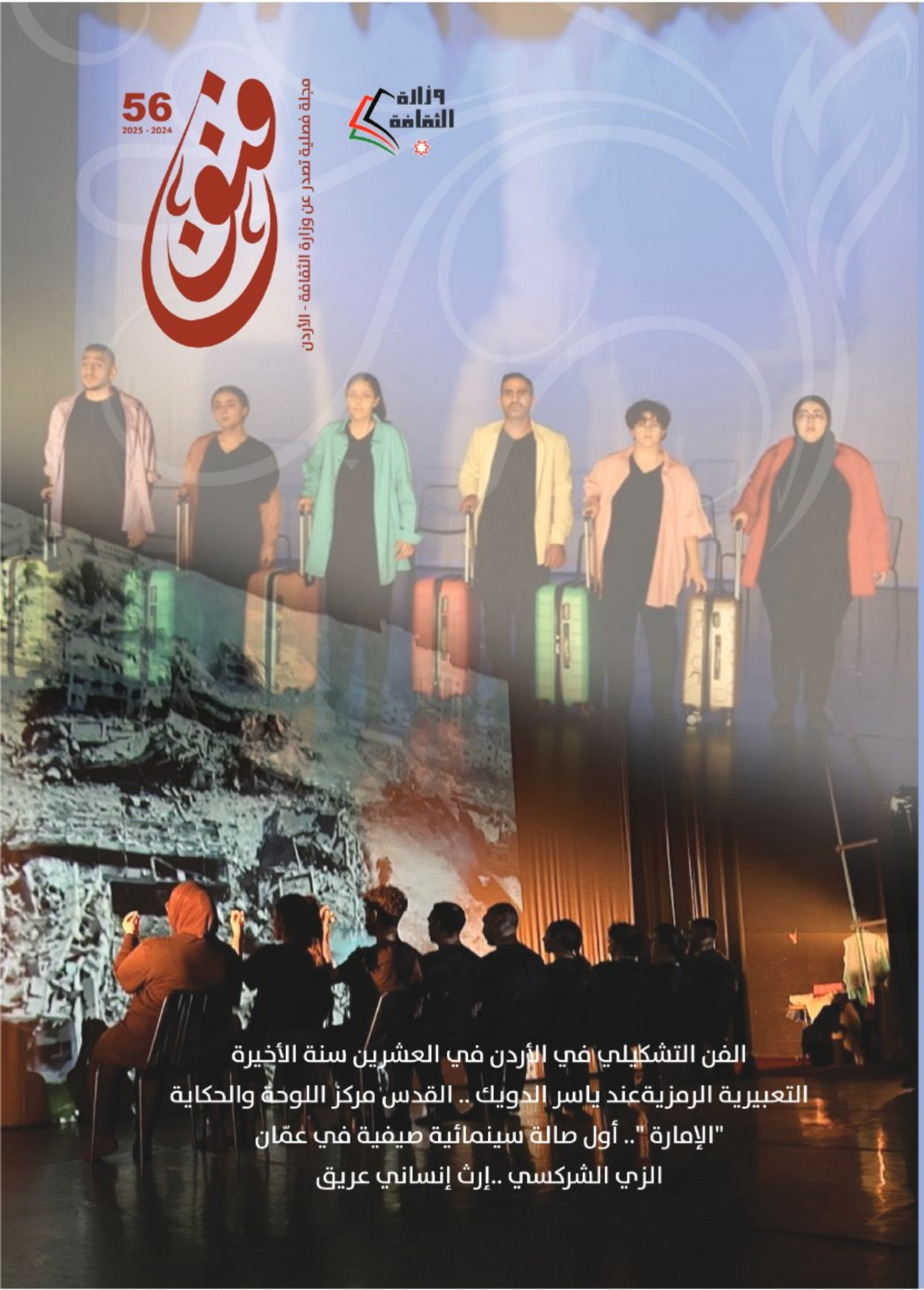
وزارة الثقافة

56
2025 - 2024

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

فنون



الفن التشكيلي في الأردن في العشرين سنة الأخيرة

التعبيرية الرمزيةعند ياسر الدويك .. القدس مركز اللوحة والحكاية

"الإمارة" .. أول صالة سينمائية صيفية في عمّان

الزي الشركسي ..إرث إنساني عريق

لقطة من مسرحية «كاميرا»

56
2025 - 2024
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة

الفن التشكيلي في الأردن في العشرين سنة الأخيرة

التعبيرية الرمزيةعند ياسر الدويك .. القدس مركز اللوحة والحكاية

"الإمارة ".. أول صالة سينمائية صيفية في عمّان

الزي الشركسي ..إرث إنساني عريق

أرشيفية

فنون

56

2025 - 2024

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

وزارة ثقافة

رئيس التحرير
حسين نشوان

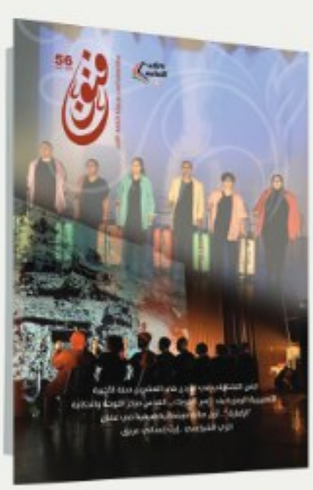
مدير التحرير
حسين دغيمات

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

سكرتيرة التحرير
سناء العبداللات

المدقق اللغوي
عارف عواد الهلال

الإخراج الفني
يوسف الصرايرة



غلاف العدد

للنشر في مجلة فنون يُرجى مراعاة ما يلي :

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

أصول البحث العلمي

- يراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.

يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته،

- مرفقة باسمة الثلاثي والرقم الوطني (للإردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.

المواد المنشورة في هذا العدد تَعبّر عن آراء كُتّابها
ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي المجلة

المراسلات : jo.gov.culture@m.fun

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

المحتـويـات

- تنوع ثقافي يثري مساحات الجمال ..... هيئـة التحريـر 6
- الفن التشكيلي في الأردن في العشرين سنة الأخيرة ..... د. خالد الحمزة 8
- القيم الفنية للزخرفة الكتابية ..... د. عاطف العيايدة 12
- كاميرا «مجد القصص» تفضح الانتهاكات الصهيونية في فلسطين المحتلة ..... د. عمرو دوارة 16
- محمد خير ديباجة: مسيرة فنية حافلة في خدمة الفن التشكيلي الأردني ..... أ. د موفق السقار 22
- توظيف فن الكولاج في مسرح ما بعد الحداثة ..... د. يحيى سليم البشتاوي 28
- نظرية الفن... من المحاكاة إلى المحاكاة ..... مجدي ممدوح 34
- الفن الإيكولوجي فن ما بعد الحداثة: قراءة في بعض التجارب المعاصرة ..... سلوى العايدي 38
- علاقة تقييم الفن بقيمته الفنية ..... تأليف: ستولوفتش ليونيد - ترجمة: د. حسين جمعة 42
- ياسر دويك و«خطاب» الحداثة في الفن التشكيلي الأردني ..... د. إياد كنعان 48
- التعبيرية الرمزية عند ياسر الدويك.. القدس مركز اللوحة والحكاية ..... حسين نشوان 54
- الفنان ياسر الدويك: تدوين مشهديات حارات القدس وطقوسها ..... محمد العامري 58
- يونغ وفن العلاج بـ«الماندالا» ..... إعداد وترجمة: مدني قصري 64

لقطة من مسرحية "كاميرا"

contents

- «ذات الجدائل الذهبية» في الرواية والنقد التشكيلي ..... أحمد فضل شبلول 70
- الزي الشركسي: إرث إنساني عريق وجزء من فسيفساء التراث الأردني ..... د. كمال ميرزا 74
- الموسيقى الأرمنية.. إيقاعات تدون يوميات الحب والحرب ..... مراد دمرجيان 82
- الإنصات إلى نبض جسدنا المسرحي قراءة في كتاب: (هوامش دراسات الفرجة) ..... د. رياض موسى سكران 86
- تجريد المعنى في الفن التشكيلي لمحمد اشويكة ..... مراجعة وتقديم: سعيد بوعيطة 92
- بدايات متقطعة عالم الطفولة مليء بالأسرار ..... عماد مدانات 98
- الالتزام الفني الاستيعادي: من الفضاء التأويلي إلى العالم المادي ..... برهان بن عريبية 100
- النص في مسرح ما بعد الحداثة ..... د. عدنان المشاقبة 106
- «الإمارة» أول صالة سينمائية صيفية في عمان ..... وليد سليمان 110
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 116
- نَصْ / النَصْ ..... قصائد هشام عودة 120

أوَّل القول:

تنوع ثقافي يثري مساحات الجمال

يتوقف هذا العدد من مجلة فنون عند فكرة التنوع الثقافي، التي تعزز النسيج الاجتماعي بداية، وتثري مساحة جماليات الفنون، ليحتوي موضوعا عن الأزياء الشركسية، التي تعبر عن الخصوصية لأحد مفردات التراث الشركسي، والمتمثلة في اللباس بعمق تاريخه، وجمال طرازه، وزهاء ألوانه، وتعبيره عن الفروسية والاحتشام، وفي الوقت ذاته يمثل جزءا من التراث الوطني الأردني، في تنوعه وتعدد عناوينه الثقافية.

ويشتمل العدد على نبذه عن الموسيقى الأرمنية، التي تمتد جذورها لآلاف السنين، وتأثرها بالموسيقى الشرقية، وتأثيرها على ألوان الموسيقى والأغنية في بلاد الشام والأردن.

كما اشتمل العدد على ملف عن الفنان التشكيلي الرائد ياسر الدويك، الذي كان واحدا من مؤسسي محترف الكرافيك، وأحد واضعي مناهج التربية الفنية ليس في الأردن فحسب، وإنما في عدد من الدول العربية.

ومن ذاكرة المكان، تدوين لتاريخ أول سينما في الأردن، والتي حملت اسم الإمارة، أقيمت في الأربعينات من القرن الماضي لعرض الأفلام نهارا وليلا.. وظلت تعرض الأفلام السينمائية لمدة سنتين.

وتناول العدد مقاربة بين الزخرفة والكتابة، وقراءة في لوحة الفنان المصري الرائد محمود سعيد، التي حملت عنوان «ذات الجدائل الذهبية»، وقال الفنان: لقد حاولت أن أجعل من «ذات الجدائل الذهبية» موناليزا مصرية أو شرقية، موناليزا الأنوثة والفتنة والغواية، وقد تعددت التفسيرات الخاصة بصاحبة الجدائل.

واشتمل العدد كذلك على فن العلاج بالماندالا، حيث يؤكد «غوستاف يونج يونج»، أن الإبداع الفني وسيلة مميزة للتواصل مع اللاوعي، وهو يشجع الحوار بين الصورة الفنية وصاحبها من خلال تحفيز النقاش، الذي يعتبره أساس تقنية الخيال النشط، التي تساعد على إيجاد التوازن واستكشاف المجهول، ومن خلال هذه التقنية، نلتقط ما يريد العمل الإبداعي أن يخبرنا به، كما لو كنا نلتقي بشخص غريب في الشارع، ونستمع إليه وهو يروي لنا قصته، بهذه الطريقة، نلتقي بأجزاء مختلفة من ذواتنا الكامنة (اللاواعية).

إلى ذلك، يعاين العدد جملة من المواضيع في المسرح، التي تتصل بالقضايا النظرية أم التطبيقية، ومنها مسرحية كاميرا للمخرجة مجد القصص، وقراءة في كتاب هوامش درجات الفرجة الذي يتناول مفهوم الفرجة.

كذلك قراءة فن الكولاج في المسرح، والنص المسرحي في فنون ما بعد الحداثة، وهو ما أدى، ونتيجة لسيادة عصر الصورة في مسرح ما بعد الحداثة: «إلى التغيير في جسد النص، وطريقة الكتابة للمشاهد، ما أسفر عنه تراجع الحوار، وأصبح الإنسان عنصرا ماديا من بين كافة العناصر الأخرى، التي تؤسس المشهد في شموليته وكليته، وأصبح من الممكن التعبير عن أشياء كثيرة دون الحاجة إلى الكلمة».

وثمة قراءات في النصوص البصرية التشكيلية، تعاين الالتزام الاستيعادي من الفضاء التأولي إلى العالم المادي، وتجريد المعنى في الفن التشكيلي، والفن الإيكولوجي، ونظرية المحاكاة في الفن، وتقييم الفن.

وأخيرا ضم العدد «رف الكتب»، وشهادة في التجربة، ونص على النص.

هيئة التحرير

أرشيفية

الفن التشكيلي في الأردن
في العشرين سنة الأخيرة

د. خالد الحمزة *

إن تاريخ الفن بمعناه الغربي الحديث في البلاد العربية قصير، إذ يقارب القرن، فهو يزيد في بعضها عنه كما في مصر، ويقل في بعضها الآخر عنه كما في الأردن، وعليه، تتشابه أحوال الفن التشكيلي في البلاد العربية إلى حد كبير، ويمكن أن تجد فروقات صغيرة هنا أو هناك، وذلك بسبب بعض العوامل المؤثرة التي قد تختلف من بلد إلى آخر.

نتناول في هذه المقالة حال الفن في الأردن الآن، مقارنة بما كان قبل ما يقرب من عقدين من الزمن، لقد حررنا كلجنة شكلتها وزارة الثقافة في عام 2004 «معجم الفنانين التشكيليين الأردنيين»، الذي نشر في عام 2005[i]، تم الاعتماد في عمله على سير الفنانين والفنانات كما وردت منهم إلى اللجنة، إذ قامت بتحريرها وفقا للشكل العام الموحد لها، وأرى بأن الصفة «الأردنيين» التي ظهرت في عنوان المعجم لا تعدو أن تكون وصفا للجنسية الرسمية لهم، وذلك كما نقول الفنانين المصريين أو الكويتيين أو غيرهم، أي أنها لا تميز فنهم عن غيره في البلاد العربية الأخرى، السائر في ركاب الفن الغربي.

* أكاديمي وناقد/ أردني

i- معجم الفنانين التشكيليين الأردنيين، مجموعة مؤلفين، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2005.

ونقول كذلك بأن الموضوعات التي يتناولها الفنانون الأردنيون في فنهم، سواء أكانت الموضوعات الإنسانية عامة، أو تلك المتعلقة بالطبيعة، أو بالموجودات التقليدية في الأردن خاصة، لا تصنع تميزا فنيا لهذا المنتج، وخير دليل على ذلك، هو أن المستشرقين في القرن التاسع عشر قد تناولوا أغلب هذه الموضوعات، وكما هو واضح، أنهم من بلاد أخرى أتوا إلى بلادنا ليرسموها، وتجد كذلك فنانين غربيين حديثين ومعاصرين أيضا قد صوروا موضوعات وأشياء كثيرة من بلادنا، ويبرز من بينهم «أوجين ديلاكروا» الرومانسكي الفرنسي (1798 - 1963)، في لوحاته التي صور بها من الجزائر الموضوعات المتعلقة بالجواري والصيد وخلافه، والفنان «فرانك ستيلا» (1936-2024) الأمريكي، الذي تأثر بالزخارف التي شاهدها في عمائر من نتاج الحضارة الإسلامية في إيران، كما ذكر ذلك بنفسه.

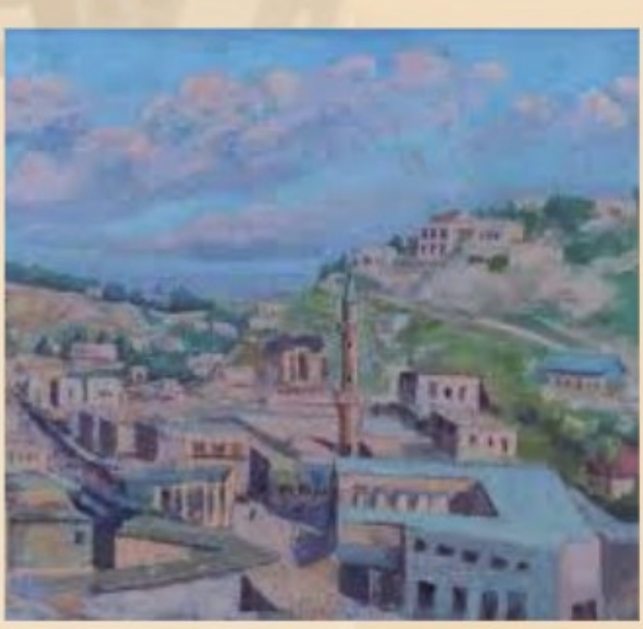
لا أريد أن أطيل في مدخل الموضوع الرئيس، بل أقدم هنا تلخيصا للمعلومات عن تاريخ الفن في الأردن، والتي قد تجدها أكثر تفصيلا في مقالات موجودة في عدة مواقع على الإنترنت، فقد بدأت ممارسة الفن منذ العشرينات من القرن الماضي مع عمر الأنسي اللبناني (1901 -1969)، وضياء الدين سليمان التركي (1880 -1945)، ثم في الأربعينات منه تجد ذكرا للروسي «جورج أليف» (1887- 1970)، وظهر في الفترة اللاحقة هواة يتعلمون على يد أحدهم، أو على أنفسهم، ويمارسون الرسم.

ثم أتى زمن البعثات في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، لدراسة الفن في مصر والعراق وبعض البلاد الأجنبية لتخصصات فنية أو قريبة من الفن، لأغراض تدريس الفن أو الأشغال الفنية، وبدأت في السبعينات مع عودة المبعوثين العروض الفنية المحترفة، والرعاية الرسمية للفن، واقتناء الأعمال الفنية.

وشهدت سنوات السبعينات كذلك، قيام مؤسسات لتدريس الفن، كمعهد الفنون في وزارة الثقافة، وهو دراسة حرة، ثم جامعة اليرموك حيث قدمت تخصصات متنوعة في مجالات الفنون والتصميم، تتيح الحصول على درجة البكالوريوس، ثم أسست كلية الفنون الجميلة في الجامعة الأردنية للحصول على الدرجة نفسها وذلك في بداية التسعينات.

نشطت الحال الفنية في البلاد خلال عقدي الثمانينات والتسعينات، وذلك بازدياد العروض وقاعات العرض، وازدادت كذلك الكتابة عن الفن في الصحف والمجلات، مع أن أغلبها كان خبريا أو انطباعيا، لقد اجتهد بعض الأدباء وبعض الفنانين في تلك التغطية الكتابية، مع ما شابها من خلط في المصطلحات الفنية، وضحالة في معرفة تاريخ الفن العالمي، وتاريخ النقد الفني الغربي الحديث، وهي المشكلة التي ما زالت قائمة عندنا حتى اليوم، حيث رحل بعض هؤلاء الكتاب، وتوقف البعض الآخر، مع ندرة دخول جدد في المجال.

للفنان عمر الأنسي



للفنان ضياء الدين سليمان

ينشغل الأكاديميون في مجالات الفن بالأبحاث المتخصصة بطبيعتها، وتنشر في مجلات علمية محكمة لا تناسب عامة المهتمين بالفن، أما ما ينشر في المجلات الثقافية، فإن أغلبه ما زال يراوح مكانه الذي يشبه الأقدم من حيث انطباعيته وخبريته.

إن أوعية النشر في بلادنا ضنينة، مع ضيق مساحات الملاحق الثقافية في الصحف على قلتها التي لا تتيح السعة المطلوبة للنصوص والصور الفنية، ولدينا مجلة الفنون التي تتوقف عن الصدور لفترات طويلة ثم تعاوده، وهي غير مخصصة للفنون التشكيلية، بل تعنى بأنواع الفنون كلها من: تشكيل ودراما وموسيقى وغيرها.

وسنناقش فيما يلي بالأرقام الحال القائمة الآن، بناء على ما يوثقه المعجم المذكور أعلاه من جهة، وعلى المراجع والخبرة المباشرة، وعون الزملاء المنغمسين في المجال من جهة أخرى، لنجد في المعجم (147) فنانا، من هذا العدد (41) فنانة، انتقل منهم إلى العالم الآخر (23) فنانا، أثبت المعجم السير الذاتية، وثلاثة أعمال في التصوير أو النحت أو الطباعة، ويظهر لنا أن (47) منهم قد توقفوا عن إنتاج الفن لعدة أسباب، منها الإحباط، أو اعتقادهم بعدم جدواه في مجتمع متردد في قبوله، أو اعتزاله للبحث عن مصادر الرزق وغيرها، ونخلص من هذا، أنه بقي منهم (77) فنانا ما زالوا يعملون، أضاف المعجم في آخره قائمة من (143)، ومنهم (15) كان بالإمكان شمولهم في المعجم، إلا أن ذلك لم يحصل لسبب أو لآخر.

اعتبرت هذه المجموعة الباقية وهي مكونة من (128) بأنهم فنانون واعدون، وللأسف يمكن القول بأنه لم يظهر من وعدهم شيء، لقد دخل إلى الممارسة الفنية عدد قليل من الفنانين والهواة في الأجناس التقليدية، غالبا في مجال التصوير، ونادرا في مجال النحت، ودخل عدد أقل يعملون في الأجناس الفنية الجديدة كالفيديو «آرت» و«الإنستوليشن».

يبدو أن الانتعاش الفني النسبي الذي ظهر في أواخر السبعينات والثمانينات والتسعينات من القرن المنصرم قد خبا، ولا توجد علامات أو إشارات في الوقت الحالي تنبئ بإمكان حدوث نهضة أخرى متقدمة عليه، أو حتى تماثله، ويصاحب هذه الحال ركود عام يظهر من قلة عدد العروض الفنية، وندرة الكتابة الفنية الجادة عن الفن، وكذلك ندرة في اقتناء الأعمال الفنية من قبل الجهات الرسمية أو الخاصة، وقد تمت مناقشة الكثير من القضايا المتعلقة بالفن في الأردن في مقالنا «مئة عام من العزلة» (ii)، وما نقوله هنا، تؤكده نتائج البحث الذي شارك به عبد الرحيم العرجان في مؤتمر في الجامعة الألمانية بعمان في عام 2021(iii)، الذي قسم الفنانين إلى خمسة أجيال على خمسة عقود، يشمل الأول الفنانين الذين ولدوا قبل 1950، سيرا إلى الخامس، ويشمل الذين ولدوا قبل عام 2000، وقد وجد الباحث أن مجموع الفنانين العاملين (181) فنانا، ووجد في الأول (48) فنانا، وأخذ في التناقص حتى وصل العدد في الخامس إلى (7) فنانين فقط، ولقد ذكر أسباب انخفاض عدد الفنانين، وكذلك سبل تطوير الحال الفنية في البلد، وجلها متعلق بأدوار المؤسسات الرسمية والخاصة، والفنية والإعلامية والمجتمعية.

ينبغي أن نشير إلى الكتالوج الذي رافق معرض الفنانين الأردنيين بمناسبة مئوية الدولة، أقامه المتحف الوطني بعمان في عام 2021م (iv)، وظهر فيه (155) فنانا من مختلف الأجيال، ولكل منهم

ii- خالد الحمزة، الفن في الأردن: مئة عام من العزلة، أفكار، العدد 390، 2021.

iii - عبد الرحيم العرجان، سوق الفن الأردني في مئة عام، مؤتمر الثقافة والفنون في الأردن عبر مئة عام، نشر في صحيفة عمون، 16/12/2021.

iv – كتالوج الفن التشكيلي الأردني: مسيرة مائة عام، مجموعة مؤلفين، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، الأردن، 2021.

للفنان رفيق اللحام/ الأردن

للفنان مهنا الدرة/ الأردن

سيرة مختصرة، ونبذة عن الأسلوب الفني، أما بخصوص العدد، فقد اعتمد غالبا على مقتنيات المتحف، وعليه، فقد شمل أعمال الراحلين والمتوقفين عن الفن، وبعض الداخلين الجدد إلى المجال الفني.

وتظهر الحال الموصوفة أعلاه أزمة شديدة الوضوح، وخطرا محدقا في قطاع ثقافي هام ينبغي التعامل معه بكل جدية، ونقترح في هذا السياق، تداعي كل الجهات التي لها علاقة بالفن، كوزارة الثقافة، والمعاهد الفنية، وقاعات العرض الخاصة والعامة، والمؤسسات الإعلامية كالصحافة من ورقية ورقمية وفيلمية، والروابط والجمعيات الفنية النشطة، وعدد من الفنانين الكبار، والشباب، وغيرهم من المهتمين بشؤون الفنون للتحاور في المسألة كثيرة الإلحاح.

يمكن عقد مؤتمر تضع فيه كل الأطراف تصوراتها للنهوض بالفن، وتحريكه من ركوده، بالتغلب على المعيقات قبل فوات الأوان، الفن في مجالاته الإبداعية المتعددة يحتاج منا جميعا الاهتمام الذي يستحقه، يكون الغرض من هذا المؤتمر وضع سياسات وخطط قابلة للتنفيذ، مصحوبة بجدول زمني محدد، يسعى لتحقيق المراد على مراحل في نهاية كل منها تحقيق حلول مناسبة.

أرشيفية

القيم الفنية للزخرفة الكتابية

د. عاطف العيايدة*

تستخدم الزخرفة الكتابية في الكثير من الأغراض، التي تضفي طابع الجمال والإقبال على المصنوعات، والمنتجات اليدوية وغير اليدوية، والغاية منها في الغالب التزيين، الذي يكون بمثابة الإعلان والدعاية لذلك المنتج، وتستخدم الزخرفة الكتابية في صناعة الأواني، بجميع خاماتها وأنواعها وأشكالها، وفي صناعة الملابس.

تستخدم الزخرفة الكتابية من أجل تزيين الأواني والفخار والملابس والأدوات المنزلية والإكسسوارات وغيرها من المنتجات المتنوعة، وكذلك في تزيين المباني كالمساجد والكنائس والبيوت والمرافق العامة، والشوارع والمواقع الأثرية والتاريخية، بالإضافة إلى تزيين المباني كالوزارات والمؤسسات التعليمية.

* أكاديمي وباحث أردني

أرشيفية

والزخرفة الكتابية شكل من أشكال الزخرفة الإسلامية، ظهرت في حقبة كان الاهتمام فيها منصبا على رسم الحرف القرآني بصورة جميلة تجذب الانتباه، وتلفت الأنظار، فقد ظهر الكثير من المزخرفين الكتابيين الذين برعوا في كتابة الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والمقولات الجميلة كالشعر والحكم والأمثال السائرة، والعبارات الهادفة.

ومن شروط الزخرفة الكتابية أن تكون متقنة ومتوافقة مع نوع الخط الذي يستخدمه الخطاط، فليس بمقدور أي شخص أن يدخل عالم الزخرفة الكتابية، ما لم يكن موهوبا ومتمكنا من نوع الخط الذي يحدده كشكل لزخرفته، فالخطوط العربية أنواع، ولكل نوع منها مواصفاته وسماته الجمالية، وكل خط مبني على أصول هندسية ثابتة، وقواعد واضحة في كتابة كل حرف، سواء في بداية الكلمة أو في وسطها أو في نهايتها.

وقد حظي الخط العربي باهتمام بالغ على مر العصور، ولقي عناية كبيرة في الجوانب التعليمية النظرية والتطبيقية، ووصل إلى مراحل متقدمة كموهبة يدوية تصقل بالمران والمراس، كما نال حظا وفيرا من المنافسة مع الفنون الإبداعية الأخرى، وتمحور عن ذلك الارتقاء به ليكون عنوانا عريضا في عالم الزخرفة الكتابية، خاصة أن الحرف العربي يتميز عن غيره من حروف اللغات الأخرى بالقابلية للاستقامة والانحناء، والرشاقة والتمدد، والاستدارة والتعدد في الأشكال وفق نوع الخط المستخدم، وهذا بحد ذاته يزيد من جماليات الزخرفة الكتابية، وقد أكدت على هذه الكثير من أقوال وآراء المتخصصين، الذين وجدوا في اللغة العربية ميدانا فسيحا من الإبداع في مجال الزخرفة الكتابية، فقد قال الفنان الشهير «بيكاسو»: "إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن الرسم، وجدت أن الخط العربي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد".

مرونة الخط

فالخط العربي يتميز بسمات تجعله يتفوق على خطوط اللغات الأخرى، إذ يمكن مد الحروف العربية، ومنحها زيادات في الطول والقصر، والصعود والهبوط أثناء كتابتها، ولكل حالة منها جمالياتها، كما يمكن منحها الاستقرار والاتزان على السطر، بالإضافة إلى استخدام ظاهرة التدوير في الحروف، والتقويس على هيئة نصف دائرة تقعيرا وتحديبا، وهذا يمنحها حيوية وجمالا وسيادة على السطر.

ومن ناحية أخرى، تتميز الحروف العربية كتابيا بسهولة مدها، والتحكم فيها وفقا للمساحة المراد تعبئتها، والشكل المراد منحه لها، إما باختزال المساحة من خلال ضغط الحروف وتجميع أجزائها، وجعلها في حالة انكماش للوصول إلى الجوانب التشكيلية للنص المراد زخرفته، كما تتخذ الحروف أشكالا هندسية دائرية أو ثلاثية أو رباعية أو مستطيلة أو هرمية وما إلى ذلك.

ومما يميز الخط العربي أنه يصلح لأن ينتج أشكالا زخرفية تشابكية تضفيرية، وذات سماكة وحجم يعطي للنص الذي يكتب جمالا وتنوعا وثراء، فالخط العربي مثير للدهشة والإعجاب، تتلاحم حروفه لإنتاج أجمل اللوحات المزخرفة، فهو خط متلاحم متين متماسك، لكنه يحتاج للأنامل التي تحسن الاعتناء به، فقد قال علي بن أبي طالب -كرم الله وجهه-: "الخط الحسن يزيد الحق وضوحا".

الخط ومواكبة الحداثة

وقد احتل الخط العربي مكانة مرموقة بين الفنون الحضارية المختلفة، وواكب التطور المتسارع، والنهضات المتلاحقة، ورغم كل ما طرأ على الجوانب الإبداعية والثقافية والعلمية من تحديث واستحداث، إلا أن الخط العربي ظل محافظا على مكانته كفن أصيل، وأداة مرنة للتعبير عن الكثير من التطلعات الجمالية، والأفكار والرؤى التي تترجم إلى كلام مكتوب.

فلا نكاد نشاهد بناء أثريا، أو مكانا دينيا، أو مؤسسيا خاصا أو عاما، إلا وتكون الزخرفة الكتابية حاضرة فيه، وشاهدة عليه، فقد أصبح لزاما على كل من يشيد بناء أن يدشنه ويزخرفه بعبارات كالآيات القرآنية، أو الأشعار، أو العبارات الشائعة، فالزخرفة الكتابية أساس رئيسي لكل عمل فني مبدع، فهي محاكاة للجمال الذي تبحث عنه العيون، وتفرح بالإحساس به القلوب.

وقد تطورت الزخرفة الكتابية، فدخلت عالم الحاسوب والإنترنت، ولم تكن بمنأى عن كل ما يجري من تغييرات في العالم الرقمي والتكنولوجي، وانطلاقا من هنا، تم إعداد برمجيات وتطبيقات خادمة للخط العربي، وكان الإقبال عليها كبيرا من قبل الفنانين والخطاطين والذواقين للجمال، فقد ظلت الزخرفة الكتابية معلما من معالم الإبداع، حتى في ظل التقدم الكبير في كل مناحي الحياة، ويكفي الحرف العربي فخرا أن الله قد شرفه ليكون لسان الحق في القرآن الكريم، قال تعالى في سورة النحل:

(لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ).

أرشيفية

أرشيفية

لقطة من مسرحية "كاميرا"

كاميرا «مجد القصص» تفضح الانتهاكات الصهيونية في فلسطين المحتلة

د. عمرو دوارة *

اختارت المخرجة مجد القصص آلة الكاميرا بقدرتها الرائعة في تسجيل وتوثيق مختلف اللحظات التاريخية بكل صدق ودقة، دون تزييف أو تزوير.* ولعل القارئ المتخصص يلاحظ أنني قد فضلت استخدام صفة المفكرة المسرحية لوصفها عن استخدام بعض الصفات الأخرى، كصفات: الفنانة المخرجة والمبدعة، وذلك لأنها الصفة الأجدر بها، خاصة وأنها منذ عدة سنوات قد أصبحت تختار وبكل دقة الموضوعات التي تقدمها من خلال فرقتها: «فرقة المسرح الحديث»، وهي بالطبع تلك الموضوعات المهمومة بها، والتي تشغلها بصفة دائمة، وتتضمن تلك القضايا التي تؤرقها وتشغل فكرها، وفي مقدمتها الانحياز إلى المرأة، وإلى المقهورين بصفة عامة، والدفاع عنهم، وقبل هذا وذاك قضية «الصراع العربي الصهيوني».

* كاتب مصري

لقطة من مسرحية "كاميرا"

وعرض «كاميرا» يمكن تصنيفه بصفة عامة في إطار العروض التجريبية، تلك العروض التي ارتبطت الفرقة بتقديمها، حيث تؤمن مؤسسة الفرقة- الفنانة مجد القصص «بأن المسرح يمكن أن يندثر بدون التجريب».

وبالتالي، فإن العرض بصورته التجريبية يتكامل مع عروض الفرقة السابقة، ويؤكد على تلك السمات الفنية التي ارتبطت بعروض مجد القصص، حيث يتكون هذا العرض من سبع لوحات منفصلة متصلة، تتكامل فيما بينها كحلقات السلسلة الواحدة، بحيث يكون لكل لوحة منها إيقاعها الخاص الذي ينسجم مع الإيقاع العام المنضبط للعرض، الذي يتراوح بين السرعة والبطء طبقا لما يتطلبه كل موقف درامي، ولتتكامل جميع اللوحات في تقديم الخطاب الدرامي الوطني والمهم، ولينتهي كل مشهد بحيث يصبح البداية للمشهد التالي.

ويمكنني من خلال رؤيتي النقدية، ومتابعتي لعدد كبير من عروضها، أن أقرر بأن مجد القصص، لا تبدأ باتخاذ الخطوات الفعلية لإنتاج وتنفيذ عروضها إلا بعد اكتمال رؤيتها للعرض كاملا، فهي تقوم كالفنان التشكيلي الذي يقوم بتجميع لوحة هائلة من قطع «البازل»، لتضع قطعة بجوار أخرى حتى تتضح تفاصيل الصورة كاملة في النهاية، بتكامل جميع المفردات المسرحية من: موسيقى ومؤثرات صوتية وملابس وإكسسورات، وديكورات، وإضاءة وتشكيلات حركية.

وفي هذا الصدد، أريد التاكيد على تطورها المستمر من عرض لآخر، وأنها قد بلغت في عروضها الأخيرة درجة من الإتقان تمكنها من إخفاء الصنعة تماما، فبرغم اهتمامها الكبير بأدق التفاصيل، وتقديم عروض محكمة الصنع، للدرجة التي اختفت معها الصنعة تماما بعروضها الأخيرة.

الخطاب الدرامي:

الخطاب الدرامي لنص «كاميرا»:

مسرحية «كاميرا»، هي ثمرة التعاون الثاني بين مجد القصص والفنان زيد خليل مصطفى، بعدما نجحا سويا في تقديم عرضهما البديع «كاريكاتير» الذي تم من خلاله تناول مسرحة الرسومات الكاريكاتيرية لرسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي.

لقطة من مسرحية "كاميرا"

وجدير بالذكر، أنه سبق لمجد القصص التعاون مع نخبة متميزة من الأدباء، ومن بينهم: مفلح عدوان في ثلاثة عروض وهي: سجون، بلا عنوان، الحب في زمن الحرب، وسميحة خريس في أربعة عروض وهي: أوركسترا، قالب كيك، إلا أنت القدس، نون، وليلى الأطرش في عرضين هما: أوراق للحب، بوابة 5، ومع نوال العلي في عرضين هما : القناع، وأبيض وأسود.

وعرض «كاميرا» الذي يتكون من سبعة مشاهد منفصلة ومتصلة، تدور أحداثه الدرامية في سبعين دقيقة فقط، يتم خلالها تناول قضية الصراع العربي الصهيوني منذ بدايته، إلى اللحظات الراهنة في غزة المناضلة والصامدة بكبرياء وشموخ، فهو يتناول أحداث 76 عاما من معاناة فلسطين، شهدت خلالها العديد من المجازر ومن بينها: دير ياسين 1936، وكل من حربي عام 1948، 1967، ومذابح صبرا وشتيلا عام 1982، وذلك بخلاف القتل المتعمد للثوار والمناضلين في كل من الانتفاضة الأولى 1987، والثانية عام 2000، ثم تعدد الضربات اللاإنسانية على غزة أعوام: 2006، 2009، 2014، 2019، 2021، 2023، و2024م.

ويحسب لصناع هذا العرض البديع، نجاحهم في توظيف النصوص الشاعرية الرائعة للشاعر الكبير محمود درويش في نهاية العرض، حيث تم غناء المقطع: «أيها المارون بين الكلمات العابرة، اجمعوا أشياءكم وانصرفوا ... أيها المارون... خذوا حصتكم من دمنا ولحمنا وانصرفوا، آن أن تنصرفوا».

ويربط بين الأحداث الدرامية بالعرض (اللوحات السبع المتتالية) اثنان من الإعلاميين هما: المذيع صبري، والمصور نضال، الذي يستشهد في النهاية برصاصة غادرة لقناص صهيوني، وهو يمثل عدد الشهداء الإعلاميين أثناء حرب الإبادة الأخيرة.

والحقيقة أن النص الذي أبدع في كتابته الموهوب زيد مصطفى خليل، برغم تضمنه لبعض مشاهد الدراما الوثائقية، مع توظيف المنهج «البريختي» الذي يسمح في كثير من الأحيان باستخدام لغة الخطابة والمباشرة، إلا أن نص «كاميرا» قد تميزت حواراته بلغتها الشاعرية الرائعة، وبالجمل التلغرافية المعبرة، وبلغة الإيجاز بصفة عامة، وعلى سبيل المثال:

حينما يسأل المذيع الأسيرة في لوحة «الأسيرات» عن تهمتها تجيبه بإيجاز بليغ: حبي للوطن، ثم تؤكد ذلك بقولها عشقي لفلسطين... وهكذا يصل الخطاب الدرامي للنص للمتلقي عن طريق لغة التكثيف الدرامي بنعومة وسلاسة، وبالاعتماد على لغة التعبير الجسدي، وبتوظيف مناهج الرقص الحديث، وبتوظيف الدلالات الرمزية العميقة.

الرؤية الإخراجية:

في صدد الحديث عن الرؤية الإخراجية لعرض «كاميرا»، تجدر الإشارة إلى وجود عدد من الثنائيات المتناقضة، التي تم دمجها وغزلها معا في تناغم بديع، وانسجام كبير، في نسيج درامي واحد محكم الصنع، حيث تبنت الرؤية الإخراجية المزج بين أكثر من منهج وأسلوب إخراجي بوعي كبير، فتنوعت المشاهد بين الدراما التعبيرية المعتمدة على الإيهام والمنهج «الأرسطي»، مع مشاهد الدراما الوثائقية، وكسر الإيهام طبقا للمنهج «البريختي» وأساليب الدراما التسجيلية، كذلك تنوعت المقطوعات الغنائية بين الغناء الفردي والغناء الجماعي، وكذلك بين الغناء الحي والغناء المسجل أيضا (البلاي باك).

وكذلك جمع النص بين ثنائية الميلاد والموت، أو بتعبير أكثر دقة الاستشهاد، وأيضا جمع النص بين ثنائية الأمل والتفاؤل، والصمود وبين بعض لحظات اليأس والانكسار، وهي -على سبيل المثال- تلك اللحظات التي سرعان ما تختفي بإطلاق أم الشهيد «زغروتة» لاستشهاد ابنها.

الفنانة المبدعة متعددة المواهب مجد القصص:

الكاتبة والفنانة المبدعة، والممثلة والمخرجة ومصممة السينوغرافيا مجد القصص، هي واحدة من النخبة القليلة من المبدعات والمبدعين العرب، الذين نجحوا بإبداعاتهم المسرحية في صنع تاريخ فني تجاوز الحدود الجغرافية، ولذا، فقد تعددت مشاركاتها بعدد كبير من المهرجانت المسرحية الدولية بكل من دول المشرق والمغرب العربي، والحقيقة أن مجد القصص لاتعد فقط أيقونة المسرح الأردني فحسب، بل هي إحدى الأيقونات المهمة بالمسرح العربي ككل، لذا، فإن جهودها وإسهاماتها المهمة بالمسرح، تتكامل مع إسهامات وإبداعات أيقونة المسرح العراقي الكاتبة والمخرجة د.عواطف نعيم، ومع سنديانة المسرح اللبناني نضال الأشقر، وسيدة المسرح التونسي رجاء بن عمار.

وأخيرا، يمكنني إيجاز الحديث عن الفنانة متعددة المواهب مجد القصص، بأنها تمثل نموذجا رائعا، وهي لم تصل إلى ما وصلت إليه من فراغ، بل اعتمدت خلال مسيرتها المسرحية -التي قاربت من نصف قرن- على إيمانها الكبير بضروة الاستمرار في صقل موهبتها المؤكدة بالدراسات المستمرة، والتجارب العملية المختلفة، ولعل ذلك يتضح جليا من خلال سيرتها الذاتية، حيث حصلت في البداية على بكالوريوس العلوم السياسية في الجامعة الأردنية عام 1979، ثم حصولها على درجة البكالوريوس في التمثيل والإخراج من جامعة اليرموك 2003، ثم تتويجها لدراستها الأكاديمية بحصولها على درجة الماجستير في فيزيائية الجسد من جامعة لندن

لقطة من مسرحية "كاميرا"

لقطة من مسرحية "كاميرا"

عام 2004، ثم بالحصول على درجة الدكتوراة 2014 من الجامعة اللبنانية، وقد صحب تلك الدراسات النظرية اكتسابها لخبرات مسرحية كبيرة، حيث شاركت في بطولة أكثر من خمسين مسرحية مع كبار المخرجين كممثلة، وأربعة وعشرين عرضا كمخرجة، وأيضا ثلاثين مسلسلا دراميا، بالإضافة إلى إخراجها لعدد كبير من المسرحيات المتميزة التي أهلتها لتمثيل المملكة الأردنية الهاشمية بالمهرجانات العربية والدولية، وكان من المنطقي أن تتوج مسيرتها الفنية الحافلة بحصولها على بعض الجوائز المهمة، وبعض مظاهر التكريم.

الرؤية الإخراجية ومفردات العرض:

يمكن تصنيف هذا العرض تحت مسمى المسرح الفقير، طبقا لمنهج المبدع البولندي العالمي «جروتوفسكي»، وهو المسرح الفقير في إمكانياته المادية، ولكنه غني جدا بعناصره البشرية، وإبداعاتها المختلفة، فالسينوغرافيا بعرض «كاميرا» لم تتجاوز تسعة مقاعد، تم اختيارها بكل دقة، بحيث يكون ظهر كل كرسي على شكل قضبان السجن، خاصة إذا تم إلقاء الإضاءة الأمامية، وظهر الظلال على الشاشة بالخلفية، وبخلاف الكراسي، تم توظيف بعض قطع الإكسسورات بصورة جيدة، ولعل من أهمها: سرير الولادة بالمستشفى، والذي تحول في مشهد آخر إلى نعش للشهيد.

صاحب العرض شريط مواز من الصوتيات والأغاني الحية والمسجلة، واللقطات السينمائية التي تكاملت وتضافرت جميعها في تحقيق التأثير المنشود لكل مشهد على المتلقي، وذلك بتوظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تضمنت صوت سيارات الإسعاف والمطافي والحماية المدنية، وأصوات طلقات الرصاص والمدافع والصواريخ، وانهيارات المنازل وصرخات النساء والأطفال.

مفردات العرض:

- الممثلون: قام ببطولة هذا العرض نخبة متميزة من الممثلين، الذين تم اختياهم بكل دقة وعناية، ويملك كل منهم مفرداته الفنية جيدا، وعددهم تسعة ممثلين: خمس نساء وأربعة رجال، حيث تفاجئنا مكتشفة المواهب في كل عرض لها بتقديم عدد من الوجوه الجديدة، التي تحسن تدريبها، وتوظيف كل منها في الدور المناسب لها، حيث تمارس مع كل عرض جديد لها هوايتها المزدوجة في كشف المواهب الجديدة، وصقلها بالدراسة والتدريب العملي.. وقد شارك في بطولة عرض «كاميرا» كل من الفنانين: هشام سويدان بحضوره المحبب في شخصية الإعلامي/ المذيع، ومثنى الزبيدي بصوته الجميل المعبر في شخصية الإعلامي/ المصور، ونهى سمارة بحضورها الطاغي المحبب، وقدراتها الفنية المتميزة في شخصية أم علي رمز الوطن فلسطين، وسار ة أبو زهرة بمشاعرها المرهفة وقدراتها الأدائية في شخصية الأسيرة الفلسطينية، حيث وفقت في أداء أكثر من شخصية (جندية إسرائيلية)، ثم رفيف الجبر بحساسيتها الفنية وصوتها المعبر، والتي جسدت شخصية أم رضوان -خنساء فلسطين-، كذلك أجاد كل من الفنانين: محمد البطوش في تجسيد شخصية الجندي الصهيوني، والمطرب نبيل سمور الذي أجاد تجسيد ثلاثة أدوار هي: الجندي الصهيوني، خال التونسية الفلسطينية الأصل، بالإضافة إلى تألقه في الغناء بصوته الجميل المعبر.

ومن المواهب التي نجحت في لفت الأنظار إليها ندين خوري، التي جسدت شخصية الفتاة الفلسطينية التي جاءت من تونس لتبحث عن عائلتها، وكذلك كريس العزة، التي جسدت ثلاثة أدوار مختلفة: مجندة إسرائيلية، ممرضة بمستشفى الولادة، مهاجرة من مهاجري 1948.

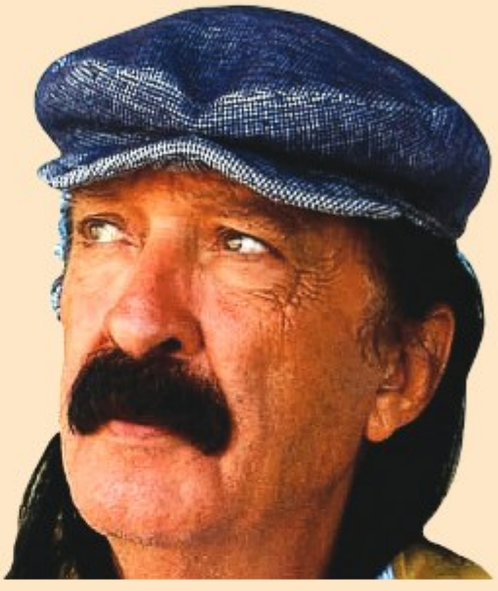
- الإضاءة: لعبت الإضاءة التي وظفتها الفنانة مجد القصص بصورة درامية معبرة ومبهرة، دورا كبيرا في إنجاح عرض «كاميرا»، وإحداث التأثير المنشود على المتلقي، إذ وفقت في توظيف لحظات الإنارة والإظلام، كما اختفت قوة وشدة الإضاءة من مشهد لآخر، مع توظيفها البديع للظلال أيضا على شاشة الخلفية، أو على أجساد بعض الممثلين، وذلك عن طريق توظيفها الجيد لمختلف مصادر الإضاءة: الأمامية، السفلية، الجانبية، الخلفية، وذلك بهدف إتاحة الفرصة لعرض المقتطفات السينمائية على الشاشة الخلفية.

الختام:

وفي النهاية، لا بد أن أقرر بكل وضوح وصراحة، بأنه رغم أهمية وجودة هذا العرض بخطابه الدرامي الوطني، وانحيازه للمقاومة، ولكل المجاهدين الشرفاء، ونجاحه في فضح مدى بشاعة الانتهاكات اللاإنسانية الصهيونية على الشعب الفلسطيني، منذ تفجر الصراع العربي الإسرائيلي قبل أكثر من 70 عاما، تبقى القضية أكبر وأخطر من كل المحاولات الفردية، وتحتاج إلى تكثيف كل الجهود المخلصة بالعالم العربي، لذا، لا يجب أن يكتفي المسرح الأردني بتلك المبادرة المهمة، وكذلك جميع الفرق المسرحية بمختلف الأقطار العربية، والتي يجب عليها أن تسعى إلى استضافة هذا العرض وتقديمه كنموذج مشرف لمسرح المقاومة والمواجهة، وإنتاج عروض أخرى، فالمعركة هي معركة مصير، فنحن نواجه عدوا شرسا يستغل صمت العالم في تحقيق كثير من المكاسب على الأرض كل يوم!.

وتبقى نقطة أخيرة هامة تجب الإشارة إليها، تلك هي أن هذا العرض إذا كان يصنف تحت مسمى عروض المقاومة والصمود، فمن أفضل ما حققه هو مراعاته الكبيرة والواعية لرد فعل المتلقي، فهو لايعمل على تفريغ شحنة الغضب، كما أنه برغم قسوة الأحداث والتوظيف الجيد للمقاطع السينمائية للعدوان الصهيوني على الأطفال والشيوخ، وهدم المدن، إلا أنه لا يشيع جوا من اليأس، أو الإحباط، بل على العكس، يشحذ الهمم، ويدعو لضرورة استمرار المقاومة، واتخاذ رموز المقاومة قدوة للنضال.

* قدم العرض على خشبة المسرح الرئيسي بالمركز الثقافي الملكي خلال الفترة من 13- 14 سبتمبر 2024.



محمد خير ديباجة:
مسيرة فنية حافلة في خدمة الفن التشكيلي الأردني

بقلم: أ. د موفق السقار *

النشأة والتكوين الفني

ولد محمد خير ديباجة في الأردن، ونشأ في بيئة مشجعة على الفنون، حيث أظهر اهتماما مبكرا بالرسم والتشكيل، التحق في عام 1961 بمعهد الفنون الجميلة في بغداد، حيث درس على يد فنانين مرموقين مثل: فائق حسن، وكاظم حيدر، ونزيهة سليم، هذه الفترة كانت حاسمة في تكوينه الفني، إذ اكتسب مهارات تقنية عالية، وفهما عميقا لأسس الفن الكلاسيكي، بعد ذلك، واصل تعليمه في جامعة بلغراد للفنون الجميلة، مما أتاح له التعرف على التيارات الفنية الأوروبية الحديثة، وفي عام 1996 حصل على درجة الدكتوراة من أكاديمية الفنون الجميلة في أوكرانيا، مما أضاف بعدا أكاديميا رفيعا إلى مسيرته الفنية.

* أكاديمي أردني

يكمل الفنان التشكيلي محمد خير ديباجة مسيرته الفنية التي آمن بها، وكرس حياته لها، وهو اليوم يخصص جل وقته لمرسمه ولوحاته التي تتميز بأسلوب حداثي، يجمع بين الأصالة والتجريب، يقول ديباجة: «حبي للرسم بدأ منذ الصغر في المدرسة، وأنا في نهاية الصف التاسع، سمعت في الأخبار المحلية أن هنالك بعثات إلى معهد الفنون الجميلة في بغداد على نفقة وزارة التربية والتعليم، فتقدمت، وبعد المقابلة نجحت. وبدأت حياتي الفنية في العام 1961 لمدة ثلاثة أعوام». ويضيف: «كرست جهدي بأن مهمة الفنان هي مدرس ومثقف للبيئة، واستمرت المسيرة حتى رشحت لأن أكون مندوبا للأردن في الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، وتعرفت على فنانين عالميين وعرب من خلال الاتحاد، الذي أصبحت به عضو مكتب تنفيذي لمدة ثمانية أعوام، وهذا ساعدني على أن أتطور كثيرا».

المسيرة الفنية والموضوعات الأساسية

على مدى مسيرته، ظل ديباجة مخلصا لموضوعاته الأساسية، التي تتمحور حول الإنسان العربي وقضاياه المصيرية، متخذا من فنه وسيلة لإعادة تشكيل الذاكرة الجماعية، والتعبير عن واقع مضطرب ومتحول، لم يكن فنه انعكاسا لمجرد مشاهد يومية، بل كان نافذة تعبيرية تستحضر التاريخ، وتعيد قراءته من خلال لغة بصرية غنية بالمضامين الرمزية والتعبيرية، كان للقضية الفلسطينية حضور قوي في أعماله، حيث لم يكتف برسم المشهد المادي للنكبة أو اللجوء، بل سعى إلى التقاط الجوهر الإنساني الكامن وراء تلك المعاناة، من خلال تكوينات مشحونة بالحركة والتوتر، استطاع ديباجة أن ينقل إحساس المقاومة والصمود بأسلوب فني لا يقتصر على التوثيق، بل يتجاوز ذلك إلى إعادة صياغة المشهد الفلسطيني بصريا، حيث تتداخل الأجساد المتشابكة، والخطوط القوية، والوجوه التي تنطق بالألم والتحدي، في مشاهد تختزل معاناة ممتدة عبر الزمن.

من أعمال الفنان

كما احتلت الهوية الأردنية مساحة واسعة في أعماله، حيث لم يكن اهتمامه بها نابعا من الحنين فحسب، بل من قناعة بأن الفن هو أحد أهم وسائل الحفاظ على التراث، رسم مشاهد الحياة البدوية، والمهن التقليدية، والأسواق الشعبية، معتمدا على تكوينات تمزج بين الواقعية والانطباعية، ليخلق حالة من التوازن بين التعبير العاطفي والتسجيل البصري، لم تكن هذه اللوحات مجرد استعادة لماض جميل، بل كانت محاولة واعية للحفاظ على تفاصيل الهوية في مواجهة العولمة، والحداثة المتسارعة التي تهدد خصوصية الثقافات المحلية.

إلى جانب اهتمامه بالبعد السياسي والاجتماعي، حملت أعماله أبعادا فلسفية تتعلق بالغربة والتيه، حيث وظف التكوينات المفتوحة، والوجوه المشوهة، والألوان المتداخلة، ليعبر عن الإنسان في مواجهة التحولات الاجتماعية والسياسية، كان يعكس من خلال فنه الإحساس بالضياع، والبحث المستمر عن معنى في عالم سريع التغير، هذه النزعة التأملية في أعماله جعلت من لوحاته أكثر من مجرد مشاهد صامتة، بل تحولت إلى تجارب بصرية تحمل أسئلة وجودية، تعكس القلق الإنساني المستمر تجاه الهوية والانتماء.

التحولات الأسلوبية والتجريب الفني

مع تطور أسلوبه الفني في التسعينات، بدأ ديباجة بالتوجه نحو التجريد والتعبير الرمزي، حيث استخدم الألوان الجريئة، والخامات المختلفة، وأدخل عناصر زخرفية مستوحاة من الفن الإسلامي، بالإضافة إلى توظيف الحروف العربية داخل التكوينات الفنية، مما منح أعماله بعدا تراثيا يعكس ارتباطه بجذوره الثقافية، كما أنه ابتعد تدريجيا عن التصوير الواقعي، وبدأ بتفكيك الأشكال، وإعادة تشكيلها في فضاءات تجريدية تعكس انفعالاته العاطفية والفكرية تجاه القضايا التي يتناولها، كان يرفض شرح أعماله، إذ كان يرى أن المعنى لا يفرض من الفنان، وإنما يولد لدى المشاهد المثقف فنيا، أو المتذوق.

ومع بداية الألفية الجديدة، تطور أسلوب ديباجة نحو الرمزية والتجريد التعبيري، حيث أصبحت لوحاته أكثر تكثيفا للمعاني والدلالات، لم يعد يعتمد على التصوير الواقعي للشخصيات، بل بدأ في إعادة تشكيل العناصر البشرية بطريقة تجريدية، متعمدا تحوير ملامح الوجوه والجسد بأسلوب يخلق نوعا من التوتر البصري، ويمنح أعماله عمقا نفسيا يعكس تأملاته في الهوية الإنسانية.

من أعمال الفنان

كانت هذه التحولات نتيجة بحثه المستمر عن وسيلة أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الاجتماعية والسياسية التي عايشها، حيث أصبحت لوحاته فضاء بصريا تتداخل فيه المشاعر والانفعالات مع الرموز التاريخية والثقافية، أصبحت الألوان في أعماله أكثر جرأة، حيث لم يعد يستخدمها فقط لخلق انسجام بصري، بل باتت جزءا أساسيا من خطابه الفني، إذ يختارها بعناية لتكون معبرة عن حالات شعورية مختلفة، اعتمد على الطبقات اللونية المتراكبة، مما أضفى على أعماله إحساسا بالحركة والديناميكية، وجعلها أشبه بسرد بصري للزمن والتغير، كما بدأ في إدخال خامات وأساليب متعددة، مثل تقنيات الكولاج، والدمج بين الألوان الزيتية والأكريليك، مما أضاف إلى أعماله تنوعا بصريا يعكس تعددية الأفكار التي يسعى إلى إيصالها.

التأثيرات الثقافية والفلسفية

ظهر تأثير الفن الإسلامي والزخرفة العربية في تكويناته، حيث بدأ باستخدام التكرار الزخرفي والعناصر الهندسية، مما منح أعماله طابعا روحانيا يتجاوز المضمون البصري المباشر إلى بعد أكثر عمقا، كما لعب الحرف العربي دورا بارزا في أعماله، حيث لم يقتصر على كونه عنصرا لغويا، بل أصبح جزءا من التكوين البصري ذاته، متداخلا مع الخطوط والألوان، مما أضفى على أعماله طابعا يجمع بين الحداثة والتراث، هذا التوظيف للحروف العربية لم يكن مجرد زخرفة، بل كان وسيلة للتأكيد على الهوية الثقافية، والتواصل مع الإرث البصري العربي بطريقة معاصرة، كان هذا التحول نحو الرمزية والتجريد، انعكاسا لرؤية ديباجة للفن كأداة للتعبير عن الإنسان في أبعاده المختلفة، حيث لم يعد الفن عنده مجرد وسيلة لنقل الواقع، بل أصبح وسيلة لقراءته وتحليله بصريا، مما جعل أعماله تنطق بحالات وجدانية عميقة، تعكس تجربته الخاصة وتجربة مجتمعه الأوسع.

تميزت أعمال ديباجة بتوظيف الضوء والظل بطريقة فريدة، إذ يمنح الظل مساحات الفراغ في اللوحة عمقا بصريا، مما يخلق إحساسا بالحركة والانسيابية، استخدم

الألوان بتدرجات متناغمة، حيث يظهر التأثير البصري للضوء وهو يتغير بين الكثافة والشفافية، ما يضفي على أعماله طابعا مميزا، يجعلها قابلة للتأمل البصري العميق، كما اعتمد على تكوينات تجريدية تتضمن إيحاءات جسدية مجردة، ما جعل أعماله أشبه بمقطوعات موسيقية مرئية تتحرك بإيقاع متناغم.

النقد والتأثير المؤسسي

إلى جانب إنتاجه الفني، كان ديباجة من الأصوات الناقدة للحالة الفنية في الأردن، لم يكن ناقدا من أجل النقد فقط، بل كان مدافعا عن دور الفن في تشكيل وعي المجتمع، وتنمية الذائقة الجمالية، كان يرى أن غياب النقد التشكيلي البناء أدى إلى تدني مستوى الفنون التشكيلية، إذ أصبح الفن يمارس بلا معايير واضحة، مما أدى إلى انتشار ظاهرة منح الألقاب الفنية دون مراعاة الجودة الفنية، أو الأصالة الإبداعية، انتقد بشدة الفوضى التي تسيطر على المشهد التشكيلي، حيث باتت بعض المعارض تقام دون تقييم حقيقي، وأصبح تنظيم الفعاليات الفنية يعتمد على العلاقات الشخصية، أكثر من كونه نتيجة لموهبة الفنان وأهميته الفنية.

ديباجة يؤمن بأن الفن ليس مجرد ممارسة فردية، بل هو مسؤولية ثقافية تستلزم وجود مؤسسات نقدية، وهيئات متخصصة لضبط معاييره، ويشدد على أهمية وجود لجان تحكيم فنية تقيم المعارض والأعمال قبل عرضها، لضمان تقديم مستوى فني لائق، كما رأى أن غياب التربية الفنية في المدارس ساهم في انتشار الأمية البصرية بين الأجيال الجديدة، مما جعل المجتمع أقل قدرة على فهم الفنون وتقديرها، وحسب رأيه، كانت حصص التربية الفنية في المدارس تعامل وكأنها نشاط ترفيهي، بدلا من أن تكون وسيلة أساسية لتنمية الإحساس الجمالي عند الطلاب.

لهذا السبب، طالب ديباجة بضرورة إقامة ورشات تدريبية للفنانين الشباب قبل دخولهم الساحة التشكيلية، مشيرا إلى أن هناك فجوة واضحة بين ما يدرس في كليات الفنون، وما يحتاجه الفنان ليكون مؤهلا لممارسة الفن بشكل احترافي، مشددا على أهمية تطوير مناهج كليات الفنون في الأردن، بحيث لا تكون مجرد وسيلة للحصول على شهادة أكاديمية، بل تجربة تعليمية تخرج فنانين قادرين على الإبداع والتعبير بطرق حديثة ومتطورة، كما أكد على ضرورة إعادة الاعتبار لمادة التشريح الفني، التي اعتبرها من أهم العناصر التي تساعد الفنان في فهم الجسد البشري، والتعبير عنه بأسلوب أكثر دقة وعمقا.

من أعمال الفنان

المبادرات والتأسيس المؤسسي

لعب ديباجة دورا بارزا في تأسيس عدد من الجمعيات والاتحادات الفنية، التي ساهمت في إثراء المشهد التشكيلي الأردني والعربي، ففي عام 1971، أسس جمعية الحسين الفنية في إربد، التي اهتمت بالفنون التشكيلية والمسرح والموسيقى، وساهمت في إبراز المواهب الأردنية، كما كان أحد مؤسسي الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب عام 1972، حيث شغل منصب عضو المكتب التنفيذي حتى عام 1980، وكان مندوب الاتحاد في الرابطة الدولية للفنانين التشكيليين العالميين في باريس، مما أتاح له الفرصة لإبراز الفن الأردني والعربي في المحافل العالمية، وفي عام 1982، أسس جمعية الفنون الجميلة في الرمثا، ثم في عام 1996، أسس تجمع جدارا للثقافة والفنون، والذي حصد نجاحا دوليا عندما فاز بجائزة أفضل مسرحية في مهرجان «بيشيليا» جنوب إيطاليا عام 1997، وأخيرا، في عام 2014، أسس الجمعية الأردنية للفنون المعاصرة، والتي تضم نخبة من أهم الفنانين التشكيليين الأردنيين.

يرى ديباجة أن الفنان لا يكتفي بموهبته، أو بشهادته الأكاديمية، بل عليه أن يطور نفسه باستمرار، حيث يقول: «الذي لديه موهبة الرسم بعد الدراسة الأكاديمية، ربما يصبح فنانا إن خدم نفسه، وأما الذي ليس لديه موهبة بعد الدراسة، فيصبح أكاديميا كمدرس علم الجمال أو تاريخ الفن، وصعب أن يصبح فنانا، فصفة فنان مقدسة لا تمنح لأي شخص يرسم».

يعتبر ديباجة فنانا يمتلك قدرة على تطويع الخطوط، وتوزيع الألوان بشكل انسيابي، حيث تحولت أعماله إلى تكوينات زخرفية تدمج بين الحداثة والتقاليد الشرقية، وأشار إلى أن خطوطه المنحنية والمستقيمة أصبحت أكثر ديناميكية، حيث تتفاعل مع ضربات الفرشاة القوية ليختفي الشكل المادي تدريجيا، ويحل محله إحساس بالحركة والطاقة اللونية.

الرؤية المستقبلية والتأثير المستمر

من خلال رحلته الطويلة، استطاع ديباجة أن يكون أحد أعمدة الفن التشكيلي في الأردن، حيث لم يقتصر تأثيره على إبداعاته الشخصية، بل امتد ليشمل رؤيته النقدية، وتحليله لمشكلات الوسط الفني.

حافظ على نهجه في التجريب والبحث عن جماليات جديدة، فانتقل من الواقعية التعبيرية في السبعينات، إلى النضوج الفني في التسعينات، ثم إلى التجريد الرمزي في الألفية الجديدة، وظل وفيا لفكرة أن الفن يجب أن يكون أداة للتعبير عن الهوية والوجود الإنساني، وليس مجرد وسيلة للزينة أو الترفيه.

اليوم، تظل أعماله شاهدة على التحولات الاجتماعية والسياسية التي عايشها، ورسالة بصرية تؤكد أن الفن ليس مجرد مساحة لونية، بل هو لغة تحمل في طياتها رؤى وأفكارا تعكس صراع الإنسان مع ذاته، ومع العالم من حوله.

من أعمال الفنان

من أعمال الفنان

أرشيفية

توظيف فن الكولاج في مسرح ما بعد الحداثة

د . يحيى سليم البشتاوي*

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة بشكل واضح في السبعينات من القرن العشرين الميلادي، في كتاب «علم ما بعد الحداثة» للفيلسوف الفرنسي «جان فرنسوا ليوتارد» (1924– 1998)، وعنى بهذا المسمى التعددية الثقافية، أي الدمج بين الثقافات المتنوعة، وتعدد أنماط الحياة.

* أكاديمي ومخرج وناقد مسرحي أردني

لا يوجد في تاريخ الحركة الفنية والأدبية العالمية، أكثر غرابة وفوضى واضطرابا وتشويشا وضلالا وغموضا من مصطلح (ما بعد الحداثة)، والدليل على ذلك، كثرة المسميات التي أطلقت عليه، مثل: (مجتمع الاستعراض) طبقا لـ«جي ديبور»، و(المجتمع الاستهلاكي) كما وصفه «هنري لوفيفر»، و«فريدريك جيمسون»، و(مجتمع ما بعد الصناعي) طبقا لـ«دانييل بل»، و(ما بعد الاقتصادي) حسب «هيرمان كاهن»، و(ما بعد المادي) وفقا لـ«رونالد انجلهارت»، لكن هذا المفهوم انعكس تأثيره على الفنون بشكل عام، وتبلور المسرح (ما بعد الحداثي) ليشكل ببساطة شديدة المسرح الذي يقوم على خلخلة القناعات، وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة، واستحالة تحديد المعنى، والتلاعب الواعي بالصور الخيالية، وأنماط تصوير الواقع، وبالرموز والمعاني، واستخدام فن الكولاج، وتدمير استقلالية العرض المسرحي، وقد ظهر تحت تأثير من أساليب الفن، أو التصميم المعماري ما بعد الحداثي، وسمات المفارقة والدلالات المتناقضة في السرد الروائي، وتقنياته التي كسرت الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وبين التاريخ والرواية، وكذلك من نظرية رقص ما بعد الحداثة، وتجاربه التي تطورت في فترة ستينات القرن الماضي، وتنظيرات بعض نقاد المسرح في الغرب، وخاصة «باتريس بافيس»، الذي رأى أن مفهوم (المسرح ما بعد الحداثي) مفهوم غامض، فاقد الذاكرة، سريع الزوال، يتسم بعدد من النزعات، أبرزها: نزعة اللاتسييس للفن، ونزعة إفساد الممارسة بالنظرية، فحتى يجري تذوق العرض المسرحي بافتراض أنه لا يمكن استيعابه أو تفسيره، لا بد من فهم طريقة أدائه لوظيفته، فمسرح ما بعد الحداثة، يستخدم ويعيد استثمار النظرية في إنتاج المعنى في كل مكان، وكل لحظة في الإخراج، ويصبح النص والإخراج العمود الفقري في الممارسة الدالة، ويشقان سلسلة من المسارات تتناقض ويتقاطع بعضها مع بعض، ثم تنفصل مرة أخرى رافضة دلالة شاملة أو مركزية.

ومن أهم الملامح التي صبغت مسرح ما بعد الحداثة، توظيف فن الكولاج، ويعرف هذا الفن بأنه: ترابط مختلف المواد، بغية إثارة توتر ما، ومحاولة كسر أحادية المنظور، والتهرب من الإيهام الطبيعي. والكولاج في المسرح هو: توليفة سينوغرافية من العناصر البصرية والسمعية المتنوعة والمختلفة، ضمن تكوين واحد يقاوم إدراك مترابطاته، مما يثير التأويل الجمالي والفكري لخطاب العرض المسرحي.

ويمتلك الكولاج مقومات التأثير الفني بالشكل الذي يجعله تقنية لها حضورها في المنجز الفني المسرحي، بسبب خصوصية الكولاج في جميع المفردات الفنية والتكنولوجية المختلفة في آن واحد خلال العرض المسرحي، إذ بإمكان مخرج العرض ا لمسرحي الجمع بين عناصر مختلفة، صوتية وبصرية، مستقاة من مصادر متنوعة كالأعمال الدرامية، والأفلام السينمائية في كولاج مسرحي مثير، يدمر أفق التوقعات المعتادة، وعلى الرغم من توظيف المسرح للكولاج، إلا أن النشأة الفنية الواضحة للكولاج كانت في الفنون التشكيلية، ولاسيما في إنجازات «بيكاسو»، و«براك» في التكعيبية، وذلك من خلال استخدام ورق اللصق، وبالإضافة إلى ذلك، استعملوا مواد حقيقية من خامات مختلفة مثل الرمل والزجاج، وقصاصات الجرائد والأقمشة، حيث تلتحم وتلتصق باللوحة، ويكون الغرض من وضعها العمل على إنعاش التصور والخيال.

صدر الصورة، Grand Palais, Musee National Picasso/Adrien Didier
استخدم «بيكاسو» قصاصات من ورق الجدران، لتنفيذ عمل بطريقة «الكولاج» يحمل اسم «نساء في غرفة الزينة» خلال عامي 1937 -1938.

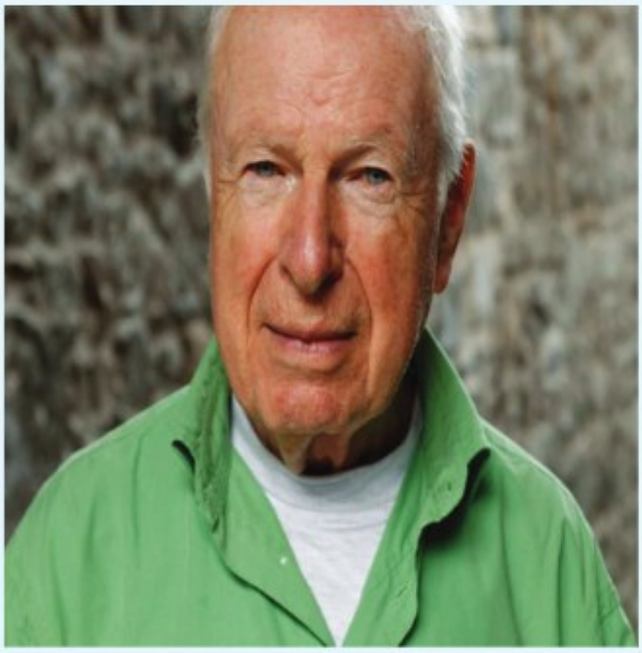
ويشكل الكولاج محاولة لإيجاد علاقة بين الواقع والفن بطريقة تضمن عدم المطابقة للواقع، بل استعارة لجزئيات

مباشرة من الواقع ولصقها ضمن المنجز الفني بطريقة مميزة، والغاية من هذه الطريقة الجديدة المرتبطة بتقنية الإلصاق، في تناقضها مع المحيط ذي الطابع التجريدي الذي ألحقت به، إنما التأكيد على إمكانية تحويل الواقع إلى فن، وقد سعى «بيكاسو» نحو التوسع في الكولاج إلى بناء متكامل بأبعادهِ الثلاثة، باستعمال فتات الخشب، وعلب المقوى، وغيرها مما يقع في متناول اليد، واستعمل اللون البراق من جديد، والرسم بالنقاط، والضربات، لتصعيد المحتوى الزخرفي للصورة.

و كان الظهور الجلي للكولاج في المسرح عن طريق تجارب مخرجي ما بعد الحداثة، وظهر ذلك جليا في تجارب المخرج الإنجليزي «بيتر بروك» (1925– 2022)، الذي تعامل مع الممثل بوصفه عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، وله دور مهم في العملية الإبداعية، فهو يشرع بإمساك أي شيء يقوم بتجسيده، فيجب أن يقوم الممثلون بأساليب متنوعة هي: الاختزال، تحفيز حالة من اللاوعي يكون مسؤولا عنها مسؤولية تامة، ثم التخلص من الأداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال إلى آخر، ويستخدم بدلا منها الإحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة، وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، أهمها:

1. طريقة التمرين الجماعي: وملخصها أن الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط، وإنما تقوم على مجموعة من الممثلين، فالممثل يبدأ التدريب بإحساس انتمائه إلى المجموعة.

2. طريقة القص واللصق، أو (collage): أي أن يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد متباينة، ومواقف مختلفة، فالأداء هنا متراكب من عدة لحظات غير منتظمة، وبمعنى آخر، هو أداء اللحظات أو الومضات غير المترابطة، وغير المنتظمة تماما، كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر إلى آخر، أو أن يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما أن تمضي ثوان على أدائه، حتى يتطلب منه أن يلقي حوارا من مسرحية أخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام، وبعد ذلك، ينتقل إلى شخصية أخرى، ومن مسرحية إلى أخرى، ثم يعود إلى المسرحية الأولى، وهكذا يؤدي ذلك إلى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية متعددة، ضمن تحول مفاجئ يسهم في تطوير الأداء لدى ممثليه عبر طريقة القص واللصق، فمثلا، يطلب من الممثل أن يلقي حوارا لمدة دقيقتين من مسرحية «هاملت»، وما أن تمضي ثوان على أدائه، حتى يطلب منه أن يلقي حوارا من مسرحية «الملك لير»، وهو تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام، ثم بعد ثوان يطلب منه أن ينتقل إلى شخصية أخرى، ومن مسرحية إلى أخرى ، ثم العودة إلى «هاملت»، وهذا الانتقال بين الشخصيات يسمح بإيجاد حالة من السيطرة عند ممثليه إزاء الانفعالات المختلفة، وتطوير قدرتهم الارتجالية بانتقالات سريعة أبعدت ممثليه عن الآلية في الأداء، والابتعاد عن النمطية التقليدية في تقديم شخصياتهم المسرحية.



المخرج البريطاني «بيتر بروك» 1940 -1938.

ويظهر الكولاج عند «بروك» أيضا في توظيف ممثليه من جنسيات مختلفة، فهو يعتمد هجين متنوع من الممثلين، بلغاتهم المختلفة، وثقافتهم المتنوعة، فمثلا في عرض «أورجاست» المسرحي المقدم في إيران، شارك فيه خمسة وعشرون ممثلا من عشرة دول متنوعة، واستمر العرض أربعة أيام في مناطق

مختلفة، جعلت ا لمتلقي يتنقل مع ممثلي العرض من أجل بلوغ نهاية العرض، وشمل التنوع المتداخل للمشاهد المسرحية أسلوبا كولاجيا لدى «بروك»، بحيث تتداخل المشاهد وتنتقل بشكل مفاجئ ضمن تكوين العرض الواحد، فضلا عن استخدام أسلوب المسرحية داخل مسرحية، والتي تبتعد عن الموضوع الرئيس، وقدم الأحداث بشكل يوحي بعدم الترابط من أجل الابتعاد عن التلقي التقليدي، ومن بين المسرحيات التي استخدم فيها «بروك» فن الكولاج، مسرحية «أوديل» للشاعر اللاتيني «سينكا».

3. طريقة الارتجال: فقد نحت العروض المسرحية التي أخرجها «بروك» منحى الارتجال، من أجل مشاركة الجمهور مع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل، والهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التأثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـ(المسرح الفوري)، أو (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و(الخشن) أو (الخام)، والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي، أو المسرح الميت الذي يسمى بالرديء.

لقد ألهمت تجارب المخرج «بيتر بروك» الكولاجية، تجارب مسرحية أخرى، كما في عروض المخرج البولندي «جوزيف شاينا» (1922– 2008)، الذي وظف الكولاج فيها ضمن مسرح الأستوديو التجريبي، عبر توليفة جمالية القبح التي حققت التماهي ما بين الإنسان والسينوغرافيا، وكان هدفها الكشف عن فضائع الحروب التي تساوي الإنسان بالآلة، أو تفقد الإنسان إنسانيته بسبب الأفران البشرية التي تسببت بها الحروب، وهذا ما ظهر في عرض «أكروبوليس» المشبع بأحداث المعتقلات وما يحصل فيها، والتداخل بين الأجساد البشرية والإكسسوارات، جسدت سلسلة من القمامة المفعمة بأجساد المعاقين بسبب الحروب موضوعين مع المعادن والعجلات، ضمن خطاب كولاجي مميز.

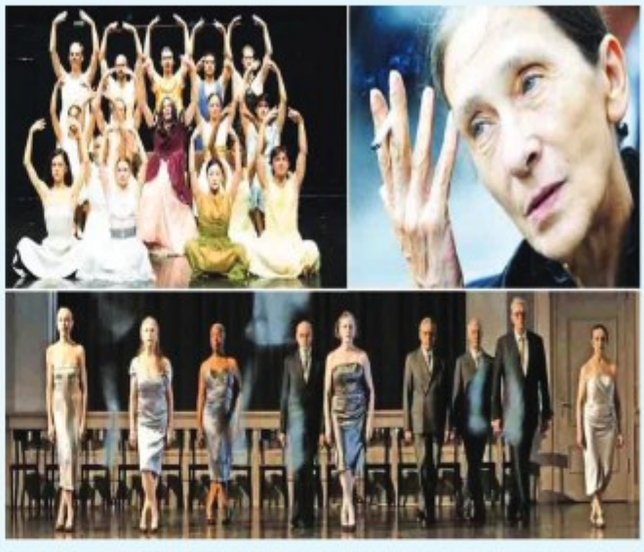
يقول «شاينا»: «إنني أقوم بصنع الكولاج بداية فوق خشبة المسرح، أفتته، باعتباره مصدرا لقوام شخصية الممثل، ثم أمنحه في النهايةالكلمة». وهنا يمازج «شاينا» بين المكون البصري والسمعي في كولاج هو نتاج تداخل الإنسان مع الأشياء بوصفه مجرد شيء من الأشياء، إذ لا ينظر إلى قيمته الإنسانية، بل كأداة من أدوات الحرب ومخلفاتها.

ويحصل«شاينا» على التكوين من خلال التوزيع المتناسق لأجزاء المنظر، ومن ضمنها الممثل الذي يعتبر جزءا مهما في تركيب لوحات العرض، ومن ضمن خامات التصميم، فعروض «شاينا» ما هي سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي، وهي سلسلة من اللوحات الاستعارية التي تشكل فيها المواد واللوحات الشائهة الواقع الجديد للعصر في تصوره، أما الصفة المهمة في عروضه وشخوص مسرحياته، فهو (القبح- الجميل) تكوينا وشكلا، من خلال عملية الكولاج التي يجريها في عروضه، والتي هي لحظة مونتاج لمختلف زوايا الواقع الجديد، الذي يعتمده الفنان، فالكولاج يدخل في تركيب فنون الرسم والتصوير، ويعني الترابط لمختلف المواد، كي يثير توترا ما، فهو يكسر من أحادية معنى المنظور، أي التهرب من الإيهام الطبيعي.

كما ظهرت تقنية الكولاج في المسرح الراقص عند «بينا باوش» (1940– 2009)، حيث امتلك الجسد في مسرحها القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهما ناقدا، وهذا الجسد في نفس الوقت أداة لتحقيق التغيير المنشود، وجوهر هذا التغيير هو تحرير الجسد الذي يعد العقل جزءا منه، وعليه، يختزل المسرح الراقص تاريخ الحضارة.

ويعد الجسد شكلا من الكولاج لأنماط اجتماعية متنوعة، حيث تعمد «باوش» إلى التداخل في الأداء الجسدي، أي بمعنى أنها تفرض نوعا جديدا من التلقي على المتفرج من خلال التداخل، والمقصود به أداء جسدي متعدد يشير إلى عدة أمكنة وأزمنة وثقافات، أي أن الرقصات التي تقدمها «باوش» هي دعوة إلى التعايش بسلام، وإلى التآخي، وبذلك، فإن الجسد في عروضها يشكل لغة عالمية من خلال الأداء المتنوع، حيث كانت تسعى لصياغة وبناء جسد معولم من خلال فض الحدود الفاصلة بين لغة الجسد الإنساني في شتى أنحاء العالم.

وظهر توظيف الكولاج أيضا في عروض «بينك شونج» المسرحية، فهو يقول: «إن مسرحياته شبيهة بالكولاج، فحينما يرى المرء مشهدا بعد الآخر، حينئذ لا يستطيع أن يفهم في البداية شيئا، ولكنه في النهاية يستطيع أن يحصل على صورة كلية، بعد أن يتم تركيب كل مشهد من خلال العمل ككل».



مشاهد من عروض «بينا باوش»

كذلك استخدمت «إليزابيث لوكونت» الكولاج في عروضها المسرحية، عبر إيجاد توليفة مختلفة من العناصر، فقد احتوى عرض «إغواء فرانك دل والقديس إنطوان» ١٩٨٧ كولاجا يضم بعض التدريبات المسرحية لعرض من عروض الممثل الواحد، من طراز عروض «ليني بروس»، إلى جانب لقاءات تلفزيونية، مع صور ومقاطع سردية من رواية «فلوبير» إغواء القديس إنطوان، أما عرض (استعد) ١٩٩٠، فيدور حول مسرحية «تشيكوف» الشقيقات الثلاث، ويوظف نفس أسلوب العروض السابقة.

كما أن عرض مسرحية «مدرسة نايات» لـ«إليزابيث لوكونت»، فيتشكل من ستة اختبارات، اختبار تقدم المسرحية بمصاحبة مقاطع وعناصر دخيلة من مسرحية «ت. س. أليوت» حفلة الكوكتيل، وفي أعمال فنية مختلفة، شديدة التنوع، كمقطع من تسجيل للمسرحية حين قام ببطولتها الممثل «أليك جينيس» مثلا ، أو مقاطع من أفلام الرعب الكوميدية الرائجة، يقوم الممثلون بأدائها.

أما عروض «جوان جوناس» 1936، فقد تضمنت كولاجا من نصوص قديمة وحديثة في تداخل يكسر الطرق السردية التقليدية، فعرضها المسمى (رأسا على عقب، وإلى الوراء) يتشكل من كولاج من الخيوط السردية القديمة والجديدة، حيث تقدم المخرجة نموذجا واضحا لتداخل حكايتين في النص عن طريق تسجيل صوتي لها، تحكي به، ولكن بطريقتها الخاصة حكايتين من «حكايات الأخوين جريم»، وهما الأمير الضفدع، وقصة الولد الذي خرج ليتعلم معنى الخوف، ثم يقدم لنا عن طريق المونتاج فقرات هذه القصص على التوالي مقروءة بالعكس، وتصاحب هذه القراءة المعكوسة لكل فقرة حركات وأفعال وصور وفقرات وصفية تنحرف عن السياق السردي، وتسعى إلى قطعه وتكسيره، وذلك من خلال توظيف أسلوب الكولاج في وضع حكايتين معا في نفس الوقت جنبا إلى جنب، وإعادة إنتاجهما وتغييرهما، وتمزيق الروابط التي تنظم تلك الصور والحكايات، وبها ينفصل العمل ككل عن أي إطار يمكن أن يتم تحديده، أو تشكيل بنية أساسية له، وبذلك تحقق تقنية الكولاج خلخلة في النمط التقليدي للتلقي، وإيجاد علاقة جديدة في أسلوب العلاقة بين العرض ومتلقيه.

ومما تقدم، فإن استخدام الكولاج جاء لتحقيق الإبهار في المنجز الفني، لاسيما المسرحي، من خلال إيجاد خطاب يتخطى المتوقع عند المتلقي، وينشط خياله، ويزيد من زخرفيه العرض، مما يزيد من جماليته، والغموض في إدراك معناه، بالشكل الذي يعزز التشويق في تلقي العرض المسرحي.

أرشيفية

أرشيفية

نظرية الفن...
من المحاكاة إلى المحاكاة

مجدي ممدوح*

هل أن الجمال في عين الناظر؟. إذا تشبثنا بهذه المقولة، فسوف لن نكون قادرين على صياغة نظرية في الفن وفق معايير متفق عليها بين متذوقي الفنون، وبالرغم من أن الفنون بكافة أشكالها قديمة قدم التاريخ، بل هي أقدم من التاريخ، إلا أن أول نظرية منضجة حول ماهية الفن قد وُلدت في العصر اليوناني، حيث قدم الفيلسوف «أرسطو طاليس» أول محاولة لإدراك ماهية الفن في كتابه «بويطيقا» (فن الشعر).

وقد استندت نظرية «أرسطو» على عنصرين: المحاكاة والتطهر، فالفن برأي «أرسطو» هو محاكاة للوجود، ولكن هذه المحاكاة ليست محاكاة ساذجة ومباشرة، بل هي محاكاة عقلية انتقائية، حيث يختار الشاعر -على سبيل المثال- تعابير مخصوصة تعبر عن حالات شعورية مختارة، وفق إيقاعات متناسبة مع الحالات الشعورية.

ويختار الفنان التشكيلي خطوطا وألوانا تتلاءم مع طبيعة الحالة التي يبثها في لوحته، ويختار النحات نسبا محددة من الكتلة والامتلاء والفراغ، لكي يجسد عمله الفني في فضاء ثلاثي الأبعاد، ويختار الموسيقي أصواتا معينة بأزمان وفواصل محددة بدقة، لكي يصنع أنغاما تعبر عما يعتمل في نفسه من شعور، ويختار الروائي شخوصا وأحداثا منتقاة لكي يشكل بنيته الروائية.

* باحث أردني

أرشيفية

كل هذا يحصل وفق محاكاة انتقائية غير مباشرة للواقع، لقد كانت المباشرة هي الفخ الذي يتجنبه مبدعو الفنون خلال تاريخ الفن الممتد، وكانت المباشرة هي العيب الأساسي الذي يؤدي لتقويض أي عمل فني.

تتفاوت الفنون من حيث نزعتها في محاكاة الوجود، ففي الحين الذي نجد هذه المحاكاة واضحة جلية في فن النحت، فإنها تصبح ملتوية وغير مباشرة في الرسم، الذي ينحو منحى تجريديا، لينعتق من سلطة الطبيعة ويتحرر من قيودها، وربما تكون المحاكاة في الإبداع الموسيقي هي الأقل ظهورا من باقي الفنون، أما الصورة المثلى التي تتجسد فيها المحاكاة فهي التراجيديا، وذلك عن طريق العقدة الموحدة المحبوكة التي تتسم بالشمولية والمعقولية والضرورة والحتمية.

أما التطهر، وهو العنصر الثاني في النظرية «الأرسطية»، فيحدده «أرسطو» بقدرة الفن على تطهير النفس البشرية من انفعالين هما: الشفقة والخوف، وذلك عبر إثارة هذين الانفعالين إلى أقصاهما في العمل الفني التراجيدي.

فالنفس البشرية تتعرض في واقعها اليومي لهذين الانفعالين بشكل دائم، ما يؤدي إلى تراكم هذين الانفعالين كما تتراكم السموم في الجسم، وهكذا تأتي التراجيديا لكي تطلق هذين الانفعالين في ظروف مصطنعة مسيطر عليها، وفي أجواء مختبرية على خشبة المسرح، إنها أشبه بالمصل الذي يؤخذ من الإنسان ليعاد حقنه فيه في ظروف مسيطر عليها، وقد هيمنت هذه الفكرة على المسرح وفلسفته حتى وقتنا الحاضر، حيث لا زالت توظف هذه الجرعة العلاجية من الانفعالات لتطهير النفس البشرية، وتفريغ شحنتها الانفعالية، وتحقق لها الاعتدال والتناسب والتناسق.

وهنا يبدو واضحا أن عنصر المحاكاة متضمن أيضا في فكرة التطهر، لم يقدم الفكر اليوناني شيئا مهما في فلسفة الفن بعد «أرسطو»، بل إن تبصرات «أفلوطين السكندري»

أرشيفية

حول الفن مثلت نكوصا وعودة للتفكير اللاهوتي، الذي يرى أن الجمال مستمد من الحضور الإلهي الأزلي في الأشياء، وانعكاس الفكرة الإلهية فيها.

شهدت النظرية الفنية في العصور الحديثة ولادة الرومانسية، التي هيمنت على فضاء القرن الثامن عشر والنصف الثاني من القرن التاسع عشر، متجاوزة بذلك العصر الكلاسيكي الذي غلبت عليه الرؤية اليونانية للفن.

ويمكن القول أن التمهيد الفلسفي للرومانسية قد برز في كتابات «جان جاك روسو»، الذي دعا إلى عودة الإنسان إلى فطرته وغريزته من خلال تصالحه مع أمه الطبيعة، وكان يعتقد أن المدينة هي التي أفسدت فطرة الإنسان، وكذلك ظهرت النزعة الرومانسية في كتابات «فولتير» الفلسفية والأدبية.

وقد اعتبر الفيلسوف «هيجل» أن الرومانسية كانت بمثابة الذروة والمنتهى في التذوق الجمالي، واعتبر أن الفن هو الإبداع الأصيل للروح الإنسانية، ولهذا السبب، لم يدرج «هيجل» جمال الطبيعة ضمن معايير الجمال، لأنها ليست من إبداع الروح الإنسانية، وقد ظهرت النزعة الرومانسية في التنظيرات الفنية للفيلسوف الألماني «شوبنهاور»، الذي اعتبر أن الفنون بكافة أشكالها هي محاولات الإنسان للتحرر من قيود الواقع وجبريته وحتميته، فالفن برأي «شوبنهاور» هو تمرد على الثالوث الجبار: الزمان، المكان، السببية. وعندما ندرس الكثير من الأعمال الفنية، فإننا نلحظ أنها تشترك بدرجات متفاوتة في هذا المعلم.

أضاف «عمانوئيل كانط» عناصر جديدة في التذوق الجمالي، تعتمد على عناصر عقلية، وهنا دخل العقل للمرة الأولى في التذوق الجمالي الفني، ولم تمض عدة عقود على وفاة «كانط» حتى ظهرت هذه النزعة العقلية جلية واضحة في المدرسة الانطباعية.

يتلخص وجه التشابه بين «الكانطية» كمذهب فلسفي، والانطباعية كمدرسة فنية في الدور الفاعل للعقل في إعادة إنتاج العالم الخارجي، فـ«الكانطية» ترتكز إلى فكرة أننا لا نرى العالم كما هو في ذاته، بل أننا نراه بعد إعادة إنتاجه من قبل العقل الإنساني لكي يصبح قابلا للإدراك، والانطباعية ترى أن العمل الفني لا يجدر به أن يكون تصويرا أمينا للطبيعة، لأن هذا التصوير الأمين لا وجود له.

أرشيفية

ويزعم الانطباعيون، كما يزعم «كانط» أننا لا نرى العالم الطبيعي أو الحقيقي بشكل موضوعي، لأن كل ما ندركه في نهاية المطاف تتم تصفيته من خلال عقولنا، وبما أن عقولنا مليئة بالذكريات والعواطف الفريدة والشخصية، فإن كل عقل من عقولنا يدرك العالم بشكل مختلف، ولهذا السبب، فإن المنظر الطبيعي الواحد يظهر بصور متعددة ومتباينة لدى فنانين انطباعيين مختلفين، فكل فنان يراه من خلاله انطباعه الخاص.

استلهمت المدرسة الانطباعية اسمها من اللوحة الشهيرة لـ«كلود مونيه» المسماة «انطباع شروق»، والتي تعد أول عمل انطباعي يعرض في معارض الفنون، يمكن القول أن الانطباعية مثلت ثورة حقيقية في النظرية الفنية، بل إن الكثير من نقاد الفن يعتبرون أن كافة المدارس الفنية التي ظهرت لاحقا، كانت متأثرة بشكل أو بآخر بالمدرسة الانطباعية.

ظهرت بعد ذلك المدرسة التعبيرية كتطوير مهم في نظرية الفن، حيث ظهرت في حقل التذوق الموسيقي الذي عجز عنصر المحاكاة عن تقديم تفسير وفهم له، لقد كانت التعبيرية مرحلة متقدمة على الانطباعية، حيث تحول دور الفنان من الانطباع إلى التعبير، وأصبح التعبير لصيقا بالشعور الإنساني الذي لا يمكن الإفصاح عنه إلا من خلال كثافة التعبير.

وقد انسحب الفن التعبيري على كافة الفنون التشكيلية والأدبية، وقد تطور الجانب التعبيري في الفن التشكيلي، لكي يؤدي إلى انبثاق فن الكاريكاتير كأقصى تجل للعنصر

أرشيفية

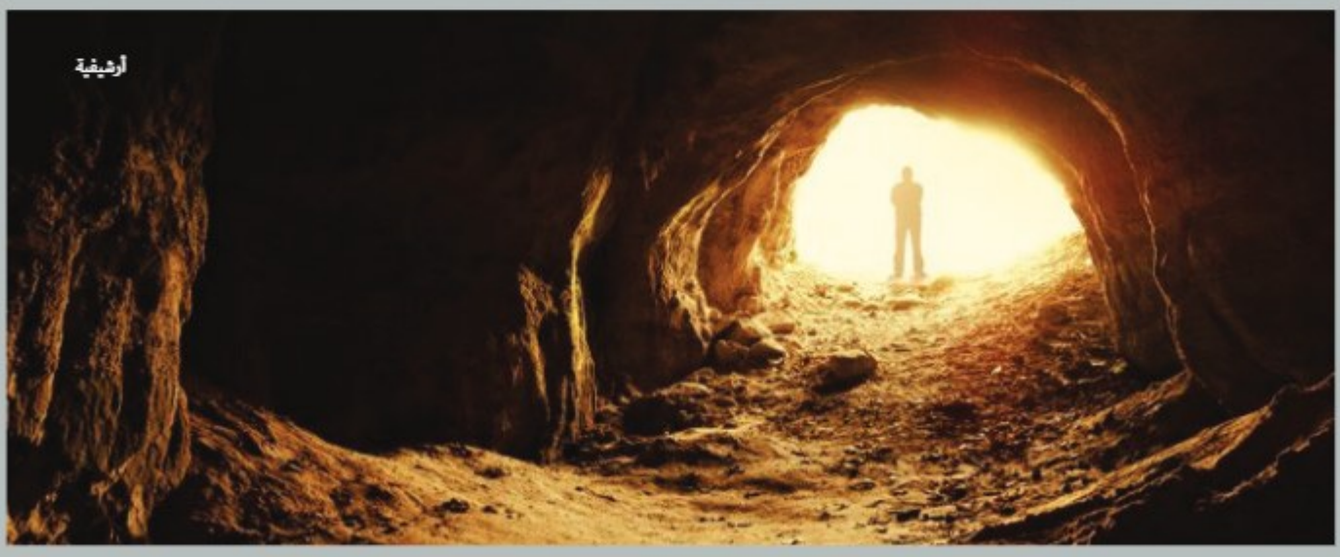
التعبيري في العمل الفني، أما على صعيد الأدب والمسرح، فقد ظهرت تيارات تعبيرية متطرفة كـ«السوريالية» والعبثية، وبما أن التعبيرية وثيقة الصلة بالنفس البشرية وانفعالاتها، فقد تعالقت مع الكشوفات الحديثة في علم النفس، وخاصة اللاوعي «الفرويدي»، وبالرغم من كل هذه التحولات في التذوق الجمالي في الغرب، إلا أن الفن في العالم العربي لم يشهد تحولا حقيقيا من الكلاسيكية إلا في النصف الثاني من القرن العشرين.

لا بد من التأكيد، أن عنصر المحاكاة لم يغب عن التنظيرات الجمالية منذ انبثاقه عند «أرسطو»، حيث نلحظ - على سبيل المثال - أن الفيلسوف الظاهراتي «هانس جورج غادامير» يعاود توظيف عنصر المحاكاة في النقد الفني، من حيث أنها - أي المحاكاة - المعرفة الأصلية لجوهر الأشياء.

أرشيفية

ولكن التحول الأكبر في نظرية الفن ظهر مع تيار ما بعد الحداثة، الذي استلهم عنصر المحاكاة اليوناني، مع إعادة صياغة له ليصبح محاكاة مباشرة بلا تدخل العقل الإنساني، لأن تيار ما بعد الحداثة هو تيار التجاوز لدور العقل، وهكذا رأينا الفن في تيار ما بعد الحداثة ينقل الواقع كما هو بدون انطباع وبلا تعبير.

وبدأ الفن يستخدم مواد جديدة غير مألوفة، كالحديد والإسمنت والبلاستيك، وينقل مفردات تشكيلية بدون أية معالجة، وانسحب هذا التيار على الشعر والمسرح والرواية وغيرها من الفنون، ولعل ذروة هذه النزعة المباشرة في المحاكاة ظهرت في أعمال الفنان الفرنسي «مارسيل دو شامب»، عندما بعث لأحد المعارض الفنية عملا فنيا عبارة عن مبولة مقلوبة، وبالرغم من أن «دو شامب» يصنف من «السورياليين» و«الدادائيين»، إلا أن محاكاته المباشرة عاودت الظهور بقوة في تيار ما بعد الحداثة.


أرشيفية

أرشيفية

الفن الإيكولوجي فن ما بعد الحداثة:

قراءة في بعض التجارب المعاصرة

سلوى العايدي *

يعد الفن الإيكولوجي مبحثا فنيا ارتبط بالفن المعاصر، لتفعيل الجدل بين الفن والحياة، للدعوة إلى إيجاد بدائل في التأثير على مستقبل الإنسانية، فتغدو أهمية الفعل التشكيلي من خلال ما يتركه من أثر وتفاعل بين الفنان والمجتمع والبيئة، لعل ذلك التوجه هدفه البحث عن روح جديدة للفن، خاصة بعد انتشار مفهوم النهايات، فمنذ التسعينات شاعت كتابة النهايات [1]، فنقرأ نهاية الجغرافيا، ونهاية الدولة، ونهاية الكاتب، ونهاية الإيديولوجيا، وتكاد لائحة النهايات لا تنتهي، وأصبحنا كذلك نتحدث عن نهاية الفن وأفوله، أفول انطلق من الإنسانية ليمتد إلى الفكر والفن، ليصبح «فن الاستدام» سؤالا مصيريا حول المستقبل، والذي من شأنه أن يضعنا في مواجهة نقدية مع الميتافيزيقا.

* فنانة وكاتبة تونسية

1- تأتي فكرة نهاية الفن استتباعا لهذه الرؤية التي ترى مبتدأ للفن ومنتهاه، وهي رؤية منخرطة في مدار كامل أشيع فيه القول بنهاية التاريخ، ونهاية الإنسان، مثلما نادى بذلك المفكر «فوكوياما»، وهي إقرار بأننا بلغنا سقف التاريخ أيضا، لكن هذه الفكرة لم تثبت مع الوضعية الراهنة للفن، بقدر ما كانت تواصلا مع الفكر الهيغلي الذي أقر بموت الفن وولادة الاستيطيقا. شقرون نزار «رهانات الفن الغربي المعاصر»، دار محمد علي الحامي، الطبعة الأولى 2013، ص: 5.

1- إشكاليات المصطلح:

من الضرورة، ومنذ البداية، رسم حدود مفهوم الفن الإيكولوجي [2]، فبالرغم من إقرار الباحثين بصعوبة تحديد تعريف واضح، إلا أننا سجلنا العديد من التعريفات تختلف بحسب اختلاف المجالات، ومنها صعوبة الإلمام بها، فالفن الإيكولوجي هو ترجمة حرفية لـ (Art Ecologique)، ترجمة تقوم أساسا على النقل القياسي، أو النقل السماعي، أطلق عليه علي القاسمي مصطلح المناقلة، أما سعيد شوقي فأطلق عليه مصطلح الإحراف والتحرف، ونعني به النقل الحرفي، بمعنى نقل حروف لغة إلى حروف لغة أخرى، وهذا المنهج اتبعه جل المنظرين العرب.

يعتبر مصطلح الفن الإيكولوجي، أو فن الاستدامة، من المفاهيم ذات الصلة بالبيئة بالأساس، هدفها تحقيق استمرارية الأجيال القادمة، ضمن بيئة سليمة ومتوازنة إزاء التحولات البيئية والمناخية، غيرت هذه الرهانات مفهوم الفن في حد ذاته، وتلخصت إشكالية الفن الإيكولوجي في كيفية صنع عوالم الممكن للحياة والاستدامة، ولعل ذلك ما أرغم الفنان والمصمم على إعادة بلورة تفكيرنا إزاء البيئة، فانخرط بذلك الإبداع المعاصر، ضمن خطاب توعوي هدفه احترام النظام البيئي، وصفه «بول أردان» بمثابة صيغة للتنبيه [3]، يهدف إلى تنمية الوعي المواطني، أو ما اصطلح عليه «ماري جاكي» بـ (المواطنة البيئية، أو البيو- مواطنة).

وفي إطار تحديد الفروق بين الفن البيئي والفن الإيكولوجي، يقر أسعد عرابي بارتباط مصطلح فن البيئة باللوحة الانطباعية، والتي اتخذت: مادة الحيز الطبيعي مختبرها البصري [4]، واعتبر عرابي فن البيئة كل فن ارتبط بالمحيط مثل الانطباعية، والفن البصري، والبوب آرت، وفن التصحر، وفن الأرض، بل ويعتبر أن المصطلح أشمل من ذلك، حيث يمكن اعتبار كل فن مستلهم من التراث هو فن بيئي، مفهوم فن المناخ، ومفهوم فن البيئة، فإذا كان الأول مقدمة للثاني، فإن فن البيئة مسكون بهاجس الهم الإيكولوجي، الذي يتجاوز حدود الجدار والمنزل والمدينة، فهو يمس عناصر الطبيعة من بحار وجبال وأنهر وسماوات [5]، في حين يعد الفن الإيكولوجي «هو الملتحم بمرارة المصاب الكوني... ضاربا ناقوس الأخطار المحدقة بمصير الكوكب المريض» [6]، حيث اتخذ الفنان المعاصر من الطبيعة محور بحثه.

1- الفن الإيكولوجي والإبداعية المعاصرة:

مثل موضوع البيئة، وما أضحت تعيشه العديد من دول العالم، محور بحث العديد من الفنانين المشاركين بمعرض «حرفان» [7] (HIRAFEN)، حيث يجد الفنان نفسه مدفوعا إلى تسليط الضوء على سوء الوضع البيئي، محاولين بث الوعي بالخطر الذي بات يهدد الأجيال اللاحقة، وذلك إيمانا منهم بأهمية دور الفنان في المجتمع، ومن أهم هذه التجارب نذكر نجاح زربوط، ومحمد أمين حمودة، وبنتا ديآو، تخير هؤلاء الفنانون الاشتغال بالألياف الطبيعية،

2- استدام يستديم، استدم، استدامة، فهو مستديم، والمفعول مستدام للمتعدي، واستدام الشيء: استمر وثبت ودام، استدام له الخير، واستدام الشخص الأمر: تأنى فيه فلا تعجل بأمرك واستدمه، واستدام الشيء: طلب استمرار.

https://www.google.com/search?q=%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86+%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8+%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85+%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%A9&oq=%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86+%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8+%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85+%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%A9&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIKCAEQABiABBiiBNIBCjM4NTMxajBqMTWoAg-CwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8

3- Ardenne, Paul. Un art écologique. Création Plasticienne et anthropocène. Lormont : Le bord de l'eau.2019, p193.

4- عرابي أسعد، «صدمة الحداثة في اللوحة العربية»، دار نيوزي للدراسات والنشر، 2009، ص133.

5- نفسه، ص 137.

6- نفسه، ص 142.

7- تظاهرة فنية، نظمها المركز الفني للابتكار والتجديد في الزربية والحياكة والديوان الوطني للصناعات التقليدية، تحت إشراف وزارة السياحة، وبالتعاون مع مؤسسة «طلان تونس»، هدفت التظاهرة إلى تثمين مختلف المنتوجات التقليدية ببلادنا، ومنها النسيج اليدوي، شارك في التظاهرة 19 فنانا ومصمم من تونس ومن مختلف دول العالم، وحوالي 200 حرفي وحرفية نسيج من كامل جهات الجمهورية، امتد المعرض من « نوفمبر 2023إلى 20 مارس 2024، تخير بعض الفنانين الاشتغال حول إشكاليات الفن المستدام ومنهم محمد أمين حمودة ونجاح زربوط من تونس و بنتا ديآو من السينغال.

حيث مثلت هذه الأعمال مجالا واسعا للتجربة والبحث، ولعل الجمع بين الفنان والحرفي مثلت فرصة لتلاقي الصنعة بالفن والتصميم، حيث تعامل أغلب الفنانين مع العديد من الأجناس الفنية، لا سيما فن التنصيبة، وهو «نوع فني بصري، يتضمن أغراضا تصبح متفاعلة مع الفضاء التي هي فيه، ومؤثرة عليه، كما يصبح غالبا الجمهور الذي يتحرك ضمن هذا الفضاء جزءا منه، وقد ظهرت هذه الكلمة خلال السبعينات، واعتمدت بالنسبة للأعمال التي قدمت في فضاءات داخلية كقاعات العرض، أو المتاحف، إلا أنها شملت فيما بعد الأعمال المنجزة في الفضاءات الخارجية، مثل ما هو الشأن إلى لاند آرت»[8]، كل منهم يبحث في إشكاليات الاستدامة والرهانات البصرية ضمن الإبداعية المعاصرة.

نجاح زربوط: تنصيبة «الأرخبيل الطائر»، ألياف طبيعية، معرض حرفان تونس 2023.

قدمت نجاح زربوط [9] تنصيبة تدعو من خلالها ضرورة مجابهة التغيرات المناخية بجزيرة قرقنة التونسية، داعية إلى الابتعاد عن السلوكيات التي تفاقم التلوث، حيث من المتوقع أن تكون جزيرة قرقنة عرضة للانغمار بالمياه، نظرا لانخفاض مستوى المياه بسبب الانحباس الحراري، تنصيبة تكونت من أجزاء عبرت من خلالها الفنانة عن الوضعية الهشة لجزيرة قرقنة، حيث وردت هذه العناصر معلقة بين السماء والأرض، ولتعزيز علاقتها بالمكان، والقصد جزيرة قرقنة، قامت بالاشتغال بألياف طبيعية تنبت بالجزيرة كأساس لعملية التواصل بينها وبين بيئتها، نشدانا لبيئة سليمة.

كما قدم محمد أمين حمودة [10] تنصيبة بعنوان «نار وجمار»[11]، ترمز للنخلة التي تعاني من تهديدات الغازات السامة المنبعثة من البخارة، حيث الجمار الذي على رأسها لو أصابته آفة هلكت النخلة، فمدينة قابس التونسية من أكثر المدن تلوثا، حاول الفنان الالتزام بمشاكل الواحات، سعى من خلالها تعزيز الوعي البيئي بمدينته.

محمد أمين حمودة: تنصيبة بعنوان «نار وجمار»، 5 أجزاء، يتراوح ارتفاعها بين 260 و360، أما قطرها فإنه يتراوح بين 50 و90سم، معرض حرفان، تونس 2023.

تخيرت بنتا دياو [12] التصميم المستدام من خلال حضور تنصيبة المعنونة بـ«خام خام»، ومتكونة من غرف متنافذة، مصنوعة من ألياف طبيعية، فضاء التزم بمبادئ التكوين والإنشاء، ضمن تركيبة هندسية تتوازن فيها العناصر

8- بن عامر سامي «معجم مصطلحات الفنون البصرية»، دار المقدمة، الطبعة الأولى، 2021، ص: 101.

9- نجاح زربوط، فنانة تشكيلية من مواليد 1979، مولودة بمدينة مدنين التونسية، أصيلة مدينة قرقنة، متخرجة من المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، متحصلة على شهادة الدكتوراة من جامعة السربون بفرنسا.

10- محمد أمين حمودة، فنان تونسي معاصر، اهتم منذ بداياته بالفن البيئي، مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بقابس، مصمم سنوغرافيا وديكور مسرح، نظم 4 معارض شخصية، وشارك في العديد من المعارض الجماعية في تونس وبالخارج.

11- تنصيبة اعتمد من خلالها الفنان محمد أمين حمودة، نسج خمس أشكال أسطوانية الشكل، نسجها الفنان بالاعتماد على ألياف طبيعية، يتراوح ارتفاعها بين 260 و360سم، أما قطرها فإنها تتراوح بين 50 و90سم.

12- بنتا دياو، فنانة تشكيلية من أصل سينغالي، ولدت بميلانو، متخرجة من أكاديمية الفنون الجميلة بميلانو، اشتغلت على العديد من المواضيع ارتبطت بالهوية وبالمرأة وبالعنصرية.

المكونة للتصيبة وتتناسق، التمست فيه الفنانة التشاركية بين الأثر والمتلقي، فضاء مغاير لتصميمات إيكولوجية تنفي كل دخيل عن البيئة، هدفها بث رسالة تدعونا لضرورة التفكير في جودة الحياة لضمان الاستدامة.

استقطبت هذه الأعمال الشريك- الفاعل، لجعله ضلعا أساسيا في إخراج المنتج، حيث أصبح المتلقي عنصرا فاعلا ضمن العملية الإبداعية، فأصبح بذلك المتلقي الشريك الفاعل، متجاوزا بذلك حدود التقبل المعهود، «اجتهد الفنانون في البحث عن آليات تواصلية تفاعلية مغايرة للمعهود، ضمن أعمالهم الفنية، يصبح فيها العمل الفني مقترحا معروضا لمشاركة المتلقين، وفضاء للممارسة العملية التي تقرب الجمهور من إبداعاتهم» [13]، تقليصا للمسافة بين العمل الفني والمتلقي، أفرزته قيم ومسارات المعاصرة، ولعل طريقة العرض هذه كانت خيار جل الفنانين، بهدف انفتاح أعمالهم على مضامين فكرية مستحدثة.

بنتا ديآو: تنصيبة بعنوان «خام خام»، تتكون من 3 أجزاء تتنافذ، 240/360سم، معرض حرفان، 2023.

شكلت جماليات البيئة والاستدامة محور اهتمام الفن المعاصر، تأكيدا على دور الفن في المجتمع، وقدرته على تغيير الذوق البصري لدى المتقبل، فن ذو رسالة تعبيرية هدفه المساهمة في بث خطاب توعوي، وجعل الإنسان يعي مسؤوليته في الحفاظ على استمرارية الجنس البشري.

قائمة المراجع:

- المعلول نعمان بن الطيب، «التلقي الفاعل في الفن التشكيلي المعاصر: الرواد الأوائل»، كونتاكت، الطبعة الأولى، ديسمبر 2021.
- بن عامر سامي«معجم مصطلحات الفنون البصرية»، دار المقدمة، الطبعة الأولى، 2021.
- شقرون نزار «رهانات الفن الغربي المعاصر»، دار محمد على الحامي، الطبعة الأولى 2013.
- عرابي أسعد، «صدمة الحداثة في اللوحة العربية»، دار نيوزي للدراسات والنشر، 2009.
- «الاستدامة سياق مفاهيمي في الفن والتصميم»، كتاب جماعي محكم، كونتاكت، الطبعة الأولى، 2024.
- سالم توفيق النجفي وإياد بشير الجبلي، «البيئة والتنمية المستدامة، مقاربة اقتصادية معاصرة»، مجلة تنمية الرافدين 37 (25)، 2003.
- عبد الخالق عبد الله، «التنمية المستديمة والعلاقة بين البيئة والتنمية»، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب مستقبل العربي(13)، ط1بيروت 1998.

Ardenne, Paul. Un art écologique. Création - Plasticienne et anthropocène. Lormont : Le bord de l'eau.2019

boissier, Ninon. L'art et l'éveil ou sensible- pour éduquer au développement durable. Master université d'Orléans et de Tours. INSPE. .Centre Val de Loire. juin 2021

Musset, Marie. L'éducation au développe-- ment durable, dossier d'actualité de la VST, .n56, septembre 2010

https://www.google.com/search?q=%D9 - %84%D8%B3%D8%A7%D9%86+%D8%A7% D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8+%D9%8 5%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85+%D8 %A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA% D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%A9&oq=%D 9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86+%D8%A 7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8+%D9 %85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85+% D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%A A%D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%A9&gs_ lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIKCAEQA- BiABBiiBNIBCjM4NTMxajBqMTWoAgCwAgA&- sourceid=chrome&ie=UTF-8

13- المعلول نعمان بن الطيب، «التلقي الفاعل في الفن التشكيلي المعاصر: الرواد الأوائل»، كونتاكت، الطبعة الأولى، ديسمبر 2021، ص 5.

للفنان فان كوخ

علاقة تقييم الفن بقيمته الفنية

تأليف: ستولوفتش ليونيد

ترجمة: د. حسين جمعة *

يُفصح الفن - بلا شك- عن العالم الداخلي للإنسان، لكن كيف ولماذا؟

هل يأتي ذلك بقوة حاجة الفنان الداخلية المحض لبث ما في داخل سريرته؟ أو أن ثمة ضرورة موضوعية كامنة في ذلك؟

تشير ممارسة وظيفة الفن إلى أن النوايا الفنية، والحاجة إلى الإبداع الفني، لا تساير دائما دلالة الإبداع الموضوعية، ومع أن كثيرا من مبدعي القيم الفنية لم يفكروا بغية التعبير عن نفوسهم، فإن الواقع الفعلي للفن، يحض الفكر النظري على جلاء تلك الدلالات الوظيفية، التي تنطوي عليها نتائج النشاط الفني الذي يجسد في ذاته عالم لفنان.

* ناقد أردني

للفنان ضياء العزاوي/ العراق

الفن يتضمن معرفة العالم باشتباكه مع تلقي الوجود قيميا، الجانب القيمي للإبداع الفني حلقة واصلة بين توجه الفن إلى تجسيد الحقائق الموضوعية، أو التعبير عما يعتمل في الذات الراهنة، والتقييم، وهو انعكاس الراهن الموضوعي عبر منظور العالم الروحي للشخصية الإنسانية، الإبداع الفني أحد أعظم تجليات نشاط الإنسان القيمية، ومن جانب آخر، بدون علاقة تقييمية للفن، فكأن لا وجود له، وقال لاحظ «دوستييفسكي»: «إذا وصفت مادة ما بلا وعي؛ فإننا لن نتعرف عليها، ومن هنا يحضر الفنان ويترجم لنا رؤيته حول هذه المادة، وكلما كانت رؤيته أكثر نصوعا، وأبلغ صدقا، ويبوح بعمق عن فكرته ونظرته إلى الظاهرة الجمعية، فإنه بذلك يسعف الوعي الجماعي، من الطبيعي أن كل شيء هنا ضروري، ما دام الفنان نفسه مؤهلا، وعليما بمكونات نظرته الخاصة، هل هو ذو نزعة إنسانية، أهو ذو بصيرة وقّادة، أهو مواطن، أهو فنان فعلا؟ هذا يلخص مهمة الفن وجدواه، وكذلك يحدد بوضوح الدور الذي يلعبه الفن في تطور المجتمع».

من المعلوم، أن العلاقة القيمية بالواقع في أعمال مختلف الفنانين لا تقتصر على التباين فيما بينها، وإنما تتعدى ذلك إلى تجليها بأشكال مختلفة، في بعض الحالات يبدو التقييم مكشوفا جدا، يقول «مایاكوفسكي»: «ما يخص الإشارة المباشرة إلى من هو المذنب، ومن هو ليس كذلك- أنا أتعمد هذا الميل الدعائي، ولا أحب أن أراوغ في الفهم، أنا أحب أن أقول بصراحة من هو الوبش». لكن، أحيانا يكون التقييم خافيا في باطن الصورة الفنية، وهذا الحال نجده عند «غونتشاروف» وفق وصف «دوبرولوبوف»: «إنه لا يمنحنا، ويبدو أنه لا يتقصد أن لا يقدم أي حصيلة، فالحياة التي يجسدها تأتي كوسيلة لفلسفة تجريدية، لأنها هدف في حد ذاته، لا يهمه القارئ ولا الاستنتاجات، التي يمكن أن نتوصلوا إليها في الرواية، هذه هي قضيتكم، إذا أخطأتم فهذا ذنبكم، ولا تلوموا سوى قصر نظركم، وليس ذنب الكاتب نفسه قط، إنه يعرض لكم مجسدا حيا، ولا يأمل سوى التقائه مع الواقع، وهنا تأتي مسؤوليتكم في تحديد درجة جدارة المادة المتجسدة

في العمل، والفنان غير معني بذلك، لكن الناقد ينوه إلى أننا بعد قراءة الرواية، نحس أنه ترسخ في أذهاننا شيء جديد، وأن نفوسنا عبقت بصور جديدة، إنها تظل طويلا تلاحقنا، ونود أن نمعن التفكير فيها، ونسعى إلى تبيان دلالتها وعلاقتها بحياتنا الخاصة وميولنا وسجايانا».

هذه هي العلاقة القيمية التي حبكها «غونتشاروف» في صوره، التي لم تأت عبثا، وشخصت وكأنها «مبرمجة» من قبل الفنان كما يقول مؤلف «أوبلوموف» (التنبل): «ذخيرة الفنان دائما الخيال، وهدفه، ولو بدون وعي أو خفاء، هو السعي إلى بلوغ هذا المثال أو ذاك، حتى ولو كان ذلك إتقان الظواهر المرصودة من قبله، واستبدال السيء بالأفضل. هذا حسن، وقد يكون مثالا، لا يستطيع الفنان الخلاص منه، لا سيما إذا كان له قلب إلى جانب العقل».

العلاقة القيمية في الفن تجد تعبيرا لها في المتعين الجمالي للصور الفنية، الذي لا يعني التقييم وحيد الجانب، إن إحدى مميزات الوعي الجمالي عن الوعي الديني، تتلخص بخصوص الأخير أن موضوعه يتبدى ناصعا في استقطاب ظاهر:

الإله – إبليس، المسيح – المسيخ (ضد المسيح)، الملاك – الشيطان، قداسة– نجاسة، مؤمن – كافر، وهكذا، الاستقطاب موجود حتى في العلاقة الجمالية، لكنه يتمظهر بشكل معقد، لا كما هو في المجال الديني، وفي الفن لا تتبدى التقييمات الجمالية/ الأخلاقية بوضوح تام، الصور التي يشيدها الفن لا تنقسم دائما إلى «خراف» و«ماعز»، وهل يمكن أن نحدد صورة «غريغوري ميلوخوف» بطل (الدون الهادئ) لـ«ميخائيل شولوخوف»، أو «ناستين» في رواية «فالنتين راسبوتن» (عيش وتذكر)، بفرزهما بشكل مطلق بين الإيجاب والسلب؟ مع أن هذه الصور تنطوي على تحديد جمالي كمعايير تراجيدية، وتقييمها يتفق والتعقيدات الحياتية للظواهر المأساوية.

مصادر التقييمات الفنية هي القيم الجمالية واللاجمالية في الواقع ذاته، وفي تفصيلاتها المعقدة، لنأخذ المفارقة كمثال لهذا الضرب من التقييم، إنها تميز نمطا معينا من العلاقات

للفنان الأمريكي جاكسون بلوك

الجمالية بالتهكم، وهي كذلك إحدى وسائل بناء الصورة الكوميدية، على خلاف الفكاهة التي تنفعل مباشرة بالضحك المكشوف كوميديا، فإن المفارقة هي- سخرية خفية، وقوة تفجيرية مغلفة بإطار جدي ظاهري: المفارقة - استظهار عبثية الوصف الإيجابي لشخص ما، أو ظاهرة ما، لما كانت المفارقة تجلية معبرة لعلاقة الذات التقييمية، (ليس غريبا أن تلعب المفارقة دورا متعاظما في الفن الرومانطيقي)، فإنها تعيد إنتاج بنية ما هو كوميدي موضوعيا، الذي يبرز صراع المضمون التافه مع الشكل الملائم الرزين خارجيا، ولهذا، أطلق «هيغل» و«إنجلز» على ما هو كوميدي موضوعي «مفارقات التاريخ»، أو سخرية التاريخ.

لكن التقييم الفني لا يعكس بنية الصفات القيمية للواقع فقط، إنه يسعى إلى عكس تعينها الحسي كالحسن والردئ، السامي والوضيع، الكوميدي والتراجيدي في شتى ظلالها وتلاوينها، بينما التقييم والقيمة طرفا قطب في العلاقة القيمية - الذاتية والموضوعية، التقييم - علاقة ذاتية بالقيمة، قد تتطابق أو لا تتطابق بينهما، هكذا، تنبعث في العلاقة القيمية ذاتها إشكالية غنوصية (عرفانية) مصداقية التقييم، يكون التقييم صادقا، إذا كان مكافئا للقيمة، وقاصرا إذا لم يكن مكافئا لها.

حالة وحدة المعرفة بالتقييم حازت في علم الجمال على وضع البداهة في الفن، لكن هذا لا يشفع للنظرية ضرورة التأسيس لهذه المسألة، لا سيما أن المعرفة والتقييم يمكن فحصهما كوجودين منفردين، مع أنهما ظاهريا مترابطان وفق مبدأ التكامل، وبينهما علاقة (سلمية)، أو حتى علاقة (صداقة)، إلى جانب ذلك، فهما في الإبداع الفني متداخلان الواحد مع الآخر، ويشخصان كمعرفة قيمية وتقييم معرفي، الفن يدرك الجانب القيمي من الكينونة، وأما العلاقة القيمية فهي انعكاس، إما دقيق أو مختل، كالصفات القيمية.

مسألة التعالق بين التقييم الجمالي والقيمة الجمالية معقدة، وذلك أن القيمة تُستوفى بشكل تام عبر التقييم فقط، أي بصورة يمكن أن نتعرف على التطابق أو اللاتطابق بين القيمة الجمالية وبين هذا التقييم أو ذاك؟ المقياس الموضوعي لمصداقية التقييم الجمالي هو الممارسة التاريخية الجمعية، التي تتكون من خلالها القيمة الجمالية، وبجوار الإحاطة المباشرة بالقيمة عبر التقييم، ويمكن الإلمام بهذه القيمة نظريا - أكسيولوجيا (الإكسيولوجيا - نظرية القيمة)، على أساس تحليل مدلولات الظواهر، التي تحوز على قيمة، وتخضع لمختلف الأحكام القيمية، لمثل هذا النوع من وسائل تقصي القيمة ومصداقيتها يلتفت علم الجمال، ويشاركه النقد الفني في طرح طبيعة الواقع القيمية والفن الذي يجسدها، ويبرر مدى التطابق واللاتطابق مع التقييم الجمالي المستخلص من الصور الفنية، ومن المدلولات الجمالية الموضوعية المتجسدة في هذه الصور.. هذا ما قام به «إنجلز» عندما نظر في إبداع «بلزاك»، مطابقا منظومة القيم الكامنة في المبدعات الفنية مع الدلالات القيمية الاجتماعية/ الموضوعية (النور لباريس)، و«لتاريخ المجتمع الفرنسي بأكمله».

وهكذا، فإن فحص موضوعية القيمة الجمالية، يتيح لنا تعزيز مصداقية وصحة التقييم الجمالي المتجسد في أعمال الفن، وذلك أن التقييم الجمالي لا يعتمد فقط على القيمة الموضوعية، وإنما أيضا على المصالح الطبقية/ الاجتماعية، فانتماء الفن كتعبير عن المصالح الجذرية للطبقات في الإبداع الفني، يتجلى - مثل كل شيء- عبر العلاقة القيمية بالواقع، فبقدر تقدم المصالح الطبقية أو تراجعها، فإن الانتماء يترسم درجة مصداقية الأحكام القيمية، فلا عجب أن تظهر روايات في زمن الردة تداعب المصالح الطبقية للفئة الحاكمة.

في هذه الحالة، فإن طبيعة الفن الطبقية في المجتمع الطبقي، لا يحددها قصد المؤلف، وإنما -قبل كل شيء- الدلالات القيمية، التي تحظى بها الصور التي أنشأها في أعماله المنجزة، يعرف تاريخ الثقافة الفنية عددا من الأمثلة التي لا يكتفي فيها تقييم المؤلف لبعض شخوصه، مع الدلالات القيمية الكامنة في التوظيف الحقيقي لها، لنتذكر مرة أخرى الوصف الكلاسيكي لإبداع «بلزاك» من قبل «إنجلز»، ما هو توجه مؤلف (الكوميديا الإنسانية) القيمي؟ كان («بلزاك» في نظريته السياسية متمسكا

بالشرعية، أما أعماله العظيمة– فهي مرثاة أبدية بحق انحلال المجتمع الراقي الذي لا رجوع عنه، وكل عواطفه كانت تتجه نحو الطبقة المحكوم عليها بالفناء). لكن، هل يحق لنا هنا أن نضع نقطة؟ وهل وجدت هذه العواطف تعبيرا لها في روايات وسرديات هذا الكاتب العظيم؟ كلا، لم تظهر، «ومع كل ذلك فإن سخريته لم تكن أقسى، ولا مفارقاته كانت أبلغ حرارة، إلا حينما أجبر الرجال والنساء، الذين يتعاطف وإياهم– النبلاء، على الفعل والحراك، والناس الوحيدون الذين تحدث عنهم بتعظيم بالغ، هم ألد أعدائه السياسيين، الجمهوريون– أبطال دير سانت– ميري، الذين كانوا في ذلك الوقت (1830 – 1836) ممثلي الجماهير الشعبية فعلاً».

هذا التناقض بين التوجهات القيمية الموضوعية للفنان، وبين الدلالة القيمية الموضوعية لصوره الماثلة، أو ما يسمى «مفارقات بلزاك»، أدى في ذلك الوقت إلى حوارات واجتراحات واسعة لحلها، وما الذي دفع «بلزاك» إلى الذهاب ضد عواطفه الطبقية الخاصة وأباطيله السياسية، التي رأى فيها «إنجلز»، أحد أهم انتصارات الواقعية، وإحدى أهم سمات «بلزاك» العجوز.

الرافعة الواقعية في العمل الإبداعي، التي نادى بها «بلزاك» علنا تساعد على قولبة الظواهر في إطار دلالاتها القيمية الفعلية، وليس غريبا أو صدفة أن يتجه كثير من الفنانين –الواقعيين– إلى الاهتمام بالتعبير الذاتي المتفرد للصور الفنية، حينما يتحرك الشخوص على خلاف رغبة المؤلف.

للإحساس الجمالي، والأصح الحاسية الجمالية بالعالم، دور كبير في تدشين القيمة الحقيقية، على الرغم من الرؤية الفكرية للفنان، وكما هو الحال مع «غوته»، حاسية «بلزاك» الجمالية–كما يلاحظ أحد دارسي السيرورة الإبداعية– أكثر مصداقية من تصوراته النظرية، المفهومية المسبقة، بما في ذلك موقفه من الشرعية الملكية؛ حراك السياق أو الموضوع أحكم من أي قاض عادل غير مرتش ولا منافق، ومن رؤيته، الفعل يهدم ويدمر في طريقه كل ما هو دغمائي، ومعياري مسبق، وبائد وزائل.

عندما ينفصل العمل الفني عن المؤلف، يعيش وفق القوانين الموضوعية للقيمة الجمالية، وهذا الأمر لا يستدعي مفارقات «بلزاك» حسب، ولكنه، ينطبق على الحالات المعاكسة، عندما لا تكون الدلالة الموضوعية للصورة الفنية تقدمية، بل تأتي أكثر تخلفا من رؤية المؤلف ومعتقده.

وعليه، فإن التقييم الذاتي من قبل المؤلف لظواهر الواقع، تتحول بفضل القوانين الموضوعية للإبداع الفني إلى حقيقة قيمية– عيانية موضوعية للصور الفنية، هذا الجانب القيمي للفن، يستبين منظومة الواصفات التقييمية المتموضعة في الأثر الفني، وعلى أساس الجانب التقييمي تتبع الوظيفة التقييمية للنشاط الفني– قدرة الفن على إنعاش العلاقة التقييمية في ذهن القارئ، المشاهد والسامع.

الوظيفة التقييمية تخلق الجانب القيمي غير المكافئ لها، لأن التأويل القيمي للصورة نفسها يختلف من حين لآخر، وقد يكون أحيانا متناقصا، لا سيما لدى الطبقات والشرائح الاجتماعية المختلفة، والمعلوم أن حوارا واسعا دار في ستينات القرن التاسع عشر حول رواية «تورغينف» «الآباء والأبناء»، لا سيما بخصوص تقييم شخصية «بازاروف». فقد رأى أحد النقاد أن «بازاروف» «ثرثار»، «منهوم»، «وقح»، «سكير ضال»، «نفّاج» رسم كاريكاتوري لجيل الشباب، وكان لنقاد المذهب المحافظ نموذجا للعدمية الخطرة، عدوى غربية ينبغي محاربتها، والمحافظة على ركائز النظام الموجود، لكن «بيساريوف» يجد أن «تورغينف» أنصف «بازاروف» وقيّمه عن جدارة.

إن نسبية التقييمات وتنوعها، التي تستثيرها صور الفن، تكمن في متصورات المذهب النسبي المعتمد في دراسة التلقي الفني، لقد صرح «غورنفيلد» وهو يتفحص تاريخ الأثر الفني بعد تدشينه قائلاً: «أن الصور التي يعمرها الفنان تظل أشكالا خاوية، ساكنة، متجمدة وسرمدية إلى أن تقوم الأجيال المتعاقبة ببث الروح فيها، وحقنها بمضمون جديد، ومعنى جديد». لا أبدا، إن الصور التي يصوغها الفنان ليست خاوية، وإنما هي أشكال مضمونية،

تنطوي على دلالة قيمية موضوعية حقا، إن هذه الدلالات تعتني في السياق التاريخي المتجدد، أما ما يخص التلقي القيمي، فلا بد أن يكون ذاتيا، يعتمد على ذائقة المتلقي ومثله، وهنا ثمة سنن على الباحث الذي يدرس توظيف المبدعات الفنية بعد إنشائها، أن يستجليها ويبرزها، ولدينا عمل في هذا المجال للباحث «نوسينوف» يتتبع فيه الحراك التاريخي لصور وشخوص «بروميثيوس»، «دون كيخوت»، «دون جوان»، وشخوص كل من «شكسبير» و«بوشكن».

من الممكن أن نجادل بخصوص هذه الصورة أو تلك، ولكن، مما لا جدال فيه، أن إحدى وظائف الفن المهمة، هي تحفيز النشاط التقييمي للإنسان، في إطاره المخصوص، لا يتبدى النشاط التقييمي في الفن فقط، فالمعرفة العلمية لا تجري بدونه، ولا داع للحديث عن شتى ضروب النشاط العملي للإنسان، خصوصية الوعي الفني في كونه يتفرد باستجلاء ما فيه من القيم.

إن التقييم من وجهة نظر تطور المنظومات، يلاحظ في العمل العلمي المخصص للتقييم النفسي/الهندسي عند وضع منظومات الإدارة، هذا التأسيس يتوافق مع فاعلية كل مكون من مكونات المنظومة، سواء أكانت تجهيزا أو إجراء أو ملاك استخدام، حسب متطلبات التخطيط، وعليه، فإن التقييم النفسي/ الهندسي- هو تقصي المكونات المشار إليها بهدف ضمان تطابقها مع شروط نشاط الإنسان المثلى، أو المأمولة، وعلى خلاف تقييمات النوع، فإن التقييمات الفنية لها نمط تقييم خاص بها.. يستجمع التقييم الجمالي في ذاته مختلف تجليات النشاط القيمي، وقبل كل شيء، في الحقل الأخلاقي والسياسي، على أساس جمالي، يتحقق النشاط الجمالي بعقل الإنسان وكذلك بأحاسيسه، لا يمكن للتقييم الفني القائم على التقييم الجمالي إلا أن يمر عبر الأحاسيس، بينما في الوقت ذاته، فإن القيم العملية/ المادية، والمعرفية، تحتاج إلى بنية نفسية مغايرة للإحاطة بها، إذا كان التقييم في العلم يقوم على أساس ذهني، مع أن الانفعالات في سيرورة الإبداع العلمي لها دور محسوب، لكن في الفن، الانفعالات لا تقتصر على سيرورة الإبداع، وإنما تتجلى في نتائجه، فهي هنا انفعالية/ فكرية، وبهذا ترتبط الدلالة الوظيفية المهمة للفن- إنها وظيفة إلهام وإيحاء.

للفنان راشد دياب/ السودان

ياسر دويك

و«خطاب» الحداثة في الفن التشكيلي الأردني
الصمود ومقاومة الهيمنة والاحتلال
في الثقافة البصرية الأردنية الحديثة

د. إيـاد كنعان*

* فنان وباحث في الفنون التشكيلية والبصرية

يعد الفنان ياسر دويك (1940 – 2024م)، واحدا من أهم رموز الحداثة في الفن التشكيلي الأردني، كما يعد من أوائل الفنانين الذين أسهموا في إكساب حقبة الحداثة في الفن التشكيلي الأردني جوانب من هويتها المميزة، التي عكست ملامح من شخصيته الملتزمة اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، خاصة وأنه أسهم في تكريس ملامح «أيقونية» بصرية في نسيج اللوحة الأردنية – الفلسطينية، تتصل بفكرة الصمود ومقاومة الهيمنة والاحتلال الصهيوني لفلسطين، الحالة التي أصبحت منطلقا للحداثة التشكيلية الأردنية، في تداخلها البنيوي مع المأساة الفلسطينية المستمرة، وهي ملامح «أيقونية» تبناها المشروع النضالي الفلسطيني التحرري على مستوى خطابه التشكيلي والبصري، مثلما تبناها ودعمها الخطاب الفني الرسمي والشعبي الأردني، تكريسا لفكرة صمود الشعب الفلسطيني على أرضه، في وجه المشروع الإحلالي والاستيطاني الصهيوني، خاصة في جوانبه الاجتماعية والثقافية والسياسية، وهي ثوابت سياسية أردنية عكستها الحالة الثقافية والتشكيلية والبصرية الأردنية، التي أسهمت في تعميق صمود الشعب الفلسطيني، كما عززت حضور القضية الفلسطينية الإنساني في المحافل الثقافية والسياسية العالمية.

ضمن هذا البعد السياسي والثقافي والاجتماعي، تشكلت وشكلت أعمال ياسر دويك علامة فارقة، وإسهاما بارزا في مسيرة الفن التشكيلي الأردني الحديث، الذي تجاوز من العمر اليوم قرنا من الزمان، صيغت في إطار خطابي متجذر في التاريخ الفردي لفلسطيني عاش حلمه الإبداعي بحثا عن فردوسه المفقود، كما صيغت في إطار خطابي متجذر في التاريخ العام للشعب الفلسطيني، الذي عاش وما يزال يعيش واحدة من أقسى نكبات التاريخ الحديث.

لقد أعلن ياسر دويك حربه بالشكل واللون على السردية الغربية، والصهيونية الاستعمارية، مكرسا عبر عقود من العمل المضني والمتواصل ملمحا أساسيا للمحترف التشكيلي الأردني في صموده، ودعمه للحق الفلسطيني في أرضه، ومعمقا حضور الأسطورة الفلسطينية الحية القارة في الوجدان الجمعي العربي والإسلامي، فكرس أسطورة الشعب الفلسطيني التحررية الحديثة في مقارعته للاحتلال، ومقاومته كافة أشكال الإمحاء والاقتلاع بكل الوسائل، ومنها اللوحة الفنية، والعمل الفني، بعد أن عبر عن إخلاصه وحنينه الدفين للأرض الفلسطينية وتاريخها، عبر استرجاع ملامح أساسية من الامتداد البصري للمدينة الفلسطينية في عراقتها، واستحضار الهوية البصرية للنسيج الحضري والمعماري الفلسطيني، وللمرثية البصرية الفلسطينية كحكاية خالدة.

هكذا جاء استحضار المكان الفلسطيني في أعمال ياسر دويك، في خصوصيته ودرايته به، وفي اشتياقه وإحساسه العميق بفقده وافتقاده، وصولا إلى مواكبة ما يجري على الارض، وفي المكان الفلسطيني من اختلاط الدم وأشلاء الأطفال بالتراب، مسجلا تحولات القضية الفلسطينية في حقبة ما بعد السلام المزعوم، مستحضرا ملامح من جريمة التطهير العرقي الصهيونية المستمرة إلى اليوم بحق أصحاب الأرض والتاريخ، بأسلوب تسجيلي لم يخل من مباشرة في الطرح، تعرية لسياسات الكيان الراسخة في ممارسة الإبادة الجماعية، خاصة في حروبه المستمرة، وتآمره على صمود الأهل في قطاع غزة المحاصر.

البدايات

ولد ياسر دويك في مدينة خليل الرحمن في فلسطين المحتلة عام 1940م، إلا أن شغفه بالفن ظهر منذ طفولته المبكرة في مدينة القدس التي سكنها وسكنته، وشكلت الوجهة الأبرز لمشروعه الإبداعي، ومسرحا متخيلا لكثير من أعماله، محاورا إياها بلغة بصرية تتخفى وراء اللون والشكل، والامتداد البصري والحقلي، فضلا عن العمق البصري والفضائي للوحة (Depth)، الذي تحول تدريجيا لسمة مميزة لـ «اللوحة الحقلية» (Landscape) الفلسطينية «المؤَسلبة» لفناني الداخل والمهجر، التي جمعت بين واقعية المشهد، وتجريد واختزال الرؤية في عناصرها الأساسية، في حين شكل معهد المعلمين في العروب قرب الخليل، الذي التحق به بين عامي (1959 – 1960م) نواة لتفتح وعيه الثقافي والفلسفي، ونافذته على الثقافة الغربية في أبعادها النظرية الفلسفية والبصرية.

أما أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد التي تخرج منها عام 1968م، فقد شكلت فضاء صقل فيه موهبته، وعايش في مختبرها الثقافي والبصري الثري، الذي اكتسب أبعاد عالمية مبكرة، وحظي باهتمام غربي منذ ملامح تشكله الأولي، واحدا من أهم صراعات الحداثة الأولى التي عصفت باللوحة، والمنحوتة في العالم العربي.

في المقابل، فقد صقل حرفته الفنية في فن الطباعة في كلية «برايتون» (Brighton College - Art Department) للفنون الجميلة في بريطانيا، التي التحق بها بين عامي (1972 – 1973م)، التجربة التي أكسبت لوحته هذا الحس بالبراعة التأليفية، وعالمية الطرح، الذي ظهر بداية في أعماله التي نفذها في مغتربه المؤقت في «برايتون» جنوب لندن، وتاليا وسم لوحته التي اتخذت أبعادا نضالية بخطاب كوني واثق، لا يخفى عن الناظر المتفحص والمتأمل للوحته، خاصة سبعينات وثمانينات القرن العشرين.

هاجس فلسطين

عاش ياسر دويك هاجس فلسطين قبل وبعد الاحتلال، حدث عنها بحب وشفافية في كل مرة تحدث فيها عن لوحته التي كانت جزءا منها؛ لونا من ترابها، وسمائها، وخضرتها، وعبيرها، حتى لكأنك تكتشف فلسطين أخرى من كلامه غير التي نألفها، فـ«فلسطين» ياسر دويك صامدة صابرة وباقية ومنتصرة رغما عن الاحتلال، وفي المقابل، تميزت أعماله بحس دائم من البحث، وهاجس إثبات السردية الفلسطينية الموروثة والحديثة، التي تميزت بأصالتها، وبصلتها الوثيقة بالأرض، وبفكرة الجذور الحية الملموسة والمتصلة للشعب الفلسطيني، وحقه في أرضه وتاريخه، وبالحكايات المتناقلة والموروثة عبر الأجيال، التي تفصح عن وجودها وحضورها ضمن الأبعاد التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسية المميزة لمجتمعه، الذي شهد معاناته كفلسطيني وعربي داهمه عنف آلة الاحتلال، وهي جوانب ميزت سعيه لخلق خصوصية للهوية البصرية للوحة الأردنية الحديثة في تآخيها، تآخي العاشق والمحب مع العمق الاجتماعي الثقافي والسياسي الفلسطيني، لوحة عصفت بها رؤى الحداثة الغربية، مثلما عصفت بها رؤى حداثوية في أصالتها وتطلعها نحو المستقبل، رسمتها روح المبدع العربي التواقة للحرية، الباحثة عن فرادتها الحضارية.

إلا أن تجربة ياسر دويك لم تكن منقطعة عن أقرنه من جيل المخضرمين، جيل ما بعد المؤسسين، وجلهم خريجو معاهد وكليات فنون عربية، الجيل الذي تنازعته صراعات الحداثة والتأصيل والتراث في اللوحة العربية في مستوياتها المختلفة، في إطار مسعى ذلك الجيل للبحث عن خصوصية اللوحة الأردنية والعربية في عمقها الاجتماعي والثقافي والسياسي، حيث اكتسبت كل تجربة من تجارب ذلك الجيل خصوصية في البحث عن هوية مكانية- زمانية جمعية، مرتبطة بالتراث الأصيل الموروث للوطن والأمة العربية والعالم الإسلامي، مثلما اكتسبت خصوصية في سعيها لتلمس ملامح حداثتها البصرية الخاصة والوليدة، بما يعكس أبعادا متباينة منها.

كما تنوعت تجارب رموز ذلك الجيل في أطروحاتهم، والمواضيع والرؤى والخلفيات الخطابية التي تبنوها، وتناولوها في أعمالهم الفنية، حيث برزت في هذه الحقبة الاتجاهات التشكيلية الثلاثة التي صبغت الحداثة التشكيلية في العالم العربي، وهي الاتجاه الوطني في تجليه الأردني – الفلسطيني، العابر للحدود السياسية الضيقة، خاصة وأن جزءا من فلسطين المحتلة كان تحت الحكم الأردني آنذاك، وثانيا الاتجاه القومي العربي، أو العروبي، الذي آمن بالخطاب الوحدوي للشعوب العربية وعبر عن مضامينه، وأخيرا الاتجاه الإسلامي والصوفي، الذي بحث عن خصوصية اللوحة العربية في شاعرية الموروث الفني الإسلامي وجمالياته، وخصوصيته الاجتماعية المستمدة من قيم جماعية إسلامية، آخت بين شعوب العالم الإسلامي، وسادت الحواضر الإسلامية المختلفة، ووحدت معارفها ومشاعرها.

خطاب الحداثة

هذه الاتجاهات الثلاث، حددت بطبيعة الحال الملامح الأساسية للخطاب في الفن التشكيلي الأردني في حقبة الحداثة التشكيلية، في المقابل، عكس اجتماعها في نفس الحقبة وتقاطعها وتصارعها أحيانا، جانبا أساسيا من الصراع السياسي والاجتماعي والثقافي، الذي دار في الوطن العربي والعالم الإسلامي آنذاك، وما زلنا نعيش آثاره المختلفة حتى الآن، الذي ترك أثرا بالغا على تطور الفن التشكيلي في الأردن، قبل بروز المؤثرات الأولى لتيارات ما بعد الحداثة الغربية، في الفن التشكيلي الأردني في سبعينات القرن العشرين، بشكل سابق على أغلب الحركات التشكيلية في الوطن العربي، تلك التيارات التي سعت إلى

التملص من بنية السرديات الكبرى التي تبنتها اتجاهات الحداثة الأساسية في الفن التشكيلي العربي، في تموضعها في الأطر الوطنية والعروبية والإسلامية، بوصفها حالة تقوم على التخيل والابتكار، القائم على ثبات بنية العمل الفني، واضعة المتلقي أمام حالة تشكيلية خطابية بحتة ومجردة، انتصرت لحالتي المنفى والشتات، بوصفهما انقطاعا عن الجذور، وتفككا وتفكيكا للمعاني الكلية الراسخة المؤسسة للشخصية الثقافية العربية الحديثة، في الأبعاد التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية والقيمية والخطابية العامة، على حساب الوطن كمعنى كلي جامع، وتاليا على حساب حالة ثبات بنية العمل الفني ووحدته الموضوعية، بحيث أصبح الفنان والمتلقي على تماس مباشر مع العناصر التشكيلية المكونة للعمل الفني في حالته الـ «ما قبل الفنية» الفجة الخام، خارج دائرة التركيب والتأليف الجمالي المفضي للإيهام والخيال والغموض، وما يتمخض عنه من صور أو تصورات ذهنية أو حسية أو عاطفية، متصلة بالمكان الأم.

وبالعودة إلى الاتجاهات الحداثوية الثلاثة لجيل المخضرمين، فقد مثل الموضوع الفلسطيني جوهر الاتجاه الوطني الأردني بشكل أساسي ومحوري، خاصة لجهة التعبير عن القضية الفلسطينية، ومعاناة الشعب الفلسطيني نتيجة الاحتلال والتهجير والتنكيل الجماعي، وهذا ليس مستغربا، خاصة وأن جزءا لا يتجزأ من فلسطين المحتلة، كان حتى نهاية ثمانينات القرن العشرين تحت الحكم الأردني، وجزءا من المملكة الاردنية الهاشمية،

ياسر دويك، الخليل، زيت على قماش، 56x70سم، 1981، نقلا عن: وجدان العلي، الفن المعاصر في الأردن، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، الطبعة الأولى، 1996، ص. 136.

الأمر الذي تطلب تحشيدا مستمرا للفنانين الأردنيين من أبناء الضفتين للتعبير عنه، وطرحه على المستوى الوطني، بل الذهاب أبعد من ذلك، لجهة إكسابه أبعادا ثقافية عربية وإسلامية، تكرس القضية الفلسطينية كقضية عربية وإسلامية عامة، وهو موضوع برز في أعمال ذلك الجيل، واستأثر باهتمامه.

في المقابل، جرى تكريس حالة «الأسلبة» التشكيلية (Stylization)، التي صبغت أعمال ذلك الجيل في الغالب، التي صيغت في الأطر النضالية الوطنية التي تبنى طرحها ابتداءً من عقد الستينات، خاصة أعقاب احتلال الضفة الغربية عام 1967م.

في هذا السياق، أظهرت بعض أعمال ياسر دويك التي تناولت المنظر الحضري الفلسطيني، مساحات مدنية وحضرية مؤسلبة، مرسومة من الذاكرة أو الخيال، أي أن الفنان لم يرسم منظر المدينة مباشرة، بل رسمها من ذاكرته، وبالرغم من أن أسلبة المنظر الحضري ظهرت في الستينات على الأرجح، خاصة في الموضوع الفلسطيني، لكن المفارقة التي طرحها ياسر دويك في أعماله، أنها رسمت وكأن الفنان كان يقف خارج المدينة، بعيدا عنها، تفصله عنها مسافة فارغة، مع خطوط مؤسلبة، ولعب في النسب الطبيعية لمكونات المنظر، وهي حالة عادة ما ارتبطت في أعمال ياسر دويك بالمكان الفلسطيني، والمنظر الحضري المعبر عن البيئة الجمالية الفلسطينية، في إطار الالتزام بالطرح الوطني الذي عبرت عنه «الأسلبة» أفضل تعبير.

الوظيفة الرمزية للوحة

كما برزت في حقبة السبعينات وصولا إلى الثمانينات رموز تحريضية وسياسية، مستمدة من خصائص المجتمعات المدنية والزراعية والحضرية الفلسطينية، جرى إكسابها أبعادا خطابية سياسية ونضالية جديدة مباشرة، انطلاقا من وظيفتها الرمزية الجديدة، والتصاقها بالواقع النضالي الفلسطيني، وحضورها الثقافي والاجتماعي الجديد، وحالة الصمود والتضحية الفردية والجماعية الطوعية التي اختزلتها، مثل رموز الكوفية، والفدائي مكشوف الوجه بعينيه الثابتتين، وهي حالة ارتبطت برموز أكثر حداثة، عبرت عن فكرة الاشتباك المباشر مع العدو، مثل البدلة العسكرية المموهة، وبندقية الكلاشنكوف، بينما ظهرت أيضا رموز لها علاقة بفكرة احتجاز الحرية، والقهر الجماعي، مثل السلك الشائك، وقضبان السجن.

كما ظهرت رموز نضالية أقل حدة، مثل حمامة السلام، وشجرة الزيتون، والمرأة الفلسطينية بالثوب الفلسطيني وغيرها، التي ارتبطت بالحق الفلسطيني بالحياة على أرضه، وبفكرة الصمود بالرغم من المعاناة جراء الاحتلال والتهجير، كما برزت مواضيع مرتبطة بفكرة الموت والمجزرة، وجلها معانٍ ظهرت بشكل مباشر وغير مباشر في أعمال ياسر دويكٌ.

ياسر دويك، ثم ماذا؟، طباعة زنك على ورق، 45x26 سم، 1984، نقلا عن: وجدان العلي، الفن المعاصر في الأردن، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، الطبعة الأولى، 1996، ص. 137.

دلالات سياسية وإنسانية

لقد تميزت أعمال ياسر دويك بارتفاع مستوى التعبير عن الدلالات السياسية والإنسانية، التي تعكس أنماطا مختلفة من فكرة المقاومة الثقافية والسياسية والإنسانية العامة، لتعكس ملامح من التزامه الثقافي والسياسي والإيديولوجي وإخلاصه لقناعاته، الذي شحن أعماله بحس مبكر من التمرد والثورة، تراوح بين الالتزام الوطني، والرغبة في طرح لوحة ذات خصوصية عربية، تتخذ من الموضوع الفلسطيني عنوانا لها.

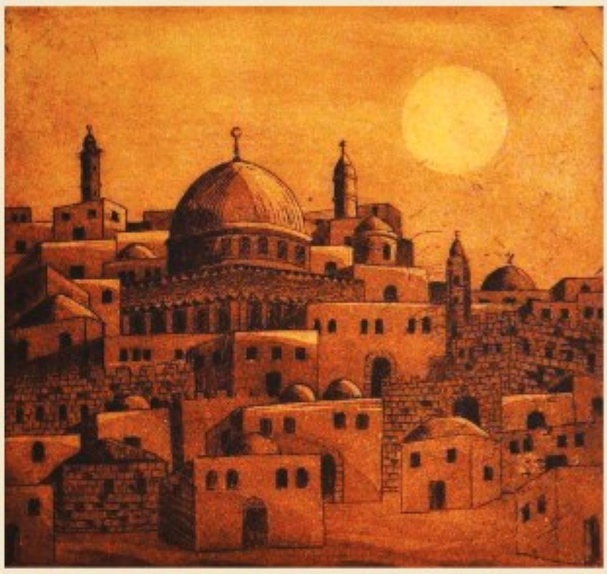
لقد عززت هزيمة عام 1967م، شعور الفنان الأردني من أبناء الضفتين، ومن أبناء الضفة الغربية بشكل خاص، بالاستلاب والهزيمة، حيث باتت اللوحة والعمل التشكيلي وسيلة مقاومة إبداعية وفكرية، تزامنت مع صعود وتيرة المقاومة المسلحة، والأفكار اليسارية والثورية، والحالة النضالية الثقافية والإنسانية والعسكرية في دول الطوق، وفي العالم أجمع، ضد بقايا آخر مشاريع الاستعمار في العالم العربي، وهو أمر دشن حقبة سياسية وثقافية وإبداعية جديدة في الفن التشكيلي الأردني.

شكلت لوحة ياسر دويك إسهاما أساسيا فيها، توجه فيها الفنان الأردني عامة نحو الموضوع الفلسطيني، الذي صبغ الهوية الوطنية التشكيلية الأردنية، مثلما صبغ الهوية السياسية والنضالية الفلسطينية بشكل لافت لم يسبق له مثيل.

ورغم تأرجح أعمال ياسر دويك بين الواقع والمباشر والخيال، إلا أنها أسهمت في رسم صورة تشكيلية بصرية متجذرة في التاريخ الفلسطيني القديم والحديث، فكانت تجربته التي واكبت وأسهمت في تأسيس المحترف التشكيلي الأردني الحديث ستينات وسبعينات القرن العشرين، مسهما في إكسابه جملة من خصائصه، أحد ركائز خطاب الحداثة في الفن التشكيلي الأردني، وأحد دعائمه البصرية الأساسية، الذي انتصر لمظلومية الشعب الفلسطيني.

في المحصلة، يمكن القول، أن أعمال ياسر دويك أسهمت في تأسيس وترسيخ النموذج العقلاني (Rational mod-el) والوجداني الثقافي الأردني، في التزامه بالقضية الفلسطينية، ورفض التهجير والانسحاق، وتاليا أسهم في خلق نمط فني مميز على المستوى الأردني والعربي، عمق رمزية القضية الفلسطينية في المشروع السياسي والاجتماعي والثقافي الأردني، فضلا عن إسهامه في وضع الأسس البصرية والدلالية للمشروع النضالي الفلسطيني في استمراريته إلى اليوم، الذي انطلق كحالة نضالية هادرة أسهم فيها أبناء شرق وغرب الأردن إسهاما أساسيا، وما زالوا على عهدهم بهذا الالتزام، مشكلا الأساس المتين لاندماج الحس الجمعي الأردني- الفلسطيني، ضمن رؤية تماهت مع المشروع التحرري الفلسطيني، وفضحت فكرة المجزرة والإبادة الجماعية، كما رفضت اقتلاع الفلسطيني أو تهجيره من أرضه، كثوابت في السياسة الأردنية، عبرت عنها أعمال ياسر الدويك، تلك الرؤية التي لم تتنازل عنها القيادة الأردنية، والشعب الأردني حتى هذه اللحظة، خاصة لجهة اعتبار الضفة الغربية وقطاع غزة أرضا فلسطينية محتلة، وجزءا لا يتجزأ من الدولة الفلسطينية وعاصمتها القدس الشرقية.

ياسر دويك، طباعة حريرية، 40 x 28.5 سم، 2011.



التعبيرية الرمزية عند ياسر الدويك..

القدس مركز اللوحة والحكاية

حسين نشوان*

تقول سوزان سونتاج [1]: إن الرسام، أو الفوتوغرافي حينما يرسم المكان فإنه يستعيده، ويصبح ملكيته، وهو ما كان يسعى إليه الفنان ياسر الدويك، استعادة مكان ذكرياته، بالوجوه التي عرفها في القدس، والشوارع والجدران والعمائر، والنوافذ والأبواب بواقعية توثيقية، وتسجيلية للناس والمكان، التي يمكن للمشاهد أن يحصي حجارتها حجرا حجرا، ويقول أنه «يعرف كل حجر فيها»، وإن «القدس شكلت جانبا من هواجسي لأحقق ذاتي، الاحتلال الصهيوني حينما احتل ما تبقى من أرض فلسطين كان صدمة لي، وشكل ردة فعل وتحولا كبيرين في تناول أشكال الفن لدي، للخروج من الفعل الميلودرامي إلى مفهوم التصدي بالاستناد إلى التراث، والتاريخ الحضاري الذي تتأسس عليه مدينة القدس في تنوعها، وتسامح أهلها، وطبيعتها ورائحة ترابها.

* فنان وناقد تشكيلي.

(1) كاتبة وناقدة ومنظرة في موضوع الصورة.

القدس بالنسبة للفنان الدويك (1940) ليست مكانا فحسب، وإنما هي بوصلة تحدد اتجاه فلسطين، وتختزل التاريخ والجغرافيا والنضال والمأساة، وهو يتخيل القدس التي يستعيدها في اللوحة بعين العاشق، وقلب المشتاق، وضمير المحب، لتكون القدس موضوعه وهاجسه ووجعه، كما هي حلمه.

بعض من السيرة

في العاشرة من عمره، التقى الدويك بشاب مصري جاء إلى فلسطين في الخمسينات، وعمل في مقهى والده، واكتشف أن الشاب الذي لا يتذكر عنه سوى اسمه (إسماعيل)، كان رساما، وتعلم منه الفتى ياسر فن البورتريه بالفحم (رسم الوجوه).

وكان الفتى الدويك يفيق مع بزوغ الشمس للذهاب للمدرسة، يخترق أسواق القدس بألوانها وروائحها، مرورا بقبة الصخرة التي تسقط عليها أشعة الشمس، وتسيل على أدراجها وجدرانها وأقواسها ونوافذها المزخرفة، ليعود في الرحلة نفسها وهو يخزن الأشكال والألوان التي تسحره، وفي باحة الحرم، يراجع دروسه التي يرتحل فيها مع التاريخ، فيأخذه المكان لحكايات عميقة في زمان المكان.

وفي المساء، كعادة ذاك الزمان، كان الفتيان يساعدون ذويهم، كان الفتى يعمل في مقهى الدباغة الذي يعود لوالده، وكان ملتقى كل الفئات، وبعضهم من المهجرين من القرى المجاورة، الذين يتحدثون في السياسة، وأحوال الناس، ومآسيهم، وحال اللاجئين، وهو ما فتح عقل الطفل على مأسي النكبة.

في المرحلة الثانوية -التي عرف فيها كفنان للمدرسة الرشيدية-، عمل الدويك في تذهيب قبة الصخرة، نفذها فنيون إيطاليون ومصريون، فتعلم فن التذهيب، الذي يعد من الفنون الإسلامية العريقة، ويقول: «كنت أحصل على أجرة يومية خمسة وعشرين قرشا، وهو مبلغ كبير في ذلك الوقت»، ولكن الأهم بالنسبة له: «المجد الذي حازه بالعمل في قبة الصخرة المشرفة».

رحلة الدراسة.. بوابة الغربة

بعد عشر سنوات من تخرجه في معهد معلمي العروب 1958، واشتغاله في التعليم، درس الجرافيك في أكاديمية الفنون ببغداد، تخرج بعد عام واحد من النكسة عام 1967، فأصبح الفن والقدس الأسيرة يمثلان خطين متوازيين لهوية الفنان ياسر الدويك، اجتمعا لتكون اللوحة سرديتها، وتكون الحكاية بين أسوار القدس وأزقتها والمنفى ظلالا للمكان، فكل لوحة يرسمها يكون مفتاحها القدس، وبوصلتها فلسطين.

الفنان الدويك أمام مجموعة من أعماله الفنية

أنجز الفنان الدويك خلال أكثر من نصف قرن عشرات الأعمال التي تتناول القدس، وتستعير رمزياتها تعبيريا بالأثر الذي تركته في وجدانه، يستعيد طفولته التي عاشها في المكان بظلال الهيبة، وقداسته، وطقوسه ومواسمه.

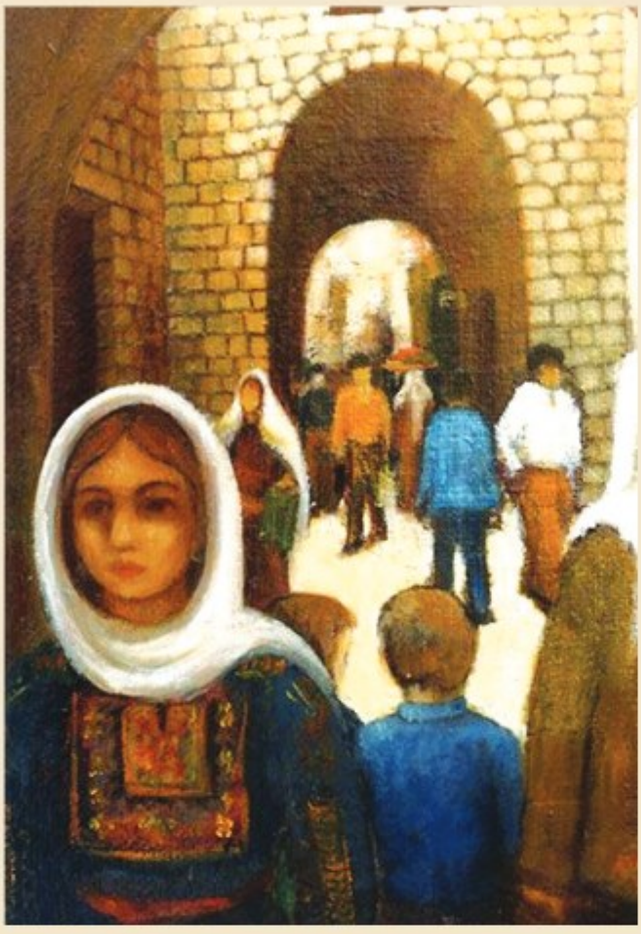
كان الدويك مفتونا بشوارع المدينة، وأسواقها وقبابها، ومآذنها التي تتنوع بثراء الهندسة الأموية والمملوكية والعثمانية، بأقواسها وزخرفتها وفسيفسائها، وحياتها الشعبية، وتحديدا الفلاحات اللواتي يأتين من القرى المجاورة لبيع محاصيلهن، وهن يرتدين الزي الشعبي المزركش الذي يتماهى مع ألوان السوق ، وتشبعت ذاكرته بموسيقى ألوانهن، وإيقاعه الذي تأثر فيها بمدرسيه العراقيين.

أجراس الحرب

في العام 1973، وهو عام حرب رمضان، كان الدويك يدرس في العاصمة البريطانية لندن، فاكتشف خلال دراسته أن القدس تمثل مرجعية للجمال والفن، والأساليب والتقنيات، فهي لا تمتاز بجمال العمارة والبناء فحسب، بل هي مدرسة للفنون بما تشتمل عليه من تنوع لعمارة المساجد والكنائس والأسواق والأسبلة، والقناطر، وتمثل مرجعية جمالية للفنان، وثقافة العمارة، وتنطوي على تعدد الثقافات.

استعادة ظلال المكان

ويتحدث الفنان الدويك عن القدس: «في اللوحة نستعيد ظلال المكان على القماش، نستحضره بالخط واللون لنشبع بصرنا بعدد أيام الغياب، وسني الشوق، وفصول الأسى، القدس عشقي، وغالبية أعمالي لا تغادر المكان المقدسي الذي أرسمه بشفافية وحب وحنين»، ولا يكتفي بذلك، بل يضيف إليها روحه.تنقل الفنان في تجربته على الأسلوب التسجيلي التوثيقي لتدوين جماليات المكان، الذي يقاوم المحو والتشويه



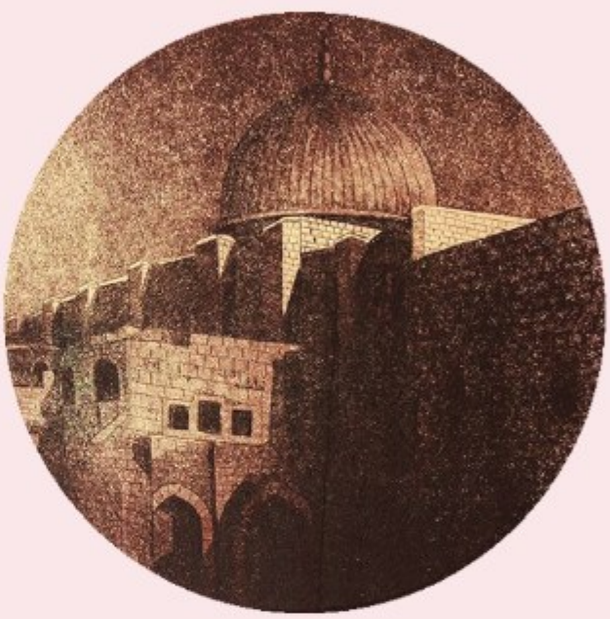
للمكان، مسجلا وموثقا قبة الصخرة، وأسواق المدينة بأقواسها وناسها، ومآذنها، وحتى حجارتها قبل أن ينتقل للواقعية التعبيرية، التي تسجل مأساة المدينة الأسيرة بظلال التأثيرية الرمزية.

وفي أعماله التي تتنوع بين الرسم والحفر، يميل إلى المقاطع المعمارية داخل الدائرة، أو المشاهد البانورامية للمدينة التي تحتضنها الطبيعة، وتتميز بالتناسق الهندسي بين الوحدات والعناصر في سطح اللوحة، وتنحصر ألوانه في مثلث لوني يرمز إلى الأرض والقداسة والخصب، فالسماء الزرقاء الصافية، والأشجار الخضراء، والعمارة بألوانها الترابية التي تمنح المكان تناغما وتجانسا مع الطبيعة، وقدسية المكان.

تظهر قبة الصخرة في أعمال الدويك وكأنها تقيم في حدقة العين، إنها المدينة التي يراها الفنان محروسة بعيون أهلها، ويصورها في لوحة أخرى وهي تمتد على الأفق في مشهد بعيد تتعرض للعاصفة، وعلى الرغم من قتامة العاصفة، إلا أن الضوء يتسرب من بين شقوق الغيم ليزرع الأمل.

وفي انتقال ياسر الدويك إلى التجريدية الرمزية، وبحكم دراسته في أوروبا، فقد انفتح على المدارس الحداثية، مجربا دراسة الشكل ومواءمته مع الموضوع، لاجتراح مفهوم جمالي يؤسس لهوية العمل الفني، الذي ينسجم مع حجم القضية التي ينافح عنها، فهي ليست مجرد مدينة، وإنما هي التاريخ مختزلا.

كانت القدس في لوحة الفنان الدويك هي الغائبة الحاضرة، عبر رموز المكان الذي يختزل تاريخها الإنساني، ويؤكد هويتها العربية الإسلامية، وفي الوقت نفسه، تعبر عن صمودها في وجه الغزاة، لتكون القدس مركز اللوحة والحكاية، وتكون اللوحة مدونة بصرية لمدينة السلام التي خنقها غبار الحروب.



الفنان ياسر الدويك:
تدوين مشهديات حارات القدس وطقوسها

محمد العامري*

تصطدم تجربة الفنان الفلسطيني عادة بالواقع المتأزم، الذي يتراكم في سياق المأساة المركبة، وبالتالي ليس من الممكن فهم خصوصية الفن التشكيلي الفلسطيني، دون فهم السياق التاريخي الذي أنتجه، وما آلت إليه طبيعة المواضيع المطروحة في سياقه، فهي تجربة تختلف عن أية تجربة تشكيلية أخرى، من حيث كونها نتاج فترات طويلة ومعقدة من الثراء الثقافي تارة، ومن الاحتلال تارة أخرى.

* فنان وناقد تشكيلي.

حتما كان يجب أن يولد الفنان ياسر الدويك كفنان، يحمل في ثنايا روحه فكرة لا تموت، فكرة التعبير الفني بكل صنوفه، وفكرة أخرى أكثر قوة هي ذكريات طفولته، وما شاهده في بيت الطفولة، حيث تهجم عليه الذكريات، وما رافقها من قسوة استثنائية من الاحتلال الصهيوني الذي سلبه العيش هناك، لقد كان العين التي تسجل وتخزن الزمان والمكان، والوجوه والملابس الشعبية، وصولا إلى مشهدية الطقوس الفلسطينية في الأفراح والأتراح، وطقوس جني الزيتون، سجل الزمن وقدم شهادته الحية في سياق أعماله الفنية، يوثق مأساة شعبه، وبالتالي سجل مأساته الذاتية كنموذج للمأساة الجمعية.

هو ذلك الفنان الذي لم ينفصل عن وطنه فلسطين، رغم رحلته الطويلة في كل من الأردن ولندن والإمارات، ظلت لوحته الشاهد الأصدق على ذاته، التي عبرت عن هواجس لم تفارقه أبدا.

فهو يروي شريطا مأساويا يدمي القلب، كمن يضمد جراح الروح من خلال استدراج الوطن في صورة اللوحة، ليناظرها يوميا ويعيد لروحه الأمل والعافية، ويكمل ملامح بورتريه المأساة ومكوناته، ليرسل رسالة إنسانية للعالم، عاكسا ذلك الظلم الذي وقع على شعبه.

المشهد البصري

لم يخرج عن سياق ما عرف عن المشهد البصري الفلسطيني، على امتداد أرض فلسطين التاريخية في الداخل والشتات والمنافي، المشهد الذي يمتلك حالة زخم وثراء في التعبير عن المأساة الفلسطينية، وما آلت إليه أحوال الشعب، بوصف الفن جزءا عضويا من مقاومة الاحتلال، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل أولا على ما يميز الفنان الفلسطيني المشتبك من قدرة على امتلاك ناصية الحلم، بأفق مشرع على بوابات الحرية، وحق العيش باستقلالية وسلام على أرض الآباء والأجداد، فكانت الريشة هي الحلم الذي يغذي المخيلة بالأمل.

فمنذ أن بدأ الدويك في الرسم، إلى حين رحيله، وهو لا يزال يحبر القضية الفلسطينية ببعدها السياسي والاجتماعي والجمالي، ويكشف عورة الاحتلال وما اقترفه من وحشية وتدمير، إنه الإصرار الحقيقي، والتأكيد على التشبث والتعمق في محتوى الوطن، وتاريخه وموروثه الأزلي، بكون العمل الفني يتمثل صورة لحماية الوجود، وهو تجسيد لما وقع ويقع إلى يومنا هذا، وهو الفعل داخل اللوحة لاحتضان الألم، وإعادة صياغته بأدوات عديدة، تجعل من الألم الذي يتمثل بالموت والتهجير ولادة جديدة، في عمل فني جديد، وهو نوع من أنواع الخلاص الفردي عبر حساسيات الفنان ولوحته.

اللوحة وسيلة تعبيرية للدفاع عن الحق الفلسطيني

بكون الفن هو أحد صرخات الفنان واحتجاجه، وبوابة من بوابات صناعة الهوية الوطنية، فنان حمل الوطن بالغربة، وتنقل به بعيدا عن ترابه، سكنته البلاد في غربته، وشغلته الذكريات بمشاعر تنفست فيها اللوحة والذات، لقد كانت اللوحة بالنسبة له وسيلة تعبيرية هامة للدفاع

عن الحق الفلسطيني، بكون الفنان عنصرا متفاعلا مع الأحداث، يتأثر ويعبر ويؤثر بالمجتمع، فالفن يمكن أن يكون عزاء وخلاصا في أوقات الأزمات، إذ يمكن للفن أن يقدم للناس لحظات من الجمال والأمل، كما يمكن للفن أن يكون وسيلة للشفاء والتعافي، ولإعادة بناء الروح الإنسانية بعد الصدمات.

فكان المكان ممثلا بتمثيلاته المتنوعة هو العنوان الأبرز لتجربة الدويك، وعلى رأس تلك الموضوعات: القدس، والعمائر الفلسطينية، والوجوه هي محض عناوين كبيرة لا يمكن لفنان أن يتجاوزها لسطوة وجودها الثابت والمتحرك.

استدراك

الفنان ياسر الدويك (1940 – 2024)، هو أحد أبرز الفنانين التشكيليين في الأردن، وأحد المساهمين في نشر وتأسيس الفن التشكيلي والغرافيك، كما أنه أحد المؤسسين لرابطة التشكيليين الأردنيين، حصل على جائزة الدولة التقديرية في الفن التشكيلي في الأردن عام 1978، تنوعت خبرته في الرسم والتصوير، والحفر والطباعة، والسيراميك، وأعمال المينا، أقام أكثر من (13) معرضا فرديا، وشارك في الكثير من المعارض الدولية، عمل كمدرس للجرافيك في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

ولد ياسر الدويك في مدينة الخليل في فلسطين يوم 15 نوفمبر1940، وانتقل صغيرا للعيش في مدينة القدس، أنهى التعليم الثانوي فيها عام 1958، ثم تعلم في قرية العروب قرب الخليل، وتخرج فيها عام 1961، عمل معلما في مدينة بيت لحم لعام 1962، لينتقل بعدها للعيش في عمان، حيث عمل في قسم الوسائل التعليمية في وزارة التربية والتعليم.

الفنان ياسر الدويك فنان تجريبي، لديه شغف في تجريب المواد، فقد جرب معظم المواد المختلفة في عمل واحد، حيث زاوج بين الرسم والغرافيك، بعد إقامته في الأردن، لم يشبع من تلك التجربة، فذهب إلى بغداد ليكمل دراسته في الفن، حيث أنهى البكالوريوس من كلية الفنون الجميلة في العام 1968.

عاد إلى الأردن محملا بخبرات جديدة، ليلتحق في معهد حوارة، ويمارس تدريس الفنون فيه لغاية 1971، وتابع تعليمه ليحصل على الدبلوم في فنون الغرافيك من جامعة «برايتون»، وعاد ليعمل مشرفا تربويا في وزارة التربية والتعليم، ثم سافر إلى الإمارات العربية المتحدة ليعمل موجها تربويا في العام 2002.

لقد كان لطفولته في فلسطين أكبر الأثر في شغفه الفني، وكان ذلك الفتى يستيقظ مع بزوغ الشمس للذهاب إلى المدرسة، يخترق السوق بألوانه وروائحه، مرورا بقبة الصخرة التي تسقط عليها الشمس، وأدراجها وجدرانها وأقواسها ونوافذها المزخرفة، تلك الرحلة اليومية المحملة بالجمال، شكلت له خزانا بصريا وجماليا مشفوعا بعاطفة جياشة تجاه وطنه المسلوب.

فقد كان يراجع واجباته المدرسية في باحة الحرم الشريف، فيأخذه المنظر إلى حكايات عميقة في المكان والزمان، ذلك السحر الذي جعل منه فنانا يعشق القدس ليرسمها في أكثر من لوحة وتقنية، حيث قال: «القدس وجعي ونزيفي».

ابن الخليل الذي ظل يهجس في قريته الأولى، مشاهد من فلسطين ترحل معه أينما حل وارتحل، يواصل في تجلياته الفنية الربط بين حاضرنا وماضينا، كصورة من صور الحسرات، يعود بنا في كل عمل من أعماله إلى جذوره الفلسطينية، ليحتفي بمدينة القدس منفتحا على مدن ومحطات مهمة في مسيرته، يحمل ذكريات طفولته عن المكان الذي هجر منه على إثر النكبة في العام 1948، يحاول دائما أن يبقيها حية من خلال توثيقها باللون على أسطح لوحاته، حيث البيوت البسيطة، والنوافذ المشرعة

للشمس، والأشجار الباسقة، وأبواب الحارات الواسعة، طبيعة النوافذ والشبابيك، مميزات العمائر الفلسطينية التي بناها أهلها من طين الأرض وحجارتها، الأقواس والقناطر وملامح الفلسطيني بكوفيته التي أصبحت علامة لنضاله في العالم.

لقد كان لتجريبيته فرصة مهمة لتجريب المواد والخروج من تقليدية العمل النبيل، والذهاب إلى المعنى والدلالة، فكل عمل له يحمل رسالة مباشرة للأجيال القادمة، كمن يريد أن يقدم أعمالا ضد النسيان والمحو، بكونها ترتبط بالوطن، وصورة من صور المقاومة المستمرة عبر الفعل الجمالي والثقافي.

تشبعت لوحات الدويك بسحر القدس، التي تلقى في إحدى مدارسها تعليمه الابتدائي، والاشتباك معها بشقاوة الفتى الحيوي الحالم، لقد صعد تلك الأدراج الصخرية، وارتطمت أكتافه بأقواسها وجدرانها، وامتلأت روحه برائحتها.

تلك الممرات في الخليل والقدس ومدن فلسطين، كانت المحفز الرئيسي لتوثيقها كجزء من وجوده الإنساني، هي دفاعات عن الذات وأمدائها البعيدة في الغربة، فحين تحضر الغربة بقسوتها كصورة من صور المنفى، تتضح قوة الوطن، ويحضر كقيمة واقعية ومتخيلة في ذات الوقت.

فقد أتاح منطق التجريب لدى الفنان الراحل ياسر الدويك، أن يخوض تجارب خارج سياق الفعل الأكاديمي، تحديدا في المزاوجة بين الفعل الغرافيكي والتصوير، فلم يترك للعمل الطباعي سياقه المتعارف علية، بل زاد فيه الرسم وبعض الحركات الزخرفية من باب إشباع الموضوع الذي يعبر عنه بصورة مختلفة.

لذلك شارك في تذهيب قبة الصخرة برفقة بعض الفنانين الإيطاليين والمصريين والفلسطينيين، فكانت القدس ركيزة من ركائز موضوعاته الفنية، حيث انعكس في أعمال القدس

الحس الهندسي والفعل الزخرفي الإسلامي، تنقل الدويك بين الأساليب الفنية، فمن التسجيلية التي أراد منها توثيق تفاصيل المكان كما تحفظه ذاكرته، إلى الواقعية التعبيرية التي توثق مأساة الفلسطينيين، عبر ألوان قوية ومواضيع ترمز إلى الأسْر والاحتلال.

فكانت أعماله تجمع بين الإنسان والمكان، حيث رسم البورتريه الذي توثق فيه وجوه الناس، ومعظمها وجوه لفتيات أو نساء بالزي الشعبي الفلسطيني، التي تظهر نظراتهن المليئة بالحزن والحسرة على ما آل إليه الفلسطينيون من تهجير وتشريد، وأحيانا يجمع في اللوحة الواحدة بين تلك الوجوه والأمكنة، وأكثر ما عرف دويك في التصوير المعتمد على الخط المرن، الذي ينساب معبرا عن جوهر الأشكال، وخاصة الصورة البشرية التي يشحنها بحيوية فياضة، حتى لنكاد ننفذ من خلال حركتها وملامحها إلى أفكارها ومشاعرها، وينطوي تصويره

الخطي على إيحاءات ذات أبعاد حضارية وروحية، تعبر عن بيئة عربية عميقة الجذور.

ومن مزايا الدويك بكونه المجرب المتجدد، أنه ذهب في كثير من أعماله إلى التجريد الذي دفعه إلى الاهتمام بالإرث الفني الإسلامي، وإعادة اكتشاف خصائصه الفنية، وقد أفاد من العودة إلى المنابع الفنية للفن الإسلامي في مدينة القدس، حيث استوحى بنية العمارة الإسلامية، وتأثر بالرقش العربي ليقدم تأويلا بصريا خاصا للخط العربي، الذي وظفه في سياق العمل التصويري.

إلى جانب عمله الفني، ساهم الدويك في صياغة مناهج التربية الفنية للمراحل التعليمية الأولى، من خلال عمله موجها في وزارة التربية والتعليم.

الغرافيك المنفتح على التقنيات:

تجلت تجربته في معظمها في مناخات غرافيكية عديدة، من خلال استخدام المواد المختلفة منها: الطباعة الحريرية والمعدنية والمونوبرنت، وغيرها من التقنيات، وجمع في كثير من الأحيان بين الرسم والغرافيك في لوحة واحدة.

فبرزت الطبيعة والأشكال الحيوانية والطيور في مطبوعاته خلال السبعينات، ولم تغب أيضا حياة الفلسطيني ومقاومته في مواجهة عمليات التهجير، ومحاولات اقتلاعه من الأرض في العديد من الأعمال، التي وظفت مفردات ورموزا من الذاكرة الجمعية، كما استخدم العديد من المواد في تنفيذها، كالخشب والحديد والكرتون والقماش المطرز برسومات النباتات.

ولو اختبرنا الجوانب الإشارية وما تقدمه من معنى، لأدركنا صورة أخرى للقوة التي تتحرك بها بكونها جزءا من وجود الذات المغتربة، بمعنى كثافة الفعل الفيزيقي للرسام، وانطباعاته الخفية في كل لوحته يرسمها، فإن تقطير المعنى يحيلنا إلى تحولات اللوحة كفعل أيقوني في متناول الخاصة والعامة، يعني أن المعنى والدلالة يشكلان ركائز مهمة لما يريده الفنان من العمل الفني، عبر حضور المتلقي وأدواته المعرفية.

إن لوحات القدس مثلا، تتشكل من سياق العنصر الأيقوني، لما تمتلكه من قداسة وأهمية في الضمير الشعبي والإسلامي، بمعنى أنها تتمسك ببنية تصويرية بديهية، في سياق الانضباط والدقة، وتحتفظ بتوازن داخلي عبر علاقة الشكل بالمحيط.

يقول ياسر الدويك: «أنا ابن شعاع البلور، والتشكيلات التراثية التي تميز أطباق وأواني صناعة الزجاج والخزف، التي تستأثر بها مدينة الخليل دون منازع، فالخليل سكنتني أكثر مما سكنتها، فهي حالة تأمل واستغراق دائمة لا تبرحني أبدا».

ولا ننسى ما وثقه دويك من سوق الخليل والبلوطة، التي أصبحت موقعا سياحيا تاريخيا، كما لا ننسى الإشارة إلى الكنيسة المسكوبية في الخليل، تقول الدكتورة هند أبو الشعر: «إن ما استوقفها في ذاكرة ياسر دويك الكثير، وكلها مواقف إنسانية ومؤثرة، ومن هذه المواقف، كما أشارت أبو الشعر صورة الأب، وهي معادلة للخليل والقدس، وعلاقته بالمكان، الخليل، القدس، عمان، بغداد، إنه يتعلق بالمكان ويرتبط به بمحبة».

لقد كان للفنان الراحل ياسر دويك، الدور الأكبر في إرساء القواعد الأولى في مناهج الرسم في الأردن، وبعض البلدان العربية، فقد جمع بين التربوي والفنان، وهو فنان دائم التعلم يجرب ويحاور في شتى المجالات.

شكلت أعماله الغرافيكية علامة بارزة في فن الغرافيك، في كل من فلسطين والأردن.

أرشيفية

يونغ وفن العلاج
بـ «الماندالا»

إعداد وترجمة: مدني قصري *

عالم «يونغ» عالم رائع ومبهر، إنه يولي أهمية كبيرة لرسالة الأحلام والرموز التي يمكن العثور عليها فيها، ففي رأيه أن هناك أكثر من مجرد حياة واعية، إذ هناك اللاوعي الشخصي، ولكن أيضا اللاوعي الجمعي، كما تتضمن مقاربته بعدا روحيا أيضا، بما في ذلك البعد «الأعظم من الذات».

في نظريته نكتشف أن الشخصية تتكون من الأضداد: المذكر- المؤنث، الحياة- الموت، الخير- الشر، الشخصية- الظل... وهذا التوتر بين الأضداد، بحسب «يونغ»، يخلق طاقة هي حافز الحياة، أو مصدر الحياة.

كان «كارل غوستاف يونغ» حساسا للجمال بجميع أشكاله، وللفنون بشكل خاص في الواقع، كان يعتقد أن هناك تمثيلات لا تنتمي إلى الـ (أنا) الواعية، وهي لدى الفنانين تنشأ من مكان آخر، كما تفعل الأحلام في عالمها الخاص، بالمناسبة، دعونا نذكر أن الخيميائيين القدماء كان يطلق عليهم في كثير من الأحيان اسم «فنانين».

* مترجم جزائري مقيم في عمان

كان الشعر والرسم والموسيقى يعني الكثير بالنسبة لـ«يونغ»، الذي شعر بالفن كاتصال مباشر مع اللاوعي، ولكن أيضا كشيء مخفي نقدمه لأنفسنا في العزلة والصمت.

ومع ذلك، لم يكن الفن عند «كارل غوستاف يونغ» هدفا بحد ذاته، فالفن يشارك في تطور الإنسان، وبالتالي في كيميائه الروحية، يؤكد «يونغ» أن الإبداع الفني وسيلة مميزة للتواصل مع اللاوعي، بل إنه يذهب إلى حد تشجيع الحوار بين الصورة الفنية وصاحبها من خلال تحفيز النقاش، وهو أساس تقنية الخيال النشط (active imagination)، هذه التقنية تساعد على إيجاد التوازن واستكشاف المجهول. فمن خلال هذه التقنية نلتقط ما يريد العمل الإبداعي أن يخبرنا به، كما لو كنا نلتقي بشخص غريب في الشارع، ونستمع إليه وهو يروي لنا قصته، بهذه الطريقة، نلتقي بأجزاء مختلفة من ذواتنا الكامنة (اللاواعية).

فن «الماندالا»

كثيرا ما كان «يونغ» يطلب من مرضاه أن يرسموا، وهو ما كان يفعله هو نفسه بالفعل خلال الحرب الأولى، أثناء خدمته العسكرية الإجبارية، كان يرسم في دفتر يومياته كل يوم شكلا دائريا صغيرا، من دون أن يعلم ويعي أنه كان يرسم «الماندالا» (Mandala) التي تستخدم في تمارين التأمل الروحي، وفي الوقت نفسه، قرأ كتابا عن الخيمياء الصينية، وفيها اكتشف الصلات بين رسوم تلك الكتب وبين الأشكال التي كان يرسمها، وشيئا فشيئا لاحظ أنه يستخدم خطوطا وأشكالا مختلفة وفقا للانفعالات التي كان يشعر بها أثناء الرسم، «الماندالا» المعروفة الآن لدى الغربيين، هي أداة تستخدم للتوحيد والاحتواء، إنها تساعدنا على تركيز أنفسنا، إنها تصبح فضاء آمنا للاستقراء النفسي،

كان «كارل يونغ» أول من لاحظ أن «الماندالا» لها تأثير علاجي، لقد قام بدمج «الماندالا» في ممارسته العلاجية، وأصبحت بالنسبة له وسيلة علاجية قادرة على إعادة التوازن، وإحلال السلام والتماسك.

«الماندالا» هي ما يسمى في الطقوس الهندية أو التبتية «يانترا» (yantra)، وهي أداة للتأمل، أو قاعدة للاستبطان (introspection)، فهي أداة تأمل روحي يهدف إلى دعم التركيز عند الشخص الذي يؤدي هذا التأمل، من خلال الرسم، أو الرسم التشكيلي، أو النحت بالرمل كما هو الحال عند التبتيين، أو حتى الرقص، الهدف من التأمل في مختلف العناصر التي تشكل «الماندالا» في التقاليد الشرقية هو التخلي عن الفردية للعودة إلى الكلية الشمولية للحالة الإلهية، أي بعبارة أخرى، تحويل الوعي الشخصي إلى وعي رباني شمولي، هكذا تصور «يونغ» أيضا «الماندالا»، فهي تعمل على تفعيل النظام الداخلي والتصالح مع الكل، وبالتالي تؤدي إلى ما سماه «يونغ» بعملية التفرد (individuation)، والتفرد: عملية نفسية يصبح الشخص من خلالها واعيا بفرديته الكاملة.

في سيكولوجية «يونغ»، ترمز «الماندالا» إلى المركز أو الهدف أو التفسير، رأى «يونغ» أن «الماندالا» تعود بكل شيء إلى نقطة مركزية مفردة، كما رأى أن التركيب الدائري لـ «المندال» يرمز للذات، وهي المحصلة الكلية للفرد، مشتملة الشعور واللاشعور، وهي المفوضة بحمل كل ما هو ذي معنى أو هدف يسعى الفرد لتحقيقه.

أرشيفية

لاحظ «يونغ» أنه عندما كان الناس يمرون بمراحل نفسية صعبة، كانوا يرسمون بشكل عفوي ما يشبه الوردة، وبعد إجراء الكثير من الأبحاث، توصل إلى استنتاج مفاده أن «الماندالا» (mandala) تمثل الشخص بأكمله من الناحية النفسية، وأن هذا التصميم المتمحور حول مركز يجعل من الممكن تحقيق التوازن والانسجام.

ومن فوائد «الماندالا» وفقا لـ«يونغ»، أنه إذا كنا نمر بمرحلة فوضى في حياتنا، نفسيا أو جسديا، فإن القدرة على العمل باستعمال «الماندالا» إما عن طريق رسمها أو تلوينها، ستسمح لنا بإعادة الاتصال ببنيتنا العميقة، ومع كل إمكانياتنا الكامنة، أي مع ذاتنا.

الصورة الفنية إسقاط

الصورة حسب «يونغ»، تنقل رسالتها عندما يتقبلها الشخص كإسقاط لذاته الجوانية الكامنة في اللاشعور. فهي ليست عرضا ولا عملا فنيا، بل رسالة من أعماق الذات.

عندما ينظر «يونغ» إلى الصورة، فإنه ينظر إليها بلامبالاة على المستوى الجمالي، لأنها بالنسبة له ليست مجرد فن، بل هي شيء يفوق الفن، لقد كان يشجع مرضاه على استخدام الفرش أو أقلام الرصاص لإثارة الحركة، ولإخراجهم من السلبية والجمود، بالنسبة لـ«يونغ»، فعندما يستخدم المريض النفسي الرسم بمفرده ليحرر نفسه من انفعالية محددة، فإنه يرى أن أساس الاستقلال الانفعالي يؤدي في النهاية إلى النضج النفسي.

كان «يونغ» ينظر إلى الصورة باعتبارها كيانا مستقلا ومتطورا باستمرار، فالصورة يمكن أن تنبثق من مستويات مختلفة، ويمكن فهمها وفقا لكل مستوى، على المستوى الفردي، تأخذ الصورة معنى خاصا بالشخص الذي أبدعها، وعلى مستوى اللاوعي الجمعي، يمكن أن يحتوي العمل على رموز في شكل نماج مثالية وتسمى أيضا أنماط تراثية (Archetype)، تشير نظرية الأنماط التراثية إلى كل الصور المرتبطة بالأحلام واللاوعي والأوهام، التي تقترن سويا بدوافع شمولية خاصة، تنتمي إلى الأديا ن والأساطير والخرافات، هذه الأنماط عبارة عن تلك الصور القديمة المستقلة، والتي بدورها تكون المكون الأساسي للاوعي الجمعي).

في الواقع، يولي «يونغ» اهتماما خاصا للنماذج المثالية، لكنه يعتبر أيضا أنه من المهم أن يقوم الشخص الذي يخلق صورة، أن يعبر عن تداعيات أفكاره الشخصية حول

الصورة، فالصورة يمكن أن تتحدث بطرق مختلفة، مع العلم أن الشخص الذي يضع نظره عليها سيتطور، كما أن رسالة العمل الفني يمكن أن تتغير بسهولة بمرور الوقت، ومن هنا، فإن اهتمامنا بدلالات الرموز التي تنبثق من أعماق ذواتنا، يعني حتما أننا نعتني بأنفسنا أيضا.

اكتشف «يونغ» مختلف أشكال وأنماط «الماندالا»، من خلال ممارسة شخصية استكشف من خلالها استقلالية اللاوعي: «الماندالا» التي يرسمها بشكل عفوي، تسمح له بمعرفة نفسه وتحويل ذاته، وهكذا طرح «يونغ» فرضية مفادها أن عفوية حركة اليد تجعل «نموذج النظام الأصلي» (النمط التراثي) مرئيا، وهو أساس اللاوعي، بمعنى آخر، يطفو نموذج النظام الأصلي على السطح من اللاوعي إلى الوعي عبر الجسد ليصبح مرئيا، على شكل صور نموذجية أصلية ديناميكية.

ممارسة «يونغ» الإيمائية لـ«الماندالا» قادته إلى اكتشاف وجود مركز آخر غير الـ (أنا) (مركز الوعي)، ألا وهو مركز الكلية (الوعي واللاواعي)، أي الذات.

ي كتابه «علم النفس والخميمياء»، يعرض «يونغ» العلاقة بين عملية التفرد والخيال النشط، والتشكيل العفوي والتدريجي لـ «الماندالا»، استنادا إلى سلسلة من (400) حلم لـ«فولفغانغ باولي»، أحد آباء فيزياء الكم، علاوة على ذلك، يلاحظ «يونغ» أن بعض مرضاه لا يرسمون «الماندالا»، بل يرقصونها: يتم تصعيد «الماندالا» من خلال حركات الجسد بأكمله، وهكذا يعيد الرقص تشكيل الفضاء الذي يندرج فيه الشخص.

أرشيفية

أرشيفية

على عكس «فرويد»، تصور «كارل غوستاف يونغ» أن للاوعي مستويين: مستوى شخصي، ومستوى آخر أعمق أو أساسي، والذي يصفه بأنه فوق فردي أو جماعي، إذا كان اللاوعي الشخصي نابعا جزئيا من الوعي، من خلال عملية الكبت كما يرى «فرويد»، فإن اللاوعي الجمعي وفقا لـ«يونغ»، هو طبقة سابقة لمجال الـ (أنا)، بمعنى آخر، لا تعتمد محتوياته ونماذجه وديناميكيته على الشخص، بل هي موجودة فيه مسبقا قبل ولادته، ومن خلال مختلف الأشكال والألوان تتجلى أنماط الشخص التراثية في شكل صور نموذجية، إما في عالمه الداخلي – في عالم الأحلام بشكل خاص –، وإما في عالمه الخارجي من خلال تحريك الجسم إذا هناك صعود من اللاوعي إلى الوعي للنموذج الأصلي المثالي، عبر الجسد الذي يعبر عنه الشخص بالرسم أو حتى بالرقص.

«الماندالا» رحلة نحو الذات

بالنسبة لـ «يونغ»، كانت «الماندالا» أداة عمل ممتازة لـ«عملية التفرد»، أي عملية التحول الداخلي التي تؤدي إلى تحقيق الذات، وقد لاحظ أيضا أن اللاوعي في فترات اضطرابه، يمكن أن يدفعنا إلى إنتاج «الماندالا» في رسوماتنا أو في أحلامنا، على شكل متاهات من بين أمور أخرى، في الواقع يمكن استخدام «الماندالا» أيضا لتحديد الاضطرابات العاطفية، وقد أوضح المحلل النفسي «يونغ»، أن قوة «الماندالا» تكمن في قدرتها على الحماية، فكما هو الحال مع «صائدي الأحلام» عند الأمريكيين الأصليين، فإن الدائرة تحمي الروح وتمنع تشتتها.

تمثل الأشكال الهندسية المتعددة التي تحتويها «الماندالا» جوانب من الشخصية منظمة بطريقة متماثلة إلى حد ما، لا تطلب سوى الصدى والتصالح مع بعضها البعض، لإلقاء الضوء على الرحلة التي تؤدي إلى مركز الذات.

إن إنشاء «ماندالا»، من شأنه أيضا أن يعزز - وفقا للمعالجين النفسيين الذين تبنوا هذا النهج - الحالة التأملية التي تساعد على الاستماع إلى رسائلنا الداخلية، ولا شك أن التجربة بسيطة للغاية، لدرجة أننا نخال وكأنها مخصصة للأطفال، ولكن، كما قال «يونغ» مرة أخرى، أليس طفلنا الداخلي هو الأكثر قدرة على مساعدتنا في العثور على الطريق إلى وحدتنا؟.

ويؤكد «يونغ» أنه من خلال رسم «الماندالا»، يخلق الشخص مساحة مقدسة خاصة به، فضاء للحماية يرسل إليه طاقته تلقائيا، يؤدي العمل على «الماندالا» إلى تطوير التركيز التأملي، ويسمح بإعادة التركيز، ويمنح فرصة رائعة لاستعادة النظام الداخلي الذي يمنح الاتصال بالقلب وبالمركز، تفتح «الماندالا» قابليتك لتقبل الأشياء، وتساعدك على فهم العالم من حولك بشكل أفضل، لأن «الماندالا» التي يرسمها الشخص، تعكس رؤيته للعالم الخارجي والداخلي في نفس الوقت، فمن خلال إنشاء «الماندالا»، يمكنك أن تتعلم أشياء مذهلة عن نفسك وعن الكون!.

«الماندالا» نهج علاجي

كان «كارل غوستاف يونغ»، يستعمل تقنية «الماندالا» في نهج علاجي، فقد أشار إلى أن اللاوعي، في فترات اضطرابه، يمكن أن ينتج «الماندالا» بشكل عفوي، ولذلك، فهو يرى أن «الماندالا» الداخلية ترافق الشخص في إعادة التفكير بعد المرور بمراحل فوضوية، وتقود النفس نحو الجوهر الروحي للوجود، نحو الذات.

مع «الماندالا» حسب «يونغ»، تصبح الهندسة مقدسة وحيوية وملموسة، فالرموز والألوان توقظ خلايانا من أجل استكشاف متعمق، التناظر (Symmetry) يساعدنا على إيجاد التوازن، الدائرة والمربع، القطبان المؤنث والمذكر، يدعواننا إلى الوحدة الداخلية.

لذا ... ما انفكت «الماندالا» (الدائرة)، وهي رمز الروحانية في اللغة السنسكريتية، تأخذ في أيامنا - في الغرب خاصة - مكانا متزايد الأهمية في تقنيات التنمية الشخصية.

أرشيفية

أرشيفية

«ذات الجدائل الذهبية» في الرواية والنقد التشكيلي

أحمد فضل شبلول*

رسم الفنان محمود سعيد رائعته «ذات الجدائل الذهبية»، واسمها بالفرنسية (La femmeaux boucles d›or) عام 1933، وهي لم تكن عن امرأة معينة، في مكان أو زمان معينين، كما في معظم البورتريهات التي رسمها سعيد، سواء لأفراد أسرته أو أقاربه ومعارفه، أو لموديلات من بيئات متواضعة، وإنما هي فكرة رسمها الفنان تحمل الكثير من المعاني والدلالات الأنثوية.

وقد أشرت إلى هذه اللوحة كثيرا في روايتي «اللون العاشق»، وهي الأولى التي كتبتها عن محمود سعيد، قبل «الليلة الأخيرة في حياة محمود سعيد» التي صدرت عن سلسلة روايات الهلال، فقلت على لسان الفنان: كيف أرسم روحا أو طيفا أو جسدا أو شكلا، دون أن أعرف عنه شيئا، هكذا كنت في معظم لوحاتي السابقة، ومنها لوحة «ذات الجدائل الذهبية».

في تلك اللوحة التي رسمتها عام 1933، حاولت أن أصور الجوهر الأنثوي، أو ربة الأنوثة التي لا تشبه أختا لها في عصور ما قبل التاريخ، إن تلك اللوحة ليست مجرد صورة شخصية لامرأة بعينها، في مكان وزمان معينين، فهي لا تشبه «إيزيس»، أو «هاتور» في مصر القديمة، ولا تشبه ربات الحسن والجمال عند الإغريق، ولا تشبه «موناليزا» دافنشي، وإنما هي النداهة الشعبية التي التقيت بها من قبل في لوحة «المستحمات»، ولكنها هنا كانت أكثر غواية وحرية من سابقتها.

* روائي مصري

«موناليزا» مصرية أو شرقية

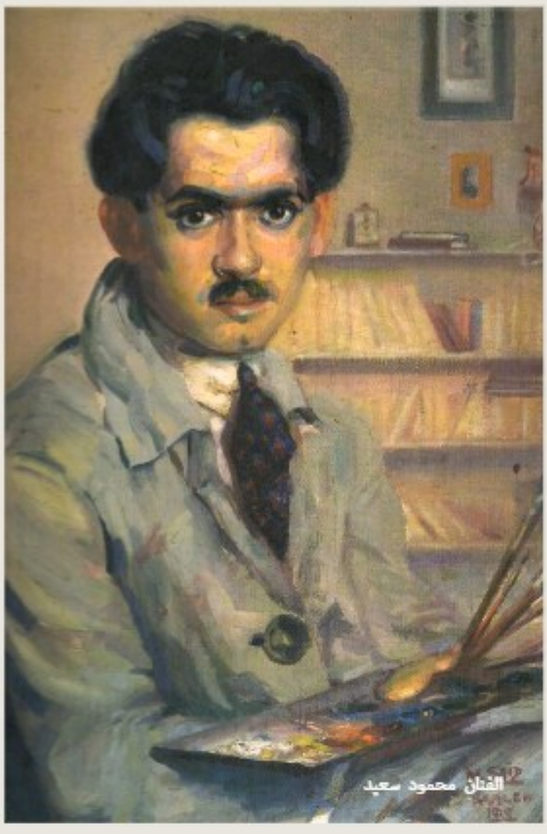
في موضع آخر في الرواية قال محمود سعيد: لقد حاولت أن أجعل من «ذات الجدائل الذهبية» «موناليزا» مصرية أو شرقية، «موناليزا» الأنوثة والفتنة والغواية، وقد تعددت التفسيرات الخاصة بصاحبة الجدائل، فهناك من قال: إن سحرها الأسطوري ليس فقط في عينيها الزئبقيتين كعيون الجن، أو في جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا في شفتيها المكتنزتين كفلقتي رمانة، ولا في عنقها الذي كبرج للأسلحة، ولا في كتفيها الرابضين كجيش بألوية، لكن من وراء هذه كله يكمن السحر في ذلك الحضور الزئبقي المخاتل المليء بالصبوات والنداء إلى ملاذات مجهولة، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفي العينين مسؤولة عن جزء منه.

وهناك من اعترض على وصف «ذات الجدائل الذهبية»، ووصفها بالشيطانة والجنيَّة والنداهة، ورأى أن مثل هذه الأشياء لا وجود لها، وأن المشاهد لها لن يقابل مثل هذه الإيحاءات ما لم يكن قد جلبها معه، وما لم تكن روحه قد أقامتها، فوقفت حائلا بينه وبين اللوحة لتحجب عنه المعاني الحقيقية.

وهناك من وصف «ذات الجدائل الذهبية» بأنها أميرة الإسكندرية، ابنة الصياد، ذات الجدائل التي أحرقتها الشمس وحولتها إلى لون الذهب، مثلما لفحت البشرة بلفحة نحاسية.

ولا شك أن هذه الرؤى المختلفة حول «ذات الجدائل الذهبية»، تكشف مبلغ ثراء اللوحة وإيحاءاتها العميقة، التي امتلكت قدرة على النفاذ بقوة إلى وجدان المتفرج، وأوصلت إليه كل هذه التصورات والمعاني.

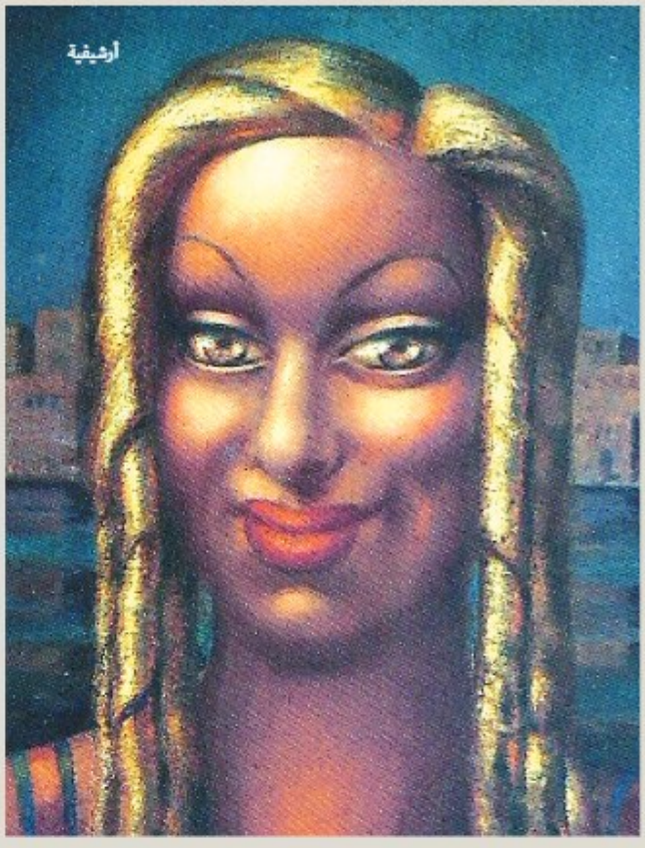
ويواصل محمود سعيد حديثه عن اللوحة في «اللون العاشق» قائلا: الحقيقة أنني اعتمدت في هذه اللوحة على التجسيم والتلخيص، ونعومة الملمس الذي بدا كتمثال معدني نصفي، بسبيكتي الشعر الذهبي الذي يشبه باروكات الأميرات الفرعونيات، بالإضافة إلى المبالغة في اتساع العينين اللتين يتكسر عليهما الضوء، مثلما ينعكس لامعا على قمة الموجة لحظة ارتطامها بالشاطئ، مع



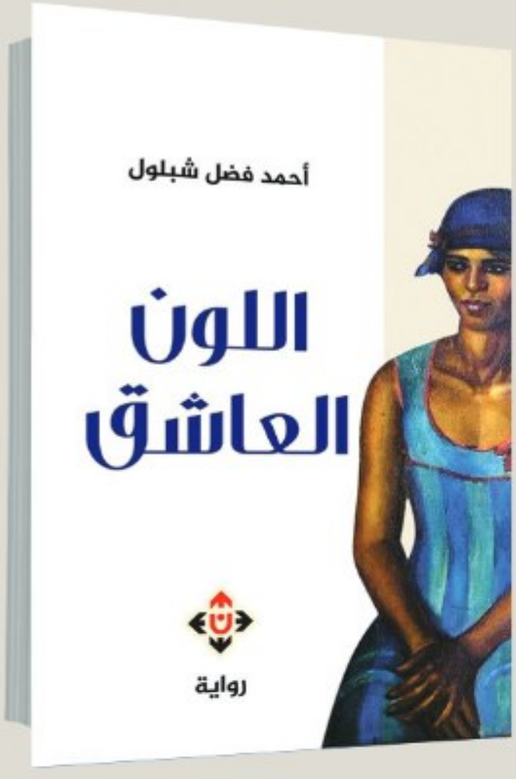
إضافة غُلالة ضبابية من نور مشبع برطوبة الشاطئ حول رأسها، أشبه بالهالات التي كانت تحلق فوق رؤوس الشخصيات المقدسة في لوحات فناني القرون الوسطى.

إنني وددت أن أميز «ذات الجدائل الذهبية» عن سائر البشر، وأن ترتقي على ما فوق الواقع كعروس للأحلام المستحيلة.

لقد فكر محمود سعيد أن يجعل «ذات الجدائل الذهبية» إحدى ربَّات الحسن الثلاث في لوحته «بنات بحري»، ولكن فاجأته حلاوتهم بطلة «اللون العاشق» بامرأة أخرى معها، فأدرك أنه ليست أية لوحة تصلح للعرض على حوائط الفلل، وجدران المنازل، والشقق الفخمة، فمثلا لوحة «قبور باكوس» التي رسمها عام 1927، لا تصلح لهذا الغرض، فساكنو الفلل والشقق الفخمة، لا يريدون لوحة تذكرهم بالموت والرحيل، في حين أن لوحة مثل «ذات الجدائل الذهبية»، أو لوحة «المستحمات»، تصلحان لهذا الغرض، فهما تفيضان بالجمال والحيوية والنشاط والابتسام.



لوحة الفنان محمود سعيد "ذات الجدائل الذهبية"



الفن لا يعرف الخوف

دخلت ست الحسن - المرأة الصعيدية التي اصطحبتها حلاوتهم معها من بنات بحري، وجاء أخوها معها-، دخلت المطبخ كي تصنع لنا شايا، وأدركت أن أخاها سيعرف أنها ليست المرة الأولى التي تجيء أخته إلى هنا، لكنه لم يعلق، وبدأ يتأمل اللوحات المعلقة على جدران الغرفة الواسعة، التي بها شرفة تطل على الشارع، وتوقف عند لوحة «ذات الجدائل الذهبية» التي لفتت انتباهه، فقلت له أطلقوا عليها ذات الشفاه الغليظة ....، والعيون الساحرة الأخَّاذة، والعطاء الدائم.

وهناك من كتب يقول: إن تلك المرأة وقَّادة الذهن، مشبوبة الحس، متفتحة العينين لما حولها، عميقة الحب للحياة، منهومة إلى التهامها، لا يخطئ الناظر إليها تلك السخرية من التقاليد التي ترف على شفتيها، وتلك النار التي يضطرم بها جسمها من شهوة عارمة لا تنفع ولا تشبع.

علق تعليقا غريبا بقوله: لو أنا رسمت لوحة مثل هذه لكانوا قتلوني في الصعيد.

ابتسمت قائلا: الفن لا يعرف الخوف، بل إنه مجازفة وتحد ومحاولة لتغيير الواقع.

وضربت له مثلا بالممثل يوسف وهبي، وكيف لمع في المسرح والسينما أيضا، عندما كان بطلا لفيلم «أولاد الذوات»، واستجاب لنداء الفن رغم تحذيرات أبيه.

أما في عالم النقد التشكيلي، فقد تحدث «الكتالوج المسبِّب» لأعمال محمود سعيد في أكثر من موضع عن لوحة «ذات الجدائل الذهبية»، فقد ذكر الناقد التشكيلي د. محمد سالم، أن جماعة الفن والحرية، وعلى رأسهم رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل التلمساني، نسخوا صورة «ذات الجدائل الذهبية» على غلاف مجلتهم، وحولها أسماء الفنانين المشاركين، وبعض لوحات رمسيس يونان.

الفن والحرية

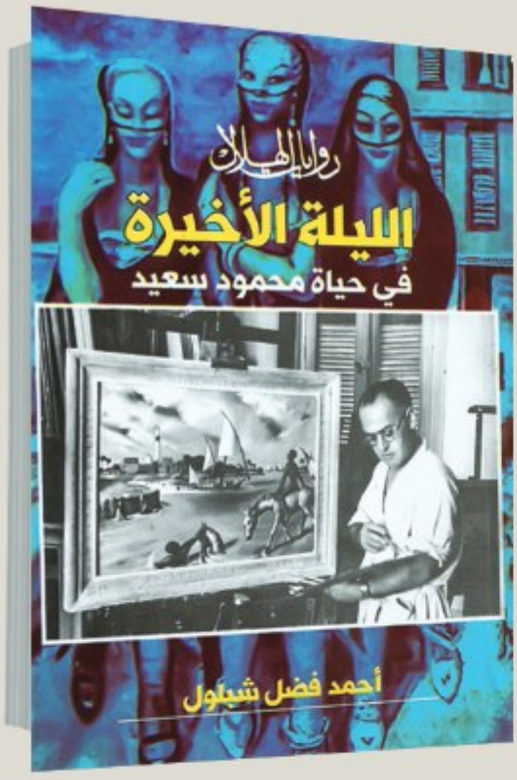
يرى سالم، أن هذا الأمر لم يكن اعترافا بالدور الرائد لمحمود سعيد فحسب، بل كان أيضا بمثابة تكريم لتلك اللوحة بالذات، وغيرها من اللوحات التي يرجع تاريخها إلى نفس الفترة: «وهي اللوحة التي مثلت محمود سعيد باللحم والدم، وقالوا لقد كانت (أنت وكلنا معك)».

وفي البيان الذي أصدرته جماعة الفن والحرية، أراد التلمساني من محمود سعيد أن ينتج المزيد من الأعمال التي تمثل مجموعة الفن والحرية، ويعترف بوجود اختلافات في العمر والخبرة والخلفية الاجتماعية بين الطرفين.

أما د. نعيم عطية، فيرى أنه لا تزال النظرة الشريرة والمريبة على وجه «ذات الجدائل الذهبية» (La femmeaux boucles d›or) قائمة، ومع ذلك تستمر الحياة، موجة تلو الأخرى، والبحر ينبض في لمحات، وحركات، وعلاقات، وبيئات، ومواقع.

الفنانة والناقدة التشكيلية د. أمل نصر، تحدثت عن تأثيرات الضوء في تحفة محمود سعيد (La femmeaux boucles d›or) «ذات الجدائل الذهبية»، أثناء عمله في المحاكم، وأعادت إلى الذاكرة ما قاله الفنان للدكتور مصطفى سويف: كان لدي دائما شعور بأنني مقيد بالأغلال، وأردت كثيرا الهروب من هذه الأغلال إلى العالم الحر.

الناقدة فاتن مصطفى كنفاني، تحدثت عن الأجواء التي رسمت فيها «ذات الجدائل الذهبية»، وأشارت إلى أنه ظهرت «المرأة ذات الجدائل الذهبية» في تجسيد المعرض الأول للفن والحرية عام 1940، وكان محمود سعيد قد تم تعيينه نائبا لرئيس المحكمة المختلطة بالإسكندرية قبل عام، وكانت ابنة أخته فريدة ملكة مصر؛ وعملت أخته زينب كسيدة انتظار (وصيفة) والدة الملك فاروق، وكان صهره يوسف باشا ذو الفقار قد تم تعيينه للتو سفيرا أول لمصر في إيران، بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية، كان يتواصل سرا مع ممثلي قوى المحور في طهران، حتى أن الملك فاروق والعديد من المصريين في ذلك الوقت، تعاطفوا



مع ألمانيا النازية على أمل أن يؤدي انتصار المحور إلى إنهاء الاحتلال البريطاني الذي دام عقودا، وقد بدأت في الظهور الحركة السريالية كحركة ثورية في مصر في ذلك الوقت، ومن خلال قبول عرض جماعة الفن والحرية لمحمود سعيد كضيف شرف، لم يدافع محمود سعيد عن الحركة السريالية الطليعية في مصر فحسب، بل الأهم من ذلك أنه أيد الحركة الثورية.

أما الفنان والناقد التشكيلي عز الدين نجيب، فقد قال عن امرأة تلك اللوحة إنها ساحرة للغاية، خطيرة، ومتغيرة باستمرار، لأنها تغوي المشاهد نحو ملذات غير معروفة، وأشار أن هذا العالم الأنثوي الأسطوري يشمل العديد من أعمال سعيد.

الناقدة التشكيلية الفرنسية «فاليري ديدييه هيس»، ومحررة الكتالوج المسبَّب قالت: إن «المرأة ذات الجدائل الذهبية» أكثر مخلوقات سعيد وحشية وغموضا، بجمالها المثير للاشمئزاز، وأكتافها الضخمة، وأصولها غير القابلة للتحديد، وشخصيتها، نظراتها الجريئة تجسد إغراء الأنثى، وهي شيطانية وحيوانية في الوقت نفسه.

الزي الشركسي:
إرث إنساني عريق وجزء من فسيفساء التراث الأردني

د. كمال ميرزا *

في موسوعته بعنوان «الموسوعة التاريخية للأمة الشركسية (الأديغة)»، ينقل الدكتور محمد خير مامسر عن الرحالة المجري «جان شارل»، الذي زار بلاد الشراكسة سنة 1829، وصفه التالي للزي القومي للرجل الشركسي:

«إن ملابس الشراكسة الحالية، والتي سادت على لباس شعوب القفقاس، خفيفة وأنيقة، وتتناسب جدا مع امتطاء الخيول وخوض المعارك (إضافة لكونها صالحة للعمل في الحقل والبيت، ومختلف المناسبات الاجتماعية).. وبالفعل فإن للشراكسة شكلهم العسكري المميز، وخاصة وهم معتلون صهوات جيادهم، فهم يمتطون ظهور الجياد منذ الطفولة حاملين أسلحتهم، وقد يمضون أحيانا يوما كاملا على ظهور الخيل، وأسلحتهم من النوع الممتاز غالية الثمن جدا، ويحتفظون بها دائما نظيفة ومرتبة، كما يعتنون بخيولهم طوال الوقت، ويضعون عليها سروجا أنيقة».

* باحث وأكاديمي أردني

أما بالنسبة لزي المرأة الشركسية، فيورد مامسر، نقلا عن الفيلسوف الألماني «يوغان غيرور» ما يلي:

«.. أما ملابسهن، فكانت تزيد من جمالهن، حيث كن يلبسن أثوابا زرقاء سماوية، تغلق عند الصدر بأزرار فضية، وفوقها تنورة عريضة مفتوحة من الأمام، وسراويل ملونة واسعة، وأيديهن مغطاة بأكمام قمصانهن الطويلة المصنوعة من الحرير الأحمر أو الأصفر والمفتوحة من المرفق.. الأثواب والسراويل والقمصان كلها مزينة بخيوط الفضة، وعلى رؤوسهن قبعات صغيرة».

هذان الاقتباسان يصلحان ليكونا مدخلا للحديث عن الزي القومي الشركسي، والتعرف عليه أكثر، ليس فقط لما يتمتع به هذا الزي من أناقة وجمال وأبهة لا تخطئها العين، ولكن أيضا بكونه ينتمي إلى تراث إنساني عريق يمتد لأكثر من خمسة آلاف سنة، وما صاحب هذا التاريخ الطويل من تداخلات وتفاعلات مع شعوب وثقافات أخرى بحكم الاتصال الحضاري الاعتيادي، أو بحكم الغزو والحروب والفتوحات، أو بفعل الهجرة والشتات.

فالشراكسة القوقازيون الجبليون في ملابسهم، كما ينقل عضو الأكاديمية الدولية للثقافة الشركسية السيد بلال لبزو عن الباحث الأمريكي/ الكندي «جون كولاروسو»، قد تأثروا بتراث بدو السهوب من القبائل الهندو– أوروبية القديمة، خاصة فيما يتعلق بملابس ركوب الخيل والقتال، كالبنطال والأحذية والدروع الشبكية، ولكنهم في نفس الوقت، قد لعبوا دورا أساسيا في نقل هذا التراث إلى أوروبا، وسائر أرجاء العالم، والحفاظ عليه، وإثرائه وصولا به إلى مراتب الاكتمال، حتى صار لصيقا بهم، ولا أدل على ذلك من أن جميع الشعوب التي تتبنى هذا النمط من الزي، تطلق عليه حاليا اسم (تشركيسكا) نسبة إلى الشركس، بما في ذلك القوميات القوقازية الأخرى التي تجاور الشراكسة، أو الروس، الذين قاموا إبان الحقبة القيصرية باحتلال بلاد الشراكسة وتهجيرهم منها، أو قبائل القوزاق، الذين استعان بهم الروس في محاربة الشراكسة والتنكيل بهم، وإحلالهم مكان الشراكسة في وطنهم التاريخي القفقاس.

الزي الشركسي في الأردن:

الزي القومي الشركسي، هو جزء من فسيفساء التنوع الحضاري الذي يمنح الأردن، والمجتمع الأردني ثراءه وخصوصيته، وهويته الجامعة.

وللوهلة الأولى، قد يتبدى للرائي أن الزي الشركسي ينتمي إلى سياق حضاري وتاريخي مختلف عن النمط السائد أو المألوف في بلاد الشام، ومجمل المنطقة العربية، ولكن بالنسبة لعموم الأردنيين، فإن الزي الشركسي على فرادته هو مشهد معروف ومألوف في ضوء العوامل والاعتبارات التالية:

أرشيفية

أرشيفية

أولاً: منذ أن حل المهاجرون الشراكسة في مناطق شرق الأردن، ابتداء من سنة 1872 صعودا، بعد حروب دامية استمرت لأكثر من مئة عام مع جحافل روسيا القيصرية، دفاعا عن وطنهم الأم القفقاس، وتخوم الدولة الإسلامية، أصبحت رؤية الشراكسة في زيهم القومي وهم يمارسون تفاصيل حياتهم اليومية، سواء وهم يمتطون صهوات خيولهم القوقازية الأصيلة، أو وهم يقودون عرباتهم الشركسية المميزة، التي تجرها الثيران عبر الطرقات التي تتخلل الأراضي التي استصلحوها وعمروها بمختلف أصناف المحاصيل والأشجار، أو وهم يخطرون بين بيوتهم ومساكنهم المبنية من الطين وفق الطراز الشركسي المميز.. كل هذا أصبح منظرا يوميا مألوفا بالنسبة لأشقائهم سكان المنطقة من البدو والفلاحين والحضر.

ثانياً: النشاط الموصول، والحضور المتميز للفرق الفلكلورية الشركسية على خارطة المشهد الثقافي والفني الأردني، وبشكل خاص فرقتي النادي الأهلي، ونادي الجيل الجديد، ومشاركتهما في مختلف المناسبات الوطنية والقومية، والمحافل والمهرجانات المحلية والدولية، وفي مقدمتها مهرجان جرش منذ انطلاقته سنة 1981 ولغاية الآن.

ثالثاً: الزي القومي الشركسي، هو من الأزياء الرسمية المعتمدة ضمن مرتبات القوات المسلحة الأردنية والأجهزة الأمنية، وتحديدا حرس الشرف الشركسي الملكي، والذي يتولى مهمة الحماية البروتوكولية داخل أروقة القصور الملكية العامرة، حيث يعود هذا التقليد إلى سنة 1921، عندما حضر الأمير عبد الله بن الحسين إلى معان، ومنها إلى عمان، إذ أفرد «تحمادات» الشراكسة الذين كانوا يقطنون أيامها مناطق وسط البلد، ومنطقة المهاجرين، وسفوح جبال القلعة والجوفة والنظيف واللويبدة، وجبل عمان، أي نواة مدينة عمان الحديثة.. أفردوا (40) متطوعا من فرسانهم الشباب من أجل مرافقة الأمير وحمايته على مدار الساعة، ومنذ ذلك التاريخ، أصبح هذا التقليد إجراء رسميا ثابتا.

رابعاً: حتى لو عدنا بالزمن أكثر، فإن معرفة سكان المنطقة العربية بالشراكسة وعاداتهم وتقاليدهم وأزيائهم، ومجمل تراثهم الثقافي والحضاري، خاصة في بلاد الشام ومصر، تعود إلى أيام الدولة الأيوبية، ومن ثم دولة السلاطين، أو ما تعرف بالدولة المملوكية، وتحديدا دولة السلاطين الشراكسة، أو «البُرجية»، الذين تولوا مقاليد الحكم من سنة (1382م/784هـ) إلى سنة (1517م/922هـ)، حيث شهدت فترة حكمهم تقدما معماريا وفنيا مشهودا، رغم التقلبات السياسية، إلى جانب إسهامهم الأساسي السابق في صد الغزو المغولي في معركة عين جالوت بقيادة قطز سنة (1260م/658هـ)، ومساهمتهم أيضا في استكمال مشروع التحرير، الذي ابتدأه صلاح الدين الأيوبي في معركة حطين سنة (1187م/583هـ)، من أجل دحر الفرنجة وإخراجهم من المنطقة، وهو المشروع الذي واصله من بعده الملك الظاهر بيبرس، والسلطان المنصور قلاوون بعد مرور حوالي مئة سنة، وصولا إلى استكمال هذا المشروع على يد السلطان الأشرف خليل بن قلاوون بفتحه مدينة عكا سنة (1291م/690هـ)، لتتساقط بعدها تباعا حاميات صور وصيدا وحيفا وطرسوس وعتليت بدون مقاومة.

صورة .. وكلمة:

عندما يدور الحديث عن عنصر آخر من عناصر التراث المادي، فإن الصورة قطعا «خير من ألف كلمة» كما تقول العبارة الدارجة، ولكن فيما يتعلق بالزي الشركسي، أو الزي القومي لأي شعب أو ثقافة أخرى، فإن الصورة وحدها لا تكفي للتعرف على هذا الزي، ولا بد من وجود نوع من الشرح يوضح ويفصل للعين ما تراه مجملا، ولهذه الغاية يورد كل من الدكتور مامسر في موسوعته، والباحث عاطف حاج طاس في كتابه «مدخل للتراث الشفوي الشركسي».. البيان والتفصيل التالي لزي كل من الرجل والمرأة عند الشراكسة (بتصرف).

فبالنسبة لزي الرجل فهو يتألف من:

1- بـأه (Pa'a): قبعة الرأس، وتسمى بالعربية «القَلْبَق» أو «القلنسوة»، وهي مصنوعة من فرو (جاعد) الخراف، وتأتي على عدة أحجام وأشكال.

2- باشْلِق (Bashliq): وشاح مصنوع من الصوف الأبيض، ويوضع فوق «القلبق».

3- قَبْتال (Qaptal): رداء يشبه المعطف الخفيف، مفتوح من الأمام (بطريقة تشبه الروب)، متوسط الطول إذ يلامس الركبتين، يكون أسود اللون غالبا، ويمكن أن يأتي باللون الأبيض أو الأحمر أو الأزرق، وعلى منطقة الصدر من الجهتين يوجد صف من جيوب أسطوانية الشكل، لها فتحات (تشبه عروة الأقلام) تسمى حَزِر (Hazer)، وفي داخل كل جيب أنبوب أسطواني في رأسه غطاء كان يستخدم لحفظ ملح البارود خلال المعارك، أو حفظ بعض الأشياء التي تعين المحارب مثل الأعشاب الطبية لمداواة الإصابات والجروح، أو إبرة وخيوط، أو بعض اللحم المجفف لتناوله أثناء المعركة، ومعنى كلمة «حَزِر» هو مستعد، أو على أهبة الاستعداد، وهو معنى يتناسب مع طبيعة استخدام هذه الجيوب، التي تعين الفارس الشركسي ليكون مستعدا وجاهزا للنزال وخوض القتال في أية لحظة.

4- شاكوا (Shakwa): المعطف الشركسي أو الفروة الشركسية، أشبه بالعباءة الطويلة، عريضة الكتفين وبدون أكمام، تصنع من الصوف، وهي مخصصة للوقاية من البرد والمطر، ويمكن للفارس أن يرتديها وهو جالس على صهوة حصانه، كما يمكن لمن يبيت في العراء أن يستخدمها كنوع من خيمة صغيرة، أو حقيبة نوم.

5- جانا (Jana): القميص الشركسي، ذو رقبة عالية، يغلق بأزرار من الأمام بعروة قماشية، أبيض اللون أو أحمر، مصنوع من الكتان أو أي قماش آخر مناسب.

6- بُرِبْخ (Bereb'x): حزام جلدي رفيع، ذو شراشيب جلدية متدلية مزخرفة بصفائح من الفضة.

7- غْوَنْ تْشَج (Ghwan cheg): بنطال/ سروال طويل مصنوع من القماش الأسود، ذو أرجل ضيقة من الأسفل، وسراويل الخيالة تكون منتفخة للخارج من مستوى الركبتين، ومخاط عليها من الداخل قطعة جلدية لحماية البنطلون من أثر الاحتكاك بجسم الحصان أو السرج.

8- فاقه (Vagah): الجزمة الشركسية طويلة الساقين، وتصنع من الجلد الرقيق، وتكون أحيانا قابلة للفتح من الجانب لسهولة اللبس.

وإلى جانب قطع الملابس هذه، هناك توابع لزي الرجل الشركسي لا يمكن الاستغناء عنها وهي:

1- قامه (Qama): الخنجر الشركسي أو «السنجة» الشركسية، وهو أطول من الخنجر العربي وأقصر من السيف.

2- قامْشِه (Qamsheh): السوط، أو الكرباج الشركسي.

3- سَ شْخُوه (sshxwa): السيف الشركسي، متوسط الطول، ورفيع نسبيا، ومقوس قليلا، وهو مخصص للهندام، أو الاستخدام اليومي إذا جاز التعبير، وهو غير سيف القتال الذي يستخدم في المعارك.

أما بالنسبة لزي المرأة الشركسية، فهو يشترك مع زي الرجل في الكثير من التسميات، فهناك قبعة الرأس (بأه)، وهناك البنطال (غْوَنْ تْشَج)، وهناك حزام الخصر (بُرِبْخ)، وهناك الحذاء (فاقه)، ولكن مع الاختلاف طبعا في الشكل والتصميم واللون والخامة المستخدمة، بما يتناسب مع طبيعة المرأة وأنوثتها وخصوصيتها.

أرشيفية

ويمتاز زي المرأة الشركسية بتعدد طبقاته، فهناك أولا ثوب داخلي قصير مصنوع من الحرير الأبيض، أو القطن الناعم، مفتوح الرقبة، وبلا أكمام، يصل حتى الركبة، وكذلك البنطال أو السروال النسائي الذي يرتدى هو الآخر كنوع من اللباس التحتاني.

وفوق الثوب الداخلي والبنطال يأتي الثوب الطويل، وهو بمثابة القطعة الأساسية في زي المرأة الشركسية، ويكون هذا الثوب في جزئه العلوي مخصرا وملتصقا بجسد المرأة تماما، وبأكمام طويلة ضيقة ومستقيمة تصل حتى الرسغ، أما الجزء السفلي، فيكون فضفاضا بثنيات أو بدون ثنيات، وبطول يغطي القدمين ويكاد يلامس الأرض، بحيث تبدو الفتاة وهي تتحرك وكأنها تنساب على الأرض انسيابا،

وفوق الثوب الطويل ترتدي المرأة الـ «جانا» النسائية، وهي في الأصل بأكمام مفتوحة، ولكن مع مرور الوقت أصبحت أقرب إلى الصديري أو الـ (vest)، وتصنع من المخمل، ولها رقبة عالية مغلقة بالكامل، وتصل من الأسفل حتى مستوى الخصر، وتحيط بالأرداف، ومزينة من الأمام بأزرار ومشابك ذهبية أو فضية عرضية مزخرفة.

وفوق جميع هذه القطع يأتي الرداء الخارجي، أو الـ«تَسَي»، وهو أقرب إلى العباءة النسائية، ويمكن لهذا الرداء أن يكون مزررا بالكامل من الأسفل، أو الاكتفاء بتزريره بزر واحد عند المنتصف، أما الجزء العلوي، فيكون مفتوحا دائما لإظهار جمالية الـ«جانا» وزينتها وإكسسواراتها، وبالنسبة للأكمام، فهي تصل إلى المرفق، ثم تلتصق بها الزوائد أو الامتدادات المستعرضة للأكمام التي تتدلى حتى تكاد تلامس الأرض، وتمثل علامة فارقة في الزي الشركسي.

وأخيرا هناك المنديل، أو الإيشارب الشركسي، «آلاشَ (Ala Sha)، ويصنع من قماش شفاف خفيف، أو من الحرير الأبيض، ويوضع فوق قبعة الرأس (البأه)، وينسدل مغطيا الكتفين نزولا من الخلف إلى ما دون الركبتين.

كما أن الفتاة الشركسية، وبمجرد وصولها سن المراهقة، كانت ترتدي مشدا للصدر مصنوعا من جلد الحَمَل المدبوغ والمُعالَج ليصبح رقيقا وناعما كالقماش، وذلك للحفاظ على قوامها ممشوقا، وصدرها ضامرا، وتستمر الفتاة بارتداء هذا المشد دون أن تنزعه حتى ليلة زفافها.

ويلبي زي المرأة الشركسية بتصميمه وتعدد طبقاته، معايير الحشمة التي تقتضيها تعاليم اللباس وفق الشريعة الإسلامية، الأمر الذي سهل على المرأة الشركسية الحفاظ على تراثها، والاستمرار في ارتداء زيها التقليدي بعد دخول الشراكسة طواعية إلى الإسلام على مراحل، ابتداء من عهد الخلفاء الراشدين صعودا.

وبالإضافة إلى موسوعة مامسر، ومدخل حاج طاس، يوفر كتاب الشراكسة (The Circassians) الصادر في لندن باللغة الإنجليزية للباحث الأردني أمجد جموخة، مرجعا قيما وشاملا، ومحكما للباحثين والدارسين والأكاديميين، حول كل ما يتعلق بالشراكسة وتاريخهم، بما في ذلك الأزياء، ونفس الكلام ينطبق على كتاب جموخة الآخر بعنوان الشيشان (The Chechens).

وبالعودة إلى كتاب حاج طاس، يسهب الباحث في تعداد التنويعات المختلفة الموجودة لكل قطعة من قطع الملابس المذكورة أعلاه، سواء من حيث الشكل والتصميم، أو من حيث المواد والخامات المستخدمة، أو من حيث عادات الارتداء والاستخدام.. إذ تعكس هذه الاختلافات الفروقات الأفقية بين منطقة وأخرى، وقبيلة وغيرها من القبائل الشركسية، أو تعكس الفروقات العمودية داخل المجتمع الشركسي من حيث الثروة والمكانة والأدوار الاجتماعية.

وينطلق حاج طاس في عرضه من فكرة تأسيسية، قوامها أن الزي القومي لأي شعب يعكس المعايير الجمالية السائدة لدى هذا الشعب، فبالنسبة للرجل الشركسي، فإن معايير الجمال تتمثل في: عريض المنكبين، صغير القدمين، خفة المشي (بما يتماشى مع كونه فارسا ومحاربا)، وبالنسبة للمرأة الشركسية، فإن المعايير الجمالية هي: ممشوقة القد، نحيفة الخصر، ضيقة المنكبين، عريضة الحوض، غير ممتلئة الصدر، صغيرة القدمين، عالية رؤوس أصابع القدمين.

وقد يكون معيار صدر المرأة غير الممتلئ، أو الضامر، هو الأهم والأكثر دلالة في هذا السياق؛ فهذا المعيار يرتبط بفكرة أن المرأة الشركسية تنتمي إلى شعب محارب، وأنها في لحظة من اللحظات قد تكون مضطرة للقتال، وامتشاق الحسام، ورمي السهام، والصدر الممتلئ أو الطافر، قد يعيق حركتها، ويحد من قدرتها على استخدام السلاح.

وهذا بدوره يرتبط بأسطورة النساء المحاربات، أو نساء الأمازون اللواتي كن يقمن بقطع أحد أثدائهن، أو معالجته عند الولادة لتعطيل نموه، حتى لا يشكل عائقا أثناء القتال، حيث نجد نسخة من هذه الأسطورة القديمة ضمن «أساطير النارتين»، نسبة إلى شعب الـ «نارت»، أو الـ«نات» الذي ينسب معظم المؤرخين الشراكسة إليه، حيث يعني اسم الـ «نات» عند تحليله مقطعيا «عطاء الأم»، وبالتالي الـ«نات» هم القوم الذين وهبوا أنفسهم لـ «الأم الكبيرة»، ومن هنا أيضا يأتي اسم «نارت سوسروقة»، أو «سوسروقة الآنتي»، البطل القومي للأمة الشركسية، كما يُطلق لقب «نارت» على الأبطال الأشاوس تقديرا لأعمالهم الشجاعة.

أرشيفية

هـذا الملمـح الأمومـي، يتبـدى كذلـك مـن خـلال الملابـس، وتحديـدا الزوائـد المستعرضة الطويلة التي تتدلى من أكمام ثوب المرأة؛ والتي تؤدي إلى جانب وظيفتها العملية، وظيفة جماليـة ورمزيـة عبـر نقـوش وزخـارف التطريـز التي تحملها، وتحديـدا النقـوش والزخـارف التي ترمـز إلى الأنثى والرحـم والجنـين، كنايـة عـن الخِصْـب.

وقـد تطـورت هـذه النقـوش والزخـارف بحسـب المصممـة الشـابة آلاء جانبيـك، عبـر الزمـن مـن نقـوش وزخـارف بسـيطة، إلـى نقـوش وزخـارف أكثـر تركيبـا وتجريـدا، الأمـر الـذي شـجعها في ضـوء البحث الموسـع الـذي أجرتـه بهـذا الخصـوص، إلـى إقامـة ورشـة عمـل في نـادي الجيـل الجديـد، لشـرح أنمـاط النقـوش والزخـارف الشركسـية، ودلالتهـا ومعانيهـا، علـى مجموعـة منتقـاة مـن المشـاركين الشـباب، ليقـوم المشـاركون بدورهـم باقتـراح تصاميمهـم وتكويناتهـم الجديـدة، انطلاقـا مـن الوحـدات الزخرفيـة التقليديـة، الأمـر الـذي يكـرس فكـرة تواصـل هـذا التـراث عبـر الأجيـال، وبمـا يعكـس قـدرة التـراث الشركسـي علـى مواكبـة التطـور، ومواءمـة روح العصـر، مـع احتفاظـه بعراقتـه وطابعـه الأصيـل.

كمـا يشـهد فـن الحياكـة والتطريـز الشركسـي اهتمامـا مـن قبـل الأجيـال الشـابة، حيـث لا ينحصـر التركيـز هنـا -كمـا توضـح المصممـة والناشـطة دانـة نغـوي- في الحفـاظ علـى النقـوش والأشـكال والتصاميـم فقـط، بـل يشـمل أيضـا الحفـاظ علـى الكيفيـة، أو مـا يسـمى باللغـة الإنجليزيـة الـ (know how)، أي المهـارات والأدوات والتكنيـكات المسـتخدمة في عمليـة الحياكـة والتطريـز، سـيما وأن فـن الحياكـة والتطريـز الشركسـي، يتعامـل مـع طيـف واسـع مـن الخامـات مثـل: الحريـر وخيـوط الفضـة والذهـب، إلـى جانـب الأقمشـة التقليديـة.

وقـد كانـت هنـاك عبـر السـنوات، محـاولات مـن أجـل إرسـاء فـن الحياكـة والتطريـز الشركسـي في الأردن، علـى أسـس ربحيـة مسـتدامة، سـواء عبـر مبـادرات فرديـة مثـل السـيدة هـدى حمـزوق، والسـيدة نهايـة حتُقـة، والسـيدة سـميحة جنـكات التي تعتبـر علمـا في هـذا المجـال، أو عبـر مبـادرات إنتاجيـة ترعاهـا الجمعيـة الخيريـة الشركسـية بكافـة فروعهـا، وبشـكل خـاص فـرع صويلـح، والفـرع النسـائي.

وبالنسـبة للباحثين والأكاديميين، فقد كان تتبع تاريخ الزي القومـي الشركسـي وتطـوره عبـر الزمـن، وعقـد مقارنـات بينـه وبـين أزيـاء الشـعوب والقوميـات الأخـرى في ضـوء المعطيـات المتوفـرة، أو المكتشـفة، أحـد المداخـل المهمـة مـن أجـل عقـد المقارنـات، وتتبـع شـجرة أنسـاب هـذه الشـعوب والقوميـات، وخريطـة علاقاتهـا وارتباطاتهـا وتحركهـا، فعلـى سـبيل المثـال: التشـابه في نمـط الملابـس وإكسسـواراتها، هـي مـن الشـواهد العديـدة التـي اسـتند إليهـا الدارسـون في الربـط بـين الشراكسـة و«الحثيـين»، أو الشراكسـة و«السـومريين»، كمـا يناقـش بـرزج سـمكوغ في كتابـه القيـم «الشراكسـة في فجـر التاريـخ»، أو الشراكسـة وغيرهـم مـن الحضـارات المدينيـة الأولـى -نسـبة إلـى المدينـة-، أي أولـى الشـعوب التي أسسـت مـا تسـمى «الدولـة/ المدينـة»، الشـكل الجنينـي للـدول والإمبراطوريـات الكبـرى اللاحقـة.

* شـكر خـاص للأسـتاذة سـتناي قنـدور رئيسـة الجمعيـة الخيريـة الشركسـية/ الفـرع النسـائي، والأسـتاذ محمـد رفقـي شـحالتوغ رئيـس اللجنـة الثقافيـة في نـادي الجيـل الجديـد، علـى دعمهمـا وتعاونهمـا المميـز في إعـداد هـذه المـادة.

أرشيفية

الموسيقى الأرمنية..
إيقاعات تدون يوميات الحب والحرب

مراد دمرجيان*

تمتاز الموسيقى الأرمنية بانتسابها إلى الموسيقى الشرقية، وبطابعها الحزين الذي يسرد تاريخ الهجرات والمآسي التي عاشها الأرمن، كما تعكس تأثرها تاريخيا بالموسيقى الفارسية والبيزنطية والتركية (العثمانية) والعربية.

والموسيقى الأرمينية لها جذور قديمة تمتد لآلاف السنين، وهي مزيج من التقاليد الشعبية، والروحية، والكلاسيكية، أثرت وتأثرت بالمناطق المجاورة، لكنها احتفظت بهويتها الفريدة.

وبعد هجرة الأرمن إلى بلاد الشام، فقد كان للموسيقى الأرمنية حضورها من خلال عدد من الموسيقيين الأرمن في: لبنان وسوريا وفلسطين والأردن، وامتزجت الموسيقى الأرمنية مع ألوان الموسيقى العربية التي تتشابه في ألحانها وأدواتها.

* ملحن موسيقي أردني

1. الموسيقى الأرمينية القديمة
(ما قبل المسيحية - القرن الرابع)

كانت الموسيقى الأرمينية في البداية شفوية، تُنقل من جيل إلى آخر عبر الأغاني والرقصات التقليدية.

استخدمت أدوات موسيقية قديمة مثل الدودوك، والزورنا، والقانون.

كان للموسيقى دور في الطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية.

2. الموسيقى الروحية والكنسية
(القرن الرابع - العصور الوسطى)

بعد اعتناق أرمينيا المسيحية عام 310م، أصبحت الموسيقى جزءا أساسيا من الطقوس الكنسية.

اشتهرت الترانيم الدينية الأرمينية، التي كتبت بالحروف الأرمينية، التي اخترعها القديس ميسروب ماشدوتس عام 405م.

تميزت بالترانيم الجريجورية، وكان كوميتاس (1869 - 1935) من أبرز من جمع وأرشف الموسيقى الكنسية الأرمينية، وساعد في تطويرها.

3. الموسيقى الفلكلورية والتقليدية
(القرون الوسطى - القرن العشرين)

استمرت الأغاني الشعبية في الانتشار، وكانت تعكس الحياة اليومية، الحب، والحرب.

سايات نوفا (Sayat Nova) هو واحد من أعظم شعراء ومغني الآشوق (Ashugh) في التاريخ الأرميني، واشتهر بأغانيه العاطفية والعميقة التي كتبها بثلاث لغات: الأرمينية، الجورجية، والفارسية.

الرقصات مثل الكوچار (Kochari) والشالاخو (Shalak-ho) كانت جزءا مهما من الثقافة.

اشهر عازف جيفان غاسباريان. دودوك

تطورت الموسيقى الأرمينية التقليدية في العهد العثماني والصفوي، حيث أثرت وتأثرت بموسيقى الشرق الأوسط.

4. العصر الحديث (القرن العشرين - الآن)

تألقت الموسيقى الكلاسيكية الأرمينية بفضل ملحنين مثل أرام خاتشاتوريان (1903 -1978)، الذي اشتهر بأعمال مثل «رقصة السيف».

ظهرت موسيقى الجاز والروك والبوب الأرميني، مع فنانين مثل تاتول آلتونيان، وسيرج تانكيان مغني فرقة (System of a Down).

لا تزال الموسيقى الأرمينية تحافظ على أصالتها رغم التحديثات، ويظل الدودوك رمزا موسيقيا عالميا للروح الأرمينية.

ومن أشهر المغنين الأرمن في العصر الحديث:

بول بغداديان: عرف بأغانيه الرومانسية الجميلة، التي أشعلت آلاف قصص الحب بين أبناء الجيل الشاب من المهجر الأرمني في الشرق الأوسط، كما في أميركا وأوروبا، كان محبوبا لدى المستمعين العرب، بسبب أدائه للعديد من الأغاني باللغة العربية.

لينا شماميان: واحدة من رموز الموسيقى لدى الأرمن، على الرغم من غنائها باللغة العربية، مع وجود أغان قليلة باللغة الأرمنية.

بول بغداديان

كارن هاكوبيان

أرشيفية

أرشيفية

الإنصات إلى نبض جسدنا المسرحي

قراءة في كتاب: (هوامش دراسات الفرجة)

د. رياض موسى سكران

طالما انشغل النقد العربي، والدراسات الأكاديمية العربية طويلاً، بإعادة شرح وتفسير مقولات أرسطو، وتعريفه الشهير للتراجيديا، وبقيت هذه الدراسات أسيرة التكرار والنمطية، وهي تستلذ باجترار ما قيل من قبل، وبدت هذه الدراسات وكأنها تدور في حلقة عبثية، تتكرر فيها ذات البدايات لتصل إلى ذات النهايات، مما جعلها مرشحة للوقوف في آخر الصف، لتبقى دراساتنا النقدية والأكاديمية رابضة في الهامش دوماً، ولا تمتلك القدرة على خلخلة المستقرات العرفية التداولية الشائعة عند القارئ العربي.

حتى طرح المفكر المسرحي خالد أمين رؤيته المدججة بالمعرفة الدقيقة والتفصيلية بحقائق ومفهوم (الفرجة)، وأصولها وامتداداتها في الخارطة المسرحية، وهو يستند فيما يتبناه على مرجعيات وطروحات راسخة في الميدان المعرفي والفكري، الذي يؤهله لأن يعلن موقفه الرافض للانسياق مع المتداول والمكرس من مفهومات غادرها الوعي النقدي المحدث، وهو يحاور ويجادل ويحلل ويقارن، ويفسر الحقائق بطريقة علمية، ويتقصى الجذور، ويتفحص الأرضية التي نبتت فيها تلك الحقائق وتلك المفهومات، فهو يرى إن معظم المشاريع التنظيرية العربية، في محاولاتها الحثيثة للإجابة عن سؤال: أي مسرح نريد..؟، وقفت على مأزق تنظيري مأسور في بديلين لا ثالث لهما، وكذلك التماهي المطلق مع الاعتقاد بامتلاك الحقيقة المطلقة، الأمر الذي يؤدي إلى التدافعات الأيديولوجية، والغرور والتعصب أحيانا.

مساءلة المركزية المسرحية الغربية

من هنا، فإن الممارسة المسرحية العربية على المستوى الميداني، اتجهت إلى ابتكار أشكال مغايرة عن النماذج الغربية، على الرغم من تكرار تلك النماذج بشكل مختلف، وباختصار، تقوم هذه الممارسات على ما يمكن تسميته مؤقتاً (الخبرة الحسية) بدلاً من الجماليات، وهي خبرة في مواجهة دائمة مع الجماليات الحديثة وإبدالاتها المهيمنة في عقر دارها، إذ تشكل خيارا للإقامة على الحدود بين الـ (أنا)/ الآخر، وأفقا للتحرر من كل أنواع التمركز.

وتسعى هوامش دراسات الفرجة إلى مساءلة المركزية المسرحية الغربية، من منظور الدراسات المسرحية في عالمنا العربي، عبر التساؤل حول الأسباب التي تجعل الثقافة العربية الحديثة -بما فيها المسرح- تتصف بالاستجابة السلبية للثقافة الغربية، ولا شك إن استحضار الإرث المسرحي الغربي ضروري في هذا الباب، لأن نزعته المتمركزة جعلت رحلته من المحلية إلى الكونية تفرض إبدالا واحدا لممارسة المسرح، طغت عليها الأشكال الفرجوية الأخرى، ووضعتها في الهامش، إلا أن ذلك لا يمكن أن يفسر وحده التفسير الوحيد لأزمة الحداثة المسرحية العربية، ذلك إنها عانت من وطأة الافتتان بالبحث عن المطابقات، والسكون إلى المرجعيات المستعارة التي نقلت معها أزماتها إلى فضاء المسرح الذي يعاني هو الآخر من أزماته الداخلية.

أرشيفية

ونحن إذ نتشارك مع (أمين) في ما تروم (هوامش دراسات الفرجة) تبنيه والدفاع عنه، والمتمثل بالفرضية الآتية: لا يمكن لمسرحنا العربي أن يتطور بمعزل عن الاحتكاك مع الآخر، ومواجهة النموذج المحلي الغربي من خلال إبداع تفكير عابر للحدود، فإن هذا النوع من التفكير العابر للحدود يدفعنا إلى الإقامة على الحدود، وهي إقامة محفوفة بالمخاطر، وكأنها رقص على حد السيف في المساحة الفاصلة / الواصلة، كما في بعض النماذج العربية التي تحاول جاهدة استشراف رحابة آفاق ذلك العصيان الإبستيمولوجي المنشود.

هكذا، وبمنتهى الحسم والجرأة، يحدد المفكر الدكتور خالد أمين المسارات الفكرية لكتابه الجديد «هوامش دراسات الفرجة»، وهو يمارس حفرياته المعرفية في الحقل الفكري لكل من المسرح العربي والمسرح الغربي، منطلقاً من العمق الفكري للإرث المسرحي اليوناني، الذي اكتملت نشأته في اليونان القديمة، وانتشر في مختلف أنحاء المعمورة بوصفه فنا أوربيا خالصا، حيث مرت ولادة التراجيديا في اليونان القديمة عبر مراحل معروفة ومدروسة بعناية، بدءا من المعلم أرسطو، حيث نشأت على هذه القاعدة نتائج، أهمها فرض العصر المسرحي اليوناني القديم، بوصفه الأصل الذي لا محيد عنه في ممارسة أي فعل مسرحي.

أرشيفية

عناصر فرجوية تنتمي إلى ثقافات مسرحية أخرى

من خلال هذه السردية، أعيد تملك طقس ديونيزوس، والمراحل المتنوعة لتطور التراجيديا كما نظر لها أرسطو، وفرضها بالقوة أكثر النقاد المسرحيين الغربيين تأثيرا، بوصفها أساس الفن المسرحي الجديد الخاص بالأوروبيين وحدهم دون سواهم، وهكذا تطورت التراجيديا بفعل تناسخ مضمر لثقافات فرجوية مختلفة، يصعب فرزها نتيجة انصهار مكوناتها وتحولها، لتعطينا في نهاية المطاف شكلا فرجويا هجينا سُوِّقَ على أنه الأصل الخالص للفن المسرحي، فإذا كان الطقس الديونيزيوسي من الأصول الشرقية البعيدة، التي لم تكن بموجبها التراجيديا الإغريقية مجرد إنتاج للممارسات الفرجوية الديثرامبية الآسرة، فإن ادعاءها الأصل والاكتمال، يعد مغالطة ينبغي أن توضع قيد المساءلة، مع وجوب إزاحتها بطريقة كلية، حيث جعلت من التأريخ المحلي الإغريقي والروماني من بعده، كأنه التأريخ الإنساني الأوحد.

وإذا ما انتقلنا نحو الشرق في أواخر القرن التاسع عشر، في رحلة المسرح الغربي، نقف عند تحليله لما خلفته اللقاءات المسرحية الأولى بين الشرق والغرب، وما تحقق من دهشة وتساؤلات، حيث انبهر النقاد والمسرحيون الغربيون بقوة الأداء الآسيوي، دون التمعن في أوليات اشتغاله وفلسفات عمله، وأصبح المؤدي الآسيوي نموذجا يحقق رهان (الممثل الشامل)، ومع مطلع الستينات من القرن العشرين، بدأت رحلة المسرحيين الغربيين الميدانية المختبرية باتجاه الشرق، وعلى رأسهم أوجينيو باربا، وجيرزي كروتوفسكي، وكانت رحلة التعلم والنهل من خبرات الجسد الفرجوي الشرقي، التي تفتق عنها أهم إنجازات المسرح الغربي المعاصر، فكيف ينبغي إذن تمثل هذه المرحلة من وجهة نظرنا نحن، هنا، والآن..؟ أذلك تمرد من الداخل على المركزية الغربية وبنيات التفكير المثالية/ الماهوية المرتبطة بها، أم اتساع لمساحات المركزية الغربية الهادفة إلى احتواء الآخر ومحو اختلافه..؟ وهي الحقيقة التي يقر بها أغلب الباحثين المسرحيين، ولا يخرج عنها حتى دعاة مسرح المثاقفة، ومنهم الباحث الفرنسي باتريس بافيس الذي يقول: إذا كان هناك خطاب، يجب أن نسعى إلى تجاوزه، فهو التمركز الأوروبي المنكفئ، الذي يجعل من أوربا حصنا منيعا ضد أي شكل من أشكال المثاقفة مع آخرها، لقد كان استشراف آفاق المثاقفة خارج مدار المركزية الأوربية، رهانا استراتيجيا لحل مشاكل المسرح المعاصر.

ولا ينكر بافيس المنطق البرغماتي، الذي خضعت له عملية المثاقفة المسرحية الغربية المعاصرة، فاللقاء المسرحي الغربي مع الآخر الشرقي، لم يخرج عن إطار اختزال الغرب لآخره ضمن فضاء طقوسي ما قبل مسرحي، حيث كان همه الأكبر يتمثل في إيجاد حلول لمأزق الممارسة المسرحية الغربية، وبنياتها المنغلقة، وذلك من خلال الانفتاح على رحابة صناعة الفرجة الإفرو- آسيوية وروحانيتها، التي تسمو بطاقة الممثلين، وتوحد وجدانهم في نطاق الفرجة المسرحية.

وقد أصبحنا نلاحظ نزوعا متزايدا من عدة مسارح غربية، إلى تبني عناصر فرجوية تنتمي إلى ثقافات مسرحية أخرى، وقد جرب بيتر بروك الرقص المسرحي الهندي، ذلك المسرح العريق في التقاليد الفرجوية الهندية، حيث شكل المشاهد الدرامية المستمدة من الملحمتين الهنديتين الشهيرتين: المهابهارتا، وملحمة رامايانا، ومعلوم أن عرض المهابهارتا لبروك كان محطة مهمة ضمن مسيرته الحافلة بفلسفة المثاقفة، ضمن مشروعه الباحث عن لغة مسرحية كونية، ومن ذلك مسرحية (منطق الطير)، مستلهما منطق أحد أكبر أئمة التصوف الإسلامي، وهو فريد الدين العطار، ويسهم هذا النوع من المثاقفة المسرحية في تكريس جمهور غربي متعطش إلى كل ما هو مختلف ومغاير، ضمن هذا التوجه، تأتي محاولة المخرج البريطاني تيم سامبل لإعادة (ألف ليلة وليلة) إلى أصولها الشرقية، غير أن محاولته هذه لم تخرج عن نطاق مسرح المثاقفة المهيمن لروبرت ويلسون وآخرين.

ويتساءل أمين، ونحن معه: لماذا لم يقدم عرض (ألف ليلة وليلة) للمخرج تيم سامبل في أي من بلداننا العربية، وهو عرض يستحضر أحد مرجعياتنا الحضارية الأساسية، وأحد عناصر بنائنا الثقافي المهمة، ورغم اعتماد المخرج نصوص الكاتبة الروائية اللبنانية حنان الشيخ، فضلا عن المدة الطويلة التي قضاها فريق العمل في التنقل بين المدن العربية، في حين قدم هذا العرض إلى الجمهور الغربي في شبكة مهرجانات كبرى في أوربا وأمريكا.

ثم يفتح الباب على مآزق المرجعيات المستعارة في المسرح العربي، والتي تزامنت مع عرض مسرحية (البخيل) لمارون النقاش، وكأن اختيارات الرواد الأوائل في المشرق والمغرب، اتسمت بتناسخ وتثاقف ملئهما التلقي المنتج، المحكوم بإعادة مخالفة لما سبق، وهو تلق مبني على استيعاب الثقافة الفرجوية الوافدة من الآخر، وتجاوزها في الآن نفسه، حيث لم تعمل تلك (الهجنة) على نسخ النموذج الأوروبي، بل استفزته وأربكت ادعاءه الاكتمال، في الوقت نفسه، ابتكرت فيه طرائق مختلفة لتكراره بشكل مختلف بوصفه غنيمة حرب، والحاصل أن صيغة التكرار هذه كانت وما زالت، محكومة بإعادة مختلفة لما سبق من النماذج المسرحية الغربية.

يتساءل أمين، ونحن معه: كيف يتسنى للمرء أن يفكر بطريقة عابرة للحدود، إذ كان من الصعب في الحقيقة الراهنة التمييز بين الاختلافات الثقافية والمسرحية على وجه الخصوص؟.

ألم يحن الوقت بعد للاهتمام بالتفاعلات المسرحية شرق- غرب/ جنوب- شمال؟ هل المسرح العربي معزول عما يقع في عالم اليوم، أم يشكل جزءا من المشهد المسرحي الكوني؟ هل بإمكان الحساسيات المسرحية الجديدة في عالمنا العربي، أن تطرح أسئلتها حول موقعها وتطلعاتها وتناسخها مع أطرافها وآخرها في ظل عالم معولم وسريع التحول؟ ما إمكانات حضورنا في العالم؟

إن إمعان النظر في التدافعات التي وسمت حراكنا المسرحي الراهن، يقودنا إلى التأمل في الفضاء الثالث (فضاء الهجنة)، الذي استشرفته ممارساتنا المسرحية العربية، من خلال تناسخ ثقافات الـ(أنا) والآخر، لابتكار أشكال مغايرة، وطرح أسئلة جديدة، في الوقت الذي يظل فيه مسرح المثاقفة محاصرا داخل تناقضات عديدة، إذ يشير مفهوم تناسخ ثقافات الفرجة، إلى تنظيرات استشرافية تروم تجاوز أفق التنظيرات ووجهات النظر الأخرى بخصوص الأداء/ الفرجة، مع الأخذ بنظر الاعتبار دائما النقد المزدوج الذي طرحه خالد أمين، متماهيا مع فكرة عالم الاجتماع المغربي عبد الكبير الخطيبي، الذي طالب بـ(سوسيولوجيا ضد الاستعمار) في العالم العربي، قائمة على نقد مزدوج:

الأول: تفكيك التمركز حول اللوغوس الناتج عن المعرفة السوسيولوجية، والكتابة السوسيولوجية اللتين كانتا تتكلمان باسم العالم العربي.

والثاني: نقد المعرفة والكتابة السيسيولوجية اللتين أنجزتهما مختلف مجتمعات العالم العربي حول ذاتها.

ويعود أمين ليتساءل: كيف يمكن إنصاف تجاربنا المسرحية العربية المعاصرة البديلة، لكن من منظور التفكير العابر للحدود، المبني على الاستيعاب والتجاوز عوض التكرار والإسقاطات التعسفية؟ وهو يرى إنه سؤال يحتاج إلى الكثير من الإنصات إلى نبض جسدنا المسرحي والأدائي المعاصر، والقليل من التواضع، وبالمقابل، فإن أمين يريد أن يلفت الانتباه إلى ممارسات الجيل الجديد من مسرحيينا، التي تسبح في أفق بيني ليس ببعيد عن هذه الأسئلة.

النماذج الأدائية المحلية

إن تأريخ المسرح الغربي، وبداياته الإغريقية المزعومة، هو مجرد سرد أوروبي محلي، جرى تسويقه على أساس أنه كوني على حساب سرود وبدايات أخرى، فلنمعن النظر في التفكير العابر للحدود، بوصفه الابستيمولوجيا الضرورية للمواجهة الراهنة، ومن بين الخيارات الملحة على مستوى الإبداع المسرحي العربي الراهن، هو خيار المصالحة مع وجدان الفرجة المحلي من جهة، ووضعه في مواجهة دائمة مع الإبدالات المسرحية الغربية من جهة أخرى، ويبرز هذا النوع من الاحتكاك والخبرة الحسية، لدى جسد مؤد مقيم على الحدود بين حساسيات فرجوية / أدائية تنتمي إلى الشرق والغرب، وهذا الاحتكاك يستشرف آفاق فك الارتباط مع النماذج الأدائية المحلية والأدائيات الغربية، دون الوقوع مجددا في مأزق الاختلاف المتوحش، وتعد الخبرة الحسية مجالا لإبراز الحساسيات المسرحية الأدائية المغايرة، وتقتضي تفكيرا/ إبداعيا عابرا للحدود، عبر التعاطي مع الإبدالين معا: الغربي والشرقي في الآن نفسه، إبداع أفق مغاير ومختلف عن كل منهما.

وإذا كانت الفرجة هي الشكل التعبيري الأكثر حظوة للتعليق على الصراع بشتى تجلياته، وإذا كان الجسد المجتمعي قد أصبح في حالة غليان، كما هو شأن الحراك الحالي في ظل واقع التعثرات التي عاشها الربيع العربي مشرقا ومغربا، فإن تمظهر شذرات من هذا الغليان من خلال فرجات الاحتجاج، قد أصبح واقعا ملموسا، إنها فرجات تفصح عن مواقف سياسية في المجال العمومي،

وقد تبدو هذه الفرجات عفوية وغير مخطط لها، لكنها في واقع الأمر، تعكس خبرة الجسد المنتفض، وذاكرته الفرجوية/ الطقوسية الجماعية، والحال إن فرجة الاحتجاج تتموقع بدورها في فضاء بيني، كما تنحو نحو إعادة الاعتبار للدور السياسي الذي يجب أن تضطلع به الأدائية في زمن الليبرالية المتوحشة، الذي أصبحت فيه الفرجة عرضة للتشييء والتبخيس والاستعراض.

فالفرجة جزء لا يتجزأ من السلوك الاجتماعي، وهما معا يوجدان قيد الاختبار ضمن عملية الشرعية الاجتماعية، كما أن هناك شبه إجماع لدى الباحثين في مجال دراسات الفرجة، على أن التحقق المادي للفرجة مشروط على الأقل بتوفر خمسة مبادئ:

- مبدأ المباشرة الذي يفرض على الفرجة أن تكون حية.

- ومبدأ الارتجال بوصفه أساس الفرجة، حتى حينما تكون مبنية على نص مكتوب.

- ومبدأ المشاركة الذي يجعل من الفرجة عملا تشاركيا.

- ومبدأ الشرعية حيث أن الفرجة جزء لا يتجزأ من السلوك الاجتماعي، فإنها تتماشى مع سيرورات الشرعية الاجتماعية.

- أما المبدأ الخامس والأخير، فهو الأفق الاستشرافي للفرجة، إذ تكمن سلطة الفرجة في قدرتها على إبرار ما هو مستحيل في الواقع، أو ما لم يتم تخيله بعد، لهذا فهي رقص على حد السيف.

تجارب مسرحية عربية

يقف أمين مع مرافعة فلورانس ديبون، وهي المتخصصة في الأدب اللاتيني، ضد أرسطو من خلال اشتباكه مع كتاب (أرسطو مصاص دماء المسرح الغربي)، وهو يرى أنه من أهم الإصدارات التي أربكت عالم المسرح في العقد الأول من الألفية الثالثة، لينتقل بعد ذلك إلى رصد عبور شكسبير إلى العالم العربي بالترجمة والاقتباس والاستنبات، منذ أواخر القرن التاسع عشر، إلى أوائل الستينات من القرن العشرين، ضمن تجاذبات بين بنيات ذهنية وأخرى موضوعية داخل مجتمع لا يزال فيه المسرح فنا طارئا، ومع ذلك، فإن هالة النموذج الشكسبيري ظلت محفوظة في هذه الإنتاجات المسرحية الأولى، على الرغم من تناسخها مع عديد من الروايات المحلية التي لا تقل أهمية، وأصبحت عمليات استنبات وإعادة كتابة شكسبير إستراتيجيات لافتة، تستشرف آفاق مراجعة السلطة داخل حدود العالم العربي وخارجه، ليقف بعد ذلك على هوامش الإخراج المسرحي، من التصور الأولي إلى العرض الأول، متصديا لمفهومات الرؤية الإخراجية من حيث المفهوم والوظيفة، بوصفها فن إمعان النظر في الأشياء الخفية، وهي تأمل فني حول الانتقال من الأساس الأدبي للنص الدرامي، إلى ممكناته التمسرحية/ المشهدية، وهو يرى أن الرؤية الإخراجية تسعى إلى محاولة القبض على جوهر الأثر المسرحي المنشود، كما أن الرؤية الإخراجية تتأثر بجملة من المؤثرات، لعل أهمها هو المؤثر الذاتي الذي يخص المخرج نفسه، وحدود علاقته بنص المؤلف، وهنا تبرز مقاربتان:

الأولى: تدعو إلى ضرورة التقيد بنص المؤلف، والاكتفاء بترجمة محتواه ومقاصده، وهنا سنكون إزاء مخرج تنفيذي يقدم ولاء تاما للنص.

والثانية: تدعو إلى التحرر من قبضة وهيمنة المؤلف الدرامي، وممارسة غواية الإطاحة بالنصوص الكبرى.

ينحاز أمين بجرأة وثقة لتجارب مسرحية عربية، شكلت حضورا في دراسات الفرجة، مثل التجربة الدرامية للكاتب والمسرحي كريم الفحل الشرقاوي، الذي كرس حياته للبحث والكتابة في أكثر ميادين المسرح تعقيدا، من مسرحة اللوحة التشكيلية في مسرحية (موسم الطيور السوداء)، إلى التشظية المونودرامية لنص (الناس والحجارة) للمبدع عبد الكريم برشيد، في مسرحية (مشاهدات مواطن عادي)، مرورا بأدرمة ومسرحة المقالة الصحفية في مسرحية (السيد ميم)، حيث تتداخل في شخصية كريم الفحل ثقافات المغرب بتنوع هوياته ولغاته، من دون السقوط في فخاخ ومتاهات التدافعات الهوياتية المفضية إلى التعصب، والاختلاف المتوحش، انطلاقا من رؤية مسرحية منسجمة تتسم برحابة الفكر العابر للحدود، فيما يرى أن رضوان إحدادو يمثل ذاكرة مسرحية ثرية، إذ قدم جهودا خلاقة لتجميع المصنفات المدونة، والوثائق المادية، والروايات الشفوية الخاصة بتاريخ المسرح، فحقق الريادة بهذا المجال، فهو المؤرخ والمبدع المسرحي، والرائد المتفرد في مجال تأريخ الحركة المسرحية المغربية، ثم يقف عند عزلة المسرح في زمن كورونا، وما فرضته من إجراءات الحجر والتباعد الاجتماعي، مما دفع المسرحيين لابتكار بدائل على الشبكة العنكبوتية، من أجل ممارسة شغفهم الأبدي في هروب فني ماتع واستثنائي، في ظل ظروف الحجر، فتعددت منصات التواصل، وأصبحت (فرجات البيت) في تدفق مستمر على الشبكة في بث مباشر أحيانا، إنها حالة استثناء مستحبة، لكن لا ينبغي لها أن تصبح قاعدة في مرحلة ما بعد كورونا، فالحاجة للذهاب إلى المسرح في وطننا العربي، باتت ضرورة ملحة الآن أكثر من أي وقت مضى.

ولعل أهم درس يمكن أن نستخلصه من زمن كورونا، هو آفاق المصالحة مع إنسانية الإنسان، والمسرح أهم الفضاءات الإبداعية المضادة التي تسعى لتحقيق هذا المبتغى، ويقدم في المفصل الأخير من الكتاب قراءة لعرض مسرحية (الصهيل)، للشاعر والمسرحي السعودي صالح زمانان، الذي قدم في أجواء احتفالية تراثية، حيث يلجأ العرض إلى توظيف أشكال فرجوية متنوعة من التراث المحلي السعودي، في قالب متناسخ مع التقنيات المسرحية والفنون الأدائية الحديثة، حيث يساير زمانان التجارب المسرحية التي تعاملت مع التراث بنوع من الوعي النقدي، التي دشنها انفتاح الخطاب العربي المعاصر على مسارب الحداثة، ومعاودة قراءة التراث.

بهذه الرؤية المنفتحة على متون الثقافة المتعددة، وحقول الفكر المتنوعة، وفضاءات المعرفة المفتوحة، وتجليات الرؤى الخلاقة، يطرح المفكر خالد أمين رؤيته القائمة على ممكنات الفرجة المسرحية العابرة للأطر التقليدية، والمواضعات النمطية، التي يعيد من خلالها الإجابة عن سؤال: أي مسرح نريد..؟

أرشيفية

تجريد المعنى في الفن التشكيلي
لمحمد اشويكة

مراجعة وتقديم: سعيد بوعيطة *

يحتل سؤال تجريد المعنى اليوم، مكانة مركزية في مختلف الجماليات البصرية، والتي لا ينفصل عنها التشكيل بمعناه الواسع: رسم، فن صباغي، نحت، عمارة، والفوتوغرافيا...الخ.

وبما أن الفنان العربي غير معزول عما يجري في العالم، وبفعل تكوين عدد كبير من التشكيليين بمعاهد الفنون الجميلة التي ارتبطت برامجها: جزئيا أو كليا بما يدرس في العالم، فضلا عن مساهمة التكنولوجيا الحديثة في نشر مختلف المستجدات الفنية، فإن الفنان العربي لم يعد بمعزل عما يجري حوله من تحولات، فجعله يراكم خبرات مهمة، انعكست على بناء المعنى وتطويره في أعماله التشكيلية، انهارت على إثر ها المعايير الجمالية والفلسفية في الفن الراهن، نتيجة التغيرات الاجتماعية المتلاحقة، مما أثر على تجريد المعنى، ووظيفة الفن والفنان معا، في المجتمعات العربية التي لا يستطيع فيها الكثير من الناس فك شفرات العمل التشكيلي، فما بالك أن يستوعبوا تحولات التجريد ومعانيه في الفن التشكيلي المعاصر، مما ساهم في تعقيد مشكلة تجريد المعنى في حد ذاته، سواء من حيث تذويبه في مصوغات فنية متعددة، أو تجريب الأساليب الناظمة لها، فكيف تتولد معاني التجريد في التشكيل العربي؟ وكيف يتفاعل الفنان التشكيلي مع ذلك ؟

* كاتب وناقد مغربي

أرشيفية

هذا الكتاب

شكلت هذه الأسئلة الجوهرية وغيرها، الأساس الذي أقام عليه الباحث المغربي محمد اشويكة كتابه الأخير: «تجريد المعنى في الفن التشكيلي»، الصادر في طبعته الأولى عن دار القلم العربي للنشر في المغرب، عام 2024، ويقع في 192 صفحة من القطع المتوسط.

تضمن الكتاب مقدمة كمدخل، وسبعة محاور، تناول الباحث من خلالها مجموعة من التجارب الفنية المغربية: التشكيل، الفن الفوتوغرافي، النحت، التي تتباين خصائصها الفنية بتباين الرؤيا والفلسفة الفنية لكل واحد من هؤلاء الفنانين، سواء من حيث الأساليب الفنية، أو المواد التي يشتغل عليها كل فنان.

1. في مدارات تجريد المعنى

ركز الباحث في هذا الجانب على تجربة كل من الفنان فريد التريكي، وعمر بوركبة، وعماد منصور، ومحمد المنصوري الإدريسي، ليؤكد على أن تجربة الفنان فريد التريكي تجربة زئبقية، منفلتة، متعددة، ولا متناهية، حيث يبدأ مفهوم اللامتناهي عند التريكي من تكسير النمطية التشكيلية، والارتكان إلى مقارعة رمزية الألوان عبر تقنيات مزج لوني، يحيل إلى اللاطمأنينة البصرية التي يبحث عنها المتلقي العادي، الذي يرتكن إلى البحث عن الانسجام والفهم النهائي.

أما بخصوص الفنان عمر بوركبة، فيرى الباحث بأن المتأمل لمراحل الزمن التشكيلي للفنان عمر بوركبة، يقف حائرا مذهولا أمام ذلك الزخم المتدفق، واللامحدود من الاستيهامات اللونية التي تكتسح مساحة لوحاته المتنوعة في أشكالها وحقبها الزمنية، فكل حقبة في كرونولوجيا التشكيل عنده، تلمح إلى مرحلة معينة، وكل تجربة تنم عن مساءلة غريبة للون والشكل، مما يحيل إلى سؤال جوهري في هذه التجربة مفاده، هل مراحل الفنان التشكيلي بوركبة لا متناهية؟.

وأما الفنان التشكيلي العراقي عماد منصور، المقيم بين المغرب وفرنسا، فيرى الباحث أن تجربة هذا الفنان بالنظر إلى أسلوبه الجمالي، وتتعدد الممارسات والتطبيقات التي تحوط بمراحله وتمفصلاته، تتداخل فيها مجموعة من التقنيات البصرية: الرسم، النحت، الفوتوغرافيا، وفن الفيديو، وفنون العرض، وكأنه ينقل روحه المرتحلة في العديد من البقاع والأصقاع إلى لوحاته الفنية، ومنحوتاته.

أما تجربة الفنان محمد المنصوري الإدريسي، فإن المتأمل لأعماله الفنية – حسب الباحث –، يحس بانجذاب خاص نحو عوالمه المركبة، لتخليص نفسه من الحيرة الهائلة التي تلف بعض الأسئلة الثاوية حيال اللون والشكل والرمز.

2. **تجريد المعنى في مدار الحرف**

تناول الباحث في هذا الجانب ثلاث تجارب فنية، لها حضور بارز في التجربة التشكيلية المغربية: عبد الله الحريري، رشيد باخوز، ولحسن الفرساوي، ففي لوحات الحريري، لا يعثر المتلقي على جملة دالة تتركب، تشير إلى معنى معين، ولا على نص مقدس أو مدنس، بل على تشكيلة من الحروف المرتبطة ببعضها البعض وفق قالب تشكيلي، يخلق الجمال من تلقاء تركيباته الهندسية والحروفية كالامتدادات والنهايات والتقعيرات والتوالي، مما يجعل الحرف عند هذا الفنان، لا يأخذ جماليته التشكيلية أو الزخرفية من الكلمة أو الجملة الدالة على معنى ما، وإنما يدخل في سياق عام للمعنى الذي يتأسس على فعل التشكيل ذاته.

أما تجربة الفنان رشيد باخوز، فتدمج الفن بالتقنية، حيث يعمل الفنان باخوز على توزيعها على سندات وحوامل مختلفة، على الرغم من أن الحرف يظل طاغيا ومهيمنا على الموضوعة العامة للعمل الفني.

وأما لوحات الفنان لحسن فرساوي، فتميزها مقاطع من الشعر الصوفي المنتقاة بحس لا يخلو من تعبير عن الميول الشخصي الذي ينسجم مع الذات المبدعة، مما جعل الفنان فرساوي يطور تجربته الخطية، مرورا بعدة مستويات على مستوى التقنية، أو الرؤيا الفنية التشكيلية.

3. تجريد المعنى في مدارات الجسد والحركة

خص الباحث هذا المستوى للتجارب التشكيلية التالية: الحسين أيت أمغار، سعاد بياض، عبد الإله الشاهدي، أمين عليويكة، يشتغل الفنان التشكيلي أيت أمغار على الجسد وفق رأي الباحث، ذلك أن المتأمل لأجساد هذا الفنان، يدرك ارتباطها بالموسيقى والسينما كفنين أساسهما الضبط والحركة، وكأن توضيبا داخليا ينظمها، يجمع بين الأجساد المترامية في كل اللوحات، فيتولد لديه الإحساس بتعاقب اللقطات / اللوحات، وكأنه يشاهد فيلما مقرونا بموسيقى تصويرية.

في حين تتميز التجربة التصويرية والصباغية للفنانة سعاد بياض، باشتغالها المكثف والمركز حول الجسد الأنثوي، لهذا، تميزت تجربتها بجرأة واضحة، وجسارة مدعومة ببحث في الشكل واللون.

أما تجربة الفنان عبد الإله الشاهدي، فقد شكل فيها الوجه رهانا فكريا وجماليا، لهذا، ظلت لوحاته مرتبطة بالجزء العلوي للإنسان، مما يحيل على التقنيات الفنية المنفتحة على نحت التماثيل النصفية، والفوتوغرافيا المرتبطة بالبورتريه، واللقطات التفصيلية المؤطرة للوجه في السينما.

أما الفنان أمين عليويكة، فيغوص في شمولية الإنسان وتفاصيله، فيوظف تارة الرأس أو الوجه بالتحديد، وتارة جزءا من الجسد البشري، يضاعفه أو يقلص ملامحه.

4. **تجريد المعنى في مدارات النحت والتشكيل**

ركز الباحث في هذا المستوى على تجارب كل من الفنان عبد الكريم الوزاني، والفنان حسن نديم، والفنان داوود أولاد السيد، إذ يوغل الفنان الوزاني على رأي الباحث، في سبر أغوار الثقافة المتوسطية، من خلال المصادر، والمرجعيات التي يمتح منها، حيث تشتغل أعماله الفنية عن الهياكل العظمية، وتمزج بين الجسد الإنساني ونظيره الحيواني، كما يستعير بعض الأشكال النباتية، وإدخالها كعناصر مكملة للهيئة العامة للإنسان.

فيما يشتغل الفنان عبد السلام أزدم، بشكل فني مزدوج: نحات وتشكيلي، إلا أن اللافت في تجربته، ذلك التداخل بين الفنين، وكأنه ينحت داخل اللوحة، ويرسم أو يشكل منحوتاته، حيث تحاول تجربته تكسير الحدود بين

أرشيفية

التشكيل والنحت، مما جعل هذه التجربة الفنية، تتاخم الحدود الرهيفة بين الفنين.

أما الفنان نديم، فيشتغل في منجزاته الفوتوغرافية بحس تشكيلي قبلي وبعدي، لكونه يراعي قبل التقاط الصورة/ اللوحة، يشكل الأشياء الواقعية، ويطمس معالمها كي تتحول إلى ما يشبه اللوحات التجريدية الغارقة في المعنى والتأويل والرمزية، كما يدخل بعض الرتوشات على بعضها، كي يشكل ملامحها الفنية، فتتحول من حالتها الأولى إلى حالات فنية ممكنة.

أما التجربة الفوتوغرافية للفنان داوود أولاد السيد، فتركز على الذات، أو ما أسماه الباحث اشويكة بالذاتية الفوتوغرافية لتصوير الأشياء: الأشياء والأشخاص، لهذا، تتميز تجربة هذا الفنان، بقدرتها على الإدراك البصري للفضاءات والأمكنة والزوايا والمسافات حسب القرب أو البعد، والإحاطة بالتفاصيل، وهو ما يميز تجربة فنان فوتوغرافي عن آخر.

5. تجريد المعنى في مدار الرمز

تناول الباحث في هذا الجانب خمس تجارب فنية: بوجمعة لخضر، أحمد بن إسماعيل، عبد العزيز العباسي، مصطفى مفتاح، كريمة بن سعد.

تتماشى لوحات الفنان بوجمعة لخضر مع المنظور الذي ينساق معه الفن، نحو الدفع بفكرة التبلور المنبعث من الممارسة ضدا على التقليد، مما يجعل الفعل الفني لديه يتأسس على استنطاق الذات، واستبطان خباياها، فيأتي تركيب اللوحة الفنية مشحونا بطابع روحاني، يهرب من توحش الواقع.

أما الفنان أحمد بن إسماعيل، فيميل إلى الاتجاه الرمزي كرد فعل اتجاه الفراغ الروحي، لأن الرمزية تخلق وضعا فنيا بديلا عوضا عن الواقع الذي تصدر عنه، لهذا، فإن رمزية ابن إسماعيل لا تنقطع نهائيا عن اليومي والمعيش.

أرشيفية

أما الفنان العباسي، فقد اختار المنسج كدعامة فنية لإنجاز لوحاته، وتشكيل سمفونية ألوانه عبر تقاطع الخيوط والأخشاب والقصب، والأشكال التي تضفي على اللوحة جمالية خاصة، تعطي لخلفيتها معنى غارقا في سحر الزربية المغربية كشكل فني مستقل، كما يوظف العباسي أيضا في فضاء لوحته الأواني والمزهريات الخزفية والأشرعة، ليصبح عالمه طافحا بالدلالات.

أما اللوحات التشكيلية لمصطفى مفتاح، فتهيمن عليها الدوائر، وألعاب الأطفال، وكأنه يفتح تلك الممارسات اليومية العفوية والتلقائية للإنسان.

أما تجربة الفنانة كريمة بن سعد، فتكشف عن فن تشكيلي معاصر، يمتح ويتواشج عبر آليات ووسائط متعددة مع الفن الحديث، مما يجعل الفنانة كريمة بن سعد تخلف رابطا جماليا بين فكرة العمل الفني وطريقة/ تقنية تنفيذ الفكرة.

6. تجريد المعنى في مدارات اللون والإيقاع

ركز الباحث في هذا المستوى، على خمس تجارب فنية: مصطفى النائي، جون ميشيل بوكتون، لبابة لعلج، بشير أمال، والحسين إيلان.

يتميز العمل التشكيلي لمصطفى النائي بالإخلاص لجوهر التشكيل، بالمعنى الذي يعطيه عملا فنيا مركبا، تحتفي تجربته بالفراغ، من خلال سعيها للبحث عن جمالية الثقوب، وكأنه يسعى من خلال تجربته، تسجيل تاريخ كوسمولوجي للعالم عبر التشكيل.

أما تجربة الفنان الفرنسي/ المغربي بوكتون، فتكشف عن علاقته بالحياة بمختلف مناحيها، من خلال رؤيته للأشياء، وأشكال المخلوقات المتنوعة التي تكتسح فضاء لوحاته.

أما الفنانة لبابة لعلج، فتستقي أعمالها الصباغية من الأرض، التي تمنحها تلك الروح الدافعة نحو التحليق في أعالي التجريد، في حين يحيل مسار الفنانة بشير أمال على عمق البحث التشكيلي، من خلال اعتمادها الكولاج، وتعدد المواد، وغنى الرموز.

فيما تنحصر لوحات الفنان الحسين إيلان ضمن نطاق المثلث الذي يعمل على حصر موضوعاته، والتحكم في مساحة اللوحة لديه.

7. تجريد المعنى في مدار التلقي

تناول الباحث اشويكة في هذا الجانب كتاب الباحث المغربي موليم لعروسي "الفن التشكيلي بالمملكة المغربية"، الصادر في طبعته الأولى عن منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 2015، وقف العروسي في هذا العمل عند سؤال البدايات باعتبارها لحظة حاسمة للتفكير في الممارسة الفنية ذاتها، كما تناول العلاقة بين التشكيل المغربي والاستشراق بطريقة موضوعية، وأفرد جانبا آخر من الكتاب للحديث عن الفن الفوتوغرافي بالمغرب.

خلص الباحث محمد اشويكة إلى أن الفن العربي، يواصل النحت في تجريد المعنى، وفق ميكانيزمات جدلية بين الداخل والخارج، والمعلن والمضمر، والممتلئ والفارغ، والمرئي واللامرئي، لهذا، فتجريد المعنى الذي يؤسس له العمل الفني، يقدم نموذجا جديدا للتركيب في صيغته المعاصرة.

أرشيفية

الفنان التشكيلي عماد مدانات/ الأردن

بدايات متقطعة
عالم الطفولة مليء بالأسرار

عماد مدانات *

تأتي البدايات متقطعة، مشوشة، ملتبسة بمشاعر كثيرة لا يستطيع المبدع أن يدركها منذ البداية، حتى في أفضل أحواله النفسية والذهنية، وامتلاكه لعناصر الوعي المرافقة لخطوات المبدع في الاكتشاف يوما بعد يوم، بسبب التردد وعدم المعرفة، وخياراته المحدودة في الفصل بين ما هو عادي وما هو إبداعي وخلاق، ومفتوح على طاقة الإبداع والابتكار.

لكن ثمة إشارات لامعة تظهر ثم تختفي في فضاءات واسعة ومبهمة، وفي كل الأحوال، تبقى حبيسة في اللاشعور، ريثما تكون مهيأ لاستقبالها مرة أخرى، على أمل تحديد ماهيتها، وتوصيفا للاستفادة منها في الوقت المحدد، أو المناسب، حتى لو جاء ذلك متأخرا.

الطفولة عالم مليء بالأسرار، والبحث والأسئلة، وهي منبع الإبداع أولا، والنافذة التي نرى فيها العالم كما يبدو، دون تدخل أو توظيف لغاية.

* فنان تشكيلي أردني

لوحة للفنان مدانات/ الأردن

كثيرا ما كنت أشاهد أولئك الرجال الأقوياء وهم يمتطون الغبار وفؤوسهم الحادة، وأزاميلهم المتآكلة فوق الجبال، وحيدين ومعزولين في الفراغ تحت الشموس، يستخرجون حجارة ناصعة لبناء البيوت في القرى البعيدة، والمغسولة بالتراب على مدار الوقت.

بعد أن تتكدس الكتل الحجرية الغارقة في الكسل، يأخذون في تشذيبها وتشكيلها وهندستها بأحجام مختلفة، تستحيل فيما بعد إلى شرفات وبوابات وواجهات رائعة، قابلة لمواجهة كافة الظروف، ومواجهة الزمن، ومحاربة الأيام كالقلاع، والأسوار العالية ذات الصلابة والإتقان، وكثيرا ما كنت أتساءل: لماذا كل هذا الشقاء، وما هي المنفعة من مناكفة الصخور، وهلاك الأصابع، ونزف العرق والوقت في الفراغ الرهيب؟!

وحين رأيت البوابات والشبابيك الأنيقة، وروعة الزوايا في جهات البيوت، أدركت كم كنت صغيرا في الفهم، وقليل المعرفة في شؤون التجربة، وعلمت أن لقمة العيش لا تأتي على طبق من النوم، وأن الحاجة أم الإبداع، وتعلمت كيف يكون الفن والجمال رديفين إلى جانب لقمة العيش، وخبز الأيام، رغم أنني ما زلت أطرح ذات السؤال، كيف أوازن ما بين رغيف الخبز وجمال الحياة، فهما نقيضان لا يلتقيان، إذ أن الخبز للحياة، في حين أن الفن من قشور الحياة، إذ يعد ترفا!

فأخذت على عاتقي منذ زمن طويل، خلق الجمال من أصغر الأشياء، وبأدوات بسيطة، صنعت معظمها بأصابع الطفولة القلقة، لأنحت وجها أو شكلا هندسيا يجلب لي السعادة بسرية تامة، بعيدا عن سطوة الآخر، خشية الإحباط والتأنيب واللاجدوى مما أنقش وأرسم على الحجر، ولأنني أريد إجابة شافية لأسئلتي الأولى عن علاقة الحجر بالجمال ولقمة الخبز، ولكن بتعب أصابعي، وجروح يدي، كي أهدأ من وخز السؤال، وإكمال التجربة، وهكذا بدأت في عمليات النحت.

في الرسم، وجدت في رطوبة الجدران عالما آخر من التشكيل، دفعني لتقليد الطبيعة وتجريدها المستمر للرموز، وتكوينات الحياة، فكانت سببا محفزا لي، ودافعا قويا لتقليد الطبيعة، ومياه المطر، ورطوبة الأيام، فأخذت أرسم بالطبشور، وقشور الرمان، وسواد الطين، وأية مادة قابلة للثبات على صفحات الجدار، والحجارة الكبيرة، أمارس التكوين والرسم والتشكيل بخطوط حادة ومبعثرة، تشبه إلى حد كبير معارك الطفولة الأولى، وما تخلفه من صخب وندوب غائرة في الجسد الهزيل.

لوحة للفنان مدانات/ الأردن

«بابلو بيكاسو»، (طبيعة صامتة بكرسي القصب).
1912 ، 29 * 37 سم.

الالتزام الفني الاستيعادي:
من الفضاء التأويلي إلى العالم المادي

برهان بن عربية *

اقترحت التجارب الفنية الاستيعادية منذ بدايات القرن العشرين، تصورات ورؤى ساهمت في دفع حدود تعريف العمل الفني، لقد دافع الاستيعاديون عن حركة التحول من اللوحة الإيهامية والتأويلية للعالم، إلى العمل الفني المفتوح، نذكر في هذا السياق الفنان «بابلو بيكاسو» (Pablo Picasso) و«روبار روشنبرغ» (Robert Rauschenberg)، وحركة الواقعية الجديدة (Nouveau Réalisme)، وحركات فن الأرض وتنصيبات فن الموقع (Installation Insitu)، وذلك عبر تملك وإعادة توظيف الأغراض (objets) والمواد والتفاعل مع المواقع (Site)، ليكون المحيط فاعلا إنشائيا أساسيا، ذا رؤية فنية سمحت باتصالية أكبر، وتشاركية حسية ومفاهيمية أعمق بين العمل الفني ومحيطه، وقضاياه البيئية والحضرية. لقد شكلت هذه الأعمال سياقا دعم في مرحلة لاحقة فكر «ما بعد الحداثة»، عبر تجاوز الأحكام الجمالية والذوقية المغلقة على منظومة المعايير المتحفية الحداثية.

* فنان وناقد تشكيلي تونسي

للفنان صالح حبيب

إن الفعل الاستيعادي في جوهره، التزام برؤية وقضايا بيئية سياقية راهنة، على كوكب يشهد تحولات مناخية وعمرانية عميقة، وظواهر طبيعية متطرفة، نتيجة سياسات التصنيع التي تدفعها منظومة الاستهلاك المعاصرة، وتجاهل القضايا البيئية.

لقد اقترن مفهوم الفن الملتزم (Art engagé) بالتحولات السياسية الناتجة عن الأزمات والحروب، إلا أن مفهوم الالتزام البيئي يشهد انتشارا واسعا خلال السنوات الأخيرة، حيث تم التوسع في فكرة فن الأرض، والفن البيئي، واهتم الفنانون بالفن الإيكولوجي كنظام إبداعي، وأسلوب حياة.

بهذا المعنى، تقترح الأعمال الاستيعادية أثرا يتملك وظيفة فعل المقاومة (Acte de résistance) لمشكل بيئي، لخلل ما في منظومة العدالة والحق والحرية، وسياقات الوجود الإنساني، فالفن حسب «جيل دولوز» (Gilles deleuse) هو مقاومة للموت.

ضمن هذا السياق، يتبين لنا أن التفكير في معنى الالتزام الاستيعادي لا يتصل فقط بثنائية الفن والسياسة، أو الفن والمجتمع، بل يتمثل وظيفة ما لفاعلية حضوره في الفضاء العام، ويقترح «المصلحة» و«النفعية»، ليتقابل مع نظرية الفن للفن التي صاغها «تيوفيل قوتياي» (Théophile Gautier) بهدف إبعاد الفن عن المنظومة الاجتماعية والأخلاقية.

إن الفن الملتزم بهذا المعنى، لا يسعى لتحقيق المتعة والترفيه للفن كفعالية ذاتية، أو توجه للتلقي الحسي، بل يتطلب التلقي العقلاني الذي يعتمد التأثير الاجتماعي والأخلاقي، إذ هناك تجاوز لمحورية الـ«أنا» لفسح المجال لاتصال أكبر بالقضايا العامة.

يهدف الفن الاستيعادي الملتزم إثارة الانتباه نحو القضايا البيئية، عبر الانتباه الجمالي، فهو موقف يدعو لتثبيت فكرة هشاشة المحيط بتوظيف العرضي والزائل، وهو التزام ممتد في الزمان والمكان، فقد تمكنت التجارب الاستيعادية من إعادة تعريف الفن كنشاط نضالي (Ac-tiviste)، حيث تتبلور ضمنه جمالية التشارك والانتماء.

يبدو أنه من الضروري التمييز بين الاستعادة (Récupération) من جهة، وإعادة التدوير (Recy-clage) من جهة أخرى، إذ نوظف الأولى في المجال الفني والإبداعي، والثانية في المجال الصناعي، لينتج الفعل الاستيعادي أعمالا فنية، وتعيد الرسكلة إنتاج أغراض وظيفية (utilitaire)، أو مواد أولية، بمعنى أنها تعيد

الدخول للدورة (cycle) الاستهلاكية من جديد، ويشير الأصل اللاتيني أن مصطلح (recuperare) معناه إعادة التناول والإدخال تحت الضغط، وهذا الضغط اليوم، يتمثل في الأفعال المسلطة على العنصر المستعاد، بهدف تطويعه وإعادة توظيفه.

إذا تابعنا مسار إنشاء الخلق الفني للأعمال الفنية الاستيعادية، نتبين أنها تنفتح على مواد لم تكن تنتمي في الفترات التاريخية الكلاسيكية إلى عالم الفن، فهي بالتالي تريد استضافة عناصر من العالم المادي الاستهلاكي داخل العمل الفني جزئيا أو كليا، على عكس المواد الأولية التقليدية كالأكريليك، أو القماش، أو الرخام والبرونز... ومعنى ذلك، أنها تتعامل مع مواد وظيفية فقدت قيمتها الاستعمالية (utilitaire)، أي أنها إعادة توظيف إبداعي لمواد (matériaux)، وأشياء (objets) مصنعة فاقدة للقيمة السوقية أو الفنية، كأن تكون ملقاة، أي خرجت من الدائرة الاستهلاكية وشكلت عبئا بيئيا.

يأتي التوظيف هنا إما بهدف إثراء التقنيات المزدوجة (technique mixte)، أو باعتبارها مادة أساسية تشكل كامل العمل، بالتالي، فإنه يتطلب نفيا (négation) لذاكرة المواد القديمة، وتحويل وجهتها الفنية (détournement) عبر إعادة إقحامها وإدماجها في سياق فني إبداعي مغاير، ليعطيها حياة جديدة.

يمكننا تبويب الاستعادة إلى قسمين:

- استعادة مادية حداثية للمواد والأغراض.

- واستعادة لامادية مفاهيمية معاصرة توظف آليات التملك المفاهيمي للمواقع المعمارية والطبيعية.

فقد لعبت تنصيبات وتدخلات فن الموقع (Art Insi-tu)، دورا حاسما في تحويل النظر إلى المواقع باعتبارها فضاءات إنشاء فني، وعرض، ومادة للخلق، ليصبح للسياق أثره الهام، وهذا الفعل هو شكل أكبر وأوسع للاستعادة.

استعادة المواد والأغراض في الفترة الحديثة

تاريخيا، تشير أغلب المصادر، أن لوحة «بيكاسو» بعنوان «طبيعة صامتة بكرسي القصب» (nature morte à la chaise cannée)، التي أنجزها سنة 1912 بباريس، هي أول لوحة رسمية يعلن الفنان أنها توظف المواد

للنحات عبد الرحمن عبد الجواد

المستعادة (الصورة 1). مقاييس اللوحة صغيرة (29 * 37 سم)، وشكلها بيضوي (ovale)، وتحفظ الآن في متحف «بيكاسو» بباريس (Musée picasso paris). يعتبرها «بيكاسو» إيهاما ذهنيا (trompe – l'esprit). لأنها كانت تجمع بين العناصر المستعادة والمرسومة، عبر آلية التجميع (Assemblage) والتلصيق (Collage)، وتصنف على أنها منتمية للمراحل الأولى للتكعيبية التحليلية (cubisme an-alytique). الذي هو امتداد لآلية دمج الشكل بالخلفية، والفضاء (espace) بالغرض المركزي (objet).

من الضروري أيضا التوقف عند أعمال «روبار روشنبرغ» (Robert Rauschenberg) (1925– 2008). الذي يعلن أنه ينتمي للدادائية الجديدة (Néo-dada). ومن الفنانين الطلائعيين للفن الجماهيري (pop art). وهو الذي عمق التجريب التقني الاستيعادي، وأطلق مصلح الرسم الإدماجي «combine painting»، حيث أثرى اللوحة

لوحة تعبيرية

بمواد مستعادة كأوراق الجرائد، والأقمشة، يقول الفنان في مجلة «أرسبر» (Arsper1): «إن الأغراض التي أستعملها مسجونة في الغالب في التفاهة «banalité» اليومية، وما أقوم به هو وضعها في عالمها الخاص». كما وظفت الحركة الدادائية (Dada) الاستعادة عبر «فرانسيس بكابيا» (fran-cis picabia)، و«مان راي» (Man ray)، و«مارسال ديشان» (Marcel Duchamp) (1887- 1968)، بأسلوب يتحرر من الإلزامات التشكيلية، والجماليات البصرية الخالصة، للتوجه نحو النقد، والدفع للتفكير، وطرح السؤال.

لقد مثل هذا الموقف رجة في تاريخ الفن عبر موقف الـ«رايدي مايد» (Ready- made)، وتمكن «ديشان» من إعادة طرح السؤال حول ماهية العمل الفني، في ماديته وبنيته المفهومية، وفتح منافذ جديدة خرج منها الفن المعاصر في مرحلة لاحقة، وخصوصا الفن المفاهيمي (art conceptuel)، والاقتصاري (Art minimal).

كما ساهمت الواقعية الجديدة (Nouveau réalisme) في السنوات 1960 في إحداث تحول طلائعي للانفتاح على الواقع، وتحويل مواد وأغراض العالم إلى أعمال فنية، عبر الاستعادة، ثم التكبير أو التكسير، الحرق، التحطيم، التثبيت الزمني المادي، التكرار، أو تكديس الأغراض الصناعية، أو كسرها كموقف نقدي من المجتمع الاستهلاكي، وإثارة الوعي بمسألة التكرار والنسخ المتشابهة.

استعادة المواقع في الفترة المعاصرة

يشير مفهوم استعادة المواقع إلى الأعمال الفنية التي اهتمت بعلاقة الفن والمكان، مثل تدخلات (inter-ventions)، أو تنصيبات (Installations) فن الموقع المفاهيمية (conceptul) السياقية (contxtuel)، نتبين أنها تشير إلى حركة تحول في الفنون من العلاقات التقنية مع قاعات العرض، إلى العلاقات الإنشائية الجدلية التفاعلية في الفضاءات العمومية الحضرية والطبيعية،

والتي أنتجت بالأساس الفن الحضري المؤسساتي (in-stitutionnel)، وفنون الشارع (street Art) بأقسامه المتعددة والمتناقضة، وكذلك فن الأرض (Land Art)، وهو في حالات فنية عديدة ليس مجرد تدخل على جدار أو ساحة الموقع، بل يعتبر المكان عنصرا فاعلا ومشاركا في العملية الإبداعية، لا يستعيد الفنانون التفاصيل المادية للمكان وجوانبه المادية (visible)، بل أيضا عناصره اللامادية (immatériel) اللامرئية (invisible)، والمتمثلة بالأساس في ذاكرته (mémoire) التي هي شكل من أشكال الحضور الذهني للمكان عند المتلقي، وهي تجربته الذاتية مع المكان.

بالنظر لمجموعة التجارب الفنية المعاصرة، نتبين تنوعا تقنيا هاما في التقنيات، والتوجهات الفنية التي تسعى لتملك المكان فنيا، وإجراء التحولات البصرية كتلصيق الرسومات الورقية على الجدران (collage)، والرسم والتدخلات اللونية، والتصيبات الفنية (Installation)، مرورا بالـ«مابينغ» (Mapping)، والواقع المعزز (réalité augmentée)، والتي على اختلافها المادي والتقني، تعتمد كلها على إنجاز تصور خصوصي، إما بتراكب التدخل المادي على المكان المادي، أو بتراكب الرقمي على المكان المادي، وقد تكون على اختلافها الأسلوبي، لها نفس الأهداف الفنية التي تسعى لإعادته إلى دائرة الاهتمام البصري بشكل ظرفي.

من التجارب الهامة، نشير إلى عمل المطرودين «les ex-pulsés» 1978 لـ«آرنست بينيون»، «آرنست» يرسم الفنان ويلصق رسما يقدم عائلة يحمل أفرادها حقائبهم، على جدران مبنى قديم آيل للسقوط، يقول «آرنست» على موقعه الرسمي أنه متعاطف مع قضية التهجير من المساكن، التي تذكر الفنان بتجربة الطفولة التي عاشها في النقل التعسفي من المسكن.

وهنا يكون للأماكن المهجورة دور نفسي علاجي، يرمم به الفنان ذاكرته، وهو في نفس الوقت نضال اجتماعي ضد القرارات التعسفية التي فرضتها السلطات في ذلك الوقت، فلا مكان هنا للشعر البصري، والأنساق الرومانسية، وجماليات الإغواء والفتنة البصرية، يتحول الفنان إلى ناشط اجتماعي مدافع عن القضايا الاجتماعية والإنسانية.

كما أنجز الفنان «بول كيمينكس» (Paul Cummings)، و«توم بيبر» (Tom Piper) سنة 2014، تنصيبة زائلة في برج لندن (tour de londres)، متكونة من 888246 أقحوانة خزفية حمراء (coquelicots)، وهو عدد الجنود الإنجليز الذين قتلوا في الحرب العالمية الثانية، (الصورة2)، يتجاوز العمل مسألة البنية والشكل والتناسق الجمالي، والتركيز على المرئي الظاهر، ليصل لمنطقة تتفاعل من اللامرئي (invisible)، لتتحول الذاكرة لمادة لامادية للفعل الإبداعي، والمواد إلى مجرد عناصر ورموز لتفعيل الذاكرة.

وضمن تجربة ذاتية أنجزت تدخلا فنيا بعنوان «موقع وذاكرة» سنة 2023، تتأطر في سياق فن الموقع، ضمن رؤية تحاور البناء المعماري لـ (برج الخيرية) كنموذج تاريخي مستعاد للمعمار التقليدي في مدينة صفاقس في الجمهورية التونسية (الصورة 3).

يتفاعل المسار الإنشائي لهذا التصور مع الذاكرة الذاتية والذاكرة الجماعية الفنية المشتركة، عبر استعادة وتأويل عناصر مقتطعة من لوحات ميزت فترة الريادة وتأسيس الفنون التشكيلية التونسية الحديثة، ومن بين الرسامين المكرمين في هذا العمل: إبراهيم الضحاك، عادل مقديش، علي بن سالم، رفيق الكامل، علي بلاغة، وعبد العزيز القرجي. في موقف فني ينظر لإمكانات إعادة ربط الاتصال بين المرئي واللامرئي، وفي تصور فني يبحث في جماليات استعادة وتوظيف المواقع، وبهذا المعنى، تندمج الواجهات مع العناصر الورقية المرسومة لتشكيل سياقات مغايرة للتلقي والإنشاء الفني.

يمكن القول، أن استعادة الأغراض والمواقع ساهمت في توسيع إنتاج الفن وتلقيه، ودعم انفتاحه الفعلي على المحيط، هو فعل تأسيسي لأفعال إنشائية تهدف للتحاور مع العالم المادي، والاتصال به وتوظيفه، كما أنها تتجه مباشرة للتواصل مع الذاكرة، عبر فاعلية الخط الزمني، وعلى هذا الأساس، هي محفزات للتذكر، والتذكير.

تتحول هذه الأعمال إلى معالجة نفسية للذاكرة، عبر آلية التداعي الحر، والإحساس بالتجذر التاريخي والزمني، وإن هذه السياقات مثمرة للعملية الإبداعية، وساهمت في أن يكون للفن دور ريادي في المجتمعات المعاصرة.

للفنان أحمد عبد العال

برهان بن عريبية، من مواليد 24 مارس 1978، باحث وأستاذ مساعد- التعليم العالي، اختصاص فنون تشكيلية بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، له مجموعة من المعارض الفردية منذ سنة 2004، والتدخلات الفنية، والمشاركات الدولية في إيطاليا والمغرب وقطر، ساهم في تأليف عدد من الكتب الجماعية، والمقالات في تونس والإمارات والكويت منذ سنة 2005، صدر له كتاب «إشكاليات فن الموقع ورهاناته»، تحليل وتجريب لمنظومة الإبداع المفاهيمي المعاصر، 2022.

قائمة المراجع:

- إدوارد لوسي سميث، الحركات الفنية منذ 1945، ألوان عربية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2002.
- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن أبو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2001.
- شاكر حسن آل سعيد، الحرية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1994.

Berthet, Dominique, L'art à l'épreuve du lieu, L'Harmat-.tan, Paris, 2004

Biancheri, Alain, Arts Plastiques au XXe siècle, , Questions .essentielles, Delagrave Edition, Paris 2002

De Mèredieu, Florence, Histoire Matérielle & Immatérielle .de l'art moderne, Bordas, Paris 1994

Ferrier, Jean-Louis, L'aventure De L'art Au XXè Siecle, Edi-.tions Du Chêne, Hachette Livre, France 1999

Paul Ardenne, un Art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participa-.tion, paris Flammarion, 2002

Nathalie Heinich, L'élite artiste, Excellence et singularité .en régime démocratique, 2018, Gallimard

Richard, Lionel, L'aventure de L'art Contemporain De 1945 à Nos jours, Editions du chêne, Hachette Livre, .France 2002

Tàpies, Antoni, L'art et ses Lieux, daniel lelong éditeur, .France 2003

النص في مسرح ما بعد الحداثة

د. عدنان المشاقبة *

مع انتهاء عصر الحداثة، ظهر أحد التيارات الفنية والذي كان من الصعب تحديد ملامحه، وهو تيار ما بعد الحداثة، الذي كسر قواعد وأساليب الفن المعروفة، ورفض السمات التقليدية، مما أدى إلى اجتياز الشكل الظاهري للعمل من الناحية الجمالية، أو البصرية، والتطلع إلى المشاركة الفعالة من قبل الجمهور المتلقي لتلك الأعمال والعروض الفنية، وقد عصف هذا التيار بكل أركان الفنون تقريبا، وتجاوز إلى أطر جديدة، ويمكن القول أنه اتجاه فكرى يضم خليطا من التيارات، وهو يقوم على خلخلة القناعات، وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة، واستحالة تحديد المعنى، والتلاعب الواعي بالصور الخيالية، وأنماط تصوير الواقع، ولا ينفصل عن المحاكاة الساخرة، ودمج الأساليب، والعودة إلى الماضي من خلال اقتباسات متعددة في تيار ما بعد الحداثة، لشخصيات وأحداث وتراث وأساليب من الماضي، داخل الأعمال الفنية والأدبية، كما أنه يحفل بالغموض والتباس المعنى والتناقض.

ويعد النص من العناصر التي عصف بها التغيير في مسرح ما بعد الحداثة، ففي الوقت الذي كان النص المسرحي في فترة الحداثة سيدا على مجمل العملية المسرحية بمختلف عناصرها، فإنه لم تكن مهمة المخرج أكثر من إيصاله إلى المتلقي، وكل المهمات مسخرة من أجل تجسيد النص الدرامي، لذلك، أصبح النص المسرحي محملا بأعباء كبيرة، ومسؤوليات عناصر أخرى ضعيفة الحضور، أو غائبة، فكان يحتوى على أوصاف مطولة للمناظر والأجواء، إلا أنه، ومع تطور المسرح، ومروره بمدارس وتجارب وتراكمات وبيئات مختلفة، ونتيجة للتقدم التقني، ومنظومات العناصر الأخرى كالإخراج والتمثيل والصوت والإضاءة والديكور والملابس والموسيقى والماكياج وغيرها، والأشخاص العاملين فيه من أجل إبراز أهمية أدوارهم، وسعيهم في طرح رؤاهم، جعل النص المسرحي يتراجع، ويتخلى تدريجيا عن الكثير من مسؤولياته القديمة، وأن يكون ديمقراطيا في تقبل حضور العناصر الأخرى التي انفصلت عنه، حتى صار النص المسرحي مجرد عنصر آخر من عناصر المسرح الأخرى.

* أكاديمي وناقد أردني

أما في مسرح ما بعد الحداثة، وفي ظل التجارب المسرحية التي تقوم على قصيدة شعرية، أو قصة، أو رواية، أو حكاية شعبية، أو طرفة، أو حالة يومية عادية، أو مقالة، أو أغنية، أو حلم، أو خبر في صحيفة، بل وأحيانا بلا نص ناطق على الإطلاق، كما هو الحال في العروض المنتمية لتيار ما بعد الحداثة، التي أصبح فيها النص المسرحي بطلا ثانويا، والاعتماد الأساسي على الصورة (مسرح الصورة)، وهناك حركات وتيارات فنية قد تجاوزت الجانب الأدبي في المسرح، معلنة الرفض التام للنص المكتوب، كما هو الحال في تيار ما بعد الحداثة، وقد عبر عن ذلك الأمريكي «جوزيف شايكن» (1935– 2003) بقوله: "إن أرقى شكل للتواصل على المسرح هو السكوت والصمت"، انطلاقا من تلك الجزئية، يبدأ التأليف المسرحي نقطة تحوله نحو تيار ما بعد الحداثة، من الكلاسيكية إلى التحرر والتفاعل مع الجمهور، والتبشير ببدايات السمات الجديدة، والتطور الذي طرأ عليه.

ومن خلال استخدام المنهج المقارن، بعقد مقارنة لتوضيح الفرق بين كل من النص المسرحي في ظل الحداثة، وما حدث له من تغييرات في ظل ما بعد الحداثة، نجد أن نص الحداثة يعتمد مراحل الدراما النصية، التي تتمثل تسلسل الأحداث ضمن هيكل بنائي للدراما، وهو معد مسبقا بواسطة المؤلف، فيبدأ بمدخلات العرض (التمهيد للعرض)، والتي تشكل مقدمة منطقية، وفكرة أساسية يبنى عليها العمل، والغرض الذي يستهدفه المؤلف من كتابته، وهي تعد مرحلة أولى، ثم تتصاعد الأحداث إلى ذروتها، ثم تبدأ بالانحدار تدريجيا لتصل إلى النهاية.

أما في مسرح ما بعد الحداثة، فلا يتطلب العمل المسرحي وجود المراحل السابقة بأكملها، حيث أن العمل مبتور وغير متسلسل الأحداث، كما يعتمد على التباس المعاني، وتداخل النصوص القديمة والحديثة معا، اتباعا لسمة الحنين إلى الماضي.

ونتيجة لسيادة عصر الصورة في مسرح ما بعد الحداثة، فقد طال التغيير جسد النص، وطريقة الكتابة للمشاهد، مما أسفر عنه تراجع الحوار، وأصبح الإنسان عنصرا ماديا من بين كافة العناصر الأخرى التي تؤسس المشهد في شموليته وكليته، وأصبح من الممكن التعبير عن أشياء كثيرة دون الحاجة إلى الكلمة، ولهذا، من الضروري في المسرح، التأكيد على البعد البصري، للتأكيد على اللغة المشهدية.

«جان فرانسوا ليوتار»

إن نص ما بعد الحداثة، هو مجرد خطوط عريضة يتم العمل منها، ويعد النواة الأولى للعمل، ولكنه عنصر قابل للتغيير، وأن تحل محله عناصر أخرى جديدة، تضمن تفاعل الجمهور الذى لم يصبح متلقيا في للعرض فقط، بل مشاركا فيه مع المؤدين والممثلين داخل الحيز المسرحي، والنص هنا بعيد كل البعد عن عملية المحاكاة والتجسيد الكامل لما وضعه المؤلف، ويحمل رؤى وأفكارا جديدة، يتم توظيفها بأساليب مختلفة، كما يمكن تفسيرها بعدة أوجه، ومن ثم تتولد المعاني، وربما تتداخل في بعضها البعض، فتجعل الجمهور متقد الذهن، مشاركا في الأحداث، فهو يبدو نصا مفككا، والأحداث غير متسلسلة، ويصبح الجمهور المتلقي لهذا النص إحدى الركائز الأساسية للعروض التفاعلية، التي تمتزج فيها الرؤى والأساليب.

وترى «إليانور فوش»، أننا نشاهد في مسرح ما بعد الحداثة: موت الشخصية، موت المؤلف المسرحي. وأقر «ميشيل فوكو» بموت الإنسان، ونادى جان «فرانسوا ليوتار» (1924ـ 1998) بانهيار ما وراء السرديات، وبانهيار البنيات الحداثية، ونجد أن النزعة الانتقائية هي التي تميز مسرح ما بعد الحداثة الذي يشتق نظريته النقدية من الرؤى بعد البنيوية حول السيميوطيقا، وفي عروض ما بعد الحداثة، يستعين المخرجون بمؤدين وممثلين وراقصين وشخصيات من عامة الشعب أحيانا، ليست

لها دراية بالتمثيل، فخضعت بعض الأعمال إلى الارتجال من خلال حوار ومواقف يعرضها المؤدي من تلقاء نفسه، تكون بمحض الصدفة، أو لإثارة الذهن، وأحيانا ليشارك فيها الجمهور، وتكون خارج النص.

وكنتيجة، لا يتوحد الحوار، ولا يتكون للشخصية كيانها المستقل الذي يدل عليها، إنما تظهر كشخصية غامضة، وغير معروفة رد الفعل تجاه مواقف معينة داخل النص، أي أنها تترك تساؤلات كثيرة لدى الجمهور، كما أنها تؤدي عددا من الحركات والإشارات، وأحيانا تكون غير موجودة بكيانها، ولكن بالتسجيل الصوتي فقط، كما في عروض: «جوان جوناس»، وجماعة «ووستر»، و«روبرت ويلسون».

ولا تتردد الشخصيات في مسرح ما بعد الحداثة في إطلاق العنان لاستحضار حالة نفسية معينة، بهدف الوصول إلى أقصى درجات التطهير النفسي، بخروج أكبر كم من الانفعالات دون التقيد بنص، أو بإطار خارجي للعمل أحيانا، وعليه، يتشكل الحوار داخل النص بشكل جيد، ومعبر عن الشخصية، وردود فعل كل الشخصيات تجاه الأحداث، فالحوار ينمو من الشخصية، ومن الصراع، ثم هو بدوره يكشف عن الشخصية، ويحمل لنا الفعل نفسه، وهي وظائفه الأساسية، ويحمل سمة (هارمونية النشاز)، وذلك بما يجمعه في متنه من معاني وأحداث متضادة مجتمعة معا، فهو مزيج من النصوص المتداخلة مع بعضها، تؤدي إلى خلق التباس المعاني، فالحوار هنا لا ينمو بشكل تصاعدي، أو متسلسل، بل متقطع.

يعد النص في مسرح ما بعد الحداثة البداية الأولى للعمل، ولكن ليس العمل ككل، الذى يسمو المخرج ما بعد الحداثي إلى تجسيده، وما بعد الحداثة ترفض مبدأ المحاكاة، وتجسيد النص الدرامي للجمهور كما هو في العرض، فالمخرج يقوم بصياغة العمل، وربما تغييره وتفكيك أحداثه، بحيث لا يتم التفسير بشكل واضح في النهاية، ويلاحظ على معظم أعمال ما بعد الحداثة، أن مخرجي العروض يقومون بإعادة صياغة وتشكيل نصوص كلاسيكية شهيرة، وربما أيضا يكون المخرج هو المصمم، والمؤلف للعرض المسرحي نفسه، فيضع فكره ورؤيته الشاملة داخل العرض نفسه.

ومن أمثلة ذلك، إعادة صياغة نص «هاملت»، ليصبح ملائما للممثل الواحد (مونودراما)، وذلك يترتب عليه تغييرا شاملا في سينوغرافيا العرض، وهذا ما قام به الفنان «روبرت ويلسون»، كما قام المخرج «ريتشارد فورمان» بتأليف بعض الأعمال التي قام بتصميم سينوغرافيا عرضها كمسرحية، لإشباع رغبات الجماهير.

لقد صاغ مخرج ما بعد الحداثة نصوصه بنفسه، وظهر ذلك في تجارب المخرج البولندي «جوزيف شاينا»، الذي جاء النص في أغلب مسرحياته عبارة عن صرخات ودمدمات لا معنى لفظي لها، لكنها مليئة بالشحنات العاطفية، والصور والتعبيرات، ويمثل ذلك في مسرحية (ريبالكا)، ويستلهم ذلك من خلال رسامين آخرين مثل «شاكال»، و«بروكيل»، وغيرهما، فمن هنا، يوضح هذا الأمر بقوله: «إن المسرح يبدأ حيث ينتهى الأدب، وهناك فرق بين الدراما الأدبية والمسرح ، في المسرح أريد أن أحول الكلمات إلى صورة، والمسرح الحقيقي هو الحركة داخل هذه الصورة، لم أكن أبدا المخرج الذى يقدم أعمالا أدبية ، حاولت دائما أن أبدع عروضا لا يكتفى الإنسان بالاستماع إليها». ويستخدم «شاينا» جسد الممثل للرسم، وكان يستخدمه في تكوين أشكال متعددة تثبت للحظات ثم تنفجر لحظات أخرى، فينتشر الممثلون ليعودوا لتكوين أشكال أخرى.

من مسرحية (ريليكا) لـ «جوزيف شاينا»

لقد أراد «شاينا» أن يصل بمسرحه إلى مسرح قائم على الحدث، فالفكرة الجوهرية لمسرحه في فضح حضارة القرن العشرين، التي زخرت بالأفران البشرية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، والتي كانت واضحة تماما في أغلب أعماله المسرحية، مثل مسرحية (أكروبولس)، تلك التي زخرت بأحداث داخل معسكرات الاعتقال، فالعرض المسرحي عنده عبارة عن أكوام من المهملات والأزبال والإكسسوارات التي ترمز إلى تلك الكوارث والكوابيس المفزعة، والحضارة الساقطة للقرن العشرين عبارة عن سلسلة من قمامة تعج بمختلف المعادن والأنابيب، وعجلات الدراجات، والبشر الأحياء ذوي العاهات .

أما الكاتب والمخرج الألماني «هاينر موللر» (1929ـ 1996)، فقد كان له موقفه أيضا من النص في مسرح ما بعد الحداثة، ويعد بمثابة الامتداد التاريخي لـ «برتولد بريخت»، حيث يقول: «بدأت من حيث انتهى بريخت».

وتنتمي مسرحيات «موللر» المبكرة إلى تقاليد المسرح التعليمي التحريضي، وتأثير «بريخت» واضح بجلاء، منها: رافع الأجرة 1956، الحياة في الريف 1956، التصحيح 1964، الجرار 1961 وغيرها، وقد كشف من خلال هذه الأعمال عن الوجه الحقيقي لهذه المرحلة، ومن هنا، جاءت القيمة الحقيقية لازدواجية أعماله على المستوى التاريخي، فهي تمثل تجربة لتحقيق المجتمع الجديد في ألمانيا الشرقية، فدراما «هاينر موللر» «بريختية» بامتياز، وهي بحث في الجدل القائم بين التاريخ والفوضى، ومقاربته الجدلية تتجز التاريخ بانتصار الطبقات المسحوقة، أما التشاؤم والسخرية، فهي من سمات أعماله، ونجده يتعامل مع التاريخ الثوري: البلاشفة والروس والشيوعيين، ليس بتلك الطهرانية التي لدى «بريخت»، فنظرة الثورة والجدية راقب من خلالها «بريخت» العالم، وتحولت إلى هزل وسخرية في أعمال «موللر»، ففي مسرحيات (ماكينة هاملت، أوركسترا رباعية، وحالة تيتوس في روما)؛ عمل على التجديد في الفن، ودوره في الحياة، فلم يعد رسالة سياسية أو اجتماعية، ولم يعد يبشر بإيديولوجيات أو أخلاق، وإنما أصبح نصا تاريخيا سايكولوجيا.

واعتمد في جل أعماله على المادة الأدبية التاريخية، فولج من خلالها إلى أعماق الظلمة السياسية، وظلمة الواقع الاجتماعي، رافضا للإيديولوجيات، وممجدا للإنسان، ومن خلال التاريخية سلط الضوء على الحياة اليومية المعاصرة، واستوحى التراجيديا الإغريقية والرومانية في بعض أعماله وكتاباته، واستغل الميثولوجيا الإغريقية كمادة أساسية في العديد من مسرحياته، فأعاد صياغتها ليعبر من خلالها عن التدهور والنظم الشمولية، ومن أعماله: (الطاغية أوديب)، و(هيراكليس)، ثم توجه نحو «شكسبير»، فأخذ منه (ماكبث)، و(تيتوس أندرنيكوس)، وسعى إلى تهجين يمتزج فيه «بريخت» مع «شكسبير»، لأنه يتماشى مع وجدانيته ودراميته.

وبمتابعة أعمال «موللر» المسرحية، نجده من خلال مسرحياته وكتاباته النقدية، قد اعتمد آلية تقوم على ترسيخ ضوابط وسمات خاصة بالنص في أعماله، منها أنه دافع عن المظلومين والمسحوقين والبروليتاريا، لكنه صورهم ضحايا يشاركون في صنع هزائمهم، كما جاور النص المسرحي الطليعي من» بيكيت» إلى» يونسكو»، كما تآلف والمناخات الفكرية الجديدة من» فوكو» إلى «دولوز»، وانسحابا إلى «كانْت» و«هولدرلن» و«بوشنر».

المخرج الأمريكي «روبرت ويلسون»

أما الفنان الأمريكي «روبرت ولسون»، فهو أحد الاتجاهات المسرحية التجريبية الحديثة في العالم، يؤكد على البعد الكيفي من فنون تشكيلية كالرسم والنحت كوسيلة بالغة الأهمية في السرد، حيث يؤنسن الاشياء، من خلال أحداث وشخصيات ذات عبارات مبتورة مفككة غير موصولة، وباختصار، يبدو أن هذا المسرح خارج عن القوانين المتعارف عليها في المكان والزمان، ففي مسرحية (خطاب إلى الملكة فكتوريا)، لا تجد بناء سرديا، فهي تفتقد نقطة البداية والنهاية، وكاتبها «ويلسون» يعتبرها عملا أوبراليا بالرغم من عدم وجود مغنين أو غناء، أما موسيقاها، فخطب تمثيلية شفوية ذات موضوعات متعددة منها: الحرب الأهلية، الاستعمار الثقافي، القنبلة الذرية، والحضارات القديمة... إنها تبدو كتعليق سياسي واجتماعي على أحوال الناس، وهي مسرحية تطهيرية، فيها تصوير للحياة الأمريكية الخالية من المعنى بطريقة غير مألوفة، فهناك تابلوهات صامتة وصاخبة، ومناظر مقتطعة من الجرائد والتلفزيون والراديو والسينما، كل ذلك في تجميع يسوده نشاز، والعرض يبدأ وينتهي بالصراخ والكلمات المبهمة، وحوافر الخيول، وصفير القطارات، ودوي القنابل، وتبدأ المسرحية أساسا من خطاب حقيقي كتبه أحدهم في القرن التاسع عشر للملكة «فكتوريا» يقول فيه: «إنني يا سيدتي لا أستحق شرف التعرف على جلالتكم، كما أني أعلم أنني لا أستحق شرف المثول أمام شمسكم الساطعة، إن مكانتي تلك الوضيعة لتجعل تقدمي لجلالتك هكذا جرأة غير مغفورة». ويمكن القول، أن من جملة ما دعت إليه تيارات ما بعد الحداثة، هو عدم التقييد بالمعايير المنهجية، كونها فلسفة قائمة على ثقافة الاختلاف، وتؤسس إلى ثقافة غير منغلقة، وقد تشكل هذا التنوع والاختلاف في الأساليب نتيجة التنوع الكبير الذي حصل في المفاهيم الفلسفية، والاجتماعية والسياسية والثقافية، والتي أثرت وبشكل واضح على أساليب ومدارس الفن من ناحية، وعلى مستويات التأليف في النص المسرحي باتجاه ما بعد الحداثة.

أرشيفية

«الإمارة»
أول صالة سينمائية صيفية في عمان

وليد سليمان *

في بداية الأربعينات من القرن الماضي، ظهرت «سينما الإمارة»، وهي ثاني دار عرض سينمائية في العاصمة عمّان، بعد سينما البتراء، أول دار سينمائية فخمة أنشئت عام 1934، وقد بدأ الجمهور الأردني يتعرف أكثر على أهمية مشاهدة الأفلام السينمائية، بما لها من قيمة تثقيفية واجتماعية وترفيهية ، وكذلك كمكان لملتقى الأحبة والأصدقاء والعائلات.

* إعلامي أردني

أرشيفية

فوق عمارة آل ماضي

ففي العام 1943، قرر صلاح العلبي وشكري العموري إنشاء صالة سينما جديدة في عمان، فاختارا موقعا لها بشارع الملك فيصل الشهير، فوق محلات تجارية من أملاك «آل ماضي»، التي تجاور سوق الذهب والصاغة الآن، وأطلقا عليها اسم «سينما الإمارة»، تيمنا باسم إمارة شرقي الأردن.

كانت هذه السينما أول سينما مفتوحة دون سقف ثابت، أي أن سقفها متحرك حسب الطقس والوقت، وكان أصحابها يلفون حولها القماش الأسود لمنع المتلصصين من المناطق العليا المطلة عليها من مشاهدة عروضها السينمائية مجانا، وليكون رواد السينما في وضع مريح بعيدا عن عيون الفضوليين.

وقد ذكر لنا الراحل سند ماضي «أبو خلدون» قبل سنوات، من خلال ذكرياته القديمة عن عمان يقول: لقد كانت سينما الإمارة تقع على سطح أحد المباني التجارية لوالدي عبد الرحمن باشا ماضي، الذي يتواجد في شارع الملك فيصل في قلب وسط البلد عمان، ومن تحت السينما المحلات الشهيرة قديما مثل محلات الحايك للأقمشة والملابس الفاخرة.

وقد أقيمت سينما الإمارة في الأربعينات لعرض الأفلام نهارا وليلا، وظلت تعرض الأفلام السينمائية لمدة سنتين.

وقال ماضي: لقد شاهدت في هذه السينما الفيلم العربي الشهير (ليلى)، والذي مثل فيه كل من: ليلى مراد، ومحمود المليجي، وحسين صدقي.

سينما صيفية مكشوفة

تم نقل السينما بعد ذلك إلى سطح عمارة آل شريم على بعد (200) متر، قرب دخلة سينما فلسطين، فوق مبنى بنك الأردن، والذي حلّ مكانه في فترة لاحقة البنك الإسلامي، وعُرفت السينما في هذا المكان باسم (سينما الإمارة الصيفية)، إذ أنها سينما بدون سقف أيضا، تعرض أفلامها ليلا في فصل الصيف والفصول الدافئة.

أرشيفية

كانت السينما تعرض أفلاما عربية وأجنبية متنوعة.ويذكر بعض ممن عاصرها أن بعض الشباب ممن كانوا لا يستطيعون حضور السينما المكشوفة، يذهبون إلى منطقة أعلى درج سينما الأردن، بالقرب من بيت توفيق أبو الهدى رئيس وزراء الأردن سابقا، الذي يقع على سفح جبل عمان المطل على مبنى البريد، وذلك لمراقبة مشاهد الأفلام من مسافة لا يقل بُعدها عن كيلومتر، فقد كان هذا الأمر مدهشا ومحببا ومثيرا للتساؤل؟! لأنهم لا يملكون ثمن تذكرة السينما التي كانت بقرشين أو ثلاثة، ومن هذه المنطقة المطلة البعيدة، فإن الشباب لا يرون سوى أشياء تتحرك فقط، غير واضحة المعالم، ولا يسمعون صوتا للممثلين في الأفلام.

عرضت السينما الصيفية أفلاما هامة مثل بعض أفلام: ليلى مراد، وإسماعيل ياسين، وهرقل الأسطورية،وفيلم الطريق المستقيم ليوسف وهبي وفاطمة رشدي، وأفلاما أجنبية مثل: لا شيء ولكن فوضى بطولة لوريل وهاردي،طرزانة الغابة، الفنان العظيم، فرسان الفكاهة لبوب إبرتولوستيللو، مغامرات نيوكا، الفارس الأحمر،وغيرها الكثير.

نايف نعناعة وسينما الإمارة

الإعلامي العريق د. نايف نعناعة، الذي كان كاتبا ومخرجا مسرحيا، ومؤلفا للمسلسلات الصحفية، ورساما وخطاطا، وموسيقيا وزجالا، ومؤسسا ورئيسا لنادي هواة الفنون والمجلة الشهرية الشهيرة «هواة الفنون»، التي صدرت في العام 1964 وحتى العام 2006 في عمّان، فمن ذكرياته الفنية والثقافية التي تحدث عنها حول سينما الإمارة قائلا:

كانت عروض الأفلام في سينما الإمارة تبدأ في الصيف عند حلول الليل، وكان معظم روادها من الشباب.. وكانت تعمل على ماكنة عرض واحدة قديمة، وإذا تعطلت توقف العرض في ذلك المساء.

أرشيفية

وأضاف: كانت معظم أفلام سينما الإمارة قديمة ومحززة لكثرة تشغيلها، فتظهر الصورة وقد تخللتها خطوط بيضاء متقطعة كسقوط المطر.. وكثيرا من كان ينقطع الفيلم ويتوقف العرض لحين ترميمه.. ولعلّه تم شراء هذه الماكنة شبه المستهلكة من إحدى الدول العربية المجاورة.

ويقول نعناعة: لقد حدثني أخي، أنه كان مع صديق له يشاهدان أحد أفلام في السينما، فتعطلت ماكنة العرض بعد مشاهدة نصف الفيلم، وتعذر تصليحها بعد محاولات عديدة، واحتج رواد السينما، فخرج عليهم مدير السينما؛ وخيّرهم بالعودة في اليوم التالي لمشاهدة الفيلم كاملا من أوله.. أو أن يأخذ كل واحد قرشا من القروش الثلاثة التي دفعها وينصرف بعد أن شاهد نصف الفيلم.

دموع نساء عمان

ويروي الباحث الراحل فؤاد البخاري، عن سينما الإمارة في ذكرياته «عمان ذاكرة الزمن الجميل» بقوله:

من أجمل ذكرياتي مع هذه الدار السينمائية، حضور عرض أجمل أفلام المطربة ليلى مراد، مثل فيلم «ليلى»، الذي شهد إقبالا جماهيريا كاسحا، وخصوصا من سيدات عمان.. فقد كان التأثر يبدو عليهن من الأغاني الرقيقة لليلى مراد أولا، ومن التمثيل والملابس الباهرة للفنانة، ومن النهاية المأساوية للفيلم، إذ تموت البطلة بين يدي البطل، فتنهال دموع سيدات عمان بعد انتهاء العرض في مشهد غير مألوف، بل إن الكثير من الرجال لم يتمكنوا من حبس الدموع في لحظة النهاية المصيرية تلك.

ويقول البخاري: وأذكر كذلك عرض فيلم «الطريق المستقيم»، لعميد المسرح العربي يوسف وهبي، والنجمة الكبيرة فاطمة رشدي، وبعض أفلام الكوميدي إسماعيل ياسين.

وعندما انتقلت السينما في وقت لاحق، إلى موقع آخر في الشارع نفسه، فقد أتيح لمن يقف في جبل عمان، -قرب بيت رئيس الوزراء الأسبق توفيق أبو الهدى- مقابل سينما الإمارة رؤية الأفلام على سطح عمارة شريم عن بُعد، فكنا نفترش

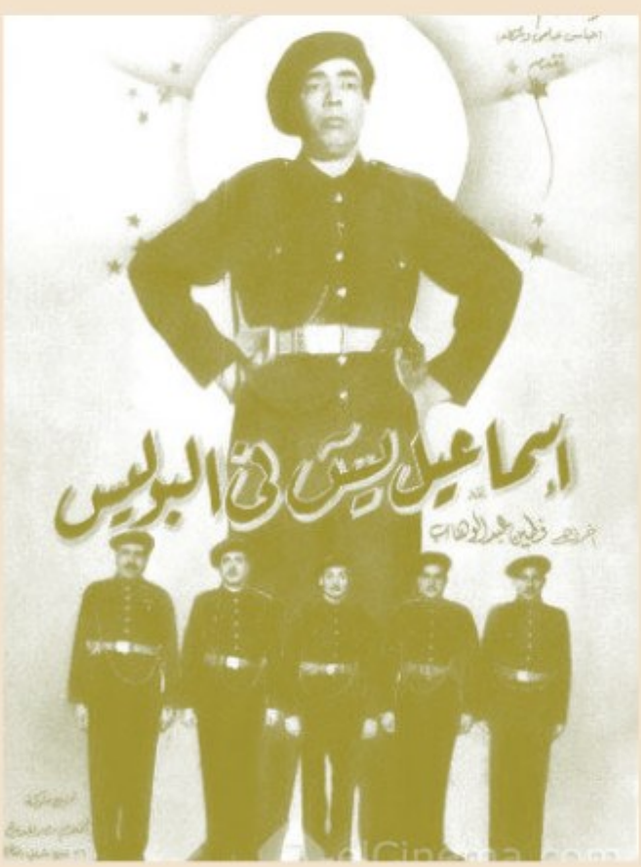
مدينة عمّان

الأرض قبل حلول الظلام، وقد جلبنا الشاي والمكسرات استعدادا لمشاهدة العرض كما لو أننا من رواد السينما.

وقد توقفت دار سينما الإمارة عن عروضها للأفلام العربية والأجنبية في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، فكانت أول وآخر سينما صيفية مكشوفة في عمان.

الفنان عبد الرؤوف منكو

ورد اسم سينما الإمارة في كتاب ذكريات الفنان الكوميدي عبد الرؤوف منكو، وهو من أقدم الفنانين الأردنيين في فن التمثيل الساخر (المونولوجست)، ومن أوائل الصحفيين الذين أصدروا أول مجلة فكاهية ساخرة في الأردن عام 1948 اسمها (على هامان يا فرعون) ففي العام نفسه، عمل على إقامة مسرحية (شيلوك الجديد)، للمؤلف المصري علي أحمد باكثير، في سينما (البتراء) في عمان، وأسندها إلى نادي الجزيرة، وكانت البروفات تتم في دار سينما (الإمارة) التي كانت تقع مكان البنك الإسلامي في شارع الملك فيصل، وكان الإقبال على حضور المسرحية شديدا من الجمهور في عمان.



أرشيفية

مدينة عمّان
SAMO ALING
KNOCKABOUT

ليلى
ليلى مراد
حسين صدقي
ليلى مراد حسين صدقي
أنيمة انوروجي
ليلى والظلام
يوسف وهبي
ليلى مراد
ليلى
بنت الريف

أرشيفية

أرشيفية

رف الكتب

ميرفت هليل*

* فنانة تشكيلية أردنية

التراث الشعبي الأردني في مدينة معان وجوارها

صدر عن وزارة الثقافة، ضمن إصدارات مئوية الدولة الأردنية، كتاب بعنوان «التراث الشعبي الأردني في مدينة معان وجوارها» للباحث الدكتور عبدالله مطلق العساف، يستعرض الكتاب في مقدمته التاريخ الشفوي، مستعرضا وقائع وأحداثا تاريخية هامة، قبل أن ينتقل إلى موضوع الغزو القبلي، والعادات والتقاليد الموروثة عبر الأجيال.

يتناول الكتاب عدة جوانب من الحياة في مدينة معان، منها التعليم، كما يتعمق في التراث الشعبي للمدينة، مشيرا إلى العادات والتقاليد، والطب الشعبي، وأثر هذا التراث في الحفاظ على الهوية الثقافية للمدينة، بالإضافة إلى ذلك، يسلط الكتاب الضوء على الحكايا الشعبية، والأمثال المتوارثة، والأغاني والقصائد والشعر النبطي الذي يتم تداوله في المناسبات الشعبية الأردنية المختلفة، وقد اعتمد المؤلف في بحثه على مرجعيات أرشيفية من وزارة الثقافة، مما يعطي الكتاب طابعا أكاديميا موثوقا.

تاريخ الإذاعة الأردنية

ضمن إصدارات مئوية الدولة الأردنية لوزراة الثقافة، صدر كتاب «تاريخ الإذاعة الأردنية» للكاتب محمد أنيس المحتسب، يتكون الكتاب من ستة فصول، تروي تاريخ الإذاعة الأردنية منذ نشأتها وحتى مراحلها المتقدمة.

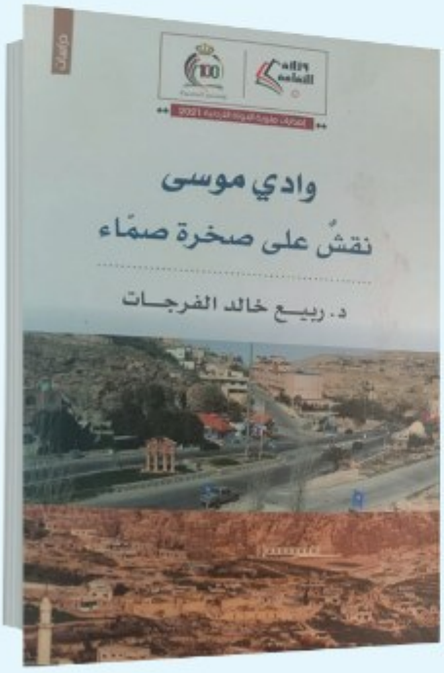
يبدأ الفصل الأول بتمهيد مختصر عن نشأة الإذاعة الأردنية، وبداية ظهورها في المنطقة، ثم يتناول الفصل الثاني الأجواء التي أحاطت بظهور الإذاعة، ودور الرواد الأوائل في انتقال الإذاعة من القدس إلى رام الله، ومن ثم انطلاق إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية.

أما الفصل الثالث، فيعرض الأحداث التي واكبت نشوء الإذاعة الأردنية، والتطورات التي شهدتها إذاعة القدس في تلك الفترة، وفي الفصل الرابع، يشرح الكاتب الحاجة الملحة لإنشاء إذاعة فرعية في عمان بسبب تزايد النشاط الدعائي، ليتم افتتاح إذاعة في جبل الحسين برعاية المغفور له الملك الحسين بن طلال، لينتقل الأمر بعد ذلك إلى الإذاعة الكبرى في «أم الحيران».

الفصل الخامس يستعرض المديريات العاملة في الإذاعة، ورواد العمل الإذاعي الذين ساهموا في تطوير الإذاعة الأردنية، سواء في الإدارة أو التنفيذ، أما الفصل السادس، فيتناول ذكريات العاملين في الإذاعة، ورواد التحرير الإخباري، ويختتم الكتاب بفصل الملاحق الذي يتناول استحداث حقيبة وزارية لشؤون الإعلام، ودمج إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية مع التلفزيون الأردني تحت مسمى «مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردنية».

استلهام الشخصيات والأحداث التاريخية في المسرح العربي

صدر عن وزراة الثقافة، ضمن سلسلة فكر ومعرفة كتاب «استلهام الشخصيات والأحداث التاريخية في المسرح العربي»، للكاتب أ.د. يحي البشتاوي، حيث يتناول دراسة عن كيفية استلهام الشخصيات والأحداث التاريخية في المسرح العربي، ويستعرض مجموعة من العروض المسرحية التي اعتمدت على إعادة تجسيد شخصيات وأحداث بارزة من التاريخ العربي، يركز الكتاب على كيفية توظيف هذه الشخصيات في التأثير على الوعي الجماهيري، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التي لا تزال تشغل الأذهان في العالم العربي.



وادي موسى نقش على صخرة صماء

صدر عن وزارة الثقافة، ضمن إصدارات مئوية الدولة الأردنية كتاب بعنوان «وادي موسى نقش على صخرة صماء»، للدكتور ربيع خالد الفرجات، الذي يعكس رؤية تاريخية وثقافية عميقة حول هذه المنطقة الأردنية المتميزة، يتناول الكتاب لمحة تاريخية عن وادي موسى، مسلطا الضوء على تطور المنطقة على مر العصور، بدءاً من نشوء المجالس البلدية، وصولا إلى دراسة مفصلة حول سجل قرارات مجلس البلدية.

في هذا العمل الأدبي الرصين، يقدم الدكتور الفرجات تحليلا دقيقا حول كيفية تشكيل وادي موسى، وإدارته عبر الزمن، مركزا على القرارات التي شكلت معالمها السياسية والاجتماعية، بتقديم دراسة في سجل قرارات مجلس البلدية.

للفنان عماد أبو حشيش/ الأردن

1

وحيدا أجلس
والعتمة حولي
لا عطر
لا صوت
لا طيف
لا شباك تقرعه الريح وتمضي
وحيدا أجلس
إلا من فنجان القهوة
والعتمة
والشباك الأخرس
وحيدا أجلس
أكتب مرثاة لدموع النهر
أبحث عن وطن يشبهني
في ليل أعمى
تعجز عن وصف ملامحه
كل الكلمات

2

الليل لي
وأنا الذي رسم الطريق كما يشاء
وركبت موج الحرف
محتفلا بما ترويه نافذتي
وأنام مسكونا برائحة النساء
الليل لي
وأنا الغريب على ضفاف الوهم
أقطف بهجة مكبوتة المعنى
تدلت من نجوم ظهيرة سرا
وتاهت في المساء
الليل لي
شجر يعيد لنا
بريق حياتنا
ويموج مثل سنابل خضراء
في حقل تعانقه السماء

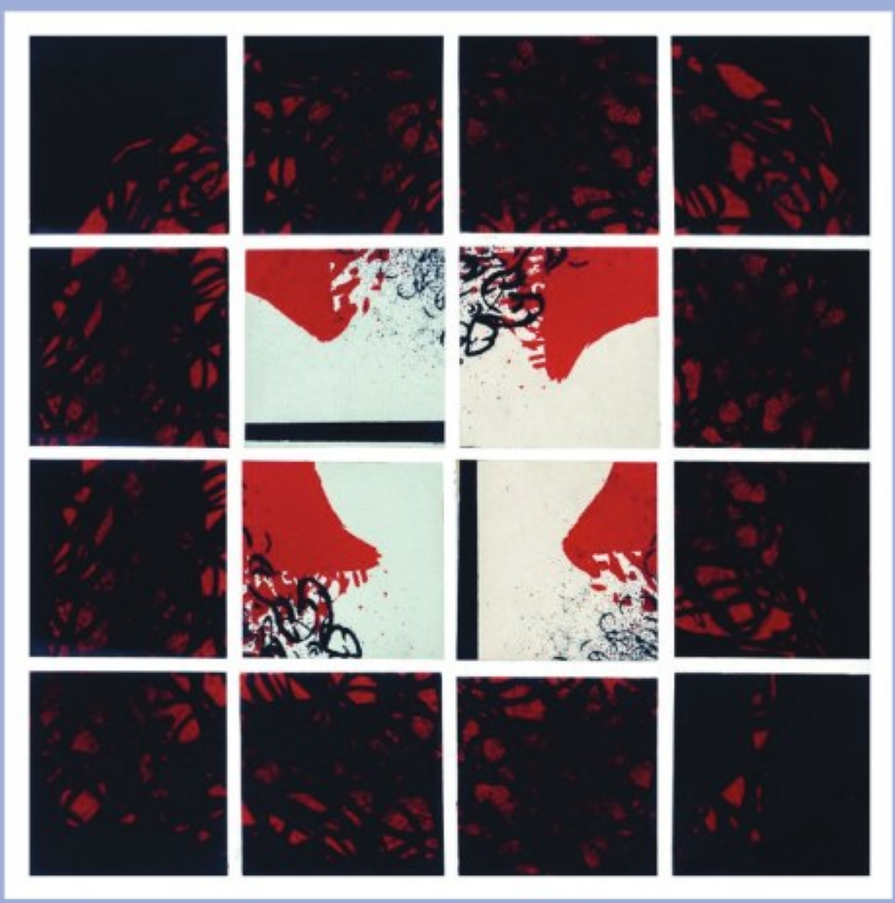
3

لكي لا تنام عيونك في العتمة الموحشة
سأعطيك قلبي
وأعطيك قافية لا تخاف الرياح
وأزرع أسئلتي في الطريق إليك
لأنك أنت
سؤالي الأخير
وصيفة حريق
أميرة كل النجوم التي لا تنام
لكي لا تظل الطريق إلى القدس
مثقلة بالرزايا يعيث بها الفاسدون خرابا
سأعطيك ريحانة تملأ الجو عطرا
تعيد إلى الأرض أسماءها
تعيد إلينا الحجارة
والطين والفجر
والراية العالية
لكي لا تظل مناديل أمي
رهينة هذا الخواء
سأطلقها في الفضاء
وأكتب عنها
وعن باسقات النخيل
وعن وطن يشبه الأرجوان البهي
وأكتب عن رحلتي
في طريق المحبة
نحو أعالي الجبال
لكي لا أظل وحيدا
لكي لا تظل الفراشات حيرى
لكي تخرج الأرض عن طورها
سأغلق نافذتي وأنام

4

تجتاحني لغة العبور إليك
من بوابة الذكرى
تجتاحني أوهام عمر كامل
حملته أسئلتي البعيدة
حين نام الليل منبهرا
يداعب ما تيسر من ورود النهر
حين أفاق بعض عبيرها
من كفك اليسرى
يجتاحني صمت السؤال المر
قبل رحيل أغنية الصباح
وقبل تدفق الغيم البعيد
إلى منازلنا القريبة من يديك
يجتاحني قلقي
فأكتب للشوارع والحجارة
ما يليق بلحظة حيرى

للفنان بابلو بيكاسو



للفنان ياسر الدويك/ الأردن

56
2025 - 2024
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن