فنون

مجلة دورية ثقافية تعني بالفنون
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

العدد 41 شباء 2013

تخطيطات

تخطيط للفنان محمد العامري - الأردن

رئيس التحرير
أ.د. عبد الحميد حمام

مدير التحرير والمشرف الفني
يوسف الصرايرة

هيئة التحرير
د. خالد الحمزه
د. محمد خير الرفاعي
ناجي حسن

مستشار المجلة
محمد العامري

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
(1731/2005/د)

المواد المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

الغلاف الأول: ايغون شيلي / النمسا
الغلاف الخلفي: بدر محاسنة / الأردن

المحتويات

3 أول القول — د. عبد الحميد حمام

التشكيل :
4 – عمار خماش: المحيط هو المعماري، والإبداع يجب أن يدخل من باب الوظيفة — نضال برقان
8 – الانطباعية.. هل قامت فعلاً — د. حسين جمعة
12 – ايغون شيلي ... أبرز ممثلي الفن التعبيري — ترجمة: آية الخوالدة
17 – الرسومات في كتب الأطفال»شعر ونثر» — كريمان الكيالي
21 – أعمال الفنان سامي بن عامر، بحث عن الذات ومختبر للمواد والتقنيات — دلال بنت محمود
25 – ميغرين.. أشهر المزوِّرين في تاريخ الفن — إيمان مرزوق
32 – الصناعات الإبداعية.. الواقع والمأمول عربياً — يوسف الصرايرة

36 تخطيطات : — محمد العامري

مسرح :
40 – أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها في المسرح العربي — د. أبو الحسن سلاّم
51 – "فن الباليه" لغة الرسم والجسد — شرين محمد علي
58 – العلامة الفنية والتقنية في المسرح — منصور عمايرة
65 – حضور «الفصحى» بقوة في مهرجان ليالي المسرح الحر في دورته الثامنة — مجدي التل
75 – إيقاع الصورة الاحتفالية الصوفية في عرض مسرحية يا ليل يا عين — فراس الريموني

سينما :
81 – الفيلم السينمائي : بين الأبيض والأسود والألوان — ترجمة: رضوان مسنات
86 – أسبوع الفيلم اللبناني — ناجح حسن
90 – الفيلم الأميركي (ديانجو يحرر قيده) لكوينتين تارانتينو — ترجمة: تيسير أبو شومر
94 – خالد يوسف ... المخرج المثير للجدل — حوار: صالح أسعد
98 – الفيلم الفرنسي «حب» — محمود الزواوي

موسيقى :
102 – الشيخ سيد درويش — هشام شرف
108 – "المسرح الغنائي" الموسيقى بوصفها نصّاً درامياً — حسين نشوان
114 – الموسيقى الرومانتيكية — د. هيثم سكرية
120 – حصة الموسيقى داخل المدرسة — د. رامي نجيب حداد
125 – الربابة الأردنية: أعذب الألحان لاستدراج الذاكرة والتمسك بالهوية — سليمان قبيلات
128 – الملحن الفنان أيمن عبد الله «نريد أنْ نخرج من دائرة الثقافة الفنيّة العسكرية» — فتحي الضمور

أزياء شعبية:
134 – مصممة الأزياء هناء صادق — هيا صالح

كتابة الصورة :
140 – وجبة من حصى الحلوى — راشد عيسى

أعزّائي القرّاء

جمع الشاعر العراقي معروف الرصافي فنوناً كثيرة في قوله:

إن رُمت عيشاً ناعماً ورقيقا — فاسلكْ إليه من الفنون طريقا
واجعل حياتك غضّة بالشعر — والتمثيل والتصوير والموسيقى
أرقى الشعوب تمدُّناً وحضارة — من كان منهم في الفنون عريقا

فالفن مرآة الأمم والشعوب، وهذا هو الهدف الذي تتوخاه مجلة « فنون» وهذه هي رسالتها التنويرية ، حين تنشغل بالفن والفنانين وقضاياهم. ولهذا تتنوع موضوعات هذا العدد لتشمل الفنون البصرية التشكيلية والدرامية ، بالإضافة إلى الموسيقية والسينمائية.

ووفاء للفن وأعلامه، نستذكر مع صدور هذا العدد سيّدة وهبت نفسها لخدمة الموسيقى ، حتى أضحت مثالا للمرأة الفاعلة في مجالها وقوّة شكيمتها، هي الأستاذة الدكتورة رتيبة محمود الحِفني التي انتقلت إلى الرفيق الأعلى في السادس عشر من أيلول لعام ألفين وثلاثة عشر عن عمر يناهز ثمانية وثمانين حولاً. فقد ولدت في ١٠/١٢/١٩٢٩ من أب مصري وأمّ ألمانية، وكان والدها د. محمود أحمد الحفني قد حصل على درجة الدكتوراه من ألمانيا في العلوم الموسيقية وكان له دور فاعل في الحياة الموسيقية في مصر والعالم العربي؛ وهو من أبرز الشخصيات التي حضّرت وشاركت في مؤتمر الموسيقى العربية ،الذي عُقد في القاهرة سنة ١٩٣٢. ولعلّ في هذا جزءاً من ميل رتيبة لدراسة الموسيقى وإبداعها فيها، إضافة لتيسير الفرصة لها في الأخذ عن كبار الموسيقيين العرب والأجانب. لقد آثرت التخصّص في الغناء في ألمانيا، وعادت لتعمل مغنية في دار الأوبرا المصرية. ومن الأعمال التي أدّتها الدور الرئيس في أوبرا «الأرملة الطروب » وهو أول عمل حظيتُ بمشاهدته على الشاشة الصغيرة بمشاركة طريفة من الممثل القدير حسين رياض.

عملت الأستاذة الحفني عميدة لمعهد الموسيقى العربية في أكاديمية الفنون، ومديرة لدار الأوبرا المصرية ، ومديرة لمهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية في الأوبرا؛ إذ أكّدت على المشاركات العربية المتنوعة في الأداء والبحث الموسيقي ومسابقات العزف والغناء لجيل الشباب. وقدّمت خدماتها وخبراتها في التعليم وإنشاء المعاهد الموسيقية في أنحاء من الوطن العربي – الكويت – مثلاً ، وفي تدعيم النشاطات الموسيقية في مصر ، وفي العالم العربي مثل مهرجان ومسابقات أغنية الطفل في الأردن. لقد أخذ الطفل من رعايتها واهتمامها قسطاً بالغ الأهمية، فأعدّت و قدّمت برامج إذاعية وتلفزيونية للأطفال، وفي أحدها قدّمت الطفل هاني شاكر للجمهور أول مرة.

عرفتها أول مرة عام ١٩٧٣ في اجتماعات تأسيس المجمع العربي للموسيقى، فربطتني بها منذ ذلك الحين صداقة ومَودّة أنتجت تعاوناً فعّالاً في خدمة الموسيقى العربية. وقادت رتيبة الحفني المجمع العربي للموسيقى ، وذلك بانتخابها المتجدّد رئيسة له لسنوات طويلة، فكانت مثالاً يُحتذى للمرأة المخلصة المتفانية في عملها . و لقد قضت ولمّا تزال على رأس عملها لا تكِلُّ ولا تمِل. رحم الله الفقيدة وعفا عنها وأنزلها فسيح جنانه.

د.عبد الحميد حمام
رئيس التحرير

عمار خماش:

يرى وجود إفلاس إبداعي في التشكيل والعمارة على صعيد العالم

نضال برقان / الأردن

مثل حارس لحجارة عمان وهويتها المعمارية، يواصل المعماري والفنان التشكيلي عمّار خماش إصغاءه لجغرافيا المدينة بصفتها (المعماري)، وبصفته (رسام) ،ويجتهد بترجمة رسائلها إلى تصاميم معمارية قابلة للاستمرارية والحياة، في راهن (خُطف) لصالح الصدمة البصرية والإدهاش الذي يتوقف عادة عند القشور.

خماش نفسه مهندس معماري مرموق السمعة على المستويين: المحلي والعالميّ، وهو الرجل الذي يقف وراء بعض التصميمات الرفيعة في المنطقة، من بينها تصميمه لمسجد الناصرة، وهو عمل أحدث صخباً وجدالاً لقربه من كنيسة البشارة. وربما يكون أشهر مشاريعه هو إعادة إحياء بيلا وادي الأردن، الذي شيد من خلاله بيتي استراحة في المتاحف ـ أحدهما في بيلاّ والآخر في أم قيس.

وفيما هو معروف بوصفه معمارياً من طراز رفيع، غير أنّ خماش يشتغل بفروع أخرى من المعرفة والفنون: فهو بارز في الرسم، وعلم الحفريات (الأركيولوجيا)، والتصوير الفوتوغرافيّ، وتصميم المجوهرات، علاوة على أنه ناشط متحمس في مجال الحفاظ على البيئة.

ويحتفي خماش، على نحو ثابت، بتقاليد الطراز المعماريّ الأردني، ويحييها، ثمّ يضفي عليها التصميم الحداثيّ.

ولإلقاء المزيد من الضوء على تجربة خماش في العمارة ورؤيته الخاصة بها، إضافة لتجربته في التشكيل، كان لنا معه الحوار التالي:

ربما لو أطلق عليك أحدهم لقب (حارس حجارة عمان وهويتها المعمارية) ما كان ليجانبه الصواب، انطلاقاً من حرصك، كمعماري ودارس للعمارة، على أن لا تُخدش روح الحجارة أو يُساء إليها على نحو أو آخر، فما الذي يدفعك لهذه الرعاية ذات الطابع الأمومي للمكان المحلي؟

ـ في البداية؛ عيَّنت نفسي حارساً شخصيا للعمارة في الأردن، وهي مسألة غاية في الصعوبة، حيث يظهر لك كل يوم نوع من الانفلات والعقبات الجديدة، وذلك لعدم وجود استراتيجية تعرّف بهذا الموروث أو توثّقه، مع غياب شبه كامل للمؤسسة الرسمية أو الأكاديمية في هذا المجال، وقد اعتقدت في مرحلة ما بأهمية هذه المسألة، والآن أتساءل: لماذا أقف خلف هذا المشروع علماً بأن الحياة ستستمر بتراث أو دون تراث.

لو وقفنا على التراث، كما هو، من دون إعادة إنتاج جديدة له، سنكون ممن يسيء استخدامه، وقد فُهم التراث على نحو مغلوط على الصعيدين: الشعبي والرسمي، غالباً. والحقيقةأنني أهتم بتفاصيل المدينة لأني كنت شاهداً على إنشاء آخر بيت بالنقش اليدوي من دون آلات، في منتصف سبعينيات القرن المنصرم،

قبل دخول منشار الحجر إلى مضمار العمارة، وهي مرحلة بلغ عمرها (3000) عام، بمعنى أنني كنت شاهداً على موت الحرفة التي شكلت العمارة الحجرية في منطقتنا. وكأن هناك رسائل تركت لنا في تلك الحجارة، وكان من الممكن تطويرها، وأحس بضرورة احترامها، احتراماً للأشخاص الذين أنجزوها.

بحكم ما تقوم به من دراسات للعمارة المحلية، على مختلف مراحلها التاريخية، ما أهم المراحل التي مرت فيها هذه العمارة؟

- ينصبّ اهتمامي عادة في المرحلة التي حصلت فيها ثورة في المعمار المحلي، وهي بين عامي 1890 و1920، فقد تغيرت ملامح القرى والمدن الأردنية، التي كانت ذات طابع (فلّاحي)، إلى الطابع المديني، مستخدمة القناطر والعقود المصلَّبة أو (نصف برميل)، ثم بدأتْ تالياً مرحلة عمارة المواد المصنعة، فدخل الحديد عن طريق خط الحديد الحجازي، ثم وصل الإسمنت في بداية العشرينيات من القرن الماضي من حيفا، ما دفع باتجاه مرحلة جديدة من العمارة المحلية.

تحرص دائماً، بوصفك معمارياً، على الاندماج بالمحيط، عبر تشكيل جملة من المفردات التي تشكل جسور تواصل مع ذلك المحيط. ألا تعتقد أن الوقوف إلى جانب ذلك المحيط قد يكون على حساب اكتشاف فضاءات جديدة، كون أية عملية إبداعية تحتاج - ربما - إلى تجاوز للمألوف وتخطٍ للسائد ؟

- فأنا أرى أن المحيط هو المعماري، وأنا رسام تحت يده، أسمع له كما أسمع للوظيفة والمالك، ولا وجود للنمط لديَّ كمعماري، ولكن عندي منهجية، وكل موقع يقول لي ما يريد إضافته إلى جانب الوظيفة والمالك. أعتقد أنه من الخطأ أن ينفلت المعماري من وظيفته المعمارية واشتراطات الموقع باتجاه منطقة فنية صرفة، ذلك أن الصدمة البصرية لها عمر قليل ، في حين الاستماع للموقع والإصغاء له يؤدي إلى عمل قابل للحياة.

ما تزال عمارة المدن العربية الحديثة قريبة مما يمكن تسميته بالفسيفساء المعمارية، ربما لتشتتها أو لتنوع المرجعيات التي تمتح منها، الأمر الذي يحيلني للتساؤل عن مفهوم (عمارة المدن)، بما ينطوي عليه من رؤية شمولية للمفردات الإنسانية عموماً. فما الذي يحول بيننا وبين تلك العمارة؟

- لا أرى مثلبة بوجود ذلك التنوع، وأرى أن الفراغ العام هو الذي يصنع المدينة، وأتساءل هنا: هل لدينا فراغات حضرية؟ إن جلَّ الفراغات الحضرية الإنسانية الموجودة لدينا (دوار الحاووز في اللويبدة وسوق الخضار وسط البلد مثلاً) ترزح تحت تهديد السيارات، وهي فراغات قصيرة، وقد كانت ذات أهمية أكبر قبل عقدين أو ثلاثة، قبل أن تختطفها السيارات. كما أن المقاهي خرجت خارج البلد (الوسط القديم لعمان) الذي استفرغ مقاهيه إلى حلقة أكبر، ما يعني أن (البلد)، بالمفهوم القديم، امتد ليشمل عمان كافة.

لو وقفنا على المعمار العربي في الراهن، ما هي أهم التحديات التي يواجهها كفكر وليس كعمارة؟

- هناك أزمة فكر عربي على مختلف الصعد، ومن ضمنها العمارة، بخاصة بعد اختطاف الميثولوجيا الدينية للمشروع

الثقافي. ولا أحبذ استخدام مصطلح «عمارة عربية» أو «عمارة إسلامية»، ذلك أن العمارة الإسلامية مصطلح استشراقي أطلق لغايات التصنيف؛ إذ لا يوجد لدينا عمارة إسلامية، وأنا مع عمارة الجبل والصحراء والغوطة والعواصف الرملية، ولا أقول عمارة عربية، فالبيئة هي كل شيء.

وهناك إفلاس إبداعي في التشكيل والعمارة على صعيد العالم، فقد ذهبت الفنون الغربية باتجاه الفيديو آرت والتركيب، وهي فنون فيها من الإنهاك والتعب الكثير، وقد دخل الغرب في مشروع معماري (انتحاري) باتجاه التفكيك، وهو نوع من الإفلاس المعماري، والاحتفاء بالكمبيوتر الذي يستطيع التعامل مع التعقيدات الجديدة، البعيدة عن جوهر العمارة، وفيه إفراط غير مبرر بـ (الإبداع)، بعيداً عن التعامل الإنساني مع المفردات المحيطة، كما فيه بُعد عن أهم شيء في العمارة، وهي الديمومة، فالعمارة ليست مجرد موضة.

وقد انصهرت العمارة في العالم، فلا وجود لعمارة عربية أو أوروبية أو هندية. العمارة الآن رهينة للمواد المصنَّعة والتكنولوجيا، وهو أمر طبيعي، ولكن ما يمز بينها هو الاستفادة من المواد والتكنولوجيا من دون تجاهل لأهم ثيمة فيها، متمثلة بالموقع الذي يقود البناء الجديد ويوجهه.

كيف يستطيع المعماري الابتكار والإبداع في ظل سطوة الطابع الخدمي على العمارة الجديدة؟

– أعتقد أن النجاح الباهر خدمياً يمثل قمة النجاح في العمارة، فالإبداع يجب أن يدخل من باب الوظيفة ولا يثور

عليها، ويأخذها بالحسبان إلى أبعد الحدود، ويخدمها كثيراً، والمعماريون الجدد أصبحوا بمثابة نحاتين يتهربون من وظيفة العمارة، حيث فينجزون نحتاً ويحشون فيه الوظيفة حشواً، وأتمنى على هؤلاء ممارسة النحت في مكانٍ ما، ومن ثم ينجزون، تالياً، المباني التي لا تهمل مهامها الوظيفية الرئيسة.

تأخذ ضمن حساباتك المعمارية مفاهيم على غرار التأريخ والبيئة والأعراق البشرية والاقتصاد الاجتماعي وغيرها، فأين تكمن أهمية تلك المفاهيم عند الشروع بتصميم ما؟

ـ العمارة، قبل كل شيء، وبعده، مؤسسة اجتماعية اقتصادية، تجعلني أهتم بالموقع (البيئة، التاريخ، الناس) بصفته المعماري، وأنا أترجم قرارات الموقع لمخططات، ليقوم المقاول تالياً بتنفيذها.

كفنان تشكيلي من جهة، ومعماري من جهة أخرى، ما هي المفردات المشتركة بين الجهتين، وما هي المفردات المختلفة بينهما؟

– كتشكيلي أملك الألوان والكانفس والفرشاة والرؤية والحلم، وفي العمارة لدي مسؤوليات أخرى، ومفردات لها علاقة بالجاذبية الأرضية والمالك والوظيفة وغيرها، وما يجمع بينهما بناء الفراغ في اللوحة والعمارة، واستغلال الصدفة الجميلة، والتماهي بين المادة والوظيفة، كما أنني أفضل العمارة التي تبدو غير ناجزة، وضربة الفرشاة التي تبدو غير محكمة، كما أفضل (الإسمنت غير المقصور) مثلاً، فمراحل التشكيل أجمل من المنتج، سواء في العمارة أو اللوحة التشكيلية.

لوحة الفنان بول سيزان

الانطباعية.. هل قامت فعلاً ؟

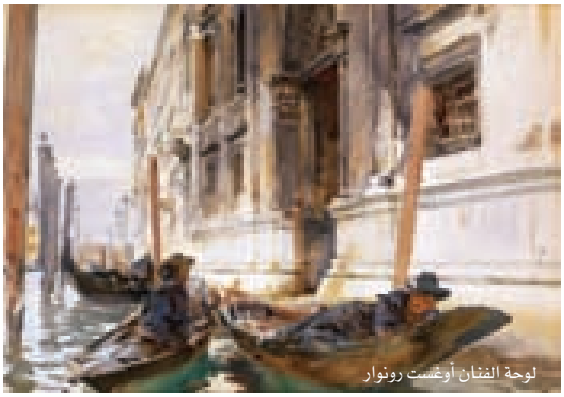
ليونيد أندرييف
ترجمة: د. حسين جمعة / االأردن

حقاً، هل وجدت الانطباعية؟ يبدو هذا التساؤل تذاكياً: أو لم نعتده منذ أكثر من مئة عام على وجود الانطباعية، وعلى أن عيانيتها الواقعية لا نقاش فيها. يقيناً أن شعر فارلين، وكذلك رسومات مونيه – هي حقائق.

لكن في تأويلات منظري الفن تبدو ظاهرة الانطباعية، كأنها لغز محيّر، تظهر حيناً وتختفي حيناً آخر، لكي تظهر تارة أخرى. فعلى سبيل المثال، أورد الدارس الفني السويدي "أوسكار ريتروورد" بعض الحقائق المعروفة، وهي أن التسمية "إمبريسيون"، وتعني "الانطباع" منحت أول مرة للوحة كلود مونيه "شروق الشمس في اودي" التي رسمت سنة 1872، وعرضت عام 1874 في المعرض الأول للانطباعيين. وجاءت التسمية على إثر نصيحة أحد النقاد الذين حضروا المعرض سنة1874. وهذا الأمر أتاح لمفردة الانطباعيين الشيوع السريع، وأطلقت على الفنانين المتجمهرين حول مونيه تسمية غير دقيقة، أدت إلى مغالطات عند الكثيرين فيما بعد [1].

ونقرأ في كتاب صدر مؤخراً عن الانطباعية ما يلي: "حصل رسامو فرنسا (1860-1880) المدهشون في ذلك الوقت على لقب الانطباعيين الذي لا يعني شيئاً [2]. ويطرح المصنف الموسوم التشكيل الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والثقافة الفنية المعاصرة له موضع الشك ليس "اللقب" ذاته، وإنما النهج نفسه الذي يتشكل واقعياً بالمعنى العميق لهذه الكلمة في علاقته بالحياة، وهذا التكوين يتعزز في الإصدار المسمى الانطباعيون.. معاصروهم وأتباعهم. ولم يبق منظرو

لوحة الفنان أوغست رونوار


لوحة الفنان أوغست رونوار

الأدب خارج هذه العملية ؛ إذ سمّوا "مارسيل بروست" الكاتب الواقعي[3]. وعلى هذه الشاكلة، فإن جميع فصائل الانطباعية التقليدية "من مونيه إلى بروست" يتحررون من هذا اللقب المرهق، ويتحولون إلى فنانين واقعيين.

في كتاب أوراغْفيلدزه "الشعر والرؤية الشعرية" يجري تأكيد أن الانطباعية يمكن –بكل حق- اعتبارها واقعة ذاتية. وفي المصنف الانطباعيون... معاصروهم وأتباعهم المذكور سابقاً يتسلل الشك إلى تعريف الانطباعية بوصفها مدرسة فنية؛ إذ نجد في ملاحظة المحرر اعترافاً بالخطأ الكبير لأولئك الذين يسيرون خلف الشكليين الألمان، ويسعون إلى وضع الانطباعية في إطار مدرسة محددة [4]. هذه الانطباعية التي لا يمكن حشرها في أي مكان، من الطبيعي أن تكون كنية بلا معنى. وهكذا، يبرز اقتراح أخير –البحث لدى الانطباعيين عما يفرقهم، لا عما يقربهم.. يعني التوقف عن دراسة الانطباعية، لأنه من غير الممكن العثور عليها.

لم يبق لحركة الفكر البحثي سوى التقييم في ضوء معيار الخير والشر . ويرى "تشيغودايف" أن واجب العلماء أن يحافظوا بكل السبل على الاسم العطر للفنانين الانطباعيين [5]

بعد هذا التصريح تبدو جميع محاولات تعريف الانطباعية وتحديدها شغلاً مرفوضاً من وجهة النظر الأخلاقية. ومع ذلك، فإن من الصعوبة تجاهل مثل هذه المحاولات، بغض النظر عن المستقبل غير المريح الذي يضع الدارس في زمرة واحدة مع الشكلانيين الألمان. وأبعد من ذلك غير متوقع؛ فالكلام لا يجوز أن يدور حول التنديد أو المديح. فالفن الرائع الذي أبدعه الجيل الأول من الفنانين الانطباعيين لا يحمل غير البهجة البصرية. هذه حقيقة لا نقاش فيها، وهي بدهية. وعليه، لا داعي للبرهنة. لكن المشكلة لا تنحصر في هذا التقييم أو ذاك، وبخاصة عندما يتم تقييم المشكلة بوعي.

وهكذا، فإننا ونحن نعبر عن إعجابنا بفن "فارلين" أو "مونيه"، مضطرون للعودة ثانية إلى تلك الأسماء التي تستحق

أبلغ مديح، وليس لهذه الأسماء فقط؛ إذ إن الانطباعية ليست مرتبطة بهم، ولا تُختزل فيهم وحدهم. إن اندثار الانطباعية المفاجئ يترك إحساساً بالحيرة: وكأنها حضرت فجأة، ولكنها خرجت نهائياً. ولهذا السبب تتبع قضايا عامة تمس منهج الفن وميثودولوجيا العلم. الدعوة إلى عدم الإساءة تتيح تصدير منهجية ذات مفارقة تاريخية، تقسم الفن إلى فن جيد وفن رديء استرشاداً بالعلاقة معه على أساس مفهوم الخيِّر والسيّء، وعادة ما ينتمي الخيّر إلى الواقعية، والآخر إلى ما تبقى من مذاهب.

يرتقي إلغاء الانطباعية مباشرة إلى حل الإشكاليات المنهجية الأصولية: الكلاسيكية والرومانسية، وعندئذ يتطلب الأمر، أولاً-، ترتيب ظواهر تاريخ الفن، ومن ثم، وبخاصة في هذه الأيام، يبقى ثمة عائق قديم على طريق الاستيعاب الفعلي للقوى المحركة لفن الماضي [6]

وبناء على ذلك، هل تغدو الكلاسيكية، والرومانسية و الواقعية كنىً وألقاباً؟ وتتبدى الواقعية بوصفها مؤشراً لمنهج واتجاه، كأنها عائق كذلك. عندها لا داعي لإعادة تشكيل ما هو انطباعي، وتحويله إلى واقعي. يكفي أن يحمل اسماً طيباً، وحينها ينشغل تفسير الفن بالدفاع عن شهرة الفنان الحميدة. وبهذا، لا تتلاشى الانطباعية وحدها ؛ إذ ينبع خطر زوال المعرفة العلمية للفن بكل منجزاتها التي لا نقاش فيها. ومن هنا لا نبتعد كثيراً عن ظهور هواية تفسير الفن، وعلامة ذلك، استبعاد التنسيق والتنظيم، وبروز تقولات الأروقة عن الموضة حول موضوعية الانطباعية، واستبدال التحليل بالانطباع والأدب الانفعالي الاجتماعي، بما يشبه التالي: شهد القرن العشرون الانتصار الكامل للانطباعيين- انتصار قوتهم المحركة، وحبهم للشعب الفرنسي وطبيعة فرنسا، ولديمقراطيتهم الحقيقية، وعدم تقبلهم لأي بشاعة إنسانية أو مجتمعية[7].

لوحة الفنان كلود مونيه

لوحة الفنان كلود مونيه

مثل هذا الإنجاز الانفعالي لا تثبته الوقائع ببساطة،ومن الضروري التدقيق والتصحيح، وأن لا ترتكب أفعال لا أخلاقية "لا سمح الله" .. يعني التذكير بالحدود محدودية الانطباعية. على سبيل المثال، لا شك في ديمقراطية الفنانين الانطباعيين. لكن كل واحد منهم كان ديمقراطياً على طريقته إلى مرتبة "ديغ المعادي" للسامية والدريفوسية. نعم، زيارة بيت الدعارة ليست الذهاب إلى الشعب، مع أن الانطباعيين استطاعوا أن يكونوا ديمقراطيين جداً، وهم يرسمون حتى نساء الشوارع. ذهب مصنف "التشكيل الفرنسي.." إلى إنتاج تقديس لفظي للانطباعية، ارتقى إلى مطابقتها مع مفهوم "الواقعية" بوصفها شكلاً أسمى من التعبير عن مفاعيل الفن : "تحتشد في الانطباعية الاتجاهات الرئيسية للفن التقدمي، وتتضافر في وحدة موحدة". أو أنها تذوب في مفهوم الواقعية ذاته، وإتاحة الفرصة لشتى التحديدات الاعتباطية والتعريفات المبهمة.

حقاً، نعثر في هذا المصنف على إعادة إنتاج لعمل فيبر المعروف "كلود مونيه" الذي يتضمن بعض الأفكار التجديفية من وجهة نظر التصور العام لهيئة تحرير الكتاب، والقائلة إن: "الركض وراء لحظة الانطباع الأولى لأعمال مونيه يضحّي بالكثير جداً حول الكثير المسكوت عنه" ❖. فـ"فيبر" يتأمل الأخطاء الواضحة للانطباعية التي لا تلتقي حتماً مع مساجلات المؤلفين الآخرين.

هو ذا تضارب الآراء الذي يتصف به الحال مع الانطباعية.

هذا التنافر في الأفكار له تاريخ ممتد، يمكن أن نقول إنه ترافق وتاريخ الانطباعية مؤكَّداً. فمن الصعوبة مواجهة بريق "مونيه"، حيث يمكن وصم أي فكرة تقول بمحدودية هذا الفنان بأنها تدنيس للمقدس. وأمام هذا الرسوخ ليس بالإمكان

مناقشة حدود الإنطباعية ومحدوديتها، لأنها ستبدو معاندة أو رطانة. أو كما يسمونها أحياناً "دغمائية".

هكذا فضّل" إيرنبورغ" تسميتها في أطروحته عن الانطباعية فكتب يقول : "بقدر ارتباط كلمة "الأمبريسيونيزم" بمفهوم الانطباع، فقد سعى بعض الدغمائيين عَزْو "مونيه" أو "رينوار" إلى الذاتيّة الفلسفية"[8].

يحضر من بين هؤلاء الدغمائيين "بليخانوف"، الذي لم تثر ذاتية الانطباعيين عنده أي شك، وغيره كثيرون ممن تخلصوا من الإحساس بالدهشة أمام الانطباعيين، هذا الإحساس الذي لم يتوقف، وشرع يسعى بهدوء إلى التمحيص في ظاهرة الانطباعية المحيرة فعلاً.

وهكذا إذن، ثمة تضارب في الآراء وتطرف في الأفكار حول الانطباعية، فأنىّ لنا الخروج من هذا المأزق؟ من المؤكّد أنه يتم بالعودة إلى الانطباعية ذاتها، والابتعاد عن مؤوِّليها، والتوجه إلى تقصي الحقائق وتحليلها. ليس صدفة أن الانطباعية يجري تقييمها انطباعياً، بعيداً عن رؤية العالم والفلسفة وعلم الجمال والزمن والسياق الاجتماعي والفني، ويتم ذلك في معظمه دون أخذ تجربة الانطباعية بكليتها بالحسبان. وعلى أساس إبداع عدد من الفنانين الفرنسيين يجري وضع استنتاجات قاطعة تستدعي إعادة النظر في المواقف الناجزة.

حقاً، ألا يمكن أن تكون الانطباعية وهماً؟!

المصادر:

❖مقدمة كتاب "الانطباعية" ليونيد أندرييف، موسكو1980 -.

1 - ريتروورد: الانطباعيون أمام الجمهور والنقد، موسكو،1974 .

2 - تشيغودايف: الانطباعيون، موسكو،1971.

3 - سوتشكوف : مارسيل بروست من كتاب "في اتجاه سوان"، موسكو،.

4 - أوراغفيليدزه: الشعر والرؤية الشعرية، تبيليسي،1973.

5 - التشكيل الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والثقافة الفنية المعاصرة له، موسكو،1972.

6 - الانطباعيون.. معاصروهم وأتباعهم، موسكو،1976.

7 - تشيغودايف: مصدر سابق مذكور.

❖أولا، نهضت الانطباعية بشكل أساسي على المقدمات السلبية، وتشكّل برنامجها حصرياً من السلبيات المحددة ؛إذ تخلى الانطباعيون عن المضمون والسياق والموضوع والمادة والمكان. ثانياً، تناقضت مقاصد الانطباعيين مع وسائلهم، فكانت غاية الانطباعيين التركيب ؛ عصارة مركزة للإدراك البصري، أما وسائلهم؛ التحليل، تفكيك الألوان إلى عناصرها المكونة، وتفكيك العالم المرئي إلى فسيفساء من النقاط اللونية. ثالثاً وأخيراً، هجر الواقع الموضوعي تحت عنوان الإدراك الذاتي،في حين اعتمد الانطباعيون بقوة على الطبيعة الخارجية الموضوعية... ونتيجة لهذه الأخطاء المقصودة، وبقدر ما كانوا منطقيين في مناهجهم، انحرفوا عن إنجاز غاياتهم الأساسية : الديناميكية والتجرد في تجسيد المرئيات..

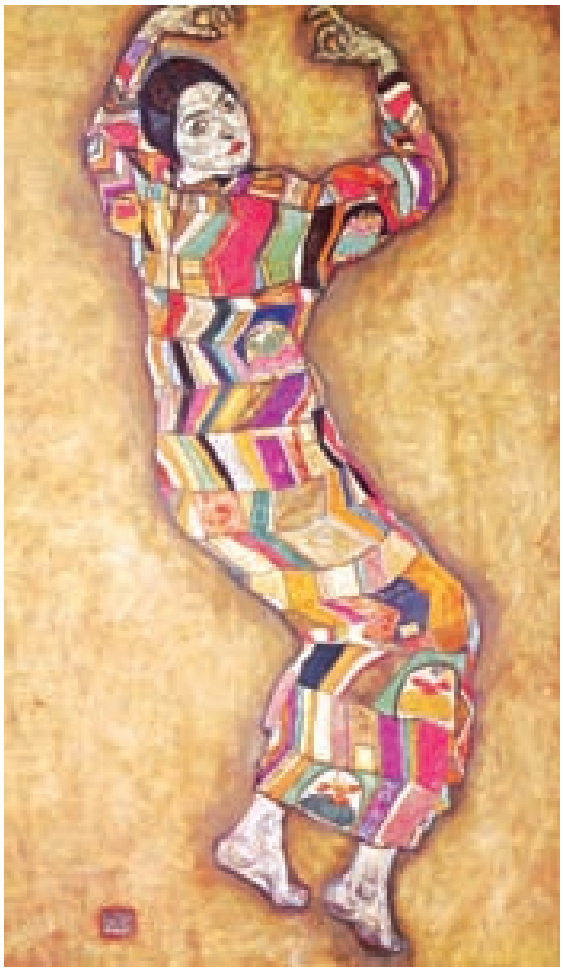
8 - إيليا إيرنبورغ: الدفاتر الفرنسية، موسكو،1958.

ايغون شيلي ... أبرز ممثلي الفن التعبيري
تمرد باحثاً عن الحرية في انفعالات الجسد

ترجمة وإعداد : آية الخوالدة / الأردن

لطالما كان موقف النمسا في التاريخ الثقافي والسياسي في القرن العشرين، بمثابة دوامة غامضة، فهي أحياناً تحتل مركز الاهتمام، وأحياناً أخرى تقع على الهامش. والأمة الصغيرة التي خرجت إلى حيز الوجود بعد عام 1918، تكاد تكون منسية من الوجود الدولي، اندرجت بسهولة في نظام الحكم الألماني عام 1938، وبما أن النمسا كانت خاسرة على الصعيدين في الحربين العالميتين، فإنها فضلت كتابة التاريخ من وجهة نظر الأمم المنتصرة.

أما فيما يتعلق بالفن، فقد ابتدأ مسار الحداثة منذ قبل الحرب الفرنسية إلى ما بعد الحرب الأمريكية، مع التركيز على الابتكارات الشكلية. إلا أن الحداثة النمساوية التي جمعت بين العناصر التعبيرية والآثار الرمزية والفن الحديث، كانت لسنوات متعددة مُتجاهَلة كلياً في الغرب. غير ان هذه الحالة أخذت في التغير تدريجياً عام 1970، حين انتبه العلماء الأمريكيون والبريطانيون إلى المواهب الغريبة التي احتلت العاصمة فيينا في العقدين الأولين من القرن الماضي، واكتسبت نهاية القرن في فيينا مكانة أسطورية في الدراسات الثقافية متعددة التخصصات، فيما بدأ تاريخ الفن النمساوي الحديث



مع الطفرة المعمارية التي اجتاحت فيينا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وخلال هذه الفترة من النمو الاقتصادي المزدهر، شيد الإمبراطور فرانز جوزيف مجموعة من الصروح العامة على امتداد شارع رينغستار، مما دفع بالعديد من الفنانين إلى التدفق على العاصمة من جميع الأنحاء، للتنافس على رسم الجداريات الخزفية، ووقتها كان الرسام الأكثر شهرة هو هانز ماكارت، ومن ثم حصل على سمعته الفنان الشاب غوستاف كليمت في العمل على الجدران الداخلية من هياكل مثل المسارح والمتاحف. إلا أن كليمت تجاوز الرموز الكلاسيكية والتاريخية في أعماله، التي اعتبرها المجتمع تجاوزاً على الأخلاق العامة، وتم نفيه، فأصبح ضمن دائرة الأعمال الخاصة بالأثرياء وقصورهم ومتاحفهم. ومن تلامذة كليمت، أتى ايغون شيلي، وهو فنان نمساوي ولد في الثاني عشر من حزيران عام 1890، ونال اهتماما كبيراً، مع أن حياته كانت قصيرة ، فقد مات عن ثمانية وعشرين عاماً. شيلي الذي ولد في محطة قطار مدينة تولن على نهر الدانوب، رفض العمل في السكك الحديدية؛ حيث كان أبوه وعمه وأخته وجده وكثير من أقاربه يعملون. وبرزت مهارته الفنية وهو في الثانية من عمره،

ووقتها يتعلم، ويحب ويكره، ويرفض، ويجدد، ويرسم دائماً. تقول أمه انه كان يقضي معظم أوقاته وفي يده قلم رصاص وأوراق يرسم ويرسم: "حينما بلغ السابعة من عمره، جلس على رف النافذة منذ الصباح حتى المساء وملأ كتاباً برسوم عن القطار وعرباته ومحطاته وإشاراته المختلفة".

لم يكن شيلي على علاقة جيدة بأمه، بخلاف والده وأخته «جيرتي»؛ إذ تأثر كثيراً بوفاة والده وهو في الخامسة عشرة، وذكر في رسائله أن والده كان يتعرض لنوبات من الجنون ولا يجد الرعاية الكافية، لذلك كان شيلي يبحث عن المرأة كثيراً ويقترب منها كثيراً، ويرسمها متألقة بالألبسة المزخرفة، يقول شيلي: «أعتقد أن الإنسان يظل يعاني من عذابات الجمال ما دام قادراً على حمل مشاعر الحب». في الوقت الذي أولت مدرسة فيينا الفنية اهتماماً كبيراً برسم الأجساد وانفعالاتها، قدَّم شيلي أعمالاً فنية تمحورت موضوعاتها حول رسم الرغبات والأحلام والانفعالات والخواطر، والحاجات النفسية الخفية أو المكبوتة ، وانعكاس كل هذا على حركة الجسد بتفصيلاته، إلا أن شيلي كان يمقت الرسم المباشر ولا يحب الكلاسيكية، والدليل ما تحدث به لصديقه روسلر في رسالة، قائلاً: " لا أحب الفتيات ورسمهن بهذا الشكل، أبحث عن الحرية ورسم نقاط لم يرسمها غيري من قبل. إن جو النمسا صعب لا يسمح بالحرية التي توازي حريتي يا صديقي. أشعر بأنني مسجون هنا، بين جو النمسا العام وفلاحي القرية الرافضين لأفكاري المتمردة» .

أما عن أسلوب شيلي، فلم يستقر حتى عام 1906، حينما انتسب إلى أكاديمية الفنون، فقد كان متأثراً بـ كليمت وفان جوخ، وقدم عام 1908 "حقل وأزهار وأشجار" ثم "العذراء والطفل" وكان واضحاً في هذين العملين أنه استفاد من التقنية التي يستخدمها الفنانون الجدد. ودعي للاشتراك في معرض فني جماعي، والتقى في هذا المعرض بأحد المهتمين بجمع اللوحات الفنية واسمه هنريش بنش ، الذي اشترى منه أول لوحة، وهو والد المؤرخ والناقد اوتو بنش الذي صار فيما بعد مديراً لمتحف البرتينا الذي يحتفظ بكثير من أعمال شيلي في فيينا.

وبعد ثلاثة أعوام، ترك شيلي الأكاديمية وانصرف إلى الرسم، طارحاً على أستاذه جريبن كيرل مجموعة من الأسئلة الصعبة منها: هل الطبيعة هي الموضوع الوحيد الذي يعترف به الأستاذ؟ هل الأكاديمية هي المكان الوحيد الجدير بأن تناقش فيه الأعمال الجيدة؟، والأستاذ كيرل حينما تعرَّف على أعمال ايغون شيلي

صرخ في وجهه "إن الشيطان هو الذي دسَّك بين تلاميذي" وفي مناسبة أخرى قال له: "أرجوك بالله لا تخبر أحداً أنني كنت أستاذك" . ومن أهم الصور الشخصية التي رسمها شيلي لنفسه "صورة شخصية في أثناء رسم موديل أمام المرآة" .

تأثر شيلي بالفن الياباني، الذي كان له حضور قوي في الفن الفرنسي منذ منتصف القرن التاسع عشر. ومن اللوحات التي عكست ذلك لوحة "الجسر" التي استوحاها من جسر خشبي على نهر الدانوب في مدينة جيور. وعشق شيلي جمع القطع الفنية الشعبية وألعاب الأطفال، والمنحوتات الخشبية البدائية والمراوح اليدوية الصينية ، والدمى اليابانية والأدوات الشرقية. وفي تلك الفترة التقى بالمرأة التي ظهرت في كثير من لوحاته، إنها فالي نيوزل التي ظلت قريبة منه، حتى تزوج في عام 1915، من اديث هارمس، التي كانت تسكن في الشارع المقابل لبيته.

عُرف عن شيلي حبه الكبير للطبيعة؛ إذ كتب في مذكراته المختصرة عما تثيره في نفسه من مشاعر: "من ذكريات الطفولة التي ظلت معي دائماً كانت الطبيعة الواسعة بما فيها من صفوف الأشجار في الربيع والعواصف الثائرة في تلك الفترة المبكرة، كنت أسمع وأشم الزهر العجيب والحدائق الهادئة أنظر إلى الطيور فأرى في عيونها نفسي وأنا في أوج تألقي.. يأتي الخريف فأنظر إليه بعينين نصف مفتوحتين، وعندما يصل الربيع أحلم بالموسيقى الكونية للحياة، وأفرح للصيف الجميل وأضحك عندما ارسم الشتاء الأبيض أريد أن أهجر فيينا سريعاً جداً، كم هي بشعة هذه المدينة، كل واحد يرحب بي ثم يتآمر ضدي، الزملاء القدامى ينظرون إليَّ بعين الحسد وفي فيينا ظلال قاتمة، المدينة سوداء وكل ما فيها أصم، أريد أن أكون وحيداً أريد أن أرحل إلى غابات بوهيميا" .

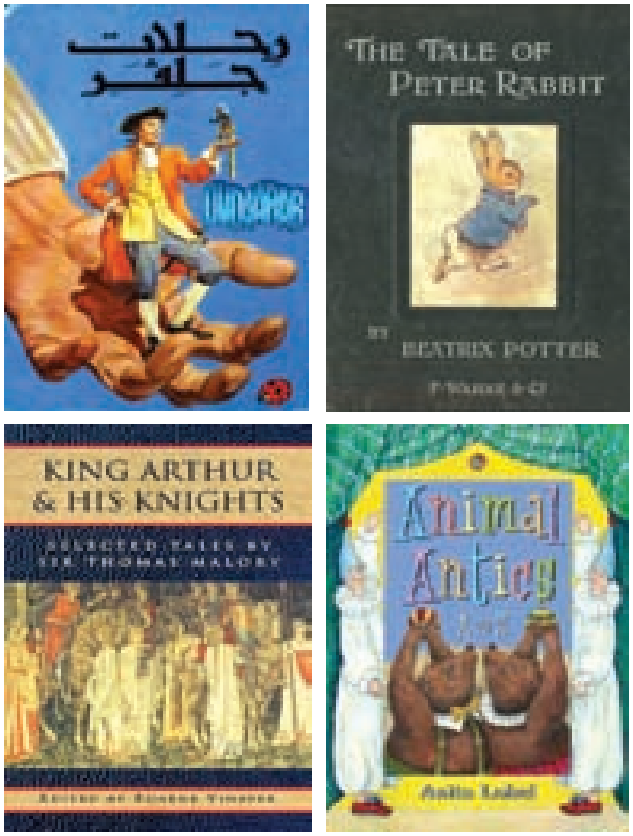
اشترى شيلي منزلاً ريفياً في نيولنج باخ على مسافة نصف ساعة بالقطار، في وسط الحقول يطل على هضبة مشجرة في أعاليها قلعة قديمة، وبدأ مرحلة غنية بالرسم ، وقد رسم غرفته الجديدة على لوحة من الخشب الأملس، إلا أن نزاعه مع سكان تلك البلدة أودى به إلى السجن. بعد ثلاثة أيام من زواجه، تم استدعاؤه للمشاركة في الحرب العالمية، وكان تمركزه في براغ، إلا أن الضباط كانوا يعاملونه بشكل جيد جداً ويحترمون موهبته، لذلك لم يشارك في أي قتال على الجبهة،

إنما كان يراقب الأسرى الروس، فتمكن من متابعة رسوماته. وفي عام 1917 عاد إلى فيينا وأصبح إنتاجه الفني غزيراً، فقد شارك عام 1918 في معرض جماعي، عُرض له فيه خمسون لوحة، عكست نضجاً واضحاً للفنان في قيادة موهبته.

وفي خريف عام 1918، وصل وباء الأنفلونزا الإسبانية، التي أودت بحياة أكثر من20 مليون شخص في أوروبا، إلى فيينا ، وأصيبت اديث وهي حامل في شهرها السادس، وتوفيت في الثامن والعشرين من تشرين الأول عام 1918، وتوفي شيلي بعدها بثلاثة أيام؛ أي في نهاية الحرب العالمية الأولى. وكانت جميع اسكتشاته الأخيرة موجهة إلى اديث.

من أهم أقوال شيلي:

- الفن لا يمكن أبداً أن يكون حديثاً، فهو منذ الأبد أبديٌ.
- في الوقت الحاضر، أراقب الحركة الجسدية للجبال والمياه والأشجار والزهور، وأتذكر الحركات المماثلة في جسم الإنسان، من نبضات الفرح في الزهور والمعاناة في النباتات.
- كل شيء ميت، بينما هو يعيش.
- كل الأشياء الجميلة الرائعة تلتقي وتتحد في أعماقي.. سأكون الثمرة التي تترك وراءها أثراً حياً حتى بعد جفافها.
- أنا ثري جداً، لدرجة أنه يجب أن أتبرع بنفسي.
- أؤمن بخلود جميع المخلوقات.
- أنا لا أنكر أنني جعلت الرسومات والألوان المائية، ذات طابع مثير، لكنها تبقى في النهاية أعمالاً فنية، وهل هناك فنانون لم يفعلوا ذلك؟!
- أبي أنبل أب في العالم .
- لا يوجد هنالك أي شخص آخر، يتذكر والدي النبيل بمثل هذا الحزن الكبير.
- والدتي امرأة غريبة جداً، إنها لا تحبني ولو قليلاً ولا تفهمني أيضاً، ولو أنها امتلكت التفاهم أو الحب، لاستطاعت أن تقدم التضحيات.
- تقييد الفنان جريمة، كمن يقضي على منبع الحياة.



الرسومات في كتب الأطفال «شعر ونثر»:
عوالم من الفن والجمال والابتكار والواقعية

كريمان الكياني / الأردن

عُرف الرسم قبل الكلمة ، فالرسومات والرموز المحفورة التي خلَّفتها الشعوب القديمة في الكهوف والمنحوتات وقبور الفراعنة ، كانت الأبسط والأسرع في التداول ، وربما شكلت بداية اللغة المكتوبة، التي كان الناس يتفاهمون بها ويتفاوضون وينظمون حياتهم .

وعلاقة الأطفال بالرسومات ، تبدأ بتلك "الشخبطات" التي يمارسونهاعلى الجدران والأوراق والملابس، بأقلام الرصاص والحبر والتلوين والطباشير ، والتي كثيراً ما تثير غضب الأهل إذ يعدّونها "لهواً شقياً" ، لكنها في الواقع لغة وفن يقترب من عالمهم الجميل، بألوانه وخطوطه وعبثيته البريئة، وهو ما اعتمدت عليه القصص والحكايات الموجهة لأطفال ما قبل القراءة ، حيث الرسومات تشكل النصَّ ، والنص هو الرسومات .

1. بدايات الرسومات في كتب الأطفال

ظهرت الرسومات التوضيحية الملوّنة، في كتب الأطفال في منتصف القرن التاسع عشر بإنجلترا ، واعتبرت انطلاقة جديدة في أدب الأطفال ، تساعد الصغار على تصور ما يقرأون بسهولة، فهي تعادل النص في فهم القصة والاستمتاع بها، لهذا نجحت رسوم «جون تنيل » في تضخيم مواقف المرح واللعب، في القصة الشهيرة « أليس في بلاد العجائب » للكاتب لويس كارول ، ونجح «راندولف كالديكوت» في رسم الفكاهة ، في حين اشتهر « والتر كرين» برسومه لأغاني « أوبرا الطفل ».

في أواخر القرن التاسع عشر ، كان للفنانين الأمريكيين دور مهم في تطوّر الرسومات في كتب الأطفال، حتى أصبحت مكوناً أساسياً في المادة المكتوبة ، وفي القرن العشرين برز كل من « ن.س ويث » صاحب اللوحة الشهيرة «الملك وآرثر والأطفال » ، و«آندو لوبل» ، الذي أبدع في رسومات الحيوانات الأليفة .

أما كتب الأطفال غير الخيالية ، فبدأت تكتسب أهمية في العشرينيات من القرن الماضي، وكتب في تلك الفترة «هندرك لون « قصة «الإنسان » ،و« بياتركس بوتر » حكاية «الأرنب بيتر» ، فيما قدّم « د. زوس» في سنوات الأربعينيات كتباً تحكي قصصًا بسيطة. أما الانتشار الواسع لمجلات الأطفال ففرض واقعاً من الرسومات التوضيحية للمواد المنشورة فيها من قصص وقصائد وألغاز وتسالي وألعاب ومواد منوعة تتضمنها مجلات الأطفال في لون من الصحافة المتخصصة عرفت بـ «صحافة الطفل» .

2.الرسومات في أدب الأطفال العربي

في الوقت الذي شهد تطوراً كبيراً لكتاب الطفل في الغرب، معتمداً على الإمكانات الفنية الجديدة ، كالطباعة والرسومات، كانت قصص الأطفال في الوطن العربي ، تعتمد على حكايات الأمهات والجدات . وفي مصر حيث التجربة الأغنى ، بدأ هذا الأدب بسلاسل للطفل في مراحله الأولى كتبها رائد كتب الأطفال العربي «كامل كيلاني» ، وكانت الأغلفة بلا رسوم، وليس عليها سوى اسم الكتاب والمؤلف ، مما جعل الإحساس بها ناقصاً ، ثم ظهرت بعض القصص التي ترجمها « كيلاني» مع رسومها المنقولة عن الكتب الأجنبية، مثل «روبنسون كروز ورحلات جليفر الأربعة »، ثم وجدت محاولات لمشاركة الصورة للنص، في أغلفة ورسوم الأرمني «ديك»، في السلسلة الفكاهية «حذاء الطنبوري » التي كتبها كذلك « كيلاني »، وقصص شكسبير التي رسمها الإيطالي المقيم في مصر«موريللي»، ورسوم «ألف ليلة وليلة » للنمساوية «ستيلا بونكرز» .

وفي عام 1944 بدأ عهد جديد لفن الكتاب العربي للطفل ، بدخول الفنان « حسين بكار» الذي بدأ رحلة طويلة في هذا المجال برسومات «علي بابا » و«أبو صير وأبو قير» و« فيروز شاه » عام 1946 و «أرنبو والكنز» في سلسلة روضة الطفل ،و «كتكت المدهش » و«البطة السوداء» وفرفر والجرس وسلسلة «المكتبة الخضراء »، التي توزَّع على نطاق واسع ، لينطلق بعدها في رسوم مجلة سندباد عام 1952 ،التي كانت أول محاولة جادة لإحياء التراث العربي ، فقد كان لـ «البكار» الفضل في ابتكار شخصيات المجلة « صفوان ، العمة مشيرة ، قمر زاد ، الكلب

نمرود ،ارنباد ، و سندباد الذي تجسدت فيه ملامح طفل عربي أبهر الأطفال » ، لتتسع مساحة الرسم في سلاسل أخرى من القصص والحكايات و الكتب المدرسية ، تشكل البداية للاهتمام بفن جميل متطور كان غائباً ،هو الرسومات في كتب الأطفال.

رسومات كتب الأطفال في الأردن ولبنان وفلسطين

تشير دراسات وبحوث للبرنامج الإقليمي لمؤسسة " أناليند" لتطوير أدب الطفل في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا ، إلى أن تأخر انطلاق أدب الأطفال في الأردن ، وقلة البحوث والدراسات ،جعل النقد والتحليل يتركز على جودة الطباعة وليس الرسم ، ومع أن الأردن لا يفتقر للفنانين والرسامين المبدعين، إلا أن رسوم كتب الأطفال غالبًا ما تكون بريشة رسامين غير أردنيين، من جنسيات عربية مختلفة، مصريين وعراقيين وسوريين ولبنانيين ، فقد يلتقي الكاتب أو الناشر بالرسام في معرض للكتاب، فيطلع على رسوماته ويعجب بها ويتم الاتفاق على تنفيذ الرسم ، بالإضافة إلى أن عدم اهتمام دور النشر بأدب الأطفال ، دفع كثيراً من الكتّاب الذين يملكون دوراً للنشر للاعتماد على أنفسهم، ليكون اختيار الرسام قائماً على علاقات شخصية مع "المؤلف الناشر".

في لبنان يصعب تحديد عدد الرسامين المتخصصين في كتب الأطفال ، و من اشتهروا برسم كتب الصغار هم فنانون تشكيليون محترفون وليسوا من خريجي الفنون التشكيلية الذين يرسمون بالصدفة ، والأهم أن ما يجمع بين هؤلاء على اختلاف خلفياتهم الفنية أو الأكاديمية، هو أن بعضهم عرف كتب الأطفال باللغات الأجنبية، أما تنوع الأدوات التي يستخدمها الرسام كقلم الرصاص والريشة والدمى والقصاصات والملصقات ، فجعل الرسومات لافتة ، يتحدى من خلالها الرسام نفسه ، وكثيراً ما تخرج الرسومات بحكاية أخرى تفاجيء المؤلف ، إضافة إلى أنها تنقل حقيقة المجتمع اللبناني بكل توجهاته وانتماءاته .

وفي فلسطين يغلب الاهتمام بالنص على الرسومات ، وعملية النشر تواجه بعقبات كثيرة ،والرسامون يمرون بتحديات أصعب ، فمعظمهم لا يمتهنون الرسم، بل يتخذونه هواية . ومع ما يتمتع به الرسام "الهاوي" من إمكانات ، إلا أنه يحتاج إلى صقل موهبته وتطوير قدراته ، حتى يرتقي إلى المستوى المطلوب في الرسم ، بالإضافة إلى أن أساتذة الفنون الجميلة في الجامعات ،لا يهتمون بأدب الطفل وحاجاته بكونه رسالة تخاطب الطفل ، بل قد يتأثرون بقيود ومعايير ترتبط بهذا الفن التربوي الخاص، بما لا يجعل الرسومات تخدم النص كما هو من المفترض.

3. أهمية الرسومات

أي وصف يمكن أن يطلق على قصة وقصيدة، أو موضوع يخص الطفل بلا رسومات وألوان، تشجعه على الفهم والاستيعاب و القراءة ؟ وربما السؤال الأكثر جدلاً: ما هو الأهم في كتب الأطفال ومجلاتهم ،الكلمة أم الرسم؟

الرسومات أحد المعايير الرئيسية المعتمدة في تصنيف كتب الأطفال ، بوصفها فناً بصرياً، يخاطب العين ، ولغة ثانية مكملة للحروف، بواسطتها تكتمل الفكرة ، وتعتبر من أهم أشكال التعبير أكثر من كونها وسيلة لخلق الجمال ، حيث تقدم التفاصيل المهمة، وتحذف الأقل أهمية ، فتطلق العنان للتخيل ، وتجذب اهتمام الطفل وتدفعه إلى تناول الكتاب وتصفُّحه بشغف . ولا ينجح الكتاب المصور إلا إذا كانت الرسومات مشروع عمل متكامل، بل ويكون لمن يتم اختياره لرسم هذه القصة أو تلك ، دور مهم في تحديد هوية الكتاب وشكله النهائي وهدفه وجمهوره ، ومن ثم تسويقه ونجاحه أو فشله.

4. أهداف الرسومات

الرسومات جزء أساسي من الحكاية أو القصة أو القصيدة ، تحمل رسائل مباشرة ومبطنة ؛ سياسية ، وطنية ، دينية ..الخ، وهي أقرب للغة البسيطة بما تحتويه من شرح لمكان القصة

وزمانها وأحداثها، فتساعد في تقويم سلوك الطفل، بالمقارنة بينه وبين ما يحدث لشخوص القصة فيتعلم من تجاربهم . والرسومات في الكتب المصورة للمرحلة العمرية» 4-5» سنوات توفر المعاني للكلمات، إذ تظهر الكلمة وبجوارها الصورة، وكلما كانت الرسومات أجمل أحبها الطفل واستمتع بها . وللألوان دور مهم في إقبال الأطفال على الكتب.

في الرسومات خيال واسع، ينمّي قدرات الطفل على التخيل والتطبيق والتعبير عن الذات ، وتصقل مواهبه والرسومات الفكاهية تدفعه إلى الضحك. ويرى علماء النفس والاجتماع التربوي ، أن الرسومات تساعد على توضيح المضمون لذوي الاحتياجات الخاصة من الأطفال، ومَن تعرضوا في الصغر للعنف النفسي والجسدي، فمن خلالها يستطيع الطفل أن يتوصل إلى معرفة موضوع الكتاب ؛ إذ تنوب الصورة عن ألف كلمة ، ومن خلالها يكتسب الطفل مفردات لغوية ، تُعده لتعلم اللغة المكتوبة . ففي مرحلة قبل القراءة يكون الاعتماد على الإشارة إلى صورة معينة، ثم ينتقل بعدها الطفل إلى تسمية الأشياء، ومن ثم تكوين الجمل.

5.اختيار الرَّسام

الكاتب يرسم أي قصة يكتبها بخياله ، ثم يعطي نصه للرسام ، ومن الضروري توافق أحداث القصة التي يسردها النص مع القصة التي يسردها الرسم ، وليس بالضرورة أن تكون القصتان مرآةً لبعضهما بعضاً ، وبهذا المعنى يكون للكتاب المصوّر لغتان : " النص و الرسم" ، ومؤلفان: واحدٌ يكتب وآخر يرسم ، فتكون النتيجة كتابًا متكاملاً. ومع ذلك قد لا يحقق النجاح المطلوب، إما لضعف في النص أو الرسم أو كليهما.

أما من يمتلك موهبة الرسم من الكتّاب فيقوم بتنفيذ رسوماته بنفسه، لكن إذا كانت العلاقة بين الكاتب والرسام مباشرة ودون وسيط ، يملي الكاتب على الرسام صياغة النص رسمًا ،عندها يفقد الكتاب الغنى الفني والجمالي، الذي يعطي ثقافةً فنية مُرهفة للطفل، تُضاف إلى ثقافة المطالعة في عصر يشهد تراجعاً كبيراً في الإقبال على القراءة.

6.مواصفات الرسومات

تعتمد الرسومات في كتب الأطفال على المرحلة العمرية ، ففي الطفولة المبكرة «رياض الأطفال »، يتم التركيز على مخيلة

واسعة وألوان حيوية ، حيث يكون معظم أبطال القصص من الحيوانات والطيور ، الذين تختلط انفعالاتهم بين الفرح والتأمل والغضب والصياح والغناء ، ومن ثم تتطور الأدوات بحسب عمر الطفل . وتعتبر رسوم قصص الفولكلور أو التراث بما في ذلك الأغاني والأهازيج والأساطير الأكثر شعبية للصغار والكبار ، حيث تنتقل الرسومات إلى عمق التاريخ . ففي قصص "ألف ليلة وليلة" ، تتشكل مفردات من الملابس والبسط والمفارش والأقواس والستائر الخطوط الرئيسية للرسومات.

7. رسوم خارجة عن المألوف

في الدورة الثانية لمعرض الشارقة لرسوم كتب الأطفال "رسوم وحكايا ملونة " نيسان 2013 « ، برزت تقنيات جديدة ورسومات خارجة عن المألوف، تشير إلى تطور مهم في الأدوات الفنية المستخدمة في كتب الأطفال . فالتايلاندية «يودشات بيوباسيري « استخدمت أقمشة وخيوطاً في لوحات «أحمر وأزرق» . واختارت اللبنانية « منى يقظان» مواد متنوعة بتقنية الكولاج والصور في لوحات « أنتار وسمير» . وتناول «هاني صالح « من مصر في قصته نحاتاً وشاعراً عبر استخدام الفوتوشوب. واعتمدت اليابانية « أنا فوجيهارا » النقش في لوحات «الديك القبيح والدب الأبيض». وظهر الرسم بقلم الرصاص في لوحات "الفيضان العظيم" لكل من "نينا هرلي وايفيلين لاوبي" من سويسرا.

هوامش

❖ البرنامج الإقليمي لأدب الأطفال العربي – مؤسسة أناليند:-
- تقرير « مسح أدب الأطفال في الأردن»- تغريد الناجي.
- دراسة « صورة الطفل في أدب الطفل اللبناني»- هالة البزري.
❖ كتاب العربي – الكويت
❖ تحقيقات وتقارير سابقة للكاتبة في عدد من الصحف.

Ecriture. Décembre 2011.Technique mixte sur bois

أعمال الفنان سامي بن عامر
بحث عن الذات ومختبر للمواد والتقنيات

دلال بنت محمود / تونس

المادة مبحث معاصر وضروري للتفرد والتأصل، فهي موضع بحث أي فنان ، وهي التي تعكس لنا مادياً أفكاره وتوجهاته ، خاصة عندما تكون مرتبطة بالمكان والبيئة التي نشأ فيها، فيتجه هذا الأخير في أثناء ممارسته الفنية إلى ما يحيط به من موجودات، وكذلك إلى كل ما تكتنزه ذاكرته، ليستقي منها آلياته، فهو يدرس خصائص الخامة وإمكانياتها، ليصل إلى فهم أكبر يعينه على تطويعها لفنه ،وجعلها أكثر قوة في التعبير. فمن دراسته لها واختباره قدراتها يمكن له أن يقف على طاقاتها وإيحاءاتها الكامنة فيها، ومتى تكون صالحة لتبلغ أفكاره وأحاسيسه ، ومتى يكون استخدامها ضرورياً ، ومع أي مواد أخرى تتلاءم ، وما هي حدودها، فتتحقق بينه وبينها ألفة وحميمية كبيرة تفصح له المادة فيها عن أسرارها، وتقدمها له بحجم معايشته لها.

وجهد الفنان لا يقتصر على دراسته للخامة فقط في طبيعتها الأولية، بل يذهب إلى رمزيتها وبعدها الروحي المتأصل فيه، من خلال اهتمامه بالعديد من الخامات التي هي في حقيقة الأمر ذات ارتباط وثيق وحميمي بذاته وبأفكاره وبمحيطه وذاكرته، فجاءت عده تجارب عدة ترتكز أساساً على استعمال المواد ذات الأبعاد الخصوصية، لتشق مساراً آخر للتجربة التشكيلية العربية في استعمال المواد المحلية .

وفي تونس خصوصاً تجربة جد مهمة ومعاصرة ومتأصلة في أن تثبت بحثاً وتواصلاً مع المادة والبيئة وتجبر حواسك للتوقف عندها، هي تجربة في طور البلوغ والتطور، لا ينفك الفنان التونسي سامي بن عامر يغذيها ببحوث متواصلة ودؤوبة في مواد هي في علاقة حميمية بذاته، تعكس شغفه بمداعبة المواد وارتياحه للإفصاح لها عما يختلج في ذهنه من أفكار، وربما تداعيات، وأحيانا تساؤلات وحيرة ، يتحكم فيها بقدرة بالغة ، ويترك لها المجال حيناً لتنزاح به إلى ذلك الركن اللاواعي داخله. يقول متحدثاً عن تجربته : « أهدف من خلالها إلى تفعيل واع لما يمكن أن تفرضه المادة والخامات وأدوات العمل وتلقائية الجسد وخبايا اللاشعور، من تفعيلات لا متوقعة، تصبح منطلقاً للبحث وحافزاً للإبداع».

فحين يقع اختياره على المواد التي يستعملها لإنتاج عمله الفني، تحس بذلك الجهد الكبير في عملية الاختيار، إما بدنياً في عملية التجريب ، أو فكرياً في مدى استيعابها لأفكاره ، التي تكون محكومة لديه بالموضوع والرؤية التي يريد تقديمها للمتلقي ، وعوامل أخرى، بالإضافة إلى تلك التي تتعلق بالخامة ورمزيتها، فهي ليست جامدة بالرغم من مقاومتها، بل هي تستطيع توجيه مسار النشاط الإبداعي للفنان الذي يبذل مجهوداً مضاعفاً لتطويعها و جعلها تنساق لمشيئته، بما هي خامة متأصلة في ذات الفنان وفي تقاليد ثقافته .

Voie spirituelle - 100x100cm - Technique mixte sur bois. 2007

نهج التشكيلي التونسي سامي بن عامر هذا المسلك ،وكأني به يقوم بمحاولات تندرج في السياق البحثي للفن العربي عن إبداع فن عربي أصيل من قلب الهوية العربية التعددية، وبالتالي كيف يمكن للفنان العربي إيجاد العلاقة التاريخية الواعية مع الممارسات التشكيلية المحلية من غير سقوط في الهوية العمياء؟ ماذا يمكن أن يكون محلياً في آثار تسعى إلى العالمية؟

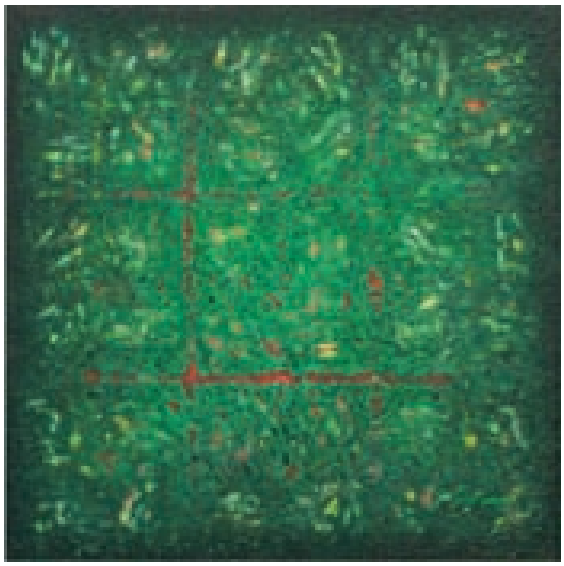
من خلال هذه التجربة تحس أن الفنان يبحث جاهداً من خلال إنتاجه الفني عن خصوصية اختيار المواد البيئية، ومدى ارتباطها بذاته وذاكرته ، والبحث فيها للوصول إلى خلق علاقة بين الأبعاد الجمالية والتشكيلية، التى تؤثر وتتأثر بأسس وضوابط عملية اختيارها ، لإظهار خصائصها الجمالية وقدراتها التعبيرية والإيحائية لتكون وسيطاً مادياً يساعد على إثراء الممارسة ، وفتح آفاق أوسع ، ووحدة العلاقات الفنية في منظومة متكاملة لعمل الفنان؛ إذ تلعب الخامة البيئية دوراً محورياً بوصفها وسيطاً تشكيلياً وحسياً وتعبيرياً في بنية العمل الفني، وتحديداً من خلال التركيز على أسس وضوابط ومعايير الأبعاد الجمالية لهذه الخامات .

وفي هذا الإطار ونحن بصدد قراءة هذه التجربة، نجد أن الفنان استأنس لبحثه ورحلته مع المواد والخامات. ويبقى السؤال الأساسي القائم: هل نحن أمام مجرد مبحث يخص الوسائل ، أم أن الأمر يتجاوز ذلك بكثير إلى نوع من التفكير فيما يحيط بنا ويعيش معنا؟

هل تتمثل إشكالية الفنان سامي بن عامر بالأساس في التنويع في الخامات لمجاراة النسق الحثيث، الذي يعنى بهذا التوجه في العالم في مختلف الاختصاصات الفنية، أم أن المادة هي أسلوب فكري ولغة تكتب نصاً فنيا قائماً بذاته ؟

Champ d›énergie. Technique mixte sur bois.Diam. 110 cm. 2007

ربما ما يجعل تجربة متفردة عن تجارب أخرى تعنى بالإشكالية نفسها، يكمن في مدى الصدق الفني وعبء الرسالة الفنية التي ستوضع على عاتق الوسيط المادي؛ بمعنى أن الفنان هو من يحدد دور المادة بماهي ثرية وقادرة على استيعاب كل التداعيات، فإما أن تساهم في دفع التجربة نحو التساؤل الدائم و فتح الآفاق نحو التقدم، وإما أن تسحب الفنان إلى الخلف وتضعه موضع التائه بين مفترق الطرق. وهنا أجد توافقاً صارماً في هذه الأعمال وتكوينات تنم عن وعي فكري، وبحث متأصل ودقيق، فاختيار مادة بعينها والعمل على استنطاق طاقاتها الكامنة فيها، والاشتغال عليها سنوات ، هو في حد ذاته تواصل لحيرة مستحبة ومطلوبة وصحية. فمعاشرة المادة والسكن فيها والالتحام بها يخلق تلك العلاقة الحميمية معها ، وتجعل الفنان



vert comme verdure. 150x150cm. 2008

تقنيات مزدوجة على قماش. 140 - 180سم

غيوراً على مادته، بما أنها أصبحت تعرفه جيداً، وتتبنى فكره وعالمه وأسراره، لتصبح جزءاً لا يتجزأ من حياته اليومية، فإن لم يلامسها فهو يكتب عنها ، وإن لم يكتب عنها فهو يشاهدها في أقصى الحالات. وهذا يظهر جلياً عندما نتأمل أعمال الفنان سامي بن عامر وتكويناته التجريدية ، وذلك الصراع الخفي مع المادة وانصياعها له، وتمردها عليه وتلونها واندماجها مع مواد أخرى ، تسرح مواده على محامل متنوعة مربعة ودائرية ومستطيلة . وحتى المحمل الواحد يقع تقسيمه إلى فضاءات متعددة، لتسكنه المواد وتتداخل وتتمازج وفق نسق بصري دقيق ووفق معالجة فنية تلامس الحواس والوجدان في علاقات خفية بالروح والأرض والوجود ، ربما ترجمة لتداخل الحواس والفكر والمنطق ، وتضاربها التلقائي حيناً ، والمدروس أحياناً كثيرة ،حيث يقول الفنان في أثناء مداخلة له بعنوان «جدلية الفكر والصدفة» : « فما أطمح إلى تحقيقه في ممارستي الفنية هو التوصل إلى تصور وسائل تقنية ووضع منهج منطقي، من شأنهما إثارة الاكتشاف والاستنباط؛ أي إلى اللجوء إلى عقلنة الفعل الإبداعي الذي يصبح قادراً على صنع حواجزه وصعوباته بنفسه، معتمداً في نفس الوقت تحليلاً تصاعدياً وقرارات متدرجة، مما يفضي إلى تغذية العلاقة الجدلية الممكنة بين عنصري التصميم والإنجاز، ويمكنني من التخلي عن الأفكار المسبقة ، وتطهير الشكل من التصنع».

كتابات، نصوص ،علامات وخطوط ومنحيات وألـوان، كلها في خدمة الفنان والأثر لبلورة الفكر وإيصال المعنى، تمسك بالنهج الخاص النابع من روح الفنان وهويته يستلهم منها آلياته، ليفصل توجهه مستعملاً مواد ورموزاً محلية مجردة، تناشد المعاصر بإلحاح الواعي بذاته وهويته وذاكرته ، فتنبثق بالتالي تجربة ترفض أن تشبه أخـرى، وتتمرد على المألوف بروح ذاتية قمة في الانفتاح والمعاصرة .

مواد ،محامل ،تكوينات ،هندسة ،صرامة ،تلقائية ،حركة ،سكون، ألوان، أطياف وخيالات تائهة هنا وهناك على سطح المحامل، تجعلنا نـدرك -بتجوال العين الباحثة- فكراً متميزاً ورؤيـة مختلفة وذاتية . وقد أحسست أن الفنان سامي بن عامر يسكنه هاجس التفرد والبحث عن أسلوبه الخاص ،فأعماله الآن تدل عليه منذ الوهلة الأولـى، وهـذا ما يجعل بحثه الآن منفتحاً وقابلاً أكثر من أي وقت مضى للعبور نحو السرعة القصوى ربما . إنها تجربة نضجت شيئاً فشيئاً منذ التسعينيات، واتضحت معالمها جلية ، فلم يتسرع ولم يسعَ وراء الشهرة، بل ركز بحوثه وتجربته في إطـار معين، وهذا ما جعل هذه التجربة تكتسب بعداً آخر في الساحة الفنية التشكيلية التونسية، التي بدأت تشهد استفاقة نوعية مؤخراً، وأفـرزت تجـارب تنم عن وعي الفنان التونسي بذاته ومحيطه، وضرورة العمل على إشكالية الأسلوب، بما هي وسيلة للانزياح والولوج إلى عالم قائم بذاته؛ عالم الفنان الذاتي الذي يتصالح من خلاله مع نفسه وقناعاته وفكره ومواده، ومن ثمة يخرج للعلن. وهذا مع حصل مع الفنان سامي بن عامر؛ لم يخرج إلى العلن مبتذلاً بل بعد تجربة ودراية وبحث. وتجارب كهذه وإن طال الزمن ستأخذ حظها ، لأنها تجربة نوعية بما هي نابعة من أصل الوعي الداخلي للفنان، ومن ذاكرة تسكنه وهوية تستدعيه وأرض تحتويه وتفرض عليه بدلالها معاشرته، فيظهر لنا في أعماله بزي المهندس البارع للفضاء والشكل والمحمل والمواد . وهذه روح المعنى التي تسكنه . فهو ببحثه في الخامات، رد الاعتبار للذاكرة والهوية والمكان .

Energétique. 2006. Technique mixte sur bois.
58 . 65x142cm.

بورتريه شخصي لميغرين في شبابه

ميغرين..
أشهر المزوِّرين في تاريخ الفن

إيمان مرزوق / الأردن

كان ميغرين مأخوذاً بفن الرسم، مبدعاً في لوحاته التي امتازت بغزارتها وتنوع المدارس التي تنتمي إليها. إلا أنّ هذا كله لم يشفع له عند نقاد عصره، الذين لم يولوه اهتماماً، بل ذهبوا أبعد من ذلك حينما سخروا منه، ووصفوا أعماله -التي عرضها عام 1918 - بالسطحية! ولّد هذا الازدراء والاستهزاء لدى ميغرين حقداً عارماً، تجلّى في الصفعة التي وجهها لهم بعد سنوات؛ وردّ فيها اعتباره بأن جعل من هؤلاء النقاد أضحوكة، ومن اسمه «لعنة» تلاحقهم!

التصميم المعماري الوحيد لميغرين

حياته

ولد الفنان الهولندي هان فان ميغرين عام 1889. ودرس العمارة في مدينة «ديلفت» الهولندية، ويُعتبر مرفأ نادي التجديف في تلك المدينة التصميم المعماري الوحيد لميغرين؛ إذ اختار أن يحترف الرسم الذي افتُتن به منذ طفولته المشوبة بالفقر والبؤس والمرض.

كان الفنان كورتيلينك أوّل من شجّعه على الرسم، ومن هذا الفنان تعلّم ميغرين أساليب الأساتذة الهولنديين من القرن السابع عشر، ومن ضمنهم فيرمير(1)، ثم التحق بأكاديمية «لاهاي» لدراسة الفنون ليحصل على شهادة البكالوريوس عام 1914، وقد ساعده فوزه بالميدالية الذهبية من ذات الأكاديمية عن رسم يصور فيه إحدى الكنائس على بيع رسوماته الأخرى.

متحدياً لتهديد والده بحرمانه من الإرث إن هو ترك العمل كمعماري، صبَّ ميغرين جُلَّ اهتمامه على الرسم الذي اتخذه مهنة بدأت تدر عليه دخلاً لا بأس به، وخاصة «البورتريهات» التي كان يرسمها للطبقة المخملية في المدينة الملكية «لاهاي». إلا أن طموحه تجاوز ذلك بكثير، فقد أراد ميغرين أن يكون له فنه الخاص، ذلك الذي يشهد على عبقريته، وكان له ذلك ولكن على نحو لم يكن ليتوقعه أحد!

كان حقد ميغرين على نقاد الفن يتنامى بمرور الأيام، مع تأجج الإحساس بالغُبن، مما دفعه - بالمشاركة مع صديقين له- إلى إصدار مجلة باسم (الديك المقاتل) التي أراد من خلالها أن يفضح سطحية الفن العصري، وكشف أوجه الفساد في عالم الفن على نحو وصل حد القذف والتشهير، إلا أن المجلة لم تدم سوى عام واحد.

ويبدو أن أحد صديقيه اللذين كانا يعملان معه في المجلة قد زيّنَ له فكرة التزوير؛ إذ كان يعمل على ترميم اللوحات وإصلاحها، وكان هو أيضاً ناقماً على موقف الخبراء وأحكامهم.

ميغرين والتزوير

انتقل ميغرين عام 1932 للعيش في جنوب فرنسا مع زوجته الثانية، حيث اشترى «فيلا» كانت بمثابة مختبر لتجاربه اللاحقة في التزوير. كان ميغرين بحاجة لمزيد من المال ليعول زوجته الأولى وأطفاله منها، وليجاري تكاليف الحياة الاجتماعية الباهظة التي بدأ يألفها.

بتأنٍ ودراية عالية بدأ ميغرين عملية البحث والتجريب. عمل أولاً على تجميع المواد المستعملة كالأصباغ والمواد التي ينتج منها الألوان، مستخدماً طريقة الطحن اليدوي للأصباغ التي اتبعها فيرمير.

وفي الفترة مابين 1935-1936 كان ميغرين قد أنتج أربع لوحات مزورة ؛اثنتان منها لفيرمير. كانت تلك الرسوم بمثابة تدريب أو "إحماء" للمرحلة التالية. لم يعرض ميغرين هذه الرسوم للبيع، ربما لأنه لم يكن قد وصل إلى النتيجة التي يطمح إليها. أما محتوى الرسوم فقد اعتمد على دمج عناصر محددة من أعمال متفرقة لفيرمير في تكوينات قريبة من الأعمال الأصلية، فالرأس واللباس في لوحة فيرمير المزيفة "امرأة تقرأ الموسيقى" مبنيان مباشرة على شكل الرأس في رسم حقيقي لفيرمير بعنوان "امرأة شابة تقرأ رسالة". إن كل ما صنعه ميغرين هو أنه غيّر الوضعية من الوقوف إلى الجلوس، وألبسها عقداً من اللؤلؤ وقرطاً، وكلاهما موجودان في لوحة أخرى لفيرمير، وبذات الطريقة صمّم خلفيات الرسوم والتكوين العام لكل لوحة.

استمر ميغرين بإجراء المحاولات التي تمكّنه من إنتاج عمل يقنع الجمهور والنقاد بأصالته وقِدَمه، وبعد أن اكتملت في يده خيوط اللعبة كاملة بدأ مشروعه الكبير "العشاء في عمواس".

"العشاء في عمواس"

وأخيرا أصبح ميغرين جاهزاً «لابتكار» عمل يثبت عبقريته في التزوير!

وقد يتبادر للأذهان هذا التساؤل: لماذا اختار ميغرين تزوير أعمال فيرمير تحديداً؟ وكيف اختار موضوع المسيح؟ مما لا شك فيه أن ميغرين كان على دراية واطلاع واسع، فاختار فيرمير لأهمية أعماله وقلة عددها، ولاهتمام النقاد الكبير بها، كما لا تحمل رسوماته تاريخاً. وبمتابعته الحثيثة لخبراء الفن ونقاده علم أنهم يتحدّثون عن احتمال أن يكون فيرمير قد رسم لوحات دينية في بداياته، وأنها قد تظهر في المستقبل، وأن فيرمير قد يكون ذهب إلى إيطاليا لدراسة هذا النوع من اللوحات. وهكذا تم حصر اختيار ميغرين للّوحة التي سيخدع بها العالم لسنوات.

ولتنفيذ "العشاء في عمواس" استعمل ميغرين قماش رسم (كانفاس) ضخماً من القرن السابع عشر، تعود في الأصل للوحة "انبعاث لازاروس" التي كان يملكها. خلعها من مشدّها وفصّلها بالحجم الذي أراده، ثم أزال الصّبغ باستعمال حجر بركاني والصودا والماء، وترك الطبقة السفلى فقط التي تظهر تحت الأشعة السينية كي توحي بعمر العمل المرسوم فوقها، وحين تعذَّر عليه إزالة بقع الرصاص البيضاء اضطر إلى قلبه إلى عنصرٍ أبيض، وهو غطاء المائدة في رسمه، وهكذا يكون

هان فان ميغرين

"العشاء" خُطِّط حول منطقة تتطلب أن تكون من هذا اللون لأسباب تقنية.

بعد ستة أشهر من العمل أنجز ميغرين اللوحة، ثم قام بشيِّها في الفرن بنجاح، ولإحداث شقوق في السطح قام بلفِّها على أنبوبة، وقطع من إحدى حواشيها شريطاً احتفظ به كعلامة مميزة ، أو ربما دليلاً يظهره في الوقت المناسب، ليثبت أنه هو من رسم اللوحة. أعاد ميغرين تركيب الرسم على المشد الأصلي

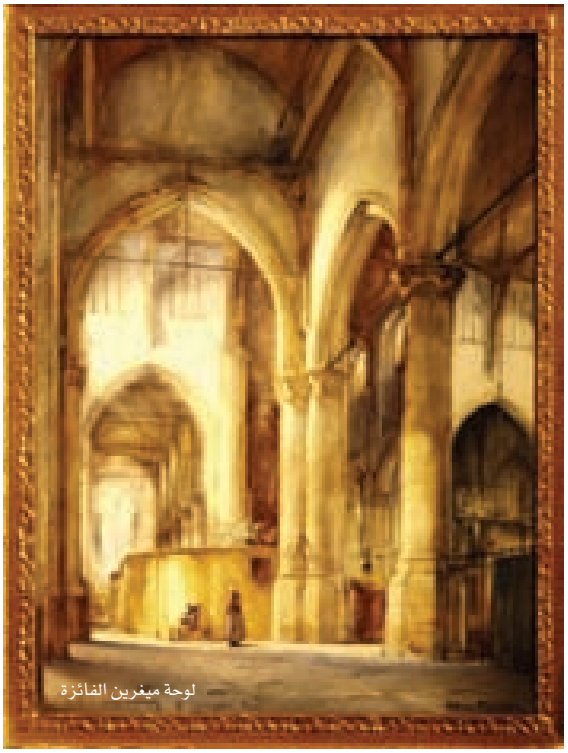
لوحة أصلية لميغرين

مستخدماً المسامير ذاتها، وملأ الشقوق بالحبر الهندي لإعطاء تأثير تراكم الغبار عليه، كما قشر الصبغ عند الزوايا، وأحدث تلفاً في القماش، ومسح العمل بالوارنيش.

بعد ذلك اختلق ميغرين قصة مقنعة تتيح له بيع اللوحة؛ قصة تعلل الجهل بمصدرها حتى تاريخ ملكيتها الحالية، حين قدّمها على أنها اكتشاف جديد. وهنا نلاحظ "عبقرية التزوير" بالمهارة في حَبْك التفاصيل، بعد إتقان التكنيك، وتوفير الأدوات والألوان المناسبة، والموضوع المناسب.

في قصته المبتكرة ادّعى ميغرين أنه عثر على اللوحة في مزاد بأحد الأسواق الوضيعة لبيع اللوحات العادية، وأن الرسم يعود لعائلة فرنسية داهمها الإفلاس، وقد آثرت إخفاء اسمها عند البيع، وأن رب الأسرة الفرنسية قد اقترن سابقاً بفتاة من مدينة "ديلفت"، وأن من جملة صداقها بعض الرسوم القديمة. ولإبقاء اسم الأسرة مجهولاً ادّعى أنه اضطر إلى التصرف بالرسم من خلال وكيل، وأنه كلّف محامياً لينوب عنه في عملية البيع. قام المحامي بتقديم الرسم إلى الخبير الهولندي د. ابراهام بريديوس الذي سرعان ما تقبَّلها في الحال بكونها من أعمال فيرمر، وتم بيعها بواسطة أحد مروجي الفن إلى متحف بويمانز في روتردام بما يعادل قيمته اليوم 4 مليون دولار! وأعلن د. بريديوس عن هذا الاكتشاف بحماس بالغ في مجلة (برلينغتون) الدورية للفنون في تشرين الثاني عام 1937 بلهجة تقطر بالمغالاة والتهويل في وصف رائعة فيرمير المكتشفة!

لوحة النادي الليلي


لوحة ميغرين الفائزة

وبعد أن تم إصلاح التلف بعناية عُرض الرسم للجمهور في جناح خاص مطوّقاً بالحبال في متحف بويمانز، وذهب ميغرين لمشاهدة العرض بنفسه!

يبدو أن المسؤولين عن عملية الشراء لم يقوموا بمقارنة وفحص كاف للوحة "العشاء في عمواس"، وقد شكّك فيها بعض الخبراء من خارج هولندا ، إلا أن اللوحة بقيت تحتل الصدارة في متحف بويمانز باعتبارها عملاً فريداً من أعمال فيرمير طوال سبع سنوات متواصلة.

بعد نجاحه في بيع اللوحة بذلك المبلغ الكبير، أحس ميغرين بنشوة النصر وبشيء من الغرور، دفعه لإكمال مسيرته في تزييف رسوم فيرمير وغيره من الفنانين، مؤجلاً اعترافه حتى إشعار آخر.

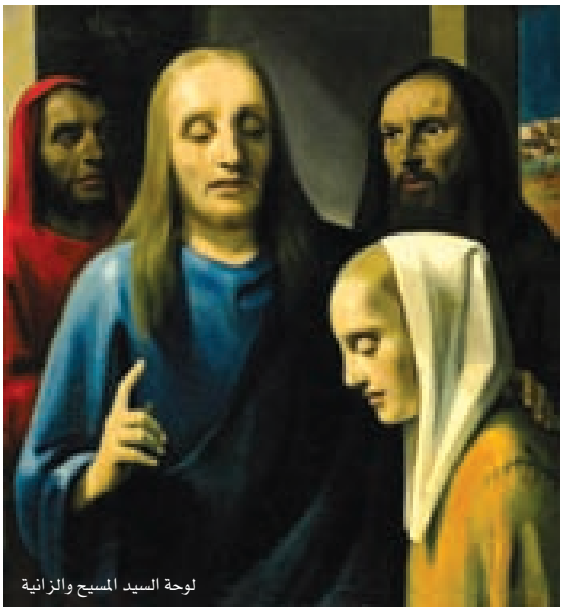
بعد الثراء الذي انهمر عليه انغمس ميغرين في حياة اللهو والمجون، ويعكس رسم "النادي الليلي" الموقع باسمه طبيعة الحياة التي كان يعيشها.

وفي ذات "الفيلا" أقدم ميغرين على تزوير لوحة أخرى، وبعد انتقاله للعيش في "فيلا" فاخرة في مدينة نيس زوّر لوحة أخرى، وكان العملان تزويراً لعملي الفنان بيتر دي هووك، وقد أنجز العملين بعناية فائقة، واستطاع بيعهما إلى اثنين من جامعي اللوحات في روتردام في العامين 1938 و1940.

أثار اندلاع الحرب ذعر ميغرين، فعاد إلى هولندا التي ما لبثت أن اجتاحها الغزو الإيطالي، فسادت الفوضى في البلاد، واستمر

ميغرين بالتزوير الذي شكلت الظروف المتزعزعة السائدة غطاءً لأعماله. وخلال الفترة 1940-1945 أنتج ميغرين خمسة أعمال مزورة نسبها بأكملها لفيرمير، لكنها كانت أقل إتقاناً، ربما بسبب غرور ميغرين واستسهاله للأمر، في ظل ظروف صعبة انتشرت فيها النشاطات المريبة للتجار وصائدي الفرص. كان الرسمان الأولان هما "العشاء الأخير" و" رأس المسيح". وقد نجح ببيعهما –بالرغم من ركاكة الرسم- إلى مُجمِّع اللوحات الهولندي فان يوينغن الذي قام بدوره عام 1941 ببيع "رأس المسيح" إلى التاجر الوسيط الذي كان قد ابتاعه منه ليتسنى له شراء الرسم الذي يفوقه أهمية وهو "العشاء الأخير" ، تمثل هذه اللوحات فكرة وهمية لفترة دينية لفيرمير اختلقها ميغرين وصدقها التجار ومروجو الفن.

لم تكن تلك الأعمال المزورة الركيكة التي قام بها ميغرين لتُقبل في ظل الظروف العادية، إلا أن الحرب دفعت الهولنديين لحفظ كنوزهم الوطنية بعيداً عن أيدي النازيين، وكانت رسوم فيرمير الحقيقية مخبأة، وبهذا لم تُتح الفرصة لإجراء مقارنة بينها وبين الأعمال "المكتشفة"، ولأن السفر كان ممنوعاً لم يكن هناك فرصة للتحقق من القصص التي اختلقها ميغرين لترويج لوحاته وإضفاء المصداقية عليها، وقد ساعد في ذلك اقتناء متحف بويمانز للوحة "العشاء في عمواس"، مما جعل فكرة اكتشاف لوحات جديدة لنفس الحقبة ونفس الأسلوب مستساغة لدى المختصين، وقد قامت الحكومة الهولندية باقتناء لوحة "غسل قدمي المسيح" على عجل في خطوة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من تبعات الحرب من سلب وتخريب.


لوحة السيد المسيح والزانية

لوحة امرأة تقرأ الموسيقى نسبها ميغرين لفيرمير زورا

«المسيح والزانية» تفضح سر ميغرين

لم يُرد ميغرين أن يتعامل مع النازيين، ولكن بطريقة أو بأخرى بيعت لوحة «المسيح والزانية» عبر الوسطاء والتجار إلى القائد النازي غورينغ(2)، الذي كان الرجل الثاني في النظام النازي. وليضم غورنغ تلك اللوحة بالذات إلى مجموعته الخاصة أعاد للهولنديين مئتي لوحة أقل أهمية.

جنى ميغرين جراء أعمال التزوير ثروة طائلة بلغت بما تقدر قيمته اليوم بنصف مليار دولار.

أنفق جزءاً منها على شراء الفنادق والنوادي الليلية، ودفن بقيتها في حديقة داره.

وفي عام 1945 كان ميغرين قد تقدم في العمر وتدهورت حالته الصحية.

وبعد أن وضعت الحرب أوزارها اكتشفت لجنة مؤلفة من الحلفاء لاسترداد الرسوم التي نهبها الألمان أن لوحة "المسيح والزانية" كانت في منتجع هتلر الريفي مع المستند الخاص بشرائها. ودون أن يساورها أدنى شك قصدت الشرطة الهولندية ميغرين مع المستند طلباً لمزيد من المعلومات عن أصل الصورة، إلا أن ميغرين لم يستطع هذه المرة أن يُلفِّق قصة مقنعة. وبعد تكرار استجوابه، فقَدَ قدرته على المقاومة، ولينجو من تهمة التعامل والتواطؤ مع الألمان في تهريب كنوز البلد، اعترف ميغرين بالتهمة الأقل فداحة وهي التزوير، فكشف أخيراً وبعد سنوات أنه قام بتزوير "المسيح والزانية" ومن قبلها "العشاء في عمواس" وغيرها. وهو الاعتراف الذي لم

تصدقه المحكمة في بداية الأمر، إلا بعد أن بذل ميغرين جهده بإقناعهم، لدرجة أنه اقترح أن يرسم وهو في السجن لوحة لفيرمير حتى يصدِّقوه!

الرجل الذي خدع غورينغ

بعد اعترافه هذا عام 1945 حظي ميغرين بشهرة مدوية، وزرع اسمه الرعب والتوجس في نفوس النقاد ومروجي الفن الذين أصبحوا مثار السخرية والتهكم في جميع الأوساط، وارتفع سعر لوحات ميغرين الموقعة باسمه، أثارت حكاية ميغرين فضول الناس الذين أرادوا أن يعرفوا أكثر عن «الرجل الذي خدع غورينغ» وهو اللقب الذي بات معروفاً به، وأحس بالتباهي والنشوة كل من امتلك رسماً أو بورتريهاً موقعاً باسم ميغرين، وسُحبت لوحات فيرمير من جدران المتاحف للتحقق من أصالتها!

بعد القبض على ميغرين اجتمعت لجنة علمية برئاسة الخبير الفني الشهير في هولندا د. بول كورمانز، رئيس المختبر المركزي للمتاحف البلجيكية، وقدمت اللجنة تقريرها في موعد عقد المحاكمة في شهر تشرين الأول 1947، وأظهرت النتائج التي توصلت إليها عبر الفحص بالأشعة السينية أن التشققات الدالة على تقادم العمر مبالغ بها نسبة إلى رسم قديم، مع تفاوت بين التشققات السطحية وتلك التي كُشف عنها في ما تحت الصورة، كما أظهرت الأشعة السينية أن قماشة "انبعاث لازاروس"

لوحة أصلية لميغرين

مدير متحف روتردام ورئيس قسم الترميم في نظرة إعجاب للوحة «العشاء في عمواس»

من القرن السابع عشر هي التي استُعملت لرسم "العشاء في عمواس" وأن قماشة هونديوس التي استعملت لرسم "العشاء الأخير" في الحالة الثانية كانت واضحة جداً، فقد ظهر الرصاص الأبيض الذي تعذّر على ميغرين إزالته قبل رسمه، العمل الأول ظهر بوضوح في الجزء العلوي من تلك الصورة، وقد عُثر في "الفيلا" التي اشتراها في مدينة "نيس" على المصباح والصحف والخرائط التي تظهر في المزوّرات، وكذلك على الصبغات المستخدمة، إضافة إلى ذلك أكدت الفحوص الكيميائية جميع الشكوك التي أُثيرت في السابق، وهي وجود الكوبالت (وهو صبغة حديثة) ممزوجاً باللازورد في اثنين من الرسوم، وعُثر على الفينول المستعمل في الشيّ في شريحة من طبقات الصبغ.

استغرقت محاكمة ميغرين سنتين للبَتِّ في القضية. وخلال تلك المدة أُعلن إفلاسه بعد أن توالت طلبات مقتني رسوماته السابقة بالتعويض، كما طالبته الدولة بدورها بتسديد الضرائب المستحقة عليه. وأدانته المحكمة، ونظراً لتدهور حالته الصحية صدر حكم رمزي بحبسه سنة واحدة، إلا أنه مات بعد شهرين من الحكم عليه إثر إصابته بنوبة قلبية في نهاية عام 1947.

جاك يزوّر لوحات والده ميغرين!

حتماً لم تمت حكاية ميغرين بموته، بل تبِع وفاته كثير من اللّغط والجدل والحكايات.

ولأن أعماله الموقعة باسمه حظيت بإقبال كبير، وتهافت الناس على اقتنائها خاصة في الولايات المتحدة، فقد طَفَت على الساحة كثير من الأعمال المزورة المنسوبة لميغرين، وأصبح من

الصعب بمكان تمييز اللوحات الأصلية من المزيفة ، نظراً لتعدد الأساليب التي رسم بها ميغرين ومنها السريالية، والكلاسيكية، والانطباعية وغيرها.

ومما زاد الأمر تعقيداً وطرافة في آن، أنّ عددا من اللوحات المزورة كانت بريشة ابنه جاك، الذي خَبِرَ أسلوب والده في العمل!

في عام 1948 قامت أرملة ميغرين بنشر إعلان في إحدى الصحف اليومية الشهيرة تحذر فيه من انتشار أعمال مزورة في السوق لميغرين، مشيرة لاستعدادها لتقديم المشورة لمن يرغب بالتحقق من أصالة اللوحات المنسوبة لزوجها.

بقيت حكاية ميغرين تشغل الأوساط لزمن ليس بقريب، ففي دراسة خاصة أجريت عام 1979 تم تسجيل 450 عملاً أصلياً لميغرين. وبعد هذا التاريخ ظهرت أكثر من 100 لوحة إلى النور. وفي المحصلة يُقدر ما رسمه ميغرين بما لا يقل عن 800 عمل في حياته تتضمن ما رسمه للإعلانات، و"البوسترات"، والملصقات، وصور الكتب التوضيحية، والرسوم الساخرة، و"الاسكتشات".

وحتى اللحظة ما زالت تظهر بين الحين والآخر لوحات موسومة بتوقيع ميغرين، منها الأصلي والمزيف، ومنها المشكوك بأصالتها.

وعن علاقة ميغرين الفنية بفيرمير كُتب أكثر من 25 كتاباً. أما التحقيقات والمقالات التي تناولت الموضوع فلا تُعد ولا تُحصى.

محاكمة ميغرين

مما لاشك فيه أنّ ميغرين قد امتلك الموهبة والتمُّيز بكونه فناناً، وإن لم يعترف نقاد عصره بذلك، ولوحاته شاهدة على روعة فنه وإجادته، فضلاً عن اعتباره أشهر وأمهر المزورين الذين عرفهم تاريخ الفن الحديث.

والأهم من هذا كله هو التساؤلات المحيرة التي تثيرها قصة ميغرين عن ماهيّة الفن:

ما الذي يُكسِب الفنان أو اللوحة الشهرة والأهمية؟ وبأي مكيال يكيل نقاد الفن على مر العصور؟

وهل يكفي أي لوحة أن تكون ممهورة بتوقيع اسم شهير لتبلغ أهميتها لأبعد مدى؟

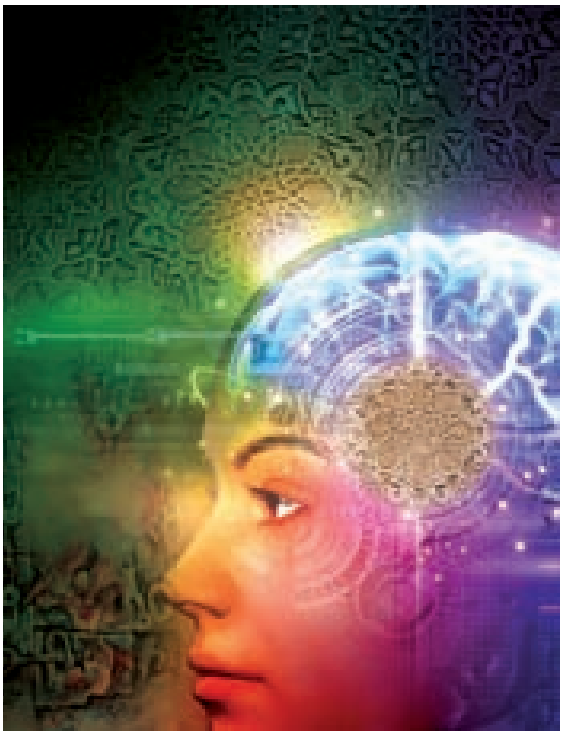
وحتى تلك الأسماء الشهيرة اليوم.. كان أصحابها- أغلب الأحيان- مغمورين، مُهمّشين، معوزين وافتهم المنية، وهم غارقون في المديونية!.

الهوامش

1. فيرمير رسّام هولندي ولد في مدينة ديلفْت الهولندية ويعتبر من أشهر وأهم الفنانين الأوروبيين في القرن السابع عشر الميلادي. عاش في الفترة (1632-1675) من أشهر أعماله لوحة «الفتاة ذات القرط اللؤلؤي» بلغ عدد أعماله المسجلة نحو 40 لوحة فقط.
2. هيرمان غورينغ (1893-1946) هو من أهم قادة ألمانيا النازية، عُرف بذوقه الرفيع، وبثرائه الذي اكتسبه بعد زواجه من بارونة سويدية. جرّده هتلر من رتبته العسكرية بعد اتهامه بالخيانة العظمى، مَثُل أمام المحكمة التي حكمت عليه بالإعدام، لكنه تحدى الحكم وانتحر بالسم قبل يوم من تنفيذ الحكم.

المراجع:

- معنى تاريخ الفن، مارك روسكل، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
- www.meegeren.net - ar.wikipedia.org/wiki



تصميم جرافيك

«الصناعات الإبداعية».. الواقع والمأمول عربياً

يوسف الصرايرة / الأردن

ورد مصطلح "الصناعات الإبداعية" في العديد من الكتب والمعاجم النوعية والمتخصصة في التاريخ العربي والإسلامي، كما ورد في العديد من الكتب والمعاجم التي تناولت هذا الموضوع مثل: البيان والتبين" للجاحظ وكتب ابن قتيبة وغيره من الذين كان لهم دور لافت في هذا المضمار، وذلك من خلال ما ورد من مقولات مثل "صناعة الحرف وصناعة الكلمة".

ولم يكن الإبداع الفني غائباً عن المجتمع الإسلامي، مثل رسومات الواسطي الذي برز في الدولة العباسية، كما برز أيضاً «فن الأرابيسك» في وقت لاحق كفن اتسم بهوية متفردة في الصناعات التقليدية.

ويختصّ مصطلح «الصناعات الإبداعية» بالمشاريع الثقافية الواعدة التي تقوم على أربعة مرتكزات: أولها «الموروث الثقافي» الذي يشمل المشغولات اليدوية والحرفية، ومتاحف التراث، والمهرجانات والاحتفالات؛ وثانيها «الفنون» وتضم النحت، والتصوير، والموسيقى، والمسرح، والعروض الأدائية، والأوبرا وغيرها من أشكال التعبير الفني؛ وثالثها «الإعلام» من مثل النشر بأشكاله المختلفة، والإنتاج السمعي البصري (فيلم، تلفزيون، راديو..)؛ أما المرتكز الرابع فهو «الإبداعات الوظيفية» وتضم التصميم بأشكاله المتعددة (ديكور داخلي، أزياء، مجوهرات، ألعاب، برامج كمبيوتر، محتوى إبداعي رقمي، هندسة عمارة..).

من هنا، تُعد الصناعات الإبداعية نهجاً تتكاتف وتتعاضد فيه الخدمات والصناعة والفنون، بما يجعلها مجتمعةً، مصدراً ديناميكياً للتنمية والتجارة الدولية، بخاصة في الدول النامية، وذلك لقدرتها على إيجاد أرضية مناسبة لنمو الصناعات الكبيرة والثقيلة، والرفع من القدرة الاقتصادية الفردية التي تقود بالضرورة إلى زيادة في الميزان التجاري للدول التي استطاعت أن تلتفت لهذا الجانب.

زخرفة إسلامية

إذاً، فالصناعات الإبداعية تقوم على أنشطة تعتمد أساساً على الموهبة والمهارة والخلق، وتتمتع بحقوق الملكية الفكرية، وتضم القطاع الإبداعي كله سواء أكان ربحياً أم غير ربحي، والذي تتسم مخرجاته بقيمة ثقافية واقتصادية، ويضم الأشخاص المبدعين والمبتكرين وأيضاً غير المبدعين العاملين في القطاع الإبداعي، وهذه الصناعات هي في الواقع الأكثر ابتكاراً من القطاعات الاقتصادية الأخرى.

والمطَّلع على مخرجات هذه الصناعات يلمس أنها واحدة من أبرز المحركات الاقتصادية الوطنية، ولعل الرعاية المناسبة لها من خلال سن القوانين وحمايتها، وتقديم الدعم اللازم لها يشجع على نموها وتطويرها وزيادة مخرجاتها.

وتكمن أهمية الصناعات الإبداعية، في أنها مصدر كبير للثروة، من دون أن تمر بمراحل تحويل المواد الأولية إلى ناتج صناعي معقّد عالي التكلفة، وإنما من خلال تحويل الأفكار الإبداعية إلى حالة تفاعلية تكاد تخلو من أيّ كُلَف مالية؛ بمعنى أنها تقوم على توزيع السلع وإنتاج الخدمات بالارتكاز على رأس المال الفكري بشكل أساسي.

إصدارات

حرف يدوية

وقد شهد العالم تحولاً كبيراً نحو دعم الصناعات الصغيرة والمتوسطة التي ارتبطت بالعديد من الخدمات الاستهلاكية وأصبحت جزءاً من الصناعات الإبداعية بمختلف تجلياتها.

وتتسم الصناعات الإبداعية بمزايا مختلفة عن نظيراتها من الصناعات التقليدية، إذ ينبغي أن تتوفر لها الشروط الفنية والإبداعية، من مثل: الابتكار والمهارة في العمل والجدّة والتفرد في بعض القطاعات الفنية مثل الفنون البصرية والبرمجيات والنشر.

ولعل المتحولات التاريخية والحضارية في منطقتنا لها تأثير لافت في هذا السياق، ويشار هنا إلى فن الأرابيسك الذي استطاع توظيف المهارة اليدوية لتصبح مفردة جمالية لها خصوصيتها من المنظورَين؛ الديني والجمالي، واتسم فن الأرابيسك في إبراز النقوش والزخارف الهندسية والنباتية بالإضافة إلى الحروفيات العربية التي ازدهرت كصناعة تقليدية في بعض البلاد العربية والإسلامية.

وقد تصدّرت مصر بهذا الفن، مشهدَ الصناعات الإبداعية في القارة الإفريقية.

وفي الإمارات العربية المتحدة، حققت إمارة أبو ظبي تنوعاً في اقتصادها لتصبح مركزاً ثقافياً، وهي تسعى إلى إقامة أضخم مدينة للإنتاج الإعلامي، وهناك الكثير من الاستثمارات التي تصب في هذا المجال، لتهيئة البيئة المناسبة للصناعات الإبداعية. كما تسعى أبو ظبي لأن تصبح مركزاً للثقافة من خلال بناء جزيرة «السعديات»، إلى جانب متحف اللوفر.

أما بالنسبة لإمارة دبي، فقد نالت المدينة الإعلامية فيها اهتماماً عالمياً من قِبَل صناع الأفلام، كما أن «دار كريستيز» اختارت دبي لتقيم فيها أول مزاد لها في المنطقة، واستقطبت من خلال ذلك الكثير من جامعي اللوحات الفنية من عرب وإيرانيين وهنود، وفاقت مبيعات المزاد التوقعات لتصل إلى 9.4 ملايين دولار. هذا إلى جانب أن دبي تحتضن أبرز المهرجانات والمعارض والحفلات والنشاطات والتظاهرات الثقافية والفنية والتكنولوجية والإعلامية العالمية.

ولا بد من الإشارة إلى التحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها المنطقة العربية، والتي لعبت دوراً مهماً في تطور هذه الصناعات، وفي تراجعها أحياناً، بخاصة حركة الاستعمار التي اجتاحت المنطقة ردحاً من الزمن والتي أرخت بظلالها على أنماط تلك الصناعات.

وفي الوقت الذي غدت فيه الصناعات الإبداعية في الغرب ركناً أساسياً في دعم وتنشيط الحركة التجارية والاقتصادية، وأضحت تنافس الصناعات الثقيلة إذ لا تعتمد على المواد الأولية والأيدي العاملة في الإنتاج، وتعبّر عن ثقافة تلك الدول وحضارتها، فإن الصناعات الإبداعية في منطقتنا العربية ما تزال في البدايات، وذلك لأسباب عدة منها عدم الالتفات إلى رعاية الموهوبين والمبدعين، وإغفال قدراتهم وتنميتها لإيجاد صناعات إبداعية، فضلاً عن عدم إدراج هذه الصناعات في حسابات القائمين على الميزان التجاري، ما يعني انعدام البيئة المناسبة للاستثمار في هذا القطاع.

إن المتابع لهذا القطاع يجد أن اقتصاديات بعض الدول

أزياء شعبية أردنية

الكبيرة تقوم على مثل هذه الصناعات، مثل البرازيل التي أولت الصناعات الصغيرة جل اهتمامها من خلال توفير المناخ المناسب لها، بسنّ الشرائع والأنظمة، وتنظيم الندوات والحوارات مع الأوساط الثقافية والفكرية في المجتمع، وإعطاء الأولوية للصناعات الصغيرة، والالتفات إلى الشراكات مع الجامعات ومراكز البحوث المعنية بهذا القطاع.

وعربياً، يأتي لبنان في مقدمة الدول من حيث المساهمة في هذه الصناعات، رغم أنه يعد من الدول التي تفتقر إلى الكثير من الثروات الطبيعة، لذا كان حرصه على إيجاد بدائل لهذه الثروات من خلال دعم الصناعات الإبداعية وتوفير البيئة المناسبة لتطويرها ونموها، بحيث أصبح اليوم من أبرز الدول النامية في استثمار الصناعات الإبداعية وبشكل أساسي في قطاع الفنون، حيث أضحت بيروت مركزاً للبث الفضائي لكل الدول العربية، كما تعد من أبرز مراكز الإنتاج الإعلامي في المنطقة وفي صناعة الأفلام لما تتمتع به من موقع جغرافي مميز، هذا فضلاً عن أن لبنان يحتوي على نسبة كبيرة من الخريجين المتخصصين في التقنيات والمثقفين والكتّاب والمترجمين، إلى جانب ما يتم تنظيمه في بيروت سنوياً من مهرجانات خاصة بالأفلام هي الأهمّ في المنطقة، كما توفر الجامعات اللبنانية تخصصات في إنتاج الأفلام وصناعتها،

يضاف إلى ذلك المحطات التي تعنى بالبرامج الترفيهية. كما يضم لبنان أهم بيوت الإنتاج التي تعنى بإنتاج الفيديو كليبات والبرامج التلفزيونية.

من هنا، يتضح أن بعض التجارب للدول النامية أكدت على ظهور ما يسمى «التنمية الثقافية» التي ترتكز على قطاع الإبداع ومهارات الابتكار التي نهضت من خلالها اقتصاديات تلك الدول، عبر إيجاد اللوائح والتشريعات المرنة، ونشوء المؤسسات الداعمة لهذا القطاع إيماناً منها بأن الفنون ثروة قومية ينبغي الاستثمار فيها.

ومن الواضح أن وضع الصناعات الثقافية في المنطقة العربية ضعيف جداً، ولا يسهم في الحد الأدنى من اقتصادياتها، رغم امتلاكها الخامات الأولية والعديد من المقومات والمهارات التي تحتاجها هذه الصناعات، لكن العقبة الأساسية تكمن في غياب السياسات الثقافية الجادة التي تمهد لإنشاء اقتصاد إبداعي عربي فاعل وممنهج، وقد أدى غياب التعاون العربي في هذا المجال إلى تراجع هذه الصناعات بشكل كبير، ووجود صناعات أخرى تحتاج إلى كلف مالية ومواد أولية باهظة الثمن فضلا عن الأيدي العاملة.

إن ازدهار الصناعات الإبداعية في الوطن العربي يحتاج إلى رسم لسياسات من شأنها تشجع التعاون الثقافي بين الأقطار العربية من خلال تنفيذ المشاريع المشتركة في هذا المجال، ليصار بعد ذلك إلى إنشاء سوق ثقافية عربية مشتركة تضطلع بدورها التنموي من خلال دعم هذه الصناعات وتسويقها.

ومما يؤمَل أن تلتفت الدول العربية إلى أهمية هذه الصناعات الإبداعية التي تعدّ صديقة للبيئة، والقادرة على ضخ الدماء الجديدة في عروق اقتصادات هذه الدول، واستثمار طاقات الشباب فيها بخاصة أنهم يشكلون النسبة الأكبر من السكان.

تخطيط للفنان محمد العامري - الأردن

أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها في المسرح العربي

د. أبو الحسن سلاّم / مصر

تمهيد:

حفل المسرح العربي بالعديد من عناصر الفرجة الشعبية ، استلهاماً من الطبيعة الاحتفالية في ثقافتنا ؛ تلك الطبيعة التي تتميز بالحميمية والدفء ، وروح المبادرة ومشاركة الآخرين في أفراحهم وأتراحهم . وقد فجرت تلك المشاركات الحميمة مواهب الشيوخ والشباب، فتفتقت عن صور وجماليات قولية موقَّعة أو مُغنَّاة ، وصور حركية فيها من المهارة والبلاغة في التعبير ، والمعنى البليغ ، الذي يتمحور حول أمثولة أو فزورة أو حزورة أو أحجية. كما تفجرت طاقة الحكي الشعبي الملتبس بخرافة أو أسطورة يشخّصها اللاعب بمهارته بالغناء، أو بالإلقاء الموقَّع بمصاحبة آلة شعبية، كالربابة أو الناي أو بالنقر على طبلة أو آلة إيقاعية، أو بتحريك العروسة أو بالتخفي وراء قناع حيوان أو كائن غريب أو طائر، مستعيناً بملحقات تعينه على تشخيص دور أو إعادة إنتاج صورة من واقعه المعيش أو الافتراضي المتخيل ، منوعاً بين أساليب الحكي بفن الموال ، وفن الرواية وفن التشخيص وفن التقليد الكاريكاتيري . وقد انتفع كتَّاب المسرح العربي بالكثير من تلك الفنون التشخيصية الشعبية مما حفظه تاريخ الثقافة العربية من آدابها وفنونها. ومن أبرز الكتّاب المسرحيين الذين حفلت كتاباتهم بعناصر الفرجة الشعبية : نجيب سرور في مصر ، وعبد الكريم برشيد في المغرب ، وألفريد فرج في عدد من نصوصه ، وعز الدين المدني في تونس ، وعبد العزيز حمودة ويسري الجندي وأبو العلا السلاموني في مصر، ونادر عمران وغنام غنام في الأردن ، والعثيم في السعودية ، وقلعجي في سوريا. وقد أولع كتّابنا ومخرجونا وسينوغرافيونا المسرحيون بالتراث ، فلم ينج نص أو عرض من مقاربة تراثية في صورة أو تعبير إن لم يكن كلاماً، فهو غناء أو مفردة من منظر أو جانب من سيرة بطولية ، وهو ما يستلفت النظرة السيميولوجية الناقدة ، التي يطل بها هذا البحث التأصيلي.

أولاً: مفهوم الفرجة:

الفرجة من الانفراج ، وهي عكس الكبت ، وعكس التأزم. والفرجة هي (الخلوص من الشدة. وعند المولّدين اسم لما يُتفرَّج عليه من الغرائب) وهي المشاهدة.

والانفراج شأنه شأن الأزمة ، وشأن الذروة عنصر من عناصر الحبكة في البناء الدرامي التقليدي . والانفراج هدفه الكشف والتنوير والحل بعد وصول الأزمة إلى ذروتها في أي حدث درامي تقليدي.

ولا شك في أن الانفراج شيء مريح للمتلقي ؛ إذ هو نهاية لصراع ما ، ترتب عليه توتر وتشويق.

فن الدمى الشعبي

والفرجة نوع من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى أخرى ، كأن تكون في حالتها الطبيعية المنطقية المعتادة ؛ فتحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها أو تشف عندما تشف الشخصية. ويحدث هذا الخروج أو الانتقال بالمتلقي من حالة إلى حالة أسمى أو أرقى عبر عناصر التعبير الدرامي بالصورة المرئية وبالصورة السمعية أيضاً ؛ بمعنى أن الفرجة ليست مقصورة على المرئيات ولكنها تنسحب على المسموعات أيضاً.

والفرجة تكون في كل ما هو غريب. فكل غريب مثير للفرجة ، لأنه يجذب المتلقي له، ويستوقفه ويشغله عما عداه ، ولو للحظة. فغرابة شخصية (كاليجولا) تستوقفني . وهذا الاستيقاف فيه خروج عن طبيعتي ، وفيه دعوة للفرجة التي تستدعي التأمل:

" هيليكون : لا تغضب يا كايوس فما سأقوله إنما أنت في حاجة إلى راحة أولاً.

كاليجولا: (جالساً بهدوء) هذا غير ممكن يا هيليكون ولن يكون ممكناً أبداً.

هيليكون: ولِم إذن.

كاليجولا: إذا نمت فمن يعطيني القمر "

والتأمل في المسرح يكون مطلوباً عندما تكون هناك شخصية في حالة من التأمل. والفرجة هنا تكمن في غرابة مطلب (كاليجولا)؛ تلك الغرابة التي تدعونا إلى التأمل، في ذات الوقت التي تدعو الشخصية المشاركة له في الحدث: (هيليكون).

وقد يبدو أنني بهذا التصدير أعتبر الفرجة هدفاً في ذاتها، لذلك وجب ربطها بالفكر وبالقيم الإنسانية والاجتماعية والكونية. وهذا ما يفرِّق بين الفرجة في المسرح أو السينما والفرجة في السيرك أو في الفنون البهلوانية البحتة. فالمسرح يرتبط بالضرورة بهذين العنصرين : "الفكر والفرجة" . فالفكر مرتبط بالمضمون أو المحتوى، أما الفرجة فهي نتاج الشكل. ويهدف الفكر إلى تحقيق الإقناع ، في حين يكون على الفرجة مهمة الإمتاع بالفكرة وبالشخصية ، وبالفعل.

ولكي تتحقق الفرجة يستخدم المبدع عناصر متشابهة في الفنون جميعها، ولكنها بالطبع لا تستخدم مجتمعة في عمل فني واحد.

ثانياً: أشكال الفرجة:

الشكل هو الإطار الخارجي للأحداث ، وهو يثري العمل الفني وينظمه ويوحد بين عناصره، ويحض على التأمل في قيمه ومضامينه الفكرية والاجتماعية والكونية . وكلما كان أكثر طرافة وقدرة على تحقيق عنصر الإمتاع كان أقدر على تحقيق الإقناع. ولأن المجتمعات في تغير دائم وفي تشابك وتعقيد من شأنهما خلق صعوبات جمة أمام الاقتناع ، زادت الحاجة إلى أطر طريفة ومبتكرة ، ولها من السحر ما يمكِّنها من الوفاء بواجبها الأول كوسيلة لتغليف القيم وتسريبها إلى نفوس المتلقين ومشاعرهم وعقولهم ، والعودة إلى التراث لاستلهام أشكال التعبير التي تتجدد من عصر إلى آخر ، رغبة في الوصول إلى وجدان المتلقي وعقله.

يقول ألفريد فرج : " إن استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم في ضرب الأمثولة ، ينطوي على قصد واضح لإعادة صياغة الحاضر عن طريق إعادة التراث ، وهو بذلك موقف نقدي وجدلي من التراث . كما أنه موقف نقدي وجدلي من الواقع" . وهكذا فإن الموضوع يستدعي الإطار المناسب له ، وهو ينظمه ويثريه ويوحد أجزاءه.

والكلام عن أشكال الفرجة يستدعي الكلام على المنظور ، لأن المنظور مرتبط بشكل الفرجة ، فالمشهد التقليدي الذي يؤدى في مسرح العلبة الإيطالية يكون المنظور فيه مواجهة بين المشهد المعروض وبين الجمهور ، مواجهة مكانية بين مرسل ومستقبل. في حين أن المشهد الشعبي الذي يؤدى في ساحة أو في (جرن حقل) يكون منظوره حلقي ، حيث يتحلق الجمهور حوله ، ما بين الوقوف والجلوس. وهكذا يرتبط الشكل في المشهد بمنظور الجمهور إليه. ونخلص من ذلك إلى أن أشكال الفرجة مختلفة من بيئة إلى أخرى ، ومن ثم يتغير مكان الفرجة من بيئة إلى أخرى . وقد يكون المنظور مختلفاً من فرد إلى آخر ، مما يسهم في تحقيق نوع من المشاركة العقلية ، لأن هذا التباين في النظر إلى المشهد يوجِد تبايناً في وجهات النظر أيضاً.

وأشكال الفرجة إذاً منها ما هو حلقي حيث يحيط الجمهور بالعرض. ومنها ما هو مواجهة ثابتة ، حيث الجمهور في مواجهة العرض مكانياً ومتوحد معه شعورياً وفق أرسطو . ومن أشكال الفرجة ما كان متحركاً ؛ بمعنى أن يكون التجاوب غير واحد ، حيث تتغير أماكن الجمهور بما يوافق العرض ليصبح الجمهور جزءاً من العرض ، وبالعكس كما في مسارح الغرفة ، وهي متغيرة المنظور وفق طبيعة المضمون ، وتتشكل أماكن المتفرجين وفق رؤية ما. وهناك ما كان متحركاً ؛ إذ ينتقل الممثلون والجمهور على إثرهم من مكان إلى مكان آخر وفق الحدث في مكان متعدد المستويات ، كأن يدور العرض وفق أحداثه في قصر أثري أو في قلعة ، أو كما حدث في عرض مسرحية (الداليا) التونسية في وكالة الغوري بالقاهرة.

ولقد تعددت مسميات أشكال الفرجة في الآونة الأخيرة لتعبر عن أساس نظري وفكري ، لجماعة من المفكرين المسرحيين ، كما هو مشهور عن أصحاب الاحتفالية والسرادقية والعربة الشعبية والسامرية ، ومسرح القهوة ومسرح الساحة ومسرح الشارع والسهرة والحفلة ، إلى آخر تلك المسميات التي غالباً ما لا يصاحبها تنظير أو بيان يفصح عن غرضها ووسائلها وضروراتها ، باستثناء أصحاب الاحتفالية في المغرب العربي.

على أن للفرجة الشعبية أشكالها المحددة مثل الحكاية الشعبية ومثل الأسطورة ،ومثل استخدام الحيوانات الأليفة أو المستأنسة للعب. وتتخذ الحكاية الشعبية شكلاً يستدعي ما يعرف بالحكواتي الذي يتحلق الجمهور حوله حلقة غير تامة، فيشخص العديد من الأدوار المتباينة والنقيضة؛ يقول وليد إخلاصي: " والنص العربي ، بالرغم من تجاربه الحديثة استفاد من الموروث الشعبي – كالسامر والحكواتي والروائي – ولم يخرج عن تقنية النص اليوناني القديم" .

ويرى الدكتور عبد الحميد يونس أن الحكاية الشعبية على لسان الراوي أو الحكواتي تتحول إلى دراما شعبية ، وكذلك خيال الظل والأراجوز : " تضم تلك الحلقات من التمثيل الطقوسي في الحفلات الدينية والاجتماعية كالاحتفال بالتحول من فصل إلى فصل ، أو من موسم من المواسم أو عيد من الأعياد" وكذلك: " مثل التعزية التي تمثل مقتل الحسين " .

ويرى أن لهذه الأشكال التي أطلق عليها الدراما الشعبية " وظيفة نفعية في بعض الأحيان (كالشفاء في مشهد الزار والممارسات السحرية) . ويشير عبد الحميد يونس إلى أن "بعض الدارسين" يرون في السير الشعبية ضرباً من التمثيل يقوم به ممثل فرد على نغمات آلة موسيقية هي الربابة ، ويحاكي بصوته الطفل والشيخ والمرأة والعجمي .. إلخ، كما هو الحال في إنشاء حلقات من سيرة بني هلال من مصر وغيرها من الشعوب العربية . والأدب الشعبي يضم أنواعاً من الدراما الشعبية التي تقوم بالتمثيل غير المباشر، مثل بابات خيال الظل التي تعتمد على تحريك صور من الجلد تمثل شخوصاً وكائنات ومشاهد تعكس ظلالها على شاشة أمام النظارة، والدمى المجسمة لبعض النماذج البشرية في الأراجوز المعروف في

تركيا وفي مصر وغيرها من بلاد الشرق. ومثل صندوق الدنيا الذي يعرض مشاهد مصورة في إطار إنشاد وغناء وموسيقى . وهناك أنواع أخرى من الدراما الشعبية تعتمد على تمثيل البهلول أو المهرج. ويضيف يونس إلى هذه الأشكال التي أعدها دراما شعبية شكلاً أخيراً وهو السامر ؛ حيث تمثل الحكايات الشعبية في حفلات الأفراح الريفية في مصر وغيرها من البيئات العربية.

على أن الدكتور علي الراعي يضيف إلى ما سبق (المقامة العربية)، حيث يتمحور الحدث حول شخصية واحدة تؤدى بالاسترجاع لمواقف تخص أشخاصاً آخرين ممن اشتركوا معه في حدث وصراع. وقد صاغ ألفريد فرج مسرحية (رسائل قاضي إشبيلية) منها ، و (علي جناح التبريزي) كذلك.

وعند الكلام عن أشكال الفرجة يتبادر للذهن خلط بعضهم أو دمجهم لمفهومي أشكال الفرجة وعناصر الفرجة ، مع أن بين المفهومين فرق.

للفرجة كما أشرت أشكال مختلفة ، منها الحلقة حيث يقام السامر ويتحلق الجمهور حول العرض ، وهذا الشكل يتوسل بعناصر الفرجة المتعددة والمتنوعة ليتحقق، وحيث يتخذ كل واحد من المتحلقين منظوراً يمكنه من المشاركة. ويتحقق عنصر المشاركة أو التدخل الفوري الحاضر بين الجمهور عن طريق الشكل . يقول د.علي الراعي عن مسرح برخت: "لقد اعتبر فن برخت جديداً تماماً على البيئة العربية ، على الرغم من أن أسسه موجودة في كل الأشكال الشعبية للمسرح ، ومن بينها مسارح الشرق الأقصى ، والمسرح الشعبي العربي. فالتوجه مباشرة للجمهور وكسر الإيهام والتبعيد والتمثيل على المكشوف كلها عناصر موجودة في الأشكال الشعبية العربية كالحلقة والسمر والحاكي – المقلد – وهي العناصر التي أهملها واحتقرها الكتّاب العرب منذ بداية المسرح المستورد حتى الآن " .

وقد يتبادر إلى الذهن أيضاً عند الكلام عن أشكال الفرجة سؤال هو: لماذا التفريق بين ما هو فني وما هو شعبي من أشكال الفرجة؟

والتفريق بينهما هدفه توضيح المصادر في أشكال الفرجة ، فالفرجة الفنية مصدرها الفنان ؛ ثقافته وخياله وخبراته واختياراته المحكومة بالذات وبالموضوع – غالباً- ومصادر أشكال الفرجة الشعبية هي الموروث الشعبي والمأثور ، وتراكمات النظر الجمعي في حوادث التاريخ وأحداث البشر ، وفي الموروث العقيدي والحضاري ، وهو مجهول المؤلف –غالباً- ، حتى وإن بدأ بمؤلف معروف إلاّ أنه متغير بفعل إضافات شعبية جماعية وجمعية. يقول الدكتور أحمد مرسي: "ومما تجدر بنا ملاحظته

مشهد من مسرحية تاريخية

الآن أنه في مجتمعنا أصبح مجتمع المدينة هو الذي يتبنى أساليب التعبير الشعبية ليصقلها من ناحية الشكل، مستفيداً من الدراسة والخبرة والإمكانات المتاحة له. أو يصب فيها إبداعه ثم يعيد تصديرها مرة أخرى إلى المجتمع الأم . ومع ذلك يظل المجتمع الشعبي محتفلاً بالشكل الأصلي لإبداعه، محتفظاً به ، غير مقتنع بما يحدثه المؤلفون في نصوصه من تعديلات" هذا عن شكل الفرجة، أما عن عناصر الفرجة فهي الأعمدة التي يتحقق بها شكل ما.

عناصر الفرجة

عناصر الفرجة كثيرة ومتنوعة ومنها ما يتحقق بأنماط بشرية ، ومنها ما يتحقق بأساليب فنية مجازية وإيهامية ، هدفها التعبير. ومنها ما كان لصنع التكوين، ومنها ما هو مؤثرات للتهيئة والتوكيد والتنويع والإثارة والتشويق. وتنضوي جميع عناصر الفرجة تحت مستويين للفرجة وهما: المستوى الفني والمستوى الشعبي للفرجة.

وليس في هذا التقسيم لون من ألوان التمييز أو التفضيل ، ولكن التقسيم هدفه التفريق المنهجي بين هذا وذاك.

أولاً : العناصر البشرية للفرجة:

هناك أناس تشكل أنماطاً للفرجة ؛ بمعنى أنك ترى فيما يصدر عنهم من قول أو فعل ما يثيرك ويمتعك أو يفرّج عنك، ويدعوك للتأمل للحظة.

وهذه الشخصيات النمطية التي تزخر بها الحياة البشرية موجودة في الآداب وفي الفنون، حيث يستلهمها الأديب والفنان في عمل أدبي أو فني. ومن أمثلتها في المجتمع العربي والإنساني: (المقلد – الملثم – المهرج – الغجري – البربري – الخواجة – التربي – الحلاّق – شيخ الخفراء – المأذون – الحاوي – المدّاح – المنادي – المسحراتي – الراوي – القرداتي – الشبح – الملاك – الشيطان – الحيوان – الحكواتي – الخاطبة – الحما – المشعوذ – الشحاذ – ماسح الأحذية – المتسول – الجلاد – الشرطي – العالمة – القوّاد – السقا – المبخراتي

– المصوراتي – البلطجي – المخبر – الفرارجي – العجلاتي – الحانوتي – الأعمى- المقامر – المخمور – المخدر – الخادم – الدلّالة – العفريت – المعتوه- المجنون .. إلخ).

يقول عماد عبد الرازق : " توظيف الشخصيات النمطية بمسرح المحبظين في الإسقاط الاجتماعي والسياسي " . ولكن مثل هذه الشخصيات تصبح عناصر فرجة عندما يعاد تجسيدها على المسرح. ويكون منبع الفرجة سببه مدى إجادة أو إتقان الفنان المؤدي بالتجسيد أو بالتشخيص لهذه الشخصية أو تلك.

ثالثاً : العناصر الفنية للفرجة: وتنقسم إلى خمسة أقسام:

1 -عناصر فرجة أسلوبية: وهي مشتركة بين الصورة المرئية والصورة السمعية في النص وفي العرض . ومن أمثلتها:

أ- الاستهلال: وهو الافتتاح أو المدخل التمهيدي ، ويتمثل في المسرحية بالتقديمة الدرامية. "ولكل مسرحية استهلال ، يختلف شكله من مسرحية إلى أخرى حتى مع تغير المدارس والعصور المسرحية" .

وفي مسرحية (أدهم الشرقاوي) لنبيل فاضل يأتي الاستهلال على هيئة سؤال :

"سؤال الافتتاح"

منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه
إذا كنت لما بقوله .. نص عقلي يتوه ..
بلدنا طول عمرها .. مروية بالدمعات
باهة الفلاحين .. وبضحكة البشوات
لكن في وسط الغيمات الشمس نواحه
والصحرا في كفها .. بتزهزه الواحه
وبين دروبك يا بلدي .. خطوة الادهم
بالناس وللناس يا ناس .. صار الجدع أدهم
شاربه شفايفه العرق من زحمة المخاليق
وقصته خطوه سهرانه في كل طريق
فلاح بسيط واسمعوا .. دخل التاريخ وحكوه"

وهذا الموال الشعبي الاستهلالي هو شكل من أشكال الفرجة ، وهو يحوي عناصر متعددة من الفرجة ، ومصدر هذا العنصر هو السؤال الاستنكاري الذي لا يجد إجابة غير أسلوب الشرط. "إذا كنت لما بقوله نص عقلي يتوه "ذلك" الأسلوب الذي يهدف هنا إلى تعميق السؤال نفسه وتوكيد عدم وجود إجابة عنه ، توكيد انتفاء الإجابة. هذا ناهيك عن أسلوب الاستهلال بصحة العام المطروح بما هو خاص ، وفي الصحيح المعتاد لا يستدل على ضعف العام بضعف الخاص ، إنما يكون الضعف في الخاص نتيجة مقبولة لضعف في العام، فالجزء يتأثر بالكل . وهذه الوقفة التي استدعاها الاستهلال تؤكد أنه استهلال حسن ، لذلك حفظه الوجدان الشعبي لأنه أمتعها وفرض على مجتمع المدينة أن يتأمله ، أو يستقبله استقبالاً موسيقياً، ثم يستقبله استقبالاً تأملياً.

ثم إنه يعود بعد ذلك إلى العلة : "بلدنا طول عمرها مروية بالدمعات" بآهات الفلاحين وبضحكة البشوات" وهو يستخدم التعتيم ثم الجزئي من العام عن طريق التخصيص : "آهة الفلاحين وبضحكة البشوات" ومع التخصيص يجمع بين خاص نقيض لخاص آخر في وحدة. والتناقض في وحدة لا شك عنصر فني من عناصر الأشكال الأدبية والفنية جميعاً ، وهو تعبير درامي جامع لصورة صراعية. ثم إنه يستدرك بعد ذلك : "ولكن في وسط الغيمات الشمس نواحه" ليعطي المتلقي الأمل . فعلى الرغم من قتامة الصورة الصراعية الأولى التي هي نتيجة عدم وجود ناس تعي حقيقة الصراع بين الفقراء والبشوات ، فإن الأمل بالفرج قائم. وعنصر الفرجة في الاستعارة التصريحية التي يستخدمها ؛ إذ يعطي الشمس القدرة على النواح ، ويعطيها صفة بشرية ، ليؤكد القدرة على التغيير. ثم هو يفلسف الأمر ممهداً للخاص بصورة ثانية من صور الاستعارة ؛ إذ يستشهد بقدرة الشمس على إنماء الواحة : "والصحرا في كفها بتزهزه الواحه".

ثم إنه يصف طبيعة الفرد الثائر ، ويشرح بإيجاز مدى وعيه "بالناس وللناس" وينهي باستنتاج لطبيعة الصراع من الصورة ؛ إذ يعبر بالصورة الدرامية . وهو بذلك يكثف للمتلقي حكاية المسرحية، وهو يمهد المتلقي لكي يستقبلها. وتلك مهمة الاستهلال ، وهذا شكله أن يكون ممتعاً وداعياً لتأمل العمل الذي سوف يعرض على المتلقي.

ب- التوكيد: وهو في النص وفي الأداء أيضاً ، بل في كل الفنون الزمانية والمكانية .

ج- التكرار: وهدفه توكيدي وتثبيتي ، وله أشكال متعددة.

د- التنويع: ويهدف لإبطال مفعول الملل. وهو أمر مشترك في كل الفنون

هـ- التجسيد: وهو أسلوب معايشة الفعل حركة ودوافع وقولاً ؛ بحيث يبدو التجسيد نابعاً من الشخصية المسرحية المجسدة بواسطة الممثل ووساطة المؤلف في البداية.

و- التشخيص: وهو أسلوب اقتباس ظاهري في أداء شخص

أو فعل أو حركة جزئية تختلط فيه دوافع المشخص بدوافع ما يشخصه.

ز- الإيهام: ويتم عن طريق عناصر أخرى ، منها: التورية والاستعارة أو المجاز والاقتباس والكناية والتشبيه.

وتأخذ الكتابة في المسرح صفة مادية مثل (شمعة مضاءة فتعطي دلالة ، أو تنطفئ فتعطي دلالة هي عكس دلالتها وهي مضيئة، أو سجادة حمراء يدخل عليها أجاممنون فتمهد لمقتله على يد "كليتمنسترا".

والإيهام يتحقق بصفة أكثر تأكيداً واتساعاً بمؤثرات مسرحية.

ح- التشويق : ولا يخلو عمل أدبي أو فني ممتع من التشويق.

ط- التكثيف: وهو كما نعلم عنصر مشترك بين المسرح والشعر.

2 - عناصر فرجة حركية :

وهي لا تظهر ظهوراً واضحاً إلا مع الحركة. وهي متغيرة التعبير وفق الأداء. وتتمثل في العناصر التالية ، التي قد تكون في الشخصية أو في الحوار أو في البناء الدرامي ذاته أو في الفكرة الدرامية أو في القصة . وهي:

أ- التوقع: ومثاله في مسرحية (أدهم الشرقاوي) :

"غالية : ما تقوليش كده يا مرات عمي .. بعد الشر .. أنت بخير وأدهم إن شاء الله حايرجع لنا بالسلامة " . (وما يمر من الزمن إلاّ القليل حتى نرى "شبح" أدهم ملثماً ، يبدو قادماً في حذر شديد)

ب- التورية: وهي في العربية: أن يكون للفظ الواحد معنيان أحدهما قريب والثاني بعيد، والمراد هو البعيد.

ج- القلب: وهو تحول الفعل إلى ضده وفق حتمية . وهو تغير عكسي مفاجيء إلى السقوط في المأساة أو الصعود في الملهاة.

وهو عند برجسون مصدر من مصادر الضحك . ومثاله في مسرحية (كرنفال الأشباح) حيث يسأل ميت ميتاً آخر :

"المجنون: ممن توفيت ؟

الجنرال : أنا ؟ (يضحك ساخراً في صوت خافت) من مصران أعور عالجه طبيب في الجيش علاجاً خاطئاً وشخّصه التهاباً في الحنجرة".

د- الآلية: ومثالها شخصية الأراجوز ، حيث يكون آلياً في التركيب وفي التعبير الصوتي والحركي، وهي عنصر فرجة شعبية.

مشهد من مسرحية الزير سالم

وقد نجد شخصية مسرحية هي (الفرفور) تتصرف وكأنها أراجوز – تصرفاً آلياً – ولها طابع آلي هو طابع الأراجوز الساخر اللوذعي والتلقائي.

وكذلك توجد الآلية في العرائس ، والأشباح والعفاريت والملائكة والحيوانات على المسرح . وهي في الحوار وفي الحركة أيضاً.

هـ- التلقائية: وهي على العكس من الآلية؛ إذ ليس فيها صنعة ولا تكلّف ، ولكنها تنساب انسياب السيل من قمة الجبل. وهي في النص كما أنها في الأداء الذي لا يستغرق زمناً طويلاً. وتعرف بالعفوية أيضاً. وتظهر واضحة في اللمسات والإيماءات التي غالباً ما تكون مرتجلة.

و- الانسيابية: وتتركز في الأداء الحركي والصوتي ، بحيث تكون قادرة على ترجمة المشاعر المركبة ترجمة تعبيرية فورية ، وهي أشبه ما تكون بالفوضى المنظمة دون قانون ظاهر . وهي كالعرف الذي يطبق لا شعورياً وتتجسد صورته في حركة تعبيرية.

ز- الازدواج: أن تكون للشخصية أو للتعبير أو للموقف الدرامي وظيفتان في الوقت ذاته دون تشويه.

ح- التقاطع: هو نوع من التعارض المقصود ، وهو لا يمنع وصول المعنى أو التعبير في أثناء مرور غيره.

ط- التداخل: ويهدف إلى وضع بناء يموج بالدلالة ويفرض المشاركة على المتلقي إذ يعمل عقله.

ك- التوازي: وهو عنصر خاص بالتشكيل أو بالتكوين البنائي الذي يهدف إلى صنع نوع من الموازنة أو المقارنة للتقريب بين الفروق. ولكي تتحقق لابد لها من أطراف ، قابلة للتشكيل وللتكوين؛ إذ يكون لها الكثير من المرونة.

ل- الكناية: وتأخذ في المسرح صورة مختلفة نوعاً ما عن صورتها في الأدب بعامة. وتترجم الكناية جملة لاحقة لها ، عملاً بمبدأ الحضور ؛ بمعنى أن كل ما يقدم على المسرح يترجم ترجمة شعورية ومعنوية وفورية بالصورة السمعية أو بالصورة المرئية، أو بهما معاً:

"الرجل: وجاءت المدن إلينا . لكنهم لم يروني" فجملة (لكنهم لم يروني) تفسر معنى الجملة السابقة لها "وجاءت المدن" فالمدن لا تجيء ولكن ذلك (كناية) عن أهل المدن ، وهذا نوع من المجاز . ولأن المسرح يحتاج إلى الترجمة الذهنية الفورية صيغت هذه الجملة كذلك لتترجم الجملة الأولى . فكأن الكناية تحتاج إلى جملة تترجم جملة أخرى في عبارة ما:

"بشر : لم نسمع عنكم ..

الرجل : الله استمع إلي ..

بشر : ماذا تقصد ؟

الرجل : دعوت عليهم فاستجاب "

فكذلك تفسر جملة " دعوت عليهم فاستجاب" جملته السابقة عليها (الله استمع إليّ) فهي كناية عن استجابة الله لدعائه. ولكنه يترجمها بجملة تالية ترجمة فورية. والكناية ماثلة أيضاً مثولاً حركياً تكوينياً ومؤثراً في (أدهم الشرقاوي) حيث مشهد الختام .

ص- التقابل: ويكون بين التكوينات الحركية أو اللفظية أو اللونية ، وتكوينات الكتل. وهدفها صنع التوازن وبيان القيمة الجمالية والموضوعية أيضاً. ويكون أيضاً في الصياغة الأدبية واللحنية والأدائية بحيث تكون المواجهة لاستخلاص نتائج أو معان أو دوافع أو قيم.

ع- الترادف: وقد يكون في اللغة كما يكون في الحركة وفي التشكيل اللوني والصوتي.

ف- التضاد: ويكون في مواضع الترادف نفسها مع اختلاف الهدف منهما، واختلاف الأثر.

س- المباغتة: وتكون في الحركة وفي البناء الدرامي أيضاً ، وهي فجائية ومثالها في (أدهم الشرقاوي) حيث يطلب من صديقه "بدران" أن يذهب للبلدة ويحمله رسالة (غالية) ولكن "بدران" عند خروجه من المغارة يقتل برصاص الشرطة.

3 - عناصر فرجة تكوينية:

وتتم بالأشخاص المدفوعين بالعادات والتقاليد وبالبيئات المختلفة ، وبالمعتقدات وبالمنافع وبالقيم. ومثالها (الزفة – المبارزة – الأكروبات – التحطيب – المأتم – السامر – خيال الظل – الذكر والرقص والحركات الإيمائية البحتة – حفلات الختان والمأتم والصلاة ، وتكون في حالة الأداء الحركي).

4 - عناصر فرجة تشكيلية:

مثل(المقابر – صندوق الدنيا – التماثيل – المقام " قبر شيخ أو قديس" – الأقنعة – التشكيل اللوني .. إلخ) في حالة من السكون.

5 - عناصر فرجة مهيئة ومؤثرة:

مثل الملابس غير التقليدية والتاريخية : الضوء – الظل – المؤثر الصوتي – الفرقة الموسيقية الحية – البخور – الشموع – الشرائح الفيلمية – المراجيح – الألعاب النارية – اللعب بالثعابين – وترقيص الحيوانات – المشغولات الشعبية والنسجية والفخارية – مناظر مجسمة أو مرسومة – بئر – ساقية – خيمة – شجرة – كوكب فضائي – مكياج .. إلخ) وكذلك الفقاقيع والدخان والإضاءات المتداخلة والأشكال الضوئية كالنجوم). ولا تكتسب هذه العناصر المؤثرة مسمى الفرجة ما لم تكن مخلوقة في العرض خلقاً فنياً. يقول فيكتور هوجو: "ليس المسرح بلد الواقع " ففيه أشجار من ورق مقوّى ، وقصور من نسيج وسماء من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج وذهب من صفائح ، وجواهر مزيفة بالخضاب وخدود عليها بهرج الزينة وشمس تبرز من تحت الأرض ولكنه بلد الحقيقة: ففيه قلوب إنسانية أمام العرض ، ويقول : " لا يمكن للفن أن يعطي الشيء نفسه".

والفرجة تكمن في محاولات الفنان عند تصوير الشيء دون أن يكون ما صوره هو الشيء نفسه. ويقول د.غنيمي : "أخطر شيء على الأدب القصصي والمسرحي أن نجاري واقع الأمور أو نتبع أيسر الطرق ، أو أن نحاكي ما سارت عليه الآداب في الأمم التي عنيت بلغاتها الأدبية".

مصادر الفرجة الشعبية في المسرح العربي

مصادر ميتافيزيقية في الفكرة:

ويرتبط عنصر الفرجة فيها بعناصر ليست في عالمنا بل مخبر عنها في القصص الديني ، ففي انقلاب الشجرة لتصبح امرأة كما في رسالة الغفران مثلاً التي استمدت مصادرها من قصة الإسراء والمعراج ، يوجد ارتباط بالموروث الاعتقادي والديني لعالم ما وراء الطبيعة وبأحلام البشرية في عالم أفضل ليس له نظير في حياتنا. وكذلك في انقلاب الحية إلى راقصة، وانقلاب البجعة إلى غانية.

ولاشك في أن في مثل هذه العناصر ألواناً شعبية من الفرجة ترسبت في الوجدان الشعبي لتجسد قدرة كائن ما على التحول عبر أشكال متعددة ومتنوعة . ولأن مثل هذا التطلع البشري إلى القدرة على التحول سمة كل إنسان، لذلك نجد أن الآداب العالمية قد استفادت من الحكايات الشعبية الخرافية منها والأسطورية. فصورت تحول حيوان مثل الفرس مثلاً إلى طائر

أيضاً مثل (الميتافور) ، وهو الحصان المجنح الذي يعدو على الأرض ليجتاز طبقات الفضاء .

شخصيات فعلها الموروث الميتافيزيقي:

يعكس فعل الشخصية أحياناً وكذلك ما يوحي به فعلها يعكس قيماً غيبية تشي بحلم الإنسان الدائم في التطلع إلى كشف المجهول وإدراك المستحيل، مثل ما حكي عن (زرقاء اليامة) وقدرتها على رؤية الأعداء على بعد مسافات متناهية البعد؛ حيث رأت –حسب الحكاية الشعبية– الأشجار تتحرك. وهو ما وجدنا له مثيلاً في مسرحية (ماكبث) لشكسبير، حيث تتحرك غابة برنام وفق زعم الساحرات لماكبث ، الذي لم يصدقه تماماً كما لم تصدق عشيرة زرقاء اليمامة ما أخبرت به بخصوص تحرك الأشجار واقترابها من موطنها ، فإذا بجند الأعداء تهاجم عشيرتها تماماً كما تهاجم جند (ماكدف) قلعة ماكبث متخفية بفروع الأشجار . ففي استلهام الغيب أو الإخبار به تكمن الفرجة الشعبية ، لأن ما يتم على المسرح أمامنا إنما يطابق ما في معتقدنا الديني وما في موروثنا الشعبي، كما أنه يعبر عن تطلع الإنسان بعامة إلى إدراك المستحيل في غمضة عين.

ولقد حقق العلم الحديث مثل ذلك الحلم . فهذه أشعة إكس والموجات الصوتية وفوق الصوتية تكشف المستور والغائب من كنوز في باطن الأرض ، والأقمار الصناعية تصور لنا كل ما في نطاقها ، وهو بعيد المدى لتنقله لنا شاشات (التلفاز) ، لذا فقول بشر الحافي لعبد الغفار مكاوي ليس كاذباً في عرف صاحب الموروث الديني حين يقول للخضر : " يا من تعرف سر الغيب المستور وتقرأ لوح المقدور" . كما أن في قول الخضر أو كشفه هذا عن بعد عنصر فرجة شعبية .

" الخضر: على بعد أربعين فرسخاً : مريض يحتضر ، ولن تخطئه عينك أو قلبك .. أطعمه وخذه على صدرك .. القرية تنتظر وتصبر .. وسيصحو جارك في الفجر وينظر " .

ثم إن في ظهور مثل شخصية الخضر على المسرح – وهي شخصية ذكرت في كتب الدين والقرآن (في سورة الكهف) – ما يثير مشاعر الفرجة ، حيث يحاول المتلقي إجراء مقارنة بين ما صوره الموروث الديني لشخصية الخضر وما صوره الفن بالتجسيد الحاضر على خشبة المسرح ، وفي هذه المقارنة التي تكون بين الصورة المسترجعة عبر الذاكرة التخيلية لما ورثناه وبين الصورة المجسدة الحاضرة يكمن عنصر الفرجة ، وهي شعبية لارتباط أحد أطرافها بالموروث الديني، وهو مناط عقيدة الغالبية. وربما كان (فاوست) Goethe وظهوره على خشبة المسرح وله قدرات تفوق البشر ، وما يرتبط في أذهان

مشهد من مسرحية رسائل قاضي اشبيلية

الغالبية الشعبية بل البشر من نتائج عقد يبرم بين الشيطان والإنسان وقيمة ما يرمز إليه ذلك متساوٍ مع "الخضر" ؛ من حيث كونها عنصر فرجة شعبية ارتبطت بموروث ديني.

أداء مصدره الموروث التعبيري:

" اعتمد الجوالون على الكلمة وكل ما يزخر به الموروث من حكايات بطولية"

" كان المؤدي الجوال يتصرف بنهايات قصصه بما يرضي جمهور مستمعيه "

ففي لجوء الحسين إلى جده ، وما يمثله ذلك اللجوء من حضور الغائب (النبي) وغياب الحاضر (الحسين) لقوة الغائب ولضعف الحاضر. تلك القوة الناتجة عن تمثلنا لقداسته الدينية في نفوسنا مع تصورنا لخذلان مجتمع العراق للحسين.

إذن فهناك تمثل ديني باستنجاد الذاكرة الانفعالية مع تصور اجتماعي باسترجاع الحدث التاريخي، نقيضان في وحدة ، أحدهما يؤثر شعورياً والثاني يؤثر عقلياً. فالخذلان مرتبط بغائب ديني. وفي تمثل الصورتين النقيضتين بالاستدعاء النفسي والذهني تصنع الفرجة عبر الشعور بالمتعة الداخلية.

دور مكان العرض في تشكيل عنصر الفرجة في المسرح:

للمكان في تحديد شكل الفرجة في المسرح دور أساسي ، فالعروض في الميادين العامة غالباً ما تكون محاطة بحلقة من الجماهير ، يتشكل كل واحد منهم في موقعه الذي يمكّنه من رؤية العرض المسرحي . وتبعاً لذلك يمكن أن يجلس واحد من الجمهور أو أكثر ، ويمكن أن يقف الباقون. على أن ذلك يستلزم نصاً معيناً من حيث الزمن ، ومن حيث العناصر الشعبية للفرجة، على أن تكون غالبة على العناصر الفكرية التي تستلزم التأمل الذهني.

يقول زياني شريف عياد : " عندما أعمل على عرض مسرحي أحاول أن آخذ بعين الاعتبار المسرح الذي أقدم فيه عملي .

ولكن أيضاً أراعي كل احتمالات التكيف مع أي حيز جديد يطرح على أن أقصده لاحقاً " .

دور الجمهور في تشكيل عناصر الفرجة:

يقول لوركا : " إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت ، وفي طريقه إلى الموت . وكذلك فإن مسرحاً لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع ونبض التاريخ ، ومأساة شعبه ، ويصور بصدق أرضه وروحه ، بالضحكات والدموع ، لا يستحق اسم المسرح ، بل يكون مكاناً للهو أو لذلك النوع ، المروع من النشاط الذي يسمونه (قتل الوقت) " . كما يقول : " إن المسرح يجب أن يفرض نفسه على الجمهور " ، وأضيف إليه كيف يتم ذلك إن لم يكن ممتعاً ، وكيف يكون ممتعاً دون عناصر الفرجة المختلفة.

ويقول جان جيرودو: " إذا كانت المسرحية جيدة فإنها تصبح ملكاً للجمهور ، ولا يبقى ملكاً للمؤلف غير المسرحيات الرديئة وحدها " ، ويضيف : " إن وجودنا على الأرض يصبح مباراة محزنة أو جهداً أسيفاً ما لم يكن هناك متحدث باسم التراجيديا أو الدراما بكشف مدى ما في هذا الوجود من الجمال والخيال، ويرسي لها الأسس والقواعد " .

ويقول برخت : " إن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحاً تعليمياً، وهو ما دام مسرحاً جيداً فلابد أن يسلي " ، ويضيف : " لكن مهمة المؤلف أن يمكّن المشاهدين من الرؤية " .

دور الممثل في تجسيد شكل الفرجة وعناصرها:

يرى جيرودو أن الممثل الأول الذي يؤدي الدور على خشبة المسرح هو الحلقة الأولى في سلسلة من التجسيدات تزداد بها الشخصية استقلالاً عن المؤلف، وتنسلّ بعيداً عنه إلى الأبد. ويصدق ذلك أيضاً على المسرحية في مجموعها. فهي بعد العرض الأول تصبح مُلكاً للممثلين ، ويغدو المؤلف الذي يحوم حول الكواليس شيئاً كالشبح ، يكرهه المشتغلون بالمسرح جميعاً ، سواء لزم الصمت أم أكثر من الكلام . وبعد العرض المائة ، وخاصة إذا كانت المسرحية جيدة ، فإنها تصبح ملكاً للجمهور ، ولا يتبقى ملكاً للمؤلف غير المسرحيات الرديئة وحدها .

ويرى أيضاً أن دور "الراوي الذي لا يزيد في المسرحية عن أن يكون صوتاً يتردد ، بلا شخصية ولا مسؤولية هو في الوقت نفسه صوت المؤرخ. وهو صوت يعيش في العصر الذي نشأ فيه لحماً ودماً. إنه المؤلف المسرحي ذاته " .

كما يقول عماد عبد الرازق : إن خيال الظل قد اكتسب أهمية وعراقة كأبرز الأشكال المسرحية القديمة : "مسرح خيال الظل اعتمد على رسائل بسيطة في التأثير الفني في المشاهدين" .

وعن الممثل يقول : "المهارة في تشكيل الصوت وتطويعه مطلوبة في ممثل خيال الظل" .

أشكال الفرجة الشعبية والفرجة الفنية في مسرحية " الظاهر بيبرس "

على الرغم من نفور كثير من المثقفين للفظة فرجة وتعمُّدهم إبدالها بلفظة عرض، فإنني أتمسك باللفظة الأولى "فرجة" لأن العرض يشتمل على الفرجة والفكر ، وعلى قيم فنية وقيم فكرية واجتماعية وإنسانية . والقيم الأولى ، تؤدي إلى عرض الثانية. وأود التنويه بأنني لا أحرص على الشكل وإيثاره على المضمون، ولكنني أفرق فقط لبيان قيمة عنصر الشكل في خدمة المحتوى.

ويتبقى لي بعد الفصل في هذه القضية الفنية أن أعرض لعناصر الفرجة وأشكالها الشعبية تطبيقاً على مسرحية د.عبد العزيز حمدوه ، لاشتمالها على كل هذه الأشكال والعناصر. فإذا كانت أشكال الفرجة تستخدم العناصر الملائمة لكل شكل منها ، فالشكل يستدعي ما يحققه تماماً ، كما يستدعي التعبير الشكل الملائم ليؤثر تأثيراً شعورياً دافعاً للتأثير الأساسي ، المراد منه كسب التأييد الجماهيري لفكرة أو لقيمة ما. وهذه العناصر منها ما هو فني ومنها ما هو شعبي. والفرجة الشعبية متجددة العناصر ؛ بمعنى أن العناصر قابلة للتغيير الجزئي من عصر إلى عصر آخر ، ومن مجتمع إلى مجتمع آخر ، بل من غرض إلى غرض آخر خلال شكل الفرجة الواحد. فالحلقة شكل من أشكال الفرجة ، وقد تستخدم للذكر كما تستخدم للحواة ، وتستخدم للسيرك ، وللموالد وللمبارزة وللتحطيب وللرقص على فرس. وهكذا تستخدم للتمثيل في الفرق الجوالة.

ومما تقدم نرى أن الشكل المكاني الواحد قد يستخدم لتجسيد عدة أشكال حركية تعبيرية ، ونرى كيف أن شكلاً واحداً من أشكال الفرجة كوسيلة لغرض ، قد يكون عقيدياً ، وقد يكون ترفيهياً وقد يكون نفعياً (كالزفة) ، وتبعاً للغرض وللمكان يتم تخير الشكل المناسب للفرجة أو للعرض، حيث تتواءم مع الشكل والموضوع أو الغرض الذي استدعاها.

والإمتاع في أشكال الفرجة الشعبية أكثر من الإقناع . ولا يترتب على ذلك أن الفرجة الشعبية ليست فنية ؛ أي خالية من التركيب الفني المستند إلى المران والخبرة والإبداع ؛ لأن المدينة بعلاقاتها وثقافاتها المركبة قد أصبحت الآن مدمنة لأشكال الفرجة الشعبية. وكذلك فإن كليهما يراد له أن يكون فناً.

أما من الناحية الغائية فكلاهما يراد منه تحقيق تأثير وجداني ما على المتلقي، بحيث يتحقق الإمتاع والإقناع معاً بالفكر

المطروح وبالقيم . غير أن الفرجة الشعبية تكون أكثر من الفكر ومن القيم في العروض التي توظف الأشكال الشعبية للفرجة وعناصرها.

ويتسم عنصر الفرجة الشعبية بالمرونة والانسيابية كما أشرت ، وهو أمر يساعد على أن يظل محفوراً في ذاكرة الناس ، وأن يتعدل باستمرار لمواجهة الأنماط الجديدة في الحياة وفي التعبير. وهذه خاصية مهمة في عنصر الفرجة الشعبية ، حيث يبدأ العمل الفني من فرد ، ولكنه يصبح ملكاً لكل الجمهور في كل زمان ومكان ، لأن الناس يضفون عليه -بما يسقطونه من المأثورات التي هي خلاصة تجربة وجدانية وعقيدية طويلة ومريرة ويسقطون عليه- دوافعهم الجمعية وبعضاً من واقعهم، مما يصقله.

استيحاء عناصر شعبية مصدرها الأول هو التاريخ في (الظاهر بيبرس):

وتتمثل عناصر الفرجة الشعبية كلها في نص الظاهر بيبرس، حيث يستعين بالعديد من أشكال الفرجة الشعبية مثل: خيال الظل والأراجوز والراوي ، والتشخيص. ويستفيد المؤلف من بعض الشخصيات التاريخية مثل (ابن دانيال) صاحب خيال الظل وبابات (طيف الخيال) و(اليتيم والمتيم) وكذلك يستعين بـ(الظاهر بيبرس) ، و(ابن الحلبي) و(قطز) ويستفيد بالأحداث التاريخية ليسقطها على الواقع المعاصر، ويصوغ ذلك كله وفق أسلوب الحكاية الشعبية ، ويفيد بالأسطورة وبالسرد ، وبالاسترجاع الزمني والكناية والتضمين والإيهام والازدواج والتقاطع ، والتداخل والتوازي. ويستفيد بشخصيات الموروث الشعبي من أشباح أولاد البلد، والشخصيات النمطية مثل القوادة والداية. ويستخدم اللفظ الشعبي والمصطلحات البلدية.

استخدام مؤثرات شعبية للفرجة:

وهي تتمثل في عناصر تشكيلية تراثية مثل: الدكة – الربابة – القهوة – الزمارة – الطبلة – العروسة – النرجيلة وحيوان (قرد – كلب- حمار – فرس) – سيف أو حربة – زير أو قلة – شال وحلق وحرام إلخ.. وهذا كله مستخدم تقريباً في تلك المسرحية.

ألفاظ شعبية متعددة الأغراض تعطي انطباعاً محدداً وترسم معالم ابن البلد:

وإذا كانت شخصية ابن البلد تتحدد ببعض الملامح والسمات الخاصة والمميزة مثل: خفة الدم والاستدراك بهدف الاعتذار غير المباشر ورد الاعتبار والتمسك بالقيم واللوذعية واللماحية

مشهد من مسرحية علي جناح التبريزي

والتلطيف، فإن ذلك كله ماثل في (الظاهر بيبرس):

" شمس: امشي انجر انت وهو .. هاتوا القوادة (مستدركاً) قصدي الداية أم رشيد .. لخبطوني الله يلخبطكم "

فهذا نوع من الاعتذار المباشر عمّا بدر منه من صراحة وخشونة.

والاستدراك دليل على لماحية الشخصية الشعبية ، وفيه رد اعتبار للمرء وللآخرين، وإقرار بآدميتهم، حيث ينطق كنيتها : أم رشيد ،ولا ينطق اسمها حسب عادة المجتمع الشرقي الإسلامي.

ويبدو أسلوب "الأمر" في (امشي انجر) نوعاً من خفة الدم الشعبية والتلطيف كصفة لابن البلد ، تظهر في محاولة فض الاشتباك بين (الأسطى عثمان وأم رشيد) طلباً لمنفعة "حتشخص .. حتشخص يا اسطى عثمان" . "خلاص يا معلم خلاص" . ويستخدم النص عنصر التوبيخ مع جلب التعاطف معاً " (هامساً) إيه يا وليه اللي كنت بتعمليه ده؟ انت عايزه تكملي علي؟؟ مش كفاية خيالة آخر الزمن .. دايرين على حل شعرهم بيشخصوا زي ما هم عايزين .. "

مواجهة مباشرة ودون ندم عن اقتناع تام : (التقنع وراء الشخصية):

"أم رشيد : (وهي تحدث نفسها تقريباً) إيه حكاية الأسطى عثمان النهاردة ؟ وإيه اللي حمقه قوي كده (صمت) علشان قلت إنه واحد من المماليك .. طب وفيها إيه دي ؟ ما كل الناس عارفة .. وهو كمان عارف

هكذا كما رأينا من تلك النماذج كيف سكنت عناصر الفرجة الشعبية فنوننا المسرحية كتابة وعرضاً ، حتى إننا لا نكاد نستثني من بينهم كاتباً واحداً أو مخرجاً أو مصمماً أو ملحناً .

الهوامش :

1. الفيرز آبادي ، القاموس المحيط . المنجد في اللغة ط19 المطبعة الكاثوليكية ، بيروت.
2. د.مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، د/ت.
3. د.إبراهيم حمادة ، قاموس المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، 1973.
4. ألبير كامي ، كاليجولا ، مسرحيات عالمية ع 30 الدار القومية بالقاهرة ، سبتمبر 1966.
5. د.علي الراعي ، توفيق الحكيم ، فنان الفرجة وفنان الفكر – كتاب الهلال ع 334 ، القاهرة ، 1969.
6. د.مصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986.
7. ستانسلافسكي ، إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي ، ت: د.شريف شاكر ، مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، الجمهورية العربية السورية 1985.
8. د.شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة الكويتية ، 1987.
9. جيروم ستولنيز ، النقد الفني ، ت: د.فؤاد زكريا ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة.
10. ألفريد فرج ، "عالم المسرح" ، (مجلة الكويت) ع 3 ، نوفمبر 1987 ، ص 78.
11. أرسطو ، فن الشعر ، ت: د.إبراهيم حمادة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
12. المسرح المتجول ، سلسلة مطبوعات المسرح المتجول – 8 – وزارة الثقافة ، قطاع المسرح بالقاهرة ، سبتمبر 1985.
13. محمد أديب السلاوي ، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، الموسوعة الصغيرة 134 منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، الجمهورية العراقية 1983م.
14. د.علي الراعي ، الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني – كتاب الهلال ، القاهرة.

فن الباليه ...
لغة الرسم بالجسد

شرين محمد علي / الأردن

البالية رقص، والرقص فن التعبير عن مشاعر ورغبات وتطلعات الإنسان منذ أقدم العصور. وهذا الفن كغيره من الفنون مر بمراحل عديدة أضفت عليه خصائص وسمات متباينة. ففي البدء كان الرقص فناً فطرياً أو عفوياً بالرغم من قدرة الإنسان الطبيعية على أداء الموضوعات التي تهم عالمه، ومنها ما يتصل بالعلاقة الرابطة بينه وبين الآلهة والطبيعة. وكان الرقص واسطة للتعبير عن الفرح والقهر والخصب والقحط والأمل واليأس، ثم طرأ عليه التغير والتطور شأنه شأن بقية الفنون. وقد كان لمراحل الإنسان عبر التاريخ تأثير كبير في تكوين فنون الرقص المختلفة ونشوئها ، من شعب إلى آخر. وقد تنامت تلك الفنون ووصلت أوج تطورها؛ إذ تمثلت بفن البالية . ويعتبر الإنسان في كل أنواع الرقص الأداة الرئيسة الخالقة للحركة، التي تعتبر عماد هذا الفن والوسيلة الناقلة والمعبرة عن عالم الإنسان.

وترجع كلمة بالية إلى لفظة (بالو) التي تعني بالإيطالية الرقص. ورجوعاً إلى الجذور الأولى لفن البالية نراه قد ظهر في التراجيديا اليونانية متمثلاً بحركات الرقص، كما أنه ظهر في المسرح الروماني الصامت .

من الضروري الإشارة إلى الدور الريادي الذي خلَّفه النشاط الأدائي الحركي الصامت(الفنون التعبيرية) كما في :

فن الأداء الحي performing arts فن الحركات الإيحائية Mime(pantomime) art الرقص، التمثيل،الإلقاء ،الفنون التطبيقية حيث يركن إلى الإمكانيات الفيزيائية الممنوحة للجسد الحر في التعبير عن موضوعاته داخل الأنماط المسرحية المختلفة الحديثة والمعاصرة على حد سواء، التي تعتمد الحركة الجسدية ودلالتها المعرفية والجمالية محوراً هاماً في التواصل الفني والمعرفي على خشبة المسرح؛ إذ منحته البحوث الحديثة المهتمة بدراسة الأداء التعبيري الحر كالدراسة الشهيرة لـ (تشارلس داروين) حول (التعبير عن الانفعالات في الإنسان والحيوان)؛ إذ تناول فيها آلية الأداء الحركي للإيماءة وطرق قراءتها وفق السياق الحياتي العام لكل كائن، كما بحث في مشابهات أو مجاورات التعبير الإيمائي للإنسان عند الحيوان على اعتبار أسبقية الأصل له ، كما أخضع تلك الحركة إلى النظام الوراثي المكتسب في اللاشعور الجمعي، وبالتالي تصبح الحركة جزءاً من السلوك الغريزي الخاضع لشروطه الجغرافية والإقليمية والعرقية والقارية المتباينة، ومن ثم أهمية هذه الدراسة في طريقة إنشاء الإيماءة ودلالتها من الناحية الشعورية واللاشعورية الجمعية والفردية على حد سواء، في حين أخضعت دراسة (سيجموند فرويد) الحركة الفنية إلى النشاط النفسي؛ إذ يرى أن في الحركة الفنية سلوكاً ظاهراتياً ينبثق من النشاط الداخلي للإنسان ، كما تخضع عملية القراءة والإنشاء أو التصميم الحركي فيه إلى الخبرة الذاتية.

لذا أصبحت الحركة الفنية نشاطاً وتشكيلاً نفسياً أدائياً يشتق من صميم الخبرة الذاتية لمبدعها، كما يرجع الحد الفاصل بين الأداء الحركي التقليدي والأداء الإيمائي الحديث إلى الدراسة الفرنسية التي كتبها (فرانسوا ديلسارت 1811 - 1871) ؛ إذ عدت دراسته أكثر علمية وتكنيكاً، لاعتماده تقسيم جسم

الإنسان إلى ثلاثة أقسام، كما صُنّفت حركة الجسم لديه كلاً حسب موقعها من التقسيم. ومن هذا التنظيم انبثقت مدرسة جديدة في التعبير الحركي، كان لها أثر في تطوير فنون الحركة والإيماءة والرقص الدرامي الأمريكي الحديث، وهي طروحات ورؤى (لابان (الفنية، التي اعتمد فيها على ما أسفر عنه التقسيم السابق الذي كان له الأثر التقني والجمالي للأداء الحركي الراقص في مؤسسته (مركز لابان للرقص الدرامي) .

والباليه Ballet شكل من أشكال الأداء المسرحي يقوم على تقنيات الرقص التعبيري، ترافقه الموسيقى والإيماء والمشاهد المسرحية. ومن أهم خصائص الباليه الحركية، الرقص على رؤوس أصابع القدمين. ويعود لفظ الباليه إلى الكلمة الإيطالية ballare أي يرقص؛ إذ كانت بداياته مشاهد تؤدى في البلاط الإيطالي لتسلية الضيوف، ثم أطلقه الفرنسيون على حركات الرقص وتقنياته. وقد اكتسب رقص الباليه التقليدي تقنياته من تطبيق نظام صارم في التدريب والتجارب على مدى أربعة قرون ونيف، وجعلت الجسد يتحرك فيها بأكبر قدر ممكن من المرونة والسرعة والسيطرة والرشاقة.

تعتمد خطوات الباليه على وضعية الساق والقدم وحركاتهما، كما في كثير من أشكال الرقص الآسيوي، وتتضمن خمسة أشكال أساسية ينتج منها تنويعات كثيرة في طرائق الرقص.

تنحدر الباليه، شأنها شأن الأوبرا، من الحفلات التي كانت تقام في بلاط الملوك والأمراء في عصر النهضة في إيطالية؛ إذ جرت العادة أن يُكرم الضيوف المهمون بإقامة ولائم لهم تتخللها الموسيقى أو الشعر أو الإيماء أو الرقص أو جميعها ، مرتبطة بموضوع مشترك. وقد صمم ليوناردو دافنتشي L.daVinci، الكثير من رقصات تلك الحفلات في بلاط ميلانو.

وأطلق اسم الباليه أول مرة في حفل أقيم في إيطاليا عام 1489م قُدمت فيه قصة «جازون والصوف الذهبي» Jason and the golden fleece ترافقها الموسيقى والرقص، وكان الراقصون جميعهم من النبلاء.

ويعود تاريخ أول نص مدون وكامل للباليه لعام 1581م، وهو «باليه الملكة الهزلي» ballet comique de la Royne في عهد ملكة فرنسة كاترين دي ميديتشي، وهذه الباليه من تصميم عازف الكمان الإيطالي بالتازاريني دي بِلجويوزو Baltazarini di Belgioioso وقد عُرّفت الباليه بأنها ترتيب هندسي لعدة أشخاص يرقصون معاً على موسيقى من نوع الانسجام (الهارموني) ترافقها آلات موسيقية متنوعة.

اقتصر أداء الرقص، في بدايات ظهور الباليه، على الطبقات الاجتماعية المترفة وأفراد الأسر المالكة، يرافقه الغناء والشعر في أغلب الأحيان. وانتقل هذا الرقص، إلى إنكلترا، في زمن الملك هنري الثامن (1491-1547) ونال الرقص استحساناً، وتطور إلى عروض شبيهة بالعروض التي عرفها البلاط الفرنسي. وفي بداية القرن السابع عشر، نشر معلمو الرقص الفرنسيون والإيطاليون دراسات عن الحركات الراقصة وتهذيب خطواتها السهلة إلى أن صارت الأساس التقني للباليه التقليدي (الكلاسيكي). وكان لابد من إجراء بعض التعديل والتطوير على ثياب الراقصين وتصاميم المسرح (الديكور) بعد أن صارت الرقصات ذات موضوعات مختلفة. وأدخلت على افتتاحية overture أحد أعمال الباليه الذي قدم في بدايات القرن السابع عشر عناصر جديدة وتأثيرات مسرحية مثل الإضاءة وحوادث الظواهر الطبيعية؛ إذ قُدمت عام 1650، في تورينو (إيطاليا)، باليه موضوعها «التبغ» ضُمّنت مشاهده عادة التدخين و«السعوط» (النشوق) وزراعة التبغ عند الهنود في أمريكة وكانت أبواب المسارح قد افتتحت للشعب أول مرة عام 1632 لحضور الباليه بدلاً من اقتصار المدعوين على ضيوف القصر.

إن تميز رقص الباليه يكمن في الراقصين، حيث يتحدون جميع قوانين الجاذبية ويقفزون في الهواء برشاقة ويدورون حول أنفسهم بتوازن، وفي بعض الخطوات يصعب على العين متابعة حركة أقدامهم السريعة. فبينما تقف الراقصات على أطراف أصابعهن يقوم الراقصون بحملهن كالريشة ، فيستمتع راقصو الباليه بالتحكم بأجسامهم ويشاركهم جمهور الباليه في ذلك ، حيث يمكن لهم عبر حركاتهم الراقصة أن يعبروا عن مختلف المشاعر من غضب أو خوف أو غيرة أو سعادة أو حزن. ويمكن مشاهدة الباليه على التلفاز أو حضوره بشكل مباشر في المسرح ،الذي يعتبر متعة لا متناهية ، حيث يعبر الراقصون عن قصة على وقع أجمل أنغام الموسيقى.

ويتمكن الحضور في المسرح من الحصول على منشور يحمل بعض التفاصيل مثل أحداث القصة وأسماء الراقصين ، وقائمة بمشاهد الباليه ، والمشاهد تعني(أجزاء القصة). وفي بعض الأحيان يكون هناك فاصل لإحضار بعض المرطبات ، وإفساح الوقت للقائمين خلف الكواليس على التحضير للمشهد التالي.

أشهر قصص الباليه :

هناك العديد من قصص الباليه التي تم أداؤها مرات متعددة على مر السنين، وعلى الرغم من أن القصة هي ذاتها ، إلا أن الرقصات تختلف باختلاف مصممها . اسألوا أي شخص تقابلونه عن الباليه وسيكون الرد واحداً « بحيرة البجع ». حيث تعتبر« بحيرة البجع » من روائع الباليه الخالدة التي

تعرض مختلف المشاعر الإنسانية من الأمل إلى اليأس، من القسوة إلى الرقة ، من الغم إلى الشغف والذهول .

تروي « بحيرة البجع» قصة أمير شاب (سيغفرايد) يقع في حب ملكة البجع (أوديت) ، وهي امرأة تحولت إلى بجعة بفعل ساحر شرير. وتخبر أوديت الأمير بأنه مقدر لها أن تبقى كمخلوق غريب من نصفين مختلفين حتى ينقذها رجل بحبه الأبدي. ،مشدوهاً بجمالها ينذر الأمير عهوده بالحب الأبدي ، ولكن لاحقاً في حفلة عيد ميلاده الـ 21 يخدعه الساحر الشرير (فون روثبارت) ويجعله يعلن حبه لـ (أوديل) وهي التوأم الشرير لـ (أوديت) . و يحارب الأميرُ الساحرَ ويقضي على قدراته ثم يتحد العاشقان.

« بحيرة البجع» التي ألف موسيقاها الرائعة الروسي بيتر تشايكوفسكي المولود (7 مايو1840 – 6 نوفمبر 1893) والذي اشتهر بتخصصه في موسيقى الباليه) حفرت اسمها مخلداً في قلوب عشاق الموسيقى الكلاسيكية.

فمن أهم مميزات فن الباليه إرتباطه بكل الفنون الأخرى سواء كانت في صورة عناصر أساسية يجب توافرها في عرض الباليه كالموسيقى والحركة والديكور ، وماهو فى صورة عناصر مكملة غير أساسية كالمكياج .

أما عن علاقة فن الباليه بفلسفة الفن، فيحددها طبيعة فن الباليه ووظيفة فلسفة الفن .

وطبيعة فن الباليه طرح رسالة ما ناتجة عن تفاعل المبدع مع مادية مجتمعية محددة ومصاغة بأسلوب درامى راقص. ويحتوى عرض الباليه على عناصر فنية متعددة تجمع بين فن المسرح وفن الحركه التعبيرية على حد السواء ؛ فما هو مكمل

من عناصر في المسرح أساسي في فن الحركة، وما هو مكمل من عناصر في فن الباليه أساسي في فن المسرح .

وعليه يمكن القول إن :

- رقص الباليه خاص بالفتيات ذوات الحركات الناعمة ، إلا أنه ليس خاصاً بهن فقط، بل للرجال كذلك .
- رقص الباليه وجد من مبدأ الاهتمام برياضة البدن بطريقة فنية، ونتيجة ارتفاع نسبة السمنة بين الإناث أكثر منها في الذكور.
- رقص الباليه منتشر في العالم وله مدارس خاصة لتعليمه .
- رقص الباليه له ثلاثة أنواع: رقص منفرد، رقص ثنائي، رقص جماعي.
- رقص الباليه لون من الأداء الحركي والاستخدام الإيقاعي للقدمين والذراعين وذلك للتعبير عن معانٍ معينة.
- وفي رقص الباليه الكلاسيكي تلبس الفتيات قمصاناً سوداء وبنطلونات وردية مشدودة على الجسم ، وتشدّ راقصات الباليه شعرهن ليشكل كعكة شعر،حتى تظهر ملامح رؤوسهن وأعناقهن بوضوح وجمال .
- والحذاء الذي ترتديه الراقصات مصنوع من جلد خفيف وناعم أو قماش خيش.
- وتلبس راقصات الباليه اللون الأسود أو الأبيض
- يرافق رقص الباليه الموسيقى والإيماءات والمشاهد المسرحية.
- تعتمد خطوات الباليه على وضعية الساق والقدم ، بينما تقف الراقصات على أطراف أصابعهن يقوم الراقصون بحملهن كالريشة .
- يتحدّى الراقصون جميع قوانين الجاذبية ويقفزون في الهواء برشاقة ويدورون حول أنفسهم.
- تصعب على العين متابعة حركة أقدامهن السريعة

وعليه فإن فن الباليه لا يستعمل الكلمة كأداة مباشرة لمخاطبة المتلقي ، إنما يعتمد أساساً على اللغة الجسدية والحركية كشكل من أشكال الاتصال غير اللفظي لتوصيل معنى العمل الفني للمشاهد . والحركة لا تعتمد فقط على الجسد الذي يؤدي هذه الحركات ، وإنما تعتمد كذلك على المدرس الذي يقوم بتعليم كيفية أداء هذه اللغة الحركية التي يؤديها الراقص ، وعلى المصمم الذي سوف يصوغ بهذه اللغة ، المفردات الحركية التي يتكون منها في النهاية عرض الباليه الذي سوف يشاهده المتفرج .

المصادر والمراجع :

- سيريل بومون، روائع الباليه وأعلامه، ترجمة أحمد رضا (الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966).
- أحمد حسن جمعه ، الحركة في فن الباليه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997
- ان كوكولان ، نظريات الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر2013
- ناصر زين الدين ، سحر الفن ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع 2011
- صفية احمد ، التصميم الابتكاري لعروض التعبير الحركي ، مكتبة الانجلو المصرية ، 2007
- أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، 2010
- احمد هويدي ، تعالي معي إلى الأوبرا ، دار المعارف ، 2012
- روائع الأوبرا العالمية ، ترجمة، سمير شيخاني، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، 2006
- راجيه عاشور ، تذوق فن الباليه ، المكتبة العربية www.arablib.com

مشهد من مسرحية عشيات حلم-الاردن

العلامة الفنية والتقنية في المسرح

منصور عمايرة / الأردن

يقرأ المسرح من وجهات نظر مختلفة، وتدمج معاً لإعطاء تفسير وقـراءة للعرض المسرحي. وتتمثل وجهات النظر في النص، الذي سيبدو في العرض المسرحي -موضوع ما تدور حوله الأحداث- وجهة نظر المخرج ، الذي وضع تصوراً من خلال رؤية النص، لينتجه على شكل صور من الدلالة اللفظية وغير اللفظية، ووجهة نظر الممثل الذي يسوق لنا العرض المسرحي سواء أكان من خلال الحوار المونولوج والديولوج ، أو من خلال الحركة والفعل. وكذلك هناك وجهة نظر تتمثل بالسينوغرافيا كأيقونات لا بد وأنها تعطي انسجاماً مع الموضوع والعرض المسرحي. وكل وجهات النظر هذه تصور ذهنياً لدى المتلقي العالم والعادي، لأن هناك أكثر من متلق للعرض الفني المسرحي. ويقول الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر Martin Heidegger1889- 1976" أما ما هو فني فينبغي أن يستمد من العمل الفني، ونحن لا نستطيع أن نعرف ما هو العمل الفني إلا من جوهر الفن"[1] .من هذا القول ندرك أن معنى الحياة يكمن في الفن، ولا بد أن نتعرف الحياة والدلالة والمعاني المختلفة من داخل الفن. فهايدجر يلح على قراءة العمل الفني، ومنها المسرح قراءة محايثة بعيداً عن كل المؤثرات الأخرى، ولكننا مهما قرأنا العرض المسرحي لا بد من أننا سندرك أن هناك موضوعاً، وهناك أسلبة بالاشتغال على الموضوع من خلال نظرة المخرج، وهناك علامات أخرى تشاركية تنتج العمل مثل السينوغرافيا. وعليه يمكن تصور قول الفرنسي بول فاليري Paul Valéry1871- 1945، بالحالة الشعرية ليكون العمل الفني لحظة حميمية للمتلقي وفضاء لتجربة خاصة [2]، وهذا يعني امتلاك التصور الذهني من خلال امتلاك بعد معرفي سابق لدى المتلقي، ليتخذ رؤية وموقفاً مما يشاهده أو يسمعه. ومهما تكن نظرة الروسي ألخيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas 1917-1992، وهو يتحدث عن السيميائيات حيث " يتمثل في دراسة الأنساق وليس العلامات"[3] فإن العرض المسرحي وهو يتكون من علامات متعددة تشكل أخيراً نسقاً معيناً للعرض المسرحي، ولكن من خلال تلك العلامات التي تمثل الجزئيات لتشكل الصورة الكلية. وإذا ما كانت السيميائية تهتم بالشعر والرواية فإنَّ اهتمامها « في المسرح والدراما أقل بكثير، بالرغم من غنى الاتصال المسرحي لجهة كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل فريد»[4] فالمسرح من خلال قول «إيلام كير» مملوء بالعلامات التي تحيل إلى علامات أخرى، لفهم المسرح والعرض المسرحي.

ويتمثل هذا الفهم من خلال التواصل بين المتلقي والعرض، ممثلاً بكل مكوناته الفنية والتقنية. والناقد البلجيكي أوكتاف زيخ Octave Zich يبين أن " كل ما يشتغل في السياق المسرحي على الخشبة يتحول إلى علامة "[5] ويشير «كير» إلى المقصود بالمسرح من خلال السيمياء؛إذ يبين أن كلمة مسرح « ترجع إلى مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي– المشاهدين، أي إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له... ويشير كذلك إلى معنى الدراما، فهي تعني ذلك الضرب من التخيلFiction المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات conventions درامية خاصة، فنعت مسرحي يقتصر بالتالي على ما يجري بين المؤدين والمشاهدين في الوقت الذي يشير معه ، نعت للدراما التي ترتبط بتخيل الممثل"[6]

أ- الممثل:

للممثل الدور الأبرز في العرض المسرحي، وربما يكون ذلك نابعاً من امتلاكه لوسائل الاتصال مع المتلقي، والتي تتمثل بتمثيل دور الشخصية أو تقمصها، وبما له من صوت، وهو أداة مخاطبة مباشرة مع المتلقي، وبما يمتلكه من جسد، والجسد هو الشكل النهائي الذي يمكن التواصل معه في العرض المسرحي، ذلك أن جسد الممثل لا بد له من أن يتفاعل مع المواقف المختلفة، سواء مع الموضوع أو مع الممثلين الآخرين، أو مع التقنيات والفنيات المسرحية، ومع ذاته من خلال جسده، وأخيراً مع المتلقي.

ولهذا فإن الجسد هو الذي يشكل حالات الإيماءات المتنوعة في العرض المسرحي، وهذه الإيماءات تنسجم مع عملية التواصل، حيث يكون الجسد العلامة، والإيمـاءة هي الشفرة والرمز والصورة؛ إنها الرسالة التي تنقل للمتلقي، ولهذا « توحي الكلمة التي تشير إلى التمثيل أو التعبير الإيمائي mime بأن لغة الجسد لغة تكتسب أيضاً، إلى حد كبير، من خلال المحاكاة.

وفي حقيقة الأمـر، فـإن ال mimus الرومانية تتكون من رقص[7] وقد أشار أرسطو في الفصل الأول من كتاب فن الشعر للراقصين، والراقص هو ممثل، حيث يبين أن « الراقصين يصورون شخصيات وانفعالات وأفعالاً»[8] ، وهذا الجسد هو الذي ينقل الموضوع أو يساهم بنقله، فهو إذن يحاكيه، وهو الذي يحاكي الشخصية والدور الذي يؤديه. ففي العرض المسرحي يستخدم الممثل لغتين منفصلتين، وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلانها أحياناً، وفي أحيان أخرى يحدث الصراع بينهما؛ الأولى، هي اللغة اللفظيةوهي اللغة الصالحة لنقل المعلومات عن الحقائق والأشياء، وللتعبير المنطقي وحل المشكلات، كما أنه يمكن كتابتها أيضاً. والثانية "لغة الجسد body-languag، وهي لغة تستخدم على نحولا شعوري، وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا. وهذه اللغة هي الأكثر صعوبة في كتابتها، وهي الأكثر أهمية في العلاقات الشخصية المتبادلة فيما بيننا، وهي أيضا اللغة الجديرة بالاهتمام على نحو خاص من جانب الممثلين والراقصين والميمين أوالممثلين بالإشارات mimists، وغيرهم من الفنانين المؤدين"[9] ويشير أرسطو إلى أن المحاكاة سواء أكانت بالشاعر أو المصور أو غيره، فهي لا تتجاوز ثلاثة أشياء « أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، أو كما يحكى عنها أو يظن أن تكون، أو كما يجب أن تكون»[10] ، هذه اللغة التي تمثل عموماً الحالة الجمالية، والفنية في العرض المسرحي، تمثل الفرجة، ومن خلالها نستشكف المتعة، ونتجاوب معها.

ولا بد من القول إن اللغة الدرامية متنوعة في العمل المسرحي ، حيث « تعتبر الإيماءات شكلاً من أشكال التخاطب الاجتماعي التي يمكن استخدامها بدلاً من أو بالإضافة إلى الكلمات"[11] إن تعدد اللغة الدرامية هو الذي يعطي جمالية العرض المسرحي، فالعرض المسرحي فن يقوم على المتعة الفرجوية، والفكر واكتساب المعرفة، والدعوة للمشاركة لإحداث تحوير

وتغيير في المجتمع الإنساني. فالعرض المسرحي أكثر من رسالة فنية، إنه رسالة اجتماعية كبيرة أيضاً، وهذه الرسالة تحوي البعد النفسي والفكري والمعرفي والجمالي للإنسان.

إن الجسد والحركة الجسدية للممثل، بما في ذلك الإيماءات- وهي ليست شيئاً فائضاً عن الحاجة- تدخل في صلب الموضوع، و« ينبغي أن تضيف شيئاً إلى النص، ولا تكون مجرد عملية تكرار له، أو على الأقل ينبغي أن تنبعث الإيماءات من تفكير الشخصية وإحساسها بدلاً من أن تكون عملية آلية للشرح أو توضيح جانب معين منها، كما يحدث لنظام إعطاء الإشارات لدى أعضاء المنظمات الكشفية"[12] ولهذا فإن الممثل من خلال جسده لديه مهمة تضمن « تحقيق أو إنجاز رغبات المخرج فيما يتعلق بالجوانب التي ينبغي أن يركز عليها الجمهور انتباهه، ويعني هذا أن الممثل أحياناًينبغي عليه أن يتحرك بطريقة تجعله قادراًعلى اجتذاب الانتباه، وأحياناً أخرى ينبغي عليه أن يكون غير مدرك أو غير مثير للاهتمام غالباً من خلال عدم الحركة" [13] .

ويكاد يكون العرض المسرحي فاشلاً بغياب لغة جسد الممثل الذي يستخدم لغات درامية متعددة. وكل هذا يعني جمالية العرض المسرحي، ولذا فإن جسد الممثل يكتسب أهمية في الإبانة عن الدلالة لإحداث تواصل « فتعبير الإيماءة ضرب أساسي لإبانة الجسد» [14] فأي حركة جسدية يأتي بها الممثل، قد تحمل أكثر من معطى، فهي قد تشير إلى المألوف كما يستخدمه الناس عادة، ولكنه قد يشير إلى غير المألوف، مثل حركة الإصبع التي توضع في العين، كما تتم من خلاله لغة التخاصم بين المتخاصمين، ولكن الإصبع قد يشير إلى إيماءة أخرى، تقلل من كرامة المرء في مجتمع ما من خلال منظومة القيم والعادات والتقاليد السائدة، فهذه الإيماءة وهي حركة جسدية، تتواصل مع المتلقي، ويدرك المتلقي هذا التواصل من خلال فعل الحركة الجسدية.

ب – السينوغرافيا:

إن السينوغرافيا كعلامة، أو علامات مسرحية، تكتسب أهميتها من خلال انسجامها مع العرض المسرحي، ومع الممثل الشخصية، والشخصية المتقمصة، وكذلك مع المواقف بين الممثلين، ومقدرة السينوغرافيا على التواصل، وهو الشيء الأهم في العرض المسرحي، فالسينوغرافيا تلعب دوراً تواصلياً مع المتلقي يتمثل بنقل الرسالة، أو إفهام العلامات في العرض المسرحي الحي. وبما أن السينوغرافيا باتت تدخل في جوانب العرض المسرحي بعامة، فإننا نشير إلى أهميتها من حيث تشكل الخشبة المسرحية، فالخشبة التي تتكون من السينوغرافيا، يلزمها مقدرة على توزيع « تمثيل « هذه السينوغرافيا لتتواءم مع الموضوع المسرحي. وهذه المهمة التي تبدو ليست يسيرة، يتحمل عبئها المخرج أولاً وأخيراً، وعليه واجب الاستعانة بسينوغرافي يكمل العرض المسرحي ويصطنع رؤية المخرج و « يكون المخرج مهتماً بعملية توزيع التابلوهات أو اللوحات على خشبة المسرح picturization، والمقصود من وراء هذا كله خلق أطر أو طرز Patterns على الخشبة ، أو الصور الكاملة أو الكادرات، لتعمل بدورها على إشباع حالة التوازن الفني. فإذا اعتبرنا قوس الإطار أو البرواز المسرحي أو القوس الخاص بإطار خشبة المسرح معادلاً لإطار اللوحة الفنية في فن التصوير، فإن نشر أو توزيع الشخصيات داخل هذا الإطار أو البرواز المسرحي ينبغي أن يكون مشبعاً أو مرضياً للجمهور، وذلك خلال أي لحظة من لحظات العرض»[15] فتلك العملية الإخراجية التي تمثل الانسجام التوزيعي واللائق، تمثل علامات فنية لها قدرة تواصل مع المتلقي، وإذا ما أحكم المخرج هذا التوزيع يستطيع المتلقي قراءة العلامات المسرحية، وخاصة الدور التمثيلي من دون تشتت، فإحداث حالة من الفوضى في توزيع وملء الخشبة وتنسيقها على اعتبار أنها لوحة فنية، يقود المتلقي للتواصل مع العرض المسرحي. إن ملء الفراغات على خشبة المسرح سواء أكان بالممثل وهو الشخصية المسرحية ، والسينوغرافيا المتوائمة مع العرض، من حيث الموضوع، يجر المتلقي للمشاركة في توضيح العلامة التي يراها أمامه، وذلك من خلال اشتغالها بما ينسجم مع الموضوع المسرحي. وهذا التوضيب يمثل القدرة التواصلية في العرض بين الممثلين أنفسهم، وبين الممثلين والتقنيات، وبالتالي يخلق القدرة التواصلية مع المتلقي.

والإضاءة جزئية رئيسة في السينوغرافيا، وآبيا يوضح أهمية الإضاءة لأنها « تقوم على تحديد، وبالتالي إبانة الأشكال الفضائية ... فالإضاءة تتألف من الأنساق التقنية التي تعبر عن دلالة ما، وتستخدم للتعبير عن الإبانة والتواصل والإعلام في المسرح «[16] فلم تكن الإضاءة مقحمة وتعسفية، بل لها وظيفة علاماتية، وهي علامة أيضاً، فمنذ بداية العرض المسرحي كانت الإضاءة جزئية مهمة في العرض، حتى في الزمن البعيد الذي كان يدور العرض المسرحي فيه معتمداً على ضوء الشمس، فالإضاءة باتت الآن تقوم بدور وظيفي كبير في العرض المسرحي، فهي لم تعد مصدر ضوء كبداية العرض أو نهايته مثلاً، وليس الغاية منها أن تبين عن ضوء النهار أو عتمة الليل، فهذه جزئيات علاماتية مفهومة ضمناً،

مشهد من مسرحية البندقية–السعودية

ولكنها تمثل هذه البدهيات البسيطة أيضاً، فصارت للإضاءة وظيفة كما يحددها آبيا بأربع خصائص القوة Intensty اللون Colour التوزيع Distribution والحركة Movement. للإضاءة أهمية تواصلية في العرض المسرحي بين العرض المسرحي والمتلقي، وكل حالة من حالات الإضاءة التي أبان عنها آبيا تعطي دلالة ما، فالإضاءة المعتمة، تدل على الحزن والكآبة والوحدة مثلاً، وقد تدل على التفرد بلحظات خاصة للإنسان بعيداًعن الضجيج، وكذلك يمكن أن يكون كل من لون الإضاءة وتوزيعها وحركتها، مبيناً عن تواصل بين العرض والمتلقي، فالإضاءة أمست هي الرسالة التي يبني المتلقي عليها التواصل والمعرفة.

وهذه العلامة جزئية مهمة في العرض المسرحي، وقد تدخل الإضاءة باللعب المسرحي، وهي تشارك الممثل دوره، وتتقمص دور الشخصية من خلال الممثل، وتعبر عن الحالات النفسية للإنسان، والتغير الطبيعي أيضاً على عموم المجتمع. فالمسرح مجتمع، ولذا فمن الواجب أن تكون الألون " منسقة على نحو مناسب وناقلة للشعور الصحيح وهو جانب مهم من جوانب المهمة التي توكل إلى المصمم designer. والأثر الانفعالي للألوان المختلفة أمر اتفق عليه بشكل متسع، ويتم تدعيمه من خلال الدراسات الكثيرة التي أجريت حول الاستجابات الفسيولوجية للبيئات ذات الألوان المختلفة "[17]وبالإشارة إلى قوة الإضاءة فإنها هي التي تصور التعابير المختلفة عن حالات العرض المسرحي من خلال أداء الممثل، ومن خلال الرؤية العامة للموضوع ورؤية المخرج، وهذا ما ينطبق على حركية الإضاءة، وقد أشير إليه، وخاصة فيما يتعلق بلعب الإضاءة في العرض المسرحي، وتوزيع الإضاءة التي تبدو متعددة، وهنا ستقرأ على أنها أكثر من علامة.

والموسيقى كجزئية سينوغرافية تقوم بدور، وتؤدي مهام، فالموسيقى كعلامة مسرحية تقوم بدورها لرسم مشهدية كامله عن العرض المسرحي « باعتبارها نحواً للنغم وصياغة النسق من العلامات الموسيقية، تقطع المتصل الصوتي إلى وحدات منفصلة مثل البعد، ونصف البعد، نبضات المترونوم، السوداوات، الدوائر، ذوات السن... إلخ. وبتركيب هذه الوحدات يمكن الحصول على أي خطاب موسيقي» [18]وهذا الخطاب الموسيقي كعلامة تندغم مع الموضوع المسرحي، وتتشابك مع الفضاء المسرحي كله، فهي متشابكة مع الممثل ، ومتشابكة مع السينوغرافيا كلها ، ومتشابكة مع الرؤية الإخراجية. وأي نتوء في الموسيقى المسرحية يقود إلى خلل في بناء العرض المسرحي، وهذا الخلل يمثل الفجوة في التواصل بين العرض والمتلقي، وعليه كيف نجعل المتلقي متورطاً في العرض؟ سيكون

هذا التوريط وهو التشاركية في العرض المسرحي من خلال فهم علامات العرض المسرحي، فجزئيات العرض المسرحي تتشابك من أجل خلق رؤية ورسالة كلية.

وثمة علاقة مباشرة في الحياة الإنسانية، تتمثل بالمتعة والفن والجمال، والحياة الخالية من الصوت sound حتماً هي حياة ملأى بالفجوات غير المتوائمة، فالصوت كعلامة يمثل إشارة، وإيماءة، ورمز في العرض المسرحي. فالصوت المتناغم كالموسيقى مثلاً حينما تكون ذات بعد تواصلي في العرض المسرحي من خلال تشاركيتها في العرض، سيبدو الصوت النشاز يمثل فجوة في العرض المسرحي مهما كان هذا الصوت ناعماً، فالصراخ والصوت المرتفع في العرض يجب أن يتناغم مع العرض المسرحي أيضاً؛ وعليه فإن هذا الصوت في العرض المسرحي ينقل رسالة تنبيه إلى جوانب معينة، كأن تكون نفسية تعبر عن حزن أو غضب أو فرح، فالصوت وإن كان أداة لشد انتباه المتلقي، فهو يشكل " حالة متميزة على خشبة المسرح للممثلين الذين يؤدون الأدوار الرئيسية، أو قد يستخدم نوعاً من التضخيم الانتقائي للصوت... ويمكن استخدام المؤثرات الصوتية أيضاً لخلق حالات مزاجية مؤقتة "[19] ومهما كانت الميزة المتوخاة من الصوت أو إحداث الصوت على خشبة المسرح، فهو يمثل علامة للمتلقي، وكلما كان الصوت مندغماً مع حالة العرض المسرحي وصلت الرسالة بوضوح وإفهام.

وإذا ما كان الصوت والموسيقى والإيقاع، علامات تدل على أشياء معينة من أجل خلق التحفيز في العمل، فالغناء والموسيقى « نتجا عن الاندفاعات الانفعالية للصوت البشري، والآلات الموسيقية التي استخدمتها الشعوب الأولى، لتيسير العمل الذي كان يتطلب جهداً شاقاً، وهكذا فإنه توجد لدينا أناشيد البحارة، وأغاني التجذيف عند الإبحار بقارب أو زورق، وأغاني السجناء الموثقين في سلسلة واحدة، وأغاني صيد السمك والألحان العسكرية K والعديد من أغاني التآزر في العمل "[20].
وبالنظر في كلمة « شاق « لا بد من القول إن العمل المسرحي

برمته يمثل جهداً شاقاً ، ولكن وإن كانت الموسيقى تبعث على المتعة، وتحفز العاطفة والانفعالات الإنسانية، فستبقى علامة مميزة وفارقة في العرض كدور ووظيفة ، لنقل رسالة ما تتساوق مع كلية العرض، فمن غير المعقول أن ندخل صوت حركة المرور في مدينة مكتظة في عمل عاطفي أو تراجيدي، إلا إذا كانت تلك الأصوات تمثل حالة من السخرية العاطفية مثلاً ، فهي تعبر عن العاطفة بأصوات جوفاء قد تنحدر بالقيمة الإنسانية، وهذا ما ينطبق مثلاً على استخدام عناصر الطبيعة مثل الريح الشديدة « العاصفة »، فهي ذات سمة طبيعية، ولكنها في العرض المسرحي وإن مثّلت الحالة الطبيعية فهي تولد علامات أخرى فـ « عناصر العاصفة قد تستخدم في سياقات أخرى لاستثارة الخوف والاهتياج، دون أن يكون المستمع واعياً بجلبة أو الطبيعة أو ضجيجها الذي يشير إليه الصوت.

وفي مثل هذه الحالات، يعتمد التأثير الذي تحدثه الموسيقى فينا على إثارتها للذكريات الخاصة بالأصوات المرتبطة بالبيئة، ثم إنها تحرك مزاجنا اللحظي من خلال مثل هذه الروابط الغريزية» . [21]وهذا يقودنا إلى التفريق بين الآلات الموسيقية المتنوعة، فهناك آلات تُحدث حالة من الصوت الصاخب، ولكنها لا تبدو مزعجة أو ناشزة بشكلٍ ما إذا ما كانت تعبر عن الحالة الانفعالية كحالة فرح، ولكن في الحالة النفسية ذات المزاج الحزين يتسق معها صوت الناي بنغماته الرقيقة ، التي تعبر عن الشجون. وعلى العكس، فقرع الطبل يمثل حالة اهتياج وفرح واندفاع. ومهما كانت الموسيقى والصوت الذي تحدثه على خشبة المسرح، ستنطلق من أساس علاماتي يستطيع المتلقي أن يتبينه. فهذه الموسيقى والأصوات تساعد المتلقي على قراءة العرض المسرحي، الذي قد يكون مرتبطاً بحالة ذاتية للمتلقي، ولكن العلامة وإن تطابقت مع الحالة النفسية للمتلقي أو اختلفت معها، فإنها تبقى علامة توضع في إطار العرض المسرحي، الذي يدور حول موضوع ما من خلال رؤية إخراجية متعمدة.

والصورة المسرحية، تمثل علامة ما، فالعرض المسرحي هو مجموعة من العلامات، وهذه العلامات الجزئية هي التي تشكل العلامة الكبرى، ولتي نطلق عليها العرض المسرحي. والصورة تبدو هي أس العرض المسرحي، وتتلون بأشكال متعددة، من حيث الحركة، والثبات، والألوان، والضوء، والصوت، والديكور، والسينوغرافيا بكشل عام ، بما فيها تلك السينوغرافيا التي يستخدمها الممثل، كالقناع والمكياج، واللباس، وأشياء أخرى قد تكون من متطلبات العرض المسرحي، أو الشخصية المتقمصة، مثل استخدام العصا لشخصية عرفت باستخدام العصا كحالة زهو، أو كحالة فسيولوجية مرضية. ويشار إلى أن الإنسان سباق

باستخدام الشكل البصري « من النشاط المعرفي لقدرتنا على ترجمة إحساساتنا إلى أشكال بصرية موازية لها أو المماثلة لها، وليس من قبيل المصادفة إن جاءت كلمة المسرح theatre من الكلمة الإغريقية theatron التي تعني المكان الذي نقوم بالمشاهدة منه "[22] وهذه المشاهدة هي التي تعني أول ما تعني الصورة.

وهذه الصورة هي سبب جلب المتعة، وليس المتعة وحدها، بل المعرفة، وليس المعرفة، بل التفكير والتغيير أيضاً، وهذا هو المسرح الذي يبدو خليطاً من رؤى متنوعة، وهذه الرؤى تمثل على أنها علامات دالة. ومهما كانت الرؤية في العرض المسرحي، فهي تقوم بشكل رئيسي على الصورة كجزئية مهمة للتواصل، فهي ليست مجرد إطار للمحاكاة، وإنما هي علامة محمّلة بالكثير من المعارف والرؤى. وهنا تكمن مقدرة المخرج في إبراز الصورة للمتلقي؛ لتكون جاذبة للانتباه، ومن خلالها ينقل المخرج تصوره للعرض المسرحي، وهو الذي يمثل الموضوع.

ومن الأهمية بمكان، معرفتنا بأن الصورة في العرض المسرحي متعددة، فهي ليست صورة ديكورية ثابتة، فالديكور جزء يوحي بالمنظر، والصورة الشخصية من خلال حضور الممثل هي التي تبدو حاملة لأكثر من صورة. وعليه فإن " المنظر المسرحي والمواضع المختلفة للشخصية تعطي إحالات مكانية واضحة

مشهد من مسرحية كلان ماكبث – ايطاليا

للمؤدين، فالحركات التي يقوم بها المؤدي تكون موجهة نحو هذه المواضع... فإنها تظل ضرورية من أجل توجيه الممثلين نحو الموضع النظري المناسب، ويظهر المؤدي اتجاهاً خاصاً به نحو هذه المفاهيم التصورية. وقد يشتمل هذا الاتجاه على التحرك نحوها كأن يخاطبها أو يحتضنها أو يهاجمها، أو التحرك بعيداً عنها في حالة من الخوف أو الكراهية"[23] . هذه الصور التي تبدو قد ركنت في مكان ما، هي ذات بنية تعليلية في العرض المسرحي، ويشير إليها الممثل، ويجلب الانتباه لها من خلال حركات أدائية تبرزها، والغاية من وجودها، وقد تكون عبارة عن رؤى وأفكار غير موجودة إلا في مخيلة الممثل، ولكنها لا تبدو واضحة للمتلقي إلا من خلال الإشارة إليها. فقد تبدو الصورة أيضاً ذهنية غير مجسدة على خشبة المسرح، فهي ليست بأكثر من صورة ذهنية وخيالية. إن الصورة تمثل معنى في إطار المسرح، ولكن هناك ميزة في المسرح بأنه يعبر عن هذه الصورة باللفظ المصاحب من قبل الممثلين، أو بالإشارة والإيماءة. والصورة تكون نتاج موقف لفظي أو تخييل، سواء أكانت صورة ثابتة ومتحركة ومرئية، أو صورة ذهنية.

الهوامش:

1 الطاهر روانية، سيميائيات التواصل الفني، عالم الفكر ع3 مجلد55، الكويت، 2007، ص251

2 روانييه، المرجع نفسه، ص264

3 روانييه، المرجع نفسه، ص 264

4 كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ط1،، المركز العربي، بيوت، لبنان، 1992 ص6

5 ياسين نصير، أسئلة الحداثة في المسرح، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2011 ص60

6 كير إيلام، مرجع سابق، ص7

7 جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة،ع258، الكويت، 2000 ، ص52

8 أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ص64

9 جلين ويلسون، مرجع سابق، ص161

10 أرسطو فن الشعر مرجع سابق، ص259

11ويلسون مرجع سابق، ص195

12 ويلسون مرجع سابق، ص199

13 ويلسون مرجع سابق، ص 220

14 كير إيلام، مرجع سابق، ص 115

15 ويلسون ، مرجع سابق، ص220

16 كير إيلام، مرجع سابق، ص 131

17 ويلسون، مرجع سابق، ص223

18 امبرتو إيكو سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة محمد العماري، محمد أودادا، دار الحوار، ط1، سوريا اللاذقية، 2008، ص68

19 ويلسون مرجع سابق، 224

20 ويلسون المرجع نفسه، ص275

21 ويلسون المرجع نفسه، ص 284

22 ويلسون، المرجع نفسه، ص55

23 ويلسون المرجع نفسه، ص217

مشهد من مسرحية اللحن الأخير – الجزائر

حضور «الفصحى» بقوة

في مهرجان ليالي المسرح الحر في دورته الثامنة

مجدي التل / الأردن

اتسم مهرجان ليالي المسرح الحر في دورته الثامنة بحضور اللغة العربية الفصحى بقوة ، وبتأثير مجريات الأحداث السياسية في المنطقة ، التي انعكست على غياب العديد من المشاركات العربية ؛ أبرزها العراق ولبنان، إضافة لاعتذار العرضين : المصري والإسباني في اللحظات الأخيرة، علاوة على الظروف الاقتصادية التي ساهمت في تقليص موارد الدعم للمهرجان ، وانخفاض ميزانيته، وبالتالي انعكاس ذلك على عدد الفعاليات والمشاركات. إلا أن ذلك لم يحل دون استمرار تعطش الجمهور لمتابعة العروض المسرحية المشاركة ، التي واصلت جرأتها في طرح العديد من القضايا التي تدور في المنطقة العربية .

وفرضت الأوضاع السائدة في الشارع العربي نفسها على عروض الكبار المسرحية في المهرجان على قلتها؛ إذ بلغت خمس مسرحيات، وعلى أبعادها الفنية، بالرغم من اختلاف مضامينها، التي تصب في مجملها في فضاء الحريات والحقوق الإنسانية. غير أن العرض التونسي، الذي حصد جائزة المهرجان، كان الأكثر تميزاً بينها؛ إذ استطاع طرح تلك القضايا من خلال أسلوب البانتومايم ، وإيصال الغاية والرسالة المسرحية من خلال لغة الجسد.

استهل المهرجان الذي افتتحه وزير الثقافة السابق الدكتور بركات عوجان على مسرح هاني صنوبر في المركز الثقافي الملكي في شهر أيار الماضي، عروضه بالمسرحية السعودية "الجثة صفر" من إخراج سامي الزهراني عن نص للكاتب فهد ردة الحارثي. وحملت المسرحية في طياتها رمزية عالية تطرح تساؤلات وجودية تتناول الأوضاع القهرية التي يعيشها المواطن، وبخاصة المثقف في أكثر من بلد عربي، وإن بدت للرائي غير ذلك .

العرض الذي اتكأ على المدرسة العبثية في المسرح، وأسلوب الكوميديا الخفيفة في لوحاته، بدأ أولى مشاهده بدخول عدد من الممثلين من جانبي المسرح في عمق الخشبة، في ظل إضاءة خافتة، ليعبروا بالتالي كل إلى الطرف الآخر المقابل، معبِّرين عن حالة اللاستقرار التي يعيشها الفرد في مجتمعه، بالرغم من نقلة المجتمع الشكلية التي لم تحقق أي إضافة له.

مشهد من مسرحية ترى ما رأيت تونس – تونس

وجاءت لوحته التالية التي تشكلت من ساتر عرضي أبيض شفاف، يبدو من خلاله أداء حركي بسيط لظلال النصف العلوي من أجساد ستة ممثلين، فيما نصفهم السفلي مرئي بملابسهم البيضاء دون ذلك الساتر، الذي يحجزهم عن جثة تموضعت في مقدمة خشبة المسرح، وكأنه يخفي شخصياتهم الحقيقية، في إشارة إلى وجود جناية قتل ودورهم فيها.

تتوالى الأحداث حين يكتشفون أن هناك جثة رجل ملقاة أمامهم، وما يلبث أحدهم باعتباره مواطناً صالحاً حتى يسارع إلى استدعاء الشرطة ، التي توفد محققاً يرتدي معطفاً طويلاً، ويضع قبعة حمراء ووشاحاً أحمر اللون حول عنقه، فيما يسارع رجال الإسعاف بأسلوب كوميدي وبمصاحبة إيقاع موسيقي سريع، لمحاولة نقل الجثة التي ما تلبث أن تسقط عن الحمالة فتنهض وتلحق بهم.

استطاع المخرج الزهراني من خلال عدد من اللوحات الكوميدية التعبيرية، توظيف المدرسة العبثية في المسرح ، التي تستند على عدم المنطقية أو غير العقلانية وغياب الحبكة، إلى حد ما، فيما الأفكار تبدو غير متسلسلة ، فضلاً عن غياب الحوار المحكم بالقدر الكافي، فيبدو مراهناً على أن يجعل المتلقي على دراية بإمكانية الغوص فيما وراء الحدث، وتقديم العديد من التساؤلات المثيرة بتجسيد الواقع الذي وصل إليه المجتمع من غياب وتهميش لقيمة الإنسان في الحياة ،حتى بعد موته ، إضافة إلى طرح علامات الاستفهام الكبيرة في ما وراء النص من إيماءات ودلالات تطال بعض الأنظمة السياسية ورموزها في بعض البلدان العربية .

يوظف المخرج الزهراني في سياق تجسيده لفكرة النص المتمحورة حول ثنائية المثقف الجثة أو اغتيال المثقف، عدداً من

الدلالات التي تعزز تلك الثيمة ، حيث ما يلبث أن يجد حقيبة ملقاة إلى جوار مكان الجثة المفترضة، تحوي كتباً بعناوين لموضوعات لا تبتعد عن التابوهات المألوفة في مجتمعاتنا العربية ، مثل السياسة والجنس وغيرها.

ولعبت الثنائيات دوراً رئيساً لتمرير ثيمة العرض، وأضافت أبعاداً أخرى غير مسموعة، أو منطوقة ؛ إذ تظهر واضحة من خلال الجسد والإضاءة اللذين اشتغل المخرج الزهراني عليهما على نحو موفق ، حيث الأبيض والأسود، الظلام والنور، الثقافة والجهل، الحركة والجمود، الصمت والكلام، الموت والحياة، القبض والبسط، وغيرها من الدلالات.

وفّق المخرج بتطويع السينوغرافيا التي حملت العمل بالرغم من ضعف أداء بعض الممثلين، والإطالة غير الضرورية لبعض المشاهد، التي كان بالإمكان اختزالها وتكثيفها . وقد جاءت الإضاءة موزعة ومتغيرة بحسب مقتضيات العرض، ومنسجمة مع سياقاته الفنية؛ إذ تنتقل من شبه التعتيم إلى التعتيم الكامل وبالعكس، فالإضاءة العلوية بيضاء في أحد المشاهد ومسلطة على نصف الخشبة الذي يتموضع فيه الممثلون في تجسيدهم لشخوص الشهود الأظناء بملابسهم البيضاء، بما يحمله اللون من دلالات، وذلك في سياق التحقيق معهم، وبمصاحبة إيقاع موسيقي مرتفع، واضعين أوشحة مختلفة الألوان ، بحيث تعكس شخصيات المجتمع المختلفة، فيما في لوحة سابقة في ظل تعتيم شبه كامل للخشبة يحملون مصابيح تسلط الضوء على وجوههم بشكل متواتر ، باعتبارهم شهوداً أظناء أو متهمين في الجريمة، إضافة إلى مشهد الجثة على المنصة في منتصف الخشبة ومن خلفها تظهر أكف الأيدي وهي تتحرك وتنقبض بإيقاع متواتر، في ظل شبه تعتيم ، فيما إضاءة بيضاء مسلطة على الجثة بمصاحبة إيقاع موسيقي وتري هادي وحزين، غير أن الجثة ما تلبث حتى تفاجئ المحقق وتنهض حية وتقول فيه شخصية الجثة « أنت من أسباب موتي» مجيبة عن سؤاله عمّن تسبب في موتها.

ويختتم العرض بهروب الجثة من المشرحة التي تم نقلها إليها، وهو ما ينهي القضية ، فإذا لم توجد جثة فلا توجد قضية. ويتم تمزيق تقرير المشرحة ، ويغادر الشهود المكان وهم يغطون وجوههم بالأوشحة الملونة التي يضعونها ؛ إذا هي جريمة قتل لم تحدث أو جريمة بقاتل مستتر ، أو جريمة شارك فيها الجميع.

ويأتي الأداء الحركي للممثلين مكملاً لمحمولات العمل وعناصر السينوغرافيا، حيث يوفق المخرج بتطويع ذلك الأداء بإحداث تشكيلات جسدية لهم، تعبر عن مدلولات توحي بالحاجز أو القضبان التي يقبعون خلفها. وقد ساهم الأداء الغنائي خلال لوحات التحقيق، إلى حد ما ، بإضافة بعض البهجة، في سعي لكسر مظاهر الجفاء في النص. وعبرت المؤثرات الموسيقية عن سياقات العرض وتحولاته من خلال الإيقاع المتغير لها.

اما الديكور فهو مكون 6 صناديق متفاوتة المقاييس، تساوى كل اثنين منها فيها ، وشكل الصندوقان الكبيران المنصة الرئيسة في بعض اللوحات، وشكّلت الصناديق الأربعة الأخرى المنضدة وكرسياً في حوارات جلسات التحقيق ، التي لم تخلُ من الأبعاد السياسية والثقافية وتداخلاتها وتناقضاتها مع السلطة، وبخاصة عبارة المحقق:»كل الناس مثقفين حتى تثبت براءتهم» .

والعمل من تمثيل كل من ممدوح الغشمري - عبدالله هوساوي - خالد الثقفي - رامي الثقفي - متعب الشلوي - عبدالله عسيري - شاكر بك - حسين سوداني - محمد الخالدي). وتنفيذ الإضاءة: جميل عسيري ، وتنفيذ الصوت عبدالله الحارثي ، وتنفيذ ديكور وتصميم الملابس صديق حسين ، ومكساج الصوت عدنان الخمري ، وإشراف عام جمعان الذويبي ، وإشراف فني أحمد الأحمري وتصوير وغرافيك عبدالله خلف .

أما العرض الثاني الذي جاء من الجزائر فهو مسرحية الديتو «اللحن الأخير» من تأليف وإخراج صلاح الدين تركي، وقدمته التعاونية الثقافية الماسيل للفنون والآداب من ولاية قسنطينة على مسرح محمود أبو غريب في المركز الثقافي الملكي. وسلط

مشهد من مسرحية الجثة - السعودية

العرضُ الضوء على مقدار التهميش الذي يعاني منه الفنان العربي .

ويتطرق هذا العمل الذي جسد الشخصيتين الرئيستين فيه الفنانان صلاح الدين تركي وجمال مـزواري، والمقتبس عن مسرحية «غناء البجعة» التي ألفها المسرحي الروسي أنطون تشيخوف نهاية عام 1886 ، إلى علاقة الفنان بمجتمعه من خلال مقارنة الفترة السعيدة التي عاشها من مسيرته الإبداعية وكان فيها لامعاً وفي أوج عطائه، بفترة المعاناة حين يداهمه تقدم السن والعجز ويأفل نجمه ويصبح غير قادر على العطاء.

ويستهل العرض المسرحي الذي اتكأ على النص الحواري ومدرستي التراجيديا والتراجوكوميديا «الفكاهة السوداء» ، مشاهده في ظل إضاءة علوية زرقاء وبيضاء منتشرة في مختلف أرجـاء الخشبة، بممثل مستلق يجسد شخصية فنان اختار العزلة والابتعاد عن الناس اسمه الهواوي ، على أن يكون جزءاً من نمط اجتماعي وسياسي مغاير لقيمه ومبادئ الحياة التي آمن بها،وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع الجزائري، فيما يدخل عليه «سعيد» بشخصية طالب الدراسات العليا في الموسيقى ، والذي يمتلك خامة صوتية جيدة بحسب رأيه ، وبخاصة في موسيقى الراي الجزائرية، والمعجب بإرث وتاريخ ذلك الفنان الهـواوي، ليبحث عما يفيده في بحثه، ظاناً أن ذلك الفنان المنعزل عن الحياة بمقدوره العودة إليها بمجرد أن يعيد إحياء الذكريات الجميلة لديه، لتنطلق من بعد ذلك لحظة الدفع الدرامـي التي تـدور بسياقات العرض ، طارحة معاناة ذلك الفنان والبعد النفسي لشخصيات العرض ، التي كانت تظهر في ثنايا مشاهده على لسان الشخصيتين الرئيستين في العرض.

ويتطرق العرض- الذي جاء النص المنطوق فيه باللغة العربية الفصحى ، مع بعض المفردات بالمحكية الجزائرية غالباً في معظم المشاهد، التي غابت فيها عناصر فنية كثيرة تكسر حاجز الملل ، الذي أدخلتنا فيه الحوارات والريبروتوار الرتيب- إلى تفاوت تقييم ذلك الفنان لمسيرته الفنية بين الأمس واليوم ؛ حيث يصبح اليوم عـاجزاً عن تقديم النجاح الـذي قدمه بالماضي وهو قائد الاوركسترا المعروف ومعلم الغناء والموسيقى الكبير، فيظل أسير اللحظات التي كان فيها نجماً مشهوراً، وهو ما يدفع به للاصطدام بواقعه الحالي، ويدفع به في الختام إلى الانتحار.

لم يوفق المخرج الذي قام بأداء شخصية الهواوي بالابتعاد عن الخطاب السردي المباشر، واستبداله بتطويع عناصر السينوغرافيا بالشكل المطلوب ، الذي يلبي متطلبات الثيمة الرئيسة ، واختـزال النص المنطوق وتحويله إلـى نص غير منطوق من خلالها ، فيما جاءت الإضاءة في العديد من مشاهد العرض شبه ثابتة وغير موفقة بالشكل المطلوب، وإن غلب عليها اللون الأصفر الداكن، مستأنساً بالمخرج الروسي مايرهولد بدلالته التي تشير إلى الضعف.

أما الديكور والإكسسوارات، فمحملة بدلالات ظاهرية وأخرى باطنية، ومنها منضدة صغيرة وكرسي وزجاجة معلقة لونها أخضر داكن ، توحي بأنها تحوي خمراً ، وكتب وأوراق وفرشة إلى الجانب الأيسر من مقدمة الخشبة، مبرزة حالة الكسل والانعزال التام عن الحياة لذلك الفنان، وآلة عود معلقة فقدت وظيفتها، فيما على الجانب الأيمـن مجسم دمية بلا ملامح للوجه، في قيافة رسمية لقائد اوركسترا يعكس الماضي التليد في أوج تألق ذلك الفنان ، وتشكل الشخص الثالث الحاضر الغائب في العرض المسرحي وهو ماضي الهواوي والعديد من الفنانين المهمشين.

ويتم تسليط الضوء على شخصية الهواوي في أحد المشاهد. وفي ظل تعتيم معظم أرجاء الخشبة، يستذكر آخر حفلة له وهو نجم ساطع ، وحبيبته فاطمة ، فيبوح للدمية ذاتها عمّا يكتنزه من حب ومحاسن تلك الحبيبة ، التي «تتألق جمالاً وشباباً» وتصغره بسنوات كثيرة ، ثم لا يلبث أن يقول «الفن ما يوكّلش .. لكنه شرف»، في حالة تداعيات لإرهاصات لاحقته طوال مسيرته بكونه فناناً ملتزماً.

ويشكل مشهد التكريم التعبيري الاسترجاعي أقسى محمولات العرض، في ظل الانتقال من لوحة شبه تعتيم على الخشبة ، تسلط فيها الإضاءة العلوية على الدمية إلى التعتيم الكامل على الخشبة، باستثناء منتصفها، حيث تظهر شخصية تضع قناعاً فتمثل أحد رموز السلطة، يستعرض فيها المبالغ التي أنفقت على حفل التكريم، الذي يقدم فيه للفنان الهواوي شهادة تقدير «كرتونة» بعدد قليل من «الفرنكات» ، وهو ما يعبر عن امتهان السلطة الرسمية في المجتمعات العربية لقيم ورمـوز الثقافة والفن. ويتبعه المشهد قبل الختامي، عندما تقوم شخصية الفنان الهواوي بتعليق الدمية على العلاقة في ظل تعتيم شبه كامل على الخشبة، فيما تسلط إضاءة حمراء عليهما وهو يسعى لشنق نفسه وينتحر، تعبيراً عن القهر والتهميش الذي لحق به. ولم يوفق المخرج بإضافة المشهد الختامي اللاحق لمشهد الانتحار ، الذي جاء محمّلاً بخطاب مباشر وزائدة عن الحاجة الدرامية.

وعبّرت ملابس الهواوي على نحو موفق عن الحالة النفسية التي يعيشها، والتي جاءت بمظهر رث ، دلت على الإحباط والانصراف عن الحياة ، بدليل غياب اهتمامه بمظهره، فيما

جاءت ملابس سعيد معبرة عن حالة الطالب البسيط والفنان الذي بالكاد يبدأ مشواره الفني و عكست الملابس التي تظهر فيها شخصية الفنان التشكيلي «نسيم» بصوته «الأنثوي» والتي يؤديها جمال مـزواري، تلك الشـخصـيـة بـكـل مـا تمـتـلـك من مدلولات زائفة وذهنية مادية ، إذ يأتي مرتدياً قميصاً متوردا وجاكيتاً أحمر فاقعاً، وسروالاً أصفر داكناً، ويضع حول عنقه وشاحاً أصفر.

شارك في العمل : تقني الإضاءة طـارق بولشـراب وتقـنـي الصوت ميمن تركي.

مشهد من مسرحية الجثة – السعودية

أما العرض الثالث فهو المسرحية التونسية «ترى ما رأيت» التي عبّر اسمها عن محمولات ومضامين كبيرة ومتعددة، وحصدت الجائزة الذهبية للمهرجان، وهي للمخرج أنور الشعافي ، عن نصوص شعرية للشاعر التونسي كمال بوعجيلة ، معتمدة على الحركة والمشهدية ضمن اختيارات جمالية مميزة .

العرض الـذي اتكأ كلياً على المدرسة التجريبية وأسلوبية البانتو- مـايم، وإن تداخلت مـع بعض الـقـراءات الشعرية، وتطويع البوح لدى الجسد بالإضافة إلـى تكامل متزامن مع عناصر السينوغرافيا ، وبخاصة تقنيات الإضاءة والعرض البصري، تنطلق مشاهده بإيحاءات عن المرض والوهن والموت ، وسط شبه غياب للديكور والنص التقليدي، لتحل محلهما الحركات والتعبيرات الجسدية الفردية والجماعية، قدمها الفنانون: جلال عبيد ومكرم المنسي وحمزة بن عون ونورس بن شعبان وجهاد الفورتي ، وأسماء بن حمزة ووليد الخضراوي، بأداء مرتفع ومرونة سلسة وفعالة في تشكيل نص غير منطوق، لإيصال المضامين ؛ إذ إن اللغة المسرحية في هذا العمل تجاوزت الفضاء المسرحي لتمتد إلى فضاء أرحب ، تتواصل فيه المشاهد المسرحية مع المشاهد البصرية ، التي كانت تشكل خلفية في عمق الخشبة ولتخرج الحكاية من المسرح إلى الشاشة في صميم عملية توليف بين الواقعي والافتراضي .

واستطاع المخرج النفاذ من خلال هذه التقنيات في دلالات الشعور بـالألم النفسي والاغـتراب في زمن تنتهك فيه أفكار المثقف، وتغتال فيه الكلمة الحـرة المعبرة، فتصاب الذات الواعية بالشلل وهي في صميم بحثها عن الأمل في الانعتاق من قيود استبداد السلطة وتسلطها .

نص المسرحية مقتبس من ديوان للشاعر التونسي المهاجر كمال بوعجيلة عنوانه « ترى ما رأيت « ، حيث عاش هذا الشاعر تجربة مريرة في المهجر، وحيداً وهو يعاني من المرض دون أن يجد من يؤنسه في غربته. وقد حاول المخرج أنور الشعافي توظيف خبرته في المسرح التجريبي لنقل هذه التجربة المضنية ، بالاعتماد على تقنية التقطيع الفني، القائمة على مسرح الحركة والإيماء والصورة.

ومزج المخرج من خلال إفساح المجال للنص غير المنطوق عبر الأداء الجسـدي، بـين مـا هـو واقـع على خشبة المسرح والخيال الافتراضي ، والمراوحة بين المشاهد المسرحية والعرض البصري.

وصعد في مشهد الاستهلال 6 ممثلين إلى خشبة المسرح في عمق الزاوية اليسرى لها بملابس جراحين ؛ من الأسفل خضراء ومن الأعلى صفراء، يتمايلون بـأداء حركي واحد ومتزامن، مصاحب لمؤثرات موسيقية، ليتجهوا نحو منتصف الخشبة ، فيما تبدو الإضاءة المتغيرة من الأعلى والجانب الأيسر خافتة ومسلطة نحوهم.

في مشهد آخر تسير شخصيات العرض خلف ساتر شفاف في الربع الأيمن من عمق الخشبة ، بظل إضاءة علوية زرقاء، تتموضع في عمق المسرح، وتعكس ظلالها على الساتر مقدماً، ليشكل محمولاً لعدة مضامين، أبرزها تلك الظلال التي تحكم الأشياء والمجتمع في خفاء تام.

في تشكيل من لوحات الأداء الحركي ومؤثرات الإضاءة المتغيرة من الزرقاء إلى الخضراء، والآتية من العمق العلوي للمسرح، وحمالة طبية عبرت عن التضحيات والمعاناة من أجل ثورة الشعب لاسترداد حقوقه وكرامته، تداخلت معها قراءات شعرية

مخترقة الفضاء المسرحي الكلي، وبخاصة في نص « وحدي هنا والليل مطرقة يدق القلب على حجر» ليكون محمولات لمضامين تعبر عن الحالة التي عاشها الفرد/المجتمع في ظل التسلط، فيما عبر مشهد لتشكيل جسدي، عن الهجرة غير المشروعة إلى اوروبا وسعي الشباب للبحث فيها عن فضاءات رزق وكرامة، بالرغم مما يعانونه حال ركوب البحر. وقد صاحبه عرض بصري لأولئك الذين يتعرضون للغرق نتيجة تلك الهجرة غير المشروعة في قوارب غير مأمونة، حيث تمتزج المؤثرات الصوتية والموسيقية ومقاطع غنائية وأهازيج، بالإضافة إلى الإضاءة المتغيرة، لتشكل في مجموعها جملة مسرحية خاصة بتلك الحالة .

ومن أجمل المشاهد التي قدمها العرض، ذلك التزامن المتقن الذي وظفه المخرج بنجاح حيث ذات الساتر/الشاشة يظهر في عرض بصري ، دهليز لمستشفى يدفع فيه عدد من الأطباء والممرضين السرير طبي على عجلات، وصولاً إلى طرف الشاشة ، ثم ما لبثوا خرجوا من خلف الستار بذات التشكيل ، مجسدين ذات العرض على الخشبة ، حيث يندمج العالمان الافتراضي البصري والواقعي على الخشبة في آن واحد. ويتبع ذلك المشهد لوحات تعبر عن المعاناة التي اجترحها المكابدون في تصديهم لصنوف القهر والاضطهاد، وأخرى مثلت أداء لرقص الدراويش المولوية ، تصاحبها قراءات شعرية « روح تدور على حالها .. روح تدور ».

وتتجلى السينوغرافيا لبعض اللوحات في عكسها لأحداث الثورة ، حيث الاداء الحركي والجسدي المعبر، الذي يصاحبه مؤثرات الدخان الأبيض للتعبير عن الصدامات بين طرفي السلطة والشعب الثائر، تصاحبه إضاءة زرقاء ، فيما إحدى شخصيات العرض تعكس معاناة أكبر؛ إذ تلتصق في مقدمة جسدها دمية عاكسة حالة الازدواجية لدى بعض من أبناء المجتمع التونسي، وبخاصة الذين شاركوا في صناعة الثورة، ثم يتقدم خمسة من شخصيات العرض باتجاه منتصف الخشبة ، والإضاءة البيضاء مسلطة عليهم وهم في أداء ايقاعي؛ إذ يضربون بأيديهم على الخشبة ، وسادسهم في العمق الأيسر من الخشبة يأتي ملفوفاً بغطاء أحمر تعبيراً عن التضحيات، والعلم التونسي في ظل إضاءة حمراء تؤكد تلك التضحيات .

وفّق المخرج في تقسيم الخشبة إلى ثلاثة فضاءات ، حيث جاء أولها فضاء في عمق المسرح ، حيث تتحرك شخصيات العرض خلف الساتر/الشاشة ، وفضاء المشهد البصري (السينمائي) ، والفضاء الواقعي الحقيقي في منتصف مقدمة الخشبة، حيث تجري الأحداث واللوحات الرئيسة بانسيابية متكاملة، ومتزامنة ، ما ساهم في تكثيف المشاهد واللوحات في ظل أداء مرتفع، وتطويع مميز ومعبر لحركة الجسد، علاوة على توظيف التقنيات السينمائية في هذا السياق، من خلال التقطيع المشهدي لعدد من اللوحات ، مثلما قام بتوظيف الشاشة في جزئها الأعلى لترجمة حوار وحيد جاء مزجاً بين اللغتين العربية والفرنسية، يجري في الجزء الأسفل خلف الساتر بين شخصيتين (رجل وامرأة)، والذي بالرغم من اكتمال ترجمة الحوار الفرنسي الذي جاء على لسان المرأة ، إلا أنه لم يكن مبرراً في العرض، وجاء زائداً عنه، وهو ما لم يلمسه من لا يتقن اللغة الفرنسية، إلا إذا كان المقصود منه تسليط الضوء على ذلك الحوار الخفي، الذي يدور حالياً حول أزمة الهوية في تونس بين العروبة والفرانكفونية، وهو ما أبرزته كذلك بعض القراءات الشعرية والأهازيج التراثية الأمازيغية.

وقد نجح المخرج في استخدام مختلف عناصر السينوغرافيا، وبخاصة الإضاءة، التي غلب عليها اللون الأزرق معظم لوحات ومشاهد العرض، والإكسسوارات والأداء الحركي وإيماءات الجسد، لتشكيل نص مكثف غير منطوق، استطاع من خلاله الولوج إلى الثيمة الرئيسة، وإيصالها للجمهور الذي جذبته تقنيات العرض.

ويختتم العمل «ترى ما رأيت» الذي يحمل اسمه معنى «كأن شيئاً لم يحدث» ، مشاهده بعرض بصري تكون فيه إحدى شخصيات المسرحية على السرير الطبي المتحرك، فيما يتساقط الثلج من حوله، ليخرج من خلف الساتر/الشاشة واقعاً على خشبة المسرح في ذات التزامن السابق باتجاه الجانب الأيسر من الخشبة، حيث تتساقط حبات بيضاء من المؤثرات تعبر عن الثلج الذي بدوره يحمل مضامين فكرة التطهر .

وشارك في العمل : فيديو: جمال شندول ، والإضاءة :عبدالكريم ضيف الله ، والصوت: وسام سيف النصر، والملابس: فتحي شندول.

وجاء العرض المسرحي الأردني «في الانتظار» للمخرج محمد الضمور عن نص للكاتب هزاع البراري، عابقاً بجمالية المشهد والمضمون، حيث اتسم بالشعبوية والحيوية والالتحام مع الجمهور إمتاعاً وإفادة، إضافة إلى تحقيقه لعناصر المدرسة الواقعية في المسرح، بمحاولة تصوير الواقع بجماله وقبحه، دون النأي عن التناغم مع الرمزية ومدلولاتها، وبيان سلسلة من المعاني والقيم والتعبير عنها بشكل مقنع، للوصول إلى مستويات عميقة من الوجدان والعاطفة.

العرض -الذي قُدم خلال مهرجان المسرح الأردني التاسع عشر ، وشارك أخيراً في مهرجان ليالي المسرح الحر، محققاً

جائزة لجنة التحكيم الخاصة- جاء بسيطاً غير مركب، ومكثفاً من حيث النص المنطوق وغير المنطوق ، يستهل مشاهده بإيقاع احتفالي بدخول خمسة ممثلين يلهون ويرقصون، يجسدون شخصيات مشردين ومتسولين ومهمشين وتصاحبهم مؤثرات موسيقية، حيث تجري أحداثه في محطة ما أو مكان متغير وقلق، ، فالأشخاص عابرون متنقلون، والأحداث غريبة وغير متوقعة، والزمن يبدو مسطحاً وعلى عجلة من أمره.

النص المنطوق جاء بالمحكية الرشيقة، ويمتاز ببنية لغوية تعتمد المفردة العامية السهلة والقريبة من التصوير الشعري، ما يسهم في زيادة فاعلية الممثل على الخشبة، ويقرب المسرح الجاد من الناس بمختلف مستوياتهم الفكرية والثقافية.

ويأتي النص لاقتناص شخصيات متشظية ومعبأة بالحيرة والأسئلة. وتسعى مفاصل العمل للقبض على لحظات الزمن العجولة وإمهالها، بغية إعطاء حركة أكثر بطئاً للأحداث ، من أجل تحقيق رؤية درامية أكثر عمقاً وأبعد أثراً من النظرة الخاطفة والمظللة لما يجري على الساحات العربية.

النص المنطوق للعرض المسرحي لم يبتعد كثيراً عن النص الدرامي الأصلي (المكتوب) ، وتميز بحس كوميدي ناضج، أو ما يطلق عليه الملهاة الذكية في المسرح ، التي تنتقد شؤون المجتمع وشخصياته والآراء السائدة فيه بأسلوب فكه متزن، ، يأتي من خلال مفارقات المواقف وطرافة الأحداث، دون قصدية وافتعال، واتكأ على كوميديا الموقف والألفاظ محققاً متعة الفرجة، فيما جاء الحوار يحمل دلالات حالة الانتظار لدى المجتمعات العربية، التي علقت في الفراغ خارج إطار الزمن، وتحلم بالتغيير، في حين أن المجتمعات الأخرى حققت نقلات حضارية مختلفة.

وعمل المخرج الضمور على توظيف عناصر السينوغرافيا بصورة جمالية لإيجاد عالمين متداخلين على ذات الخشبة وفق رؤيته الإخراجية، أحدهما كان في عمق خلفية خشبة المسرح حيث يجلس المتسولون المهمشون يرون ما يجري من حولهم، فيما لا أحد يعيرهم أي اهتمام، والعالم الثاني اتكأ على النص الدرامي الأصلي (المكتوب) والذي جاء ديكوره حافلاً بالمحمولات السيميائية ومنها الحقائب وحبال الغسيل وجهاز الكشف عن الأسلحة الالكتروني وبراميل. ومثلت هذا العالم الشخصيات الرئيسة وهي جابر العجوز والصحفي المثقف اليساري والمرأة المحافظة والراقصة، في حين غابت شخصية عامل النظافة الموجودة في النص الأصلي.

تتمثل أدوات الممثل في جهازين أساسيين هما الجهاز الخارجي وهو عبارة عن الجسم والصوت، في حين الجهاز الداخلي يتمثل في الأحاسيس والمشاعر والانفعالات.

وجاءت شخصية جابر العجوز العتيق الذي هو أقدم من دوار الداخلية(ميدان جمال عبدالناصر في عمان بما حمل من دلالات سياسية حديثة) بحسب تعبير الشخصية عن نفسها، والتي أداها الفنان المتعدد المواهب يوسف كيوان، وهو الذي يحرس المكان الزاخر بالذكريات وملل الانتظار الذي ينخر الذاكرة، ويكسر سنين العمر ، ويكون عرضة لاستهزاء أولئك المتسولين/المشردين الذين لا يكفّون سؤاله ، متمكنة من حيث التحكم بطبقات الصوت بحسب سياق العرض والنص المنطوق، بالإضافة لتمكنه من تأدية مقطوعات غنائية محلية وعربية بشكل مميز ، كونه مغنياً قبل امتهان التمثيل.

وكان كيوان موفقاً في الأداء الحركي بالرغم من المبالغة أحياناً في الإفراط في الهزل ، والسقوط في فخ ملهاة التصنع أو «التمثيل التهريجي» والإضحاك لمجرد الإضحاك، إلا أنه لم يبتعد كثيراً عن أسلوبية الكوميديا الخفيفة. واستطاع كيوان التعبير بحس مرهف في المواقف الغنائية ،فجاءت الانفعالات شبه متسقة مع المواقف الدرامية، واكتسبت شخصية العجوز تعاطف الجمهور، إلا أنها لم تكن على درجة عالية من الإقناع عند تجسيدها.

مشهد من مسرحية الجثة – السعودية

أما شخصية شكري الصحفي /الفنان زيد خليل مصطفى، الذي يسجل من خلال آلة التصوير الفوتوغرافية الأحزان والدموع والأحلام المكسورة ولحظات الزمن وأحداثه، فعبرت عن حالة المثقف التقدمي المتشظي ، الذي لا يقبل أن يأتي التغيير دون أن يمر من خلاله.

لم يمنع الحضور القوي لأداء الفنان زيد خليل مصطفى لشخصية الصحفي شكري وتوظيفه أدوات الجسم (مناطق الرأس والجذع والأطراف) والمشاعر والانفعالات في مواقف درامية معينة بشكل متميز، من الكشف عن غياب بنية متماسكة المعالم محمولة ببعد وظيفي للشخصية، فيما كان التعبير الصوتي متميزاً.

رانيا فهد الضمورالتي مثلت دورعائشة ، المرأة المحافظة والملتزمة دينياً ، وتتحدث عن التفتيش في بلاد الغربة ، حيث تُمتهن إنسانية الإنسان، كانت أقل حضوراً في التعبير من خلال أدوات الجسم والصوت، ولم توفق بالتعبير بعفوية من خلال أدوات التمثيل المتصلة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات .

وشخصية الراقصة / الفنانة حنين العوالي، التي تدخل إلى المشهد بردائها الأحمر تؤدي حركات راقصة وتتلوى بإغراء، تنطق بلسان حال مختلف فئات المجتمع التي تبحث عن التغيير، فيما عبر عنها جابر العجوز بأنها «جامعة للفن العربي» مسقطاً الوضع المتردي للأمة العربية وجامعتهاوقد استطاعت التعبير بعفوية من خلال أدوات الجسم واتساق حركتها مع المواقف الدرامية، إلا أن غياب المشاعر والأحاسيس والانفعالات عنها كان واضحاً .

واستناداً لمقولة « استان سلافسكي» : «لا يوجد أدوار صغيرة وأدوار كبيرة وإنما يوجد ممثلون صغار وممثلون كبار» ؛ ومن هنا الاحتفاء بشخصيات عالم المهمشين التي أوجدها المخرج ولم تكن في النص الاصلي، رغم صغر المساحة الدرامية- التي وظفت لهم في العرض المسرحي «في الانتظار» وبخاصة الواعدة و«زعيمة أولئك المشردين» وأصغرهم سنا بتول الضمور ، التي عبرت سيميائيا عن «الضمير» ورغم شغبها الطفولي البريء، استطاعت تقديم أداء متميز لم يخل في البنية العامة للعرض، بل أكسبه دفقاً وحيوية، في حين جاء أداء عمر الضمور/فراس دلالة المستقبل المحمول بالأمل والتغيير إلى الأفضل وزرع المستقبل بكل مكان، خالياً من الفعل الدرامي في استخدام أدوات التمثيل للجهازين الخارجي والداخلي والأداء المقنع.

ولم تبتعد الرؤية الإخراجية للضمور كثيراً عن المزج بين المدرستين الرمزية والواقعية، فقد ظهر تأثير بيرتولد بريخت واضحاً على العرض، حيث يقوم بهدم الجدار الرابع(كسر الحائط الرابع في المسرح ، هو كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلى حالة المشاركة في الفعل الدرامي) ، وتقسيم المسرحية إلى مجموعة من اللوحات السردية المستقلة، والالتجاء إلى تقنية التغريب والإبعاد واللا اندماج على مستوى التمثيل والتشخيص والأداء، فجاءت عناصر السينوغرافيا معبرة عن الملامح الدرامية للعرض المسرحي، ومتسقة مع مجريات أحداثه وسياقه ومحملة بدلالته ومكملة له.

فجالون «الكاز/الكيروسين» الذي تحمله شخصية شكري حال دخوله المشهد الأول للعرض ، عبر عن قضايا المحروقات في الأردن وقرارات رفع الدعم عنها ، التي لاقت عدم ارتياح لدى المواطنين. أما البراميل التي لم تبق صامتة، بل وظفت بشكل درامي لتجسيد المفارقة، والسخرية، والباروديا (المحاكاة الساخرة التي يتقاطع فيها الواقع واللاواقع)، والأسلبة اللهجوية والفضائية (هي محاكاة أسلوب كلام الآخر اللهجوي وأسلوب الفضائيات والدعايات التلفزيونية)، فيما عبّرت إطارات السيارات المهترئة والمتموضعة في منتصف واجهة الخشبة المسرحية عن سيرورة الحياة بالرغم مما تزدحم به من صنوف المعاناة، وعبرت الحقائب عن السفر والترحال المستمر، علاوة على الهجرة . أما حبال الغسيل والملابس المنشورة عليها والتي لا تجف، فقد عبرت عن آمال معلقة وغير منجزة ، وهي تحمل عمقاً إنسانياً وزمنياً بإسقاطات على قضية فلسطين ، التي تراوح مكانها منذ عام 1948، وغيرها من محمولات تتعلق بقضايا المجتمعات العربية. وظهر العمق الذي صنعه المخرج الضمور في خلفية المسرح، حيث عالم المهمشين معبرعن امتداد زمكاني غير محدود.

وناقش المخرج في عرضه تفشي وانتشار لغة التخوين والاتهام وفوبيا الأجهزة الأمنية والمخبرين، الذين أحكموا قبضتهم على الواقع العربي بمختلف تفاصيله، وحالة الشك التي تنتاب الفرد من الآخر، وغياب الضمير العربي وبخاصة في المشهدية التي ينادم فيها الصحفي شكري جابر العجوز ويحتسيان الخمر، بما حملته هذه اللوحة من إسقاطات سياسية واجتماعية. وقد جاءت الإضاءة موزعة في معظمها بين الأبيض والأصفر ومنسجمة ومتحركة ومتغيرة بنجاح وفق الرؤى الإخراجية ومقتضيات العرض، وكجزء من السينوغرافيا التي عكست عناصر المدرسة الواقعية، حيث تميزت بالفنية والجمالية العالية ، وعلاقات الخطوط والشكل واللون لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلاً من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء، وهو ما ظهر جلياً في توظيف المخرج بنجاح لمختلف تلك العناصر، ممتزجة مع عنصر الإضاءة في خلق عالم المهمشين في العمق

الخلفي للخشبة ، والذي جاء ممتداً معبّراً عن اتساع رقعة هذه الطبقة، مثلما عبرت الملابس والأزياء والإكسسوارات المرافقة لهم (مثل نظارات الصحفي شكري) عن الشخصية ودلالاتها . وجاءت ملابس العجوز القديمة والبالية معبرة عن متتاليات سنيّ الانتظار، وثوب الراقصة الأحمر بمدلولاته الرومانسية، فيما عكست ملابس الفنانة رانيا/عائشة شخصيتها المحافظة والمتشددة. أما المؤثرات والموسيقى والغناء والأداء الحركي الكوريوغرافي فقد جاءت مكملة للعرض ومحملة بمضموناته دون الإخلال في بنيانه .

العرض المسرحي الاحتفالي «في الانتظار» مع بعض ما تعثر هنا أو هناك جاء مكثفاً حاملاً قيماً جمالية عميقة وبالغة، فحاز إعجاب الجمهور، وحقق إيقاعا فرجوياً حرياً بالتقدير. ويختتم العرض بمشاركة جميع أعضاء الفريق وقد توزعوا بشكل متسق على خشبة المسرح في ظل إضاءة حمراء وزرقاء خافتة لا تلبث أن تُستبدل بشبه تعتيم تدريجي ، وهم يرددون «إحنا بنصير الفكرة والفكرة بتصير إحنا» يرافقه إيقاع متواتر بأقدامهم، فيما إضاءة علوية بيضاء «سبوتات» مسلطة على كل منهم منفرداً ، تعبيراً عن تعظيم قيمة كل فرد في المجتمع.

والديكور والأزياء نفذها خليل أبو حلتم، والموسيقى نور أبو حلتم فيما الإضاءة للفنان محمد المراشدة.

واختتمت فعاليات المهرجان بالعرض المسرحي الكويتي «نيرفانا» التي حازت على جائزة المهرجان الفضية، وقدمتها فرقة مسرح الخليج العربي على مسرح هاني الصنوبر (الرئيسي) في المركز الثقافي الملكي، وهي من تأليف فاطمة المسلم وإخراج يوسف البغلي، وبطولة إبراهيم الشيخلي، وعبدالله التركماني،وميثم بدر، وراوية الربيعة، وعلي بولند، وعبدالله البصيري، وفواز حمادة، ومحمد عابدين، وعبدالله العنزي، وهجرس الهجرس. والديكور: حسين بهبهاني، والإضاءة :فهد الفلاح، والموسيقى :أحمد القلاف، والصوت: بدر سالمين ، والأزياء: عبدالرحمن الصفران، والكيريوغرافي: مشاري الجمعان ، والمكياج: عبدالعزيز الجريب.

«نيرفانا» في المفهوم البوذي تعني ابتعاد الإنسان عن كل المؤثرات الخارجية التي تحيط بذهنه وجسده، ويصل إلى هذه الحالة المسماة «نيرفانا» بعد فترة طويلة من التأمل العميق، فهي في تعاليم «بوذا» تعني إخماد شهوات الفرد كلها، وما يترتب عليها من ثواب عند إنكار الذات والبحث عن الحقيقة والهدوء والتركيز والسيطرة على النفس وارتقائها.

ويتحدث العرض المسرحي الطقسي الفلسفي الاحتفالي

مشهد من مسرحية نيرفانا – الكويت

«نيرفانا» المأخوذ عن نص عالمي ، والذي لم يبتعد عن المدرسة الأرسطية، عن مفهوم بوذي يشير إلى تناسخ الأرواح بعد الموت ، وانتقالها من كائن حي إلى آخر، من خلال قصة حب تجمع بين صانع وبائع أوثان ، يعتنق معتقداً دينياً غير الذي تعتنقه الفتاة التي أحبها ، والتي تحاول مراراً أن تُدخله في ديانتها ، سواء بالإيحاء له بأن يصبح راهباً ويلتحق بمعبد عقيدتها لكي تحبه، فيتبع رغبتها حتى يثبت لها مدى حبه لها ويلتحق بالمعبد دون الاعتقاد أو الإيمان بمعتقدها .

وتتطور أحداث العرض المسرحي الذي نصه الأصلي يقدم تحليلاً مفصلاً ودقيقاً لذلك الطرح الميثولوجي ،وبالذات التناسخ، وانتقال الروح، من جسد حي إلى جسد حي آخر، حتى ينال إعجابها، وأثناء قيامه بالتعبد وهو تحت سيطرة الكاهن الأعظم ، يأتيه خبر موت أمه ليفجر ما بداخله من مشاعر مختزنة، ويتمرد على الكاهن ومريديه بردائهم الابيض والموشح من الجهة اليمنى باللون البني.

ويقترب النص والعرض من رواية «سدهارتا» للكاتب الألماني «هيرمان هيسه» وهي قصة البحث عن الذات في الحقيقة المطلقة، فيبدو «سدهارتا» ابن البرهمي البار الذي أصبح كاهناً وأميراً بين البراهنة، متطلعاً إلى أحلام وخواطر تختلف عن واقعه المليء بالرتابة والخواء؛ لهذا بدأ في رحلة بحثه عن ذاته والتحق بالسمانيين ثم بالغوتاما ليتعلم الوصول للخلاص، ولكنه استطاع أن يكتشف أن هدفه لا يتم إلا باكتشافه نفسه بنفسه، بحيث تجعلنا نغوص في أعماق الذات لنعيش معها في سعادة مطلقة.

استهل العرض مشاهده بأداء وتشكيلات حركية لعدد من الممثلين يجسدون مجموعة من مرتادي السوق، وبينهم «يانا» بائع الأصنام أو الآلهة التي لا يؤمن بها ، فهو من صنعها ، و«مايا» تلك الفتاة التي وقع في غرامها، تطلب منه أن يصبح راهباً ليأتيها بالوصايا، فيدخل المعبد ويلتقي بالراهب الحكيم الذي يقسو عليه حتى يتجرد من كل الملذات الدنيوية ومنها

الحب، ليتجنب المعاناة ، وكذلك الاكتئاب والحزن والقلق، أما الوصايا الخمس فهي: لا تقتل، لا تسرق، لا تكذب، لا تسكر، لا تقم على دنس.

وتتسارع الأحداث بموت والدة الشاب «يانا» ثم تناول محبوبته «مايا» للسم حتى تعرف مدى صدقية اعتقاد تقمص الروح، وتسجى في المشهد الختامي في مقدمة خشبة المسرح ، فيما الكاهن في الأعلى يتابع ويانا قد صعد على قاعدة «الآلة» مردداً«مايا ستعود» ليسدل الستار على تعتيم كامل على الخشبة والممثلين في حين الآلة تدور بهم ومن حولها ومعها مريدو الكاهن.

قام مخرج العرض بتفتيت النص المسرحي ليجعل السياق الدرامي في العرض أكثر إثارة بوضع الاستعراض، الذي احتوى العديد من لوحات الأداء الحركي التعبيري المصاحب للموسيقى ،التي عبرت عن جزء من النص غير المنطوق للعرض، إلا أنه لم يوفق مع شخصية الكاهن/رجل الدين التي جسدها الفنان عبدالله التركماني ، بالرغم من تميزه في الأداء، وتعاطيه مع الحالة بالرقص، بعكس ما يجب أن تكون عليه أكثر رزانة وعقلانية، غير أن المسحة الكوميدية لم تغب عن الشخصية ، التي لربما أراد من خلالها بث رسائل ذات طابع تهكمي.

ونجح البغلي في إنشاء فضائين في مشهد تفصل فيه ستارة شفافة ما بين الفتاة «مايا» خلف الستارة في مؤخرة الخشبة متوجهة إلى يمينها وحبيبها «يانا» خارج الستارة في مقدمة الخشبة متوجها نحو الجمهور بأداء لا يخلو من الفيض الرومانسي والشغف بالمحبوبة، تعبيراً عن حالة الحلم أو التخيل فلا يلبث حتى يتحول إلى كابوس يرى محبوبته فيه، تتملكها الأنانية والقسوة عليه ، ثم ما يلبث حتى يستيقظ منه متزامناً مع ارتفاع الستارة ، التي تفصل بين الممثلين، تعبيراً عن انجلاء الحلم وتوحد الفضائين.

ويذهب المخرج يوسف البغلي، وفي أولى تجاربه، إلى تكثيف تلك العلاقة الجدلية، بين الإنسان وسطوة رجال الدين وتسلطهم، عاكساً أبعاداً إنسانية رومانسية في مواجهة الأفكار الرجعية ، ليمثل العرض حالة من الصراع بين العقل والمتاجرة بالدين. ومن هنا جاء توظيف المؤلفة لفكرة النص الأصلي لواقع الإنسان العربي التائه بين أفكار ومعتقدات وتكتلات، كل يحاول أخذه إلى جانبه، ويبقى الإنسان في حالة انكسار تام لعجزه الواضح في رحلة خلاصه هذه.

وفي نص العرض المنطوق الذي جاء باللغة الفصحى نجحت المؤلفة المسلَّم إلى حد بعيد في تقديم حوار فلسفي يحتاج من المتابع المزيد من الوعي والنضوج والتفكير العميق ، للإجابة عن الأسئلة العديدة التي يطرحها نصها، الذي جاء محبوكاً وحاضراً بفعله وبنائه الدرامي، حيث تتصاعد الأحداث إلى الذروة.

وجاء ظهور الممثلين الشيخلي وبدر جيداً في العرض، فيما الممثلة راوية الربيعة لم توفق كثيراً، حيث برز بشكل واضح غياب التجربة الكافية لديها، إضافة إلى عدم قدرتها على التحكم بطبقات صوتها، في حين ظهرت فرقة الأداء الحركي التعبيري في حالة انسجام وتناغم مميز، من خلال التشكيلات التي قدمتها سواء في بداية المسرحية أو خلال مشهد الكاهن والمعبد.

ووظف المخرج في جانب الديكور الذي نفذه الديكوريست بهبهاني، رؤيته الإخراجية على نحو مميز ، معتمداً على قطعة ديكور كبيرة «آلة متحركة بشكل دائري» توسطت المسرح ، وحققت حالة من ثراء للسينوغرافيا والعرض والمضمون ، كانت بمثابة مفتاح العمل، حيث جاء عبارة عن عمود بذراعين وقماش مرسوم عليه بيوتاً، ويتحول إلى ألوان خاصة بالمعبد، قدمت مشهدية بصرية ممتعة ومتنوعة تتشكل بمعايير وحساب ومواصفات واشتغال على الزمن والمكان والتغيير والدلالات ، وبخاصة مكان جلوس الكاهن المتسلط بلحيته العظيمة ، ورداءه الأحمر في المستوى الأعلى، للتدليل على المكانة الاجتماعية الرفيعة له دون سواه، وتناغمت تلك الآلة مع الإضاءة والموسيقى الخاصة بالعمل والحركات التعبيرية للممثلين، ما حقق لغة بصرية عالية الجودة.

وجاءت الإضاءة مكملة لعناصر السينوغرافيا الأخرى موزعة ومتغيرة بحسب سياق العرض ومشاهده من الإضاءة البيضاء و الصفراء فالحمراء العلوية ، المسلطة على الممثلين ، وما تحمله من مدلولات، بالإضافة إلى المصابيح اليدوية، التي شكلت جزءاً منها، علاوة على كونها من إكسسورات العرض ، بحيث حققت بمجملها فرجة مسرحية جيدة.

أما الأزياء الاستعراضية فجاءت ملائمة ومنسجمة ومتناغمة مع الموضوع ومعبرة عنه، وكان للتأليف الموسيقى نصيب من الرؤية الإخراجية، فاستخدمت بشكل مناسب، فيما تكامل المكياج المتقن مع عناصر السينوغرافيا الاخرى.

وشارك من الأردن على هامش المهرجان مسرحيتا «سلافة النمرود»، من إخراج رائد شقاح وأداء إياد شطناوي، ونهى سمارة. و«ضرر التبغ» إشراف علي شبو، وتمثيل أحمد العمري.

وضمت لجنة التحكيم في هذا العام، ثلاثة أعضاء من المشاركين في لجنة التحكيم في الدورة السابقة وهم الأردني نبيل نجم، والتونسي محمد العوني، والكويتي عبد الله راشد، إضافة إلى الأردنيين ماهر خماش، وفراس الريموني.

إيقاع الصورة الاحتفالية الصوفية
في عرض مسرحية «يا ليل يا عين»

فراس الريموني / الأردن

انطلقت رؤية المخرج خليل نصيرات من مجموعة أفكار فلسفية فنية في صناعة العرض المسرحي ، وهي الغربة وسريالية الكون والثنائيات وهجرة الروح ، وتشتت البؤرة عبر محور رئيسي وهو الدائرة.

فالدائرة نبض المشهد تحيلنا إلى دلالات فلسفية ووجودية وجمالية تشكيلية، حيث وجدت الشخصيات نفسها محاصرة داخلها ، تسعى جاهدة للخروج من دوامتها، لكنها لا تستطيع . وتستهل المسرحية بدايتها من القاعة الخارجية مع ابتهالات العيد والفرح.

وبعد تهاليل العيد بدأ العرض بالصلاة ، ومن لحظة السهو وهي الزمن الحلمي الذي تهدم فيها مكنونات المصلي ليعاد تكوينها دون سلطويته في صناعة الوصل . هكذا فقد الإمام الخيوط الروحية مع المصلين وخرج من نوافذ الجسد إلى واقع صوفي وأرواح متزاحمة نحو الخلاص ، ليصنع مجتمعاً وهمياً مصاباً بالقلق الوجودي، أجساده بوليسية وأرواحهم ثملة بخمرة الغربة ، وتدور في دوامة العزلة بعيداً عن واقع الزيف.

تدور الدائرة بالإمام وبالمصلين وتحرك الكون خارج الزمن الرياضي وخارج زمن الركوع، ليدخل في زمن الحلم والزمن الأسطوري والزمن الصوفي، ليكشف عن أرواح تهيم في زقاق النسيان ...تأخذه لحظة السهو والحلم عبر يا ليل ياعين من إمام إلى كاتب إلى حلم إلى صورة إلى إيقاع إلى أرواح إلى أنفاس إلى مأساة وبؤس، إلى تشظيات إلى دوامة إلى دوائر مغلقة . صراع وجودي على مساحات فارغة في وطن العجائب والغرائب.

فهي تتشكل لديها من عدة متناقضات : الحاضر والغائب، والحركة والثبات ، المشّاء والجالس ، هروباً من قيد الزمان والمكان. وتستمر الثنائيات : الآمر والناهي ، الذات والآخر، فلسفة الموت والحياة ، الموت في الحياة والحياة في الموت ، وتتداخل الثنائيات مجدداً : المهزوم والمنتصر ، الأول والأخير ، النعيم والجحيم، الأعمى والبصير، الغني والفقير، الجاهل والعارف، التملق والتعفف ، التلميذ والمعلم ، الجاهل والعارف .وها هو الحوار ينقل عبد الله من المجذوب إلى الحكيم. إنه سحر الأجوبة وصراع الأضداد.

هنا يضع المخرج هذه الثنائيات شكلاً وفكراً وهي تتصارع في دوائر الحياة، ففيها الأرض تدور والسكارى تدور، والدراجة تدور والظلال تدور، والدرويش يدور ويتحرك في حلقة ثوبه حلقة، والحياة والموت حلقة، والسبحة حلقة، هي حلقات كالسلاسل تقيد الكون بنظام دائري، فنقطة البداية والنهاية واحدة ، وتاج ليلهم القمر دائرة ، وموسيقاهم تتحرك بدائرة

تلف المكان . دوامة الحياة دوامة البداية والنهاية ولا منطقية التسلسل ..لوازم الشخصيات تكبلها باشتراطات الجسد على الأرواح، الضحك يظهر هستيريا الشخصيات المهزومة في قشعريرتها....والسخرية من الذات والفكرة تفجر ضحكة تدين المنطق والعقلانية ؛ دوامة الحياة وتداخل حاضر الشخصيات ولحظات الشعور الجمعي في تهاليل العيد تحيلنا إلى طاقة الفرح والاستثناء.

والدائرة لغة تعني الهزيمة والسوء والشر الكبير ، وتنذر أيضاً بالتشاؤم والحظ المتعثر. وفي سورة التوبة آية 98 يقول الله تعالى «عليهم دائرة السوء».

وقد تعني الدائرة أيضا التناغم والانسجام ونمط التوحد في معناها المثيولوجي، فهي في رمزها الأسطوري تعتمد على فكرة الارتباط والتكامل وليس الانفصال.

إنها دوامة بمعناها الفلسفي ؛ دوامة لامتناهية من الاكتشافات ممزوجة بطعم الحياة الغامض والممزوج بالقدر المحتوم . إنها لحن فلسفة الحياة الدائرية ، فالشخصيات لا تجد أنفسها منها إلا إليها ، ثم إلى أنفسها ذاتها ؛ بمعنى آخر تدور بهم الدائرة مرة أخرى لتنتهي إلى النقطة نفسها التي بدأوا منها.

وعند سبر أغوار الدوائر في العرض تخرج بمعاني عميقة وغامضة في آن واحد ، فهي الموت والحياة والبداية والنهاية معاً.

الدائرة حاضرة بمسرحية «يا عين يا ليل» بأشكال فوضوية ورمزية، فهي تعبير دائرة السوء عن مأساة الإنسان وعبثية فعله.

ففي مشهد الظلال عبد الله يحلِّق بظلاله مثل طائرة ورقية يحركها بشعاع أسود يحمل سجادة الصلاة. يبحث عن طهارة المكان، بين دنس العيون والأقـلام البوليسية التي تلاحقه. سجادته كأنها بساط الريح الذي يحمل الجسد الأثيري فوق تلك الإحياء التي يشتم فيها رائحة الموت... سلوك غرائبي لا يفهمه الآخر إلا كمجذوب.

هو الرجل وقرينه عبد الله الجسد المسكون والجسد الساكن... الموج الهارب يحمل تمائمه المقدسة على ثوبه ويحمل طهارته حيث يتوضأ في صحنه، سجادته على كتفه وأبواب اللقاء مع السماء متاحة ...يحذر من العاصفة لأنه من «يزرع الريح يحصد العاصفة». ويرى أن لا قيمة للوقت، فالليلة دهر. ويربط العقل بالظلام ، ويهمس في أذن الأرض سجوداً ليسمعه من في السماء.بينما عبد البصير يعيش في فضاء الظل ويحاوره...»الليل سلطان متوهج والقمر التاج لكل الشعراء والمجانين المتسكعين العميان» هنا يتفجر الفرح والحياة ولا ميزان للربح والخسارة .

عبد البصير عاشق الظلال يجد فيها ضالته، وظلال الطفولة شخص طيب متفائل بالحياة ، عانى الكثير من القمع السياسي والفكري . هو كاتب مبدع قرر أن يتمرد على الواقع متأملاً رسالة كونية إبداعية لم يكتبها مسرحية ، بل عاشها وغناها موالاً حزيناً.

أصابه الانفصام في الشخصية ، حيث يتعرض لتحقيق سريالي سفسطائي يدفعك للضحك والبكاء في آن واحد ، إنه سجين فاقد المسافات مستغرباً لكل الأشياء، ومغرَّباً عنها.

كان هـروب عبد البصير في البوح الغنائي الصوفي الروحي وغياب الجسد وعن رؤية الأعمى وعمى البصير، وعن معرفة الغائب دون أن يراه، وعن الله والقديسين . هنا نرصد بعده الصوفي في حكمته وهلوسته وكلامه وانفصامه.

ها هو يحلق ويطير ويرى المرأة عاشقة حتى الجنون ، تتأمل ،تندب، تعشق ، تهمس، تبصر ، ترقص، تغزل، ترسم ، تشعر، تتصوف، يتلاشى الجسد وتحلِّق الروح.

وفي مشهد ابن هدي والصافية نجد الثنائيات بدوائر الانتظار من لقاء وهروب روحاني ومتطرف...الخ

صافية تركها حبيبها حبلى بطفل وبالوعود، علاقتها به علاقة غير شرعية. في مكان ضبابي تدور وسط دخان مسموم فتشعل روحها بسيجارة ابن هدي فيولد الغياب عن الواقع ... تتجمل من أجل مسح عار هذا المكان وتقول: «لو كان هذا الزمن جميلاً لما تجملت». ضحية من ضحايا المجتمع ، إنسانة رقمية تعد الأيام وتسأل عن ابن هدي وتنتظره على الحدود الوهمية مع ابنتها فرح ؛ فرح تلك الطفلة التي ارتبط اسمها بتفجيرات فندق فرح بالمغرب ، فها هو ابن هدي يفخخ نفسه للقاء ابنته فرح ؛ إنه وأد البنات... إنه اللقاء وسط فوضى الهروب ..جاء محملاً بالعقلية الهدامة ، إنه صراع تاريخي بين الدراويش الروحانيين والبناء الفكري المتطرف.

كما نجد دوائر الغربة والضياع والثنائيات في مشهد البحار. فهو يعوم بأمان على شواطئ الحانات، يدندن بآهات الهروب. تقوده تلك الكؤوس التي أفرغها بالحانة..يلاعب أعمى يسوق دراجته على ذبذبات ومجسات البصيرة...يتسول بشروط ، يحدد نوع العملة ولونها وصنف السجائر، إنه درهمان . يتسول بكل العملات : الدولار والدينار والليرة ، فاقد الخصوصية ، مستهلك يريد سيجارة أمريكية بلون الويسكي الأصفر.

الأعمى الحاضر يرى ما لا يراه المبصر.هنا فلسفة الصراع وتحقيق الوجود ، فالغياب سمة الوجود . من هنا تخيل أنه بحّار تفتحه، عنده آفاق الإحساس بالأشياء بدقة ، وهو إنسان محمل بالمعاناة ، ثمل من حالة الضياع وأسئلة الهوية ، ضاعت الملامح فهو سؤال فيه جدلية شخصية لها سابق ولها مستقبل وليس لها حاضر ، وكأنها في غيبوبة وهو غني وفقير ، حكمته تعطيه الجانب الصوفي ، يهوى الظل والليل ويهرب من النهار ، شخصيته مضطهدة منكسرة ، أضاعها ونسي ملامحها وراح يدور في حلقة مفرغة .

وتتجلى دوائر الزمن الفلسفي ودائرة الألوان في مشاهد الجوقة.

رؤوس ملونة...نظارات سوداء وخلاخيل تقرع الجرس كل لحظة دون البدء.

ضحكات تدفع المسافات بإيقاع. إنها لعبة مضحكة..إنهم يلعبون، يسخرون من لعبة الحياة، إنهم يقهقهون مع الموال ، إنهم يضحكون هروباً من الضعف إلى السلطة.

وفي طقس الدروشة تتجلى دوامة الحياة بحثاً عن الخلاص . يدورون حول قلوبهم ..حول الله بداخلهم ، بشكل متوازن ، تحرقهم نار وهّاجة.

تدور الدائرة بالشخصيات، يرقصون على إيقاع الدروشة ، تحلق أرواحهم وتتحد مع السماء ، ويقودهم هشام مدرب الرقص الصوفي ليعلمهم الدوران حول أنفسهم مع الدورة الدموية خوفاً من هبوط القلب..ثبات بالرِّجل اليمنى والأخرى متحركة حول المحور، وبالتالي الجسد كاملاً.

والتنورة تدور وحلقات تفضي إلى حلقات مضيئة ونورانية.. شعاع نور يشكل محوراً، تصعد الروح وتهبط في كل دورة يحركها الإيقاع الموسيقى ، ونبض قلب الشخصيات الصوفية التي تحركها وفق نظام داخلي.

الدرويش يتحرك بدائرة من الداخل إلى الخارج باتجاه عمودي ، يدور شيئاً فشيئاً حتى تكتمل الدائرة.. يده على صدره ، وكلما ازداد دوراناً يتحرر من كل فكرة دنيوية ، وتبقى فكرة اللقاء مع الله والاتحاد الروحي معه.

هكذا بنيت الشخصيات تأليفاً وإخراجاً، حيث نجدها حلميه بلا ذاكرة ، بلون الماء ، تعتمد لعبة الوجه والقناع. إنها أقنعة تدور فوق وجوه، ووجوه بلا ملامح تدور حزينة في ظلمة الغربة. ويتهجد الإيقاع نزولاً عند مهابة الجسد الأثيري...أجساد تعبر القارات... ظلام مشع وشعاع باهت وجوه هاربة خلف أقنعة هاربة خلف أكذوبة الوجود الفردي ، وغربة الجسد وسط ضجيج وبياض أسود وسواد أبيض.

وأقنعة الإيمـان ومسابح مستأجرة ، وأرجل الانتظار أنثوية تتحرك على رؤوس الأصابع .. شخصيات هلاميةتدور حول قدرها، حول رسم نهايتها، ليس بمقدورها الهروب ، تعيش ساعة لا قبلها ولا بعدها...سفسطائية الزمن كأنها عقارب ساعة كلما غادرت مكانها زحفت باتجاهه، وكلما اكتمل البدر دائـرة عـاد هـلالاً ،القلوب مـلأى بالحـزن، والصدور تفيض بالقهر، مرايا محدبة أبعادها غير واقعية ، وخرافة الانتظار تفجر اللقاء بضحكات دامعة بزمن يدور والساعة متوقفة .

والصوفية في العرض تلك الطاقة التي تلف المكان، فتخرج الشخصيات من البؤس إلى البؤس...وتجعلها تدور حول نفسها، حول أفكارها، حول بيوتها. إنه مجتمع يدور في مكانه ،سخرية تولِّد سخرية ، وليل يولد أعمى ، وعمى يولد ملهاة ، وسفر يولد منفى ، ومنفى يولد ضياعاً.

هكذا عمل المخرج خليل نصيرات على فكرة الدائرة وصراع الأضداد وثنائياتها ، فكان النحات الذي رأى داخل هذا الحجر الكريم تمثال إله، فبدأ النحت بطقوس وتمائم يلج الحقيقة... الصورة الغائبة...الروح الذائبة..النبض المحبوس..الصوت المكتوم .إنه المولود يتحرك نحو النور مثل الشجرة الممتدة نحو الشمس، إنها الشخصية المسرحية الصوفية تخرج من جسد الممثل المستسلم لإيقاع الحياة الجديدة...

وعمل على تشتيت البـؤرة مثل انعكاسات المرايا المكسرة وجعل الشخصيات حالات وظواهر، ودفع الممثل إلى اقتحام الشخصية بفكرة جديدة ، فكان دوره المحرض ، والعمل على التصادم للوصول إلى العمق وإلى الزوايا المظلمة بالشخصية.

ومغامرة المخرج في آليات العمل مع الممثلين باعتماد في تدريباته على التصادم مع الشخصية وقناعات الممثل بها، للوصول إلى تناقضاتها في بنيتها السيكولوجية ، للوصول إلى غموضها ، ورسم لها غموضاً جديداً...الكشف عن الشخصية بالتصادم.

يصبح العرض المسرحي مغامرة جمالية عندما تنهض معماريته مراهنة على سحر اللقاء مع الجمهور ، وعلى إحساس وصدق ووجدان وروحانية الممثل، بعد أن نفخ المخرج في روح الشخصيات رؤيته لتخرج من صلصاليتها إلى دائرة الكون الفلسفي فوق خشبة العناق مع الجمهور، ليحيل سكونه إلى نشوة الجمال والإبداع.. وهنا الصوفية تلعب دورها في المسرح، وتحمل رؤى التغيير والزحف نحو الطيران .

وتفشل المغامرة والرهان إذا خبا ضوء الممثل الداخلي وعاش جسداً بلا روح، تتلاطمه الإضاءة وغربة المسافة مع الجمهور، فتتجمد هجرة الروح الصوفية في دوائر الحالة الكونية المفترضة، وتصبح المسافة بين جسده وروحه مظلمة ، وبينه وبين الجمهور بعيدة .

في هذا الفضاء العام ولد عرض مسرحية «يا ليل يا عين» مغامرة تشاركية، فمنهم الخاشع ومنهم من عاش لحظة العرض سهواً وبقيت الرحى تدور وتنثر الأسئلة بعد طحن الواقع بين دوائرها الحجرية، ليتناثر في صالة الجمهور ، عسى أن تكون سحابة ممطرة لثمار التغيير .

أما الموسيقى فقد بنيت على الرؤية الإيقاعية والتقاطعات الصوفية بتكنيك دقيق للتعاضد مع البنية الدرامية والجانب الروحي ، للتواصل مع رؤية المؤلف والمخرج .

لقد سيطرت تجليات عازف الناي في تفعيل روح الصوفية، كما لامس الموسيقار نور أبو حلتم روحية الهجيني الأردني في الصوفية ، فعملت على توليد شعور الحزن والأمل والخوف ، فكانت نفس المقطوعة مثل قطعة القماش فيها الألـوان :الأسـود والأبيض والأحمر ، والفرح والحـزن...وكـان التجلي والانسجام في خلق الدائرة للانهائية في الحس والتقنية فال(سراوند) حيث يبقي وحدة الموسيقى الأرضية، ويدور صوت الناي بين أربعة سماعات كأنه في حلقة مفرغة، يدور حول الجمهور والممثلين.

وصناعة الجملة الموسيقية والجدل بين الآلات وتقاطعها دون تصادم، والسكون والفـراغ الموسيقي يؤجج ذروات جديدة ترافق الصراع الدرامي.

أما السينوغرافيا فقد عملت على تأكيد ديمومة الحياة وحلقة الذكر ودائـرة الحيـاة العبثية ، حيث إنشائية المكان بدءاً من خشبة المسرح التي اشتغلت على تأكيد الفكرة ، فصمم الفنان عبد العزيز المشايخ خشبة مسرح جديدة ، توحي لنا بدوران الأرض والكون بكل معطياته وعوالمه، تأخذه من الأدنى للأقصى، وتعود كما هو التاريخ يعيد نفسه ويتنفس في كل دائرة ، وتبدأ حياة تتحرك نحو نهايتها .

وفي أعلى المسرح مرمى يشكل قطعة سرياليةتوحي بالحالة الحلمية ، فكل الأهداف :سريالية أو حلمية أو عبثية ، تشعرنا بأن كل ما يدور على الخشبة هو لعبة خاسرة ، ليس لها بداية أو نهاية...لعبة.

وتمرَّد مصمم الإضاءة الفنان فراس المصري على اللون ، وعمل على أن تكون حلماً، وتعطيك أفقاً مفتوحاً بالنسبة للون، والحلم لا لون له؛ أبيض وأسود وبينهما الرمادي والسكني، وهو أفق مفتوح من ناحية المساقط محققاً نظرية الظل والضوء واللعب على الظلال ورسم عليها البعد الضوئي بأن تكون المساقط مباشرة 45 درجة أو عمودية ، واللعب على الصوفية بأن تكون الأرض كهالة ضوئية؛ الهالة البيضاء والنورانية كالملائكة، التي تتموج بهالة بيضاء. وهذا يحيلنا للأفلام التي تناولت الأنبياء كالمسيح، فدائماً وراءه هالة بيضاء، أو سيدنا محمد عليه السلام ، كهالة ضوئية.وقد استخدم كذلك تقنية (الهيز hiz) لتحقيق الروحية ، حيث تؤكد هالة الضوء .

ووقع خطأ في العرض الأول باستخدام مادة (السموكن مشين) بدلاً من (الهيز) ، عمل على توتر العلاقة مع المتلقي ، تم تجاوزه في العرض الثاني .

كانت الإضاءة تتغير مع تغير الميزانسين للمخرج ، وهذا يجعل الإضاءة مرتبطة بإيقاع المشهد . وقد كان الضوء والظل يسيطر بجماليته على الخشبة ، وهنا كان سحرها مثل شمعدان يضيء زاوية معتمة وسط الفضاء والفراغ.

أما الأزياء وأهمية الألوان وبعدها السيكولوجي فلها علاقة بمشهد واحد سريالي تغريبي ، لأنه حلم في قلب حلم، والأزياء انعكاس للشخصيات في تناقض، والتضاد مع المشهد الآخر.. كانت الأزياء انعكاساً للحالة النفسية ودوائر الضياع من الداخل والخارج ، لتقريب الشخصية من المرسل والمستقبل.

وقد صممت الأزياء من القطن والقماش البسيط لتقريب دلالتها الصوفية، فهؤلاء بسطاء ولكن في دواخلهم حياة ونبض يشبه القطن . وهنالك المباشرة بالأزياء التي خدمت الفكرة ، وهناك الترميز من خلال الرسومات التي حافظت على الوحدة الجمالية للأزياء ، فالشخصيات البوليسية نمس و قنفذ ورسم العين والأذن، والرموز الصوفية بالكتابة لكل كلمة معنى ظاهري وباطني .واستوحت الأزياء لعبة الدائرة بالشكل الحلزوني والزي المكتوب عليه عبارات صوفية وآيات قرآنية ، وعيها رسومات القلب وهلال .

الفيلم السينمائي :
بين الأبيض والأسود والألوان

ديفيد ميتشل ناقد في تاريخ الفيلم
ترجمة: رضوان مسنات / الأردن

في فيلم" ساحرة اوز" – إخراج فليمنج، عام -1931 استخدم المخرج المرشحة او الفلتر سيبيا في تصوير المشهد الافتتاحي، وهو ذو لون بني داكن قبل أن يعود بعدها بقليل للتصوير بالألوان. إن مثل هذا الأسلوب في الإخراج، أو بدقة أكثر، في التصوير السينمائي، لم يكن مألوفاً في سنوات الثلاثينيات من القرن الماضي. ومع أن تقنية التصوير بالألوان ابتدأت في عشرينيات القرن ، إلا أن أقل من عُشر الأفلام المنتجة في تلك الفترة كان بالألوان، واستمر الحال هكذا حتى الستينيات حين أصبح الفيلم الملون هو السائد .

إن الانتقال في أفلام تلك الفترة – النصف الأول من القرن العشرين – من الأبيض والأسود إلى الفيلم الملون لم يكن سلساً، بل كان يشبه نقلة فجائية .

إن الكثير من عناصر الفيلم السينمائي سواء التقنية أو الإنتاجية: سينما النجم، تكريس سينما هوليوود كأكثرها بروزاً وسيطرة على الأسواق، ومن ناحية أخرى، الاهتمام بالمونتاج- القطع- وظهور الفيلم الناطق، وبعدها خروج الإنتاج عن سيطرة الاستوديوهات. كل هذا لم يأخذ وقتاً طويلاً من بداية السينما؛ ربما في حدود أربعين سنة، بعكس عنصر اللون في الفيلم؛ إذ إن انتشار الفيلم الملون استغرق فترة طويلة نسبياً مقارنة بالعناصر الأخرى التي ذكرنا بعضها.

وهنا لا بد من السؤال المهم التالي: لماذا مازلنا نشاهد حتى الآن أفلاماً تصور بالأبيض والأسود ؟ ولماذا المزج بين الأبيض والأسود والألوان في بعض الأفلام الحديثة؟

قلنا إن انتشار الفيلم الملون تأخر نسبياً، والسبب أساساً هو تقني، يضاف إليه الفكر الاحتكاري التجاري، فشركة "تكنيكلر" و" بولوروید" كانتا الرائدتان والمسيطرتان في مجال الفيلم الملون على مدى خمس وعشرين سنة. وعلى الرغم من الكلفة العالية وصعوبة العمل وقلة آلات التصوير الملائمة، إلا أنه أُنتجت في تلك الفترة بعض الأفلام الملونة مثل"القرصان الأسود"(سنة 1926)، إخراج باركر، و"ملك الملوك" (سنة 1927)، إخراج سيسيل دي ميل ...الخ.

في عشرينيات القرن الماضي ظهر الفيلم الناطق، وقد شكّل هذا في بدايته عائقاً أمام استخدام اللون في الفيلم ، ولكن حوالي سنة1929 استقرت تقنية الصوت في الفيلم . وفي هذه الفترة تسابقت الاستوديوهات الكبرى في هوليوود في استعمال هاتين التقنيتين في أفلامها ، لدرجة أنه كان على هذه الاستوديوهات أن تتفق مع" تكنيكلر" مقدماً للبدء بتصوير الفيلم الملون، لكن هذا الحماس والاندفاع تأثر بالأزمة الاقتصادية التي مرت بأمريكا ، مما أدى لخسارة ليست قليلة لشركة "تكنيكلر".

في سنة 1933 طورت" تكنيكلر" في تقنية الفيلم الملون فأصبح اللون أفضل من السابق، وأقل تكلفة، مما عَّوض بعض خسائرها، نتيجة ازدياد تعامل شركات الإنتاج السينمائي معها، ولكن نسبة الأفلام الملونة المنتجة في ذلك الوقت بقيت منخفضة مقارنة بالأفلام المصورة بالأبيض والأسود.

في بداية خمسينيات القرن الماضي طورت الشركة الألمانية" اجفاكلر" تقنيات الفيلم الملون، فأصبحت أكثر سهولة وأقل تكلفة، ولكن هذا لم يلغ الإنتاج الواسع للفيلم بالأبيض والأسود.

إن التكلفة العالية للفيلم الملون لم تكن هي العامل الوحيد في اللجوء لغير الملون، ولكن الاعتبارات الفنية الجمالية لعبت دوراً هاماً في هذا، ففي رأي العديد من نقاد ودارسي فن السينما أن هناك الكثير الكثير من الأفلام بالأبيض والأسود قد تفقد ذلك التأثير الذي أحدثته على المشاهد لو كانت بالألوان مثل فيلم" عاطفة جان دارك"(سنة 1928)، للمخرج درير، أو"هاملت"(سنة 1966)، للمخرج كوزنتسيف. وقد صرح مخرج فيلم" عاطفة جان دارك": أن استعمال الألوان الطبيعية في الفيلم يذهب بالكثير من الواقعية التي يتوخاها، وهذا ينعكس على المشاهد الذي تتأثر قدرته على التخيل.

في تاريخ السينما جرى تلوين عدد من الأفلام التي صورت بالأبيض والأسود بعد سنوات من تاريخ إنتاجها، وبالإمكانيات التكنولوجية المتطورة، ومثال ذلك فيلم" الرجل الذي يعرف كثيراً " للمخرج هتشكوك ، وأخرجه سنة1934 بالأبيض والأسود، ثم عرض ملوناً سنة 1956

مشهد من فيلم الهروب الكبير 1963

وهنا السؤال: أي النسختين أكثر تأثيراً ؟

في سنة 1948 كتب المخرج السوفييتي العظيم ايزنشتاين رسالة لزميله كوليتشوف جاء فيها ما معناه : إنما يجب اللجوء للون في الفيلم لسبب درامي فقط، مثله مثل الموسيقى التي توظف في الفيلم لأهميتها الدرامية، وكذلك يجب أن نتعامل مع اللون عند الضرورة فقط.

بعد عقود من ظهور الفيلم الملون، وفي نهايات القرن الماضي وبدايات القرن الحادي والعشرين، هناك بعض المخرجين الذين لا يرون ضرورة للألوان في كل فيلم. ففي سنة 2001 أخرج كوين فيلمه" الرجل الذي لم يكن هناك" بالأبيض والأسود، على الرغم من أن كلفة إنتاج الأفلام بالأبيض والأسود أصبحت أعلى ! ويبرر كوين ذلك: هناك أسباب متعددة للجوء للأبيض والأسود يصعب عليَّ أن أشرحه، ولكن أهمها أن فيلمي يصور فترة زمنية أشعر أن الأبيض والأسود يعبّر عنها أكثر من التصوير بالألوان. إن هذا التبرير غير مقنع؛ إذ إن هناك لنفس المخرج أفلاماً أخرى تعبر عن فترات زمنية مختلفة صُوِّرت بالألوان.

يبرر مدير التصوير لكل أفلام كوين – روجر ديكنز– اللجوء للأبيض والأسود بطريقة مختلفة عن المخرج ، فهو يرى أن الأبيض والأسود في الفيلم يجعل المشاهد يركز أكثر على الشاشة، وبالتالي على الفيلم، بعكس الألوان التي قد تشتت انتباه المشاهد، وكذلك فإنه من الصعب أن تخدم الألوان القصة مثل الأبيض والأسود ، الذي هو توازن مدروس بين الضوء والظلال يحرك خيال المشاهد. ويضيف أن الإضاءة في الفيلم ليست مجرد تسليط الضوء على الشخصية أو المكان، بل إن لها معنى مثلها مثل حجب الإضاءة.هذه الملاحظة مهمة جداً للمصور والمخرج، وهي أكثر صعوبة في الفيلم غير الملون؛ إذ لابد من حرفية عالية وموهبة للتمكُّن من فصل الأشكال والسطوح باستعمال الإنارة، ليركز اهتمام المشاهد على ما يريد . إن الألوان في حد ذاتها جذابة ومغرية، ولكنها قد لا تتجاوز بساطة وعمق تأثير الأبيض والأسود المثير لمشاعر خاصة، والمؤدي لمعان مختلفة. هذا الأمر ينطبق على الفيلم السينمائي، وكذلك على الصور الفوتوغرافية ، ومثال ذلك أعمال المصور الفوتوغرافي الفنان انسل آدامز.

في سنة 1998 صور المخرج جون بورمان فيلمه" الجنرال" بالأبيض والأسود، وبرر هذا بأن عدم وجود الألوان يعطي

مشهد من فيلم ذهب مع الريح 1939

للمشاهد فسحة مكانية وزمانية تجعله يحس كما لو أنه يعيش في عالم آخر موازٍ للعالم الحقيقي، كأنه في حلم أو غيبوبة، وهذا هو التأثير الذي كنت أسعى إليه، لأنه يتناسب مع شخصية بطل الفيلم كما أفهمها.

لقد حاول بعض أصحاب رؤوس الأموال الذين يعملون في المجال السينمائي تحويل بعض الأفلام المهمة القديمة ، التي صورت بالأبيض والأسود، إلى ملونة، مما أثار حفيظة مخرجين وممثلين مميزين أمثال وودي الن وستيفن سيبيلبيرج وغيرهم، وذلك ليس بسبب اللون وإنما بسبب العمل على إفساد ذائقة المشاهد، من خلال تغيير عنصر هام من عناصر الفيلم، ولكن حتى هذا الاتهام استفاد منه تجار السينما كدعاية لما يقومون به.

في سنة 1998 تطورت تقنية تلوين الأفلام غير الملونة، بحيث تجاوزت العيوب التي كانت تصاحب إدخال اللون على فيلم قديم مصور بالأبيض والأسود، كما أن الكلفة أصبحت أقل. من الأفلام التي لونت فيلم "سايكو" لهتشكوك، وقد أشرف على تلوين الفيلم جاس فان سول، الذي رأى ضرورة هذا الإجراء، لأن مزاج ورؤية مشاهد الفيلم في أواخر التسعينيات تختلف عن رؤية ومزاج المشاهد في أوائل ستينيات القرن الماضي. وبالفعل فقد لاقى الفيلم قبولاً جماهيرياً ممتازاً.

أشرت في بداية هذه المقالة إلى فيلم" ساحرة اوز" وكيف كانت بدايته ملونة بلون السيبيا - اللون البني الداكن- والسؤال هنا: لماذا؟ آخذين بالاعتبار أن غالبية أفلام تلك الفترة التي أنتج فيها الفيلم كانت بالأبيض والأسود. والإجابة عن هذا التساؤل هي: لخلق عالم غرائبي مختلف، فمشاهدي ذلك الوقت كانوا معتادين على الأبيض والأسود !

في وقتنا الحاضر اعتاد المشاهد على الفيلم الملون ، ولذا فبعض المخرجين يضمّن فيلمه الملون مشاهد بالأبيض والأسود، لخلق عالم غير حقيقي على الشاشة – على العكس تماماً مما كان في الماضي. إن هذا الأسلوب ما هو إلا إشارات جمالية وبلاغية تؤثر نفسياً في المشاهد؛ إذ يحس كأنه في حلم أو خاضع للتنويم المغناطيسي، وذلك حسب رأي مخرجين لجأوا لهذا الأسلوب.

في فيلم" وردة القاهرة القرمزية" (إنتاج سنة 1985) وهو فيلم داخل فيلم، لوودي الن هناك مشاهد صوِّرت بالأبيض والأسود– الفيلم ملون– وذلك للتمييز بين عالمين يعود كلاهما لسنوات الثلاثين من القرن الماضي، العالم الأول حقيقي تعيشه بطلة الفيلم– ميا فارو- وصوِّر بالألوان، أما العالم الآخر فهو غرائبي يظهر لها في غالبية أيامها وصوِّر بالأبيض والأسود. إن

مشهد من فيلم ذهب مع الريح 1939

مشهد من فيلم سبارتاكوس 1960

ذهاب ميا فارو للسينما يوفر لها مهرباً وملجأ من عالم يسير برتابة لا لون له. إن السموات والجنة في أفلام وقتنا الحاضر عادة ما تصوَّر بالأبيض والأسود، وفي هذا الفيلم تظهر البطلة بثياب بيضاء ناصعة كأنها في الجنة، وعندما يقودها بطل الفيلم– جيف دانيال– الخارج من شاشة العرض لخارج دار العرض يتحول الفيلم – وردة القاهرة – للألوان .

إن تصوير فيلم داخل فيلم للإشارة إلى عالمين مختلفين زمانياً أصبح الآن أمراً مألوفاً للمشاهد، سواء على شاشات دور العرض أو على شاشة التلفزيون، ومن المهم أن نلاحظ أن معنى التغير في لون الكادر أو اللجوء إلى "لعبة" إخراجية لا تحمل دائماً المعنى نفسه بل إنها تختلف من مخرج لآخر.

إن موضوع اللون ودلالاته كان مدار نقاش طويل بين السينمائيين والنقاد ، لكنه لم يؤد إلى أية نتيجة سوى الاتفاق على أن النظرة للون ظاهرة ثقافية، وأن لا معنى للون في حد ذاته؛ أي إن اللون في الفيلم السينمائي مرتبط برؤية المخرج، فمثلاً، في فيلم ايزنشتاين" الكسندر نيفيسكي" (سنة 1938)، كانت الجياد بالأبيض تعبر عن قسوة وقمع وموت، في حين أن الأسود للمحاربين الروس عبّر عن معنى إيجابي: الوطنية والبطولة .

في سنة 1998، وظَّف المخرج روس اللون في فيلمه"بليزنتفيل" بطريقة رمزية مختلفة ومعقدة مازجاً بين الأبيض والأسود واللون في نفس الكادر ،للمقارنة بين عالمين، من خلال مسلك فتى بسيط وأخته التي على النقيض منه. وقد لعبت التكنولوجيا المتطورة دوراً رئيساً في تنفيذ الفيلم ؛ إذ استعمل المصور ما يقرب 1700 تأثير رقمي – وهذا يتجاوز أي فيلم سبقه. وكانت الصعوبة الأكبر أن الكادر الواحد يجمع بين الأبيض والأسود واللون، وعندما يتحرك شخص غير ملون إلى منطقة ملونة في الكادر مثلاً كان لا بد من تلوينه وبالعكس. لقد صوّر الفيلم بداية بالألوان، ثم حوّل بعض الكادرات إلى أبيض وأسود حسب ما هو مطلوب. وهذا النمط من التصوير يحسب لمدير التصوير الفنان كريس واتس ، الذي قال إن اللون في هذا الفيلم ليس فقط جزءاً من الميزانيسن، بل إن له دوراً يتجاوز كثيراً من عناصره- الميزانسين- إنه الراوي المرئي لحبكة الفيلم وتطور أحداثه.

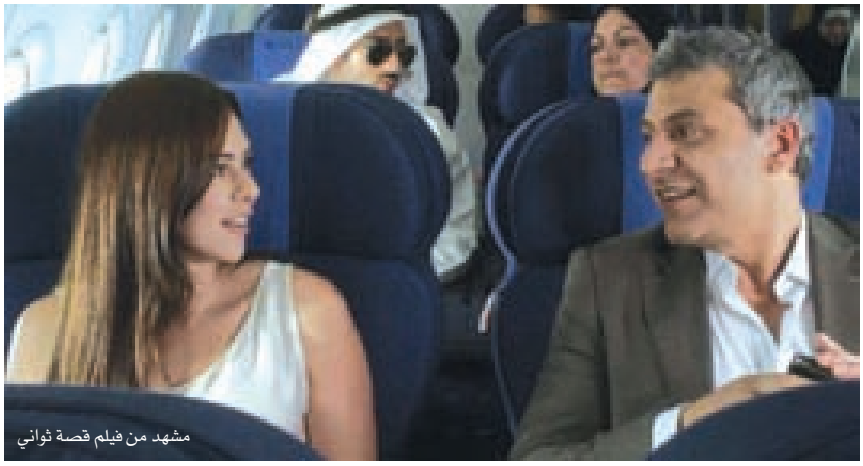
يتضح مما سبق أن الفيلم بالأبيض والأسود على الرغم من قلته في الوقت الحاضر ، إلا أنه ليس هناك ما يدل على غيابه وتلاشيه، فهناك العديد من المخرجين ما زالوا يتعاملون به حسب رؤيتهم الفنية للفيلم، بالرغم من ضغوطات ورغبات الاستوديوهات ونظرتها التجارية، ومن هؤلاء وودي الن، ارنوفسكي، باتريس لوكونت ..وغيرهم.

ملصق فيلم قصة ثواني

أسبوع الفيلم اللبناني
رؤى جمالية وأفكار إنسانية تتأرجح بين التجريب والواقع

ناجح حسن / الأردن

عُدَّ الفيلم اللبناني (قصة ثواني) للمخرجة لارا سابا والـذي عرض ضمن أسـبـوع الأفـلام اللبنانية ، الذي نظمته في صالة سينما الرينبو بجبل عمان، مؤسسة شومان والهيئة الملكية الأردنـيـة لـلأفـلام، مـن بين الأفلام العربية القليلة، التي طرحت موضوعاً جريئاً يقتحم الكثير من السلوكات والمفاهيم الخاطئة في قيم الحياة اليومية .


مشهد من فيلم قصة ثواني

تضـمـن الـفـيـلـم الـــذي يـعـدُّ أول الأفـلام الروائية الطويلة للمخرجة سابا، محاكاة بصرية ودرامية تدور وقائعها في خضم الواقع الاجتماعي واليومي لأنماط من البشر يعيشون في العاصمة اللبنانية بيروت، حيث تنتعش إلى جوار تلك الأبراج والساحات والسيارات الحديثة وأشكال الثراء حياة أخرى نقيضة، تضم سلوكات متنافرة وحطاماً لشخصيات مهمشة، وتجـارة في الممنوعات وآفة الكبت والإيذاء العاطفي لأطفال وفتيان، وبحث في سيكولوجية المرأة والحرمان .

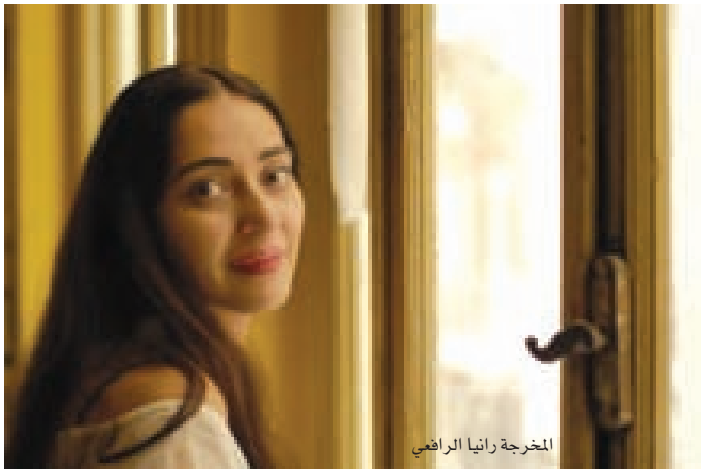
رؤى ورغبات

غاصت كاميرا الفيلم في دواخل مجموعة من الأفراد المتباينين في الـرؤى والسلوكات والأعمار والاهتمامات والرغبات، فهم يقطنون في أكثر من بيئة في مدينة بيروت، لكنهم يواجهون مصائر حادة ومتشابكة، جراء التهميش والانفصال والعزلة والحرمان، والثراء والفقر والمرض وشحنات الرغبات المكبوتة.

وشـارك في الأسبوع أربعـة أفـلام أخـرى تتفاوت بين الطويل والمتوسط الطول ، بشقيها الروائي والتسجيلي، وجميعها تناولت تجارب تتعدى الموضوعات الاجتماعية والسياسية لتدور في أكثر من بيئة لبنانية، مثلما تولي اهتماماً خاصاً بالتفاصيل الآتية من حرفة جمالية وفكرية نضرة عالية التقنيات، وهي تصوغ وجهة أسلوبية مبتكرة لا تشبه السائد في نتاجات السينما العربية الجديدة .

عاينت الأفلام الأربعة وهي على التوالي: التسجيلي (أبي يشبه عبد الناصر) لفرح قاسم، والتسجيلي (شوصار) لديغول عيد، والتسجيلي (استعادة نضال) لرانيا ورائد الرافعي، والروائي (طيب ، خلص ، يلا) لرانيا عطية، قضايا مستمدة من الواقع والمخيلة الخصبة التي تتعلق بمصائر أفراد وجماعات في إطار من الرؤى والمعالجات الجريئة.

وقدمت الأفلام مزيجاً لأكثر من توليفة تجنح إلى الواقع حيناً، وإلى الخيال حيناً آخر، على نحو فريد ، من الصعب في بعض الأحيان التفريق بين المنحى الدرامي والتوثيقي بين بعض منها – (استعادة نضال 74) مثلاً –، ففيها تعاطى صانعوها مع الأفكار واللغة الفنية بأساليب حديثة متباينة الخصائص والقدرات، وهو ما قادها إلى أن تحظى بإعجاب النقاد في أكثر من مهرجان عربي ودولي خلال العامين الماضيين، ونال أغلبيتها جوائز رفيعة في تلك المهرجانات والملتقيات السينمائية .


المخرجة رانيا الرافعي

لقطات توثيقية

أبـرزت الأفـلام لقطات توثيقية ومشاهد إخبارية بمرافقة التعليق الموسيقي والصوتي في أكثر من ثيمة، لـدى قيام صانعيها بمعاينة مصائر شخوص إبان لحظات انفصال وحنين عن الناس والمكان في أكثر من لحظة زمنية، تعود إلـى ما بعد النصف الثاني مـن القـرن الفائت، دون أن تنـأى عـن تصوير تلك الدوافع الآتية من خضم المعاناة إبان الحرب الأهلية

مشهد من فيلم استعادة نضال

، التي عصفت بالمجتمع اللبناني في السبعينيات، فضلاً عن محطات ومواقف في الصراع العربي الإسرائيلي، وصولاً إلى تلك العلاقات الإنسانية في الحياة اليومية، وما تفيض به من أحاسيس ومشاعر متدفقة، بالرغم من وجودها في أوضاع استثنائية، وما قد تخلِّفه من مآسٍ وويلات وعداوات، ما زالت آثارها عالقة بذاكرة الشخوص والجماعات .

وهذا كله جعل من احتفالية الأسبوع المخصصة لصناع السينما اللبنانية الشابة الجديدة، فرصة ثمينة لإطلاع المتلقي والمشاهد الأردني على تجارب سمعية بصرية متفوقة بحضورها الجمالي البديع، وسبل إنتاجها البسيطة غير المتكلفة، التي تفيض بمفردات وعناصر من اللغة المشهدية وتوجهاتها الإنسانية المشرعة على هواجس وتطلعات، مثلما ترنو إلى مناخات من الحرية الرحبة، وإلى عناق ثقافات ومعارف في ظل ظروف تتعلق بحدس ورغبات النزعة لدى الفرد، وتعمقه الرصين والفطن في التفاعل بدواخله، وهمومه الشخصية بأبعادها السيكولوجية واختياراتها الصعبة، التي تنعكس على شرائح متعددة داخل مجتمعها الإنساني .

تتبَّع فيلم (شو صار) في 75 دقيقة، بأسلوبية تسجيلية مؤثرة ، وقائع تصور عودة صانع الفيلم إلى بلدته بعد ثلاثة عقود من الزمان أمضاها في الخارج، جراء قيام مسلحين بقتل سائر أفراد عائلته خلال الحرب الأهلية التي عصفت بلبنان في منتصف سبعينيات القرن الفائت .

مشهد من فيلم ابي يشبه عبد الناصر

وفيه استعاد المخرج عيد -بفعل ذاكرته- محطات في قراءة ما أصابه من حزن وألم على فراق افراد أسرته الذين قضوا في مجزرة مروعة. ويرصدمن خلال كاميرته أحد الأشخاص المتهمين بقتل والدته. وفي مواجهة بينهما تظل أسئلة الحرب والعيش والذاكرة تعصف بوجدان المخرج وفضاء عالمه المحمَّل في كثير من الأحداث المتشابهة وأوجاع القتل والثأر المضاد .

أثار الفيلم حيرة المتلقي في تصنيفه بين التسجيلي الخالص والتسجيلي في مزيج من

مشهد من فيلم قصة ثواني

الروائية، إلا أن شكل الفيلم في النتيجة بقي محصوراً بعالمه التسجيلي، ولئن توهم المتلقي بأن ثمة مواقف فيه لا تنأى عن المنحى الدرامي .

أسئلة الواقع

آثرت مخرجة فيلم (أبي يشبه عبد الناصر)؛ فرح قاسم أن تبقي الكاميرا أسيرة والدها وهي تتابع حراكه اليومي داخل المنزل، وتحديداً في علاقاته مع ثلّة من أصدقائه وابنته المخرجة ذاتها، وتقتطف من أحاديث متداولة حول أسئلة الواقع والحياة والموت، وما يتفرع عنها من موضوعات الثقافة والفن والسياسة ، اتخذتها فضاء لاستعادة محطات من ذاكرته حول زوجته / والدة المخرجة المتوفاة .

تغلب على مشاهد تصوير الأب في حالة مرضية الكثير من الأجهزة والمعدات الطبية، التي تعينه على التنفس والنوم ، بيد ،أن كاميرا الفيلم تصر على استخلاص رؤى وإجابات عصية على والدها المنتميه لذلك الجيل الذي عاش في مرحلة المد القومي مقارنة مع معتقدات وأفكار وقناعات جيل ابنته المخرجة الشابة .

تتوارى خلف العمل الذي يبدو بسيطاً في مادته التسجيلية، العديد من أطياف الذات وتحولاتها الآتية من ذاكرة خصبة، تنحاز إلى لغة الشعر العربي وبنية خطابيته المفعمة بالرومانسية، قبل أن تؤكد المخرجة لوالدها وجود ملامح متشابهة تجمعه مع عبد الناصر. ويبدو من هنا جاءت تسمية الفيلم بهذا العنوان دون التمادي في البحث عن أسرار أو مزايا الحقبة الناصرية .

يحسب للمخرجة اشتغالاتها الدقيقة والمتينة على عنصر الصوت، حيث تتحدث من خارج الكادر بصوتها ، وهناك تتعمَّد أن لا تجري تتطابقاً بين الصوت والصورة ، حيث تطلق للصورة العنان على خلفية أصوات لا تراها مؤثرة كما في حالة إلقاء والدها الشعر، أو توظيف مشاهد لوالدتها ، التقطت لها في وقت سابق، وهي على قيد الحياة، من خلال كاميرا الفيديو المنزلية .

يحفل الفيلم برونق بديع من الأساليب الجمالية والدرامية الآتية من ذكريات حزينة، تقود شخصيتيه الرئيسيتين؛ الأب وابنته المخرجة، إلى دوام التفكير في سؤال الموت وما يخبئه من أسرار .

(طيب، خلص، يلّا) هو عنوان الفيلم الروائي الطويل اللبناني الذي اختتمت به فعاليات أسبوع الفليم اللبناني وحمل الفيلم توقيع المخرجة اللبنانية رانيا عطية والمخرج الأميركي دانيال غارسيا ، وسرت أحداثه في مدينة طرابلس بشمال لبنان.

حملت معالجة الفيلم لوناً مغايراًعن توجهات السينما اللبنانية الجديدة، التي اعتادت التطرق إلى التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، ومحاكاتها بتجارب جريئة مفعمة بالرؤى والأفكار متباينة الجماليات والأحداث الدرامية.

إيقاع بطيء

في هذا العمل يقوم المخرجان بوضع المتلقي أمام جملة من الأحداث التي تنفذ إلى الذات بحرارة أسئلتها، حيث تدور وقائع الأحداث في بيت بسيط لعائلة محدودة الأفراد، قوامها الشاب ووالدته العجوز، يتحركان في فضاء محدود بإيقاع حياتي بطيء .

وحدث فجأة أن أم الشاب تغادر المنزل إلى العاصمة بيروت، الأمر الذي يزيد من وحدة الشاب وعزلته في البيت ومحيطه الإنساني، باحثاً عن شخصية أخرى تعينه في ملء الفراغ الذي خلَّفته والدته، إلى أن يجد في طائر صغير ما يشاركه عزلته ، بعد أن فشلت جهوده في التواصل مع خادمة إثيوبية لتساعده في أعمال البيت .

يقدم فيلم (طيب، خلص، يلاّ) كل ذلك بألوان من القصص والحكايات، بلغة سمعية بصرية نابهة، تراعي مفردات البيئة المحلية وحراكها اليومي المعتاد، باثّاً فيها تطلعات أفرادها بالعديد من المواقف المليئة بالدعابة ، بعيداً عن ذلك الإبهار المجاني المعهود في أغلبية نتاجات السينما العربية الجديدة، وهوس صانعيها بالمؤثرات التقنية على حساب المضامين الإنسانية.

المخرج تاراتينو اثناء تصوير فيلم ديانجو

الفيلم الأميركي (ديانجو يحرر قيده) لكوينتين تارانتينو:
الغرب المتوحش بأسلوبية السينما الإيطالية

ترجمة : تيسير أبو شومر / الأردن

يتمحور موضوع الفيلم الأميركي المعنون (ديانغو يحرر قيده) الذي حققه المخرج الأميركي المثير للجدل كوينتين تارانتينو ، حول ذلك الزنجي الذي يتحول إلى صياد جوائز ويتقاضى ثمن قتله رجالاً من البيض مطلوبين للعدالة .

يقول تارنتينو في حوار مع مجلة (بوزيتيف) الفرنسية المتخصصة بالسينما : فكرت في الأمر طوال عشر سنوات، وأردتُ أن أخرج فيلم رعاة بقر في الغرب (ويسترن) لا يعمل على إغفال شخصيات الأميركان من أصول إفريقية، وذلك على خلاف معظم أفلام الغرب.

ويضيف صانع الأفلام المجبولة بألوان المغامرات والدم والعنف الطاغي: « انتظرت الإلهام ، وفي الأثناء انكببت على دراسة كنت نويت إنجازها ونشرها قبل الانصراف إلى فيلم جديد ، فكتبت دراسة تناولت فيها سيرجيو كوربوتشي، وعالجت موضوع الغرب على النحو الذي رآه في أفلامه، ولم تنفك مخطوطة المقالة تتمدد وتتوسع لتشمل اشتغالات كبار مخرجي أفلام الغرب وهم يروون تاريخ أولئك الرواد الأوائل على طريقتهم حيثما أخرجوا أفلامهم في إسبانيا أو إيطاليا أو الولايات المتحدة ، ويصح هذا القول في أفلام أنطوني مان أوسام بيكينباه أو سيرجيو ليوني».

ملصق الفيلم

خيوط السرد الأولى

ويبين تارانتينو أنه حين كان يعمل على ترويج فيلمه الحربي قبل الأخير باليابان ، اكتشفت أنهم شديدو الولع بأفلام الغرب السباغيتي (المقلدة أو غير الأصلية، على الطريقة اليابانية)، والتقيتُ هناك بناقد سينما يمتلكه الشغف بسينما كوربوتشي، وكنت أتحرق إلى مقارنة أفكاره بأفكاري ، ووقعتُ على أقراص مدمجة لأفلامه الإيطالية لا يقع عليها المرء في مكان آخر، وعلى أقراص موسيقى النسخ الأصلية، وشاهدت هذه الأقراص وأنا أكتب دراستي في غرفة الفندق أيام عطلتي ، واستمعت إلى موسيقاها، وبينما أذرع غرفتي وأستمع إلى ألحان موريكوني ولويس باكالوف وريز أورتولاني، ظهر لي المشهد الأول من (ديانجو يفك قيده) ولم يبق إلا ولادة السرد، وتعاقب الصور الواحدة من سابقتها، وقبل مباشرة الإخراج لم أحسب أن ألمانياً قد يكون جزءاً من الحكاية والفيلم.

ويواصل تارنتينو سرده حول صناعته الفيلم: «عملية القبض على شخصيات فيلمه الجديد بأنه كان يجلس ويمضي أوقاتاً مرهقة في الخيال والكتابة والتفكير ملياً وطويلاً في أعمال كوربوتشي»، لافتاً إلى أنه لم يضطر إلى السؤال عن طريقة كتابة السيناريو ، وهذا ما كان يراوده في أعماله السابقة.

ويؤكد أنه لدى مباشرته في كتابة سيناريو الفيلم من غير تقطع، انتقل على نحو غريب من عمل نظري إلى سرد قصة متخيّلة، نحى فيها جانباً سينما صانع هذا اللون كوربوتشي ، وانصرف إلى حكايته التي أدرك وهو يتفحص فيها غرب كوربوتشي ، ليكتشف أن أحداً

مشهد من فيلم ديانجو

لم يجاريه في تصوير عنف الغرب وفظاظته: فرجاله قساة ومنحرفون وأشرار يرتكبون بدورهم جرائم القتل والسلب والخداع ، ولئن ظهروا غير كذلك، وضحاياه مستسلمون لمصائرهم ويشبهون بدورهم أشرار أفلام الغرب.

وأشار إلى أنه بهذا العمل قرر البحث عن نظير أو مكافئ أميركي للعالم العنيف، الذي أقدم كوربوتشي على تصويره ووصفه. وخلص إلى أن أفظع ما قد يتصور هو ما عاناه عبد رقيق في جنوب الولايات المتحدة عشية حرب الانفصال.

ويرى المخرج الآميركي الآتي إلى السينما من حالة شغف خاصة امتلكها خلال عمله في متجر لبيع أشرطة الفيديو، أن كوربوتشي كان يقصد الفاشية في أثناء الحرب العالمية الثانية، وهو يتناول الغرب وطريقة استيلاء أشراره على مدينة قوية الشبه بالاحتلال النازي! وأ ه أي تارانتينو لم يكن في حاجة إلى إخراج فيلم جديد يدور حول الحرب العالمية الثانية .

ويرى أن بعض أفلام الغرب تغلِّب الصمت على الرجل الأبيض، وتطلق العنان للملوَّن المكسيكي غالباً، لكن في فيلم الغرب السباغيتي الإيطالي، هناك البطل الهادئ أو الرزين وهو صاحب المسدس الماهر والقاتل، ومثل هذا المثال رآه مناسباً على ديانجو، وأدى دوره (جايمي فوكس) ، وأن يتعلم كثيراً من الأشياء من (كريستوف والتز).

مسألة ثأر

ويلفت إلى أنه لم يرغب في أن يتكلم بلهجة الرقيق في الجزء الأول من الفيلم ، فهو كان يعيش على قطعة أرض صغيرة في الميسيسيبي، وحُمِل على الانتقال مصفداً إلى تكساس، وأردت أن ينشأ بينه وبين شولتز رابط ذهني يتيح له أن يتعلم من الألماني مقومات لغوية وتعبيرية لا عهد له بها، فيسعه تحسين أدائه اللغوي تدريجاً، وفي المزرعة، يقتصد في الكلام لئلا يكشف ما عليه أن يكتمه، ويقتصر على المراقبة والسمع، ويكلمه شولتز كما يكلم كلٌّ منا الأطفال. ويؤدي الدور الذي يؤديه في فيلم الغرب التقليدي الرجل المتقدم في السن والذي يتولى تدريب الشاب اليافع على حسن التخلص في مسألة ثأر، وهي حال بريان كايث وستيف ماكوين في فيلم (نيفادا سميث) ، وفان كليف في معظم أفلام الغرب السباغيتي، الذي أدى دوراً فيها مثل (آخر يوم غضب) مع جوليانو جيمّا.

المخرج تاراتينو في أحد أدوار فيلم ديانجو

ويوضح تارنتينو أنْ ليست معالجة العنف وحدها ما يستهويه في أفلام كوربوتشي، فهو أحد مخرجي أفلام الغرب الأوائل، وكان عشاق السينما إلى وقت قريب، ينزلونه مرتبة ثانية بعد سير جيوليوني، وهذه منزلة لا بأس بها وكثر لستُ منهم يقدمون جون فورد عليه، بين مخرجي أفلام الغرب، وإذا تساءلنا عمن يكون الثاني: هاوكس، بيكينياه، دايفس، أنتوني مان، لم يحطّ السؤال من شأنهم. والفرق بين المخرجين اللذين يحملان اسم سيرجيو أن ليوني أخرج عدداً قليلاً من الأفلام، وضمَّن كل واحد منها جهداً أكبر من الجهد الذي ضمَّنه الفيلم السابق على طريق اقتراح جمالية ترفعه إلى مستوى أمهات الأعمال، وهو قال :كل ما أرغب في قوله في خمسة أفلام فعلى خلاف ليوني، لم يحقق كوربوتشي فيلماً يطمح إلى ارتقاء مرتبة العمل الكبير، فهو صنع أفلاماً كثيرة وعزف عن الشكل الملحمي، وقنع بفيلم الغرب المتوسط. وعندما أخرج ثلاثيته الثورية المكسيكية، لم يزعم مقارنة (ديانجو) ولا (نافا يوجو) بملاحم ليوني العظيمة، حيث تناول نماذج كثيرة ومتنوعة، وقدَّم الأشرار على الأدوار أفلامه، ورسم الأدوار الأخرى: الساعي في الثأر والقروي وقاطع الطريق المحبب، قياساً على الشرير ودوره.

اعتمد ترانتينو في بعض مشاهد الشريط الأولى تقنية الزوم الخلفي في أعقاب تصوير أطياف أشخاص. وسبق أن تعمدت وروبرت ريتشاردسون مدير التصوير في فريقي، التوسل بالزوم السريع للإيحاء بطريقة تتخيل السينما الحديثة عن هذه الطريقة في التصوير منذ وقت طويل، حيث أجمع أهل السينما على النظر إليها، في الثمانينيات باستعلاء ، واستبدلها الأخوان كووين في (أريزونا جونيور)، وسبيلبيرغ في عدد من أشرطته بحركة دولّي (الكاميرا على عربة منسابة الحركة)، فهو بدا يومذاك عمل هواة، وأنا أميل إليه ميلاً قوياً، وأرى أنه يتيح الجمع بين وجهين أو رسمين في المشهد الواحد ، ولا زلت

أذكر دهشة مديرة التوليف في فريقي حين رأت الزوم السريع في المادة الأولى المصورة من (اقتل بيل) ، واستهواها اجتماع الوجهين المتفرقين من غير قطع. وبعض المخرجين، استعمل الزوم السريع كسباً للوقت، وفي (ديانجو يحرر قيده) الزوم السريع وسيلة إلى تناول جمالي ، وهو جزء من مصطلح بصري يوهم بأفلام الغرب السباغيتي.

المناظر الطبيعية

وحول المكان في فيلمه ودلالاته ، قال: المناظر الطبيعية تبدو كمنعطف قياساً بأعمالي السابقة، فأنا كنت إلى اليوم مخرج مناظر داخلية. ومنذ شريطي الأول (كلاب المستودع) ، عمدت إلى وضع شخوصي في حجرة، وكان هذا جزءاً من أسلوبي، وأردت وأنا أصنع (ديانجو) امتحان قدرتي على إخراج عمل من صنف أو ضرب آخر، واختبار إدارتي فريقاً من الممثلين في فضاء مكاني رحب. ومن جهة أخرى لم أشأ الوقوع في فخ وقع فيه بعض المخرجين في أكثر من حقبة، حين كانت أفلام الغرب تقتضي الحركة السريعة، وحين خسر هذا الصنف جمهوره، وتقلص عدد أفلام الغرب، فأراد المخرجون الذين أتيحت لهم الفرصة النادرة التفنن في أعمالهم، وبالغوا في الصنعة، وصوروا المشاهد من بُعد، وأبرزوا المنظر الطبيعي، حتى ظن الجمهور أن أفلام الغرب صنف ممل ولا متعة فيه.

وأضاف: تعمدت في (ديانجو) ترك ما ألفه المشاهدون في أفلامي السابقة من تقاطع قصص شخوص مختلفي المصائر المتوازية. واخترت قص سفر أو رحلة إلى وجهة غير محمودة العواقب K ولم أرد تجزئة الرحلة إلى فصول، على خلاف ما صنعته في (اقتل بيل) وتقطيع أوصال السرد المتصل، ولم أشأ تعقب وجهات نظر متفرقة تنتهي إلى الالتقاء في بؤرة، فشرط استواء الفيلم هنا حركة أو قصة ملحمية تأخذ على المُشاهد أنفاسه، هو اقتفاء أثر سرد متصل. ولم أقصد التوسل بفنون وأصناف سينمائية مختلفة، وإنما رغبت في مناظر وأجواء متنوعة، وابتداء الفيلم لدى الدخول إلى تكساس، ولا مناص من هذا لمن يريد إرساء أركان فيلم عن الغرب. ومن تكساس تذهب الحكاية جنوباً ثم إلى ثلوج ولاية ويومينغ، وتنقلب الأحوال رأساً على عقب، حيث الشطر الذي يتناول المزرعة، وعلاقات العبودية، يدور على وصف التقابل بين خدم دار السيد وبين العمال في الحقول، أولاً، وبين أسرة الملاّك والسود الذين يحيطون بهم. ودعاني هذا إلى تصور افتراضات في شأن رؤية الأرستقراطيين البيض إلى أنفسهم ورأيهم فيها. وأنا أرى أن هؤلاء أشبه بمجتمع أوروبي انتزع من أرضه الأولى وزرع في الجنوب الأميركي فأصابه تشوّه كاريكاتوري.

ملصق الفيلم

أسياد وعبيد

ويعبر عن عنايته بهذه الخصوصية للفيلم كونها لاقت اعتناء وجهداً خاصاً في مشاهد هذا الشطر من الفيلم ، هو علاقة الطبقات الدنيا بالطبقات العليا في دارة الرجل الذي يبدو نبيلاً ، على صورة تلك العلاقة في إنكلترا وفرنسا في ذلك الوقت.

ويخلص تارانتينو في حواره مع المجلةإلى القول، إن فيلمه الأثير في هذا المضمار هو شريط رينيه كلير (الفاتنة الجميلة) ، حيث لا شك في أن مارلين ديتريش تضفي مسحة رومنطيقية على الحوادث، لكن الفيلم لا يغفل الوجه الاجتماعي للعبودية وهو ينقل كوميديا فرنسية إلى الجنوب الأميركي، موضوعها علاقة عبيد وسادة.

عن مجلة (بوزيتيف) الفرنسية

خالد يوسف ... المخرج المثير للجدل

حوار صالح أسعد / الأردن

خالد يوسف المخرج الجريء والمثير للجدل، والتلميذ الذي تفوَّق في بعض الأحيان على أستاذه يوسف شاهين ؛ هذا المبدع الذي طالما كان مثار نقاش طويل من خلال أفلامه السينمائية الجريئة ، وآرائه الأكثر جرأة ، التي طالما طرحها من خلال وسائل الإعلام أو في مشاركته للجنة الخمسين لوضع وتنقيح الدستور في مصر .. خالد يوسف الذي أعلن أنه سيعود للسينما قريباً، ولكنه لن يدخل عالم الدراما في الوقت الحاضر ، مع أنَّ عدداً من مخرجي السينما المصرية تحولوا للدراما . خالد يوسف قام بزيارة قصيرة للأردن وأبدى سعادته لأنه زار هذا البلد عدة مرات، وكان معه اللقاء الذي تحدث فيه بصراحة وجرأة كما تعوَّد عليه الجمهور دون تحفظات، وأجاب عن الأسئلة دون تردد ، مؤكداً أنه قومي المبادىء ، والفن جزء لا يتجزأ من هذه المبادئ .

أهلاً وسهلاً بك في بلدك الثاني الأردن ، ونحن سعداء بوجودك معنا ، ونود أن نتحاور معك لتجيبنا عن بعض الأسئلة المتعلقة بالسينما والفن خاصة، في ظل الظروف السياسية الاستثنائية التي يمر بها العالم العربي حالياً، خصوصاً وأنك ولا زال لك وجود ورأي واضح في هذه الثورات والحراكات ، سواء من خلال مشاركتك الفعلية على الأرض أو من خلال آمالك .

ابتعدت في الفترة الأخيرة عن السينما بشكل ملحوظ فما السبب بذلك ؟

ابتعدت عن الفن منذ ثورة 25 يناير نظراً لأن هناك حدثاً هاماً شهدته مصر والعالم العربي تمثل بالثورة التي كنا نحلم بها ، والتي تعرضت لهزات ومؤامرات ، وكان يجب مواصلة الكفاح والنضال لاستمرار هذه الثورة وعدم الالتفاف حولها . وهذا ما حصل بالنسبة لسيطرة الإسلاميين ،ومحاولتهم خطف هذه الثورة . وفي هذا السياق فإن النضال والكفاح مع الشعب أهم بكثير من العمل الفني والسينما، التي تمثل انعكاساً للشارع الذي لم يكن متفرغاً لها. ومن هذا المنطلق فإنه لا يوجد سينما مصرية في الوقت الحاضر، وما يقدم حالياً هو أعمال تجارية لا تمت للواقع بصلة..

> تقييد الإبداع مرفوض والثورة شغلتني عن السينما

أضف إلى ذلك أنني لم أبتعد كلياً عن الفن ، فوجودي في لجنة الخمسين لتعديل الدستور المصري ممثلاً للفن والفنانين، دليل على أنني لم أبتعد، لأنني في هذه الفترة أعمل من أجل حماية الإبداع والمبدعين بعدما تعرضوا للحصار والحرب والمحاكمات، في خطوة لتطويقهم ومحاصرتهم في هذه الفترة

الهامة من تاريخ مصر . فالإبداع لا يمكن أن يحاصر وأن توضع له حدود ومحاكمات، لأنه لو وجدت مثل هذه الخطوات فإنه يجب محاكمة بيكاسو وطه حسين وغيرهم . وهذا ما يحاول البعض القيام به من خلال هدمهم للأعمال الفنية الجميلة من لوحات وتماثيل ونحت ، تحت مسميات دينية ، في الوقت الذي يؤكد تاريخنا أن الدين بعيد كل البعد عن ذلك.

ما ردك على الاتهامات الموجهة إليك بصورة مستمرة حول محاربتك للإسلام والإسلاميين ؟

أنا أنفي هذا الاتهام ، ولكنني أعتقد أن صراحتي وجرأتي المعهودة قد تكون السبب في ذلك ، كما إنني قلت رأيي بصراحة في الدستور ، عندما رفضت اعتبار مصر دولة إسلامية بل هي دولة عربية والإسلام دين الدولة ، لأنني أرفض رفضاً باتاً مبدأ الدولة الدينية ، لأنها هلاك للبشرية والإنسانية، فأوروبا خلال العصور الوسطى، عندما سيطرت عليها الدول الدينية سادت الديكتاتورية ومحاكم التفتيش والظلم ، لم يعد مكان للدولة الدينية ،ولو أيدنا في العالم العربي قيام الدول الدينية فإننا نعطي رخصة واعترافاً لإسرائيل بأن تقيم دولة يهودية على أساس ديني بأن تجمع شتات اليهود من أنحاء العالم «روسيا وإفريقيا وامريكا» وغيرها ، في فلسطين ليكون لليهود كيان على أساس ديني، وهي فكرة مرفوضة تماماً منا نحن العرب ، ويجب أن لا ننسى بأن الحضارة الإسلامية لم تُبنَ على أساس ديني فقط ، بل شارك في بنائها النصارى واليهود مع المسلمين في نقل وإرساء هذه الحضارة للعالم.

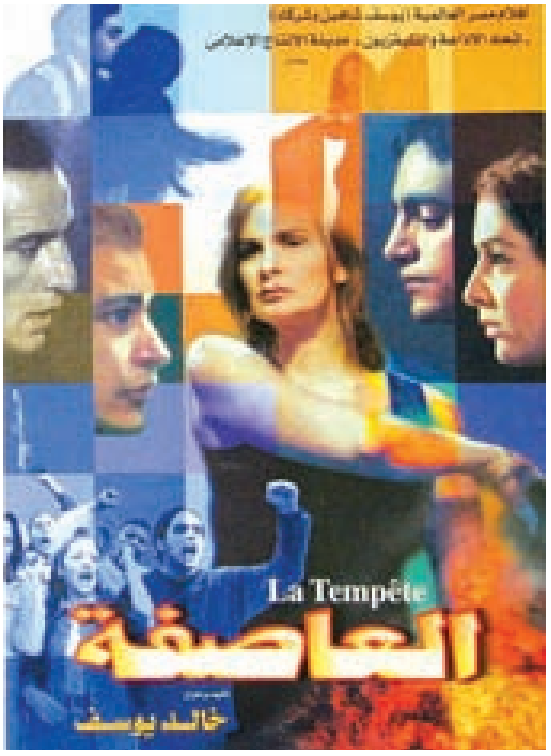
ومن هذا المنطلق فإن قيام الدولة الدينية مرفوض ، لأن هذا يساعد أيضاًعلى احتلال دولة وأمة لأخرى على هذا الأساس تحت مسميات وفتاوي مختلفة. وتأكيداً لهذا فإنني أرفض شعار «الإسلام هو الحل» الذي يتردد كثيراً في عالمنا العربي، وهذا ليس تقليلاًمن شأن ديننا الإسلامي ، وإنما بإمكاننا القول : «المفهوم الاسلامي هو الحل » ، لأنه لو فشل هذا الحل فهذا

يعني أن الإسلام هو الذي فشل ، مع أن الإسلام أكبر وأعلى وأسمى من ذلك، فالإسلام سام في حين أن الحل مقياس، وليس من المنطق أن يتساوى السموّ مع المنطق .

التاريخ لا يعيد نفسه

في فيلم «حين ميسرة» وفي المشهد الأخير فوق القطار أكد خالد يوسف أن التاريخ يعيد نفسه، فهل هذه المقولة تصدق بالواقع؟

التاريخ لا يعيد نفسه، ولو عاد فإن هذا الأمر يكون أقرب للكوميديا منه للواقع ، ولكن ربما تحصل حالات نادرة في الواقع ولكن ليس دائماً، وعلى هذا الأساس فإن المقارنة بين الزعيم الخالد جمال عبد الناصر وثورة 23 يوليو، والفريق عبد الفتاح السيسي ليست حقيقية ، فعبد الناصر قام مع الجيش بالثورة والقضاء على مؤامرة الإخوان وما تبعها من مؤامرات استعمارية، أما ثورة 30 يوليو فإن الشعب هو الذي قام بها والجيش جاء مكملاً لثورة الجماهير التي نزلت للشارع، مطالبة بحريتها وحقها الطبيعي في الحياة . وأود أن أوضح نقطة أنني لم أكن في يوم من الأيام ضد ما يسمى حكم العسكر ، إذا كان هذا الحكم متجاوباً مع مطالب الجماهير ويحقق أهدافها . إذن فمقولة التاريخ يعيد نفسه يمكن أن تكون صحيحة نوعاً ما في عالم السينما والفن والدراما ، ولكنها بعيدة كل البعد عن أرض الواقع ، لأن الأحداث والبشر تتبدل وتتغير بحكم التطور الزمني.



السينما والأحداث

يقال إن خالد يوسف توقع الأحداث قبل وقوعها من خلال ما طرحه في أعماله، فما تفسيرك لذلك ؟

يجب أن نتفق أولاً على أن " الإبداع هو رؤية أو نظرة مستقبلية" فالفن سبق الاختراعات، لأن الفنانين صوروا الطيران قبل أن يحصل في الواقع كما أفلام الخيال العلمي صورت العديد من الأمور الخيالية سابقاً، والتي تحولت إلى واقع ، وكذلك الحال بالنسبة للنحاتين والرسامين ، فالرؤية الاستشرافية يجب توفرها لدى المبدع ، وأنا من خلال أفلامي كانت لي نظرة للواقع الذي يجب أن يحدث. ففي فيلم "هي فوضى" تطرقنا لفساد معين وردة الفعل عليه ، وهذا ما حصل في الواقع بعد ذلك ، وكذلك الحال في "حين ميسرة" عندما تطرقت لتفجير الحارة من قبل تنظيم فشل في حكمها والسيطرة عليها ، وكذلك الحال في فيلم "العاصفة" أولى تجاربي السينمائية عندما انتقدت وقوف الأخ في مواجهة أخيه في حفر الباطن ، وأن هذا الأمر ستكون عواقبه وخيمة، وهذا ما حصل بالفعل ، وحتى في فيلم "زواج بقرار جمهوري" الذي صورت فيه الدولة أنها دولة أفراد وليست دولة مؤسسات، كانت هناك إشارة واضحة أن هذه الملايين من أصحاب الطلبات سينفجرون في وجه الرئيس مبارك ، الذي قدمت وجهه متجهماً، وأنذرت بأن هذه الجماهير ستثور وستبقى تطالب، وهذا تجسد في الأغنية في نهاية الفيلم .

اتهام باطل

اتهامك بالجرأة الزائدة والاعتماد على الجنس والمرأة في أفلامك بقصد تجاري أو لإيصال رسالة يمكن أن تصل بشكل أو بآخر دون اللجوء لكل هذه المشاهد الخادشة للحياء من وجهة نظر البعض، أو الغير مناسبة لجميع أفراد المجتمع، فبماذا ترد ؟

فكرة الدولة الدينية مرفوضة وتخدم إسرائيل والفكر الصهيوني

هذا اتهام باطل، استعان به أعوان النظام السابق والإسلاميون بعد النجاح الملحوظ لأفلامي على المستويين الفني والجماهيري ، وتقديمها لرسائل ونقلها لواقع لا يريدون أن تعرفه الجماهير. إن كل هذه المشاهد كانت ضمن حدود خدمة الحبكة الدرامية، وربما كانت جريئة نوعاً ما في فيلم " الريس عمر حرب " لأنه يمثل سيطرة قوة الشر على هذا العالم ، وتسير مستعينة بثلاث قوى متمثلة بالسلطة والمال والجنس، لتبسط سيطرتها، لذلك كانت هناك مشاهد جريئة نوعاً ما في هذا الفيلم الذي اختلفت فيه التحليلات. فأنا أردت القول بأن قوى الشر هي المسيطرة على العالم ، وهي وحدها التي تتحكم ، ومن الصعب مجابهتها ، والبعض رأى أن هذه القوة الشريرة هي أمريكا المسيطرة على العالم في تلك الفترة ، والذي تحركه كما تريد في جميع الاتجاهات ، وعلى الجميع أن يستسلم لها كما كان العالم في تلك الفترة . فالشر هو المسيطر وتفسيره وتحليله يعود للمشاهد. ولكنني لم أستخدم هذه المشاهد لغايات الربح المادي ، ولا لغايات جذب الجمهور. دائماً ما كنت ألجأ لمثل هذه المشاهد والمواضيع لغايات فنية، بهدف خدمة العمل والسياق لا غير .

اتجاه واحد

حدثنا عن فيلمك الجديد الذي تجهز له للعودة للسينما؟

أحضر حالياً لفيلم "اتجاه واحد" للكاتب محمد صلاح العزب ، والبطولة لعمرو سعد . والفيلم يتحدث عن الفكر الأحادي السائر في اتجاه واحد، والرافض لفكر الآخرين ومناقشتهم ، بل إنه يكفرهم ويهدر دمهم ، لا لذنب ارتكبوه وإنما فقط لأنهم خالفوه الرأي .وهذا ما نشاهده في الواقع الآن من أحداث تحت مسمى الفكر الإسلامي. الدين بريء من ذلك، لأن ديننا منفتح ويفسح مجالاً للنقاش والاجتهاد والتعبير الفكري بالإقناع وليس بالقوة والقتل كما يفعل هؤلاء.

مقتطفات

- أوضح خالد يوسف أنه ابتعد عن التمويل الخارجي لعمل أفلامه، نظراً لأنها حققت نجاحاً جماهيرياً وتجارياً، مما جعله يترجم أفكاره ومعتقداته التي تمثل الواقع بعيداً عن الفكر المستورد، والذي يحمل في بعض الأوقات أفكاراً لا تناسبنا ولاتمثلنا، ولا تتوافق مع أهدافنا ومبادئنا.

- طالب خالد يوسف الحكومة الأردنية بالاهتمام بالسينما الأردنية لأهمية السينما في نقل الواقع، وتقديم رسالة سياسية، فالولايات المتحدةاستخدمت السينما للسيطرة على العالم فكرياً إلى جانب قوتها العسكرية.
- انتقد خالد يوسف أعمال السيرة الذاتية في عالمنا العربي على مستوى السينما أو التلفزيون، لأنها تخضع لتوجيهات ومجاملات من عدة جهات، ومنها ذوو الشخصية التي تقدم، أو مبادىء وتوجيهات هذه الشخصية، ومدى مسايرتها للواقع والجهات المنتجة.
- أبدى خالد يوسف إعجابه بمدينة البترا ، وقال إنها تتحدى عجائب الدنيا ، التي سبق له زيارتها. وقال إنها مثال على قدرة وإبداع البشر وتخليداً للحضارة، ونصح بزيارة مدينة البتراء لرؤية هذه التحفة الفنية، وزيارة كافة المناطق والمعالم الجميلة في المملكة الأردنية .

الفيلم الفرنسي «حب»
الفائز بجائزة السعفة الذهبية
بمهرجان كان وبجائزة الأوسكار

محمود الزواوي / الأردن

فيلم "حب" (Amour) فيلم درامي فرنسي – نمساوي – ألماني مشترك ناطق باللغة الفرنسية، وهو الفيلم الروائي الطويل الثاني عشر للمخرج النمساوي مايكل هانيكي الذي قام أيضاً بكتابة سيناريو الفيلم، والذي يجيد التحدث باللغة الفرنسية بطلاقة. وقد سبق لهذا المخرج أن أخرج العديد من المسلسلات والأفلام التلفزيونية. ولهذا المخرج المخضرم باع طويل في التأليف السينمائي والتلفزيوني، فقد ألف السيناريو لأكثر من عشرين فيلماً ومسلسلاً تلفزيونياً، إضافة إلى ممارسة التمثيل.

يجمع فيلم "حب" بين الأفلام الدرامية والأفلام الإنسانية المبنية على علاقة الحب والتآلف. ويتناول الفيلم الأيام الأخيرة في حياة زوجين مسنَّين هما جورج (الممثل الفرنسي جان – لوي ترينتنيان – 82 عاماً)، وآنا (الممثلة الفرنسية إيمانويل ريفا – 86 عاماً)، وهما مدرسا موسيقى متقاعدان، وتظهر عليهما آثار الشيخوخة بعد حياة طويلة حافلة بمشاعر الحب والعطاء. وتركز قصة فيلم "حب" على معاناة الزوجة المريضة وتفاني الزوج جورج في حب زوجته آنا والاهتمام والعناية بها بعد أن تستسلم للمرض. وتصاب الزوجة بشلل نصفي بعد إخضاعها لعملية جراحية خطيرة فاشلة إثر إصابتها بسكتة دماغية، ما يلزمها استخدام كرسي للمُقعدين، ويضع على الزوج عبئاً كبيراً للعناية بها. وتؤثر إصابة الزوجة بسكتة دماغية ثانية على قواها العقلية، ما يؤدي إلى فقدان قدرتها على التحدث بوضوح.

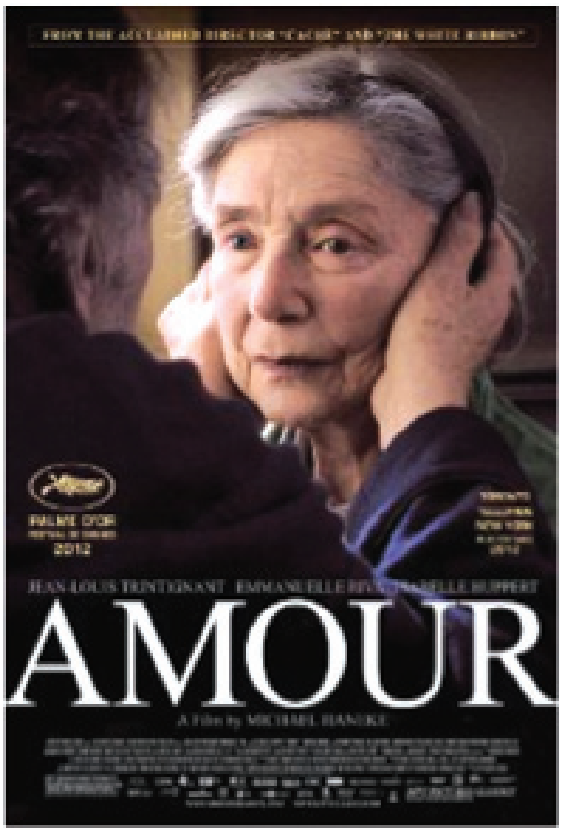
وتطلب آنا من زوجها جورج أن يعدها بعدم إعادتها إلى المستشفى أو إرسالها إلى دار للمسنين. وتتدخل الابنة إيفا (الممثلة إزابيل هوبير)، التي تقيم في دولة أخرى، وتطلب من والدها إرسال والدتها إلى المستشفى، إلا أنه يرفض طلبها لكي لا يحنث بالوعد الذي قطعه على نفسه لزوجته. ويستعين جورج بممرضة لمساعدته في العناية بزوجته، إلا أنه يطردها حين يكتشف أنها تسيء معاملة زوجته المريضة. وينتهي فيلم "حب" نهاية مفاجئة غير متوقعة، رأفة من الزوج جورج بزوجته آنا.

تستند أحداث قصة فيلم "حب" جزئياً إلى حالة واقعية مماثلة حدثت في أسرة المخرج مايكل هانيكي، تتعلق بمرض عمته المسنة ومعاناتها. ويتميز الفيلم بقوة إخراجه، وخاصة في التفاصيل الدقيقة والحساسة التي يقدمها المخرج لما تعانيه الزوجة المريضة، ومدى تأثير ذلك في المحيط الذي تعيش فيه، وما يتحمله زوجها من عناء ومصاعب من جراء ذلك. وينجح المخرج مايكل هانيكي في تقديم تلك التفاصيل الدقيقة بلقطات معبرة تنقل المشاهد إلى قلب الأحداث، بما فيها من مشاعر إنسانية حساسة.

وقد استخدم المخرج مايكل هانيكي أسلوب العرض الارتجاعي في عرض قصة الفيلم، حيث بدأ بالمشهد النهائي للقصة، الذي نرى فيه مجموعة من رجال الإطفاء يقومون باقتحام شقة فاخرة في باريس، والوصول إلى غرفة نوم نرى فيها جثمان الزوجة آنا مسجى على سرير وسط الزهور المتناثرة من حولها. ثم تعود القصة إلى البداية، حيث يحضر الزوجان حفلة موسيقية يحييها أحد تلاميذ الزوجة بعد أن ذاعت شهرته، وهو عازف البيانو الفرنسي الشهير أليكساندر ثارود ، الذي يقوم في وقت لاحق بزيارة الزوجين جورج وآنا في منزلهما. وفي صباح اليوم التالي للحفلة الموسيقية يتناول

الزوجان طعام الإفطار في جو عائلي لطيف، وتصاب المرأة خلال ذلك بسكتة دماغية وتغيب عن الوعي قليلاً ثم تصحو ، دون أن تدرك ما حصل لها أو تتذكر ما أصابها، كما أن الزوج جورج لا يدرك ما حدث لزوجته، وتتعاقب بعد ذلك الأزمات المرضية التي تتعرض لها الزوجة.

ويتميز فيلم "حب" بالقدرات التمثيلية لبطليه المخضرمين جان – لوي ترينتينيان وإيمانويل ريفا، التي انعكست في



تجسيدهما الواقعي الحساس للزوجين المسنَّين. وقد عاد الممثل جان – لوي ترينتينيان في هذا الفيلم بعد غيبة عن الشاشة استمرت سبع سنوات. وقال المخرج مايكل هانيكي إنه كتب سيناريو الفيلم خصيصاً للممثل جان – لوي ترينتينيان الذي قال بدوره إنه يختار أفلامه بعناية استناداً إلى مَن يخرجها، ووصف المخرج مايكل هانيكي بـ "أنه يملك البراعة الكاملة للفن السينمائي، من النواحي الفنية كالصوت والتصوير إلى طريقة التعامل مع الممثلين". ومن أشهر أفلام الممثل جان – لوي ترينتينيان الفيلم الكلاسيكي المتميز "رجل وامرأة" (1966) للمخرج الفرنسي الشهير كلود ليلوش. وقد فاز هذا الفيلم بجائزة السعفة الذهبية من مهرجان كان السينمائي وبجائزتي الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي وأفضل سيناريو.

أما الممثلة إيمانويل ريفا فهي تواصل نشاطها السينمائي والتلفزيوني بنشاط كبير بالرغم من تقدمها في السن، ويمثّل فيلم "حب" فيلمها الروائي الطويل الثاني والخمسين على مدى 55 عاماً من العمل السينمائي، كما قامت خلال هذه الفترة ببطولة 20 فيلماً تلفزيونياً والعديد من المسلسلات التلفزيونية. ومن أشهر أفلامها الفيلم الكلاسيكي المتميز "هيروشيما، يا حبي" (1959) باكورة أفلام المخرج الفرنسي ألان رينيه.

استقبل النقاد فيلم "حب" بحماس كبير في سائر أنحاء العالم. ومما قاله عميد نقاد السينما الأميركيين روجر أيبيرت في جريدة شيكاغو سن تايمز : "إن فيلم حب يقدّم لنا درساً، السينما وحدها هي القادرة على أن تعلمه لنا بفضل ما تتمتع به السينما من مقدرة عفوية على القفز عبر الزمان وتجاوز الحياة بمراحلها المختلفة، وإضفاء الإشارة على ما يعنيه أن نكون أعضاء في جمهور المشاهدين الأبدي للجنس البشري". أما

كولين كوفيرت الناقد السينمائي في صحيفة منيابوليس ستار تريبيون فيتحدث عن الأداء الفريد لبطلي الفيلم جان – لوي ترينتينيان وإيمانويل ريفا بقوله : "تضفي أدوارهما السينمائية اللامعة السابقة عبر مشواريهما السينمائيين الطويلين شعوراً مؤثراً نحو أدائهما في فيلم حب. فهذان الممثلان يستمدان المزيد من خبرتهما الطويلة على مدى الحياة في أدائهما الحساس والواقعي". ويقول الناقد السينمائي كولين كوفيرت عن مخرج الفيلم: "لقد أخرج المخرج مايكل هانيكي في فيلم حب واحدة من أكثر الدراسات المؤثرة والبارعة للأزمات الإنسانية الشخصية منذ أيام (المخرج السويدي) إنجمار بيرجمان".

وعرض فيلم "حب" في 25 مهرجاناً سينمائياً، من أهمها مهرجانات كان ولندن ونيويورك وتورونتو وستوكهولم وزوريخ ودبي. وفاز الفيلم بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي، وبذلك أصبح المخرج مايكل هانيكي خامس مخرج في تاريخ هذا المهرجان يفوز بجائزة السعفة الذهبية مرتين، بعد أن فاز بها في العام 2009 عن فيلم "الشريط الأبيض". ورشح فيلم "حب" لما مجموعه 85 جائزة سينمائية، وفاز بثمان وأربعين منها شملت ، بالإضافة إلى جائزة السعفة الذهبية، جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، كما رشح الفيلم لأربع من جوائز الأوسكار هي أفضل فيلم ومخرج للمخرج مايكل هانيكي وممثلة في دور رئيس للممثلة إيمانويل ريفا وأفضل سيناريو، وبذلك يكون فيلم "حب" قد رشح لاثنتين من جوائز الأوسكار الرئيسة، هما جائزة أفضل فيلم أجنبي التي فاز بها، وجائزة أفضل فيلم التي تنافس عليها مع ثمانية أفلام ناطقة باللغة الإنجليزية. وأصبحت الممثلة إيمانويل ريفا في سن الخامسة والثمانين أكبر ممثلة سناً ترشح لجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة في دور رئيس، متخطية بذلك الرقم القياسي السابق للممثلة جيسيكا تاندي التي رشحت لتلك الجائزة في سن الثمانين وفازت بها عن دورها في فيلم "قيادة السيارة للآنسة ديزي" (1989). وشملت الجوائز التي فاز بها فيلم "حب" 24 جائزة لأفضل فيلم أو أفضل فيلم أجنبي وعشر جوائز للممثلة إيمانويل ريفا لأفضل ممثلة في دور رئيس. كما شملت الجوائز جائزة الكرات الذهبية لأفضل فيلم وجائزتي أفضل فيلم أجنبي وأفضل ممثلة في دور رئيس من جوائز الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون، وجوائز روابط نقاد السينما في بوسطن وشيكاغو ودالاس – فورت ويرث وكانساس سيتي ولاس فيجاس ولوس أنجيليس ونيويورك وسان فرانسسكو وواشنطن وجنوب شرقي الولايات المتحدة وأوكلاهوما ولندن وتورونتو والمجلس القومي الأميركي لاستعراض الأفلام السينمائية، أقدم روابط نقاد السينما الأميركية، والجمعية القومية الأميركية لنقاد السينما لأفضل فيلم أجنبي وجوائز سيزار الفرنسية لأفضل فيلم ومخرج وممثل وممثلة وسيناريو. ومثّل فيلم "حب" النمسا ضمن الأفلام الأجنبية التي رشحت لجوائز الأوسكار للعام 2012.

وبلغت الإيرادات العالمية الإجمالية لفيلم "حب" على شباك التذاكر 19،8 مليون دولار، فيما بلغت تكاليف إنتاجه 8،9 مليون دولار.

الشيخ سيد درويش
(1892 – 1923)

هشام شرف / الأردن

ولد في 17 آذار/مارس 1892 في مدينة الإسكندرية في حي "كوم الدكة"، وهو حي شعبي متواضع يتوسط مدينة الثغر، ويقع على ربوة تجعل أهله في شبه عزلة عن أحياء الإسكندرية كلها؛ أزقة ضيقة ودروب مظلمة وبيوت عتيقة تشير إلى ما كان يعانيه سكانها من كفاح في سبيل الحياة.

في الخامسة من عمره ألحقه والده درويش البحر بكتّاب "سيدي أحمد الخياش"، وتلقى فيه خلال عامين ما مكّنه من حفظ القرآن الكريم، ثم انتقل إلى مدرسة "حسن حلاوة" القريبة من منزل الأهل. وكان في الكتّاب مدرس يدعى "سامي أفندي" له شغف بحفظ الأناشيد، وقد تعوَّد أن يلقنها لتلاميذه الصغار. وما من شك في أنه لمس في تلميذه الصغير "سيد درويش" استعداداً طيباً لتلقى هذا النوع من الأغاني والألحان واستيعابها وإجادتها، فأوكل إليه أمر تدريب أقرانه وتلقينهم على الرغم من صغر سنه.

وفي عام 1899 توفي والده قبل أن يتجاوز السابعة من عمره، فغادر كتّاب "حسن حلاوة" إلى مدرسة في حي رأس التين عرفت باسم "شمس المدارس". وفي هذه المدرسة التقى مجدداً بـ "سامي أفندي" معلماً. وحالفه التوفيق حين وجد ناظر هذه المدرسة "نجيب أفندي فهمي" شغوفاً بتلقين تلاميذه ألواناً من الأناشيد كانت مألوفة في ذلك الوقت. واستمر تدريب الفتى سيد على عدد كبير من ألحان عصره، فوجد فيها صدى لهواية كانت تجيش بها نفسه، يذكيها ما كان يقوم به من تجويد للقرآن. وفي عام 1905 التحق بفرقة المعهد الديني في الإسكندرية، وكان مقرها مسجد أبو العباس. ثم انتقل الى الفرقة الثانية في المعهد وكان مقرها مسجد الشوربجي، الذي استمر يؤذن فيه طوال العام الدراسي.

بدأ سيد درويش تعلُّم أصول المقامات الموسيقية الشرقية على أيدي المحترفين من شيوخ الفن فالتحق بمدرسة: "الكلية الحرة" ليدرس العلوم الموسيقية. وفي تلك الفترة كان يستمع للشيخ أحمد ندا والشيخ إسماعيل سكر والشيخ حسن الأزهري وغيرهم من مشاهير القراء والمنشدين، يداعبه الأمل في أن يجد نفسه في مستقبل أيامه واحداً من هؤلاء. ولكن الحاجة الملحة اضطرته إلى البحث عن مجال آخر للرزق، فقام بإحياء ليالي المولد والأفراح، حتى التحق بفرقة "كامل الأصلي" بجهة الناضوري، وهي فرقة تهريج مرتجلة لم يكتب لها الدوام، فسرعان ما انحلت وعاد الفتى أدراجه إلى الحيرة والبحث.

كثيراً ما كان سيد درويش يستمع لغناء الشيخ علي الحارث الذي كان يجمع بين ترتيل القرآن وإنشاد المدائح النبوية، وكذلك إجادته لغناء القصائد والموشحات والأدوار القديمة. ولعل

هذا ما يفسر تحول "سيد درويش" من الاتجاه السابق إلى هذه الألوان الجديدة من الغناء. ولكنه سرعان ما هبط إلى مستوى لم يكن لائقاً به كقارئ ومجوِّد ومنشد. فعمل في أحد المقاهي المتواضعة. وكان لزاماً على الفنان الشاب أن ينتقل من المدائح والمقطوعات الدينية إلى أغان كانت شائعة تتردد في بعض مقاهي القاهرة ، من مثل "اللاوندية"، وهي أحياناً أغان وطقاطيق ذات مستوى متدنٍ، وأحياناً قصائد وموشحات وأدوار فنية قيّمة.

وهكذا واجهت تلك العبقرية منذ نعومة أظفارها التحديات والمفاجآت التي كادت تهدد عبقريته بالقضاء عليها في مهدها ، لكن الشخصية الفذة التي كان يتمتع بها هذا الفنان جعلته قادراً على تحمل الصعاب ومواجهتها. فهو لم يكن يبالي أو يستنكف عن العمل مهما كان نوعه، وربما كانت الحاجة الملحة تدفعه إلى كسب قوته وقوت أسرته، فزاول مهنة دهان جدران المنازل. وكان يردد على أسماع زملائه عمال البناء الأغاني والأهازيج التي كانت تبعث فيهم النشاط، وتدفعهم إلى مواصلة العمل ومضاعفة الإنتاج. وهنا تلوح الفرصة النادرة؛ إذ يصادف وجوده في العمل جلوس الممثل أمين عطا الله في مقهى يجاور البناء، فيصغي الأخير باهتمام إلى غناء الأول، وتلفته طريقة أدائه غير المألوفة. وسرعان ما يقرر أمين عطا الله مع أخيه سليم، مدير فرقة التمثيل والغناء، ضم هذا الشاب إلى الفرقة ليقوم فيها بالتمثيل والغناء. وانضم «سيد» إلى الفرقة ورحل معها إلى الشام. وكان ذلك في مطلع عام 1909، ورزق في أثناء الرحلة بابنه «محمد البحر».

ولم تكن هذه الرحلة ناجحة؛ إذ استغرقت أقل من سنة اضطر بعدها للعودة إلى الإسكندرية، بعد أن مَدَّته أسرته بالنفقات اللازمة للعودة. وكانت الفائدة الوحيدة التي جناها من تلك الرحلة سماعه موسيقى تلك البلاد، واتصاله بالشيخ عثمان الموصلي، الذي أخذ عنه وعن غيره في هذه الرحلة وفي الرحلات التي تلت، الكثير من أصول هذا الفن.

وعاد «سيد» من رحلته اليائسة هذه ليستأنف عمله في المقاهي مرة أخرى. وراح ينتقل من مقهى إلى آخر، حتى بلغ به الحال الغناء في أحد البارات، الأمر الذي أزعج زوج شقيقته الكبرى – المعلم رفاعي علي – فأقسم ألا يدخل «سيد» منزله إلا إذا اعتزل الغناء نهائياً. ونظراً لما يكنُّه الشاب لشقيقته من حب، ضحى بهوايته وقبل العمل كاتباً في محل تجارة الأثاث الذي كان يملكه زوج شقيقته. ولم يستمر في عمله الجديد أكثر من أربعة أشهر حتى سنحت له الفرصة للقيام برحلته الثانية إلى الشام عام 1912. وكانت رحلة ناجحة مثمرة ، وتعتبر نهاية عهد وبداية عهد في حياته. فقد تجددت صلته بعثمان الموصلي والشيخ علي الدرويش والشيخ صالح الجذبة ، وأقام معهم سنتين كاملتين يحفظ عنهم ويستمع لهم ولما ينشده غيرهم في تلك البلاد. وهو في هذا كله يحفظ ويختزن ويستوعب في حفظه وذاكرته ما أتاح له بعد ذلك التمتع بخبرة واسعة بأسرار الموسيقى الشرقية من عربية وفارسية وتركية، استثمرها لاحقاً في خدمة الغناء المسرحي. وعاد بعدها إلى الإسكندرية عام 1914 وهو أكثر نضجاً في فنه وأعمق معرفة. وكانت وسيلته الأولى لكسب العيش إقامة حفلات الغناء التي كانت في ذلك الحين تقام فقط في المقاهي. وعمل على استكمال تخته فضم إليه مجموعة من العازفين، منهم الشيخ علي إبراهيم على آلة الرق، وكان واسع الدراية بالموشحات والأدوار القديمة والمقامات العربية، فاستفاد «سيد درويش» منه استفادة كبرى. كذلك انضم إليه عازف الكمان جميل عويس الذي كان ملماً بأصول التدوين الموسيقي، فلقن الشيخ «سيد» كثيراً من مبادئ تلك الأصول. كما انضم إلى الفريق عازف القانون أحمد شبانه وعازف العود محمد عزت. وأكمل «سيد درويش» إجادة العزف على آلة العود بفضل توجيهات الحاج سالم حتى أصبح بمقدوره العزف في أثناء غنائه بمصاحبة صديقه القديم المنشد محمود مرسي. وبدأت ثمار عبقريته في الظهور، وأصبح يقدم الألحان التي يؤلفها ويقوم بأدائها أحياناً أو تؤديها إحدى المطربتين المعروفتين آنذاك «تفيدة الاسكندرانية» و«نعيمة المصرية» وغيرهما. ومن الملاحظ أنه لم يكن يؤلف الألحان إلا لمناسبات واقعية، ولذلك جاءت جميع أغانيه معبرة وصادقة، واعتبر كل لحن من ألحانه تأريخاً لحدث معين.

تعدت موهبة سيد درويش الفنية حدود التلحين إلى تأليف الزجل والشعر، فكان ينظمهما معبراً عن الحوادث التي تقع له أو التي ينفعل بها. فنظم عدداً من الأناشيد الوطنية لها قيمتها وأثرها في وقت كانت تلك الأناشيد مقصورة قبله في الغالب على تمجيد الحكام. ومن ذلك نشيد وطني استوحاه من الكلمة الخالدة لمصطفى كامل «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي»، فقد جارى الوزن والقافية مردداً على المسامع النشيد الذائع الصيت الذي وضع كلماته ولحنه:

بـــلادي بـلادي — لك حبـي وفؤادي

❖❖❖❖

مصر يا ست البلاد — أنت غايتي والمراد
وعلى كل العبـاد — كم لنيلك من أيادي

❖❖❖❖

مصر يا أرض النعيم — سدت بالمجد القديم
مقصدي دفع الغريم — وعلى الله اعتمادي

❖❖❖❖

مصر أولادك كرام — أوفيا يرعوا الزمام
سوف تحظى بالمرام — باتحادهم واتحادي

❖❖❖❖

مصر أنت أغلى درة — فوق جبين الدهر غرة
يا بلادي عيشي حرة — واسعدي رغم الأعادي

في هذه الفترة من حياته بدأت ثمار عبقريته في الظهور من خلال الموشحات والأدوار التي وضعها وطورها تطويرا كبيراً. ولم يكن التطريب هدفه بل ركز اهتمامه على التعبير عن معنى الكلمات بموسيقى اللحن، بحيث تساير الانغام ألفاظ الشعر كلمة كلمة، وتصوِّر المعنى في كل ما تؤديه. وعلى هذا الأساس لحن العديد من الموشحات والأدوار، معتمداً مقامات لم تكن مطروقة كثيراً في التلحين. وتعتبر الأدوار الأحد عشر التي لحنها من كنوز الموسيقى العربية. ويبيّن الجدول أدناه هذه الأدوار وفق تسلسل ظهورها:

#	اسم الدور	المقام	اداء
1	عواطفك دي اشهر من نار	نوا أثر	سيد درويش
2	انت اصل البدر عندي	حجاز	السيد الصفطي
3	يا فؤادي ليه بتعشق	عجم عشيران	سيد درويش
4	عشقت حسنك	بسته نكار	سيد درويش
5	في شرع مين	زنجران	سيد درويش
6	يا للي قوامك يعجبني	نكريز	سيد درويش
7	الحبيب للهجر مايل	سازكار	سيد درويش
8	ضيعت مستقبل حياتي	شوري	سيد درويش
9	أنا عشقت	حجاز كار	سيد درويش
10	أنا هويت وانتهيت	حجاز كار كرد	سيد درويش
11	يوم تركت حبك	هزام	محمد انور الخضيري

ويعتبر كل واحد من هذه الأدوار تحفة فنية رائعة. وستبقى مقياساً ونموذجاً للفن الذي يجمع بين المتانة في تركيب النغم و جمال السبك والتنسيق.

ولسيد درويش دوران آخران لم يلحن منهما غير المذهب هما:

#	اسم الدور	المقام	اداء
12	يلزم بقى نهني الفؤاد	بيات	محمود مرسي
13	شكيت يا قلبي من ليلتين	بيات	محمد البحر

وفي هذه الفترة أيضاً لم يغفل الشيخ سيد إنتاج الأغاني الخفيفة التي تعرف بـ "الطقطوقة" ،وهي غير الأغاني التي تضمنتها مسرحياته الغنائية. وقد لحن سيد درويش 131 طقطوقة، وكان ظهورها مصدر خير له، فقد صادف أن سمع جورج أبيض عندما جاء إلى الإسكندرية عام 1917 مع فرقته التمثيلية أغنية " زوروني كل سنة مرة" يؤديها سيد درويش بصوته في قهوة "الحميدية" على الميناء الشرقي، فطلب إلى سيد درويش تلقينها لحامد مرسي حتى تؤدى بين الفصول في حفلات فرقته في مسرح الهمبرا بالإسكندرية عندما كان يقدم مسرحية " لويس الحادي عشر" . وحققت هذه الأغنية نجاحاً جماهيرياً دفع بجورج أبيض دعوة سيد درويش إلى الانتقال إلى القاهرة.

اجتمعت عدة عوامل لترك سيد درويش مدينته ومسقط رأسه، في مقدمتها إقناع جورج أبيض له بجدوى هذه الهجرة، ووعده إياه بأن يعهد إليه أمر تلحين مسرحياته الغنائية لفرقته الجديدة. كذلك كانت شركات الأسطوانات تشجعه على هذه الهجرة، فقد بدأت تسجيل إنتاجه في الإسكندرية . ولاقت تلك التسجيلات رواجاً كبيراً حمل أصحاب تلك الشركات على دفعه إلى الإقامة في القاهرة، حتى يفسح أمامها المجال عن قرب لتسجيل ما يقدمه من الإنتاج الغزير. وكان فيما قدمته إليه من وعود رفع أجور هذه التسجيلات، ما حفزه على قبول مشورتها. وهناك عوامل نفسية أخرى دفعته إلى هجرة الإسكندرية، في مقدمتها رغبته في التخلص من الجو القاتم الذي كان يحيط به، والذي له التأثير الأكبر في صحته.

أحاطت الحرب العالمية بنكباتها وأزماتها حياة الناس، وبدلت رخاءهم وأمنهم ضيقاً وفزعاً. فلم يكن بد من خلق ألوان فيها تعزية وشيء من الترفيه والتسلية. فبدأ المسرح الفكاهي يأخذ موقعه، فظهرت فرقة عزيز عيد، التي ضمت في طليعة أفرادها نجيب الريحاني. وسرعان ما استقل الريحاني بفرقته متخصصاً بإلقاء الغناء المسرحي الممزوج بالفكاهة. وظهرت فرق منافسة نشطت جميعها هذا اللون من الفن الذي أقبل عليه الجمهور. وكان من أثر ذلك أن فرقة "جورج أبيض" زعيمة المسرح الدرامي لم تجد بداً من مزج إنتاجها بالغناء المسرحي.

وفي ضوء ما تقدم، استدعى جورج أبيض الشيخ سيد درويش وطلب إليه تلحين مسرحية "فيروز شاه" نظير أجر قدره عشرون جنيهاً. فقام الأخير بتلحين هذه المسرحية على أسلوب جديد لم يعهده الناس من قبل، وهو أسلوبه الذي جرى عليه في كل إنتاجه في الغناء المسرحي بعد ذلك، ما شكل تطوراً حقيقياً لهذا الفن. ودرج الشيخ سيد على قراءة المسرحية قراءة فاحصة تسمح له بأن يعيش أدوارها ، بحيث تعتمل في نفسه كل شخصية من شخصيات المسرحية، ما يجعله يلبسها اللحن الخاص وفق اللون الذي يلائمها. وفي قراءة ثانية يعيش مواقف المسرحية فيعطي كل حركة من حركاتها اللحن المناسب. ثم يردد كلمات كل أغنية لفظاً في ضوء الاعتبارات السابقة حتى يستقيم له اللحن. وقبل عرض مسرحية فيروز شاه لمس جورج أبيض ورئيس فرقته الموسيقية ، وكل من أتيح له الاستماع للألحان التي وضعها الشيخ سيد، سموَّ هذا الإنتاج الفني، وتوقعوا نجاح تلك المسرحية نجاحاً باهراً.

أخذ نجم سيد درويش يتألق بعد أن أثارت ألحانه دهشة الناس وإعجابهم. وتسابقت الفرق المسرحية في طلب المزيد من ألحانه. وقد حفزه نجاحه المتواصل وما تحقق له من أرباح وفيرة إلى إنشاء فرقة خاصة به بدأت عملها عام 1921 ولكن للأسف لم تعمر طويلاً.

لحن للمسرح الغنائي الروايات التي يبرز فيها الارتباط بالنبض الحركي للدراما المسرحية للفرق المختلفة وهي:

اسم الفرقة	المسرحيات
جورج أبيض	فيروز شاه، الهوارى
نجيب الريحاني	كله من دا، ولو،إش، قولوله، رن، العشرة الطيبة، فشر
علي الكسار	ولسه، عقبال عندكم، أحلاهم، قلنا له، مرحب، راحت عليك، اللي فيهم، أم44، البربري في الجيش، الهلال، الانتخابات
أولاد عكاشه	هدى، عبد الرحمن الناصر وبعض الحان الدرة اليتيمة
منيرة المهدية	كلها يومين، كليوباترة ومارك أنطوان
سيد درويش (فرقته الخاصة)	شهرزاد، البروكه، العبرة، كما اعادت تقديم (العشرة الطيبة)

ولحن سيد درويش السلامات، وهو أداء غناء جماعي يؤديه المشتركون في العرض المسرحي قبل رفع الستار وفي نهاية العرض. وهي لون من الأناشيد يقترب من الأناشيد المدرسية، وكلماتها لا تخلو من الترحيب بالمشاهدين، وقد لحنها لفرقة أمين وسليم عطا الله وهي:

#	مطلع السلام	المقام	الايقاع
1	غردت ورق توارت بين ندمان الطرب	عجم	سماعي ثقيل
2	نهيم دواما لتغريد الهزار	بوسلك	فالس
3	الصفا فاقت حدوده بالتهاني والسداد	عراق	أوفر+ سماعي دارج
4	يا هزار قم وغني فوق غصن الياسمين	حجاز كار	نوخت+سماعي دارج

ومن الملاحظ أن الشيخ سيد درويش كان يرتاد دور الأوبرا والمسارح، وكان يتأثر بسماع الفرق الغربية تؤدي المسرحيات الغنائية الخالدة.

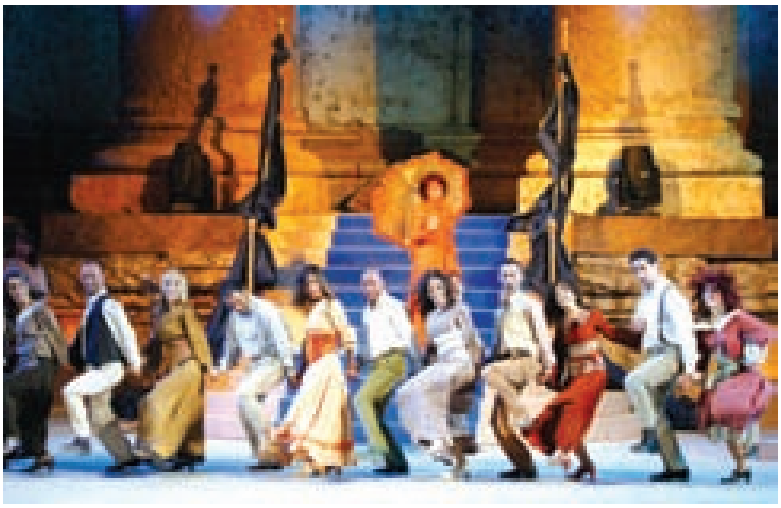
ولسيد درويش نحو أربعين موشحاً من مختلف المقامات والإيقاعات، وقد ابتكر بعض الإيقاعات منها إيقاع (فكرتي) 8/15 الذي لحن منه موشح (يا صاحب السحر الحلال) من مقام حجاز كار.

كما قام سيد درويش بتلحين 23 مونولوجاً و18 ديالوجاً، بالإضافة إلى 22 نشيداً حماسياً ثورياً قدمها ضمن المسرحيات الغنائية التي اتسمت بالتعبير الدرامي.

في منتصف شهر أيلول من عام 1923 كانت الرحلة الأخيرة له إلى الإسكندرية لرؤية الأهل والأصدقاء، ولم يكن أحد يعلم أنها رحلة الوداع. فقد كانت صحته جيدة ، وكان في أوج شبابه،لكنه بالغ في الطعام والشراب، الأمر الذي أدى إلى وفاته فجر الخامس عشر من أيلول/سبتمبر من عام 1923، ودفن في مقابر المنارة بالإسكندرية.

مات سيد درويش، ولم تحتفل بموكب تشييعه لا الدولة ولا الشعب ولا الصحافة، وظل منسياً فترة غير قليلة من الزمن.

في عام 1931 أقيم حفل على مستوى فني عال تخليداً لذكراه، في مسرح حديقة الأزبكية، كما قدمت الإذاعة من ألحانه التي سبق تسجيلها على أسطوانات بصوته. وفي عام 1958 أصدرت وزارة المواصلات المصرية طابع بريد يحمل صورته. وفي ردهة دار الأوبرا المصرية بالقاهرة أقيمت لوحة تذكارية لسيد درويش، ووضعت بلدية الإسكندرية تمثالين له، كما أطلق اسمه على شارع كوم الدكة.



مشهد من المسرح الرحباني

المسرح الغنائي
الموسيقى بوصفها نصّاً درامياً

حسين نشوان / الأردن

مثّلت نهاية الأربعينيات من القرن العشرين في البلدان العربية محطة جديدة للتحولات السياسية والاجتماعية التي تلت نهاية الحرب العالمية الثانية، وتركت تداعياتها على الأشكال التعبيرية العربية، ومنها الموسيقى والمسرح والسينما، وطال ذلك الغناء والشعر الذي يعد ديوان العرب.

كان الشعر العربي التقليدي -كما يقول الأديب ممدوح عدوان- هو العربة التي حملت المعارف العربية وفلسفتها وفنونها، ، فأثرت في غالبية وسائل التعبير الأدبية والفنية، ومن هنا يمكن تفسير غياب حقول التعبير الأخرى.

وفي حقبة الانفتاح على الغرب بدأت عربة الشعر تخفف من الكثير من حمولتها، فبرزت الرواية والمسرح والسينما بكونها أدوات تعبير مستقلة.

وفي نهاية القرن التاسع عشر كان المسرح في البلدان العربية - التي تخضع للإمبراطورية العثمانية وحكم الخديوي في مصر، ثم الاستعمارات الغربية- يمثل في تقاليده عنواناً للثقافة الأرستقراطية للمجتمع،في حين ظل الشعر يمثل الثقافة الشعبية والتراثية.

ومثل هذا التقسيم الجدي يحتاج إلى وقت طويل لإحداث التقارب بين المسرح - الذي يحتاج للمكان والإضاءة والموسيقى والنص، والشعر الذي لا يحتاج إلا إلى الفضاء. وكان التحدي الذي يواجه الفنان في ذلك الوقت، هو المزج بين الشعر والمسرح للوصول إلى سائر الفئات الاجتماعية، فوجد المسرح الغنائي الذي يقوم أصلاً على القصيدة والشعر بما هو الشكل الأنسب للخطاب الفني.

لم يكن الشعر بعيداً عن الموسيقى والإيقاع والوزن، ولم تكن الموسيقى بعيدة عن المسرح منذ نشأته التي بدأت في أحضان الإنشاد الطقوسي، وكانت هذه العلاقة قد مرّت بعدد من التحولات التي فرضتها الفنون الجديدة، وتحديداً العلاقة بين الشعر والمسرح ، التي التفت إليها أمير الشعراء أحمد شوقي، الذي حاول التجديد في موسيقى الشعر بمقطوعات وردت في مسرحه.

إن دراسة تاريخ تطور المسرح الغنائي لا يتوقف عند معرفة تحولات مثل هذا الفن الذي يمزج بين مختلف الفنون، ويسجل سابقة لتمازج الأجناس وتداخل الفنون، بل يكشف عن مزاج التلقي والصراع بين الطبقات الاجتماعية على صعيد وسيلة التعبير الثقافي.

المسرح الكلاسيكي

لم يكن المسرح الكلاسيكي قبل الخمسينيات حكراً على الطبقة الأرستقراطية، بل نشأ في قصور الطبقة الحاكمة العثمانية ومن بعدها الخديوية في مصر، وكان يواجه بالعنت من المؤسسات والفئات الاجتماعية التقليدية التي حاربت المسرح، فضلاً عن كون المسرح يحتاج إلى كلفة مادية لم تكن تتيسر لجمهور القرن التاسع عسر عند بدايته، في حين كان الشعر يمر في مرحلة من الصراع مع الذات في مواجهة الداعين لتطوير شكله، ويحمل لواء المقاومة للتغريب ومظاهر الاستلاب والاستعمار.

وجاءت محاولات إنشاء المسرح الغنائي كتطوير للمسرح الكلاسيكي الذي نشأ على يد مارون النقاش، ولعدد من الأشكال المسرحية الفرجوية والحكواتي والرقص والطقوس والمواسم المختلفة، على يد عدد من الفنانين اللبنانيين أمثال مارون نقاش، والسوريين من أمثال: أبو خليل القباني في ظل تحولات القصيدة، والنهضة الموسيقية والانفتاح على أشكال التعبير الغنائي الأوروبي.

وميزة مثل هذا النوع من الفن الذي أسس له أبو خليل القباني، والمصري الشيخ سلامة حجازي في مقدار الإفادة من القصيدة والموسيقى والممثل والمسرح والمزج بينهم، وفي مقدرته على تنوع الخطاب وجمع أهل الطرب.

ومثلت تلك المحاولة نقلة اجتمعت فيها سائر الفنون الموسيقية والمسرحية والكتابية والغنائية على خشبة المسرح، وكما كان للموسيقى والغناء تأثير على اتساع الجمهور فللمسرح تأثير كبير في تطور الموسيقى وبروز عدد من المطربين.

لقد نبعت الحاجة للمسرح الغنائي في البلدان العربية من تغير

وسيلة التلقي من جهة، وتغير طبيعة المنبر الشعري، و الأهم من ذلك تقريب المسرح الكلاسيكي إلى الجمهور من خلال كسر «التجهم» بالاستفادة من وظائف الموسيقى وجماليات الطرب، الذي يمتاز بالبساطة التي يتشارك الجميع في فهم لغتها، وتتيح لهم نوعاً من التفاعل والحركة، وتساعد الممثل على التفاعل مع الدور، وتضفي جواً من السحر على العمل المسرحي.

ومن المؤكد أن دور الموسيقى لا يقل عن اللغة، بل هي لغة لتوصيل الأفكار والحركة والحوار. وفي المسرح تحديداً تلعب الموسيقى دوراً مهماً وقيادياً لبداية كل حركة وختام كل مشهد، وهي توجه الحدث بمزاج التراجيديا أو الكوميديا.

وتلعب الموسيقى دوراً مهماً في توجيه إيقاع العمل المسرحي، وتضفي البهجة على العروض المسرحية. وتعد الموسيقى بلغة المسرح الحديث جزءاً من السونغرافيا التي تتكامل مع الإضاءة والديكور، وتمنح العمل كماله. فالعرض المسرحي لا يمكن أن يكون عرضاً إيقاعياً إذا لم يكن موسيقياًمن خلال الكلام، والحركة، الإيقاع، وميلودي الصوت، واللون، والصمت، والسكون،والظلام.ونجاح العرض المسرحي الغنائي لا يتوقف على الحوار والتمثيل والديكور، بل يتطلب دراية من المخرج بالموسيقى التي يختارها للعرض ويوظفها في المشاهد.

العلاقة بين الموسيقى والمسرح

يمكن تقسيم العلاقة بين المسرح والموسيقى في عدد من الأشكال التي تتصل بتسيّد الإيقاع والنغم والتأليف، فالمسرح بالعموم تشكل الموسيقى واحداً من عناصره الأساسية، ولكن هناك أشكال من المسرح الذي يقوم بكلياته على التأليف الخاص بالموسيقى، ومنها الأوبرا، أو بالمزج بين الموسيقى والحوار في الأوبريت، أو الحركة والموسيقى في مسرح الصورة والجسد:

الموسيقى موازية ومؤثثة للعمل

تعد الموسيقى واحدة من عناصر العرض المسرحي التي تقود العمل وتغني لغته، وتضفي على مشاهده البهجة. ومن هنا على المخرج أن يحسن اختيار الموسيقى، أو الركون لتأليف موسيقى تنسجم مع النص ورؤيته. فالموسيقى التصويرية الموحية مهمة في العرض المسرحي كونها تساعد في الحفاظ على الإيقاع والرتم الزمني الذي يشكل عنصراً في تطور المسار الدرامي وتحولاته واتجاهاته، وتضفي الموسيقى أيضاً المعنى في التطور الدرامي الصاعد والهابط.

"للموسيقى في العرض المسرحي وظيفة درامية بالدرجة

فيروز

الأولى، ومن ثم وظيفة جمالية ، على أن الموسيقى يجب أن تؤلف خصيصاً للعرض المسرحي بعد التفاهم بين المخرج والدراما ، والمؤلف الموسيقي"[1].

الموسيقى بطلة العمل

هذا هو النوع المقصود بالمسرح الغنائي الذي يقوم على التأليف الموسيقي للنص المسرحي، أو المزج بين الحوار والشعر والموسيقى والرقص.

والواقع أن المسرح اليوناني القديم، والإفريقي كانا يعتمدان على الغناء والترتيل والنشيد المصاحَب بالموسيقى، وحتى أسواق العرب والحكواتي والحلقة الصوفية والحكايات الفرجوية لم تخل من مشاهد مسرحية عفوية متضمنة للحوارات والموسيقى والشعر والرقصات التي تعبر عن طقسيات فنية.

"ولد المسرح غنائياً على يد المبدعين الإغريق قبل من أكثر ألفي عام وتحديداً عام 500 قبل الميلاد وبقي يكتب شعراً بعد ذلك حتى دخل النثر إلى لغة المسرح قبل من أقل مئتي سنة" [2]

وفيما بعد تطور هذا النوع من العرض الطقوسي في أوروبا

النهضة لنماذج مسرحية موسيقية شهيرة، ومنها: الأوبرا والأوبريت، مسرح العرائس، الباليه والبانتو مايم "المسرح الصامت" والدراما دانس "الرقص الدرامي" ومسرح الجسد، ومن مثل تلك العروض: أوبر عايدة، وباليه كسارة البندق، أعمال الرحابنة، ومنها "الشخص"، و"بترا".

والأوبريت، هو نوع من المسرح الغنائي الذي انتشر في القرن التاسع عشر في أوربا، ويشتمل على الحوار ومجموعة من الأغنيات التي تخدم الحكاية التي تكون في الغالب رومانسية بغرض المتعة والترفيه. وهو نوع الغناء الشعبي الراقص الذي يستند إلى ألحان سهلة ومألوفة، كما يحتوي على حوارات نثرية ليست بلغة الشعر كما هو الحال في الأوبرا. أما الأوبرا فهي مسرح درامي يقوم على الحوار الشعري الغنائي، والأداء الأوبرالي، ويكون النص والموسيقى والأزياء والديكورات مناسبة للنص وحكايته. وتعرف الباليه بأنها حكاية تؤدى بنوع من الرقص المصاحَب بالموسيقى، ويمكن أن تؤدى مفردة أو جماعياً، وهناك أنواع من مسرح الجسد، الصامت "البانتوميم".

إطلالة على المسرح الغنائي العربي

ينشأ المسرح الغنائي في البلاد العربية ليكون مزيجاً من الحفلات التي تقام ضمن المواسم المختلفة، ومنها الأفراح والحصاد والقصص الشعبي، ونوع آخر من الأوبريت الذي يتخفف من المتطلبات الكلاسيكية الصارمة للأوبرا. وبدأ هذا النوع من المسرح على يد المصري الشيخ سلامة حجازى ، الذي قدَّم ألحان سيد درويش فى مسرحية فيروز شاه من إخراج جورج أبيض عام 1917، ليمزج بين الغناء الشعبي والموسيقى التقليدية، واللوحات الراقصة والدبكات والطقوس الاجتماعية، لكن سيد درويش ذهب إلى المدرسة التعبيرية لتغدو الموسيقى موضوع القصة المسرحية.وفي مطلع العشرينات من القرن الماضي كانت غالبية الأوبريتات مأخوذة عن نصوص فرنسية، وقدم نجيب الريحاني "العشرة الطيبة" عن مسرحية "اللحية

الزرقاء" الفرنسية التي لحنها سيد درويش، كما قدم علي الكسار أوبريت "شهرزاد" ثم "ألف ليلة وليلة" مع سيد درويش. وعلى الصعيد النسوي تعد منيرة المهدية من رائدات المسرح الغنائي في العالم العربي، فهي أول سيدة تقف على خشبة المسرح، وقدمت أشهر أعمال الشيخ سلامة حجازي، أما المسرح الرحباني فكان يقترن بفيروز بالدرجة الأولى، وحولها تمحورت الأحداث والمواقف والأفكار، وكانت المرآة التي عكست الرؤية الاجتماعية والسياسية للأخوين رحباني. [3] .

وظل المسرح الغنائي حتى ثمانينيات القرن الماضي، ثم ارتبط بعد ذلك بالمناسبات، وفي الأردن قدم حسن ناجي المسرحية الغنائية "وردة الصحراء .. البترا"، ولحنها علي أبو خضرة وأخرجها نبيل نجم، وكتب الشاعر الراحل حبيب الزيودي الكثير من الأوبريتات، ومنها: "عمان في القلوب"، و"موعدنا الشمس" و"السرو والقباب".

من التنغيم إلى التعبير

مرَّ المسرح الغنائى العربيّ بفترتين، "ما قبل وبعد سيد درويش، أو بعبارة أخرى انتقل من عصر التنغيم إلى عصر التعبير". وتمثلت المرحلة الأولى بتقديم المتعة، والتسلية، حتى إنها كانت تقدم في المهرجانات اللبنانية كفواصل بين الفقرات. وخلال الستينيات والسبعينيات تأثر المسرح الغنائي بحركة التحرر العربي وشعاراتها الكبرى والشمولية، وبالمقدار الذي كان يحمل رسالة فنية وجمالية لمقاومة الظلم والقهر، والتبشير بالحرية والعدالة، فقد تأثر المسرح بدوره الشمولي الذي يقوم على جمع الفنون. ويعرِّف محمد عبد المنعم المسرح الغنائي بأنه جنس فني مركب نشأ في الغرب له خصائصه ومقوماته ويتوسل بلغة فنية مركبة، تتألف من الشعر والموسيقى والرقص والتمثيل والتعبير عن أحداثه، وهو مسرح شامل ". [4]

مسرح الرحابنة.. مواسم العز

بدأ مسرح الأخوين رحباني نهاية الخمسينيات بـ "أيام

الحصاد" و"عرس في قرية" عام 1959 ، ثم تواصل نشاطه في الستينيات بـ"موسم العز" و"البعلبكية" و"جسر القمر" و"دواليب الهوا" و"فخر الدين" و"جبال الصوان" و"ناطورة المفاتيح" ، وكان أوج نشاطه في السبعينيات من القرن الماضي التي بلغت قمة نضوجها الفني والجمالي بـ"قصيدة حب" و"الشخص" و"يعيش يعيش" و"صح النوم" و"ناس من ورق" و"المحطة" و"لولو" و"ميس الريم" وأخيراً "بترا".

وقام المسرح الرحباني على عدد من الاتجاهات الموسيقية، منها بحسب الدارسين: الاهتمام بجذور الموسيقى العربية والمحلية، وتحديداً الموسيقى الشعبية والفلكلورية لبلاد الشام.

-التأثر بالأساليب الموسيقية الغربية، ومنها الأعمال السمفونية والموسيقية الأرمنية.

-الاهتمام بالعرض المسرحي، زاد البعد الدرامي فكرة الغناء والموسيقى وزاد جمهورها.

ونجح الأخوان رحباني في تقديم لون من الغناء الأوبرالي في مسرحيتي لولو وبترا بالألحان الجماعية بمصاحبة صوت فيروز، ولا يمكن إغفال جهدهما في هذا المجال وإسهامتهما في تطوير المسرح الغنائي العربي الذي شهد انتكاسات مطردة بعد وفاة سيد درويش.[5]

في تجربة الرحابنة -حسب عبدو باشا- بساطة وقوة وتحرر، هي بساطة المديني الذي جاء المدينة من المدينة. وسخرت الأوركسترا في مصلحة الدراما. وتميزت أعمال عاصي ومنصور الرحباني بخفوت النبرة عبر وصل الفضاء المسرحي والشعر والموسيقى واللغة اليومية.

يقول منصور الرحباني: نحن نعيش عصرنا في خضم التيارات والميول والآراء، والأيديولوجيات المتصارعة والأفكار المتباينة، وهذه حال أدّت إلى التشتّت وضياع العديد من القيم للحصول على حياة أفضل، والحياة الفنية صدى لما يعتمل في عصرنا.

لقد تميز مسرح الرحابنة بالقوة التي جعلت من المسرح حاملاً للتراث الشعبي والهموم اليومية والقضايا الوطنية والقومية بقالب غنائي حواري درامي ملحمي، يقول الكاتب سامر إسماعيل في مقال بعنوان: "المسرح الرحباني .. ملحمة غنائية نهضت بالذائقة العربية المعاصرة": إن هناك الكثير من المسرحيات التي قدمها المسرح الرحباني وما زالت خالدة إلى يومنا هذا، كمسرحية بياع الخواتم وصح النوم وميس الريم وبترا ، معالجين فيها قضية الإنسان، وهناك شخصيات رسمها المسرح الرحباني كثيمات عالمية، منها شخصية الشاويش، ريما الفتاة المسكينة، وبرع الرحابنة في رسم شخصيات الاستغلاليين عبر شخصيتي عيد وفضلو.

ولم يغب الاستيطان والعدو والأرض المغتصبة عن المسرح الرحباني، ففي مسرحية جبال الصوان ضمَّن عاصي ومنصور هزيمة 1967 وقصة مقاومة الاحتلال والفساد والقهر الاجتماعي.

يقول الشاعر محمود درويش: قدم الرحابنة فنياً لفلسطين ما لم يقدّمه الفلسطينيون أنفسهم، ولقد أشهر الفلسطينيُ هويته الجمالية بالأغنية الرحبانية العربية ، حتى صارت هي إطار قلوبنا المرجعي، هي الوطن المستعاد وحافز السير على طريق القوافل.

لقد حمل المسرح الرحباني كنموذج للمسرح الغنائي على الفساد بالنقد وإظهار عيوبه. تقول أستاذة في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق د. ميسون علي في ورقة بحثية بعنوان: المسرح الغنائي الرحباني ؛ "بحث عن يوتوبيا مفقودة" : إن المسرح الرحباني، يندرج في السياق السياسي والاجتماعي والثقافي للمرحلة التي قدموا فيها أعمالهم في المسرح الغنائي، خاصة وأن هذه الأعمال كانت بمثابة صرخة ضد الاستلاب والكراهية، وضد مصادرة الحريات، والممارسات المضادة لها، من قهر وقمع واستبداد وظلم واستغلال، ودعوة للمحبة والسلام.

إن فلسفة المسرح الرحباني-كما يقول عبيد باشا-تلاقت مع مختلف الفلسفات الإنسانية الداعية إلى الخير والحق، فلقد استطاع المسرح الرحباني إيجاد هويته فيما استورده من أصول فنية أوروبية وألبسها موضوعات بحلة عربية من هموم وقضايا الإنسان العربي .

وتقول د. ميسون علي إن «الأخوان رحباني» قادا عملية تطوير المسرح الغنائي وربطه بالواقع الاجتماعي والتاريخي، ومن حيث المضامين والقضايا الفكرية، حيث عالج الرحابنة مواضيع الوطن، السياسة، الدين، المرأة، الحب والتسامح والوحدة والبطولة والكرامة والبراءة والطفولة والحلم والإيمان والاستبداد السياسي والحرية. وفي معالجتهم لقضية الحرية، وضعوها في إطار فلسفي".

خلاصة:

استطاع المسرح الغنائي من خلال النموذج الرحباني في فترة الستينيات والسبعينيات التي توازت مع حالة النهوض القومي أن يعيد تشكيل القصيدة المغناة، ومنها القصائد المحكية في إطار الحكاية المسرحية، وأن يقرب المسرح الكلاسيكي من الجمهور من خلال مغامرة التجنيس التي تعيد المجد للشعر ، وخصوصاً في المجتمعات العربية التي تتشكل غالبيتها من الريف، وكان مثل هذا المزج قد وجدت صدىً وقبولاً من الفئات الاجتماعية التي وجدت في المسرح الغنائي قاسماً مشتركاً للتنوع الثقافي.

من خلال المسرح الغنائي حملت الأغنية جانباً كبيراً من المفردات التراثية وتظللت بوسائل الحداثة وتقنياتها، وساهمت بمسرحة الأغنية، وتحويلها كنص شعري من المنبر المفتوح/ الصحراء، إلى المنبر المديني الذي يتسم بالخفوت والحوار والتطور الدرامي، الذي ينقل المتلقي من حالة التطريب إلى مناخ التعبير والتأمل.

وفي مسرح الرحابنة تأثرت الأغنية بشكل الأداء المسرحي بما يشتمل عليه من حوارات، وميل للموسيقى التعبيرية، واستجابة لمتطلبات الفضاء والحكاية. وانفتحت الأغنية على أشكال التعبير الغربي والفرجوي الدرامي، كما نوعت في الموضوعات اليومية، وحملت في طياتها الحكايات السردية، ومن المؤكد أن الأغنية أثرت في شكل المسرح بجماليات الأغنية وموضوعاتها. ومثّل المسرح الرحباني مرحلة مهمة في تاريخ تطور الفكر الغنائي والموسيقي العربي وتجديده، ومقارباته بين الأصالة والحداثة، وعبَّر عن الوسيلة التي تحقق المزاج العام للجمهور على اختلاف مرجعياته متأثراً بنزعات الفكر القومي الشمولي، وحركة التحرر العربي وقضايا الحرية والعدالة ، وتأصيل الفن بلغة قابلة للتحول إلى خطاب كوني من خلال المسرح الغنائي الذي يتسم بالشمول.

قراءات ومراجع:

1. رفيدة يونس أحمد، الوحدة السورية ، 22/4/2008.
2. حسن ناجي، الدستور، العدد 16586 السنة 47 - 14 أيلول 2013، حوار عمر أبو الهيجاء
3. غسان خروب، صحيفة البيان الإماراتية، دبي ، 7 كانون الثاني 2013".
4. محمد عبد المنعم، الحوار المتمدن، العدد 3155، 15/ 10/ 2010، المسرح الغنائي وارتباط الدراما بالموسيقى والغناء والرقص.
5. عبيد باشا، الثورة الرحبانية في المسرح الغنائي العربي المستقبل 2 تشرين الأول 2006 - العدد 2404

الموسيقى الرومانتيكية
Romantic Music

د. هيثم سكريّة / الأردن

كلمة "رومانتيكية" مشتقة من كلمة رومانس "Romance" ؛أي رواية غرامية أو قصة خيالية. وأطلق هذا الاسم على الإنتاج الفني الذي وجد في الفترة بين النصف الثاني من القرن الثامن عشر ونهاية القرن التاسع عشر تقريباً، لما اتسمت به تلك الأعمال من الإفراط في العاطفية وانطلاقات الخيال البعيدة.

وتعتبر الحركة الرومانتيكية من نتائج ظهور هذه الطبقة البورجوازية الجديدة، فكانت الموسيقى الرومانتيكية أوضح تعبيراً عن انفعالات الإنسان فهي تحتوي على عناصر درامية تهدف إلى التعبير عن الحياة بحلوها ومرها وأصبح دورها إنسانياً بعد أن كان في العصر الكلاسيكي جوهراً موسيقياً بحتاً.

ولم يأتِ ارتباط الحركة الرومانتيكية بالبيانو بمحض الصدفة، فلم يكن في استطاعة آية آلة أخرى القدرة على التعبير عن الموسيقى العاطفية التي كتبها مؤلفو ذلك العصر بمثل الروعة التي يحققها استعمال البيانو، فلم تكن الآلات الأخرى بأصواتها الشحيحة وألوانها الباهتة صالحة لأداء موسيقى العصر الرومانتيكي إذا قورنت مع صوت البيانو، بعد أن أصبحت الأصوات أو مضاعفة قوتها ورنينها بواسطة دواسات أو بدّالات البيانو، وكان هذا الرنين بالذات مناسباً وروح الموسيقى للعصر الرومانتيكي . ومن جهة أخرى فإن المفعول الذي تحدثه هذه الدواسات هي التي أوحت بالاسم الذي أطلق على هذه الآلة، فالكلمة الإيطالية "FORTE" معناها صوت قوي و"piano" معناها صوت منخفض، وهكذا سميت هذه الآلة "فورتي بيانو" و"forte Piano " وتختصر إلى بيانو.

علاقة الطغيان والخيال

وربما كانت الأحداث السياسية التي سبَّبها طغيان نابليون بونابرت هي التي أوجدت عند الفنانين الرومانتيكيين ذلك الميل إلى اللجوء إلى عالم الخيال والعاطفة . ففي هذا الوقت كذلك اشتعل كفاح اليونانيين للتخلص من الحكم التركي ، قامت ثورة البولنديين ضد الاحتلال الروسي لبلادهم ، فضلاً عن وفرة من الأحداث المثيرة الأخرى.

وفي العصر الرومانتيكي اهتم المؤلفون بابتكار تركيبات صوتية من شأنها أن تصور الضوء الساطع البراق كالنهار، أو الظلام الدامس كالليل، وما بينهما من فجر وغسق.

وفي العصر الرومانتيكي أصبحت الموسيقى مرادفة لكلمة الشاعرية ، فقد كان من أهم أهداف موسيقى ذلك العصر أن تصعد بالمستمع إلى عالم الخيال الفسيح ، وتثير رغبة التأمل فيه.

ريتشارد شتراوس

وفي عالم الموسيقى الرحب يندر مصادفة ألحان لها قدرة على إثارة أقوى العواطف، أو إسالة الدموع أو إحداث بعض البهجة والانشراح مثل ما نجد في أعمال مؤلفي العصر الرومانتيكي.

وتمتاز موسيقى هذا القرن بالاتجاه نحو التعبير عن النواحي النفسية والمشاعر الإنسانية على نحو صارخ ، وكذلك الربط بين مختلف الفنون . ولقد اشتملت مؤلفات هذا العصر على ما يتعلق بالخيال من الشاعرية الإنسانية مثل قصيد تاسو Tasso لفرانز ليست ، إلى الشجن الذي توحي به الرسوم التاريخية ، إلى حميمية الدراسات النفسية مثل قصيدة مكبث Macbth لريتشارد شتراوس .

أهم القيم الجمالية العامة في العصر الرومانتيكي :

1. التعبير عن الذات وإطلاق العنان للعواطف والانفعالات بدلاً من الموضوعية والعقلانية الكلاسيكية .
2. الهروب إلى كل ما هو غامض ومثير وغريب . Exoticism
3. إحياء التراث .
4. الاهتمام بالطبيعة .
5. الإغراق في الخيال .
6. التأكيد على القومية .

وقد تميزت الموسيقى في العصر الرومانتيكي بما يلي :

1. أصبح التعبير عن المشاعر الإنسانية عند المؤلف الموسيقي في المقام الأول من الاهتمام.

2. ارتبطت الموسيقى بفنون أخرى خارجة عنها مثل الأدب والشعر وفن الرسم ، مما أدى إلى ظهور مؤلفات موسيقية جديدة هي :

القصيد السيمفوني ، والافتتاحية التصويرية ، والسيمفونية التصويرية .

3. ظهرت المؤلفات القصيرة للبيانو ، مثل :

الليليات والوهليات والفالسا والمازوركا .. إلخ .

4. ظهر إنتاج واضح من الأغاني الفنية (الليد) في مؤلفات كل من فرانز شوبرت ، وروبرت شومان .

5. استخدام الأساطير والسحر في مؤلفات الأوبرا والباليه .

6. ظهور الدراما الموسيقية على يد ريتشارد فاجنر .

7. زاد عدد آلات الأوركسترا لتفي بالمتطلبات الجديدة التي تناولها المؤلف الموسيقي الرومانتيكي.

أهم التطورات الموسيقية

1. انتشار رقصة الفالس التي حلت محل رقصات العصر الكلاسيكي الرشيقة مثل المينويت . وقد تميزت موسيقا الفالس الرومانتيكي بتعبيرها العاطفي واشتمالها على الهارموني الكروماتيكي.

2. ظهور الأغنية الألمانية المعروفة : أللِيد " ، وهي أغنية لها سماتها الأدبية والعاطفية المميزة ، وتصاحب دائماً بالبيانو فقط .

3. تطور آلة البيانو واكتمالها ، مما أعطى مجالاً أوسع في التعبير الموسيقي الديناميكي ، واتساع مجال الرنين الصوتي .

4. تطور المؤلفات الموسيقية الوصفية ، فأصبحت تتضمن تعبيراً ذاتياً خاصاً بمؤلفيها، ولم تعد مجرد وصف لموضوع ما . وقد ظهر العديد من القوالب الموسيقية الجديد مثل : البالاد ، والرايسودى ، والافتتاحية الأوركسترالية ..... الخ .

5. ظهور القصيد السيمفوني الذي تحرر من قالب السيمفونية (قالب الصوناتا) المستخدم في العصر الكلاسيكي ، وكذلك الموسيقا الوصفية التي تكتب لوصف الطبيعة أو لسرد قصة ما.

6. تطور الأوركسترا السيمفونية ؛ إذ أصبحت أكثر عدداً

وأكثر قوة وأدخل عليها الجديد من الآلات ،وبخاصة النحاسية منها ، كما زاد عدد آلات الكورنو .

7. تطور الأوبرا ، والوصول بها إلى ما يسمي : (الدراما الموسيقية) علي يد فاجنر الذي اعتبر رومانتيكاً متطرفاً .

8. الاهتمام بالبراعة في العزف الفردي تمجيداً للفرد وتعبيراً عن ذاتيه (وهو ما يسمي) : " الفيرتيوز " ومن أمثلة المؤلفين الذين كتبوا للعزف الفردي (صولو) العالي المستوي باجانينى (شيطان الڤيولينة) وفرانزليست (شيطان البيانو) وشوبان (شاعر البيانو) ، وكانوا كلهم من أمهر العازفين .

المدرسة القومية Nationalism:

من أبرز الاتجاهات التي ظهرت في هذا العصر ، بهدف التخلص من سيطرة الموسيقى الألمانية والأوبرا الإيطالية ، والرغبة في تأكيد الذات ، وتوضيح الانتماء إلى وطن محدد ، والعمل على إحياء تراثه ، وقد ظهر هذا الاتجاه في روسيا على يد جماعة الخمسة الكبار وهم :

ميلي بالاكيريف (1836-1910) Mily Balakirev ، واليكساندر بورودين (1833-1887) ، وسيزار كوي ، وموديست موسورسكي (1839-1881) ، ورمسكي كورساكوف (1844-1908) ، ثم انتقل الاتجاه القومي إلى الكثير من البلاد الأوروبية ومنها تشيكوسلوفاكيا ، ورومانيا ، والمجر، والنرويج ، وبولندا ، وفنلندا . وقد كانت هناك إرهاصات لهذا الاتجاه ظهرت في أعمال بعض الرومانتيكيين دون وعي منهم ، توضِّح أحاسيسهم القومية تجاه بلادهم .

تشاوكوفسكي

أما مدارس الموسيقى القومية في القرن التاسع عشر فتمثل تحولاً كبيراً في مسار الموسيقى الغربية الفنية ، بما أضافته إليها من قيم موسيقية جديدة ، مستمدة من تراثها ومميزة لكل منها ، وقد نشأت هذه المدارس في ظل رومانسية Romanticism القرن التاسع عشر ، مدفوعة بشوق الرومانسيين بالعودة للماضي ، وحنينهم لبساطة الريف وبدائيته وحبهم للوطن ، ولعشقهم للطبيعة ولكل ما يهربون به من واقعهم المصطنع والمفرط في التمدن . وكان لا بد لهم من الغوص بحثاً عن الجذور ، فاكتشفوا منابعهم في أحد مصدرين ، هما :

1. الموسيقى الشعبية أو الفلكلور الموسيقي .
2. الموسيقى الدينية المحلية .

ومن هذه المنابع الأصيلة استقى المؤلفون القوميون ألحاناً ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير الغربيين المستهلكين ، واكتشفوا آفاقاً في التكثيف النغمي – هارمونياً وبوليفونياً تختلف، بل وتتعارض أحياناً مع اللغة التقليدية للموسيقى الأوروبية ، وأدهشتهم الإيقاعات الشعبية بموازينها الأحادية ، وتكويناتها المركبة والمزدوجة ، ووجدوا في آلات موسيقاهم الشعبية ألواناً مميزة من الرنين الموسيقي تصلح لتطعيم التلوين الآلي .

والقومية حركة ثقافية، خاصة فيما يتعلق باللغة والتراث، وتزايد استخدام اللغة القومية في البلاد التي تخضع لحكم أجنبي . ولقد أثرت القومية في الموسيقى الرومانسية ؛ إذ تعمد المؤلفون إعطاء أعمالهم هوية قومية متميزة ، كاستخدام الأغاني والألحان الراقصة الشعبية " الفلكلور" ،وأبدعوا ألحاناً مبتكرة ذات مذاق شعبي .

- **أهم المؤلفين القوميين في العصر الرومانتيكي :**

سنختار اثنين من أهم المؤلفين القوميين من قوميات مختلفة وهما : التشيكي ديفورجاك ، والروسي بالاكيريف ، بوصفهما نموذجين للموسيقى الرومانتيكية :

1. **أنطون ديفورجاك** Antonin Dvorak (1841 – 1904) :

تبدو موسيقاه كخليط من ألحان الزنوج التي يعانون فيها من الحنين للوطن . وفي سنواته الأخيرة كان قد كرس كل جهوده وإبداعاته للقصائد السيمفونية والأوبرات.

وموسيقاه تعتبر نتيجة سعيدة للمؤثرات الكبيرة التي أثرت في فنه وهي : برامز ، فاجنر ، والموسيقى الفلكلورية التشيكية . وتحمل موهبته اللحنية وكتاباته الأوركسترالية بصمات شوبرت ، وتعكس كذلك عناصر طبيعية وريفية ، وأكثر ما يميز موسيقاه مهارته في رسم القالب وإبداعاته الهارمونية والكونتربنطية .

انطوان ديفورجاك

وتكامل الإحساس القومي في موسيقاه مع التركيبات الكلاسيكية على نحو جميل ، بالإضافةإلى استخدامه للكادنزات ، والأغاني التشيكية ، كما تعكس موسيقاه للحجرة أجمل الجوانب في أعماله ، إلى جانب تميزه في الأوبرات والأعمال الكورالية .

بعد التأثر الواضح بكل من موتسارت ، وبيتهوفن ، ومندلسون ، وشومان على أعماله المبكرة ، انتقل ديفورجاك في الفترة من عام 1869 – 1874 إلى محطة تجريبية أخرى في التأليف الموسيقي ، جاءت ملونة بأساليب " فاجنر " و " ليست " ولكنها أظهرت – من ناحية أخرى – تميزاً ملحوظاً وتحدياً أيضاً ، وخصوصاً في الرباعي الوتري مي الصغير ، والنسخة الأولى من مؤلفه :

. The King and the Charcoal – Burner 1871

ومنذ تأليفه للسيمفونية الخامسة عام 1875 اندثرت مرحلة التجريبية وظهر القالب الكلاسيكي ، ذو اللحن الأكثر سيميترية والأقل في الاستغلال الهارموني ، كما ظهر أيضاً تأثير تعليمه الموسيقي .

ومن حيث الجوهر ، كان هناك اختلاف قليل عن إجراءات وممارسات القرن الثامن عشر ، التي تأثر بها ديفورجاك في البداية ، وكانت تتضح من اهتمامه بالصرامة وخطوط الباص المستمر (أو الباص المرقوم كما في عصر الباروك) التي ظهرت في مؤلفه " Stabat Mater 1877 . أما أعماله الأخرى حتى منتصف الثمانينات (في القرن التاسع عشر) والتي تحمل سمات برامز ، فقد أظهر فيها ديفورجاك أسلوباً متميزاً بالنسبة للحن والتفاعل ، كما في السيمفونيات السادسة والسابعة .

بعض من أهم أعماله :

- سيمفونية " The Bells of Zlonice 1865
- Cypresses 1865
- الملحمة الأوبرالية Alfred 1870
- أوبرا " The King and the Charcoalburner 1871

وروبرت شومان

- افتتاحية روميو وجولييت 1873
- القصيد السمفوني " Rhapsody 1874
- الأوبرا الهزلية " " The Cunning Peasant 1877
- Stabat Mater 1877
- أوبرا " Dmitri Historical 1882
- افتتاحية " Hussite 1883
- أوبرا " The Jacobin 1888
- الافتتاحية التصويرية In Nature's Realm" 1891
- افتتاحية " Camival 1891
- افتتاحية " Othello 1892
- القصيد السيمفوني The water Goblin 1896
- القصيد السيمفوني The Noon Witch 1896
- القصيد السيمفوني The Golden SpinningWheel 1896
- القصيد السيمفوني " The Wild Dove 1896
- القصيد السيمفوني " A Hero's Song 1897
- أوبرا " The Devil and Kate 1899
- أوبرا " Rusalka 1900
- أوبرا " Armida 1903

ميلي بالكريف

2. ميلي بالاكيريف Mily Balakirev (1836 – 1910) :

نصَّب نفسه وريثاً للعظيم Glinka فيما يتعلق بالموسيقى القومية الروسية ، وسرعان ما التف حوله عدد من الموسيقيين الشباب مثل كورساكوف وبوردين ومسورسكي ، وفيما بعد سيزار ، الذين عرفوا فيما بعد باسم " الخمسة "

كان له جهود كبيرة مع المؤلفين الشباب ، لما له من مهارات وخبرة في كتابة الموسيقى وفي الإعداد كذلك، وكان له دور كبير في تشكيل الأسلوب الموسيقي لمجموعة " الخمسة " ، ولكنه لم يحظَ بالتقدير المطلوب .

ومن أشهر أعماله افتتاحية على ثلاث أغانٍ روسية عام 1858 ، والافتتاحية التشيكية عام 1867 ، وهي التي شجعت المؤلفين الموسيقيين الشباب على كتابة أعمال مماثلة على ألحان روسية وأجنبية أخرى ، وكانت مجموعته التي تضم أربعين أغنية فلكلورية روسية بمصاحبة آلة البيانو عام 1866 هي التي أرست دعائم أسلوب جديد لهرمنة الأغنية الشعبية ، كما أسهمت إلى حد كبير في تشكيل سمات الأسلوب الهارموني لجماعة " الخمسة " في كل مؤلفاتهم الموسيقية .

كانت زياراته الثلاث إلى القوقاز في منتصف الستينيات من القرن الثامن عشر 1860 ، التي عاد منها بكنوز من الألحان الفلكلورية والموسيقى الشرقية ، من أهم الإنجازات الموسيقية في ذلك الوقت . ومن أشهر أعماله التي استوحاها

ريتشارد فاغنر

من تلك الزيارات " The Georgian Songs " وكتبها عام 1864 ، وفانتازيا آلة البيانو " Islamey " عام 1869 ، التي ساعدت على نشأة التيار الشرقي في الموسيقى الروسية، الذي أثمر في تلك الفترة عن أعمال مثل " Scheherazade " لكورساكوف ، وأيضاً مؤلفة " Polovtsim Dances " التي تبعها بوردين.

وكان بالاكيريف قد ظهر في الحياة الموسيقية الروسية عام 1880 ، وفي عام 1882 كتب قصيده السيمفوني " Tamra " . وعلى الرغم من صغر سنه في ذلك الوقت ، إلا أنه استطاع أن يؤثر في كل من الجمهور والنقاد ، والسبب في ذلك توزيعاته الأوركسترالية الرائعة ، وألحانه الشرقية الجذابة . غير أنه لم يتمكن من إكمال العديد من أعماله بسبب مساعدته لزملائه الشباب في تلك الفترة .

أدى انسحابه من الحياة الموسيقية إلى تدهور وعدم تطور واضح في مستواه ، ولكن باقي " الخمسة " استطاعوا الارتقاء بأعمالهم ، وأصبحوا موسيقيين مشهورين أكثر من معلمهم الأصلي بالاكيريف.

بعض من أهم أعماله :

- افتتاحية على لحن المارش الإسباني 1857
- افتتاحية على ثلاثة ألحان روسية 1858
- موسيقى مسرحية " الملك لير " 1858
- الافتتاحية الثانية على ألحان روسية عام 1863
- السيمفونية الأولى 1864
- القصيد السيمفوني " 1864 " In Bohema
- القصيد السيمفوني " 1867 " Tamara
- السيمفونية الثانية 1900

بالإضافة إلى عدد من المقطوعات لآلة البيانو، وكذلك العديد من الأغاني.

حصة الموسيقى داخل المدرسة

د. رامي نجيب حداد / الأردن

تعدُّ عملية البحث عن وسائل تدعم التعليم لدى الأطفال، وتنمي العملية التربوية بكافة أبعادها المعرفية والحركية والانفعالية من الأولويات التي يجب الوقوف عليها وتطويرها، للتوصل إلى الطرق التي يمكن أن تساهم في إيجاد دوافع للتعلّم، تؤول في النهاية إلى قبول واستيعاب المنهاج التربوي المطّرد في التطور والتحديث. كما أن عملية إقبال الطلبة إلى الدراسة وحبّهم للمدرسة أصبح مرتبطاً بما تقدمه لهم تلك المؤسسة من وسائل رفاهية وتعبيرية وتكنلوجية تخدم تطلعاتهم وتحفّز إبداعاتهم وتعزز رغباتهم وتسد احتياجاتهم. فلا بد من الوقوف على المجالات والطرق التي يمكن أن تساهم في حب الطلبة للمدرسة وتنمي العمليات العقلية والإبداعية والفكرية لديهم.

وقد وجد الباحثون في مجال التربية أن للموسيقى أثراً كبيراً، يساهم في دعم العمليات العقلية وتعزيزها لدى الأطفال، ومن الممكن بواسطتها تسهيل عملية التعلم والتعليم المدرسي، وتحقيق أهداف المنهج التعليمي على النحو الأمثل.

يؤثر معلم الموسيقى في طلبته وسلوكياتهم أكثر من غيره من المعلمين، والسبب في ذلك هو اتصاله المباشر وقربه منهم عند تعليمهم العزف والغناء، فهو يخاطب عقلهم عن طريق تزويدهم بمفاهيم نظرية جديدة، ويحثهم على حفظ الألحان والكلمات ، واستيعاب اصطلاحات ومفردات جديدة، ويعزز لديهم النواحي الحركية عن طريق تحريك أجسادهم بالقفز والتصفيق والركض والمسير وما إلى ذلك. أما وجدانهم فيخاطبه عن طريق تنمية اتجاهات وعادات سليمة، كأن يعلمهم أغنية وطنية أو أغنية عن النظافة وحب العمل واحترام الكبير وما إلى ذلك. فحصة الموسيقى قادرة على تحقيق الأهداف المعرفية والحركية والانفعالية في آن واحد.

الطفل والموسيقى

يستجيب الطفل في مراحل نموه الأولية للأصوات أكثر من استجابته لأي شيء آخر، والدليل على ذلك هو استجابته الفطرية لغناء أمه، وما تطلقه من تراويد تؤنسه حتى ينام، أو حتى تهدأ أساريره وتطمئن نفسه لوجود شخص إلى جانبه يساعده في التخلص من الوحدة والشعور بالخوف، أو الانزعاج من أمر ما. ثم تأتي التربية الموسيقية من خلال أناشيد الأطفال وما يتعلّمه بعضهم من أسرته، وصحبه، وما يستمع إليه من خلال الوسائل السمعية والبصرية.

اعتبرت التربية الموسيقية على مر العصور وعند مختلف الحضارات، نظاماً تربوياً وتعليمياً يحقق التوازن النفسي وينمي الجانب الوجداني لدى الفرد، فهي تحفز عقله وتشحذ همته، وتنشط فعله، بالإضافة إلى ما تضفي عليه من السعادة والطمأنينة في حياته ، وجعله ينطلق إلى عالم من الخيال ، فيفصح عن مكنونات نفسه ويتخلص من همومه وأتعابه.

لقد شعر التربويون بأهمية الموسيقى في تربية الطفل في الروضة والمدرسة، كما وعى هؤلاء أهمية وجود حصة الموسيقى، لما لها من دور في تعلق الطالب بالمدرسة وحبه لها، ورغبته في المشاركة في العمل الموسيقي الجماعي الذي يتيح له الانخراط والتعرف إلى رفقته، وإبراز إمكانياته الفنية أمامهم، فيكتسب احترامهم ويبادلهم الشعور، ويرتبط معهم في مواقف مشتركة تكسبه الثقة بنفسه، وتزيد من فاعليته بكونه عنصراً منتجاً ومهماً بين أقرانه.

التعليم الموسيقي في المدرسة

يرتبط التعليم الموسيقي بتنمية الجوانب الجمالية والإبداعية والفنية لدى الفرد، وتعمل حصّة الموسيقى على رفع مستوى الذائقة الفنية وتنمية المعرفة الموسيقية الشاملة عند المتلقي.

ومن أجل توضيح المقصود مما سبق، يجب التعرّف على أهداف حصّة الموسيقى ، و تتلخص في ما يلي:

أولاً – الأهداف العامة:

1. جذب الطالب للمدرسة عن طريق تفعيل الأنشطة الموسيقية والحفلات والمشاركات بالكورال والفرق الموسيقية والمسابقات الفنية.
2. المساعدة في استيعاب المواد الدراسية الأخرى ، عن طريق ربط تعلّم الموسيقى بباقي المواد مثل فيزياء الصوت وحساب المسافات، وزيادة الثقافة الشعرية واللغوية وغيرها من الأشياء.
3. تنمية الوعي الاجتماعي والديني والوطني عن طريق الأغاني والأناشيد المخصصة لتلك المجالات.
4. تثبيت الموسيقى روح التعاون والتكامل، والشعور بقيمة العمل الجماعي ، وأهمية الفرد للجماعة والجماعة للفرد.
5. تحقيق التفاهم العالمي واحترام ثقافة الآخرين عن طريق تذوق الطلبة لأنواع الموسيقى العالمية.
6. الإسهام في تحقيق النمو المتكامل للمتعلم في مختلف مراحله العمرية.

ثانياً – الأهداف الخاصة:

1. تنمية الإدراك الحسي الفني لدى الطلبة.

2. تنمية حاسة إدراك العناصر الموسيقية، وتعريف الطلبة عليها قراءةً وكتابة.
3. خلق جو يتدرج بالطالب إلى مستوى الاستماع التحليلي.
4. الارتفاع بمستوى الوعي الموسيقي لدى الطلبة وتعريفهم أن الموسيقى علم وفن.
5. اكتشاف المواهب الموسيقية ورعايتها.

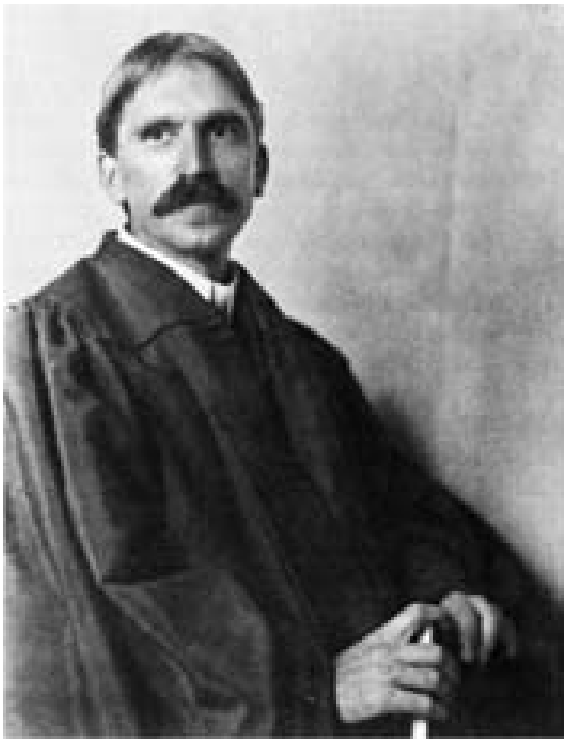
بعض الآراء الخاصة بتعليم الموسيقى

فريدريك فروبل F. Froebel
(1852 – 1782)

هو مربٍ ألماني ومؤسس حركةِ روضةَ الأطفال. درس في الجامعات الألمانية ، وحاولَ ممارسة عدد منْ المهن قبل اكتشافه مهنته الحقيقية، وهي التعليم. أصبحَ فروبل في ما بعد مدرساً مدرباً في مدرسةِ فرانكفورت النموذجية، وعَملَ ودَرسَ مَع المصلح التربوي السويسري البارزِ بستالوتزي. في عام 1816 أَسّسَ مدرسة دَعيتْ بالمعهد التربوي الألماني العالمي. في هذه المدرسة، طوّرَ فكرة تعليم الأطفال قَبْل المدرسة بعمرِ ثلاثة إلى سبعة أعوام فيما سماه " رياض الأطفالِ ".

بالرغم من الاهتمام في عملِ فروبل من قِبل المربين التقدميين، إلا أن أفكاره التي شجعت النمو الطبيعي للطفل من خلال العملِ أو اللعب كَانتْ مبتكرة جداً لأنْ تَكُون مقبولة بسهولة لالجمهورِ، ولفترة من الوقت وَجدَ صعوبات مادية لاستمرارية مدرسته. فقد انتشرت رياض الأطفال في كافة أنحاء أوربا الغربية والولايات المتّحدة. ويُعتَبرُ أحد المساهمين العظماء في القرن التاسع عشر في مجال التعليم وكتابة أغاني رياض الأطفال. لقد أكد فروبل على أهمية الرسمَ والتصوير والموسيقى، كونها تهيئ النمو المتكامل للطفل.

جون ديوي John Dewey
(1952 – 1859)



مربٍ وفيلسوف وعالم نفس أمريكي ، وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية، ومن أوائل المؤسسين لها. يرى جون ديوي أن التعلم الصحيح هو أن نعلم الإنسان كيف يفكر، وهذا يعني أن يكون التعليم موجهاً إلى الوسائل التي تؤدي بالمتعلم إلى تحقيق الأهداف المرجوة، وينطبق هذا المبدأ على المواد الدراسية كافة

بما فيها الموسيقى، بل على وجه الخصوص الموسيقى، حيث المجال واسع للاكتشاف والمعرفة عن طريق الممارسة واللعب وبكل أريحية واندفاع. وتساهم الموسيقى في تحقيق آراء ديوي كالآتي:

دفع الطالب للمشاركة مع الآخرين؛ وهذا يفتح المجال أمام الطالب للاعتماد على نفسه ومشاركته الآخرين أفكاره، وتعلمه الالتزام بالعمل الجماعي، الذي يحتاج إلى الانسجام وإلا جاءت الأعمال شاذة وغير مستحبة، وهذا يمكن تحقيقه عن طريق إشراك الطفل بالفرق الكورالية وفرق العزف الجماعي والأنشطة الموسيقية.

إعطاء الطالب دوراً، حتى وإن كان ذلك الدور ثانوياً، فالطالب بحاجة إلى تعزيز ليؤدي دوره بإتقان، فهو يعرف أن دوره ثانوي إذا وضع ليؤدي دوراً ثانوياً، كأن يمسك بآلة إيقاعية بسيطة أو يقوم بالتصفيق مثلاً، إلا أن على المعلم بيان أهمية دور ذلك الطالب.

إثارة دافعية الطالب؛ وهذا أمر هام ؛ إذ يمكن وضع الطالب أمام تحديات أعلى بقليل من مستواه المعرفي أو الأدائي، لكن في الوقت نفسه ليست بعيدة عنه، وهذا يمكن تحقيقه عن طريق وضع الطالب أمام الجمهور وأمام رفقائه في المدرسة لأداء مهارة موسيقية معينة.

هاوارد غاردنر H. Gardner
(1943 – الآن)

عالم نفس أمريكي، وهو أستاذ الإدراك والتعليم في جامعة هارفارد في كلية الدراسات العليا. عرف بنظريته حول نظرية الذكاءات المتعددة، فوضع ثمانية أنواع من الذكاء ومن ضمنها الذكاء الموسيقي. وتؤكد نظريته أن القدرة الموسيقية من القدرات العقلية التي تميّز الطفل، والتي يجب تحفيزها لارتباطها بأنواع أخرى من الذكاء، كالذكاء اللغوي وقدرة الطالب على التذكّر وحفظ الألحان والكلمات وزيادة الطلاقة اللغوية.

التربية الموسيقية في رياض الأطفال

لا تهدف التربية الموسيقية في رياض الأطفال إلى تزويد الطالب بالمعارف والمعلومات الموسيقية، بل إلى تنمية النواحي الجمالية والوجدانية لديه، وتنمية اتجاهات إيجابية في تقبّله للغناء والاستماع للموسيقى، وتهدف إلى اكتشاف المواهب والقدرات الفنية لدى الأطفال في تلك المرحلة.

يتقبل الطفل الغناء في تلك المرحلة أكثر من غيرها ، إذ لا يزال غض العود يتأثر بالمثيرات من حوله ويتأقلم معها، ويستجيب للأصوات على نحو كبير. وهذه فرصة يجب أن نحسن استغلالها، فالطفل يميل بطبيعته إلى الغناء والإيقاع والاندماج العاطفي مع الموسيقى، لأنها تقدم له جواً من المرح واللهو المحبب، وتعبر عن وجوده على نحو أو آخر، وكل الأطفال يحبون الموسيقى وثمة مظاهر تعطي مؤشراً لمدى حب الطفل للموسيقى، من أهمها:

- قيام الطفل بعمل حركات تعبر عن سعادته واندماجه بالموسيقى والغناء.

- مسايرة الطفل للموسيقى بغناء ما يعرف منها ، ومحاولة إعطاء مفردات لا معنى لها ،لكنها تحمل اللحن الموسيقي الذي يستمع إليه.

- إنصات الطفل وتوقفه عن أي نشاط حال سماع الموسيقى، بالرغم من انشغاله بعمل مسلٍ أو مثير آخر.

- قيام الطفل بالغناء في أثناء اللعب مع عدم وجود موسيقى أو غناء يرافقه من مصدر خارجي.

الخلاصة

الموسيقى جزء من عالمنا نسمعها في كل مكان، إلا أننا يجب أن نعمل على الاستفادة منها في تنمية الذائقة الموسيقية لدينا ولدى أطفالنا، وتجب الاستفادة منها في تحبيب الطالب بالمدرسة، وتنمية شخصيته بإقحامه في النشاط الموسيقي، والعمل على تنمية الذكاء الاجتماعي لديه عن طريق تحفيزه

على الاشتراك بالفرق الجماعية. وتعمل الموسيقى على تفريغ مكنونات الطفل والتعبير عن غاياته وإبداعاته، وتعمل حصة الموسيقى على كشف المواهب والإبداعات الموسيقية وتعزيزها.

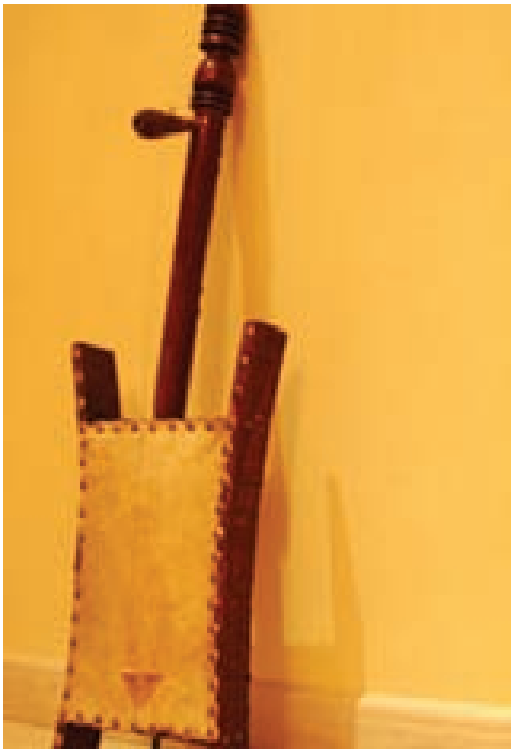
المصادر والمراجع

أولاً – العربية

- شوني، آيرشيبيت، (2010)، تطبيق مبادئ كوداي: منحى التربية الموسيقية حسب منهجيّة كوداي، ترجمة حداد، رامي و عبد الحفيظ، إياد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن.
- شورة، نبيل، (د ت)، دليل معلّم الموسيقى في التربية الموسيقية، كليّة التربية الموسيقية – جامعة حلوان، القاهرة – مصر.
- أمين، أميمة و صادق، آمال، (1985)، الخبرات الموسيقية في دور الحضانة ورياض الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر.

ثانياً – الأجنبية

- Boyer. R. & Rozmajzl. M. (2012) Music Fundamentals. Methods. and Materials for Elementary Classroom Teacher. Pearson Education Pub. U.S.A. 398.
- Greata. Joanne (2006) An introduction to music in early childhood education. Thomson Delmar Learning Pub. U.S.A. 270.
- Reimer. Bennett (2005) A Philosophy of music education – advancing the vision. Prentice Hall Pub. U.S.A. 308.
- Mark. M. & Madura. P. (2010) Music education in your hands – an introduction for future teachers. Routledge Pub. N.Y. (U.S.A) 156.



الربابة الأردنية:
أعذب الألحان لاستدراج الذاكرة والتمسك بالهوية

سليمان قبيلات / الأردن

"ريحة الكرك تسوى الدنيا وما فيها"... جملة أطلقها "فايق العلوان" وهو يلقي جانباً الربابة التي ترافقه في حله وترحاله، فهي بالنسبة إليه تعني أعذب الألحان لاستدراج ذاكرة زمن مواجهة الهيمنة البريطانية وجند السلطان التركي.

الراحل عبده موسى – الأردن

أضاف هذا الشاب القادم من الجنوب الأردني، وهو يبدو مُحمّلا بفيض زمني عاينه مليئاً بالخيال الشعبي المستغرق في تأصيل الذات: حين أرادوا توطيد ذاكرتهم الشفهية وتأثيثها، اعتمد أهل الجنوب وتر الربابة سبيلاً لتأريخ رحلتهم المضنية عبر الزمن»، موضحاً أنه يعيش في مدينة الكرك جنوب الأردن «ما يلهب الخيال»؛ غناء وأهازيج وأشكال فرح وحزن، وطقوساً تشبه تلك التي أنتجتها البادية عبر الزمن.

في قصّه المُغنّى للسِّيَر في الكرك وهبّاتها التي تثير مواجع القلب وتلهب خيال الفرح، كان العلوان يستدعي رموزاً وشخصيات مستمدة من ذاكرة شفهية، ليودعها نزعات نوستالجيا مُترعةً بأسى وبلوعة مضمرة على رموز مؤنسنة تبعثها خيالات «قدر المجالي» على حصانه و«سلطان باشا الأطرش» في التفاتته صوب الكرك، حين طاردته آلة الموت الفرنساوية.

غنَّى العلوان للمجد مُرمَزاً فحشد دلائل سيميائية على وجود البطولة إرثاً مشتركاً للمكانين الكركي والجبلي، مستحضراً حدائق السويداء، ودرع الباشا، وحصانه المطهم، حتى اختلط الأطرش أنموذجاً إنسانياً بصوت مياه سيل وادي بن حماد ، الذي يغوي زائريه بترسيخه مكاناً يحتلُّ ذاكرة لا تفنى.

والكرك المدينة الجنوبية أسهمت إسهاما كبيراً في الحركة الوطنية الأردنية في مواجهتها للغزو الأجنبي، ومن أشهر أعلامها يبرز اسم «قدر المجالي» ، لذي تصدى لحملات الجيش التركي، وقاد ثورة المدينة على الظلم التركي في 23 تشرين الأول 1910، فلاحقته السلطات التركية فترة طويلة، ولجأت إلى الخدعة بدعوته إلى دمشق بعد إعلان العفو عنه، حيث تم تسميمه هناك.

ربابة العلوان أحالت الحنين وطناً ملتبساً يقيم أبداً في الحكايا والأساطير، ف«البلاد التي تفقد حكاياتها محكومة بالموت برداً»، حسبما يقول كاتب فرنسي.

صارت الكرك على أوتار ربابة العلوان ميداناً لطقوس من الخيال ببرقه وعواصفه، ويأسه وغروره وتيه ناسه، في سعيهم الدائم صوب مجد يبدو طيفه يداعب المخيال الشعبي ليظل على تخوم الحلم.

وفي مسعاه لبث الفرح وتأصيل غناء يرفض الحزن الرمادي اتبع العلوان، هندسة خاصة للحزن على مقاسات المكان الفذ، فجاء قصيدة داعبت أوتار ربابته التي أحالتها سحراً ومجازاً زاوج الواقعي بالسوريالي، حتى استدرج سامعيه إلى آفاق الأمل وعنفوانه.

سحابة نهار طويل استحضر العلوان الغائبين واحداً تلو آخر، وكان حريصاً على تذكير سامعيه بمرارة الانتظار على حافة شوق بلا أثير. فمثل رُبّان ماهر أطبق العلوان راحتيه على ربابته التي خطفت حواس احتلتها بلا استئذان، قال أحد الحاضرين بعد أن لاحظ أن الإيقاع ينحو نحو تمزيق ضجر منبته شرذمة لا تغازل أماني بمجد غابر لا يستولد سوى مزيد من الحنين القاتل.

يقول العلون : لأن الأغنية نهر يشق طريقه عبر الروح، فهي تمضي في نسج علاقاتها وحبكها مع الناس من دون استئذان، ما يجعل الاهتمام بالراقي من الفن مكوناً عضوياً لتشكل الوعي الوطني.

لكنه يستدرك مضيفاً: بيد أن البون الشاسع بين أغنية الأمس واليوم يفسره خلود الأولى وإشغالها الذاكرة الجمعية، في حين تبدو «أغنية» اليوم نتاجاً لتسطيح ممنهج ، يكمل دورة الإنهاك الثقافي للناس المسكونين في هم عيشهم ونبذهم حتى للقليل من الجد.

وفي مقارنة سريعة بين الأغنيتين، يرى العلوان، أن القديمة أشد امتلاء بالحياة وانشداداً للواقع في متخيله الحلمي، وهو ما يجعلها مؤثرة على نحو فارق في تشكيل المتعة عبر رصدها التجلي الإنساني في تمظهره اجتماعياً وسيكولوجياً، أو في تبشيرها بالجديد الدافق بالحياة. كانت الأغنية القديمة جريئة في التناول، متجاوزةً فنياً، وعميقة في استيلاد أسئلة ذات مدلولات اجتماعية.

وقال : على الرغم من أن هناك جوعاً وحاجة ملحَّين لحداثة تتقدم بأغنية تشبع الروح وتفاعلها العاطفي، تبدو الأغنية السائدة متخمة بالإزعاج فقيرة المعنى، فضلاً عن أنه لا تظهر في الأفق مقومات لاستيلاد غناء راق بتطويع الانفجار المعرفي والتقني، والاطلاع على الآخر واستعادة الذاكرة لتعزيز حضور الغناء في حياتنا.

واعتبر أن الأغنية الحقيقية تنأى عن تجميل القبح والسائد الاجتماعي والسياسي، وتقرأه في مسعى لتفسيره ، وهي في ذلك تؤدي دوراً تنويرياً لا يقدس الصورة الاجتماعية والسياسية المحصنة في أذهاننا.

وحسب الشاعر البدوي علي السراحين، فإن الربابة تمثل حليفة السمر في نبرات منغمة ، يمتد لحنها قليلاً متوافقاً مع الذبذبات الصوتية الناعمة، التي يرسلها المغني في المرحلة الأخيرة من غناء المقطع ، بحيث تستوعب مساحة صوتية أوسع.

واشتهر في الأردن منذ أواخر خمسنييات القرن الماضي حتى السبعينيات الفنان والشاعر عبده موسى، الذي تفجرت موهبته مرتقيا بالأغنية الشعبية الأردنية، وجاعلاً من الربابة قائدة لفرقة كبيرة من الآلات الموسيقية.

واشتهر الفنان عبده موسى بغناء الدويتو الذي جذب إيه فنانات عربيات مثل هيام يونس، فغنيّا «يا طير ياللي طاير». كذلك سعت إليه الفنانات غادة محمود، وسهام شماس، وسلوى، وسهام الصفدي. وما تزال هذه الأغاني مثل (سافر يا حبيبي وارجع ، جدلي يا أم الجدايل ، لاطلع ع راس الجبل ، ياطير ياللي طاير) حاضرة في الذاكرة الشعبية.

الملحن الفنان أيمن عبد اللّه

"نريد أنْ نخرج من دائرة الثقافة الفنيّة العسكرية"

فتحي الضمور / الأردن

ليست للقدس مكانتها الدينية والتاريخية، وحسب، بل هي منتج ومصدّر حقيقيّ للأدب والفنّ ولكافة العلوم. فإذا كانت القدس قد أفرزت الكثير من مبدعيها أمثال: إدوارد سعيد، كامل العسلي، د. عايدة النجار، محمد القبّاني، عبير عيسى، عمر الخطيب، شريف العلمي، محمد صدقي الدجاني، ناصر الدين النشاشيبي، كوثر النشاشيبي، فإنّها قادرة على أن تنجب قامة فنية جديدة، وواحداً من أبنائها، ليكون المؤلف الموسيقي، الذي أطلق عليه فنّان العرب "محمد عبده" لقب أمير الملحنين الفنّان " أيمن عبد الله".

لم أكنْ قد التقيت الفنّان "أيمن عبد الله" من قبل، سوى أنّني كنتُ متابعاً جيّداً لأعماله الموسيقيّة. وكنتُ قد تخيلته كبيراً في السنّ، جامداً، خشن الصوت، وأربكني كيف، وبأيّ طريقة أستخدمها بهذا الحوار. لكنّي وللوهلة الأولى التي رأيته فيها، تبدّدت لديّ كلّ أسباب الحَيرة والشتات، فوجدت نفسي أمام شابّ وسيم، مهذّب حدّ الدهشة، سلس، متواضع جداً، جميل بحضوره وإطلالته، وأكثر ما لفت انتباهي عفويته التي طغتْ على الحوار. ولا أنسى مرحه وابتسامته التي لازمته طوال كلّ الوقت الذي قضيناه معاً في "دوزان كافيه" ملتقى الفنانين الأردنيّين والعرب، تلك الابتسامة التي أضفتْ على اللقاء كثيراً من المحبة، وكثيراً من الأسئلة.

وكان لا بدّ لي في بداية الحوار أنْ لا أتجاهل الأحداث التي تجري على الساحة العربيّة، ومدى دور الفنّ والفنّان في التأثّر والتأثير بما يحدث، فقال: " إنّ الموسيقى هي وسيلة التعبير الوحيدة التي يمتلكها الفنّان، وخير دليل على ذلك بعد "تفجيرات عمّان " في العام 2005 تأكيد على أنّ الموسيقى لغة الفنان، حيث قامت مجموعة من الفنّانين الأردنيّين بأداء أغنية " يا بلدنا يا " استنكاراً لما حدث".

وعندما سألته، ماذا قدمت من عمل فنيّ، لما يحدث الآن من خراب في الشارع العربيّ، قال: " أنا بالتأكيد كأيّ مواطن عربيّ، يتأثر بما يجري على الساحة العربيّة من قتل وتشريد ودماء، فقد عملت جاهداً على أن أشارك الشعوب العربيّة همّها ومصابها، وقمت بتلحين أغنية " نبض الشوارع " وهي من كلمات الشاعر السعوديّ، الدكتور صالح الشّادي، وغناء الفنّان الملتزم "لطفي بشناق " ، فقبلها بكلّ تواضع، حتى بعد معرفته بأنّ مطرباً أردنيّاً، واثنين عربيين قد رفضوها. فهذه الأغنية خير شاهد على أنّني أجسّد موسيقاي في التعبير عن الهمّ العربيّ، وعن واقعنا الأليم، والأغنية الآن قيد العمل. فأنا بطبيعتي رجل قوميّ، أحبّ أمّتي العربيّة، وأنتهج قول الراحل الكبير "محمود درويش " عندما قال: "فكّر بغيرك".

الفنّان " أيمن عبد الله " الذي يجيد العزف على آلة البيانو، يحملُ درجة البكالوريوس في الفيزياء، ودرجة البكالوريوس أيضاً من الأكاديميّة الأردنيّة للموسيقى، ودرجة الماجستير في التأليف الموسيقيّ والعلوم الموسيقيّة من جامعة اليرموك.

وقد يستغرب القارئ والمتابع لحياة "أيمن عبد الله" الشخصية، كيف أنّه يوازن بين الإبداع الفنيّ، وميوله العلميّة. فهو دائم البحث عن الدراسات العلميّة، ولا يأبه مطلقاً للكتب الأدبيّة، كالشعر والقصة والرواية. يعشق الهندسة الصوتيّة، وباستمرار يتابع التطوّر الإلكترونيّ في هذا المجال، وهذا بحسب قوله ما دعاه للتوجّه إلى الجامعة الأستراليّة، ليكون من ضمن كادرها التعليميّ، وهو الآن يُدرّس مادة الهندسة الصوتيّة وصناعة الأفلام. وليس له أيّة علاقة، لا من قريب، ولا من بعيد بالرياضة.

"أيمن أبو عريش" هو الاسم الحقيقيّ للفنّان "أيمن عبد الله" وهو متزوّج من السيّدة ..... التي تقولُ له دائماً عندما تسمع شيئاً من أعماله: "كل شي بهالعمل حلو إلا صوتك". حاصلة على درجة الماجستير في إدارة المستشفيات، و "أيمن عبدالله" يستشيرها في أعماله، وهو يعتبر أنّ زوجة الفنّان مظلومة دائماً؛ لأنّه مزاجيّ، غير منظّم، وأغلب أوقاته خارج بيته، إلا أنّه أثنى على زوجته كثيراً، فهي على درجة من الوعي الذي يجعلها تدرك أنّ عملّ الفنان يتطلّب ذلك. أنجبت له ثلاثة أقمار وشمس واحدة، هم من الأكبر إلى الأصغر: عبد الله، شادن، "محمد المهدي"، أمجد، ولكلّ اسم منهم قصة، إلا أنّ ابنه "محمد المهدي" له في اسمه قصة غرائبيّة، تعود إلى أنّ "أيمن عبدالله" كان يعمل مع أصدقاءٍ له من ماليزيا، ويسجلون أغانٍ دينيّة، وهذه الأغاني مشهورة في ماليزيا، وعندما رُزق "أيمن عبد الله" بهذا المولود، ولم يكن قد اختار له اسماً بعد، كان قد حلم بهذا المولود، بأنّه رأى في المنام أنّ اسمه "محمد المهدي"، بعدها بيوم، جاء إليه أصدقاؤه الماليزيّون، لتهنئته بالطفل الجديد، وعندما أشار عليهم بأنْ يقترحوا اسماً له، ولم يكن قد حدّثهم برؤيته، اقترح عليه أحدهم أن يسميه "محمد المهدي" وفي ذلك قال بعض العارفين، بأنّ ذلك إشارة إلى أنّ هذا الطفل سيكون له شأنٌ عظيم.

وعن الأغنية الشعبيّة والوطنيّة قال:

"الاستياء العام ليس من الأغنية الوطنية، بوصفها أغنية للوطن، إنّما طريقة الطرح، والكثرة التي غزت السوق الأردنيّ. ونحن لا نستطيع أن نقضي على الأغنية الوطنيّة، لأنّها نبض الشارع الأردنيّ.

وعندما كنّا نقوم بعمل لمؤسّسات حكوميّة، كان القائمون على ذلك العمل يضعون تصوّرهم الخاص بهم، ويطلبون عملاً آخرَ بحسب رؤيتهم، لأنّ تلك المؤسّسة تميل إلى الأسلوب الشّفيف الطربيّ، حيث كانوا يطلبون عملاً فنيّاً يستفزّ مشاعر النّاس،

على اعتبار أنّ الأغاني الملتزمة، وأغاني الفصحى الراقية لا تناسب الوطن، وأنّ الشكل الصاخب من الأغاني المتداولة الآن يعبّر عن ثقافة فنيّة عسكرية، وهذا ما يتّفق ومتطلبات الوطن وأهله.

أمّا عن الزخم الذي يعصف بالأغنية الأردنيّة، وفورة الأغاني الوطنيّة، فإنّها جاءت بعد تولّي جلالة الملك عبد الله الثاني سدّة الحكم، بالرغم من أنّ جلالته نادى بأكثر من محفل وأكثر من مناسبة، بعدم تخصيص اسمه في تلك الأغاني. فكثرت الأغاني الوطنيّة التي جاءت على شكل ليس له علاقة بالوطن. وجاء الكلام مختلفاً بين الأغنية الشعبيّة، والوطنيّة.

إضافة إلى أنّ المنتج الأردنيّ لعب دوراً كبيراً في إفراز الأغاني الوطنيّة الهشّة على حساب الأغنية الشعبيّة التراثيّة، وكلّ ذلك بسبب أن بعض المنتجين أراد أن يسجّل موقفاً لصالح الدولة وحسب. وهذا لا يعني بأنّ الأغنية الوطنيّة ليست ناجحة، فهي نجحت في الكثير منها، ودليل ذلك تعاطي المجتمع لها في الكثير من المناسبات الوطنيّة والشعبيّة الاحتفالية."

ولأنّ الوسط الفني في الأردنّ يعاني من ضعف مقدرته على صناعة النجم الفني، سألته عن الأسباب الحقيقيّة وراء ذلك، فأجاب:

" لأنّ الفكر الفنيّ لدينا لا يؤمن بالصوت، ولأنّنا لا نؤمن بأنّ

ايمن عبد الله والفنان السعودي محمد عبده

الصوت الجميل يُباع. ولأنّنا كمنتجين ومؤسّسات خاصة وعامّة، ووسائل إعلام لا نستثمر الصوت الحقيقيّ، كمصر ولبنان. وللعلم فقط أقول بأنّ دولة الكويت هي من أوائل الدول العربيّة التي تبنّت هذا النهج في استثمار الصوت، بوصفه مادة مهمّة ورئيسة في الإنتاج؛ فهناك علم قائم بحدّ ذاته وهو علم الإنتاج، وهذا العلم لم يدرسه أحد هنا. ومن هنا يجب علينا أنْ نقصي أصحاب القرار الفنيّ عن مناصبهم، وأن نضع الشخص المناسب، لاتخاذ القرار الصائب، من أجل صناعة النجوم، وصناعة الأغنية الأردنيّة، التي تؤول في النهاية إلى وضع الأردنّ في مصاف الدول المتقدّمة فنيّاً. وهنا أستطيع القول وبكل وضوح وبالتصريح لا بالتلميح، بأنّ أصحاب القرار الواقفين على الشأن الفنيّ، هم وراء الجمود الفنيّ في الأردنّ، وهم وراء عدم انتشار الأغنية والتراثيّة الأردنيّة، بسبب عدم معرفتهم وثقافتهم بالفنّ، وأنّهم لم يصلوا بعد إلى مرحلة التطوّر والفكر الفنيّ الذي يؤهلهم لتولّي تلك المناصب!"

ولو كنتُ صاحب قرار حقيقيّ، لعملتُ على إنشاء شركة إنتاج أردنيّة برأس مال ضخم، ليصار بعد ذلك إلى تدريس القوانين والأسس التي تمنح الدارسيّن أحقيّة دخول هذا الحقل وهذا المجال الخطير. فكيف لبلد يصبو نحو التطوّر والازدهار، أن يصل إلى مبتغاه، وأغلب من يعيشون به يزجّون بأبنائهم الذين لم يفلحوا في تحصيل معدل عالٍ، لدراسة العلوم الموسيقيّة على اعتبار أنّ الموسيقى أدنى درجات السلم الأكاديميّ، مع أنّها تحتاج لاختبار وفحص قبول لدراستها، وهي من تعلي شأن البلاد وتزيد من رفعته.

يقول:

أنا من مواليد برج الثور، في العام 1966، مزاجيّ جداً، عاشق لليل، أجد نفسي أقرب إلى التلحين من التوزيع، مقلّ في علاقاتي الشخصيّة وأصدقائي قليلون لأنّ عائلتي هي أوّل اهتماماتي، أبدع أكثر مع الصوت النسائيّ، فالأنثى تهزّني، وتجتاح أعماقي، لكن بالمقابل يحكمني معها في ذلك الدين والعقل. وأنا لا أعرف الحبّ، ولا أعرف كيف أحبّ، إلا زوجتي التي أحببتها ولم أعشق سواها، واقترنت بها سريعاً، لكني وبكل أسف إلى الآن لم أخصّها بعمل فنيّ لها !أحبّ مدرسة السهل الممتنع المتمثّلة في الرحابنة، وأعشق المدرسة الإيطاليّة. أشرب القهوة كثيراً، وأبالغ أحيانا في شربها، والسبب في ذلك أنّي باختصار لا أحبّ أيّ مشروب سواها."

ويكمل عن بداياته: "لم أكن أهتمّ بالموسيقى مطلقاً، لكنّي كنتُ أرسم آلة "البيانو" على التراب، وأقوم بعزف وهميّ عليها، حتى عزفت على آلة "الأورغ" نوع كاسيو، وكان عمري آنذاك (18) عاماً، ثمّ التحقتُ بفرقة الجامعة الغربيّة، وهي فرقة باند غربيّ "الكوزموس"، وتعرفت وقتها على الفنانين، وكلّ ذلك كان في الكويت، وفيها كنت أدرسُ مادة الفيزياء صباحاً، ثمّ أعمل مع الباند الغربي مساءً. في تلك الفترة كنت حريصاً على شراء أيّ جهاز حديث لآلة الأورغ، خصوصاً من هونغ كونغ. بعد ذلك بدأت أهتمّ بدراسة الهندسة الصوتيّة، ففتحت استديو صغيراً، فبدأ نجمي يلمع في الكويت كعازف أورغ وموزّع موسيقيّ، لكنّ ذلك لم يكن بالشكل الكبير والمطلوب، فهي كانت بدايات. إلى أن رجعت إلى الأردن إبّان الأزمة الكويتيّة، وأوّل ما عملت في الأردن مع الفنان "إسماعيل خضر" فقمت بتوزيع أغنية وطنية، لا أذكر اسمها، وفي تلك الفترة احتال عليّ منتج لا أريد أن أذكر اسمه، ولم أحصل وقتها على أيّة أتعاب ماليّة. بعد ذلك استأجرت استديو في منطقة "الجبيهة" فلم يكن لديّ خيار سوى العمل بجديّة، فعملت مع مطربين أردنيّين وعراقيّين، وفي العام 1991 عملت "لكاظم الساهر" أغنية "اللي يريد الحلو يصبر على مرّا" ومع الفنان "محمود أنور، وعادل عقله، وجهاد سركيس" وفي تلك الفترة أنا والملحن "وائل أبو السعود" كنا مهتمّين بالتكنولوجيا الصوتيّة، وعملنا معاً العديد من الأعمال الفنيّة، وأنا أعتبر المحلن "أبو السعود" من أهمّ الملحنين العرب."

وفي أثناء حديثه، حضرني سؤال حول إشكاليّة الموسيقى من الناحية الدينيّة، ولأنّ الفنّان " أيمن عبد الله" ملتزم دينيّاً، سألته، هل الموسيقى حرام ؟

فأجاب والابتسامة تملأ وجهه: " إنّ معنى الموسيقى، والتعريف الحقيقي لها هو النغم والإيقاع، والنغم موجود في قراءة القرآن "ورتّل القرآن ترتيلاً" والإيقاع موجود في عدد حركات الآيات القرآنيّة، أمّا إذا تعدّت من موسيقى فاعلة هادفة إلى موسيقى ماجنة، فهي بذلك تكون مرفوضة، كما هو الحال في الشعر الماجن والسلوك الماجن، وأيّ شيء خارج عن مساره الصحيح.

"أيمن عبد الله" الفنان الملتزم بدينه وأخلاقه، لا ينتمي إلى أيّ فكر، ولا توجد له اهتمامات حزبيّة. يؤمن بالمثل الذي كان وما يزال يسمعه من والدته: "بتبات نار وبتصبح رماد" بمعنى أنّ مع العسر يسرا، وليس بعد الضيق سوى الفرج. يشعر بارتياح شديد عندما يقرأ أو يسمع سورة "الانشراح"، ويحبُّ أن يستمع كثيراً إلى صوت السيّدة "فيروز"، وإلى أغاني كوكب الشرق "أمّ كلثوم" من صوت غير صوتها، يحبّ "وردة" إلى درجة العشق، ويستمع إلى المطرب الشعبيّ القديم "محمد طه"، ولأسمهان، وليلى مراد. أمّا من الجيل الوسط، فهو يستمع إلى " ذكرى، وائل جسّار، معين شريف، نبيل شعيل، عبد الله رويشد، وخصوصاً أغنية "رحلتي" ، التي ساهم في ترويجها وانتشارها في الأردنّ، ومحمد عبده، ويعتبر صوت عبد الله رشاد من أجمل الأصوات السعوديّة، ولكنّه مقصّر في

حقّ نفسه. يستمع كذلك إلى صوت محمد منير، محمد الحلو، شيرين عبد الوهاب، عمرو دياب في بداياته، والمطربة جنّات في بعض أغانيها.

وعن الحدث الذي لا ينساه أبداً، وما يزال عالقاً في ذاكرته، قال: "لا أنسى عندما كنت أجوب بسيارتي شوارع وأحياء العاصمة عمّان، وأنا أستمع إلى أكثر من إذاعة كانت تبثّ العديد من أعمالي، الأمر الذي عزّز ثقتي بنفسي كثيراً، وجعلني منتشياً، الأمر الذي دفعني إلى بداية عمل جديد.

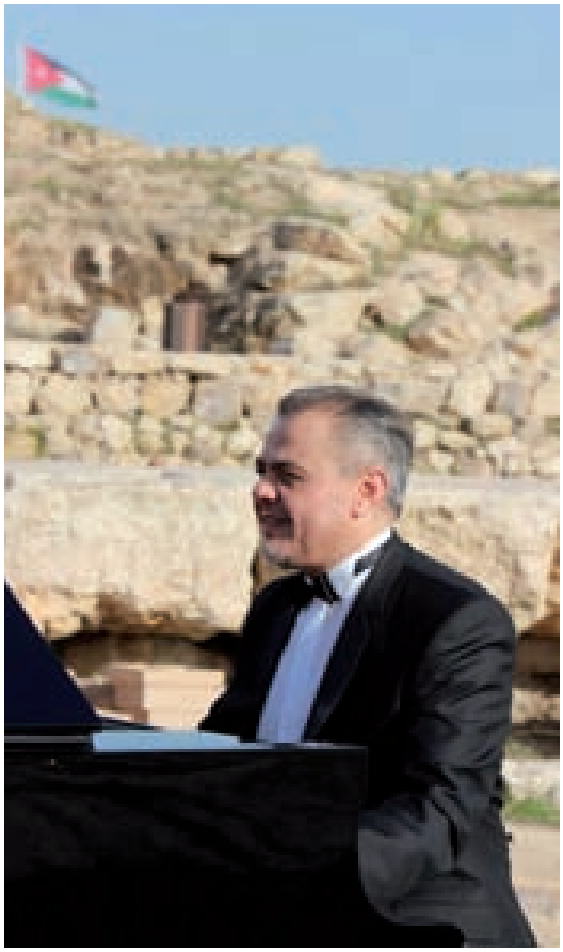
"أيمن عبد الله" لم يقتنع كثيراً بصوت "كاظم الساهر" فهو يعتبره من المطربين الذين يريدون أن يرضوا الجمهور بظلم أنفسهم. وفيما يتعلّق بالتوزيع، فهو يميل إلى "طارق الناصر" كمؤلّف موسيقيّ، والموزّع السوريّ "عمّار البنّا" ومن مصر "طارق مدكور". أعشق "بليغ حمدي" كملحّن، لأنّه أغرق في المحليّة، فوصل إلى العالميّة.

أمير الملحنين "أيمن عبد الله" انتهى منذ فترة قصيرة بتلحين خمس أناشيد دينيّة منها: أنشودة "ابتهال" وهي من كلمات الشاعر يوسف القرضاوي، وأنشودة "يا عالم الغيب – مناجاة" للشاعر الدكتور غازي القصيبي، وزير العمل السابق في المملكة العربيّة السعوديّة. إضافة إلى أنّ "أيمن عبد الله" تعاون مع الفنان "علي عبد الستار" بأغنية "جو القصيد" وهي من كلمات الشاعر الدكتور صالح الشادي. وأخيراً يعمل أمير الملحنين "أيمن عبد الله" على تلحين وتوزيع مغناة "البراءة يا رسول الله" وهو عمل أردنيّ عربيّ ضخم، وهي من كلمات الدكتور صالح الشادي، وإنتاج. "نضال الخزاعلة". كما أنّ له مشاركات وافرة في تلحين وتوزيع مجموعة كبيرة من الأوبريتات الوطنيّة.

لحّن ووزّع للعديد من نجوم الغناء الأردنيّ والعربيّ، وله الكثير في تأليف الموسيقى التصويريّة للعديد من المسلسلات العربيّة، وأنتج مجموعة من الألبومات لعدّة فنانين.

"أيمن عبد الله" حاصل على كثرة كاثرة من الجوائز المحليّة والعربيّة، أذكر منها:

الجائزة الأولى عربيّاً في مهرجان أغنية الطفل 1999، جائزة العمل المتكامل في التوزيع الموسيقيّ في مهرجان بترا للأغنية العربيّة، جائزة العمل المتكامل في التوزيع الموسيقيّ في مهرجان الدار البيضاء للأغنية العربيّة، الجائزة الثانية في اختيار الأطفال في مهرجان الطفل 2002، جائزة أفضل لحن في مهرجان الأغنية العربية التابع لاتحاد الإذاعات العربية 2002، جائزة ثاني أفضل عمل متكامل في مهرجان الساتل السابع لاتحاد الإذاعات العربية – الأغنية الصباحية 2006.



شارك في العديد من المهرجانات منها: مهرجان الأغنية الأردنية الأول والثاني، في مهرجان شاعر المليون في دولة الإمارات العربية المتحدة، 2007، في مهرجان الجنادرية الثامن والعشرون كضيف شرف، شارك في عضوية عدّة مهرجانات، منها: عضو لجنة تحكيم في مهرجان الأغنية الأردنية السادس، عضو لجنة تحكيم في مهرجان الدار البيضاء للأغنية العربية 2007، عضو لجنة اختيار العضوية في نقابة الفنانين الأردنيين 2009-2007. عضو لجنة التحكيم العربية في مهرجان تايكي 2012.

"أيمن عبد الله" بالرغم من إيمانه بأنّ الإعلام والفنان توأمان، ولا يستطيع فصلهما عن بعضهما، إلا أنّه يبتعد كثيراً عن الأضواء، وليس كغيره من النجوم الذين يُقبلون على الإعلام والوقوف أمام الكاميرا.

مصممة الأزياء هناء صادق:
موازنة بين مرتكزات الحشمة وأنوثة المرأة

هيا صالح / الأردن

كل قطعة تنتجها مصممة الأزياء هناء صادق، تبدو لوحة فنية تختلط فيها الزراكش والنمنمات الملونة بالخط العربي، الذي يُسَجَّل للفنانة أنها أول من أدخله على الزي النسويّ العربي ضمن تصاميم تكمّل فيها الفضيّاتُ والحليّ المشهدَ الجليل للثوب.

تعتمد هناء في ذلك على مرتكزات الاحتشام دون إهمال أنوثة المرأة، ذلك أن هذه الفنانة الحاصلة على شهادة في الأدب الفرنسي من جامعة بغداد، تحاول الجمع في تصاميمها بين الحداثة والتراث، والأصالة والمعاصرة، بتوازنٍ ملفت، يكشف عن إلمام بتاريخ اللباس العربي وتطوره، ومعرفةٍ بخصوصية البيئات المحلية، لتحقق في تصاميمها حفاوة القماش بجسد المرأة العربية الذي يتميز بطابعه الخاص والمتفرّد.

كانت هناء قد بدأت مسيرتها بتوشيح تصاميمها بمفردات الخط العربي منذ أكثر من ثلاثة عقود، ولقيت حينها انتقاداً من كثيرين؛ إذ اتهمها بعضهم بأنها تضع آياتٍ من القرآن الكريم، فيما هي كانت تستخدم فقط أبياتاً من شعر فدوى طوقان وولّادة بنت المستكفي، ومقاطع من قصائد محمود درويش، منسوجة بخطوط عربية تُذَكّر بالمدرسة الحروفية في الفن، معتمدةً الفنانة في ذلك على رسم الخطوط المعروف مثل الكوفي والرقعة.

واليوم، وهي ما تزال تخطو بخطوات موزونة وواثقة في عالم تصميم الأزياء، أصبحت هناء تبتعد شيئاً فشيئاً عن استخدام الخط العربي، مفسحة المجال للذين ساروا على خُطاها موظّفين الخط العربي في تصاميمهم بعد أن أصبح هذا الأمر شائعاً في عالم تصميم الأزياء، وخصوصاً العباءات والأثواب.

انتقلت هناء التي تقيم في عمّان منذ مطلع الثمانينيات، إلى مصاف المشاهير بالتزامن مع عروض الأزياء التي نظمتها في مهرجان جرش للثقافة والفنون خلال الأعوام 1997-2000، وكان يؤم فعالياتِ المهرجان شخصياتٌ معروفة، ومسؤولون وسفراء دول عربية وأجنبية، وحين كان هؤلاء يزورون الجناح الخاص بهناء فإنهم لا يترددون في إبداء دهشتهم ، كونهم اعتادوا على أن اللباس العربي فلكلوريٌّ فقط. وكان مكمنُ إعجابهم في الكيفية التي استطاعت بها المصممة إدخال الحداثة على الثوب الفلكلوري، وتطويره بحيث يكون إبداعاً لا يقلّ جمالاً وإبهاراً عن لوحة تشكيلية فريدة في خطوطها وألوانها وأشكالها.

في تصاميمها، لا تعتمد هناء التي نالت الميدالية الذهبية في مؤتمر الأزياء الثقافي الدولي في إيطاليا 1998، على توليفة محددة؛ إذ تقوم بـ"طبخ الألوان" لتشكيل مزيج جميل،

مستخدمةً القطن مع الحرير، فتنظر إلى أن كل مادة طبيعية هي في جوهرها "نبيلة"، لذا يمكن أن يكون الكُمّ في بعض اللباس يمنيّاً والبدنُ مغربياً، والصدرُ فلسطينياً، مع عناية بقَصّة "الكشاكش" التي تعبّر عن ترف المرأة العربية، وهي قَصّة فاطمية في الأصل، لا كما يظن بعضهم أنها إسبانية؛ إذ دخلت هذه القَصّة إلى إسبانيا عبر الدولة الأندلسية. وتعتمد هناء في ذلك المزج على تجاربها وخبراتها الطويلة، ودراستها للتراث الشعبي العربي.

إلى جانب ذلك، تقوم هناء صادق كل عام بالاشتغال على "مزجة" لونية تختلف عن سابقاتها، وفق أسلوب تجريدي يحاكي الفن التشكيلي، لتقدم فناً عربياً يعتمد على الاختزال في التصميم بما يريح العين التي باتت متعبة من رؤيتها للمشهد المكتظ من حولها بما فيه من صخب وضجيج، بخلاف ما كان سائداً قديماً حينما اعتمدت النساء العربيات على كثرة الألوان في لباسهن، لتعويض الأثر الناتج عن رتابة الصحراء ومحدودية المشاهد فيها.

وبقدر عنايتها بتصميم الثوب وألوانه، تهتم هناء بالحلي التي تعد جزءاً أساسياً ومكملاً للتصميم، بخاصة الحليّ القديمة التي تقتني اليوم منها زهاء ألف كيلو، وتحديداً معدن الفضة،

مصممة الأزياء هناء صادق – العراق

وهي مجموعة شكّلتها من بلدان عربية مختلفة، وكذلك تستخدم خيوط الحرير والذهب واللؤلؤ، وشبه الأحجار الكريمة والخشب، والقطع النقدية والسيراميك وخرز الزجاج، وفق طريقة التنزيل البدوي المعتمدة على "الترقيع"، وهو أسلوب يكسر الإيقاع الرتيب لقَصَّة الثوب وتطريزاته من جهة، ويمنحه صفة اللوحة الفنية التجريدية من جهة أخرى، بخاصة أن المُصَمِّمَة تعتمد على توليفة لونية متناسقة ومريحة للعين ومبهجة للنفس.

هناء، التي درست تصميم النسيج والرسم على الحرير والخزف في باريس، تراعي في أزيائها موضوعة "الحشمة" دون إغفال الجانب الأنثوي للمرأة، لذا تعمل على استغلال الفتحات الموجودة في اللباس العربي مع تركيز على الشالات والجاكيتات المصنوعة من أقمشة الخيش والمخمل، التي تضم قطع الفضة الصغيرة المطلية بالذهب أو بعض الأحجار الكريمة.

وتراعي كذلك في تصاميمها طبيعة إيقاع حياة المرأة العملية، لذا تقوم بابتكار تصاميم تلائم متطلبات العصر، بحيث تتمكن المرأة من قيادة السيارة مثلاً وهي ترتدي الثوب، أو تتحرك بحرية في إطار عملها وتنقلاتها اليومية، وهو أمر شجّع الكثيرات على ارتداء مثل هذه التصاميم المريحة والعملية، والفارقة والمختلفة أيضاً.

وضمن جولات عروض منظمة، جابت هناء صادق التي جرى تكريمها في منظمة "اليونسكو" العام 2009، وارتدت تصاميمَها ملكاتٌ وأميرات وعقيلات مسؤولين كبار وفنانات عربيات من صَفّ النجوم، فرنسا وإيطاليا وإسبانيا ودولاً أخرى. وكان زوار معارضها في تلك الدول ينظرون لتصاميمها على أنها تنطوي على فنّ وابتكار، بعكس أولئك الذين وضعوها أحياناً في خانة التراث القديم، أو بوصفها جزءاً من مشروع تجاري خاص.

هناء التي تتجدّد تصاميمها كما فصول السنة لتبتعد عن الرتابة أو التكرار، عرضتْ أعمالها في مختلف دول العالم، ومن ذلك معرضها "حالات حب" الذي أقامته العام 2011 في أربع ولايات أميركية، هي: واشنطن، نيويورك، بوسطن وميشغان، وقدمته ملكة جمال أميركا لعام 2011 ذات الأصول اللبنانية ريما الفقيه، وشهد حضور أعضاء من الكونغرس الأميركي وشخصيات إعلامية بارزة.

تضمن العرض الذي يُبرز فكرة "الحب" في مواجهة الظروف القاسية التي تعيشها شعوب العالم، 35 تصميماً، يحتوي كل منها على اسم من أسماء الحب من مثل: "هيام"، "غرام"، "ود"، "جمال" "تسامح"، كُتبت بخط القيروان مفردة أو

ضمن أبيات شعرية للشاعر اللبناني زاهي وهبي، إلى جانب مقاطع من أغاني كبار الفنانين العرب من مثل: أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وناظم الغزالي وكاظم الساهر.

وتميز العرض الذي تلوّنت تصاميمه بألوان الحب من الأحمر وتدرجاته، مع التركيز على لون التركواز مع الأبيض، بتقديمه لقطع تناسب الفتيات صغيرات السن من السراويل والسترات الخفيفة ذات القصّات المريحة والأقمشة العملية ذات النسيج الطبيعي التي جمعت بين الموضة الحديثة، والملامح العربية الشرقية الأصيلة، مظهرة الفتاة العربية متألقة وجذابة.

ولأنها فنانة ومبدعة قبل كل شيء، تؤمن هناء صادق بدور الفن ورسالته، لذا جاء معرضها الذي أقيم ضمن أسبوع الموضة في عمّان 2012، ليحمل عنوان "ربيع المرأة العربية" مشتملاً على تصاميم بحسٍّ ثوري يؤشر على ربيع الشعوب العربية. وقد تضمنت هذه المجموعة 30 قطعة تميزت بقصّات وألوان جديدة، جميعها مستوحاة من أجواء الربيع، مع عرضها تصاميمَ ذات طابع تاريخي يذكّر بعصر السلاطين، بخاصة الأكمام الفضفاضة التي سادت في الفترات الأموية والعباسية والأندلسية، إلى جانب الاحتفاء بالأقمشة الحريرية ومنسوجات خيوط القصب.

استخدمت المصممة اللونين الفيروزي والبرونزي، مع التركيز على الألوان الزاهية التي عانقت تطريزات تشكلت بهيئات الورود الصغيرة، والعصافير والفراشات، ونعومة أغصان الأشجار وأوراقها اليانعة، ليبدو الثوب للمشاهد حديقة مبهجة وغنّاء، بخاصة مع إدراج الألوان المتضاربة معاً في الثوب الواحد كالجمع بين اللونين الحادّين البرتقالي والفوشي.

ترتقي هناء صادق التي نالت الجائزة الذهبية لأفضل مصمم أزياء في دبي (2001-2002)، بمفهوم تصميم الأثواب، من مجرد كونها سلعة يتم الترويج لها أو قطعة مناسبة للارتداء، إلى فن حقيقي ينهل من ذهنية مثقفة وخيال مدرب على الجمال والإبداع، وهو ما جعل أعمالها إبداعات تهمس للحرير بجلال الكلام، لتخرج القطعة من بين أناملها معبقة بأسرار الثوب العربي وديمومته المستمدة من جذور عميقة ومتشعبة يمكن الإضافة عليها وتطويرها دون المساس بجوهرها الأصيل، بما يقدم الثوب العربي للعالم كقطعة فريدة تشتبك مع حضارات العالم وتحاور ثقافاته وتستقي من مفرداته التي لا تنضب.

وجبة من حصى الحلوى

راشد عيسى/ الأردن

من حقي أن أحسب الحصى في هذه اللوحة كوماً من بيض ببغاوات أسطورية ، سئمَتْ عيش الغابة فانتحرتْ تاركة لنا بيضها أمانة في عنق خيالنا المجنون ، وعهدة فنية على ذمة عيوننا ، ودَيْناً على حدوسنا القلبية كلما أسكَرَتْنا لذة التأويل.

الصبية العاشقة أخذتْ من الحصى ما يخصّ خاتمها من الفيروز، والجدّة أخذتْ ما تحتاجها إسورتها الفضية من عقيق، لكن الأثرياء عشاق الحجارة الكريمة دفعوا ثمناً باهظاً بما تبقى من الحصى من زمرّد وزبرجد وجُمان ونُضار وعسْجد.

شهد النهر الإمبراطوري ما جرى من اختلاس ومقايضات حول هذا الحصى الموروث عن الجد الثاني عشر لجنية الماء، فأقسم أن هذا الحصى كان خرزاً في قلادة الجنيّة تلبسه في المناسبات العظيمة وبخاصة كلما تزوج كبير الجن من إنسية باذخة الجمال.

وادّعى النهر أمام قضاة البحار أن هذا الحصى هو بيض أسماكه الذهبية التي سئمتْ النهر وتحوّلتْ إلى طيور فتركتْ بيضها في ذمته. وختم النهر ادّعاءه بقوله :

(لقد سرق المشعوذون كثيراً من هذا البيض، واستخدموه في الرُّقى والتمائم ومعرفة البخت والكشف عن الحظ وقراءة الطالع والتنبؤ بالماضي).

شاهد عميد التجّار في المدينة كوم الحصى فزعم أنه كان مالكه الأول ، وكان يستخدمه عيّنات لألوان الأقمشة النسائية الفاخرة، وكل حصاة هي مشروع ثوب أو خامة لقميص القيصر ، ولكن فناناً ما سطا عليه وثبّته في لوحة ادّعى تصويرها أو رسمها.

شاهدتْ آخر عشرٍ من ملكات الجمال في العالم اللوحة، فزعمنَ أن الماء اللامع اللزج بين الحصى هو ريق كل واحدة منهن. كانت إحداهن تعلك الحصى تحسبه لباناً إلهياً سقط من الفردوس سهواً.

أمّا أطفال الروضة فسخروا من كل ما سمعوا من ادّعاءات الأفّاكين لصوص التأويل وسماسرة الغواية، فقام أذكاهم وقال:

(هذا ليس حصى أو بيضاً، إنه قِطَع حلوى (مُلبَّس) وشوكولا تُقدّم لأطفال الملائكة في صباح كل عيد. وبما أننا فقراء لا نعرف إلاّ طعم الهريسة والكعكبان والمهلّبية فمن حقنا أن نتقاسم هذا (الحامض حلو) بيننا ، يقيناً أنه سيمدّنا بالصحة والنباهة.

سَأَلَ الصحفيُّ الفنانَ الذي أبدع اللوحة عن مصدر اللوحة ، فأجاب الفنان :

(الأمر أسهل مما تظنون ، فما تشاهدونه ليس حصى ولا بيضاً ولا قطع حلوى، إنه أول فسيفساء في العالم ، إذ اكتشف أحد الرعاة في بلادنا عموداً صغيراً بحجم ذراع كان جزءاً من أول معبَدٍ أُقيم في التاريخ، أهداني الراعي العمود المرصّع، فقشّرتُ الفسيفساء وأثبتها في هذه اللوحة من غير تعديل أو إضافة. أما الجديد في هذه اللوحة فهو أن الماء اللامع بين قطع الفسيفساء هو دموع ألف فراشة جمعتها في الربيع الماضي).

وما زالت اللوحة بين أيادي الشعراء قيد التأويل ، إلا أن آخر رؤيا لشاعرٍ دهريٍّ هرِم تقول:

(إن هذه القطع ليست حصى ولا بيضاً ولا حلوى ولا فسيفساء، إنّما هي أوراق أزهار متحجّرة قبل مليون عام، جمعها النحل في هذه اللوحة منتظراً أن تتفتّح فيمتصّ رحيقها المكنون).

عجلون

مدينة الثقافة الأردنية

2013

نحت للفنان بدر محاسنة - الأردن