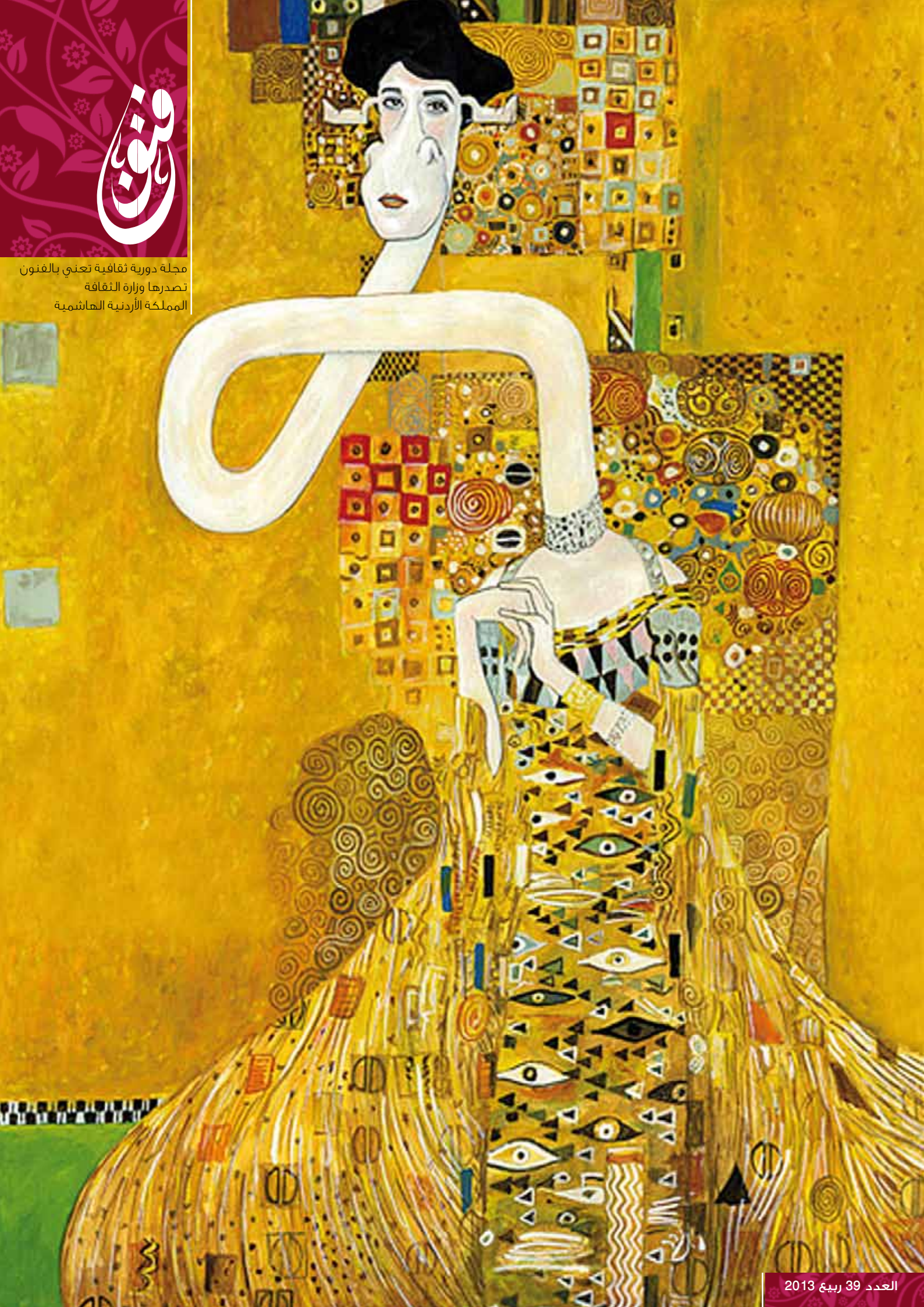
فنون

مجلة دورية ثقافية تعنى بالفنون
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية



العدد 39 ربيع 2013

التخطيطات للفنان أحمد صبيح / الأردن

المحتويات

3	أول القول	محمد العامري

تشكيل

4	ربيكا هورن : استجلاء الالم عبر ادوات جديدة	شادن صالح
8	لوحات آني كوركدجيان تعويذة ضد ندوب الحرب	حسين بن حمزة
12	جمجمة من عظام وسيجارة – فان جوخ	محمد عيد إبراهيم
14	غوستاف: شغلته الأنوثة الغارقة في الحلم	آية الخوالدة
18	الناقد شربل داغر: الفنون العربية لم تدخل بعد مضمار الحداثة	خالد سامح
22	فن الفيديو آرت	يوسف الصرايرة

شهادة إبداعية

26	النهر وأنا	رافع الناصري
32	تخطيطات الفنان احمد صبيح	

مسرح

38	الديكور : ودوره في التعبير المسرحي	د. محمد خير الرفاعي
46	عروض مهرجان المسرح العربي الخامس في الدوحة	مجدي التل
57	المسرح الفقير – جيري جروتوفسكي	د. عمر نقرش

سينما

63	إنجيلينا جولي بين النجومية والالتزام الإنساني	محمود الزواوي
68	"زهرة" ذاكرة الجرح المفتوح على أوجاع الوطن	د. حلمي الزواتي
73	الإنتاج الدرامي العربي المشترك – الأردن نموذجا	محمد جميل خضر
79	الدراما التركية المدبلجة	ابراهيم العامري
83	الفيلم الصربي – حلم ليالي الشتاء	هيفاء أبو النادي

موسيقى

86	يوسف خاشو مؤلف سيمفونيتي "الهاشميون" و"القدس"	سميرة عوض
92	المايسترو صخر حتر – العود المصري أقرب إلى قلبي	فتحي الضمور
99	الهيب هوب	جعفر العقيلي

كتابة الصورة

104	عراق الأمير، سر بين الوهاد	مخلد بركات

رئيس التحرير: **محمد العامري**

هيئة التحرير: **يوسف الصرايرة** إشراف فني
محمد الضمور

سكرتيرة التحرير: **بيان زوايدة**

للنشر في «فنون»

- تُرسل الموضوعات مطبوعة (مرفقاً معها قرص إلكتروني) أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة.
- يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته.
- يراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب أصول البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.
- أن تكون المادة غير منشورة في أي من وسائل النشر.
- أن لا تقل المادة عن (1000) كلمة .
- هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- لا تعاد المواد المرسلة للنشر إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- ترفق مع المواد الصور اللازمة، وأن تكون مناسبة من حيث الجودة.
- إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الأصلي واسم المصدر أو المرجع.
- ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية وعلمية.
- في حال موافقة هيئة التحرير على قبول المادة يتم إبلاغ الكاتب خلال ثلاثة أشهر من تاريخ تقديم المادة.
- يرجى من الكاتب تزويد المجلة باسمه الثلاثي ورقم حسابه البنكي في حال كان مقيماً خارج المملكة.

e-mail : funoun.cul@hotmail.com

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

المواد المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

الغلاف الأول: غوستاف كليمت / النمسا

الغلاف الخلفي: ربيكا هورن / المانيا

ثقافة .... ونيابة

ما أن نذكر او نتذكر الخطاب الثقافي في الاردن ، الا ونتذكر الخطاب السياسي المجاور له كفعل متبادل بينهما ، دون ذكر التنازعات السرية بين الخطابين ، فالأول ينتمي الى فعل الحياة بمفهومها المطلق وتجليات المجتمع المدني، اما الثاني فله مبرراته بما يسمى بالواقية السياسية والاجتماعية .

واعتقد ان مصطلح الواقعية السياسية هو مناخ يتراجع فيه التغيير نحو الافضل والمكوث بمنطقة الواقع البائس دون الالتفات الى الفعل البعيد للخطاب الثقافي بل، هو نأي عن الاسترشاد به والتعامل معه كقترينا مكملة للمشهد العام للمجتمع .

متناسين أن دور الثقافة بالغ التأثير في رفع مستوى الوعي لدى الفرد وبالغ القوة في تشكيل الرأي العام وتوجيه المجتمع نحو مدنية ايجابية مشغوعة بفعل الانتاجية البناءة، وتعميق الهوية الوطنية لدى أبناء الشعب.

وهـذا الامـر يستدعي الاستشراف بالفعل الثقافي ومتطلبات انتشاره الخلاقة التي ستسهم في الارتقاء بالسياسات الوطنية وتوسيع دائرتها في كل جغرافيا الوطن، لتصبح حالة عامة تتقدم مكونات الحلول المستعصية في الارتباكات التي يعاني منها المجتمع كالعنف الجامعي والعلاقات الاسرية المشوهة وصولا الى الممارسة الفضلى للديمقراطية .

فالحاجة ماسة إلى رفـع مستوى الوعـي الثقافي لدى المجتمع الى جانب تنمية مفاهيمهم الانسانية الرافدة والدافعة لعجلة التطور والتقدم للحاق بركب الحضارة الانسانية جمعاء .

على اعتباران الثقافة تم
الهوية الوطنية في ضمائر الاجـيـال، وتسهم في تشكيل شخصياتهم على أسس سليمة،

ففي نهاية الامر لم يكن للثقافة الدور الاكبر في صنع السياسات التنموية إذن سنبقى نمكث في الواقع المتكلس اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا .

محمد العامري
رئيس التحرير

ريبكا هورن

استجلاء الالم عبر ادوات جديدة

ترجمة واعداد : شادن صالح / الأردن

ربيكا هورن (24 مارس 1944) فنانة المانية الأصل ومخرجة أفلام سنيمائية، ومن اشهر اعمالها (انهورن يونيكورن) وهوعبارة عن بدلة وقرن كبير جاء بشكل عامودي بارز من الخوذة ، وقناع رصاص يشبه سروج الاحصنة على الرؤوس..

ربيكا قضت معظم طفولتها في مدرسة داخلية وقد تمردت على رغبة والديها بدراسة الاقتصاد وقررت دخول اكاديمية هامبورج للفنون الجميلة، وبعد سنين قليلة من دخولها الاكاديمية كان يتوجب عليها ترك الاكاديمية لمرض اصابها في الرئة.

تقول ربيكا : في عام 1964 كان عمري عشرين عاما ، وكنت اعيش في برشلونة ... المنطقة التي كان باستطاعتي ان أستأجر في فندق بالساعة وكنت اعمل بالالياف الزجاجية بدون ارتداء اي قناع لانهم اخبروني انه ليس ضاراً وبعد ذلك ازداد مرضي كثيرا

وبعد سنة على اقامتي في المصحة توفي والدي وكنت شبه معزولة تماما

هذه العزلة الكاملة جعلتني اشعر باني اموت قبل ان أبدا حياتي

خرجت من المستشفى بالرغم من ان حالتي ما زالت سيئة للغاية خرجت لأمارس حياتي كأي طالب للعمل بالالياف الزجاجية والبوليستر.

كان يتوجب علي ان اخذ كمية كبيرة من المضادات الحيوية والنوم لساعات طويلة حتى استطيع ان اجمع قواي وان اعمل بشكل طبيعي .

كان يتوجب علي ان اعمل بمواد لينة وبسيطة، وخلال ذهابي الى السرير كنت ارسم بأقلام ملونة وهي المفضلة لدي في الرسم.

لقد تنقلت ربيكا هورن في حياتها بين اكثر من مدينة فقد عاشت في هامبورغ لغاية عام 1971 .. وعاشت في لندن مدة عامين (1971 – 1972) وعاشت لغاية 1973 في برلين.

وكذلك في باريس، برلين، مايوركا، ونيويورك وبرشلونة

بدايات فن الجسد وتجليات الحركة (بيرفورمانس):

هورن كانت واحدة من جيل الفنانات الالمانيات اللواتي ظهرن على الساحة الدولية ، خلال فترة الثمانينيات مارست فن الجسد الذي اصبح جزء اساسيا من عملها الفني ليشكل الحامل الاهم في خطابها الانساني في عدة موضوعات تخص الانسان .

وبالرغم من ظروفها الصعبة ، فقد عملت في مجالات الاعلام المختلفة من الاداء والنحت والرسم والسنيما والافلام وكانت تكتب الشعر ايضا وفي اغلب الاحيان كان شعرها يتأثر بعملها وملهما لها.

بعد عودة هورن للأكاديمية في هامبورغ واصلت العناية بالأشياء وكانت تعمل بأغطية الجسد والضمادات الاصطناعية.

في اواخر الستينات بدأت في العمل على فن الاداء واستخدام الملحقات الجسدية.

ففي عام 1968 قامت هورن بصنع اول منحوتة جسدية لها والتي كانت تتضمن الاشياء والادوات اللازمة للجسد الانساني

موضحة الموضوع بالاتصال بين الشخص وبين المحيط الذي يحيط به

فعملها (يونيكورن) واحدة من اهم القطع المعروفة "لهورن" وهذه القطعة عبارة عن قرن طويل على راسها عنوانها " لعبة الكلمات "

وقدمت كذلك (انهورن ديكومومنتا) في 1972 كان موضوعها المرأة التي توصف بالقرن وسموها فهي امرأة في عمر 21 عاما ومستعدة للزواج وتنفق مالها على اثاث غرفة نومها الجديدة

« تمشي في الحقول والغابات في صباح صيفي وعلى راسها قرن ابيض بارز بشكل مباشر من مقدمة الرأس واشرطة تحملها

هذه الاشرطة تشبه تماما الاشرطة التي كانت ترتديها فريدا كاهلو في رسمة "اللوحة المكسورة"

في عملها اجرت هورن عدة طبقات للطبيعة والثقافة والقضايا التكنولوجية وغالبا ما تستخدم الملامح الاسطورية في موضوعاتها الأساسية المستخدمة في عملها الفني الذي يعتمد على الاحساس المفرط للانسان، والانفعالية،و الهواجس، والمخاوف. أنها تستخدم في كثير من الأحيان علاقة الجسد بالمحيط واكثر مواضيعها عن اماكن ذات الطابع التاريخي او العاطفي بطريقة معينة وكانت تتخيل اشياء خارج حيز المتحف.

فقد اكتسبت اعمالها مساحة مهمة من النقد والاثارة لما كانت تطرحه في كل عمل تقدمه للجمهور والسبب الاساس يتعلق بطبيعة القضايا التي تطرحها والتي تمس قطاع عريض من المجتمع منها القضايا العامة في جميع انحاء العالم بما فيها المتحف.

واصبح لاعمالها اهمية كبيرة في شتى المتاحف اهمها :متحف غوغنهايم في نيويورك، ومتحف الفن الحديث، نيويورك، ومتحف الفن المعاصر في لوس أنجلوس، ومعرض الفنون نيو ساوث ويلز، أستراليا؛ دي كاستيلو ريفولي متحف للفن المعاصر، تورينو، إيطاليا، ومعرض تيت، لندن، ومتحف سان فرانسيسكو للفن الحديث، وسان فرانسيسكو، ومركز جورج بومبيدو، باريس؛ .وزونتر كونست اوند ، كارلسروه، ومتحف ستيديليك، أمستردام، و فان ابيوسيوم، ايندهوفن وغيرها الكثير.

فلم تزل ربيكا هورن الفنانة الاكثر اثارة الى جانب الفنانة الفلسطينية منى حاطوم المقيمة في لندن .

لوحات آني كوركدجيان
تعويذة ضد ندوب الحرب والوجود الإنساني

حسين بن حمزة / لبنان

بين أبناء جيلها في المحترف التشكيلي اللبناني المعاصر، آثرت آني كوركدجيان (مواليد 1972) أن تبقى داخل إطار اللوحة التقليدية وشروطها اللونية والتأليفية. ففي الوقت الذي انفتحت نبرات وأمزجة أقرانها على الفنون الحديثة وما بعد الحديثة، واندفع من جاء بعدهم إلى حقول التجهيز والبرفورمانس والفيديو آرت، وسمح بعضهم لتلك الفنون أو معانيها بالتسرب بجرعات كبيرة إلى فضاء اللوحة أيضاً، فإن الرسامة اللبنانية الشابة انحازت إلى الرسم. صحيحٌ أنها لم تقيّد لوحتها بحدود صارمة متعسفة، إلا أنها انفتحت على تطورات سوق الفن وتطوراته المحلية والعالمية، وهو ما جعلها قادرة على اللعب بمهارة على الحافات الخطرة والآمنة لتلك التطورات. هكذا، يمكن للمتلقي أن ينتبه إلى رغبة واضحة في الالتحاق بتلك التطورات، ولكن بشروط وحساسية اللوحة العادية. ما ساعدها على هذا النوع من اللعب أن الرسامة نفسها لم تكتفِ بدراسة الرسم فقط، بل إن الرسم يكاد يكون ترجمة لأشياء وطموحات مختلفة ومتعددة.

ترسم آني كوركدجيان ما يمكن تسميته بـ «الرسم العِيَادي». إلى جانب دراستها للرسم، حصلت الرسامة اللبنانية على شهادة جامعية في علم النفس، إضافة إلى دراسة معمقة في اللاهوت والدراسات الدينية، وكان صعباً عليها أن «تجد تصالحاً بين الماركي دو ساد والقديس فرانسيس الأسيزي»، بحسب تعبيرها. داخل هذه الصورة التي يحضر فيها التحليل النفسي والأسئلة الوجودية والدينية، كان يمكن للحرب الأهلية التي شهدت مقتل أبيها، وحرمتها من سنوات الطفولة العادية، أن تتحالف بشكل قوي مع الخلفية الدراسية، وتتسرب بسهولة إلى لوحتها. هكذا، بدا الرسم أشبه بالعثور على تعويذة خاصة لتخفيف الآلام الشخصية، وعلى طريقة للتعرف على آلام الآخرين أيضاً. بطريقة ما، تحولت اللوحات إلى مسرح لكائنات مذعورة ومُعَاقبة، معنَّفة وعنيفة. قلبت الرسامة الطاولة على شخوص لوحاتها، وراحت تتجول في الفناء الخلفي لصورهم الاجتماعية العادية. تنبش أسرارهم وكوابيسهم وأحلامهم ورغباتهم الأكثر سرية. تُظهر الجوانب العُصابية والهستيرية والرُهابية

في دواخلهم. كأنها تكتب تاريخاً مَرضَياً للجسد الإنساني الذي لطالما رُسمت جمالياته العارية وغير العارية في تاريخ الفن.

من معرض إلى آخر، وبغزارة إنتاجية لافتة، تورطت كوركدجيان أكثر فأكثر في جحيم الجسد البشري وطبقاته الواعية واللاواعية. الضراوة والتنكيل حضرا بكثافة تارةً، وبصفاءٍ تأملي تارةً أخرى، ولكن في الحالتين، حضر الأسلوب المتقشف والخط الواضح، والرغبة في إظهار العنف سواء كان مكشوفاً أو مدفوناً في وضعية الأجساد المرسومة أو مختزلاً بإيحاءات محددة. لا تريح الرسامة كائناتها. تكشف آثامهم وجروحهم. هناك دوماً رغبة في إفساد الانطباعات التقليدية لدى المتلقي، وإجباره على خوض الرحلة السيكولوجية التي خاضتها الرسامة نفسها. الرسم هو ترجمة متواصلة لأفكار وهواجس شخصية أكثر من كونه ارتجالات لونية أو خطوطية. كل لوحة من لوحاتها تقول فكرة أو مشهداً أو تؤوِّل حالة نفسية، إلا أن الأسلوب يتفوق على الفكرة والموضوع دوماً. هناك مذاقات تعبيرية معاصرة في أشكال هذه الكائنات، وفي الشحنة الوجدانية والذهنية التي تتجمع في ملامحها وحركتها المنكسرة أو الضارية. المعاصرة حاضرة ومكثفة أكثر في الآلام المنبعثة من الوضعيات التي تأخذها هذه الأجساد في اللوحة. إنها أجساد مرضوضة ومعنَّفة. كأنها عاشت للتوّ ما يُشعرها بنوع غامض من الذنب. كأن الحدث الذي أرّخته اللوحة انتهى للتوّ، وما نراه هو فلوله وبقاياه التي تزيد من عزلة أصحابها وانطوائهم على جروحهم النفسية الغائرة.

الرسامة التي أقامت معارض فردية عديدة في لبنان وفرنسا وبريطانيا، ولاقت حفاوة نقدية وإعلامية مستحقة، تلتحق – كما أشرنا بتجارب مجايليها ومن جاؤوا بعدهم في الانتماء إلى الفنون المعاصرة وتطوراتها الأكثر راهنيةً، ولكنها تسعى أيضاً إلى خلق مساحة خاصة لمزاجها الذي يتغذى على الجانب السيكولوجي المعتم لشخوصها الذين لا يستصعب المتلقي تذكرهم في الحياة الواقعية اللبنانية العائمة على ندوب الحرب، والمهددة بجروح إضافية في زمن السلم البارد الذي لا يزال مواطنوه بلا علاجٍ حقيقي حتى الآن.

براعة كوركدجيان موجودة في مخيلتها الخصبة وقدرتها على ابتكار وضعياتٍ ومشهديات مقلقة ومفاجئة وغير معهودة للأجساد التي ترسمها. في معارضها السابقة، كبَّلت الرسامة رجلاً بسروال نسائي في إحدى لوحاتها. رسمت أجساداً عارية أو مغلفة بغلالات كأنها مكفنة أو موجودة داخل شرنقة. رسمت نساءً بأثداء مبتورة، ونساء يلتهمن أطفالاً، ورجلاً وامرأة يتبادلان الالتهام بدل القبلات. في معرضها الأخير الذي عرضت فيها أكثر من ثلاثين لوحة بلا عنوان، حشرت طائراً في فم مفتوح على اتساعه في لوحة أخرى. أخرجت يداً بشرية من فم آخر. سحبت جسداً من جسدٍ آخر. أدارت رأس امرأة بطريقة مستحيلة واقعياً كي تعضّ كتفها، ورسمت رجلاً يستمني بعضوه الصغير المتناسب عكساً مع ضخامة جسده.

الأسلوب يوحّد كل تلك الموضوعات التي تخلق انطباعاً كما لو أنها موجودة في الجحيم المتمثل بعلاقة الكائن المضطربة مع نفسه ومع الآخرين. اللوحات، ورغم اختلاف تفاصيلها، لا تكفّ عن مساءلة المتلقي وتحريضه على تجديد انطباعاته الكسولة والروتينية. اللافت في ذلك أن الرسامة لا تتعمد أن تصنع صدمةً لدى الجمهور، بل يبدو أنها «تتلذذ» بالواقعية الفجة لحضور كائناتها المقيمة تحت ثقل كوابيسها وندوبها غي القابلة للشفاء. كأن الرسامة تعيد رسم جملة صموئيل بيكت الشهيرة « أنت موجود ولا علاج لذلك». الميل الواضح إلى تضخيم الأجساد وإظهار بدانتها أو جعل أجزاء منها تبدو عملاقة مقارنة مع باقي الأجزاء يذكرنا بشخصيات الرسام الكولومبي الشهير فرناندو بوتيرو، أما طريقة تلوينها البسيطة واستعمالها للإكريليك والباستيل والحبر فتستدعي بعض تجارب الكاريكاتير أيضاً، بينما تسري روحٌ سريالية قادمة من أعمال الفنان البلجيكي رينيه ماغريت بطريقة غير مباشرة في المذاق الكلي لتجربتها.

تستثمر كوركدجيان هذه التأثيرات المختلفة داخل حفلة أو مأدبة تشكيلية مكتظة بالتشوهات النفسية والكوابيس والندوب والكآبات والانهيارات العصبية. الموضوعات تعزّز تفاصيل المأدبة العيادية بتفاصيل مختلفة، وتُظهر المزيد من التنكيلات السريالية والنفسية التي يتعرض لها أشخاص اللوحات. تنكيلات بدأت تصفو وتهدأ في أعمالها الأخيرة التي برعت في إخفاء معالم الألم الصارخة من أجساد شخوصها، تاركةً الأسى وحده يتجول على وجوهها، وهو ما يبدو بوضوح في أغلب لوحات معرضها الأخير في بيروت، حيث يشعر المتلقي بأنه مدعوٌّ إلى تأجيل التأمل في اللوحات قليلاً، والتفرغ لمعاينة الأسلوب الذي يوحّد هذه اللوحات، رغم اختلاف موضوعاتها. أسلوبٌ تراهن فيها الرسامة على تحطيم كائناتها والتنكيل بها بدل إنجاز مدائح لونية وجماليات تقليدية.

جمجمة من عظام وسيجارة

فان جوخ

محمد عيد إبراهيم / مصر

جمجمة من عظام وسيجارة

تُعتبر هذه اللوحة من أعمال فنسنت فان جوخ النادرة، يصوّر فيها جسداً من عظام، جمجمة رمّة تنفث دخان سيجارة بكلّ ما فيها من لهفة، وهي تنظر في عناء أو عماء أو ألفة نحو آفاق المجهول. فهل كان الفنان يحارب الإدمان، أم يتطلّع نحو موته في العالم الآخر بكلّ ما فيه من غموض وغرابة، ففي نظرته شهوة للحياة وسخرية من الموت، هو الذي سدّ مسار حياته بمسدس في يديه، بعدما عاش حياة قصيرة معذّبة لم يفهمه فيها أحد. لوحة سبقت السوريالية قبل مولدها بسنين. كومة عظام تملأ إطار اللوحة، والأصفر الغالب على الأسود دلالة عالم القبور، كأنه شمس غاربة فجأةً طفحت على عينيه. والغريب أن عينَي الميت في اللوحة تبصران وسط الجمجمة!

فان جوخ
معدم اغتنى بعد وفاته

يُعتبر الفنان الهولنديّ فان جوخ (1853 ـ 1890) من الفنانين الذين غيّروا وجه التاريخ في الفنّ التشكيليّ، فقد خرج باللوحة من القصور وعالم الأثرياء إلى الشارع وعالم الناس العاديين، وقد اشتُهر باضطرابه العقليّ نتيجة الصرع الذي كان ينتابه بين حين وآخر حتى أنه صلم أُذنه حين طلبتها منه عاشقة، ثم أطلق النار على رأسه وهو يرسم وسط الحقول، حين غلب على روحه أصفر السنابل فهاج أعصابه. قابل بول جوجان وكانت له معه جولات في الفنّ انتهت بشجار وقطيعة. عاش فقيراً، يقتات الخبز والقهوة، وكان أخوه ثيو يعوله. عمل بالفنّ عشر سنين فقط، أنتج خلالها 800 لوحة و700 رسمة، لم يبع منها شيئاً، وهي الآن تُباع بالملايين. يُنسب إليه ريادة المدارس: الوحشية، الانطباعية، ما بعد الانطباعية.

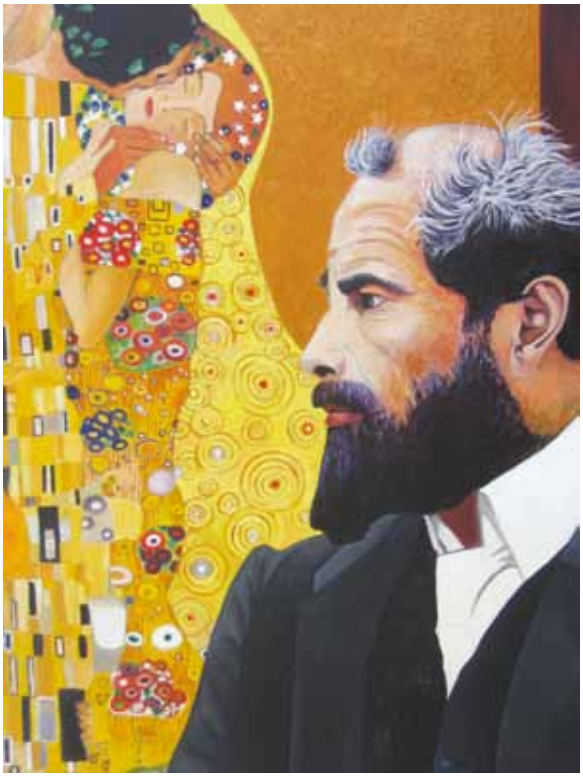
من أقوال فان جوخ

- أحلم أني أرسم، ثم أرسم ما أحلم.
- أفضل طريقة لمعرفة الله، أن تحبّ كلّ شيء.
- أعلم أني لستُ معصوماً، مع ذلك أواظب فعل الأخطاء، لكني كلّما أسقط أثب على قدمَيّ من جديد.
- الرسم عقيدتي، التي تفرض عليّ أن أستخفّ بالرأي العام.
- عليك أن تعمل مع موديل سابغة الملابس، لتكتشف العري من خلالها.
- المرأة العادية في الحقل، المصرف، المشغل، الشارع، البيت، أهجم عليها بمشاعري في درجة اللون وبعاطفتي في الشكل والوضعية.
- لا أهدأ حين أرى الآخرين معذّبين، لكني درّبتُ نفسي أن أرسمهم إيجابيين في لوحاتي.

من رسائل فان جوخ

بالنسبة للتقنية، فإنني أفتّش عن أشياء كثيرة، وخبرتي على هذا النحو: حتى لو وجدتُ بعض الأشياء فلا يزال ينقصني الشيء الهائل؛ لكني أعرف لماذا أفعل ما أفعل، وأنا واقف على أرضية صلبة في مبحثي، ومع أني لا أعرف فناناً له مثل هذه العدد الكبير من الأخطاء كما هو عندي، لكني لستُ مقتنعاً بأني مخطئ على نحو متطرّف. والمسألة هي: إن حاصل سالبين موجبٌ، ولو أخذتَ أيّ رسمة أو دراسة لي فسأريك بنفسي في ثقة غريبة الرسم والأسلوب واللون، فبها أخطاء ليس لرسام واقعيّ قطّ أن يفعلها، أخطاء فعلية، أنا مقتنع وأشير إليها بصورة جذرية ربما أكثر مما قد يفعل الآخرون.

مع كلّ أخطائي، إلا أنني لا أزال مقتنعاً بأهدافي، أعرف أني أريد أن أحقق أشياء كثيرة، لكني على يقين بأني ماضٍ على المسار الصحيح، فأنا أرسم كلّ ما أحسّ به، وأحسّ بكلّ ما أرسمه، وما يزيدني إصراراً ذلك الذي أسمعه من الآخرين عن لوحاتي، وهو ما يُصعّب عليّ الحياة أحياناً، أعتقد أنه سيحين زمان سوف يندم الناس فيه على ما صرّحوا بالباطل عما أقوم بفعله من أشياء، عن المعارضة واللامبالاة التي عاملوني بها، ولا أفعل تجاه ذلك غير أن أنسحب إلى نفسي أدبياً، فلا أعود أرى غير الفلاحين الذين أتقصّدهم لرسم لوحاتي، وستبقى هذه خطّتي دائماً، فمن المحتمل أن أتخلّى يوماً عن مرسمي وأمضي لأعيش في كوخ في مكان ما، حتى لا أسمع أو أرى من يدعون أنفسهم مثقفين.



شغلته الأنوثة الغارقة في الحلم

غوستاف كليمت كسر الأنماط السائدة في الفن العالمي المعاصر

ترجمة وإعداد: آية الخوالدة / الأردن

غوستاف كليمت، فنان نمساوي تمرد على الفنون الكلاسيكية وابتكر أنماطا جديدة جذرية من الفن الحديث، حيث سعى لربط فنون الشرق الأقصى- فنون اليابان والصين - بالمدرسة الإسلامية والفرعونية وإذابتها في وعاء المدرسة الأوروبية الحديثة المرتكزة على فكرة الابتكار وإزاحة الفواصل بين روح الفن التطبيقي والحداثة التشكيلية، محققاً معادلة كبرى ضد فنون البورجوازية النمساوية.

تمرد كليمت برسوماته الخادشة للحياء وتصويره للرجال والنساء عراة، وتميزت لوحاته بإيحاءاتها الجنسية، وتركيزها على الجسد الأنثوي بكافة تفاصيله، راسماً النساء من محيطه، مُظهراً جمالهن وبشاعتهن أيضاً، ولهذا لاقت أعماله الرفض في النمسا، على عكس الوسط الفني الباريسي الذي قدرها واحترمها.

كليمت الذي احتفل العالم العام الماضي بمرور 150 عام على وفاته - عبر إقامة العديد من المعارض التي تناولته كفنان ديكور، تميزت أعماله بمواضيع الحب والموت، وعيون شخوصه الفرعونية، بينما لم تنل رسومه قسطاً وافياً من الشهرة، او حياته الخاصة التي تكونت من مجموعة كبيرة من الرسائل.

ولد غوستاف كليمت في فيينا عام 1862، في عائلة فقيرة من مورافيا، كان والده ارنست كليمت يعمل صائغا، ويكسب القليل، لذلك اضطر الفنان أن يعيش طفولة قاسية لمساندة أسرته ماليا. في 1876، حصل كليمت على منحة دراسية في مدرسة للفنون والحرف، حيث درس حتى 1883 الرسم المعماري، وفي عام 1877 ألتحق أخاه ارنست بالمدرسة وأصبح حفاراً، وافتتح الشقيقان مع صديقهم فرانز ماتش مرسماً خاص لرسم الجداريات في متحف Kunsthistorisches، متأثرين بالفنان النمساوي هانز ماكارت.

في عام 1880 انتهى كليمت من تزيين قاعة البيرغثياتر القديم، التي عدت من أعظم انجازات الفنان وكانت سببا رئيسيا في شهرته، حيث مُنح جائزة الرسامين الذهبية، وتكشفت أمامه أنماط جديدة من الفن الحديث بعيداً عن الرسم الكلاسيكي. وبعد مرور ثلاثة سنوات، انخفضت نسبة المبيعات في الشركة،

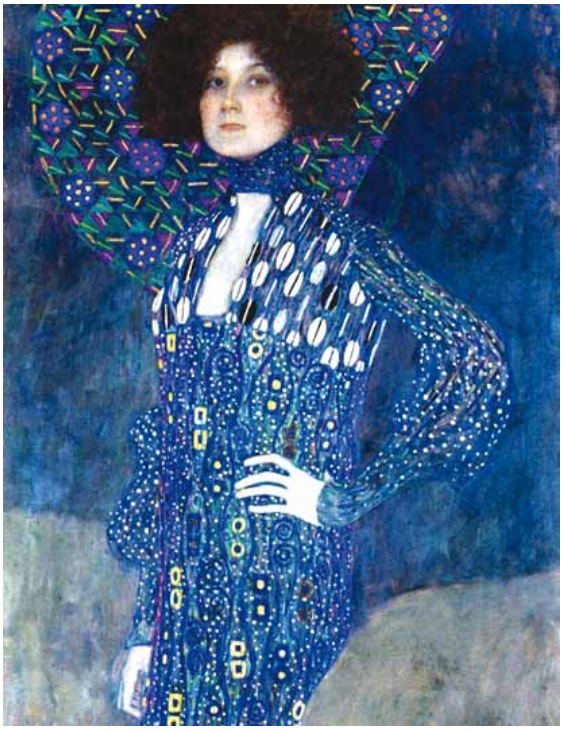
حيث أراد فرانز أن يفتتح فرعاً متخصصاً في اللوحات، كما وتغير أسلوب كليمت في الرسم، مما جعل استمرار الشركة مستحيلاً، إلى جانب أن ارنست توفي في عام 1892 بعد وقت قصير من وفاة والدهما.

وبسبب هذه المأساة المزدوجة ابتعد كليمت عن الحياة العامة، وركز على التجريب ودراسة أنماط فنية معاصرة إلى جانب الأنماط التاريخية التي تتجاهلها معظم المؤسسات الفنية، مثل اليابانية والمصرية والصينية القديمة والفن الميسينية. وفي عام 1893 بدأ العمل على رسم ثلاثية تشكيلية لتزيين سقف قاعة ماغنا في جامعة فيينا، وأن تكون مجرد تمثيل استعاري لثلاث كليات وهي كلية الحقوق، وكلية الفلسفة، وكلية الطب، وعلى الرغم من أن كليمت أبدع فيها، إلا انه واجه انتقادات لاذعة وقاسية، مردها رموزها الجنسية الفاضحة، وروح اليأس والتشاؤم التي سيطرت على موضوعاتها، ورفضتها إدارة الجامعة. وللأسف دمرت اللوحة أثناء الحرب العالمية الثانية، وبقي منها النسخ بالأسود والأبيض.

لم يكن كليمت وحده في معارضته لأسلوب الفن النمساوي في ذلك الوقت، حيث اشترك مع أربعين فناناً نمساوياً في تأسيس أكاديمية بعنوان "حركة الانفصال الفنية فيينا" عام 1897، وانتخب رئيساً لها، ومن أهم أهداف الجمعية: إعلان التمرد على الفن الجامد والمعقد ومحاربة الأسلوب الأكاديمي وقواعده الكلاسيكية لمصلحة "أسلوب الانفصال"، ومحاربة فنون الذوق الضعيف، ورفض تقسيم الفن بين فن للنخبة وآخر للعامة. ونادى كليمت بنظرية أنه لا فرق بين سكان القصور وبين البسطاء من عامة الناس.

خلال هذه الفترة لم ينأى كليمت بنفسه عن اللجان العامة، وابتدأ منذ أواخر عام 1890 بقضاء عطلة الصيف السنوية مع عائلة الفلوغ على شواطئ الاتريس، حيث رسم العديد من المناظر الطبيعية، التي قورنت بالصور الفوتوغرافية لشدة دقتها، إذ قيل أن كليمت كان يرسم باستخدام التلسكوب، إضافة إلى رسمه للشخصيات والتي لاقت تقديراً كبيراً.

تميزت الفترة الذهبية للفنان كليمت بالعديد من النجاحات، حيث استخدم في لوحاته مجموعة من أوراق الذهب، وخاصة في لوحتيه «قصر أثينا» 1898 و«جوديث» 1901، كما وامضى فترة مطولة بالعمل على لوحتيه «أديل بلوخ باور» 1907، و«القبلة» 1907-1908. لم يكن كليمت كثير السفر، إذ كانت أغلب رحلاته إلى البندقية ورافينا المشهورتين بالفسيفساء الجميلة، وعلى الأرجح استوحى منها أسلوبه الذهبي ومخيلته البيزنطية. وفي عام 1904 تعاون كليمت مع مجموعة من



الفنانين لتزيين قصر ستوكليه لأحد الأثرياء البلجيكيين، وكانت من أروع المعالم الأثرية من عصر الفن الحديث، حيث فاقت أعمال كليمت في قاعة الطعام كل التوقعات، بينما انشغل كليمت ما بين عام 1907 و1909 برسم خمسة لوحات لنساء من المجتمع ملفوفة جميعها بالفراء، وظهر حبه الواضح لتصميم الملابس والحلي من خلال التصاميم التي منحها لعائلة فلوغ، التي كانت تدير داراً للأزياء.

عاش كليمت حياة بسيطة جداً، حيث كان يرتدي الصندل والجلابيب الطويلة، ويكرس أغلب وقته للعائلة والحركة الانفصالية، كما لم يكن يختلط كثيراً بالأوساط الاجتماعية أو الثقافية، وعلى الرغم من علاقاته الكثيرة بالنساء، إلا أنه تمكن من الحفاظ عليها طي الكتمان، بعيداً عن أية فضائح شخصية.

شهد عام 1910 عودة عصر كليمت الذهبي من جديد، حيث حصلت لوحته «الموت والحياة» 1908-1910 على الجائزة الأولى في المعرض الدولي في روما، على الرغم من أن الفنان لم يكن راضياً عنها، وقام بتغيير الخلفية من اللون الذهبي إلى الأزرق.

ولا يمكن الحديث عن الفنان الأسطورة كليمت من دون التطرق إلى لوحته «القبلة» التي اعتبرت من أشهر الأعمال الفنية العالمية التي أنجزت في القرن العشرين، وصنفها أغلب النقاد ضمن أفضل خمس لوحات في تاريخ الفن التشكيلي العالمي، واللوحة تصور امرأة في حالة هيام أشبه بالذوبان من تأثير قبلة يطبعها على خدها رجل يبدو وكأنه قد احتواها تماما. مستخدما الألوان الداكنة والخطوط والمساحات الزخرفية الذهبية، كما

نجح كليمت في تصوير الحدث وتلوينهما وتلوين الطبيعة من حولهما، ودقق في تفاصيل ملبسهما الذي جاء على شكل روب طويل يكسوه اللون الذهبي مع منمنمات مستطيلة باللون الأسود للرجل ودوائر بألوان متنوعة للمرأة، موظفا إحساسه المترف وشهوانيته الواضحة تجاه الجسد الأنثوي.

أما عن ملهمة كليمت وصاحبة الوجه الأشهر في لوحاته، أميلي فلوغي، تعرف بها عندما كُلف هو شركاؤه برسم لوحات لمسرح بروغ الذي كان قد أعيد بناءه، وعندما انتهت اللوحات، مُنحوا وسام الاستحقاق الذهبي من الإمبراطور فرانز جوزيف. وقد تزوّج ارنست كليمت من هيلين شقيقة أميلي في عام 1891. وبعد فترة وجيزة بدأ غوستاف كليمت علاقته الطويلة مع أميلي المرأة التي صارت ملهمته بامتياز وباتت مصدراً لكثير من كتاباته الأدبية، وكانت أيضا واحدة من ألمع مصمّمي الأزياء في بين عامي 1904 و1938، وأسّست دار الأزياء الخاصّة بها عام 1904 بالتعاون مع شقيقتيها هيلين وبولين وكليمت نفسه.

ظهرت أميلي في عدد من الصور الفوتوغرافية التي التقطها لها كليمت عام 1906. وعلى رغم الضجيج الكثير الذي يحيط بعلاقتهم، إلا أن معظم مؤرخي الفن يعتقدون أنهما لم يكونا عاشقين، والمراسلات التي كانا يتبادلانها توحي بأن العلاقة بينهما كانت أفلاطونية إلى حدّ كبير، والرسائل الـ400 التي تبادلاها معاً والمعروضة في متحف ليبولد تبرز شخصية

متحررة وهادئة، حيث كان يرسل لها أحياناً ثماني رسائل في اليوم هي مجرد ملاحظات، أو مشاهدات، كان يصف فطوره، أو يشتكي من إصابته بالزكام. لقد كانت أميلي فلوغي المرأة الوحيدة التي استطاعت ترويض جموح كليمت في تلك الأوقات الصعبة، وكانت في الوقت نفسه ملهمته وطبيبته التي خفّفت عنه آثار نوبات الاكتئاب التي كان يعانيها.

توفيت آنا والدة كليمت عام 1915 وتوفي بعدها الفنان بثلاثة سنوات، في 6 شباط 1918، بعد أن أصيب بنوبة قلبية والتهاب رئوي ودفن في مقبرة هايتزنغ في فيينا، تاركاً وراءه العديد من اللوحات غير المكتملة. وحصلت لوحات كليمت على أعلى الأسعار المسجلة للأعمال الفردية في الفن، إذ في عام 2006 تم شراء لوحة "أديل بلوخ باور" لجاليري نويه في نيويورك بك 135 مليون دولار أمريكي، متجاوزا لوحة بيكاسو "صبي ذو غليون" 1905 والتي بيعت عام 2004 مقابل 104 مليون دولار.

لاحظ مؤرخي الفن مجموعة منتقاة من التأثيرات المساهمة في أسلوب كليمت، وخاصة الأسلوب المصري، المينوسي، اليوناني الكلاسيكي، والبيزنطي، كما تأثر كليمت بنقوش الفنان البريشت دورر، أواخر العصور الوسطى الأوروبية، إلى جانب المدرسة اليابانية "ريمبا"، فتميزت أعماله برفض الأساليب الطبيعية الأولى، والاستفادة من الرموز والعناصر للتعبير عن الأفكار النفسية والتأكيد على حرية الفن وتخليصها من الثقافة التقليدية.

الناقد شربل داغر:
الفنون العربية لم تدخل بعد مضمار الحداثة

خالد سامح / الأردن

حطت التجربة الكتابية لشربل داغر في عدة محطات نقدية وعلمية وابداعية، فهو شاعر وروائي حداثي وناقد تشكيلي وباحث في علم الجمال وتاريخ الفن الاسلامي والتراث العربي، كما أن له العديد من الدراسات الانسانية والمؤلفات التوثيقية التي أغنت المكتبة العربية ورفدتها بمادة معرفية وعلمية رصينة، وقد التقته «فنون» على هامش زيارته لعمان مؤخرا بدعوة من وزارة الثقافة حيث قدم محاضرة في المركز الثقافي الملكي بعنوان «الخطاب عن الفن الإسلامي: قراءة نقدية»، وأثارت معه العديد من القضايا ذات الصلة بالتراث والابداع البصري والحراك التشكيلي العربي وغيرها من المحاور.

تجدر الاشارة بدايةً الى أن أن داغر المولود في العام ١٩٥٠ حاصل على دكتوراة في الدراسات العربية والاسلامية من جامعة السوربون الفرنسية وأستاذ في جامعة البلمند (لبنان)، ترأس لجان التحكيم في: "مهرجان الفنون التشكيلية" في البحرين (١٩٩٧، ٢٠٠٠)، وفي "بيناي الشارقة الدولي السادس" (٢٠٠٣)، وفي "مهرجان عُمان التشكيلي" (٢٠٠٦)، كما ترأس لجنة تحكيم أول دورة عربية في البحث التشكيلي (٢٠٠٨).

من دواوينه الشعرية: "فتات البياض"، "رشم"، "تخت شرقي"، "حاطب ليل"، "غيري بصفة كوني"، "ترانزيت"، "وليمة قمر" و"القصيدة لمن يشتهيها". وله في ترجمة الشعر والشعراء: "العابر الهائل بنعال من ريح"، "دم أسود"، "أنطولوجيا الشعر الزنجي-الإفريقي"، "الوصية" لريلكه و"شملُ تشابهٍ ضائع".

وأصدر داغر رواية بعنوان "وصية هابيل"، ومن كتبه في الأدبيات وعلم الجماليات: "التقاليد الشفوية العربية"، "الشعرية العربية الحديثة"، "الحروفية العربية: فن وهوية"، "مذاهب الحسن: قراءة معجمية-تاريخية للفنون في العربية"، "الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال"، "اللوحة العربية بين سياق وأفق" و"الفن والشرق : الملكية والمعنى في التداول". وتُرجمت دراسات مختلفة له في الفنون القديمة (الشرقية والإسلامية)، والحديثة (الغربية والعربية) إلى الإنجليزية والألمانية والفرنسية وغيرها.

في مسيرتك الكتابية والثقافية تلتقي ميادين وحقول مختلفة، على رأسها الشعر، ثم النقد الأدبي فالتشكيلي، والبحث في فلسفة الفن وتاريخ الفن الاسلامي وعلم الجمال وكتابة الرواية، وغيرها، فهل لك أن تخبرنا كيف يتسع عمر المثقف لكل هذه الجوانب؟

الاجابة عن هذا السؤال ترهقني كثيرا، اذ أنني تحققت أكثر من مرةمن أنني عدلت في سيرتي الذاتية ترتيب مؤلفاتي حسب ميادينها، وهذا ما يمكن أن يتابعه القاريء في قائمة مؤلفاتي وان عاد خصوصا الى تصفح ملفات موقعي الالكتروني، فبعض أوجه الكتابه يصدر حكما عن خيارات ومقاصد، الا أن بعضه الآخر يصدر بشيء من المفاجأة، لنفسي قبل غيري، وهو يربكني أيضا لدرجة أنني تدبرت صورا واستعارات لوصف ما أنا عليه فقلت ذات مرة ان كتاباتي هي أشبه بالبيت، له غرف كثيرة، وأحد النقاد الذي درسني قال فيّ " انه مجموعة كتاب في كاتب واحد"، ولو عدت الى شعري، لا سيما الأخير منه تجد صورة الأصوات المتعددة في المتكلم الواحد، هذا التعدد يلازمني في صورة كيانية لا أكاد أنفك عنها وأعتد على العيش معها، وهي ككل عيش فيها مشاعر فرحة الاكتشاف والمغامرة التي ينبني عليها التعدد، لكن فيها مصاعب التواجد هنا وهناك وفي مكان آخر، لهذه لا أحسن تعريفا لما أنا عليه، وما يمكنني قوله في صورة أكيدة هو أن هذا التعدد لاينفي الاخلاص أي اخلاصي التام، وانهما فيّ بما يحتاجه كل كتاب ودراسة من انصراف تام له ومن اعداد قوي على ما آمل له.

اللوحة والقصيدة، من تسبق الأخرى عندك، وكيف تنظر للعلاقة بين الكلمة والصورة؟

هنا الاجابة متعددة، بوصفي شاعر من جهة ودارسا للفن في علاقته بالكلمة من جهة ثانية، أو بوصفي من ناحية شعري موضوعا لاستلهامات أعداد من الفنانين العرب بقصائدي،

وبصفتي الاولى كشاعر فان القصيدة لاتقوم عندي بدور صورة، خاصة وأنني أبتعد عن الانشاد وأتخفف من الغنائية، وهذا ما يجعل قصيدتي تنصرف الى تشكيل عالمها ابتداءً من المعاينة أو من تحريك المنظر أو اللحظة في حد ذاتها، وهذا يجعل من قصيدتي ذات بناء صوري تلقائي ومطلوب في الآن نفسه، أما بوصفي ناقدا فإنني أرى أن تجارب استلهام التصوير للشعر العربي عديدة في بلادنا ونجحت في ابراز متن غزير من الأعمال الفنية المتعالقة مع القصائد، وهي تجارب تحظى أكثر فأكثر باهتمامات الدارسين الأكاديميين فضلا عن متابعة النقاد والصحفيين لها وهذه التجارب متنوعة ومتعددة من جهة علاقة الصورة بالقصيدة، ومن جهة تعبيراتها بنفسها، ولقد تناولت بعض هذه التجارب بالدرس في العديد من كتبي وأراها قد احتلت نصيبها من الابداع العربي الراهن، ولكنها لا تزال تحتاج على ما أظن وأقترح الى مزيد من التفاعل بين الشعر والفنون الأخرى، مثل الموسيقى والرقصوالغناء الانشادي وغيرها، أما لجهة تجارب أعداد من الفنانين العرب مع قصائدي فهي تجارب أعتز بها بوصفها نجحت أو صدرت عن تفاعلات مع القصيدة بما أظهرها في تجليات أخرىمجددة لها بمعنى ما، هذه التجارب تشبه ما أقوله في ترجمة شعري، اذ أقول بأن ترجمة قصائدي والى أكثر من لغة هي تجديد لحياتها، بل هي حياة ثانية وأخرى لها، وما يروقني في هذا وهذا ما يظهر في اللوحة المستلهمة للقصيدة أكثر هو أن التصوير خيانة الزامية للقصيدة التي تتعامل معها، أي أنها تستعيدها لتبنيها بطريقة مغايرة وبحساسية أخرى.

حاضرت في عمّان حول "الخطاب في الفن الاسلامي"، ولك العديد من الدراسات والكتب في "الفنون الاسلامية"، ما رأيك بسعي البعض ل"عصرنة" الفن الاسلامي، والانتقال به نحو فضاءات التجريب والحداثة؟

لو كان لي أن أجيب بوصفي يابانيا، لقلت ان الثقافة اليابانية تميز بين ثقافتها التقليدية الكلاسيكية وبين ثقافتها الحديثة المتأثرة حكما بالثقافة الغربية، فهي لا تزال متمسكة على سبيل المثال بتقاليد مسرح "النو" كما استوت منذ عدة قرون فلا تبدل فيها شيئا، فيما تعرف اليابان الى جانب "النو" مسرحا مشابها للمسارح الغربية وهذا أيضا ينطبق على علاقتهم بفنونهم القديمة مثل الخط واللوحات التشكيلية، ولا يعني تمسك اليابانيين بهذا البناء الثقافي الجلي غياب علاقات ومشاريع التفاعل بين شقي هذه الثقافة، أما في بلادنا فالمشهد مختلف تماماً رغم أنه كان علينا أن نعرف ونعايش ماتعرفه اليابان وتعايشه لجهة وجود ثقافة قديمة غنية ولجهة انفتاحها على الحداثة الغربية في القرن التاسع عشر، نحن للأسف أضعنا فنوننا التقليدية مثل الفن الاسلامي، وما تبقى منه فقير في أحوال عديدة، ولا يتعدى بعض الحرفيات، أما في الجانب الحديث من فنوننا فنحن أيضا لم ندخل تماما مضمار الحداثة بل تكاد تكون أحيانا نوعا من الزي الحديث فوق كياننا ، لذلك أعتقد بأن هنالك أسئلة صميمية ومصيرية يتوجب على العربي وعلى المبدع العربي خصوصا أن يطرحها على نفسه، وأن يجد الأجوبة المناسبة لها، أستعمل دائما في كتباتي لفظ (الأفضلية الثقافية والجمالية) وأريد منه الاشارة الى أن الشعوب والثقافات تختلف فيما بينها من دون أن يكون نموذج فيها أفضل من غيره، فكل واحدة منها تختار أفضليات لها وتمسك بها وتجددها وتعززها، أما نحن في بلادنا فالأفضليات ليست متبناه تماما بل هي موضوع نزاعات وتلفيقات، وهذا مايوقعنا في انتاج مايمكن ان نسميه شبه الثقافة وشبه الفن.

مادمنا نتحدث عن مفاهيم الحداثة والتجريب في التشكيل والفنون البصرية المختلفة، وبما أن الكثيرين يبشرون بأفول زمن " الفن المتحفي" أو فنون "الصالون" لصالح أشكال أخرى من الفنون الانشائية والتجهيزية والمفاهيمية، ما هومفهومك للتجريب، وفي أي اتجاه تسير الفنون البصرية برأيك؟

نعايش منذ ثلاثة عقود انقلابا يكاد يكون تاما في المشهد التشكيلي، وهو انقلاب يعج بالمقترحات الفنية والجمالية المختلفة، وهو ما عرفه الفن عمليا منذ بدايات القرن العشرين، لكنه اتخذ في العقود الثلاثة الأخيرة وجهه تكاد أن تكون حاسمة اذا تستند الى سياسات عليا شجعت ونمت الأساليب التجريبية على حساب فن "اللوحة"، هذا ما ظهر في سياسات البينياليات

الدولية بما فيها بينالي القاهرة والشارقة في بلادنا، حيث أن هذه المسابقات الدولية تكادأن تحصر عارضيها في الفنون التجريبية وحدها، وهو ما كان له انعكاس سريع على سياسات العرض في كثير من المدن والمتاحف وصالات العرض وغيرها، الا أن هذا التغيير الواسع لا يزال كما أظن مفتعلا في جوانب منه وهو قيد التنافس والسجال أيضا، وسبق لي أن كتبت أكثر من مرة في أن هذه التجارب الجديدة تستند الى أفكار جديدة أحيانا، الا أنها على مستوى الصنع لا تقدم الشيء الكثير، كما أعتقد كذلك بأن دورة السوق في اقتناء الأعمال الفنية وفي تحديد قيمتها المالية والتداولية لايزال في بداياته وقد يخضع لتبدلات ليست بمنأى عنها جانب كبير من الفنون التجريبية، ويمكن أن أضيف الى ذلك اسباب عملية تزيد من حدة السؤال حول مدى ديمومةهذه الفنون التجريبية، اذا عرفنا أن اللوحة نجحت في أن تكون أيقونة التشكيل الاولى وعلى مدى خمسة قرون على الأقل لسبب أنها قابلة للحمل واللف والتوضيب السهل، وهذه الأسباب العملية تطرح تساؤلات جدية على قسم على الأقل من الأعمال التجريبية اذا أنها غير قابلة للنقل الميسر وهي معرضه سريعا للتلف، لا أريد من هذه الملاحظات التشكيك المسبق بهذه التجارب وانما أريد أن أثير أسئلة في مشهد فيه مقادير من الافتعال كما قلت، وبالتالي لا أستطيع أن أركن اليه والى ما يظهر فيه بصورة موثوقة.

كناقد، أين تضع العرب في المشهد التشكيلي العالمي؟

انه سؤال صعب، حتى لا أقول أنه يستحيل علي الاجابه، لأنه اجمالي ولا أملك الاحاطة الكاملة لكي أحسن الاجابة عنه، أريد فقط أن أشير الى جانب واحد من جوانب هذا السؤال، وهو ماذا نفعل نحن كأفراد وجمعيات وحكومات لكي يكون التشكيل العربي حاضرا في المشهد العالمي، أعتقد أننا لا نفعل الكثير اذا يقتصر الأمر أحيانا على بعض الأسابيع الثقافية التي تجريها هذه الوزارة أو تلك في هذه المدينة الغربية أو تلك، فلا يحضرها الا العدد القليل ودون أن تحظى باهتمامات النقاد الجيدين، وهذا ما يصح في قضية مقتنيي الأعمال الفنية من العرب، اذا أنهم يغيبون عن المشهد لولا بعض الاستثناءات القليلة جدا من عمليات الاقتناء والمزادات العلنية في المدن الكبرى، وبالتالي فإن عمل بعض الفنانين العرب ونجاحهم في العرض في هذه المدينة أو تلك وتوفقهم في بعض الربح وبعض الاعتبار لايغيب ضبابية المشهد الاجمالي للفن العربي في المشهد العالمي.

أخيرا، مامدى متابعتك لواقع الحراك التشكيلي الأردني، وكيف تقيمه؟

أتابع منذ سنوات بعيدة واقع التشكيل في الأردن من خلال معارض أتيح لي في زياراتي لعمان أن أتعرف عليها، أو من خلال التعرف على مشاركات فنانين أردنيين في مناسبات تشكيلية عربية أو دولية، وهي تجارب بات في مقدور المتابع أن يقول فيها أنها تعبر عن حركة راسخة ذات معالم وحدود وتجارب أسلوبية متنوعة ومختلفة على الرغم من أن عمر أو بدايات هذه الحركة لا يتعدى الثمانية عقود، وهذا ما لحظته في وفرة أعداد الفنانين وتنوع أساليبهم وفي حضورهم المميز أكثر فأكثر وفي بروز صالات للعرض في عمان وفي عناية الصحافة بصورة كبيرة في ذلك القطاع الابداعي ورصدها لأهم التجارب فيه، وبصدور دوريات وكتب عن هذا الفن وعن الفنانين الاردنيين، كما يتوافر لديكم عدة كليات وأقسام ومعاهد معنية بتدريس الفن، هذه كلها مؤشرات ضرورية لتشكل بنية تشكيلية ولقيام حركة طبيعية فيها، على أن هذا كله يوفر مناخا محفزا لتولد التجارب الجديدة والمميزة، لهذا قد يكون الجواب الأشمل عن هذا السؤال ممكنا بعد عقود قليلة حتى لا أقول بعد سنوات قليلة.

فن الفيديو آرت .. توثيق اللحظة

يوسف الصرايرة / الأردن

بدأت الفنون تتجه نحو تقنيات جديدة في محاولتها الخروج عن الأطر التقليدية التي سيطرت على الأساليب الفنية وحددتها في إطار اللوحة الصامتة.

وتروم الفنون عبر هذه التقنيات مواكبةَ التطور التكنولوجي المتسارع، لذا ظهرت أنواع متعددة من الفنون تستفيد من التقنيات الرقمية وتنفتح على الحقول المختلفة متزاوجة مع السينما والموسيقى والرسوم المتحركة.

من هنا، ظهرت "فنون الفيديو" أو ما اصطُلح على تسميته "الفيديو آرت" (Video Arts) التي ارتبطت بشكل مباشر بفن التصوير الضوئي مستفيدة من تقنيات السينما والتلفزيون والحاسوب، بما يتفق مع رسالة الفن التي تحمل العديد من المضامين والرؤى التي يتم التعبير عنها بأسلوب جديد خارج القوالب التقليدية للفن.

وبات فن الفيديو يُعرف باللغة العربية بـ"فيديو الآداب" أو "فيديو الفنون"؛ أي الفيديو الذي يكون محتواه مهتماً بالأدب أو الفن ويسعى إلى التعبير عن العواطف والأفكار والهواجس التي تجول في داخل الإنسان، سواء أكان التعبير شعراً أم نثراً أم غير ذلك.

تاريخياً، ارتبط ظهور هذا الفن باختراع جهاز التلفزيون في العام 1945، واستمر البحث والتطوير عليه بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وظهرت محاولات في فن الفيديو بالولايات المتحدة الأميركية وفرنسا في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن الفائت أسّس لها الكوري نام جون بايك الذي قام بتصوير البابا بول الخامس خلال زيارته التاريخية لمدينة نيويورك في العام 1965، والألماني فولف فوستيل، وكلاهما عضوان في حركة الروّاد "الفلوكسوس"، وتبعهما فنانون من أمثال: إيرني كوفاكس، وجان-كريستوف آفرتي.

وقدم هؤلاء نماذج أقرب ما تكون إلى التجريب والمحاولات التي كانت بمثابة البذرة الأولى لنمو فن جديد أصبح له خلال، فترة زمنية محدودة، محبوه ورواده. ويعَدّ معرض «أعمال الجسد» من أوائل المعارض التي أقيمت لهذا الفن، وذلك في العام 1970، في متحف توم مايوني في ولاية كاليفورنيا، وشارك فيه مجموعة من الفنانين.

وفي فترة الثمانينات من القرن الماضي، ظهر عدد من الفنانين الذين تخصصوا بفن الفيديو، ومن أبرزهم: بيل فيولا، وميخائيل أودنباش، كما ظهرت في هذه المرحلة

موجة الأغنية المصورَّة «الفيديو كليب» واتخذت طابعاً تجارياً، رافقها وبشكل موازٍ أعمال فنيّة ذات قيمة إبداعية، متأثّرة بتقنية المونتاج السينمائي التي تميزت بالخِدَع غير القابلة للتمييز بينها وبين الواقع المرئيّ، كما تغلغل الحاسب الإلكتروني في إنتاج الفيديو الفني لتقديم أعمال تبتعد عن التسجيل التوثيقي وتقترب من عوالم الإبداع الفني.

وعكف بعض الفنانين على إنتاج نماذج فنية غلب عليها طابع الدمج بين الاتجاهات والمدارس الفنية والتقنيات السينمائية بما في ذلك عالم الصوتيات والمرئيات. وقد وجد بعض الفنانين فيها إمكانية للتعبير عن عالمهم الداخلي بشكل أكثر وضوحاً وبساطة، كما أنها أتاحت لهم الفرصة للاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والتركيز على مفردات بعينها تطرح موضوعات حساسة وتناقش قضايا إنسانية على قدر كبير من الأهمية.

كذلك، أتاح فنُّ الفيديو الجمعَ بين أشكال متضادة من الفنون البصريّة كالعمارة، والتصميم، والنحت، والفن الإلكتروني، والفن الرقمي وفن الفيديو.. كما وفرت ثورة الفيديو الرقمي مناخاً خصباً لهذه الفنون، وصار بالإمكان الإبحار عبر عبابها بحرية وسهولة.

وفي عدد من التجارب، نأى فن الفيديو عن طقوس العمل السينمائي، إذ ليس بالضرورة أن يتقيد بالشروط المألوفة للسينما من حيث الحوار والممثلين والديكور، واستطاع أن يجد لنفسه كينونة مختلفة، إذ إنه أتاح فرصة للعاملين في هذا المضمار الجديد، التعبير عن ذواتهم وإفساح المجال لخيالهم في التحليق، ويشمل ذلك الفنيين المشتغلين فيه مثل الجرافيكيين، وفنّيي الصوت والإضاءة والديكور..

وفي البلاد العربية، ما يزال فن الفيديو في بداياته، رغم أنه بات يشهد اهتماماً من الفنانين وصالات العرض التي صارت تقيم له معارض مكرّسة، بخاصة مع بداية الألفية الجديدة، إلا أنه ما يزال محصوراً بمحاولات خجولة نظراً لتأخر صناعة السينما في البلدان العربية، والتي هي من أهم روافد هذا الفن. وبرزت بعض المحاولات التي ارتبطت بواقع الحال التي تعيشه المنطقة العربية مثل الاحتلال الإسرائيلي وما يمارسه من قمع يومي للمواطن الفلسطيني، والاحتلال الأميركي للعراق، ثم ما يشهده العالم العربي اليوم من ثورات اصطلح على تسميتها «الربيع العربي».

وقد تُرجمت بعض المحاولات على أرض الواقع مجسدةً مجريات الأحداث في الساحة العربية، وساعدَ في إيصالها للعالم، بالصوت والصورة، أثيرُ وسائل الاتصالات التي غدت في متناول اليد وبأسرع زمن.

ومن أهم المشتغلين في هذا المجال من العرب، الفلسطينية منى حاطوم التي برزت كأول فنان عربي ينجز أعمالاً تحمل مضامين إنسانية قلما يعبّر عنها الفنان ضمن الطقوس الفنية التقليدية، وقد جابت بها أوروبا ونالت عنها

العديد من الجوائز العالمية. وفي منجزها الفني، تثور منى حاطوم على ما هو اعتيادي ومتّسق، وتقف بمواجهة الرتابة والمألوف، ففي عملها «مقاييس البعد»، يدور حوار حميم وخاص بين الأم وابنتها، يتمثل فضاؤه المكاني بالحمام، ويظهر في العمل جسد الأم المغطّى بكلمات كُتبت بالعربية (هي في الحقيقة رسائل تلقتها الفنانة من أمّها)، ويتردد صوت حاطوم مترجَماً الرسائل إلى اللغة الإنجليزية، ويتداخل الصوت مع الحوار المستمر بين المرأتين، بشكل مشوش، ليتحدث العمل عن تعقيدات المنفى وما تُنتجه الحروب من شعور مؤلم بالفقد والفراق.

كذلك، قدم السوري عبد الله صالومة أعمالاً ضمن فن الفيديو، مثل: فيلم "تعاون الفنون السبعة" الذي يضع فيه رؤيته للفنون السبعة، بحسب تصنيف "إتيين سوريو" الذي قسّم الفنون إلى: رسم، تلوين، نحت، موسيقى، شعر، رقص وسينما.. متسائلاً عن إمكانيّة جمعها معاً في عمل واحد.

يُعد هذا الفيديو لصالومة عملاً جامعاً يقدّم ليس فقط النتيجة النهائية التي أنتجتها الفنون السبعة معاً، وإنما، أيضاً، مراحل الإنجاز التي تمت بالتعاون مع مجموعة كبيرة من الفنانين والتقنيين المختصين في الفنون على تنوعها، وفي النتيجة تتداخل الفنون السبعة وتتمازج لتعبّر عن "صراع الأفكار للخروج والراحة" الاسم الفرعي لهذا العمل.

ويقدم العراقي عادل عابدين من خلال أعماله المنفذة بالفيديو موضوعات تتعلق بالسلطة، موظفاً التمثيل الرمزي الموحي. ففي عمله "مفردات لغوية شائعة"، يصور الفنان فتاة صغيرة لا يتجاوز عمرها سبع سنوات ولا تتحدث العربية تقف أمام الكاميرا، وتردد ما يمليه عليها صوت رجل من كلمات باللغة العربية، منها: احتلال، اختطاف، موت، إعادة أعمار.. تبدو الطفلة غير مدركة لمعاني هذه الكلمات ومدى قسوتها، في إشارة إلى أن هذه الطفلة التي تعيش في العالم الغربي في ظروف مهيأة لنمو طبيعي للطفل، تغاير تماماً الظروف التي يعيشها أطفال العراق في سن مماثلة، والذين يعرفون ويرددون مثل هذه الكلمات كجزء من واقع حياتهم اليومية.

ومع تزايد الاهتمام بفن الفيديو الذي يرتبط بشكل أساسي بواقع الحياة، ويناقش جوانبها الفكرية والفلسفية والوجودية عبر الصورة التي هي الأقوى في الخطاب الإعلامي اليوم، من المؤكد أن المستقبل سيكشف عن تجارب عربية مهمة وخصبة في هذا المجال، ستحمل رسالة الفن العربي وقضاياه إلى العالم.

الفنان رافع الناصري

شهادة إبداعية

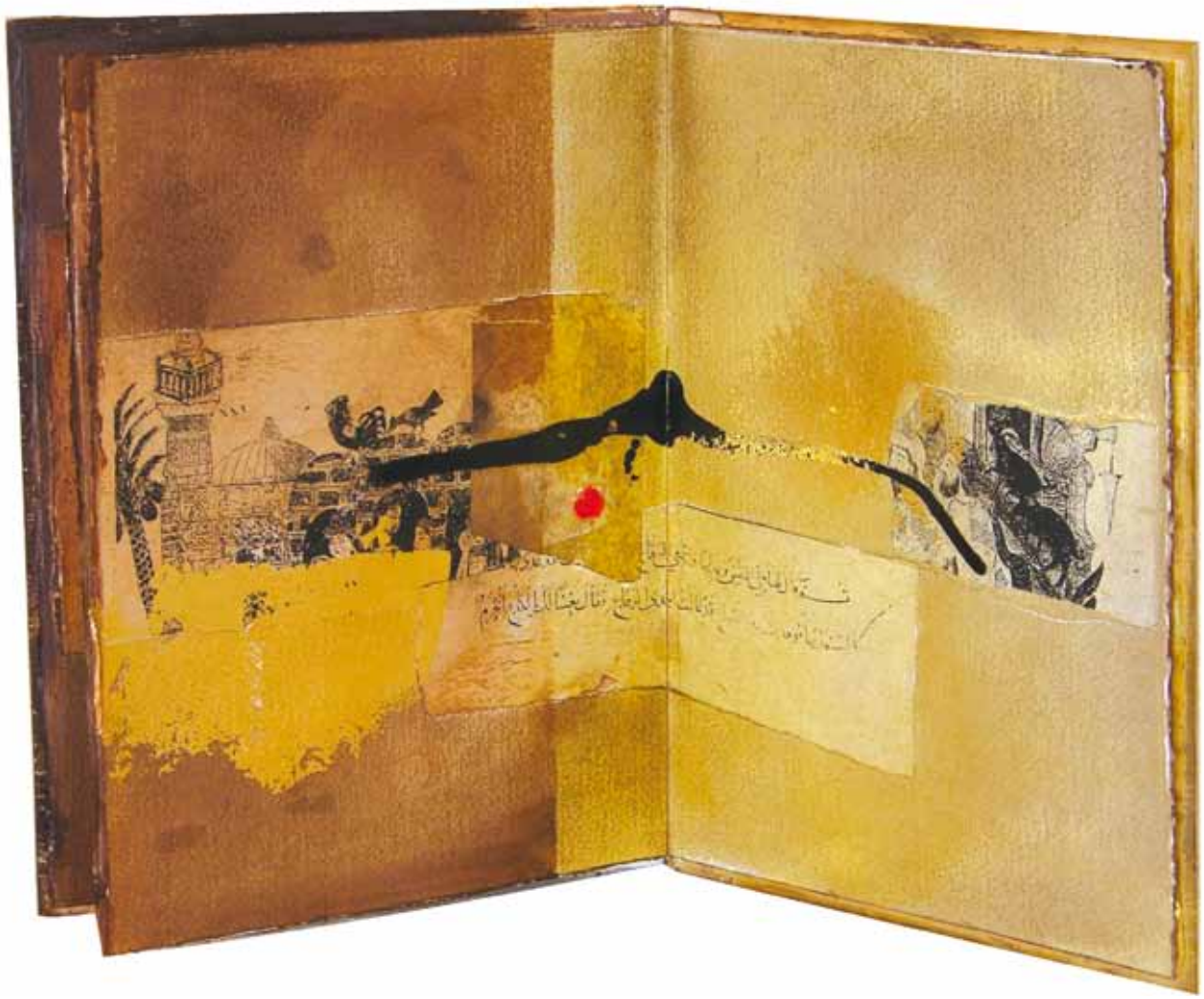
النهر وأنا، عشق على مر السنين

رافع الناصري / العراق

ربما كنت في الرابعة من عمري عندما رماني شقيقي الكبير سامي في النهر لأول مرة بين صيحات وضحكات الأخوة والأصدقاء، وعندما أخرجني بعد دقائق إلى الشاطئ، جردني من ملابسي المبتلة ووضعها على الرمل الحار لتجفيفها، وأمسك بكاميرته (البوكس) ليلتقط لي وأنا عار تماماً صورة نادرة مع شقيقي منير وهو بملابس السباحة المكونة من مايوه باللون الغامق مع حزام ابيض ونظارات شمسية داكنة ومدورة وهو ما كان سائدا من مودة أهل بغداد في تلك السنة، وصديقهما عماش الذي كان يرتدي ملابس سباحة عادية (لا زلت أحتفظ بتلك الصورة ضمن مجموعتي الفوتوغرافية في بغداد).

كان النهر بالنسبة لنا جزءا حيويا وذا أهمية خاصة في حياتنا اليومية، فقد كنا نعيشه ونتمتع به حسب ما يقتضيه كل موسم من مواسم السنة. كان فصل الصيف هو الأجمل بالنسبة لنا ففيه كنا نقضي أحلى الأوقات أثناء العطلة الصيفية التي تمتد لثلاثة شهور تقريبا (من حزيران ولغاية الأول من أيلول يوم تبدأ الدراسة). كنا نقضي أيام العطلة على ضفاف نهر دجلة طوال ساعات الصباح وبعد الظهر ولغاية غروب الشمس من كل يوم، نقوم خلاله نزرع الشواطئ، فرحين نسبح ونلعب ونصيد السمك الصغير بالسنارة (الشص)، أو نمسكه باليد ونضعه في جيوب مائية صغيرة نبنيها على ضفاف النهر من رمل وحصاة ناعمة، نختار تلك الأسماك الجميلة ونتمتع بأشكالها وأحجامها المختلفة لبعض الوقت ثم نعيدها إلى النهر ثانية. كما كنا نتمتع بصحبة الأهل والأصدقاء حين نسهر معهم في بعض الليالي المقمرة نسمع حكاياتهم ومسامراتهم المشوقة وربما شيئا من الموسيقى والغناء. على شاطئ النهر أيضاً كنا نحن الصبيان نتبارى برمي الحصاة الدائرية لتشكيل أكبر عدد ممكن من الدوائر بمختلف أحجامها على سطح الماء، وهذا ما كان بحاجة إلى تمرين وخبرة للحصول على أكبر الدوائر وأكثرها عددا، وكنت واحدا من الفائزين الدائمين بهذه اللعبة.

كانت الشواطئ التي نزرعها تقع على ساحل طويل من جزيرة تظهر في الصيف فقط، وهي مكونة من رمل وحصى ناعم، يجاور هذا الساحل شريط من الرمال البيضاء وأحراج من أشجار (الطرفة). ثم في الجهة المقابلة نعبر جدولا من الماء يقع بين الجبل والجزيرة وعلى جانبه ساحل طيني عريض مزروع بالبطيخ الأصفر والأحمر (الرقي) والخيار، وربما شيء من قصب السكر. كنا نجتاز كل هذه المسافات لنصل إلى الطريق المحاذي للجبل صعودا إلى المدينة. وعندما يبدأ فصل الخريف يرتفع منسوب النهر، فنشارك الكبار حينئذ بقطف البطيخ والرقي وتحمّله على ظهور الحمير براً، أو نضعه في القوارب الخشبية لنقله إلى المدينة عبر نهر سريع الجريان ليُحفظ في البيوت ذخراً للأيام القادمة. بل إن بعض أنواع الرقي تُحفظ إلى أشد أيام الشتاء برودة وهي الأربعينية (المغبعانية) ثم تؤكل طازجة تيمناً وتبركاً.



في بغداد، عندما انتقلنا إليها في صيف عام ١٩٥٦، أقمنا في دار على ضفة النهر لا يفصل بينها وبين نهر دجلة إلا ممر للمشاة لا يزيد عرضه عن ثلاثة أمتار فقط. وكنا سعداء بهذه الجيرة، نجلس أمام الدار مع الأصدقاء نتطلع إلى مجرى النهر ونتسامر، وربما نلقي بأجسامنا فيه وصولا إلى الشاطئ المقابل سباحة، ثم نعود فرحين وبكامل لياقتنا. عشت تفاصيل تلك الأجواء الجميلة، وفي كل ايام فصول السنة، لحين مغادرتي إلى الصين بعد ثلاث سنوات رائعة وسعيدة أمضيتها بجانب النهر.

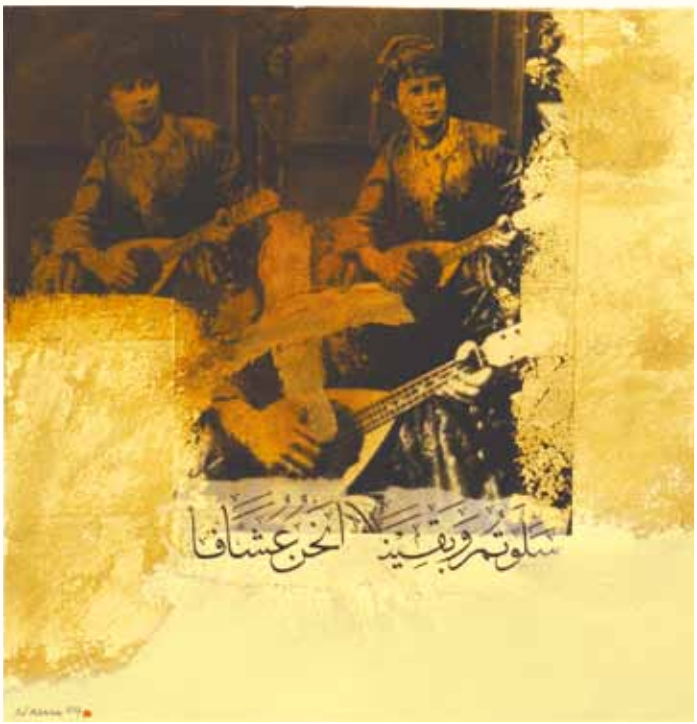
في بكين كان لقائي الأول مع الماء على ضفاف بحيرة جامعة بكين، حين اجتمعنا نحن الطلبة العراقيين الجدد للتعارف وقضاء أول يوم عطلة أسبوعية. ثم توالت الزيارات إلى تلك البحيرة بعد الدراسة المرهقة للغة الصينية وبشكل شبه يومي تقريبا. عندما حل الشتاء وتجمدت البحيرة، تمتعنا بالتزلج عليها رغم الصعوبة التي واجهناها في أول الأمر، لكنها أصبحت تسلية طريفة بعد ذلك. ولأن القصر الصيفي، وهو قصر أمبراطوري قديم شاسع المساحة، المشهور بحدائقه وأبنيته وبحيراته، كان قريبا من الجامعة، فقد كنا نزوره في نهاية الأسبوع ونتمتع بمياه بحيراته طوال النهار. بعد أن انتقلت إلى أكاديمية الفنون في وسط المدينة، كنت اذهب إلى بحيرة القصر الشتوي مع بعض الأصدقاء للتمتع بالتجديف واللهو طوال يوم العطلة الأسبوعية.

في لشبونة سكنت في شقة مطلة على الخليج حيث يلتقي نهر التيجو مع البحر. كان المنظر من الشرفة جذابا طوال النهار، وكانت أصوات البواخر تأتيني ناعسة من بعيد. وعندما اشتاق إلى الماء مباشرة كنت اقصد مدينة كاشكايش، القريبة من لشبونة، للتمتع ببحرها الرائع إلى أن يحين وقت الغروب أو بعده بقليل، فأعود بعد ذلك بالقطار ثملا بمنظر البحر وأصواته وسحره.

كان نهر مدينة سالزبورغ سريع الجريان، وكان الجلوس

على حافته متعة للعين حقاً. لكن بحيراتها شيئا آخر فهي في غاية الجمال كما أنها تغري المرء للسباحة فيها رغم برودة الماء، فالمتعة لا تتم إلا بعد أن تتكامل الصورة وتتحد الطبيعة مع الإنسان، وهو ما تحقق لي في يوم أحد رائع تأكدت فيه بأن جمال الطبيعة وتناغمها مع الإنسان هي الحياة بعينها.

في باريس سكنا في مدينة الفنون العالمية التي تقع في أقدم مناطقها، في جزيرة سان لويس Ile st. Luis التي يخترقها نهر السين ويلف حولها بحنان غريب. كنت أجلس عند رأس الجزيرة، أراقب النهر والبشر وقوارب السواح الفرحين، وأنتظر الغروب الساحر وما بعده حين تشع الإنارة المذهلة على النهر والجسور والأبنية القديمة وكأنها أنوار مسارح خيالية. أما أجمل فعاليات الصباح عندي فكانت عبور جسر "ماري" والتمتع بمنظر النهر وأنا في طريقي لشراء الخبز والكرواسان من أجل الفطور. في المركب السياحي الذي يخترق باريس شمالاً وجنوباً، استمتعت بالطبيعة الخلابة على جانبي نهر السين مستعرضا على الجانبين التراث المعماري الراقي للمدينة الأجمل في العالم على الإطلاق.



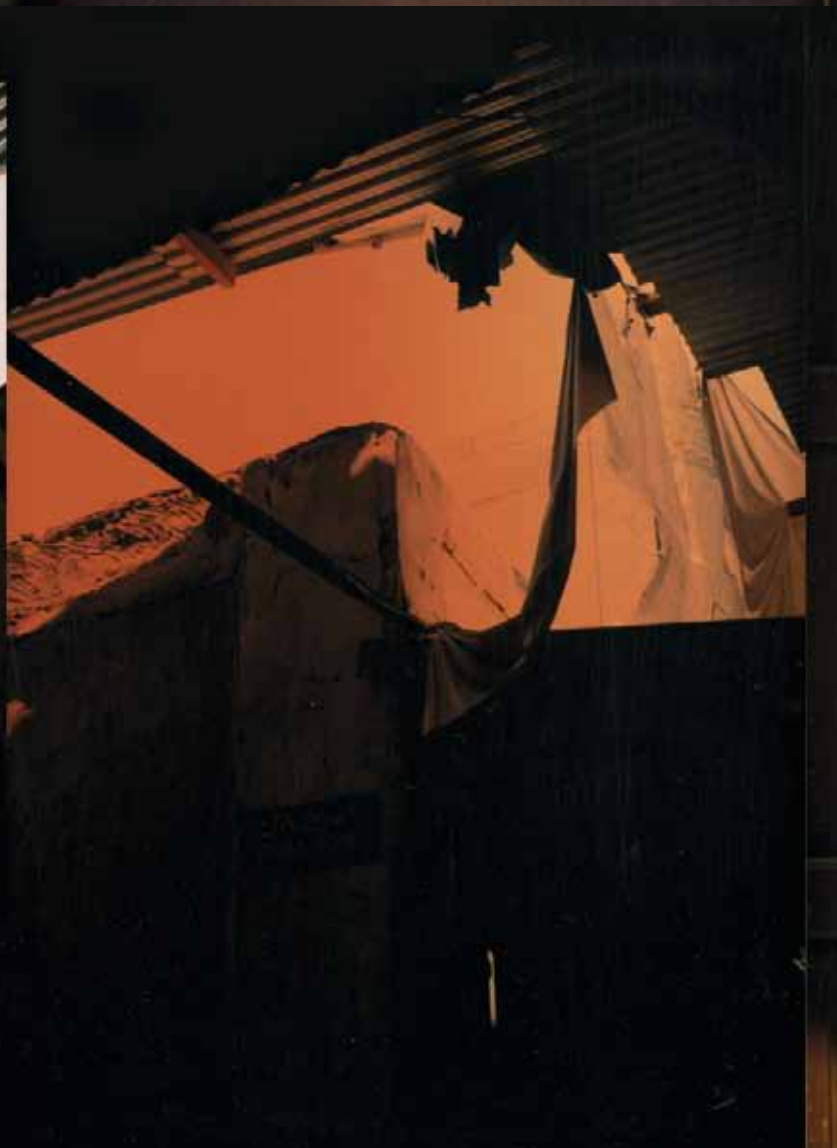
في آخر زيارة لنا إلى القاهرة عام ٢٠٠٦، قلت لمي: كم أنا مشتاق إلى النهر وملامسة الماء عن قرب، قالت: لنأخذ (الفلوكة) ونبحر في النيل. كانت تلك الساعة التي قضيناها في قلب نهر النيل العظيم من أجمل السويعات السعيدة. فقد امتزجت في خيالي مياه النيل مع مياه دجلة في لحظة عشق نادرة؛ لحظة تسللت من حلم قديم عمره عشر سنوات، لحظة نادرة عشتها بفرح طفلي، وكانت أجمل من كل الأحلام في حياتي.

باب البحرين

هي البوابة الأولى لمدينة المنامة القديمة والمدخل إلى سوقها الكبير الذي لا يزال محافظا على عراقته وتاريخه. هي سوق لا تشبهها سوق في البلاد، يلتقي فيها القديم والحديث في نفس الوقت. يلقى فيها الزائر كل ما يحتاج لحياته اليومية من مواد صغيرة أو كبيرة. على أرصفتها يختلط البشر بين هندي وكندي وروسي وعربي، وهم في حركة لا تتوقف طوال النهار.

في شتاء عام ١٩٩٨، حين كنت أدرّس في جامعة البحرين، كنت أُكثر من التردد إلى هذا السوق، خاصة في أيام الجمعة، ومعي كامرتي الصغيرة من ماركة (كونيكا) لالتقاط الصور الفوتوغرافية السريعة، وتسجيل ما أراه جميلا. لقد سحرتني عمارة السوق التقليدية، وسحرني الظل والضوء بشكل خاص، وكذلك تنوع الأشكال والألوان الزاهية فيه. كنت أتحرك بكامل نشاطي وحريتي حين يخف الزحام عند منتصف النهار، ويذهب الجميع لأداء صلاة الجمعة. التقطت عشرات الصور لزوايا مختلفة من السوق وما حوله، ومن ذلك الخزين بدأت أنظم تلك الصور الورقية وأرتبها وأصنفها في مجموعات ثلاثية من اجل تشكيل تكوينات فنية ومواضيع متنوعة تعكس الكثير من واقع المكان إلى جانب ما فيها من الطرافة والابتكار.

لقد مرت أربع عشرة سنة على زمن التقاط تلك الصور الفوتوغرافية. وخلال هذه السنين، تغيّرت بعض معالم هذه السوق، أو اختفت أجزاء منها. فقد جدد قسمٌ كبيرٌ منها مؤخراً، ورمم ما كان متداعيا أو متضررا. لكن روح السوق وأجواءها البحرينية الأصيلة ظلّت فيها، وستبقى ما دام ناسها الذين يديرونها يتمتعون، كما كانوا أبدا، بالحيوية والمرح والود.



التخطيطات للفنان أحمد صبيح

لقطة تعبيرية من مسرحية مكان زمان

الديكور والملحقات المسرحية ودورها في التعبير المسرحي

محمد خير الرفاعي / الأردن

يعتبر المسرح فناً مركباً ، تمتزج فيه مجموعة من الفنون في وحدة متكاملة ، لتخلق لنا عملاً فنياً يحاكي الحياة ، فالقيمة الفنية للمسرحية لا تظهر إلاّ بالمناظر الملائمة لحوادثها، لذا كان على مصمم الديكور ، أن يقرأ المسرحية مرات عدة لمعايشة الموضوع، حتى يتمكن من وضع تصميم ، يُعد المعادل التشكيلي للنص مكاناً وجواً .

ذلك أن :

« الديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي ، الذي يعيش فيه النص الدرامي. يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب ، ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي ، مع مذهب النص المسرحي، وأسلوب الإخراج ، ... لذا يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلاً ومضموناً ، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل، المصاحبة من ، أداء ، وإضاءة ، وملابس وأسلوب إخراج، بحيث يخرج العرض العام ، خادماً لروح النص ومضمونه الدرامي».

أما المنظر المسرحي فهو الوحدة الفنية للعرض الذي يعطى للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية ، ويهدف إلى إظهار المعاني العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه .. وتكمله المسرحية وإظهار الجزء الخفي منها .. وخلق الحياة التي تعيش فيها شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة .. فتتكون بذلك الوحدة الفنية .

وهو – الديكور – ليس فناً مستقلاً بذاته داخل العمل المسرحي ، ولكنه متداخل مع بقية العناصر الفنية الأخرى ، مثل الإضاءة والموسيقى والأزياء والتمثيل .. وغيرها من الفنون التي تخدم العرض المسرحي ، وتساعد في إبراز مضامينه .

أهمية المنظر المسرحي في صنع التعبير

يقوم المنظر المسرحي بدور كبير في إظهار الأثر الكلي للإخراج المسرحي ، كما يساعد على فهم أشخاص المسرحية

ويستخدم الديكور المسرحي في الآتي :-

- للتعبير عن البيئة كمكان وزمان ، فهو يحدد بعداً مضمونياً ، ينقل لنا طبيعة المكان محددة : في منزل ، سجن ، حديقة ، شارع عام .. الخ . وكذا الزمان ، وهو يعبر عن الصباح ، أو المساء ، أو الصيف ، أو الشتاء .. الخ ، أو طبيعة العصر ، هل هو عصر مملوكي أو يوناني أو ما قبل التاريخ .. الخ .

- للتعبير عن طبيعة الجو العام للأحداث : هل تجرى في إطار كوميدي ، أم تراجيدي أم تراجيكوميدي .

- للتعبير عن طبيعة الطابع العام للأحداث (طابع ديني – طابع حديث – طابع واقعي) هذا بالطبع إضافة إلى أن المنظر المسرحي ، يعبر عن طبيعة العنصر الجمالي للعرض ، وتحديد مساحة التعبير التمثيلي ، ويساعد الممثل على الحركة بسهولة على خشبة المسرح ، من خلال المداخل والمخارج ، وتهيئة الجو العام ..

على انه يجب مراعاة بعض الأمور الفنية ، عند تصميم المناظر ، حتى لا يمل الجمهور (لأن المناظر تعتبر خدعة مؤقتة) وهي : -

- أن يكون المنظر قابلاً للتقسيم واللف والدوران والتحريك .
- أن يكون خفيف الوزن ، ليسهل حمله .
- أن يكون سهل التركيب والفك ، لسرعة التغيير .
- وذلك كله حتى لا يهبط إيقاع ، العرض ويفقد التعبير تأثيره النفسي والعاطفي .

الملحقات المسرحية وأهميتها في صدق التعبير

وهو مصطلح يعني ، جميع القطع والأدوات المستخدمة في المسرحية ، كالأثاث والسيوف والبنادق والمكتب والتليفون ... وتسمى بالملحقات المسرحية ، وعلى العاملين بإدارة المسرح ،

مشهد من مسرحية فصيلة الموت

عمل قائمة بالملحقات المطلوبة ، ويقوم المخرج بإملائها على مدير خشبة المسرح ، وعليه أن يكون يقظا في أثناء التدريب ، خشية أن ينسى المخرج شيئاً، كما لا يجب استخدامها في التدريبات الأولى خشية تلفها . وتنبع أهمية الملحقات في أنها تساعد الممثل على المعايشة ، وكذلك تساعد المتفرجين على الاقتناع بصدق التعبير والاستمتاع به .

الأزياء وأهميتها في صدق التعبير

في المسرح يدل الزي على ، الجنس والوضع الاجتماعي والجنسية والديانة ، بل يدل أحيانا ، على أن الشخصية تاريخية أو معاصرة ، وفي كل هذه الحالات يمكن أن يشير الزي إلى عديد من التفاصيل ، كالوضع المادي للشخصية وسنها وميولها وبعض ملامحها، على سبيل المثال ، قد يرتدى الممثل زي (ثري صيني) يشير في آن واحد على المناخ ، والفترة التاريخية ، وهذا الفصل من السنة أو ذاك ، وحالة الجو والمكان، وذلك كله يضفي على التعبير المسرحي صدقاً وقوة إقناع ، ويساعد الممثل على معايشة دوره .

إذن تعتبر الأزياء المسرحية عنصراً أساسياً من عناصر التكوين المسرحي ، وعلى المخرج الواعي ، دقيق الملاحظة ، أن يجعل الأزياء أداة كشف وتوضيح ،لبعض التفاصيل الدقيقة ، فقد حرص (أندريه أنطوان) على أن يُحمّل سروال موظف المكتب، تلك الانتفاخات عند ركبتيه ، ولمعان الكم الأيمن ، الذي يكشف عن مهنته ،ولابد أيضاً من مراعاة الذوق فى اختيار الألوان وطريقة التفصيل والتنفيذ ، وملاءمتها للديكور وتصميماته وألوانه ، وألوان الإضاءة المستخدمة داخل العرض ، كما أنها تزيد من حركة الممثلين وضوحاً ، وتسهم في توضيح تعبيراته ، ذلك أنها تترجم وتعبر عن طبيعة سلوكه، وحركاته وأغراضه واتجاهاته .

أذن هي تشكل أداة مهمة من أدوات المخرج ، بما لها من إمكانات تعبيرية كبيرة ، فهي تشكل اللغة والتعبير المسرحي ، وتعطيه صفات خاصة .

ويقول :(تايروف Tairof) أن الملابس هي الجلد الثاني للممثل ، ومن هنا جرت العادة على اتخاذها كائناً حياً ، متحركاً على خشبة المسرح ، تسهم فى وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية فى النص المسرحي .

مشهد من مسرحية ليلة زفاف اليكترا

" بينما يذهب (جينو ، س ، سنسانى) فى كتاب (الموضات والأزياء) بقوله الى أن مصمم الملابس يجب أن يبقى ماثلاً أمام عينيه ما سيسفر عنه المكياج ، وأثار الإضاءة ، ومميزات الشخصية ، سواء الجسمية منها أو النفسية على طبيعة الملابس والأزياء ، وذلك قبل أن يبدأ فى عمله ، كما يجب عليه أن يعيش موضوع العمل الفني . أن يعيش مختلف أطواره وحركاته ، فكما أن الممثل بين يدي المخرج كالصلصال بين يدي المثال، فهكذا يجب أن يكون شأن مصمم الأزياء ، الذي يتحتم عليه أن يحور ويبدل ، ويجعل من الممثل مخلوقاً كما يشاء له الخيال ، مخلوقا وليس مانيكاناً " .

ومن المعروف أن الشخوص في المسرح المعاصر ، تبدأ في التشكل والتعبير عن نفسها بمجرد ظهورها على المنصة ، وحتى قبل أن تتحرك أو تتكلم ، وذلك عن طريق وجودها المادي ، وما ترتدي من ملابس ، فمثلاً ما أن ترتفع الستارة عن شخصية (كراب) في مسرحية (الشريط الأخير) حتى نشعر أننا أمام مهرج من مهرجي السيرك "رجل عجوز مرهق ، يرتدي بنطلوناً أسود كالحاً ، قصيراً جداً عليه ، وصدريته سوداء بدون أكمام، بها أربعة جيوب واسعة ، وساعة فضية ثقيلة وسلسلة ، قميصه أبيض متسخ، مفتوح من الرقبة

وبلا ياقة .. ينتعل حذاءاً غريباً ، أبيض قذر ، برقبة عالية ، مقاس عشرة على الأقل، ضيقاً جداً ومدبب ".

إذن نحن ندرك الموضوع الرئيسي بمجرد مشاهدة الشخوص على خشبة المسرح ، فها هو كراب وقبل أن ينطق بكلمة واحدة ، ينقل انطباعاً واضحاً ، للمشاهد يدل على أننا أمام شخص متشرد ، متصعلك ، قبيح المظهر ، يرتدي خلق بالية في دلالة

" على أنه يدير ظهره للمجتمع الذي يعيش فيه ، ولا يتمسك بمجاراة العرف السائد والتقاليد الشائعة ... كذلك البؤس الواضح في المظهر الخارجي ، .. لهو دليل على نفسه البائسة .. كل ذلك يتراءى للمشاهد الذكي ، الذي اعتاد لغة المسرح الحديث ، وتدرب على حل رموزها ".

إذن هناك اختزال كئيب وبآس لواقع حال المجتمع الإنساني ، فالعالم تم اختزاله إلى رجل عجوز منهك ، هو كراب .

المكياج وأهميته في صدق التعبير

استعمل المكياج منذ القدم على خشبة المسرح ، كعنصر من عناصر الزينة ، وتمثيل مختلف الشخصيات ، فهاهم المصريون القدماء ، يستعملون الحناء والكحل ورسم الخطوط حول العيون ، والرومان يصبغون شعورهم ، أو يفتحون من ألوانها ويجعلونها بيضاء، وكذلك استخدمت الأقنعة المسرحية ، التي تدل على الشخصية بلونها وتعبيراتها، أما في العصر الاليزابيثي ، وضعت الأقنعة بغرض التسلية ، فكان لكل شخصية أو عاطفة ، قناعاً مسرحياً خاصاً بها ، ثم أنتشر استعمال المساحيق و الأصباغ على الوجه مباشرة، لتغير معالم الوجه ، وتمكين الممثل من تحريك ملامحه التعبيرية ، وقد ظلت طبقة المكياج سميكة تقارب القناع بسمكها إلا أن تطورت فنون المكياج واستخداماته .

ومما لاشك فيه أن الإضاءة المسرحية ، تتحكم في المكياج إلى درجة كبيرة ، فقد تضفي على وجه الممثل إشراقاً ، وتساعده على الاقتراب من الدور وصدق التعبير ، وقد تفسده تماماً ، وتقلل من تأثيره الدرامي ، إذا ما كانت غير صحيحة ، ومن أهم الوظائف التعبيرية للمكياج ، والتي تخدم الممثل فى أداءه للشخصية :

مشهد من مسرحية مكان زمان

- إعطاء الانطباع الصحيح عن العمر ، والصفات الظاهرية ، والحالة الصحية .
- معادلة الأثر المبيض ، الناشئ عن شدة الضوء ، المسلط على خشبة المسرح .
- تأكيد بعض الملامح التعبيرية ، كالفم والعينين ، واللذان هما أدوات رئيسة تمكن الممثل من نقل تعبيره ، بطريقة مشاهدة ومسموعة ، وحتى أبعد مشاهد فى الصالة .
- تصويب بعض الملامح فى الممثل ، وخصوصاً في القاعات الكبيرة .

أذن للمكياج دور رئيسي في استكمال عناصر العرض المسرحي ، وهو عنصر من العناصر المخصصة لقاعدة الإيهام ، فنحن محتاجون دائما وأبداً إلى إحداث بعض التغيرات في ملامح الممثلين ، حتى يتلاءم كل ممثل مع ما يقتضيه مظهره في الدور المسند إليه ، فليس من الطبيعي أن إسناد دور رجل كهل ، إلى شاب فتّي دون الحاجة لتغيير في ملامحه ، وإنما يتطلب على الأقل أن توضع له لحية وشارب ، أو بعض خطوط الشيب على وجهه ، ويختلف الأمر حسب المرحلة العمرية لهذا الكهل ، فإما أن يكون الشعر أبيض مخلوط ببعض الشعر الأسود ، (الشعر المستعار) أو يكون من الشعر الأبيض كله ، ويجب أن يلاحظ إعطاء الحواجب نفس التأثير ، حتى لا يكون الأمر مثاراً للسخرية والضحك .

الإضاءة المسرحية وتأثيراتها التعبيرية

الإضاءة عامل أساسي في إبراز الشخصيات ، وإظهار التشكيل ، حتى يستطيع المشاهد المعايشة ، والاستمتاع بالعرض المسرحي ، ويجب أن تتناسب كمية الضوء بالقدر المدروس ، مع اللحظة المطلوب إظهارها على خشبة المسرح . وأن تكون زوايا الضوء متناسبة ، كل ذلك من أجل أن يكون الممثل مغموراً بالضوء .

دعائم الإضاءة

الكمية : تتحكم فيها عدة أحجام ومقاسات من أجهزة الإضاءة .

اللون : يلعب اللون دوراً هاماً في تشكيل العرض المسرحي ، فإن الألوان الساخنة تستخدم في الأعمال الكوميدية ، والباردة للأعمال التراجيدية . ويمكننا الحصول على الضوء الملون ، من خلال المرشحات اللونية ، سواء كانت (زجاجية أو بلاستيكية أو من الجيلاتين) ، مع استخدام المخفضات ، في تقليل أو زيادة كثافة اللون ، لإعطاء الممثل أبعاده الثلاثة .

التوزيع : يجب أن يراعى عند توزيع الإضاءة على الممثل أن تكون زوايا البروجكتور 45 درجة ، وأن توزع الإضاءة على مناطق التمثيل والمناظر والبانوراما (الستار الخلفي) بطريقة مدروسة .

وللألوان بحال مزجها ، دلالة ولون جديد ، فعلى سبيل المثال : -

اللون الأزرق مع الأخضر = يعطى أزرق سماوي .

واللون الأزرق مع الأحمر = يعطي بنفسجي (رومانسي) .

واللون الأخضر مع الأحمر = ضوء النهار .

وظائف الإضاءة

الإيضاحية والتعبيرية : تتحقق عن طريق الإضاءة عديد من العناصر التي تعمق التعبير المسرحي ، وتمكنه من تحقيق أثره الوجداني ، في نفوس المتفرجين مثل :

الرؤية : إعطاء المتفرج رؤية واضحة .

الإيهام بالطبيعة : عن طريق الضوء الملون يؤكد الإحساس بالزمان والمكان .

التكوين : وذلك من تباين الألوان الباردة والساخنة .

الجو : تخلق الجو المناسب للعرض ، فالضوء الملون ذو الألوان الباردة ، يؤكد الجو المأسوي في المسرحيات التراجيدية ، واللون الدافئ يقوم بنفس العمل في الأعمال الكوميدية ، أما المسرحيات الساخرة والاستعراضية ، فتحتاج إلى إضاءة قوية صارخة ، لإبراز عناصر العرض المسرحي .

مشهد من مسرحية المهمش

وبحال أستخدم اللون كوسيلة تعبير دلالية ، نجد أن :

- الأبيض : يبدو وكأنه يضيف اللون ، وبالتالي فهو يزيد من الحجم الظاهري للأشياء، لأنه يعكس الضوء.
- الأسود : يبدو كأنه يطرح اللون . وبالتالي فهو يقلل من الحجم الظاهري ، لأنه يمتص الضوء .
- الرمادي : يبدو كأنه يعادل الأشياء ويحايدها.
- المساحة البيضاء على الأرضية السوداء ، تبدو أكبر من المساحة المساوية لها من الأسود ، على أرضية بيضاء ، لان الأبيض يعكس الضوء والأسود يمتصه.
- أن التناقضات القوية فى القيمة ، لها قوة جذب هائلة ، لذا يجب استخدامها بعناية ، وإلا أتت نتائجها عكسية ، أقلها عدم الارتياح للتوليفة اللونية .
- فكلما تقاربت الألوان فى الدرجة أو القيمة ، كانت مريحة هادئة
- التناقض الحاد فى الدرجة أو القيمة ، يلفت النظر نحو ظلال الأشياء .
- ولاشك أن للون أثره ، ووقعه الخاص على مزاج المتلقي ، ذلك لأنه ينقل تعبيراً قوياً ، ويثير مشاعر خاصة لها تأثيرات معينه فى النفس البشرية ، تختلف من أنسان إلى أخر ، فلكل لون صداه فى نفس المشاهد ، لذا وجب العناية الفائقة بعملية التلوين الضوئي، وإخضاعها للدراسة قبل التنفيذ . لذا يتوقف نجاح المشاهد المسرحية ، على قدر حسن توظيف المؤثر الضوئي اللوني ، وانعكاسه فى نفس المتلقي .

أذن فالمسألة تعتمد على ، الحالة النفسية والعاطفية للمتلقي ، وتتوقف على سهولة الرؤية التي تخلق التعبير المناسب ، القائم على عدة عوامل أهمها :

- كمية الضوء المغطية لمنطقة التمثيل .
- نوعية الأجهزة الضوئية المستخدمة .

- المسافة بين المنبع الضوئي ، والمنطقة المضاءة ، التي تحدد كمية الضوء ونوعيته .
- خلق التباين بين إضاءة منطقة التمثيل ، وإضاءة الخلفية المحيطة بالممثل .
- وللضوء في المسرح أهمية كبيرة ، فهو وسيلة الفنان لإبراز ما يجري على خشبة المسرح، من أحداث وتأكيدها ، وليس الممثل وحده – بطبيعة الحال – المستفيد من الإضاءة ، بل بقية عناصر العرض المسرحي ، وبنفس الدرجة من الأهمية ، فقطع الأثاث والمكياج والملابس والإكسسوار .. جميعها عناصر مرئية ، تحتاج إلى الإضاءة وأثرها المباشر عليها ، فبقدر نجاح فنان الإضاءة في عمله ، بقدر ما يصح التكوين النهائي لصورة العرض المسرحي .

وعليه تنقسم الإضاءة إلى أربعة أقسام من حيث نوعها :

- **الإضاءة الخاصة :** وهي تلك التناقضات بين الظلال والأضواء التي تسلط على وجه الممثل بكثافة عالية وتركيز شديد ، يؤكد كافة الملامح ، ويخلق القيم الدرامية .

- **الإضاءة العامة :** تتلقى الأشياء على الخشبة نفس القدر من الإضاءة ، دون تمييز بين عنصر وآخر.

- **إضاءة اللمسات :** وهي إضاءة تكميلية ، تساعد على إبراز الصورة النهائية للخطة الضوئية ، وتضفي مسحة من الشاعرية على التكوين العام .

- **إضاءة ملء الظلال:** وهي تساهم في تخفيف حدة التناقض ، بين مناطق الظل والنور

ولا شك أن الإضاءة تزيد حدة التأثير الدرامي ، وقد جرت العادة أن نقرأ في ثنايا النصوص المسرحية الحديثة ، توجيهات من هذا القبيل :

« إضاءة مبهرة (يالها من أيام سعيدة) أو إضاءة غامرة (فصل بلا كلام رقم واحد) ، أو ظلام تام (المشهد الختامي من المغنية الصلعاء والمستأجر الجديد) ، وكذلك نلاحظ استخدام الإضاءة والإظلام معاً ، وذلك ما يجمعهما في وقت واحد ، كما يحدث في الشريط الأخير :

« على المائدة جهاز تسجيل بميكروفون ، وعدد من صناديق كرتون تحتوي على شرائط تسجيل (بكر Reels) ، تضاء المائدة ، بلون أبيض قوي ، وفي الحال تضاء المنطقة المجاورة لها ، باقي خشبة المسرح مظلمة " .

أو قد يكون مصدر الضوء

عن طريق الشموع ، أي (نور النار) كوسيلة متعارف عليها للكناية عن الليل ، وكصورة شعرية توازي بين المسرح والعالم ، ففي نهاية مسرحية عطيل .. لشكسبير، وعلى ضوء الشمعة ، يرى عطيل أن قتل ديدمونة في صورة إطفاء شمعة ، فيقول :

« سأطفئ النور ثم أطفئ نورك
إذا خمدت نارك يا رسول الضياء
أستطيع أن أعيده ثانية
لو ندمت .. لكن إذا أطفأت نورك
يا نموذج الجمال الرائع الرهيب
فمن أين لي بشعلة ، بروميثيوس المقدسة
التي تستطيع أن ترد إليك الضياء ؟
(الأبيات 7 – 12 ، المشهد الثاني ، الفصل الخامس) ".

إذن هذا المشهد يحتوي قيمة جمالية فكرية ، نتيجة لتوظيف الإضاءة كمصدر طبيعي، يسهم في خلق الجو المناسب ، ويثير العواطف والأحاسيس ، بما يخلقه من تأثيرات نفسية في جمهور المشاهدين .

الموسيقى والمؤثرات الصوتية ووظائفها التعبيرية

الموسيقى هي « توليفة من عناصر متباينة ، وهي تستحضر نظاماً جبرياً أكثر مما تستحضر حديثاً لغوياً ، وإذا كان المستقبل (المتلقي – المستمع) يفهم هذه التوليفة ، باعتبارها رسالة عاطفية أو انفعالية أو وطنية الخ .. فهذا يرجع إلى تفسير أو تأويل شخصي ، يدور في إطار نظام ثقافي حضاري ، أكثر مما يدور في إطار " معنى " واضح صريح " للرسالة " ، لأنه إذا كانت الموسيقى تعتبر نظام " رسائل " ، فهي ليست نظام "إشارات أو رموز " ذلك أن العناصر المكونة لها تخلو من الدلالة ، فالدال والمدلول ممتزجان في علامة واحدة تمتزج بغيرها من العلامات في لغة لا تقول شيئاً " .

إذن هي تنقل رسالة من مرسل إلى مستقبل ، بغض النظر عن إمكانية نقل معنى محدد، وهي بلا شك تلعب دوراً هاماً في العرض المسرحي ، فهي – الموسيقى الدرامية – تساعد على :

" تفسير النص ، وعلى خلق الجو العام ، وخلق حالة وجدانية لدى المتفرج ، وللموسيقى وظائف فرعية ، إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية منها : أن الموسيقى كلام يجب أن يتضمن الانسجام الذي يتوافق مع النص ، ومن الطبيعي أن تهدأ ، وتعلو ، وتهمس ، وتصمت تماماً ، كالحوار في النص الأدبي ، وهي ليست لخلق تأثير معين أو كلام أخرس ، أو شئ صارخ ومفاجئ ، كما يتصور البعض " .

إذن تستخدم الموسيقى قبل بداية الفصل المسرحي ، كي تخلق الجو العام للأحداث ، أو في بعض المواقف الدرامية الهامة ، أو المواقف التي يريد المخرج زيادة تأكيدها والتركيز عليها ، أو ضمن أي رؤية إخراجية مدروسة .

وللموسيقى المسرحية في العرض الدرامي المسرحي ، خصائص متعددة أهمها :

- تستخدم قبل رفع الستارة كموسيقى افتتاحية .
- للربط بين المناظر .
- تستخدم موسيقى (الأغاني والمارشات والألحان) في خلفية الشخصيات ، من أجل إشباع الجو المسرحي العام .
- لتدعيم مناطق الضعف التي قد تعتري العمل ، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد، وتساعد الممثل في الوقت نفسه على اجتياز اللحظات الحرجة ، في أدائه لموقف ما .
- للتعبير عن زمان أو مكان المشهد المسرحي .
- لتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية ..

والموسيقى كأي عنصر من عناصر العرض الأخرى ، من شأنها دفع عجلة الأحداث إلى الأمام ، بحيث ترتبط بها وتنبع منها البيئة الزمانية والمكانية ، والتي يحتويها الإيقاع العام للعرض ، وخصوصاً الإيقاع الموسيقي المرتبط بالإيقاع الداخلي للشخصيات والحدث ، " فالموسيقى لا تقبل على أنها تقليد مقبول ، ولكنها تبرر بالأسلوب " .

وفي المسرح الحديث صورة معبرة للتعارف بين اللغة البشرية والموسيقى المسرحية ، من أجل إنتاج الخطاب المسرحي والصورة التعبيرية المناسبة كما في مسرحية (كلمات وموسيقى) لصمويل بيكيت :

مشهد من مسرحية مكان زمان

موسيقى : فرقة موسيقية تضبط النغمات بنعومة .
كلمات : أرجوكم ! (يعلو صوت ضبط الآلات) أرجوكم !
(يتلاشى صوت ضبط النغمات)
كم من الوقت سأظل هنا حبيس هذا الظلام ؟
.. (وقفة .. يتوقف الأداء السريع الحيوي ، بصوت منخفض)
إذن في هذا الموقف تعبير عن صوت بشري يروي قصته ، والموسيقى تحاول أن تتجاوب معه . ولعل (بيكيت) ، من بين جميع كتاب المسرح ، كان أكثر من سّخر إمكانات الأصوات لخدمة العمل المسرحي ، بل أنه يعترف بأن جميع إنتاجه ما هو إلا أصوات فيقول :

« إن عملي أو إنتاجي كيان من الأصوات الرئيسة ، الصادرة بكل تمام وكمال ممكن ، ولا أتحمل مسئولية شئ آخر.

إذن الموسيقى كوسيلة تعبير ، تحمل في طياتها دلالاتها ومعانيها ، وتتكلم بلغتها وأسلوبها الخاص بها .

أما بالنسبة للمؤثر الصوتي في أبسط تعريفاته ، هو التطابق الصوتي للأحداث الجارية المرئية ، كإيقاع الخطوات ووصد الأبواب وأصوات الريح والرعد .. الخ . والمؤثرات الصوتية عنصر هام في عملية الإيهام المسرحي ، والإيحاء بالجو العام وهي عبارة عن :

« جميع الأصوات الغريبة أو الظواهر المرئية الخاصة ، التي تحدث على خشبة المسرح أو خارجها في أثناء التمثيل .. ويمكن الحصول عليها مسجلة على اسطوانات ، أو بالطرق اليدوية ، باستعمال أجهزة تدار بالأيدي .. ويجب أن يكون الصوت منبعثاً من مصدره الصحيح، كما لا يجب أن يغطي على الحوار».

أما الآن وفي المسرح الحديث ، تتنوع المؤثرات الصوتية بفضل

الأجهزة الحديثة ، التي تتيح إمكانات واسعة في تسجيلها ومزجها وإعادة استخدامها ، حيث يعتمد توظيفها على :

« مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل ، أي الاتجاه بحدث أو موقف ما ، عن طريق توظيف أبرز ملامحه الصوتية ، فصوت العيار الناري في نهاية مسرحية آيفانوف لتشيكوف مثلاً ، يخبرنا بما لا يدع مجالاً للشك ، أن آيفانوف قد انتحر ، كما يخبرنا صوت طائرة الهليكوبتر في مسرحية هارالد موللر (أثار طافية) بغرق فتاة صغيرة ، لا تظهر على خشبة المسرح «.

إذن المؤثر الصوتي ينبع أساساً من البيئة المصورة والجو العام للمشهد ، إذ أن إيقاع الخطوات ووصد الأبواب وغيرها من المؤثرات التي تتم على خشبة المسرح هي من صلب المشهد ، وتتم بشكل تلقائي دون الحاجة إلى التنبيه إليها ، إلا إذا كان مقصوداً أن يبالغ فيها ، كما في المواقف المضحكة والتمثيل الصامت . ولكن هناك مؤثرات صوتية خارجية ، متمثلة في الظواهر الجوية من برق ورعد وأمطار ، والأصوات التي تصدر من طبيعة المكان (غابة ، صحراء ، ريف ، شارع مزدحم ، ..... الخ) ، هذه المؤثرات تكون مسجلة على أشرطة أو اسطوانات ، ومنها ما يمكن تنفيذه على خشبة المسرح خلف الكواليس ، باستخدام آلات لإحداث المؤثرات مثل آلة الرعد وآلة الريح .

وهكذا نجد أن المؤثر الصوتي ليس مجرد تطابق الصوت مع الصورة المرئية ، بل قد تعدى ذلك إلى المشاركة الفعالة في إثراء الحدث ، وتوضيح المضمون ، من خلال الرؤية المسرحية للمخرج . فالمخرج المسرحي إلى جانب دوره الرئيسي في تفسير النص المسرحي ، هو أولاً وأخيراً صاحب رؤية فنية بالنسبة للنص ، أو لطريقة تعامله مع عناصر العرض المسرحي المختلفة ، وإخضاعها لتحقيق هذه الرؤية .

فالمؤثرات الصوتية يمكن أن تؤدي الشئ الكثير ، بالنسبة لإقامة فكرة كل من المكان والجو (أمطار – ريح – رعد – ضجيج الشارع) ، خاصة وأن مشاهد التمثيل الصامت لا تستخدم أدوات مساعدة ، وإنما تعتمد على مهارة الممثل الحركية .

ومما لا شك فيه أن استخدام المؤثرات الصوتية في مشاهد البانتومايم ، يضفي مزيدا من الحيوية والثراء ، ونستطيع أن نشعر بالفرق الواضح ، إذا نفذنا مشهداً معيناً بمصاحبة المؤثرات الصوتية ، ثم نعيده مرة أخرى دون هذه المؤثرات .

ولكن يجب التنبه إلى عدم الإسراف في استخدام المؤثرات الصوتية ، إذ أن الإسراف يمكن أن يطفئ بهجة العرض ، بالإضافة إلى أنه قد يُحدث خلل في توقيت الحركة مع المؤثر .

المصادر والمراجع :

أحمد زكي	اتجاهات المسرح المعاصر والصورة الإبداعية ، ج«٢» ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ .
ـــــ	عبقرية الإخراج ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩.
اريك بنتلي	نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد ، دار الشئون الثقافية ، ١٩٧٥ .
أشلي ديوكس	الدراما ، ترجمة محمد خيري ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، (د . ت) .
الأرديس نيكول	علم المسرحية ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، (د.ت) .
الكسندر دين	أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ .
أودين أصلان	فن المسرح ، ج «١» ، ترجمة سامية أسعد ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، (د.ت) .
جوليان هلتون	نظرية العرض المسرحي ، ترجمة د . نهاد مليحة ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ .
جون رسل تيلر	الموسوعة المسرحية ، ترجمة سمير عبد الرحيم الحلبي ، بغداد ، ط«١» ، ج«١» سلسلة المأمون ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية (د . ت) .
د . حمادة إبراهيم	التقنية في المسرح ، اللغات المسرحية غير الكلامية ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ، (د . ت) .
زيجمونت هبنر	جماليات فن الإخراج ، ترجمة د . هناء عبد الفتاح ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثاني «١٢٨ «، ١٩٩٣ .

مسرحية صهيل الطين / الإمارات

عروض مهرجان المسرح العربي الخامس في الدوحة:
الانتصار للإنسان العربي المسحوق

مجدي التل / الأردن

في دورته الخامسة التي اختُتمت في 15 كانون الثاني الماضي بالعاصمة القطرية الدوحة، خيّمت الاحداث الراهنة التي يعيشها الوطن العربي على معظم الأعمال المشاركة في «المهرجان» وتباينت التوجهات السياسية، لكنها التقت جميعها في الانتصار للإنسان العربي المسحوق وللخراب الذي لحق به على امتداد عقود من الواقع العربي المثقل بالتهميش وغياب الحقوق والعدالة .

شهد المهرجان تسعة عروض مسرحية هي، "تمارين في التسامح" من المغرب، و"امرأة من ورق" من الجزائر، و"العرض الأخير" من قطر، و"الدكتاتور" من لبنان، و"مندلي" من الكويت، و"انفلات" من تونس، و"باسبورت" من العراق، و"صهيل الطين" من الإمارات، والعرض التونسي اللبناني المشترك "ياما كان»، حيث تنافست على جائزة سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ، وظفر بها العرض اللبناني "الديكتاتور"

بين وجع الواقع وظروفه القسرية والتمرد والخروج من إيقاع البؤس من جهة وبين القلق والهواجس والدوافع الداخلية التي يعيشها المواطن العربي في مجتمعه برحلة من الالم والامل في آن من جهة أخرى، جاءت ثيمة العروض التي قدمت على مسرحي قطر الوطني ودراما-كتارا في الدوحة، محتشدة بالمعاني والدلالات مختزلة أزمة الإنسان العربي المعاصر.

واتكأت معظم المعالجات الدرامية، للعروض التي تقاطع معظمها بالمضمون، على استحضار الكوميديا والتهكم، متبعة الأسلوب التراجو كوميدي حينا، والكوميديا الخفيفة حينا آخر، معبرة عن سخرية الواقع المعيش للمجتمعات العربية ومواطنيها.

كما اتكأت معظم العروض على الجسد والنص المنطوق ما استدعى وصفها بالمسرحيات الجسدية الكلامية التي تعتمد على الحوارين المنطوق والجسدي الذي ساهم بشكل كبير في تشكيل الفضاء المسرحي، مع ظهور واضح للنص التحتي المتعلق باللغة الجسدية للممثل، بحسب ستانسلافسكي، إضافة إلى محاولات جادة في تطويع عناصر السينوغرافيا من حيث الاثراء او الدلالات رغم خلو معظم العروض (باستثناء العرضين الاماراتي صهيل الطين والكويتي مندلي) من الكتل الديكورية الكبيرة ولجوئها للاكسسوارات البسيطة.

ولم تخلُ الرؤى الاخراجية للعروض من تنميط وإسقاط لتداعيات ما تشهده الاقطار العربية من تحولات نتيجة الظروف الاقتصادية والسياسية التي انعكست بشكل مباشر واعمق تأثيرا على فئة الشباب نفسها، وعبرت عن ذلك من خلال سياقها العام على نحو صراعات الفرد الداخلية واخرى مجتمعية، وتخط للمألوف والتقليدي، مثلما حضرت بقوة إستعارات لمفردات وأدبيات ما اصطلح على تسميته «ثورات الربيع العربي» مثل عبارة «ارحل» وغيرها.

وجاء عرض الافتتاح بالمسرحية القطرية «العرض الأخير» التي عرضت على المسرح قطر الوطني وتدور أحداثها

مسرحية العرض الاخير / قطر

حول ممثل مسكون بحب المسرح إلا ان إدارة المسرح تقرر الاستغناء عنه حيث يعيش في حالة من الصراع مع الذات يسعى خلالها لاسترجاع جميع ذكرياته السابقة منذ بدايته وحتى وصوله الى أدوار البطولة وعالم الشهرة والأضواء، حيث تتوالي الاحداث حين يسعى زملاؤه إلى التضامن معه تارة فيما ينافسونه على بطولة الدور الرئيس تارة أخرى.

العرض الأخير من إنتاج وتقديم فرقة السعيد للإنتاج الفني في قطر، ومن تأليف الكاتب السعودي فهد الحارثي وإخراج وتمثيل الفنان القطري فالح فايز جاء فضفاضاً في توظيف الديكور الى تناوب الشخصيات على تمثيل أكثر من شخصية الى وجود خطابات مباشرة إضافة للرتابة والمباشرة في خطابه الفكري رغم استخدامه الاسلوب المكشوف في تغيير الملابس وتبادل الادوار بين الممثلين .

العرض القطري جاء محملا بفكرة الانتقال الى جمع السلطة وخيوطها في يد واحدة إشارة الى الفردية والصوت الواحد وتحكّمه في مصائر الآخرين من خلال فرقة مسرحية حيث جاء العمل مسرحا داخل مسرح، مجسدا صورة الزعيم المطلق الذي لا يتوانى عن استخدام مختلف الوسائل غير المشروعة، لكي يبقى هو الزعيم الذي لا ينافسه أحد.

وإستند المخرج فالح فايز في عرضه المسرحي الذي لم يبتعد عن (الاسلوب البريختي)، وعبر أربع لوحات منفصلة وما بها من إحالات على الواقع الحالي في المجتمعات العربية،على الفرجة حيث صمم تشكيلات منتظمة للمجاميع، إضافة إلى تفاصيل والوان الازياء والديكور، إلا ان ذلك لم يشفع له من أن العرض فقد بناءه الدرامي من خلال غياب الترابط بين تلك اللوحات.

لم يوفق المخرج في توظيف الاضاءة بالشكل المطلوب في العرض الذي تتوالى لوحاته إلى أن يكتشف الجمهور في ختامه أن كل هذه الأحداث كانت في مستشفى الامراض العقلية ،إضافة إلى أن حركة الممثلين لم تتسق مع مجريات الاحداث علاوة على أخطاء اللغة العربية الفصحى.

مسرحية مندلي / الكويت

فيما جاء العرض المسرحي الكويتي «مندلي» الذي عرض على مسرح كتارا ولم يبتعد عن الميلودراما وقدمته فرقة الجيل الواعي المسرحي ومن تأليف العراقي جواد الأسدي وإخراج الكويني عبدالله التركماني، محملا بالجماليات الفنية والصورة المشهدية التي خدمتها تقنيات السينوغرافيا المستخدمة حيث تعدد الفضاءات على الخشبة من خلال استخدام ثلاثة مشاهد بديكورات مختلفة في آن واحد تفصل بينها ستائر وألواح متحركة مما جعله عرضا مكثفا، إلا ان الحوار، رغم الإيقاع المنضبط الذي بدا عليه من حيث حركة الممثلين والديكور وساهمت الموسيقى المصاحبة في تعزيزه، جاء بسيطا مبطنا وغنيا بالأيقونات.

وتميز العرض، المقتبس عن مسرحية جورج بوشنرا (فويتسك) التي تدور حول قصة حقيقية لجندي ارتكب جريمة قتل حيث تتجلى فيها روح عدمية ساخرة ويعتبرها الدارسون بداية لنوع جديد من الدراما، بالتوظيف الإخراجي لتقنيات عالية المستوى من السينوغرافيا، محمولا بمضامين واسقاطات لا تخلو من عمق سياسي واجتماعي للمتغيرات التي تدور في المجتمعات العربية. كما تميز بالقدرة العالية للمخرج الشاب عبدالله التركماني على توظيف ايقاع التزامن بين مشاهد العرض ومساحاته وحركة الممثلين والاضاءة التي جاءت متغيرة وموزعة بحسب متطلبات العرض، وايقاع الاداء التمثيلي بين ما هو يفترض به ان يكون متخيلا وما هو واقع العرض الحقيقي من خلال توظيف الديكور لتقسيم الخشبة الى عدة مشاهد في آن واحد وفي ظل بعدين المتخيل والحقيقي، فيما جاء استخدام الاضاءة بسيطاً وموحياً بشكل عام.

وزخر العرض المسرحي التونسي «إنفلات» بلوحات قاتمة ومشهدية محمولة بمشاعرانفعالية عبرت عن جدلية الحب والموت وما بينهما من احلام وتطلعات. العرض المسرحي "الدويتو" (انفلات) ، حمل إسقاطات عن حال المجتمع التونسي قبيل الثورة، هو تعبير حقيقي عن انفلات للمشاعر الانسانية وتداخلها وتناقضها في خضم طرح قضايا واحلام لأفراد يمثلون شريحة من معاناة لمجتمعات وشعوب أسيرة القمع والاضطهاد.

وجسدت الرؤية الاخراجية للمخرج وليد الدغسني، تلك الطروحات من خلال أداء رفيع المستوى للفنانين اماني بلعج ومكرم السنهوري، مجسدين شخصيتي رجل وامرأة يسكنان حيا قديما ويحاصرهما الخوف من مهاجمة منزلهما من الغرباء في زمن تعيش فيه البلاد تغييرات واحداث، حيث بين الخوف والترقب ينخرطان في نقاش حاد من معقلن للأحداث الى داع للتغيير فتقرر المرأة الخروج للشارع ومواجهة واقع محموم ليبقى الرجل وحيدا يواجه المجهول.

العرض المسرحي انفلات الذي كان الممثل فيه حاملا للمضمون وتميز بوحدة مفرداته من ديكور وملابس وسينوغرافيا، جاء في نسقه الخارجي حيث طغى اللون الاحمر، أكان في الاضاءة او ملابس الممثل (مكرم) والخوذة والهراوة، بالإضافة الى تشكيل المستطيلات المتداخلة على خشبة المسرح والتي مثلت ضيق هامش الحريات، معبرا عن تلك الروح المتقدة لشهداءالاحداث التي عايشتها تونس علاوة على رمزية العلم الوطني التونسي.

ابرزالعرض تلك العلاقة الفكرية التي لم يؤطرها المخرج باطار خاص، وتربط بين شخصيتي المسرحية (الرجل والمرأة)، والتي شكلت في نصها المنطوق حاملا رئيسا للعمل، فيما جاءغير المنطوق من عناصر سينوغرافية تمثلت بالأداء الحركي عبرت عن الاعتصامات والصدامات التي شهدتها تونس في تلك المرحلة مثلما عكست العديد من المفارقات الانسانية ومنها لوحة المستشفى والإيماءات باحتضان ما يشبه الطفل، او حتى التحول الطفولي للممثلة (اماني) في احد المشاهد التي تستحضر فيها رغبات وتصرفات طفولية تعكس عمق الحرمان العاطفي الذي افرزته تلك المعاناة.

مسرحية انفلات / تونس

كما جاءت عناصر السينوغرافيا متممة للعرض المسرحي ومتكاملة مع النص في مختلف مشاهده ومعبرة عن مضامينه رغم «انفلاتات» قليلة تمثلت بالسيطرة على توزيع وحركة الإضاءة في بعض المشاهد المسرحية، الا ان التقطيع الضوئي كناية عن الصدامات جاء موظفا بشكل مدروس، علاوة على المؤثرات الصوتية لضوضاء وحشود جماهيرية، علاوة على المؤثرات الموسيقية لا سيما الأغاني المختارة حيث شكلت أغنية بالألمانية في لوحة المستشفى تحدثت عن الحب والموت، ما لبثت ان هيأت لمشهد الممثل وهو يرتدي قناعا واقيا من الأسلحة الغازية والمواد الكيماوية. ويختتم العرض الذي جاء من إنتاج شركة اسبيس للانتاج دراماتورجيا وإخراج وليد الدغسني وتمثيل أماني بلعج ومكرم السنهوري، مشاهده في لوحات متتابعة تصعد فيها الممثلة الخشبة وحيدة وقد صاحبتها موسيقى واغنية باللغة الفرنسية مطلعها «مع الوقت الطويل لم يمكن النسيان» ما تلبث ان تنتقل ذات الممثلة الى مدرجات الجمهور في الصفوف الامامية في محاولة منها لتوفير اكبر قدر من التواصل العاطفي المحموم فيما يدخل الممثل ويتموضع في منتصف الخشبة حيث المستطيل الاصغر ويدور حوار بينهما تعبر فيه الممثلة عما تعانيه من حرمان عاطفي ما تلبث ان تغادر الخشبة بعدها ليبقى الممثل(رفيقها) وحيدا في تموضعه وقد تركزت نحوه الاضاءة فيما غلبت العتمة معظم مساحات الخشبة ملقيا تساؤلات مثيرة نحو: لماذا تركته رفيقته، وماذا لو كان التاريخ الذي تعلمناه كذبة كبيرة.

مسرحية باسبورت / العراق

أما العرض المسرحي العراقي «باسبورت» الذي قدمته الفرقة الوطنية العراقية للمخرج علاء قحطان على (مسرح الدراما-كتارا) وتدور أحداثه داخل محطة القطار بوجود أربعة أشخاص ينتمون لشرائح اجتماعية مختلفة حيث يناقش سعي شبان أربعة في محطة، للسفر نتيجة القهر الذي يعانونه في وطنهم العراق من تداعيات وإفرازات ما بعد الاحتلال وسيطرة رجال الدين والمفاهيم الطائفية والعرقية والارهاب على المشهد السياسي والاجتماعي، السفر دون جدوى إلى أن يحدث انفجار داخل المحطة فيبقون تحت الردم في جوف الأرض، والتي شكلت لحظة الدفع التي تنطلق منها أحداث العرض المسرحي، وجاء محملا بقيمة فكرية ويعبرون من خلال عدد من اللوحات عن معاناتهم بشكل تفصيلي والأسباب التي دفعتهم للتفكير بالسفر.

ورغم ان المخرج بذل جهدا في الاشتغال داخل الفضاء المسرحي وتوظيف لحظات الصمت بما يخدم الثيمة الرئيسة للعرض معبرة عن حالة الخوف وغياب التواصل بين افراد المجتمع الواحد، ، إلا انه لم يوفق في توزيع الاضاءة في الفضاء المسرحي والتي جاءت لاسباب تقنية، بالاضافة الى تكرار الحوارات التي لم تكن مفهومة بسبب الأخطاء في مخارج الحروف علاوة على تشظي البنية الدرامية وغياب تواصل بعض عناصر السينوغرافيا ما افقد العرض التواصل مع الجمهور.

وجاء العرض اللبناني «الديكتاتور» من إخراج لينا أبيض وتأليف الراحل عصام محفوظ والذي حصل على جائزة المهرجان (جائزة الشيخ سلطان بن محمد القاسمي)، مجسدا لتعرية صورة الديكتاتور الذي يعتقد أن على

مسرحية الديكتاتور / لبنان

الجميع أن يكون خاضعاً له مؤمناً به صامتاً إزاءه، باعتباره المخلّص للبشرية والعارف بالأمور وبواطنها.

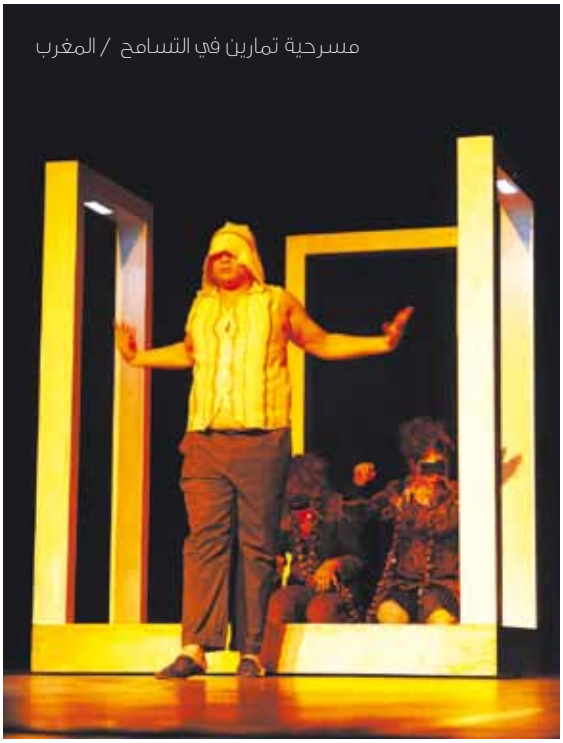
العرض المسرحي الذي قدم على مسرح قطر الوطني، وجاء محملا بأسلوبية الغروتسك، ومحمولا بالأداء المتميز للفنانتين جوليا قصار وعايدة صبرا من خلال أدواتهما بالصمت والصوت والحركة، قدم خطابا مسرحيا بعيدا عن المباشرة قريبا من جوانية الانسان مقتربا من عقله ووجدانه، ويتحدث عن امرأتين (وهو النص الذي كتبه الراحل محفوظ لرجلين)هما سيدة وخادمتها تمارسان يوميا لعبة التوهم تحسرا على غياب زوج كان يعنى للسيدة الشيء الكثير، وتملآن الخشبة حركة وصخبا، في عراك أدائي مبهر وبإيقاع منضبط يتراوح ما بين الصمت والصوت والحركة.

وتنقلب لعبة الشخصيتين حين يعترف سعدون أنه الملك وأنه وقع أسيرا في يد الجنرال، وبالتالي فمن حقه أن يعامل كملك لا خادم، وأن على الجنرال أن يمسح له حذاءه لا العكس، فيما يصر الملك/ سعدون على أن يقتل على يد الجنرال رغبة في التطهر، حيث تعود هنا شخصية المرأتين إلى حقيقتهما الأنثوية، لتجلسا على أرض الغرفة منهكتين مسكونتين بحزن عميق.

ووفقت المخرجة ابيض في رؤيتها الاخراجية بخلق حالة من التماهي وتوظيف إسقاطات وإحالات مع النص الاصلي حيث جاءت شخصية الديكتاتور (الجنرال) شخصية مضطربة نفسيا يحيا في غرفته المغلقة يزاول وهْما يثريه نفاق خادمه (سعدون) الذى يمثل المرآة المقعرة مضخما من حقيقة سيده إذ يسمعه ما يحب أن يوصف به، فهو الأطول والأجمل والأكثر رجاحة من كل العالم، وهو الذي يتصل بالآخرين عبر الهاتف لينقل إليهم أوامر الجنرال الذى يعتقد أنه يقود ثورة هدفها الإطاحة بالملك حتى ولو كلفته سجن كل الشعب ونوابه وقتل كل معاونيه من الضباط والجنود، فيما عكست الرؤية بعدا آخرا تمثل بأن ما شاهده الجمهور ليس إلا لعبة تلعبها امرأتان انتقاما من ملك قتل زوج السيدة فيما الحسرة تملأ قلبها.

اعتمدت المخرجة في العرض الذي كان لابد فيه من كسر الجدار الرابع للخروج من حالة الإيهام او الثنائية في ازدواجية البعد الحكائي، على الأداء المتميز لممثلتين اللتين تنقلتا بين حالات وتحولات سيكولوجية وانفعالية بطريقة كوميدية ، حيث كان خروجهما ودخولهما اللعبة محسوبا بدقة، إذ تكفي إيحاءة او عبارة من ممثلة (الخادمة/ سعدون) أو خلع الرداء العسكري عن الأخرى (السيدة/ الديكتاتور).

ديكور العرض الذي لم توظف فيه مساحات وفراغات كثيرة على الخشبة، جاء عبارة عن ستة مكعبات خشبية بيضاء، وأربعة من العواكس المعدنية والتي تم توظيفها جيدا حيث تصبح تارة كرسيا لحكم الديكتاتور او سريرا ومقعدا فيما تنقل العواكس المعدنية المقعرة صورة الجنرال والخادم بتكبير لا يعكس حقيقتهما الجسدية، في حين جاءت الملابس معبرة عن شخصيتي العرض في شكليها سعدون/ الديكتاتور او السيدة وخادمتها إضافة إلى الاكسسوارات التي كانت محمولة بالمعاني حيث الديكتاتور/السيدة تنتعل فردة حذاء واحدة وهي تسير بعرج واضح لتعكس ان سيرورة الديكتاتور تحمل اعوجاجا فيما هاتف سعدون/ الخادمة مربوطا بحبل في وسط الجسد وهو ما يعبر عن مدلولات كثيرة أبرزها تطويق الديكتاتور له وتحجيم قيمة ذلك الهاتف والبطولات الوهمية.


مسرحية تمارين في التسامح / المغرب

أما العرض المغربي تمارين في التسامح لفرقة «نحن نلعب للفنون»وهو مقتبس عن نص وأشعارعبد اللطيف اللعبي، ودراماتورجيا وإخراج محمود المشاهدي، وقدم على مسرح الدراما-كتارا ، فقد جمع بين الرقص والشعر والموسيقى من خلال شخصيات تتحرك داخل فضاء الخشبة لتقديم لوحات درامية وتدخل في مشاركة مع الجمهور حول الواقع السياسي والاجتماعي للحياة العربية تحت ظل كل تلك التحولات السياسية او ما عرف بـ (الربيع العربي).

وتدور أحداث العرض الذي ينتمي إلى مدرسة ما بعد الحداثة، وتتناغم فيه تعددية الأداء مع جماليات السينوغرافيا في رؤية إخراجية معاصرة, حول شخصيات تتعاقب لتطرح بأسلوبها وعفوية خاصة مشكلة كل منها بحسب موقعها الاجتماعي، أسئلة الراهن المحمل بانتشار الأحكام المسبقة واللاتسامح.

وسعى العرض إلى إبراز نص المؤلف المغربي عبد اللطيف اللعبي والذي يقوم على الثوابت الفكرية والإبداعية حيث لا مجال لمهادنة الواقع أو القفز فوق تناقضاته، عبر مجموعة من اللوحات المتمايزة ظاهريا في تيمتها، والمتوجة ضمنيا حول عنف اللاتسامح في الواقع، والعلاقة مع الآخر، والمرأة، والسجن، والاختلاف الثقافي. واستندت بنائية العرض على مجموعة من اللوحات المنفصلة لتقر باللاتسامح كحقيقة في علاقات المجتمع العامة والخاصة حيث حملت لوحات دلالات تنفر من غياب التسامح، فيما سعت معظم اللوحات إلى رؤية مشهدية توضح آثار اللاتسامح، والعلاقة مع الآخر، والمرأة والسجن والنظام السياسي، والاختلاف الثقافي والديني، موظفاً الموسيقى والغناء والرقص والشعر بشكل مكثف وبأسلوب ساخر لخدمة المحتوى الدرامي.

ووظف المشاهدي رؤيته الاخراجية ضمن عناصر عديدة لبناء جماليات العرض، متكئاً على لغة موازية تمثلت بالرقص والغناء والكيوريغرافيا والموسيقى لتلطيف عنف اللاتسامح، وهو ما أثرى بهاء اللون وتعبيرية الجسد عند الممثلين، إضافة إلى شفافية السينوغرافيا لا سيما الديكور المتحرك والتي جعلت من فضاء الكواليس خلفية فاعلة لبناء جمالية العرض إلا ان الاضاءة لم توظف بالصورة المطلوبة.

ورغم حيوية الممثلين ومهاراتهم وتميز أدائهم الحركي والجسدي الراقص وأدائهم المتقن، في العرض الذي حمل مضامين واحالات كثيرة تتعلق بالمتغيرات العربية وابرزها تلك التي تتعلق باستمرار حالة الاضطهاد والحرمان التي

مسرحية صهيل الطين / الإمارات

تعيشها المرأة العربية رغم تلك التحولات، وإجتهاد مخرج العمل لنسج ما يشبه بانوراما مشهدية ذهبت في فضاءات مختلفة، سعى من خلالها إلى التغلب على الانفصال المحتمل للجمهور عن الخشبة، بسبب صعوبة اللهجة المغربية المحلية المستخدمة وانعدام لغة التواصل مع الجمهور، لكنه لم يوفق في معالجته الاخراجية في كثير من مواضع العرض.

إتكأ العرض الاماراتي «صهيل الطين»وهو من إنتاج وتقديم مسرح الشارقة الوطني في دولة واخراج وتصميم السينوغرافيا محمد العامري وعرض على مسرح قطر الوطني، على النص المنطوق لأمين عام الهيئة العربية للمسرح الكاتب إسماعيل عبدالله، والذي جاء مفعما بالصور الشعرية البليغة.

ويتحدث العرض عن حكاية فتاة تعاني من اضطهاد والدها لها والذي تعلمت منه حرفة نحت اشكال من الصلصال والطين حيث يقوم بحبسها عشرين عاما في قبو؛ ما دفعها الى تشكيل رجل الحرية من الطين بهدف الهروب من تلك المعاناة في احالات عكست ظلم بعض الانظمة التي حدثت فيها متغيرات ما يسمى «الربيع العربي».

ورغم أن العرض الذي جاء فيه النص يحمل الكثير من الصور الشعرية والكثير من السرد كذلك، قدم صورة بصرية جميلة واداء حركيا وجسديا لافتا، إلا ان مخرج العمل لم يوفق في موضوع الفتاة الاخرى التي جاءت كمرآة وتناظر للفتاة الاصل وبدت كأنها مقحمة ولا داعي لها في عرض تتجلى التيمة الرئيسة والتشكيل البصري له بوضوح.

في هذا العرض كانت السينوغرافيا غالبة إلاّ أنها كانت فائضة ومعيقة ضيّقت المكان، حيث سلاسل تتدلى في مقدمة الخشبة وسلم كبير يبسط هيمنته وفرن قرب كتلة السلم فيما على الجانب الآخر كرسي السلطة ومن خلفه خيال الظل ومجموعة من الأعضاء البشرية متناثرة على السلم في أشكال وتكوينات، إضافة الى وجود شخصيات في تكوينات متحركة على خشبة المسرح

والكل مغمور بالطين حيث تمثل هذه الأشكال والتكوينات مخلوقات وتماثيل ، وابنة تحاول أن تجد حلمها من دون علم الأب كي تجد حريتها من خلال الحلم.

وتنسل الايحاءات والمحمولات من العرض المسرحي المشترك «ياما كان» لفرقة مسرح البيت تونس -لبنان تأليف يارا أبو حيدر، عن فكرة وإخراج وحيد العجمي،فيما غابت عنه بنائية النص وتماسكه رغم وضوح الفكرة الرئيسة فيه .

وتدور حكاية العرض حول بيت وكيفية حمايته، في الوقت الذي يتصارع فيه أفراد الأسرة الواحدة ويتبادلون الحكايات والخلافات، يكون الآخر قد وصل واحتل البيت وما عليهم سوى حمل ما تبقى لهم ثم المغادرة.

مسرحية كان ياما كان / تونس - لبنان

مسرحية إمرأة من ورق / الجزائر

ويبدأ العرض الذي قدم على مسرح الدراما-كاتارا في الدوحة من داخل الصالة وصولاً الى فضاء الخشبة فكأن الآخر واحد من المتلقين في الصالة يهدد الممثلين الذين عمدوا الى الصراخ منذ لحظات العرض الأولى ثم عادوا الى فضاء الخشبة ليدخلوا في لوحات تتركب مع تركيب مفردات الديكور ولحظة التقاط الصورة الفوتوغرافية في لحظة فكرة وتوقف عن نبش الخلافات وتربص أحدهما بالأخر.

ورغم ان المخرج استطاع من خلال المسرحية ، أن يبني عرضه بذكاء جمالي الا انه لم يوفق في المشهد الاول من حيث دخول الممثلين العرض من صالة الجمهور، في مسرح تنطبق عليه شروط اللعبة الايطالية، وهو ما ينتقص من الحميمية المفترضة الممكن خلقها مع الجمهور في هذه الحالة. وركز المخرج خطابه البصري على مجموعه من الاشارات والعلامات الدالة اللغوية (النص المنطوق) وغير اللغوية التي منها العناصر (الاشياء) متمثلة بعناصر رئيسة من السينوغرافيا ومنها القطع والصناديق المتحولة والاكسسوارات والملابس، إضافة الى الالوان، بحيث جاءت هذه العلامات بهدف إثراء الخطاب الدرامي . ولعل ثالوث الجسد والألوان والأشياء ، يحوي من خلال توظيفه كأشياء مادية نفعية مرتبطة بالواقع، مثلما يؤدي وظيفة ايحائية رمزية تثري جماليات الفرجة المسرحية . وما تركيز المخرج على دلالة الالوان في العرض المسرحي "يا ما كان" الا للتأثير في المتلقي وخلق متعة بصرية للعرض. ومن الملاحظ انه من ايحائية اللون كذلك ان ارتبطت كل شخصية من شخصيات العرض المسرحي بلون محدد خاص بها وينسجم مع انتمائها العمري والاجتماعي وكذلك جاءت الملابس. فيما جاء توظيف الثالوث المذكورسابقا من خلال علامة اخرى تتمثل بارتكازه على تحريك اجساد الممثلين داخل الفضاء المسرحي بإيقاع منسجم وشعرية الخطاب اللغوي في النص المنطوق، ومن هذا المنطلق جاءت الاجساد حية وفاعلة تتسم بطابع الكوميديا الخفيفة الساخرة من الواقع الاجتماعي والسياسي اللبناني وليس بعيدا عن العربي في بعض قضاياه المركزية مثل القضية الفلسطينية التي شكلت محمولا كبيرا في اكثر من موضع في المسرحية. اما فيما يتعلق في المنطوق فاسم العرض هو اول ما يلفت الانتباه في موضوع اللعب على المفردات وهي سمة لدى الاشقاء اللبنانيين في المسرح ، حيث جاءت عبارة ياماكان إذا ما دخلت تجزيئات محددة تحمل مدلولات كثيرة لا تبتعد كثيرا عن قيمة العرض الرئيسة، ياما وكان كمقطعين بمعنى كان هناك فعل او مقام ، ويا مكان تأتي محاولة للتواصل مع المكان ومخاطبته، والاخيرة التي

ترتبط بسرد الحكاية والتي تأتي بشكل كان يا ماكان. وجعل المخرج بعد الاشياء وفراغاتها في علاقة انسجام تام مع الممثلين لدرجة تحول الشيء فيها شخصية مسرحية وما ارتباط جميع الممثلين بهذه العناصر الاشياء (الصناديق وغيرها) الا تعبير واضح ودال على العلاقة الجدلية (الدياليكتيكية) التي جمعت بين الممثل والعناصر(الاشياء) بحيث تعمل على قلب الأدوار الطبيعية وتقوم بأنسنة الشيء وتحويل الانسان الى شيء. جاءالعرض مفعما باللعب على التناقضات حيث نجد الشقيق الذي يحمل بندقية لم يتم تجريبها ولا مرة وعليه حراسة البيت يرتدي بزة رسم على ظهرها صورة زهرة ، حيث حملت البندقية إحالات على اسلحة الجيوش العربية التي لم تستخدم في وجه الغاصب الحقيقي فيما دخل حاملوها معارك مع الشقيق في مشهد عراك الشقيقين حامل البندقية وشقيقه المحامي، كما جاء ذلك التناقض في ذات الشخصيتين المذكورتين إذ انهما على طرفي نقيض في طروحاتهما ، أحدهما يرتدي ملابس داكنة والثاني بيضاء فيما يتموضع الاخير غالبا في مقدمة الخشبة ويسلط عليه الضوء فيما يتراجع الاخر في عمق المسرح غالبا في الظل، بالإضافة الى المحمولات التي يعبران عنها فيما يتعلق بالشأن اللبناني. الاحالات والاسقاطات على موضوعات ذات بعد سياسي في العرض الذي اقترب من التجريب في مواضع عديدة وجاء فيه الاداء الفني والجسدي / الحركي للممثلين مميزا لاسيما الفنانة الكبيرة حنان الحاج علي .

الاضاءة التي تعددت فيها الالوان جاء بعضها محملا بمدلولات انسجمت مع العرض فيما اعتراها التفاوت وعدم الانتظام في التوزيع في كثير من الاحيان، الا اذا كان المقصود من ذلك الاحالة على ظروف الانقطاعات المتكررة في الكهرباء في لبنان، فيما لم توظف الموسيقى ولم تنسجم مع العرض كما هو مطلوب، وجاءت مفرغة من مضامينها.

أما النافذة الافتراضية فجاءت معبرة عن الامل المستمر كما جاءت مرافقة الجدة التي كانت في البداية تجلس وحيدة في البيت، وجاء مشهد العائلة التي تحمل معها صناديق "الحكاية.. كان ياما كان» معبرا عن حالة التصالح بين الحاضر والماضي العريق.

ووتلخص حكاية العرض المسرحي الجزائري «إمرأة من ورق» من إنتاج وتقديم المسرح الوطني الجزائري والمقتبس عن رواية «أنثى السراب» للكاتب الجزائري واسيني الأعرج وإعداد مراد السنوسي إخراج صونيا، بأن الكاتب يخلق شخصية خيالية كبطلة لأعماله تكون فيها الأمور طبيعية إلى أن تتحول تلك الشخصية المتخيلة لدى زوجة الكاتب الى كائن حي يشاركها حب الزوج وحياته حيث تصبح حينها أمرا لا يمكن الصبر عليه.وينقل السنوسي شخصية ليلى وهي شخصية ورقية في الرواية الى امرأة عصرية تريد ان تستغل فرصة مرض أستاذها للضغط عليه كي يعين احدى النساء في كتاباته، ليدور الصراع بينهما لمعرفة حقيقة العلاقة التي تجمع الأستاذ بمعشوقته في كتاباته وبين زوجته الحقيقية.

ويتعدى العمل كونه يحمل تلك الحكاية إلى تبني خطابا سياسيا مباشرا فيه استحضار لشخصيات في الذاكرة الجمعية الجزائرية، ويحمل خصوصية ما جرى في المجتمع الجزائري لا سيما المشهد الثقافي ، إذ يوثق لمأساة الاحداث الارهابية الدموية التي عصفت بالجزائر في التسعينيات من القرن الماضي.

ووظفت مخرجة العرض صونيا والذي يستهل مشاهده بستارة وتموجاتها ومن خلفها ظلال إمرأة لتعكس المشهد الافتراضي للمرأة المتخيلة بحسب الرواية الاصلية مريم ، الذاكرة الانفعالية للممثلتين ليديا العريني ورجاء هواري

وعبرت المخرجة عن رؤيتها الاخراجية من خلال ستارتين شفافتين لتمثلا حواجز افتراضية تخفي خلفها شخصية المرأة الافتراضية بحسب الرواية مثلما جاء الاكسسوارات مثل الاوراق المتدلية محملة بالإشارات والعلامات غير اللغوية وملابس الزوجة ومريم واللونين الابيض والاسود، والتضاد الذي يجمع بينهما، اضافة الى عرض بصري مأخوذ من التاريخ الجزائري لتلك المرحلة وجنازة الكاتب المسرحي الجزائري عبدالقادر علولا والتي عملت على إثراء الخطاب الدرامي.

وإتكأ العرض الذي جاءت رؤيته الاخراجية غير واضحة المعالم، على الجهد المبذول من الممثلتين على الخشبة في التعبير عن حالتهما النفسية، والنص الذي جاء سرديا وهو ما سبب بعض الملل لدى الجمهور رغم التوظيف الموفق

للسينوغرافيا، اضافة إلى ان التكرار وتعدد النهايات في العرض شوها فكرته التي تصب في المعاناة الوجدانية التي عاشها المثقفون والفنانون الجزائريون في بلادهم في فترة من فترات التنوير التي واجهتها السلطة بكل حزم.

العرض الذي تم خلاله توظيف موفق لخيال الظل من خلال الستائر وحركتها هبوطا وصعودا كان بها تفتح زمن احداث الرواية وهو ما اعطى بعض التفسيرات حول حقيقة شخصية مريم التي تبين انها مجاز وحقيقة للواقع الجزائري، اما فيما يتعلق في النص المنطوق الذي توزع بين المحكية الجزائرية (الدارجة) والفصحى، فقد بدى خطابيا وهي من سمات المسرح التوثيقي، الا انه يخاطب العام وهو موجه كتوثيق للمرحلة.

ورغم الروح الحماسية العالية لدى الممثلتين اللتين بذلتا جهدا مميزا وكبيرا حالة من التقابل عندما كانتا تتحدثان سويا، فان تعمدهما الى تخفيف سرعة الحديث لإيصال المضامين والفكرة الى الجمهور الذي قد يعاني من اللهجة والتوجه نحو الخطاب الوطني، انعكس سلبا على ايقاع الاداء الذي هبط نوعا ما وهو ما زاد من ثقل العرض في فترات معينة.

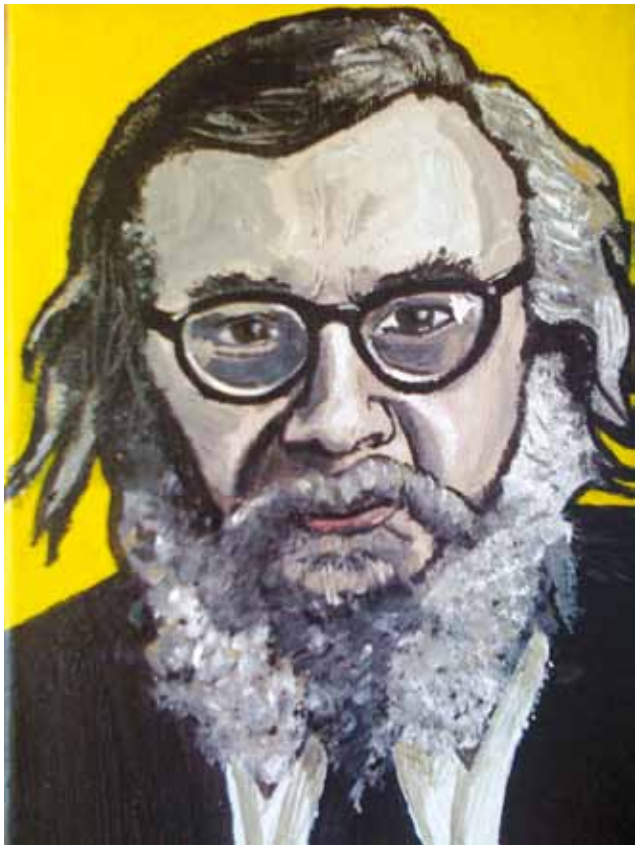
جاءت الاضاءة ثابتة معظم مشاهد العرض فيما علت اضاءة خضراء مقدمة الخشب عندما جلست المرأتان تتحدثان عن ذكرياتهما عن الكاتب وهو ما حمل دلالات اللون وما يوحيه من دلالات الهدوء والتسامح والسلام.

المؤثرات الصوتية والاغاني الحزينة كانت حاضرة بشكل اتسق مع العرض لا سيما تلك التي صاحبت الجنازة.

ووفقت المخرجة في توظيف لعبة الدوائر حيث الدائرة الاولى الكرسي والثانية مثلت العودة الزمنية الى الوراء، وتوظيف الاوراق وتعبر عن قراء الرواية ونفسية المرأة فيما مثلت الثالثة جلوس المرأتين على الأوراق وإقحامهما فيها، وجاء تمزيق الأوراق من قبل الزوجة الفنانة ليديا لعكس الحالة السيكولوجية لها، اما مشهد احراق الاوراق في مستهل العرض فعبر عن احراق تلك المرحلة الدموية من تاريخ الجزائر، والورق المتدلي من الاعلى حمل دلالات على استمرار الابداع.

وحملت اللوحة الاخيرة للعرض الذي قدم قضية على المستوى الفكري والجمالي، بعدا جماليا حيث تغيب مريم فيما الزوجة تتلوى حزنا وألما على الكرسي الذي يشكل انصاف دوائر.

في ختام المهرجان الذي كان للأردن تواجد فعال فيه تم تكريم نقيب الفنانين الأردنيين حسين الخطيب وشهد مشاركات لكل من الكاتب مفلح العدوان والناقدة والمخرجة مجد القصص والفنانة أسماء مصطفى وحصل المخرج خليل نصيرات على جائزة في مسابقة النص المسرحي الموجه للطفل، مثلما شاركت مصممة الأزياء هالة شهاب في تأطير ورشة حول «الأزياء المسرحية شخصيات دلالية ومعرفية» جاء عدد من التوصيات أبرزها أن تكون العروض المقدمة لدورات المهرجان المقبلة باللغة الفصحى أو اقرب ما يكون إليها، وان يعمل مخرجو العروض على تقديم نوعا من الابتكار والإبداع في أعمالهم المسرحية المقبلة وأن يتم عرض العمل على يومين متتاليين لتفادي الأخطاء إن وجدت في العرض الأول.



المسرح الفقير
جيرزي جروتوفسكي

د.عمر نقرش/ الأردن

أنّ معظم الروّاد المسرحيين الذين قاموا بثورات مسرحية أصبحت هذه الثورات تشكل خطوطاً رئيسية في تاريخ المسرح، وبالتالي أصبح للإخراج المسرحي تقاليده المميزة والمؤثرة سلباً أو إيجابا، وكل هذا أعطى للمسرح سمة التجريب بهدف الوصول إلى أساليب مسرحية جديدة للتعبير، ولكن هذا لايعني أنّ التجريب في المسرح جديد على تاريخه بل أنّ ملامحه موجودة منذ نشأة المسرح. فمثلاً حين أدخل الشاعر (ايسخلوس) الممثل الثاني إلى المسرح كان مجدداً، وحين أدخل (سوفوكلس) الممثل الثالث هو الأخر كان مجدداً.

« فمن المتفق عليه أنّ معامل التجريب. خاصة معمل جروتوفسكي بداية مؤكدة من بدايات التجريب المعاصر.» هذا بالإضافة إلى كل من (بيتر بروك)، و(أريان منوشكين- مسرح الشمس)، و(بريخت)، و(ستانسلافسكي) حيث يشكلون مرحلة متقدمة من التجريب المعاصر في المسرح بشكل عام والإخراج المسرحي بشكل خاص.

فالسمات المميزة للمسرح الغربي خلال هذا القرن ظهور اتجاه جديد قلّل فيه المخرجون من دور النص المسرحي (المؤلف) محاولين تعويض ذلك عن طريق العناصر المسرحية الأخرى مثل الممثل، الديكور،..... ومن بين المخرجين الذين اتسموا بهذه السمة (انتونين ارتو)، و(جوردن كريج)، و(أدولف أبيا)، و(جيرزي جروتوفسكي) الذي عمل على تعويض النقص الذي يحدثه النص المسرحي عن طريق الممثل المتعدد المواهب والقدرات، وهذا واضح من خلال التجارب المسرحية التي قدمها (جروتوفسكي) في معمله المسرحي في (بولندا).

فالنص المسرحي بالنسبة له غير ضروري دائماً ويذهب أبعد من ذلك حيث يعتبر أنّ النص المسرحي يحافظ على فعاليته عندما يغيب كما هو الحال في (كوميديا ديلارتي)، والدور الذي يلعبه النص المسرحي في عروضه هو عبارة عن محفّز لإثارة العاطفة وتعميق الحس لدى الممثل.

ويبرّر (جروتوفسكي) إسقاطه لقدسّية النص المسرحي وعدّه مجرّد موح ومحفز هو أنّ الالتزام بنص المؤلف وأفكاره هدف من أهداف المسرح التقليدي،وهو الذي يقف بالضد منه ويرفضه بكامل أشكاله.

ومن الأمثلة التي توضح ذلك ما فعله (جروتوفسكي) عندما قدم مسرحية (مأساة الدكتور فاوست) حيث أجرى على النص مجموعة من التحويرات والتغيرات التي تمثلت بإضافة مشاهد جديدة وحذف بعض المشاهد الأصلية في النص .

ولـ(جروتوفسكي) طريقته الخاصة في اختيار النصوص حيث يؤكد أنّه يهتم بالنصوص التي تمت بصلة إلى تقليد كبير، لأنّها بالنسبة له تمثل الماضي وبالتالي تتيح له مثل هذه النصوص فرصة المواجهة بين تجارب ومعتقدات قديمة وأخرى حديثة «ليس النص جوهر المشكلة، المجابهة هي الجوهر» وطريقة المجابهة تتم عن طريق اتخاذ أحد موقفين الأول يتمثل بتفسير وبتحليل النص من الممثلين والمخرج، وهنا تكون النتيجة (أدب مسرحي) والموقف الثاني يتمثل بإهمال النص والتعامل معه بوصفه مجرد ذريعة للقيام بتفسيرات وتغيرات والنتيجة تكون هنا عدّه محفزاً ومثيراً .

ومن خلال ما سبق نلاحظ أن هنالك انقطاعاً بين مسرح (جروتوفسكي) والمسرح الأدبي المتمثل (بالنص) وحتى إذا ما كان هنالك اتصال بينهما فإنه يعطي لنفسه حرية التصرف بالنص المسرحي، وهذه إحدى مميزات مسرحه المهمة ويتخذ منها منطلقاً لمواجهة المسرح التقليدي الذي اعتاد الحفاظ على قدسية النص بما يحمل من أفكار ومضامين.

وبناءً على ذلك، عمل على البحث عن بديل يعوّض به مايحدثه النّص من فراغ ، ولم يجد أفضل من البديل الجسدي للممثل وهذا يعنى أنّه إذا كان الممثل سابقاً بمثابة ناقل للغة النص فان اللغة البديلة في عروض (جروتوفسكي) هي جسد الممثل ، وللقيام بمثل هذه المهمة لابد من توافر ممثل يمتلك أدوات متطورة تساعد على تحقيق تلك الغاية عبر المادة الخام التي لا يمكن الاستغناء عنها، «وجدنا من الممكن أنّ يعيش المسرح بدون مكياج وبدون أزياء ومشاهد مستقلة و بدون مكان تمثيل منفصل وبدون إضاءة وتأثيرات صوتية.... ولكنّه لا يمكن أنّ يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور» وانطلاقا من هذه الأرضية دعى (جرتوفسكي) إلى مسرحه الفقير.

فجرتوفسكي تحاشى إتباع أسلوب واحد في معمله المسرحي خوفاً من الوصول إلى النمطية مع مراعاة عدم الوصول إلى درجة التجميع بشكل غير منسجم « نحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى إتباع أسلوب واحد، بل ننتقي ما نعتبره الأفضل بين مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أنْ نقاوم التفكير بالمسرح باعتباره تجميعاً لعدة تخصصات فنية، فنحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي يتميز عن سائر الفنون».

ولتحقيق أهداف (جروتوفسكي) على إنشاء معمله المسرحي الذي حاول من خلاله تخليص الممثل من العوائق التي تقف مانعاً أمام دخول المثل إلى أعماق ذاته، ومن أجل ابتكار لغة جسدية وصوتية قادرة على التعبير، ويؤكد (جروتوفسكي) على أنّ مثل هذه العوائق هي في الأصل نابعة من شخصية الممثل. وتكون على درجات ومراتب مختلفة وتختلف في الوقت نفسه من شخص إلى آخر.

وبشكل عام يمكن تصنيفها إلى فئتين:-

العوائق النفسية العضلية: وهذه العوائق يسهل إزالتها أكثر من غيرها، وذلك بواسطة التمارين التقويمية وتمارين اليوغا(ضبط النفس) وعن طريق التركيز والألعاب الأكروباتية. مع مراعاة إيجاد الدافع أو المبرر.

العوائق النفسية: وهي ناتجة عن النزاعات النفسية وأثرها على الطبع ولحل مثل هذه المشكلة لابد من توافر الوقت الكافي، إذْ يعتمد حلها على إزالة أو تغيير مستوى وأسباب هذه النزاعات النفسية.

ومن العوائق الأخرى التي لاحظها (جروتوفسكي) عند ممثليه. العوائق التي تواجه الصوت وتمنعه من الخروج بشكل سليم، ولعدّ الصوت خامة مهمة في جسد الممثل عمل عن طريق مجموعة من التمرينات المخصصة لذلك على التخلص من العوائق الصوتية التي يعاني منها الممثل. بحيث يتمكن الممثل من أنْ يولّول ويصرخ دونما أن يقلّد أحداً، « يجب أن يستغل الممثل صوته كي يخرج أصواتاً وترنيمات لا يستطيع المشاهد إتيانها أو محاكاتها».

ويمكن تقسيم التمرينات التي طورها (جروتوفسكي) إلى فئتين:-

التمرينات الشكلية: والتي تتضمن سلسلة من الأشكال الثابتة وأنواع الحركة المستقلة الحرّة والمتعاقبة المشتركة الإيقاعية، والتمرينات الجسدية: وهي عبارة عن سلسلة متواصلة من القفزات الأكروباتية والحركات البهلوانية والوقفات،

و(جروتوفسكي) لم يكتفِ بإسقاط قدسية النص المسرحي. بل وصل به الأمر إلى إسقاط قدسّية العناصر الأخرى والاستعاضة عنها بجسد الممثل، وهذا يعني تكثيف كل عناصر العرض المسرحي لتنبثق من الممثل ، « لقد

عزفنا تماماً عن استخدام المنصة، إنّ ما يلزمنا بالفعل قاعة خالية تصلح لجلوس المتفرجين، ويـؤدي الممثلون أدوارهـم بنظام يختلف من عرض لآخـر، وتصبح أشد العلاقات تنوعاً ممكنة أيضاً» وتبريره في ذلك أنّه اعتبر أنّ المسرح الذي يستخدم العناصر التشكيلية من ديكور وإضاءة وملابس...مسرحاً (طفيلي) وذلك لأنه يستمد بقـاءَه وحيويته عن طريق الإفـادة من كل ما هو جديد ومتطور في فنون الديكور والأزياء والموسيقى.... وبالتالي فإنّ هذا المسرح يقدّم عروضاً مسرحية مكونة من توليفات غير منسجمة.

ومسرح (جروتوفسكي) يرفض الإضاءة المسرحية أو التأثيرات الضوئية، حيث يكتفي بالإضاءة الثابتة والإضاءة المنبعثة من داخل الممثل، وكذلك الأمر بالنسبة للمكياج، حيث استعاض عنه بقناع خاص يصنعه الممثل بعضلات وجهه بتلقائية، والأمر نفسه ينطبق على الموسيقى حيث يعمل الممثل على خلق موسيقاه الخاصة بنفسه بعيداً عن الموسيقى الحيّة أو المسجلة. أمّا بالنسبة للديكور فإنّه يعوضه عن طريق الاستخدام المنضبط للحركة والإيماءة. حيث يستطيع الممثل أنْ يحور الأرض إلى بحر أو مائدة أو كرسي أو قطعة حديد وبطريقة تلقائية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه لا يمكن الجزم بأن هنالك وصفه محددة لـ(جروتوفسكي) ولكن يمكن القول بأن هنالك منهجاً له كان يتطور مع تطور صاحبه بصفة مستمرة وأن هذا المنهج كان يسعى في ما يخصّ التجريب في مجال الممثل إلى اكتشاف إمكانات جديدة للتعبير من خلال تدريب خاص وشاق وطويل، وهذا التدريب -على الرغم من طول مدته- ليس هدفاً في حد ذاته وإنما هو مجرد وسيلة لتحقيق هدف أكبر بكثير يتمثل في إزاحة الحدود الفاصلة بين الجسد والروح مع توافر صلابة وثقل

للجسد ليصبح معهما أداة طيعة للتعبير، والتدريبات تهدف في مجملها إلى تجاوز الممثل حدود المهارة في الأداء للارتقاء إلى ما هو أسمى: القدرة على الإبداع. إبداع يتم في إطار فلسفة متكاملة حيث يسعى الممثل إلى تقديم جسده قرباناً كي يصل إلى الآخرين ويتصل بهم ليتواصل ويتحد الطرفان بالمشاركة في الطقس المسرحي دون الاعتماد على كل بهارج المسرح التقليدية وإنما الاعتماد على فلسفة أساسية هي خلق علاقة حيّة بين الممثل والمتفرج.

ومثلما ركّز (جروتوفسكي) على الممثل، فإنّه في الوقت نفسه اهتم بالمشاهد حيث إن المسرح في مفهومه هو ما يدور بين الممثل والمشاهد، وبالتالي هذا مبرر منطقي لاهتمامه بالمشاهد ولكن اهتمام ليس هدفه تحقيق المتعة الرخيصة بل بجعله مشاركاً ايجابياً في العرض المسرحي عن طريق المواجهة بينه وبين الممثل. حيث يستطيع المشاهد أنْ يفهم شعورياً أو لا شعورياً أن العمل المسرحي بمثابة دعوة له لأن يعمل مثله، وهذا الشيء يثير لدى المشاهد المعارضة أو النقمة ومن هنا تبدأ المواجهة بين المشاهد والعرض المسرحي. «وإذا كان (بريخت) مهتماً بأن يدفع المشاهد إلى التفكير فان (جروتوفسكي) مهتم بأنْ يزعجه على مستوى عميق جداً» واهتمام (جروتوفسكي) بالمشاهد إلى هذا الحد معناه أن المشاهد لديه احتياجات روحية عميقة، والعرض المسرحي يقوم بدوره بتلبيتها، وحتى يستطيع تحقيق هذا الهدف فإنّه عمل على توجيه رسالته إلى نخبة متميزة من الجمهور، وهذا معناه أنّ جمهوره جمهور نخبة ولكن هذه النخبة لا تحددها الخلفية الاجتماعية أو الحالة المادية ولاحتى الحالة الثقافية «فالفكرة هي ذاتها ليست جديدة كل الجدة ولكن الطريف فيها هو قلة عدد المشاهدين الذين يجب ألاّ يتجاوز العشرين مشاهداً «.

والجدير ذكره هنا أن المخرج المصري (أحمد زكي) في كتابه (عبقرية الإخراج المسرحي) يبدي رأيه في مسالة العلاقة بين الممثل والجمهور في مسرح (جروتوفسكي)، حيث يعتقد أن هذه العلاقة التي طرحها (جروتوفسكي) بهذا الشكل قد سبقه إليها المخرج الروسي (اخنيوكوف) والمخرج الفرنسي (جاك كوبو) ولكن الأمر يختلف فقط في مسألة جمهور النخبة وعملية تحديد عدد الحضور.

ويرى الباحث أنّه كما تأثر(جروتوفسكي) بغيره وأثّر هو الآخر في غيره. فقد التقى مع المخرج الفرنسي (انتوين ارتو) في مسألة التأكيد على دور أهمية الجسد في العرض المسرحي. إلاّ أنّ (جروتوفسكي) في أكثر من مكان وحسب ما لاحظ الباحث من خلال إطلاعه ينظر إلى دراسات (ارتو) على أنها لم تصل مرحلة النضوج وأنّها لاتعني شيئاً بالنسبة له.

ويخلص الباحث من خلال ماسبق إلى أنّ مسرح (جروتوفسكي) من المسارح المميزة في اتجاهها الإخراجي من حيث التأكيد على أهمية الممثل بشكل ملفت للنظر، حيث لم يتناول بعد (ستانسلافسكي) أحدٌ تقنية الممثل بالدراسة والتحليل أكثر من (جروتوفسكي)، إضافة إلى اهتمامه بالمشاهد وتلبية حاجاته الروحية عن طريق العرض المسرحي وإشراكه بطريقة غير مباشرة فيما يعرض، وبذلك فهو يشكل إحدى البدايات المهمة في مجال التجريب المسرحي المعاصر الذي يهدف في مجمله إلى الوقوف ضد المسرح التقليدي خاصة تلك الثوابت التي حافظ عليها هذا المسرح في علاقته بالنص الأدبي والوظيفة المسرحية للممثل .

الهوامش والمراجع

(1) حافظ، جلال، «ملاحظات عن التجريب المسرحي»، مجلة فصول، جـ(1)، مجـ (13)، العدد (4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1995، ص33.

(2) انظر،جاكو،جان وسيرج أكنين، «جروتوفسكي يخرج الأمير الصامد» ، تر، جمال شحيد، مجلة الحياة المسرحية، العدد (11،12)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق : 1980، ص127.

(3) انظر ، جروتوفس، وزارةيرزي ، نحو مسرح فقير، تر، د.كمال قاسم نادر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: ب.ت، ص 67.

(4) المصدر السابق نفسه.ص53.

(5) المصدر السابق نفسه . ص 17 .

(6) سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد :ب.ت، ص154.

(7) انظر، منلا، عبد القادر، « فلسفة الجسد عند جروتوفسكي»، مجلة المسرح المصرية ، العدد (78)، القاهرة : 1995 ص28.

(8) جيرزي، جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، مصدر سابق، ص 105.

(9) عوض، سمير، «نحو مسرح فقير» ، مجلة المسرح المصرية ، العدد (71) ، القاهرة : 1970 ، ص57 .

(10) انظر، عبد القادر، فاروق، نافذة على مسرح الغرب المعاصر (دراسات وتجارب)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة:1987،ص124،123.

(11) ايفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم ، تر، فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة:1979 ،ص81.

(12) زكي، أحمد، عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس والمناهج)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة: 1989، ص 136.

(12) انظر، حافظ، جلال، «ملاحظات عن التجريب» ، مصدر سابق، ص 34.

أنجيلينا جولي
بين النجومية والالتزام الإنساني

محمود الزواوي / الأردن

تقدّم الممثلة أنجيلينا جولي نموذجا نادرا بين نجوم هوليوود كفنانة تجمع بين الشهرة السينمائية العالمية وبين الدور الإنساني الذي تقوم به في تقديم الخدمات للاجئين في سائر أنحاء العالم. وسنلقي الضوء في هذا المقال على هذين الجانبين المتميزين في حياة الفنانة أنجيلينا جولي والنجاح الذي حققته في كل منهما، وما تنطوي عليه شهرتها السينمائية من مفارقات بالنسبة لنشأتها الأسرية المتواضعة.

وقدّمت هذه الفنانة مثالا على دورها الإنساني النبيل خلال زيارتها لمخيم الزعتري للاجئين السوريين في محافظة المفرق كمبعوثة للأمم المتحدة وسفيرة النوايا الحسنة، للاطمئنان على أوضاع اللاجئين. والتقت خلال تفقدها للمخيم عددا من العائلات والأطفال الذين كانوا قد وصلوا للتو عبر الحدود السورية إلى الأراضي الأردنية، وطالبت بوقف معاناة الأمهات السوريات داخل سوريا وخارجها، وعبرت عن تقديرها لدور الأردن الإيجابي في الحدّ من المعاناة الإنسانية للشعب السوري، كما تبرعت بمبلغ 800 ألف دولار لدعم اللاجئين السوريين، ثم أعقبت زيارتها إلى الأردن بزيارات مماثلة للاجئين السوريين في لبنان والعراق وتركيا.

وقد حرصت الفنانة أنجيلينا جولي على عدم جذب الانتباه خلال وجودها في مدينة عمان، تجنبا لتسليط الأضواء عليها كنجمة سينمائية عالمية الشهرة، وحرصا منها على التركيز على مهمتها الإنسانية في خدمة اللاجئين السوريين.

يعود اهتمام الممثلة أنجيلينا جولي بالأعمال الخيرية والخدمات الإنسانية إلى سنوات عديدة، وبدأ خلال زيارتها لكمبوديا لتصوير مشاهد من فيلمها "لارا كروفت غازية القبور" في العام 2001، حيث اطلعت على الأحوال المأساوية والفقر المدقع المنتشر بين الناس هناك. وكرست جهودها منذ ذلك الوقت للأعمال الإنسانية لخدمة اللاجئين، وقامت بجولات ميدانية في مواقع اللاجئين في أكثر من ثلاثين دولة، بما في ذلك العراق خلال حرب الخليج الثانية وليبيا خلال الثورة.

وتم تعيين أنجيلينا جولي سفيرة نوايا حسنة للمفوض السامي للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين في العام 2001. وبعد أكثر من عشر سنوات من العمل كسفيرة النوايا الحسنة تم منحها في العام 2012 لقب مبعوثة خاصة للمفوض السامي للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين. وتصرّ أنجيلينا جولي على تحمّل جميع نفقات سفرها خلال جولاتها الميدانية المتعلقة باللاجئين على حسابها الخاص وعلى مشاركة موظفي المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين ظروف عملهم وإقامتهم المتواضعة. وهي تخصص ثلث دخلها من أفلامها السينمائية للتبرع للأعمال الإنسانية. وكانت أول شخص يمنح جائزة مواطن العالم من رابطة المراسلين الصحفيين في الأمم المتحدة في العام 2003 تقديرا لخدماتها الإنسانية، وذلك من بين عشرات الجوائز التقديرية المرموقة التي حصلت عليها خلال السنوات الأخيرة.

ولا تقتصر النشاطات الإنسانية للممثلة أنجيلينا جولي على قضايا اللاجئين، بل تمتد إلى قضايا إنسانية متعددة. فقد أسست خلال السنوات الأخيرة العديد من المنظمات الخيرية داخل الولايات المتحدة وخارجها. وتم ذلك بالتعاون مع عدد من الشخصيات البارزة في مختلف الميادين، وشملت المجالات

السياسية والاقتصادية والصحية والتعليمية وشؤون الهجرة، خاصة المرتبطة بالأطفال.

تحتل الممثلة أنجيلينا جولي مكانا بارزا في هوليوود كواحدة من أشهر نجماتها ومن أعلاهم أجرا. وهي ممثلة موهوبة رشحت لما مجموعه 92 جائزة سينمائية وفازت بإحدى وثلاثين جائزة، بينها جائزة الأوسكار وثلاث من جوائز الكرات الذهبية. كما حصلت على جائزة خيار الشعب مرتين بين العامين 2005 و2009، وذلك في تصويت سنوي يجرى في الولايات المتحدة في ميادين السينما والتلفزيون والموسيقى. ولقبت أنجيليا جولي بأكثر نجمات هوليوود جاذبية في استطلاعات شعبية وفي عدد من المجلات الفنية الأميركية والأوروبية، وأصبحت ثالث ممثلة يصل أجرها إلى 20 مليون دولار عن الفيلم بعد النجمتين السينمائيتين جوليا روبرتس وكاميرون دياز، وحققت ذلك في فيلم "مستر ومسز سميث" (2005). ووقع اختيار مجلة "فوربس" على أنجيليا جولي كصاحبة أعلى أجر بين الممثلات الأميركيات خلال العامين 2009 و2011.

تحمل شهادة ميلاد هذه الفنانة المرموقة اسم أنجيلينا جولي فويت، وهي ابنة الممثل القدير جون فويت الحائز على جائزة الأوسكار والممثلة الراحلة مارشالينا بيرتراند. عاشت أنجيلينا جولي حياة طفولة صعبة وغير مستقرة تميزت بنزعتها الاستقلالية وشخصيتها المتمردة. وعاشت بعيدا عن والدها الشهير بعد انفصال والديها وهي في السنة الأولى من العمر. واضطرت والدتها إلى التخلي عن عملها الفني والاعتماد على دخل محدود لإعالة أنجيلينا وشقيقها الأكبر الممثل جيمس

هافين. ومن المفارقات أن أنجيليا كانت تشعر خلال دراستها الثانوية بالانعزال عن أقرانها الطلبة من أبناء وبنات الأسر الثرية، وكانت تستخدم الملابس المستعملة أحيانا بسبب الحاجة خلال تلك المرحلة من حياتها، كما أنها عانت من نوبات الاكتئاب عبر سني المراهقة.

واتسمت علاقة أنجيلينا جولي مع والدها جون فويت بالجفاء والخصام والانقطاع عبر معظم حياتها، ولم تستخدم اسم أسرتها عبر مشوارها الفني، وقامت في العام 2002 بتغيير اسمها قانونيا إلى أنجيلينا جولي، متخلية عن اسمها الأخير "فويت"، وأعلنت مقاطعتها التامة لوالدها بعد ذلك. وكان والدها جون فويت ادعى قبل ذلك أن ابنته أنجيلينا جولي تعاني من اضطراب عقلي.

ورغم هذا الانقطاع بين أنجيلينا ووالدها فقد ظهرت معه في فيلمين، الأول هو فيلم "البحث عن خروج" (1982) حين كانت في سن السابعة، والثاني هو فيلم الخيال العلمي "لارا كروفت غازية القبور" (2001). وقام جون فويت بدور والدها في هذا الفيلم خلال فترة مصالحة قصيرة بين الابنة وأبيها.

أظهرت أنجيلينا جولي ولعا بالتمثيل في سن مبكر حين كانت تشاهد الأفلام مع والدتها. وكان حلمها منذ الطفولة أن تصبح ممثلة. وبدأت في سن الحادية عشرة بتلقي دروس في التمثيل. ومن المفارقات أنها توقفت عن ذلك في سن الرابعة عشرة وأصبح حلمها أن تصبح مديرة مؤسسة لدفن الموتى واقتصرت على ارتداء الملابس السوداء وصبغت شعرها باللون البنفسجي. إلا أنها أصبحت بعد فترة عارضة للأزياء تتنقل ما بين لوس أنجيليس ونيويورك ولندن، قبل أن تعود إلى دراسة التمثيل من

جديد في سن السادسة عشرة. كما ظهرت في عدد من أشرطة الفيديو الموسيقية لبعض الفرق الغنائية الشهيرة.

وكان فيلم الخيال العلمي "سايبورج – الجزء الثاني" (1993) أول فيلم تقوم ببطولته، وأعقبته بفيلم "بدون أدلة" (1995)، إلا أن هذين الفيلمين لم يحققا نجاحا يذكر. ثم تقاسمت بطولة فيلم "قراصنة الحاسوب" (1995) الذي شكل نقلة نوعية في مشوارها السينمائي، والتقت خلاله بزوج المستقبل الممثل البريطاني جوني لي ميلر، ودام زواجهما أربع سنوات. كما تزوجت من الممثل بيلي بوب ثورنتون الذي يكبرها بعشرين عاما، وكانت زوجته الخامسة، وطلقت منه بعد عامين.

ومن أبرز أفلام أنجيلينا جولي الأخرى فيلم "فتاة معترضة" (1999) الذي فازت عن دورها فيه بجائزة الأوسكار، وفيلم "لارا كروفت غازية القبور" (2001) الذي ثبّت نجوميتها، خاصة كإحدى نجمات أفلام الحركة والمغامرات. ومن المفارقات أنها قبلت دورها في هذا الفيلم على مضض. ومن أفلامها أيضا فيلم "مستر ومسز سميث" (2005)، وفيلم "الطفل البديل" (2008) الذي رشحت عن دورها فيه لجائزة الأوسكار، وفيلما "سالت" و"السائح" (2010) وفيلم الرسوم المتحركة كنج فو باندا – الجزء الثاني (2011). كما خاضت الفنانة أنجيلينا جولي مجال الإخراج والتأليف السينمائي في الفيلم الروائي "في بلاد الدم والعسل" (2011) الذي يتناول قصة إنسانية خلال حرب البوسنه، كما أخرجت قبل ذلك الفيلم التسجيلي "مكان في الزمان" (2007). وقد شهدت المسيرة السينمائية للممثلة أنجيلا جولي وثبة نوعية نحو النجومية العالمية بالتزامن مع توجه جهودها نحو خدمات اللاجئين وغيرها من النشاطات الإنسانية في أوائل القرن الحادي والعشرين.

وتعيش الممثلة أنجيلينا جولي منذ العام 2005 مع شريك حياتها الممثل براد بيت، ولهما ستة أطفال بينهم ثلاثة بالتبني، وهم من مواليد كمبوديا وفيتنام وإثيوبيا. وتحظى علاقة الممثلين أنجيلينا جولي وبراد بيت بتغطية غير مسبوقة من قبل وسائل الإعلام، وخاصة في الصحافة الصفراء.

كما أن أنجيلينا جولي من هواة نقش الوشوم على جسمها الذي يحمل 13 وشما تشمل جملا ورسوما ورموزا، منها ما هو منقوش بلغات أجنبية، ككلمة "العزيمة" باللغة العربية. ويرتبط بعض هذه الوشوم بأشخاص أو أحداث عزيزة عليها. ويضطر الفنيون السينمائيون لاستخدام الماكياج لتغطية بعض تلك الوشوم أحيانا إذا تطلب الأمر تصوير أجزاء معينة من جسمها.

زهرة تزور قبر زوجها حسن بكري في البعنة

«زهرة»

ذاكرة الجرح المفتوح على أوجاع الوطن

أ. د. حلمي الزواتي / الأردن

ذكرت قبل نحو ثلاثة عقود، و في مناسبات كثيرة، أن فلسطين تسكن في قلب كل فلسطيني، يحملها معه أينما ذهب، و حيثما ألقى عصا الترحال. كل شعوب العالم تسكن أوطانا معروفة الحدود و المعالم عدا الفلسطيني فإن وطنه يسكن فيه، و يجري في روحه وقلبه مجرى الدم في العروق(1). و بعد هذه السنوات العجاف من عمر النكبة الفلسطينية، أراني محقا في أن أتساءل و يتساءل معي كثيرون: ألا تزال هذه المقولة على حالها أم أن الفلسطيني كالسمك تفارقه الحياة إذا غادر موطنه الماء؟ أم أن السمك الفلسطيني برمائي حصرا؟ كل شعوب الأرض تتوارث الفنون و العلوم و تتقاسم البر و البحر،أما الفلسطيني فهو وحده يتوارث اللجوء و الجوع و حكايات الأجداد، و يتقاسم عذابات الهوية و الانتماء، و الحفاظ على مفتاح بيته و حقه في الرجوع. هذا، على الأقل، ما يؤكده محمد بكري و أبطال فيلمه الوثائقي الرائع "زهرة" من داخل الجرح الفلسطيني المشرع على أبواب الشمس و العذاب منذ ما يزيد على ستة عقود، هي عمري و عمر محمد بكري نفسه، و عمر الذين عاشوا النكبة أو تداعياتها... عمالقة النار هؤلاء المبدعون الفلسطينيون، كما وصفهم المفكر العربي الراحل الدكتور شاكر مصطفى!(2).

و رغم اتساع الجرح الفلسطيني بين الطعنة و الآه، و بين أنين الغريب الموجوع بجراحات الوطن و دموع الأمهات و الأخوات، بقيت عذابات الفلسطينيين الذين قبضوا على الجمر في قراهم و محاجرهم، وهم يستلون من الصخر ما يطعمهم من جوع و يكسيهم من عري، ماثلة أبدا و لا تفارق.(3) لقد بقوا في مدنهم و قراهم "يصارعون التنين الأزرق ذا الرؤوس الستة"(4) في غياب عربي و عالمي ممنهجين، بل في حملات واسعة من التعتيم و الاقصاء، حتى حمل لنا هذه الهموم كوكبة من شعراء الداخل الفلسطيني، عرفوا آنذاك بشعراء الأرض المحتلة، متحدين آلة القمع و القهر و الاقتلاع. أليس هذا ما أكد عليه محمود درويش في بواكيره، وتوفيق زياد وسميح القاسم و راشد حسين و سالم جبران و محمود الدسوقي في عنادهم و غضبهم المقدس.

يقول محمود درويش من قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" التي أهداها الى الشاعرة فدوى طوقان في أعقاب لقائهما في حيفا بعد نكسة عام 1967:

آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبه
و أنا لست مسافر
إنني العاشق ، و الأرض حبيبه (5)

محمد بكري، المخرج و الممثل الفلسطيني

ويقول توفيق زياد في قصيدته "هنا باقون" متحديا الاحتلال و آلته القمعية:

هنا .. على صدوركم ، باقون كالجدار
نجوع .. نعرى .. نتحدى
ننشد الأشعار
ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
ونصنع الأطفال .. جيلا ثائرا .. وراء جيل
كأننا عشرون مستحيل
في اللد ، والرملة، والجليل
إنا هنا باقون(6)

أو ليس هذا أيضا ما يفسر وصية إميل حبيبي صاحب "أبي سعيد النحس المتشائل(7) " بأن ينقش على قبره "إميل حبيبي باق في حيفا"(8). وإصرار العلامة الفلسطيني الدكتور إبراهيم أبو لغد أن يعود من شيكاغو إلى يافا و لو في كفن(9)...و ما نقش على قبر شاعرة فلسطين فدوى طوقان "كفاني أموت عليها".(10)

لقد تمكن محمد بكري، بكل اقتدار، أن يقدم لنا و للعالم لوحة ناضجة مكتملة المعالم و الحدود بألوان العلم الفلسطيني، بألوان طيف شمس الجليل ، حيث نثرت "البعنة" (11)، قرية الفنان المبدع بكري، شعرها على كروم الزيتون لتجففه بعد يوم مثقل بالمطر و التعب استدعى "زهرة" لأن تخرج حافية القدمين على عجل فتغطي قبر زوجها حسن "بالمشمع" خشية أن تصيبه السماء و لو بقطرة ماء، و لتطمئنه على "البعنة" و على كومة اللحم التي تركها أمانة في عنقها. أي حب هذا و أي وفاء؟؟ نعم إنه حب حسن و وفاء "زهرة" و ما أكثر الزهرات و الابطال في شعبنا العظيم!! حسن بكري الذي سلبه المستوطنون الجدد القادمون من وراء البحار حياته و المحجر الذي كان يستل منه رغيف أولاده العشرة، على حد تعبير الراحل محمود درويش، لا يزال شهيدا و شاهدا على هول الفاجعة التي ألمت بالفلسطينيين!(12)

الله الله يا أمنا "زهرة"!! الله الله يا هذا الوجع المحبب و الألم المشتهى!! الله الله يا هذا الحب الذي قتل صاحبه و بقي خالدا في قلوبنا و أرواحنا، و غاب عن ضمير الانسانية المريض المتحجر المسيّس!!

و في هذا السياق، يحضرني الآن ما رواه صبري جريس في كتابه "العرب في اسرائيل" (13) من قصة نقلها عن المحامي الفلسطيني حنا نقارة، الذي ورد ذكره في الفيلم، و نشرتها جريدة الاتحاد الحيفاوية في حينه. يقول حنا:

" و عندما قال أحد الفلاحين لمدير في [مديرية عقارات اسرائيل: ماذا تعرضون علي؟ هل ثمن أرضي 200 ليرة للدونم؟ أجابه المدير: هذه ليست أرضك. هذه أرضنا. و نحن ندفع لكم أجرة "نطارة"! أنتم لستم سوى " نواطير" ، نطرتم أرضنا 2000 سنة و نحن ندفع لكم أجركم." (14)

ما «أعدلك» أيها «الخواجا» الغريب عن أرضنا و مائنا و سمائنا!! يا ذا العينين االخزريتين و السحنة الآرية. الفلسطينيون يا «خواجا» ليسوا نواطيرا، و إنما النواطير(15) هم الذين مكنوكم في الأرض، حموا حدود دولة الاحتلال ستين عاما، و غللوا يد الضحية الفلسطيني كما قال الشاعر الفلسطيني الراحل برهان الدين العبوشي في قصيدته «كنت سهما»، و التي ألقاها في مهرجان المؤتمر العام لكتاب فلسطين في القاهرة في 15 أيار/مايو 1969، حيث يقول في مطلعها:

مالي أراك غدوت سيفا مغمدا
و السيف أجود ما يكون مجردا
فلقد عهدنا فيك ليثا أغلبا
يوم الكريهة لا تطأطئ للردى
و الشيب ثار عليك غير مهادن
فكأنما أصبحت فيه مصفدا
و بلادك الحيرى تصرم حبلها
و شبابها كالتائهين تشردا
فأجبته إني وحقك لم أزل
ذاك الأبي أخا المروءة والفدا
أهتز إن صرخت وأنفر إن دعت
لكن قومي غللوا مني اليدا(16)

و بعيدا عن فذلكات المخرجين وحيلهم الفنية و نظرياتهم العبثية، وعن ألفية ابن مالك و خصائص ابن جني، و كتاب سيبويه، و بعد صراعه الطويل مع المؤسسة العسكرية على خلفية فيلمه الوثائقي "جنين جنين،" (17) الذي فضح من خلاله عنصرية الاحتلال و همجيته ، يقدم لنا محمد بكري

زهرة قبيل افتتاح عرض الفيلم في قرية البعنة

فيلمه الرائع "زهرة" الذي يحكي قصة كل واحد منا و إن اختلفت التفاصيل. يحكيها بلغة هي أقرب الى القلب و الروح من قربها إلى لغة الخليل ابن أحمد الفراهيدي صاحب "كتاب العين". إنه يسردها بلغة سهلة ميسرة يعرفها كل فلسطيني عن ظهر قلب.

إن هذا الفيلم نموذج رائع للذاكرة الشفوية الجماعية، يرويها اشخاص عايشوا الحدث جيلا بعد جيل، ولد بعضهم تحت الاحتلال و البعض الآخر قبل النكبة تحت الانتداب. إن هذا العمل المتميز برأيي هو توأم "التغريبة الفلسطينية" لوليد سيف.(18) ففي الوقت الذي يقدم فيه فيلم "زهرة" ملحمة الاصرار على العودة الى الوطن والحياة فيه بكل تكاليفها الباهظة، و هي طبعا لا تقل عن تكاليف اللجوء—فالضحية هي الضحية و لكن الجلاد مختلف—تقدم تغريبة وليد سيف مأساة اللجوء بكل تفاصيلها و جراحاتها العميقة التي لا تلتئم إلا بالعودة الى الفردوس المفقود ...فلسطين.

يسرد فيلم "زهرة" ملحمة حقيقية لصمود و كفاح عائلة جليلية من "البعنة" هي عائلة "زهرة" خالة المخرج محمد بكري و مرضعته، حيث أجبرت و زوجها و طفلاها على الخروج من قريتهم "البعنة" تحت حراب العصابات الصهيونية و تخاذل الأنظمة العربية. تخرج "زهرة" مكرهة عبر الجبال الى جنوب لبنان. ولأن "زهرة" تعرف يقينا أن الفلسطيني لا يعيش خارج موطنه، فقد عادت ليلا على ظهر حمار مع طفليها محمد و فاطمة عبر بها الحدود التي رسمتها الأمم المتحدة و حرسها الحكام العرب. عادت إلى قرية "دير الأسد" القريبة من "البعنة". و "دير الأسد" هذه، لمن لا يعرفها، هي عاصمة الشعر الشعبي الفلسطيني. لقد برز منها الشاعر محمد أبوسعود الأسدي و ولده البكر الشاعر سعود الأسدي، و أبو غازي الأسدي وغيرهم كثيرون. كما أنها مسقط رأس العلامة التربوي الدكتور لطفي الأسدي، الذي لاقى ربه منفيا غريبا في

إحدى ضواحي مدينة شيكاغو الأمريكية. (19) و هي أيضا حاضنة الشاعر محمود درويش، حيث لجأ اليها طفلا بعد عودته من جنوب لبنان وقد سوت العصابات الصهيونية قريته "البروة" بالأرض.

و بعودة "زهرة" وزوجها و أطفالهما تنتهي رحلة اللجوء و تبدأ رحلة الصمود و الدفاع عن الأرض التي صودرت، و صودرت معها أيضا حياة حسن بكري زوج "زهرة"، لتقام عليها مستوطنة "كرمي ئيل" للقادمين الجدد. نعم! لقد كانت فلسفة حسن تقوم على يد تقبض على المحراث و الفأس (الوطن)، و يد أخرى تمسك القلم و الورق (العلم). بالصبر و الأمل يرسم حسن بكري مستقبل أولاده، و بالذات محمد الذي أراده أن يذهب إلى موسكو لدراسة الطب رغم الفاقة و ضيق الحال. و يهدد يتسحاق، ضابط المخابرات الصهيوني، محمدا قائلا: "إذا ذهبت الى موسكو لدراسة الطب فلن تجد أباك عندما تعود." نعم! يريدون إرهاب الفلسطيني و تجهيله ثم اقتلاعه من أرضه، و على أحسن الأحوال يريدونه عاملا في مصانعهم أو في مزارعهم أو بناء لبيوت جديدة للمستوطنين القادمين الى "أرض الميعاد" على أنقاض بيوت و أراض اغتصبوها، في غفلة من الزمن، و بقوة السلاح و الارهاب. و هكذا تستمر معاناة "البعنة" بمصادرة الأرض و تدمير الجمعية التعاونية وتخريب سيارتها التي كانت تدر بعض المال الذي مكن كثيرا من الأسر "المستورة" على التغلب على مصاعب الحياة بكل تكاليفها، ومن ثم التضييق على حنا ابراهيم المناضل الفلسطيني الذي أسس الجمعية و اشترى سيارتها، و وقف شوكة في حلق وزير التموين الصهيوني العنصري آنذاك.

ثم يرسم محمد بكري المخرج لوحة متحركة بدموع محمد حسن بكري الطبيب العائد من موسكو، حيث ترصد الذاكرة الحية وصول الباخرة الى ميناء عكا الحزين، وما أن تطأ قدما الطبيب محمد الأرض حتى يبدأ البحث عن وجه أبيه—مع أنه يعلم تماما أنه توفي خلال وجوده في موسكو—بين الوجوه التي جاءت من "البعنة" لتستقبل ابنها الطبيب العائد ومعه زوجته جينا (أم حسن) الطبيبة الروسية التي عالجت فقراء "البعنة" و منطقة الشاغور دون مقابل. لقد أراد محمد أن يقول للواقع لا... أبي لم يمت ... إنه في أناي... نعم أراه في قلبي و إن عشي عنه الآخرون، و هأنذا أراه يشق الصفوف ليعانقني و قد عدت كما أرادني طبيبا حقق له طموحاته العريضة!!

آه يا محمد من القلب المحزون و النفس القلقلة و العقل الطموح الذكي وسط ضجيج المعارك الهشة المزيفة، كما يقول القاص المصري الراحل فاروق منيب.(20) لقد علمتني يا عزيزي

تكريم محمد بكري في بلدة كفر قرع، فلسطين

أن لا كرامة لنبي خارج وطنه، و أن السمك الفلسطيني لا يستطيع الحياة خارج وطنه فلسطين. لقد أدركت الآن ما فاتني إدراكه من أن الحياة قد فارقتني منذ عقود، و بالتحديد منذ اللحظة الأولى التي فارقت فيها الوطن!! لقد تأكدت أيضا أن الفلسطيني هو الكائن البشري الوحيد الذي لا تكتمل فرحته و لا ضحكته، و إذا ما غافل نفسه وضحك، تنهد من أعماق جوفه وقال: الله يستر!! ربما أبدو ضعيفا في هذه اللحظة، و لكنني أراها رحلة طائر الفينيق الفلسطيني، الذي سرعان ما ينفض عن جناحيه الرماد و يعود للحياة من جديد!!

و أنت يا أمنا "زهرة"....!! يا ذات الصبر المعجز و الإرادة الصلبة التي لا تعرف الحواجز و الحدود!! لقد أصبحنا يا أماه في خريف العمر، و "اشتعل الرأس شيبا"، و القلب حزنا، و النفس كمدا، ولم يبق في النفس مكان للفرح، حيث نزل الحكام البرابرة و "شبيحتهم" المجرمون من سفوح الجبال، يذبحون كل جميل، و يدوسون الأزهار و يدنسون بهاءها بأحذيتهم الثقيلة الضخمة. يا أماه...!! لقد ضاقت علينا الأرض بما صغرت!! و لذا فإنني أستعطفك أن تفسحي لي مكانا إلى جوار العم حسن، [و كأني بك الآن تقولين: "من غير شر يَمّا، متكلش هيك، والله هسّا بزعل" و إن تعذر ذلك، فأرسلي إلي حفنة من تراب الجليل الطاهر بيديك الكريمتين، ليدسها أولادي في ثنايا كفني في رحلتي الأخيرة في هذا المكان القصي من العالم، علها تؤنس غربتي الطويلة الموحشة!!

هوامش

❖ أديب و فقيه من فلسطين، وأستاذٌ في القانونِ الدّولي المُقارن، وَ مُحامٍ دولي لحقوقِ الإنسان، و رئيس اللجنة الدولية للدفاع عن ضحايا العنف الجنسي خلال النزاعات المسلحة. يقيم في مدينة مونتريال، كندا.

(1) إلياس خليل زين، «مقابلة مع شاعر الأرض المحتلة حلمي الزواتي،» مجلة الدوحة، عدد 106 (1984) ص ص 73-70؛ أمل الجبوري، «مقابلة مع الشاعر الفلسطيني حلمي الزواتي: الوطن و المرأة خارج نسيج العنكبوت،» مجلة الطليعة العربية، عدد 200 (الإثنين، 9 آذار/مارس 1987) ص ص 45-44؛ شاكر مصطفى، « هجرة في الجرح: تأملات في أعمال حلمي الزواتي الشعرية الكاملة،» جريدة الوطن، عدد 5464 (الخميس، 3 أيار/مايو 1990) ص 3. أعيد نشرهذه الدراسة كاملة في مجلة ديوان العرب. متوفرة على هذا الرابط:
http://diwanalarab.com/spip.php?article6298أنظر ص 18. (تم النظر في هذه الدراسة يوم 18 كانون الثاني/يناير 2013).

(2) شاكر مصطفى، المرجع السابق رقم 1، ص 36.

(3) إشارة الى هذا المقطع من قصيدة "بطاقة هوية" للشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش:
"سجل أنا عربي وأعمل مع رفاق الكدح في محجر وأطفالي ثمانيه أسُل لهم رغيف الخبز والأثواب والدفتر من الصخر ولا أتوسل الصدقات من بابك ولا أصغر."
أنظر: محمود درويش، ديوان محمود درويش (بيروت: دار العودة، 1987) ج 1، ص 122.

(4) شاكر مصطفى، المرجع السابق رقم 1، ص 14.

(5) محمود درويش، ، ديوان محمود درويش (بيروت: دار العودة، 1970) ج 1، ص 553.

(6) توفيق زياد، ديوان توفيق زياد (بيروت: دار العودة، 2000).

(7) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (بيروت: دار ابن خلدون، 1974).

(8) ماجد عايف، « إميل حبيبي باق في حيفا» الحوار المتمدن، عدد 3923 (26 تشرين الثاني/نوفمبر 2012).

(9) إيريك بايس، "إبراهيم أبو لغد... الأكاديمي العربي يلحق بركب كبار الأعلام الراحلين" جريدة الشرق الأوسط، عدد 8218 (29 أيار/مايو 2001).

(10) إشارة إلى قصيدة الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان «كفاني أظل بحضنها» و تقصد فلسطين، حيث تقول:
«كفاني أموت عليها وأدفن فيها
و تحت ثراها أذوب و أفنى
و أبعث عشباً على أرضها
وأبعث زهرة.»
انظر: ديوان فدوى طوقان (بيروت: دار العودة، 1978) ص 553.

(11) تقع قرية البعنة على ربوة في الجليل الأعلى الى الشرق من عكا على الطريق الواصل بينها و بين صفد.

(12) راجع: محمود درويش، المرجع السابق رقم 3.

(13) صبري جريس، العرب في اسرائيل (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1973) ص 129.

(14) حديث مع المحامي حنا نقارة، جريدة الاتحاد، 15 تموز/يوليو 1966، نقله صبري جريس في المرجع السابق أعلاه.

(15) يقول حلمي الزواتي في قصيدته « و شـاهِد و مشـهود» عن النواطير الحقيقيين:
«كما النفط يا أيها الصبح
باعوا رخيصا دماء الحسينْ
باعوه ليلا بدونِ مزادٍ
و غلوا اليدينْ
و ساق النواطير كل بنات محمدْ
سبايا يقدمن- بِاسمِ التحرر- للأجنبيْ
باعوا الفراتَ
و نخلَ العراقِ
و بيت الرشيد
و قَبرَ النبيّ."
قصيدة "و شاهد ومشهود،" الموسوعة العالمية للشعر العربي. انظر هذا الرابط:
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=81272&r=&rc=2
(تم النظر في هذه القصيدة يوم 18 كانون الثاني/يناير 2013).

(16) أنظر: برهان الدين العبوشي، الأعمال الأدبية الكاملة (دمشق: مؤسسة فلسطين للثقافة، 2009) ص 260.

(17) فيلم وثائقي أخرجه محمد بكري عام 2002، يوثق فيه جرائم الاحتلال خلال اقتحامه مخيم جنين أثناء الانتفاضة الثانية. منعت الرقابة الاسرائيلية عرض الفيلم تجاريا لادعائها انه متحيز للفلسطينيين و يدعو للتحريض على اسرائيل و وجودها. بعد ملاحقات قضائية طويلة سمحت محكمة العدل الاسرائيلية بعرض الفيلم تجاريا، كما ردت محكمة أخرى دعوى أقامها خمسة جنود اسرائيليين على مخرج الفيلم بتهمة التشهير.

(18) مسلسل تليفزيوني سوري، كتبه الشاعر و الأكاديمي الفلسطيني الدكتور وليد سيف و أخرجه الفنان السوري حاتم علي. تعتبر هذه الملحمة الدرامية أهم عمل فني يوثق مراحل هامة من تأريخ القضية الفلسطينية يمتد من منتصف ثلاثينات القرن الماضي، مرورا بالنكبة و اللجوء، و انتهاء بنكسة حزيران عام 1967 و اعلان الثورة على الاحتلال.

(19) تقع قرية دير الأسد في الجليل الأعلى على مقربة من البعنة على الطريق ما بين عكا و صفد، و تشكلان مع مجد الكروم ما يدعى بمنطقة الشاغور. و إلى الجنوب من دير الأسد تقع مستوطنة «كرمي ئيل» التي اقيمت على أراض اغتصبت من هذه المنطقة.

(20) فاروق منيب، «ديوان ثلاثية الموت و الارتحال للشاعر الفلسطيني حلمي الزواتي،» مجلة الاقتصاد العربي، عدد 29 (تشرين الثاني/نوفمبر 1978) ص 56.

الممثل السوري رشيد عساف في مشهد من مسلسل راس غليص

الإنتاج الدرامي العربي المشترك – الأردن نموذجاً:
حديث البدايات وأثر المعيقات

محمد جميل خضر / الأردن

للحديث عن التجربة الأردنية المتعلقة بالإنتاج الدرامي العربي المشترك، وقبل الذهاب نحو رحلة البدايات، والولوج في أثر المعيقات، ثمة ما يدعو إلى تأمل عدد من المفاهيم ذات العلاقة، وسبر غورها، وربما، إن تسنى لنا ذلك الاتفاق على قواسم مشتركة حولها. نحن بحاجة إلى تقعيد للمفاهيم والمصطلحات ذات الصلة بالموضوع ، فموضوع الإنتاج الدرامي العربي المشترك هو احد المفاهيم التي سنبحث من خلاله التباسات موضوعة الانتاج الدرامي المشترك وتجلياته في واقع الفعل الثقافي الاردني والعربي .

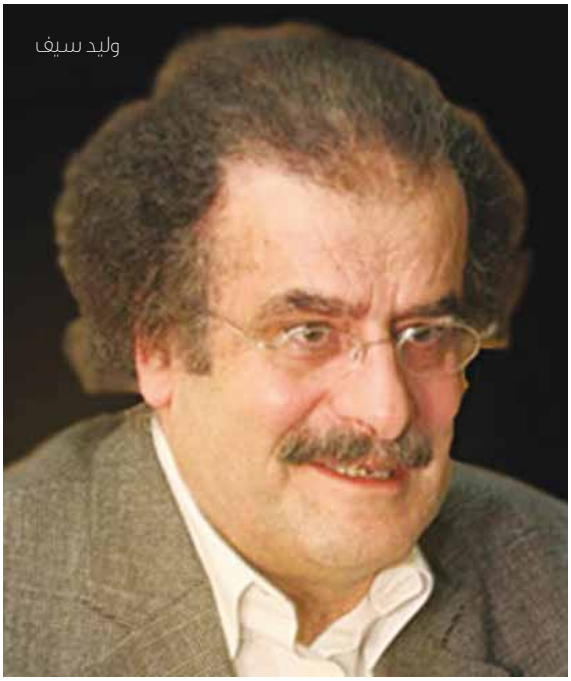
التباس المصطلح

لعل مصطلح الإنتاج الدرامي العربي المشترك، شأنه في ذلك شأن الدراما العربية نفسها، والدراما على وجه العموم، يعاني من التباسات عديدة على صعيد الفهم، والتناول، وبالتالي الفعل ورد الفعل. فكثير من غير المختصين، وحتى من المختصين أحياناً، يورد مفردة دراما وهو يقصد فقط: الأعمال التلفزيونية الجادة، أو المسلسلات غير الكوميدية. وهذا، خطأ ابتدائي، سيجني من ورائه نتائج خاطئة، فما كان مستهله خاطئاً، ستأتي نتائجه، بالضرورة خاطئة، من باب أن المخرجات هي نبت المدخلات وصنوها ومكملها المنطقي الشّرطي. آخرون يقصدون بالدراما الأعمال التلفزيونية والإذاعية على تنوّعها، مستثنين منها المسرح والسينما، وهذا أيضاً تعامل غير دقيق مع مصطلح الدراما الذي يُقصد به علمياً ومنهجياً أي عمل درامي أكان إذاعياً أم تلفزيونياً أم مسرحياً أم سينمائياً.

إنها، أي الدراما، حقل أساسي من حقول الفنون الأدائية التي ينضوي في إطارها، إلى ذلك الرقص والغناء والعزف والاستعراض وغيرها من الفنون الأدائية، متداخلة أحياناً مع عديد الفنون البصرية على صعيد الكادر الخلفي للمشهد والسينوغرافيا والإكسسوارات وغير ذلك من مؤثثات بصرية أخرى.

وفي الدراما تتلاقى طاقات التمثيل مع مقترحات الإخراج، مع جهود المونتاج والديكور والمكياج، وتقنيات عديدة أخرى لتشكل بمجموعها ما يمكن أن نطلق عليه فنّاً درامياً.

التباس آخر، يتعلق بمصطلح الإنتاج الدرامي العربي المشترك، ويتعلق بالسؤال عن متى يمكن أن نقول هذا إنتاج درامي عربي مشترك؟ هل عندما يكون المنتج من بلد عربي وباقي مكونات العمل من مخرج إلى ممثلين إلى تقنيين من بلد عربي (واحد) آخر؟ أو إذا كانوا من بلدان عربية عديدة، والمنتج (وحده) من بلد مختلف عن باقي مكونات العمل؟ هل يمكن النظر إلى


وليد سيف

تجربة شركة المركز العربي للأعمال السمعية والبصرية على سبيل المثال، وإلى مختلف أعمال الشركة من هذه الزاوية؟ حتى لو تصادف أن أحد أعمالها "المنصور" مثلاً، كاتب نصه ومخرجه ومعظم ممثليه محليون (أردنيون أقصد) باستثناء عدد محدود من المشاركين تمثيلاً فيه (السوري عباس النوري وغيره)؟؟

بعض الأعمال السورية جاءت بتوقيع سوري من كتابة إلى إخراج إلى تمثيل إلى تقنيات، باستثناء بطلة العمل ومنتجه، كما في "الشمس تشرق من جديد" إخراج هيثم حقّي وإنتاج المركز العربي للخدمات السمعية والبصرية عن نص لأمل حنا ومن بطولة الأردنية صبا مبارك التي لم يشترك غيرها من خارج سوريا في العمل، فهل يمكن التعامل مع هكذا حالة بوصفها جزءاً من الإنتاج الدرامي العربي المشترك؟

هي أسئلة معلقة برسم الإجابة عنها، لمن رغب أن يفعل، وإن كنت أنا شخصياً أميل إلى وضع أي عمل فيه نفحة عربية مشتركة ولو رمزية، في إطار الإنتاج الدرامي العربي المشترك.

حديث البدايات

من المؤكد ان الساحة الدرامية الأردنية، واحدة من الساحات العربية السبّاقة على صعيد الإنتاج الدرامي العربي المشترك.

فعلى سبيل المثال مسلسل "فندق باب العامود" ، الذي عرضه التلفزيون الأردني من إخراج عدنان الرمحي وتأليف الفنان أديب الحافظ في العام 1968، والذي شارك فيه الفنان السوري الراحل هاني الروماني (27 آب (أغسطس) 1939 - 8 شباط (فبراير) 2010).

فمنذ ان افتتح الملك الراحل الحسين بن طلال في 27 نيسان (إبريل) كانت الساحة الاردنية سباقة الى الانتاج العربي المشترك .

وكان مسلسل «فندق باب العامود» بطولة قمر الصفدي ومحمد العبادي وغيرهما، أول مسلسل يدخل في قائمة الأعمال الأردنية المعبّرة عن إنتاج عربي مشترك وممثلة له، فهو، بالطبع، ليس آخر هذه المسلسلات، بل على العكس من ذلك، إذ لم يخلُ عمل تلفزيوني أردني، تقريباً، من نجم عربي. في سياق آخر،

فإن الجزء الثاني من المسلسل السوري «صح النوم» إنتاج السوري خلدون المالح وإخراجه، صوّر العام 1973 في التلفزيون الأردني، والذي شارك فيه الفنان الأردني زهير النوباني في واحدة من حلقاته.

وتوالت بعد ذلك الأعمال الأردنية الملتزمة إلى حد بعيد بمفهوم الإنتاج الدرامي العربي المشترك.

فمسلسل «دليلة والزيبق» الذي أنتجه التلفزيون الأردني في العام 1976من إخراج السوري شكيب غنام عن نص كتبه السوري عبد العزيز هلال، يتجلى كأنموذج فذٍّ ولافتٍ وناطقٍ بالعربية الفصحى للعمل المشترك. فالمسلسل أفسح مجالاً لنجوم سوريين عديدين امثال: منى واصف بدور دليلة، وكذلك هاني الروماني وسلمى المصري، إلى جوار ممثلين أردنيين: حسن أبو شعيرة بدور الزئبق، جودت صالح، إيمان هايل، عبد الكريم القواسمي، عدنان بركات وخضر بيضون وغيرهم. فيما قدّمت فرقة جيل جلالة المغربية افتتاحية المسلسل، بمعزوفة تحمل اسم «فلسطين». قبله جاء مسلسل «الأخرس والقلادة الخشبية» الذي شارك فيه من إخراج عدنان الرمحي عن نص للفنان الأردني هشام يانس الذي نتمنى له الشفاء في العام 1973، الممثلان المصريان: عبد الله غيث وسناء جميل، إلى جوار الممثلين الأردنيين: الراحل محمود أبو غريب ونبيل صوالحة ومحمد عايش وغيرهم.

بين «دليلة والزيبق» و«الأخرس والقلادة الخشبية» أنتج التلفزيون الأردني في العام 1975 مسلسل «وضحا وابن عجلان» لنص كتبه أحمد عويدي العبادي وسيناريو وحوار خالد حمدي وإخراج السوري غسان جبري. المسلسل تناول قصة حب من البادية الأردنية بين الشيخ الفارس والشاعر ابن عجلان والفارسة وضحى وقد حظي المسلسل بنسبة مشاهدة كبيرة في العالم العربي. وأدى أحد أدوار البطولة فيه النجم المصري يوسف شعبان، والفنانة السورية سلوى سعيد، إلى جوار نجوم أردنيين كثر من بينهم نبيل المشيني وعادل عفانة ومحمد العبادي وغيرهم.

وهو المسلسل الذي أعاد المركز العربي للخدمات السمعية والبصرية إنتاجه قبل زهاء أربعة أعوام من تأليف محمد البطوش وإخراج عزمي مصطفى، وعرضته كملحمة درامية بدوية شهيرة شاشة mbc راديو وتلفزيون العرب، بتمثيل مشترك لممثلين أردنيين وسوريين وغيرهم: روحي الصفدي، السورية مرح جبر، زهير النوباني، نبيل المشيني، ناريمان عبد الكريم، نادرة عمران، شايش النعيمي، هشام حمادة، مارغو حداد وغيرهم.

جسّد "وضحا وابن عجلان" في نسختيه حياة البادية وقدمها بشكل لم يعهده المشاهد في المسلسلات البدوية الأخرى التي باتت تعاني شحاً وغياباً كبيراً عن الشاشة بخلاف ما كان عليه الحال فيما مضى، فلا أحد ينسى مسلسل مسلسل "ساري" و"نمر بن عدوان" وغيرهما.

مسلسل "راس غليص" أنتجه تلفزيون دبي في العام 1976 وحقق نجاحاً باهراً في الدول العربية آنذاك، وهو من إخراج السوري علاء الدين كوكش، وقد صور بالكامل بعربة النقل الخارجي في منطقة العوير في دبي، كأول عمل بدوي يتم تصويره في الصحراء. سيناريو العمل أُخِذَ من رواية سجلتها بصوتها مريم المشيني جدة الفنان الأردني الكبير نبيل المشيني الذي شارك في النسخة الثانية من المسلسل بعد 32 عاماً، تقريباً، من إنتاج النسخة الأولى.

مشهد من مسلسل عمر

وإذا كان الفنان السوري القدير عبد الرحمن آل رشي هو (غليص) النسخة الأولى، فإن ابن بلده السوري رشيد عساف كان (غليص) النسخة الثانية، فيما قامت الفنانة المصرية المعتزلة هناء ثروت بلعب دور حمده الذي أدته في النسخة الثانية الفنانة السورية مرح جبر.

في النسخة القديمة التي شدت الأنظار عام 1976 وقدمت في 13 حلقة بدأت الأحداث مع التركيز على أعمال غليص الإجرامية واعتداءاته على القبائل المحيطة وسلب ونهب أموالهم وحلالهم، أما في "راس غليص" الجديد الذي قدم النسخة الأصلية للرواية فإن الأحداث بدأت وغليص طفل يعيش مثل غيره في كنف والديه، إلى أن رأى مقتل والده وضيفه (دخيلة) على يد جماعة من العربان، ثم زواج عمه من أمه التي رأت أنواع الذل والمهانة على يد زوجة عمه الأولى، هي إذاً طفولة شكّلت شخصية غليص المحبة للانتقام من الآخرين والاعتداء على القبائل الأخرى.

صُوِّرَتْ النسخة الثانية من "راس غليص" في أكثر من بقعة ومكان، كحال القبائل البدوية التي تنتشر في عدة مناطق ومنها البتراء. وفيه تألق، كعادته، الفنان السوري رشيد عساف، وقدّم دور غليص بروح جديدة تختلف عما قدمه الفنان عبدالرحمن آل رشي قبل زهاء 32 عاما.

ولا شك أن المسلسل استثمر النجاح الكبير الذي حققه "راس غليص" في نسخته القديمة، وتعلق به الناس أيامها، وجاء في وقت أصبح الجمهور العربي متعطشاً لمشاهدة الأعمال البدوية التي يفتقدها وسط زخم المسلسلات.

مشهد من مسلسل الصعود إلى القمة

ويحسب لـ"راس غليص" الإمكانات الكبيرة التي رصدت لنسخته الجديدة، ويؤخذ عليه كم الشر الذي احتواه، ليس فقط في شخص غليص، بل عند آخرين غيره، الأمر الذي لا يعكس حقيقة البدوي المعروف بالبساطة وحب الخير ونبذ الشر.

"حذاء الطنبوري" في سياق متصل، هو مسلسل أردني من التراث العربي الشعبي، عُرِضَ من إخراج سالم الكردي العام 1975 وبطولة الممثل المصري الراحل عبد المنعم إبراهيم، إلى جوار فنانين أردنيين: حسن أبو شعيرة، الراحل محمود أبو غريب ويوسف الجمل وغيرهم.

وكذلك مسلسل "ملحمة الحب والرحيل" الذي أُنتج محلياً (في الأردن) عن نص للكاتب والشاعر الأردني د. وليد سيف وإخراج الأردني صلاح أبو هنود، وبطولة كوكبة من النجوم المصريين: جلال الشرقاوي في دور كليب، صلاح السعدني في دور الزير سالم، أحمد ماهر، هناء ثروت في دور الجليلة، أحمد خليل في دور همام وأحمد مرعي. المسلسل يحكي قصة حرب البسوس بين بكر وتغلب أبناء وائل.

هل نكتف هنا بما يتعلق بحديث البدايات، التي رافقها حكماً، حديث عن بعض منجزات الأردن الحديثة على صعيد الإنتاج الدرامي العربي المشترك، عند تناولنا لأعمال أُنتِجَ منها نسختان؟ أم نواصل متذكرين الأعمال المسرحية المشتركة؟ مثل مسرحية "البلاد طلبت أهلها" التي أنتجها الفنان الأردني زهير النوباني، وشارك في بطولتها، كما شارك في تأليفها مع الشاعر الفلسطيني الراحل عبد اللطيف عقل، وأخرجها التونسي المنصف السويسي، وكانت كما يقول النوباني في حوار معه أهم محطة في مشواره الفني، إذ شكّل وقتها مع عقل والسويسي ما أطلق عليه "الثلاثي الجميل".

بدايات الدراما السينمائية الأردنية، ورغم وهنها وقلة عددها، وبقائها في خانة المحاولات الخجولة، شهدت أشكال مختلفة من التعاون بين فنانين محليين وفنانين عرب، وهنا يمكن الحديث عن أفلام مثل: "صراع في جرش" الذي يحتوي ملصقه على اسم واصف الشيخ بوصفه مخرجا له، وهو يعدّ أول فيلم روائي أردني طويل، شارك في صنعه مجموعة هواة منهم إبراهيم سرحان الذي قام أيضاً بتصوير الفيلم، وصبحي النجار، وهو فني خراطة

معادن سبق له أن اشتغل في تصليح آلات عرض سينمائية ونتيجة لذلك صار يعشق السينما، وكان لصبحي الفضل الأكبر في عملية إنتاج الفيلم من الناحية التقنية، لأنه قام، مستخدماً وسائل بدائية، بتصنيع مختبر التحميض وطاولة المونتاج ومعدات أخرى، وتوصل إلى طريقة لتسجيل الصوت باستخدام لمبة آلة العرض، وكذلك إجراء عملية تزامن الصوت والصورة اعتماداً على تشغيل آلتي عرض معاً. تتحدث قصة الفيلم عن عصابة دولية لتهريب الآثار في منطقة جرش وقيام الشرطة بملاحقتها وصولا إلى القضاء عليها. لكن المقدمة الدعائية التي جرى صنعها للدعاية لعروض الفيلم في الصالات كانت تتضمن مشاهد لمدن فلسطين وتتضمن تعليقا ذا مضمون وطني حماسي. واليوم، فإن مشاهد مدن الأردن وفلسطين والمناطق الأثرية التي تظهر في الفيلم تشكل وثيقة بصرية حية لمرحلة من تاريخ الأردن.

مشهد من مسلسل وضحا وابن عجلان

فيلم "عاصفة على البتراء" الذي أنتج من إخراج اللبناني فاروق عجرمة العام 1968، يمثل إنتاجاً أردنياً لبنانياً إيطالياً مشتركاً، ويتناول قصة عصابة دولية لتهريب الآثار يطاردها الأنتربول.

فيلم "الطريق إلى القدس" أخرجه العام 1969 المخرج الأردني عبد الوهاب الهندي، وأكمله المخرج اللبناني تيسير عبود. وهو يتحدث عن طالب جامعي يترك دراسته في مصر للالتحاق بالعمل الفدائي ثأراً لمقتل صديقه.

فيلم "حكاية شرقية" أخرجه الأردني السوري الشركسي نجدت أنزور في العام 1991 عن نص للكاتب السوري الراحل هاني الراهب، وهو فيلم يمزج بين الخيال والواقع من خلال حكاية صحفي تسيطر عليه الهواجس والذكريات ويعاني في حياته اليومية من كل أنواع المشاكل، ويجد نفسه بعد رحلة باص وقد أصبح بطلاً بعد أن أنقذ الركاب. شارك الفنانون والتقنيون الأردنيون في الفيلم متطوعين من دون أجور. أما البطلان الرئيسيان فيه فهما الأردنيان جولييت عواد ومحمد القباني. والفيلم من مقاس 16 ملم. وقد عرض في العديد من المهرجانات السينمائية العربية والدولية.

إضافة لهذه الأفلام يمكن القول إن هناك مجموعة أفلام كانت ثمرة لإنتاج مشترك مع تركيا: "نسر الشرق" (1977)، "رجل من الأردن" (1984) و"رجل القانون" (1984)، وهي أفلام مغامرات ناطقة باللغة التركية، استغلت طبيعة الأردن ومناطقه الأثرية.

أثر المعيقات

لا شك أن حرب الخليج الثانية، أو الأولى، بحسب طريقة التصنيف، التي شنتها أمريكا ودول التحالف على العراق في العام 1991 بعد احتلاله الكويت، قصمت، مطالع تسعينيات القرن الماضي وحتى نهاياته، ظهر الدراما الأردنية، ليس في بُعدها العربي المشترك فقط، ولكن حتى على صعيدها الخالص والضيّق، بعدما توقفت السوق الأهم لشراء الأعمال الأردنية، ألا وهي السوق الخليجية عن شراء تلك الأعمال أو إنتاجها أو تقديم أي شكل من أشكال التعاون معها. ضربة لا تزال كثير من آثارها باقية كندبة في روح الدراما المحلية، وفي مختلف وجوه تجلياتها.

مَدٌّ وجَزْرٌ

باستثناء هذا المعيق المدوي، تبقى المعيقات الأخرى مما يدخل في باب المد والجزر. فالمركز العربي للخدمات السمعية والبصرية الذي استأنف مطالع الألفية الثالثة الإنتاج الأردني الضخم (لكي لا نقول إن أعمالاً قبله لم تنتج، إذ أنتجت أعمالٌ تسعينيات القرن الماضي ليست ذا بال تقريباً)، بعمل عربي مشترك مهم هو مسلسل "ذي قار" من إخراج السوري باسل الخطيب عن نص للكاتب الأردني جمال أبو حمدان ومشاركة مجموعة من الممثلين الأردنيين والسوريين، إضافة للممثل القطري ناصر عبد الرضا، وشقيقه ضيف المسلسل حمد عبد الرضا، والممثل الفلسطيني المقيم في سوريا بسام لطفي

وغيرهم، راوح خلال العقد الماضي، بين مَدٍّ أشعل الدراما العربية ووصل في بعض الأعوام إلى إنتاجه لأكثر من ثلاثة مسلسلات في العام الواحد، وجَزْرٍ وصل حد الغياب كما هو الحال منذ زهاء ثلاثة أعوام. وما بين مدّه وجزره، أعاد المركز، بأمانة، الحياة لمفهوم الإنتاج الدرامي المشترك انطلاقاً من البوصلة الأردنية في هذا السياق، فجاءت أعمال مثل: "الحجاج"، "المنصور"، "زمان الوصل"، "المرابطون والأندلس"، "آخر أيام اليمامة"، "امرؤ القيس"، "أبناء الرشيد: الأمين والمأمون"، "سر النوار"، "الاجتياح"، "الطريق الوعر"، "دعاة على أبواب جهنم" و"الطريق إلى كابول" و"الشمس تشرق من جديد" وغيرها، وقبل ذلك "رحلة زمن"، و"لا وقت للحب" وغيرهما، من الأعمال التاريخية والاجتماعية المعاصرة، التي حققت معظم شروط الإنتاج الدرامي العربي المشترك، وتبنت مفهومه وروحه وألقه. وإن كانت معظم الأعمال السابقة هي من الإنتاج التنفيذي للمركز بإنتاج أساسي لتلفزيونات قطر والإمارات، ومن بعدهما ليبيا، إلا أن ما يسجل للمركز هنا هو روح المبادرة، وتنويعه بين النجوم الأردنيين والسوريين في تلك الأعمال، مع إشراك بعض نجوم الدراما الخليجية أحياناً.

وعند الحديث عن الأعمال المشتركة مطلع الألفية الثالثة فلا يمكن تجاوز مسلسل "التغريبة الفلسطينية" الذي وإن أنتج سورياً، إلا أن النص فيه للأردني د. وليد سيف، الذي شكّل في مرحلة ما ثنائياً مع المخرج السوري حاتم علي مخرج "التغريبة" التي شارك فنانون أردنيون كبار أدوار البطولة فيها، إلى جوار أشقائهم السوريين. وفي "التغريبة" قدمت الفنانة الأردنية جولييت عواد أجمل أدوارها على الإطلاق. ثنائي سيف- علي عاد إلى الحياة بعد انقطاع لا بأس به من خلال مسلسل "عمر" الذي عُرِضَ رمضان 2012، بمشاركة أردنية لافتة على صعيد التمثيل والموسيقى وتقنيات أخرى.

تشكّل السياسة، إلى ما تقدم، عائقاً مهماً في تعزيز فكرة الإنتاج المشترك. وعادة تتأثر الدراما العربية، كما يتأثر الإنسان العربي، بالخلاف بين الأنظمة العربية.

اللهجة الأردنية قد تشكل عائقاً، إن كان المقصود إنتاج عمل درامي معاصر يحمل هوية محلية ورغب المنتجون والمخرجون

مشهد من مسلسل ذي قار

إشراك ممثلين عرب فيه. وإن كان المنتج الأردني عصام حجاوي حلّ هذا المطب، من خلال الاستفادة من طاقات عربية في الأعمال التي ينتجها بلهجتهم بعد أن يكون النص قد حدّد أساساً أن هذه الشخصيات تشارك بجنسيتها، كان يتزوج أردني على سبيل المثال من سورية "وين ما اطقها عوجة نموذجاً"، فتأتي حواراتها بلهجتها نفسها، أو أن يتضمن العمل مشاهد تتعلق بتاجر سوري، وهكذا الأمر دواليك.

الأزمة الاقتصادية العالمية تشكل معيقاً آخر، وكذا تراجع اهتمام الحكومات الأردنية المتعاقبة بالدراما المحلية عموماً، دون أن يهتموا إن كانت هذه الدراما ستحمل بعداً عربياً أم لا.

عودة الروح

وأخيراً فإن كثيراً من الفنانين الأردنيين، استفادوا من عودة الروح للإنتاج الدرامي العربي المشترك التي نرجو أن لا تكون سحابة صيف، والفنانة صبا مبارك في المقدمة منهم، وكذا الفنان إياد نصار، وإن كانت مبارك نوّعت من استفادتها بين مصر وسوريا وبعض دول الخليج، فإن استفادة نصار اقتصرت على مصر. الفنان منذر رياحنة لحق بهم في هذا المضمار، وهناك ميس حمدان وشقيقتها. الفنانة عبير عيسى قدمت عديد الأعمال في الكويت والسعودية وربما دول خليجية أخرى. الفنان ياسر المصري شارك في أعمال خليجية وكذا في الفيلم المصري "كف القمر" من إخراج خالد يوسف. وعديد المخرجين الأردنيين إما استقروا في دول الإنتاج الدرامي العربي (محمد عزيزية وإياد الخزوز نماذجاً) أو يسافرون ويعودون (أحمد دعيبس ومحمد عايش نماذجاً).

مسلسل حريم السلطان

الدراما التركية المدبلجة
البطل كوسيلة تأثير

ابراهيم العامري / الأردن

شهدت العقود الأخيرة تطوّرًا متسارعًا في بنية المجتمعات المعاصرة، مما انعكس على وسائل الاتصال الجماهيري، وأسهم في تنميتها تقنيًا ووظيفيًا، وعمّق من تأثيرها في حياة الأفراد والجماعات، فضلاً عن زيادتها لمساحات النقاش العام، وإتاحتها فرص التفاعل بين الخطابات الثقافية السائدة في واقع محدد، والتعامل مع الظواهر المجتمعية المتباينة بقصد تعزيزها أو إضعافها.

مشهد من مسلسل وادي الذئاب

وتعد الدراما التلفزيونية من أبرز الفنون وأوسعها انتشارًا وأكثرها قبولاً لدى عموم الأفراد، بوصف التلفزيون احد أهم الوسائط السمعية والبصرية حيث تجمع المادة المتلفزة وخصوصا الدراما بين الصوت والصورة والحركة واللون وتتعداها الى الرمز ، و بذلك يمكن للمادة التلفزيونية الولوج إلى أفكار الفرد ومشاعره عبر أهم منفذين حسيّن له، هما العين والأذن، وهما المنفذان اللذان تمر منهما غالبية المؤثرات الحسية إلى وعي المرء، على اختلاف في تقدير نسبة هذه الغالبية بين الباحثين. فإذا أضفنا إلى ذلك أن المادة التلفزيونية يمكن أن تصل إلى ملايين الأفراد في الوقت ذاته، وبخاصة في عصر الفضائيات الذي نعيشه، وبأسلوب سهل مشوّق آمن منخفض التكلفة، فلنا أن نتصوّر التأثير الهائل للخطاب الإعلامي الموجّه من خلال التلفزيون على وعي الناس وثقافتهم.

وفي ظل سيادة الاعلام لوسائل التأثير على المجتمعات والذي تستخدمه الدول الطامحة لنشر ثقافتها وبناء ايدولوجيات مساعدة لها فإن هذه الدول لا تستخدم الحديد والنار لإرساء قواعدها وثقافتها في المجتمعات الهدف حيث أن هناك ما يسمى بـ 'القوة الناعمة' التي تجبر الآخرين (طوعا) على انتهاج السياسات التي تريد، وفق رؤيتها الخاصة، دون وخز. وبالتأكيد فإن أهم هذه القوى هو الإعلام الذي يحرّك الجماهير ويطيح بالحكام، وهو الذي يضبط إيقاعات ما، تحددها رؤية أيديولوجية وسياسية وفق متغيرات عديدة.

وتعمل المادة الاعلامية خصوصا الدرامية على توجيه المتلقي نحو رؤية معينة، أو إبراز شخصية ما وإخفاء أخرى في وعيه ، وفق رؤية يراها القائمون على انتاج هذه المواد وهذا الفعل الخطير ينطوي على نوايا ليست بالضرورة سيئة الا أنها تتميز بتأثيرها القوي على وعي المتلقي الذي ينحاز للأبطال في الاعمال الدرامية لما لهم من صفات قريبة لتوجهاته وأحلامه .لهذا تعد المادة الاعلامية خصوصا الدرامية رافد أساسي ومهم لتحريك الرأي العام تجاه قضية ما، أو تذويب وإخفاء تلك القضية.

ومما لا شك فيه ان الانتاج الدرامي التركي لا ينسلخ باي حال من الاحوال عن التوجه السياسي للدولة التركية والتي تبحث في مقاربات على الاصعدة الثقافية والاجتماعية والسياسية مع جيرانها العرب وبالتالي تعزيز تواجدها أيدولوجيات بين شعوب العالم العربي والتدشين لمرحلة جديدة تصنع فيها الدولة التركية لنفسها دورا لم يعد هامشيا . وبما ان الاعلام في الوقت الحالي هو اهم وسائل التأثير في المجتمعات والذي يقارب بأهميته الوسيلة العسكرية جاء الانتاج الدرامي التركي الذي صبغ بلون عربي عن طريق اختيار احد اكثر اللهجات العربية رواجا وهي اللهجة السورية كوسيلة لتمرير نماذج من الابطال التركيين وترسيخهم في عقول المشاهد العربي الذي ما انفك يلهج

الممثل التركي نجاتي شاشماز

مشهد من مسلسل نور

بأسمائهم مقلدا اياهم ومتخذا منهم قدوة فنرى البطل العاطفي مثل مهند والمطالب بالمساواة الاجتماعية القادم من الطبقة الكادحة مثل يحيى وانتهاء ببطل المخابرات المنخرط في حياة المافيا والمدافع عن القضية الفلسطينية مراد علمدار أو علي جندان .

و تعاني الدراما العربية من غياب عنصر البطل النوعي والرؤية النوعية وينزاح معظم الانتاج العربي الى انماط كاريكاتورية من الابطال ومقاربات هزيلة لصورة البطل . ونعني بالبطل النوعي تلك الشخصية التي تفكر وتطرح قضايا المجتمع بوعي مختلف وطريقة تفكير مختلفة وبلغة مختلفة ايضاً. بمعنى آخر نقل المفكر او الفنان الحقيقي كمُنتج ورؤية وخطاب الى فضاء السرد والصورة والحركة في الدراما كبطل وممثلين وأحداث.

وادى انعدام هذا العنصر (البطل النوعي) بدوره الى انعدام الخطاب الثقافي المراد في مجمل التجربة الدرامية مما ادى الى نمو صور اكثر هزالة للمنتج الدرامي واصبح لدينا في النهاية تجربة تغذي نفسها من نفس مسائل الهشاشة الثقافية التي يعيشها المجتمع العربي على جميع الاصعدة بما في ذلك طريقة العيش والتعبير عنه . وبذلك يتحول الخطاب الثقافي الناضج في المجتمع العربي عموما والدراما خصوصا و الذي تنتجه المؤسسات العلمية والتربوية والثقافية الى خطاب يقيم في الهامش او يتم انتاجه كامتداد لحالة التردي الثقافي العربي والتبعية السياسية والفكرية .

إن هشاشة هذا الخطاب الدرامي في الثقافة المرئية للمنتج العربي الدرامي يعطي فرصا كاملة لحضور ما هو قادر على الحلول بدلا منها على مستوى الرؤية والبطل النوعي وهذا ما استفادت منه الدراما التركية المتطورة تقنيا على صعيد الطرح والانتاج والسرد حيث لم يجد منتجي الدراما التركية صعوبة في الاتيان بشخصيات ابطال نوعيين معظمها جاء بشكل مبالغ فيه لتكون علامة على حياة الواقع التركي التي تنوي هذه المؤسسات تصديره للوطن العربي ولتكون هذه الشخصيات التي اصبحت تعيش وتقلد في مجتمعنا كصورة وردية للدولة التركية

شخصية مراد علمدار في مسلسل وادي الذئاب

مراد علم دار كثيمة

بعد افول عصر رافت الهجان والمحاولات الخجولة من قبل الدراما العربية والتي كان اخرها مسلسل رجال الحسم للسوري نجدت انزور لإنتاج بطل قومي مخابراتي يحارب ضد العدو الاوحد للامة العربية، جاء مراد علمدار بطل مسلسل وادي الذئاب الذي احدث نقلة نوعية في موضوع الدراما التركية والتي ترتبط بالتوجه التركي الرسمي للدفاع عن القضية الفلسطينية ومراد علمدار او علي جندان فتى الملجأ الذي ربته الدولة التركية وغيرت وجهه بطريقة هوليودية للدخول في قلب المافيا التركية حيث يبدأ في التقرب من زعماء المافيا والتسلل إلى غرف عملياتهم لمعرفة مخططاتهم في الاجزاء الاولى من المسلسل ليتحول بعد ذلك الى العميل الذي يحدث ازمة رسمية بين الدولة الصهيونية وتركيا عندما نراه في الجزء الرابع من المسلسل وهو يدخل الى السفارة الصهيونية في تركيا والتي اختطفت ابن ميماتي ذراعه الايمن في المسلسل حيث يقتل عدد من الحراس فيها منقذا ابن ميماتي . هذه الصورة تعيد للأذهان الحاجة الذهنية للمتابع العربي لصورة البطل الذي ينتقم من عدوه والذي يدافع عن الحق بقوة وقدرة مدعومة من الجو العام لدولته القوية .

صورة البطل في المسلسلات التركية المدبلجة الى العربية ما زالت تستحضر البطل الخارق القادر على القيام بكل شيء، الشجاع النبيل الوسيم العاشق الذي يقدم الطاعة لوطنه ويعمل من أجل مصلحتها، المثالي الذي لا يمكن وجوده الا في مسلسلات التشويق والاثارة. هذا بالنسبة لأبطال الخير أما أبطال الشر فلم تتعدى صورة البطل فيهم الصورة الكلاسيكية أيضا من البطل الشرير، حيث صوّر المسلسل ابطال الشر في مظهر بشع، في الغالب سفاحين محبين للسلطة قاسيي الملامح دنيئي التفكير ولا مبدأ لهم سوى الوصول لهدفهم بأي طريقة كانت. ولكن هذه المسلسلات لم تغفل بعض الجوانب المعتدلة التي تعطي البطل صفة واقعية في بعض الأحيان كي تبدو الصورة متقبلة الى حد ما .

في النهاية نلاحظ أن الدراما التركية المدبلجة تقدم حالة مصنوعة بعناية لنماذج أبطال تقدم تركيا من خلالهم صورة مبهرة عنها كدولة قوية مستقلة الإرادة قادرة على هزيمة أعدائها وإيقافهم عند حدهم بزنود أبنائها وذكائهم الحاد وإخلاصهم لوطنهم. وبدا واضحًا أن صناع الدراما التركية مهتمين بصناعة أبطال جدد وتصديرهم الى دول الجوار لما لصورة البطل من تأثير على المتلقي بشكل فردي وجمعي ولما للأبطال من قدرة على الوصول لمحبيهم وايصال رسائل صناع الاعمال الدرامية للمتلقين .

مشهد من فيلم حلم ليالي الشتاء

في الفيلم الصربي "حلم ليالي الشتاء"
الانتحار وسيلة خلاص

هيفاء أبو النادي / الأردن

هل في الانتحار راحة؟ وهل يعدّ واحداً من وسائل مقاومة الحياة بالحيلة؟ وهل إن تسربت من بين أيدينا كل الحلول وجب علينا أن نتخذ منه وسيلة للخلاص؟ هذه الأسئلة وأخرى غيرها يجيب عنها، بشكل غير مباشر، الفيلم الصربي الحائز على أربع جوائز عالمية "حلم ليالي الشتاء" (إنتاج 2004) لمخرجه غوران باسكاليفتش.

يحكي الفيلم قصة فتاة متوحدة ووالدتها التي تعمل نادلة في مقهى. هما لاجئتان من البوسنة، تعرّفتا على قاطنة البيت الذي تسكنانه، سيدة طاعنة في السن تموت في وقت لاحق كما تشير رواية الفيلم. ويكون للسيدة مالكة البيت التي توفيت ابنٌ قضى عشر سنوات من عمره في السجن، لكنه يعود إلى بيته ليجد فيه سكاناً جدداً غير أمه. يقرر أن يطردهما. لكنه يغير رأيه بعد أن يتعاطف مع الأم "ماريا" وابنتها المتوحدة "جوفانا". ثم تبدأ رحلة التعارف بين كل من لازار العائد من السجن والفتاة المتوحدة وأمها؛ فتنشأ علاقة أبوية حميمة بشكل تدريجي بين لازار وجوفانا التي تشغله لدرجة كبيرة تجعله يصرّ على التفكير في إيجاد حلّ لمشكلتها، فيبقى على تواصل كبير مع حالتها المرضية يتابعها بعناية، ويحاول بشتى الوسائل أن يوقظها مما

ملصق فيلم حلم ليالي الشتاء

المخرج غوران باسكاليفتش

يعتقد أنه هروبٌ من واقع ينبغي عليها التعايش معه. لكنّ محاولاته كلها تفشل بالطبع.

تجدر الإشارة إلى أنّ توافقاً يكاد يكون ملموساً بين لازار وجوفانا. فـ "لازار" يكاد يحسد "جوفانا" على حالها؛ فهي تعيش عالمها البريء الخاصّ بها. ترسم وتلون وتعيد مفردات وعبارات معينة تستحضرها مرة تلو مرة بكل براءة وعفوية، وتبكي في أوقات أخرى، وتضع أحمر الشفاه، وتمسك مرآتها، وتغني، وتصنع أصواتاً كثيرة غالباً ما تكون غير مفهومة، لكنها تتسم باللطف والبراءة، رغم أن من لا يدرك حالتها يمكن له أن يصفها بالجنون!

يشكل الاغتراب وعي ثلاثتهم ويوحدهم، فـ "لازار" جندي سابق شهد الكثير من جرائم الحرب وكان مناهضاً لها، عاد إلى مسقط رأسه بعد أن قضى مدة حبس طويلة عن ذنب اقترفه خطأ. أما ماريا؛ فقد هجرها زوجها عندما علم بأن ابنته مصابة بداء التوحد، فلم يحتمل أن تقع على عاتقه مسؤولية كهذه فهرب. وجوفانا مُصابة بمرض أقل ما يمكن أن يقال عنه هو أنه داء يهمّش صاحبه ويجعله يغرق في اغتراب من نوع خاص. كلاهما، الأم وابنتها، لاجئتان وحيدتان جمعهما القدر بـ "لازار" فأصبحوا ثلاثة يجمعهم قاسم الاغتراب المشترك.

لم يكن لازار مجرد مجرم قتل صديقه خطأ إثر عراك في إحدى الحانات التي نسفها الزمن بعد غيابه عنها مدة عشر سنوات. إنه ضحية حربٍ لا تزال مشتعلة في كوابيسه التي لا تتوقف عن الصراخ في لاوعيه، وأثناء نومه، فتوقظه في عزّ العتمة وتدفعه في كثير من الأحيان إلى شرب ماء كثير لربما يساعده على تخطي الوضع الذي هو فيه - في إشارة واضحة إلى جرائم الحرب الصربية.

لا شكّ بأنّ الفيلم يحتفي بالرمزية، حيث أنّ مرض التوحد "Autism" لدى جوفانا، وما يصاحبه من تكرار لفظي أتوماتيكي يسمى علميّاً "Echolalia"، يمكن أن يكون رمزاً فاضحاً وجليّاً للعنف المتكرر الذي شهدته البلاد أيام الحرب. وكأن المخرج يريد أن يشير إلى أنّ بلاده بأسرها تعاني من مرض التوحد، ولا تستطيع التعاطي مع ماضيها وجرائمها التي ارتكبتها في حقّ كثير من البشر.

الفيلم قاتم إلى أبعد حدّ، رغم دغدغات الفرح التي تبعثها ضحكات جوفانا، وعلاقة الحب التي تطورت بين كل من ماريا ولازار، لدرجة تجعل المُشاهِد يتساءل: إلى أيّ حدّ يلعب القدر دوراً أساسيّاً في حكاية هذا الفيلم؟ وأين يكمن الحدّ الفاصل ما بين فعل الإنسان وفعل القدر؟

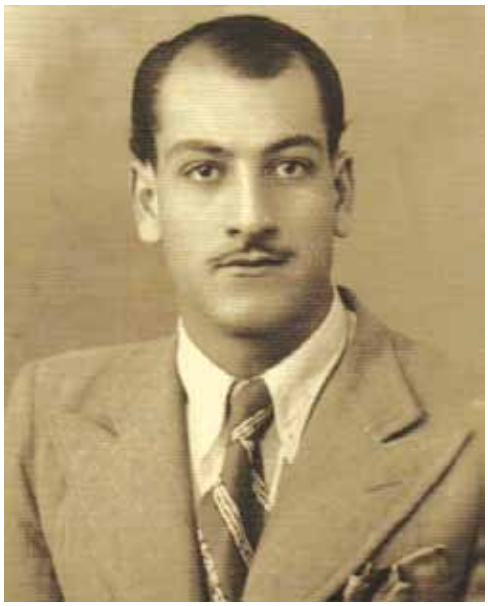
هذه الأسئلة هامة لأن الفيلم يشير، وبشكل كبير، إلى أنّ كثيراً من الناس، تماماً كما هي شخصيات الفيلم الثلاث الرئيسة، ما إن تصل إلى شط الأمان حتى تبدأ مشكلات جديدة بملاحقتها، فتُقتلُ الأمّ، ويجدها لازار في مشهد مخيف، حيث جوفانا المتوحدة التي لا تعي شيئاً من المشهد سوى النظر صوب أمها المقتولة بمقص كانت هي تستخدمه لقصّ الورق.. ويُتّهَمُ هو بهذه الجريمة، في إشارة إلى أن كل شيء سيء حصل نتيجةً حتميةً لقدر يتربّص بشخصيات الفيلم الثلاث هذه.

حينها فقط يقف لازار حائراً بين دائرته القاتمة ودائرة جوفانا المبتهجة. هل يقتلها ثم يقتل نفسه؟ لازار متأكد أن مرض جوفانا غير معدٍ، لأنه لو كان كذلك لتمنى أن يصاب به هو أيضاً ليرتاح. لكنه يقطع حيرته حين يقرر – وبشكل يفاجئ المُشاهِد – أن ينتحر. ولربما في قرار انتحاره هذا – رغم قسوته – إشارة واضحة إلى أنه نفذ ما أراد دون إملاءات من أحد، أو تدخل من القدر الذي يعتقد أنه يتربص به. وبهذا ينتهي الفيلم بمشهد حقيقي للطبيعة يحاكي رسومات جوفانا المعلقة على الحائط، مع فارق أن جوفانا تركض وتلعب فيها بين الأشجار بشكل فعليّ إلى أن تختفي تماماً عن الأنظار.

سواء اقتنعنا بنهاية فيلم «حلم ليالي الشتاء» أم لم نقتنع، فخلاصة القول أن ثلثه الأخير خان بدايته التي كانت مبشرة بحياة جديدة واظبت شخصيات الفيلم الثلاث أثناءها على التماشي معها بشكل تدريجي بهدف الوصول إلى فكرة «التعايش عن طريق التغيير»، لكنّ إحباطات الوضع، وتداعيات الحرب، والفوضى والهياج السياسي؛ كل ذلك أدى إلى الوصول إلى جدار صلب لا نافذة فيه. كأن الحلول كلها وطرق التواصل انتهت جميعاً، فلم يبق إلا بابٌ واحدٌ لليأس مفتوحاً يفعّله فعل الانتحار كخلاص أكيد من كل الأزمات.

وتبقى «جوفانا» شاهدة خرساء على بلادٍ لا تفهم منها سوى مجرد أصوات بريئة، وتمتمات تكررها دون إدراك، عبر لغة غير مفهومة، وفن لا ترسم فيه سوى الطبيعة بأشجارها ذات النمط الواحد.

مشهد من فيلم حلم ليالي الشتاء



الراحل يوسف خاشو

يوسف خاشو مؤلف سيمفونيتي "الهاشميون" و"القدس"

سميرة عوض / الأردن

يعرف الموسيقار يوسف خاشو الراحل بجسده عنا، والخالد في العالم أجمع بموسيقاه بـ "أبو الموسيقى الأردنية المعاصرة"، كيف لا، وهو الذي قدم الموسيقى الأردنية إلى العالم ، بعد أن أسهم في نقلها إلى المكانة الموسيقية العلمية المعاصرة، بعد أن كانت تعرف كموسيقى بدائية تقليدية، إذ تشير المراجع الى أن الموسيقى قبل الأربعينيات من القرن الماضي، كانت ألحان راقصة ودبكات مختلفة، توارثتها الأجيال، وحفظتها بأسلوب النقل.

بدأت جهود الموسيقى الفنان يوسف خاشو بإنتاج مشرف وجاد حين ألف السمفونية الأولى والثانية المسماة الثورة العربية الكبرى، وسمفونية القدس. وهناك اسماء كثيرة ومؤلفات عديدة وبحوث احتضنت التراث الاردني الغنائى والموسيقي واستطاعت تدوينه باسلوب علمي مدروس من الناحية المنهجية والبحثية فالجانب الكتابي أهم شيء يجب ان يطور من اجل الحفاظ على المؤلفات الفنية الى جانب انه دليل وعي وادراك، دوره الفاعل في تنشيط الموسيقى الاردنية وهكذا استطاع الاردنيون ان ينهضوا بموسيقاهم خلال اربعين عاما واستطاعت الموسيقى الاردنية ان تساير الحداثة والتقنية والعلمية التي نهضت بها موسيقى خاشو بما يعزز الهوية الاردنية الغنائية ويبرزها كأحد ملامح الاردن الحضارية.

من هنا نعتقد ندعو الجهات المعنية والمتخصصة ان تأخذ على عاتقها نشر المؤلفات الموسيقية للمبدع خاشو، وارسالها الى الفرق السمفونية العاملة في الوطن العربي من اجل تقديمها للمستمع العربي والعالمي اسوة بمؤلفات موزارت وهايدن وبتهوفن، فالتكامل الابداعي والتعامل الجمالي حيال الفنون والثقافة لايتمان الا عبر عمليات جمع الابداع المخفي ونشره ورفعه الى المستوى الذي يليق به تحقيقاً للمنظور التكاملي في ماهية الثقافة وجوهرها النابعين من الأصالة والعطاء الإبداعي الحقيقي.

> عبقريته تكمن في أنه قدم الألحان الأردنية بشكل تستسيغه الأذن الغربية

طفولته المقدسية

ولد الموسيقار يوسف خاشو في القدس العام 1927 ودرس في مدرسة، الفرينسيسكان حيث اكتشفه أستاذه أوغسطين لاما مذ كان في التاسعة

من عمره، وتنبأ بعبقريته الموسيقية، فدرسه الموسيقى، وكان لاما يعزف البيانو كل يوم أحد في كنيسة القيامة في القدس بنفسه، فكان أن علمه البيانو، وسمح له أن يعزف أيام الآحاد في كنيسة القيامة، إيمانا به، وبفرادته الموسيقية. تخصص خاشو في دراسة الموسيقى الكلاسيكية وكشاب عزف في عدة نوادي في مدينة القدس، حتى عام (1948) عام النكبة، فذهب إلى بيروت، ليكمل مشواره الابداعي.

الموسيقار يوسف خاشو

تعرف على زوجته الاسترالية عام (1954)، تنقل لفترة من الوقت بين حلب ودمشق، ليغادر برفقة زوجته الى استراليا، هناك يكمل دراسة الموسيقية، ولنعرف أنه بعدها بدأ في تسجيل الأوبرا، فسجل هناك اسطوانتين.

جوزيفين: ذاكرة الأبنة

جوزفين خاشو الابنة الوحيدة للموسيقار – والتي ستتزوج لاحقا من الاقتصادي سامي قموة، والمتيم بدوره بموسيقى خاشو، كما سنعرف لاحقا، تقول: دربني والدي على عزف البيانو، وعندما كان يعزف لا يهم أين يكون،

ما يهمه أن يظل يؤلف الموسيقى ويكتبها، يعزف الموسيقى طوال الليل، كان يسعى دوما لتشجيع الشباب والصبايا للتعامل مع الموسيقى بشكل جدي، همه أن ينهض بالموسيقى الأردنية.

وتعود جوزفين في ذاكرتها الى العام حين1966 أسهم والدها بتأسيس أول أوركسترا اردنية، وفي عام 1967 يؤلف سيمفونية القدس، كيف لا والجرح نازف، والقدس مدينته التي شهدت طفولته، وأولى ألحانه.

وتنوه جوزفين الى أن عبقرية والدها تكمن في انه قدم الألحان الأردنية بشكل تستسيغه الأذن الغربية.

يعود خاشو إلى الاردن ويؤلف سيمفونية الهاشميون بمناسبة

الذكرى الستين لميلاد المغفور له الملك الحسين بن طلال.

قموة: صداقة موسيقية

فيما يستعيد الاقتصادي سامي قموه اللقاء الأول بالموسيقار خاشو العام (1977) عندما تعرف على ابنته الوحيدة، وبدأت بيننا صداقة طويلة تعرفت فيها على عالمه الذي يركز

الموسيقار يوسف خاشو في صورة نادرة

على تطوير الموسيقى العربية الشرقية شهدت معاناته وشغفه بتقديم موسيقى حديثة وبالذات تطوير الموسيقى الشرقية فمنذ ان تعرفت عليه الى ان رحل لاحظت نشاطه وحيويته في متابعة عمله و كتابته للمعزوفات والنوتات الموسيقية.

ويزيد قموة: أنجز خاشو أعمالا موسيقية كثيرة، حيث ألف سيمفونيته الشهيره "ألحان من الاردن" أهداها الى حفيده الوحيد فارس، كان كل همه ان ينقل الموسيقى الاردنية البسيطة الى موسيقى عالمية بلغه موسيقية سيمفونية .

بدأت رحلة خاشو في إدخال الموسيقى في منهاج المدارس الاردنية، كان يحلم بذلك، فهو يرى انه دون موسيقى راقية وثابة تدفع الطالب الى الابداع، لا يمكن لنا أن نتقدم، من هنا حاول كل جهده ان يقدم شيئا، عاد الى الاردن بدعوة كريمة من الملك الحسين "المغفور له باذن الله" وألف مجموعة من السيمفونيات منها سيمفونية "الهاشميون" كما كان يحلم بعمل سيمفوني كبير جدا، يليق بالغنى الحضاري للأردن، إذ أنجز80% من مخطوطة سيمفونية البادية، فكان يحلم بأن هذا العمل السيمفوني الكبير يقدم البادية والصحراء بشكل يقدم الأردن والحضارة العربية للعالم، والمخطوطة ما تزال موجودة في بيت ابنته وهي مكتوبة بخط يده، وتحتاج لمن يكملها ويقدمها للعالم تحقيقا لحلم موسيقي راوده طويلا.

ولأن خاشو يؤمن بالابداع يستذكر الموسيقي الأردني طارق الناصر الموسيقار خاشو عميد الأكاديمية الموسيقية الأردنية آنذاك الذي فتح له أبواب الأكاديمية رغم أن القانون يشترط الحصول على الثانوية العامة، للدراسة فيها، وذلك لما عرف عن الناصر من موهبة إبداعية، وخلال أقل من سنة تعلم كتابة النوته وقراءتها حيث لم يكن يتقنها بل كان يعتمد على شقيقته التي تعلم منها أول العزف رغم أنها تصغره وكانت تتلقى دروسا في البيانو على يد معلمة بيانو روسية في مركز إربد للموسيقى الذي كان يديره أستاذهم الأول في الموسيقى د.محمد غوانمة.

> "المؤلف الأردني الوحيد الذي اتجه الى الكتابة الأوركسترالية"

أغانينا في موسيقاه

يشيد د.محمد غوانمة بالموسيقار خاشو وحرصه على الموسيقى فهو من المبدعين الرواد في الموسيقى الاردنية، اعتنى الموسيقية بايصالها الى العالمية عبر الربط الذكي بين الاصالة والمعاصرة من خلال مؤلفات موسيقية ابدعها تنتظم أنغام تأليفية ذات طبيعة توزيعية هارمونية السيمفونية، او سلسلة ألحان.

كما كان له فضل تأسيس أول جامعة موسيقية في الأردن لتكون أول جامعة متخصصة منفردة في الوطن العربي، فهو يرى ان الموسيقى تستحق جامعة خاصة بها.فولدت الاكاديمية الاردنية للموسيقى.

ابدع خاشو ما يزيد عن 12 سيمفونية في قالب موسيقي عالمي ، تكونت من 4 حركات موسيقية وهو نظام السوناتا، اعتمد

بالأصل على ألحان أغاني أردنية مثل: شدينا عالخيل الضمر، بالليل يا عيني بالليل، خزاة العين يا مدلل، أم رموش الطويلة، و غيرها مما نقلها من المحلية الى العالمية من خلال النظام السيمفوني الجميل لنجدها في سائر أنحاء العالم و مراكز الأبحاث الموسيقية والفنية .

ويستذكر غوانمة ما أبدعه الموسيقار الأردني الراحل يوسف خاشو من سيمفونيات وأعمال موسيقية رقيقة ذات طابع عالمي مثل ..سيمفونية" الملك الحسين بن طلال" .. سيمفونية "الشريف الحسين بن علي"..وسيمفونية "القدس".

سمفونية القدس والتكامل الابداعي

ويشير الموسيقي العراقي الراحل اسعد محمد علي في أحد أبحاثه المنشورة الى أنه "اذا كان القارىء يعرف محمود درويش فإنه قد يجهل أسم كبير في حقل التأليف الموسيقي هو يوسف خاشو هذا المبدع الذي مهد الى ما سيعرف مستقبلاً بالفن الوطني في حقل الموسيقى، واني هنا اذكر سمفونية القدس للراحل خاشو وهي واحد من اثنتي عشرة سمفونية انجزها يوسف خاشو الى جانب افتتاحية فلسطين (التي عزفت اول مرة عام 1978 في بغداد) اضافة الى مؤلفات اوركسترالية وغنائية استوحت التراث اللحني الفلسطيني، فكانت علامة كبيرة من علامات الابداع في الوطن العربي، ان سمفونية القدس المنجزة خلال الثمانينات ذات شكل سمفوني كلاسيكي بأربع حركات هي امتداد لافتتاحية فلسطين التي انجزها خاشوا مطلع السبعينات، والسمفونية ذات بناء درامي استوفى ابعاد الفكرة التي حاولت اضفاء شكل جمالي خاص على موضوع القدس وسجلها في ايطاليا، فأضاف بذلك بعداً اخر الى ابعاد التكامل الابداعي، ولان الابداعات كافة لاتخلو من علاقات ادائية وتاريخية وتقنية ولان الزمن يفرض شروط تواصله المتغاير على ممارسات الفنون الابداعية وانواعها واشكالها فأن الموسيقى الجدية استطاعت ان تضيف بعداً ثقافياً الى (المنظور الثقافي العام) ويصبح تقليداً يضاف الى التقاليد الثقافية المعروفة في الوطن العربي، والظرف الذي تحتاجه الفنون لاسيما الموسيقى الجدية يتمثل بضرورة نشر المؤلفات او الا تبقى مؤلفات المبدعين الرواد مركونة على رفوف عالية او في الارشيف" ، انتهى الاقتباس.

> جوزفين: هم والدي أن يظل يؤلف الموسيقى ويكتبها ويعزفها

سكرية: هكذا عرفت خاشو

هيثم سكرية مايسترو الأوركسترا الوطنية الأردنية/ أستاذ التأليف الموسيقي / الأكاديمية الأردنية للموسيقى يقص حكايته مع خاشو فيقول: لم ألتق بيوسف خاشو ، ولكني أكثر الناس معرفةً به !

هل تعرف يوسف خاشو؟ هذا السؤال الذي طرحه علي أستاذي عزيز الشوان عندما علم أنني طالب أردني ، وكان ذلك في أول حصة تأليف في أكاديمية الفنون في القاهرة سنة 1988 ، أجبت بنعم وبكل فخر ، وكنت سعيداً لأن مؤلفاً أردنياً يذكر اسمه في مصر ، وقررت أن ألتقي به عند عودتي إلى الأردن ولكن وللأسف لم ألتقِ به على الإطلاق .

خاشو في رسالة ماجستير

وأضاف سكرية: اخترت يوسف خاشو كموضوع بحث رسالة الماجستير والتي كانت منحة دراسية بمكرمة ملكية من صاحبي الجلالة الملك عبدالله الثاني المعظم وجلالة الملكة رانيا العبدالله المعظمة تقديراً لدوري الموسيقي في تأسيس الأوركسترا الوطنية الأردنية ، وكان اختياري ليوسف خاشو لعدة أسباب: أولها:

تكريم هذا المؤلف الكبير الذي كتب العديد من السيمفونيات التي ترتقي الى المستوى العالمي. اضافة لإظهار الهوية الأردنية في رسالتي من خلال مؤلف أردني ، وهو المؤلف الوحيد الذي اتجه الى الكتابة الأوركسترالية . فضلا عن حبي في إظهار الجانب الوطني وتعريف المصريين بالمواضيع الوطنية التي تناولها يوسف خاشو في مؤلفاته ، وذلك من خلال التحليل التفصيلي .

> هيثم سكرية:لم ألتق بيوسف خاشو لكنني أكثر الناس معرفةً به!

وفي حقيقة الأمر أنني أنهيت خطة البحث وكان عنوانها (الكتابة الأوركسترالية عند يوسف خاشو) ، وقمت بجمع أعماله من الأسطوانات القديمة ومعالجتها في الأستوديو باستخدام التقنيات المعاصرة لتنقية الصوت ليتم نسخها لاحقاً على اسطوانات حديثة، وقام بتمويل ذلك معالي السيد سامي قمَوه ، ولكنني اصطدمت بواقع مؤلم وهو عدم توفر المدونات الموسيقية لمؤلفاته ولم أجد إلا القليل منها ، فقمت بتغيير خطة البحث لتصبح (الموسيقى البروجرامية عند كل من رفعت جرانة ويوسف خاشو – دراسة تحليلية مقارنة)

، وتناولت سيمفونية "الهاشميون" كعينة للبحث والتحليل، وتأخرت في تخرجي فصلا دراسيا كاملا لهذا السبب، تناولت يوسف خاشو من خلال محورين ، الأول وهو الجانب النظري كسيرته الذاتية وأهم أعماله ، أسلوبه في الكتابة ، وأهم الجوائز التي حصل عليها ، واستعنت بذلك ببرنامج الأوائل الذي أنتجته وزارة الثقافة من بحث وإعداد سميرة عوض، وكذلك استعنت بأوراق العمل التي قدمها كل من د.محمد غوانمه ، د.عبدالحميد حمام ، معالي السيد سامي قمَوه ، كما التقيت مع ابنته السيدة جوزفين خاشو وكان لها دور في هذا الجانب ، واجتهدت في تقسيم مراحل حياته الى ثلاثة مراحل :

> "قموة: أنجز80%من مخطوطة سيمفونية البادية التي كانت حلمه الكبير"

(1927-1966) تناولت في هذه الفترة ميلاده ونشأته وبداياته الفنية وتعليمه وزواجه وتنقلاته وبعض انجازاته كعازف ورئيس جوقة ومايسترو ومرافقته لبعض مغني الأوبرا العالميين .

(1967-1988) تناولت في هذه الفترة رجوعه الى الأردن وهي من أهم محطات حياته حيث ساهم في إنشاء المعهد الموسيقي الأردني التابع التابع لوزارة الثقافة ،وقام بتأليف كتب متخصصة بالنظريات الموسيقية ، وكانت هذه الفترة خصبة الإنتاج حيث قام بكتابة أهم أعماله كسيمفونية القدس والعمل السيمفوني (ألحان من الأردن) .

(1989-1997) وفي هذه الفترة كتب يوسف خاشو رائعته " سيمفونية الهاشميون " وكذلك الرابسودية ، وهي سيمفونية تصويرية من أربع حركات حملت أسم البحار ، كما ساهم في تأسيس الأكاديمية الأردنية للموسيقى بالتعاون مع المهندس نبيل النبر وعدد من المهتمين والمثقفين وعين أول عميد لها ، وهي أول جامعة أردنية منفردة التخصص بالموسيقى كان لي شرف تدريس التأليف الموسيقي والهارموني فيها بعد وفاة يوسف خاشو سنة 1997 ولغاية حصولي على المكرمة الملكية السامية لإستكمال دراستي العليا سنة 2003.

بتحليل سيمفونية "الهاشميون"

والمحور الثاني الذي عمل عليه سكرية، وهو الجانب العملي حيث قمت بالتحليل التفصيلي لهذه السيمفونية. ومن خلال هذه الدراسة استطعت أن أستخلص النتائج الآتية:

1. إبدع يوسف خاشو من خلال كتابته الأوركسترالية مستخدماً أسلوب الموسيقى البروجرامية Program Music وهو نوع من الموسيقى ظهر في العصر الرومانتيكي يربط الموسيقى بالفنون الأخرى كالدراما والرسم والشعر ، فقام يوسف خاشو بربط موسيقاه بالدراما حيث صور من خلال الموسيقى قصة سردية بتفاصيلها الدقيقة ، والحق يقال أن يوسف خاشو أبدع بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى في تصوير الدراما بالموسيقى ، وهذا رأي أساتذتي المشرفين على رسالتي أيضاً ، وتميزت موسيقاه بالميل الى حرية الإنطلاق والإسراف في الخيال والكشف عن العواطف والإنفعالات بشكل صارخ وصريح .

2. استطاع يوسف خاشو تحقيق التوازن بين دراسته الغربية لفنون الهارموني والتوزيع الأوركسترالي من جهة وبين هويته العربية من جهة أخرى ، وهذه المعادلة تصعب على الكثيرين من أصحاب أنصاف المواهب حيث يتجهون الى التقليد . أما يوسف خاشو فلقد طوع بذكاء علوم الموسيقى الغربية في خدمة الهوية العربية ، فالميلودية ظاهرة في أعماله بوضوح رغم الكثافة الهارمونية المستخدمة .

3. تجلت القومية عند يوسف خاشو من خلال استخدامه للمقامات العربية ، والأحان الأردنية ، ووظف ذلك من خلال الكتابة الملائمة لآلات الأوركسترا المختلفة ، وكلمة "قومية" هنا لا أعني بها وصف إنما هي مدرسة من المدارس التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتي اتجه مؤلفوها الى التمسك بهويتهم معتزين باستقلالهم الفكري والسياسي والثقافي والفني . وكانت من إحدى التوصيات التي ذكرتها في رسالتي أن يعتبر يوسف خاشو واحداً من المؤلفين القوميين العرب جنباً الى جنب مع المؤلفين القوميين المصريين أمثال رفعت جرانة وعزيز الشوان وكامل الرمالي ويوسف جريس وأبو بكر خيرت وغيرهم .

4. اهتم يوسف خاشو بتصوير أدق التفاصيل في سرده لقصته الدرامية من خلال استخدام عنصر (اللحن الدال) ، وهو أسلوب من أساليب الموسيقى التصويرية حيث يستخدم المؤلف لحناً مميزاً لإحدى مفرداته الدرامية ويقوم بعمل تنويعات لحنية تتناسب مع التفاعلات الدرامية في القصة مما يبرز جانباً مؤثراً وعنصراً هاماً يؤثر على الإنفعالات النفسية للمستمع ليذهب به الى داخل العمل الدرامي ليعيش مع الموسيقى بفهم ووعي واستمتاع .

5. وبالنسبة الى سيمفونية الهاشميون The Hashemites تكونت من خمس حركات ارتبطت كل حركة بحقبة تاريخية من تاريخ الهاشميين منذ نشأة

الرسول محمد "ص" الى سيرة الملك الراحل الحسين بن طلال "طيب الله ثراه" مروراً بالتعريف بالهاشميين عبر الزمن ونواياهم الطيبة وجهودهم الخيرة ونزول الوحي وانتشار الإسلام والتعريف بالإسلام كدين السماحة والمحبة ، ومن ثم الهجرة الى الحبشة وهي دولة تعتنق المسيحية مشيراً الى ترابط الأديان السماوية التي ترتبط برب واحد ، كما صور أيضاً بعض الغزوات التي قام بها المسلمون كغزوة بدر وغزوة مؤته ، ثم الحدث الأكبر وهو فتح مكة وتدمير الأصنام ، ثم انتقل بعد ذلك الى الدولة العثمانية وآثار اضطهاد وظلم هذا الحكم على العالم العربي حينما كان الشريف الحسين بن علي هو شريف مكة . ثم صور بعد ذلك بداية الثورة العربية الكبرى ونشأة الإمارة ، ثم المملكة الأردنية الهاشمية على يد الملك الحسين بن طلال ، وأخيراً وفي الحركة الخامسة صور إنجازات الهاشميين الحديثة تحت قيادة جلالة الملك الحسين بن طلال والمبنية على الحرية ، الديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

وفي الحقيقة أن هناك العديد من النتائج التي توصلت اليها من خلال التحليل العلمي لا مجال لذكرها الآن حيث أنوي عمل كتابين عن يوسف خاشو ، الأول سأقوم بكتابته بلغة بسيطة كما في هذا المقال وهو موجه للمثقفين والمتذوقين والثاني بلغة موسيقية موجه الى المتخصصين والدارسين.

أعمال يوسف خاشو

وتاليا قائمة بأعمال الموسيقار يوسف خاشو حسبما اثبتها سكرية في رسالة الماجستير، التي تستحق أن ترى النور في كتاب.

أولاً : الأعمال السيمفونية:

1. سيمفونية القدس Jerusalem Symphony عام 1967 .
2. سيمفونية الحسين بن طلال Hussien Ben Talal Symphony عام 1972 .
3. سيمفونية الحسين بن علي Hussien Ben Ali Symphony عام 1975
4. سيمفونية واه فلسطين Oh..Palestine عام 1976 .
5. سيمفونية البحار الجزء الأول The Wandering Aegean Sailor I عام 1978 .
6. سيمفونية البحار الجزء الثاني The Wandering Aegean Sailor II عام 1979
7. سيمفونية أردن الحسين Hussien's Jordan عام 1985 – 1986 . كتبها بمناسبة عيد ميلاد الملك حسين بن طلال – رحمه الله .
8. The Chian Rhapsody (Scio) Part I ، عام 1992 .
9. The Chian Rhapsody (Scio) Part II ، عام 1992 .
10. سيمفونية الهاشميون The Hashemites Symphony ، عام 1993
11. ألحان من الأردن الجزء الأول Melodies from Jordan I
12. ألحان من الأردن الجزء الثاني Melodies from Jordan II
13. سيمفونية البادية (لم تكتمل بسبب وفاته).
14. 6 مقطوعات فالس قام بتوزيعها للأوركسترا، وهي من ألحان مدام نانسي زنانيري ، بعنوان Jordan Walses .

ثانياً : الموسيقى التصويرية:

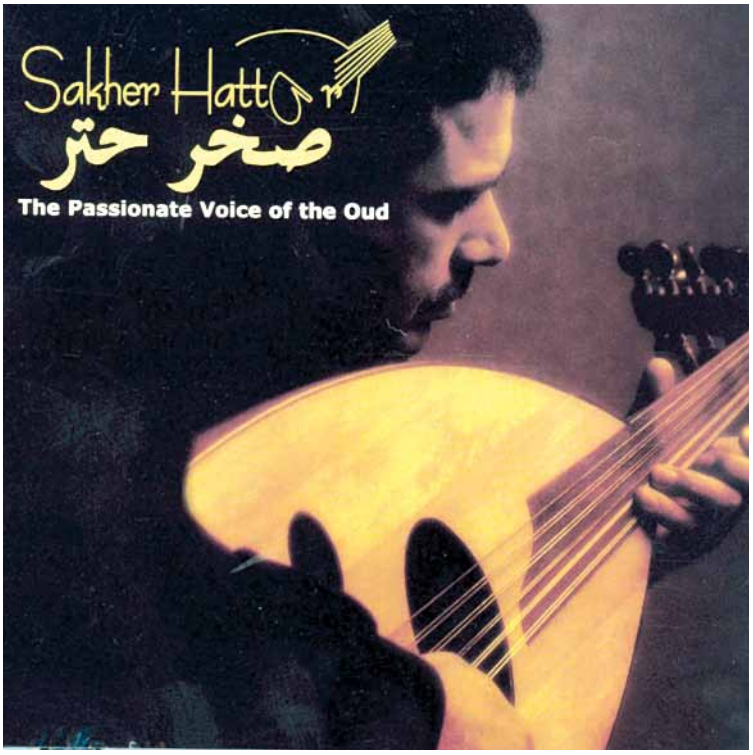
1. مسرحية الطريق الخضراء : إخراج لينا التل ، وتضم موسيقى تصويرية وأغاني للأطفال ، قام المؤلف بالعزف على آلة البيانو .
2. المسرحية الغنائية مدينة السوسنة : إخراج لينا التل ، قام المؤلف بقيادة أوركسترا القوات المسلحة التي رافقت أداء المسرحية .
3. جرش إطلال وظلال: وهي موسيقى وصفية لمدينة جرش، قام بكتابتها وتسجيلها بدعم من وزارة السياحة الأردنية.

ثالثاً : الأغاني :

- مجموعة من أغاني الأطفال كتبها للأوركسترا ، وتم تقديمها من خلال مسرحيتي " الطريق الخضراء " و " مدينة السوسنة " .
- أغنية " واه فلسطين " للأوركسترا ، وهي من كلمات الأديب الأردني عبدالمنعم الرفاعي ، وألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب ، قام يوسف خاشو بعملية التوزيع الموسيقي والكتابة للأوركسترا.

حاز خاشو على وسام الإستقلال من الملك الحسين بن طلال – رحمه الله – عن سيمفونية أردن الحسين ، ووسام الكوكب الأردني، عن سيمفونية القدس.

ويختتم سكرية حديثه الشهي المفعم بالموسيقى بدعوة وزارة الثقافة الأردنية الى تبني مشروع إعادة تدوين أعمال يوسف خاشو، هذا الأرث الفني والثقافي المهم لهذا المؤلف الكبير الذي لم يزل حيا من خلال أعماله الموسيقية الكبيرة.



المايسترو صخر حتر

العود المصري أقرب إلى قلبي

فتحي الضمور / الأردن

المايسترو صخر حتر مع فرقة عمان للموسيقى العربية

كاد أن يبكي عندما بدأ يتحدّث عن فرقة الفحيص لإحياء التّراث، وقد وصف تلك الفترة بالزمن الجميل. ودمعتْ عينه وهو يستذكر الراحل الفنان «عامر ماضي»، وسمعتُ نشيج قلبه، وهو يروي مشاهد حفل التكريم، الذي أقامته السفارة المصرية في عمّان، بمناسبة فوزه بالمركز الأوّل في المسابقة الدّوليّة لآلة العود، والتي أقيمت في العام (1993) بالقاهرة.

هو مختلفٌ ليس كفنّان وحسب، بل كإنسان، مختلفٌ حتّى في محبّة الآخرين له. فما أنْ دخلنا "دوزان كافيه" المكان الذي استضافنا فيه الفنّان الجميل هيثم عامر لإدارة هذا الحوار، حتّى تهافت كلّ من هناك لتحيّة مايسترو الموسيقى الأردنيّة "صخر حتر" وعمّت مظاهر البهجة والبهاء فرحاً بوجوده.

هو ابن مدينة الفحيص، تلك المدينة التي كانت وما زالت تصدّر الإبداع إلى العالم كلّه. لمع نجمه في الخامس والعشرين من شهر نيسان في العام (1963) للميلاد. فنان يصف زوجته بالمُلهمة التي يستقي ويستوحي منها إبداعه الموسيقيّ. كان يتحدّث عن "أمّ كرم" ويصفها بالحبيبة التي يتلهّف إلى رؤيتها وكأنّه يراها لأوّل مرّة. وقال: إنّها تحرّك مشاعره وعواطفه فينعكس ذلك إيجاباً على موسيقاه وفنّه، وفي مرحلة متطوّرة أكثر أصبحت "أمّ كرم" الشريك الأهمّ في حياته الفنيّة كذلك؛ فهي التي تهيّئ له أسباب الراحة والوقت، وتقوم بمتابعة كافة أعماله الفنيّة، وتسهم في مقترحاتها ورؤيتها الخاصّة، الأمر الذي ترشده ذائقتها الفنيّة العذبة بأن يختار الأنسب والأجمل في عمله الفنيّ.

كان أكثر حديثه عن فرقة الفحيص لإحياء التّراث، حيث كان الكلام ينساب من بين شفتيه عذباً ورطباً ذو شجون، عن تلك الفرقة التي تأسّست على يده في العام (1982) إلى جانب سيمون حتّر، وزياد سميرات، وجريس سماوي، وأيمن سماوي ، وسليم سماوي، وسهيل سميرات، ونضال مضاعين، ووليد مخامرة، ومجموعة من الأصدقاء. حيث كانوا يلتقون في بيوتهم، ويخطّطون لتأسيس فرقة الفحيص لإحياء التّراث. وأضاف قائلاً بأنّ النّواة الأساسيّة لهذه الفكرة انطلقتْ في العام (1977) من مركز هيا الثقافيّ – فرع الفحيص، الكائن آنذاك في بلدة الفحيص. والمتمثّل في رئيس الفرع " نبيل صوالحة" وموظفيه "حياة حتر" و "خالد حدّادين" فقد كان صخر حتّر يعمل فيه كمتطوّع إلى جانب سيمون حتّر وزياد سميرات، ومجموعة أصدقاء.

لم يكن أمامنا سوى التفكير جديّاً بإنشاء فرقة الفحيص لإحياء التّراث، تحت مظلّة "دير اللاتين" في الفحيص، وكان راعي رعيّة اللاتين آنذاك "يعقوب حجازين" الذي لم يتوانَ عن تقديم أقصى خدماته للفرقة، من صوتيّات، وتوفير المكان المناسب لأعضاء الفرقة للقيام بتدريباتهم الفنيّة. وفي الوقت الذي تخلّتْ به المؤسّسات الرسمية عن احتضان الإبداع ورعايته، كانت رسالة الأديرة والكنيسة تهدف إلى تجميع الشّباب وترعاهم وتهتمّ بهم في كافة الحقول الأدبيّة والفنيّة.

في تلك الأثناء تصفّحتُ مع المايسترو موقع "الفيسبوك" حيث كنت قبل ذلك قد نشرت خبر لقائي بالفنّان "حتر" ليتسنّى لمحبيه وللمهتمّين بحقل الفنّ من طرح أسئلتهم وإبداء آرائهم. فكان ممّا كُتب على الموقع، عن أوّل عرض فنّي قدمته الفرقة في مهرجان جرش. فامتلأ وجه الفنان الجميل بالفرح والبهاء، وقال:

" عندما علمنا بقبول طلب مشاركتنا في المهرجان لأوّل مرّة، قمنا بالإعلان عن ذلك سيراً على الأقدام. فقد كنّا ندقّ أبواب بيوت بلدة "الفحيص" بيتاً بيتاً، لدعوة الناس لحضور الحفل الذي ستقدّمه "فرقة الفحيص لإحياء التّراث"، ونشدّد على أن يكونوا في موقع الحفل، وذلك من أجل تشجيع الفرقة، وإشعال لهيب الحماس والألق في إحساسهم. فكان ما لم نكن نتوقّع في اليوم الأوّل، حيث امتلأ "مسرح الصوت والضوء" بالجمهور، الذي كان وقتئذ يتّسع لأربعمائة شخص. وفي اليوم الثاني كذلك الأمر، أمّا العرض الذي قدّمناه في الليلة الثالثة، فقد كان عرضاً متميّزاً، وليلة لا تُنسى داخل حدود "مسرح الصوت والضوء" فلقد أحدثت الأعداد الهائلة التي جاءت لحضور الحفل إرباكاً في الموقع، الأمر الذي اضطرّ أهالي الفحيص القادمين لسماع الفرقة من إخلاء المقاعد، لإتاحة المجال للجمهور المذهل من الجلوس على المقاعد والاستمتاع بالعرض الجميل الذي قدّمناه. ولا أنسى أنّ أذكر أنّ ما قدمناه كان حديث الصحافة، وحديث الناس.

كان الحديث مع "صخر حتّر مليئاً بالمتعة والفرح والفائدة. تحدّثنا كثيراً عن صناعة النّجم والموسيقى في الأردنّ، وعن عوده الذي يحبّ، وعن فرقة الفحيص للموسيقى العربيّة، وعن مشاركاته والجوائز التي حصدها. لكنّي كنت بين الحين والآخر، أعود به للحديث عن "فرقة الفحيص لإحياء التّراث" فيقول:

الموسيقي صخر حتر في إحدى البروفات

في العام (1985) قدمنا عرضاً على المسرح الجنوبيّ لأوّل مرّة، وقد انتشرت الفرقة انتشاراً سريعا، لأنّها كانت تقدّم مادة موسيقيّة متنوّعة بأكثر من "بلوك" موسيقيّ، بدءاً بالموشّحات، ومروراً بالأغاني الطربيّة، وانتهاءً بالأغاني الفلكلوريّة الأردنيّة.

وفي الوقت الذي كانت فيه المؤسّسات الثّقافيّة الرسميّة تنسحب انسحابا تكتيكيّاً من تقديم الأغنيّة التراثيّة الأردنيّة، وتسهم في نشر الثّقافة الغربيّة، كالباندات الغربيّة والفرانكو اراب، كانت فرقة الفحيص لإحياء التّراث تعيد مجد الأغنية التراثيّة الأردنيّة وألقها. وعملتْ على تثقيف الجمهور الأردنيّ، من خلال الموشّحات، والفلكور الأردنيّ، بقالب مختلف، وجملة موسيقيّة فريدة.

وعندما سألته عن الفترة التي تجمّدت فيها الفرقة، وعن الأسباب التي أدت إلى توقّف نشاطاتها، تأوّه قائلاً، والألم يعتصر كلماته:

تجمّدت الفرقة في العام (1986)، والسبب في ذلك يعود إلى انقطاع، بل انعدام الدعم الماليّ لها. وفي محاولات باسلة منّي لإعادة النبض من جديد إلى شريان "فرقة الفحيص لإحياء التّراث" تقدّمتُ بمقترح لبلديّة الفحيص، يتضمّن خطّة وافية متكاملة، وبرنامجاً شاملاً، إضافة إلى إقامة دائرة ثقافيّة في البلديّة، على أنْ أحظى بالدعم الماليّ لثلاث سنوات متتالية فقط. وكنت قد قطعت على نفسي عهداً أمام جميع، بأن أضمن

لهم استمرارية الفرقة بعد ذلك، دون تقديم أيّ دعم مهما كان نوعه وشكله. فتمّت الموافقة على ما جاء في المقترح الذي قدّمته للبلديّة، لكنّي فوجئت بتصريح "جريس صويص" رئيس البلديّة، عندما اعتبر أمر موافقته على إعادة إحياء الفرقة، مشروطاً بأن تكون تحت مظلّة "جمعيّة الفحيص لحفظ التّراث". فاعترضت بشدّة على ذلك، فالفرقة منذ ثلاثين عاماً لم تكن تخضع لهيئة أو جهة معيّنة، فكيف يكون ذلك الآن؟! وغادرت المكان، ومنذ ذلك الوقت فقدت الأمل في استرجاع المجد والألق للفرقة.

وأنا أتصفّح الأسئلة على موقع التّواصل الاجتماعيّ "الفيسبوك" لفت انتباهي ظهور الآنسة "مي صويص" رئيسة جمعيّة الفحيص لحفظ التّراث، بسؤالها الفنّان "حتر" ، لماذا لم يبدِ ابن الفحيص الفنان "صخر حتر" اهتمامًا بفرقة الفحيص للموسيقى العربيّة، فهي تستحق من ابنها المبدع أن يعطي جزءاً، ولو قليلاً من وقته لتوجيه أعضاء الفرقة الجديدة وتدريبهم؟!

وبعد أن قرأت له ما جاء على لسان الآنسة صويص، قال دون تردّد: إنّ سبب ابتعادي عن فرقة الفحيص للموسيقى العربيّة، هو محاولاتي العديدة والجادّة لإعادة إحياء فرقة الفحيص لإحياء التّراث، بدءاً من إدارة الفرقة، ومروراً بمحاولات الشّباب، وانتهاءً ببلديّة الفحيص في عهد السيّد "جريس صويص". إضافة إلى تحفّظي على شكل الفرقة من حيث وجود الآلات الغربيّة الكهربائيّة فيها، مثل آلة "الأورغ" مثلاً. فهذه الآلة غير قادرة على صناعة النغمة الشرقيّة كما يدّعي البعض. وفي تحليل أكاديميّ علميّ، قال: إنّ مراحل المقطوعة اللحنيّة، تختلف على الآلات الشرقيّة، بعكس الآلات الغربيّة، حيث أنّ ربع الدرجة الموسيقيّة على الآلة الشرقيّة متغيّر، بعكس الآلة الغربيّة ثابت، فتكون بذلك أقرب إلى الجمود ليجعل النغمة بعيدة عن الإبداع. وأضاف أنّه بالرّغم من كلّ ذلك، أنا على استعداد لتقديم كلّ الدّعم للفرقة الجديدة، إلا أن يكون مشرفاً عليها! وعندما سألته إذا ما كان لديه تحفّظ أيضاً على مشرف الفرقة الفنان "معتصم قندح" أجاب: أبداً ليس لديّ عليه أيّ تحفّظ على الإطلاق.

عازف العود المبدع "صخر حتر" شارك في العام (1993) بالمسابقة الدّوليّة لآلة العود، والتي أقيمت في القاهرة، وحصل على المركز الأوّل من بين (16) دولة عربيّة وعالميّة، من خلال مباريات كانت تقام على ثلاث مراحل، بحيث يعزف المتسابق

في كلّ مرحلة إجباريّاً مقطوعتين، وواحدة اختياريّة، إضافة إلى تقاسيم متنوّعة.

هذه المسابقة التي أقيمت على هامش مهرجان الموسيقى العربيّة الثالث تحت مظلّة وزارة الثقافة المصريّة في دار الأوبرا، منحت الفنّان "حتر" ميداليّة ذهبيّة، إضافة إلى (5) آلاف جنيهاً مصريّاً، لحصوله على المركز الأوّل.

"صخر" الذي أدركتْ عينيه الدموع عندما بدأ يروي قصّة أبيه، عندما كان يستمع إلى الخبر الذي أعلنه التلفزيون الأردنيّ عن فوز الأردنّ بالمركز الأوّل في المسابقة الدّوليّة لآلة العود. وهو لا يذكر أنّه رأى أباه وهو يبكي، أو سمع من أحد أنّه بكى، إلا عندما أخبره إخوته وقتها بأنّ أباه قد ذرف الدموع على نبأ فوز ابنه بالجائزة الكبرى.

ولمّا سألته عن استقبال الأردن له وعن تكريمه بهذا المنجز، تنهّد وبمرارة وقال: إنّه لم يحظ سوى بخبر على التلفاز، وإنّ الذين أقاموا له حفلاً تكريميّاً مذهلاً يليق بحجم الجائزة عند عودته إلى الوطن بالمركز الأوّل، هم أعضاء السّفارة المصريّة في عمّان، وعلى رأسهم السفير المصريّ آنذاك "وجيه حمدي" ولأنّ المصريّين يتقنون أيضاً فن التكريم كرّموني وتفضّلوا عليّ بدعوتهم للفنان "غازي الشرقاوي" كي لا أعزف على آلة العود، إنّما أستمتع بفقرات ومظاهر حفل التكريم.

أمّا عن صناعة النجم الأردنيّ قال: إنّه وصل إلى قناعة بعد عمله لأكثر من ثلاثين عاماً في الموسيقى، بأنّ الفنّ هنا لن يكون! ويعزو ذلك إلى أنّ القائمين على الشأن الفنيّ بعيدون كلّ البعد عن الفنّ، وأنّ المحسوبيّة بكلّ أشكالها تنخر الجسم الفنيّ في البلد. وقال إنّه ليؤسفني ما آلت إليه الموسيقى في الأردنّ خلال

العشرة سنوات الأخيرة، فلقد عادت بنا إلى ما قبل الثمانينيّات عندما كان الناس في تلك الفترة يعتبرون الفنّ "عيب" والأمرُّ من ذلك أنّهم يعتبرونه الآن "عيب وحرام"! وحمّل المؤسّسات الفنيّة الرسميّة المسؤوليّة الأكبر في بتر أطراف الموسيقى الأردنيّة، كونها تعمل على ترويج الموسيقى الغربيّة "الهجينة" بحجّة التطوّر ومواكبة العولمة.

وقال: إنّه ليس مع الرأي الذي يقول بأنّ التركيبة الاجتماعية سبب في فشل صناعة الموسيقى، ذلك لأنّ التركيبة ذاتها تعمل على إفراز قامات ثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة.

وفي سؤال الروائيّ هزاع البراري لضيفنا، فيما إذا كان هناك من خطر على الآلات الوتريّة الآن، في ظلّ المدّ التكنولوجي؟ قال إنّ التكنولوجيا الآن تسهم إسهاماً مباشراً في ضياع الموسيقى العربيّة بسبب ضياع الآلة الوتريّة وعدم إقحامها في الموسيقى الدخيلة. فلو أخذنا آلة العود مثالاً على ذلك، فأنت عندما تكون أمام عازف العود وهو يحتضن آلته ويعزف بها، فإنّك لا تسمع أنغاماً وحسب، بل تسمع إحساس العازف كذلك، فيخترق النغم واللحن الجميل بانسياب إلى وجدانك وأعماقك.

العود المصريّ هو الأقرب إلى قلب وإحساس "حتر" لأنّ أنغامه ذات شجن، وطبقة الصوت فيه رخيمة. لكنّه يعتمد في إقامة حفلاته وعروضه على عود بصناعة تركيّة، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ الفنّان التركيّ "فاروق تورنز" وهو أشهر صانع أعواد في العالم أهداه ذلك العود، وأنّه بحسب قول "صخر" طلب منه مواصفات العود الذي سيصنعه له ليهديه إيّاه، فما كان من "حتر" إلا أن أملى عليه مواصفات العود المصريّ بقالبه المعروف ورخامة صوته. فكان "لحتر" ما طلب من مواصفات على عوده الشخصي، والذي أهداه إيّاه "تورنز" بكلفة وصلت إلى (2500) دولار.

وعن قيمة العود وكفاءته، قال "حتر" يرجع ذلك إلى أنّ هناك أعواداً لها قيمة تاريخيّة، كعود فريد الأطرش مثلاً، وهناك من لها قيمة مصنعيّة من حيث طريقة الصناعة ودقّتها، ونوع الخشب والقوالب فيها. ولفحص الخشب كذلك دور في جودة الأعواد ورنينها الصّافي، ومعالجة الخشب من الجفاف قبل التصنيع، ودوزان الأخشاب التي يتكوّن منها وجه العود للحصول على أصوات متجانسة.

فتاة جميلة سألت ضيفنا، فيما لو أنّه اعتزل العزف على آلة العود نهائيّاً، فمن سيكون جديراً بعوده ليهديه إيّاه ويعزف عليه؟ ضيفنا الأجمل لم يتردّد أبداً في أن يلقي بعوده في أحضان عازف العود الشهير الفلسطينيّ "سيمون شاهين" وإذا كان الخَيار لأحد طلابه، فهو إمّا "عبد الوهاب كيالي" أو "همام عيد" أو "عصام عليان".

المايسترو مولع هذه الفترة بسماع وطنيّات "محمد عبد الوهاب" لأنه يعزف الموسيقى ويسمعها من أجل المرحلة. وعندما سألته عمّا يحدث الآن على الأرض العربيّة، قال: أنا أعيش الحالة الأردنيّة، وبالرغم من وجود حراكات، إلا أنّني وبقرارة نفسي مطمئن داخليّا على أمن الأردنّ، وأستبعد حدوث أيّ شيءٍ على أرضه. وفيما يخصّ الربيع العربيّ بشكل عام، فإنّه من المؤسف أن أقول بأنّ الشعوب العربيّة ليست مؤهلة لممارسة الحريّة والتغيير، ولا يوجد وعي عربيّ شعبيّ ليفرز أفضل ممّا هو موجود عليه الآن، بدليل الأوضاع السيئة، والدم المجاني الذي أفرزته الثورات العربيّة. وكنت أعتقد سابقاً وكلّي إيمان بأنّ لا بدّ من صحوة للشعوب العربيّة، إلا أنّني الآن أكثر إيماناً بنومها العميق من صحوتها المخرّبة، لأنّها في ثوراتها التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ما هي إلا تحت تأثير مخطّط غربي لا يريد سوى تحقيق مصالحه على حساب الدّم العربيّ. وإنّ ما حدث على الأرض العربيّة وما يحدث الآن مخطّط ومدبّر له، وهو ليس وليد الصدفة.

شيرين الأخرس كان لها مشاركة فاعلة على موقع التواصل الاجتماعيّ "الفيسبوك" في سؤال المايسترو عن تجربته في التلحين. حيث قال إنّ محاولات قديمة كانت له في هذا المجال، وأنّه قبل فترة ليست ببعيدة حصل على التفرّغ الإبداعيّ من وزارة الثّقافة في العام (2008) لعمل مشروع تأليف مجموعة

الموسيقي صخر حتر في أحد الحفلات

فرقة الفحيص ومؤسسها صخر حتر

من القوالب الموسيقيّة العربيّة، وإنّ بعض الأعمال التي قدّمها هي الآن متداولة الآن من قبل مجموعة من العازفين، مثل مقطوعات، "ملتقى" و "رياحين" و "لونغا كرم".

"صخر حتر" الذي يدينُ للفنان الراحل "عامر ماضي"، اعتدل في جلسته، واستقام له الكلام، عندما بدأ يتحدّث عن صاحب الفضل الأكبر والأهمّ في حياته الفنيّة، الراحل "ماضي" الذي هذّب فنّه وصقل موهبته، من خلال التعليم المباشر.

وأفصح "حتر" أنّه لولا وجود ماضي في حياته لفقد الثّقة بنفسه، ولترك الموسيقى. ومن باب إسداء الجميل وردّ – ولو شيئاً قليلاً من المعروف – للفنان الراحل "عامر ماضي" كانت رسالة "الماجستير" التي قدّمها "حتر" بعنوان "عامر ماضي – رحلة مع النغم"، والتي طُبعت فيما بعد لتصبح كتاباً بدعم من وزارة الثقافة. ولأنّ المايسترو "صخر" اعتبر "ماضي" عرّابه في تلك الفترة، كانت إحدى المقطوعات الموسيقيّة التي قدّمها من ضمن مشروع التفرّغ الإبداعيّ، تحمل عنوان "العرّاب" وهي مهداة إلى روح الفنان "عامر ماضي".

وفيما يخصّ الأغنية الوطنيّة، قال بأنّها أغنية تعبويّة، أقرب إلى الأهزوجة منها إلى الأغنية الملحّنة بإبداع. واختصر الحديث عنها، بتعبيره، أنّها لا تمثّل سوى الاعتداء على التّراث.

على المهتمّين وغيرهم، أن يعرفوا أنّ "صخر حتر" هو:

- مؤسّس فرقة "نايا" للشّابات الأردنيّات في العام (2002).
- قائد فرقة "عمّان للموسيقى العربيّة".
- قائد فرقة الروّاد، والقائمة على أساس رعاية الفنانين كبار السّن.

وممّا أنجزه "حتر" على صعيد مشاركاته الفنيّة:

- الجائزة التقديريّة التي منحها اتّحاد الإذاعات والتلفزيونات العربيّة عام (1987) ومقرّه تونس، عن مشاركة فرقة الفحيص لإحياء التّراث في مهرجان جرش عام (1987).
- جائزة الدّولة التشجيعيّة عام (1992) من وزارة الثقافة الأردنيّة، وذلك في مجال الفاظ على التّراث.
- الجائزة الأولى في المسابقة الدّوليّة في مصر عام (1993).

ومن منجزات "حتر" أنّه نظّم أوّل ملتقى لعازفي العود، والموسيقيّين الباحثين في آلة العود وصانعيه، وذلك على هامش مهرجان جرش، وبدعم منه. ونظّم الملتقى العالميّ الأوّل لآلة العود عام (2003)، والملتقى العالمي الأوّل لآلة القانون عام (2004)، والملتقى العالمي الأوّل للنّاي عام (2005)، والملتقى العالمي الأوّل لآلة السمسميّة عام (2006)، والملتقى العالمي الأوّل لآلة الكمان عام (2007).

ومن مشاركاته:

- مهرجان العود بتطوان في المغرب.
- مهرجان اليونان.
- عدّة مهرجانات في مصر.
- مهرجان دار ثقافات العالم بفرنسا.
- مهرجانات في ألمانيا، والسويد، وتركيا، ولأكثر من مرّة في أميركا والنرويج، وفي كافة دول الخليج.

يستمع إلى العمالقة أمثال محمد عبد الوهاب، أم كلثوم، فيروز، فايزة أحمد، فتحية أحمد. ومن الجيل الوسط، لطفي بشناق، محمد الحلو. ومن الجيل الحالي، شيرين عبد الوهاب،

الموسيقي صخر حتر في إحدى بروفاته

فضل شاكر، وائل كفوري، ويعجبه صوت نانسي عجرم. ومن الأردنيّين، إسماعيل خضر، فهد نجار، رامي خليل، غادة عبّاسي، متعب السقّار، يزن الصّباغ، نتالي سمعان، ويعشق صوت ميسون الصنّاع جداً على طبيعة صوتها ولون غنائها الفريد. ومن عازفي العود لم يبد سوى حبّه وعشقه لعزف الفنان الفلسطينيّ "سيمون شاهين" والفنان العراقيّ "خالد محمد علي".

خمس ساعات وأكثر مع المَرِح المايسترو، مع الكبير "صخر حتر" لم أشعر بها كيف مضت، وكأنّها تلك الفترة الزمنيّة ما بين طرفة عين وارتدادها.

بقي أن أثبت في هذا الحوار الشيّق بأنّ المايسترو "حتر" حاصل على شهادة الدبلوم في الهندسة المعماريّة، والبكالوريوس في الموسيقى، والماجستير في الموسيقى أيضاً، ومن جامعة "اليرموك". وهو الآن يطمح بتحصيل درجة الدكتوراه، بهدف تطوير الفن الشعبيّ في الأردنّ، من أجل المحافظة على الهويّة الثقافيّة الفنيّة الأردنيّة. "حتر" الذي يهوى جمع التّراث الموسيقيّ الأردنيّ والعربيّ، يمتلك أكبر مكتبة موسيقيّة في الأردنّ، حيث يقول أنّ مكتبته الموسيقيّة ضخمة وهائلة، وأنّه كان يسافر من بلد إلى آخر فقط من أجل الحصول مادة موسيقيّة ليست متوفّرة في الأردنّ.

وقبل الانتهاء من هذا الحوار المهمّ، ونحن نحتسي القهوة التي تخلو من حبّات السكّر، قلت له حدّثني عن "صخر" الإنسان، فقال مبتسماً:

أنا مخلص لأصدقائي ولبلدي وللنّاس، محبّ للحياة، وعاشق للفرح، أستمتع بأبسط الأشياء، أفتّش عن الفرح دائماً، وفي بعض الأحيان أبحث عن المتعة والفرح فلا أجدهما. "بيتوتي" عاطفي، أحبّ عائلتي كثيراً، متسامح جداً. عاشق للمطبخ، وأجيد فنّ الطبخ، والمنسف هو الأكلة الوحيدة التي تجعلني أخل بأيّ موعد وأيّ اتّفاق. لا أهتمّ لراحتي وراحة جسدي، أرهق نفسي كثيراً بالعمل، الأمر الذي يجعلني أقصّر في بيتي، وأقصّر مع الآخرين. أنا إنسان يفتقد إلى القدرة على التوازن، فلا أستطيع أن أوفّق ما بين العمل وما بين الواجبات، خصوصا الاجتماعيّة منها، وذلك نتيجة لطبيعة العمل المرهق. وللأسف الشديد أنا أعمل الآن في مجال الموسيقى فقط من أجل لقمة العيش! وأتمنّى لو أنّه تهيأت أسباب الغِنى أن اتّخذ من "أوتته" وهي قرية في "النرويج" مستقراً لي.

«الهيب هوب»:
اتفاق على سرعة انتشارها واختلاف على تأثيرها في أوساط الشباب

جعفر العقيلي / الأردن

انتشرت في الآونة الأخيرة بين أوساط الشباب العربي بعامة، ثقافة "الهيب هوب" (Hip hop)، وصارت العنوان الأبرز لفرق فنية وموسيقية مختلفة، تحظى بالقبول الكبير والإقبال الواسع على عروضها من الشباب الذين يرون في ما تقدمه تعبيراً عن قضاياهم وهواجسهم وتطلعاتهم.

ورغم أن نشأة هذه الثقافة في الولايات المتحدة الأميركية تعود إلى سبعينيات القرن العشرين، إلا أن تأثيرها في الساحة العربية وارواجها فيها حديث الولادة، وربما يعود ذلك إلى ما ساهمت به وسائل الاتصال الحديثة من فتح الباب لهذه الثقافة على مصراعيه، فصار مشهد الشباب في مقتبل العمر يرتدون البناطيل الطويلة والقمصان الواسعة بألوانها المتنافرة أو المتضادّة معتاداً وطبيعياً، وباتت الشوارع والساحات العامة تشهد تجمعات شبابية تمارس ما يحلو لها من أشكال هذه الثقافة التي تنصهر رغم تعداد أنماطها في بوتقة واحدة، فالشكل الحركي لهذه الثقافة يتمثل في رقص "البريك دانس" (Breakdance)، والغنائي في "الراب" (Rap)، والتكنولوجي في "الدي جي" (DJ)، أي فن تشغيل الأقراص، والبصري في الرسم على الجدران أو ما يسمّى "الجرافيتي" (Graffiti).

"الهيب هوب" حركة ثقافية قادها الأميركيون الأفارقة (من أصل إفريقي) كرد فعل على الممارسات العنصرية ضدّهم، ولتأكيد هويتهم والتعبير عن إرثهم وحضارتهم التي ينتمون لها والتي يشكل الإيقاعُ السريعُ السمةَ الأبرز منها، فالمتأمل لهذه الثقافة يجد أن الحركات الراقصة فيها تعتمد على خفة الجسد وسرعته، كما أن كلمات الأغاني تكون ذات قَواف متتالية ومتلاحقة، أما الرسم فتُستخدم فيه مواد "رخيصة" أو قليلة الكلفة مثل "الإسبريه".

يقول الأكاديمي المعروف في دراسة الموسيقى "باتريك باترسون"، إن ثقافة "الهيب هوب" هي ردّ على الظلم والعنصرية الذي تعرّض له السود على يد البيض، وهو أيضاً نظام للاتصال بين السود في أنحاء الولايات المتحدة، إذ يعبّر عن همومهم ومشاكلهم المشتركة من الفقر والبطالة والاستعباد والعنصرية..

كان من الممكن أن تظل هذه الثقافة محصورة في إطارها الضيق (الأميركيون الأفارقة)، غير أن السياسة الأميركية، كما يؤكد "باترسون"، عملت على تطوير هذه الثقافة ورعايتها ونشرها بالوسائل المتاحة، بغية إشغال الشباب بالانظمام إلى فرق "الهيب هوب"، والمنافسة في الرقص والغناء بدلاً من الانضمام إلى العصابات وممارسة العنف والاتجار بالمخدرات. وفي ما بعد تزايدت أعداد الأميركيين "البيض" المنضمّين لهذه الفرق، ثم بدأت وسائل الإعلام المختلفة تروج لها ما جعلها تحقق نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً منقطع النظير. وكان هذا الانتشار أحد أبرز الأسباب التي زادت من هيمنة الثقافة الأميركية على العالم.

يضاف إلى ذلك، أن هذه الثقافة مسرحها الأول هو الشارع، وأنها نشأت ضمن مجتمعات فقيرة ومهمَّشة، فكانت أدوات التعبير لديها بسيطة ومتاحة، لذا وجد الشباب في المجتمعات التي تأثرت في ما بعد بهذه الثقافة، وبخاصة العربية، سهولةً في التعاطي معها ليست موجودة في فن آخر، فمن الممكن الانخراط فيها ضمن شروط ميسرة جداً، فمسرح الرقص هو الشارع، و"الدي جي" لا يحتاج إلا لبعض التدريبات السريعة قبل عملية تشغيل الأسطونات والتلاعب بها بشكل آلي، والرسام لا يحتاج تعداداً في الألوان أو موهبة في الخطوط والرسم لينفذ لوحته على واجهة جدار أو سور أو شارع، ومغني "الراب" (أو "الرابر" كما يحلو لبعضهم تسميته) لا يُشترط أن يكون صوته جميلاً، إذ هو في الحقيقة يردد كلمات متلاحقة قافيتها موحدة تعالج مواضيع مختلفة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو عاطفية أو سياسية. ويتم طرح هذه المواضيع في العادة بشكل مباشر، إلى جانب كونها مثير للجدل، بخاصة أن ألفاظها ومضامينها جريئة ومتحررة إلى حد كبير.

هذه الثقافة التي هي وليدة الشارع الغربي، تلقى جدلاً واسعاً على الساحة العربية، فمن مؤيد لها يرى أنه ما من ضير في استعارة القالب الموسيقي والشكلي لهذه الثقافة من الغرب مع وجوب أن يكون المحتوى معبّراً عن قضايا الشارع العربي وهمومه ومعاناته، إلى رافض لهذه الثقافة شكلاً ومضموناً انطلاقاً من أن نشأتها الفنية ذات خصوصية مرتبطة بمجتمعات الغرب، ومن أنها شهدت مخاضات كبيرة لتبلغ ما بلغته اليوم، وبالتالي فإن ما يقدَّم عربياً ضمن إطار هذه الثقافة سيظل تقليداً أعمى وسطحياً، أو لا يتعدى كونه ولادةً مبكرة لا يمكن أن ينتج عنها إلا "جنين مشوّه" وفق منطوق هذا الفريق.

محمد البابر، معدّ ومقدم برامج فنية في قناة "دبليو تي في"، يوضح أنه على المستوى الشخصي لا يفضّل هذا النوع من الثقافة، بخاصة موسيقى "الراب" التي يرى أنها ليست فناً ولا تنتمي إلى عالم الأغاني والطرب، موضحاً أنه لا يتطرق في برامجه لهذه الموسيقى، لأنها، بحسبه، "محدودة الانتشار ولا تجد الكثير من المتابعين لها". غير أنه يعود ليشدد على أنه ربما يتطرق لثقافة "الهيب هوب" في برامجه مستقبلاً إذا ما تطور مستوى ما يقدَّم من خلالها بما يمكن أن يدرَج في إطار الفن.

ورداً على هذا الرأي، يؤكد أحمد شحادة المعروف بـ"كاز" من فرقة الراب "ترابية"، أن "الراب" هو موسيقى، والموسيقى تحمل لغة عالمية، ولا حدود لها، وبالتالي فمن الصعب تصنيفها أو إدراجها ضمن قالب محدد.

ويذهب "كاز" إلى أن ما رَوّج لهذا النوع من الثقافة هو ظروف الاضطهاد والظلم والقهر والتهميش التي يعيشها الإنسان العربي، والتي تتشابه مع معاناة الأفارقة الأميركيين الذين ابتدعوا هذه الثقافة بداية، مشيراً في سياق حديثه عن جذور

هذه الثقافة، إلى أن كلمات أغاني "الراب" متصلة بالشعر العربي المحكي، مؤكداً أن شاعراً بحجم أحمد فؤاد نجم، هو مثال على "الرابَر" الذي يناقش قضايا الطبقة المقهورة والمظلومة في المجتمع العربي.

إليانا سعيد، طالبة جامعية مهتمة بالموسيقى، ترى أن ما ذهب إليه "كاز" غير دقيق، فلكل منطقة، بحسبها، قوالب موسيقية خاصة، وإلا فلماذا تميزت الموسيقى الإفريقية بالطبول ذات الإيقاع الصاخب والسريع، والإسبانية بالجيتار الكلاسيكي والفلامنكو، والعربية بشجن العود؟ وتؤكد إليانا: "حتى في الدولة الواحدة، تتنوع الموسيقى؛ فنرى في الأردن مثلاً أن الهجيني خاص بالمناطق الصحراوية الممتدة، بينما تنتشر في العقبة الموسيقى المعتمدة على آلة السمسمية".. ولا تخفي الشابة اهتمامها بثقافة "الهيب هوب" بـ"نسختها العربية" كما تسميها، لأن هذه الثقافة ممتعة وجاذبة ومشوقة، بخاصة ما يتصل منها بالرقص والرسم، لكن من الضروري، كما ترى، الوعي بأن هذه الثقافة مستوردة ولا يصح -دفاعاً عنها- أن نلغي الظروف التي نشأت فيها، أو نلوي عنق الحقيقة ونقول إن جذورها عربية وإن الشعراء والموسيقيين العرب القدماء أو المحدثين توفّر لديهم ما يقارب هذا النوع الثقافي الفني.

غير أن طارق أبو كويك، عازف جيتار وإيقاع وكاتب كلمات ومغنّي "راب" وصاحب المشروع الذي يحمل اسم "الفرعي"، يؤكد أن إقبال الشباب على هذه الثقافة يعود إلى "أننا كعرب

نحب القافية والشعر والارتجال والإيقاع"، ومن هنا فإن هذا الفن "شيء نقْدر على استيعابه والتواصل معه والإحساس به"، مؤكداً أن موسيقى "الراب" ذات إيقاع خماسي، وأن هذا الإيقاع ظهر في السودان، موضحاً أن موسيقى المنطقة العربية خصبة ومتنوعة ومتطورة، وما إيقاعَا "الماينر" و"الميجر" في الغرب إلا "النهاوند" و"العجم" في حقيقة الأمر، المعروفَين عند العرب منذ القدم.

ومن جهة أخرى، كما يؤكد أبو كويك: "هذا النوع من الثقافة يمثل مساحة للتعبير المباشر عن قضايانا المتنوعة"، مشيراً إلى أنه يستخدم لغته في ما يقدمه، بخاصة أنه يؤدي "الراب" على الجيتار وهي آلة غير منتشرة في العديد من الفرق الخاصة بـ"الراب".

أما الباحث الاجتماعي د.إسماعيل الزيود، فيؤكد على فكرة "الثقافة المستورَدة"، و"التقليد الأعمى للغرب"، مشيراً إلى أن المحطات العربية التي تبث برامج المسابقات "المستنسَخة" من مثل "أرب أيدول" (Arab Idol) و"ذا إكس فاكتر" (The X Factor) و"أربز قوت تلانت" (Arabs Got Talent).. ساهمت في الترويج لثقافة "الهيب هوب" بشكل كبير، عادّاً هذا النوع من الثقافة "يخلو من الإبداع"، بخاصة أنه مرتبط بفئة عمرية لم يتسنَّ لها بعد أن تنضج وتبلور هويتها الثقافية المميزة واهتماماتها الحقيقة، أو تكتسب خبرة حياتية، وبالتالي فهذه الفئة تتقاذفها أمواج

الثقافات المختلفة، ويجذبها بريق ما تروّج له الفضائيات من "التميز" و"الاختلاف"، فتظن أن أي عمل تقوم به -كبيراً أو صغيراً، وسهلاً أو صعباً- هو "موهبة خارقة"، وهذا ما يجافي المنطق والواقع، لأن الموهبة الحقيقية، برأيه، "لا بد لها من جذور قوية تنمو عليها الفروع والأوراق والأغصان لتكون ثمارها طيبة في النهاية".

هذا ما تتفق معه طالبة الموسيقى مي السخن، التي تتساءل: أين الفن في كلمات أغنية تقول: "بصحى الساعة السادسة صباحاً

بَطْلَع من الأوضَه

لابِسْ عَ الموضه

بَرْكَبْ بالمواصلات

والطريق مليان حُفَر ومطبّات".

لكن الباحثة الأنثربولوجية لمياء الراعي تختلف مع ما جاءت به السخن، إذ ترى أن الجديد دائماً يقابَل بالرفض والهجوم، مؤكدة أن هذه الثقافة تعبّر عن جيل يبحث عن ملامحه وصوته الخاص خارج إطار الأشكال التقليدية، وهي تقدم فناً ملتصقاً بإيقاع الحياة اليومية، وبالتالي متميزاً بصبغته التواصلية مع الجمهور، فهو لا يتطلب كلمات شعرية منمقة، وجمهوره لا يحتاج إلى تذكرة باهضة الثمن أو مقاعد فارهة في مسرح كبير..

تؤكد الراعي: "أنا مع انفتاح الثقافات دون رقابة أو سلطة"، موضحةً أن الشباب يتواصلون مع جمهورهم عبر "اليوتيوب" ويمدون جسور التواصل مع فرق فنية مماثلة في شتى الأقطار، ويعملون بمنطق يختلف عن منطق "التجارة" بالفن، "إنما يرمون إلى تكسير الأصنام ويختارون الأدوات التي يجدونها مناسبة لذلك".

ورداً على من يرى أن ثقافة "الهيب هوب" تخلو من الإبداع وتقودها فئة عمرية تنقصها الخبرة، تقول الراعي إن "الخبرة لا يمكن أن تتحصّل إلا بالتجربة. وفي النهاية الجمهور هو الحَكَم"، وتضيغ: "عندما بدأ زياد الرحباني تجربته الموسيقية متأثراً بالموسيقى الغربية، ثار الجميع عليه، لكنه استطاع أن يطور تجربته الخاصة التي تحمل قيمة فنية عالية"، متسائلةً: "مَن منا اليوم لا يسمع موسيقى زياد الرحباني ويستمتع بأدائه؟!".

من هنا ترى الراعي أن تجربة "الهيب هوب" ستتطور في مقبل الأيام، وسيحاول الشباب أن يضيفوا إليها من خبراتهم وتجاربهم الكثير، متفاعلين مع ثقافات العالم بعيداً عن الانغلاق والعزلة، فلديهم أولاً وأخيراً شيء حقيقي يريدون التعبير عنه.

الناشط سالم خير، وهو من المهتمين والمتابعين لما يقدَّم من أشكال تنتمي لثقافة "الهيب هوب"، يؤكد أن معظم ما يقدَّم في هذا الإطار من موسيقى ينال إعجابه، لكنه يتحفظ

على الأزياء التي يرتديها الشباب "الرابَرز"، وعلى تغييرهم أسماءَهم الحقيقة واستبدال ألقاب "سخيفة" بها. هذا الرأي يرد عليه "كاز" موضحاً أنه اختار هذا اللقب لنفسه حتى يكون "مميزاً عن الآخرين"، ويقول: "اسمي الحقيقي أحمد، وهناك الآلاف يحملون هذا الاسم.. أما كنيتي (كاز) فهي خاصة بي وحدي"، أما الملابس فيرى "كاز" أنها بمثابة "يونيفورم" خاص بمغنّيي "الراب".

من جهته، يؤكد أبو كويك أن كنيته "فرعي" كانت خاصة بمشروع محدَّد عملَ عليه في الماضي، وهو الآن معروف باسمه الحقيقي "طارق" والذي من خلاله يقدم جديده مع فرقة "مربع"، موضحاً أن هذه الألقاب تميز المشاريع بعضها من بعض: "عندما يفتح أحدهم مطعماً، فإنه بالتأكيد لا يضع اسمه الحقيقي عليه، بل يختار له اسماً مناسباً لما سيقدمه فيه". أما عن الملابس فيقول أبو كويك إن العديد من مؤدّي "الراب" لم يعودوا يتقيدون بشكل ملابس محدد أو زيّ معين.

وفي الحديث عن الشكل البصري لثقافة "الهيب هوب" والمتمثل بـ"الجرافيتي"، يرى "زومبي" الذي رفضَ الإفصاح عن اسمه الحقيقي، والمتخصص -كما يقول- بالرسم على أسوار أدراج عمّان، يرى أنه يجد في ما يقدمه مساحة للتعبير عن أفكاره من دون سلطات أو قيود، مؤكداً: "عملية الرسم والكتابة بمادة (الأسبري) تحتاج إلى حرفية عالية، وتحمل في مضمونها رسالة مباشرة هدفها التغيير وكسر نمطية الفن وجموده"، مضيفاً بالمحكيّة: "ما بَدْنَا جاليريهات ولا ما يحزنون! الشارع بِسَعْنَا وزيادة!".

أما رسام الجرافيتي المعروف بـ"أرو"، فهو يكتفي برسم اسمه بالحروف الإنجليزية (ARO) وبأشكال وخطوط متنوعة، مؤكداً في مقابلة مصوّرة أجراها معه تلفزيون الويب "عرمرم"، أنه يختار الأماكن المكشوفة للناس، ثم يبدأ الرسم بسرعة، مضيفاً: "أصبح اسمي مثل (ستايل) منتشر في كل مكان.. وأنا بذلك أعبّر عن نفسي". قام "أرو" بالرسم على

جدران جمعية أيتام في حارته، لكن المبنى هُجر منذ زمان بعيد، وتحول بمرور الوقت إلى مكان للعب الأطفال، و"أرو" فخور بتزيينه جدران المبنى باسمه لأن ذلك كما يرى "يجمّل المنطقة".

السيدة أم عدنان القاطنة في حارة "أرو"، تنظر إلى ما "يخربشه" الفتية على الجدران، على أنه "تخريب" و"تبشيع" بصري، متسائلة بأسى: "أين الرسالة في عبارة من مثل (أبو علبة وبس) أو (زعرنجي وداق على أسنانه ممنوع التسوس)!".

أما الدهّان أبو شادي الذي يعمل في إحدى المؤسسات الملتصق جدارها بجدار أحد أدراج عمّان، فيقول: "حسبي الله ونعم الوكيل على هَالشباب"، موضحاً: "أضطر في كل صباح إلى حمل دلو الدهان الأبيض وطمس الكتابات والرسومات لهؤلاء، لأن في بعضها ما يخدش الحياء".

"الجرافيتي" بحسب الراعي لم ينضج بعد في الأردن كما في دول أخرى مثل مصر، حيث أصبح هذا الفن هناك يمثل "ثقافة بصرية عالية" ويحمل رسائل مهمة وواعية. وترى الراعي أن "الجرافيتي" كأي نوع فني آخر، هناك من يجيده ويقدم شيئاً جميلاً ومهماً في إطاره، وهناك من يتخذه وسيلة للتخريب أو تشويه جماليات المكان.

تتعدد الآراء؛ تتآلف أو تتخالف، لكنها جميعها تتفق على أنه ليس من الممكن إنكار أن ثقافة "الهيب هوب" تنتشر اليوم بين أوساط النشء والشباب أكثر من سواها، وأن أي دعوة إلى عزل الشباب في حصون مسيَّجة وإبعادهم عن التأثر بهذه الثقافة، سيكون كالدعوة إلى إلغاء الهاتف المحمول، أو "الفيس بوك"، أو أجهزة الستالايت التي صارت جزءاً أساسياً في حياتنا المعاصرة. لذا، ربما أن الشيء الجاد الذي يمكن تقديمه للشباب في هذه المرحلة هو تعميق الوعي لديهم بضرورة أن يقدموا، ضمن إطار هذه الثقافة، بصمتهم الخاصة، وأن يطوروا فيها بما يعبّر عن واقعهم وحياتهم.

عراق الأمير
سرٌّ بين الوهاد

مخلد بركات / الأردن

اعتلى الأمير (طوبيا) العموني التلة والحرس سرب من وعود، وأشار إلى البعيد صارخا: المجد لهذه التلال، المجد لهذه التلال .

ردّ الحرس بوجوم: ولكن السلوقيين في الطريق إلينا، إنهم لا يعرفون الرحمة.

- (البردون)(1)عصي على الفهم وعلى طارقات النوى. ردد الحرس عبارة الأمير وانسلوا بين أشجار الرمان، والدفلى تلملم حشرجات الخرير. هل تريد المزيد أيها السائح ؟
- لقد رأيتها في الكهف العميق، كانت كاهنة مزدانة بالحبق .

وضحكت مخاطبا إيّاه: كاهنة عراق الأمير رسمت درب الخلاص مرارا، وهي تخربش على التراب الطاهر شكل القادم، وأن (هركانوس) في طريقه إلى الانتحار.

لم يعرني انتباها، أخرج كاميرا صغيرة وراح يلتقط صورة تذكارية لحرذون وسيم يصلي فوق مصاطب الصخر، (كريستي باخوس) تلملم أزهار الدحنون. أشحت بعيني صوب الينابيع المجهشة في البكاء، وهي سر في باطن الوهاد العصية على الأفهام. صوت من بعيد: إلى (المعلقة)(2) هيّا ، فلنصعد إلى الكهف المائي. ودلفنا، كنا ثلة من عشاق لسحر الأمكنة الخالدة، قطرات الماء تسح من شقوق علوية، (المعلقة) مغارة جعيتية حبلى بالقصائد ودندنات يبوح بها الجن، الطحالب والأعشاب الغريبة خرائط رومية تغازل الألباب، ثمة سكون عميق، صلوات مؤمنين متعبين تنداح في العتمة الرقيقة. في ساحة (المعلقة) وقفنا مترنحين من هول المشهد الريفي الجميل، كانت الوهاد منبسطة، التلال ممرعة بالغموض والسحر والغيصلان، أكمات الزعرور تميل بأعناقها على مقربة منا. نحن ثلة بوهيمية المرتقى لم تسعفها النجوى لتقول شيئا، غير الصمت والظفر بشيء من صلوات الروح المعبأة بالوخز والحزن والمشوار الطويل.

ويقترب السائح وأظنه (فلندي) من أصل لبناني، يهمهم بلغة مشوشة التقطت منها:

- هذا (قصر العبد) تحفة فنية تختزل عبقرية البناء، هي شاهدة على عظمة كائنات الريف، لقد بناه المهندس (هركانوس) ثم انتحر، يا للفاجعة !!

واحتسينا كوبا من نسائم عليلة هبت من البساتين، مشاتل البصل والخس على قارعة الطريق، خضراء، مثل جنة بربوة أصابها وابل، خرير السيل موسيقى قروية لا حدود لفخامتها. أتعكز على ظلي وهو بجانبي، لا يكفُّ عن الأسئلة هذا الخواجة، يحسبني دليلا سياحيا ذكيا، لكنني محض كائن ريفي هش أضاع العمر في تفتيش المدائن عن سراب، ولم يفطن إلى تفكيك أحاجي موطنه الأصلي، القرى مرايا تعكس خيباتنا المريرة!!

- هذا القصر نقش أزلي على خاصرة هذه القرية، تمعن فيه جيدا.

نثر عبارته في الفضاء، وأطلق ساقيه للريح.

البردون: من الأسماء القديمة لمنطقة عراق الأمير .

المعلقة: هي مغارة عجيبة هناك، سميت كذلك لأنها معلقة بين الصخور العالية.

عجلون
مدينة الثقافة الأردنية
2013

ريبكا هورن - المانيا