطباعة اليدوية لتضع نقوشاً هندسية ونباتية دقيقة فوق طبقات الزيت و"الأكركليك"، وتحرص على أن لا تبدو هذه الزخرفة وكأنها مُضافة من الخارج وفوق الملامح، فتظهر وكأنها نسيج حي ينبت من مسام الجلد ذاته، في استحضار واعٍ لروح الفنان النمساوي «غوستاف كليمت» لكن بنكهةٍ مشرقية خالصة؛ فأنماط الزخرفة الشرقية و«المندالا» التي تملأ الوجوه هي وشم روحي يخبرنا أن التراث جزء أصيل من تكويننا العضوي. نحن، في نهاية المطاف، نتاج كل ما تراكم فوقنا ومن حولنا من نقوش الثقافة والتاريخ.

رغم هدوئها الظاهر، لوحات وداد الناصر مسرح لصراع نفسي مكتوم ومستمر. صراع الفردية التي تحاول أن تبرز وتتنفس في مواجهة الهوية الجماعية الطاغية التي تحاصرنا. وتجسّد حالة ذوبان الأنا حين تغطي الوجوه بالكامل بزخارف كثيفة، فيتحول الوجه إلى قناع ثقافي؛ ذاك القناع الذي يفرضه المجتمع والتقاليد والذاكرة المشتركة على الفرد، حتى يكاد يمحو ملامحه الخاصة وتعبيراته الفريدة.
شخوص وداد الناصر في حالة إغماض تام. هذا الغياب البصري هو حضور مكثف في الداخل. إنها دعوة صريحة للهروب من أحكام العالم الخارجي وضغوطاته نحو ملاذ التأمل الذاتي. الشخصية في اللوحة تنظر إلى داخلها، إلى أحلامها، وربما إلى

خيباتها التي لا يراها أحد. وفي قلب هذا الحصار الزخرفي، يطل علينا أحياناً بالون أحمر وحيد، وهو الرمز الأقوى والأكثر براءة في أعمالها؛ يمثل الطفولة الفطرية التي ترفض القيود، أو ربما هو الأمل الهشّ الذي يحاول الإفلات من قبضة التقاليد الثقيلة والانطلاق بحرية في عالم يزداد تعقيداً يوماً بعد يوم.

من ثقل الزخرفة إلى صفاء السيولة

التحول الدرامي والمفاجئ في مسيرة وداد الناصر يتجلى بوضوح عندما ننتقل من عالم اللوحة التشكيلية المزدحم بالتفاصيل إلى عالم الفوتوغراف التجريدي والاختزال. هنا، نلمس نوعاً من التطهير الفني والروحي؛ الفنانة التي كانت تضيف طبقة فوق أخرى في لوحاتها حتى يكاد الوجه يختنق أو يتلاشى، تبدأ في تجريد كل شيء لتصل إلى جوهر المادة الصافي. من خلال التلاعب الذكي بالضوء والظلال، تتحول السوائل المتحركة في صورها إلى منحنيات تشبه النحت الرخامي الفاخر. هذه الصور هي المعادل البصري لفلسفة تعتبر الصمت هو البطل الحقيقي، والتأمل في تفاصيل المادة هو الغاية النهائية. وإذا كانت اللوحات الزخرفية تتحدث عن قيود الذاكرة وتراكماتها، فإن الصور الفوتوغرافية تتحدث عن الحرية المطلقة والانسيابية. هذا التباين يكشف عن مرونة نفسية مدهشة لدى وداد، وقدرة على التنقل بسلاسة بين عالم النظام الهندسي المحكوم بدقة، وعالم التدفق العفوي الذي لا يعرف الحدود ولا القيود.

الحجر.. مرساة تشدّنا للأرض

وفي سلسلة أخرى تثير الكثير من التساؤلات، تدمج الناصر الحجر بملامح وجهها الشخصي، وهو ما يضيف بعداً فلسفياً ووجودياً عميقاً لمنجزها. الحجر هنا هو الجذر الذي لا ينكسر، ولا يلين، ولا يتبدل مهما تلاحقت الفصول. وضعه على الوجه بهذا الشكل المركزي يربط هوية الفنانة بالأرض والنشأة الأولى، وكأنها تعيد تذكيرنا بأصلنا الصلب.

بينما نرى تعابير وجهها في الصور تتغير بلطف بين ابتسامة خفيفة أو حياد تام، يظل الحجر ثابتاً لا يتزحزح، ليقول إن في كل منا جوهراً صلباً وساكناً لا تمسّه التقلبات الاجتماعية أو الانفعالات العابرة. هذا التلاحم المدهش بين الجسد اللين والجماد الصلب يعيد تعريف الجمال بعيداً عن القشور الاستهلاكية والملامح المصطنعة، مركّزاً على الثقل الوجودي للإنسان المرتبط بجغرافيا مكانه وتاريخه. الحجر هنا امتداد للجسد، هو الجزء الذي لا يهرم ولا يموت، ولا يبدو دخيلاً أو غريباً.

مرآة الفنانة.. من هي وداد الناصر فعلاً؟

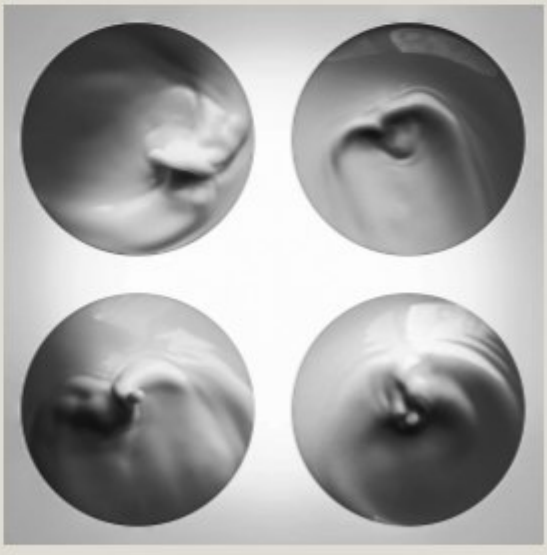
تقدّم وداد الناصر نفسها كفنانة، تنبثق ممارستها الفنية من تصوير التفاصيل المُهمَلة، لتستخدمها في بناء عوالم موازية متخيَّلة. ومن خلال تجريب المواد والأشياء الموجودة، تسعى لإثارة فهم أعمق لمحيطها مع البحث المتواصل في الحداثة وآثارها والمسافة التي تخلقها بين الإنسان والمحيط.

تدور أعمالها حول موضوعات الهشاشة، والتساؤلات الوجودية، والتشظّي. باستخدام فن الفيديو، والتركيب، والرسم، والتدخُّلات الخاصة، وتستكشف تشابك الإنسان مع المكان، إلى جانب تداعياتهما الاجتماعية-السياسية.

وتمتاز هذه التجربة بدقة متناهية في رسم الأنماط المكررة، وتعبير عن صبر وقدرة على السيطرة على الفوضى. وداد فنانة تروّض ملامح الوجه العفوية وتحوّلها إلى نظام جمالي محكم وصارم في آن واحد. ومع أنها تُواجه الأقنعة المجتمعية وتنتقدها بحدة، إلا أنها تقدّمها بجمالية خاصة، وتحوّل القيود والضغوط التي تشكل وجوهنا وتصرفاتنا إلى فن باهر، حيث يتم تحويل الثقل الوجودي إلى خفّة بصرية مدهشة.

كما تظهر وداد في صورها الشخصية كـمُفكِّرَة بصرية رصينة؛ واثقة من خطواتها، ومرتبطة بمرسمها كحيز مقدس للتعبير. هي فنانة تهمس بعمق من خلال الريشة والعدسة، وتدعونا لمشاركتها هذا الهدوء.

تجربة وداد الناصر هي احتفاء حقيقي بالشجن النبيل. تقدم الإنسان كوعاء للذاكرة وساحة تفاعل دائمة بين الأرض والروح. ببراعتها في التنقل بين الرسم والزخرفة والتصوير، استطاعت أن تبني جسراً فريداً وغير مألوف بين التراث والمعاصرة، وبين السكون المطلق والحركة المنسابة.



أعمالها تذكرنا دوماً بأننا مجموعة من الأنماط والقصص التي تراكمت عبر السنين لتشكل ما نحن عليه الآن، ولسنا مجرد وجوه مارة في زحام الشوارع، تحاول أن تقودنا نحو تلك الروح المنقوشة بالتاريخ والمحمّلة بالأحلام الصامتة التي تسكننا. إنها دعوة لنحبّ نقوشنا الخاصة، ونتقبل حقيقتنا التي شكّلتها الأيام بكل ما فيها من جمال وثقل، ففي النهاية، نحن تلك التفاصيل التي لا تُرى بالعين المجردة.

سيرة ذاتية للفنانة وداد الناصر:

فنانة أردنية ولدت في عمّان
تحمل شهادة الماجستير في القانون الدولي
أقامت العديد من المعارض الشخصية في عمان والعديد من المدن في العالم.
شاركت في معارض جماعية ومشاريع فنية تجريبية في كثير من الدول.
شاركت في عدد من الأفلام كممثلة وكباحثة فنية
نالت جائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم:
(DEGREDE) في مهرجان عنابة السينمائي الجزائر 2015

الفنانة التشكيلية وداد الناصر

لوحات الفنانة التونسية كوثر دمّق ..

الجسد إذ يقول هذياناته

محمد العامري *

«إنّي أتساءل من بين آلاف الأنا، أيّ واحد منهم أنا، مَنْ لا يركض إلى فتنة العشق يمشي طريقاً لا شيء فيه حي» جلال الدين الرومي

تبوّأ الجسد مكانة مهمة في الرسم والتصوير منذ أنّ وجد الإنسان على وجه الخليقة، فهو المرآة التي يتمظهر فيها الإنسان بهيئته ورؤاه اتجاه الأشياء، وهو الموضوع الأكثر حضورًا في الهواجس الذكورية والأنثوية على حد سواء، وتواتر حضوره في تحميله خطابات الاحتجاجات ضد المظلومية الأنثوية بدءًا من المرحلة الوأدية إلى يومنا هذا مع الأخذ بالاعتبار تبدلات وتعددات المسألة الوأدية، فأمسى الجسد الحامل الذي يقول فصاحة آلامه وهواجسه الخاصة في العلن وخلف الأبواب، ليكون السارد والمسرود الذي يتضمن حياة كاملة لا بد من اختبارها بتجرد بعيدًا عن المرجعيات التي ساهمت في تخفياته، فأصبح النظر إليه جزءًا من التلصص والسرقة دون إرادته، حيث ارتبط في عدة مناخات منها الحالات الطقوسية في الأدائية الوثنية ، أو الطقوس المسرحة، فهو المتلازم مع الواقع والمخيلة في ذات الوقت، بل أصبح حجابًا محرمًا لذلك تمت مجموعة من الاجتراحات الموارية لإخفائه وإقصائه عن النظر، فاتخذ أدوات حذرة للتعبير عن نفسه في مساحات بعيدة عن الأنظار.

* فنان تشكيلي وناقد أردني

نصوص الجسد

يصف «فوكو» أعماله الفكرية بأنّها تشكل «تاريخ أجساد» وترصد الطريقة التي يتم من خلالها استثمار الأجساد مادياً وحيوياً». ويعتبر «فوكو» الجسد بمثابة قلب الاهتمام، ويعتبر العقل مجرد وظيفة، فالجسد هو ما يستحوذ على الاهتمام والرصد، وعليه أنْ يعبر عن نفسه بكلّ حرية وتلقائية دون موانع أو «تابوهات»؛ من باب إعطاء الفرصة الكاملة للمكبوتات للظهور بحقائقها دون مواربة، فهو الحاضر في اليقظة والمنام. وذهبت الفنانة التونسية كوثر دمّق في تجربتها الفنية لتختبر ذلك المحظور عبر مجموعة من الأعمال التي تعبر عن حركات أدائية للجسد الأنثوي، الجسد الذي ينتمي إليها كمناكفة للجسد الذكوري، كما لو أنّها تعبر عن سرديات بصرية تتمظهر في أكثر من مشهد وهيئة تتحول فيما بعد إلى ردوم مركبة لذات الجسد، تلك الردوم التي جاءت كجزء من صور التخفّي للجسد الأنثوي من باب حمايتها من المنظومة الاجتماعية المشفوعة بمحمولات مُتشككة.

تجمع أجساد الفنانة دمق بين واقع شاهدتْه وبين متخيل لأجساد أخرى أثارت لديها جمالية معينة قادتها لاختبار تلك التكوينات ومنعرجاتها في طرائق للتصوير، تجتمع فيها الخيوط إلى جانب الرسم بالريشة.

تلك الوسائط التي تتحول في سياقات عديدة من الألوان المائية إلى «الإكريليلك» وخيوط النسيج، فهي اقتراحات تجدها الفنانة ضرورية لإنتاج جسد ينمُّ عن الأصل ولا يصرح به، كمآل لجسد مرتبك يسعى إلى نفيّ الارتباك ،والبحث في السياق الطبيعي لوجوده، ذلك الإرباك الذي ساهم في كثير من المحذورات في الرسم والتصوير، بدء من «التابوهات» التقليدية

وصولاً إلى الممنوعات وحدود يخشى تعدّيها، لذا أصبحت الجنسانية المتخيلة ضرورة من ضرورات الرسم والتعبير، ففيها تقدم كوثر دمق في تجربتها «هذيان»، ورؤيتها الفنية التي تتمظهر في تحولات عديدة للجسد الأنثوي فمرة يأتي راقصاً ومرة أخرى مضطجعًا، مرورًا بالجسد الاحتجاجي.

الجسد كموضوع فلسفي

لقد جاء تعامُل دمق مع الجسد بوصفه مشكلة تؤرق الكائنات جميعًا وتتقاطع وتتعارض مع ثقافاتهم، فمشكلة الجسد ليست بمشكلة جديدة، فقد كانت فكرة الجسد ووظيفته وأهميته من أبرزالمشكلات الفلسفية التي تناولها الفلاسفة.

لقد نظر الفراعنة إلى الجسد بوصفه الحضور السرمدي غير القابل للفناء عبر تقنيات التحنيط، ومنهم مَن اعتبروه سجنًا تعيش فيه النفس، فما تقدمه كوثر في هذيانات أجسادها، هو صورة من مجموعة هواجس لدى المراة للتعبير عن رغبات محاصرة تتمثل في هواجس الجسد الإنسانية التي تتعاظم في مجتمعات مكبلة بالتقاليد الاجتماعية والمنظومة الفقهية التقليدية، وهي التي تقول كلّ شيء عبر تلك الأجساد المتحررة كما لو أنّها دعوة صارخة للحرية ومتطلباتها اليومية كحاجة ملّحة تحاصر الذات وتجلياتها في الواقع والمخيلة، دون أنْ تنفي طهارة العشق المنزوع عن المادة، لكنّها لا تنفي أنّ الجسد مفتاح للاقتراب والتسامح ، وأذكر هنا ما ذهب إليه جلال الدين الرومي بقوله: «الحب الذي لا يهتم إلا بالجمال الجسدي ليس حبًا حقيقيًا».

يقوم الجسد الذي تقدمه الفنانة كوثر دمق على التشظي عبر طرائق تلوينية أقرب إلى تعبيرية تجريدية، يتم من خلالها الدخول إلى اللذة دون التصريح بها، والعمل على فك شيفرتها المتخفية في الطبقات اللونية، فقد ابتعدت عن التصريح واكتفت بالإيماء كصورة أكثر إغراء للتعامل مع تلك الأجساد.

التعبير الرمزي

في سياق التعاطي التصويري بين قماشة اللوحة أو الذات مساحة تشي بالبوح ، تستهل بسرّية في باديء الأمر، حيث تتم الردوم والإيضاحات التي تريدها الفنانة للمشاهد من باب التفاعل المشترك بين ما هو مرسوم ، وما يدور في المخيلة وتجلياتها عند المتلقّي.

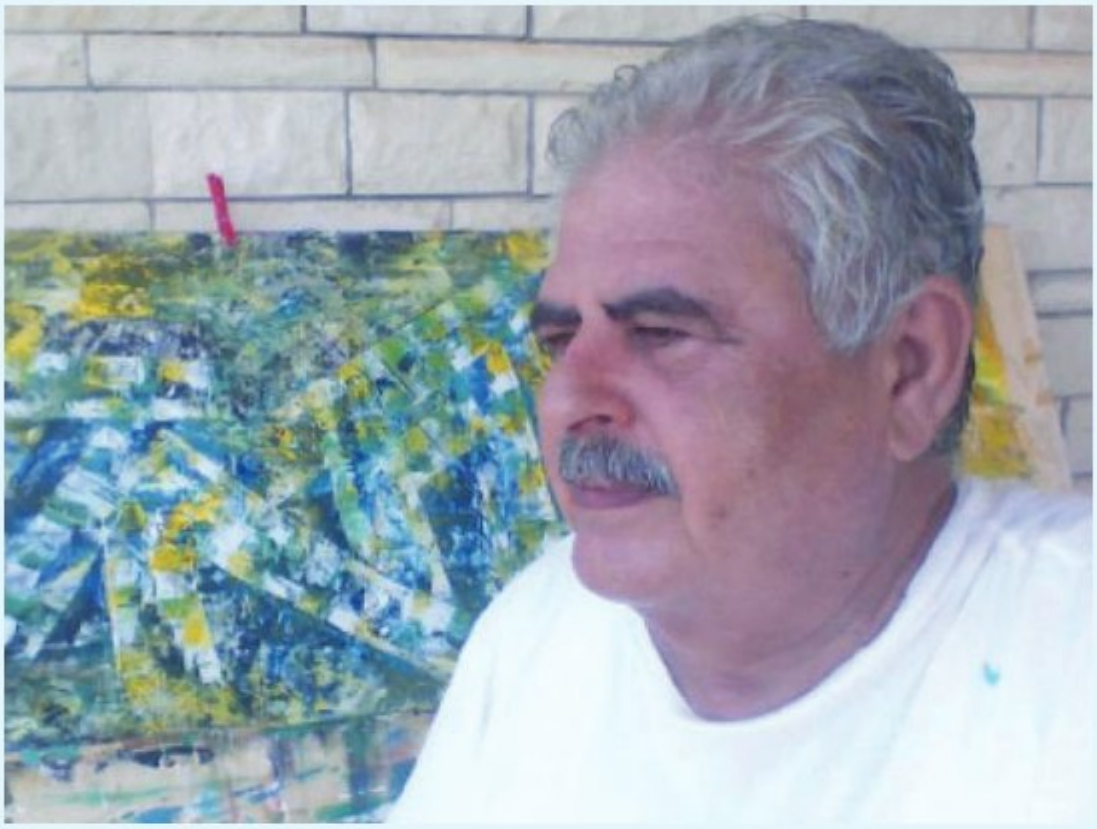
فهي تُشْهِد العالم على هواجسها التي تعبر عن ضمير عريض عند النساء، منفتحة على التغيرات الظاهرية في تلك المجتمعات المحجوبة عن حقيقة وجودها، للبوح بالممكنات التعبيرية والجمالية في هذه الموضوعة «الجسد» التي تذهب فيها إلى شواسع الذات الحاملة لهواجسها الفكرية والجمالية والوجدانية والثقافية، معتبرة أن الجسد ووجوده يمثل إطارها المعرفي المتحقق في الواقع والمتخيل كذلك، فهي حالة احتفائية «سيسيوثقافية»، بوصف الجسد ذاكرة ومضمونًا، ووجودًا ، وطاقة من الممكن أنّ تسهم في بناء معرفي متقدم أو أنّ يكون هدّامًا ومخربًا إذا وضع في سياقات قمعية، فما توظفه كوثر في هذيان أجسادها المتشظية جملة من البوح الفردي الذي يختزل منطوق وهواجس حسية دالّة عليه «الجسد»، فجاءت أعمالها بمثابة مذكرات بصرية لامرأة عربية تعيش في ظروف تعج بـ «التابوهات» المغلقة، ولقراءة تلك الأعمال نحتاج إلى تأويلات عديدة ومختلفة تتقاطع وتتفارق في استثمارها للجسد ووجوده في مجالات التصوير.

نمضي في سياق تجربة الفنانة التي اتخذت من الجسد فضاء لبث خطابها الناقد والمعبّر عن آلامه ضمن مسار الوضوح والغموض وفق تخييل يعبر عن وجهة نظر الفنانة به، فهي تتقاطع مع توجهات كلاسيكية قديمة بتبني قيم فلسفية مستمدة من سياقات الطبيعة التي تتصل بالرغبة في الحياة البريئة المناكفة لتوجهات العري السِلعي الجديد.

الطبيعة الأدائيّة للجسد

حين ننظر إلى الطبيعة الأدائية للجسد في سطوحها التصويرية نلتقط حالات عديدة ومتنوعة بين الجسد المضطجع الذي يتمدد بكامل أحلامه على جملة من الذكريات والأفعال والتمنيات، بينما نرى إلى ذلك الجسد العنيد الذي يواجهك بعريه القاسي مفصحًا عن وكر الإغواء كصورة احتجاجية يقدمها غير آبه بالتقاليد أو الأعراف الاجتماعية، فحالات الهذيان التي يقدمها الجسد في تجربة دمّق هي حالة من حالات الاحتجاج الصارخ حول أحقية الجسد في ممارساته الطبيعية والفيزيائية والعاطفية، كما لو أنّه يقول حاله في محطات الوقوف والاسترخاء، فهي مواقف لهذيانات تفصح عن سيرة مؤلمة لتاريخه المستهدف من مركبات معقدة وعديدة عبر الوجود الإنساني.

تعبر تجربة الفنانة كوثر دمق تجربة عن هواجس أنثى في عالم شغوف بالمتخيل من خلال صرخة جارحة لهواجس الجسد المحاصر .
أعمال تقدم تعبيرية تجريدية ذات قيم لونية عالية، وخطوط تتشابك وتتفارق لتعكس مركبات الجسد المعقدة، هي صورة أخرى من خراب الحياة وانتشار الوأدية الجديدة.



د. خالد الحمزة

ظلال ملوّنة:
خالد الحمزة بين المفهوم والصورة ..
قراءة في تحليلات النقّاد وتجربة الفنان

د. موفق السقار*

في كتاب « ظلال ملوّنة » لا يتقدّم خالد الحمزة بوصفه صاحب أعمال فحسب، بل كمؤلف لتجربة كاملة تُصاغ من المادة والرمز والذاكرة معًا. الصور الملوّنة التي تصاحب المقالاتُ ليست زينة على هامش نصوص نقديّة، بل الدليل الأكثر مباشرة على أنّ هذا المشروع يكتب نفسه بالبصر بقدر ما يكتب نفسه بالكلمات. وأنت تتنقل بين صفحات الكتاب تشعر أنّ اللغة البصريّة سبقت اللغة المكتوبة بخطوة، وأنّ النقّاد الذين تجمعهم الصفحات يلاحقون تلك الخطوة ويحاول كلٌ منهم الإمساك بخيط من خيوطها المتشابكة.

* أكاديمي وفنان أردني

يتبدّى ذلك بوضوح في قراءة ياسر جاد التي تضع الفكرة في صدارة المشهد. ليس المقصود هنا احتقار الشكل أو تعطيل الحس الجمالي، بل إعادة ترتيب العلاقة بينهما بحيث يغدو الشكل أثرًا للفكرة لا قِناعًا لها. من هذه الزاوية يتفكك العداء المفتعل بين الأصالة والمعاصرة؛ فالحمزة لا يُقسم الولاء لأي منهما، بل يتعامل معهما كخزانتين معرفيتين مفتوحتين على الاستعارة والاشتقاق. يستلهم من « بهزاد» طريقة تفكير تنحاز إلى الشرح والتوضيح وتوجيه عين المتلقّي إلى بنية المعنى، ويأخذ من «دوشامب» شجاعة السؤال ونزق قلب العادة. لذلك يبدو «الكرسي والتوقيع» أكثر من تنصيبة جميلة: هو جملة اجتماعيّة منطوقة بوسيط بصري، يُربك علاقة السلطة بالفراغ العام ويضع المتلقّي في موضع الشريك لا الشاهد. وبالمثل تتصرّف «السلالم» كاستعارة حيّة للصعود لا كأجسام مُعَدّة للعرض، إذْ توظّف هشاشة الأغصان كي تشي بهشاشة المعادل البيئي والاجتماعي الذي تُحاذيه الأعمال.

هذا الانزياح من الزخرف إلى الفكر يذهب به طلال معلا أبعد حين يعامل أعمال الحمزة لغة للتفكير وغموضًا منتجًا. اللوحة هنا ليست مرآةً لشيء خارجها، بل جهازًا يستثير حاسة السؤال ويخترع قناة عاطفيّة بين صانعها ومُتلقّيها . اللون يحتجّ على الاستهلاك لا يساومه، والخط يعيد صياغة الإيقاع بدل أنْ يكرّر دلالاته الجاهزة. ومن هذا الموقع يكتسب التوليف بين «بهزاد» و« دوشامب» معنىً آخر: ليس جمعًا بين متناقضين، بل تركيبًا يختبر صلاحية المصطلحات نفسها. هل ما زال «التجريد» اسمًا دقيقًا لعمليّة لا تستبعد التشخيص بل تُمهد له ؟ وهل ما زالت آل « ready-made » فعلًا في قلب كلّ عمل يقرّر أنْ ينسحب من بداهات الذوق إلى مختبر الأسئلة ؟

على تخوم هذا المختبر تضع منى عبد الكريم مصطلح «اللا استحضار» بوصفه مفتاح قراءة. العمل لا يعود إلى مرجع محدد كي يستحضره، بل ينسج مرجعيته وهو يتشكّل، ويستبقي من الصدفة ما يصلح مادة خامًا لمزيد من التهذيب. الصدفة ليست حيلة ولا عذرًا للارتجال، بل لحظة اكتشاف تُقاد إلى نظامها الداخلي وتخضع

لاقتصاد الإيقاع . هنا تتقاطع «العفويّة الدقيقة» التي تحيل إلى درس المنمنمات مع «الصدفة النقديّة» التي تحتفظ بظل «دوشامب» دون أنْ تستعير منه اختصاراته. ومن ثمّ يتحوّل المرور بين «اللا استحضار» و«التشخيص» إلى حركة ذهاب وإياب لا إلى حدّين مُغلَقين.

في القراءة التي تقترحها فاطمة علي تتخذ التجربة اسمًا آخر: الطاقة. الخطوط الشرائطية ليست زخرفة بل أبجديّة لنقل شحنات داخليّة، والألوان ليست طبقة تغطّي السطح بل محرّكات للزمن داخل اللوحة. هناك أعمال تتنفّس على اتساع المسطح فتُرى الطاقة فيها وهي تُشعل الضوء والملمس، وهناك أعمال صغيرة تُعلّق الطاقةُ داخلها كأنّها احتياطيٌّ مُضغوط ينتظر منفذًا. حتى ملاحظة الرمل كخامة أرضية باردة تُبطئ حركة الفرشاة ليست تفصيلًا تقنيًا عابرًا؛ هي تنبيه إلى أنّ اختيار المادة قرار دلالي، وأنّ كلّ خامة تأتي بمزاجها إلى العمل وتفرض إيقاعًا على ما سواها.

وحين يلتفت فاروق يوسف إلى مفارقة التجريد والتشخيص فإنّه لا يتراجع عن الأولى لصالح الثانية، بل يعرّف الأولى باعتبارها طريقًا إلى الثانية. مفردات الحمزة التجريديّة ليست غامضة، بل كائنات على وشك أنْ تُعرِّف نفسها: تارةً إيماءات جسديّة، وتارةً نباتات تتخذ شكل حركات. الإنسان والطبيعة مصدران لا يتنافيان بل يتبادلان الأدوار؛ الجسد يُستعار منه إيقاع الحركة، والطبيعة تُستعار منها المواد الخام لتُفك قيد العمل من «القاعة البيضاء» نحو فضاءات الهواء والمناخ والصدفة البدائيّة.

من هذا الهواء تأتي « يقظة السلالم » عند فيصل سلطان. ليست السلالم أجسامًا تركض فوقها الأعين، بل استعارات تُعيد شبّك الفن «بميثولوجيا» الصعود وبالكيمياء الأولى للحبال والعقد والدوائر. يقرأ سلطان في هذه الأعمال احتجاجًا هادئًا على مدنيّة زائفة تقطع صلتها بالبدايات، وتذكيرًا بتمرينات الصبر التي أسّستها حياة البادية، وبأنّ الجمال يمكن أنْ يولد من «العقدة» كما يولد من انسياب الخط . هكذا تتجاور التصيبة والنحت البيئي والفن المفهومي في عمل واحد يشتغل على الإدراك لا على التزيين .

أمّا محمد بن حمودة فيدفع التجربة إلى مداها الاجتماعي وهو يراهن على «الشهادة» بدل «الأسلوب». لا قيمة للأسلوب إنْ لم يعبر إلى وجدان الناس، ولا معنى للتمكّن التقني إنْ لم يزعج صمت التلقّي. «الكرسي والتوقيع» يعود هنا مثالًا على فنٍّ نشط يتقاطع مع الإعلام ويستعير منه تقنيات الحملة كي يعيد تركيب خطابها ويُعرّيه. ليس الهدف محاكاة الواقع، بل تحويله إلى حدث معرفي يختبر جسارة الجمهور على المشاركة. بين هذه القراءات تتسرّب شهادة الفنان نفسه. في حوار خالد سامح المجالي نُصغي إلى شرح «اللا استحضار» كحركة من اللاتعيين إلى التشخيص، وإلى فكرة الطاقة الروحيّة التي تُضخّ في اللوحة وتبقى في نسيجها بعد أنْ يجفّ اللون. معرض «أمواج» لا يختار عنوانه اعتباطًا؛ إنّه يعلن مبدأً في العمل والحياة معًا: لا ثبات إلا بقدر ما يسمح بإعادة التوازن، ولا شكل إلا بوصفه أثرًا لطاقة تسبق وتسعى. وإذْ يشير الحمزة إلى ضيق فضاءات العرض بعَمّان أو ندرتها، فهو لا يدوّن عقبة لوجستيّة فحسب، بل يلمّح إلى بنية حقل فنيّ تؤثر في خيارات الإنتاج والمواد وأماكن التلقّي .

يبقى هاني حوراني الأقرب إلى رسم خريطة تقاطع دقيقة حين يرى «السلالم» عند عتبة ثلاثة حقول في آنٍ: خفة إنشائية تضع العمل في قلب فنّ التجهيز، واعتماد على خامات الطبيعة يورّطه في النحت البيئي، وتقشّف شكلي يسلّمه للفنّ المفهومي حيث تتقدّم الفكرة وتتواضع الزينة. ثَمّة شيء سياسي وبيئي يلوّح من وراء الخطوط والعقد والأغصان: ليس بيانًا مباشرًا، بل إيماءة تقترح على العين أنْ تقرأ هشاشة المادة بوصفها استعارة لهشاشة البيئة، وأن تعتبر الوقت جزءًا من خامة العمل لا ظرفًا خارجيًا له.

ما الذي يبقى بعد هذا التراكم من الأصوات والصور؟ يبقى أنّ «ظلال ملوّنة» لا يكتفي بتوثيق تجربة، بل يختبر صلاحية سردياتنا عنها. يُقنعنا بأنّ الأصالة ليست مرآة الماضي ولا المعاصرة مرآة الغرب، وأنّ الاثنين لا يستحقان هذا الصخب إنْ لم يُعاد توظيفهما لمصلحة فكرة حيّة. ويذكّر بأنّ المتلقّي ليس جمهورًا يُستدعى للتصفيق ، بل شريكًا يُستدرج إلى الفعل، وبأنّ المادة – خشبًا كانت أو رملًا – تكتب معنا لا نكتب بها فقط . لذلك يبدو الكتاب، في جوهره، محاولةً لترتيب حوار مفتوح: بين الفنان وناقده، بين الصورة ونصّها، بين الفضاء والموضوع، وبين ما يمكن للفن أنْ يراه وما يجرؤ على التفكير فيه. في هذا الحوار تتقدّم تجربة خالد الحمزة كمشروع معرفي بصري لا يهنأ بإجابات سهلة، ويصرّ على طرح الأسئلة كشرطٍ وحيدٍ لتجدد النظر.

تحيّة لـ«بهزاد ودوشامب»

تعمل لوحة رقم 1 من سلسلة «تحيّة لبهزاد ودوشامب» (أكريليك على ورق) على لحظة التقاءٍ واعية بين منطقين بصريين: رهافة الخط الناظم في منمنمات كمال الدين بهزاد، وتفكيك الحركة والزمن لدى «مارسيل دوشامب». ما نراه أمامنا ثلاث هيئات ممدودة تتكاثف من ضربات شرائطية متوازية، تحتل الثلث الأيسر وتتجه بحركةٍ مائلة نحو اليمين؛ خلفية خضراء كثيفة تتدرج بين زمردي وزيتي، وعلى الحافة اليمنى مروحة/قوس من

لوحة رقم 1 . الفنان خالد الحمزه. تحيّة «لبهزاد ودوشامب» (أكريليك على ورق) 2018

الخطوط تبدو كذيلٍ حركيّ أو «هالة» اتجاهيّة تدفع المشهد إلى الأمام.

بصريًا، تعتمد اللوحة على إيقاع قطري صاعد يبدأ من أسفل اليسار وينتهي أعلى اليمين. هذا الميل يمنحها دفعة كينتيكية واضحة، ويجعل تكرار الأجساد الثلاثة أقرب إلى «تتابع زمني» يُحاكي أثر التصوير الحركي: الجسد الواحد في ثلاث لحظات. هنا تظهر تحية «دوشامب» بوضوح – ليس عبر الاستعارة المباشرة لسلّم أو جسد مُفكّك كما في «عارية تهبط السلّم»، بل عبر ترجمة الزمن إلى خطّ متتابع، وإلى أثر لونيّ يتركه الجسم على مساره. اللون يقوم بالدور الدلالي الأثقل: أخضرٌ هو الحقل الكبير الذي يضمّ كلّ شيء، تتخلّله خطوط بدرجات دافئة (أحمر محروق، مغرَة، بُني، برتقالي) تقف أمام الأخضر بوصفها مكملاته، فتولّد اهتزازًا بصريًا يضاعف الإحساس بالحركة. الأخضر هنا ليس خلفية محايدة؛ هو «مناخ» حيّ: طبيعة، نموّ، سكينة روحية، وفي الوقت نفسه مسرحٌ تتجلّى عليه الأجساد التي إن بدت مجردة فهي لا تنفصل عن الإيحاء الإنساني. الأطراف العليا تتوّجها مسحات فاتحة أشبه بوميض أو هالة، تكثّف الإحساس بالنبض الداخلي.

يعتبر الخط – وهو توقيع خالد الحمزة – مفصليٌ في بناء المعنى : ضربات طويلة، متوازية، متفاوتة السمك، ذات أثر «خطاطي» واضح، تتجاور دون أنْ تمتزج تمامًا، فتنتج نسيجًا شريطيًا يشتغل كـ «ثوب متحرّك». هنا تحية بهزاد: ليس في محاكاة تفاصيل المنمنمة، بل في إعادة الاعتبار للخط بوصفه عصب التكوين وقدرته على الشرح والإيحاء في آن. إنّنا أمام خطٌ يروي: يحدّد الاتجاه، يصف الحركة، ويقترح على العين كيف تُكمل ما لا يُرسَم.

كما أنّ مجال اللوحة مسطّح نسبيًا؛ حيث يُبنى العمق بالتراكب والطبقات لا بالمنظور الهندسي. ذلك يضع المتلقّي قريبًا جدًا من الحدث، كأنّه يلامس حركة الفرشاة. اختيار «الأكريليك»على ورق يفسّر هذا الإيقاع: جفاف سريع يسمح بالتراكب المتتابع و«السحب» الجاف للفرشاة، ما يترك حبيبات ملمسيّة خفيفة تمنح الشرائط حياةً ماديّة. الورقُ يمتصّ جزءًا من اللون فينعّم الحواف، فتتولّد «غشاوة» حركية أشبه بطمس مقصود للحدّ الفاصل بين هيئة وأخرى - مرة أخرى تحية إلى معادلة الحركة / الزمن عند «دوشامب». يعتبر العدد «ثلاثة» من الناحية السيمائية ليس اعتباطيًا: ثلاث حالات للجسد / الخط تشير إلى تدرّج أو عبور، وكأنّنا أمام طقس أو مسعى صعوديّ. الخلفية الخضراء توحّد المشهد وتربطه بالطبيعة والبيئة التي يعود إليها الفنان مرارًا، فيما تعمل المروحة اليمنى كمتّجه بصري يُتمّ الجملة: ليست جناحًا بالضرورة، لكنّها أثر السرعة، «ذيل حركة» يختصر الزمن في قوس واحد. يتقاطع هذا كلّه مع مشروع الحمزة الأوسع حول «الطاقة»؛ فاللوحة لا تصوّر الشيء بقدر ما تُظهر ما يفعله الشيء في الفضاء: توتر الخطوط، احتكاك الألوان، نبض الاتجاه. على مستوى الحوار بين الشرق والغرب، تبدو اللوحة مثالًا صافيًا على ما وصفه النقّاد في كتاب «ظلال

ملوّنة»: استلهام «بهزاد» كفلسفة للخطّ والبيان دون الوقوع في محاكاة زخرفيّة، واستحضار «دوشامب» كموقف من الزمن والذائقة لا كاقتباس أسلوبي. بهذا المعنى، التحية هنا ليست لافتةً لفظيّة، بل استراتيجية عمل: تحويل الخط إلى حامل معنى، والحركة إلى بنية، و«الأكريليك» إلى وسيط يلتقط السرعة ويُثبتها.

إذا جرى تعليق العمل ضمن سلسلة «تحيّة لبهزاد ودوشامب» فسيفيد وضعه قرب أعمال تُظهر اختلافات في كثافة الشرائط وحرارة البالتة، لتبيان كيف يتبدّل المزاج اللوني مع ثبات المنطق التركيبي. ولو أتيح عرضه على جدار محايد مع ضوء مائل خفيف، ستظهر التدرّجات الخضراء كحقل تنفّذيّ يفتح العمق، وستبدو «الهالة» اليمنى كخاتمة موسيقيّة لعبارة لونيّة طويلة. يمكن القول أنّ العمل نجح في ترجمة أطروحة خالد الحمزة إلى صورة مقتصدة وقويّة: فكرة تقود الشكل، وخطٌّ يُفكّك الزمن، ولونٌ يشتغل كطاقة. إنّه تحيّة مزدوجة لا تتوقف عند السلفين الكبيرين، بل تجعلهما مادةً لإعادة طرح السؤال: كيف يمكن للوحة واحدة أنْ تُبقي الحركة جارية فيما السطح ساكن، وأنْ تُحافظ على إنسانيّتها فيما أشكالها تُصرّ على التجريد؟ هذه اللوحة تقدّم جوابًا مُقنعًا: بالخطّ الذي يروي، وباللون الذي يتنفّس، وبزمنٍ يُرى.

تحية إلى «دوشامب وبهزاد» 2

العمل «تحيّة لبهزاد ودوشامب» (أكريليك على ورق) يقدّم ثلاث هيئات تتكوّن من ضربات شرائطيّة مائلة قطريًا من أسفل اليسار إلى أعلى اليمين داخل حقل أخضر نابض. هذا الميل يُنتج دفعة حركيّة واضحة، فيما يشتغل الخط كالعمود الفقري للصورة: يصف الاتجاه، ويشرح الجسد، ويحوّل اللون إلى أثر زمن. هنا تتجسد ملاحظة ياسر جاد عن أولوية الفكرة على الزخرف؛ فاللوحة لا تُجمّل بقدر ما تُفكّر: تحية لـ «بهزاد» عبر إعادة الاعتبار لفلسفة الخطّ والبيان، وتحية لـ «دوشامب» عبر ترجمة الزمن والحركة إلى أثر بصري متتابع لا يقتبس شكله حرفيًا بل يلتقط منطقه.

هذا المنطق المفهومي يلتقي مع قراءة طلال معلا التي ترى أعمال الحمزة «لغة تفكير» تُنشئ قناة عاطفيّة مع المتلقّي. الإبهام المقصود في الحدود والتناوب بين الضربات الحلزونيّة والطوليّة لا يترك للمشاهد وضعية المتفرج المحايد؛ يدفعه إلى المشاركة التأويليّة وإتمام الجملة البصرية بنفسه. اللون هنا يحتجّ ولا يساوم: الأخضر كبيئة / مناخ، والأحمر والأبيض كنَبضٍ داخلي يلمع عند مفاصل الحركة، فيتحول المشهد من مجرد شكل إلى حدث إدراكي.

عند منى عبد الكريم يأخذ العمل اسمه التشغيلي: «اللا استحضار». لا يحاكي مرجعًا معيّنًا بل يبني مرجعيته وهو يتشكّل، ويستبقي من الصدفة ما يصلح مادة خامًا ثم يروّضها داخل إيقاع اللوحة. وسيط « الأكريليك» على الورق يساعد هذه «الصدفة الموجّهة»: سرعة الجفاف تسمح بطبقات رقيقة ، وسَحب جاف يترك طمسًا حركيًا ناعمًا؛ يمتص الورق جزءًا من اللون فينعّم الحواف ويجعل اللمعات البيضاء والحمراوات تطفو كوَمضات مسار، فتتجاور العفويّة مع النظام، واللاتعيين مع بدايات التشخيص.

قراءة فاطمة علي للطاقة تتحقق حرفيًا هنا. الخطوط الشرائطيّة تعمل كأبجدية لنقل الشحنة الداخلية، والانتقالات بين الأخضر الدافئ والومضات الحمراء/ البيضاء تُحوّل السطح إلى ديناميكا متوترة. لا يبدو اللون طلاءً سطحيًا بل محرّكًا للإيقاع؛ ومع أنّ العمل لا يستخدم الرمل الذي انتقدتْه الكاتبة في سياقات أخرى، فإنّ اختيار «الأكريليك» / الورق يؤكّد ما قالت به من أنّ المادة قرار دلالي يصنع مزاج الحركة من داخلها.

مفارقة التجريد/ التشخيص التي شدّد عليها فاروق يوسف تظهر في الطريقة التي تتحوّل بها المفردات التجريديّة إلى كائنات على وشك التعريف بنفسها: أذرع/ سيقان تُفهم بالإيماء، ووجوه/ أقنعة تلوّح ولا تُصرّح. الجسد هنا نباتٌ يتحرك، والنبات جسدٌ ينمو؛ والإنسان والطبيعة منبعان يتبادلان الأدوار في عالم «مجاور» للحياة لا يكررها بل يعيد صياغتها.

وإنْ لم تكن اللوحة من سلسلة «السلالم»، فإنّ قطريتها الصاعدة وخلفيتها الخضراء تلتقي مع رؤية فيصل سلطان للسلم كاستعارة للصعود واليقظة المعرفيّة؛ فالحركة هنا ليست انتقالاً مكانيًا فحسب، بل رغبة في الارتقاء عبر مادة خام تبقى على تماسٍّ مع الطبيعة. الرموز البدائيّة التي تحدّث عنها – العُقَد والحلقات – تحضر على هيئة أقواس وحلزونات كتابيّة تُذكّر بطقس قديم للصعود، وتُلمّح إلى حساسيّة بيئيّة تعوّدناها في مشروع الفنان.

رهان «الشهادة» عند محمد بن حمودة يبدو في طريقة تحويل التكرار الثلاثي إلى «كورَس» مرئي، كأنّنا أمام حشدٍ يترك أثره في الفضاء. ليست المسألة أسلوبًا يُستعرض، بل أثرًا وجدانيًا يُستدعى: العمل يُربك صمت التلقّي، ويقترح على الجمهور أنْ يتورّط في قراءة معنى يتجاوز مهارة اليد إلى سؤال الحضور والحدث. وإنْ كانت قراءة هاني حوراني قد ربطت «السلالم» بتقاطع التجهيز والنحت البيئي والفن المفهومي، فإنّ هذه اللوحة – بوصفها لوحة على ورق – تشارك ذلك التقشّف الواعي وتلك الحساسيّة البيئيّة والمفهوميّة نفسها: خفة إنشائيّة، أولويّة فكرة، و«palette» يردّ الفن إلى مناخ الطبيعة بدل قاعة العرض البيضاء. هي «نصّ مفهومي» بوسيطٍ تصويري، يكمّل ما فعلته التنصيبات من قبل.

بهذا الربط تتبدى اللوحة كخلاصة عمليّة لخريطة النقاد: المفهوم يتقدم على الشكل عند جاد، والتلقّي الشارِك والغموض المنتج عند معلا، واللا استحضار والصدفة الموجَّهة عند عبد الكريم، والطاقة كأبجديّة بصريّة عند فاطمة علي، والعبور بين التجريد والتشخيص عند فاروق يوسف، واستعارة الصعود والبداءة الطبيعيّة عند فيصل سلطان، ورهان الشهادة عند بن حمودة، وتقاطع الحقول عند حوراني. تحيّةٌ مزدوجة لـ «بهزاد» و«دوشامب» ، لا كاقتباس أسلوبي، بل كإستراتيجيّة تفكير: خطٌّ يروي، ولونٌ يتنفّس، وزمنٌ يُرى، وفنٌّ لا يطلب أنْ يُستهلَك بل أنْ يُستكمَل مع المتلقّي.

تُظهر القراءة المجمَّعة لنصوص «ظلال ملوّنة» وتحليلات النقّاد أنّ تجربة خالد الحمزة تبلورت كمشروع معرفي بصري يقوم على أولوية المفهوم على الزخرف، وعلى تحويل الخطّ واللون إلى آليتين لإنتاج المعنى لا لتجميله. فاستلهام «بهزاد» تمّ باعتباره فلسفةً للخط والتفصيل المفسِّر، بينما يحضر دوشامب بوصفه تفكيكًا للحركة والزمن وتحويلهما إلى بنية مرئية؛ وعليه تغدو «التحيّات» لكليهما استراتيجية عمل لا اقتباسًا أسلوبيًا. وتُثبت الأعمال – وفي مقدّمها «تحية لبهزاد ودوشامب» المنفَّذة بـ «الأكريليك» على الورق – أنّ الخيارات المادّية (سرعة جفاف الأكريليك، قابلية امتصاص الورق) ليست محايدة، بل تسهم في توليد التأثير الحركي و«زمنيّة» السطح، بما يدعم أطروحة الفنان حول الطاقة وديناميكيات التلقّي.

يتقاطع هذا التصوّر مع ثلاث نتائج مركزيّة: أولًا، تجاوز الثنائيّة المُنهِكة بين الأصالة والمعاصرة عبر استلهام نقدي يردّ التراث إلى مبادئه البنيويّة لا إلى نسخ زخرفي؛ ثانيًا، ترسيخ دور المتلقّي بوصفه شريكًا في إتمام المعنى ضمن اقتصاد تأويلي يزاوج بين الغموض المنتج والوضوح البنائي؛ ثالثًا، إسناد البعد البيئي والسياسي إلى خامات الطبيعة وإلى «هشاشة محسوبة» تجعل المادة نفسها حُجّة دلاليّة. وبهذا تضع تجربة الحمزة نموذجًا عمليًا يمكن البناء عليه عربيًا لدمج التحليل السيميائي بالشكلاني، ولتطوير عروض قيّمة تربويًا ومتاحفيًا.

تُسجَّل للدراسة حدودٌ ينبغي الاعتراف بها: اعتمادٌ على متنٍ نقدي مختار وصورٍ مرافقة بدل المعاينة الميدانيّة الشاملة، وغياب قياساتٍ منهجيّة لأثر الأعمال على جمهور متنوّع. توصي القراءة بمتابعة بحثية تقارن بين استقبال الأعمال في فضاءات عرض مختلفة، وبتحليل تقني معمَّق لمسارات التنفيذ (توثيق فيديو/ زمني للعمليّة)، وبصياغة أطر تقييم بيئيّة واجتماعيّة لأعمال النحت البيئي والتنصيبات. على هذا الأساس، تبرهن تجربة الحمزة أنّ الفنّ، حين يُدار بمفاهيم واضحة ومواد واعية، قادرٌ على تجاوز تصنيفاته الضيقة إلى دورٍ معرفي وتربوي ونقدي يُسهم في إعادة تشكيل الذائقة وأسئلة الحاضر.

أرشيفية

ورزازات المغربية

هوليود إفريقيا

سعيد بوعيطة *

يؤكد أغلب الباحثين و المؤرخين على أنّ إسم مدينة ورزازات (بالجنوب الشرقي المغربي)، مركب من كلمتين أمازيغيتين. هما : (وار)، بمعنى بدون، و (زازات)، بمعنى الضجيج. لكن مع مرور الأزمة والعصور،أصبحت كلمة واحدة (ورزازات). بمعنى ، بدون ضجيج. هكذا، بقيت هذه المدينة ردحاً من الزمن قابعة تحت قدمي الأطلسين(الصغير و الكبير). غارقة في صمتها الأزلي وملتحفة بردائها الأبيض، خاصة خلال موسم الثلوج. حين يلتحف الأطلسين الثلوج من الرأس إلى القدم. لتصيب عدوى الصمت(الهدوء) المدينة برمتها . فترى الورزازيين الذين يحبون الانطواء في مجموعات صغيرة هنا وهناك .لا تميزهم سوى بلونهم القمحي. لكن وإن انعزلوا يعشقون إفشاء السلام بين الصديق والغريب.

* باحث مغربي

أرشيفية

قال لي صهري الراحل السي عبد اللطيف – رحمه الله – ونحن نعبر الطريق الرئيسي من أجل زيارة أخوالي: كن على يقين يا سعيد، أن من يفشي السلام بين الناس، هو أطيب خلق الله.

شيء من التاريخ شيدت هذه المدينة بشكل حديث انطلاقاً من عام 1920 حول ثكنة عسكرية أقامتها سلطات الحماية الفرنسية عند مفترق الطرق المؤدية إلى واحات وادي درعة ومنها إلى الناطق الصحراوية جنوباً من جهة. وواحات وادي زيز ومنها إلى الصحراء الشرقية من جهة أخرى. على الرغم من أن هذه المدينة الهادئة، القابعة على ضفة وادي الزات، قد شكلت تلك المنطقة النائية التي تفتقد إلى أبسط الضروريات، فإنها انبعثت من رمادها كالعنقاء.

أرض المتناقضات الجميلة

تتميز الخصائص الطبيعية لإقليم ورزازات، التي تحمل اسم هذه المدينة بالتنوع الجغرافي. بحيث تمتد على مساحة شاسعة تفوق مساحة بلجيكا وهولندا واللوكسمبورغ مجتمعة. جعلتها ذات جذب سياحي لا يقاوم. حتى أن كثيراً من الغربيين، يعتبرون طنجة والرباط والدار البيضاء، وحتى فاس ومراكش، مدناً شبيهة بنظيرتها الأوروبية. وأن القارة الإفريقية التي تثير فضولهم، تبدأ انطلاقاً من مدينة ورزازات/ بوابة الصحراء. تتميز هذه المنطقة باختصارها الفريد لمتناقضات المغرب. إنها تضم في الوقت نفسه ثلوج الأطلس، وكثبان الرمال، والفيافي الجرداء، والواحات الخضراء، والمنابع التي لا تنضب وكذا الأودية الجافة، أشهرها وادي العطش. كما أنها أرض الزراعات الخاصة التي لا تكاد لا تنبت في المغرب كله. إلا في هذه المنطقة شبه الصحراوية، من قبيل: النخيل، الحناء، الزعفران الحر، الورد البلدي،...الخ. إن هذا التميز المتنوع في الطبيعة العذراء. وكذا في أزياء المنطقة وأهازيجها ومعمارها ونمط العيش بها ، كان له تأثير كبير في جعلها حاضرة السياحة الجبلية وكذا الصحراوية. سواء على

المستوى المحلي أو العالمي. كما ساهم هذا التنوع، في إقبال أشهر السينمائيين العالميين الذي جعلوا من هذه المدينة هوليود إفريقيا.

ورزازات، هوليود إفريقيا

ارتبطت مدينة ورزازات بالسينما منذ مدة طويلة. فقد ذكر المهتمون بهذا الشأن، بأن تصوير أول فيلم سينمائي بهذه المنطقة، يعود إلى أكثر من مائة سنة. فقد تجلى أول شريط سينمائي في فيلم بعنوان - لو شيفريي ماروكان - ترجمته باللغة العربية . راعي الماعز المغربي . الذي أنتجه مؤسس الفن السينمائي الفرنسي «لويس لوميير» عام 1897. فكان من أوائل التجارب السينمائية في العالم، وتوالت بعده عدة أفلام دولية، اختارت أرض المغرب/ مدينة ورزازات فضاء للتصوير. فمنذ سنة 1922 ، استضافت هذه المدينة فريق تصوير فرنسي بقيادة المخرج «لويتز مورا» الذي صور شريط ـ الدم ـ . تلاه بعد ذلك فريق ثان بقيادة «فرانز توسان». لكن سنة 1927، شكلت انتهاء احتكار السينما الفرنسية لهذه المنطقة. حيث شهد هذا العام، تصوير الشريط الألماني ـ عندما تعود السنونو إلى أعشاشها ـ «لجيمس بوير». كما أن السينما الأمريكية، لم تتأخر بدورها في الاستفادة من هذا الفضاء السينمائي. ففي سنة 1930، تم تصوير شريط ـ قلوب محترقة ـ «لجوزيف فون ستيرنبرغ» ، وهو من بطولة «مارلين ديتريش» و«غاري كوبر». كما التحقت السينما البريطانية بالمنطقة. فتم تصوير الشريط ـ قافلة الصحراء ـ لثورتون فريلاند . وإذا كانت هذه الأفلام أقرب ما تكون إلى حالات الاستثناء، فإن درجة إقبال السينمائيين العالميين على مدينة ورزازات، قد ارتفعت وتنوعت بعد الحرب العالمية الثانية. مما جعلها تحتضن أفلاماً عدة: فرنسية، أمريكية، إسبانية، إيطالية، هولندية، سويدية، بلجيكية...الخ. بل وحتى أفلاما من كوريا الجنوبية وجنوب إفريقيا وكوبا و البرازيل. لكن هذا التزايد في تصوير الأشرطة، سيعرف توقفاً اضطرارياً مع الأزمة التي خلفتها أحداث 11سبتمبر 2001. لكن بعد ذلك، استأنفت استوديوهات ورزازات السينمائية نشاطها بإيقاع مرتفع.

نجوم السينما العالمية مروا من هوليود إفريقيا

توالت أسماء النجوم السينمائية الدولية على هذه المنطقة: منتجين ومخرجين وممثلين، الخ... من سيرج ريجياني، وفيرناندیل، إلى ألفريد هتشكوك، وسيرجيو ليوني، وديفيد لين، وأنتوني كوين، وعمر الشريف، وأنطونيو فيلار، وجان لوك غودار، وببرناردو بيرتولوتشي، وجان بول بلموندو، ولينو فونتيرا، وجون هوستن، وشين كوني، وداستن هوفمان، وإيزابيل أدجاني، وروجي مور، ومايكل دوغلاس، وتيموثي دالتون، ومارتن سكورسيزي، وجاكي شان، وريدلي سكوت، وجان كلود فان دام، الخ...

أرشيفية

... كلهم مروا من هنا.

إغراءات هوليود إفريقيا

كثيرة هي الإغراءات التي تجعل مدينة ورزازات تثير اهتمام السينمائيين من مختلف دول العالم . بحيث تشكل فضاءً طبيعيًا متميزًا. يتوفر على الإنارة الطبيعية الممتازة والمساعدة على التصوير السينمائي. يؤكد أهل الاختصاص في الصناعة السينمائية على أن السر في إقبال المنتجين الأجانب على مدينة ورزازات، يرتبط في مجمله بثلاثة أسباب أساسية:

1 . الديكورات الطبيعية المتنوعة والمتميزة التي تزخر بها المنطقة (نظراً لتعدد تضاريسها ومناظرها الطبيعية)،

2 . التشجيع الإداري والتسهيلات المالية التي تقدمها السلطات الرسمية. يكمن ذلك في تخفيض كلفة الإنتاج بنسبة تتراوح ما بين 30 و40 في المائة مقارنة مع تكاليف تصويره في أوروبا أو الولايات المتحدة،

3 . الخبرة التي توفرها المؤسسات المحلية المتخصصة في تقديم الخدمات الإنتاجية المختلفة والتي أصبحت تضم مهارات محنكة. بهذه الامتيازات، يتوقع المتتبعون أن تستفيد السينما المغربية من تعدد وتنوع الأفلام الدولية التي

يجري تصويرها في هوليود إفريقيا، وخاصة على المستويات الفنية. بحيث تؤكد مصادر المركز السينمائي المغربي أن حوالي 1500 تقني/فني مغربي من مختلف التخصصات يشاركون سنوياً في الأفلام العالمية التي يتم تصويرها بمنطقة ورزازات.

استوديوهات مدينة ورزازات

1. أستوديو الأطلس

على الرغم من أن اللبنات الأولى لهذه الاستوديوهات تعود لعام 1983، فإن التأسيس الفعلي لاستوديوهات أطلس قد تم عام 1993. تتشكل من مساحة تقارب خمسة هكتارات. لكن سرعان ما تم توسيع المشروع الذي يغطي اليوم 30 هكتارا.

الممثل الأمريكي براد بت

2 . استوديوهات «استر»

أقيمت استوديوهات ـ أستر ـ عام 1992 ببناية كانت تحتضن فيما سبق أنشطة للصناعة التقليدية (خاصة الزرابي). قبالة قصبة تاوريرت التاريخية (وهو موقع تصوير شريط ـ جوهرة النيل ـ كما احتضنت تصوير سلسلة ـ لوبيل/ التوراة ـ التلفزيونية التي أنتجتها شركة «أسترا» الإيطالية. و«تي اين تي» الأمريكية).

3 . استوديوهات كان زمان

شيدت استوديوهات ـ كان زمان ـ بمدينة ورزازات على مساحة تناهز 60 هكتاراً. تبعد عن المدينة بحوالي 10 كيلومترات. تتشكل من مجموعة من المكاتب لإدارة الإنتاج. وكذا ورشات وقاعات للتوضيب (المونتاج) ومخازن وقاعات لاستراحة الفنانين. إضافة لمعارض ومتاجر ومقاه ومطاعم وملاعب ووحدة فندقية على النمط التقليدي. يشمل هذا المشروع في مجمله أربعة استوديوهات وسط مناظر طبيعية. تتكون في مجملها من النخيل وأشجار اللوز والزيتون. وقد تم تعزيز هذه التجهيزات قريباً بتشييد استوديوهات جديدة يعطي انطلاقتها المنتج الايطالي/ الأميركي «دينو دو لورانتيس».

4 . استوديوهات ورزازات

تحمل اسم المدينة. تتشكل من فضاء شاسع يشمل مناظر جبلية ساحرة. يشتمل على ورشات للمهن

أرشيفية

السينمائية: (الخياطة، النجارة، الصباغة والماكياج، الجبص والنقش، ومختلف المؤثرات الفنية. كما يشتمل على مواقع للمتفجرات، واصطبلات تستوعب مئات الخيول والجمال ومكاتب لإدارة الإنتاج وحوالي ثلاثة استوديوهات للتصوير (تتراوح مساحتها الإجمالية مابين 750 متر مربع وثلاثة آلاف متر مربع) . هذا، بالإضافة إلى وحدة فندقية مصنفة أربع نجوم بكافة مرافقها الضرورية. بعض الأشرطة التي صنعتها هوليود إفريقيا كثيرة هي الأشرطة و المسلسلات السينمائية و التلفزيونية التي صنعت بمدينة ورزازات. حتى أنك حين تتجول بالمدينة وتسأل الناس العاديين عن ذلك، قد يجيبك أي شخص (امرأة، رجل، طفل ، شيخ) عن أدق تفاصيل هذه الأشرطة. يجيبك بأن مدينة ورزازات/هوليود إفريقيا، قد أنتجت: شريط (جوهرة النيل) «لمايكل دوغلاس»، كما تم تصوير شريط (كوندون) للمخرج الأميركي «مارتن سكورسيزي». وهو ما اقتضى بناء قصر حاكم التبت الذي لا يزال قائماً لحد الآن. وشريط ـ كليوباترا ـ للمخرج فرانك رودام وبطولة «تيموتي دالتون»، و ـ «غلادياتور» ـ (المصارع) للمخرج «ريدلي سكوت»، وكذا شريط ـ «استيريكس وأوبليكس». للمخرج الفرنسي «آلان شابا»،...الخ.

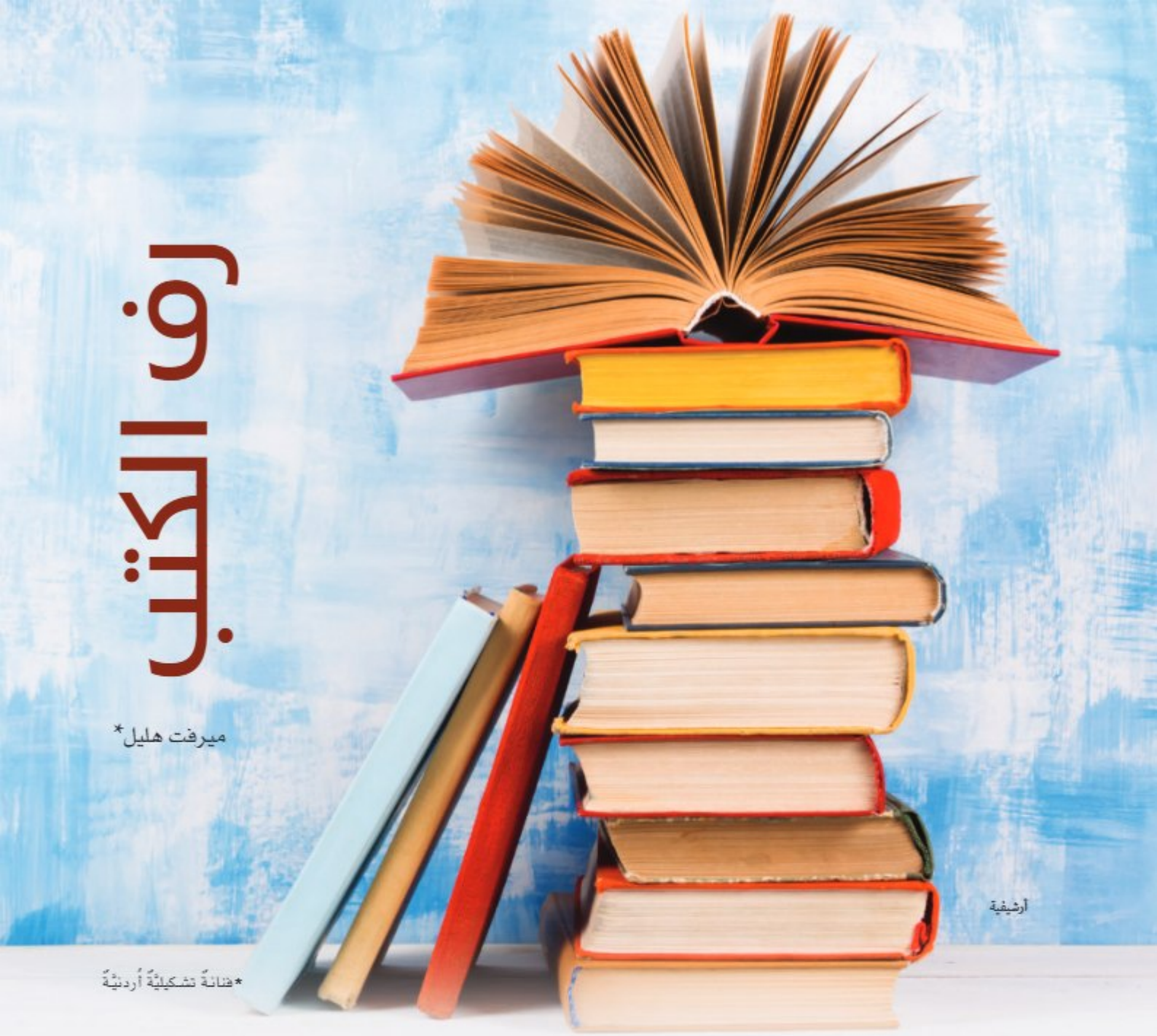
أرشيفية

أما بعد

حين تتجول بمدينة ورزازات، تلتقي بأناس بسطاء احتسوا أكواب الشاي المغربي المنعنع مع «ليوناردو دي كابريو» أو مع «أنجيلينا جولي» أو «إيزابيل أدجاني» أو عمر الشريف، أو مع «جاك إيشان»، وغيرهم كثر. بمدينة ورزازات/ هوليود إفريقيا، لا يمكنك أن تكون إلا شاعراً أو روائياً أو ممثلاً سينمائياً أو مجنوناً طار عقله. لأنه لم يعرف كيف يزاوج بين حقيقة هذه المدينة الهادئة (بدون ضجيج) والخيال الذي يصنعة سحر السينما. هكذا تتحول مدينة ورزازات، التي كانت بدون ضجيج، إلى مدينة الضجيج الفني، الذي أكسبها شهرة عالمية على مستوى الإنتاج السينمائي و السياحي. حتى أصبح كل مغربي حين يتحدث عن مدينة ورزازات، يتحدث عن السينما بوعي أو بدونه. لكنني أقول (أنا الذي أصوله ورزازية)، ليست ورزازات مدينة السينما فحسب، بل هي هوليود إفريقيا وهوليودنا نحن العرب بشكل عام.

أرشيفية

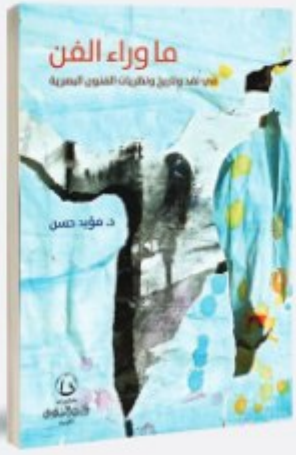
رف الكتب



أرشيفية

ميرفت هليل*

*فنانة تشكيليّة أردنيّة



«الفنّ التشكيلي الأردني»..
مسيرة 100 عام في الريادة والتطور

كتاب "الفن التشكيلي الأردني - مسيرة مائة عام 100"، من تأليف وتحرير رئيسة الجمعية الملكيّة للفنون الجميلة الأميرة الدكتورة وجدان الهاشمي، ومدير عام المتحف الوطني للفنون د. خالد خريس.

قدم الناقد والفنان التشكيلي غسان مفاضلة قراءة نقدية حول جملة من الظواهر الفنية الأردنية في الفن التشكيلي.

يتناول الكتاب نحو(150 فنانًا وفنانة) أردنيين، مبينًا سنوات التأسيس وعقود النمو والنقد الفني، ودائرة الثقافة والفنون ووزارة الثقافة، ومعاهد وكليات تدريس الفنون، والمؤسسات الفنية، وصالات العرض الخاصة، والمنصات الإلكترونية المختصة في تغطية المشهد الفني الأردني والعربي، والفن التشكيلي المعاصر في الأردن- الروافع الثقافية والحضارية، والسيرة الذاتية للفنانين.

سلط الكتاب الصادر بالتعاون بين وزارة الثقافة والمتحف الوطني الضوء على الحركة التشكيلية في الأردن منذ زمن الريادة وما قبلها وما يتبعها من مراحل التطور، متوقفًا عند أهم التجارب الفنية والأحداث والصالات.

عرضت الهاشمي، تاريخ الحركة الفنية في الأردن، متتبعة التحولات الثقافية في الأردن حتى تأسيس الدولة عام 1921م ، مشيرة إلى أنّ المتابع لأصول الفن المعاصر في الأردن حسب مفهوم أصول الفن الغربي، يعود إلى حقبتي العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، عندما جاء أفراد من الخارج للعيش في عمان؛ منهم: اللبناني عمر الأنسي عام 1922م، والذي أنجز رسومات بالألوان المائية عن الصحراء، والتركي ضياء الدين سليمان، وتميز أسلوبه بالانطباعية، والروسي «جورج اليف « الذي عمل بتدريس الرسم، ومن تلاميذه «مهنا الدرة، ورفيق اللحام، ونائلة ديب»، والفنان «جاك جيردلستون» ، والسوري إحسان إدلبي، الذي نظم في العام 1942م أول معرض جماعي في الأردن شارك فيه الفنانان: «فاليريا شعبان « ، ورفيق اللحام.

وأشار د. خريس إلى أنّ الكتاب يأتي بمناسبة مرور مائة عام على تأسيس الدولة الأردنية، ويمثل أجيالاً مختلفة في مجالات الفنون التشكيلية والبصرية.

ويرى خريس أنّ الفن التشكيلي في الأردن ينفرد بخصوصية لا يكاد يشارك فيها أيّ فنّ عربي آخر، ألا وهي تمازج واندماج الحركتين الفنيتين التشكيليتين الأردنيّة والفلسطينيّة.

وينوه إلى أنّ الفنّ التشكيلي في الأردن شهد تطورًا كبيرًا مع بدايات القرن الحادي والعشرين في مختلف مجالاته، وتم تأسيس كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، وافتتحت العديد من الجامعات الخاصة تخصصات في الفن والعمارة والتصميم، فكان لذلك أثر كبير في ازدياد أعداد دارسي الفنون، ومع تخرج العديد منهم، أصبح هنالك ازدياد في صالات العرض الفنيّة.

وخلص خريس إلى أنّه في الآونة الأخيرة، برزت أجيال فنية ناشئة درست الفن داخل الأردن وخارجه، وتناولت وسائل جديدة في التعبير تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة، مثل التصوير الفوتوغرافي والرقمي، وفن الفيديو والإنشاءات الفراغية وفنون الأداء، إلى آخره من وسائل التعبير المتطورة، التي تنحاز إلى الفنّ المفاهيمي.

سمو الأميرة وجدان الهاشمي

نشأة الفنّ التشكيلي العربي

«نشأة الفنّ التشكيلي العربي»، كتاب من تأليف وتحرير سمو الاميرة د. وجدان الهاشمي وإصدارات المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة في عمّان.

يتطرق الكتاب الذي يقع في (128 صفحة) من القطع الكبير إلى نشأة وتطور الفن التشكيلي الحديث في العالم العربي، ويعد الكتاب واحداً من الكتب النادرة التي تتناول نشأة وبدايات الفن التشكيلي العربي الحديث بكافة جوانبه، منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين.

يتناول الكتاب أهم الرواد وتأثيرهم في الحركة التشكيلية العربية، مستعرضاً أهم خصائص فنهم وتقنياتهم ودورهم في التأسيس للحركة التشكيلية العربية.

الأميرة وجدان الهاشمي، فنانة تشكيلة وأكاديمية بارزة، تُعد من رواد الفن التجريدي المستلهم من جماليات الخط العربي والفن الإسلامي. أسست المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة عام 1980م ، وساهمت في تأسيس كليات فنون، وأقامت عشرات المعارض الفردية والجماعية عالمياً، محققة مزيجاً بين الحداثة والأصالة.

حصلت على شهادة الدكتوراه في الفن الإسلامي من كلية الدراسات الشرقية والأفريقية (SOAS) في لندن، وساهمت في تأليف وتحرير كتب حول تاريخ الفن الإسلامي.

قررت التفرغ لدعم الفن، فأسست الجمعية الملكية للفنون الجميلة، وأنشأت المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة عام 1980م ليكون منصة للفنانين الأردنيين والعرب والعالم الثالث.

أسست المعهد العالي للعمارة والفنون الإسلامية في جامعة آل البيت، وكلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية (وكانت أول عميدة لها)، وافتتحت عام (2023) مبنى «وجدان فضاء فني» التابع للمتحف الوطني الأردني، كاستمرار لجهودها في دعم الفن التشكيلي.

تتميز أعمالها بكونها مزيجاً بين الرؤى التعبيرية، التجريدية، والروحانية، مع اهتمام خاص بالملمس واللون كعناصر أساسية.

في جدليّة العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر

تزداد أهمية الصورة في القرن الحادي والعشرين، وفي ظل تطور الفضائيات والفضاءات الإلكترونية وتعدد مصادر المعرفة وتنوعها، وكذلك في سمة العصر التي تتصف بالسرعة.

وقد وصف الدارسون العصر بأنّه عصر الصورة التي تسيدت المشهد في مختلف مجالات الحياة، وعلى مستوى الفنون بخاصة.

وكانت الصورة من أبرز مكونات الفن، ومع تقدم المرئي على المسموع، واقتحام العين لمجال الأذن، باتت تحتل منزلة من الشعر، وتضارع منزلتها في الرسم، ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب الذي يتناول جمالية الصورة بين الفنون التشكيلية والشعر.

يشتمل كتاب «في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي والشعر»، الصادر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت في (194 صفحة) من القطع الكبير للمؤلف «كلود عبيد» على تسعة فصول، حيث يعاين الأول العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، بينما يتناول الثاني المذاهب الحديثة، أما الفصل الثالث فيقرأ تأثير الفن التشكيلي على الشعر الحديث.

ويبحث الفصل الرابع جماليات الصورة الفنية، فيما درس الكاتب قصيدة الصورة في الشعر العربي، ورجع المؤلف إلى الينابيع الشعرية في أعمال «فان غوغ وشاغال»، وبين توظيف اللون في الشعر، وتوقف المؤلف عند القصيدة اللوحة واللوحة القصيدة، ممثلاً على عدد من الأدباء والرسامين.

ما وراء الفنّ: في نقد وتاريخ ونظريات الفنون البصريّة»

مثلما يعد الفن تعبيرًا حسيًا وتجربة شخصية للفنان فهو أيضًا إنتاج مرتبط بواقع الحياة التي يعيشها... أو نعيشها نحن كجمهور. فبالإضافة لتأثير الفن النفسي والوجداني هو كذلك رسالة فكرية وثقافية من الممكن أن تقرأ وتفهم وتتأثر وتؤثر بثقافة المجتمعات، وعمليات القراءة والفهم والتأثر والتأثير تلك تحتاج لتعمق في النظر للدخول إلى ما وراء الفنّ المقدم.

عندما نعتبر الفنّ رسالة ثقافية فلنا أنْ نتساءل: ما أهمية الإبداع في الفن؟ ما هي معوقات الإبداع؟ هل الفن ضرورة أم ترف في المجتمعات؟ كيف يؤثر الفن بالمجتمع وما مدى قوة تأثيره؟ هل للفنّ علاقة بالسياسة؟ ما تأثير التكنولوجيا على نظرتنا وفهمنا للصورة؟ هل الحرية مهمة للفنان؟ هل للعمل الفني معنى ثابت أم عدة معانٍ؟ ما هو الاستشراق؟ وما هو التكامل اللوني؟ وما معنى وأهمية خط الأفق؟ تلك هي بعض الأسئلة التي يطرحها الكتاب ويقترح لها بعض الأجوبة.

كتاب «ما وراء الفن: في نقد وتاريخ ونظريات الفنون البصرية» للمؤلف مؤيد حسن فكري، الصادر عن دار ذات السلاسل في الكويت، ويقع في (112 صفحة) من القطع الكبير يجيب عن الأسئلة السابقة، ويحاول استكشاف الفن كإنتاج إبداعي وتجربة شخصية مرتبطة بواقع الحياة.

يغوص الكتاب في الأسس النظرية والتاريخية التي تشكل الفنون البصرية وتحليلها، مسلطاً الضوء على أبعادها النفسية والوجدانية وتأثيرها الاجتماعي.

ويقرأ تاريخ الفن ونظرياته من خلال دراسة الفن كمرآة عاكسة لقضايا المجتمع عبر العصور، مع التركيز على دور الفن في فهم تطور الإنسانية، وتحليل عناصر العمل الفني وسياقه، والتفسير القائم على الحقائق والخصائص البصرية.

كما يبحث الكتاب في كيفية تأثير الفنّ في الحياة وتأثره بها، وعلاقته بالإيديولوجيات الاجتماعيّة، ويتناول أسس تكوين العمل الفنيّ، مثل نظريّة الألوان، والقيمة اللونيّة، والألوان الأساسيّة .

محمد الهزايمة *

أيّها الفنان

مَن أنت لتوقف الزمن عند لقطة صامتة ؟

مَن أنت لتجعل للسطح الأبيض جمهورًا وللصمت مزادات وللدهشة أبوابًا يدخل منها الكبار والصغار ، يدخلها الفقراء والأغنياء والعابرون من طريق الخيال..

أيّ سرّ هذا الذي يجعل ما صنعته يدك يعرض، يباع ويشترى، يورث وتقام له المراسم كأنّه ذاكرة لا جسد لها..

من أنتَ أيّها الفنان ؟

أنت لست صانع صورة بل صانع زمن، أنت الذي يمسك اللحظة قبل أنْ تهرب ويجعلها تقيم في مساحة لا تطالها النهايات..

أنت ذاك الذي فهم قبل غيره أنّ البياض ليس فراغًا، بل موقفًا فلسفيًا، وأنّ الصمت ليس غياب الصوت بل ذروة المعنى .. حين أوقفت الزمن عند لقطة صامتة كنت تمارس أقدم أفعال الإنسان العاقل .. لحظة التأمل؛ ذلك الفعل الذي بدأ مع أول رسمة على جدار كهف واستمر حتى أصبح أثرًا .. وفكرة وصار الأثر سلعة وصارت الفكرة إرثًا وحضارة..

أنت لا ترسم ما يُرى، بل ما يبقى، ولهذا يعرض أثر يدك في كبريات المعارض، فالجدار يحتاج ذاكرة وهو ذاكرته..

هل تعلم لماذا يشترى ؟

لأنّ الإنسان منذ فجر الحضارة يدفع ثمن ما يفسر وجوده فأنت صنعت شيئًا يحمل قيمة لا حدود لها وفكرة ولحظة لايمكن تكرارها فأنت صنعت هوية ..

هل تعلم لماذا يورث ؟

أنت لم تصنع ملكية عادية، أنت أخرجت قيمة ثقافية ومعرفية ، العمر لها لا يقاس بالسنين..

أنت صنعت ذاكرة زمن، وثيقة تمثل مرحلة تاريخية بأكملها ترسلها للمستقبل فهي الشاهد الأخير على روح العصر..

فما صنعت هو عراك حرّ بين الخيال والعقل..

وأنت حين جعلت للبياض جمهورًا كنت تختبر شجاعتنا كمتلقين.

وحين يصبح للصمت مزادات فهو ليس صمت اللوحة بل صمت العالم؛ داخلها ذلك الصمت اجبرنا أنْ نرى العالم من حولنا بعينك ونعيد ترتيب أوراقنا..

أنت إذًا الذي يقال عنه ذاكرة بلا جسد، ولكنّها حية تتحرك بيننا لأجيال وتتبدل قراءتها ولا تشيخ..

وأخيرًا، الفنان الحقيقي ليس من يتقن التقنية فقط ، بل مَن يعرف متى يتوقف ، متى يترك تلك المساحة ليدخل منها الكبار والعابرون كلٌ بما يحمله من تاريخ وكلٌ بما ينقصه من دهشة.

ولهذا حين نقف أمام عملك لا نسأل ، ماذا رسمت ؟

بل نسأل أنفسنا لماذا نشعر أنّنا مررنا من هنا من قبل ؟

* فنان تشكيليّ

لوحة للفنان: محمد الهزايمة/ الأردن

أرشيفية

60
2026 - 2025
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن