وادي الملوك

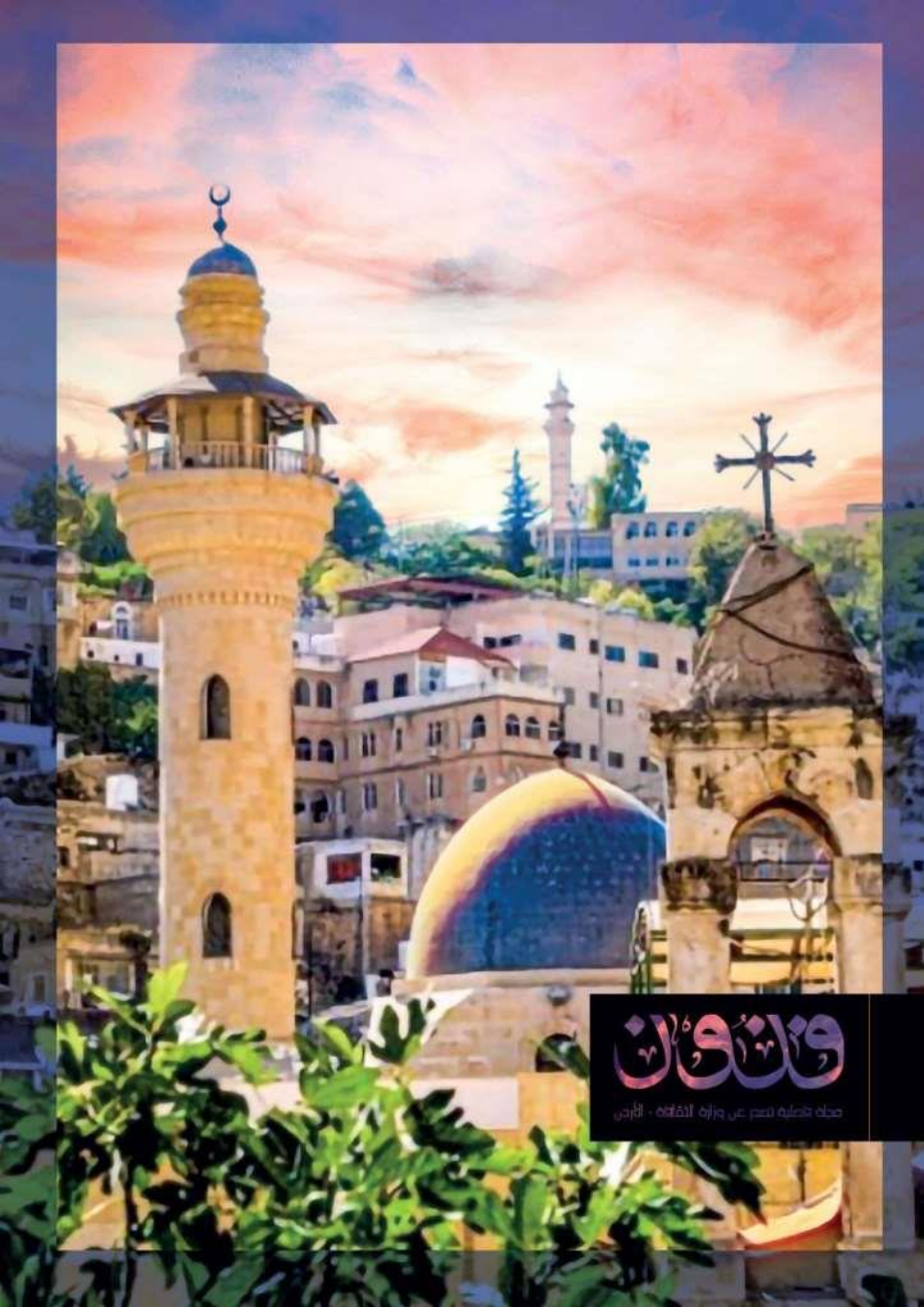
وادي رم

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

العدد 50 صيف 2022

السلط

على خريطة التراث العالمي



فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

الفن والصناعات الثقافية

هذا هو العدد الخمسون من مجلة فنون الفصلية التي تصدرها وزارة الثقافة، وتقوم على إعدادها نخبة من الأكاديميين والفنانين والنقاد والإداريين الذين يختارون مفرداتها وفق معايير علمية ونقدية وتقاليد كرستها الهيئات السابقة على امتداد عقود.

وهذه المجلة تعد من الصناعات الثقافية المهمة التي تشتمل صفحاتها على قراءات وأبحاث في مختلف الحقول الفنية بين الفن التشكيلي والمسرح والسينما وفنون العمارة وفن النسيج والأزياء التي تم تناولها بمنهج علمي ونقدي جاد يهدف لتوفير محتوى فني يغني المشهد الثقافي المحلي والعربي.

تمزج المجلة في الدراسات والمقالات والبحوث التي كتبها عدد من الأكاديميين والنقاد والفنانين الأردنيين والعرب بين الفنون الحداثية المنفتحة على التيارات والمداراس النقدية والفنون التراثية التي تغني الأطر النظرية للحقول الفنية وتؤصلها بمرجعياتها التي نبتت فيها ونمت ضمن مناخاتها وشروطها للتعبير عن هوية نقدية وطنية تسهم في تعميق الحوار النقدي بين الفنانين والكتاب والنقاد والمجتمع كعتبة لجعل النقد مؤسسة مستقلة قادرة على التأثير في العقل الجمعي.

وكما نطمح إلى أن تسهم المجلة في بناء مفردة نقدية، فإننا نروم خلال ذلك إلى مواكبة العصر في انتقالها من الورقي إلى الفضاء الإلكتروني لتوسيع انتشارها، ومواكبتها للغة الثورة الصناعية الرابعة شكلا ومضمونا.

ومع التطور التكنولوجي إلا أن الصناعات الثقافية والحرف التقليدية ما تزال تحظى بأهمية تتصل بالذاكرة الوطنية والهوية القومية من جهة، واهتمام كبير من الأسواق العالمية الناشئة التي يشكل فيها التبادل التجاري في الفنون أكثر من ١٢ في المئة من الدخل العالمي.

إن أهمية المجلة تتأتى من مراكمة أرشيفها الوطني الذي يشكل ذاكرة حية للأجيال والدارسين من خلال توثيق المحتوى الثقافي والفني، ويعرف بمنجز بالفنان الأردني ومنجزه ، ويشكل منصة للتعريف والحوار مع الأفكار المبدعة، وفي الوقت يمثل سردية ورواية بأقلام معاصريها عبر الحقب والأزمان لتكون في مثابة شهادات على الفترات الزمنية وتحولاتها والتجارب التي أسس لها الرواد ومن جاء من بعدهم والتحديات التي واجهتهم والآفاق التي يرنو إليها العقل الجمالي أو الوعي الجمالي الذي يرى أن "الجمال حقيقة نوعية قيموية ملازمة للوجود".

وتأتي أهمية المجلة في توفير مادة ثرية في عدد من الحقول المهمة التي تتصل بالجمال والثقافة الفنية التي ترتقي بوعي المجتمع إزاء عدد من الحقول، ومنها السينما والمسرح والعمارة .. في هذا العديد الكثير من المقالات والدراسات التي تستحق الدراسة والتي يبذل فيها الكتاب جهدا مهما لجهة القراءة السابرة للظواهر والفعاليات الثقافية والفنية التي تشكل عنوانا للحوار لتعميم الفائدة والمتعة والجمال■

هيئة التحرير

رئيس التحرير
حسين نشوان
مدير التحرير
د. ابراهيم الخطيب
الأعضاء
د. مازن عصفور
د. عمر نقرش
مهند البكري
مجدولين العزاوي
سكرتاريا
إسراء الرمامنة

الإخراج الفني
محمد العمر

مجلة فصلية تعنى بالفنون
تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
المراسلات
jo.gov.culture@m.Fun

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(د/٢٠٠٥/١٧٣١)

المواد المنشورة في المجلة لا
تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

صورة الغلاف الأول والأخير
محمد العمر

شروط النشر

ان تكون المواد غير منشورة في اي من وسائل النشر..
ان لا تزيد المادة على (1500) كلمة.
هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر او الاعتذار دون ذكر الاسباب.
لا تُعاد المواد المرسلة للنشر الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
ترفق الصور اللازمة مستقلة عن المادة وبجودة عالية.
إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الاصلي واسم المصدر او المرجع.
ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية.
اصول البحث العلمي
يُراعى في الدراسات ان تكون موثقة بحسب البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.
يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته، مرفقة باسمه الثلاثي والرقم الوطني (للاردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال كان مقيماً في الخارج.
تُرسل الموضوعات مطبوعة على إيميل المجلة.

المحتويات

04 السلط على خريطة التراث العالمي د. ديالا عطيات
08 الشعر والعمارة نيكولا فوسينيا ترجمة عبود الجابري
13 الصولفيج والتدوين الموسيقي د. محمد واصف
18 فيروز والسينما ناجح حسن
25 خالد الحمزة رهان تفكيك الصورة محمد بن حمودة
29 هواجس ذهنية بين الرأس والجسد محمد العامري
36 غاليليو والفن د. مازن عصفور
44 منى السعودي .. منحوتات تسرد سيرة الذات حسين نشوان
48 الفنون المعاصرة تحرير الفن من الواقع فاروق يوسف
55 المرأة في نصوص ابو حمدان المسرحية باسم الدلقموني
62 عبد الرؤوف شمعون .. لوحة وفنان
63 مسرحية ليلة صيفية.. جماليات اللغة البصرية مجدي التل
70 تقنيات الارتجال في الفنون د. عدنان مشاقبة
77 السينوغرافيا والمسرح د. مروان العلان
86 جدل الفن والجمال د. راشد عيسى
87 النقد المسرحي العربي وآليات التكوين د. عجاج الحفيري
94 السيكودراما تصوير المسرح لمشكلات الحياة د. مخلد بركات
96 ثورة الموتى بشاعة الحرب سمير الشريف
98 اللعنة إنهم يقتلون الحلم رانية ع. حداد
103 التصميم الرقمي والإحساس بالدهشة د. معتصم الكرابلية
106 وداد قعوار: نقوش الذاكرة محمد جميل خضر
112 المنسوجات الشعبية الأردنية هند سليمان
117 رف الكتب اعداد: ميرفت هليل
120 كسجادة السهر عماد مدانات

السلط

على خريطة التراث العالمي

د. ديالا عطيات
أكاديمية وباحثة في التراث العمراني

لا يمكن الركون لجواب واحد شاف، واف، عن سبب تميز مدينة السلط العريقة على مدار السنين، إذ يظل سحرها يأسر كل من عاش فيها، أو مر في طرقاتها وصعد ادراجها، ليعيش تجربة فريدة تعكس خصوصيتها التي جاءت كنتيجة حتمية لموقعها، وطبيعة تضاريسها، وتنوع الأطياف والمكونات التي قطنتها، فقد تكاد لا تجد مسجدا واحدا إلا وتقابله أو تجاوره كنيسة، وتتوسط هذه المباني الدينية تجمعات من المباني السكنية للأهالي، والتي تمتاز بحجرها الأصفر، وتلاصق جدرانها وشرفاتها المعلقة، وثراء زخارفها وشبابيكها، هذه البيوت تراصت على شكل عناقيد على امتداد جبال السلط، وصولا للأودية، وشكلت الحارات والأكراد السفح الشمالي الشرقي لقلعة السلط (محلة العواملة)، والسفح الجنوبي الغربي للقلعة (محلة الأكراد).

تقع مدينة السلط على جبال عالية، تتوسطها أودية عميقة يصل انحدارها إلى ٦٠ درجة، تتشكل طبقاتها الجيولوجية من الحجر الجيري بشكل رئيسي، تتخللها طبقات حورية (طين جيري)، وطبقات صوانية رقيقة، مع توافر ينابيع المياه، ساعد ذلك على تكوين تجمعات زراعية، فانشغل سكانها بالزراعة، ومن ثم دخلت التجارة إلى المدينة مع قدوم عائلات من نابلس ودمشق ولبنان التي مارست الأنشطة التجارية بشكل رئيس، كل ذلك أدى إلى اتساع مدينة السلط، وتزايد عدد سكانها ونموها العمراني.

حاضرة البلقاء

أصبحت السلط حاضرة البلقاء في العصر الإسلامي، ابتداءً بالعصر الأموي وانتهاءً بالعصر العثماني، تخلل هذه الفترة الزمنية تفاوت الاهتمام بها صعودا وهبوطا تبعا لاختيار موقع عاصمة الخلافة لكل عصر، ولعل من أثبت الشواهد التي كانت حاضرة ومتأثرة تأثيرا مباشرا بكل التغييرات السياسية قلعة السلط، والتي تم تدميرها وإعادة بنائها مرات عديدة، كان آخرها أن دمرت بشكل كامل على يد إبراهيم باشا عام ١٩٤٠، عندما احتمى بها قائد ثورة أهالي نابلس قاسم الأحمد.

أدت هذه الثورة إلى ازدياد أعداد المهاجرين إلى المدينة، وبالتالي ازدياد عدد سكانها، وتغيير تركيبة محلاتها، فكان التأثير الأكبر على محلة العوامله (السفح الشمالي الشرقي للقلعة)، ليمتد ناحية ساحة العين لتكوين محلة جديدة سميت بمحلة الأغراب، أو محلة النابلسية، حيث حدود محلة الأكراد، وفي هذه الفترة شهدت السلط نشاطا عمرانيا ملحوظا، وإضافة مبان حكومية جديدة كمبنى السرايا ومبنى التلغراف، أما الكنائس والمدارس التبشيرية والمستشفى الإنجليزي فهي من نتائج البعثة التبشيرية الإنجليزية عام ١٨٤٧.

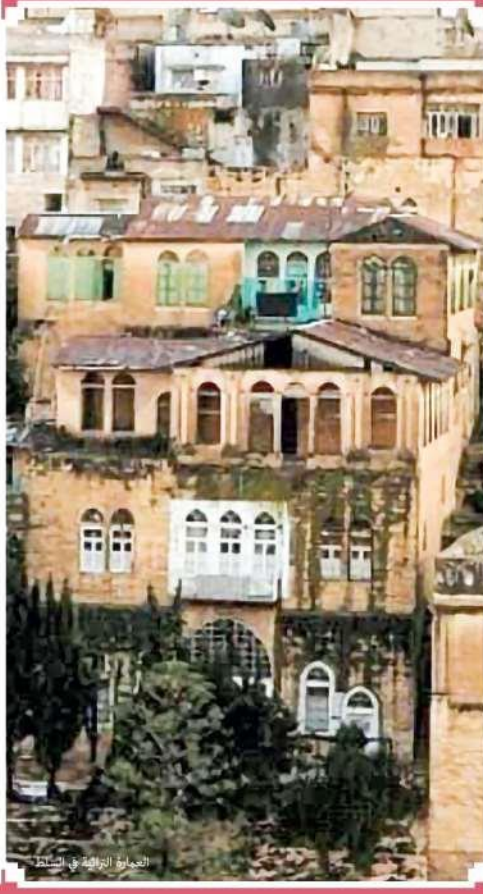
مع انسحاب الأتراك من مدينة السلط عام ١٩١٧، دخلت مرحلة الانتداب البريطاني، وفي آذار عام ١٩٢١، أسست إمارة شرق الأردن بزعامة المغفور له الملك المؤسس (آنذاك الأمير) عبد الله بن الحسين، واختيار عمان مركزها الإداري، وفي عام ١٩٢٣، وعندما سافر سمو الأمير عبد الله إلى لندن للبحث في مشروع معاهدة تأسيس الإمارة، قام سمو الأمير شاكر بنقل المركز الإداري للإمارة إلى مدينة السلط بصورة مؤقتة، وعملت بلدية السلط في تلك الفترة على تحسين مباني المدينة، وتبليط شوارعها، وزراعة أراضيها وجوانب شوارعها، وبعد ثلاثة أشهر أعاد الملك المؤسس مركز الحكم إلى مدينة عمان.

النمط المعماري

خلال السنوات الستين من أواخر العهد العثماني (١٨٦٠-١٩٢٠) ، ازدهر وسط مدينة السلط مع وصول التجار إليها، كونها تشكل رابطا تجاريا مهما بين الصحراء الشرقية والغرب، ومع توطين التجار من نابلس وسورية ولبنان الذين جمعوا ثرواتهم من التجارة، ازدهر الاقتصاد الخاص بالمدينة، مما أدى إلى اجتذاب العديد من البنائين والحرفيين المهرة الذين أسهموا في رفد المدينة بتصاميم مميزة، أثرت الهندسة المعمارية لها، وميزتها عن غيرها بالحجر الجيري الأصفر المحلي، والبدء بتنويع تصميم المساكن العائلية، والمباني العامة التي تجمع بين التقاليد المحلية والفنون الحديثة في ذلك الوقت.

تقاليد الضيافة

طور المسلمون والمسيحيون جنبا إلى جنب تقاليد الضيافة السلطية في البيوت، فلا تخلو المدينة من حيز يسمى الديوان أو المضافة، ورفدوا نظام التكافل الاجتماعي الذي يعكس نمط اجتماعي مهم للسكان، وفي ذلك مزج بين التقاليد الريفية وممارسات التجار. مجموعة من التقاليد تجمع المسلمين والمسيحيين في مدينة السلط، مع عدم وجود أي فاصل مادي بين أحيائهم، ومن أهمها تقاليد الضيافة والمضافات والتكافل الاجتماعي، فمثلا، إذا أخذنا شارع الخضر الواقع في قلب المدينة، وهو من أقدم الشوارع، نجده يجمع مختلف النشاطات التجارية والدينية والتعليمية والسكنية معا، ويمتد من ساحة العين بالقرب من الجامع الكبير، صعودا حتى يصل إلى كنيسة الخضر. يتميز هذا الشارع بتلاصق واجهته، بحيث لا تتخللها سوى دخلات فرعية تؤدي إلى شوارع أو مناطق أخرى مثل: كنيسة الراعي الصالح، وحارة العطيات، ومنطقة القلعة، وشارع الحمام، ويتفرع من شارع الخضر قبل الوصول إلى كنيسة الروم الأرثوذكس شارع فرعي يوجد فيه عدد من المباني ذات القيمة



العمارة التراثية في السلط

التراثية والمعمارية المهمة، ومنها البيوتات ذات الفناء المفتوح، والموزع الداخلي، والبيت ذو الثلاثة بحور. يطغى على وسط السلط الطابع التراثي، كونه نواة النشأة الحضرية والتاريخية للمدينة، تربطه شبكة مؤلفة من الأدراج والأزقة التي تنتهي بالساحات العامة، والمساحات المفتوحة التي تربطها الشوارع، كل هذه العناصر تربط أحياء المدينة ببعضها، لتعكس هذه الخصائص الملموسة الثقافة الحضرية، والتسامح بين الناس مع اختلاف دياناتهم وثقافاتهم ■

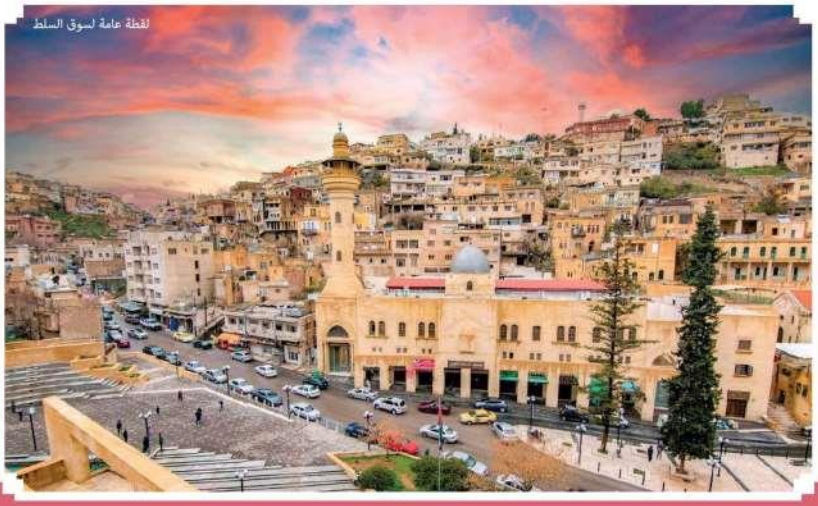
ليتم إدراج أي موقع على لائحة اليونسكو للتراث العالمي، يجب أن يكون ذا قيمة عالمية مميزة، وأن يتوافق مع معيار واحد على الأقل من معايير اليونيسكو العالمية العشرة، والتي تتنوع بين معايير ثقافية وأخرى طبيعية.

لم تكن هذه المرة الأولى لتقديم ملف مدينة السلط لإدراجها على لائحة اليونسكو للتراث العالمي، بل كانت هناك محاولات سابقة عام ١٩٩٥، وعام ٢٠١٧، إذ تم تقديمها تحت عنوان "العمارة الانتقائية في السلط في الفترة (١٨٦٥- ١٩٢٥)، أصول وتطور اللغة المعمارية في بلاد الشام (الأردن)"، ولكن تم تأجيل قبول ملفها لعدة أسباب منها ضرورة تقديم تحليل مقارن يشمل خصائص مماثلة في بلاد الشام، ومنطقة نفوذ الدولة العثمانية، وإعادة اختيار معايير اليونسكو التي تندرج تحتها مدينة السلط، من أجل إظهار ما يجعل هذا التراث المعماري مهما أو استثنائيا بين المدن التاريخية الأخرى في المنطقة.

تقليد ثقافي

تمت إعادة تقديم ملف مدينة السلط عام ٢٠٢١، وفقا لمعيار اليونيسكو الثالث، وهو اعتبار وسط مدينة السلط كشهادة فريدة من نوعها، واستثنائية، لتقليد ثقافي لحضارة قائمة أو مندثرة: "التسامح والضيافة الحضرية". وقد نجحت هذه المرة عن استحقاق وسط فرحة غامرة من الشعب الأردني.

كذلك، تعتبر حماية الموقع، وإدارته وأصالته وسلامته، من الاعتبارات المهمة التي توليها اليونيسكو الأهمية عند إدراج أي موقع جديد ضمن لائحتها، لذلك يحرص القائمون على صنع القرارات في مدينة السلط على سلامة استمرارية النسيج العمراني التاريخي، والذي يشمل المباني التاريخية، وبينها الأدراج الرأسية التي تربط بين المستويات المختلفة، بالإضافة إلى وجود طابع واضح تشمله القيم الملموسة مجتمعة (المنازل والكنائس والمساجد والساحات والأدراج والمضافات)، والقيم غير الملموسة (الثقافات والديانات والتقاليد)، ويظهر ذلك جليا في أحدث مشروع لوسط المدينة، والذي تمت من خلاله إزالة مجموعة من المباني الدخيلة على النسيج التاريخي للتأكيد على استمرارية النسيج، وخلق مساحات مفتوحة أكثر.


لقطة عامة لسوق السلط

الشعر والعمارة..
بيوت المتخيل

نيكولا فوسينيا (*)
عبود الجابري
شاعر ومترجم/ العراق

في مأدبة رسمية، ألقى اليوناني (سيمونيدس) شاعر جزيرة سيوس قصيدة في مدح الآلهة ومصيِّفهم، وبعد الحفل قام صاحب الدعوة النبيل (سكوباس) بتوبيخ (سيمونيدس) على القصيدة، وإنه سيدفع فقط نصف الأجر المتفق عليه، لأن نصف القصيدة فقط كانت لسكوباس قائلا: دع الآلهة تدفع النصف الآخر المخصص لهم. بعد هذا اللقاء بقليل، حضر رسول إلى المأدبة وأخبر (سيمونيدس) أنّ رجلين ينتظرانه في الخارج، لكنه عندما خرج لم يكن هناك أحد، وعند عودته إلى المأدبة وجد أنّ الجميع قد ماتوا في غيابه إثر انهيار القاعة عليهم وتحوّلها الى أنقاض، ولما جاء أقارب الموتى، لم يتمكنوا من التعرّف على موتاهم، وهكذا أعاد (سيمونيدس) (سيمونيدس) استذكار شكل المأدبة في ذهنه، وعندما سار بجانب كل طاولة، تذكّر الضيوف الذين تناولوا العشاء هناك.

نشأت طريقة تحديد المواقع (أو تقنية قصر الذاكرة) من هذه الأسطورة حول الذاكرة، ووفقا لجهاز الذاكرة هذا، يمكن لأي شخص أن يتذكر قائمة من الأشياء عن طريق وضع كل عنصر عبر صورة قوية في موقع مميّز ومألوف، (سواء كانت سلسلة من الغرف في مبنى، أو طريق عبر مدينة)، ثم السير ببساطة من خلال هذا الموقع لاستدعاء العناصر. تسجّل الروايات التاريخية احتفاظ (سينيكا الأكبر) بألفي كلمة بالترتيب المحدد الذي تلقاه، بينما يكتب القديس أوغسطين عن قدرة صديقه (سمبليسيوس) على تلاوة «فيرجيل» سطرا سطرا إلى الوراء.

مضيق فلاهيرنا في مقاطعة كورفو اليونانية

يتحدث كل من المنهج والأسطورة، عن العلاقة الكامنة بين الشعر والعمارة، بطريقة تؤكّد أنّ هناك صلة واضحة مفادها أنّ العديد من القصائد تعتمد على البيئة المعمارية كخلفيات رنانة لا تُنسى للسرد والموسيقى الخاصة بكل قصيدة، لكنّ الاتصال الأكثر قوّة ودقّة يرتبط أكثر بالبنية، فمثلا في اللغة الصينية، يتكون رمز الشعر من جزأين : «كلمة» و«معبد».

الكلمات هي الحجارة المنحوتة والمرسومة بدقّة لخلق كل مقدّس ومرنٍ ثقافيا، حيث تحقّق كلٌ من القصائد والمباني آثارها من خلال الاهتمام بالتفاصيل والملمس والبنية؛ الوعي بالصدى الثقافي والتاريخي، والتطوّر المكاني والزماني، ناهيك عن التطور العاطفي والمفاهيمي، ويمكن رؤية الارتباط الأخير -المكاني والزماني- بالمعنى المزدوج لمصطلح «مقطع»: مجموعة من الأسطر في قصيدة أوغرفة باللغة الإيطالية، بهذا المزيج من المعاني، فإن القصيدة هي نزهةٌ عبر الغرف، تحتوي بعض القصائد على مقطع واحد فقط، وبالتالي فإنها تحتل غرفة واحدة.

تدوير المعنى

لكن ماذا يحدث عندما تحتوي القصيدة على عدة مقاطع؟ ماذا يحدث في الفراغات بين الغرف؟ يقول أستاذ الهندسة المعمارية: «تحتاج إلى الجهر بالمفاصل»، يعني أنّ عليك أن تخبرنا أنّك انتقلتَ من غرفة إلى أخرى. يمكن أن يكون هذا بسيطا مثل إعطاء الباب دعاماته، أو معقدا مثل مسرحية الانقباض والانبساط لـ (فرانك لويد رايت)، يحبّ الشعراء العتبات، ويسمحون للأشياء (الزمنية والعاطفية من بين التحوّلات الأخرى) بالحدوث داخلها، في إطار تدوير المعنى بين السطور والمقاطع، فيما يلي بعض الأمثلة على تعاليم الاستبصار من قصيدة «لويز غليك» الشهيرة

الزنبق البري

في نهاية معاناتي
كان هناك باب
-اينما يكن-
عائدٌ من النسيان
للعثور على صوتٍ
يأتي من قلب حياتي
نافورةٌ رائعة
زرقاء عميقةُ الظلال
على مياه البحر اللازوردية

في هذا التصوير للقيامة السنويّة للزهرة، تستخدم «غليك» صورا حيّة تشغل حواسا متعددة: البصر (يمكن للقارئ «رؤية» هذه الصور بعين عقله)؛ الصوت (الصوت الفريد للمتكلم، هذه الزنبقة البرية؛ أصوات اللغة نفسها)؛ ويمكن القول، التذوّق (ملح «ماء البحر»)، والشعور (الماء؛ ولكن أيضا الإحساس بالبرودة والهدوء الكلي لهذه القصيدة مثل معظم أعمال غليك). تستحضر مثل هذه الصور دعوة المهندس المعماري الفنلندي والبروفيسور (جوهاني بالاسما) في كتابه «عيون الجلد: العمارة والحواس»، لمعمارية تشغل جميع الحواس، الصورة النهائية للمياه لـ(غليك)، والتي تسعد بالاختلافات الغامضة ضمن فئة شاملة من الألوان.

العمارة والحواس

تشترك العمارة والشعر بإحساس متناقض بـ»الغرفة»، القصيدة لها مساحة وحدود: غرفة داخل غرفة، وبالمثل، يحقق المبنى تصورا يتجاوز حدوده كما قال (لويس كان) ذات مرة: «يجب أن يبدأ المبنى العظيم بما لا يقاس، ويجب أن يمر بوسائل قابلة للقياس عندما يتم تصميمه، وفي النهاية يجب عدم قياسه». هذا الاقتباس يطرح سؤالا واحدا: ما هو الفرق بين «لا يمكن قياسه» و»غير مُقاس». سيقول من المهندسين المعماريين الآخرين بإنشاء جمالية حداثية مجردة في الهندسة المعمارية

بسبب التطورات الجديدة في مواد البناء، كانت للمهندسين المعماريين حريّة أكبر في القاموس ان الأول يعني استحالة القياس، بينما يعني الثاني أنه لا يمكن قياسه.

هناك شعور بأن الإدراك الأول، أو الاستفزاز، هو شيء بعيد عن متناول المبنى النهائي وفقا لمهندس معماري في مكتب (خان) الهندسي، لم يرغب المعماري (خان) غالبا بزيارة مبانيه بعد بنائها.

الكلمات أحجار وطوب

كان (خان) دائما محبطا من مبانيه لصعوبة مقارنتها بمفاهيمه عن المباني، يحدث هذا الإحباط عادة في الشعر بين ما قيل وما لم يتحقق قوله، تكتب لويز غليك: «بالنسبة لي ، ما لم أقله، يمارس قوة عظيمة: كثيرا ما أتمنى أن تكون قصيدة كاملة بهذه المفردات (اللامحدودة)». فعلاقة الشعر بما لا يقال، هي علاقة العمارة بما لا يقاس.

الهيكل أساسي لكل من العمارة والشعر -كما ذكرنا سابقا- الكلمات هي الأحجار، والطوب، والكتل الخرسانية، والمسامير الخشبية المستخدمة لتثبيت القصيدة، لخلق المعنى والتجربة، ويمكن التعرف على البنية بسهولة في الأشكال المغلقة أو الموروثة مثل السوناتة، والقافية، والوزن، والعبارات المكررة، والسطور غير المكتملة. في قصائد المهندسين المعماريين، شبّهت (جيل ستونر) القافية بالحواف (باستخدام أمثلة الأرصفة والواجهات المائلة)، والمتر بالخلجان المعمارية.

في تحقيقاتها حول العلاقة بين الشعر والعمارة، تشجع (ستونر) القراء على قلب القصيدة ٩٠ يمكن للمرء أن يرى القصيدة في جزء يتصل مع الهامش الأيسر الذي يشكل أرضية القصيدة، والخطوط المتكررة تشكل الأعمدة، والجانب الأيمن مع القافية التي تشكل «سقفا متموجا».

مثل هذا التعديل الرأسي يذكرنا بخط «جيم هاريسون»، صاحب مقولة: «أنا أفضّل أفق رفّ الكتب»، سواء على النطاق الحضري لأفق، أم مقياس بناء غرفة صوتية (سقفها المتموّج يساعد على تبديد الموجات الواقفة)، يمكن تحويل كتاب أو قصيدة حرفيا إلى شكل مبني من خلال تعديل الإدراك البصري والخيال.

في ٢١ يناير ١٩١٠، وفي محاضرة في فيينا، أعلن (أدولف لوس) أن الزخرفة جريمة، وقد ساعد العديد من المهندسين المعماريين الآخرين بإنشاء جمالية حداثية مجردة في الهندسة المعمارية بسبب التطورات الجديدة في مواد البناء، كانت للمهندسين المعماريين حريّة أكبر في الواجهات وصورة الأرضية داخل المبنى؛ وأصبح عدد الأعمدة أربعة عشر عمودا، غالبا ما يتم تعزيزها بالفولاذ لحمل الهيكل العظمي للمبنى.

الشعر الحر

حدثت حركة موازية داخل الشعر قادتها مجموعة من الشعراء مثل: عزرا باوند، ت.أس. إليوت، ووالاس ستيفنز، ووليام كارلوس ويليامز، والعديد من الشعراء الآخرين الذين انفصلوا عن الأشكال التقليدية، وبدأوا كتابة الشعر الحر، أو شعر ليس له قوافي ولا وزن منتظم، وهذه الحريّة في نهايات السطور والصياغة كانت أقرب إلى حريّة الواجهات، وخطّة الأرضية المفتوحة في العمارة. وضمن هذه الحرية كان هناك انضباطٌ عالٍ، حيث أصبح البناء الشعريّ أكثر انسيابيّة ووظيفيّة، والقصائد أكثر إيجازا، مع عدد أقل من الصفات بشكل عام.

إيقاعات الكلام

في صدى لـ(أدولف لوس)، كتب «عزرا باوند» عام ١٩١٣: «لا تستخدم أية زخرفة أو زخرفة جيدة»، بينما البعض مثل فروست الذي اشتهر ساخرا: «طقوس الشعر الحر مثل لعب التنس أسفل الشبكة « رفض الحركة الجديدة، والبعض الآخر مثل «ت.أس. إليوت» الذي كتب: «لا توجد قصيدة مجانية للرجل الذي يريد القيام بعمل جيد»، معبّرا عن إصراره على البنية الأساسية للقصيدة الحرة.

أصبحت الجملة الموسيقية، أو سلامة الخط، أو إيقاعات الكلام اليومي، والتجربة الحديثة، هي المبادئ الحاكمة وراء هيكلة القصائد بسبب التأكيدات المختلفة على هذه المبادئ المنظمة، حصلتُ على تطبيقين متباينين للشعر الحر لدى (والاس ستيفنز) مع رحلاته الخياليّة، ونصوصه ذات الغنائيّة العالية (غالبا مفرداته الباطنية مزخرفة)، و(ويليام كارلوس ويليامز) بإصراره على التواضع، والموضوع اليومي، والكتابة بالعامية أحيانا، وبالمثل في الهندسة المعمارية الحداثيّة، لديك مهندسون متناقضون من التيّار الأكثر أثيرية الذي يفضل جماليات الماكينة المصقولة، وآخرون يميلون إلى طبيعة جمالية أكثر ترابطا وعضوية.

منزل شلال الماء في ولاية بنسلفانيا في أمريكا

يحدد الناقد (سيمون أونوين) موقف «المعبد والكوخ» الأساسي داخل العمارة، ويوضح أنّ موقف المعبد في جوهره يغير العالم، بينما موقف الكوخ يتقبّل العالم ويستجيب له.

المعبد هو فكرة على أساس الهندسة، «[منفصل] عن العالم الموجود»، تطالب -فكرة المعبد- بأراضيها، وغالبا ما تجلس على قاعدة أو منصّة مرتفعة لفصل نفسها عن الأرض، تسعى جاهدة لتكون «خالدة».

الكوخ هو أيضا فكرة، ولكن على عكس النموذج الأصلي للمعبد، يقوم على الاتصال بالأرض ومحيطها، وغالبا ما يتخذ شكلا وتصميما «معقّدا وغير منتظم»، يعتمد على التضاريس والاحتياجات البشرية، أو «المتطلبات العملية»، إنّه يعبر عن الوقت مع الصدا والأسطح البالية، وبعبارة أخرى، الكوخ دافئ حميم، في حين أنّ المعبد رسمي.

يمكن بسهولة تطبيق هذا المزيج من مواقف المعابد والأكواخ على الشعراء وقصائدهم، ومثال سهل على ذلك هو «روبرت فروست»؛ يعتبر خماسي التفاعيل الأنيق والقافية جزءا من جمالية المعبد، في حين أن موضوعه المتواضع، والطبقات المظلمة للظروف الإنسانية الوجودية -كما يرى-، هي جزء من جمالية الكوخ.

نعيد قراءة مقتبسة في قصيدته الأشهر: «الطريق الذي لم يسلك بعد»، التي كثيرا ما يتم اقتباسها نظرا لخداعها الذاتي المتعمّد، والتوقف المتكرر عند جملة «أمسية ثلجية»، وتكرارها المرهق لعبارة «وأميالٌ يجب قطعها قبل أن أنام»، ثم نحدّد ما إذا كانت موضوعات فروست تنتمي إلى عالم مثالي ومنتظم.

في المراجعة النهائية لمشروع معماري، قرأ الأستاذ -الذي أحترمه- وصفي للمشروع، وأدار عينيه، قال «آه، استعارة»، «المباني هي أشياء تعيش فيها، وليست استعارات»، كلما فكّرتُ في هذا التعليق، وجدتني موافقة عليه، على الرغم من تداخل الشعر والعمارة، إلا أنّ هناك بعض الاختلافات الواضحة، حيث لا يمكنك العيش في قصيدة، وربما لن ترغب بذلك، خاصّة إذا كانت القصيدة مصقولة جدا، أو ملتوية.

قالت لي صديقة وجارة سابقة ذات مرة عن شقّتها الحديثة: «أدرك جيدا أنني أعيش في مشروع فني».

لا يبدو أنها تقصد هذا التعليق بطريقة إيجابية أو سلبية؛ لقد ضحّت عن طيب خاطر براحتها من أجل المظهر الجمالي للمكان.

متعة الاستعارة

لكني أعتقد أن نصيحة أستاذي حول الاستعارات تتعلّق بالشعر في النهاية، لا تفهموني خطأ: أنا أستمتع بالاستعارة، أحبّ محادثة متجوّلة تبدو وكأنها حصان يجنح ويبدأ بالركض بعيدا، ولكن بعد ذلك، وفي اللحظة الأخيرة التي يمكن تصورها، يلقي المتحدث حرفا يجعل من المنطقي الاستطراد الظاهر بأكمله، ويعيد السيطرة على الحصان والمحادثة، لكن غالبا لا تحتوي استعاراتنا (وغناؤنا) على كوابح.

نحن الشعراء يتشتّت انتباهنا باستعارة غريبة، أو عبارة رائعة داخل الاستعارة على حساب المعنى الشامل للقصيدة وتماسكها، وعلى حساب فقدان القارئ، تصبح القصيدة مجرد مسرحيّة كلمات، عندما أقوم بتدريس الشعر للطلاب الجامعيين، أحاول دائما أن أقول في الفصل الأول إن الشعر ليس مدخلا في اليوميات لأنه يتعلّق بالتواصل، يتعلق الأمر بالوصول إلى شخص آخر، ليس بالضرورة لإقناعه بأي شيء، ولكن لإشراكه في عمل القصيدة، وتشريح القصيدة، وخلق تجربة فريدة.

اللغة والشعر

يمكن أن تتناسب القصائد بشكل جيد مع استعاراتها ونمطها ولغتها، لكن عندما تزيل طبقات القصيدة بعيدا، فلا يزال هناك شيء ما، بهذه الطريقة، تكون القصيدة نوعا من المكان: يدعو الشاعر القارئ ليرى ويختبر، وإذا كانت القصيدة والمكان لا يُنسى، فإنّك بذلك ستحاول العودة إليهما ■

(*) المصدر: مجلة (CONSTRUCTION LITMAG)

المراجع :

١. ماركوس توليوس شيشرون، دي أوراتور: الكتاب الثالث ، حرره ديفيد مانكين (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج ، ٢٠١١).

٢. جوشوا فوير، السير على سطح القمر مع آينشتاين: فن وعلم تذكر كل شيء، (لندن: كتب بينجوين، ٢٠١١).

٣. JuhaniPallasmaa. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses (Hoboken, NJ: Wiley ،٢٠١٢). هنا ليس سوى واحد من العديد من الاقتباسات التي تنطبق: "يجب أن نواجه الهندسة المعمارية بحواسنا، وليس على المستوى الفكري، في كثير من الهندسة المعمارية اليوم، يكون التركيز المفاهيمي قويا جدا".

نيكولا فوسينيا
Nicola Fucigna

رئيسة تحرير مجلة (Construction)، حاصلة على ماجستير في الفنون من جامعة أوريغون وماجستير فنون جميلة في الشعر من جامعة أريزونا.

نشرت أعمالها الأدبية في (Camas: The Nature of the West)، و(Capitalism Nature: Socialism)، و(The Nervous Breakdown)، و(The Country Dog Review) و(The Portland Fiction Project).

هي مؤسسة لموقع (Fall Line Editing).

الصولفيج
والتدوين الموسيقي العربي

د. محمد واصف
أكاديمي وموثق موسيقي

تُعد عناية الشعوب بالموسيقى والغناء، وفهمها وتذوقها، دليلا على أن حضارة تلك الشعوب قد قطعت شوطا بعيدا، ورغم أن ما وصلنا من التراث العربي عن الموسيقى العربية والغناء، يكاد يكون محدودا، إلا أنه قد يعطينا فكرة واضحة نتمكن من خلالها التعرف على الحالة الموسيقية والغنائية عند العرب، ولعل أشهر مصنف خُط باللغة العربية يمكن أن يكون كتاب «الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني، الذي ربما يعطينا فكرة عن مدى انتشار الغناء الموسيقي عند العرب، لاسيما في الحقبة العباسية.
(ت ٣٦٣هـ).

غنائية الموسيقى

معلومٌ أن من أهم الخصائص المميزة للموسيقى العربية أنها غنائية بطبيعتها، إذ يكاد دور الآلة الموسيقية يقتصر على المصاحبة أو الترجمة أو التمهيد للغناء، فالتجربة الموسيقية في عالمنا العربي تولي الغناء أهمية بالغة، حتى أن كلمة «الموسيقى» عندما تَرِدُ إلى الأذهان، تعني لدى غالبية الناس فن الغناء، ويتحول الحديث تلقائيا عن الموسيقى العربية وحالها بعامة، في الصحف والمجلات ووسائل الإعلام، إلى الحديث عن الأغنية العربية على وجه التحديد. (زكريا، ١٩٨٥).

ويطلق مصطلح «الأغنية العربية» بشكل عام على جميع أنواع الغناء المتداول في الوطن العربي، على الرغم من اختلاف الخصائص الفنية، وتنوع الإيقاعات وأسلوب الأداء من بلد إلى آخر، فكلمة «أغنية» تطلق على أنواع مختلفة من القوالب الغنائية التي تعرف بها أنواع الغناء المنتشر في الوطن العربي، كقوالب القصيدة والموشح والدور والطقطوقة، أو الأزجال في بلاد الشام ومصر، وقالب النوبة في شمالي إفريقيا، وقالب الصوت والسامري والفن في الخليج العربي والجزيرة العربية، والمقام العراقي، وغيرها من القوالب المعروفة.

النغم والايقاع

كما يشترط في قالب الأغنية العربية أن يحدد ضمن خصائص ومعايير فنية متعارف عليها، من أهمها الكلمات واللحن والإيقاع والطابع الصوتي والطابع الشكلي. وتعتمد الأغنية العربية على مواد أولية أبرزها النغم والإيقاع، وهي تستمد ألحانها من المقامات الموسيقية العربية، وبتنوع هذه المقامات تنوعت الأعمال الغنائية من التراث الموسيقي العربي، إلى جانب تأثيرها المباشر في تنوع وثراء أشكال الأعمال الغنائية المعاصرة، ومن هنا... فلكل عمل غنائي عربي مقام موسيقي يستمد منه طابعه المميز؛

تعبيرية

ويتناوله الملحن بأسلوبه الخاص عن غيره من الملحنين في التعبير عن مضمون العمل الغنائي، فهناك علاقة وثيقة تربط بين العمل الغنائي العربي الذي يظهر بأشكال متعددة من التأليف، وبين المقام العربي المؤلف منه، تحدد من خلال النغمات المؤثرة للمقام العربي التي تميزه عن غيره من المقامات العربية.

النظريات الموسيقية

ويسهل على الملحن اختيار المقام المناسب للعمل الغنائي، وتحديده وفقا لما يتضمنه من معانٍ وتعبيرات، أما المتلقي أو المستمع فيصعب عليه تحديد المقام المبني عليه العمل الغنائي، وقد يرجع ذلك إلى المدى المعرفي لطابع كل مقام عربي لدى المستمع ذاته، وقد تبدو هذه المشكلة أكبر لدى دارسي الموسيقى العربية، وبالتحديد في مادة النظريات الموسيقية العربية، المعنية بتدريس «الصولفيج»، و«التدوين الموسيقي العربي»، وهي من مواد الموسيقى المهمة لدى طلبة الموسيقى والتربية الموسيقية، في تعليم غناء أجناس الموسيقى العربية ومقاماتها، وتدوينها بطبائعها المختلفة، كما أنها المادة التي تساعد الطالب في إتقان مفردات اللغة الموسيقية من تذوق وغناء وتدوين.

> الصولفيج نوع من الدراسات الصوتية التي تكسب دارس الموسيقى غناء النوتة الموسيقية، كما أنه نوع من الدراسات التي تعتمد الأصوات الموسيقية من حيث حدتها أو غلظها بالنسبة لبعضها البعض

«الصولفيج» (Solfège) هو لغة كأية لغة، لها حروف تكتب وتقرأ بها، وأسهمت في تنمية القدرة السمعية لدى دارس الموسيقى، وذلك عن طريق تنمية قدرته على التمييز بين الأصوات المختلفة وإدراكها، سواء أكانت إيقاعية أم لحنية، كما تتضمن التدريب على الغناء وتنمية الإحساس، وترجمة الغناء لحنا وموضوعا.

والصولفيج نوع من الدراسات الصوتية التي تكسب دارس الموسيقى غناء النوتة الموسيقية، كما أنه نوع من الدراسات التي تعتمد الأصوات الموسيقية من حيث حدتها أو غلظها بالنسبة لبعضها البعض عن طريق الغناء الصولفائي، أو الإملاء الشفهي، أو التحريري بصوره المختلفة، سواء أكانت لحنية أم إيقاعية، أو جمعت بين الإيقاع واللحن. (Dannhauser, ١٩٨٦).

ومادة الصولفيج إحدى المواد الدراسية التخصصية المهمة في مجال الموسيقى، إذ تشتمل على عدة فروع، مثل الصولفيج الإيقاعي، والصولفيج القرائي، والصولفيج الغنائي، وأخيرا الصولفيج الهارموني، ويهدف الصولفيج الغنائي إلى غناء الألحان باستخدام المقاطع الصولفائية، أي أسماء النغمات، والتعبير عن الدرجات الصوتية بشكل فوري ناتج عن تخيلها والإحساس بها، والتمييز بينها من حيث الحدة والغلظ، وكذلك من حيث السلم والطابع.

والصولفيج الغنائي العربي ركن أساسي من الأركان التي تقوم عليها دراسة الموسيقى العربية، إذ إنه يهتم بالغناء وقراءة النوتة الموسيقية والاستماع الداخلي إلى الألحان، كما يهدف إلى تنمية الإحساس بالتراكيب المقامية، وإبراز خصوصياتها من خلال التعرف على أبعاد المقامات العربية المختلفة، وترجع أهمية الصولفيج إلى الإسهام في تعلم صيغ التأليف الموسيقي، وأداء المؤلفات الغنائية، وتنمية الإحساس لدى الدارس، ورفع مستواه على الآلة الموسيقية التي يدرسها.

أما «التدوين الموسيقي»، ففكرته كانت بعيدة عن ذاكرة الأقوام والأجناس العرقية، رغم تطور الإنسان وممارساته الصوتية والإيقاعية والنغمية المترابطة مع مختلف الأعمال والممارسات والطقوس، وقد ظهرت فكرة التدوين الموسيقي بعد مراحل زمنية طويلة من ظهور التدوينات التشكيلية، وبعد فترة طويلة من ظهور التدوينات اللغوية الأولى. واتبع التدوين الموسيقي في حضارات الشرق القديمة أساليب وطرائق مختلفة، ولا يقدم ما حفظ منها إلا صورة مركبة عن النغمات والأبعاد الفاصلة بينها، وأطوالها وكيفية تتابعها وغير ذلك.

وأخذت أساليب التدوين الموسيقي تتطور تدريجيا في القرون العشرة الأولى الميلادية، وحتى بدايات عصر النهضة، اعتمادا على إنجازات الإغريق والرومان، وطرائق التدوين في العصر العباسي والأندلسي، وشهد القرن الخامس عشر للميلاد بداية استعمال المدرج الموسيقي ذي الأسطر الأربعة، وساعد اختراع «يوهان جوتنبرغ» للطباعة على انتشار التدوينات الموسيقية للمؤلفات، وحصل تطور في تدوين أزمنة النغمات وسرعة أدائها، واستعمال خط المازورة في القرن السادس عشر للميلاد، كما ساعد التطور في القرون اللاحقة حتى القرن الحالي على أن يصبح التدوين الموسيقي لغة عالمية بكل ما تعنيه الكلمة من معنى. (فريد، ٢٠٠٧؛ Lovelock, ١٩٨٧; Suchon, Mieroslav.

كانت مسألة تدوين الألحان تشغل أذهان المشتغلين بتعليم الغناء الديني في العصور الوسطى في أوروبا، فاهتدوا إلى طريقة تختلف عن استعمال الحروف الأبجدية، التي كانت تستخدم عند قدماء اليونان، وهي عبارة عن مربعات صغيرة سوداء تنتهي بذيل قصير يتجه إلى أسفل، توضع فوق حرف النص الذي يُغنى لمجرد التذكير بالدرجة التي يبدأ منها الغناء، إذ كانت معظم الألحان الدينية محفوظة مسبقا، وكانت هذه الرموز تسمى (Neume)، وهي كلمة «نغمة» المأخوذة عن العربية، ثم ابتكر الراهب الإيطالي «جويدو الاريتزى» نظام التدوين الذي ما زال مستعملا في الموسيقى العالمية حتى الآن، وقد أعطى لكل درجة من درجات السلم السبعة اسما من حرفين، وجعل خطوط المدرج الموسيقي خمسة، وجاء من بعده من عدل من شكل الرموز التي استخدمها، وجعلها بيضاوية، وأضاف لذيلها شرطة أو شرطتين لتحديد زمن كل نغمة، ومع مرور الزمن وصل هذا النظام إلى الشكل المعروف حاليا، واستبدل اسم (نوما) باسم النوتة. (الشوان، ١٩٩٠).

الموسيقى لغة عالمية

ومع بدايات النهوض الحضاري في الوطن العربي، ولكون التدوين الموسيقي بات لغة عالمية، وضرورة في الأداء والتأليف والتلحين والتعلم والتعليم، نشط البعض في تعريب كتب تدوين الموسيقى الأوروبية وقراءتها، ومنها كتاب «مبادئ الموسيقى» لمؤلفه «وليم لوفلوك» (Lovelock, ١٩٥٧)، وكتاب «نظرية الموسيقى» لمؤلفه «دانهاوزر» (Dannhauser)، وكتاب «مبادئ الموسيقى النظرية» لمؤلفه «فاخروميف»، وكتاب «موجز مبادئ الموسيقى» لمؤلفيه «سوخن وميروسلاف» (Suchon&Mieroslav, ١٩٦٦).

ومن أوائل المؤلفات العربية الحديثة في التدوين الموسيقي العربي، كتاب «الموسيقى النظرية» لمحمود أحمد الحفني، ثم كتاب «الدليل الموسيقي العام» لتوفيق الصباغ، وبعدها كتاب «مبادئ النوتة الأولى» سنة ١٩٣٠ للمؤلف حنا بطرس، الذي ألف كتابا آخر سنة ١٩٤٥، ثم بعد ذلك أصدر «زكريا يوسف» كتابه «مبادئ الموسيقى النظرية» في العام ١٩٥٧.

المخزون السمعي

يعتمد الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي في الموسيقى العربية على الإحساس بالأجناس والمقامات العربية، بما تحتويه من نغمات وعلامات تحويل تميز كل جنس أو مقام، والإحساس بالجنس أو المقام يفيد دارسي الموسيقى في أداء التدريبات على النغمات بطريقة صحيحة، كما يساعد على سهولة التمييز بين الأجناس والمقامات المختلفة؛ لذلك... فإن إضافة الألحان المشهورة، والمؤلفات الغنائية المعروفة، ربما يشعر الدارس بنغمات المقام، ويجعله يحس به ويتشبع بأنغامه.

وفي ضوء ما سبق، يمكن لنا تحديد مفهوم الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي، أنه نوع من الدراسة المنظمة التي تهدف إلى الغناء الوهلي للنوتات الموسيقية وتدوينها، وتعتمد في اكتساب تلك المهارات على المخزون السمعي لكل طالب، من حيث التمييز بين كل مقام وآخر من المقامات الموسيقية العربية من حيث الطابع، والقدرة على أداء الإيقاعات والأزمنة الخاصة بالنغمات الموسيقية المدونة بشكل سليم، وتدوين النغمات الموسيقية بأزمنتها وأماكنها الصحيحة على المدرج الموسيقي عند سماعها.

تدريس الصولفيج

تتعدد طرق التدريس، وتتنوع بتنوع أغراض التعليم ومحتوياته، وبتنوع استعدادات المتعلمين واختلاف مستوياتهم، فلا توجد طريقة واحدة صالحة لكل زمان ومكان، ومن طرق التدريس الخاصة بالصولفيج والتدوين الموسيقي العربي:

الطريقة الاعتيادية: وتعتمد هذه الطريقة على الاستماع إلى المقام المراد تدريسه من خلال عزف المدرس على الآلة، ثم غناء المقام بدون الآلة، ثم غناء المدرس التمرين المراد تدريسه بمصاحبة الآلة، يليها غناء الطلبة للتمرين الصولفائي بدون المدرس وبدون الآلة، وفي الإملاء يقوم المدرس بعزف المقام المؤلف منه التمرين المراد تدوينه على الآلة، وبعض المدرسين يكتفي بتدوين المقام أمام الطلبة وغنائه، ثم إعادته من الطلبة بدون تمارين صولفائية أو إملائية.

ومن عيوب هذه الطريقة أنها لا تتعامل مع المستوى البسيط للطلاب، مما يؤدي إلى عدم تفهم معظم الدارسين للمادة، وبالتالي تؤدي إلى نفورهم منها، كما أنها لا تخدم الدارسين الموهوبين.

ومن الطرق المستخدمة في البلدان العربية، طريقة تدريس الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي عن طريق استخدام المسافات اللحنية المبني عليها المقام، وطريقة تدريس الصولفيج العربي عن طريق الاستماع؛ وتعتمد هذه الطريقة على استماع الطلبة للمقامات الأساسية عن طريق الأقراص المدمجة، وتقاسيم وتمارين صولفائية لكل مقام، وغناء المقام بمصاحبة القرص، ثم غناء المقام دون استخدام التسجيل، ثم الاستماع إلى التقاسيم المبنية على نفس المقام والتمارين، ثم غناء التمرين مع التسجيل، وبعدها غناءه بدون التسجيل.

كما أن من الطرق المتبعة بتدريس الصولفيج العربي اتباع طريقة الألحان الشعبية، وتدريس الصولفيج العربي عن طريق دراسة الموشحات، وفي الطريقتين الأخيرتين يتم الكشف عما تحتويهما الألحان الشعبية والموشحات من أجناس عربية أساسية، يعتمد عليها في تكوين المقامات الأساسية في الموسيقى العربية، ويتم اقتباس تمارين من هذه الألحان لتعليم الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي.

الموسيقى والتكنولوجيا

والصولفيج والتدوين الموسيقي العربي لهما مشاكلهما المتعددة التي تواجه دارس الموسيقى، وعلى رأسها مشكلة تحديد ومعرفة المقام المطلوب غناؤه أثناء الغناء الصولفائي لتمرين موسيقى عربية، وتحديد ماهية المقام المصوغ منه أي عمل موسيقي غنائي فور سماعه، قبل تدوين تلك الأعمال. وموسيقانا العربية غنية بالعديد من القوالب الموسيقية والغنائية التي أصبحت تراثا ذا قيمة، ومنها الألحان الشعبية، والطقاطيق، والقصائد، والمونولوجات وغيرها، ونظرا لأهمية تلك الألحان، فمن الضروري الإفادة منها في تدريس النظريات الموسيقية العربية المعنية بالصولفيج والتدوين الموسيقي.

وبالرغم من أن هناك العديد من الأغاني العربية المشهورة التي تذاع عبر وسائل الإعلام، ويسمعها دارس الموسيقى من خلال ما يمتلك من أدوات تكنولوجية تجعله يحفظها ويرددها باتقان، وتحمل في سياقها العديد من المقامات الموسيقية العربية المختلفة، إلا أن الغالبية من دارسي الموسيقى في الجامعات لم يحظوا منها بالفائدة المرجوة أثناء دراستهم الصولفيج والتدوين الموسيقي العربي، كما أنهم قد يواجهون صعوبة أثناء غناء الألحان الصولفائية أو النوتة الموسيقية، وأثناء تدوينها؛ لأنهم مطالبون بالتركيز إيقاعا ولحنا.

فيروز والسينما

أبعاد اجتماعية مزتة برؤى ومواقف من التأمل والحنين

ناجح حسن
ناقد سينمائي

ظلت الموسيقى تحظى بحضور لافت وجذاب بوصفها عنصرا رئيسا ضمن مقومات الصناعة السينمائية، فهي تشكل واحدة من مفردات اللغة الجمالية والدرامية في الفيلم، إذ تمتلك وظيفة حيوية في التعبير والنفاذ بسلاسة إلى ذهن المتلقي لخطاب الفيلم.

وتعود أهمية الموسيقى في عالم الأفلام إلى بدايات اكتشاف الفن السابع، عندما كان موزعو الأفلام وأصحاب الصالات يستأجرون أفرادا وجماعات من بين أشهر العازفين الموسيقيين لمصاحبة عروض الأفلام الصامتة، للعزف مباشرة أمام المشاهدين.

وساهم هذا الاهتمام بالدور الفعال للموسيقى في الفن السابع، بتوجه كثير من صناع السينما في حقبة مبكرة من نشأة هذا النوع من الفنون إلى تذوق الموسيقى والنهل من أحكام وقواعد الفنون الموسيقية، ومعرفة خصائصها في إثراء الفيلم السينمائي، سواء من ناحية إبداعية أو من ناحية تفسير جملة الأحداث والوقائع التي يجري سردها أمام بصر المشاهد.

وفي هذا الإطار، جاءت تجربة الأخوين رحباني في صناعة السينما اللبنانية، التي اقتصرت على ثلاثة أفلام روائية طويلة وهي تفيض بصوت فيروز العذب غناءً في عناق مع أدائها التمثيلي، ليرسم أحداثا مستمدة من موروث حكائي دارج في البيئة اللبنانية، لتشكل الإنجازات الثلاثة مجتمعة إبداعا جماليا ودراميا ما يزال عالقا في ذاكرة عشاق فن الرحابنة من عامة الناس، وأصحاب الشغف بالسينما العربية خاصة.

> جاءت تجربة الأخوين رحباني في صناعة السينما اللبنانية، لتفيض بصوت فيروز العذب غناءً في عناق مع أدائها التمثيلي الجميل

وحضر في العام ١٩٦٦ فيلم «بياع الخواتم»، الذي أخرجه المصري يوسف شاهين كأول اشتغالات الأخوين رحباني في الكتابة والتلحين والإنتاج للشاشة البيضاء، وهو أشبه بالأوبريت، أو المسرحية الخفيفة التي تجمع الحوار العادي بين الشخصيات، والمقاطع الموسيقية والغنائية لمعالجة موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مرح جذاب، فشكل الفيلم إنجازا لافتا في فترة شهدت بداية تجديد ملحوظ في النشاط السينمائي في لبنان، عندما جرى استثمار رؤوس أموال من القطاع الخاص في صناعة السينما اللبنانية، إذ أنشئت ستوديوهات جديدة بأحدث المعدات اللازمة لجميع مراحل الإنتاج، وهو ما ساعد على إنجاز عشرات الأفلام المتنوعة، كان أبرزها فيلم «بياع الخواتم»، الذي تجلى فيه الاشتغال الدقيق المحكم بصدق وعاطفة في العودة إلى حقبة قريبة تتأمل الماضي بشجاعة تصويرية، وتأثيث جمالي في نسيج ذكي لإبراز تفاصيل آتية من وقائع معاصرة.

ملصق اعلاني لفيلم بياع الخواتم

ألوان من التأمل

وفي استلهام احترافي متقن لمشاهد الحياة في بدايات القرن الفائت، صَوّر الفيلم «بياع الخواتم» حكايات شخوصه داخل ستوديو، وقدم شخصياته في لحظات من الموسيقى والغناء والحوارات الدرامية بليغة الأثر، وهي تثير خيال المشاهد وتخصبه بألوان من التأمل والحنين المزنر برؤى من التفكير والتحليل، أو على الأقل محاولة فهم تلك العوالم وما افرزته من تحولات جسيمة.

جماليات المكان

عمل الفيلم على صنع تكوينات فنية توظف عناصر المكان، وتستفيد من مفرداته المختلفة على نحو يحقق متعة بصرية مدهشة، يسهم بإيصال الأفكار إلى المتلقي في مسعى من صناع الفيلم لتقديم تجربة فيلمية مختلفة عن الأفلام العربية السائدة في صالات العرض، سواء من حيث اللغة السينمائية وعناصرها التي تم تطويعها لخدمة رؤية سينمائية ترمي إلى الاستفادة من المرئي قدر الإمكان، وهو ما مكن مخرج العمل يوسف شاهين من نقل الصورة على نحو تعبيري جمالي فتان، وجعلها أشبه باللوحات الفنية وهي تكشف في مشاهد متعاقبة عن قدر ما يكابده شخوص العمل من نزعات الحيرة والقلق والعادات الدارجة.

سينما ومسرح

الفيلم الذي قدمت أحداثه على خشبة المسرح في أكثر من موسم، قبل أن تولد فكرة تحويله إلى فيلم سينمائي تضطلع فيروز بأداء الدور الرئيس فيه، يصور قصة راجح التي يخترعها مختار القرية (نصري شمس الدين) الذي يوهم الضيعة/ القرية أن راجح هو عدوهم، وخلال الأحداث يعترف المختار لابنة اخته ريما التي تقوم بأدائها فيروز، أن شخصية راجح العدو ليست سوى من وحي خياله، وأنه فعل ذلك ليكون مؤثرا عند أهل الضيعة، ولكن ما لم يتوقعه المختار أن يتحول راجح لحقيقة، حيث يستغل فضلو (جوزيف ناصيف) وعيد (إيلي شويري) اللذان شكّا بمصداقية القصة، وقررا تحقيق مآرب شخصية، ووضعا قائمة من الجرائم التي ينفذانها ويضعان اللوم على راجح.

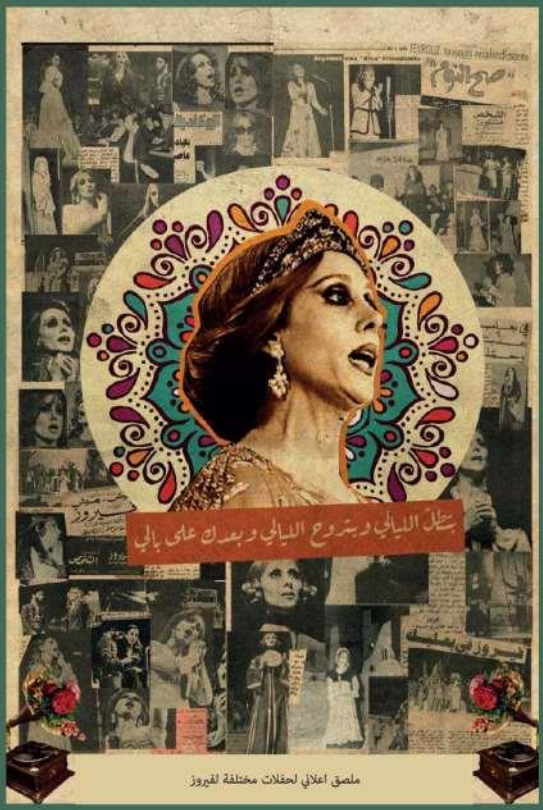
وينتهي الفيلم حينما يشعر فضلو وعيد أن حقيقتهما سوف تنكشف، وخوفا من الفضيحة وغضب راجح والمختار، قاما بكتابة اعترافهما على ورقة، وسجنا نفسيهما في سجن الضيعة، ثم القيا بمفتاح السجن.

برع شاهين في تجسيد أحداث المسرحية إلى فيلم سينمائي، منفلتا من أية أفكار جاهزة من بديع الأجواء والشخصيات والموسيقى، على خلاف ما درج عليه في أفلامه المصرية، وبدا كأنه مسكون بهذا النوع من الأفلام التي كانت السينما الفرنسية «مظلات شيربورغ» مثلا تقدم نماذج منها، بخلاف ما يجري تقديمه من استعراضات الفيلم الهوليوودي وارتباكاته البصرية التي تعكس غالبا ارتباكات نفسية وثقافية وإنسانية في مقاربة أحوال المجتمع ومصائر ناسه.

«بياع الخواتم» فهم حقيقي للحياة، وانحياز إلى القيم الإنسانية، فهو عمل يحتشد بالموسيقى والغناء، يحضر فيه أفراد ومجاميع من بطون ببئة اجتماعية ثرية، يخوضون غمار حياتهم بشتى أشكال المغامرة في مواجهة أعباء الواقع بألوان من الرقص والغناء والعزف على آلاتهم الموسيقية، في سعي لإشباع أرواحهم، واستدراك علاقات، تسيطر عليهم أحاسيس، وتتحكم بهم عواطف وأشواق جامحة.

حكايات موسيقية

ولتعظيم قيمة الموسيقى في صناعة الأفلام، وبعد ثلاثة أعوام من تحقيق فيلمهما الأول «بياع الخواتم»، اختار الأخوان رحباني وبصحبتهما المنتج السوري نادر الأتاسي المخرج المصري هنري بركات لإنجاز ثاني أعمالهما السينمائية تحت عنوان «سفر برلك» ١٩٦٧، في رهان جديد على براعة بركات صاحب الأفلام الموسيقية الرائجة على شباك التذاكر، لتصوير حكاية جديدة في قالب من الموسيقى والغناء الفيروزي المغمس بدراما وطنية على خلفية من الماضي القريب يعود إلى بداية القرن الفائت، الأمر الذي عد بمثابة تحد إيجابي للأخوين رحباني يتيح لكليهما فرصة التقدم خطوات إضافية على هذه الطريق، حيث جرى اعتبار هذا العمل كواحد من بين أشهر الأفلام العربية التي نجحت في مزج تحولات سياسية واجتماعية وثقافية في البيئة العربية مزنرة بالموسيقى والغناء المعاصر، بشغف وحماس حقيقي للفن السينمائي، خصوصا وأن مخرجه بركات صاحب حساسية فنية مدهشة في هذا النوع من الاشتغالات السينمائية التي تضاف إلى معرفته العميقة بلغة الفن السينمائي وعناصرها البليغة.



ملصق اعلاني لحفلات مختلفة لفيروز

> «فيلم بياع الخواتم» فهم حقيقي للحياة، وانحياز إلى القيم الإنسانية، فهو عمل يحتشد بالموسيقى والغناء والحوارات الشعرية العذبة

> صور المخرج بركات فيلم سفر برلك بفطنة متمرسة بهذا النوع من الموضوعات، اتسمت بالتوتر ولحظات الترقب والانتظار

بفعل هذه الطاقات الكامنة لموسيقى الأخوين رحباني، عالج الفيلم الذي شارك فيه كل من الفنانين: إحسان صادق، وسلوى حداد، ورفيق السبيعي، وصلاح تيزاني موضوعه في مناطق ريفية، بتشويق يستند إلى أبعاد اجتماعية مجبولة بأحداث متخيلة حينما استولت القوات العثمانية على كل مخازن القمح، وحكمت على جميع الناس بالعمل في تقطيع الحطب، في أحداث هي أقرب للواقع القريب للعام ١٩١٤، عندما كان الشباب يتهربون من الوقوع في قبضة الجنود العثمانيين خوفا من ذهابهم إلى جبهات حرب بعيدة، ويمكن أن لا يعودوا منها، وقد حملت الذاكرة الكثير من القصص الحزينة عن الشباب الذين رحلوا وغابت أخبارهم، وظل أهاليهم بحسرة الانتظار وترقب أخبارهم.

أحداث متخيلة

دارت أحداث العمل حول الفتاة «عدلا» التي تقوم بدورها فيروز، تعيش مع جدتها وتنتظر خطيبها الذي كان في طريقة لإحضار خواتم الزواج، ولكن عساكر العثمانيين قبضوا عليه ليعمل بالسخرة في تقطيع الحطب، وتنظم «عدلا» مع عمتها وابنة عمتها والمختار الذي يقوم بدوره نصري شمس الدين اجتماعا للمقاومة في بيتها، وتحدث المواجهة مع الجنود العثمانيين، ويقرر خطيبها الإبحار في مهمة، لتقف عدلا في نهاية الفيلم على شاطئ البحر تنادي على خطيبها الذي يعدها بالعودة، ويطلب منها ارتداء الخاتم، ينتهي الفيلم بمشهد تلوح فيه عدلا بالمنديل الأزرق وهي تلبس خاتم الخطوبة.

قصص من الواقع

صور المخرج بركات الفيلم بفطنة متمرسة بهذا النوع من الموضوعات، اتسمت بتلك السلاسة المشحونة بالتوتر ولحظات الترقب والانتظار، وهي تتبع انفعالات وهواجس وحيرة وقلق أفراد ومجاميع، في مزيج راق بين لحظات الحزن لطريقة تجنيد شباب القرية وإرسالهم إلى لظى حرب ضروس، ومشاعر الفخر والفرح والحب ببهجة المقاومة بغية التحرر والانعتاق.

بنت الحارس

ويعاود الرحابنة وفيروز، بصحبة المنتج السوري نادر الأتاسي والمخرج المصري هنري بركات العمل في السينما، من خلال فيلمهم الثالث والأخير المعنون «بنت الحارس» عام ١٩٦٧، والمأخوذ عن نص مكتوب بمنتهى الذكاء والعمق والقدرة الدرامية، فالخط الدرامي واضح المعالم من البداية، وكذلك واضح التطور في هذا الخط الذي يصل بكل منطق خلال ذروته المرحلية إلى ذروته الكبرى، والمطعم بمواقف وقفشات كوميدية راقية تأتي من آن لآخر في عدد من محطات الحزن والفقر والفقد والألم.

واصل الرحابنة في هذا الفيلم الانغماس بتلاوين الواقع الريفي في لبنان، على نحو

آثار إعجاب عشاق السينما وفن الرحابنة الغنائي عامة، بعد أن وضعا له ميزانية مريحة، مكنت العمل أن يعرض بصورة لائقة بفعل تقنياته وتجهيزاته الحديثة التي جرت بخبرات فرنسية وبريطانية، وجالت كاميرا الفيلم بأريحية في أجواء القرية اللبنانية الهادئة، التي لكثرة هدوئها واستتباب الأمن فيها يقرر مجلس بلديتها (بلدة كفرغار) التخلي عن الحارسين الليليين فيها، فيضطران إلى هجرة القرية بحثا عن مورد رزق في بيروت ودمشق، أحدهما نصري شمس الدين، فتبادر ابنة أحد الحارسين إلى لعب دور (أبو الكفية)، بأن تقوم بإطلاق النار ليلا لإقلاق راحة الأهالي، وبعث الخوف في نفوسهم، وغايتها استعادة والدها مع زميله، فيعودان بغير علم منها ليصطدما معها.

عذوبة الحوار

استطاع بركات ان ينقل الصورة كاملة عبر تعميق الحالة السردية، علاوة على توظيف الصورة وجعلها لوحات فنية معبرة، تكشف في مشاهد متعاقبة عن قدر ما يكابده شخوص الفيلم من آمال وآلام، حينما قدم بعدسته مناخات من العيش اليومي في بيئة اجتماعية محملة بالانفعالات والأحاسيس الآتية من الواقع الريفي، بارتكاز على لغة سينمائية جديرة بالتأمل، تأسست على بلاغة الصورة وفتنتها، وعذوبة الحوارات بين الممثلين، واستقطارها من خلال التكثيف الشديد في قطع من الإبداعات الموسيقية والغنائية الرحبانية.

ورغم أن الفيلم الذي نجح فيه صناعه بالتعبير عن روح الريف الرحابنة، وجماليات وتكوينات عدسته السينمائية البديعة، وهو ما قيّض له النجاح على أكثر من صعيد، وإن كان لم يسعفه الأداء التمثيلي بين حين وآخر، إلا أنه حقق للمشاهد بعد انتهاء عرضه حالة من النشوة تملأ دواخله بكل ما هو راق وفتّان.

تقاليد السرد

في منطقة بلاد الشام، بعيدا عن زحام المدن، إلا أنه ظل شديد الافتتان بتلك التفاصيل اليومية، ضمن تقاليد السرد الكلاسيكي للفيلم العربي السائد، مثلما أسعفه على تقديم مشهدية لافتة، بما اقتنصه من صوت فيروز وموسيقى وأشعار

احتوت أفلام الرحابنة الثلاثة، سمات تكوينات وتشكيلات الصورة في أكثر حالاتها تألقا وجمالا، مثلما كانت هناك عناصر السخرية والمفارقة والنبرة التهكمية، التي لا تخلو من سوداودية تنبع من موقف نقدي أصيل لدى الأخوين رحباني، وهناك حساسية المخرجين شاهين وبركات الفائقة في إضاءة التناقضات والمواقف في حياة شخوص الفيلم، وعلاقتهم مع الموسيقى والغناء داخل بنية اجتماعية ريفية، عاينتها كاميرا الفيلم من خلال مصائر مشرعة على الفرح والفجيعة، وكأن الدعابة والكوميديا ليست سوى ستار تجري خلفه محطات مجبولة بأحداث من التاريخ القريب، الذي أحسن الأخوان رحباني روايته بحكايات بسيطة على نص الفيلم، ليكون نصا مشحونا بالرومانسية والعواطف الجيّاشة، تنفذ من ثناياه ملامح وطنية تندد بالتسلط والاحتلال والهيمنة.

لغة سينمائية

وكل ذلك يجري تقديمه داخل منظومة من مفردات لغة سينمائية آسرة، في اشتباك مع الموسيقى والرقص والغناء الفردي والجماعي، والتي تخلق في النتيجة فيلما أصيلا من الموسيقى والكوميديا دون تزييف أو اختلاق في المواقف، بقدر ما يطمح الفيلم لتحقيق إنجاز سينمائي يحمل ملامح جوهرية لشخصيات وأمكنة في لجّة من الوقائع الآتية من هوامش موروث ثقافي غني، تشق أفقها الخاص، لتكشف للمتلقي من خلالها عوالم إنسانية.

كل ذلك جاء بتجارب من المتعة والدهشة والبراعة في نسج خيوط حبكتها، محفوفة بصورة وصوت فيروز، وهو الجانب الذي لم تلتفت إليه السينما العربية إلا نادرا■

عاصي الرحباني وفيروز

خالد الحمزة .. رهان تفكيك أسطورة الأسلوب لتأطير فاعلية "الشهادة"

محمد بن حمودة
ناقد تشكيلي/ تونس

◄ لأن الفنان خالد الحمزة يصادر على أولوية الموقف على المعرفة، وعلى الإجراءات التقنية المصاحبة، فإن أفضل سبيل لسبر خصوصية تجربته التشكيلية يمر عبر تعيين طبيعة رهانه المركزي، فما هو رهانه من وراء تجربته التشكيلية؟.

كل المؤشرات تدل دلالة واضحة، على أن خالد الحمزة سعى من خلال تعاطيه للتشكيل إلى أن يرفد المتفاعل مع تجاربه على التمكن من الوجدان الذي يناسبه، لا عجب إذن في أن يأخذ من يقولون إن على الناس أن ترتقي لمستوى اللوحة، وأن يصف تلك المقولة بأنها جوفاء، على اعتبار أن "الأصل أن يمس العمل الفني قضايا الناس، ويلامس وجدانهم، ويتفاعل مع مشاكلهم ويعبر عنها، ويقترب من نبضهم وحراكهم".

ولأن الوجدان هو الإنسان في كليته، فإن الممارسة التشكيلية المتمحورة حول مسألة الوجدان، لا يمكن أن تقبل بالفصل بين سياق اليومي والتاريخي من جهة، وبين سياق «الواقع الأخر» من جهة أخرى، سواء كان هذا الواقع من طبيعة استيهامية، أو ميتافيزيقية، أو صورية ذهنية، وصدورا عن التمسك بضرورة المراوحة بين الواقعي والاستحضار، كتب خالد الحمزة ضمن نصه التقديمي لمعرضه الشخصي في بترا، قائلا: «وقد تتوهم بأن العمل قد انتهى، ولكن سرعان ما تعود إلى العمل معه مرة أخرى».

أعمال لا تنتهي

"هناك أعمال تبدو لي بأنها لن تنتهي أبدا، لأنه يصعب أن تجد طريقة لخلاصها من حالتها تلك، فتترك هكذا مثل أشياء أخرى كثيرة في هذه الحياة".

فما يمقته خالد الحمزة على الأكثر هو أن يوظف تقنية بارعة لا عصب فيها، تخنق مزاجه وتتوجه حصريا لحدقة العين.

وهو في ذلك يتصادى مع "سيزان" العظيم، الذي يجزم بأنه "ليس إلا تلك القوة الأولية، هي قوة المزاج التي يمكن أن تحمل المرء إلى الهدف المنشود".

السؤال: ما هي تلك المهمة التي يمكن لها أن تحمل نحو الهدف المنشود إبداعيا؟.

في الواقع، يتعلق الأمر بمهمة الشهادة بكل تنويعاتها، هكذا تشاكل الحمزة مع التشكيليين غير المتمحورين حول الكلاسيكية والانخراط في خيار "الشهادة" (témoignage)، لا يلبث أن يتحول إلى تمايز (وليس تباين)، بعد تمكين هذا الخيار المركزي من تنويعة تنحدر إليه في كل مرة من خصوصية السياق، ومن فرادة المعطيات الحافة.

من أعمال الفنان التجريدية

الزمن السرمدي

هكذا ينفتح خالد الحمزة على طلاقة "كاندنسكي" في أعماله، ولكن بعد أن يتم التحكم بحركيتها، كما يتم الانفتاح على نساء "ديكوننغو"، لكن بعد أن يكنّ قد أصبحن نساء الزمن السرمدي، كذلك يتم الانفتاح على عفوية "بولوكو"، لكن بعد أن تكون قد اتخذت مسارات موجهة مقصودة، وتنهي هذه القائمة التي يمكن أن تطول بالإشارة إلى أن عدم الاكتمال في أعمال "ماتيس"، يصبح هنا قاعدة وليس استثناء.

وقد أصاب الدكتور ياسر المنجي كبد الحقيقة حين جزم بأن هدف الإجراءات التي ينتخبها الحمزة "تدعيم فكرته حول إقلاق حالة التلقي السلبي لدى الجمهور، من خلال مجابهتهم بفن يحتم تواصلا تشاركيا وتفاعليا". ولعله لهذا السبب لم تقتصر معالجات خالد الحمزة للعلامات على الآثار الكتابية والرسوم كما في جدران شاكر آل سعيد، بل تخطتها إلى عوامل التعرية وآثار الزمن، كما أن عوالم حامد ندا التي اقترنت بالمتخيل الشعبي في حواري القاهرة، أصبحت هنا عبر ثقافية تنفتح أفقيا على ثقافات عديدة ورأسيا عبر الزمن.

بهذا المعنى يصبح مدار مسألة التمكين من "الوجدان المناسب"، الانخراط في العصر على نحو متفاعل مع "روح العصر"، وفي هذا الخصوص، يحسن أن نستحضر بإيجاز خصوصية العصر "السمعي البصري" الذي نعايشه، بالرجوع إلى ما ذكره الدكتور أحمد المغازي حول قدرة وسائل الإعلام على أن "تخلق جوا جديدا من المشاركة والتعاون الإيجابي، تتضح فيه أهم سمات الشخصية العصرية، وهي القدرة على التخيل والتقمص الوجداني (empathy) عندما يكون بمقدور الإنسان أن يعرف دوره، أو ما هو مطلوب منه على وجه التحديد، وكذلك أدوار الآخرين في مجتمعه، وبدون ذلك لا يستطيع الفرد أن يدرك معنى التطور والحركة.

التلقي السلبي

لقد كان قبل ذلك بأسطر، عرض إلى ما وصل إليه "ليرنر" بالنسبة لمراحل الانتقال من المجتمع التقليدي إلى المجتمع المعاصر، وكيف أن هذه العملية تتم باجتياز ثلاث مراحل رئيسية:

الأولى: مرحلة التحضر عن طريق المدن.

الثانية: مرحلة التعليم.

الثالثة: مرحلة الإعلام.

"ولعل انفتاح الممارسة التشكيلية غير المتمحورة حول الكلاسيكية على التنصيبات (Instillations)، لا يخلو من صلة بخصوصية مرحلة الإعلام المذكورة، وبحرص خالد الحمزة على إقلاق حالة التلقي السلبي لدى الجمهور، وذلك أملا في تعميم القدرة على الشهادة، وعدم حصر تلك الكفاءة بمهن بعينها: مهنة المراسل الصحفي، أو المصور الفوتوغرافي، أو صانع المضامين أو غيرها من الكفاءات البازغة (émergente).

وقد لفت الدكتور ياسر المنجي لهذا الأمر عندما لاحظ أن التنصيبات لم تبق مكانا لأشكال التعبير الكلاسيكية، كما بين أن عباءة التنصيبات ضمت تحت تلافيفها أنواعا فنية عديدة، وسمحت بالتداخل بين فنون الموسيقى والأداء والفيديو آرت وغيرها، "وهو ما يتيح ثراءً أكثر للرسائل التي يحاول أن يوصلها فنان ما، كما يشكل ما تقدم عناصر جذب لفاعلية التلقي، وخصوصا إذا أراد الفنان أن يكون عمله من النوع التفاعلي".

وخاض الدكتور ياسر المنجي في هذه الخصوصيات، بمناسبة حديثه عن كتاب خالد الحمزة الذي صدر بعنوان: «الدعاية للفن والدعاية الانتخابية -الكرسي والتوقيع- تحقيق حلم دانتو».

ويذكر ياسر المنجي أنه جاء الكتاب « كنتاج بحث ومشروع فني، بزغت فكرته لديه في منتصف العام ٢٠٠١، في فترة تلت حل مجلس النواب الأردني، وكانت الفكرة المبدئية للعمل تتلخص بصياغة فنية تعتمد على اللافتات، حيث خاض الفنان عملية ترشيح افتراضي لمجلس النواب، وقام بعبور جميع مراحلها، وأقام حملة انتخابية في حرم جامعة اليرموك التي كان يشغل فيها عميد كلية الفنون الجميلة في محافظة «إربد».

من أعمال الفنان الحمزة التجريدية

الفن والإعلام

استبر "الحمزة" في مشروعه نفسية المرشح للانتخابات، مستبطنا إياها من خلال معايشة مُمسرحة لاستجلاء تجلياتها خلال تنامي فعل الترشح، إضافة إلى التعاطي، التغذية النفسية الراجعة من متابعة المرشح لأصداء حملته بين الناس، وهنا -يجزم ياسر المنجي- يتحقق كسر الحاجز بين الفن باعتباره نسقا جماليا محضا، وبين الإعلام بوصفه نسقا تفاعليا براجماتيا بالدرجة الأولى، حيث يصنف الحمزة مشروعه ضمن ما يسمى بالفن النشط الذي يعتمد على الأداء والأحداث الإعلامية، والمعارض والتفاعل البصري الميداني، وهو ما يستحضر بقوة دور الرجل كمؤرخ فني بالدرجة الأولى، مما يستدعي الالتفات نحو ظاهرة (الانسلاخ اللحظي) للفنان ككيان راصد، ومساهم في تنظير مقولته الفنية.

في مثل هذا السياق العام، لا تتحدد صورة البيان الشهودي والعياني بالحمولة الإعلامية للدلالة، ولكن بصدق المخبر وبتواطؤ المتلقي، مساهما في تحويل أصل المعنى (الذي هو مشترك)، إلى صورة المعنى (التي هي تنويع ما للمعنى المشترك). ومعلوم أن المواظب على المعاني يتعود على مباشرة الأشياء من منظور شامل، ومن خلال مجموع الإحساس لا من خلال ملكة بعينها، ولهذا... لم يكن متاح لوحات خالد الحمزة صوريا ذهنيا من فرط انغماسه ضمن نسق شهودي عياني، يجعل من حالة الحضور شريحة رهيفة لا تقبض عليها الأشكال.

حركة مستمرة

وقد انتبهت "جالا إرزن"، أستاذة الفن في جامعة الشرق الأوسط إلى هذا الجانب فجزمت قائلة: "تبدو هذه اللوحات ذات الحجم المتوسط، وبألوان الأكريلك، في حالة حركة مستمرة، أحيانا كظلال، ودائما كراقصين لا يمكن القبض عليهم في حالة ثابتة، فأجسامهم قد اختلطت بظلالهم، وتستحضر الأشكال ذات البعدين المرسومة على الأواني الإغريقية مناظر أسطورية، أصبحت أشكالا إيمائية، حيث تغير حضورها على الدوام من الأشكال إلى الأرضية السالبة".

التقمص الوجداني

وعلى قاعدة هذه الأرضية الوجدانية، يصبح متاحا لخبرة الشهادة أن ترتقي من وضع العدوى العاطفية، إلى مرحلة التعاطف فالتقمص الوجداني، وذلك قبل أن تتسبب باندلاع جائحة وجدانية ينجح وضع التعالق الكياني ضمنها في مواجهة طمس الجسدانية، الذي تفرضه الـ"كورونا" على هذا العصر المتورط في محنة التوجس من الرابطة الجماعية المتعينة، والمنطلقة بكل حواسها

من أعمال الفنان الحمدة التجريدية

التشكيلي علي طالب

هواجس ذهنية بين دلالة الرأس والجسد

محمد العامري

فنان تشكيلي وشاعر

لم يتخل الفنان علي طالب 1944، عن هواجسه التي تلاحقه في مسيرته الفنية الطويلة، والتي تمثلت في غالبها تشخيصيات مرمزة ومشفرة، التشخيص الذي يجاري التجريدية في اختزال الخطوط والأشكال وتداخلاتها مع المساحة العامة للعمل، هو ذلك الكائن التأليفي الذي يخلق من قصة عشق مساحة لتشفيرها فنيا، ويعاود حك تلك المساحة عبر تقنيات تراكمية تعطي سطوحه التصويرية قيمة مضافة على الموضوع، كأنه حفّار أراد لنفسه أن يكشط الأشكال الغائبة في طبقات التقنية ويعيد حضورها إلى العيان.

فالفنان علي طالب يقدم مساحة من الأسئلة في كل عمل دون التورط بالمكاشفة المباشرة، يعوّل على قدرة المتلقي على التأويل والكشف عن إشراقات العمل المحمّل بطبقات مركبة من الأصباغ والألياف والأكاسيد، وكأنه يقتطع من أرض صخرية مساحة ليحفر فيها كاشفا عن معانٍ متوالدة لا نهايات لها.

تلك الحفريات اللونية المركبة هي محض بحث عن غرابة ما في طبيعة التمظهر البصري للمساحة ذاتها، وإعطاء تلك المساحة قيمة جاذبة للعين للتحديق في تفاصيل تلك الحفريات التقنوية، حيث تتحرك الأفكار لديه عبر أبعاد فكرية وفلسفية يحققها عبر رؤية جمالية، تنبي في سياق عناصر اللوحة التي أصبحت جزءا أساسيا من صفات أعماله، مثل الرأس واليد والبروفايل"وجه" والجسد المتشظي، والوردة والمرأة والبيضة وتحولاتها الفكرية في قصة الخلق ومواصلة الحياة، فهي عناصر جامعة لنطاق الحقيقة وخارجها، وتبدو التعبيرية في مشهدياتها المتحولة والمحورة كسياق عام لصياغات العمل الذي يجمع بين مزاجين متفقين، مزاج البناء الغرافيكي، وبنائية الرسم والتلوين، فكانت تعبيريته خارج مسار التعبيرية المتعارف عليها، تعبيرية مقترحة تخص علي طالب، وهذا نوع من مؤشرات إذكاء التأويل المتوالد، والذي يقودنا إلى محمولات مركبة في تفكيك العمل الفني لدى علي طالب، كمن يشعل فكرة ما لتبدأ تداعياتها في سياقات الخطوط والمساحات والفراغ، والتركيز على متن ما في العمل عبر قوة اللون ولمعانه المعدني، منتقلا في سير منظومات غير محددة كناقل للمشاعر العاطفية والنفسية الملغزة، والمهم في تجربة الفنان علي طالب هي السياق التجريبي في كل لوحة، حيث يشكل التجريب ثيمة أساسية تقوده لعوالم مدهشة، ربما تكون في بعض الأحايين صدفوية، لكنه يعيدها إلى سياق بنائه الفني الذي عرف به.

وها هو يقدم لنا في صالات المتحف الأردني الثلاث مجموعة من تاريخه الفني، الذي سار في مسارات تراكمية تدلل على أصالة التجربة في طرائق معالجة الأشكال والتقنيات التي سارت معه من الستينات من القرن الماضي، فعمله يتقد عبر مجموعة من الشبكات الخطية التراكمية التي تتحول في مساحات التخفي والظهور، طبائع العناصر ووجودها في مساحة السطح التصويري، محبرا بذلك رحلة الشقاء النفسي وما تعرضت له الذات العراقية من حرائق سيكولوجية، وهجرات متواصلة ومتقطعة، كان لها أكبر التأثير في طبيعة عناصر اللوحة وتعبيريتها اللحظية والبعيدة التي شربت من تنويعات التصميم الطباعي، والحس الغرافيكي في بناء العناصر، ليخرج بتأليف يخص علي طالب، فقد جال في تجريبية مع النحت والتخطيط والبوستر والخزف والغرافيك، كل تلك التجريبية كانت بمثابة مشارب مهمة ساهمت في إثراء عمله الفني، لذاك كان أقرب إلى اللوحة التأليفية التي يجترحها، والتي ساعدت في حمل أفكاره وفلسفته في طبيعة الموضوع المطروح، وهو جزء من مميزات عمله الفني.

التبادل البصري الذاتوي

يهب علي طالب في تجربته إلى الفعل الذاتوي في تفكيك شيفرة اللوحة، عبر مجموعة من الاجتراحات التقنوية التي تتغذى من معارفه وخبراته في أنواع الأداء المتعدد، والذي يسهم في إعطاء عمله الفني طبيعة خصبة للمتعة البصرية المركبة، متعة تذهب إلى الحفر في أديم اللوحة للوصول إلى أسرارها المعقدة والمركبة، فهو حصيلة تفاعل متنوع بين خطاب البيئة وتأملاته في طبيعة الوجود الكوني وموقفه الشخصي منه، فلم تنعزل الذات عن مفاهيم ذاتية في مسألة الحب، وموقفها من البؤس، وقضايا الإنسان المعاصرة، وصولا للمتداد التاريخاني للعمل الفني.

من أعمال الفنان

لذلك نجد سطوحه التصويرية بمثابة تضاريس ذات طبقات عديدة، مبنية على صورة الأثر الظاهر والممحي في الذكريات، حيث تواكب سينوغرافية في التطور الأسلوبي المتعدد الملظوم بسياق متحد في طبيعة المعالجات والبناء، وذلك بما يتجاوز الأكاديميات التقليدية في اللوحة، والتي تمثل البوابة المنفتحة على شتى تيارات الحداثة، في مواضيع فنية عديدة كالنحت الجديد والخزف والرسم والغرافيك، حيث تجتمع كل تلك الحيوات في مسار واحد يعبر بشكل جلّي عن أسلوبية متحققة، حيث نجده يتحول بأسئلته الجمالية من المرسوم خطيا إلى المنحوت بأبعاده المتصادية في وجودها، فالرأس الشاهق باتجاهه إلى الفراغ العلوي هو محض تيه بعيد في فلك السؤال، رأس يعرج بنظرته إلى قبة بعيدة، مسافة الفراغ في العروج بين الأرضي والسماوي، رأس يسير في أكثر من معنى ومحمول، ففي كثير من الأحيان يتحول إلى سطح يستقبل جميع عناصر العمل الفني محتفظا بشكله الخارجي، يتحول كرأس يبث ما في جمجمته من هواجس وأفكار وأسئلة، حيث يتمظهر جسد المرأة داخل مساحة الرأس، وتتحول تلك المرأة المغناج إلى محمول فكري وإغرائي في مشهدية الجلسة وتحولاتها اللينة، كما لو أنه يشير إلى عضوية العلاقة بين أنثوية الشكل وذكورية التفكير فيه، كتراث اشتغل فيه الفكر العربي عامة، بل امتد إلى بعض الطقوسيات الدينية عبر التاريخ، فقد شكّل الرأس المقطوع، بحضوره المأساوي مساحة من التراجيديا التشكيلية التي تعيدنا إلى معانٍ معتقدية وسياسية، حيث تتوحد مأساة الكائن في صيرورة المجهول المخيف، إنها الفكرة الملتحمة مع غموض وجوده ومعاناته السيزيفية، تتحقق من خلال محمولات تشفيرية وجمالية، هذا الرأس الذي أصبح إناءً لمعان وأفكار مركبة، حيث نرى تحولات عديدة في وجوده البصري والفكري.

فتارة يظهر الرأس كمساحة تصويرية تستقبل عناصر تكوينية وأفكارا كمساحة اللوحة ذاتها، لكنها بصيغة الرأس بخطوطه الخارجية، وتارة أخرى يظهر كرأس مجرد، أو يمتلك بعض الملامح المختزلة كتحولات حيوية تتبادل فاعليتها التعبيرية، لكننا نواجه في العادة رأسا مبهما يدرج في ذاكرتنا كمحور للتفكير والاستهداف، فكم من رأس قُطع نتيجة الأفكار التي يحملها، فهو محور ضرورة في حياة الأنسان، بل هو مركز التحليل والمواقف والثورات والاعتقاد والتمرد والخوف كذلك.

اسئلة بصرية

هو منطقة للتعريف بما يحمل من هيئة، فالهيئة بلا رأس لا اسم لها، فجاءت رؤوس علي طالب كي تقدم سؤالا مركبا ومتوالدا، أسئلة نَمَتْ في الرؤوس كرموز تعبر عن وجودنا بأبعادها اللانهائية.

فقد كسر الفنان في تلك الرؤوس مفاهيم العمل الأكاديمي عبر التحوير، وإثارة التعبير القوي الذي يفصح عن الموضوع المطروح بصورة إيضاحية فاعلة، فالعين المفزوعة في الرأس تعبر عن قوة في التعبير الخرائبي بما يواجهه الإنسان، كما فعل الفنان الإسباني «غويا» في لوحة إعدام الثوار، حيث تبدو الوجوه والأعين مفزوعة من لحظة مواجهة الموت «الإعدام» .

كذلك نرى الرأس المتفاعل مع الفضاء الخارجي، حيث تتدخل الطبيعة من غبار وهواء وعوامل تعرية وأعشاب نابتة في الرأس وثقوبه، فتتحول منحوتة الرأس إلى مساحة للتلامس والتفاعل المباشر بالشكل والكتلة والملمس، حيث ينسرب الرمز الفلسفي كمسار إلى ذهنية المشاهد عبر تفحص الرأس في مقاربات بين الذاكرة والواقع، كنظام فكري ينتظم في سياق ثقافة المتلقي، رأس ينظر إلى أفق الطيران متحررا من هواجس جدران العروض المغلقة، يحتك مباشرة مع الهواء وزخّات المطر المتتالي والمتقطع، ليصبح خزّانا من العلامات والحيوية المتحولة والمتبدلة، طفاة الطبيعة التي تتدخل في مكونات وجوده الفلسفي في فراغ الحديقة، يقدم هذا الرأس المعشوشب قدرة كامنة لأسئلة ربما تكون فطرية وفي بعضها عميقة، لكنه يبقى صامدا أمام كل تلك المناكفات التي يتعرض لها من أنفاس المشاة وعبث الأطفال.

من أعمال الفنان

تحولات الرؤوس المبصرة إلى عمياء

لم يترك علي طالب لحظة في غبطة الرسم إلا وكان الرأس أو الوجه مرآة لمخيلته، كـ"نرسيس" الذي أطال النظر إلى وجهه في ارتجاج الماء، حيث يتحول الرأس إلى مساحات أكثر نعومة وغنجا من خلال المقطع الجانبي للرأس "بروفايل"، حيث يتبدل المشهد الذكوري للرأس ليستحيل إلى وجه انثوي مشوب بالعشق والفقد، رومانسية من نوع جارح، وجه متوج بإكليل من الزهور التي جاءت بمشهد تاج يعتلي الرأس، الوجه الصامت والمتأمل في جدار قد طالته الصمت كذلك، حيث يفرق الجسد في الوان داكنة ليبرز الوجه بصورة القداسة والجلال، كما لو أن ذلك الوجه المتأمل يواجه مرآته الحقيقية عاكسا البعد النفسي في وجوده، حالة التصلب الصامت والمعبأة بطاقة تعبيرية قوية تكاد تنفجر في لحظة ما.

من أعمال الفنان المعنية

حتى يصبح عنصرا إيحائيا يغرق بمنطق الرومانسية الفردية، محققا حضوره الذاتوي المشوب بشهوانية استيهامية ومكتومة، ممتلئا بالرغبة الناوية المتحققة بحيوية الألوان وقوة وجودها .

تشير الناقدة مي مظفر إلى تلك المسالة بقولها:"يتكرر الرأس والمرأة في أعمال علي طالب بشكل أو بآخر، وكلاهما موضوع قديم جديد لديه، فالفرد هنا كيان حاضر شكلا وغائب مضمونا، لأنه في واقع الأمر كيان مغيّب: فهو إما رأس مغرق بالتفاصيل (الذكريات) الكثيفة التي تحجب ملامحه فتحيله إلى شكل متحجر، أو امرأة تنخفي تحت قناع أو زينة مبهرجة، وفي كلا الحالين تبدو الحقيقة ملتبسة، وذلك ما يجعل المشاهدة أو المشاهد طرفا في لعبة الحضور والغياب".

إنه السياق المرآوي الذي يسعى إلى إظهار الإرث البصري، المتمثل في طبيعة معالجة الموضوع الذي يحمل في عناصره مجموعة من الرسائل الجمالية، والعاطفية، والسياسية في آن واحد.

الحلم بالحياة

إن تلك الرؤوس العمياء أو المعماة، هي تحول جديد لدى علي طالب، وهي رؤوس ملغزة تحيلنا إلى مشاهد (أبو غريب) ومشهدية الموت القسري بالإعدام الذي انتشر في صفوف التيارات الداعشية، وغيرها من التيارات المتزمة، وصولا إلى إعدامات السلطات السياسية لمعارضيها.

حيث يشكل الغطاء الذي يحتل العينين صورة تراجيدية أخرى من الأفكار التي يقدمها علي طالب في أعماله، فهو الحاجز الذي يقف بين الفكر والخارج، حاجز مانع لرؤية الحقيقة، والذي يعكس ما نعيشه اليوم في زمن بات فيه الألم يشكل حيزا مهمّا جرّاء الاحتلال والحرب، والإرهاب والاضطهاد والتمييز العنصري، والقمع والانتهاك المستمر لحرية الفرد، مما أحدث اختلالا بائنا في المنظومة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والإبداعية كذلك، إضافة إلى مجموعة التراكمات والتبعيّة التي أفضت إلى توتّرات نفسية وآلام ومعاناة، فالألم شكل المحرّك الرئيس للإبداع الإنساني بوصف الفنان غير منعزل عما يدور حوله.

حيث يتحوّل الألم إلى نتاج إبداعي توّاق لترسيخ وتجسيد تلك المشاعر المؤلمة، والفنان علي طالب هو ابن مأساة العراق عبر تحولاتها السياسية، وما وقع خلالها من إرهاب سياسي واجتماعي، وصولا إلى تداعيات الاحتلال الأمريكي للعراق، ومخرجات الوحشية في سجن أبو غريب.

تأخذ تمثلات الجسد في أعمال علي طالب مساحة مهمة في بلورة مفاهيمه المعرفية والثقافية، عبر تأكيد الجانب الإنساني، وهو بمثابة مُرسِل للأفكار ومحفز للأسئلة، فالجسد لديه ليس جسدا واقعيا بقدر ما هو متخيل ينتمي إلى واقعه، حيث يتحول الجسد في سياق شجرة ممتلكا مجموعة من الأرجل تشير إلى حركة المشي وترددات من خلال متوالية تكرارية في منطقة الأرجل، الأرجل التي أحالتنا إلى فكرة الحركة الأقرب إلى لقطة سينمائية ومتوالية لفعل واحد. فلم يعد الجسد الذي يقدمه علي طالب ذلك الجسد المعتاد، أو الجسد المرئي الذي نعرفه، بل هو ذلك الشكل الذي يحمل صفات الجسد، لكنه بتاريخ جديد يتحول في وجوده عبر حركات اختزالية في الخطوط والفعل الغرافيكي الحاد. جسد بملامح ممحية ينتظر، وبجانبه عنصر السفر والارتحال "حقيبة"، حيث تتداخل الخطوط وتتماهى ليستحيل الشكل إلى فزاعة بلا ملامح، لكنه يعبر عن صورة التيه والضياع، التيه الذي ينسجم تماما مع منظومة الخطاب الموجود في مجموعة "العمى".

الجسد المهزوم

يؤكد علي طالب على منظومة من الجماليات التي تقول وجودها في جملة واحدة، حيث يتكرر الجسد المنهك والمهزوم، جسد الفزاعة التي تضربها الرياح العاتية، جسد متهالك وتراجيدي، يتحول إلى بناء مركزي ورمزي يعبر عن حالة جمعية وسايكولوجية، جسد بلا رغبة، فما يقدمه هو محض جسد خرائبي يعلن عن نسيانه وانمحائه في مهجوس الهزيمة، كما لو أننا أمام كوريغرافيا الكلاسيكية صامتة ومتسمرة، تتحقق عبر منظومة الوسائط التعبيرية، فهو فعل كرونولوجي لوجود تلك الأجساد المأساوية. لكننا في مواقع أخرى، يتحول الجسد إلى جسد أمومي أقل قسوة من الأجساد الأخرى، ففي لوحة الأم يتحول الجسد إلى رحم بلا ملامح، مستعيضا عن ملامحه بعناصر الحمل والتديين والهالة الأقرب لفعل التقديس، فقد أخرج الأمومة من مفهومها الواقعي إلى تاريخ جديد أقرب إلى الأيقونة المقدسة، تلك الأيقونة التي تشخب من صدرها دما دلالة على العطاء اللانهائي، جسد أكثر لينا ورؤما عن سابق أجساد علي طالب.

الجسد الملتوي

وفي عمل آخر، يذهب الجسد إلى فعل ثنائي في ارتباط كوني بين الجسد الأنثوي والجسد المذكر، حيث يبدو المشهد أكثر رومانسية عبر عدة عناصر منها المظلة، وطبيعة العناق، والتقارب بين ما هو مؤنث وما هو مذكر، و تتحقق ا لر و ما نسية عبر حركة

من اعمال الفنان طالب

عمل فني للعراقي علي طالب

الانحناء في رأسي الرجل والمرأة عبر تداخل ناعم وحنون.

ذلك الجسد الأنوثي الذي يتحقق في كيانية جسدانية وفكرية تعبر عن مشاربه الوجودية الأولى، حيث الاحتواء والتشابك اللّيّن بين الجسدين، كما لو أن الجسدين في مشهد إثنوغرافي خاضع لحالة عاطفية شديدة الخصوصية،فالمرأة تحتمي في غالب وجوده بزينة وزخارف من الزهور اللافتة، كما لو أنه قناع مشهدي واحتفالي في ذات الوقت.

هواجس الانسان

استطاع الفنان علي طالب عبر رحلته الطويلة أن يختبر موضوع الإنسان بكل ما تحمله المفردة من معنى ودلالة، فحينا يتحول الإنسان إلى شيفرة ترسل تعبيرا إيماليا ومتماهيا مع الموضوع، فتجربة علي طالب تستمد وجودها من ثقافة الفنان وبيئته الأولى، التي شكلت خزانا بصريا له، وهي بمثابة الشاهد على هواجس الفنان ومعاناة الفرد في تفاصيل حياتية مليئة بالهزائم، تجربة لافتة تستبطن الأسرار والأسئلة في حياة الكائن، تشخيصة قائمة على التخفي والظهور، سيرورة مشفّرة ومتواصلة تنبع من حيّزها المأساوي.

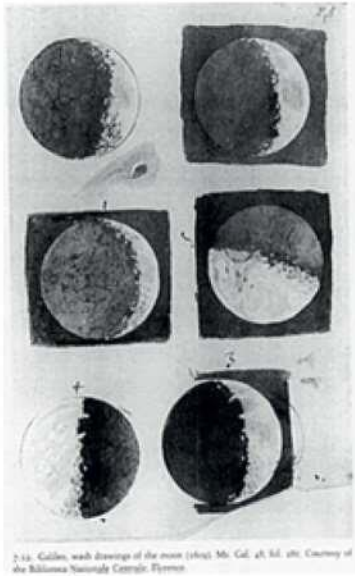
لذلك لا يمكن قراءتها بمعزل عن تاريخ المنظومة الاحتماعية التي ولدت فيها، بكونها مادة ذات سلطة كبيرة على مخيلة الفنان، تلك السلطة التي تتجول في الفنان لتأخذ أشكالا عديدة في وجودها الجمالي، وتسجل بصورة إيمالية قضايا كبيرة بمنطق الاختزال العميق المرتكز بالدرجة الأولى على فلسفة الفنان ووعيه■

غاليليو والفن..
تطوير الرؤية الفنية البصرية علميا

د . مازن عصفور
باحث وناقد أكاديمي

بعد سبات علمي وثقافي عميق شهدته الساحة الأوروبية طيلة قرون العصور الوسطي المظلمة، بعد أن قمعت الحريات، حيث قمعت بفعل الهيمنة الدينية المسيسة في شتى مناح الحياة، انطلق عصر النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر بكل ما حمله من آفاق ومكتشفات علمية وإنسانية، كان لها دور كبير في إثراء الثقافة والفن، وتحديث بنيتهما وفلسفة خطابهما منذ ذلك العصر وحتى يومنا هذا.

ولم يكن لذلك أن يتأتى لولا سواعد علماء ومفكرين إنسانيين برزوا منذ عصر النهضة والباروك، وعملوا على تأسيس نظرة جديدة موضوعية وعلمية في تناول مسائل الحياة وسبر غورها بروح إنسانية توفق بين ما هو قدسي ودنيوي، وفي هذه المقالة سيسلط الضوء على أبرز إسهامات العالم "غاليليو"، وتأثير علومه على الفن البصري، وما أضافته من ثراء جمالي شكلا وموضوعا، حيث تمخضت عن ذلك التأثير رغبة جامحة شديدة الملاحظة لدى الفنانين والمصورين في محاكاة الواقع، ومطابقته بروح علمية وتجريبية وإنسانيه بآن واحد.



من رسومات غاليليو بخط يده

غاليليو غاليلي المولود في بيزا عام ١٥٦٤، والمتوفي في الضواحي الجنوبية لمدينة فلورنسا عام ١٦٤٢ ، أنهى دراسة علومه في مسقط رأسه عام ١٥٩٢، ثم انتقل بعدها إلى مدينة بادوا شمال إيطاليا، التابعة لجمهورية البندقية التي كانت واحدة من المناطق الأوروبية القليلة المتمتعة بحرية الفكر بسبب ازدهارها التجاري على الساحل الأدرياتيكي، إضافة إلى بعدها عن السلطة الدينية المركزية الحاكمة في روما، وقد عايش غاليليو فترة الإصلاح الديني الذي قاد لواءه "مارتن لوثر" في ألمانيا، وكذلك حركة الإصلاح المضاد الذي قامت به الكنيسة الكاثوليكية مستخدمة كل الوسائل المتاحة لها ، من التعذيب إلى الحرب المفتوحة ضد الإصلاحيين من رهبان وعلماء وفنانين ومثقفين، وتفرض على المفكرين والفنانين والعلماء، وعلى نصوصهم وأعمالهم الفنية رقابة صارمة، في محاولة لإجبارهم على التراجع عن أفكارهم الإصلاحية التي خشي منها المهيمنون على السلطة الدينية، كونها تفتح من آفاق المعرفة العلمية والواقعية لدى الناس، وبالتالي تلغي كثيرا من المسلمات والتعليمات اللاهوتية الجامدة التي كان يتمسك بها المحافظون للاحتفاظ بالسلطة والنفوذ، ومن أبرز تلك المسلمات التي حرص المحافظون على التمسك بها، فكرة مركزية الأرض المسطحة والثابتة، وفصلها عن السماء بوصفها متعالية أمام دونية الإنسان بوصفه مخلوق عاجز وضيع ينصرف لطاعة الهيمنة الدينية المتحكمة بالسلطة والثروة، والتي رفضها وقاومها الإصلاحيون بالدعوة إلى التحرر من تلك المسلمات، لجعل الفرد المسيحي قادرا على الجمع والتوفيق بين عمل الإنسان وإرادة الله المطلقة، وذلك عن طريق تطوير المعرفة القائمة على العلم، وليس من الميتافيزيقا الدينية.

الفكر الاصلاحي

وقد أدى ذلك المناخ التصادمي بين كل من الفكر الإصلاحي والمضاد له، إلى إدانة بعض العلماء، وأشهرها قضية إدانة غاليليو ذاته عام ١٦٣٣، تلك القضية التي وصلت إلى حد المطالبة بإعدامه التي نجا منها بعد إجباره قسرا على التراجع عن أفكاره العلمية المتصلة بمجال الفلك والرصد العلمي لكروية الأرض ودورانها، وهي الأفكار التي خشي منها رجال الكنيسة المحافظة، كونها قادرة على إعطاء وصف علمي دقيق لحقيقة العالم من خلال نشر وتطوير المعرفة القائمة على العلم، وليس على التنجيم والميتافيزيقا الدينية وحدها. وتجدر الإشارة، ومن جانب آخر، أنه وعلى الرغم مما عايشه غاليليو في مناخ ثقافي واجتماعي اتسم بالتوتر وشدة الصراع المرير بين العلم والسلطة الدينية، إلا أنه لم ينفصل عن مناخه الثقافي والفني الذي كانت له فيه إسهاماته الكبيرة على صعيدي التأثير والتأثر، وتشكيل شخصيته العلمية والإبداعية.

فقد عاش غاليليو في مناخ عائلي محب للفن والموسيقى، حيث كان والده موسيقيا مبدعا شهيرا، مما حفزه على إيلاء الموسيقى والفنون ونظرياتها في أبحاثه العلمية اهتماما كبيرا، وفي ظل ذلك المناخ، كرس غاليليو جزءا كبيرا من مقالاته عن الفن، وخاصة في مجال الموسيقى التي بذل فيه جهدا كبيرا لفهم ظواهر الذبذبات الصوتية المنتجة للصوت، وكذلك فهم العلاقة بين طول الاهتزازات الصوتية وانبعاثاتها المسموعة.

علم الجمال

وكتعبير عن شغفه بالموسيقى وأثرها في النفس، كتب غاليليو لصديقه «لودوفيكو كاردي» قائلا: «الا نعجب بالموسيقي التي من شأنها أن توجه عواطفنا نحو الرحمة ومقاومة الحزن، أكثر بكثير مما يفعله البكاء إزاء ذلك». وبالتالي فإن عبارة غاليليو هذه لا بد أن تشير إلى مطالبته بعلم جمال موسيقي جديد، يكون فيه اللحن الجيد الفعال قادرا على إثارة المشاعر العاطفية في المستمع، حتى في غياب النص المكتوب، وبذلك يشير أيضا إلى أهمية الإدراك المحسوس المباشر للموسيقي المجردة المتماسة مع الواقع حسب وجهة نظر غاليليو، بعد أن كانت الموسيقى محصورة بدلالاتها الرمزية المعنوية الدينية، حيث أيد ذلك الموقف التنظيري الجمالي للموسيقى مجتمع الموسيقيين المعاصرين له، والمنتمين إلى ملهمه ووالده الموسيقي «فينتشنزو غاليلي»، أما فيما يتعلق بالفنون الأدبية فقد كان غاليليو إضافة لولعه بالموسيقى، مهتما بشكل متعمق بالأدب والكلاسيكيات اللاتينية، إضافة لكونه شاعرا.

كان غاليليو رساما ومصمما ممتازا

أما اهتمام غاليليو في مجالات الفنون البصرية، فلم يكن أقل شأنا من اهتمامه بالفنون الأخرى، إذ كان على تواصل دائم مع الفنانين، وعلى صعيد تبادل الرؤى النقدية والجمالية بينه وبين هؤلاء الفنانين، ومن أبرز الأمثلة حول ذلك، ما ورد في المراسلات التي جرت بينه وبين صديقه "لودوفيكو كاردي" الذي كان رساما مصورا في حينه، فقد طلب "كاردي" من صديقه غاليليو، الدفاع عن اشتغاله باللوحة التصويرية بوصفها ليست أقل شأنا من النحت الذي كان حينها أكثر تفضيلا لدى عامة المتذوقين.

وكتعبير لتأييده لموقف صديقه، أشار غاليليو في ردوده على المراسلات بأنه هو أيضا معني بالدفاع عن صديقه الفنان "كاردي" من هجمات أولئك الذين يعتقدون أن النحت ثلاثي الأبعاد متفوق على اللوحة ثنائية الأبعاد، وقد أكد غاليليو رفضه التمييز بين اللوحة والتماثيل المنحوتة، كون التمثال بأبعاده الثلاثة يقتصر في توليد الشعور الجمالي من خلال حاسة اللمس فقط، بينما توصل اللوحة ذات البعدين الشعور الجمالي بشكل رئيسي من خلال حاسة بالبصر، وبذلك يعزو غاليليو إلى الرسام قوة تعبيرية أكبر من النحات إن لم يكن موازيا له.

أما على صعيد الاشتغال الفني بشكل شخصي، فقد كان غاليليو نفسه رساما ومصمما ممتازا، وذا شغف قوي بالفنون التصويرية، حيث تشير سيرته الذاتية إلى ميله أكثر لدراسة اللوحة الفنية التصويرية من دراسة الرياضيات.

ولعل تخطيطاته الشهيرة التي تظهر شكل القمر التي رسمها بنفسه عام ١٦٠٩ (شكل)، تشير إلى شغفه وبراعته في الرسم اليدوي، حيث وثق غاليليو في تلك الرسومات وبصورة جلية تحولات الظل والنور، وملامس سطح القمر وثقوبه، كما كان يرصدها عبر تلسكوبه.

حقيقة الكون

ومن جانب آخر، وللتدليل على شغف غاليليو بالفن والفنانين، وحرصه على تكوين علاقات صداقة حميمة مع فناني عصره الذين تأثروا بتجاربه العلمية بشكل مباشر، ومن أبرزهم الفنان الفلورنسي «لودوفيكو سيغولي» (١٥٥٩-١٦١٣)، الذي ظل صديقا مخلصا له يتبادل معه المراسلات حول العلم والفن طوال حياته. ولعل أشهر تلك المراسلات التي تظهر انعكاسات أفكار غاليليو العلمية على موقف صديقه الجمالي، رسالة أرسلها إليه ونشرت ضمن مقالات العالم والمؤرخ الجمالي «إروين بانوفسكي» عام ١٩٥٤، حيث تظهر تلك الرسالة الدور المهم الذي اضطلع به غاليليو في مجال النقد الفني، وخاصة ما كتبه بوصفه ناقدا عبر بحرارة عن امتعاضه وتذمره من أسلوب الفن الافتعالي (Manierism)، كون هذا الأسلوب اتسم بالمبالغة والتصنع في الشكل والمضمون، على حساب رصد الواقع المرئي بعين علمية، بعكس ما كان يطالب به غاليليو.

وعلى صعيد آخر، وكدليل مهم يؤشر على تلك العلاقة الحميمة التي جمعت بين غاليليو وفناني عصره الذين أثار فيهم روح العلم، ومطابقة الطبيعة التي انعكست في تصاويرهم الفنية شكلا وموضوعا، قام العديد من هؤلاء الفنانين، وكتعبير عن حبهم وامتنانهم له، برسم صور شخصية (بورتريهات) لهذا العالم، تجسد شخصيته بسماتها التنويرية، ورغبته الجامحة للوصول إلى حقيقة الكون والعالم بعين علمية ثاقبة. ومن أشهر تلك البورتريهات المجسدة ما صوره الفنان الهولندي «جوستوس» عام ١٦٣٦، التي يظهر فيها غاليليو مرسوما بفضاء لوني باروكي، وبإنارة متضادة بين الخلفية والأمامية التي يبرز فيها وجه غاليليو المضيء وهو يتوجه ببصره نحو الأعلى، تعبيرا عن فراسته العلمية، وسعيه للكشف عن أسرار الطبيعة والكون.

أفكار غاليليو في أعمال الفنانين

بعد أن امتد وتعاظم تأثير فتوحات غاليليو على الثقافة الفنية، وشتى مناحي الحياة طيلة القرن السابع عشر وما بعده من قرون، أصبح العرض العلمي الدقيق للطبيعة والناس والأشياء هَمًا وهدفا رئيسيا في أعمال الفنانين في تلك الحقب، وقد جاء ذلك ليس من قبل الفنانين والمصورين الذين احتكوا بمنجزات غاليليو العلمية وحاكوها بشكل مباشر من خلال علاقتهم الشخصية به، بل أيضا من قبل الفنانين الذين استلهموا أفكار ذلك العالم عن بعد، وخلال انتشار العلم الغاليلي على الساحة الإيطالية والأوروبية بصورة شاملة، وبالتالي، وبشكل أكثر تحديدا، فقد انعكست أفكار غاليليو العلمية في أعمال الفنانين، وخاصة في القرن السابع عشر، نستعرض أبرز الأمثلة وعلى النحو التالي:

أ - الفنان المصور "لودوفيكو سيغولي:

يمثل أروع أمثلة الحوار التفاعلي بين العلم والفن، من خلال الجدارية التي نفذها في قبة الكنيسة الرومانية (سانتا ماريا ماجور)، والتي يظهر فيها سيغولي تفهمه وإعجابه بأفكار غاليليو الفلكية، من خلال محاكاته لشكل القمر الذي رسمه تحت قدم السيدة العذراء، و بشكل يطابق تماما صورة القمر كما رصده ووثقه صديقه غاليليو عبر تلسكوبه (شكل ١)، ولعل سيغولي أراد من وضعه شكل القمر تحت قدم السيدة العذراء، الإيحاء بأن الأجرام السماوية الأخرى لا تختلف كثيرا عن أرضنا، وبالتالي التخلي عن فكرة دونية الإنسان في الأرض أمام السماء المتعالية، بخلاف ما كانت النصوص اللاهوتية للسلطة الدينية، ولم يكن لذلك التصور الفكري الجديد، الذي عبر عنه ذلك الفنان أن يتأتى لولا الفتوحات الفنية العلمية الغاليلية التي كشفت عن رؤى علمية جديدة إزاء الكون والحياة والفضاء.

أما على صعيد الأسلوب الفني، وصياغة الكتل الفراغ في تلك الجدارية، يظهر جليا في اللوحة الجدارية لسيغولي تصوير المناخ الفضائي الدائب الحركة في أرجاء اللوحة اللامتناه، وإضافة العين التشريحية التلسكوبية في رسم التفاصيل، ورسم الأنوار وظلالها الطبيعية بين ثنايا تلك الأجزاء والتفاصيل، وذلك مقاربة مع ما هو مرئي واقعيا في الفضاء والأجرام السماوية.

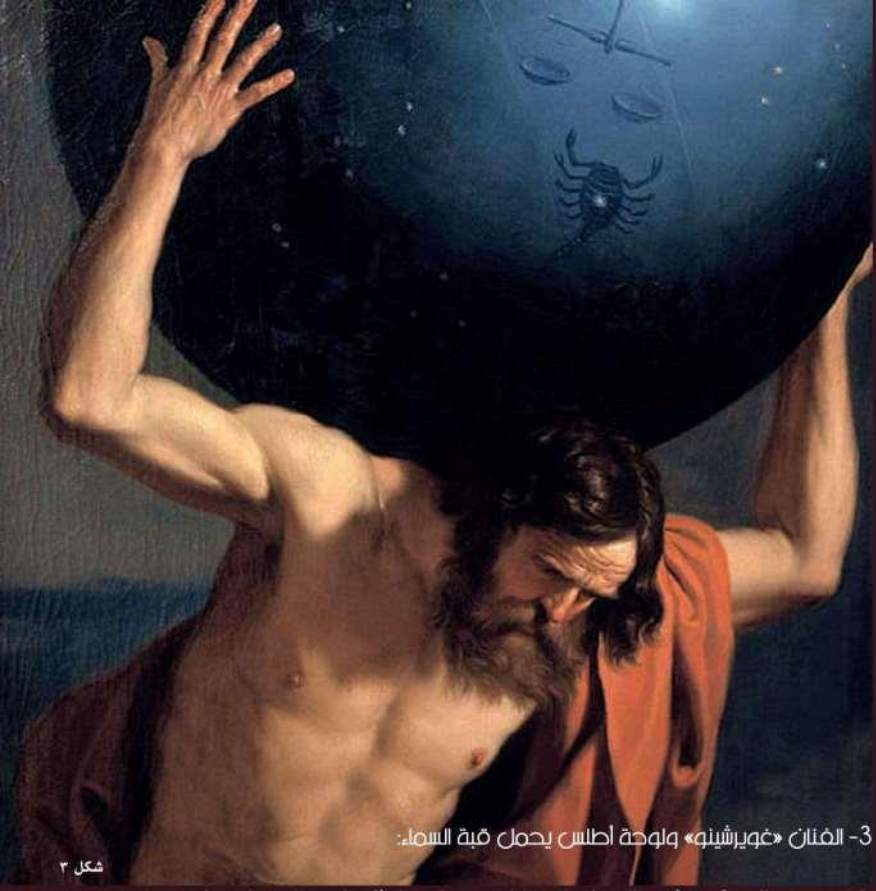
كما يلاحظ في جدارية الفنان سيغولي هذه، رسمه لشكل السيدة العذراء من زاوية منخفضة، وفي ذلك محاكاة لعمل التلسكوب الفضائي الذي يرصد عادة الأجرام والفضائية من أسفل إلى أعلى، والذي يوحي بنفس الوقت إلى رفع شأن الإنسان وأهميته في الكون.

شكل ١

2- الفنانة أرتيميسيا جنتيليكي: جوديث تذبح هولوفيرنس

تعتبر تلك الفنانة، والتي عرفت بصداقتها الحميمة الشخصية بغاليليو، من أكثر المعجبين بأفكاره العلمية الجديدة في عام ١٦٣٨، خاصة فيما يتعلق بمجالات علم الحركة وقوة المواد وتمارع سقوطها بفعل الجاذبية. وتمثل لوحة الفنانة "جوديث تذبح هولوفيرنس" (شكل ٢)، اول تجربة فنية علمية حاكت مسار الدم وحركته هندسيا، اثناء تدفقه وتساقطه على الأرض من رقبة الضحية، وذلك يتطابق تماما مع قوانين نظرية المقذوفات المتكافئة، التي أشار إليها غاليليو خلال اكتشافاته، فرسمت الفنانة تلك المسارات الهندسية للدم في تلك اللوحة عبر فرشاتها اللونية التصويرية، وكأنها استوحيت من رسومات علمية هندسية دقيقة.

شكل ٢



3- الفنان «غويرشينو» ولوحة أطلس يحمل قبة السماء:

شكل ٣

تعتبر هذه اللوحة من أهم اللوحات التي انعكست فيها علوم غاليليو في العمل التصويري الباروكي في القرن السابع عشر، وفي هذه اللوحة استوحى الفنان الأسطورة الإغريقية القديمة للتعبير عن سعي الإنسان لمواجهة حقائق الكون واكتشاف أسراره.

ولهذه الغاية استثمر الفنان مشهد أطلس الذي حكم عليه زيوس بحمل قبة السماء إلى الأبد وفق ما ترويه الأسطورة، وبذلك يكون غويرشينو قد منح الإنسان في لوحته قيمة بطولية وعلمية تقاوم بشكل صريح فكرة "دونية" الإنسان، وعجزه عن كشف أسرار الكون التي كان يكرسها اللاهوت المسيحي المتحفظ والمناهض للعلم، بهدف حماية مصالحه وهيمنته الدينية، عن طريق كبت المعرفة وتجهيل الإنسان، وبذلك يكون غويرشينو عبر هذه اللوحة قد حاكى بشكل مواز أفكار غاليليو العلمية، التي واجه خلالها المسلمات الدينية المتحفظة التي اتهمت رصده للكون وأسراره بعين علمية تلسكوبية بالهرطقة، وسجن بسببها، وكادت أن تودي بحياته.

وقد جاء البناء الفني، وفلسفة التأليف البصري في لوحة غويرشينو، مواكبين للتصورات العلمية الغاليلية، إذ استخدم الفنان فيها الفضاءات المنظورية الهوائية بشك مفتوح لا متناه، تعبيرا عن اتساع الكون اللامحدود، بينما لا تخلو اللوحة من جانب آخر من رسم التفاصيل والنسب التشريحية لجسد أطلس بدقة تلسكوبية متناهية، تماما كما يفعل صديقه غاليليو عند رصده لتفاصيل الكون وأسراره.

4- الفنان الهولندي "روبنز" وتصوير درب التبانة

تعتبر لوحة المصور الهولندي روبنز وعنوانها "أصل درب التبانة"، التي أنجزها عام ١٦٣٧، من أهم لوحات عصر الباروك التي انعكس فيها العلم الفلكي لغاليليو في المنتصف الأول للقرن السابع عشر، وقد صور الفنان في هذه اللوحة مجرة درب التبانة التي تنتمي إليها كل من الشمس والأرض، وكذلك بقية المجموعة الشمسية كما رصدها العالم غاليليو.

ولتجسيد فكرة درب التبانة تصويريا، قام روبنز باستلهام فكرة اللوحة من الأسطورة اليونانية القديمة التي تسرد قصة ولادة درب التبانة، فرسمها بأسلوب باروكي كامل، يعتمد على المؤثرات الحسية لتضاد الألوان والأنوار، حيث يظهر في الصورة الإله زيوس الذي يريد أن يمنح ابنه الطفل هرقل الحياة الأبدية، بعد أن أحضره لزوجته "هيرا" لإرضاعه حليب الخلود.

وفي الصورة يظهر رذاذ الحليب وهو يتدفق من ثديي هيرا منتشر في السماء ليشكل دربا من النجوم تتحرك بألوانها الساطعة، التي حرص الفنان روبنز على رسمها في لوحته بمنظور هوائي جوي، وفراغات علمية طبيعية مستلهمة من الأفكار العلمية الفلكية، وخاصة مسائل تضادات الظل والنور المحيطة بالأجرام السماوية التي كان قد رصدها وحدد معالمها غاليليو عبر مشاهداته التلسكوبية.

شكل ٤

ونختتم هذه الدراسة بأشهر لوحات الهولندي «رامبرانت»، التي تظهر مدى انعكاس أفكار غاليليو في نشر وتعزيز علم التشريح، ورسم المرئي من خلال محاكاة تلسكوبية دقيقة، والتي جعلت الفنان يوظف ثقافة معايير «التحقق»، وكشف ماهيات الأشياء تعبيريا وتصويريا في كل لوحاته، وبشكل خاص في لوحته الشهيرة «د. نيكولس تولب أثناء إجراء درس تشريح»، شكل (٥)، حيث تعتبر هذه اللوحة من أهم الأمثلة التي عبر فيها رامبرات عن إيمانه العميق بأهمية التشريح، وكشف بواطن الحقائق والأشياء بنظرة علمية مجهرية وتحليلية، فوظف فيها ضربات فرشاته اللونية لكشف الأبعاد النفسية الباطنة في تعبيرات وجوه الشخوص المحيطين بالدكتور «نيكولس تولب» أثناء إعطاء درس تشريح جثة بشرية، بينما تشير تعابيرهم إلى الانتباه والتركيز الشديد بصريا على تفاصيل عملية التشريح.

ولعل من أهم الاستنتاجات التي يمكن فهمها من خطاب اللوحة، يتعلق بتوسع المعرفة العلمية، وانتشار ثقافة البحث التجريبي والمجهري والاستقصاء، فبفضل تلك الثقافة المجهرية تبلورت في عصر الباروك الاكتشافات العلمية المهمة، ومن أبرزها ما قام به غاليليو من تطوير لجهاز التلسكوب.

وبصورة عامة، وعلى ضوء ما سبق، لا بد من الاستنتاج بأن مكتشفات غاليليو العلمية التاريخية، لم ينحصر دورها في توجيه غاليليو العلماء للسير على طريق المراقبة الصرفة، بدلا من محاولة شرح الجوانب الميتافيزيقية للظواهر فحسب، بل تعدى ذلك ليفتح عين البشرية نحو رؤية بصرية علمية مطابقة للواقع، أسهمت إلى حد كبير في التخلص من أفكار التنجيم والهرطقة التي كانت سائدة منذ العصور الوسطى، وبذلك تكون أفكار غاليليو العلمية قد فتحت الباب أيضا لرؤى بصرية علمية وتنويرية، لا زالت ممتدة بمراحل تطورها حتى يومنا هذا ■

> من أهم الاستنتاجات في خطاب اللوحة، يتعلق بتوسع المعرفة العلمية

شكل ٥

منى السعودي..

منحوتات تسرد سيرة الذات

حسين نشوان

كاتب وفنان تشكيلي

الفنانة الراحلة منى السعودي التي أغمضت عينيها على آخر مشهد متخيل يوم 16 من 2 2022، ربما كانت تحلم أن تكون شهادة القبر واحدة من أعمالها النحتية التي تسرد سيرة الفنانة المرأة، وتقول حكايتها شعرا ونثرا.

كانت تعول كثيراً على متخيل الشعر والقصيدة كفضاء مفتوح لبناء منحوتاتها الرخامية والجرانيتية والحجرية البيضاء النقية، والصفراء الصحراوية، والخضراء والرمادية والزرقاء السماوية

> حاولت الفنانة الاشتغال على تضادات المادة والمعنى بإضفاء مفرداتها التي تمنح الشكل ولادة جديدة

ولفرط إعجابها بتراث الحضارات الشرقية القديمة وفلسفتها الجمالية وأساطيرها التي تمجد الأنثى، أعادت الفنانة سرد الحكاية على سطح الحجارة وفق مثلث يزاوج بين مفردات: المرأة، اللغة والطبيعة، لما تراه من أن النحت يمثل "طريقة للحياة"، و"تجسيدا للشعر".

الفنانة التي فتحت عينيها في عمان عام ١٩٤٥، حصلت على إجازة الفنون من كلية الفنون الجميلة بجامعة السوربون بباريس، فرنسا، ذهبت إلى تشكيل أعمالها بالحروفية والرموز التراثية والإشارات، لقناعة منها أن مفاهيم الفن الحديث تقصر الفجوة بين الوظيفة والدلالية للمواد الصلبة والخطوط المرنة التي تحّول القطعة الصامتة إلى نص يفيض بالكلام والجمال.

وعلى محدودية ما يمكن أن ينضاف أو يحذف من الصخر، حاولت الفنانة التي صدر لها كتاب "أربعون عاماً في النحت" ودوّن سيرتها الحياتية والفنية، الاشتغال على تضادات المادة والمعنى بإضفاء مفرداتها التي تمنح المادة ولادة جديدة تفارق أصلها القاسي لمصلحة خفوت اللغة ورقتها .

كان البناء النحتي يبدأ عند النحاتة التي عرضت أعمالها في عمّان، بيروت، فرنسا وأميركا، وغالبية الدول العربية وأوروبا وآسيا، من بؤرة تشبه رحم المادة

وكينونتها، ومن نقطة مركزية لولادة الشكل باقتراحات تعيد تكوين الطبيعة وهندستها ومقاييسها ونسبها بخطوط صافية، مجردة، مختزلة، ليست منسوخة عن الطبيعة، ولكنها تشير إلى وحدتها.

لم تقف اهتماماتها عند النحت، بل اكتشف أو كشفت العلاقة بين صلادة الصخر وما الشعر فذوبتهما معا في النص المتخيل، وكما نقشت أفكارها على جسد الحجر فقد سطرت كلماتها وعباراتها على الورق، ونشرت نصوصها في مجلة «شعر» البيروتية، وصدر لها: «رؤيا أولى» ١٩٧٠ ، «محيط الحلم» ١٩٩٣، وكتاب «شهادة الأطفال في زمن الحرب» ١٩٦٨، قدمت تخطيطات لأشعار السوري أدونيس والفلسطيني محمود درويش والفرنسي سان جون بيرسفي الذي رسمت له عدداً من «الاسكتشات» بالحبر بعنوان: «اعتدال» وعرضتها في فرنسا.

أنت المأخوذ بالضوء
وحولك كل هذا الظلام

كانت السعودي تركز في اشتغالاتها النحتية ونصوصها الشعرية على الكائن، وعلاقته مع الفراغ والوجود ومجاوراته، وطاقة المتشابهات والإيحاءات التي يتركها في وعي المتلقي، وتختزل رؤيتها في أن العمل الإبداعي هو "تكوين هندسي لما هو روحاني"، وتعبر عن ذلك في أحد نصوصها الشعرية:

«أنت المأخوذ بالضوء
وحولك كل هذا الظلام
تقدّم، الزمن والمكان وعاء
أحلامك
لك ثبوت الحجر، وموسيقى الريح
وجريان الماء».

كما بحثت في النحت: عن الشكل النقي الخالص، فهي لا تحب الضجيج في الفن، ولا المباشرة، أو ما يشوه الإنسان.. تقول: «ما يعنيني هو المسافة بين لحظة البدء في تكوين المنحوتة، مروراً بعناصرها، خطوطها، استدارتها، توازنها، علاقة الحجوم والخطوط، الفراغ والامتلاء، حيويتها.. وصولاً إلى أن تأخذ المنحوتة شكلها النهائي، وتتحدث لغة صارت فيها».

سيطر حرف النون لشكله الأنثوي في انحناءاته الأمومية وتوالداته الخصبة التي تشبه الطبيعة على أعمال الفنانة، وبالكاد يخلو عمل من أعمالها بصورة مباشرة أو غير مباشرة من تكوينات الحرف الذي يمثل أس الخط العربي ويختزل جمالياته الهندسية، واشتغلت صراحة أكثر من منحوتة حملت عناوين حرف النون، وهي عناوين لا تخلو من شعرية واختزال يكتفي بـ»مفرد بصيغة الجمع» وهي تخطيطات لقصائد الشاعر أدونيس.

اختارت الفنانة السعودي لمنحوتاتها عناوين: " نمو ١٨٨١"، "نشيد ١٩٨٣"، "عشاق ١٩٨٣"، " استمرارية ١٩٦٨"، "تكوين ١٩٨٢"، " شجرة النون ١٩٨٣" و"تنويعات على حرف النون" بقياس ٢٢٥ سم من الرخام، التي اشتغلتها في بيروت العام ١٩٨١ ، بوحي من الفنان الفلسطيني كمال بلاطة عن كلمة إنسان، حسب ما تقول الفنانة، واختارت النون لما يتشكل من خط دائري مفتوح في مركزه النقطة.

تتكون منحوتة "تنويعات على حرف النون" التي استقرت العام ٢٠٠٣ في حديقة السفارة الفرنسية بعمان من ثلاث قطع في بناء عمودي تشكل الماضي والحاضر والمستقبل، وتشبه الشجرة المثمرة التي تتدلى منها عناقيد الحرف، وهي تختزل العلاقة الأسطورية بين اللغة والأنثى والأرض والمرأة، بتداعيات المعنى في شكل "نون النسوة"، ومقاربتها الصورية من العين كمضارعة للرؤية والمعرفة، ودلالتها القداسية في النص "نون وما يسطرون" لتجمع في الشكل التجريدي رؤيتها الثقافية والجمالية بين تضادات الصلب "الحجر، الطبيعة"، والمرن، الإنسان"، لإسقاط الواقعية والمشابهة بإبراز المعنى.

اختيار الفنانة للتجريد جاء للتخفف من فائض الشكل الخام "للانتقال من الشكل إلى التشكيل"، بحسب الفنان نزيه خاطر، تاركة على جسد الحجر جروحاً تشبه ما يلامس الريح على ثقوب الناي ليتحول إلى نشيج جميل يتجلى في الخطوط والفراغات التي تحفرها على الكتل لتضيف تونات جديدة تثري المساحات المتروكة في الشكل.قاصدة في أسلوبها الاختزال والتكثيف والتكرار التخلص من الزوائد التي تثقل الشكل الخام بشعرنة المنحوتة، ومقاربتها إلى مستوى المتخيل والحلم.

الجمال في منحوتات الفنانة الراحلة منى السعودي التي أغنت المشهد النحتي الأردني والعربي والعالمي لا يكمن في اختياراتها بين المادة الرخامية الملونة والموضوع الأنثوي الإنساني فحسب، بل لغتها النحتية وفي المقاربة بين الواقع والمتخيل، وتضادات الصلابة والمرونة والقوة والرقة والقسوة والملاسة، والعتمة والضوء التي تعيد "الجمع بلغة المفرد، أو المفرد بلغة الجمع"، وتترك في أعماق المتلقي كثيراً من الأسئلة الغائبة والمدهشة، وقت ينشد الحجر بالشعر والقصائد■

الفنون المعاصرة..

تحرير الفن من الواقع

فاروق يوسف

ناقد عراقي

متى تتمكن من وضع الفنون المعاصرة في موضعها الحقيقي؟ ذلك السؤال يتعلق بفنون التجهيز والتركيب والمفاهيم، والأرض والحدث والفيديو والتصوير الفوتوغرافي والأداء الجسدي، وكل ما ليس له علاقة بفنون الحداثة البصرية التقليدية "الرسم والنحت والعمارة". لقد سميت فنونا معاصرة في محاولة للإشارة إليها باعتبارها فنونا لعصرنا، وهي إشارة نقدية منحازة، غير أن لها دلالاتها على مستويات كثيرة في مقدمتها إقبال المتاحف غير المسبوق على فنون لم تثبت بعد قدرتها على مقاومة الزمن، فعلى سبيل المثال، فإن مصورة مثل الأميركية «سيندي شيرمان» صار حضورها متحفيا منذ زمن ليس بالقصير، شخصيا رأيت لها معرضا كبيرا في ناشيونال غاليري بلندن منذ سنوات.

> ما نحتاجه من أجل التعامل إيجابيا مع الفنون المعاصرة أن نتذكر أن الرداءة كانت دائما هي الأكثر حضورا.

شيرمان ١٩٥٤، وريثة المصورين الكبار بأفكارهم وتقنياتهم ورؤاهم وتمردهم على الصورة الجاهزة، كل صورها مصنوعة، بمعنى أنها تؤلف الصورة ولا تكتفي بالتقاط ما تراه، الصورة لديها ترسم في المخيلة قبل أن ترى في الواقع، لذلك امتلأ عالمها بالأقنعة، أقنعة تأريخية وأقنعة جنسية وأقنعة سياسية، وهي إذ تتمرد على الواقع فإنها تعلن عن رغبتها في تحرير الفن من أية صلة بذلك الواقع. شيرمان نموذج متقدم لما انتهت إليه أحوال الفنون المعاصرة، وهي تسعى إلى أن تحتل مكانة
محترمة في عالم الثقافة الذي يجمع بين ما هو شعبي وما هو نخبوي، في حقيقتها... فإن الفنون المعاصرة بدأت من فكرة إعادة تأهيل الفن لكي يكون اجتماعيا، المهمة التي سعى من أجل تثبيتها الفنان الألماني «جوزيف بويز»، وهي مهمة قد تقع بيسر في ما هو عادي ومبتذل وهامشي وغير جمالي، غير أنها لدى فنانين كبار مثل «كارل أندريا» ١٩٣٥ تذهب إلى منافسة المستحيل، ذلك ما تفعله وهي تنافس الطبيعة في الذهاب إلى الجمال الصافي، البريطاني «ريتشارد لونغ» ١٩٤٥ في فن الأرض يفعل الشيء نفسه، متاهاته تفتح سؤالا لا جواب له، على الأقل في اللحظة الراهنة، سيكون علينا أن نتذكر تلك الأسئلة قبل أن نحكم سلبيا على الفنون المعاصرة، التي ربما يقع الكثيرون في سوء فهم قد يؤدي بهم إلى رفضها، ما نحتاجه من أجل التعامل إيجابيا مع الفنون المعاصرة أن نتذكر أن الرداءة كانت دائما هي الأكثر حضورا.

مختبر عظيم للفوضى

يبدأ الحديث عن الفنون المعاصرة بالفرنسي «مارسيل دوشامب» (١٨٨٧- ١٩٦٨)، لا تزال ميولته (النافورة) بنسخها المتعددة تحتل أماكن بارزة في المتاحف العالمية، وهي رمز لبدء انطلاقة أنواع فنية لم يكن الرهان عليها قويا عام ١٩١٧، وهو العام الذي يرافق توقيع دوشامب على ميولته التي اشتراها من أحد مخازن أدوات البناء، وعرضها كما هي معلنا أن هناك شيئا اسمه «الفن الجاهز».

في أوقات لاحقة قدم دوشامب أعمالا تنتمي إلى فنون الفيديو والأداء الجسدي والتركيب والمفاهيم، غير أن صفحة ذلك الفنان المغامر لم تدخل التاريخ الفني باعتبارها مصدرا للإلهام إلا في ستينات وسبعينات القرن العشرين، وذلك من خلال فكر وسلوك واحد من أعظم متمردي الفن هو الألماني «جوزيف بويس» الذي صوره الأميركي «أندي وارهول» في مجموعة من البورتريهات المطبوعة بالحرير، التي تظهره بقبعة رعاة البقر مسافرا يخترق الأفاق، «بويز» (١٩٢١- ١٩٨٦) هو الذي أرسى قواعد اللعبة التي انفتحت بالفن على ديمقراطية غريبة عنه، حين اعتبر أن بإمكان أي إنسان أن يصبح فنانا بغض النظر عن درجة موهبته، كما أنه أعاد الاعتبار إلى الفكرة الدادائية التي تقول بصلاحية كل شيء أن يكون مادة فنية، ولأنه كان يدرس الفن في جامعة دوسلدورف، فقد كانت دروسه مختبرا عظيما للفوضى التي ستخترق المشهد الفني العالمي بعد سنوات قليلة من وفاته، ولا تزال عواصفها تشكل مصدرا مهما لإلهام العاملين في الفنون البصرية في مختلف أنحاء العالم.

وبالرغم من أن منحوتات بويز وأعماله التركيبية تحتل اليوم أماكن بارزة في المتاحف العالمية، وبالأخص في متحف هامبورغر بانهوف في برلين، فإن الأحداث المفصلية التي صنعها بتقنية الأداء الجسدي مثل «أنا أحب أميركا وأميركا تحبني»، و«كيف تشرح الصور لأرنب ميت»، لا تزال تثير قدرا لافتا من الشغب، بالرغم من أنها قد اختفت وتحولت إلى صور، ما فعله بويز عن طريق مفهوم «الفن أو النحت الاجتماعي» أنه ذهب بالممارسة الفنية إلى أقصى حدود ما تملك من تحرر إنساني، وهو الذي قال «الفن يساوي الحرية والحرية تعني الإنسان».

> ذهب مفهوم «الفن أو النحت الاجتماعي» بالممارسة الفنية إلى أقصى حدود ما تملك من تحرر إنساني

من أعمال الفنان مارسيل دوشامب

فنانان في لحظة حاسمة

"فرانسيس بيكابيا" ظلمه "مارسيل دوشامب"، رسامان فرنسيان طليعيان مهدا لولادة الفنون المعاصرة، بيكابيا ولد عام ١٨٧٩ ومات عام ١٩٥٣، بدأ سيرته الفنية رساما انطباعيا مجيدا، احتفلت الأوساط الفنية بمعرضه عام ١٩٠٥، غير أنه سرعان ما اعتبر السلوك الانطباعي نوعا من السذاجة في التفكير الفني، لجأ يومها إلى الوحوشية التي لم تشبعه فصار دادائيا، أما ما معنى أن يكون المرء دادائيا، فتلك حكاية تتعلق بالصدمات التي تعرض لها الفن في بدايات القرن العشرين من أجل أن يكون حديثا.

لقد نسف الدادائيون العلاقة بالماضي، حتى أنهم طالبوا بهدم المتاحف والتخلص من الفنون الكلاسيكية، لم يستمع إليهم أحد، وظلت المتاحف في مكانها، غير أن ما حدث بتأثير منهم كان حدثا خارقا في تاريخ الفن، لقد دب الشك بين صفوف الفنانين بفنون الماضي، جمع بيكابيا بين تمكنه من تقاليد الرسم وبين رغبته في أن يكون ضد الرسم الذي عرف تقاليده، فانتقل إلى المستقبلية، وصار يرسم آلات العصر الحديث.

كان في تحولاته يمشي ملكا كما يُقال، غير أن زميله دوشامب سبقه إلى سلوك فني لم يكن متوقعا، كان ذلك السلوك هو الأساس الذي أقيمت على أساسه أساليب فنون ما بعد الحداثة، أو الفنون المعاصرة، حلم حققه دوشامب فيما كان بيكابيا يرغب في الوصول إليه، بدأ دوشامب بفن المواد الجاهزة من خلال عمله "النافورة"، الذي هو عبارة عن مبولة، وانتهى بفن الفيديو الذي كان بدائيا يومها، غير أنه صنع أفلاما لا تزال مبهرة حتى الآن.

لم يكن بإمكان بيكابيا بالرغم من تطرفه أن يغالي في نسف الرسم مثلما فعل دوشامب، لقد بقي مشدودا إلى الرسم حتى آخر يوم في حياته، وهو مؤسس لنظرية جديدة إلى الرسم، إنه رائد الرسم الهندسي الذي شغف به عدد كبير من الرسامين في العصر الحديث، وإذا ما كان تأثير دوشامب على التحولات التي شهدها الفن في عصرنا صاعقا، فإن تأثير بيكابيا كان هادئا وعميقا.

من أعمال الفنان فرانسيس بيكابيا

لويز بورجوا

طُلمت "لويز بورجوا" كثيرا من السرياليين بسبب نزعتهم الذكورية، جملة يرددها البعض حين الحديث عن الرسامة الفرنسية الأميركية التي كادت أن تعيش قرنا لولا سنة واحدة لم تكن بحاجة إليها، فالرسامة والنحاتة التي ولدت في باريس عام ١٩١١ وتوفيت عام ٢٠١٠ عاشت بعمق وسعة، نالت شهرة لم تنلها إلا الأميركية "جورجيا أوكاييف"، والمكسيكية "فريدا كاهلو"، تختلف عنهما في أنها أنتجت كثيرا، فقد كانت غزيرة الإنتاج، إضافة إلى أنها عاشت أكثر منهما. في بداياتها كانت قريبة من الحركة السريالية، غير أنها انفصلت عنها حين تزوجت من أستاذ فن أميركي ورحلت عن فرنسا، في نيويورك كانت بدايتها الحقيقية، تعرفت يومها على "وليام دي كوننغ"، و"مارك روثكو"، و"جاكسون بولوك"، غير أنها لم تتأثر بهم، ولم تهتم بالتعبيرية التجريدية التي هي رسالتهم إلى عالم الفن. كان لديها عالمها الموحش الذي هو مزيج من خيالات الطفولة وكوابيس الموت، وفي تلك الأجواء التي تصف الواقع باعتباره نصف حلم، فيما الرغبات المكبوتة تظل هائمة، كانت لديها فكرة عن تيار فني لم يتشكل بعد بسبب وقوعه في منطقة اجتماعية حرجة أهملتها الثقافة الذكورية، بل وكافحت من أجل إلغائها، جمعت بورجوا بين أفكار فرويد عن الجنس، وعمل عائلتها في صناعة البُسط، فكانت (النسوية) مزيجا من الفكر الموحش والكفاح اليدوي، وهو ما انعكس تأثيره على منحوتاتها التي نفذتها بمواد مختلفة، لتستعيد زمن الخردة الذي عاشته وهي تسعى إلى الابتعاد عن المواد التقليدية للفن، وفي ذهنها تكمن ولادة نوع جديد من النساء، ستكون رسالتهن في الفن أكثر عمقا وأشد تعبيرا من رسالة الرجال في ارتباط الفن بالمجتمع. تخلصت بورجوا من قوانين الفن التقليدية، كانت تلك خطوتها الأولى في الانفصال عن الفن الذي هيمن عليه الرجال، غير أن الخطوة الأساس تمثلت في ربط الفكر الفني بسلوك المرأة والقيم الثقافية التي تتجلى من خلال ذلك السلوك، إضافة إلى أسلوب المرأة في التعامل مع المواد التي هي جزء من سلوكها اليومية كمواد النسيج، ما فعلته لويز بورجوا يساوي ما فعله النحاتون الكبار في تاريخ الفن، فـ"النسوية" في الفن اليوم هي واحد من أهم تيارات الفن المعاصر.

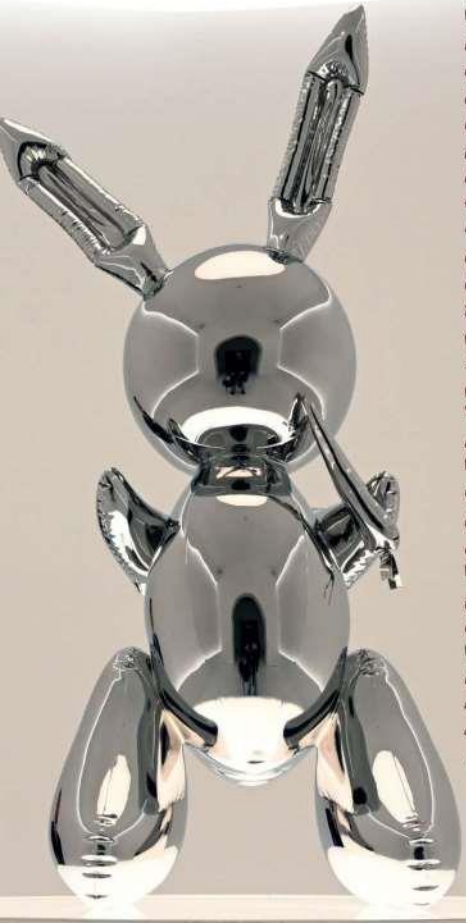
النحاتة الأميركية "كيكي سميث" المولودة في ألمانيا ١٩٥٤، هي ابنة النحات "توني سميث، نحاتة ابنة نحات، وهي وأن كانت تمارس فنونا معاصرة لم يمارسها أبوها "الرسم، التصوير، الأداء الجسدي، التصميم الغرافيكي"، غير أنها ورثت عنه كل صفات النحات الحقيقي، ذلك الكائن الذي يصارع الحجر والحديد، من خلال ولعها بعلم التشريح اخترقت سميث الجسد البشري، لتكتشف عن طريق الفن هذه المرة خبايا ذلك العالم الذي يظل مجهولا بالرغم من كل الفتوحات التي حققها العلم المعاصر، بدءا من اليدين ذهابا إلى الجهاز الهضمي والحوض والكبد، باستعمال مواد مختلفة تتسم بالهشاشة كالقماش والورق والطين وشمع العسل، ولشدة استغراقها في محاولة فهم الجانب العضوي من الوجود البشري، التحقت عام ١٩٨٥ بدورة لطب الطوارئ، ألم يكن الإنسان حدثا طارئا من وجهة نظرها؟ عاطفته أكبر منه، هي مساحة وجوده الحقيقي، وهي حقل براءته. وبالرغم من هشاشة المواد التي تستعملها سميث، غير أن الإنسان في هيئته الأخيرة يبدو أشد صلابة من الحديد، غير أن ذلك المظهر ينطوي على قدر من الخديعة، فذلك الكائن يخبئ الكثير من الدموع، لقد تعلمت النحت باعتباره نوعا من صلابة الموقف الذي هو في الوقت نفسه خزان مشاعر متفجرة، من هذا الموقع المتيبس الذي يجمع بين البريطاني "هنري مور"، والسويسري "البرتو جياكوميتي"، اقتحمت سميث عالم النحت لتهبه مساحة جديدة شيدت فيها أسلوبها الشخصي الذي يقوم على أساس التقاط اللحظات العصيبة في حياة الإنسان، لحظات يمتزج فيها الألم العضوي بكل قسوته بالمشاعر الوجودية العميقة، لذلك لجأت في واحدة من أهم مراحلها التعبيرية إلى الاستعانة بالخرافات والأساطير، وبالأخص على مستوى العلاقة الغامضة بين المرأة والطبيعة، كونهما رمزَي عطاء وكرم وتضحية. يومها انتقلت الفنانة من الاهتمام بعالم العضويات إلى الانفتاح على عالم الانفجارات الكونية، فصنعت جداريات مليئة بالنجوم كما لو أن لكل نجمة حكاية، وهكذا صار على من يهتم بفنها أن يرافقها من الداخل البشري إلى الحفلة الكونية التي تحيط بنا وتتحكم بمصائرنا، في سفر تأملي يمتزج من خلاله صخب الأكوان بأصوات الموسيقى الداخلية.

كيكي سميث

زمن "جيف كونز"

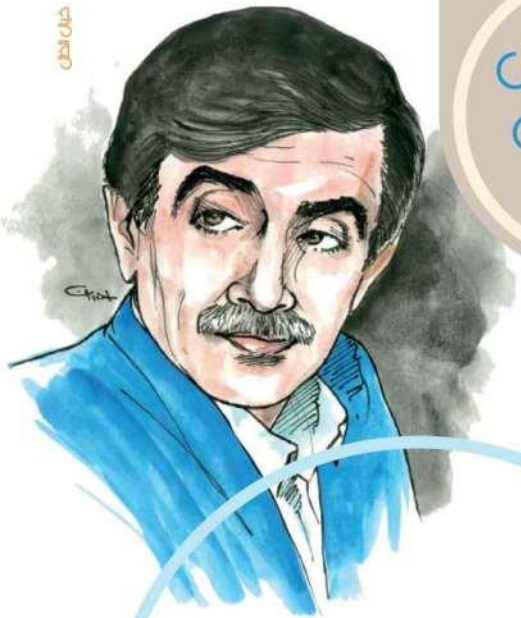
عام ٢٠٢١ بيع أرنب يبلغ ارتفاعه ١٠٤سم، بأكثر من ٩١ مليون دولار، لقد اعتبر ذلك الأرنب منحوتة معاصرة نادرة المثيل، وهي كذبة، ذلك لأن صانعه الافتراضي لا يعرف شيئا عن النحت ولا يعترف به أصلا، فهو لم يتعلمه ولا يرى ضرورة لذلك، "جيف كونز" ١٩٥٥، أصبح فنانا بالصدفة، وعن طريق التحدي الوقح، كونز لم يدرس الفن غير أنه سعى إلى أن يكون مشهورا من خلاله، ولكن هل علينا أن نصدق أنه حقق طموحه بضربة حظ؟ في حي المال بنيويورك "وول ستريت"، وأمام مبني التجارة العالمي الذي ضربته طائرة الحادي عشر من سبتمبتر، وضعوا أحد تماثيله الذي هو من وجهة نظري لا يليق بمدينة عظيمة مثل نيويورك، ذلك التمثال كان ضروريا لكي تعلن مدينة المال عن شيء من تفاهتها، كونز ليس فنانا، بل هو رجل أعمال يصنع أفكارا سوقية، أرنبه الذي هو من صنع شركته التي تضم عشرات المهندسين والفنانين هو تعبير عن خوائه الفكري، ولكن ذلك الخواء يعبر بطريقة أو بأخرى عن خواء عالمنا. شهد القرن الحادي والعشرين صعود موجة من السياسيين هم أسوأ ما تملك البشرية من أشخاص، ستشكل سياساتهم عقدة ذنب في التاريخ السياسي المعاصر، في واحدة من سقطاته اتهم كونز مؤخرا باللصوصية حين سطا على شعار إحدى الشركات وصنع منه تمثالا لخنزير، فحكم عليه بدفع غرامة مالية كبيرة، ذلك اللص لا تزال المزادات تحتفي بأعماله، فما السر في ذلك؟ بكل بساطة لأن المزادات لا تخذل زبائنها الأثرياء، بل هي تعمل على إرضائهم، وليست الحقيقة معيارا مريحا لهم، بل إن تلك الأسواق صارت تصنع حقائق تنسجم مع معاييرها. في مرحلة سابقة، تم تسويق كونز باعتباره فنانا كبيرا، وبيعت أعماله بالملايين باعتبارها بضائع صالحة للاستثمار، لذلك ليس من المعقول الآن أن تخسر المزادات زبائنها الذين استثمروا في أعمال كونز أموالا طائلة من أجل إعلان حقيقة هي من وجهة نظر سوقية غير رابحة، ليست القيمة الفنية مهمة في ذلك المجال، المهم هو كمية الأموال التي تم إنفاقها من أجل أن يتحول كونز من فنان أقل من عادي إلى ظاهرة، الملايين التي دفعت إلى كونز ثمنا لأرنبه هي أموال فائضة، تستعمل من أجل تكريس القبح السياسي باعتباره حقيقة■

> لكل نجمة حكاية، ومن يهتم بفن سميث عليه ان يرافقها من الداخل البشري إلى الحفلة الكونية التي تحيط بنا وتتحكم بمصائرنا



المرأة في نصوص جمال أبو حمدان المسرحية

باسم الدلقموني
ناقد ومخرج مسرحي



تحكي الأسطورة المصرية أن (إيزيس) كانت زوجة لـ(أوزيريس)، إلا أن (ست) طمع بملك أخيه أوزيريس فقطعه إربا إربا، لكن إيزيس لم تخضع لنزعة الشر، فبالإرادة والعقل تمكنت من إعادة أوزيريس إلى الحياة، فقد خلقته من جديد، لكن قررا أن يظل الخلق متجددا، فأنجبا (حور).

إن إيزيس بطلة الأسطورة امرأة تقف في وجه الصعوبات، فهي لا تنسى الحب والجمال والخلود، وتتجاوز جمود الواقع إلى رحابة الحياة، فتصف فعلين: أولهما فعل القتل لدى (ست)، والثاني فعل الخلق لدى إيزيس، وأن الفعل أهم وأبقى من السكون والموادعة.

إن "إنتيجون سوفكليس" تصر أن تقوم بواجبها العائلي لدفن جثة أخيها "بولينيس"، وإقامة الطقوس الجنائزية، لتساعد الميت على الاستراحة بهدوء في قبره، في الوقت الذي حُرم على المدينة أن تكرمه بمثواه أو البكاء عليه.

إن من واجبها -وإن أدى ذلك إلى موتها-، أن تقيم عليه الشعائر الجنائزية، مما يعيد التئام الأسرة من جديد، ويصلح ما بين الميت وذوي القربة الذين ما زالوا أحياء، وهذا التمرد يعتبر عدوانا على "كريون" والقوانين المكتوبة، إلا أن كريون الذي يميز بين المجرم ومن يخدم الجماعة، اعتبر أنها تناضل لواجب قديم ضد رجل الدولة، الذي يحاول بصعوبة أن يعرف الناس بالأخلاق الاجتماعية الجديدة.

يؤرجحنا سوفكليس بين الجمعي والفردي، والصراع بين التقليد والتجديد، فإنه يطالب بالحرية ضد الإكراه والقسر، ولا تتخذ صورة الصراع ولا الانسحاق، ولا صورة تبرير السقطة، ولكنها تعرف بالاستياء العاطفي، والربط الموجه ضد المعتقدات التي تبرر الضغوط، وقد اعتبر "هيجل" أن مأساة إنتيجونا أروع وأكمل نموذج مسرحي، يقدم لنا تصادقا مأساويا بين قيم الدولة والقيم العائلية.

أما في مسرحية "ميديا" لـ"يوربيديس"، فقد أحبت "جيسن" وساعدته بفضل ما تملك من وسائل سحرية ليصل إلى الفروة الذهبية، ليعود بها لوطنه ومعه "ميديا" زوجة له، بعد أن أقسم لها أن يكون مخلصا لها مدى الحياة، إلا أنه يتزوج إحدى بنات كريون، ميديا تظاهرت بقبول هذا الوضع، وطلبت من جيسن أن يقبل منها هدية الزواج لباسا، وكان اللباس ساما، ولم تكتف بذلك، بل قتلت ولديها أمام جيسن، وغادرت "كورنثه" على عربة سحرية.

إن "يوربيدس" بأعماله المسرحية، أكد عظمة المؤسسات الدستورية في أثينا، وعلى تقواه الدينية، ودورها التقليدي في الدفاع عن المظلومين والمقهورين، كما أن يوربيدس أضفى على صورة بطلته المأساوية العديد من الملامح الحياتية والواقعية، وتصرف يوربيدس الخبير بأهواء البشر خصوصا النسائية منها.

إن اهتمام يوربيدس بوضع الفتاة أو المرأة في المجتمع الإغريقي، ما هو إلا سبب لمناقشة أساليب الحكم المتعددة، فهو يدافع عن النظام الديمقراطي الذي يزدهر فيه حكم القانون، ويكره النظم الاستبدادية، ويلفت النظر إلى مضار الزواج غير المتكافئ، ومقابل ذلك نمط الزواج في الطبقة الوسطى القائم على التفاهم المتبادل، إنه يبين نبل الفقراء وخسة الأغنياء والمتبجحين، وهذا ضروري من الناحية الأخلاقية والفكرية.

بيت الدمية وإبسن

مسرحية بيت الدمية هي أول مأساة حديثة قامت على الطلاق العنيف، وهي من نوع الدراما الاجتماعية، «إبسن» يصور لنا أنفسنا في عقدنا ومواقفنا التي تحدث لنا من خلال تصرفات شخصياته المسرحية، وعلى الرغم من أن المسرحية مرت عليها عقود كثيرة، إلا أنها لا زالت تظهر فيها براعة الصنعة، مع أن «نورا» أغلقت الباب خلفها بعنف، فهي فتاة جاهلة تنقصها الثقافة والخبرة، فالمرأة الأوروبية في القرن التاسع عشر أشد إرهاقا بقوة القهر المادي، فللأسرة تبعية اقتصادية خاضعة لرب البيت، وليست ممارسة اجتماعية، وقد كان إبسن معنيا بالجوانب العميقة من الصراع في عالم المرأة بعلاقاته الشخصية وقيمه الإنسانية ضد عالم الرجل بحقوقه وواجباته الشرعية.

إن حياة نورا معطوبة كالتفاحة، فهي امرأة عديمة الخبرة بصورة تدفع إلى الإشفاق عليها، فحينما تهجر زوجها تبدأ بالبحث عن حياة أكثر امتلاءً بوصفها كائنا إنسانيا تسعى لتحرر نفسها، وهذا البحث لون من الزهد، أو ضرب من الموت عندما تقف وحدها.

تعد مسرحية بيت الدمية عملا عظيما لأنها عالجت بقوة وواقعية مسائل ذات أهمية شخصية، وهي مسرحية قامت على مشكلة من مشكلات الطبيعة الإنسانية.

تأثير التعبيرية والرمزية

مسرحيات جمال أبو حمدان تأثرت تأثرا كبيرا في أسلوبيتها بالمدرستين التعبيرية والرمزية، من خلال التعامل مع دواخل النفس البشرية في رسم الشخصيات، فهي إسقاط للصراع الداخلي الذي يعتمر نفس البطل، وحاجة الإنسان إلى إيجاد نمط من الحياة والتفكير يكفل له الرضى النفسي والروحي، وفي الرمزية التي تخفي بين ثناياها، ومن تحتها معاني لا يفهمها إلا القارئ أو المشاهد المتأمل الذي يكشف ما تحت سطح هذه الجمل من أفكار، والكاتب الرمزي يرمي إلى الكشف عن جوانب الوجود وأبعاده.

لوحة تصور ماري انطوانيت

المرأة في المسرح

لقد ركز جمال أبو حمدان في مسرحياته على الجوانب الإنسانية، التي لا تحدها حدود دونما عصبوية أو عنصرية، وكانت للمرأة في مسرحياته مكانة مهمة وخاصة، مقدما إياها عن قصد وبوعي إنساني رفيع من خلال تاريخها، ومحاولات عزلها عن حركة التحرر العربي لعقود طويلة، مبررا أهليتها وإمكانياتها في قيادة المجتمع.

ومن هنا سأتناول ثلاث من مسرحياته ركز فيها على المرأة:

اولا: علبة بسكوت لماري انطوانيت

اعتمد في كتابة نصه المسرحي هذا على شخصية معروفة في التاريخ الفرنسي، وهي ملكة فرنسا في فترة ما قبل الثورة الفرنسية، وقد استغل هذه الشخصية ليعيد تركيبها وتنظيمها حسب رؤاه الشخصية، وأبرز قوتين عند جمال أبو حمدان في هذا النص القوة الأولى «ماري إنطوانيت» السلطة التي تعني التسلط والحكم الفردي، ونظمه وقوانينه التي تطبق بقوة السلاح، أما القوة الثانية فهي الشعب، وحكم الشعب للشعب من خلال الدستور الذي فيه كل المواثيق التي تعطي كل ذي حق حقه، فهاتان القوتان لا تلتقيان أبدا، لأنهما تختلفان في مفهوم السلطة.

يبدأ النص بحدث صغير لكنه كبير في موضوعه، ويتمثل بمطالبة الشعب بالخبز، فيأتي الرد من ماري إنطوانيت: «لماذا الخبز كلوا البسكوت». لتولد سخرية حادة ممثلة بالجوع الذي يقف عند حدود الخبز، إن الملكة إنطوانيت تمتلك كل وسائل القمع والإسكات والاضطهاد، ولا يمتلك الشعب إلا قوة الإيمان لدفع الإنسان إلى تحقيق أمانيه، ودفع فعله باتجاه الأمام.

حدود الصراع اعتمدت حادثة تاريخية معلومة الأبعاد والنهاية، لكن فعلها الداخلي بقي متحركا في كل الأزمنة، وقَلَبَ أبو حمدان المرافعة التاريخية المعروفة، فبدلا من إعدام ماري إنطوانيت بالمقصلة فقد أمات الطفل، وذلك ترميزا لقتل الأمل، وليعزز من قنوط الشعب العربي، وقبوله للسلطة وقوة تسلطها.

إذ جعل الطفل هو السارق، وكان مركز ثقل الفعل والجوع، والمقصلة والجوع نتيجة واحدة هي الموت، ويقودنا أبو حمدان إلى أن الشعب يقبل بسوقه إلى المقصلة، وكما ذكرت، فقد أخل بالنهاية بقتل الطفل بدلا من قتل ماري إنطوانيت التي تمثل السلطة بكل معانيها التعسفية القمعية، وهي تتمتع بتعذيب شعبها، والحلقة مفقودة بينها وبين الشعب لحرمانه من أبسط الأشياء التي يريدها، وهي الحرية والتفكير والطعام، ومن خلال وهم جمال أبو حمدان تستطيع أن تقهر الشعب وتسيطر عليه، ومن وهمه كذلك شرع الشحادون بطرق شعارات متناقضة ومتقاطعة المفاهيم، وبهذا استطاعت ماري إنطوانيت بسلطتها وجبروتها أن تحول جموع الشعب المسحوق من ثائر عليها إلى مؤيد لأرائها.

فقد احتوت السلطة بذكائها الثورة التي أوشكت على الإطاحة بها، فهي تنثر البسكوت على الجموع ليأكلوا لأن الطفل مات، فقد أسقط أبو حمدان الوهم في النهاية ليسجل إسقاطا على أية سلطة في الساحة العربية.

ثانيا: حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف

زاد أبو حمدان ليلة ثانية بعد الألف، ليتصرف بها حسب طبيعة الأحداث التي رسمها بعيدا عن الحكاية الأصلية، وليبدأ زمن حكاية جديدة يصنعها، وتعيش شهرزاد وشخصيات المسرحية الأخرى -سواء كانت موجودة حقا أو متخيلة- في أزمان وأفعال مختلفة، إذ تحاول شهرزاد بكل سعتها الانعتاق من الكابوس المتمثل بشهريار الذي يجثم على صدرها كل ليلة، محاولة التخلص منه نحو مصير مجهول، ومن خلال نظرة جمال أبو حمدان التشاؤمية هذه، جعل شهرزاد توقف صياح الديك، إشارة إلى الواقع العربي، وأنها مارست فعل القتل فأوقفت عقارب الساعة التي يمثلها الديك بصياحه، فأسكتته وكأن الحكاية ستعود من جديد.

جمال أبو حمدان لم يترك بديلا يحمل صفات المتخيل من قبل شهرزاد على أرض الواقع، وهو ما ينطبق على العالم العربي، حيث إن الواقع غير المتخيل عند الجماهير العربية كبير جدا، ومحرر من كل الارتباطات السابقة الممسوخة، وإذ به واقع يتحول إلى شيء آخر، أي أن الحلم شيء والواقع شيء آخر.

لقد جعل جمال أبو حمدان شهرزاد تستخدم مسرور السياف لوظيفتين: الأولى رجولته، والثانية استخدامه كأداة للقتل، لقد ظهرت في سياق النص كيفية التخلص والتحرر من سلطة جثمت على كاهل المجموع، فأبو حمدان في ليلته الثانية بعد الألف يجعل السياف مسرور يقتل شهريار، ليفسح لشهرزاد إمكانية التحرك، أو الحركة في مساحة مفتوحة، لأن المتخيل لا يتطابق مع الواقع المحسوس الذي تتحرك فيه الأحداث، إنها الخيط المتخفي في أذيال شهريار الذي لو لم يقتل لاستمر مفهوم السلطة.

غلاف المجموعة المسرحية

ثالثا: ليلة دفن الممثلة جيم

هي صراع بين ذات الممثلة كإنسانة، وبين الشخصيات التي تجسدها في حالات القبول والرفض، فهي تؤدي أدوارا لشخصيات (شهرزاد، وكليوبترا، وولادة بنت المستكفي، وماري إنطوانيت، وشجرة الدر، وديزدمونة، وزرقاء اليمامة)، ومن هذه الشخصيات ما يلتقي مع ذاتها، ومنها من لا يلتقي لانعدام التطابق معها.

الممثلة «جيم» نقطة البداية، وهي الأصل لكل الدوائر، لأنها نقطة الشد والإفلات، وعند سقوطها في الصندوق تصدر صرخة تستمر مع صداها، وحيث كتبت على الصندوق 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». ويرمز أبو حمدان بهذه العبارة للمصير الإنساني.

للمسرحية تركيب درامي متكامل متصاعد في مزيج درامي حداثي تقليدي، أما المضمون، فإنه يركز على طرح قضايا العدل والحق والحرية، تمثلت تلك القيم بشخوص متعددة من خلال شخصية واحدة.

وحينما تدخل «جيم» ذات إحدى الشخصيات، فإنها تزاوج وتمازج ما بين ذاتها وذات الشخصية التي تتقمصها، فيحصل الاندماج، ويتأزم الحدث، ويرتفع الإيقاع، ويتوتر ديناميكيا، ويعود إلى نفس الحال فيما لو حصل تطابق بين ذاتها وذات شخصية جديدة، فهذه التطابقات تمسك بخيط الحياة الرابط بين شخصيتها والشخصية الأخرى.

إن حالة التأزم عند «جيم» سارية في ثنايا مسار الأفعال التي تربط جميع الشخصيات مع بعضها، وفي حالة الخلاص من الوهم وإدراك الحقيقة، وصولا إلى الحرية ودفعها باتجاه البؤرة إلى المواجهة، تمنح نفسها مكانا تستطيع أن تجد من خلاله مكانتها في المجتمع، فإن الصراع يبدأ من نقطة على محيط صراعاتها، ولكن نقطة الشد والجذب إلى المركز تقودها إلى عدم الإفلات من المعنى الذي يتوزع في كل الشخصيات.

لقد ارتضت «جيم» أن تلعب أدوارا في حياتها غير دورها الطبيعي في علاقاتها مع الآخرين، وكأنها المسرح داخل المسرح، بفرض أن الحياة هي مسرح، لتمثل بعضا من الشخصيات المسرحية وخصوصا تلك التي تكون المرأة فيها باحثة عن الحرية، فقد فقدت حريتها الداخلية، وبقيت حبيسة هموم كثيرة وكبيرة تتوجس منها، حينما يأتي يوم وتفقد كل شيء، فهي تزرع خطوطا بين الحيرة والشك والاختيار والقبول والرفض والنسيان، لا تعرف الخطوة الثانية ولا الخطوة الأولى، لأنها تلعب أدوارا متغايرة لشخصيات مختلفة، وكل شخصية لها تاريخها ودورها وعلاقاتها، فما أن تتخلص من دور، أو تتملص حالة، حتى تدخل بدور قريب إلى ذاتها، فتتفاعل مع الدور الجديد لترتدي قناع شخصيته. شخصية «جيم» تكشف الفنان بغربته الخارجية التي يعاني منها في مجتمعه، وغربته الداخلية التي يعيشها داخل نفسه كونه يعيش قضايا ومشاعر الآخرين، ليستيقظ متأخرا على قضاياه الداخلية، إنها لا تعرف كيف بدأت، إما أن تكون قد سقطت على إحدى درجات السلم، أو قد وصلت النهاية، ومعناها الموت بعينه، فكل يوم تلبس لبوسا وتنزع آخر، وتضع قناعا وتميط آخر، فهي لا تعرف أيا من الشخصيات هي.

هذا يحيلنا إلى طرح الأسئلة حول ثيمة الشخصية الرئيسة/ النص/المسرحية، فيما إذا كانت للكشف عن مأساة الإنسان والصراع الذي يدور بينه وبين نفسه في سبيل معرفة الحقيقة، وفي سبيل التمييز بين الجوهر والمظهر، والحقيقة والزيف، وبين الإخلاص والتصنع، وهي فلسفة البحث عن الحقيقة: أين الحقيقة؟ وأين الواقع؟ وأين الوهم؟.

إن "جيم" فريسة صراعها كإنسانة بين الوهم والحقيقة، والشخصيات المتخيلة التي تمثلها (شهرزاد، وكليوبترا، وولادة بنت المستكفي، وماري إنطوانيت، وشجرة الدر، وديزدمونة، وزرقاء اليمامة)، فقد أعطى المؤلف أبو حمدان حيزا كبيرا لشخصية زرقاء اليمامة، إذ اعتبرها البوصلة والموجه الذي فتح أقفال الأبواب لتنظر إلى الآخرين بعين العتاب والسؤال المر، وتمنعهم من الركض وراء السراب وخلف الوهم، وتكشف عن حقيقة الغطاء وترشدهم إليه.

وهذا هو واقع الحال لدى المجتمعات العربية، إذ يغمضون أعينهم عند المواجهة، ويدعون بأنهم لا يرونها، ويوهمون أنفسهم -وهم مفتوحي الأعين- بأن يروا كل شيء، فالزرقاء تحذرهم بأن الأشجار تتحرك، ومعنى ذلك أن العدو يقترب، ولكنهم يكذبونها، وهكذا تتطابق "جيم" مع زرقاء في رؤياها، وترشد الآخرين على الحقيقة، و لكنهم يديرون ظهورهم لها، ويدعون بأنهم يرون غير الذي تراه، إنه فعل الوهم ووخز الحقيقة، فأين تقف من هاتين الحقيقتين وعيا؟.

إن زرقاء اليمامة -وهي في الأدب العربي عرافة- دفعت ثمن بصيرتها مرتين: مرة من السلطة لأنها تبشر بما لا يقبله الحكام، والثانية من أبناء قومها.

اختيارات جمال أبو حمدان في شخصية "جيم" لخطاب الشخصيات العربية، أكثر تأثرا في نفسها وتأثيرا، لأنها جزء من ذاكرتها وتاريخها العام، فسكنت مع بعضها، وثارت مع بعضها الآخر، وقد اقترب إلى الصدق بإيمانها بأن الذي يحصل في هذا الواقع سيكشف عن نفسه يوما، ويضع كل شيء في نصابه الصحيح.

تأثير الإيطالي بيراندللو

لقد تأثر جمال أبو حمدان، وبشكل خاص في مسرحية ليلة دفن الممثلة "جيم"، بالكاتب المسرحي لويجيبير إنديلو، من أن كل منا يلبس ليس فقط قناعا، وإنما يخلع قناعا ويرتدي قناعا جديدا في كل مرة، ليوصلنا دائما لثنائية فكرة الوهم والحقيقة وأيهما أثبت، حتى في مسرحياته الأخرى.

كان جمال أبو حمدان في طرح قضايا أمته العربية متشائما وقاتما في نظرته للأشياء، إلا أنه يدعو إلى الحرية والعدالة والاستجابة للحس الجمعي، والمرأة لديه تعني الإنسان تارة، وتارة أخرى تحمل دلالة الوطن، فعمل أبو حمدان في أعماله المسرحية والأدبية الأخرى على رفع شأن المرأة، وإعطائها دورا مهما لتأخذ مكانتها الصحيحة في المجتمع العربي.

عرض كل من "سوفوكليس" و"يوريبيدس" على المسرح الإغريقي في مسرحياتهما مشاكل المرأة في المجتمع، ولا زالت المرأة اليونانية لوقتنا الحاضر تعاني من مشاكل اجتماعية، وخاصة في مسألة الزواج، وفي المسرح الأوروبي الحديث طرح "ستراندبيرغ" مشاكل المرأة، وكذلك "إبسن" في مسرحيته المشهورة بيت الدمية، إذ خرجت "نورا" من بيت زوجها وأقفلت الباب خلفها وبشدة، وكانت هذه المسرحية قد منحت وطرحت تساؤلات حول وضع المرأة الأوروبية ومشاكلها وقضاياها.

طرح أبو حمدان برؤيته الفكرية تساؤلات كثيرة عن المرأة في المجتمع العربي، وأظهر من خلال رؤاه أن المجتمع الأفضل هو الذي تسوده الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، ومن هذا المنطلق لا بد للمرأة من أن تأخذ دورها الاجتماعي، ومن خلال كتاباته المسرحية -سواء أكانت المرأة حقيقية أم رمزا، بقيت مسيطرة على أعماله، حيث الظلم والاضطهاد والمعاناة.

نجد في مسرحية حكاية شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف، العلاقة بين الحاكم شهريار والمجتمع الذي يحكمه، إذ خلقت له شهرزاد أجواءً حالمة في فعل مستكين يختاره اختيارا حسيا و ذكيا بعيدا عن صيرورة الواقع، هذا الواقع الجمعي الذي يزخر بالمعاناة والآلام، فهو يجسد عقلانية أدبية تناقش الوجود العربي بكل أنظمته المتقاربة والمتباعدة، حركة مجتمع تعتمد الديمقراطية ببصيرة واعية لقضية العدالة الاجتماعية، والمسؤولية الجماعية.

المراجع:

الدلفموني، باسم، القيم الفكرية لمسرحيات جمال أبو حمدان، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد ١٩٩٢.

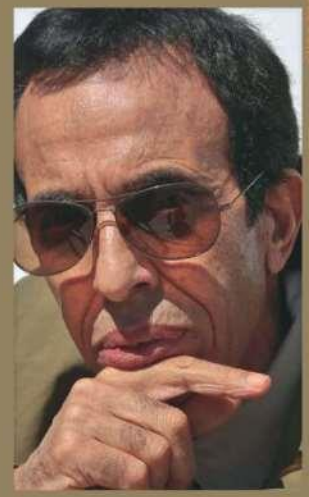
براد بروك، ميوريل، إبسن النرويجي، ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف، مكتبة مصر.

دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح، ج١، ترجمة حافظ الجمالي، سوريا، وزارة الثقافة ١٩٨١.

نصيف، جميل، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، العراق، وزارة الإعلام ١٩٨١.

عبد الرؤوف شمعون

العلاقة بين ذات الفنان وموضوعه



عبد الرؤوف شمعون فنان وناقد تشكيلي له العديد من الكتب والمقالات والدراسات النقدية، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، ورابطة التشكيليين، حاز على جائزة الدولة في الفنون عام ١٩٩٠، وعلى الجائزة التقديرية لبينالي الشارقة عام ١٩٩٢.

أقام وشارك في عشرات المعارض في الأردن وخارجه منذ ١٩٧٢، وتقتني أعماله بعض المتاحف الدولية المعروفة

وصفه الخزاف الراحل محمود طه بقوله: يمتلك أدوات مهمة كثيرة ومتنوعة، منها الجانب الثقافيّ الرفيع في اللغة والأدب والنقد، مكنّه من طرح أعمال جادة، أخذت تدريجيّا الأسلوب التجريديّ

والحداثيّ في الفن التشكيليّ.

أما فنان الكاريكاتير الراحل رباح الصغير فكتب في تقديمه لمعرض للفنان شمعون: لعله أول من أدرك بحسه طبيعة العلاقة المعقدة بين ذات الفنان وموضوعه وعرف من دون شك الخاصية الفردية في تطويع الأداء . وتشبه تجربة الفنان في مسوحاتها وكشوفاتها، رحلة البحث عن صيغ تقترح على الدوام صيغاً جديدةً لتّنوع مفردات التعبير داخل إطار الوحدة الناظم لمعطياتها البصرية.

المتتبع لتجربة شمعون، الذي شارك في تأليف عدد من المناهج الفنية، يلمس أن إعماله ليست سوى حصيلة انزياحات وتراكم لمكوناته الثقافية والفنية التي استندت على معرضه المعنون بـ"هندسة الخراب"، وهي الوسيلة التي أوصلته إليها "خديعة النظريات" حسب تعبيره.

في شهاداة له يقول شمعون المولود في غزة عام ١٩٤٧: "صورتك تحت عينيك، حينما تنظر، تشاهد الآخرين، حيث حساسيتك المعلقة بزمن يمضي مجافياً للتوقعات، فهل هذا يعني، أنك تعطي افضلية للحلم !؟ ذلك يمكن أن يحدث، ولكن كيف باستطاعتك أن تملأ بالغموض الموحي عصر المكائد واشتباك المعايير القيمية حين تلامس أداة الرسم؟ ومتى؟ في الصحو المربك وأين؟ في بقعة المكشوفة للنهايات، أم في فضائك المفرط نفسه الذي شهد مصادرة الاسطورة أولاً، ثم الهتك الاخير للرومانسية تاليا".

فنانٌ وجد نفسه ذات يوم، منذ أول الطفولة لصيقاً بالبريّة وملتصقاً بالدهشة والبراءة. براءةٌ ستظل، بالنسبة له ماثلةً، ما دام جهله بمعرفة أن وجوده، مجرد وجوده في الحياة، ليس سوى عقاب.

الفنان شمعون الحاصل على بكالوريوس الجغرافيا من الجامعة الأردنية يحتل موقعا متميزا في الحركة الفنية الأردنية والعربية، وقدم إعمالا على مدي السنين الماضية من خلال معارضه المثيرة بحسها اللوني وتكوينها البنائي الهندسي، عبر تحولاته التقنية والفكرية على سطح اللوحة، وقد أثارت اهتمام الكثير من الفنانين والمتلقين والنقاد من خلال التعبيرية والتعبيرية التجريدية، وتحسسه في صياغة اللوحة من خلال تشييد هندستها■

(هـ . ت)

ليلة صيفية
حارة في مدينة منسية

جماليات اللغة البصرية وسيموطيقيا المسرح

مجدي التل
ناقد مسرحي وصحفي

يعتبر المسرح من الفنون التي تحتاج إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على الإحاطة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم، كونه يحفر في عمق الحقائق الإنسانية، ويكشف عنها الغطاء، مثلما يعكس ثقافة الشعوب، علاوة على أنه يحمل رسائل ومضامين تسعى للارتقاء بالإنسان وذائقته عن كل ما هو سطحي، ومخاطبة عقله قبل عواطفه.

والمسرح بما يستطيع أن يحققه في عقل وروح الإنسان من اختلاجات، وبما يمتلك من القدرة على خلق المخيلة، التي تحيلنا إلى الدهشة والجمال بكل ما يترجمه العرض المسرحي الذي يمثل وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر المترابطة، لتشكل مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر، مما يجعل عملية استيعاب العرض وتذوقه عملية مركبة وواعية.

و يتكئ فن المسرح على مفارقات عديدة، أبرزها قيامه على ثنائية النص والعرض، وما يرافق ذلك من جدلية، والجدل حول هذه الثنائية، كان وما يزال قائما منذ فترة طويلة، ما بين كونه جنسا أدبيا أو أحد فنون الفرجة(١)، تبعا لمن يناصر النص أو من يناصر العرض، لاسيما أن ظهور ما يطلق عليها "نظرية العرض المسرحي" التي طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية الكلاسيكية، جعلت من العرض المسرحي موضوعها الرئيس، ولم تعد "أدبية النص" مصدرا للاهتمام، وأصبح النص عنصرا من عناصر العرض وليس أبرز ما فيه.

خطابات مركبة

والعرض المسرحي يتألف من خطابات مركبة؛ خطاب النص، والإخراج، وخطاب العرض الذي لا يتكون من مفردات وديالوجات ومنولوجات وحسب، وإنما من عناصر أخرى تتأسس على السينوغرافيا بمختلف أشكالها وتفاصيلها، والتي تؤثث للفرجة، وتشكلها جماليا، وهذا بالتالي ينسحب على عملية التلقي، إذ أن المخرج متلق للنص والممثل للعرض، لذلك.. لا يمكن الوقوف على مفاتيحه الأساسية تأويلا، أو تفسيرا، أو قراءة إلا باكتمال القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معماره الفني.

كما أن العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي تتمثل بجمالية النص والكتابة الدرامية، والسينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي، وجمالية الأداء لدى الممثل، والأنساق البصرية المرتبطة به، وأشكال التعبير الجسدي لديه، وهنا "قد يتحول نص عادي أو متوسط القيمة إلى عرض جيد إذا كان وراءه ممثلون قديرون ومخرج متمكن، فالعرض يمكن أن يحرر النص من الهذر واللغو، ويمكن أن يفجر جوانب بصرية كامنة ويشكلها جماليا، فتكون الغواية البصرية معبرا إلى عرض أمتع من النص بكثير"(٢).

العرض المسرحي السوري "ليلة صيفية حارة في مدينة منسية" إخراج وتأليف أسامة الحفيري، وتمثيل مجد الحفيري بمصاحبة الأداء الحركي الراقص لسارة يغموريان من الأردن، والذي شارك ضمن فعاليات مهرجان صيف الزرقاء المسرحي التاسع عشر في شهر أيلول الماضي، لربما يعد نموذجا يستحق القراءة المتأنية بالاستناد على ما سبق، وتناوله من منظور اللغة البصرية، وتوظيف عناصر السينوغرافيا بصور موفقة جدا، وتعزيز مكونات الفضاء المسرحي بشكل ناجح من خلالها، علاوة على دور الممثل الذي وظف إمكاناته البدنية والنفسية والصوتية، وخبراته الاجتماعية والثقافية، وعمل على خلق شروط استحضار عالم الحكاية التخيلي بزمانه ومكانه من خلال أشكال التعبير الجسدي؛ الحركة والإيماء والإشارة، وتعابير الوجه، بالإضافة إلى الأنساق البصرية المرتبطة به.

وتتلخص حكاية العرض، الذي قدم على مسرح الشاعر حبيب الزيودي في مركز الملك عبد الله الثاني الثقافي في مدينة الزرقاء ضمن فعاليات المهرجان، والتي تحاكي الحالة الرومانسية، والمشاعر الجياشة للمدينة المفترضة، بقصة الشخصية الرئيسة "سمير" الذي يعيش في مدينة مفترضة عمها السواد والاكتئاب، وطالها الخراب، ويعتاش على ذكريات الماضي، ويطغى الخيال على واقعه الذي يحاول عدم الاعتراف به، والهروب منه إلى عوالم أخرى، بينما تأتيه الأفكار على هيئة أنثى في أدائها الحركي التعبيري، الذي من خلاله تنعكس الصراعات الداخلية والنفسية، وتعبر الشخصية الرئيسة من خلالها عن أحلامها وانكساراتها.

يحاول "سمير" التمرد على راوي الحكاية الذي يتجلى في العرض "صوتا"، ولربما يمارس السلطة وهو يسرد للمشاهدين وقائع قصة الشخصية الرئيسة اليومية بتفاصيلها، والسعي لفرض تفاصيل بعكس ما ترغب من منطلق خيالها الحالم، والمتعطش للإقامة في مدينة ذات حركة، وتضج بالحياة كما في الماضي، ويتفق مع الراوي على أن يصوغ أحداث المسرحية بطريقته الخاصة المفعمة بالتفاؤل، إذ يبدأ بسرد وقائع مغايرة للمسرحية، بحيث ينقل المخرج المتفرجين إلى أجواء أخرى، ليكشف للمتلقي مدى الصدمة النفسية التي يعايشها بطل المسرحية.

تناقضات بين الواقع والخيال

وترصد المسرحية التناقضات بين الواقع والخيال، والصراع النفسي الذي يمزق بطل المسرحية الذي يشكل أنموذجا للإنسان العربي بشكل عام، حيث يلجأ للهروب من هذه المدينة الصامتة والجامدة، ويستعيض عن الأبواب المغلقة بأبواب يفتحها في خياله الواسع، إلا أن الواقع لا يزال يجذبه إلى داخل نفسه المقيدة، ولا يجد أمامه إلا فسحة الخيال للتحليق بعيدا عن واقعه الذي لا يرضى عنه، ويحاول تجميله بالتفاؤل والأمل.

العرض المسرحي "ليلة صيفية حارة في مدينة منسية"، مزج على نحو موفق عدة مدارس مسرحية، منها العبث والرمزية والواقعية، وهو غالبا ما يجري فيما تعارف عليه بمسرح ما بعد الحداثة، والذي ينطلق من خلال خلق المتعة الجمالية المنتظرة في التجربة الفنية، بحيث يعتمد على التجاوز والافتراق عما هو منتج ومتداول، أي أنه قائم على فعل الإبداع، وقرائن الحس الجمالي الناتجة عنه، والمتجسدة بشكل مرئي في تركيبة بنيته التصويرية.

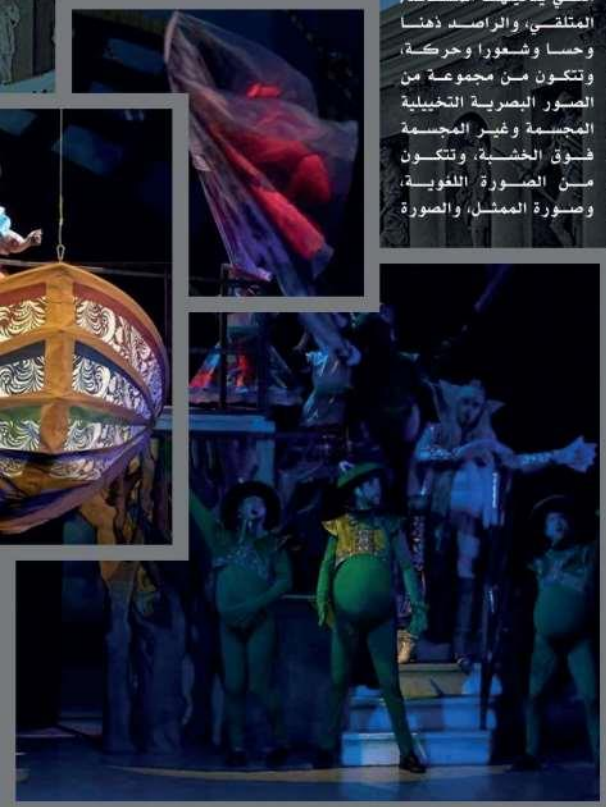
وفي "مسرح ما بعد الحداثة"، أو "مسرح ما بعد الدرامي"، نجد المخرج المسرحي باتجاه أفكار خلاقة، وآفاق خطاب فني ودلالات وتخيلات تتجاوز سلطة النص، "بل إلى إخضاعه، وتطويعه لصالح بنية العرض المسرحي التي لا تنسجم مع أي عنصر لا يتوافق مع طبيعة الفضاء المسرحي وتقنياته المتحركة"(٣). فما بالنا إذا كان المخرج هو كاتب ذلك النص، إذ يسعى لتوظيف مختلف أدواته الفنية لخلق ذلك الفضاء المسرحي.

وما سبق يحيلنا إلى أن لغته الجوهرية ليست المفردات بذاتها، وإنما بما تحمله من أفعال ودلالات ومضامين، وتجوال في فضاء من التخيلات التي تفتح آفاقا واسعة لدينامية الفضاء المسرحي بعد تجليات ما بعد الحداثة، وباعتبار المخرج يجد نفسه مبتكرا للعرض؛ متسلحا بمنطق قائم على الافتراض والتخييل لشكل العرض، دون أن يضع في اعتباره ضرورة الحفاظ على أية صلة مع النص، فالمهم بالنسبة له أن يكون خطابه مستمدا ديناميته من الفضاء المسرحي، وليس من لغة النص وحسب، وكليتها بالتالي تخلق العلامات السيموطيقية للعرض المسرحي والتلقي السيميولوجي، بحيث يستخدم المشاهد في المسرح جميع حواسه لاستقبال الرسالة، وما ينشط فيه دماغه من عمليات التحليل واستنباط ما يبدو له من مضمون الرسالة المعطاة.

والممثل في مسرح ما بعد الحداثة/الدرامي "لا يسعى إلى إحداث تعبيرات خارجية في مواجهة الواقع، ليرينا بعض المعلومات والبيانات عنها، بل عن طريق النشاط الفاعل لجسده، والتحولات التي تتم داخل هذا الممثل، إنه حامل للإشارات والدلالات، وبفضل حضوره فوق خشبة المسرح، ينتج عن هذا الحضور الجوهر الجمالي للعرض"(٥).

ومفهوم الصورة المسرحية، هي تلك المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد/المتلقي، والراصد ذهنا وحسا وشعورا وحركة، وتتكون من مجموعة من الصور البصرية التخييلية المجسمة وغير المجسمة فوق الخشبة، وتتكون من الصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصورة الرصدية.

ومن هنا، فإن "الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية؛ العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين"(٥).



العنوان يعتبر بمثابة الرأس للجسد في أي إنتاج إبداعي، بما فيه النص المسرحي، وهو يشير إلى طبيعة النص، ويرمز إلى ما يحمل من دلالات ومرسلات ومحمولات، ويمثل إعلانا عن طبيعة النص الذي يسميه ويشير إلى مقاصده، ومن هنا، نجد أن عنوان العرض المسرحي "ليلة صيفية حارة في مدينة منسية"، محمل بجملة من الدلالات، فهي "صيفية حارة"، بمعنى أن أقطارنا العربية، أو دول العالم الثالث، أو ما يطلق عليها دول الجنوب تغلب على مناخاتها الأجواء الحارة، وهي "منسية"، أي خارج السياق الحضاري، أو العصر، ترزح في ظل أجواء التكلس والجمود والتخلف والاختناق والنسيان، هنا، ومن منظور فلسفي، اتخذ أكثر من معنى، فهي منسية من الخارج، فلا أحد يعلم بوجودها لأنها لا تمتلك أي تأثير، كما أنها منسية من الداخل لما تعيشه من إهمال وتردٍّ وخراب، ثم أنها منسية من أهلها وسكانها الذين هم بدورهم نسوا أنفسهم وهربوا من الواقع إلى أحلامهم.

نص العرض المنطوق منها مزج بين العامية والفصيحة، وإن شابته بعض الأخطاء النحوية إلا أنه جاء متماسكا ومعبرا، واقترب في بعض مشاهده من اللغة الشاعرية، كما جاء النص المنطوق محملا بالرمزية العالية والمضامين التي تحيلنا إلى راهن المواطن العربي في الأقطار العربية، أكان ذلك من محمولات المنولوجات و/أو الديالوجات بين الشخصية الرئيسة (سمير) و(الراوي/ المؤلف)، أو غير المنطوق بحضور المؤدية للوحات الحركية الراقصة أو/وعناصر السينوغرافيا المصاحبة ومنها الصوت متمثلا بالمؤثرات أو الموسيقى.

فمثلا، نجد عبارة "الباب" الغائب الحاضر تتكرر كثيرا، بما تحمل من رمزية ودلالات ومحمولات وهي تحيلنا إلى مسرحية "الباب" للأديب الراحل غسان كنفاني، الذي وظف "الباب" بوصفه طاقة الفرج أو الحرية أو الانعتاق، وغيره من أعمال إبداعية، وعبارة "حبر على ورق"، و"أرقام" ودلالاتها، وعبارة "البشرة الحنطية" التي ليست بيضاء أو سمراء، تشير في سياق المنولوج إلى الحالة المعلقة الإستاتيكية المحايدة، فهي تعكس الشخصية الرئيسة للعرض "سمير" فهو محايد؛ مواطن عادي ليس له شأن بالسياسة أو بغيرها، يريد أن يعيش حياته ويستمتع بها، وهو لا يستطيع الحصول على أدنى الحقوق، فرأسه المثقل بالهواجس والهموم والأفكار والأحلام والمخاوف والقيود أيضا، يكاد يسقط عن رقبته النحيلة.

أما النافذة الحاضرة دوما في العرض، والتي توسطت "السيكوراما" ومثلت أيقونة في النص، حيث تطل الشخصية الرئيسة للعرض من خلالها على المدينة، فهي بمثابة شرفة له وللمتلقي على حد سواء لإدماجه في تلك الحالة التي تعيشها الشخصية، مثلما تخلق حالة من التواصل البصري المباشر والمفعم بالتأمل، الذي بدوره يسهم بخلق التفاعل بين العرض/الخشبة/النافذة من جهة والمتلقي من جهة أخرى، فالنافذة التي نجح المخرج/المؤلف بتوظيفها، نقلت المتلقي كما الشخصية الرئيسة إلى مشاهد تلك المدينة المنسية الكئيبة، التي تتجلى ألوانها القاتمة بين الأسود والرمادي، وما ينتج عن ذلك من خيالات، كما تنقله إلى مخيال واسع لمشهد المدينة الباريسية ذات الألوان المتعددة الحارة والزاهية والفاقعة، وهنا يوظف المخرج بإتقان اللغة التصويرية البصرية وتأثيراتها السيكولوجية على المتلقي، بحيث يعيش المشاهد ذات المشاعر التي تنقلها شخصية العرض الرئيسة.

في العرض المسرحي هذا لدينا الشخصية الرئيسة، والمؤدية للوحات الحركية التي تمثل خيالاته وأحلامه، والراوي الذي يمثل السلطة في جانب وهي قد تحمل صفتين أو شكلين، فهي في إحداها سلطة الذات، وفي الأخرى سلطة خارجية، المطر الحمضي الذي امتزج مع نفوس أبناء المدينة، وجملة الشعوب المتعبة تتأمل وتنتظر الغد، وهو ما يحيلنا إلى مسرحية "في انتظار غودو" الذي لا يأتي لتلك الشعوب.

وفي جانب آخر، وبمهارة يفتح المؤلف/المخرج الفضاء المسرحي من خلال سرده للتفكير والتأويلات، إلى أن نكتشف في المشهد الأخير أن الراوي/المؤلف هو ذاته الشخصية الرئيسة للعرض، وجملة تمكن المخرج من اللعب على التضادات في العرض لإثراء البعد السيميولوجي له، ومنها صورة المدينة المنسية على النافذة (الشاشة) ذات اللون الرمادي القاتم، وصورة باريس بألوان أبنيتها الزاهية، وتكوينات الأداء الحركي للمؤدية الذي يمثل خيالات وانفعالات "سمير"، حيث في القسم الأول في المدينة المنسية كان صاخبا وسريعا ومرتفع الايقاع أسوة بالموسيقى التي صاحبته، فيما هو في القسم الذي يتعلق بباريس المتخيلة هادئ وبطيء، وفي كلتا الحالتين يعبر عن إرهاصات وما يعتمل في داخل نفسية شخصية "سمير".

يبرز المخرج التضادات في عدة مواضع من العرض، منها موضوع القهوة التي تتطلب من الجهد ما لا يملك «سمير»، في حين أنه لا يفعل شيئا سوى النوم والأحلام، جسد الفتاة الناعم التي تخيلها «سمير» وشخصيتها الخشنة، المطر في وسط الصيف، أجواء باريس والأغاني الشعبية والعراضات، وهو ما يعبر عن التناقضات التي يعيشها المواطن العربي من جهة، وحالة الانفصام التي تراود المواطن العربي في بلاد الغرب من جهة أخرى، فهو يريد الغرب بحريته وانفتاحه، وفي ذات الوقت يتوق إلى طقوس بلاده الشعبية، بمعنى أنه لم يغادر إلا بحثا عن ضالته.. أي الباب الذي يمثل الخروج إلى الحرية.

العرض المسرحي الذي لم يخل من السخرية الخفيفة لكسر حدة القسوة، ولربما للسخرية من راهننا العربي أيضا، زخر بالعلامات السمعية والبصرية السموطيقية ذات البعد السيميولوجي في دلالاتها وتأويلاتها، مع الضبط الدقيق للميزانسين الذي يمثل أس الصورة المسرحية، ما بين تبادل الحركة وتنقلات المؤدية/الراقصة بوصفها التفاعلات الداخلية والخيال والحلم، وشخصية «سمير» من أمام الشاشة في تزامن دقيق بحسب ما تقتضيه المشاهد، بالإضافة إلى الإضاءة المتحركة والمتنوعة.

كما شارك في العرض المسرحي تصميم كريوغراف: سجى نوري، وإضاءة: غسان حماش، ودراماتورغ: حازم صالح، وموسيقى: برهان الخطيب■

لقطة من المسرحية

المراجع:

(١)حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي «دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم»، د. عد، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص٨ .

(٢) نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص ٣٦٥.

(٣) مروان ياسين الدليمي: مسرح ما بعد الحداثة: إشكالية العلاقة بين المخرج والنص، صحيفة القدس العربي، ٤ نيسان ٢٠٢٠.

(٤) مقال مترجم: الدكتور هناء عبدالفتاح: مسرح ما بعد الحداثة/ بوجينا سافسكا، موقع منتدى مجلة الفنون المسرحية ١٢ تشرين الأول ٢٠١٠.

(٥) الدكتور جميل حمداوي، سيميالية الصورة المسرحية، موقع دروب، ٥ اكتوبر/تشرين الأول ٢٠١٠.

تقنيات الارتجال

في الفنون التشكيلية والمسرحية

د. عدنان مشاقبة
أكاديمي وناقد مسرحي

وضع الارتجال في الفنون اللاوعي الفردي ليكون جماعيا عبر رسالة محددة، متجاوزا حدود الرقابة، لتأسيس آلية لتحرير الإنسان من مخاوفه وعقده، وتوجيهه نحو نقد المجتمع وقوانينه الاستبدادية، وقد شكل منذ العصور البدائية الجذر الأول للغات، إذ ركز على خلق العلاقات الجماعية والفردية كأساس لبلورة الحاجة والوعي التواصلي، وقد استثمرت الفنون على اختلافها تقنيات الارتجال كشكل من أشكال التعبير، فظهر الارتجال في فنون الخطابة عند الإنسان، وفي الفنون الغنائية والموسيقية والتشكيلية والمسرحية، وبقيت هذه التقنية قائمة على الوعي من قبل المرتجل.

وتقوم تقنيات الارتجال عند الفنان بالعمل على تثبيت ارتجال معين أو نفيه، وتتداخل الارتجاليات عنده، حيث يقوم بتثبيت الصواب وترك الخطأ، وتعزيز بعضها لخلق ارتجال نموذجي يخدم الفكرة في العمل الفني، ضمن عملية ديناميكية بين الفنان وعالمه الخاص، ويمكن القول أن الارتجال هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسدي، المساحة.. الخ)، في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي ملموس عن فكرة ما، أو موقف، أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية، وكرد فعل مباشر، لمؤثر نابع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة، فيبدو المرتجل وكأنه فوجئ بما يحدث تماما.

الارتجال والفنون التصويرية

لقد لازم الارتجال الفنون على اختلافها، إلا أن استخدامه قد تفاوت بين فن وآخر، ويبقى استخدامه في الفنون الأدائية ماثلا بشكل واضح أكثر من غيرها من الفنون التصويرية، إلا أنه عموما يبقى حالة من رد الفعل الانفعالي، كما أنه جزء من عملية الإبداع الفني التي تقوم على التوافق والتنبؤ والاندماج مع سياق العمل وفكرته، ومنذ أن بدأ الإنسان الأول رسوماته على جدران الكهوف والمعابد، كانت رؤيته نابعة من طقوسه ومخاوفه، حيث ارتبطت صيغ هذا الفن بمعرفة الأساطير وطقوس العبادة، ورغم بساطة تلك الفنون وتقنياتها المتواضعة، إلا أنها جاءت معبرة عن واقع ذلك الإنسان، والبيئة المتقشفة التي أنتجت فيها تلك الفنون التي لم تخل من التلقائية والارتجال، ولم تغب فكرة الارتجال عن الفنون القديمة التي ظهرت في مصر، لاسيما الفن القبطي الذي يعد فرعا رئيسا من الفن البيزنطي، وقد أنتج هذا الفن بواسطة المسيحيين في وادي النيل، حيث ظهر في الفترة ما بين آخر العصر الفرعوني منذ عام ٣١٣م، حتى دخول مصر عام ٦٤١م تحت الحكم الإسلامي.

إن الارتجال في الفنون القديمة، لم يكن ارتجالا واعيا من قبل الفنان مثلما أصبح كذلك في الفنون الحديثة والمعاصرة، حينما أصبح الارتجال خاضعا لفلسفة وعمق فكري يستقي آلياته من الجوانب التنظيرية والتكاملية التي تحققها الفنون، وتجسد ذلك واضحا في الاتجاهات الفنية التي ظهرت مع بداية القرن العشرين، وتحديدا في فترة ما بين الحربين العالميتين، إذ أرست دعائمها بعد أزمة الموضوع، وذلك برفضها التقيد بالنظم الأكاديمية التمثيلية والتصويرية، مما أسهم في تغيير رؤية العالم الفنية، لاسيما بعد التوجه نحو الفن التجريدي الذي شكل مرحلة مهمة في تاريخ الفنون التشكيلية، وتبلور في مجموعة من التيارات مثل: المستقبلية الإيطالية، والتجريدية الهندسية مع "بييت موندريان"، والبنائية الروسية مع "ماليفتش"، وحركة "دوستيل" الهولندية، وتجارب كل من: "فاسيلي كاندينسكي"، إضافة إلى الحركات التعبيرية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية كالفن الخالص مع جماعة "كوبرا"، والفن البصري، وفن الجسد عند "فكتور فازاريللي"،

> أصبح الارتجال خاضعا لفلسفة وعمق فكري يستقي آلياته من تنظيرية و تكاملية الفنون

تجريد لوني كاندنسكي

وتظهر تقنية الارتجال في رسومات "كاندنسكي" (١٨٦٦-١٩٤٤م)، الذي لعب دورا محوريا ومهما جدا في تطور الفن التجريدي، فشكل بذلك واحدا من المؤثرين في الحركة الفنية بين أبناء جيله، وتقوم منهجيته على أن الشكل التجريدي في رسوماته يحمل صفة الجمال جوهرا، لما يمتلك من قوانين التكرار والتناظر والانسجام، وهو بذلك إنما يسعى نحو تفعيل طاقة العناصر للإفلات من الحسية، وهذا عزز من دور الإرادة في الوصول إلى الداخل والابتعاد عن المنحى الحسي، مما أكسب تجربته الفنية أشكالا لها طابع روحي، حيث رسمت بطريقة أقرب إلى الارتجال منها إلى الرقابة الفعلية.

وتعد تجربة "جاكسون بولوك" (١٩١٢- ١٩٥٦م) إحدى التجارب المهمة في تيار التعبيرية التجريدية، إذ تأثر في مطلع حياته الفنية بتجربة الفنان التكعيبي "بابلو بيكاسيو"، وبالسريالية، وبفنون الهنود الحمر وأساطيرهم ورموزهم التشكيلية، وتحت تأثير التجريدية الخصبة، استنبط طريقته المشهورة (التقطير أو التنقيط)، من أجل تعميق طروحات الرسم الحركي، وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على أشكال وخطوط العمل الفني، ومن هنا جاءت رسومه لترتبط بالقوانين الفيزيائية للحركة التي تنتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة الدائرية أو البيضوية، متنوعة الكثافة والتناغم، لنجده قد أشرك جسده كله في عمليات إنتاج وإخراج رسومه ضمن آلية للفعل الحركي، ومن الملاحظ أن "بولوك" لا ينطلق في عمله من رسومات أو تصميمات مسبقة، وإنما هو يرسم بطريقة مباشرة بهدف التعبير عن عواطفه وليس تصويرها.

تجريد لكاندنسكي

ويعد فن الارتجال من المرتكزات التي ارتكزت عليها فنون الأداء كالمسرح والسينما، والرقص والعزف والغناء والأوبرا وغيرها، وقد منح الارتجال تلك الفنون جوانب مهمة وشديدة الحيوية من الخبرة والتفاعل والحياة الإنسانية، وشكل في المسرح سمة من السمات التي رافقت الدراما منذ نشأتها الطقسية الارتجالية عند الإغريق القدماء، فكان بمثابة التأليف أو الإلقاء أو الأداء التمثيلي الفوري، أي دون إعداد سابق، وتستخدم الدراما عنصرين من مرتجلات الحياة اليومية، أولهما: الاستجابة العفوية لموقف غير مكتشف وغير متوقع، وثانيهما: استخدام الاستجابة في حالات مسيطرة بغية الحصول على معرفة بالمشكلات المعروضة.

من أهم التجارب المسرحية التي تقوم على الارتجال، تجربة الكوميديا ديلارتي التي ظهرت في إيطاليا في القرن السادس عشر، أي في عصر النهضة، وقد استمرت عروض الكوميديا ديلارتي على المستوى الشعبي زمنا معينا قبل أن تنتقل إلى البلاط عام ١٥٧٥م، والسبب في ذلك بأن البلاطات كانت قد تعبت من تقليد المسرحيات القديمة، والفيضانات الدرامية الهزيلة لكتاب مسرحية (القناع)، ومنذ ذلك الوقت ولمدة قرن ونصف أصبحت الفرق الإيطالية للكوميديين المحترفين هي المفضلة لدى جميع البلاطات.

تقوم عروض الكوميديا ديلارتي على عدم وجود نص درامي تقليدي، ويتم الاعتماد على هيكل سيناريو وجد مسبقا، ويعلق كاتب السيناريو الأوراق في الأجنحة ليعرف كل ممثل المدخل والمخرج له، بحيث يسهل لكل ممثل الوصول إليها، وعدد الممثلين في كل مسرحية يتراوح من (٦ - ١٢) ممثلا، حيث يقومون بابتكار وارتجال حواراتهم الكوميدية من تلقاء أنفسهم، إذ تشمل الألعاب البهلوانية والغناء والرقص، مثلما يعتمدون على تشخيص شخصيات ثابتة نمطية، وهنا لا بد من التوضيح بأن الممثل يقوم بتمثيل شخصية واحدة، ودورا واحدا طوال حياته الفنية مثل شخصية: بانتلون، أو كابيتانو، أو إرليكنو، أو العاشق، ومع أن هذه هي القاعدة، إلا أن بعض الممثلين الكبار والمتميزين في حينه كسروا هذه القاعدة وقاموا بتمثيل أكثر من شخصية، أو أوجدوا للشخصية الواحدة عشرات الأوجه المختلفة.

لوحة لديلارتي تصور بعض الاعمال الكوميدية في ذلك الزمان

لقد شغل الارتجال في المسرح عددا من المخرجين في المسرح المعاصر، كان من بينهم: «قسطنطين ستانسلافسكي»، و«بيتر بروك»، و«يوجينو باربا»، و«أوجستو بوال» وغيرهم.. وكذلك شغل الارتجال عددا من المنظرين منهم: «كلارك بريان» من خلال مسرح الجماعة، و«جونستون كيتوم» في المسرح والارتجال، وفي المسرح العربي ظهرت تنظيرات الدكتور علي الراعي في كتابه الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، وتجارب محمد الكفاط في المغرب وغيرها.

اكتشاف الذات

وفي تجارب المخرج والمنظر البرازيلي «أوجستو بوال» (١٩٣١- ٢٠٠٩م)، اتخذ الارتجال في المسرح أحد وسائل التغيير الاجتماعي، فهو يسهم في خلق علاقة مباشرة مع الجمهور لمواجهة قضاياه وإدماجه في العرض المسرحي، مما يهيئ له إمكانية اكتشاف ذاته ومشكلاته الاجتماعية، وجعله جزءا من حل المشكلة.

منظومات معرفية

وإذا كان «بوال» قد عبر في مسرحه عن تجربة إنسانية حية ذات رؤية ثاقبة، تناولت أوضاع المقهورين واحتياجاتهم في زمن سيطر فيه القهر والاستلاب والتخلف كمظاهر سلبية في المجتمع، فإنه بذلك قد أنتج منظومات معرفية وجمالية شكلت إضافة جوهرية للمنجز الإبداعي ببعديه الذاتي والإنساني، لأن الرؤية في مسرح المضطهدين تعبر بالنهاية عن موقف في الفن والحياة، وهي تحكم السلوك كما تحكم الإبداع، في محاولة للوصول إلى تحقيق أسلوب متفرد يسهم في تشخيص التناقضات التي تعيشها الطبقة الكادحة، وتشكيل وعي سياسي لدى المتفرج يدفعه باتجاه ممارسة فعل التغيير الاجتماعي الإيجابي.

وبرزت تجربة «بوال» مع مسرح المقهورين بوصفه منهجا من مناهج حل المشكلات، فتوج جهوده المسرحية بإنشاء فرقة للمسرح الشعبي السياسي في سان باولو عام ١٩٧١م، حيث جاب الأحياء القصديرية والقرى، وقدم أعماله المسرحية من خلال الفقراء والفلاحين، معبرا من خلالها عن المعاناة اليومية للإنسان، وحالات القهر والاستضعاف التي يمارسها عليهم الإقطاعيون وأرباب العمل، وشكل الارتجال مرتكزا اساسيا في تجربة مسرح المقهورين عند «بوال»، وذلك بهدف خلق التغيير، وتوجيه أبناء الجنس البشري ضمن نشاط فكري يمكنهم من وضع الحلول للمشكلات الاجتماعية، وترك «بوال» للمتلقي حرية الارتجال والتعبير العفوي عن أفكاره، دون التقيد بفكرة ثابتة من قبل المجموعة المسرحية التي تقدم العرض، وقد هيأ ذلك إمكانية اكتشاف مدركات جديدة في طروحاتهم تتوازى مع منظومة وعيهم الخاصة.

ومن خلال تقنيات الارتجال واللعب، حاول مسرح المقهورين المحافظة على مبدأ متعة المتلقي بتحقيق نظام للمشاركة بينه وبين الممثل، ليبدو المتفرج بذلك متورطا في اللعبة المسرحية في كل مراحلها، ومناقشا لما يراه عبر حوار يرتبط بموضوع محدد، وهذا يفرض تعديلات جوهرية على النص والعرض المسرحي، وعلى مهمة الممثل وأدائه، وطبيعة الموضوعات المطروحة التي ترتبط اساسا بالأمور الحيوية التي يعيشها الناس، وتتطلب إعادة المحاولة مرارا وتكرارا.

مسرح المقهورين

ويأخذ مسرح المقهورين عند «بوال» سياقات المسرح التفاعلي الذي جاء ظهوره كنتيجة مباشرة للحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا بعد عام ١٩٦٨م، ثم تطور نتيجة للصراعات والحروب الاقتصادية والعنصرية، والقضايا المرتبطة بالهجرة والمهاجرين، والمشكلات التي تعاني منها الدول على اختلاف سياساتها، وهذا النوع من المسرح استند على صيغ مسرحية سبقته مثل: المسرح السياسي، والمسرح الوثائقي، والمسرح الملحمي، ومسرح الشارع، والمسرح الشعبي إلخ..، حيث تعامل مع المتفرج بطريقة مختلفة عندما حدد سلفا نوعية هذا المتفرج، وتوجه إليه مباشرة، مدركا ما يريد منه سياسيا واجتماعيا.

الحذف والاضافة

وليتم تناول قضية من القضايا التي تهم المجتمع، فإن مسرح المقهورين يعتمد مشروع نص غير مكتمل، هو الأقرب إلى خطاطة أو سيناريو او اسكتش او مشهد قصير، حيث يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين، مما يجعل من مكان العرض منبرا للنقاش والحوار، وهذا النص يتطور ويتجدد بالحذف والإضافة والتعديل طوال مراحل الإعداد الخاصة.يلجأ «بوال» إلى البحث عن درامية النص بشكل مباشر من خلال تعامله مع مشروع النص المسرحي، وهو يقوم بضبط تلك الإشارات الدرامية، ووضع الملاحظات والإرشادات حول طبيعة سير العمل، إذ يتبع عددا من الفنيات والتقنيات المسرحية التي توصله إلى هدفه من العرض، ولأن العرض يأخذ شكل لعبة، فإن هناك ضرورة لوجود شخصية تدير هذه اللعبة، وتلعب دور المنشط، وهي شخصية الجوكر التي استوحاها من مدير اللعبة في مسرح القرون الوسطى، والجوكر شخصية متغيرة يمكن أن تلعب أدوارا مختلفة، ووظيفتها التحريض على النقاش، وتبديل مسار اللعبة حسب ردود الأفعال والمستجدات، بالإضافة إلى القدرة على تغيير المعطيات للإفلات من الرقابة.

هذه الشخصية المتغيرة، تتحرك بوعي ارتجالي يمكنها من تفعيل وتحديد مسارات الحدث، وتقديم الواقع ضمن خطاب مسرحي مقنن، وهذا لا يلغي النص الأصلي بالكامل، إذ أن صياغة المخرج للغة العرض المسرحي تعتمد الإشارات والدلالات والإرشادات والرؤى التي اشتمل عليها النص الأصلي، وكل هذا يعين المخرج على تشكيل نص إخراجي اتخذ من الارتجال آلية للتطور، وما يقوم به المخرج لا يخرج عن كونه تشذيبا لنص المؤلف بالتخلي عن بعض الإشارات، وضمن سياق يجعل من العرض المسرحي أكثر انضباطا.

الفعل الدرامي

وإذا كانت الشخصيات هنا تسعى نحو التواصل الشفوي بحثا عن حلول لمشكلاتها، فإن طبيعة عمل الممثل في مسرح المقهورين تتطلب ممثلا واعيا ومدربا تدريبا عاليا، حتى يتمكن من مجاراة مسار الارتجال الذي يتخذه العرض، وهذه العملية تهيء الإمكانات للتطور في الأفعال الدرامية، ضمن سياقات جديدة تعمل على إنتاج الرؤى التي تعبر عن قضايا الإنسان ومشكلاته، وكل تلك الإجراءات تتأسس من خلال علاقة الممثل بالمكان الذي يرتجل فيه، وعلاقته بممثل آخر، أو بالجمهور الذي يتعامل معه، وكلها تكون تحت سيطرة المخرج الذي يحول العمل المسرحي إلى وسط خاضع للتجربة، ووجهات النظر، واتخاذ القرارات والبرمجة، فيمارس المخرج دوره هنا كرقيب فكري ومستشار جمالي.

الأداء التحولي

لقد أفاد «بوال» مما يعرف بالأداء التحوّلي، حيث يقوم الممثل في مسرحه من خلال الارتجال بالتقافز من دور إلى آخر، لتتعدد أساليب الأداء وآليات إنتاج المعاني، بل ويتسع أفق المعنى الواحد، وكل ذلك يأتي لتقديم رسالة ثقافية تحمل ارتجالا فنيا يحاكي الحياة اليومية، ضمن آليات تثقيفية وتعليمية هدفها تشخيص خلفيات المجتمع وأسس تكوينه، بحيث يقدم الممثلون رسائل مباشرة تحمل إشكاليات ومعالجات كثيرة، وفق رؤى فلسفية نابعة من القضية التي ينبغي طرحها، ودراستها دراسة متأنية.

لقد عزز فن الارتجال في المسرح المعاصر من إمكانية أن يكون الممثل معبرا عن ذاته الواعية، فهو ومن خلال مرجعياته الاجتماعية إنما يقوم بدور المؤلف والمخرج والممثل في آن معا، ومن هنا تتم إعادة النظر بالمنجز المسرحي، وبالفلسفة الارتجالية، وبالبناء العام للشخصية والأحداث المسرحية، من خلال رصد التداخل الحاصل بين الشخصية المسرحية والشخصية ضمن منظومتها الاجتماعية والنفسية■

السينوغرافيا والمسرح

د. مروان العلان
فنان تشكيلي/ وأكاديمي

"المسرح هو اجتماع الفنون كلها مع الأدب تجتمع في صعيد واحد"
(طليمات. ص 35)

بالرغم من أن المخرج السينمائي "غرينواي"، كان يرى أن خشبة المسرح تقيّد التجربة الجمالية للجمهور بصفتها الواقعية جدا، إلا أنه اهتم بتحويل عدد من أفلامه إلى مسرحيات، نظرا لما للمسرح من ميزات لا يمكن تحققها في السينما (بلتينغ ص ٣٠)، فالمسرح مختلف جدا عن بقية عناصر البنية الفوقية للمجتمعات، لا من حيث شكله وأدواته وطريقة أدائه وتنفيذه، بل الجوهري هنا هو أن المسرح لا يكون "متحفيا" كونه ليس إنتاجا منفصلا عن الحياة

وكما يقول هاني بلتينغ: اليوم صارت لعبة الركح القديمة والرائعة التي كانت تستأثر لذاتها بالظاهر، ملاذا للواقع الذي أمسينا نفقده، ذلك أن لعبة الركح هذه أصبحت أكثر تحققية مما يمكن أن تكون عليه بقية الوسائط الفنية أو الرقمية المعاصرة (بلتينغ، ص ١٨)؛ وهو يعني أن المسرح يعيد إلينا الواقع الذي حلمنا به، ثم فقدناه.

كما أن المسرح في حضوره المباشر قد استعصى، وما يزال يستعصي على الدخول في الزمن الافتراضي، الذي يسود المجتمعات البشرية عبر أجهزة صغيرة (الهاتف الذكي والأيباد والحاسوب)، مهما اتسعت قدراتها وضاق زمان الإنسان المتواصل بها ومعها، والمسرح في معناه اللغوي، كما ورد في لسان العرب، مادة «سرح، وهو يعني الانطلاق»، ويخص في مضمونه الاصطلاحي الإنسان وحريته، وحين عرّف «أرسطو» المسرح قال: «المأساة محاكاة فعل، يؤديها أشخاص بالفعل لا بالحكاية» (معلوف ص٣)، ولذا يفترض أن يُدرَس ويناقش بطريقة مختلفة عن بقية أنماط الفنون الإنسانية.

ربما كتب الكثير عن المسرح بشكل عام، كما كتب الكثير عن أجزائه ومكوناته وأثره وطبيعته وتاريخه، ولربما يظن البعض أن أية كتابة لن تكون سوى إضافة كمية في هذا المجال، فالمسرح شطر واسع من الحياة، وهو الشطر الوحيد الذي يحاول إعادة تصميم قطع منتقاة من الحياة، ويقوم بتقديمها للناس أنفسهم الذين عاشوها، ولكن بتعديل يراد منه تصويب ما لم يكن صوابا في ذات المقطع من الحياة، وهو لا يقدم صورا تعرض على شاشة، بل واقعا حيا،

حتى لو شاهد المتلقي المسرح في مجتمعه المباشر قد استعصى على الدخول في الزمن الافتراضي الذي يسود المجتمعات البشرية عبر أجهزة صغيرة

وإن بأسلوب تمثيلي غير مطابق لما هو في الحياة تماما، لأنه لا يمكنه اقتطاع جزء كامل من الحياة، ولا الإتيان بكل محتوياته ومكوناته إلى الخشبة والكواليس، من هنا كانت محاولات الكمال في تحقيق ذلك أقل مما يمكن اعتباره.

ومن ناحية ثانية، تعامل الباحثون والمفكرون والمختصون في الشؤون المسرحية مع مكونات المسرح بشكل تجزيئي، ليس على قاعدة تسهيل عملية البحث، بل باعتبارها أجزاء منفصلة، لكل جزء شخصيته المستقلة، فالأثاث ذو شخصية خاصة، والضوء كذلك، والصوت مثلهما، ناهيك عن الممثل والنص والخشبة، لذا درسوا كل جزء على حدة، وأفرزوا تخصصات محددة، كالإضاءة والصوت والأثاث وما إلى ذلك، ورغم ما في هذه الدراسات من اتساع وشمولية وعمق وأهمية في كثير من الأحيان، إلا أن تجزيئها أبقاها كما لو أنها قطع متخالفة، لا يربط بينها رابط، ولا تنتمي لبعضها بصفتها مكونات متلاحمة لإنجاز شكل واحد من شؤون المجتمع الثقافية المهمّة، فالمسرح لا يقف عند التمييز بين الشكل والمضمون، لأن الشكل فيه هو المضمون ذاته، والمضمون فيه لا يكون إلا الشكل ذاته، ليس كما ذكر زكي طليمات من أن «المظهر غير المضمون» (طليمات، ص ١٠).

وفي هذه الدراسة اختلاف، ولو أنه بسيط للوهلة الأولى، فهي تُجمّع ما سبق ذكره ولا تفرّق، وتلملم ولا تشتت، وترى في المسرح كيانا واحدا موحدا، وبالتالي فالتجزيء ممكن الفهم من أجل تسهيل الدراسة ليس إلا، لربما حدث التجزيء نتاج اختلاف لغوي، فلفظ «مكونات» يشي بالتجزئة، وهو ما يشي بأن الكل «المكونات كلها» غير الجزء، لكن الأمر في المسرح مختلف، فالارتباط بين الأجزاء لا يسمح بالتجزئة، والعلاقة الجدلية بين الكل والجزء لا تسمح لأحدهما أن يظهر على الآخر، فالمسرح مجال معرفي بامتياز، لأنه ينشأ في أساس المعرفة التي هي «الممارسة»، لأن المسرح بذاته ممارسة، والممارسة هي ذلك التأثير المتبادل بين الذات/ الإنسان والموضوع الذي يفترض أن يؤدي إلى تغيير. (مجموعة، ص ٣٦٨).

ومن ناحية ثالثة، فإن من يود الكتابة عن المسرح، سواء على سبيل العرض الصحفي الوصفي، أو سبيل النقد البحثي المعمق، يجب أن يشاهد العرض الذي سيكتب عنه مباشرة، وبأم عينيه، لا من خلال شاشة تعرض صورة، نظرا لأن استكمال الرؤية لا يمكن أن يتم من خلال نقل الصورة، لا من حيث شمولية النظرة الواقعية فحسب، بل كون "نقل الصورة" يلغي الحدود الزمنية التي من المفترض أن تحتاجها الحواس التي تتابع العمل المسرحي بشكل مباشر وحيوي وتفاعلي أيضا.

إن فضاء الصورة هو "فضاء" أفقي خطّيّ، دون بعد ثالث يكمل المشهد، لأن الفضاء الأفقي ذا البعدين الذي تقدمه الصورة، ولو كانت متحركة، يشكل تمزّقا أو تكسّرا في الحاضر، وهو يؤدي إلى تقوية الإحساس بالتيهان وضياع المعنى والتنافر. (غودار ص ٥٦-٥٧)، إنه، أي فضاء الصورة، ينقلنا من الخطاب العقلاني/المسرح بصورته المباشرة، إلى الصورة الهشة/المسرح بصورته المنقولة عبر الصورة، كما إنه باختصار يقودنا نحو "امّيّة مسرحيّة" تُفرغ العمل المسرحي من مضمونه وهويته، ومن أخطر نتائج هذه الرؤية، أن المعلومة المعطاة بلا معنى خاص بها مرتبط بالحالة التي تخلّقت في رحمها، يؤدي إلى انهيار نموذجنا الثقافي كله، بما في ذلك الثقافات الإثنية التي تنتج تنظيما خاصا للزمنية نسميه هنا بـ"المحكيات التاريخية".

ولنتخيل مدى الخطر المحدق بهويتنا الثقافية والقومية بناء على ذلك، ففي النص كما سنرى لاحقا، يختلف ما تسمعه من الشخص مباشرة عما تسمعه من الصورة، فهو انتقال من التمركز البشري/المكان المسرحي، إلى التمركز التقني/الجهاز، لذا، فمشاهدو العمل المسرحي مباشرة متمركزون في المكان والزمان معا بصحبة ذواتهم المتلقية، بينما مشاهدوه على الشاشة متمركزون في الزمن وحده مع الجهاز وحده.

إن العالم لم يعد قابلا لأن يُحكى، إنه يكتفي بأن يكون قابلا لأن يُرى، لقد حلّت الرؤية محل الفكر، ومن أخطر مهمات المسرح أنه يبقي العالم في دائرة قابليته لأن يُحكى وأن يُسمع بشكل مباشر، لا عبر صورة يرافقها صوت. (غودار ص ٦٦). ركيزتا الحياة والوجود هما الزمان والمكان معا، وليس بالإمكان وجود زمان دون مكان يملأه، كما ليس بالإمكان تصوّر مكان دون زمان يحتويه، ونظرا لأن المسرح قطعة من الحياة مقتطعة بإيجاز، وببعض التعديل في الشكل والمضمون، فهي تدور في الزمان والمكان أيضا.

والإنسان بحواسه الفاعلة، ودماغه رفيع التنظيم من يملأ الزمان والمكان المحيطين به، بما يريد من مكونات يعيش بها ومعها، وهو بهذا يقيم مسرح الحياة وتلك المقتطعات منها، فكل ما تقع عليه حواس الإنسان، وتتلقى منه معرفتها المختلفة، هو جزء من مسرح الحياة، كما هو جزء من مسرح الأجزاء المقتطعة منها حتى مع تعديلاتها، وهذا ما يجعله مستعصيا على المنظومة المتحفية كما أسلفنا.

> إن العالم لم يعد قابلا لأن يُحكى، إنه يكتفي أن يُرى، لقد حلّت الرؤية محل الفكر

المسرح هو السينوغرافيا

وحين نتحدث عن السينوغرافيا، سواء بمفهومها الإغريقي القديم، أو بما استجد وأضيف لهذا المفهوم عبر تلك السيرورة، فإن المفهوم سوف يتسع ليشمل كل ما على الخشبة، بما في ذلك الخشبة ذاتها، بل والممثلين والنص المعطى. وهنا أراني أختلف مع الدكتور أنطوان معلوف الذي رأى في مقالته أن كل شيء في العمل المسرحي يزول بعد إسدال الستار، عدا النص الذي يبقى، ولا يبقى في أذهان المشاهدين سوى كلمات في صفحات كتب كتبها «سوفوكليس» و«شكسبير» و«موليير» و«غوته» وتوفيق الحكيم. (معلوف ص ٣٢).

ولو رصدنا المسألة واقعيا، لوجدنا أن اسم كاتب نص المسرحية هو آخر من يذكره المشاهدون، كما هو حال كُتّاب الأغاني وسيناريوهات الأفلام، فما لو لم يكونوا معروفين من قبل، كنزار قباني ومحمود درويش لما عرفهم أحد، هذا إذا تذكروهم، وجميعنا ما يزال لا يذكر من المسرحيات التي شاهدها سوى اسم الممثل وبعض مقاطع النص، سواء الأصلي أو المضاف، وملامح لبعض أجزاء المكان، وهذه باجتماعها وبصفتها المكتملة، تشكّل السينوغرافيا في اكتمالها بالمعنى الذي نذهب إليه، وليس كما ذهب إليه الدكتور معلوف من أن السينوغرافيا «فن مثير»، ولا تصح المبالغة فيه، لأن هذه المبالغة قد «تغتال النص» كما قال. (معلوف ٣٤).

فالسينوغرافيا هي المسرحية ذاتها، والمبالغة في أي جزء من أجزاء المسرحية يغتالها بكاملها، فالمبالغة في النص أو الإضاءة أو الصوت، بل وحركة الممثلين غير الضرورية يؤدي إلى «اغتيال» المسرحية كلها.

وقد ذهب بعض المسرحيين إلى إشراك الجمهور في أداء العرض، والانخراط في تفاصيله، جاعلا من وجودهم واجتماعهم جزءا من العمل ككل، وبذا يصبح الجمهور ذاته جزءا من سينوغرافيا العمل التي يعمل الممثلون من خلالها، وهو ما يميّز مسرح «الفرجة» الشعبي مثلا عن مثيله الكلاسيكي، حيث يتيح الأول للممثلين إدماج الجمهور من خلال الاستعانة ببعض الأدوات الشخصية المتاحة معهم كالقبعات والنظارات والعكازات والعباءات وغيرها، بحيث يجعل المشاهد مساهما في التأثيث المسرحي. (غنام. ص ٣٥).

وهنا نجد أنفسنا خارج لعبة الاختلاف بين المفكرين والأسنيين حول من هو الأهم على الخشبة، ولسنا بصدد عملية توفيقية ترضي الجميع، لأننا نرى أن السينوغرافيا هي العمل المسرحي ذاته بكليته، مع اختلاف في أهمية جزء على جزء حسب وظيفته في المكان والزمان المسرحيين، وكأننا على توافق مع الألسني «رولان بارت» في قوله: المسرحية هي كثافة من الإشارات والأحاسيس تبنى على المسرح انطلاقا من النصّ». (معلوف ص ٣٥)، لكن بارت نفسه الذي خرج بالنص عن الفعل المسرحي، يعرف أن النص لا يساوي شيئا على المسرح إن لم يكن محاطا بكل ما يجعل منه قطعة من الحياة.

وكلنا قرأ نصوصا كثيرة، مسرحية وغنائية، فلم يكن قادرا على إدراك المعاني الجمالية الكامنة في النصوص، ولا الاستمتاع الحسّي الذي تمنحه لنا معطيات الأداء وشمولية الحالة الفنية، كما يحدث عندما يسمعها مغناة أو ممثلة على مسرحها، فالنص جزء من السينوغرافيا المسرحية، لأن العلاقة بين المشاهد، الذي تُقدّم له العملية المسرحية بكاملها، وبين العملية المسرحية تقوم على شمول كل ما يمكن أن تقع عليه حواس المشاهد وليس على أجزاء منها.

وللرد على من فصل بين أجزاء المسرح محاولا قياس الأفضلية بينها، نضرب مثالا واضحا، ففي مسرحيته المونودراما: سأموت في المنفى: بدل فاقد، قدّم المسرحي غنّام غتّام أثاثا مسرحيا لا يتجاوز كرسيا بلاستيكيا، وظّفه لأكثر من استخدام، بينما ارتكزت المسرحية على الممثل وأدائه بالشكل الرئيس، ومن ثمّ على النصّ، وهو من النصوص المتحوّلة مسرحيا، أي تلك النصوص التي يكون فيها الخروج على النصّ ممكنا، بل وربما ضروريا في بعض الأحيان، خصوصا إذا عرضت في أكثر من بلد وبأكثر من لهجة محليّة، وأمام جمهور يختلف في ثقافته ورؤيته للحالة من قطر لآخر، ومن منطقة لأخرى.

النص والممثل

لذا، فمفهوم السينوغرافيا في مسرحية غنام غنام تعني النص والممثل، إذ لم يكن لهما ثالث يعتدّ به، إنها العلاقة بين الرسالة والمستقبل/ المشاهد، حيث أن المرسل هنا متعدد الوجوه، فليس هو كاتب النص نفسه فقط، ولا هو الممثل ذاته، بل هو كل ما وما تقع عليه حواس المستقبل/ المشاهد، والمشاهد في المسرح يستخدم جميع حواسه لاستقبال الرسالة، إضافة إلى ما ينشط فيه دماغه من عمليات التحليل والتركيب والإضافة والحذف، واستنباط ما يبدو له من مضمون الرسالة المعطاة.

المسرح والحياة

ومثلما هي سنّة التطور في مكونات الحياة، تكون سنّة الحياة في منتجات الإنسان الإبداعية، فالمسرح اليوم ليس هو مسرح الأمس، فما قدّمه الرومان ومن قبلهم الإغريق يختلف جذريا عما يقدّمه المسرح المعاصر، سواء في أوروبا أو العالم العربي أو جنوبي شرق آسيا، والفن التشكيلي اليوم ليس هو ذاته الذي كان بالأمس، فما يرسمه فنانو التكعيبية والتجريد ليس يشبه بحال من الأحوال ما رسمه فنانو الكلاسيكية والرمزية، مهما حاول النقّاد الربط بينها، وينطبق الأمر على بقية أنماط الإبداع الإنساني.

كليانية العرض المسرحي

وملخص الفكرة يقول بأن المسرح، نظرا لاختلافه عن بقية أنماط الإبداع الإنساني، تندمج فيه مكوناته اندماجا يجعل من كل جزء كلا بذاته، ولا يمكن الفصل بينها دون أن تنهار بكاملها، وسواء كان حجم الجزء صغيرا أو كبيرا، فإن انفصاله يلغي العمل كله، ولنفترض كمثال أن مسرحية «سأموت في المنفى: بدل فاقد» المذكورة سابقا، خلت من الكرسيّ البلاستيكي البسيط، فإن رسالة المسرحية، بل دلالات النص كذلك، تصبح بلا معنى، وكذلك لو أضاف المخرج أو كاتب النص، قطعة

أخرى فسوف يربك وعي الجمهور كما سيربك أداء وحركة الممثل أيضا.

في هذا البحث سنتناول واحدا من أهم «مكونات» لعمل المسرحي، والذي يحتل المساحة الأوسع في العمل المسرحي بصفته جزءا من السينوغرافيا التي هي العمل المسرحي ككل كما أوردنا سابقا، تاركين بقية المكونات لدراسات لاحقة نتمنى استكمالها. ولنأخذ النص كمثال على ذلك، فالنص المسرحي، مثلا، في حال وجوده منطوقا، أو نصف منطوق، أو لو كان صامتا، هو رسالة، إنه خطاب يخضع لكل شروط تحليل الخطاب، وتنطبق عليه قضايا الخطاب ومشكلاته من حيث اللغة والشكل والمضمون، وله دلالاته وتأويلياته وتداولياته، سواء كان الهدف من العمل يتلخص في المتعة الحسّيّة، أو كان معرفيا يؤدي إلى اتساع آفاق عالمنا الخاص، وفهمنا لأنفسنا، لنرى العالم في ضوء جديد. (مصطفى، ص ٢٨٥).

تعدد مستويات الخطاب

إن «لعبة الفن لا تقبل القسمة أو التمايز، ولا يمكن أن نفصل بين عناصرها التامة الاتحاد إلا فصلا مفتعلا احتياليا، كما يقول جادامر (مصطفى، ص ٢٨٩)، ويضاف إلى ذلك الأداء في التعبير، فهو ليس خطابيا كبقية الخطابات، بل له أداءه المتعدد المستويات في مختلف مقتضيات التعبير، ويخضع للحالة التي يراد إيصال النص، بعد كل ما يجري عليه من تعديل وإضافات وحذوفات كما أسلفنا، ليستقبله المشاهد بكل موروثه الثقافي المستمد من واقعه المحيط كله.

وهذا ما كان يقصده عبد الرحمن بن زيدان بتساؤلاته حول كيفية وجود الواقع وشكله وبنياته، ودخوله في أزمنة وعوالم، وبذا، يكون

> لعبة الفن لا تقبل القسمة أو التمايز، وأي فصل بين عناصرها التامة الاتحاد يعد مفتعلا

المشاهد حاضرا بحضور هذه الأمور، وتظل في مخيلته لتنشئ معرفة متجددة، ماثلة بقوة في واقعه سواء انتمى لأرضه الخاصة أو لوطنه القومي أو لإنسانيته الفسيحة، وبالتالي يواجه المسرح إشكالات فنية يتم طرحها في الزمن المسرحي بحثا عن الشكل الملائم للتواصل مع المتلقي العربي. (بن زيدان، ص ١١).

وتتضافر مع عملية الأداء، إن لم تكن جزءا منها، لغة الجسد، حيث تبدو حركة الممثل على المسرح ككل، أو حركات يديه وإشاراته ونبرات صوته والتفاتاته وانحناءات جسده، كلها تقدّم دلالات لا بد من أدائها بدقة متناهية ليصل مدلول النص بكل حمولته كما يراد منه، فالمسرح هنا كاللغة الإنجليزية التي تتعب الكاتب، لكنها تريح القارئ خلافا للغة العربية التي تريح الكاتب لكنها تتعب القارئ، فهو/ أي المسرح، يتعب الممثل ليريح المشاهد.

لغة الجسد

نحن هنا أمام قطعة من الحياة تنقل تفاصيلها الكاملة، صغيرها وكبيرها، ونحن نعرف أن لغة الجسد ذات رمزية عالية، لا بدّ من تشارك المرسل والمستقبل في معرفة قاموسها ومعانيها وطرق أدائها، وكذلك للنص تاريخه، وهو يمرّ بمتغيرات تمليها متغيرات الحياة الإنسانية، ففي مرحلة سيادة نمط أو "أسلوب" معتمد في مجتمع ما، يخضع النصّ لمقتضيات واحتياجات ذاك المجتمع وذاك الأسلوب المتّبع آنذاك.

مستويات التلقي

ومن ثم يتغير بتغير الحال السائد، إنه "مهما كان نوعه، ما هو إلا محتوى أو إطار يحمل بين دفتيه توظيفا أدبيا أو فكريا أو فنيا، يعبر بالضرورة عن توجّه أو فلسفة إنسانية آتت من خلال تفاعل عقل مبدع مع بيئته ودوافعه الخاصة". (بلال، ص ٢٠). فإذا أضفنا لذلك أن النص المنطوق ذاته، يتوزّع عادة على عدد من الممثلين، عرفنا أن الأداء الذي سيختلف من ممثل لآخر يصبح ذا مستويات مختلفة متعددة، وتتغير طريقة استقبال المشاهد/ المستمع لكل مستوى من تلك المستويات، وهو ما يجعل من عملية تحليل الخطاب أشبه ما تكون بحوارية حيوية، تجد المستقبل/ المشاهد/ المستمع ذاته يغرق في تفاصيل حياة يعرف هو أنها لن تستمر لأكثر من مدة العرض، لكنه يخرج منها بتجربة حياتية معرفية انفعالية شبه مكتملة.

ذلك التشابك المعقد هو ما يعطي السينوغرافيا الحق بأن تكون «المسرحية كلها»، وإن قامت الدراسات النقدية في هذه المسألة على تجزئة الرؤية، كما سنرى لاحقا، ففي دراسته عن السينوغرافيا في المسرح الكويتي يرى الدكتور خليفة الهاجري، أن «عنصر السينوغرافيا كان في تلك الفترة (بداية نشأة المسرح الكويتي في أوائل الستينات) مجردا من معانيه الرمزية أو الإيحائية، بل كان مجرد خلفية مرسومة على مجموعة من الألواح الخشبية بألوان غير متناسقة تحدد لنا أبعاد المكان ببدائية شديدة». (الهاجري، ص ٧٠).

أركان العمل المسرحي

هي رؤية ناجمة عن ذلك الفصل القسري بين مفهوم السينوغرافيا بصفتها جزءا مكملا لمكان مسرحي يمكن الإضافة له أو الحذف منه بسهولة، وصفتها ككل مسرحي لا ينفصل عن بقية أركان العمل المسرحي، وإن صفتها ككل مسرحي يضع الكاتب والمخرج أمام مسؤولية غاية في التعقيد، تتطلب قدرة تخيّليّة على بناء العمل بشكل مكتمل ككل، ولا يسمح بإضافة أو حذف، وبذا يكون الخروج على النص مشكلة وليس حلا لمشكلة يواجهها الممثل أثناء أدائه دوره. النص هو ثمرة فكرة كانت جنينا في رأس صاحبها، وغير ذات ملامح محددة، وهو إبّان ذلك لا يعرف إلى أين ستأخذه أو إلى أين يأخذها.

من النص الى الخطاب

وعندما يمسك بطرف الخيط في كتابتها لتصبح نصّا تبدأ بالتحول إلى خطاب، وهو حتى اللحظة لا يعرف من الخطاب الذي يريد تقديمه للمستقبل/ القارئ أو المشاهد، سوى ومضة آخذة بالتشكل، وبعد معاناة قد تطول تتخللها فترات الحذف والإضافة والتعديلات التي تنهك ذهن الكاتب، الباحث عن الأفضل والمختلف، يظهر النصّ بصورته الأولى، ومن ثم تبدأ عملية إعادة القراءة المؤطرة بالتهيّؤات المسرحية وخيالاتها، والتي يقوم بها كاتب النص والمخرج والدراماتوج معا، وهي مرحلة اختبار النصّ لمعرفة مدى ملاءمته ليكون نصّا مسرحيا يؤديه الممثلون، كلّ على طريقته وحسب فهمه ومستواه المعرفي، ومدى قدرته وكفاءته في الأداء والتقمّص والغرق في الحالة المطلوبة.

وعلى هذه النار الهادئة ينضج النصّ نظريا بصفته عملا مسرحيا يستعد للظهور، أما الجمهور المنتظر كما الجنين لحظة اكتماله واستعداد جسد الأم على دفعه لمواجهة نمط جديد من الحياة مختلف عن ذاك الذي كان يعيشه من قبل، من ثمّ يوضع على محكّ التنفيذ الدرامي ويتقاسمه الممثلون، ويبدأ كل فرد منهم بإعادة صياغته دراميا ليتوافق كل ممثل مع الدور الذي سيؤديه، وفي سياق الحوار مع المخرج حينا ومع مهندسي الإضاءة والصوت والتأثيث ومشرفي التصميم الداخلي، يتعرّض النصّ لمحاولات متعددة لإعادة تنسيق أجزائه ليتناسب مع كل أولئك المعنيين بإعداد المكان ليتوافق مع الزمان الذي سيعرض عليه أمام الجمهور، آخذين بعين الاعتبار الحالة الجديدة التي وصل إليها النص بكل حمولته، الملفوظ منها والمحيط بها والجمهور المتلقي، والمشارك من جانب آخر إذا اقتضى العمل ذلك، لذا، فنحن أمام أكثر من نصّ وأكثر من خطاب ذي مستويات متفاوتة الدلالة والتأثير، تلتقي كلها لتقدّم خطابا/ رسالة واحدة هي قطعة من الحياة.

رسالة النص

ومن هنا ندرك تلك العلاقة المتداخلة والعميقة بين كل تلك المكوّنات، وذاك النص الذي أبصر النور بعد كل تلك العمليات القيصرية، منذ كان مجرد فكرة في ذهن كاتبه/ المؤلف حتى أضحى عملا مسرحيا يشارك فيه الكثيرون، وكلٌ يصوغ علاقته بالنص في كل مراحل تشكّله ونموّه بالطريقة والكيفية التي تنضج العمل، بناءً على معطيات كثيرة، ذاتية أو موضوعية، يجب أن يتقنها حدّ التقمص، حتى لا يُحدث اختلالا.

وهنا نضيف بأن المسألة قد تختلف قليلا في حال مسرحيات "المونودراما"، التي يقوم شخص واحد بكتابتها وإخراجها ومن ثمّ تمثيلها، ما يقلص مسافات الاختلاف بين نسخ النصّ المتعددة في سياق إعداد النصّ مسرحيا، ومن ثمّ تبدأ المرحلة التالية، إنها علاقة المستقبل/ القارئ حينا، والمشاهد حينا آخر، وهي علاقة لا تقل تعقيدا عن سابقتها حين كانت عملية التشكل الأولية للنص/ الرسالة■

المراجع

بلال، محمد مبارك، ٢٠١٦، "النصّ المسرحي وتحولاته"، مجلة المسرح العربي، العدد٢٠، يناير ٢٠١٦، ص ٥٩-٦٧.

بن زيدان، عبد الرحمن، ٢٠١٢، مقامات القدس في المسرح العربي، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

السعداوي، عبد الله، ٢٠١٩، المسرح: القلب المشترك للإنسانية، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

طليمات، زكي، ٢٠١٩، هذا الفن الوافد العجيب، إعداد يوسف عايدابي، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

غنّام، صابر غنام، ٢٠١٢، "الفرجة: فضاء مسرحي ودراماتورجي"، مجلة المسرح العربي، العدد ٩ سبتمبر ٢٠١٢، ص٣٣-٣٩.

غودار، إلزا، ٢٠١٩، أنا أوسيلفي:(إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

مجموعة من العلماء السوفييت، ١٩٧٣، المادية الديالكتيكية، ترجمة فؤاد مرعي وآخرين، دمشق: دار الجماهير.

مصطفى، عادل، ٢٠٠٧، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.

معلوف، أنطوان، ٢٠١٤، "المسرح وثقافة الحوار"، مجلة المسرح العربي، العددان ١٤- ١٥، مارس ٢٠١٤، ص ٣٠ – ٤١.

الهاجري، خليفة راشد، ٢٠١٦، "مفهوم السينوغرافيا في المسرح الكويتي"، مجلة المسرح العربي، العدد ٢٠، يناير ٢٠١٦،ص ٦٨-٧٥.

جدل الفن والجمال

د. راشد عيسى
شاعر وأكاديمي

كان بإمكان الإنسان بفطرته الأولى أن يسدّ حاجاته بطريقة مباشرة يحقق منها النفع المراد دون اللجوء إلى الفنّ، فيدقّ الحبوب مثلاً بحجرين من غير أن يصنع هاونًا حجريًا مجوفًا مزيّنًا بالنقوش، أوتغطي المرأة رأسها بقطعة قماش دون أن تزخرفها بالخرز والتطريزات والشناشيل، ويصنع السيف من غير أن يتفنّن في ترصيع نصله بالفضة أو الذهب.
غير أن الإحساس الفطري يدفعه بالتلقائية الشعورية إلى أن يحصل على غرضه بأسلوب فني، بمعنى أنه كان قادرًا على أن يحقق النافع ولا يلجأ إلى تجميله. من هنا نشأت فلسفة النافع والجميل، فكل جميل نافع وليس كل نافع جميلاً.
وكما تقول الحكمة الغربية [جميل أن تكون مهمًا لكن الأهم أن تكون جميلاً].
وبذلك يصبح الجمال هدفًا.. وليس هدف الفنون جميعًا سوى إنجاز الجمال، لأن الجمال خير جامع.
فالرسم والفنون الأدبية كلها أوجدتها الفطرة البشرية انتصارًا لرسالة الجمال لأسباب كثيرة منها: أن الجمال معادل دفاعيّ عن القبح وعن بلادة الواقع وعن السكونية المملّة، وأن الجمال يعطي الخيال فرصة اللعب في عالم الحلم الذي يُعدّ أيضًا الضدّ الضروري للواقع.
أجل لجأ الفنان والأديب لصناعة الأحلام ليتخفف من ثقل الحياة ومسؤولياتها، وليتخلص من الأحزان وأسباب الشقاء اليومي، هكذا هو الفن تطهير شعوري للذات المؤرقة بآلام واقعها.
إنه يعيد تشكيل الواقع بالخيال.
لهذه الأسباب كلها سيبقى الفن رسالة جمالية وليس وظيفة اجتماعية مهما حاول أصحاب مدرسة الالتزام إزاحةرسالة الفن عن هدفها الأول وهو إنتاج الجمال، والسبب الرئيس الذي يجعل الفن رسالة جمالية وفعلاً ذوقيًا هو أن الجمال خالد يعيش المراحل المتلاحقة، وأن المنفعة مؤقتة تزول سريعًا.
فنحن نسعد بلوحات بيكاسو ودافنشي وأنجلو وشعر شكسبير وملتون وغوته وديكنسون دون النظر إلى الاختلاف العرقي والديني واللوني، لأن الفن منتج كوني يخص الشعور الجمعي في كل البيئات الثقافية في العالم.
حتى الفنون البدائية تبقى خالدة لأنها أنتجت إبداعًا جماليًا يخص الذوق الكوني العالمي. الفن تحايل حضاري مشروع على مكابدة الأوجاع، إنه الحلم الذي يهزم الواقع من أجل احتمال الحياة.
الفن حياة جديدة بديلة إلى حد كبير عن الحياة اليومية الخاسرة

> الفن حياة جديدة بديلة الى حد كبير عن الحياة اليومية الخاسرة

النقد المسرحي العربي وآليات التكوين الأكاديمي

د. عجاج الحفيري
أكاديمي وباحث وناقد سوري

تأخرت السيدة؟ إذن إنها قادمة.

يقول أرسطو: هل الكائن الذي لا يكون موجودا إلا عندما يكف عن الوجود لا يزال كائنا.. أليس الأمر سرابا..أو أعوبة من الأعيب العدم..؟.

ويؤكد كوليتس: إن قيمة المسرح هي أنه يقول ما هو "كائن"، ويعبر عن صعوبة وغرابة ما هو كائن بفضل ما هو غير كائن، هنا هو يعبر عن الماضي والحلم، أو النقصان.

تتساءل آن أوبر سفيلد: ما هو الزمن في المسرح..؟ وتجيب: هو لحظة وتاريخ وفترة زمنية.
وما هو الزمن ..؟ الزمن هو ما يحدث عندما لا يحدث أي شيء، وهو الطريقة الأيسر التي أوجدتها الطبيعة كي لا تحدث الأشياء دفعة واحدة.
المسرح والزمن.. ما الذي يجعل العمل المسرحي يخضع للزمن، وما الذي يجعله ينفلت من هذا الزمن؟ لأن الزمن يحتوي على كل ما هو موجود، ولكننا لا نستطيع أن نتصوره إلا كحد دائم الاختفاء بين عدمين هما الماضي والحاضر.

وظيفة المسرح

ما هي إذن وظيفة المسرح.. وهو يعبر الزمن ولا يستطيع الإمساك به؟.المسرح والزمن.. ما الذي يجعل العمل المسرحي يخضع للزمن، وما الذي يجعله ينفلت من هذا الزمن؟ لأن الزمن يحتوي على كل ما هو موجود، ولكننا لا نستطيع أن نتصوره إلا كحد دائم الاختفاء بين عدمين هما الماضي والحاضر.
ما هي إذن وظيفة المسرح.. وهو يعبر الزمن ولا يستطيع الإمساك به؟.
إن إحدى الوظائف الأساسية للمسرح هي أن يعبر عن الزمن الماضي، باعتبار أن ما حدث قبل دقيقة وإن كنا نتحدث عنه الآن، قد أصبح ماضيا، ولكن بلغة اليوم، وكأن الأمر يحدث الآن كي يحظى بوجوده، أن يظهر عبور الإنسانية من شكل اجتماعي إلى شكل اجتماعي آخر، ومن روابط إنسانية إلى روابط إنسانية أخرى.
علاقة المسرح بالزمن علاقة أزلية لا يمكن أن تنتهي إلا بغياب أحدهما، ولذلك نحن لا نستطيع الحديث عن المسرح إلا بصفة الحاضر الذي يجسد الماضي، لأن الصيغة الصحيحة للتعامل مع المسرح هي دائما صيغة الفعل المضارع.

النقد المسرحي

ومن الطبيعي أن هذه هي صيغة عمل النقد المسرحي كي يحافظ على علاقة صحيحة وعضوية بفن المسرح، ويرسخ تعريف النقد بأنه فن.. فن يعيش في المركز وليس على الهامش، لأنه يعيش زمن المسرح بصورته المتجسدة على الخشبة والتي تحدث الآن.. وهنا، وليس بصيغة الأدب/ النص الذي يمكن أن يكون ماضيا تجاوزه الزمن، ولن يجد مبررا للحياة من جديد إلا من خلال إعادة تجسيده على المنصة وأمام الجمهور، في زمن راهن، وبصيغة معاصرة.
أعمال شكسبير بدون قصدية معاصرة، أو معالجة إخراجية ورؤية تتعلق بما يجري في البيئة المحيطة والعالم، ستتحول إلى قصص الجدات قبل النوم.

المعاصرة في الفن

هذا الحديث عن المعاصرة في الفن، يستدعيه تكريسنا العربي لوظيفة النقد لفترة طويلة من عمر المسرح العربي كشارح للنص، أو معرفا به، أو داعيا إلى تبنيه وبلغة الأدب التي مهما حاولت أن تقدم تشاركيتها الفنية المشروعة، ستبقى أسيرة لقواعد البلاغة والنحو والصرف والصور الشاعرية، التي تحيل إلى مدارس الأدب أكثر من واقع فني مساير لتطورات تحدث كل يوم في الحياة المسرحية في العالم، مع الإشارة الإيجابية

لوجود بعض التجارب التي استطاعت الدفع بالنقد المسرحي في بعض الدول العربية خطوات باتجاه «فن» النقدي المسرحي.

ولكننا عندما نتحدث عن الأساليب والصيغ والرؤى والأهداف والتطلعات الفنية، مع إعادة إنتاج آليات نقدية عفا عليها الزمن،

واستخدمها رواد النقد المسرحي العربي، فإننا ننحو دون قدرة على التوقف صوب فخ البحث عن العبارات الرنانة والمقعرة والبليغة من اللغة العربية، بل والسقوط في نفس الحفرة التي سبقنا إليها الكثيرون من الأساتذة الأفاضل الذين أرادوا الحصول على الأثر الإيجابي لجهودهم وأبحاثهم وممارساتهم النصية النقدية المكتوبة بالعربية، معتمدين على فهم قديم، مرتبط بعقلية تكونت على الأطلال الفكرية لمفهوم (الشعر ديوان العرب)، وفي النهاية النص هو القاعدة لأي نقاش حول المسرح.

فضاءات الشعر والأدب

وبالتالي ننساق مسرعين بإرادتنا إلى مسارات الأدب والشعر الجميل، بينما نفقد في الحقيقة مشروعية الإقامة في فضاءات المسرح والنقد المسرحي الذي يعيش اليوم الحاضر / المعاصر/ بكل تفاصيله.

وحينما لا ندرك دور الزمن في إعادة خلق أو تطوير البنى اللغوية، والمعاني المشتقة من ضرورة تطور عناصر العرض المسرحي، فكأننا نرمي أنفسنا في التهلكة، لأنه لا أحد يستطيع الوقوف أمام قطار الزمن الذي لا يسير إلا باتجاه واحد ونحو الأمام فقط.

لنتوقف قليلا قبل الإسهاب في الشرح عن مأثرنا بتعزيز واستمرار أزمة النقد المسرحي العربي، ونعود لعنوان البحث الذي تضمن مفردة معقدة «الأكاديمي»، وهي بالأصل مفردة أجنبية تحولت من ممارسة موضوعية محترمة إلى (بعبع) مخيف نشهره في وجه كل من يتعثر ولو بخطوة في كتاباتنا وجلساتنا وندواتنا، حتى أعطينا المبرر لمن لا يدرك أبعاد وكنه هذه المفردة المبجلة أن يحولها لأيقونة للسخرية، يشترك في هذه الجريمة الكثير من النقاد المسرحيين الذين خلطوا حابل الأدب بنابل العجرفة، والاختباء وراء جدران وحصون الشهادات العليا، متناسين أنها حصون من كرتون، بحيث صارت جملة أنا أكاديمي (في الندوات والنقاشات والمؤتمرات) بالنسبة للمتابع والمختص الساعي للاستزادة والتعلم، تشبه عبارات رجل الأمن العربي عندما يبادرك بجملته الفارغة: هل تعرف مع من تتكلم؟، وبدلا أن تكون الأكاديمية مبعث اطمئنان وثقة، تحولت لضباب كثيف يفصل بين المرسل والمرسل إليه. نحن إذن أمام أزمة ثقة على مستوى العلاقة بين المتلقي/ فنان أو جمهور/ وحامل صفة الأكاديمي خلال ممارسة النقد المسرحي بأشكاله المختلفة، وسببها يتلخص بمجموعة من المعطيات الفكرية والفلسفية والفنية، والتي تشكل في مجموعها قاعدة معرفية ومهنية ينبغي أن تتوفر في كل من يمارس فن النقد المسرحي.

جوهر المسرح

نوردها بشكل مكثف بدءا من أهمية امتلاك مفردات المهنة والموضوعية والنزاهة في الممارسة العملية، والذوق والحدس والتوازن العقلي على المستوى الشخصي، وصولا لدور الممارسة والتجربة والخبرة في بلورة شخصية الناقد التي تفرض حضورها واحترامها المهني والشخصي.

ورغم أن مشاكل وأزمات الفنون متشابهة، إلا أن للمسرح خصوصيته العميقة حتى في جوهر وشكل أزماته، ولأن الحديث ما زال يدور في فلك الأكاديمية ودور التكوين الأكاديمي (الذي أرجو أن لا يفهم أنه فقط التعليم ضمن جدران الكليات والجامعات)، فإن الضرورة تقتضي أن نعود إلى البداية، ونبدأ الحديث انطلاقا من الكلمة/ المفردة/ النقد، حيث في البدء (كان) الكلمة؛ اللوغوس.

هشاشة المصطلحات

النقد، كما هو معروف لكل مهتم باللغة العربية؛ مفردة تعني صغار الغنم، أو جنس محدد منه، قبيح الشكل وله أرجل صغيرة، أو هو ضرب من الشجر له نور أصفر يعيش في القيعان، ونَقَد الشيء أي بين حسنه وقبحه، وأظهر عيوبه ومحاسنه، ونقد الدراهم، أي ميزها، ونظر فيها ليعرف صحيحها من زائفها، ونقد صاحبه مالا، أي أعطاه إياه.

كما أن عبارة نقد الناس؛ تعني أظهر ما فيهم من عيوب، ونقد الشيء تفيد أيضا اختلس النظر إليه، وعبارة نقدته الحية أي لدغته، ونقد الطائر الحب التقطه بمنقاره حبة حبة، ونقد الضرس؛ أي تآكل وتكسر، ونقد الحافر، تقشر.

لن نناقش كم غاب معنى الكلمة عن الكثيرين ممن يمارسون النقد المسرحي، ولكن ينبغي القول أن الساحة النقدية المسرحية العربية تعج بالكثير من الهشاشة في فهم المصطلحات، بدءا من مفردة النقد، مما يسبب إعاقة في فهم التيارات الفكرية والفنية المعاصرة.

تيارات نقدية

النقد كلمة واحدة تحمل في جعبتها معاني عديدة ومتباينة، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مقدار الطاقة والقوة التي تملكها هذه المفردة، وباعتقادي أن كل المعاني السابقة التي عبرت عنها في مواضع مختلفة، وحسب سياق استخدامها وظروف إدراجها في جملة أو مقطع أو حوار؛ من المعاني التي

ولزاما على ما تقدم، تبدو كلمات مثل النظريةالنقدية، ونتجرا ونقول المسرحية تدفع باتجاه فهم متحصل من اجتماع هذه المفردات مختلفة المعاني، والتي ستعطينا عندما تتوحد إلى جانب بعضها البعض مفهوما جديدا، يتعلق بآلية التعامل مع المسرح من وجهة نظر نقدية، فهما يعود إلى أصول إغريقية، حملتها كلمة نقد بمجملها هي دلالات تحمل ما تبتغيه الكلمة ممن يمارسها في الفنون أو الآداب والمسرح، وتشير إلى الاتجاهات التي ينبغي السير فيها.

ومسيرة تطور حافلة وصولا ليومنا الحاضر، بحيث تبقى دائما متصلة بمفاهيم الحكم على الشيء، أو الفصل أو حتى إقامة العدالة كما ورد في شرح النظرية النقدية.

النظرية النقدية

ولا يبدو أن دمج كلمة المسرح مع النظرية النقدية سيذهب بنا إلى أي اتجاه خارج وظائف ودلالات ومعاني فضاءات المسرح، أو الابتعاد بنا عن تحقيق هدف السعي إلى تقديم رؤية مسؤولة تفسيرية وتقويمية وتقييمية للعرض المسرحي، متضمنا بشكل طبيعي النص مهما كان حجم أو حضور هذا النص داخل العرض، حتى لو كان فكرة تم التعبير عنها بسطر أو جملة، بل بالضرورة ونحن في عصر التطور التكنولوجي، أن نولي في هذه النظرية جميع عناصر العرض المسرحي جل اهتمامنا، مقتدين بقول المتصوف والفيلسوف محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: «كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة». سواء العبارة داخل العرض، أو عند تناول العمل المسرحي الإبداعي نقدا وتحليلا.

ومع إدراكنا الواعي أن فن النقد المسرحي هو الفن الأصعب في شبكة الفنون النقدية المختلفة، لأنه مثل المسرح، فن مركب يتداخل فيه اللساني مع السيميولوجي تداخلا تاما، ويرتبط النقد حتما بحياة الفكر المرتبط بالمجتمع، وهو بنفس الوقت مساهم فعال من أجل تقدم الفكر والمجتمع معا، وشرط من شروط حركة التاريخ، علاوة على أنه موجود في جميع الحضارات التي عرفتها البشرية على امتداد مساحة الأرض، إلى درجة أهلته أن يقترب كثيرا من المرحلة التي قد يصبح فيها ضرورة اجتماعية، وهو عملية تجديد مستمرة من أجل مواكبة الزمن، ومظاهر التغيير، وشرط إبداعي لأن الإبداع هو شرط التقدم.

الموضوعية والحرفية

وإن من أول شروطه أن يكون موضوعيا، وكي يكون كذلك لا بد أن يكون أكاديميا (بالمعنى المنهجي)، نقد أكاديمي يتعامل مع النصوص بحرفية عالية، مستندا في عمله إلى المعارف الإنسانية والعلوم المختلفة، وهدفه التقييم والتقويم بعيدا عن الأهواء والميول، تكون فيه الحدود واضحة المعالم عن التنظير للمسرح أو التأريخ.

> يوجه أوين أولدردج نقده للكيفية التي يتناول فيها بعض الأسيويين أدابهم بتأثير الدراسات الغربية المقارنة التي تدور حول المركزية الثقافية الأوروبية

في معرض حديثه عن الأدب المقارن، يورد الأديب الأمريكي أوين أولدردج (Owen Aldridge) ملاحظة حول مركزية الانتماء الثقافي عن وعي أو لا وعي إلى المدرسة الغربية، ويوجه نقده للكيفية التي يتناول فيها بعض الأسيويين آدابهم بتأثير الدراسات الغربية المقارنة، وأعتقد أن هذه الملاحظة مهمة أيضا في النقد المسرحي العربي، لأنها تبدو كدعوة إلى تبني مدارس ومناهج ذات استقلالية ثقافية، دون التخلي عن إنجازات الغرب الثقافية وخاصة في هذا المجال، ولكن ليس بطريقة التأثر بالتنظيرات الغربية إلى درجة ضياع الهوية، أو الاعتماد الحرفي، أو النسخ المشوه أحيانا لمناهج ونظريات دون محاولة التبصر والاستيعاب المرتبط بالواقع الاجتماعي والحياتي والسياسي والثقافي لمجتمعاتنا العربية.

ونحن نعلم أن الأساليب الفنية التي عرفها المسرح العربي منذ نشأته، بقيت آثارها بادية حتى اليوم، ولم يكن النقد بعيدا عن ذلك رغم أنه -أي النقد المسرحي- لم يكن معروفا قبل تعرف العرب على المسرح، ولكنه دخل تجربة الرهان والتحدي، ولازم المسرح منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، إذ تناوب حضوره بين النجاح والإخفاق، وأحيانا الغياب الكامل عن النشاط المسرحي، مع ندرة النقد التخصصي وطغيان آليات النقد الأدبي، وقد مر هذا النقد بمرحلتين:

امتدت الأولى منذ منتصف القرن التاسع عشر، أي منذ بداية نشوء المسرح العربي حتى منتصف القرن العشرين، اتسم خلالها بمجموعة من الصفات ما زالت بعض آثارها بادية حتى اليوم في النقد بشكل أو بآخر، والتي اعتمدت آليات النقد الأدبي الذي كان في معظمه انطباعيا، ويفتقر للأدوات والوسائل التقنية المعتمدة أصلا على مدارس أو مذاهب فلسفية أو فنية، ورافقت رحلة ومغامرة المسرح الغربي منذ انطلاقته الإغريقية الأولى مع كتاب أرسطو فن الشعر، إلى ما بعد الحداثة أو البنيوية، أو أي مذهب أو مدرسة قد تظهر اليوم أو غدا.

أما المرحلة الثانية التي عرفها النقد المسرحي العربي، فتمتد منذ النصف الثاني من القرن العشرين إلى يومنا هذا، وهي مرحلة تميزت بانتشار المعرفة المسرحية والفلسفية والفنية المعاصرة، عن طريق الترجمة أو نقل الخبرات أو تبادل التجارب مع الغرب، ولعبت المعاهد والأكاديميات دورا بارزا في ترسيخ حضور النقد المسرحي في الحياة المسرحية العربية، مثلما أسهمت بتقديم النقد المسرحي كفن وعلم قائم على أصول معرفية ومنهجية علمية رصينة، قدمت للساحة مجموعة من الأسماء التي مهدت الطريق أمام الأجيال المسرحية المتعاقبة، من أجل تأسيس آليات نقد مسرحية علمية، وزرعت في نفوس العاملين في المسرح معنى وأهمية وضرورة حضور النقد المسرحي في حياة المسرح.

رؤية نقدية مسرحية عربية

ولكن هل استطاع النقد المسرحي العربي أن يشق طريقه كعلم وفن دقيق تتمظهر من خلاله رؤية نقدية مسرحية عربية، أو على الأقل فهم مشترك على مستوى جميع الدول العربية دون إبهام أو لبس أو ضبابية؟ وما الذي يمنع من ظهور هذه الرؤية رغم توفر وسائل التواصل الحديثة وتنوعها، وكثرة اللقاءات الأكاديمية والاحترافية وتعددها، دون نكران النوايا الحسنة الموجودة عند الجميع لتحقيق هذه الأمنية.

غياب المنهج الأكاديمي

باعتقادي المتواضع، أن غياب المنهج الأكاديمي الموحد لهذه الرؤى يرافقه التشويش الحاصل على فهم وتلقي معاني المصطلح الفني والفلسفي، وشيوع ممارسة مهنة النقد على مستوى الكتابة الصحفية، وحتى التخصصية «لغير أهلها»، ودون إلمام كاف أو معرفة واضحة بعلوم المسرح أو العلوم الإنسانية، وطغيان الأهواء الشخصية، مع غياب شبه كامل للحافز المادي أو المعنوي، إضافة لضعف آليات التكوين الأكاديمية، سواء في الجامعات -كليات الآداب والعلوم الإنسانية-، أو المعاهد المسرحية العليا الساعية إلى تكوين نقاد على أسس منهجية شاملة، توحد جميع العلوم الفنية في نظام أكاديمي حيوي يعيش الراهن ولغة المعاصرة، وينفتح على جميع التجارب والمناهج والمدارس.

يذكر المخرج البولندي «كريستوف وليكوفسكي» في كلمته التي نشرها بمناسبة يوم المسرح العالمي: «إن العثور على الأساتذة الحقيقيين لفن المسرح أمر سهل للغاية، بشرط أن نبحث عنهم بعيدا عن خشبة المسرح، فهم غير معنيين بالمسرح كآلة لاستنساخ التقاليد، أو إعادة إنتاج القوالب أو الصيغ الجامدة المبتذلة، بل يبحثون عن منابعه النابضة وتياراته الحية التي غالبا ما تتجاوز قاعات التمثيل، وحشود البشر المتكبين على استنساخ واحدة أو أخرى من صور العالم، فنحن نستنسخ صورا للعالم عوضا عن إبداع عوالم ترتكز على الجدل مع المتفرجين، أو تستند إليه، والحق أنه لا شيء يضاهي المسرح في قدرته على الكشف عن العواطف الخفية».

الناقد المسرحي

من هو الناقد الذي نقصده عندما نتحدث عن النقد الأكاديمي الموضوعي، القائم على معرفة فكرية وفنية ومهنية وخبرة وإدراك إنساني شمولي، والذي نعود لنؤكد أنه ليس من الضرورة أن يكون بين جنبات الكليات أو الأكاديميات التي تعنى بفن النقد فقط، إنه وقبل كل شيء كما يصف «جيروم ستولنيتز» مؤلف كتاب «النقد الفني .. دراسة جمالية وفلسفة»، إنسان يمتلك حساسية طبيعية لأهداف وصفات العمل الذي يحكم عليه، وخبرة واسعة في الفنون، والناقد يجب أن:

يمتلك أعلى مستويات التذوق الفني.

القدرة على الربط بين المدارس والتيارات الإبداعية، ويحدد المصادر والأصول المكونة للإبداع، لأجل تعيين خصائص كل اتجاه فني ومقارنته بالواقع أو بالفلسفات الشائعة في عصره.

التحلي بقدر عال من المعرفة في نواح فنية وثقافية مختلفة.

الاطلاع والتواصل الدائم مع المنجزات الفنية المعاصرة.

على اطلاع دائم بالمستجدات الفكرية والثقافية العالمية، وبالطبع المحلية.

له دراية واسعة بعلم وفن النقد وتاريخه ومدارسه.

يمتلك لغة أدبية مشوقة تجذب القارئ.

الإنفتاح الفكري والإنساني

على معرفة ودراية بأعمال المطبخ المسرحي بعناصره المختلفة.

امتلاك أخلاق الفنان المبدع، حيث لا مساومة على الرأي أو على فكرة، ونزيه وحر ومستقل، وذو مواقف إنسانية وفكرية وفنية مستقلة.

هذه هي صفات الناقد المنهجي المتنور المتحرر من أي شكل من أشكال الوصاية.

كما يذكر شعار التنويريين (فلتكن لديك الشجاعة على ممارسة قدراتك على الفهم)، وفي هذا المجال يذكر المفكر المصري الدكتور جابر عصفور: «إن النهضة الأدبية والفكرية، لا يمكن أن تتحقق إلا بحرية الفكر، والخروج من ظلامة النقل إلى استنارة العقل، وإعادة فتح باب الاجتهاد، وتحرير العقل الإنساني من كل ما يكبله من قيود التقليد» .

ولأن التنوير ابن عصره، ولا صلة له بماض يبرره، فنحن إذن أمام مسؤولية تاريخية تقتضي على المثقف أن يكون طليقا، فصيح اللسان، شديد التمسك بالمبادئ الإنسانية، متمسكا بحرية التفكير، ومؤمنا بالعدالة، ومحرضا على فكرة التقدم البشري، وباحثا عن الحقيقة دون خوف من أية سلطة.

الأكاديميات و تكوين الناقد المسرحي

لا شك أن الدور الذي لعبته الأكاديميات الفنية في تنشئة جيل من النقاد أو الدارسين للمسرح والأدب المسرحي في البلاد العربية، أسهم إلى حد بعيد في تطوير فن النقد المسرحي، وأوجد مساحة واسعة لدور النقد للمساهمة بشكل فعال في الحياة المسرحية العربية، ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة من خلال النتاجات النقدية الإبداعية التي ظهرت في فضاء النقد المسرحي العربي منذ عقود، وفي معظم الدول العربية التي تمتلك المؤسسات التعليمية التي تعنى بالفن والنقد المسرحيين.

وبمراجعة سريعة لتاريخ هذا النقد، وإجراء مقارنات بسيطة بين نتاجات النقد المسرحي في البلاد العربية، نرى بوضوح التطور النسبي الذي بلغته الدول التي أعدت نقادا في معاهد مسرحية عليا، أو داخل أروقة الجامعة في الكليات التي تعنى بالآداب الإنسانية، عن تلك التي لا تملك ذات الإمكانيات، وما إقبال الحكومات والجهات المسؤولة عن التعليم العالي على محاولة اللحاق بركب الدول المتقدمة في مجالات وتخصصات المسرح، إلا الدليل القاطع على الحضور البهي للمسرح في حياتنا المعاصرة، واعتراف من تلك الجهات بأهمية دور المسرح في حياة المجتمع، مع الاعتراف أن النقد لم يلق العناية المطلوبة إلا في فترات لاحقة على فنون التمثيل أو الإخراج.

ولكن... هل بإمكاننا الادعاء أن النقد المسرحي في الدول العربية قد حقق حضوره، ونال الغاية من وجوده مقارنة ببقية الاختصاصات التي تضمها الكليات والمعاهد العليا المعنية بفن المسرح، إلا أنه للآن لا يوجد لدينا نقد فاعل ومؤثر بدرجة معادلة للجهود المبذولة، والأمال المرجوة من ذلك العدد الكبير من النقاد خريجي الأكاديميات المسرحية، وهذا يدخلنا في مواجهة أزمة حقيقة، والمشكلة باعتقادي ليست في العنصر البشري، وإنما في عوامل أخرى تتعلق في بنيوية الأكاديميات المتخصصة في المسرح ودراسات المسرح، أو النقد المسرحي، والتي رغم ظهور عدد من الأسماء عربيا، إلا أنها لم تشكل تيارا نقديا مسرحيا يمكن التحدث عنه كتيار فاعل يسهم بإحداث تغيير، ومن برز منهم لعب الدور الذاتي في التحصيل والمتابعة الدور الأكبر في بروزه، وظهور بعض الأسماء المتميزة أكثر مما تقدمه الأكاديمية ذاتها.

كما أن الحياة المسرحية العربية، لا تقدم للخريج الأكاديمي الفرصة الحقيقة ليقوم بدوره، إذ تلعب الظروف المحيطة الدور الأكبر، وهي ظروف متعلقة بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة، وما نلحظه من توجه الخريج نحو مجالات مختلفة أولا لتأمين لقمة العيش، وثانيا للحصول على اعتراف المجتمع، وتحقيق الذات الإبداعية، المثال الواضح على ما ذكرناه■

السيكودراما ..

تصوير المسرح لمشكلات الحياة

د. مخلد بركات
روائي وباحث أكاديمي

تُعتبرُ السيكودراما أو التمثيلُ النفسيّ المسرحيُّ، أو ما يُطلق عليها الإرشادُ الجماعيُّ التمثيليُّ أو الدراما النفسيّة، من أشهر أساليب تقنيات الإرشاد والعلاج الجماعيّ التي تعتمد على التصوير التمثيليّ المسرحيّ لمشكلات نفسيّة أو سلوكيّة أو اجتماعيّة، أو حتّى لمواقف حياتيّة مختلفة.

وقد عُرف التمثيلُ منذ قديم الزمان كنشاط إنسانيّ له آثارٌ علاجيّة مهمّة، عُبر عنها "ارسطو" بمصطلحه الشهير (التطهير)، وأطلق عليها الأطباءُ وعلماءُ النفس اسمَ (التنفيس الانفعاليّ). (غانم 2003).

وتأتي السيكودراما على شكلٍ تعبيريّ متحرّرٍ من القيود السلبيّةً، ضمن جماعة تسود أفرادَها أجواءُ الأمنُ والطمأنينة بإعادة تمثيل مشكلاتهم السلوكيّة أو النفسيّة أو الاجتماعيّة أمام المدرب أو المختص والمجموعة المشاركة؛ مما يتيح للمشارك من خلال هذا الأداء التمثيليّ فرصة التنفيس الانفعاليّ عن مشاعره وانفعالاته والتوترات المختلفة ذات الصلة بالمشكلة، وكذلك فرصة الاستبصار الذاتيّ والتقمص والمحاكاة، من أجل إحداث تغيير في السلوك الإنسانيّ غير السويّ، وتعديله، وإعادة تشكيله، وكذلك من أجل تحقيق التوافق النفسيّ. (السفاسفة 2003).

واختلف الباحثون في تحديد نشأة السيكودراما؛ فبعضهم يرجعه إلى عام 1911، وبعضهم يؤخره إلى عام 1927، وبعضهم يرجعه إلى عام 1959. (غريب 1999).

ابتكر المحلّلُ النفسيُّ الأمريكيُّ يعقوب مورينو هذه الطريقة، حينما بدأ باستخدام هذا الأسلوب في "فينا" عام (1921) لعلاج المشكلات السلوكيّة عند الأطفال، ولاحظ أنّهم استطاعوا التعرّف على مشكلاتهم وتجريب أنواع جديدة من السلوكات الأخرى المناسبة، وأسّس أوّلَ مسرح للعلاج النفسيّ عام (1927) في مدينة "نيويورك" بالولايات المتحدة الأمريكيّة. (السفاسفة 2003).

كما قام (جي .س .ريل) بتمثيل المسرحيات التي ينهض فيها الملائكة والشياطينُ من القبور ويتكلّمون بصدق، وذلك لمعالجة المريضومساعدته في صورة رمزيّةلتعذيب غير مؤذ، كما لعب (بيير جانيه) دورًا مع مرضاه مثّل فيه بعضًا من تجاربهم الصداميّة.

أهداف السيكودراما

إنّ استخدامَ السيكودراما كما يرى مورينو كأسلوب من أساليب تعديل السلوك الإنسانيّ وتشكيله، يمكن أن يحقّقَ التالي:

- التوافق والتفاعل الاجتماعيّ السليم.
- إعادة توجيه الفرد وإعادة تعليمه سلوكياتٍ جديدةً.
- الكشف عن مشكلات الأفراد وتفهّم ذواتهم وإدراك رغباتهم.

تعبيرية

تعبيرية

فنياتُ وأساليبُ السيكودراما:

في التمثيل النفسيّ المسرحي تُستخدم العديدُ من الأساليب الخاصّة أثناء جلسات السيكودراما، بغيةَ تقوية المشاعر وتكثيفها، وتحقيقَ التنفيس للعواطف (غانم ٢٠٠٣). من أشهرِ هذه الفنيّاتِ وأكثرِها استخدامًا:

أسلوبُ مناجاةالنفس:

وهو هنا (مونولوج) داخليّ بين الشخص وذاته، عن طريقه يُعبّر عما بداخله من مشاعرٍ وأفكار، ويكون دور المعالج (المرشد) هو مساعدتُه على إخراج ذلك في صورةٍ لفظيّة، وهو أسلوبٌ مفيدٌ في إبراز المسافة بين الإدراك الحسّي للمريض والأحداث الفعليّة في العلاقات بين الأشخاص.

الدكان السحري:

يُستخدم هذا الأسلوبُ في الغالب مع الأشخاص الذين لا يكون لديهم وضوحٌ في تقييم الأمور، أو الذين لديهم شكوكٌ حول أهدافهم، أو الذين يواجهون صعوبةً في اختيار الأولويات في قيمهم.

أسلوب المرآة:

فيه يقوم المشاركون بما يقوم به الممثل، من حيث حركات الجسم والكلمات، وهنا يقف المرشدُ أو الممثلُ مع المشاركين، ويمكننا تطبيقُ هذا الأسلوب من خلال تسجيل فيديو يمثل سلوك الممثل وتعابيره، وإعادة مشاهدته مرةً أخرى، كما يمكن من خلال التغذية الراجعة التي يحصل عليها الممثلمن المشاركين. (Mereno, ١٩٩٤).

المصادر والمراجع:

السفاسفة، محمد (٢٠٠٣). «أساسيات في الإرشاد والتوجيه النفسي والتربوي»، ط١، الكويت: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع
غانم، محمد حسن (٢٠٠٣) «العلاجالنفسيبينالنظريةالتطبيق»، القاهرة.
غريب، محمد (١٩٩٩). «مدى فاعلية برنامج سيكودرامي للتخفيف من القلق النفسي عند أطفال المؤسسة الإيوائية»، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة: معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس.
شحاتة، خالد (١٩٩٩). «استخدام السيكودراما في تخفيض العدوانية لدى الأطفال اللقطاء مجهولي النسب لسن ما قبل المدرسة»، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، القاهرة.
Moreno, J. (١٩٩٤), Psychodrama & Group psychotherapy (٤th ed).

ثورة الموتى بشاعة الحرب

ايروين شو

سمير الشريف
كاتب أردني

الأعمال العظيمة لا تموت، هذا ما يتبادر للذهن من الوهلة الأولى، والمتلقي يتشرب فكرة النص المسرحي القصير الذي أبدعه "إيروين شو" (Irwin Shaw) الكاتب الأمريكي في العام 1935، وفي فصل واحد فقط، طرح فيه نبوءته لما تسفر عنه الحروب من عذابات وويلات، لدرجة أنه اعتبر النص استقراء وإرهاصا لما سيؤول إليه العالم باندلاع الحرب العالمية الثانية.

لعمق طرح المسرحية، تم اختيارها واحدة من أفضل عشرين نصا مسرحيا في الأدب الأمريكي المعاصر، وتم تقديمها على المسارح الأمريكية والإنجليزية والإيرلندية عشرات المرات.

عاش كاتبها بعد نجاح مسرحيته وانتشار آرائه فيها بعيدا عن وطنه، إذ كان من الكتاب الذين أعلنوا رفضهم للحرب التي تقودها أمريكا، ولسياسات قادتها، إدراكا منه ومن غيره من الكتاب أن للقلم دورا، وللأدب رسالة عليه أن يوظفها في إدانة دعاة الحروب والمستفيدين من إشعالها، داعين للسلام، مدافعين عن الحرية وحقوق الناس.

والملفت هنا أن "شو" قد كتب مسرحيته، وتشكل حسه الإنساني ووعيه السياسي ولم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره، إذ كان في سنته الثانية الجامعية، وعاش أزمة العالم الاقتصادية التي تفاقمت آنذاك، وانعكست سلبا على كل شعوب الأرض بما فيها الشعب الأمريكي، مستشعرا بحس إنساني عميق ما يهدد العالم من ويلات وكوارث جراء الحروب.

يدور النص المسرحي زمنيا في بداية السنة الثانية للحرب الكونية، داعيا للسلام والامتناع عن المشاركة بأية حرب.

نجاح المسرحية وانتشارها تحقق لأسباب كثيرة أهمها أن خطابها رائع ساخر عنيف، يمثل صرخة بوجه تجار الحروب ومن يعتاشون على ويلاتها، ناهيك عن الحس الإنساني البديع الذي تكتسي به حواراتها ومواقف شخوصها، وما يلفت في بنائه المسرحي الفني غياب التقسيم المعتاد من مشاهد وفصول، بل جاء النص متتابعا من أوله حتى نهايته، مستعيضا عن نظام المشاهد ونهاية الفصول بحركة الأضواء والإظلام، وتوظيف كشافات الإضاءة وتحولاتها اللونية والحركية، وتلك ميزة نادرة آنذاك، ساعدت الكاتب على الانتقال من مشهد لآخر، وتبني نمطا فنيا جديدا، ليقترب به من تقنيات السينما، وينأى عن الاشتباك مع النمط التقليدي المعتاد فنيا، وهو يفرض أن تجسيد هذا النص مسرحيا يتطلب مسرحا حديثا، مزودا بأحدث التقنيات الفنية التي تسهم بالتعامل مع تفاصيله السينوغرافية.

المسرحية بمجملها تدور على فكرة رئيسة "رفض الحرب"، يجسد شخوصها ستة جنود لاقوا حتفهم ويرفضون عمليه دفنهم، كأنما هم يعلنونها صرخة وعي جديد ضد حروب تصادر إنسانيتهم، وتدافع عن الظلم الذي حاق بهم، وضد مهندسي الحروب والمخططين لها، ولهذا اعتبرت المسرحية في حينها من أعنف الاتهامات التي قيلت فنيا ضد الحروب.

هذا النص الواقعي السريالي الفنتازي الساخر، يرتفع فيه بوضوح حس وطني مخلص، وإحساس بالمسؤولية تجاه الذات والآخر، نص ممتلئ بمساحات إنسانية، وانتقادات سياسية كثيرة كتبها مؤلفها مسجلا تنديده واعتراضاته آنذاك، لدرجة أن اعتبرها النقاد إرهاصا أوليا لنبوءة الحرب العالمية الثانية.

أسئلة كثيرة تطرحها المسرحية لعل في مقدمتها: من المستفيد من إذكاء نيران الحروب؟ والمستفيد الرئيس منها؟ ألا يكفي هذا السؤال للالتفات للإنسان؟ ألا تعتبر دعوة للتمرد على كل المنتفعين المتاجرين بمصائب البشرية؟.

هذا النص الذي لا يبلى مع تقادم الأيام، لأنه يعالج موضوعا إنسانيا يخص جميع الناس في كل وقت، يفضح ويعري القوى التي تدفع بشبابها لتحقيق مكاسب سياسية متدرعة بشتى الأسباب، وتكشف اللثام عن التفكير السادي العقيم لدى ساسة يبذلون أقصى ما لديهم لمواجهة وواد أية بؤرة تململ أو تمرد، أو محاولة نهوض حتى لو جاءت من موتى!.

على الجانب الآخر، فالنص يحمل خطابه الفكري الفلسفي الذي يدل على وعي وتميز، من شاب يكتب بهذا العمق في سن العشرين، ومن يطالع النص يقف أمام الكثير من هذه الإشارات الفلسفية التي يجدها في النص جلية ومنها: «لا أخشى الموت، بل أخاف أن أموت بلا ثمن...، هناك سلاما أعمق وأصدق من هذا الذي لا يتحقق إلا بأن نكون خلاله طعاما للدود وجذور النبات...، ما الذي يمكن أن يكون مقابلا لروح إنسان أزهقت دون أن يستمتع بحياته كما يليق...، في الحرب لا يموت الجنود في سبيل الأوطان، بل من أجل بضعة نياشين ملونة يزرعها على صدورهم جنرالات تافهون...، الجنرالات والكبار يخططون، والصغار من يدفعون الثمن... الوطنية يُدلل عليها بالدم، أكثر مما يؤكد عليها بالإخلاص للعمل، والاستماتة للبناء، والوفاء بالوعد والعهد، واحترام الآخر...».

ومن وحي بشاعة الحرب وأثرها المدمر على الأفراد والحكومات والشهداء وأسرهم، ومن أجواء الحروب والموت والقتل والمتاجرة بمصائر البسطاء، كتب «شو» نصه ليكون شاهدا على بشاعة البعض، وقدرة البعض الآخر على رفع الصوت عاليا ضد الظلم والظالمين■

"اللعنة".. إنــهم يقتلون الحُلم

XALA

A Film by Ousmane Sembene

ملصق فيلم إكسالا

رانية ع. حداد
ناقدة سينمائية أردنية

في المدى لحن بهجة يتردد... وثمة أجساد تتمايل على إيقاعات تعلن الاستقلال، لكن في الأفق أيضا، صدى لسؤال ينتظر الإجابة، هل أنجز الاستقلال حقا؟

رغم أن صوت السؤال كان عاليا، إلا أن أحدا لم يسمع، واحد فقط لم تصم إيقاعات الفرحة أذنيه، فسمع صدى السؤال، وأرقته الإجابة، فأدلى بوجعه صوتا تتحرك إلى موضع الألم، كان هذا المخرج السنغالي عثمان سمبين، عندما وقف على مسافة 14 عاما من استقلال السنغال عن المستعمر الفرنسي، نظر خلفه ليتأمل كنه الاستقلال وحقيقته، فجاءت إجابته بفيلم (Xala)، أو "اللعنة" الذي أنتج عام 1974.

مفارقات السخرية

السخرية في أحيان كثيرة أبلغ من الجد، فيختار سمبين هذا القالب لمعالجة موضوعه، وتبلغ ذروة السخرية في العشر دقائق الأولى من الفيلم، حيث المقدمة تكشف وتختزل مقولة الفيلم، وما يأتي لاحقا ما هو إلا تجلٍّ لهذه الخلاصة، ويهتم سمبين في هذا المقام بإبراز التناقضات، إذ يبلغ التناقض مداه في المقدمة: التناقض بين الصورة والصوت، بين الكلام والفعل، حينما نسمع صوت الراوي يأتي من خارج الكادر ليحدثنا عن استقلال البلاد ومعانيه: "علينا أن نتحكم بالتجارة والصناعة، والثقافة، أن يصبح قدرنا بأيدينا..."، ولكن بلغة فرنسية تنهل من ثقافة المستعمر الذي عمل سنوات على محو لغة الوولوف؛ اللغة الأصلية للبلد.

اللعب على التناقضات

يواصل سمبين اللعب على التناقضات في المقدمة ليعمق سخريته من زيف واقع الاستقلال، فيواصل صوت الراوي خطابه بالفرنسية، ويعلن بدء مرحلة جديدة في تاريخ السنغال، يقود فيها الشعب السنغالي نفسه بنفسه، وتحل فيها الاشتراكية الإفريقية محل الرأسمالية الغربية، لكن الصورة المرافقة لهذا الكلام تقدم تناقضا آخر، فيواصل الرجال البيض -الذين طردوا قبل قليل- صعودهم من جديد إلى غرفة التجارة، محملين هذه المرة بالأموال التي سيعيدون من خلالها رجال الأعمال المحليين إلى حظيرتهم، ليصبحوا بذلك وكلاء للرأسمالية يتحدثون بلغتها، ويرتدون زيها.

بقبلة، وثلاثين من الفضة... هكذا سلم يهوذا المسيح لأعدائه، وهكذا سلم السماسرة المحليون البلاد والعباد من جديد إلى المستعمر الأبيض.

ومن فيلم إكسالا

مفعول السحر والخرافة

كي يُتَوّج النصر، قام أحد أعضاء النخبة البرجوازية التي أصبحت بعد "الاستقلال المزعوم" تحكم البلد، بدعوة رفاقه في غرفة التجارة إلى حفل قرانه على زوجة ثالثة، لكن ما سيحدث لم يكن في الحسبان، إنها (اللعنة) التي ستصيبه في رجولته، ليقف حينها عاريا أمام حقيقة عجزه في ليلة دخلته، واللعنة في الثقافة السنغالية هي لعنة العجز الجنسي التي تصيب المرء، ولا يمكن تجاوزها إلا من خلال حَجّاب قوي يفك مفعول السحر.

إذن، يختار سمبين اعتقادا ضاربا في عمق الثقافة السنغالية وهي (اللعنة)، لتصبح عنوانا للفيلم، ومحورا تدور حوله الأحداث، فيسعى المصاب باللعنة بشكل محموم على مدار الفيلم لإزالة أسباب عجزه، والعلاج الوحيد لهذه التعويذة هو أن يقف عاريا مهانا أمام متسول وزملائه الآخرين الذين يرافقونه، وبذلك يوظف سمبين (اللعنة) لتحمل مستويين من الدلالة؛ الأول: واقعي وهو العجز الجنسي الذي يصاب به الرجل، والثاني رمزي يمكن إسقاطه على الوطن وحقيقة الاستقلال، فيصبح عجز أبناء البلد عن إنجاز استقلالهم الحقيقي ماثلا عبر عودة المستعمر من الباب الخلفي من خلال أذرع محلية، وهي الطبقة البرجوازية الإفريقية الحاكمة التي يوجه سمبين لها أصبع الاتهام بخيانة البلد، واستعلائها على الفقراء والمهمشين، وفي قتل حلم الاستقلال، وكأن طبقة البرجوازية هذه هي اللعنة التي يجب التخلص منها.

سمبين يقدم نقده أيضا للدين السياسي، من خلال شخصية رجل الأعمال السنغالي الفاسد، والبعد الديني الذي يعكسه الاسم، والتناقض بين اللقب المكتسب من الدين وبين الأفعال التي تبتعد عن الدين، أو بالأحرى توظيف الدين في خدمة المصالح الخاصة، كما يقدمه المخرج كعدو لأبناء جلدته، وهنا يشير بإصبع الاتهام لا إلى الاستعمار الفرنسي فحسب، وإنما أيضا إلى أذرعه وأعوانه المحليين الذين ينفذون تعليماته التي لا تخدم الاستقلال.

الاستعمار الثقافي

يوظف المخرج عثمان سمبين عناصر ومكونات الهوية الثقافية الإفريقية، في التعبير عن فكرة استلاب السنغاليين الفكري والثقافي، بانتهاجهم طرائق المستعمر الفرنسي بعد الاستقلال، ولإظهار الآثار الضارة للاستعمار على المواطنين السنغاليين، وحجم اغتراب وانسلاخ الطبقة البرجوازية السنغالية الجديدة عن ذاتها وهويتها، وهنا يستخدم سمبين اللغة والأزياء والطقوس والعادات والتقاليد في نقل هذه الأفكار والتناقضات، فنرى كيف شكلت اللغة الفرنسية التي تستخدمها هذه الطبقة حاجزا لغويا وثقافيا بينهم وبين أبناء شعبهم، فهم يتحدثون لغة المستعمر، وكذلك يرتدون أزياءه، ويحاكون شكل حياته وسلوكه الاجتماعي والثقافي، وصولا لنظامه الرأسمالي الذي يفرض معه تباينا طبقيا كبيرا، نرى ذلك في مشاهد الاحتفالات والطقوس التقليدية المصاحبة لانتخاب إفريقي رئيسا للغرفة التجارية، حيث بعد طرد الرجال البيض من الغرفة التجارية، يعود (المصاب باللعنة) ورفاقه إلى الداخل، يتحدثون بالفرنسية، ويتخلصون من ثيابهم الإفريقية، ويرتدون البدلات الغربية وربطات العنق، في تباين ثقافي طبقي مع عامة الناس في الخارج، وكذلك في مشهد الاحتفال وطقوس الزواج الثالث الذي تجلت من خلاله مظاهر البذخ، فتحول الحفل إلى مسرح لعرض الأزياء والسيارات الفاخرة، وغيرها من المظاهر التي تكرس التمييز الطبقي، وتعكس أنماط سلوك الطبقة الجديدة من رجال الأعمال السنغاليين، وتكيفهم مع المعطيات الجديدة، ومع مصالحهم الشخصية، حيث حلت المصلحة الذاتية الاقتصادية، والانتصار للإرادة الفردية محل الانتصار للإرادة الشعبية.

من الفيلم

> يوظف المخرج عناصر ومكونات الهوية الثقافية الإفريقية، في التعبير عن فكرة استلاب السنغاليين بإنتهاجهم طرائق المستعمر الفرنسي بعد الاستقلال

نساء وصور مختلفة

نماذج مختلفة تمثلها النساء المحيطات بالرجل المصاب باللعنة، فهناك الزوجة الأولى التي ترتدي دائما الزي السنغالي التقليدي، تمثل إفريقيا التقليدية والكرامة المرتبطة بها، على الرغم من الشعور بالمرارة اتجاه زواج زوجها من زوجة ثانية، والآن زوجة ثالثة، إلا أنها تظل مخلصة لزوجها وتدعمه وتحترمه، ولا تفكر بطلب الطلاق. بينما الزوجة الثانية، تمثل نسخة أنثوية من الذكر الإفريقي المستلب ثقافيا، فهي مولعة بارتداء الملابس الغربية ذات العلامات التجارية الفاخرة، كما ترتدي شعرا مستعارا ونظارات داكنة، وتتحدث الفرنسية، وتجسد الصورة النمطية للمرأة الغربية ذات العقلية المادية، كل ما تحتاجه من زوجها هو المال ورغبة الجسد، وعندما لم يعد قادرا على توفير أي من هذه الأمور، تحزم مقتنياتها الثمينة في شاحنة وتغادر.

أما ابنته، فهي شابة، متعلمة، قوية، مستقلة، واثقة، تتمسك بلغتها الأم، وتحاول دائما التحرر من سلطة أبيها، فتخالفه في سلوكه، ولها رؤيتها الخاصة بذاتها، وكأنها بصفاتها تلك تجسد الحلم بالأمة الجديدة، لتمثل النموذج الإيجابي للمرأة للجيل الناشئ الذي تعقد عليه الآمال في تغيير الواقع، وفي تحقيق الحلم بسنغال جديد مستقل بشكل حقيقي، سنغال محتفظ بهويته كما يراها سمبين.

من الفيلم

> في أفلام سمبين، دائما ما تكون أمة الشخصيات فردية، تنسحب بدواها على ما هو أوسع

يحتفظ المشهدان الافتتاحي والختامي بجمال خاص لجهة الصورة و الإيماءات حيث تعد الأشد تأثيرا وتكثيفا لفكرة الفيلم، وبقدر ما ينطويان على الفانتازيا، بقدر ما يقتربان من الواقع في ملامسة الوجع، فالمقدمة تكشف في طياتها عن زيف وعود الاستقلال، وتفضح التناقض وكذب الخطب الرنانة، فعلى درج مبنى غرفة التجارة لم تحطم النخبة الحاكمة في الحقيقة أصنام الرجل الأبيض، وإنما في انتمائها للوطن، وانحيازها لطبقاته المسحوقة.

مشاهد في البال

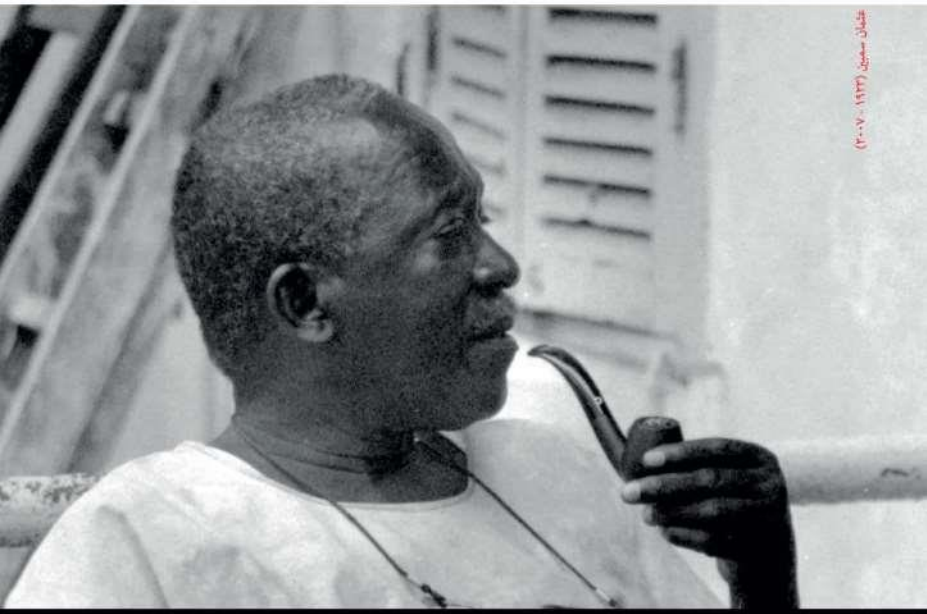
إذن، عامة الشعب تحتفل في الشارع بـ"الاستقلال"، بينما هؤلاء السماسرة المحليون يقدمون قرابين الطاعة لسيدهم الجديد القديم، ويأتي المشهد الختامي كنتيجة حتمية، ورد فعل على الظلم والخيانة والتجويع، إنه الازدراء لتلك الطبقة الحاكمة، وتمرد عليها ولو بعد حين، حيث يقوم المتسولون - أبناء الفئة المسحوقة والمتضررة من السياسة الاقتصادية- بالاقتصاص من الرجل المصاب باللعنة ولو معنويا، فخيانته لثقافته، لم تأخذه إلى أي مكان سوى للعزلة، فيمضي الفيلم باحثا عن علاج لـ (اللعنة)، وينتهي به الأمر مفلسا وعاجزا، فتتركه زوجاته، ويتعرض للبصق من قبل حشد من المتسولين كعقوبة على جرائم الماضي، وكشرط مسبق لاستعادة رجولته.

الكرامة، الكبرياء، الحرية، والانتماء العميق إلى الهوية الإفريقية، جميعها عناصر جبلت منها شخصية المخرج عثمان سمبين، فقادته إلى أن يبدع أدبا وسينما.

وعثمان سمبين لم يتجاوز بعد الصفوف الابتدائية، أقدم أمام أقرانه التلاميذ على ضرب مدير مدرسته الفرنسي بعد أن تعمد إهانته، ففصل من المدرسة، ولم يكمل بعدها تعليمه، إنما نهل من مدرسة الحياة، هذه الحادثة ساهمت في تشكيل مخزون سمبين المعرفي، وانعكست على مشروعه الأدبي والسينمائي لاحقا، حيث قدم قراءة ونقدا لإفريقيا في مرحلة ما بعد الكولونالية أو الاستعمار.

عاد إلى وطنه عام ١٩٦٠ بعد استقلاله، فأراد أن يصل إلى أكبر شريحة ممكنة من الناس، فاختار السينما أداة للتعبير، بعد أن لمس أن الكلمة المكتوبة عبر مقالاته لم تجد طريقها إلا إلى طبقة نخبوية محددة، فكان أن كتب سيناريوهات أفلامه المأخوذة بالغالب عن رواياته، أخرج العديد من الأفلام التي تركت بصمة في تاريخ السينما الإفريقية والعالمية، لذلك لُقب بأبي السينما الإفريقية، ظل ناقدا لاذعا للاستعمار الجديد، وتواطؤ الطبقات الوسطى الإفريقية، وكان دائم البحث عن لغة سينمائية جديدة، فانعكس ذلك على شكل ومضمون أفلامه التي تأثرت بشكل أو بآخر بالواقعية النقدية، والتعبيرية والهجاء، والعناصر الملحمية، والتقاليد الشفوية الإفريقية.

في أفلام سمبين، دائما ما تكون أزمة الشخصيات فردية، تنسحب بدورها على ما هو أوسع؛ حيث تغير هذه الشخصيات مسارها من الذات الجمعية، والتضامن الجماعي إلى الاهتمام بالذات الفردية، والمصلحة الشخصية بمعزل عن احتياجات المجموعة، فتلك الشخصيات الفردية معزولة عن مجتمعها، وغير قادرة على التماهي مع الأقران المضطهدين من النخب التي تستغلهم، وهذا الأمر يسرع من سقوطها■



عثمان سمبين (١٩٢٣ - ٢٠٠٧)

التصميم الرقمي والإحساس بالدهشة

د. معتصم الكرابلية

أكاديمي وباحث في التصميم الرقمي

مما لا شك فيه أن التصميم بات حاجة ملحة وضرورية، وهو يفرض ذاته بقوة في شتى مجالاتنا الحياتية، فالتصميم بشتى أشكاله وألوانه يمتعنا ويدهشنا، ويعزز رغبتنا بامتلاك الأشياء ويؤكد حضورها، وعلى الرغم من تعدد الأساليب والأدوات التصميمية، إلا أن هدفها يبقى واحدا في الحصول على مضمون جمالي ووظيفي يسهل ويخدم رغباتنا، ويجعل من حياتنا أسهل وأجمل.

وقد برز التصميم الرقمي كأحد أهم الأدوات في إظهار جماليات التصميم كمنتج نهائي، لما أسهمت فيه التكنولوجيا الحديثة من تطوير لأدوات التصميم من خلال أجهزة الحاسوب والأجهزة المضافة الأخرى، مما أتاح ووفر خيارات وآفاق جديدة ومستحدثة في التصميم، إذ أصبح محاكاة الواقع والخيال متاحا بشكل يمكننا من استقراء المستقبل، والنتائج المتوقعة قبل تنفيذها وإنشائها، علاوة على أن استخدام التقنيات الرقمية والبرامج في عملية التصميم، أسهم بانخفاض التكلفة المادية مقارنة بالوسائل التقليدية الأخرى.

وتبرز أهمية التصميم الرقمي في كونه أسلوب يتمتع بالمرونة والدهشة والجمال، وهذا ما يجعل منه أداة مميزة للوصول إلى شريحة كبيرة، ويلقى قبولا واسعا إلى حد بعيد، فالتصميم الرقمي وسيلة يمكن من خلالها مخاطبة المشاعر والأحاسيس بما يقدمه من إيحاءات بتقنيات تجعل من مستخدمه يتفاعل معه بشكل أكثر تعاطفا مع منتجاته التصميمية.

الدهشة:

يقول "ديكارت": "أنى لنا أن نثق بشيء ما، إذا ما كنا نملك أسباب الشك فيه". تلك الدهشة التي تملك "ديكارت" تجاه اليقين والمسلمات بهدف الوصول إلى اليقين ذاته، ومما لا شك فيه أن الانغماس في تجربة خارجة عن المألوف يجعلنا نشعر بالدهشة والغرابة؛ وذلك ما يحاول التصميم الرقمي إثباته في كل لحظة وفي كل حين، فهو يعمل كمنبه ذهني يتطلب التأمل والتركيز واستدعاء الشعور تجاه ما يقدمه من مؤثرات رقمية.

يعد الجمال غاية أساسية للأشياء في حياتنا بصفة عامة، وعندما يرتبط موضوع الجمال بالتصميم الرقمي؛ فإنه يصبح غاية ضرورية ومتلازمة للتصميم، وهو ما يتحقق من خلال الألوان والانسجام والإيقاع في التصميم، وهنا تكمن أهمية التصميم الرقمي في أنه أتاح خيارات وتقنيات أكبر، وأكثر جاذبية للتصميم، وبمواصفات وأساليب مبتكرة وإبداعية، الأمر الذي أعطاها بعدا جماليا وفنيا متنوعا على المستوى الحسي.

تعبيرية

الجمال:

إن ما يميز التصميم الرقمي هو أن انه عمل على تشكيل وتطوير أدوات تصميم جديدة، من خلال استخدام كل أشكال المعلومات، لتشكل في مجملها التصميم الرقمي على اختلاف وتنوع أشكاله، (صوت، صورة ساكنة أو متحركة...)، ولعل المقارنة بين التصميم بمختلف مجالاته في عصوره المختلفة، وبين التصميم في القرن العشرين، يكشف عن مدى الفرق والتطور الكبير الذي حدث على مستوى تطبيق التكنولوجيا في التصميم بشكل عام، من حيث إعداد التصميمات، والقدرة الهائلة للحاسب الآلي على دعم التصميمات وتوليد النماذج، وتنفيذ الأشكال المعقدة، وربط التصميمات بالواقع ومحاكاته ورؤية تأثيراته.

المرونة:

يتطلب التصميم الرقمي الممتاز دقة فعلية كاملة، ووضوحا في التنظيم والتقديم، وعندما يتصف التصميم بهذه القيم سنكون مستعدين لقبولها فنا، وبذلك فإن التصميم يتطلب مرونة وقابلية لكي يظهر كمنتج صادق معبر يؤدي وظيفته بشكل جيد وواضح ومفهوم، ويمتلك قابلية لإثارة إعجاب الناس، فالتصميم الرقمي الجيد ليس مجرد حلول لمشاكل معينة بدون فن أصيل إبداعي، بل يتعدى ذلك من حيث إمكانياتها في عرض أشكال قيمة ذات رمزية عالية، ضمن بناء عملي فعلي يوصلها إلى عالم الفن والإبداع.

تعبيرية

كما أن التطور الهائل والمستمر لهذه التقنية، أسهم بظهور تطبيقات جديدة في مجال تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، الأمر الذي انعكس بشكل مباشر على أسلوب ونمط حياتنا، وساهم في تغيير أسلوب المعيشة والعمل واللعب والترفيه، وحتى التفكير، كما أصبح التسوق والاستمتاع والراحة والاتصال وممارسة الأنشطة متاحة بشكل أسرع وأفضل وأكثر دقة، وعلى نحو يضمن التواصل بشكل أسهل بين جميع مكونات الحياة.

ولعل من أهم ما يميز التصميم الرقمي، هو استخدام الواقع الافتراضي وربطه بالخيال العلمي، بحيث يمكن استكشاف الأماكن والأشياء التي يصعب الوصول إليها، فضلا عن التفاعل مع الآخرين بأماكن بعيدة بطرق غير مألوفة.

وبالرغم مما سبق، إلا أن التصميم الرقمي لا يزال في طور النمو إذا صح التعبير، وهو يرتبط بالعقل والمعرفة، يُمَكِّن المصمم من العمل بأنواع كبيرة جدا من الأدوات المختلفة، كما أنه منهج يعبر عن الحرية والارتياح، وهو ما يجعله ملائما للتطبيق والاستخدام، بالرغم مما يتميز به من غموض واضح بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، والذي يعتبر قيمة ثمينة لهذه التصميمات.

ومما لا بد من ذكره أن الصورة الرقمية تشتمل على ثلاثة أبعاد أساسية تتمثل في:

البعد المعرفي: وهو ما يمكننا الحصول عليه من معلومات من خلال استخدام الصورة الرقمية، ومدى توافق مستوى الصورة مع إدراك المتلقي ومعارفه وخبراته السابقة.

البعد الوجداني: إذ أن إمكانية القبول أو الرفض للصورة الرقمية تتطلب حدوث انطباع خاص لدى المتلقي، من حيث اللون والشكل والحركة والصوت وغيرها.

البعد السلوكي: إذ تتأثر خياراتنا بنوع وشكل الفضاء الرقمي، الأمر الذي ينعكس على سلوك الفرد في مختلف شؤون الحياة■

تعبيرية

وداد قعوار

خيوط الهوية ونقوش الذاكرة

محمد جميل خضر
قاص وكاتب صحفي

بلهجة محببة مشعة بأهداب المدنية، تبوح الفلسطينية/ الأردنية وداد قعوار، الباحثة، والكاتبة، والمؤرخة، وجامعة المقتنيات، ببعض أشجانها حول علاقتها بأثوابها.

حفظ التراث بوصفه شكلًا من أشكال مقاومة الاحتلال الإسرائيليّ، هي المنهجية التي اعتمدتها قعوار صاحبة كتاب «كي لا ننسى»، خلال كل حياتها، ومسيرة توثيقها ورصدها وكتابتها وتأريخها تاريخًا ممتدًا من التراث غير الماديّ، وفي المقدمة منه، المتعلّق بأثواب النساء الخاصة بالأعراس، وبعموم المناسبات الأخرى. تقول في مقابلة معها: «استهوتني خلال إقامتي في بيت لحم نهاية أربعينيات القرن الماضي، أثواب نساء القرى التلحمية، وفتنتني حليّهنّ، وما يضعنه فوق رؤوسهنّ. غبتُ سنتين للدراسة في بيروت، وعندما عدتُ إلى بيت لحم، فجعني مشهد النساء أنفسهن اللواتي تعلقت بهن وبأزيائهن تعلقًا شغوفًا، وقد اصطففن في مخيمات اللجوء ينتظر الدور على الحليب وتموين وكالة الغوث. صدمة شكّلت منعطفًا جوهريًا في مسيرتي وحياتي. وبدأت أسأل نفسي أي تغيير موجع ومأساويّ هذا الذي حدث لهن، من نساء سعيدات فرحانات متباهيات بأزيائهن وحليّهن وأغطية رؤوسهن، يجبن السوق بكل ما هو جميل وفاتن ويعكس عراقة الأصل، ورسوخ ما توارثنهنّ كابرًا عن كابر، إلى نساء حزينات، محتاجات، مشغولات بلقمة الخبز وجرعة الحليب، وبعض ما يقيم أودهنّ وأوَد أبنائهن وأسرهن، وإذا بهنّ خلعن البهاء وارتدين الخواء والجفاء.

ذاكرة القماش

وقررت من لحظتها (على القليلة) أن أجمع ما يحفظ تراثهن، ويبقى يذكر الأجيال اللاحقة بما كان عليه الحال، وما صار إليه.

ولاحقًا كل عدوان جديد، وضياع أرض جديدة، ونهب حق ومحو ذاكرة، بات يجعلني أتمترس خلف مشروعي أكثر، وأتوسّع دائرة توثيقي وبحثي وجمعي ما يشكّل رفضًا لما يجري، ومجابهة بين ذاكرة حيّة ما يزال أريج نضارتها يرفرف بين السماء والأرض، وذاكرة محنطة قادمة من كهوف الخرافة، وقيعان التدليس والتلفيق والادّعاء".

سرديّة الأثواب..

تقف في مقابلة تلفزيونية، أمام ثوب معانيّ يتجاوز عمره المائة عام، منقوش بأيدي الصبر والرضا، بعيدًا عن ماكنات الخياطة التي عرفت بعده، تروي قصته. تقف حاملة ٩٠ عامًا من الشغف، ومواصلة المنجز والرسالة ومرامي السعي الدؤوب.

"القمايش كانت تأتي من حلب" تقول قعوار في المقابلة، وإذا بالأغنية التي على البال تصدح بالنغم:

"يا رايحين عا حلب حُبي معاكم راح.. ويا محمّلين العنب تحت العنب تفاح.. كل من وليفه معه وأنا وليفي راح.. يا رب نسمة هوى ترد الولف ليّا.. عالروزنا.. عالروزنا كل الهنا فيها.. وش عملت الروزنا الله يجازيها".

يطلق على القماش، تقول وداد، قماش صبغ، فماذا عن قماش الصبر والعمل على مدى عقود بثبات وعزم وعزيمة وتصميم، تريد أن تكرّس هوية، وتحفظ ذاكرة، وتعيد للكرم طوله وعرضه ومداده؟

عن فن قديم تتحدث وداد، تتحسّر على غيابه في النسيان. عن قصة العصبة، عندما كانت الصبايا تجمعن كل قطعة نقد معدنية يهديها لها خطيبها، ويخطنها على قطعة من حرير، فإذا بمجموع هذه القطع الغالية تصبح عصبةً تزيّن وقار الرأس، وتحفظ فتنة المحيّا.

وللأثواب أسماء لو تعلمون، ولها ذاكرة وسرديّة وأنفاس عبق: ثوب (خلقة) لدى "مركز طراز" واحد يعود تاريخه إلى عام ١٩٢٥. ثوب (غب/ أم عب). ثوب قبيلة بني حسن الذي يحمل الموجود منه التاريخ أعلاه نفسه. "شرش شقحات" الخاص بمحافظة إربد وشمال الغور.

أثواب وجماليات..

وداد قعوار الممتد منجزها على صعيد توثيق التراث الفلسطيني والأردني المتعلق بأثواب بمختلف تنوّعاته ومرجعياته ومساحات مدنه وقراه وحواضره، ركزت خلال مسيرة حافلة لا تشبه غيرها، على المرأة؛ على ملابسها، أشجانها، أسرارها، وكمالياتها المخبأة داخل صناديق المسرّة. من زنّانير وطواقي ومختلف أغطية الرأس، وزينات الثوب(أكسسوارات) من تطريز وقطع نقدية وألوان وبهاء. فتنة أخذت كل ما مضى من عمرها المديد، ويبدو أن لديها، ما يزال، المزيد.

صناديق الحكايات..

تقول ابنة طولكرم إن لهذه الصناديق حكاية وحكايات، إضافة لحكاية كل كمالية مما تحتويه هذه الصناديق من كماليات. وفي حين أن قماش الصبغ كان يأتي من حلب، فإن الصناديق (صناديق الجهاز) وكمالياتها كانت تأتي من الشام.

والمقصود بالجهاز هو كل ما تشتريه المخطوبة وتجمعه لتأخذه معها عند مغادرتها بيت أهلها واستقرارها في بيت الزوجية الأبديّ أيامها، المحاط بالسكينة والمحبة والسلام.

وأما الصناديق فمن خشب الأشجار العتيقة (الجوز والبلوط والصنوبر والأبنوس والزّان والماهوجني والعزيزي وغيره) المرصع بالصدف، المشغول على مهل الحرفيين الدمشقيين البارعين.

ثوب العروس..

لم يكن ثوب العروس، بحسب المؤرخة وداد قعوار، ينجز مرّة واحدة، كان يُبنى قطعة.. قطعة، وينسج بما يحتاجه من العناية والرعاية والحدب والأحلام. الخالة تشارك في إنجاز بعض قطعه، وأما العمة والوالدة فكن أصحاب اللمسات الأخيرة، حين تجمع هذه القطع جميعها، فيصبح الثوب عروسًا، وتصبح العروس زينة كل ثوب، تحت كل سقف، وفوق كل فرح.

ولا خيطًا اصطناعيًا واحدًا في الثوب كله، تؤكد قعوار، خصوصًا تلك التي تحتفظ بها متاحف العالم، فتلك متاحف لا تفضّل إلا ما هو طبيعي، منقوش آناء الليل وأطراف النهار.

وأمّا خيوط التطريز فهي إما قطنٌ أو كتّانٌ أو حرير. أردنيًا، فإن معظم خيطان التطريز من القطن، باستثناء أثواب معان القديمة فهي من الحرير المنسوج يدويًا.

خيطان الحرير

خيطان التطريز الحرير كانت تأتي، بحسب قعوار، إما من لبنان أو من سورية، تبيّن وداد قعوار. هناك حيث كان اللبنانيون والسوريون يربّون دودة القزّ (دودة الحرير) ويصنعون منها أثمن خيوط العالم ، ثم يصدّرونها لأربع جهات الأرض.

هذا كان حال أثوابنا حتى عام ١٩٣٠، تؤرخ قعوار وتوثّق، ومن غيرها يستطيع أن يمنحنا كل هذه المعلومات، ويطلعنا على كل هذا الجهد الذي تبنّته مذ كانت صبية، ولم تبرح مساحة اختصاصها هذه حتى يومنا هذا. فأي كنوز تلك التي وقعت عليها صاحبة عشرات الكتب في حقل اختصاصها وحقول أخرى ذات علاقة؟

تعبيرية

رحلة البحث..

تتحدث"ام التراث الفلسطيني" في غير لقاء معها عن التغيرات السريعة المتسارعة التي شهدها الأردن الذي أصبح منطلق تنقلاتها منذ العام ١٩٦٧، نحو أربع جهات الكوكب، وتشير إلى ملاحظتها تراجع قيمة الثوب الشعبيّ التراثيّ، وتناقص عدد النساء اللواتي ترتدينه، فقررت أن تعيد له معناه، وتركز بحوثها وتوثيقها حوله وحول جمالياته، و"من هنا بدأت رحلة بحثي".

ذاكرة الحرير

ومن يومها خاضت صاحبة كتاب "ذاكرة الحرير" الصادر في باريس عام ١٩٨٨، رحلة جمع الأثواب القديمة، التي كان اللون الأسود قد فُقد من بعضها، وصار باللون النيلي الخاص بلون صبغته. قديمة معظمها الأثواب التي وثّقتها وقامت بعمل مسح شامل وواسع لها. تقول: "الأثواب التي رصدتها قديمة.. قديمة.. لدرجة (أو كما في لهجتها هالأدي إنه) مرّات رايحة الصبغة السودا منها.. وقسم من قماش هذه الأثواب صاير على نيلي، لأنهم في الزمنات كانوا يصبغون بالنيلة". عند هذه التفصيلة، تستشهد بما كان يقوم به حرفيون وتجار من مدينة السلط، يزرعون النيلة في منطقة الأغوار ويربّونها، ثم ينشّفونها قبل أن يستخدمونها صبغة للقماش وغيره.

الثوب وثيقة وذاكرة

قابلتْ النساء اللواتي بحوزتهن أثوابًا قديمة، وسمعت منهن قصص هذه الأثواب، وتاريخ عراقتها، بعضها كما أخبروها عمره ٣٠٠ عام، وبعضها أكثر قليلاً أو أقل كثيرًا. تقول: "حين كنت أسمع عن ثوب موجود في جرش أذهب مباشرة إلى هناك، وأقابل صاحبته، أو كل من تعرف أو يعرف تفصيلة عنه. ثم إذا بإحداهن تخبرني عن ثوب باذخ في عجلون، فإذا بي أنتقل إلى هناك، لأدهش مما أرى، فعن جد (هالأدي) ثوب عجلون جميل.

ومن هناك إلى السلط حيث أقدم الأثواب كما سمعت، ناس يقولوا عمره ٢٠٠ سنة، ناس يقولوا عمره ٣٠٠ سنة، ولمّا أسمع القصص عنه، يعني فعلاً بدّه يكون قديم، فعندما ندرك متى كان الأتراك موجودين، وتخبرك إحداهن أن هذا الثوب قبل مغادرة الأتراك بـ ٢٠٠ سنة على سبيل المثال، فبالتالي هذا ثوب قديم بحق وحقيق. ومن السلط إلى معان، رحلة جبت الأردن، وكنت قبل ذلك وثّقت تاريخ الثوب الفلسطيني من رأس الناقورة إلى غزة هاشم".

الثوب المَخْبأ..

قوار صاحبة كتاب «من أجلك يا قدس»، توضح سبب أن ثوب السلط بكل هذا الحجم والاتساع: «بعد موسم الحصاد، كان الأتراك ينتشرون من أجل جمع الضرائب (المكوس)، وعندما لا يجدون أموالاً بحوزة النساء والرجال، كانوا يأخذون ما يعتقدون أن له قيمة داخل بيوت الناس، مثل الصيغة (الذهب) وما إلى ذلك. وبالتالي قامت المرأة السلطية بتكبير الثوب بقدر ما يستطعن، وجعلت له عبًا (جيبًا) يضعن فيه كل ما غلا ثمنه وخفّ وزنه من صيغة وحليّ وعصمليات (ليرات ذهب عثمانية)، مَخْبأ يستحيل أن يقترب منه العسكر العثمانيون (الجندرمة)، وهكذا تحوّل ثوب المرأة السلطية إلى مخزن تستودعه أسرارها وحلالها ورأس مالها. حمت حالها داخل ثوبها».

مثاقفة بالغُرز..

قوار صاحبة كتاب «كنوز الثقافة الأردنية»، تتساءل عن أسباب انتشار قُطَب (غُرَز) كثيرة بعد عام ١٩٢٠، وتورد بعض الأسباب المحتملة: «بجوز بعد قدوم الترين (القطار) الذي كان يمرّ (يُمرّوْ) من هون، يحمل حجاجًا من بلدان عربية وغير عربية، وكانوا يقضون أيامًا في الأردن، ينامون ليلتين ثلاثة، ويختلطون مع الناس، فقد لاحظت أن نوعًا من المخدّات في الأردن، هي نفسها موجودة في الشرق الأقصى، التي كان يأتي منه حجيج بيت الله الحرام الراغبين بزيارة مكة وتأدية فريضة الحج. ملاحظة ثانية لاحظتها أن أثواب الأردن (مربّعة) وهي ليست مشدودة فوق أجساد النساء بزنانير، ولا مضيّقة حولهن، مفرودة كما هي، ولا إضافات إلا تلك التي فوق الرأس».

قصة المتحف..

قعوار صاحبة كتاب «من الخيطان الذهبية إلى الجدران الإسمنتية»، توضح في غير مقابلة معها، سبب تأسيسها متحفها الدائم، فهي كانت تشتري كل ثوب حرير جاء يومًا ما من سورية، ليقينها ان ثوبًا بهذه المواصفات هو ثوب أصلي عريق، يمثل جيل الأثواب القديمة التي عجز الزمن عن تغيير ملامحها، برسومها القديمة، وعنفوانها الباقي. وهكذا دواليك: «كل ما أسمع عن ثوب قديم آخر، في منطقة جديدة لم أجمع منها سابقًا، أشتريه وأضيفه إلى أحبّته من الأثواب القديمة، لأكتشف لاحقًا انني صرت بحاجة إلى مكان خاص أحفظ داخله هذه الأثواب.

من هنا جاءت فكرة تأسيس المتحف، اشتريت بيتًا وأزلنا الجدران بين غرفه. وليس مهمًا هنا ان نسميه متحفًا، أو مركزًا لجمع الأثواب وكمالياتها والحدب عليها.

تطوّرت فكرة «مركز طراز» بعد ذلك، وكبر المشروع، وبدأنا ننظّم الفعاليات، ونعقد دورات تدريب خاصة بفنون تطريز الثوب الأردني، أو الفلسطينيّ سيّان. على كل حال التطريز الأردني صعب وكان إتقان تطريزه مقتصرًا سابقًا على نساء بعض القرى فقط. طُلب منّا أن نعلّم التطريزيْن: الأردني والفلسطيني للسوريات المقيمات في مخيم الزعتري الخاص باللاجئين السوريين، وهنّ بدورهنّ علّمونا وعلّموا من معنا التطريز السوري وقطبه وأسراره ومباهج جماله. التطريز السوري «كتير.. كتير حلو»، اللاجئات السوريات انبسطن كثيرًا انهنّ تعلّمن، بدورهن، التطريز الأردني والفلسطيني».

عروبية الأثواب..

«طاقيات رأس عروسات شمال الأردن هي من حياكة حمص، تأتي من هناك»، تكشف قعوار صاحبة كتاب «ألف سنة من الألوان»، حيث يوجد سوق هناك، «يقتعد الحماصنة رجالًا ونساء أرضياته وبسطاته ومحلاته وفسحاته، ويصنعون نسيجًا لهذا الحرير الأصلي الذي كانوا يربّون دوده بأنفسهم، وكانوا يضعون بين نسيج الحرير خيطانًا مصنوعة من الذهب متناهي النعومة والرقّة والدلال».

مقتنيات قعوار من المطرزات

ثوبٌ عابرٌ للقارات..

في مقابلة أجريت معها عام ٢٠١٢، تروي قعوار صاحبة كتاب «الروعة والغموض»، قصةَ ثوب عُرض في سويسرا بعد ٢٠٠ عام من شراء الرحالةَ والرسام السويسري جون لويس بركهارت (١٧٨٤-١٨١٧) (مكتشف البتراء) لهذا الثوب.

..والحكاية أن بركهارت خلال وجوده في الأردن عام ١٨١٢، أقام وهو في الثامنة والعشرين من عمره ليلة في البتراء، ورسم خزنتها وديرها وقصر الست فيها ومعظم معالمها التي تحوّلت بعده إلى اكتشاف أثريّ خالد.

وبعد حصوله على عدد من الأثواب والقنابيز والعبيّ وحليّ الفضة غادر البتراء وواصل جولته في مختلف مناطق الأردن، ثم سافر إلى مصر، وخلال جولاته ومن ثم سفره إلى مصر ومكوثه فيها خمسة أعوام، كان يراسل والده ويطلعه على أخباره، ومما تضمنته هذه الرسائل معلومات عمّا كان يشتريه خلال جولاته على مضارب البدو، ومعالم المدن والريف والصحارى، وأوابد من رحلوا وتركوا ما يدلّ عليهم، وعمّا أراد أن يشكّل تذكارًا ومادة لرسوماته.

في مصر هفّت نفسه لأكلة سمك، وإذا بوجبة السمك هذه فاسدة، تسمّم ومات ولم يكمل الثالثة والثلاثين من عمره. غير أن والده أرسل كل رسائله إلى الجهات الحكومية المعنية في سويسرا، وهذه بدورها توارثت هذه المعلومات عامًا بعد عام، إلى أن جاءت مناسبة مرور ٢٠٠ عام على زيارته للأردن، واكتشافه البتراء، فبدأت المراسلات مع الأردن، وإرسال الوفود، ليتبيّن أن الثوب الذي اشتراه بركهارت خلال وجوده في الأردن قبل ٢٠٠ عام، موجود لدى وداد قعوار، ويشكّل واحدًا من مقتنياتها، فوافقت أن يستعيروه لعرضه في معرض أقيم خصيصًا لمجد ابنهم الرحالة المغامر وعظمة منجزه. الثوب الذي ذهب معه إلى مصر (قارة إفريقيا)، عاد بجهود قعوار إلى بلده الأردن (قارة آسيا)، ثم كتب له بعد ٢٠٠ عام أن يزور سويسرا (قارة أوروبا) مسقط رأس من اشتراه قبل ٢٠٠ عام. هو ثوب عابرٌ للقارات إذًا. وهو مجد لم ينله، ربما، ثوب آخر.

حراسة الذاكرة..

وداد قعوار المولودة عام ١٩٣١، التي ما تزال تسير على قدميّ البركة والعافية، تختم بالقول: «كل واحد منّا لازم يعمل واجبه، ويترك لمن بعده ما يسهم بالحفاظ على التراث، ويحرس الذاكرة. وإلا فإن هذا التراث وهذه الذاكرة سوف يضيعان في النسيان.. ويذهبان أدراج الرياح. التراث تاريخنا و(شروشنا) ووطننا وهوّيتنا. إنه لفتة الحاضر نحو الماضي، من أجل أفقٍ ممكنٍ رحبٍ نيّرٍ واعٍ نحو المستقبل».

أوسمة وجوائز عديدة استحقتها صاحبة كتاب «خيوط الهوية»، خلال مسيرتها اللافتة، لعلّ أهمها: وسام الملك الراحل الحسين بن طلال (١٩٩٣)، جائزة الأمير كلاوس (٢٠١٢)، وسام الرئيس محمود عباس (٢٠٢٢)، وسام مهرجان جرش (١٩٨٦) ووسام السياحة الأردني، عام ١٩٩٢، لدورها في تنظيم معرض إشبيلية العالمي.

مقتنيات قعوار من الأثواب التراثية

المنسوجات الشعبية الأردنية..
البُسُط تاريخ ودلالات

هند سليمان
باحثة في الأنثروبولوجيا

في تفاعله مع المحيط، سكن الإنسان في كهوف تحميه من حر الصيف وبرد الشتاء، تجول في الأرض، واصطاد الفرائس وجمع الغذاء، وحينما نال منه زمهرير البرد ولفح الحر، غطى جسده معلقا عليه ما تيسر من أوراق النباتات وجلود الحيوانات، لم تكفه ورقة واحدة، أو قطعة جلد بمفردها، فعمد إلى وصل المزيد منها ليحقق ما استطاع من الدفء والحماية، فكان أن ابتدع إبرته الأولى من العظام المدببة الصغيرة، واستخدم خيوطا من ألياف النباتات في حياكة القطع بعضها مع بعض، وقد دلت على هذا آثاره في الكهوف التي قطنها متمثلة في بقايا العظام، وفي الرسوم على الجدران التي تعود إلى ثلاثين ألف سنة.

ومع تقدم الزمن، واندماج الإنسان مع البيئة، صار قادرا على فهم مكوناتها، وكشف أسرارها التي سخرها لمنفعته، فاكتشف مختلف أنواع الألياف التي تلزمه في ابتكار الملابس ونسجها، فعرف القطن والصوف والحرير، جمعها من بيئته وقام بغزلها ونسجها ملابس وأغطية وفرشا، واستخدم في ذلك أدواته البدائية ومهاراته البسيطة، وطور آلياته ومعرفته، إذ كان بعد أن ينظف الألياف يدحرجها على فخذه ليحولها إلى خيوط متينة ملائمة للنسيج، ومن ثم ابتكر المغزل للحصول على الخيوط، والنول البسيط لنسجها قماشا يشكله كيفما يشاء.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن فئات من البشر في التاريخ الإنساني القديم، كانت ترسم على جلودها سعيا للتميز والجمال، ولكن مع قسوة عوامل البيئة، عمد الناس إلى ارتداء الملابس، وابتكروا طرقا لتلوينها وزخرفتها تحقيقا للجمال المنشود، والتميز المرجو، ومنه تنوعت الزخرفة.

اختلف التلوين وتعدد بين الجماعات البشرية، مستخدمين ما يتوافر من مكونات البيئة من نباتات وحيوانات، وبهذا تميزت كل جماعة عن الأخرى بصيغة وشكل وألوان الزي الخاص بها، وكون الإنسان على علاقة وثيقة بعناصر البيئة، فقد استخلص الأصباغ من النباتات والحشرات الملونة، ودمج مختلف أنواعها ليحصل على مزيج من الألوان المرغوبة لصبغ خيوط نسيجه.

صناعات ثقافية

ومع تقدم الإنسان وتراكم خبراته وتنمية مهاراته وبناء قيمه، عكس ذلك كله على مأكله ومشربه وملبسه ومسكنه، ومختلف أدواته التي استخدمها، لتيسير سبل معيشته، محققا حاجاته الأساسية جنبا إلى جنب مع تحقيقه للتفرد والجمال، وتناقلت الجماعات البشرية هذه المظاهر كلها من جيل إلى آخر، مع التوسع في الخلق والابتكار والإبداع.

المرأة الفنانة

ولا يخفى على أحد أن المرأة هي الفاعلة الحيوية في بناء الحياة وتقدمها، لا سيما ما يتعلق بالنسج والحياكة والغزل، فقد كشفت الآثار والرسوم الدالة على الحضارات القديمة، ومنها الفرعونية، عن دور المرأة وهي تعمل في غزل الخيوط ونسجها، ولعل ما تتحلى به المرأة من الصبر الذي تتصف به في رعاية أطفالها، هو ما جعلها تتجه لهذه الأعمال التي تتطلب المهارة لإنجازها على وجهها الصحيح.

الغزل والنسيج

قدمت المرأة الأردنية أسوة بما قدمته قريناتها من النساء على مر العصور، فهي مربية الأطفال، والساهرة على رعايتهم، فغزلت الخيوط، وحاكت النسيج، وصنعت الملابس والفرش لأسرتها، وما يلزمهم لحياة آمنة دافئة، ولم يغب عن ذهنها الإبداع في تحقيق الصورة الجمالية إلى جانب الضرورة، فكانت تلون وتنسج وتطرز ساعية ما استطاعت نحو جمالها وجمال بيتها بما امتلكت من ذائقة ميزتها عن الرجل.

من أعمال البسط التراثية

البسط تعبر عن روح المكان وجمالياته

إمرأة تنسج البسط التراثية

من الجز إلى النسج

اختلاف التضاريس في الأردن فرض أنماطا متنوعة من الحياة ومظاهرها، فنجد أبناء البادية بنمط حياتهم الذي تميز برعي الماشية والتنقل في الصحراء والبوادي بحثا عن الماء والمرعى، يقيمون في بيوت الشعر التي تلائم طبيعة حياتهم، وهناك أبناء الريف يزرعون الأرض ويحصدون نتاجها، يبنون بيوت الحجر والطين مستقرين ومدجنين لبعض الحيوانات التي تعينهم في معيشتهم، فيما نرى أبناء المدينة يختلطون بإخوانهم من البادية والريف في مقايضات تصنع تكاملا بين هذه الفئات، فلا ابن الريف بمعزل عن ابن البادية، ولا هما بمعزل عن ابن المدينة.

كان الخيط حاضرا وما يزال في حياة الأردني، مثله مثل أخيه الإنسان في سائر أرجاء البسيطة، فهو بحاجة للكساء والغطاء، ولذلك سعى إلى الحصول على الخيوط المتوافرة في بيئته، يستخلصها ويصنع منها أنسجته المختلفة، ولأن ابن البادية على تماس في بيئته مع الماشية من الماعز والأغنام والجمال، فقد اهتدى إلى تسخير أصوافها وأوبارها للحصول على ما يلزمه من الخيوط، وما يلائمها من معالجة، في توزيع للأدوار بين أفراد العشيرة رجالا ونساء، وفي فهم لتغيرات الطقس، فكان الرجال في فصل الصيف يجزون الأغنام ويحصلون على صوفها، وبعد ذلك يسلمونه للنساء يغسلنه ويتركنه ليجف، وبما بين أيديهن من مغازل بسيطة يحولنه إلى خيوط، ثم يعملن على صبغه بالألوان المرغوبة، وأغلبها الأحمر والأسود والأخضر والأصفر، واستخدمت الأصباغ الطبيعية مما منحتهم إياه البيئته، وبعد الانتهاء من الصبغ تعاد الخيوط إلى النساء من أجل ما يسمى البَرْم، حيث تبرم الخيوط مزدوجة لمنحها المتانة اللازمة، وبعد الانتهاء من البرم تعمد النساء إلى مد الخيوط بالطول المناسب من أجل نسجها باستخدام النول الأرضي اليدوي، ومن المعروف آنذاك أن عمليات تجهيز الصوف بدءاً من الجز وانتهاء بالبرم كانت تستغرق مدة شهرين، ويستغرق النسج باستخدام النول مدة مماثلة، فكان الحصول على بساط منسوج يستغرق أربعة أشهر أو أكثر، إذ يعتمد ذلك على قياس البساط من حيث الطول والعرض وما يضاف إليه من ألوان وحبكات زخرفية.

المرأة النساجة

عملت المرأة على نسج الخيوط بفطرتها وذائقتها الفنية، فلم تكن تمتلك أدوات للقياس، فكانت تستخدم وحدات قياسها الخاصة بها، إذ تقوم بلف الخيط على محيط رأسها لاستحداث وحدة لطول الخيط، فإذا أرادته مضاعفا في طوله لفته حول رأسها مرتين، وتزيد في عدد اللفات حول رأسها للزيادة في طوله بما يلائم طول البساط المراد نسجه.

وحين كانت تبدأ النسج كانت تمد الخيوط أمام بيت الشعر، فيراها القادم والذاهب وهي تنسج بيديها ما يحتاجه بيتها، ولم تكن المرأة تعمل منفردة، فالعمل في النسج منذ الحصول على الصوف إلى أن يتحول إلى بساط جميل كان يتم من خلال أيادي الجماعة من الرجال والنساء، إذ أن النساء كن يغزلن ويبرمن وينسجن بشكل جماعي أمام البيوت، حيث يتبادلن الأحاديث ويغنين الترويدات المألوفة، وعلى مرأى من أجيال النشء من بنات وأبناء، مما يسهم بتناقل هذه المعرفة والمهارة من جيل إلى آخر.

كان نسج البساط مرتبطا بتجهيز العروس، فكانت كل أم تبدأ مع ابنتها بنسج بساط بيتها ليخرج في جهاز عرسها، أو ما كان يسمى (الوَهْد) يرافقها يوم زفافها في موكب العرس الذي يعتلي فيه الرجال صهوات خيولهم، وتسير العروس في هودجها، وخلفها راحلة تحمل أثاثها.

والبساط يميز مكانة العروس الاجتماعية، فإذا كانت من عائلة موسرة، أو ابنة شيخ العشيرة، يخرج في وهدها أكثر من بساط دلالة على حالة الثراء ومكانة أسرتها بين أفراد العشيرة.

رسوم وأنماط

اختلفت النقوش والرسومات في البسط المنسوجة، كما اختلفت تسمياتها، فكل نقش يتكلم عن منطقة بعينها في فترة معينة، وأقدم أنواع البسط ما يطلق عليه (المرقوم)، وهو بساط طويل نسجته المرأة الماهرة ضمن نمط معين في تبادل للألوان بدقة، وحساب طول الخيوط والمسافات بينها على النول.

أما البساط (المُفَهَّد)، فيتميز بلونه الأحمر ورسوماته المتداخلة التي تبدو وكأنها بارزة، وهناك البساط (المُسَهَّم) الذي يحتوي على أسهم ملونة مختلفة، والسهم هو الخط الكامل من الخيوط ذات اللون الواحد، ويتميز البساط المسهم بأنه دقيق وطويل وبألوان متعددة، وزاوجت المرأة في نسج البساط بين استخدام النول وبين النسج بيدها لصنع عقدة أو نقش ما، مما يزيد في قيمة البساط وثراء إتقانه، واختلفت التسميات من مكان لآخر، فنجد أن البساط المسهم هو نفسه البساط المسنون في منطقة أخرى.

البساط رسول الأمكنة

وتذكر العجلونية الثمانينية سعاد عيسوة، أنها نسجت مع والدتها بساط عرسها، وأن والدها كان يقص شعر ماعزه الذي لا يصلح لنسج البسط، ويحمله من عجلون إلى المفرق قاطعا مسافة أكثر من ستين كيلومترا لمبادلته بالصوف، وكان البدو في المفرق آنذاك يأخذون شعر الماعز لينسجوا منه بيوت الشعر (الشقاق) كما قالت، وأن الرجال كانوا يحملون الصوف بعد غزله ويتجهون به إلى بلدة الحُصن قريبا من إربد التي تبعد عن عجلون نحو أربعين كيلومترا لصبغه هناك، حيث كانت على ما يبدو مركزا للصبغ، وبعد العودة به كانت تلفه النساء كرات بعد برمه ويبدأن بنسجه على أنوالهن بسطا.

وتلفت إلى طريقة في النسج تسمى (النّميلة)، وهي استخدام خيوط (مُوَنّسة)، أي أن الخيط يكون ملونا باللونين الأبيض والأسود، ويتم نسجه بشكل الأسهم المتتالية، وفي المنتصف ينسج شكل ما قد يكون دائرة أو مثلثا بلون آخر ضمن نمط على امتداد البساط، مبينة أن المرأة الناسجة كانت تضيف الخرز الأزرق في النسيج كتعويذة للحماية من الحسد، وأن نسج البساط كان يستغرق فترة زمنية طويلة، ويحتاج جهدا كبيرا، ولذلك فهو لا يقدر بثمن.

أما أكثر ما كان يثير القلق الكبير على البساط -بحسب الثمانينية عيسوة- فهو حشرة العُثة التي كانت تقرض خيوط الصوف وتهتك النسيج، مبينة أنهن كن يلجأن للوقاية منها باستخدام التبغ الذي كانت زراعته شائعة آنذاك، بحيث كانوا يطحنونه ويرشون دقيقه على البساط عند طيه لتنفر الحشرات من رائحته الحادة.

بساط وفخاريات

اقتصاد القبيلة

إن صناعة البسط بالطريقة اليدوية، بالإضافة إلى كونها مؤشرا لاكتفاء الأسرة وتوفير احتياجاتها بأيدي أبنائها وبناتها، تسهم في اقتصاد القبيلة، فكانت بعض القبائل تبيع أو تقايض بالمنسوجات، وما زالت هذه الحرفة شائعة، إذ اتخذت كمصدر دخل عند بعض النساء، فأنشئت مشاريع إنتاجية كمشروع نساء بني حميدة في منطقة مكاور في محافظة مادبا، والذي تأسس عام ١٩٨٥، واندمج مع مؤسسة نهر الأردن في عام ١٩٩٨.

يهدف المشروع إلى إحياء حرفة النسيج وصناعة البسط، بحيث يحافظ على الموروث الاجتماعي والثقافي المحلي لمنطقة بني حميدة، علاوة على تمكين النساء اقتصاديا في ثلاث عشرة قرية، والذي تعمل فيه ما يزيد على (١٦٠٠) سيدة، يقمن بنسج البسط في بيوتهن وتسويقها من خلال الجمعية، ويحققن دخلا ماديا دون الابتعاد عن أسرهن.

زركشة البساط

ولارتفاع أثمان خيوط الصوف التي لم تكن في الماضي بمتناول الجميع، خاصة في القرى، كون جل أبناء الريف لا يمتلكون الماشية، عمدوا إلى صنع ما يطلق عليه لديهم (الفِجّة)، وهي بساط منسوج ومزركش من خيوط تستحدث من الملابس القديمة، تقوم النساء بتسريحها إلى أشرطة رقيقة، ويعملن على غزلها، ثم ينسجنها بسطا مختلفة المقاسات، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على سعي المرأة الأردنية لتدبير شؤون بيتها بما يتوافر بين يديها من المواد، من خلال ما يطلق عليه في زمننا هذا إعادة التدوير.

من الضرورة إلى الرفاهية

إن الجهد والوقت اللازمين لإنتاج البساط جعله مكلف الثمن، وليس بمتناول الجميع، إذ يتراوح سعر البساط الذي طوله مترين وعرضه متر واحد بين (١٥٠ – ٢٠٠) دولار، يحدد ذلك اللون والنقش على البساط، وبهذا، فبعد أن كان البساط أحد المكونات الضرورية للبيت من أجل الدفء، أمسى مؤشرا على الرفاهية، يضعه الموسر في بيته للزينة وليس للغرض الذي كان يصنع البساط من أجله.

سجاد الحائط

ولا يقتصر نسج الخيوط على إنتاج البسط، فقد تعدى ذلك إلى نسج مزخرفات مختلفة مثل سجاد الحائط، والحقائب اليدوية، والمساند، وبراويز الصور، وأغطية علب التوابل وغيرها، وتلعب هذه المنسوجات دورا واضحا في تشجيع السياحة، فنرى السياح يبحثون عن القطع المميزة منها، حتى صار السائح الأجنبي يعرف جودة البساط من رائحة الصوف، أو قد يقوم بحرق طرف الخيط ليتأكد أنه صوف أصلي.

والمتأمل في صناعة البسط يستطيع أن يقرأ فيها التفاعل بين الإنسان وبيئته، وبين الإنسان والإنسان، ويستطيع إدراك التكامل بالأدوار بين الرجال والنساء في العشيرة الواحدة، والقرية والحي، كل هذا يدل على قوة النسيج الاجتماعي، والتقارب بين الناس الذين تنسجهم صلات القربى، والعلاقات والمناسبات عائلات وأقارب وجيرانا، سواء في بيوت الشعر أو في بيوت الحجر.

محترفات تزين الأواني الفخارية

رف الكتب

إعداد: ميرفت هليل

الشخصية الشعبية في تراث الطفيلة وبلداتها

عن سلسلة دراسات المدن الثقافية، صدر ضمن منشورات وزارة الثقافة كتاب «الشخصية الشعبية في تراث الطفيلة وبلداتها»، للباحث الدكتور أحمد عطية السعودي، الذي يتناول المفردات اللغوية الشعبية في المحافظة، لجهة صفاتها وأخلاقها ومزاجها ومشاعرها.

يقع الكتاب في (٧٥) صفحة من القطع المتوسط، ويحتوي على عدد من المحاور التي تناولت الشخصية في مختلف مناحي الحياة، وعلاقاتها مع الذات والآخر.

تناول الباحث في الدراسة جملة من الموضوعات، منها: الشكل والمظهر، الإدراك، الأفكار وطرائق التعبير، المشاعر والعواطف، الصحة، الغنى والفقر، الشجاعة والقوة، وغيرها من المفردات.

من الحكايات والعقائد القديمة لبادية العقبة

ضمن سلسلة مدن الثقافة، صدر ضمن منشورات وزارة الثقافة في حقل الدراسات كتاب بعنوان: "من الحكايات والعقائد القديمة لبادية العقبة"، للباحث الدكتور نايف محمد النجادات.

اشتمل الكتاب الذي يقع في (١٣٩) صفحة من القطع المتوسط على عدد من الحكايات الأسطورية والخرافية، والتي ينتمي بعضها للعقائد القديمة.

وتصلح مواضيع الحكايات لقراءة التقاليد والمعارف والقيم القديمة لجغرافيا الدراسة، فهي تضيء بعض جوانب اللهجات بحسب المؤلف، ولكن المهم بالنسبة للفنانين والمخرجين وكتاب السيناريو وحتى الفنانين التشكيليين، ما تحمل القصص من مادة درامية يمكن تطويرها لعمل فني، وما تحمل من خيال يغذي الأسلوب السريالي في العمل البصري.

الحكايات التي دونها المؤلف في الكتاب تقع بين أسلوبين لجهة الروي، حيث أدرج بعضها باللغة الفصيحة، بينما جاءت الأخرى باللهجة العامية، ومن الحكايات: جمل ابن قطن، جولة في العالم الآخر، عنزان ومعاز، حظ القاضي شوفان.

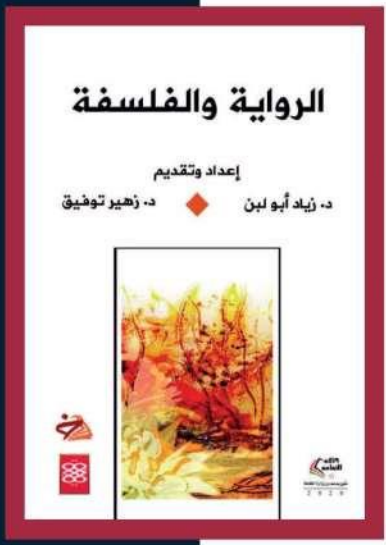
كما اشتمل الكتاب على حكاية حميد كبيش، جبل باقر، الأخيذة، سلامة والأفعى، قصة علي بن شنيع، قصة ابن نصير وعين الهجفة، سر الحنش وطوية همام ماعز.

الرواية والفلسفة

بدعم من وزارة الثقافة، صدر كتاب "الرواية والفلسفة" عن دار الخليج للنشر والتوزيع، ويتضمن أوراق المؤتمر الثامن (الرواية والفلسفة) لجمعية النقاد الأردنيين.

يقع الكتاب في (١٩٧) صفحة من القطع الكبير، تطرق فيها مقدما الكتاب د. ز ياد أبو لبن، ود. زهير توفيق إلى العداء المستحكم وغير المبرر بين الفلسفة والأدب والشعر والسرد منذ أفلاطون إلى مرحلة ما بعد الحداثة الذي تحررت فيه الفلسفة من النظرة الكلاسيكية، وخرجت من التقليدية وذاتية السرد، وخرج النص من صرامته الأسلوبية، وارتقى العمل الأدبي إلى التحليل والتأمل، لتقدم رواية ما بعد الحداثة فلسفة تخرج من إطار ذاتية الشخوص إلى موضوعات شمولية وإنسانية، مثل الغربة والموت والحب والجمال.

يشتمل الكتاب على كلمات لعدد من المشاركين منهم: سحر سامي، سعد اليازعي، مصطفى الضبع، رزان إبراهيم، أحمد ماضي، نادية هناوي، تيسير أبو عودة، عالية صالح.



الكتابات الآرامية من غور الصافي

ضمن سلسلة مدن الثقافة، صدر عن وزارة الثقافة في حقل الدراسات كتاب بعنوان: «الكتابات الآرامية من غور الصافي»، للباحثة نداء عايد الخزعلي.

يقع الكتاب في (١٣٠) صفحة من القطع الكبير، ويشتمل على ثلاثة فصول، يقرأ الأول، السياق الجغرافي وتاريخ البحث الأثري، متوقفا عند الموقع والتسمية وتاريخ البحث الأثري، ونشرات النقوش السابقة.

ويعاين الفصل الثاني النقوش الآرامية المنشورة، متناولا الوصف العام للشواهد، وأسماء الأشخاص والألفاظ الدالة على الموت، ونظام التاريخ واللغة والخط والرموز الدينية.

ويلقي الفصل الثالث الضوء على الدلالات الدينية والاجتماعية لنقوش (زعر) بالمقارنة مع مخطوطات البحر الميت، مبينا أسماء العلم باختلاف انتسابها إلى اللاتينية والسامية وغير المعروفة، كما يوضح الألقاب والمهن الدينية، والعلاقات الأسرية، والتقويم وطرق التاريخ، والأعياد ومفهوم البعث والحياة.

وتعد «زعر» قيد الدراسة واحدة من مدن السهل الخمس (سدوم، عمورة، أدامة، زيدوم وزعر) الوارد ذكرها في المصادر القديمة.

كسجادة السهر

عماد مدانات
فنان تشكيلي

كما لو أنه حلم، أو شروع بارتكاب حلم يتجه إلى حيث يشاء، قبل أن يبدأ الفجر في نفض كسله المعتاد، وبقايا الرماد الملتبس في أطرافه الباردة في كل الأوقات.

هكذا تبدأ حكاية الاكتشاف الرقيق للحواس في اختيار نقطة البدء، الحواس المدربة على الصبر واقتناص اللحظة المناسبة، في لملمة الخيوط الأولى للتفاصيل الذهنية المشحونة بعشرات الأسئلة، قبل الولوج إلى الصفحة المغسولة بالبياض البريء. ثم يبدأ الخط بالتدرج والتداخل والانحناء بهيبة، وتكبر النقطة حتى تغدو بحورا من الخيالات والأسئلة الخاضعة إلى اللامعقول والمعقول، وشروط العدم والفراغ الخاضع للتفسير واللاتفسير، والامتداد الذي لا ينتهي عند حد، حيث يكون العمل الفني، تكون اللوحة بؤرة الضوء.

لا مساحة للوهج، ولا زاوية تقف على أطرافها مسارات الدفق الضوئي الذي يفرش المساحات بثقة مطلقة، إذ أن مفردات اللوحة مخبأة في الأعماق، والمعنى يتقشر كحبة رمان بأصابع الفنان المجرب، بمجسات الوعي الذي يترفق بالخطوات وهو يفرش أرواحه على مساحة البياض كي يتوهج أكثر، ويضيء من خلال كائناته الخفية في مساحة اللوحة، بأصابع الفنان الذكية بالتماس الفكرة، وإدراك مغزى الكون، بمجازاته وإعجازاته وقسوته المفرطة، يفرش المبدع ظلاله دون وجل.

إذن.. هو العمل الفني الناجح الذي نحاول الاقتراب منه بهدوء وصبر لقراءة بصرية هادئة، ليست نقدا بالتأكيد، لكنه تذوق خاص، من باب تحفيز الذاكرة والبصيرة لاعتياد الجمال في كل زاوية من الحياة، وتدريب البصر على التقاط نبض الإشارة، في الحد الفاصل بين الأفق وظلاله الطويلة في المدى البعيد، وبين ما تراه العين ببصيرة المخيلة وتحليق الروح في فضاء الجمال من الداخل.

وهكذا كل عمل متقن مدروس بالروح لا بالظاهر، بالوعي والتمرين الطويل ندرك أبعاده وحساسية ألوانه، ثم ارتفاعه في مساحة التميز والجمال.

للفنانة "وجدان" سطوة العارف على سطح اللوحة، ومهارة المجرب في ارتكاب التكوين بإحساس المبدع الذي رأى وتعمق كثيرا، فأبدع في فلسفة العمل ونسجه بحنكة المدرك لأصول اللون والخط والتكوين بتوازن عجيب.

تستطيع أن ترى في هذه اللوحة خفة الطائر فوق حقل من العشب الأخضر، ونعومة الفراش في التخفي بين وردتين لتكون ثالثتهما على غصن ندي.

خط يتبع خطا بشكل متوازن، كأنها مسيرة طيران لطيور مهاجرة من مواسم البرد إلى دفء يخلق الحياة من جديد، وسط مساحة خضراء وماء وورق يجمع الألوان في كفتيه، إنها خطوط الحياة التي تفضي إلى حياة جديدة بأقل الإشارات وأجملها، عبر لوحة واحدة تشف بالجمال، وتحمل في بواطنها فلسفة التكوين.

هل كانت هذه الخطوط أوتادا لحقل من الفراش؟.

هل كانت أسوارا من الزنابق في حديقة بيت الذاكرة؟.

هل كانت طيورا أرهقتها المسافات، وحطت بكامل رونقها في سهل من البرتقال وأخواته من الفاكهة الناضجة؟.

هل كانت شعرا نثرته ربات الشعر في المساء كي ينبت القصيد ناصعا كوجه أميرة كما في القصص القديمة؟.

ربما هذا وذاك وتلك.

إنها أصابع الجسد الحي حين تداعبها فراشات الروح الغائبة، وخبرة العارف بأسرار المجاز. البهجة التي يعرف روائحها قلب العاشق.. لا سواه■

لوحة للفنانة وجدان الهاشمي

السلط - منطقة الصبيحي وقت الغروب