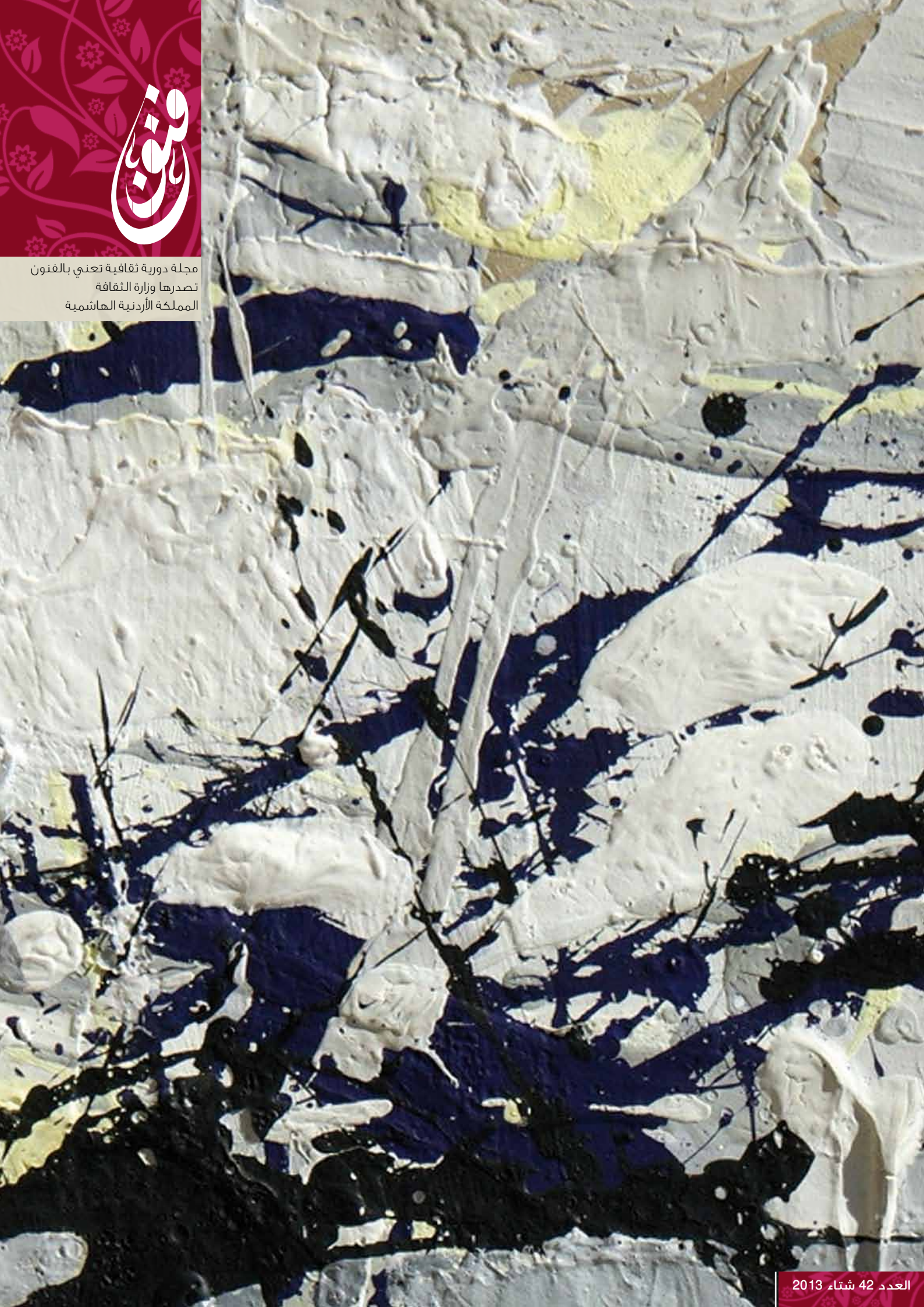
# رمان فنون

مجلة دورية ثقافية تعني بالفنون
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية



العدد 42 شتاء 2013

تخطيط للفنان أيمن غرايبة – الأردن

رئيس التحرير
أ.د. عبد الحميد حمام

مدير التحرير والمشرف الفني
يوسف الصرايرة

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

مستشار المجلة
محمد العامري

3 أول القول ـــــــ د. عبد الحميد حمام

التشكيل :

4 – لوسيان فرويد: أطيل النظر إلى الشيء، حتى يعود — رؤية: محمد عيد إبراهيم
8 – متحف الأردن: كنوز فنية وحضارية شاهدة على تاريخ الأردن عبر العصور — خالد سامح
14 – تأثير الوسائط التكنولوجية على العناصر الأربعة في الممارسة الفنية — نسرين بياوي
20 – حوار مع الفنان إبراهيم أبو طوق — أحمد الطروانة
28 – ستون عاماً على الفن التشكيلي في الأردن — غازي انعيم
44 – الفن التفاعلي .. بين التجريب والتجديد — يوسف الصرايرة

تخطيطات : ـــــــ أيمن غرايبة

مسرح :

52 – التعبير عن الحتمية في المسرح القديم — د. محمد خير الرفاعي
60 – العبث .. بنتر وجائزة نوبل.. دعوة للثورة — محمد يوسف نصار
65 – المسرح بين الماضي والحاضر "الأصالة والمعاصرة" — هزاع البراري
69 – مهرجان المسرح الأردني يقارب الماضي والحاضر ويستشرف المستقبل (1) — مجدي التل
79 – مسرح العرائس والدمى.. نوافذ الدهشة — مخلد بركات

سينما :

84 – عن الجبال والمشهدية السينمائية — عدنان مدانات
89 – أغرقت السينما بالتقليد.. ودخلت في متاهات سطحية مشوهة — ذكريات حرب
94 – الفنانة سوزان نجم الدين تصرخ وتقول: آه سوريا — صالح أسعد
98 – مهرجان دبي السينمائي في دورته العاشرة — ناجح حسن
105 – مهرجان كرامة لأفلام حقوق الإنسان في دورته الرابعة — إسراء الردايدة

موسيقى :

109 – أثر الموسيقا في التخفيف من العنف المدرسي — د. رامي نجيب حداد
114 – رياضيات المشاعر وموسيقى العقل — أ.د. نبيل الدراس
122 – أغاني فيلم «عالياً في الهواء» — هيفاء أبو النادي
125 – طارق الناصر: الموسيقى التصويرية فردوسي المفقود — سعود قبيلات
129 – عبده الحاملي — د. مصطفى يوسف

كتابة الصورة :

132 – الخَطُ يسأل والقحطُ يجيب — إلياس فركوح

**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
(2005/1731/د)

المواد المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

الغلاف الأول: مهنا الدرة / الأردن
الغلاف الخلفي: المرحوم جلال عريقات / الأردن

# الافتتاحية

يسعدني أن أقـدّم لكم العدد الثاني والأربعين لمجلة فنون في العام الجديد ٢٠١٤ راجياً أن يكون فاتحة خير وبركة لهذا العام.

كما هـي العـادة فـإن محتويات هـذا العـدد تشمل تنوعاً للموضوعات الفنية من موسيقى، وفنون بصرية، وفنون دراميـة؛ كما نصادف موضوعين لهما خصوصية، أوّلهما يتناول العلاقة الأزلية بين الموسيقا والرياضيات، التي بحث فيها البابليون، والإغريق، والعرب؛ إذ أوجـدوا النسب والتناسب بين النغم، وربـطوا ذلـك بنسب أطـوال الأوتـار في آلات موسيقية مثل الكنارة أو الكيثارة، والعود. من هؤلاء العلماء فيثاغرث والكندي والفارابي وصفي الدين الأرموي وغيرهم.أما الموضوع الثاني فيتناول ظاهرة تفشت في الآونـة الأخـيرة في جامعاتنا ومدارسنا، آملين أن نتخلص منها سريعاً، ألا وهي ظاهرة العنف المدرسي، وما هي الإمكانات التي توفّرها الفنون لمعاجتها أو التخفيف من غلوائها.

لقد أخـذت الفنون في بداية التاريخ منحى وظيفياً؛ إذ لم يفكر الإنسان في البداية في الظاهرة الجمالية بوصفها هدفاً أساسياً لعمله، بل ركّز على الوظيفة النفعية للأداة أو السلعة التي يصنعها. لكن الطبيعة الإنسانية توجه المرء لتحسين سلعته وتجميلها، فلا يزال الصانع يعدّل منتجه ويضفي عليه الزينة والتزويق حتى يضحي جذّاباً ومثيراً، بحيث يأخذ صبغة جمالية، ويصبح عملاً فنياً للإمتاع ولارتقـاء الـذوق والحس. وهكذا نما الذوق العام عند الناس، فظهر ذلك في ملبسهم ومسكنهم وغنائهم وتصرّفهم.

إن موضوع تأثير الفنون في النفس البشرية من الموضوعات التي شغلت الفلاسفة والمفكرين منذ أقدم العصور، ومنهم من ربط الألحان والأشكال والحركة بأحداث الكون وظواهر الأرض والسماء، وربـطوهـا بالطبائع البشرية والأبـراج السماوية والشّعر والـقـوافي؛ ومـن أهمّها تأثير الفنون في تصرفات البشر وطبائعهم.

ما من شك في أن الفنون تهذّب النفوس وتعدّل من الطبائع العنيفة الفجّة؛ وهذا ما ندعو إليه في التربية الحديثة لأجيالنا، ونشجع على إدراج الفنون بفعالية في مناهجنا المدرسية.

**أ.د.عبد الحميد حمام**
**رئيس التحرير**

## لوسيان فرويد:

# أُطيل النظر إلى الشيء، حتى يتجرّد!

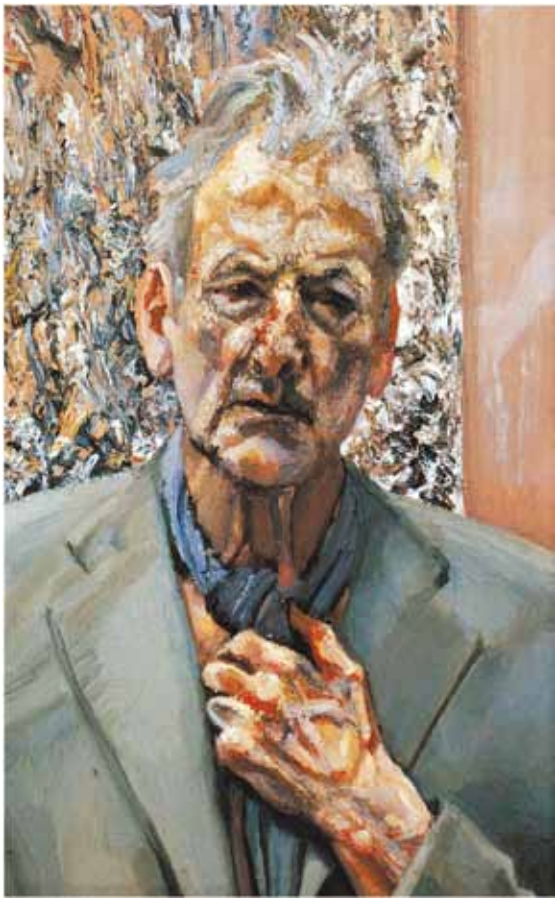
رؤية: محمد عيد إبراهيم/ الأردن

ربما كان للأثر الذي خلّفه عالم النفس الشهير «فرويد» الجدّ على الحفيد الفنان الإنجليزيّ «لوسيان فرويد» (1922 ـ 2011)، ما وصل إليه الأخير من تقدّم في فنّه، حيث يرسم وعينه على انفعالات الشخصيات سواء في البورتريه أو حركات الشخصية أو إيماءات أفعالهم. ومهما كان شكل الفنّ الذي يرسم به، سواءً كان واقعية أو تعبيرية أو حتى سوريالية، إلا أنه كان يعبّر عما يحسّ به تجاه «الموديل» الذي يقوم برسمه. ومصداق ذلك ما قاله: «ليس مظهر الموديل هو ما أريد أن أرسمه، بل كينونته. ليس شكله الذي قد ينتجه رسّام مقلّد، بل التماثل الذي قد يحقّقه أيّ ممثّل. فاللوحة هي الشخص».

في كتاب «لوسيان فرويد» للناقد الفنيّ وليم فيفر احتفال بفنان كبير لا يراه العالم إلا كلّ حين وحين، فنان أبدع في رسم البورتريه بصورة لم يسبق لها مثيل، حيث كان يختار التعارف الشخصيّ مع «الموديل» موضوع اللوحة، وينخرط معه في علاقة انفعالية، إن لم نقل عاطفية، قد تفضي إلى تورّط متوتّر مع هوية الشخصية التي يرسمها. أما اللون الذي كان يستخدمه على نمط الواقعية، التي اتّبعها أحياناً كثيرة، فلم يكن يستولي على موضوع اللوحة كعنصر أساس فيها، منفصلاً عن الموضوع، بل يحيل نفسه إلى نوع من التميّز الانفعاليّ في حدّ ذاته. لم يكن يريد من الناس أن يقولوا «ما هذه الصورة الحمراء أو الزرقاء التي رسمها فرويد، لقد نسيتُ ما كانت تحويه».

## الفنّ كشف للخفيّ

فرّ لوسيان فرويد مع عائلته إلى انجلترا عام 1933، في ذروة تصاعد النازية، ونال الجنسية الإنجليزية عام 1939. تعلّم



بمدرسة الفنون في لندن، ثم في جامعة لندن 1942/ 1943. سافر إلى باريس ثم اليونان 1946. كوّن مجموعة فنية باسم «مدرسة لندن» تركّز على النزعة التصويرية في الفنّ، مقابل انتشار النزعة التجريدية في ذلك الوقت. ومن روّاد هذه المدرسة، غيره: فرنسيس بيكون، فرانك أويرباخ، رينالد جراي، مايكل أندروز، ليون كوسوف، روبرت كولكيون، رونالد كيتاج. وكلهم نشر لوحاته في مجلة الفنان باتريك سويفت «X".

بدأ فرويد حياته الفنية بانتمائه للنزعة السوريالية، حيث كان يرسم الشخوص والطبيعة بنمط غير طبيعيّ، كما أن ألوانه فيها كانت صامتة، لا تنطق. ثم بدأ يحيد عنها إلى أشكال واقعية نوعاً، حيث كان يرسم العراة وهم يتفاعلون مع بعضهم البعض، أو مع حيواناتهم. ويمكن القول إن وجود الحيوانات في لوحات فرويد ميزة أساسية انتشرت في الكثير منها. وكانت عواطفه تميل ناحية الحياد، ويفضّل رسمها بأكثر من موضوع وشكل ورؤية، وقيل إنه مرة نام في الإسطبل، ليتعرف عن قرب إلى طبائع الجياد.

الموضوعات المفضّلة عند لوسيان فرويد هي تلك التي يمرّ بها في حياته: أصحابه، عائلته، الفنانون زملاؤه، عشيقاته، الصبيان، إلخ. يقول فرويد "الموضوع عندي يخص سيرتي، أقوم به وكلّي أمل وذكرى وحساسية وانفعال". وخلال السبعينيات من القرن

الماضي أنفق فرويد ما يزيد على 4000 ساعة وهو يرسم مجموعة من اللوحات مع أمه، وعنها. ويؤكّد مؤرّخو الفنّ أنه لم يحدث هذا منذ أيام رمبرانت، قبل 300 سنة، حيث أقام الأخير علاقة بصرية طويلة مع أمه وهو يرسمها.

وللتدليل على ذلك أيضاً، روى ناقد أدبي يُدعى جيفورد، رسم فرويد له بورتريه، أنه قعد معه قرابة 40 يوماً حتى استطاع التقاط ملامحه الشخصية. وقال جيفورد "لقد تمكن من اكتشاف أسراري، عمري، قبحي، أخطائي، وكلّ ما كنتُ أخفيه دوماً عن العالم". وفي سنوات عمره المتأخّرة، رسم العارضة المثيرة "كيت موس" أكثر من مرة، كما رسم إليزابيث ملكة بريطانيا في صورة تعدّ شامخة، نظراً لقبولها الجلوس أمامه أكثر من مرة، وثانياً لأنه استطاع أن يلتقط فيها ملمحاً لم تكتشفه هي في نفسها. مع ذلك، أشاعت صحف "الفضائح" أن اللوحة ليست بذات قيمة تُذكر، فهي مجرّد "قمامة".

أما لوحته "بعد سيزان"، فتُعتبر الأشهر على مدار حياته، حيث أعاد رسم حالة سيزان لكن من منظوره هو، بواقعية حداثية وحشية، حيث يصوّر فناناً بعد فعل الفنّ أو الحبّ، يسترخي مع امرأتين بوضعية مبتذلة. وهو بهذا يحاكيه، لكن من منظور منقلب، فهو نقيض سموّ الشكل والرؤية واللون عند سيزان. يقصد أن الفنّ اليوم على خلاف مع الفنّ في الماضي، مهما كان تساميه وعلوّ كعبه، فالعالم الذي نعيشه الآن ينحو إلى الابتذال والكشف والتفاصيل.

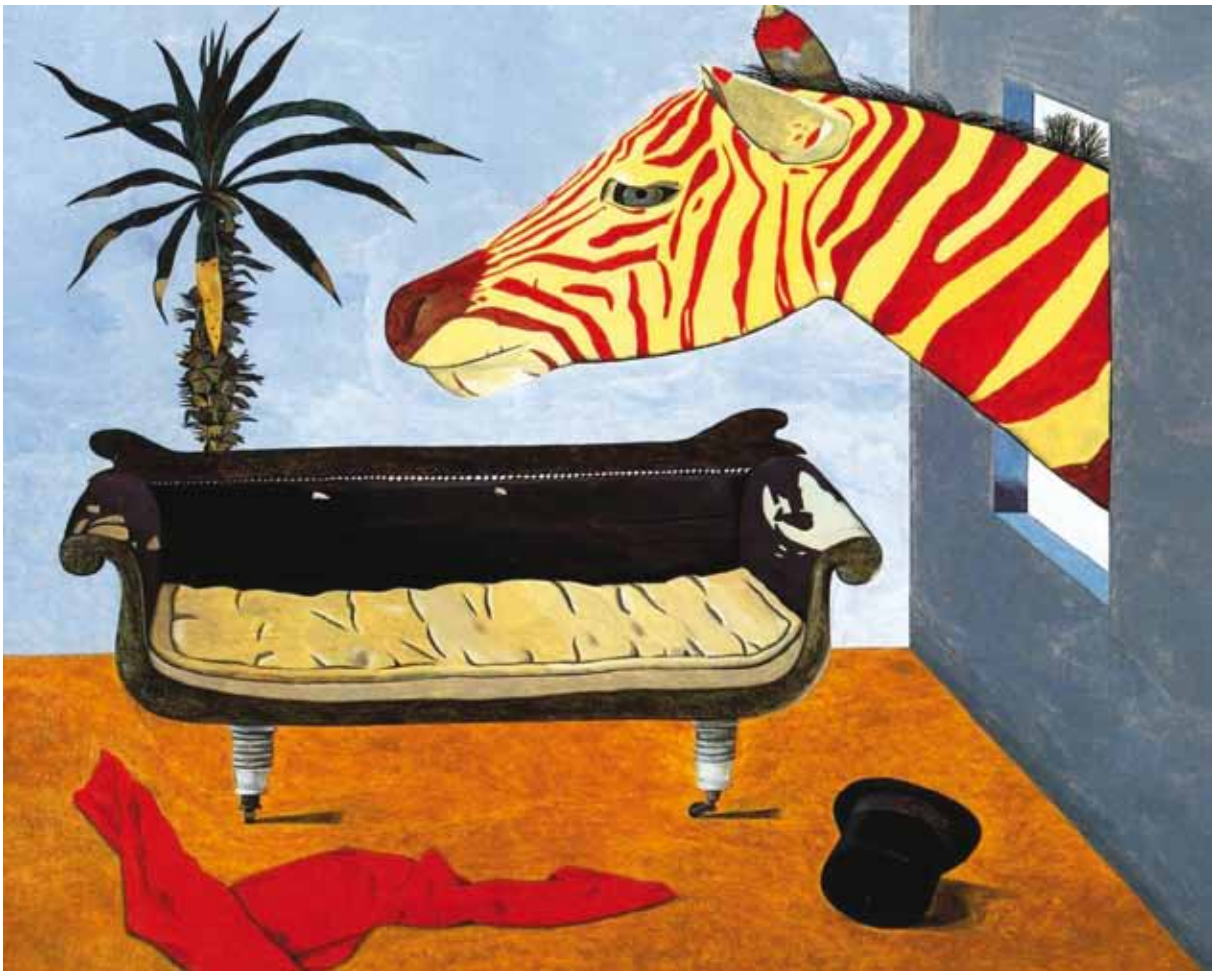
## اللوحة عالم مبتذل

الفنّ لدى لوسيان فرويد راح يقول بدل أن يوحي، يؤكّد بدل أن يُلهم، هو الفِعل الأقرب إلى الواقعية، الأبعد عن الإلهام والتسامي والنبل، وكلّ ما كانت تدعو إليه القيم الفنية طوال عمرها. ويمكن القول إن فان جوخ هو أول من قام بابتذال اللوحة. أو، هو الذي أنزلها من عليائها، حيث لم تعد مقصورة على أهل القصور، بل راح يرسم الناس العاديين في حياتهم المألوفة، كلوحة "آكلو البطاطس"، وكلّ ما هو معروف بل ومبتذل أحياناً.

ثم جاء فرويد ليطلق الحبل على الغارب، فراح يرسم كلّ شيء ضمن نطاق حقيقته العارية، لا العري الجسديّ فقط، مع افتتانه به، في الناس والطبيعة، بل العري النفسيّ، فلم يكن يقبل أن "يصوّر" شخصاً لكن يدخل في علاقة معه، كي يصل إلى أغواره، ليستطيع التعامل معه فنياً، يجرّده أو يصل إلى حقيقته؛ أي "واقعيته" العارية التي لا تقبل كشف نفسها أمام "الآخر" إلا بعد حين.

رسم فرويد لوحة "فوائد نوم مراقَب" التي يصوّر فيها امرأة عارية، بالغة البدانة، وهي نائمة على أريكة، تحلم أو تتذكّر أيامها الخوالي. تفرد ذراعاً تحت صدرها والأخرى فوق حاجز الأريكة. ولم يكن يعلم أنه بمثل هذه اللوحة قد وصل إلى قمّة فنية لم يبلغها قبله كثيرون، فقد طُرحت اللوحة للبيع، فجلبت على صاحبها الفنان، وهو لا يزال حياً، مبلغاً قياسياً، 34 مليون دولار. وهي المرة الأولى التي يكسب فيها فنان على قيد الحياة مبلغاً كهذا من لوحة.

رسم فرويد مرة امرأة عارية وسط محيط بأشياء هامشية، وبرغم أن اللوحة في حجم صغير، إلا أنه استغرق سنة ونصفاً في رسمها عام 2007، أيّ يمكن القول إنها أخذت 2400 ساعة من وقته



كي تكتمل. ويؤكّد فرويد أنه "يحسّ أن اللوحة قد اكتملت حين يتوصّل لانطباع أنه بدأ يفكّر في لوحة أخرى عن شخصية أخرى". وهنا يقوم بوضع اللمسات الأخيرة، ويبعدها عن ناظريه، ثم يراها بعد حين، ليرى إن كان ثمة ما يضيف أو ينساها أو يبيعها إلخ.

## قسم اللوحة العاري

يبدأ سيان فرويد رسم لوحته بالتخطيط بالفحم على قماشة اللوحة، ثم يتبعه باستخدام لونيّ في مساحة صغيرة، متخوّفاً، ثم يعمل من هناك تدريجياً على ما يرسم. يرسم الرأس غالباً قبل باقي الجسم، لأن الرأس «مخزن المعرفة» كما يقول، وعليه أن يفتح المخزن ليعرف ما يخفيه الباقي، ثم ينتهي بالنظر إلى الرأس من جديد ليؤكّد أو ينفي ما قد عرفه عن المرء.

الغريب أن فرويد يترك قسماً من قماشة اللوحة عارياً حتى النهاية، ليذكّره أن العمل يتقدّم نحو غايته ولا شيء يعوقه. هكذا تصبح اللوحة منتهية بعدما يخلص من القسم العاري عن الألوان، أيّ حين تكون اللوحة طبقات على طبقات من اللون والأصباغ. يرى اللوحة قد وصلت إلى العمق الذي كان يبغيه، بعد أشهر من الملاحظة والمتابعة والنظر والتوتّر، حيث تنفتح اللوحة على عالم الشخصية التي يدلف إليها بالرسم، من دون مواربة. يقول لوسيان فرويد: "كلما أَطَلتُ النظرَ إلى شيءٍ، تجرّد أكثرَ، ويا للسخريةِ، فهو يصبحُ واقعياً أكثر".

الفنان الإنجليزيّ، لوسيان فرويد، من أصل تشيكيّ وألمانيّ، أب معماريّ وأمّ ابنة تاجر غلال، وحفيد عالم النفس الشهير «سيجموند فرويد». وقد عاش حياة مستهترة، فوضوية، فقد تزوّج ما يقارب عشر نساء، ويقال إنَّ لديه أكثر من 40 طفلاً. وحتى لو كانت هذه مبالغة، إلا أنها دليل قاطع وبرهان ساطع على أنه متعدّد العلاقات ومنفتح العوالم هنا وهناك، في أيّ مكان وزمان يمضي إليه، وأيّ موضع تحطّ فيه رواحله. وقد توفّي عن عمر يناهز التسعين، حيث أعلن الناقد الفنيّ الإنجليزيّ الشهير روبرت هيوز «لوسيان فرويد، سيظلّ أعظم فناني عصره، من دون منازع!»

# «متحف الأردن»...
# كنوز فنية وحضارية شاهدة على تاريخ الأردن عبر العصور

خالد سامح/ الأردن

عبر رحلة توثيقية تبدأ من عصور ما قبل التاريخ ،حتى نشوء الدولة الأردنية المعاصرة يقدم «متحف الأردن» لزائريه صورة بانورامية شاملة لتاريخ الإنسان والمكان الأردني، إضافة إلى ما خلفته الحضارات الشرقية التي مرت أو استقرت على أرض المملكة من أثر مادي وفني، تجسد في الكثير من الكنوز والتحف والقطع الأثرية التي تم جمعها من مختلف متاحف المملكة، ليكون المتحف بذلك شاهداً على التطور الإنساني والحضاري في الأردن على مدى قرون، وأحد أهم المشاريع الحضارية والتراثية في المملكة.

المتحف الذي افتتح جزئياً قبل أشهر، زارته مجلة «فنون» وتجولت في أرجائه المختلفة وباحاته الخارجية، والتقطت صوراً لأهم موجوداته ومعروضاته الأثرية والتراثية، وخرجت بالتقرير المختصر التالي ،الذي يتضمن إضاءات سريعة على أبرز أقسامه ومعالمه.

ابتدأت فكرة إنشاء متحف وطني أكبر وأشمل لعرض كنوز الأردن الأثرية والتراثية في ستينيات القرن العشرين. وفي عام 1980 عقد المؤتمر الدولي الأول لتاريخ وآثار الأردن برعاية الأمير الحسن بن طلال في أكسفورد، وأوصى المشاركون بإنشاء متحف وطني. وتبع ذلك تشكيل "جمعية التراث الأردني" عام 1989 برئاسة الأمير الحسن وعضوية عدد من المهتمين ومندوبي المؤسسات الحكومية والجامعات، ووضعت هذه الجمعية الأسس التي تطورت لتصبح المفاهيم العامة للمتحف. أما التمويل فقد أتى عام 1999 عندما وقعت الحكومة الأردنية اتفاقية قرض مع الحكومة اليابانية لتمويل "مشروع تطوير القطاع السياحي" ومن أهم مكوناته "المتحف الوطني".

في عام 2002 أصدر الملك عبدالله الثاني بن الحسين إرادة ملكية سامية بإنشاء "المتحف الوطني"، وتمت الموافقة السامية على نظام المتحف عام 2003، وابتدأ العمل على إنشاء المتحف عام 2005 عندما وضعت الملكة رانيا العبدالله، رئيسة مجلس أمناء المتحف، حجر أساس المبنى، وأقر مجلس الأمناء "متحف الأردن" كاسم رسمي لذلك الصرح الحضاري الكبير الذي تديره الآن الشريفة نوفة بنت ناصر، ويساعدها في ذلك مجموعة من المختصين والباحثين في التراث وعلم الآثار.

صمم المعمار الأردني البارز جعفر طوقان مبنى المتحف، أما تطوير المشروع فهو جهد مشترك بين وزارة الأشغال العامة والإسكان، ووزارة السياحة والآثار، ودائرة الآثار العامة، وأمانة عمّان الكبرى بالتعاون مع الحكومة اليابانية عبر الوكالة اليابانية للإنماء الدولي (جايكا). كما عقد متحف الأردن عدة اتفاقيات تعاون مع متاحف عالمية ومعاهد مختصة. ويتعاون المتحف بصورة دائمة مع الجامعات والمعاهد المحلية.

ويهدف "متحف الأردن" لأن يكون نقطة انطلاق تشجع ضيوفه على استكشاف مواقع الأردن الحضارية في المدن والريف والبادية، ويطمح لأن يقدم لضيوفه تجربة تفاعلية متكاملة نابعة من حضارة الأردن وتاريخه. ووقّع المتحف مجموعة من اتفاقيات التعاون الثنائية مع أهم المتاحف العالمية ، ومنها اللوفر ومتحف اونتاريو الملكي في كندا.

## أقسام المتحف وأجنحته

**يجمع العرض بين أسلوبين متحفيين هما "التسلسل التاريخي" و"العرض الموضوعي" ضمن ثلاثة أجنحة رئيسة:**

التاريخ والآثار: وهو أكبر أجنحة المتحف، حيث تعرض حضارة الأردن من العصور الحجرية حتى نهاية الحكم العثماني.

الحياة الشعبية: حيث يتم تقديم التراث الذي ورثناه من المدن والقرى، إضافة إلى حياة البادية التي ستعرض خارج جدران المتحف. ويهدف العرض هنا إلى ربط الشباب الأردني بتراثهم الوطني، ويركز على النواحي المتصلة بحياتنا الحاضرة والتقنيات التي نتجت عن تفاعل الإنسان بالبيئة الأردنية.

الأردن الحديث: من أجل تقديم التاريخ الحديث للمملكة منذ الثورة العربية الكبرى حتى الوقت الحالي، ومسيرة الأردن الناتجة عن جهود الشعب والقيادة الهاشمية للوصول إلى دولة حديثة ومتطورة.

تتم رواية قصة الأردن في المتحف ضمن التسلسل التاريخي من خلال تسعة موضوعات: 1 - البيئة؛ 2 - إنتاج وتصنيع الغذاء؛ 3 - الفنون المرئية والعمارة؛ 4 - التبادل الثقافي والتجارة؛ 5 - السياسة والجيش؛ 6 - الصناعات؛ 7 - التخاطب والكتابات؛ 8 - الديانات؛ 9 - والحياة اليومية في الأردن عبر العصور. وهنا يتم التركيز على استعمالات ووظائف القطع المعروضة أكثر من مجرد النواحي الجمالية فيها، مع أخذ الجماليات بعين الاعتبار في أسلوب العرض، خاصة المعروضات المتميزة مثل

تماثيل عين غزال ومخطوطات البحر الميت والتماثيل الرومانية والنبطية، والفسيفساء البيزنطية والفنون الإسلامية.

ضمن أجنحة التسلسل التاريخي، صمم عدد من «المواقع التفاعلية» حيث تعرض موضوعات معينة مكملة لعروض التسلسل التاريخي وتضم: 1 - المعلومات المستخرجة من الأرض عبر الحفريات الأثرية والتعدين؛ 2 - الإنسان؛ 3 - البداوة والترحال؛ 4 - الكتابة عبر العصور؛ 5 - الإنارة عبر العصور؛ 6 - أطفال الأردن؛ 7 - مستقبل الأردن. وتحتوي هذه المواقع التفاعلية على مفهوم "رجاء لمس المعروضات" بعكس منع الاقتراب من معروضات قاعات التسلسل التاريخي، ويتواصل العرض مع جميع الفئات العمرية بمفاهيم بسيطة تحترم ذكاء الزائر وقدراته العقلية، كما تهدف هذه المعروضات إلى التحاور إضافة للتعليم.

**وقد جالت "فنون" في أبرز تلك الأقسام والأجنحة، وهي:**

**قاعات العرض الدائم**

تشغل قاعات العرض جزءاً كبيراً من مساحة مبنى المتحف البالغة 10،000 متر مربع، وهي تعرض حوالي مليون ونصف المليون سنة من وجود الإنسان على أرض الأردن، بداية من العصر الحجري القديم ثم العصر الحديدي فالنحاسي والحضارات الشرقية القديمة التي مرت بالأردن أو استقرت فيه، كالآشورية والسومرية والفنيقية والرومانية واليونانية والنبطية، وصولاً إلى المرحلة العربية الإسلامية ثم العثمانية حتى الزمن الحاضر. وكذلك بعد تأسيس الدولة الأردنية عام 1921 ضمن ثلاثة أجنحة رئيسة هي: الآثار والتاريخ، والحياة الشعبية، والأردن الحديث.

ويسرد متحف الأردن قصة أرض الأردن وإنسانه بالتسلسل التاريخي باستخدام اللوحات المصورة، وأكثر من ألفي قطعة أثرية معارة من دائرة الآثار العامة، والمواد المصممة خصيصاً لإثراء العرض. وتروي معروضات التسلسل التاريخي قصصاً مختلفة حول تسعة موضوعات حيوية هي: البيئة، الغذاء، الفنون، التفاعل الحضاري، السياسة، الصناعة، التواصل، الديانات، الحياة اليومية في الأردن عبر العصور.

وتتوزع "المواقع التفاعلية" بين قاعات التسلسل التاريخي، حيث تعرض الموضوعات المكملة لقصص التسلسل التاريخي. وتعتمد هذه المواقع على أسلوب التفاعل مع الضيوف بشكل أكبر من عروض قاعات التسلسل التاريخي، وتتواصل معهم في موضوعات علم الآثار والتعدين، والإنسان المبدع، والبداوة والترحال، والكتابة، والإنارة، وأطفال الأردن.

**المكتبة**

تحوي مكتبة المتحف عدة آلاف من المطبوعات والمنشورات في حقول الآثار والتاريخ والتعليم وعلم المتاحف، والعديد منها تم إهداؤه للمتحف. وهذه المكتبة هي لاستخدام موظفي المتحف والباحثين المختصين.

**مركز الصيانة والترميم**

لضمان استدامة وسلامة القطع الممثلة للإرث الحضاري، يجمع المركز الخبرات العملية والعلمية إضافة للأجهزة الحديثة، ليصبح مركزاً للصيانة والترميم، ليس في الأردن فقط بل وفي المنطقة.

**خدمات الزوار**

يقدم متحف الأردن الخدمات لضيوفه كي يعزز زيارتهم ويجعلها أكثر متعة، مثل دكان ومقهى المتحف. كما يحوي المتحف قاعات للاحتفالات الثقافية والخاصة، إضافة إلى قاعات الاجتماعات العلمية والمؤتمرات.

### مكاني

مساحة مخصصة للتعليم والتعلم، تتميز ببساطة التصميم ، وتوفر الوسائل والأدوات الأساسية للقيام بالنشاطات الفنية والحرفية، وتهدف إلى تمكين الأطفال من التعبير عن إبداعاتهم المستوحاة من زيارتهم للمتحف.

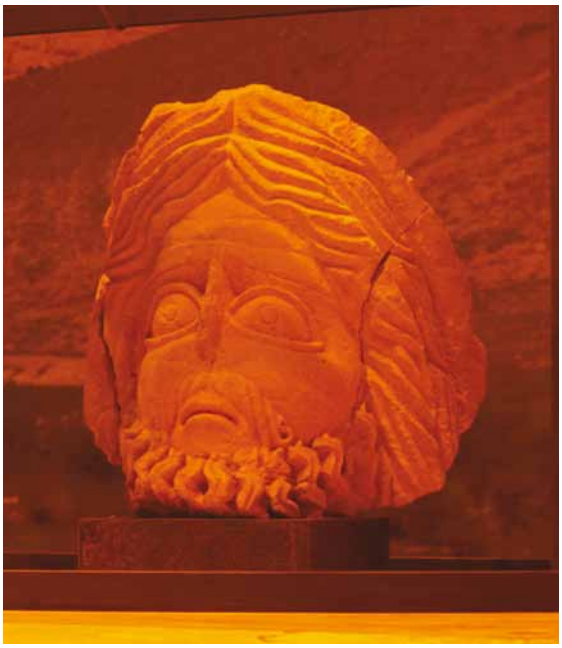
### مناطق العرض الأخرى

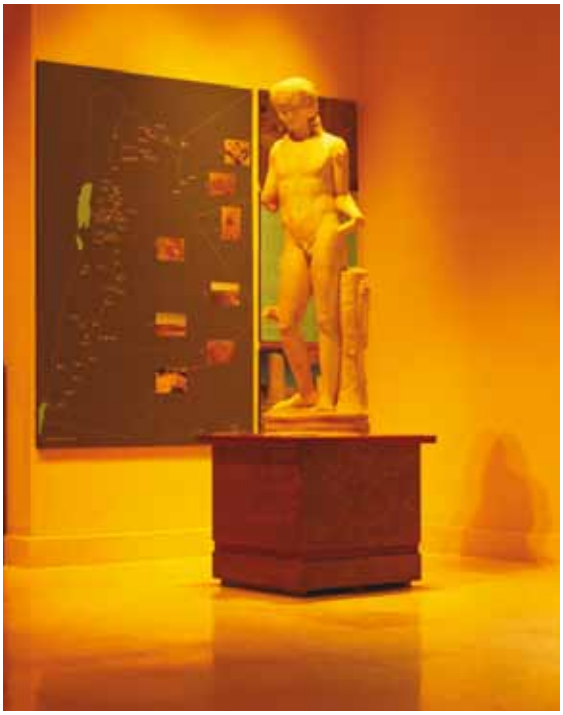
إضافة إلى أجنحة العرض داخل المتحف، تمتد معروضات متحف الأردن إلى الساحات الخارجية وقاعة المعارض المؤقتة، حيث سيقدم المتحف الفرصة لضيوفه لاستكشاف موضوعات متعددة ضمن المعارض المحلية والعالمية، وفي حديقته يعرض جزء من قطار سكة حديد الحجاز التي أنشئت زمن الدولة العثمانية في العام 1908 ، ومجموعة من التوابيت الحجرية العائدة للعهود اليونانية والرومانية ،ومنازل صخرية (الدلمونز) تعود للعصر الحجري، حيث بداية استيطان الإنسان على أرض الأردن.

### أهم المعروضات الأثرية والتراثية

### 1 - تماثيل عين غزال:

وهي أقدم تماثيل صنعها الإنسان وعثر عليها حتى الآن في العالم، حيث يعود تاريخها إلى عشرة آلاف ومئتين وخمسين عاماً بحسب تقدير الخبراء، وقد عثر عليها في منطقة "عين غزال" القريبة من وسط العاصمة عمان عام 1983 وتم ترميمها في بريطانيا.





التماثيل مبسطة وغير سميكة وظهرها مسطح، أي إن غاية من صنعها التركيز على إبراز الملامح الأماميَّة للتماثيل، فظهرت في بعض الحالات الصفات الأنثويَّة أو الذكريَّة، فنرى أن أحد التماثيل الأنثويَّة ممسكة ثدييها بيدها. وربما يدل هذا التركيز على مناطق في جسم الأنثى على الخصوبة.وهذا يدل على أنه كان لهذه التماثيل دلالة عقائديَّة لدى سكان قرية عين غزال ، وهذا يدل على وجود مجتمع متقدم فكرياً على غيره من المجتمعات المعاصرة. وقد باتت تلك التماثيل رموزاً وطنية أردنية، وغالبا ما تتخذ صورتها أو رسمها كشعار للعديد من المهرجانات الثقافية والمسرحية في الأردن، ومنها مهرجان المسرح الأردني، كما يستلهمها الكثير من التشكيليين الأردنيين في أعمالهم النحتية.

### 2 -نسخة من مسلة ميشع:

مسلة تاريخية كتبها الملك ميشع، ملك المملكة المؤابية التي ظهرت في وسط الأردن في القرن التاسع قبل الميلاد، وتعتبر من أقدم المسلات التاريخية في بلاد الشام، التي يخلد فيها انتصاراته على بني إسرائيل في عام 850 ق.م، حيث يعتبر ذكرهم فيها الأقدم لحد الآن. اكتشفت في ذيبان عاصمة المؤابيين في عام 1868 على يد أحد الرهبان الألمان العاملين في القدس، وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر في باريس، وصنع منها خلال الخمسينيات نسخة طبق الأصل تم نقلها إلى متحف الأردن.

### 3 – مخطوطات البحر الميت:

وتسمى مخطوطات "قمران" حيث عثر عليها راعي أغنام في بلدة قمران الفلسطينية قرب البحر الميت عام 1947. وقد أثارت المخطوطات التي حفظت داخل جرار على مدى آلاف السنين اهتمام الباحثين والمختصين بدراسة نص العهد القديم، لأنها تعود لما بين القرن الثاني قبل الميلاد والقرن الأول منه.

عندما كانت القدس الشرقية المحتلة جزءاً من الدولة الأردنية عرضت تلك المخطوطات في متحف القدس، وعندما احتلت إسرائيل كامل القدس عام 1967استولت على المتحف وموجوداته ، وأبرزها مخطوطات البحر الميت، لأهميتها التاريخية واحتوائها على نصوص دينية يهودية قديمة غير موجودة حالياً ضمن التوارة، إضافة إلى تفاسير للعهد القديم والكتب اليهودية المختلفة. وقد استعاد الأردن مؤخراً مجموعة من تلك المخطوطات التي كانت ضمن مقتنيات متاحف أمريكية، وتعرض حالياً في غرفة خاصة بها في الطابق الأول من المتحف.

### 4 - واجهة معبد "خربة الذريح" النبطي

تعود إلى 2000 عام ، وعثر عليها شمال جنوب الأردن، حيث أسفرت التنقيبات الجارية منذ سنة 1984 في موقع خربة الذريح، الواقع على بعد حوالي 70 كم إلى الشمال من البتراء، عن نتائج مهمة تلقي دراستها الضوء على الحياة الاجتماعية والدينية للأنباط، خارج عاصمتهم البتراء.

واجهة المعبد، التي «زينتها» تماثيل نصفية ومنحوتات بالغة الغنى دالة على فضاء ثقافي مختلف، تبرز التنوع الذي ميّز ديانة الأنباط في فترة انتقالية خطيرة تلت سقوط البتراء وضم مملكة الأنباط لروما.

### 5 - جزء من جدار قصر المشتى

يقع قصر المشتى على بعد "30كم" جنوب العاصمة عمان والى الشمال من مطار الملكة علياء الدولي واكتشفه الرحالة "لايارد" عام 1840، قصر المشتى هو بناء أموي مبني من الحجر الكلسي والطوب المشوي. ويعتقد الباحثون أنه يعود لفترة خلافة الوليد الثاني بن يزيد "743-744م».

يجسد قصر المشتى الفن الإسلامي في قمة تطوره، فعلى جدرانه زخارف وتشكيلات بارزة لصور نباتات وحيوانات صيغت بحرفية كبيرة، وقد أزيل معظمها من الموقع حين أهداها السلطان عبد الحميد الثاني عام 1908 إلى قيصر ألمانيا. ولا زالت معروضة هناك في متحف الفن الإسلامي، ولم يتبقَّ منها سوى جزء بسيط، معروض حالياً في متحف الأردن.

## فعاليات فنية وثقافية

وضع متحف الأردن مجموعة من المشروعات والبرامج الثقافية التنموية، ونفذ الكثير منها، وأهمها مشروع "تعزيز حسن الانتماء والمعرفة بالتراث الحضاري بين شباب وأطفال الأردن ولبنان" وتضمن ندوات وورش عمل شارك فيها أكثر من عشرين شاباً وطفلاً من الأردن ولبنان، تدربوا خلاله على إنشاء شبكة تواصل عربية معنية بالمحافظة على التراث والآثار، كما تبنى المتحف مشروعاً مشتركا مع دائرة الآثار الفلسطينية لحماية وصيانة فن الفسيفساء العريق الذي تشتهر به، بصورة خاصة مدينتا مادبا الأردنية وأريحا الفلسطينية، وملتقى "الأيادي تتكلم" الذي احتفى بتجارب الصم في الرسم والحرف اليدوية، وتعاون متحف الأردن مع المركز الثقافي الفرنسي في عمان في تنظيم العديد من المعارض والندوات، منها مهرجان الصورة الفوتوغرافية الذي تنظمه السفارة الفرنسية في عمان سنوياً، كما يقيم المتحف بصورة دورية ندوات متخصصة في التراث والآثار وتوثيق المواقع الأثرية الأردنية ورصد المخاطر التي تتهددها.

## الافتتاح الرسمي للمتحف

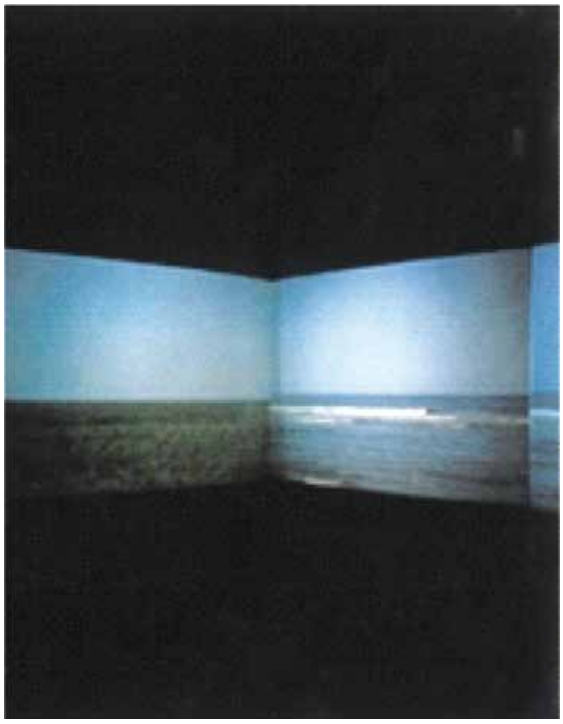
توقعت مصادر في المتحف لمجلة «فنون» أن يتم افتتاح متحف الأردن رسمياً أواخر العام الحالي وبرعاية ملكية سامية، وأعادت المصادر أسباب تأخير الافتتاح الرسمي إلى إدخال بعض التعديلات الهندسية على الديكور الداخلي وقاعات العرض، إضافة إلى بعض الصعوبات المفاجئة التي واجهت عملية حفر الأساسات والبناء، لاسيما وأن منطقة رأس العين تمر بها معظم خطوط مياه العاصمة ومجاريها.

# تأثير الوسائط التكنولوجية على العناصر الأربعة في الممارسة الفنية

نسرين بياوي/ تونس

لقد تأثّر مفهوم العناصر الأربعة بعامل التقدّم العلمي والثقافي في القرن التّاسع عشر، فتجاوز هذا المفهوم النّظر إلى الأشياء في شمولها ومجمل كيانها إلى نظرة تحليليّة تهتمّ بالجزء داخل النّظام الكتلي للعنصر، وقد ساعد على تجاوز ذلك التّوجه الشّمولي تفرّع العلوم وتخصّصها للتّركيز على مكوّنات المادّة، بل وحقائق الظّواهر في الطّبيعة ومدلولات الأحداث والمعارف في المجال الاجتماعي، تجلّت بذلك مقاصد العقائد وعلاقة الأجزاء بالكلّ بعد اكتشاف مكوّنات تلك الكتل. لقد وقفت العلوم على جزئيات الماء والنار والتّراب والهواء، وتعرّفت على خصوصياتها الفيزيائيّة والكيميائيّة ممّا ساعد العلوم والأعمال في ذات الحين على الاستفادة منها في مختلف مجالات الأنشطة المعرفيّة والتّطبيقيّة، فتطوّرت أدوات العمل وعناصر إنجازه وتعدّدت المجالات وموضوعات العمل نتيجة اتّساع فكر الإنسان وتطوّره تبعا للتقدّم العلمي وتحرّر الفكر. ولقد طال هذا التطوّر مجال الفنون الجميلة وما يتّصل بها من عناصر تشكيليّة وموضوعات فنيّة لا تقتصر فيها اللّوحات على تلك الألوان الطّبيعية المألوفة مصادرُ صنعها، بل لقد أثرتها الكيمياء ونوّعت مادّتها ، كما تمرّد الفنّان على العمل الثّابت داخل الورشة متوجّهاً نحو آفاق ومجالات أرحب، ونفذ إلى استعمال جزئيّات العناصر التي ألف استخدامها في حالاتها الأوّلية الخام، وتخلّص من وجوب اعتماد العناصر الأربعة في مادّتها الشّاملة، وفي الجمع بينها في العمل نفسه. بل إنّه أصبح يخصّ من خصائصها ما تقتضيه جماليّة المشهد؛ إذ إنّه تفطّن أنّ جماليّة المنتوج في جماليّة مكوّناته وخصوصياته التي اكتشفها في العناصر الأربعة، باعتبارها منبع الضّوء والحرارة والدّفء (النّار) والشّفافية والعمق والانعكاس في (الماء) والتّجفيف في (الهواء) والعطاء والحياة والموت في (التّراب) .

ذلك هو التّحوّل الذي عرفه مفهوم العناصر الأربعة، وبالتالي سبيل التّعامل معها وطرق ومناهج استغلالها، لا اعتباراً لمادّيتها فقط ، بل لما تحويه وتشمله من عناصر جزئيّة ماديّة ومدلولات رمزيّة متّصلة بأصولها، بعيداً عن مآثر المخيال وتأثير الأساطير. حتماً سوف يتجاوز الفنّ من جديد هذا المستوى في اعتماد ماديّة المادّة في عناصرها الأربعة بمفعول التّقدّم العلمي أيضاً ، لما هو افتراضي يطوّر الفنّ أسلوباً وموضوعاً في علاقته بحياة البشر ومركز اهتمامه. إنّ الغاية التي يسعى من ورائها الفنّانون في اعتمادهم على الآلة الفوتوغرافيّة كوسيط هي البحث في ما تتيحه من إمكانات لتخليد العمل، وتقديمه بشكل جديد يتوافق ورؤيتهم للطّبيعة وللعناصر المكوّنة لها. تتحدّى هذه القراءة الجديدة للعمل تلاشي الإنتاج واندثاره، فتكون الصّورة الفوتوغرافيّة بذلك مجالاً للذّكرى وحافزاً للتّذكر، وتصبح في علاقة وطيدة بالتّاريخ، لأنّ وظيفتها تتجاوز النّقل؛ إذ هي تزوّدنا بمعلومات عن العالم وعن الكون وعن الطّبيعة ومكوّناتها من ماء وتراب وهواء، فهي تتمظهر في جملة من الأجزاء غير المتسلسلة وتربط الماضي بالحاضر، وتجعلنا نمعن النّظر فيها وفي واقع وجودها. فهي رؤية للكون تستوجب من المشاهد تأويلاً وتواصلاً دائمين، وهو ما يؤمن به الفنّان "جان ديباتس"، حيث يفكّر في ما يريد تصويره قبل أن يشرع في عمله. فلحظة التّصوير عنده هي لحظة تاريخية ، وهي التي تحدّد وتضمن حياة الصّورة الفوتوغرافيّة وديمومتها، اعتباراً لمضمونها ولما تحويه من معانٍ ودلالات، ترتبط أساساً بعين الفنّان وبحسّه تجاه لحظة ما، ذلك ما نتبيّنه في عمل "جان ديباتس" أرض / بحر (انظر الصّور رقم (1). يتمثّل العمل في ثلاث مائة وستّين صورة رقميّة شفّافة الألوان تمّ عرضها بالتّوازي في شكل تنصيبة. إنّ الاستراتيجيّة الفنيّة لهذا الفنّان ترتكز على كيفيّة إدراكه ورؤيته لعناصر الطّبيعة كالماء والأرض، بحيث يحلّلها ويقدمها في قراءة مستحدثة ،وعرض جديد يتوافق والشّروط التّقنية للتّصوير الفوتوغرافي.



صورة رقم (1) جان ديباتس، " أرض- بحر، 1972، 360 شفافة ملوّنة، بث مواز عن طريق 6 باثات ضوئية لشفافات ، بيانال فينيس ، 1972

إنّه يصوّر البحر الهادئ وحافته ذات الشّكل الموحّد، ثم يصوّر المياه المتدفّقة ليطبّق عليها تقنية التّجزئة، وذلك بتقطيع المادة الفوتوغرافيّة وإلصاقها على الورق ، ثم تجميعها إلى صور هيكليّة مقدّراً شروط البناء التناظري الخاصّ بالتّصوير

الفوتوغرافي. ومن الأساليب العديدة التي يطبّقها "جان ديباتس" لإعادة مادّية الفوتوغرافيا ، اعتماده على سلسلة من الصّور الفوتوغرافيّة لمشاهد مأخوذة من فضاءات طبيعيّة متعدّدة. تضمّ تنصيبة أرض/ بحر، صوراً رقميّة معلّقة تعرض بالتّوازي مع ستين صورة فوتوغرافيّة شفافة أخرى معلّقة بالسّقف، فيما تعرض صور منها بنفس العدد على جدارين متقاربين، فتبدو الصّور كأنها مترابطة فيما بينها في خطّ طويل أفقي على الشّمال، منها ثلاثة مشاهد لحافّة البحر مكسوّة بالعشب فقط وعن اليمين ثلاثة مشاهد لانكسار متوسّط القوّة للموج. تبرز المشاهد المكوّنة للعمل التّتابع والتّتالي للعروض، كما يظهر التّحول التّدريجي للخطّ الأفقي نحو الأسفل ثم نحو الأعلى، وهو مجرّد تأثير بصري. إنّها تقنية تقتضي إعادة استعمال الصّور الفوتوغرافيّة الثّابتة عدّة مرّات، يعمد من خلالها الفنّان إلى وضع تنصيبات متنوّعة وبأشكال مختلفة قائمة على الصّور التّناظرية، محاولاً فيها معارضة التّصوير التّقليدي الذي ينزل بالخطّ الأفقي، نجد ذلك خاصّة في أعمال كاسبار دافيد فريديرتش المنتمي إلى المدرسة الرّومنطيقيّة. يوظّف «جان ديباتس» عديد التّقنيات في الصّورة لتبتعد بالمشهد الطّبيعي بعناصره عن الصّورة المعهودة المحاكية للواقع، نحو منهج أكثر تجريداً لاحتوائها على خطوط ومساحات شبّهها «ميكائيل ليلاش» Michael Lailac بأعمال "بيات موندريان" Piet Mondrian حيث يقول "تخترق الميزة الخاصّة بالأشرطة الأوّلية وانتظام وضوضاء فوانيس الإضاءة هذه الصّورة المعتادة لحافّة البحر إلى تركيبة مجرّدة تعمل على التّذكير بالخطوط الدّقيقة، ومساحات التّصوير التّجريدي لدى الهولندي بيات موندريان "(1). وبالتّالي تصبح عمليّة التّصوير الفوتوغرافي مشابهة للرّسم، وقد حدّد "جون بورجير" John Berger شروط اكتمال هذا التّشبيه الذي يقتضي محاكاة الصّورة الفوتوغرافيّة (للصّورة الرّسم) قائلاً: "إنّ كل كتب التّصوير الفوتوغرافي تتحدّث عن التّركيبة. إنّ التّصوير الفوتوغرافي الجيّد هو التّصوير المركّب جيّداً إلاّ أنّ ذلك لا يكون حقيقيّاً إلاّ عندما نفكّر بأنّ الصّور الفوتوغرافيّة تحاكي الصّور المرسومة "(2). تختلف الطّرق والتّقنيات المعتمدة في ملامسة المشهد الطّبيعي وعناصره كالماء الذي يعتبر في عمل "جان ديباتس" أرض / بحر كموضوع وكمادّة، فهو مجال للامتداد واللاّنهائي، وهو ما استند إليه الفنّان من خلال طريقة عرضه وتقديمه للعمل، وكذلك من خلال التّكوينات المترابطة والمتسلسلة للماء(البحر) والأعشاب التي تكسو حافته لغاية تقديم قراءة جديدة لهذا العنصر الطّبيعي الذي يتميّز بالاتّساع، وقد مثّل الفصل بين الأرض والماء بخطّ أفقي غير متواصل بين (كلا المشهدين)، وهذا ما لا يجوز إلاّ من خلال عمليّة التّلصيق والتّركيب التي يعتمدها الفنّان "جان ديباتس" في تركيب هذا العمل. وهو كذلك ما يبرز لنا في عمله "الجرم الكبير" Big Comet)) والمتمثّل في اثنتي عشرة صورة فوتوغرافيّة لونيّة مركّبة فرديّاً دون بلّور ، كلّها بمقياس 315x 318 صم (انظر الصّورة رقم2) ). يبرز الفنان في هذا العمل صوراً فوتوغرافيّة متتابعة ومتسلسلة في تموضعها في العمل للماء وللأعشاب، في شكل من التّجاور الخطّي لاثنتي عشرة صورة كان فيها دوران كلّ صورة بثلاثين درجة، إنّ تتابع الصّور عبارة عن تأثير مجرّد تتيحه حركة آلة التّصوير الفوتوغرافي، وهي تركّز خاصّة على سلسلة الأجرام. يقول "جون فيليب بروي" John Philippe Breuille "يحدث ديباتس هياكل خطّية لصور فوتوغرافيّة تمثل عناصر عشبيّة أو ارتدادات ضوئيّة على الماء، فتغيّر جزئيّات من الطّبيعية إلى مساحات مجرّدة(3) . بالتّالي فهذا التّسلسل المتتابع لصور المشهد الطّبيعي يجعلها تبدو تجريديّة، كما يضفي هذا التّكرار الذي أراده الفنّان في خطّ منحنٍ، إحساساً بالسّيلان بما يعطي للمشاهد فكرة حول أحد أبرز خصوصيّة الماء ، التي وظّفها الفنّان في طريقة تقديمه للتّنصيبة كما تساير حركة الجرم في الهواء، وقد ساعده في ذلك استناده إلى المربّعات البلّورية الحاوية للصّور الفوتوغرافيّة في إضفاء لمعان وتذكير بشفافية الماء ورقّة الهواء، وبالتّالي تتفاعل الموادّ مع الوسائط مع طريقة التّقديم للتّنصيبة في التّعريف بخصوصيات الماء المتعدّدة. وحول طريقة اعتماد "جان ديباتس" للآلة الفوتوغرافيّة في تقديم عنصر الماء (البحر). يقول "ميلوكافش" و"صوفي كورتيل" Milos Cavach et Sophie Curtil " انظر كيف يتعامل معها للحصول، بواسطة سحب فوتوغرافي مختلف لمشهد بحر، على صورة جرم مارّ في الفضاء."(4)

صورة رقم (2) جان ديباتس، "جرم كبير"، 6-72° ، بحر، 12 صورة فوتوغرافية ملوّنة مركبة فرديّاً تحت البلّور، المجموعة ، -315 318صم ، المتحف الوطني للفن الحديث

نستشفّ من خلال ما ذكرناه التئام العنصر المائي بالأرض والهواء في هذا العمل، تلك العناصر المكوّنة للطّبيعة ،التي لا تنفصل عنها. يحاول الفنّان في أعماله عزلها والحفاظ عليها اعتماداً على الآلة الفوتوغرافيّة لتكون مادّة لعمله يستغلّها لإنشاء أعمال فنيّة، ذلك هو ما يؤكّد عملية التّزاوج بين الواقعي (العناصر الطّبيعية) والوهمي(الصّورة) الذي تتيحه الوسائل التّكنولوجية بما توفّره من إمكانات على اختلافها من فيديو وفوتوغرافيا ،التي يقول فيها "جان فيليب بروي" John Philippe Breuille إنّها " إذ تسجّل ما تمّت رؤيته فالصّورة الفوتوغرافيّة تستند دائما وبطبيعتها أصلاً إلى ما لم تتمّ رؤيته، إنّها تعزل فترة زمنيّة مأخوذة في ديمومتها وتحافظ عليها (5)." ويبرز جليًّا عنصر الماء في دمجه واندماجه بالأبعاد الافتراضيّة التي تتيحها الوسائل التّكنولوجية الحديثة في عمل "بيبيلوتي رست" Pipilotti Rist "سيب ماي وسيون" Sip my ocean (انظر الصّورة رقم3).

صورة رقم (3) بيبّلوتي ريست، "أنقذ محيطي"، 1996، تنصيبة فيديو

وهي عبارة عن تنصيبة فيديو أنجزت سنة 1996 لتبرز مدى اعتماد الفنّانين على الفيديو في استكمال العمل الفنّي وإكسابه توجّهاً وشكلاً ، حيث "يتدخّل الفيديو في مجال الفنّ غالباً في شكل أشرطة فيديو، أي كعمل فنيّ غير مادّي له ارتباط بشاشة(6)." وتمثّل الصّورة مشهداً تحت الماء مفعماً بالألوان الطّبيعية لأنواع عديدة من السّمك، يعمّ كامل فضاء العرض إضافة للأزرق الممثّل للون البحر (الماء) ،الذي زادت في تدعيمه الإضاءات الصّناعية بكيفيّة تجعلنا نتعايش مع الصّورة (المشهد) بالمتعة حسيّاً عن طريق مشاهد الأشياء مصوّرة في العمق بكاميرا حسّاسة جداً، تلامس الصّورة في هذا الجوّ المصحوب بخلفيّة موسيقيّة لتلتحم في شكل مرآة في زاوية من غرفة العرض، " الكلّ أزرق ذو متعة حسيّة قويّة مع لمعان الحوض. (7)" وتلعب الإضاءة دوراً كبيراً في مزيد تدعيم الإحساس بالعمق. لقد عرض نفس المشهد على جدارين من ركن القاعة، ويُحدِث كِبرُ حجم الشّاشة غرابة يزيد في تدعيمها تكرار المشهد نفسه على واجهتي الشّاشتين شبه المتقابلتين، تتحدّد نقطة التقائها في زاوية تجعل الصّورة منشطرة إلى قسمين متماثلين، تحسّسنا بانعكاس تلك الخاصّية الملازمة للماء، كما يشعرنا أزرق الإضاءة بشفافيّة الماء وعمقه . كلها مؤثّرات تشدّ المشاهد وتجعله يبحر وينغمس في باطن الحوض المائي وهو في مكانه، وذلك ما يوحي بالبعد الحسّي الافتراضي للعمل. وهكذا يصبح البعد الافتراضي(الفيديو) في تمازجه بالواقعي (الماء) مجالاً للبحث في بعض القضايا المتعلّقة منها بالبيئة وبحماية مكوّنات الطّبيعة من التلوّث أو الاندثار، وكذلك حثّ المشاهد على الرؤية والتمعّن في ما قد تخفيه الطّبيعة من جمالية قد لا يمكن الوصول إليها بسهولة، وهو ما يجعل المشهد المعروض مشحوناً بالغرابة التي تبعث الاندهاش في قلب المشاهد المتعطّش للبحث في خفايا الكون، حيث يتجاوز فيها المنظور السّطحي نحو رؤية معمّقة ومجهريّة، فالفيديو أو الفوتوغرافيا وغيرها من الوسائل المستحدثة، تلعب دوراً رياديّاً في إضفاء قراءة جديدة على العمل الفنّي ولعناصر الطبيعة التي هي محطّ اهتمامنا في هذا البحث، بحيث نتجاوز من خلال هذه التّقنيات الجديدة الفكر الذي يجعل من الماء والنّار والتّراب والهواء عناصر رهينة الفكر الأسطوري السّاذج المرتبط بالمخاييل الجمعيّة والفكر البدائي ، نحو الاعتلاء بها وجعلها تتجلّى في أنماط مختلفة. فهي مادّة العمل التّشكيلي وهي وسيلته ، وهي كذلك أداته التي قد لا تكتمل معاني العمل الفنّي إلاّ بشرط حضور إحداها أو جلّها أو البعض منها، وهو ما نتبينه في عمل "بلاسي" ، "واتر فاير" Plessi Waterfire "الوقت السائل" Liquid Time (انظر الصّورة رقم4).

صورة رقم (4) بلاسي فابيريزيو، "الوقت السّائل" "II 1993، منحوتة حديدية ، محرّك متحرّك، مضخّة، ماء، جار، 21 محرّك ، شريطان VHS، صوت يعيد مبدأ عجلة الفجر، بليسي واتيرفير،

اعتمد الفنان لإنجاز مشروعه الضّخم هذا على رسم تخطيطي أراد من خلاله دراسة المشروع حتى يتمّ بصفة دقيقة وحسب ما يتخيّله الفنان في ذهنه . وما نلاحظه في أعماله هو صفتها شبه الخيالية التي تقترب من السّريالية أحياناً، ولهذا السّبب فإنّ الفنان يحاول جاهداً أن يحقّق مشاريعه التي تمزج بين الواقعي والخيالي، ليفرز هذا التزاوج أعمالاً غاية في الإبداع، تحمل تأويلات طريفة ، لكنّها تشير إلى قوّة التأثيرات البصريّة للوسائط التكنولوجيّة في تفعيل دور العناصر الطبيعيّة، ومنها عنصر الماء الذي هو المادّة الافتراضية لهذا العمل. ندرك مدى اهتمام الفنّان بالتّعبير عن سيلان الماء اعتمادا على تمازج ما هو صناعي بما هو طبيعي، يتمثّل الأوّل في شاشات فيديو مثبتة ومعلّقة الواحدة تلو الأخرى، تدور ضمن عجلة خشبية، ممّا يؤكّد توفّر عنصر الحركة. أمّا الثّاني فيتمثّل في موضوع العمل المرتكز على أحد العناصر الطّبيعية وهو الماء، فينتج هذا التّمازج صوراً متحرّكة يزيدها تأكيداً جريان النّهر في تتابع مستمرّ، وهو ما يخدم منطق السّيلان، وقد بيّن "فابريزيو بلاسي" قدرة الفيديو على إبراز الطّابع النّهري الذي نتحسّس حضوره في تواتر الصّور وفي الحركة الصّناعية التي تفرزها الآلة، إضافة إلى الحركة الطّبيعية لجريان ماء النّهر ،التي نلمحها عبر الشّاشات في حركة دائريّة في سرعة مدروسة، توهمنا بسقوط قطرات مياه وتؤكّد اعتماد الفنّان على الخدعة التكنولوجية "إنّ بلاسي المتأثّر بالآرتي بوفيرا الإيطالي لسنوات 1960 قد أوجد التّرابط الأقصى بين الطّبيعة معتبرة في عناصرها الأكثر نقاء (ماء، تراب، ورخام ) وبين الخدعة التّكنولوجية.(8)" فالحركة والسّرعة هامّتان في هذا العمل؛ إذ إنّهما يساعدان على تحديد الإحساس والوعي بالصّورة التي قد يغيب مضمونها نتيجة التّسارع المتتابع للصّور، فيحلّ محلّها هذا الإحساس بالسّيلان للماء نتيجة الخدعة التّكنولوجية المنتجة لماء "إلكتروني". إنّ تكاثف الصّور بفعل تسارع البثّ المرئي الذي اعتمده الفنّان "فابريزيو بلاسي" هو عمل يسعى من خلاله لتجسيم مفهوم " الوقت السائل"، كما أنّه يريد تجسيد ترابط الحدود المتباعدة بين عناصر الطّبيعة الأكثر نقاوة من ماء ونار وتراب وهواء مع الفعل التّكنولوجي، بين الطّبيعي والصّناعي، بين الطّبيعي والافتراضي، بين الحسّي والوهمي. إنّه يستخدم بعض الخدع البصريّة في خدمة مفهوم السّيلان كي يخرج صورة أكثر تعبيريّة، وهو ما نلمحه في بعض أعماله، كأن يقسّم الماء الممتدّ في بحيرة إلى قسمين متساويين مستعملاً منشاراً (1978)، أو أن يستعمل مقصّاً لقطع المياه الجارية من حنفيّة .إنّه متشبّث في تنصيباته ببناء هياكل معقّدة تنتمي غالباً إلى النّحت بالفيديو قصد الارتقاء بالتّلفزة من مجرّد آلة خرساء إلى جعلها تتلاءم وتنسجم مع إحدى أهم خصوصيّات عنصر الماء وهي السّيلان، الشيء الذي يعطي الشّاشة معنى وشكلاً وغاية .بالتّالي فعنصر الماء موجود في هذا العمل لكن بطريقة مختلفة، حيث يجعل منه الفنان مادة حقيقية لمنتوجه، كما يعطي من خلاله إمكانيّة اصطباغ الواقعي بالافتراضي "فالماء والفيديو يصرّح بلاسّي كلاهما في حركة كالنّار، كالطّاقة.(9) "

**خاتمة :**

لقد عرف القرن العشرون تطوّراً كبيراً للصّناعات الأمر الذي أثّر كثيراً على المادّة حيث عرفت توجّهاً جديداً يسعى إلى اعتمادها كأفكار مجرّدة ممّا أثّر على الإنتاج الفنّي، حيث أصبحت طاقة هذه الموادّ الطبيعية الأربعة من ماء وهواء وتراب ونار معتمدة لدى الفنّانين، وبالتّالي فقد مرّ استخدام المادّة من الاستعمال الخامّ المادّي ثمّ كمفهوم دينيّ وروحانيّ، لتصبح مع تقدّم العلوم والفنون مستعملة كطاقة لما تحتويه منها، فأصبح الفنّان يوليها أكثر فأكثر أهميّة كبيرة كما هي في الغازات مثلاً باحثاً عمّا تخفيه من خصوصيات وطاقات يستغلّها في أعماله الفنيّة. إنّ تطوّر التّقنيات التّكنولوجية والاستخدام المطّرد للآلة الميكانيكيّة في الأعمال الفنيّة أدّى إلى إعادة الاعتماد على مفهوم المادّة، لا باعتبارها مادّة مرئيّة ذات كتلة بل كتموّجات وطاقة خلال تحوّلها إلى غير مادّة، في مدلولها المجرّد والمفهومي(الطّاقة).لقد انبهر الفنّانون بما تحتويه المادّة وتحديداً العناصر الأربعة في القرن العشرين من طاقات، فاحتلّت شيئاً فشيئاً عالم الإبداع، خاصّة مع "إيف كلين" وغيره، وهو ما يضفي قراءة جديدة للعناصر التّكوينية الأربعة.

**قائمة المراجع:**


1. Micheal Lailach « Land Art .p. 42.
2. Micheal Lailach « Land Art .p. 42.
3. John Philippe Breuille، « L'art du xx siècle dictionnaire de peinture et de sculpture. P.231
4. Milian Jeunier، sophie Curtil، Milos cavach، L art par 4chemins. p.35.
5. John Philippe Breuille، L'art du xx siècle dictionnaire de peinture et de sculpture.p.20.
6. Ruhrberg Karl، L'ART au XXe siècle (Peinture، Sculpture، Nouveaux Médias، Photographie، (p.596.
7. Florence de Meridieu، Art et nouvelle technologie، Art vidéo، Art numérique. P.87.
8. Florence de Meridieu، Art et nouvelle technologie Art vidéo، Art numérique.p.76.
9. Florence de Meridieu، Art et nouvelle technologie Art vidéo، Art numérique.p.76

# حوار مع الفنان ...
# إبراهيم أبو طوق

أحمد الطراونة / الأردن

**هنالك أسلوب معماري واضح في لوحاتك، فمن قادك للآخر، الهندسة أم الخط، وكيف أثر كلٌ منهما في الآخر؟**

العمارة قوانين وفن ،والخط فن وقوانين، أقصد أن العمارة تسمى الموسيقى الصامتة، لذلك هي أشمل من الخط وأوسع. العمارة هي أم الفنون، العمارة هي التي قادتني طبعاً إلى الخط، العمارة عبارة عن رحيق الحياة، أنت تدرس منها معطيات الناس وحوائجهم من مسكن ومصنع ومدرسة ومدينة، وفي الخط تدرس سلوكهم وشخصيتهم، إذن العمارة معدلات وقوانين تطبق على أرض الواقع بشكل مادي ملموس، والخط دراسة روحية وسلوكية. وأسلوبي في اللوحة الخطية الآن هو ترجمة دقيقة لعصر الإلكترونيات والفضاء، إذن هو تصوير سلوك وواقع وحياة الناس قبل أن يكون نصاً وظيفياً.

**هل أسهمت التقنيات الحديثة – الفوتوشوب مثلاً – في إيجاد حالة هجينة من الخط العربي أو مدرسة جديدة تضاف إلى مدارس الخط العربي المعروفة؟**

أولاً يجب علينا أن ننطلق من أسس عامة للإجابة عن هذا السؤال، حيث إننا جزء من هذا العالم نتأثر به سلباً وإيجابا، والكمبيوتر الآن هو جزء من حياتنا، وهو صاحب فضل على الخط والخطاطين. سابقاً قبل قدوم الكمبيوتر، كان الخطاط يكتب بيده، وكم من الخطاطين كانوا ضعافاً، وبالمقابل لا يوجد في الوطن العربي جمعيات أو مؤسسات تنفيذية تفرز الجيد من السيء من الخطاطين، لذلك فإن الكمبيوتر أسهم في تخفيف التشويه البصري الذي كان يمارسه أنصاف الخطاطين. العاجز والقاصر هو الذي يعتبر الكمبيوتر أساء للخط، أما أنا فأعتبر الكمبيوتر شريكاً في تجربتي ومدرستي الخطية . ومن خلال اطلاعي على أعمال الآخرين والفنانين الصادقين في فنهم سيكون هنالك مدارس جديدة سوف تضاف للخط العربي.

**هل هنالك نظريات يمكن للمتلقي التعرف إليها من أجل استنطاق لوحة الخط ؟**

السؤال هنا يحمل شقين مختلفين تماماً، الأول هو التقليد والنقل المطلق عمن سبقونا من مشايخ الدين والمدرسين، وممن لهم سيطرة على عقولنا، وهذا الأمر ارتبط بشكل سلبي على عقلية الكثير من الناس.. أقصد التمسك التام بما يسمى التراث والموروث، وهذا كلام مرفوض تماماً، فلا يوجد شيء اسمه موروث فني، فكلمة موروث من ميراث ومن يرث أي إن صاحبها قد مات.. أنا شخصياً أرفض هذا المصطلح فالأمة الإسلامية لم تمت، وإن كانت الآن في أضعف حالاتها، إذن لا يوجد شيء اسمه تراث وموروث، وهذا الكلام الخالي من فهم العقيدة والدين بشكل صحيح، هذه الفئة لا تفكر في اللوحة الفنية، هناك شروط عامة مثلاً أن يكون لفظ الجلالة (الله) في أعلى اللوحة وأن يكون اسم الرسول محمد بجانب لفظ الجلالة ، وأن تكون كتابة النص القرآني كما وردت في المصحف الشريف، إذن نتحدث عن ثوابت قديمة عمرها تجاوز قروناً، ولا زلنا نتمسك بها. وهذه الفئة هي الغالبة والنافذة في الوطن العربي الآن مع الأسف . وأما الفئة الثانية فهي الأكثر

اعتدالاً وفهماً للدين والفن الذي خدم الدين. لا بد من ربط الأمـور ببعضها، الفن جزء من الحضارة.. والحضارة هي مشروع الإنسان نفسه وليس العمائر والمخطوطات الزائفة بدعوى الحفاظ على التراث والموروث.

أقول للفئة الأولى من المتلقين: ناموا على ثوابتكم ولا تستيقظوا، وأقول للفئة الثانية: الثابت الوحيد في هذا الكون هو المتحرك، قيم الجمال في النفس قبل أن تكون على الورق والكتب، الخير قيمة ويجب أن تكون في النفس وإلا لن ترى إلا القبيح بالإضافة إلى بعض الرموز المادية مثلاً، تدرج اللون حدة أو ليونة الخط، الخط اليابس يصلح للآيات التي لها علاقة بالنص القوي؛ الأوامـر من الله تعالى ، وأمـا الخطوط اللينة فهي تدل على علاقتنا بالله وعلاقته بنا، الألوان الدافئة هي للرحمة وقربنا من الله، والألوان الصارخة هي ألوان قدرة الله وعظمته.

**هل هنالك فرق بين الحرفة والإبـداع، من ينقلك للآخر؟**

نعم، هنالك فرق واضح، الحرفة هي ثوابت لا يمكنك الخروج منها، وعليه، يمنع أن تضيف إليها شيئاً، فقط المطلوب منك الإتقان. من مئات السنين هنالك حرف يدوية لا زالت على ما هي عليه، إذن الحرفة هي أسلوب ممنوع عليك المساس بثوابته، وهنا أقول هذا هو المربع الأول، وأما المربع الثاني فهو الإبداع شريطة التحرر من القيود. قلنا لا يوجد شيء ثابت في الكون. العملية الحضارية هي بناء وليست توقفاً عند مرحلة معينة، من يملك المربع الأول ويكون دون قيود عقلية، تلقائياً سوف يصل للمربع الثاني ألا وهو الإبداع، طبيعي معظم الخطاطين الآن وقفوا عند المربع الأول وبالتالي يرفضون الانتقال إلى المربع الثاني.. فقط لأنهم غير موهوبين فنياً ومغلقو التفكير، وبالتالي يعتبرون المدارس الخطية الحديثة كفراً وهرطقة.

**تقول إن النحت والعمارة والموسيقى هي المثلث الفكري الذي ولدت منه نظريتك الخطّية الجديدة، كيف قرأت العلاقة بين هذه الفنون الثلاثة وبما يجذّر لما تقوم به ؟**

عالمياً يعرف الفن الإسلامي أو العربي بأنه فن السمع والفن الغربي هو فن النظر أو البصر، إسلامياً أو شرقياً أقول إن النحت اكتسب التجريد المطلق نتيجة تحريم تجسيد الأرواح في الشريعة الإسلامية، إذن ممنوع علينا نحت الأرواح مهما كانت، بالتالي اتجه الفنان المسلم إلى التجريد وهذه نقطة في صالحنا، وأما النقطة الثانية فهي الموسيقى، وما ينطبق على النحت ينطبق على الموسيقى من حيث تحريم المجون في الموسيقى، لذلك أبدع المسلمون في قراءة القرآن والأناشيد الدينية، وهذه نقطة ليست في صالحنا..

ننتقل إلى النقطة الأخيرة وهي العمارة. العمارة فلسفياً معناها الموسيقى الصامتة ومادياً هي تطبيق حاجات الإنسان على أرض الواقع من مسكن ومنزل ومدرسة ومسجد. أنا أقول إن الفكر الإسلامي الإيجابي توقف منذ العصور العباسية، من تاريخ العباسيين إلى الآن كل ما يطرح من فن وقيم جمالية هي اجترار وتكرار وليس فيها جديد.

لقد درست العمارة وفهمت أصولها. وأعدت آلية فهم العناصر الثلاثة: الموسيقى والنحت والعمارة،بما يناسب تفكيري واحتياجاتي المعاصرة. ولأن الفن الإسلامي هو صورة المجتمع وهو التجريد وهو إلغاء الأنا فهنا المشكلة، نصلّي ولا نعرف لماذا نصلي. نوهم أنفسنا أن الصلاة سوف تدخلنا الجنة وهذا كلام مرفوض. قالوا للرسول محمد صلى الله عليه وسلم. ولا أنت يا رسول الله قال لهم ولا أنا. المقصود دخول الجنة. إلا أن يتغمدني الله برحمته.

عندما أعرف ما المقصود من الصلاة سوف أرتقي في الفن وسوف أبدع، وسوف أكون الصورة الأمثل لإسلامي وعروبتي وشرقيتي. الآن المفاهيم كلها فوضوية ومكررة من ألف سنة خلت. إذن لا بد من إعادة تقييم الأمور فيما يلبي حاجاتي، ومن ضمنها الفن والخط. العمارة هي المفتاح والنحت هو التطبيق والموسيقى هي السمو الروحي، عناصر ثلاثة جعلتها أساساً لأعمالي كلها ولن أتخلى عنها، لأني -بكل بساطة- أرفض مبدأ العقول المتحجرة. وأقولها صراحة: لن أعيش في جلباب أبي.

## يقول بيكاسو: " لم أفكر في تجريد شيء إلا وجدت الخط العربي قد سبقني إليه" هل هذا يعني أن الفن رسالة فكرية لا يستطيع أحد أن يتجاوزها ؟

كلام جميل من فنان عالمي عمل في الواقعية بداية حياته ثم انتقل إلى التجريد والتكعيبية بالاشتراك مع جورج براك، عندما وصل إلى التجريد والتكعيب كان يملك من الخبرة الفنية ما يؤهله للانتقال إلى المدارس الفنية الحديثة، وعليه قلنا في السؤال السابق نحن العرب أو المسلمون أمة تجريد. لم يكن غريباً على بيكاسو أن يعترف بأسبقية العرب في التجريد. ومن هنا نتعلم شيئاً مهماً ألا وهو عدم نكران الطرف الآخر. نحن الآن نقول إننا الوحيدون أصحاب الفكر الصحيح والفن الصحيح ، وننكر على الأمم الأخرى إنجازاتها.

قبول الآخر. هي مشكلة الثقافة عندنا الآن. نعود إلى بيكاسو. كان فناناً صادقاً مع نفسه ومع فنه، وعندما قال هذه العبارة قالها قبل دخول الكهرباء والتكنولوجيا إلى حياتنا. هو احترم الفنان المسلم وفهم الفنان المسلم للفن، الأجداد فهموا الرسالة بشكل دقيق، لذلك أبدعوا في تصوير تجريدي لرموز الحياة وبأدوات بسيطة. لا ماكينات تصوير ولا كاميرات ولا فن ولا غيره. والآن وبعد 100 سنة على مقولة بيكاسو، حصلنا على الكهرباء والنت والسيارة والطائرة وماكينات التصوير والكاميرات ولم نحدث شيئاً، من إفلاسنا الحالي نتغنى بالماضي وبالموروث دون فهم عميق.

لا يوجد شيء اسمه رسالة فنية ولا يمكن لأحد أن يتجاوزها. قلنا إن الثابت الوحيد في الكون هو المتحرك فأين الثبات في الفن، لو قلت رسالة ثابتة فمعنى هذا أن تفسير القرآن الذي ظهر قبل 1400 سنة هو المرجع الوحيد. إذن ما هو الداعي للجامعات التي تدرس علوم الدين والشريعة، وبنفس المقياس ننظر إلى الفن.

بيكاسو فهم واحترم القيمة الجمالية للتجريد القائم على إلغاء الذات، وهو محور الدين، ولم يعجب بالقشور التي نتغنى بها حالياً.

## كيف تقرأ أوجاع وآلام الخط الذي هو من ملامح الفكر الإسلامي؟

لقد بني الخط على نظرية هندسية بديعة تبدأ بالألف وتنتهي بالياء. الألف في شكلها العمودي هي دلالة رمزية على الله سبحانه وتعالى. القول هذا لابن عربي وآخرين ممن يحملون النهج الصوفي، لذلك الألف لا تتصل بأي حرف من حروف اللغة، فمثلاً نقول أب أو أم أو أخ أو أخت .وهنا نلاحظ أن كل الحروف بحاجة إلى الألف بينما الألف ليست بحاجة إلى أي من الحروف. ولنعكس المسألة التي تمثل الخلق بحاجة إلى الله، ولكن الله ليس بحاجة إلى أحد من الخلق.

والباء ترمز إلى الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – ويقول بعض العلماء إن كل سور القرآن الكريم تبدأ بالبسملة، وأول حرف في البسملة هو الباء. حتى سورة براءة التي خلت من البسملة بدأت بحرف الباء. هذا الكلام كله هو البحث في روح الحرف العربي وشكله ولن نطيل فيه.

أما الناحية الرياضية وهي الأهم ففي تقديري شخصياً، أن الألف مثلاً في عموديتها هي الباء في أفقيتها، والنون هي نصف الألف، وهكذا كل الحروف إلى الياء. نظرية هندسية بديعة، من يعرف هذه الأمور يشعر بالألم والحرج الكبير الموجود الآن. قلنا إن الكمبيوتر خفف من التشويه البصري الذي ساد في الوطن العربي والإسلامي قبل دخوله إلينا.

زخارف وكتابات ونقوش عمان لا تمت الواحدة بصلة للأخرى.

هنا يكون الجرح والألم لمن يعرف مبدأ الخط وقبله أحكام العبادات كالصلاة والزكاة والصوم. حتى الأقواس في المباني الآن ليس لها داع على الإطلاق بوجود الباطون والحديد المسلح.. نحن الآن أمة تقليد وتكرار واجترار ولسنا مبدعين كما كان أسلافنا.

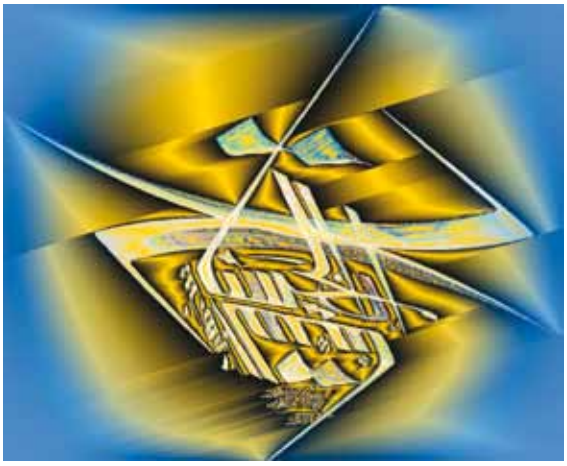
**نظرتنا إلى العالم تلخص موقفنا من القضايا الكلية التي نشأت على أساسها حضارتنا، العلم، الجمال، الدين، إقامة المجتمع، التعبير الرمزي عن الذات، وغيرها، هل ترى أن الخط العربي من خلال مسيرته نقل وجهة نظرنا بهذه المفاهيم للآخر؟**

**هل كان للخط أي رسالة في الوصول إلى هذا الهدف؟.**

الخط هو صورة من صور اللغة، قبل الكتابة الأبجدية كانت الأمم السابقة ترسم بدلاً من الكتابة. ولا زال الكثير من المعالم التاريخية الماثلة أمامنا تؤكد هذه النظرية. تم ابتكار الأبجدية. إذن ابتكار الحروف هو من أهم مراحل التطور البشري عبر التاريخ وهو الاختزال، بدلاً من رسم صورة شخص ما، أنا الآن اكتب اسمه بالحروف، إذن هو الوقت، هو الاختزال هو فهم الرسالة.

الإسلام هو دين الوقت وهو دين الاختزال، والاختزال هو عدم التكلف وأن لا تعلو على جارك لمجرد أنك أغنى منه، وأن تحترم رفيقك ولو كان أضعف منك، التكافل الاجتماعي، الزكاة بمفهوم الدورة المالية الكاملة، صدقة الفطر، إذن كان الدين ولا يزال هو الحياة التي قامت عليها الحضارة الإسلامية. لقد ابتكر الفنان المسلم أروع الخطوط التجريدية والمختزلة ،التي حملت عنوان الرسالة السماوية. كان الخط صورة رائعة أدت الوظيفة والجمال في آن واحد، لقد تم كتابة المصحف والأحاديث الشريفة بكثير من الخطوط العربية، وزينت المساجد بخطوط تحمل آيات القرآن الكريم، وحتى الآن الكثير من أصحاب المراكز الرسمية في دوائر الدولة يكتبون رسائلهم بالخط اليدوي. نقول وبكل فخر إن الخط العربي أدى وساهم في توصيل رسالتنا إلى الأمم الأخرى من خلال رسالة الإسلام التي كان محورها نكران الذات وإلغاء الفردية وتفضيل المصلحة العامة على المصلحة الخاصة.

كل هذه المعاني السامية ظهرت بشكل جلي وواضح في الخط العربي الذي حمل صورة اللغة، واللغة حملت رسالة الإسلام. واعتراف الأمم الأخرى بحرفنا الذي حمل رسالتنا واضح.. وبيكاسو أحد رموز الأمم الأخرى وما قاله.. المتاحف الغربية وما تحويه من مخطوطات أصلية ونادرة في مختلف عواصم العالم



الغربي دليل أكيد على روح وجمال واختزال الرسالة الإسلامية المتكاملة، التي تعاملت مع المجتمع بكل شفافية وصفاء ونقاء ضمن مفهوم العدالة والمساواة بين الجميع. لا فرق لعربي على أعجمي إلا بالتقوى. الخط كان ضمن هذا النسيج الرائع الذي يعترف به الجميع.

**هل حافظ الخط العربي على الهوية العربية في مواجهة الهويات العالمية وخاصة في ظل العولمة، وكيف أسهم في تجاوز الهويات الفرعية داخل الهوية الإسلامية الواحدة؟**

العولمة هي نظام فرضته الظروف الجديدة وليس الغرب كما نقول. شعورنا بالهزيمة وأننا الأضعف يُلقي باللائمة على الغرب في نظام العولمة الجديد.

وإذا قلبنا المعادلة وأصبحنا نحن أصحاب المخترعات فهل سوف ينظر إلينا الآخرون كما ننظر إليهم نحن الآن .الجواب لا. أنا شخصياً أقول إن الحضارة لأي أمة هي نتاج تراكمي من المعارف، وبالضروري أن تتقاطع هذه المعارف مع معارف الأمم السابقة، لقد أسهمنا في هذا المنجز الحضاري، وأسهمت العولمة في تأصيل الكثير من الفنون والأعمال التي لولا الكمبيوتر والفن لأصبحت مرتعاً للقوارض والبكتيريا. هذه ناحية والناحية الأخرى ألا وهي الانفتاح على الآخر وقبوله، المشكلة في عقولنا وأنفسنا، بالقدر الذي نكون فيه أقوياء نكون على الجانب الآمن من المعادلة، لقد ساهمت العولمة في نشر أفكاري وأعمالي، وكانت التطبيق الأمثل لمبادئ الإسلام. خذ الوقت، فنحن نصلي في اليوم الواحد خمس مرات، إذن الساعة ليست للمباهاة بصناعتها، الله يريد منا الحفاظ على الوقت واحترام الزمن من خلال خمس صلوات. إن عزلنا أنفسنا ليس له إلا تفسير واحد هو الهزيمة الثقافية الداخلية.

العولمة أدخلت الحرف العربي إلى ألف منزل ومكتب في الغرب.. كتبت أسماء كثيرة لأشخاص ومؤسسات غربية، وكانت حروف لغتي العربية قبل لغتهم اللاتينية، وهذا عزز ثقتي بنفسي، وهذا ما أرجوه من المواطن العربي.

أعتبر نفسي محظوظاً أن عشت زمن العولمة. وكما قلت قوتنا أو ضعفنا هو المقياس، لنكن أكثر إيجابية وليعمل كل منا ضمن ثوابت راسخة لإيصال فننا وفكرنا إلى الشعوب الأخرى، ومن ضمنها الخط العربي، فبدلاً من التغني بالأطلال والتراث، لنكن صورة صادقة عن العصر الذي نعيشه.

كانت الدائرة تمثل قوة الدولة، شكل نقي كالدائرة أو المربع هي رمزية الدولة، كانت ألوان الدائرة خليطاً رائعاً من الألوان الذهبية والحمراء والزرقاء وهي تمثل العناصر البشرية من أبيض وأسود، من إفريقي وعربي وفارسي وهندي، الكل يعيش في وئام وهدوء ضمن الدائرة أو المربع والتي هي رمز وقوة الدولة الإسلامية.

لقد فهم الفنان المسلم سابقاً المعادلة بشكل تام وأعطانا فناً صادقاً.

إذن الخط هوية، وصورته اللغة، ولن تموت اللغة ولن تموت الهوية، ما دمنا نعرف الحقيقة، والتي كما قال جلال الدين الرومي، الحقيقة عند الله كمرآة وقعت، تشظت ،كل من الخلق التقط شظية، ظن بالتالي أنه يعرف الحقيقة المطلقة عن الله.

**هل تعتقد أن العلاقة الخفية بين حروف لغتنا هي لغة صامتة تنطقها لوحة الخطاط، وكلما كان الخطاط بعيداً عن الحرفية وقريباً من التجريد والتأمل كان أكثر قدرة على الاستنطاق وترجمة للعقيدة الإلهية لفهم الحياة والكون معاً؟**

مما سبق نقول إن رسالة الاسلام هي العدل التام، والمساواة بين الناس، شفافية هذه الأسس، والصورة الواضحة لهذه الشفافية هي التجريد.

الإنسان هو مركز الكون وهو أساس الخلق، ولابد من ترجمة ذلك بصورة بسيطة وغير متكلفة، فحرف الصاد أو الضاد، هو الفك الآدمي، وهكذا كل حرف في اللغة له شكله الأصلي في الواقع، إذن عندما أكتب كلمة لفظ الجلالة الله، فالألف لوحدها رمز إلى (الله) ولو حذفت الألف بقيت لله، ولو حذفت اللام الأولى سوف تكون الكلمة له أي الله، ولو حذفت اللام الثانية يبقي حرف الهاء أي هو، أي الله، هذه البساطة وهذه الدلالة كافية للتعريف أن الله موجود في كل الصور، وهو موجود

في كل الحروف بشكل رمزي، ولابد من ترجمة ذلك ببساطة بعيداً عن المصطلح الغربي الدخيل مثل السيمائية، والدال والمدلول، فالأخذ بصورة الحرف المجرد والابتعاد عن الصورة الأخرى لن يؤدي لنشر وتوصيل رسالة العقيدة، وفهم سر الوجود. لا بد من ممارسة التجريد واقعاً معملياً ولا بد أن نعيش التجريد لكي نكون صادقين في توصيل ونشر رسالة العقيدة، الألف هو أول الحروف والياء آخرها وبينهما 26 حرفاً آخر، بغير معرفتها سوف تبقى الحقيقة مشوهة ومجتزأة.

إذن التجريد من الصورة المصطلحية الغربية مرفوض، ولا بد من إعادة النظر في مصطلحاتنا، لأنها الأقرب لنشر العقيدة الإلهية.

**الخط العربي أول وليد للفن الإسلامي ولا يدين بالكثير للفنون التي سبقت الإسلام فيما بعد، هل تأثر الخط العربي بفنون الحضارات الأخرى، وهل تأثرت فنون الحضارات الأخرى بفن الخط العربي؟**

الحضارة البشرية هي عملية بناء تراكمي، وعليه من الخطأ القول إن الخط العربي وليد الحضارة الإسلامية فقط، لقد كانت العرب في منطقة بلاد الشام والأنباط هنا عندنا تحديداً ،بالإضافة إلى شمال الجزيرة العربية من الغساسنة والمناذرة وما بين الرافدين لها أبجدية واضحة سميت بالخط

"السطرانجيلي"، وكان الأقرب للخط الكوفي البدائي الذي ظهر مع الإسلام. إذن اتكأ الخط العربي على ما قبله، ولم يكن وليد الحضارة الإسلامية، ولم يُخلق الخط العربي من العدم كما يظن البعض، وحديث الرسول واضح إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق، ومكارم الأخلاق هي إلغاء الأنا وتقديم المصلحة العامة على الخاصة، والفن كان صورة لهذا كله، واللغة وحروفها كانت الوعاء الذي حمل هذا الإرث.

الخط العربي هو النسخة المطورة عن الخط "السطرانجيلي" والمسماري الذي كان سائداً في بلاد الشام والرافدين. ثم انتشر الخط العربي في بلاد فارس والتركمان حتى وصل إلى بلاد الترك والهند والصين. وساهمت هذه الشعوب في تطوير شكل الحرف كل حسب حاجته وجغرافيته، فكان ناتج حضارة مشربة تكاملية نضجت بأبهى صورها على يدي المسلمين. وإلى الآن تلك الشعوب أقصد الفرس وبعض بلاد السند والهند تكتب الحروف والأبجدية العربية، حتى المغول في أواسط الصين يكتبون بأبجدية في شكلها أقرب ما تكون للعربية.

**الكتابة العربية تميزت بتعدد الخطوط فهل كان للغة دور في تطوير الخط، ومن أثر في الآخر اللغة أم الخط؟**

اللغة هي الأساس وهي الوعاء الأشمل. صورة اللغة لفظاً تحددها الجغرافيا وتضاريس المكان، والمقصود هنا ابن الجبل يميل إلى الخشونة في ألفاظه ومخارج حروفه، وابن الساحل البحري ينطق بنفس الحرف بشكل ألين من ابن الجبل، وابن الصحراء ينطق نفس الحرف بشكل أقسى وهكذا.

الجغرافيا هي الشريك الفني لما ظهر من خطوط في الفن الإسلامي، بدأت الجزيرة العربية بالخط الكوفي اليابس القاسي، بدون نقط أو تشكيل، ثم دخلنا مرحلة الخلفاء الراشدين والأمويين، فاتسعت رقعت الدولة وانضمت العراق وفارس إلى الدولة الإسلامية، ودخلنا في العصر العباسي ووصلنا الصين، وبلاد الفرس. ونتيجة الجغرافيا التي هي جزء منها ابتكرت خطاً خاصاً بها من الأبجدية العربية نفسها، اعتمدت على أشكال الطيور كالإوز والبط الموجود بكثرة في إيران وبلاد فارس، بينما هذه الطيور غير موجودة أو قليلة في الصحراء. ثم ظهرت الترجمة في عهد أبناء هارون الرشيد، وكان لا بد من الكتابة السريعة واللينة، وكانت بغداد عاصمة ومركز الخلافة، وتم ابتكار خط النسخ والثلث الذي احتوى الكثير من التزيين، وهذا التزيين كان نتاج الأمم الأخرى التي دخلت الإسلام وخاصة ما يعرف الآن بجمهوريات السوفييت السابقة :اذربيجان. وكازاخستان وطاجيكستان وغيرها، وشعوب هذه الدول تميل بجغرافيتها المتباينة والمتطرفة بين البرد الشديد والحر القاسي إلى التنوع في اللباس، والألوان وغيرها، كان لهذه العوامل حضور قوي على شكل الخط الذي ظهر من خلال الأشخاص النافذين في مواقع الحكم، والذين كان لهم أثر واضح في رسم معالم العمارة والخط في تلك المرحلة.

ثم جاءت المرحلة العثمانية، فهدأت الدولة من حيث الفتوحات واستقرت عند حدود معينة، الماء والبحر كان له أثر كبير بالإضافة إلى الوظيفة في ظهور الخط الديواني الذي يحمل كل المنحنيات وخط الرقعة الوظيفي، وبعدها هذبوا خطي

النسخ والثلث العباسيين، لتكتمل مع العصر العثماني الصورة الواضحة لمختلف أشكال الخط العربي. إذن اللغة هي الأساس ، والجغرافيا هي الصورة الأصغر لشكل الحرف الذي ظهر فيما بعد.أعتقد أن اللغة هي التي أثرت بالخط وليس العكس، فقد ظهر أكثر من 70 خطاً وبقي منها الآن حوالي 11. واندثرت كلها أو تطورت لأشكال أخرى بينما بقيت حروف اللغة كما هي من العصور الأولى للإسلام.

**كيف تحدد حروفك ملامح وطنك وكيف تكون هذه الحروف حبلاً سرياً يسرّب ويروي وجعه ومعاناته، ويسهم في بنائه؟**

الوطن هو طرفا المعادلة وهو قطبا الأرض، الوطن هو الطفل الذي سوف أرعاه، أخطط له مستقبله وهو الشيخ الجليل صاحب التراكم المعرفي الهائل عبر سنوات من سبقني فيه من أجدادي، الشيخ الجليل والمقصود هنا العملية التراكمية الحضارية التي ساهمت الأجيال في بناء مفرداتها لتصل إلينا بشكل مدروس وفق المنظومة التاريخية والجغرافية التي حددت مساره سابقاً، والمطلوب مني الآن إكمال العملية في هذه المرحلة، الوطن هو الطفل، وماذا سوف أقدم له؟ وكيف سأرعاه؟ وكيف ستكون صورتي من خلاله؟ أنا المسؤول، أنا الأصل، والصورة ستكون صورتي أنا وليست صورة أجدادي، حروفي هي مستقبل الوطن ضمن عالم متجدد متغير مطلوب منا فهمه بشكل علمي، ومعاناة الوطن الآن من خلال الازدواجية في الفهم والمعايير الفنية الثقافية ،التي سوف تنتج أبشع الصور عنا.. فقد فقدنا أنفسنا..

**عمان، أو المدينة العربية بشكل عام، ألا تزعجك ضوضاء الحرف وأنت تسير في شوارعها، وما الحل؟**

عمان أو المدينة العربية هي طفلي الذي أنتظره بفارغ الصبر. لم تكن المدينة مصدر إزعاج لي، المزعج هو من يسكن المدينة ، شعوب المدينة الآن فارغة من المشاعر والأحاسيس، وليس للعولمة أو الغرب أي دور في هذا. الطفل الذي هو المدينة، أنا من أوصلته إلى الوضع المتشرذم الحالي بسبب الأنانية ، ونحن من أدى بالطفل أو بالمدينة إلى السقوط في المستنقع. الحل هو بناء إنسان جديد، فمن الثوابت في ديننا الحنيف، التخلي عن الأنا وهذا لن يكون إلا من البيت، حريتي تنتهي عندما تبدأ حرية الآخرين، الشارع عندما أغلقه بحجة الفرح أو الحزن ليس ملكاً لي. أغطي على جاري بواسطة وسيلة إعلامية مرفوض. اكتب على واجهة متجري ..الرزق على الله. وفي نفس الوقت أضع بضاعتي على الرصيف. أي إيمان بالله هذا؟ بسبب هذا الجهل دمرنا هذا الطفل بأنفسنا، هذا الطفل هو عمان والمدن العربية الأخرى.

**نحن العامة، كيف نعي ونفهم الخط العربي في ظل ما نتعرض له من تجهيل وتسطيح وعدم اهتمام من مؤسساتنا المعنية ثقافية وتربوية وسياسية واجتماعية؟**

أولاً جهلنا نحن الذين صنعناه بأيدينا، ولا بد من فهم رسالة الإنسان المتمثلة في إعمار الكون. خط الرقعة اختفى من المدارس. وهو أهم من كل الخطوط الأخرى كونه خطاً وظيفياً بحتاً... وسائل الإعلام وما تجبرك عليه من تشويه بصري. الإذاعات وما تفرزه من تشويه، ببساطة فهم الخط هو من ضمن النسيج العام للثقافة ودون هذا لن يكون هناك فهم.

ولكن ببساطة، نقول إن الإيقاع الذي يردد شكل الحروف في اتجاه معين أو تجمع الحروف في اتجاه آخر وفراغ يقابله أحد معالم العمل الناجح، كلما كانت اللوحة تحوي ألواناً أقل كانت معبرة أكثر، كلما كانت نسبة كتلة الحروف متزنة مع الفراغ حولها كانت اللوحة إلى الكمال أقرب.

**هل ترى أن الفنان الأردني - الخطاط تحديداً- حجز مقعده في المشهد العام للإبداع العربي؟**

نتيجة ما سبق من انحطاط في المشهد العام، أعتقد أنه لا يوجد مشهد لا عام ولا خاص للإبداع العربي، المشهد بالكامل فوضوي، مضطرب، ومع ذلك تبقى الحالات الفردية من الإبداع هي المحرك لكثير من الطاقات على الدائرة الأوسع لتشمل نواحي أخرى.

وهذا ينطبق علينا في الأردن، الحالات الفردية للإبداع هي التي ستكون نواة تفيد مستقبلي، ونحن في الأردن محظوظون أكثر من غيرنا، لأن موقعنا الجغرافي والتاريخي يحتم علينا بذل كل الجهود للخروج من عنق الزجاجة ، ويبشر بميلاد فجر جديد من الثقافة والإبداع.

عمل نحتي للفنان توفيق السيد

# ستون عاماً على الفن التشكيلي في الأردن

غازي انعيم / الأردن

ساهم موقع الأردن المتميز ما بين قارتي آسيا وإفريقيا في أن يكون ملتقى حضارات متنوعة وعريقة (يونانية، ورومانية، وبيزنطية، وساسانية، وأكادية، وبابلية، وحثية، وآشورية، وفارسية وعربية وإسلامية)، وقد خلّفَت تلك الحضارات في هذه الرقعة من الشرق العديد من الآثار التي تمثل البقايا والهياكل والقلاع والقصور والزخارف والفسيفساء والمنحوتات والرسوم الرائعة، التي ظلت باقية حتى الآن في (البادية الأردنية) و (البتراء) و (عمان) و (جرش) و (مادبا) و (وادي السير)، إذا ما أخذنا بالحسبان المنحوتات المغرقة في القدم مثل (تماثيل عين غزال) القريبة من العاصمة عمان والتي تعود للماضي السحيق (بدايات العصر الحجري الحديث والنحاسي) الذي ترتبط فيه الفنون الجميلة الأردنية.

« فهذه الآثار تدل على تطور الحس الجمالي والقدرة الفنية التي تمتع بها إنسان هذه المنطقة؛ إذ نجد الواقعية في تشريح جسم الإنسان، والاهتمام بواقعية اللون، حيث لجأ الفنان إلى إضافة اللون لتماثيله لتكتسب قدراً كبيراً من الواقعية «. (1) وإلى جانب هذه التماثيل « فقد ترك لنا الإنسان الذي عاش على هذه المنطقة رصيداً تراثياً واسعاً، يتراوح ما بين النحت البارز... والنحت المدور الذي يمكن رؤيته من الجهات الأربع، بحيث يمكننا الدوران حوله «.(2)

وهناك القصور والقلاع ومدينة البتراء التي « اشتهرت على مر العصور بواجهاتها الصخرية التي أبدع الفنان النبطي في تشكيلها وإخراجها بمظهر جذاب يشد الفنانين لها. ويمكن تقسيم الواجهات الصخرية حسب أشكالها والتأثيرات الخارجية عليها إلى عدة مجموعات؛ فهناك التأثير الشرقي القادم من بلاد ما بين النهرين، والتأثير المصري السوري «. (3)

« أما الخزف فقد ازدهر على أرض الأردن منذ القدم، وقد تحلى خزف هذه المنطقة بمزايا تعدُّ الآن من مزايا الخزف المتطور.. « (4)

وقد كان الفخار النبطي من أجود أنواع الفخار « وقد امتاز فخار الأنباط بدقة صنعه، ونعومة ملمسه، ورقة جدرانه، وألوانه الزاهية المتدرجة ما بين الأحمر والبني المحمر والأسود، وجمال زخارفه الهندسية وغير الهندسية التي صممت بأشكال متنوعة على جدران الأواني والأطباق. ومن أشهر تلك الزخارف الخطوط المستقيمة والنقاط والأشكال الإبرية والمثلثات والدوائر النصفية والأشكال المعينية والأشكال النباتية «. (5)

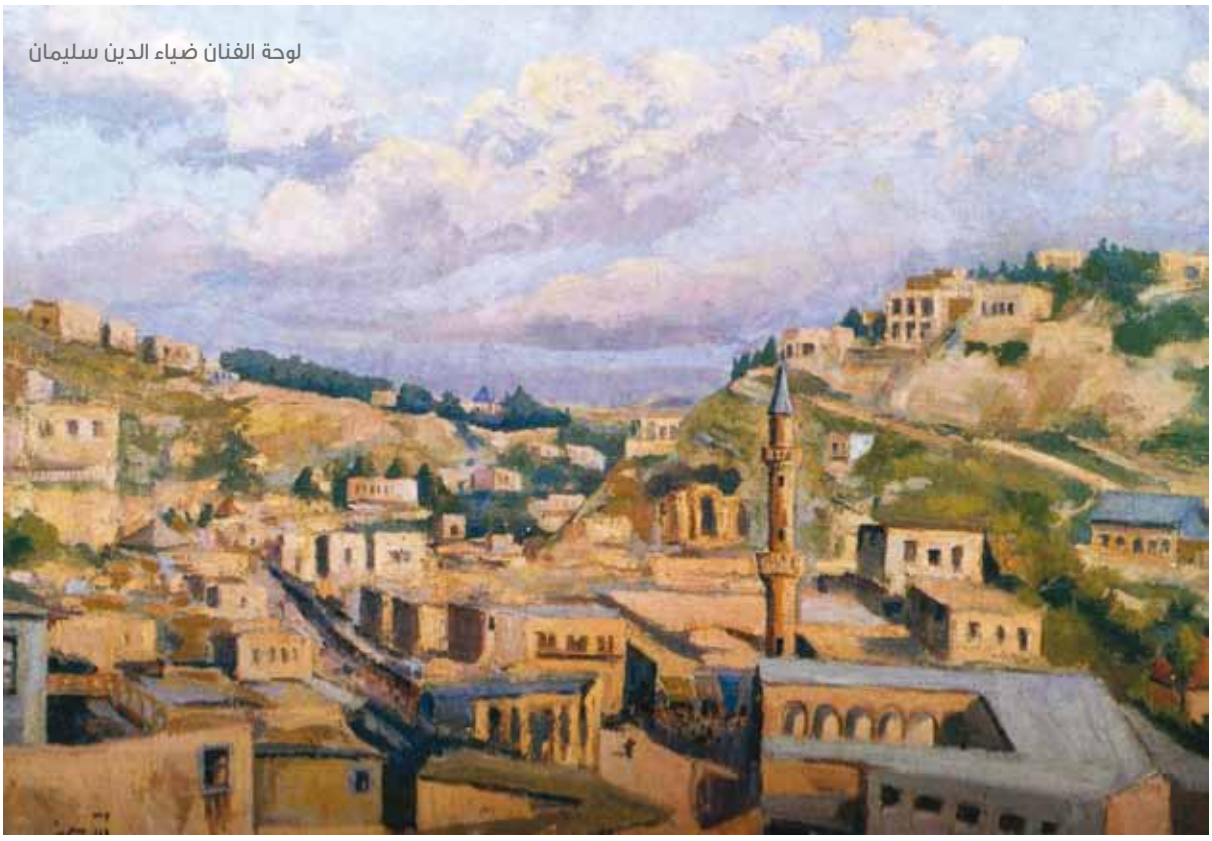
وترك لنا العصر الإسلامي العديد من « المواقع الأثرية الموزعة في الصحراء الأردنية. وقد كشفت الحفريات الأثرية الأخيرة عن استيطان أموي مكثف في البلقاء، خاصة في عمان والقسطل

لوحة الفنان مهنا الدرة

ومأدبا وأم الوليد، وأفضل ما وصل إلينا من المآثر العمرانية هي القصور الأموية التي تنتشر على أطراف البادية، وأشهرها قصر المشتى، والموقر والحرانة وقصير عمرة، وحمام الصراح وقصر طوبة وقصر الحلابات «. (6) ويعتبر قصير عمرة « مع رسوماته الشهيرة قبلة للباحثين في التصوير الإسلامي، بحيث تمثل الرسوم الجدارية في قصير عمرة مجموعة فريدة، ليس في الفن الأموي فحسب، وإنما في الفن القديم إجمالاً، فهي تصور نواحي مختلفة من الحياة في العهد الأموي مما لا مثيل له إلا في كتب التاريخ والأدب «. (7)

« إن هذه الأعمال الفنية (الفرسكو) التي تزين جدران قصير عمرة وتناغمها مع الأعمال الفنية سواء التي عاصرتها أو سبقتها التي وجدت في مواقع أخرى من الأردن، ما هي إلا دلائل واضحة على استمرار الفن التشكيلي في الأردن عبر القرون «. (8)

وقد تأكدت الاستمرارية عندما أصبحت فيما بعد أساساً للتقاليد التي سارت عليها الفنون التطبيقية من منسوجات وبسط وحصر وتطريز وحفر على الخشب، وصناعة الزجاج، والخزف، وغيرها من المواد والأدوات، التي حفر بها أسلافنا القرويون، بغريزة جمالية، المواضع المختلفة التي يضعون فيها أدواتهم التي تستخدم بشكل يومي، فقد « كان الناس يعبرون عن حبهم للجمال، ويلبون حاجاتهم الفنية من خلال ممارسة فنون شعبية تطبيقية محلية مختلفة، مثل: حياكة البسط، والتطريز وصناعة الفخار وشغل الميناء على الفضة التي كان


لوحة الفنان ضياء الدين سليمان

يمارسها الشركس وصياغة الذهب والرسم على الزجاج وحفر الخشب وفن الخط «. (9) وإلى جانب ذلك أبدعوا في صناعة القناديل وأطباق القش والصناديق المزخرفة.

« إن هذا الجزء الفني من التاريخ، والمتمثل بالجذور البعيدة جزء لا يتجزأ من التراكم التراثي الذي وصلنا إليه، كما هو رد واضح على من يتساءل إن كان هناك من جذور للفن الأردني. فالجذور موجودة، وكان الأحرى أن يكون التساؤل: هل استفاد الفنان الأردني من هذا الرصيد التاريخي؟ فإن تساءل القارئ لماذا هذا الاستطراد في الحديث عن حضارات ما قبل التاريخ، فان الإجابة هي فقط لجلب انتباه الفنان الأردني المعاصر إلى أنه ليس معلقاً في الهواء «. (10)

تلك الأدوات أصبحت فيما بعد أساساً للتقاليد التي سارت عليها الفنون الأردنية إلى أن تعرفت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على فن التصوير من خلال الأعمال التي نفذها الفنانون القادمون من أوروبا والعالم العربي، والذين كانوا يرسمون ويدونون الملحوظات، حيث جاء كثير منهم ليزوروا مدننا ونذكر منهم الفنان الاسكتلندي دافيد روبرتس الذي رسم مناظر من مناطق مختلفة مثل البحر الميت والبتراء ووادي عربة. وكذلك الفنان اللبناني عمر الأنسي وأنطوان باسيل، والأخير رسم في عام 1937 بعض الأيقونات على جدران كنيسة مادبا ثم هاجر في خمسينات القرن العشرين إلى أمريكا.

## نشأة الفن التشكيلي الأردني

نشأ الفن التشكيلي الأردني كغيره من أنماط الفن التشكيلي العربي نتيجة الاحتكاك بالفنانين العرب والأجانب الذين زاروا الأردن بعد إعلان تأسيس إمارة شرق الأردن عام 1923. وهذه الحركة لا تختلف كثيراً في تطورها عن مثيلاتها في الوطن العربي من حيث الأساليب الفنية المطروحة أو الأفكار والانتماءات إلى المدارس الفنية المختلفة.. ونستطيع القول إن المراحل الأولى لتشكل الوعي الفني في الأردن كان مع قدوم الفنان اللبناني عمر الأنسي (1901-1969) عام 1922، الذي مكث عند ابن عمه « محمد باشا الأنسي « والأخير كان حينذاك رئيساً للديوان الملكي ومديراً للثقافة والمعارف، وقد درّس « الأنسي « وقتها الأمير طلال اللغة الإنجليزية، ، لكنه في عام 1927 سافر إلى بيروت ثم إلى باريس لدراسة الفن، « وهناك قدم الصور المائية التي كان قد رسمها في الأردن وفلسطين لأكاديمية جوليان للفنون فقُبل على أثرها تلميذاً فيها. وعلى الرغم من أهمية الأنسي في نمو الحركة التشكيلية اللبنانية إلا أنه لم يسهم في خلق حركة فنية خلال

إقامته القصيرة في الأردن. وسبب ذلك أنه كان ما يزال في مقتبل العمر ولم يكن قد امتهن الفن بعد، فاقتصرت أعماله الفنية على بعض الصور الزيتية للقدس وصورٍ مائيةٍ للصحراء ومنطقة الشونة في وادي الأردن، حيث كان البلاط الأميري ينتقل في الشتاء لدفء المناخ هناك «. (11) لكن هذا الفنان الذي رسم مجموعة من اللوحات التي تمثل العديد من مناظر فلسطين والأردن بالألوان المائية، لم يكن له أي أثر في تلك الفترة في الفن الأردني ولا فيما بعد. وهذا يعني أنه لم يؤسس لبدايات الحركة التشكيلية الأردنية.

تبع عمر الأنسي الفنان التركي الأصل ضياء الدين سليمان (1880 ـ 1945)، وهذا الفنان الذي كان ملحقاً بالسفارة التركية في باريس وضابطاً في الجيش التركي، أقام في فلسطين بعد الحرب العالمية الأولى، وبناءً على دعوة قدمت له في عام 1930 من أحد أقاربه، توجه إلى عمان، وبقي فيها يمارس الرسم والتصوير الزيتي. وقد سجل على مسطحات لوحاته مدينة عمان والسلط وجرش والشونة وبعض الشخصيات الأردنية والوجوه البدوية.. « والمناظر الطبيعية سواء في المدينة أم القرية أم الرسومات التي تحمل طابعاً تسجيلياً التي رسم فيها المواقع الأثرية والعديد من اللوحات، التي لا تزال ضمن مقتنيات بعض الأفراد الأردنيين. وكانت المادة الفنية الرئيسية للفنان ضياء الدين سليمان الألوان الزيتية، وامتاز ببراعته في مزج الألوان وخلق التجانس فيما بينها «. (12)

وفي عام 1938 أقام أول معرض فني له في فندق فيلادلفيا الذي كان يقع مقابل المدرج الروماني في عمان، وقد لاقى المعرض وقتذاك نجاحاً كبيراً وبيعت جميع لوحاته. وقد توفي ضياء الدين سليمان في عام (1945)، ودفن في مدينة السلط. قبل استقلال إمارة شرق الأردن بعام حيث أصبح اسمها المملكة الأردنية الهاشمية.

وبناءً عليه « علينا إذن أن لا ننحاز إلى الآراء التي تقول إن البداية الحقيقية للفن التشكيلي المعاصر في الأردن متأخرة نسبياً قياساً بالبدايات العربية المعاصرة، ذلك أنها بداية ما زالت وثائقها وأدبياتها مجهولة، ومع ذلك معظم المراجع القليلة تؤكد أن البدايات الأولى للفن التشكيلي الأردني ظهرت على يد فنانين وافدين سبق الحديث عنهم، وهذا ما تؤكده الشهادات العديدة لمحمد رفيق اللحام، مهنا الدرة، الأميرة وجدان، أحمد نعواش وغيرهم «. (13)

بعد نكبة عام 1948 جاء الفنان الروسي الأصل جورج اليف (1887ـ1970) مهاجراً مع المهاجرينَ الفلسطينيينَ إلى الأردنِّ، واستقرَّ في عمانَ حتى عام 1967، وهو الفنانُ

نصب للفنان كرام النمري

الوحيدُ الذي درّس عدداً من الفنانينَ الأردنيينَ، من بينهِم رفيق اللحام ومهنا الدرة ونائلة ديب وهشام عز الدين والشريف عبد الحميد شرف.

« واليف هو الوحيد من بين الفنانين الأوائل الذين أفادوا الفنانين الأردنيين المعاصرين بتدريسهم التصوير، ويتسم أسلوبه بالأكاديمية الكلاسيكية المحافظة، التي استفاد منها تلامذته، إذ أرست لديهم أساساً متيناً من التخطيط والتصوير بالبعد الثالث. واستخدم الألوان الزيتية والمائية والحبر الصيني في رسم مناظر من الأردن وفلسطين. أما الطبيعة الروسية فكان يصورها من الذاكرة «. (14)

في هذه الفترة ظهر آخر الفنانين الأوائل في الأردن، الفنان السوري إحسان إدلبي. « وهو فنان عصامي أحب التصوير وشغف به، وأراد أن يمتهن الفن ولكن والده رفض أن يكرس إحسان نفسه للفن آنذاك، لأن الفن « لا يؤكّل خبزاً « حسب قوله، بل أجبره على خوض ميدان التجارة وممارسة الرسم كهواية «. (15)

« وتصور أعمال إدلبي المبكرة مناظر طبيعية ومدناً من الأردن وسورية بأسلوب فطري. وخلال إحدى زياراته لدمشق عام 1955 م تعرّف على الفنان السوري ميشيل كرشة (1900

. 1973 م) وهو عميد المدرسة الانطباعية في سورية، وأصبح يتردد على مرسمه ويرسم معه، فرقّت ألوانه وأصبح أسلوبه يميل إلى الانطباعية مع الاحتفاظ ببدائيته. وفي عام 1942 م نظّم إدلبي أول معرض جماعي في الأردن في النادي الأهلي بعمان، واشترك فيه كل من فاليريا شعبان ورفيق اللحام وكوثر شاهد من عمان، وعفاف حجازي من إربد. وعلى الرغم من أن إدلبي امتهن التجارة والأعمال الحرة، فإنه بقي نادماً على عدم دراسته للفن، وكان يرفض بيع لوحاته ويؤثر أن يهديها إلى معارفه وأصدقائه «. (16)

كما ساهم بعض الفنانينَ الهواة، أمثال: (سامي نعمة، حلمي حميد) الذين كانوا يعرضون أعمالهم في المحلات العامة وصالونات الحلاقة في أربعينات القرن الماضي للوصول إلى الجمهور الأردنيِّ وتعريفه باللوحة التشكيلية، وبدأ الفن يلقى القبول عند فئات كثيرة من المجتمع. وهكذا بدأ الفن يلعب دوراً مؤثراً في الناس، وبذلك ربح الفنان معركته مع الجمهور ووصل إلى شرائح المجتمع المؤثرة في تطوره وتقدمه.

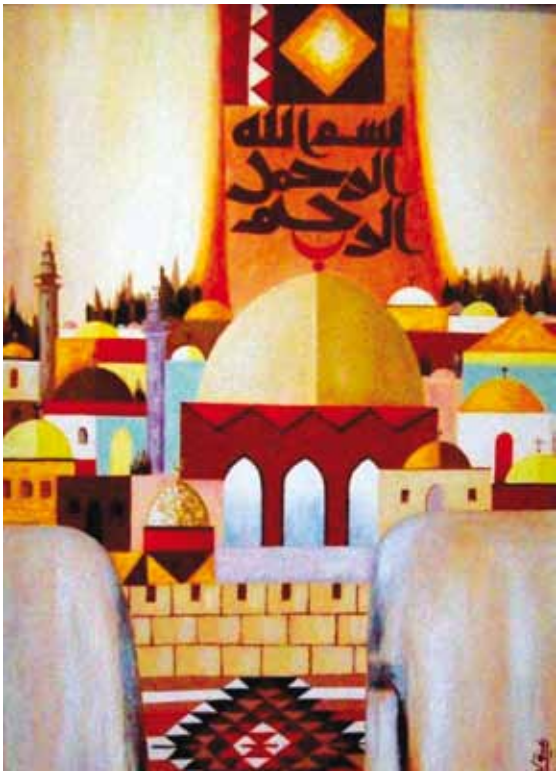
وكانت لهذين الفنانين أيضاً إسهاماتهما في الخط والتصميم، كما ساهم الفنان يعقوب سكر في تصميم العملة الأردنية وبعض الطوابع البريدية وبعد ذلك ساهم في هذا المجال أيضاً حينذاك الفنان السوري رفيق اللحام.

ارتبطت لوحات هذه المرحلة بالمناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة، والوجوه، واللوحات المرتبطة بالتاريخ العربي؛ وكانت هذه اللوحات تسجيلية حرفية من حيث الأسلوب، حيث لجأ الفنان إلى الصياغة القريبة من عقلية المتذوقين، الذين يطلبون اللوحة.

لم تعكس لوحات هذه المرحلة الحياة المعاصرة في الأردن بصورة كاملة، لكن هؤلاء الفنانين الذين كان لهم حضور في تلك المرحلة، غدوا محظوظين برعاية الملك عبد الله الذي كانت لديه مجموعةٌ من أعمالهِ في القصر، وهي رعايةٌ نادرةٌ في وقتها.

## مرحلة التأسيس

في أوائل الخمسينيات انتقل عدد من الفنانين الفلسطينيين إلى الضفة الشرقية، واندمجت الحركتان التشكيليتان الأردنية والفلسطينية في مسيرة واحدة.. « (17)، وهذا الاندماج جاء بعد وحدة (الضفتين)، التي تمت بين المملكة الأردنية الهاشمية والضفة الغربية في 24 نيسان 1950 في عهد رئيس الوزراء سعيد المفتي، وسميت بالضفتين نسبة إلى ضفتي النهر، شرقاً



لوحة الفنان محمد رفيق اللحام

الأردن، وغرباً فلسطين، وتم إعلان الضفتين بلداً واحداً باسم المملكة الأردنية الهاشمية.

ومع الوحدة بدأت البوادرُ الجادةُ للحركة التشكيلية تظهرُ في الأردنِّ، ففي عام 1951 أخذ « المنتدى العربي « الذي أسسه المرحومُ إبراهيمُ القطان على عاتقه تشجيع النشاط الفني، فأقام معرضاً تشكيلياً شارك فيه كل من الفنانين: (إحسان إدلبي، رفيق اللحام، مهنا الدرة، هشام حجاوي، فاليرا شعبان، ونهاية هاشم)، وكان هؤلاء جميعاً من الهواة.

وفي عام 1952 تكونت ندوة الفن الأردنية، وكانت أول تجمع للفنانين في الأردن، وقد ساهم الفنان رفيق اللحام في تأسيسها، وفي جمع شمل الفنانين الأردنيين، وتشجيع العمل الفني الجماعي، وفي العام نفسه أقيم المعرض الزراعي الصناعي الأردني الأول في عمان، وضم جناحاً تشكيلياً شارك فيه إلى جانب الفنانين الذين سبق ذكرهم: (جميل مدانات، عبد الله السعودي، عيسى أبو الراغب، روبيكا بهو، نعيمة عصفور وليلى مغنم).

## البدايات الحقيقية للحركة التشكيلية

في عام 1953 كانت البدايات الحقيقية لانطلاقة الفن التشكيلي الأردني عندما عرض الفنان « محمد رفيق « اللحام، وفاطمة المحب، وجورج البيف في الكلية العلمية الإسلامية.

لوحة الفنان جورج أليف

وفي عام 1953 أسسَ الدكتورُ حنا قبالة معهدَ الموسيقى والرسم في عمان، وكان يشرف عليه الفنان الإيطالي (أرماندو برونو / ت: 1963)، وقد التحق للدراسة بالمعهد عدد من الفنانين الأردنيين الهواة، من بينهم مهنا الدرة، رفيق اللحام، دعد التل، وجدان علي، سهى نورسي ونائلة ديب.. ولم يكن من بين هؤلاء أي محترف.

ويعدُّ معهد الموسيقى الذي أقفل في عام 1961 ، بعد سفر(أرماندو) إلى الولايات المتحدة الأمريكية، أول محاولة لتدريس الفنون في الأردن، كما لعب هذا المعهد دوراً بارزاً في تطوير التذوق الفني، وتقريب الفن من الجمهور.

وأقيم في العام نفسه بمدينة رام الله، معرض فنيّ مشترك للفنان إسماعيل شموط وسامية الزرو، وشارك ما يقارب خمسين فناناً في معرض أعضاء ندوة الفن الأردنية، الذي أقيم في معهد (النهضة العلمي)، ونذكر منهم: رفيق اللحام، مهنا الدرة، إحسان إدلبي، جيل مدانات بشارة انطاس، خليل العموري، فخري جاكوخ، سامي نعمة، عيسى أبو الراغب، حلمي حميدو، عبد الله العوري، أنور زادة، دعد التل، كوثر شاهد، فاليرا شعبان، روبيكا بهو، نجاح الخياط، نعيمة عصفور..).

ومن مدينة الخليل كانت الانطلاقة الحقيقية للرسام والنحات محمد بشناق.. ويمكن أن نكتشف في أعمال هذا الفنان الصيغة الأولى للفن التشكيلي الأردني، والبدايات التسجيلية الدقيقة، والموضوعات الملائمة للمرحلة، وقد عبر بوضوح في نقل الفن من الضبابية الأولى التي تتلمس الطريق، إلى الشكل الفني المقبول، لهذا كان بشناق أول الفنانين، والممثل لحركة الرواد في بدايتها، ولصيغة التعبير.. ولهذا نكتشف في موضوعاته المتمثلة في البورتريه، والمناظر الطبيعية، والأسواق، والأحياء القديمة، والمدن مثل القدس والخليل.. وتجمعات الباعة، وأصحاب المهن، الصياغة المتماسكة، والعناية بالتكوين، وهكذا قدم (محمد بشناق) موضوعاً محلياً يحمل القيم الأصيلة، وتُعدُّ لوحته (بورتريه شخصي 1953) نموذجاً هاماً لانطلاقة الفن التشكيلي الأردني.

برز في عام 1956 الفنان توفيق السيد، الذي رسم مجموعة من البورتريهات المعبرة، وفي عام 1956 أقام (بشناق) أول معرض له للرسم والنحت في مدينة الكويت. و برز في هذه الحقبة الفنانة (عفاف عرفات)، التي أقامت أول معرض لها في عام 1958 بفندق الامبسادور في القدس، وأقامت معرضها الشخصي الثاني في المركز الثقافي البريطاني في عمان عام 1959.

وشهد عام 1956 ثلاثة معارض فنية ؛ الأول جماعي، أما الثاني فهو معرض شخصي أقامه الفنان (علي الغول) في

الكلية الرشيدية في القدس، والثالث للفنان أحمد أبو سلمى في عمان.

وفي عام 1957 حصلت الفنانة (فاطمة المحب 1920 - 2000 م) على دبلوم في الفن من بريطانيا، وفي العام التالي أقامت معرضها الأول في فندق الإمبسادور في القدس.

في أواخر الخمسينيات سافر مجموعة من الأردنيين لدراسة الفن في الخارج، وهم: « محمد رفيق » اللحام ومهنا الدرة وأحمد نعواش وكمال بلاطة، والتحق بعضُهم بأكاديمية الفنون الجميلة في روما، والآخرون بمعاهد فنية أخرى، وكانت إيطاليا أول بلد أوروبي يذهب إليه الفنان الأردني للتخصص في مجال الفن.

هذه المرحلة « خضعت لظروف ثقافية واجتماعية معينة، إذ كانت مادتها مستوحاة من الرؤية التراثية، حيث قام الفنان الأردني بالتعبير عنها مباشرة وبأسلوب تسجيلي واقعي وبصياغة بنائية ولونية أقرب إلى الأطر الكلاسيكية. وقد كان الفنان الأردني بتلك الفترة معبراً بصدق وإخلاص وكان له فضل كبير في إرساء دعائم حركة الفن التشكيلي الأردني المعاصرة وإنارة الطريق للأجيال الفنية القادمة «. (18)

« والقضية الفنية للفنان الأردني في هذه المرحلة كانت بالنسبة له غير مفلسفة وجاءت أعماله نتيجة لذلك غير مفلسفة نسبياً في الخمسينات، فلم يكن همُّ الفنان التشكيلي الأردني اللون والتكوين أو اتباع مذهب أو مدرسة فنية معينة بقدر ما كان اهتمامه بتلك الفترة أن تنبض أعماله بالرموز التعبيرية والوجدانية وتصوير المكنونات التراثية والفولكلورية الأردنية «. (19)

## جيل التأسيس

وبالعودة إلى مرحلة الخمسينات (جيل الريادة التأسيسي)، نلاحظ أنها كانت مرحلة مفصلية ومهمة في تاريخ التشكيل الأردني، فقد أفرزت مجموعة من الأسماء مثل: (« محمد رفيق » اللحام، فاطمة المحب، مهنا الدرة، « توفيق السيد 1939 – 1996 «، أحمد نعواش، محمد بشناق)، والأخير كان مقيماً في الكويت من عام 1956 حتى عام 1991. وهؤلاء الفنانون برزوا أكثر من غيرهم في هذه المرحلة والمراحل اللاحقة لأسبقيتهم الزمنية، وبعطاءاتهم الفنية في السنوات الأولى والتالية من عمر الحركة التشكيلية الأردنية.

لوحة الفنانة رهام الغصيب

وكان لهذه الأسماء دور بالغ الأهمية في تطوير حركة الفن التشكيلي الأردني وخروجه من دائرة الهواية، ليدخل دائرة الاحتراف، وما يؤكد ذلك، التأثير الذي تركوه في عقد الخمسينات من القرن الماضي وما تلاه على مستوى التحولات، حيث أدخلوا تقليداً ثقافياً جديداً على الوسط الثقافي الأردني، ألا وهو « المعرض الفني » الذي صار مناسبة تطلع فيها مختلف الشرائح على الأعمال التي أنجزها هؤلاء الرواد الأوائل، الذين ساهموا في تكريس لوحة ذات مواضيع إنسانية وطبيعية، وفي إقامة المراسم وتأسيس المعاهد لتعليم الرسم للدارسين.

والمتابع لهذه النشاطات الفنية يلاحظ الحضور القوي للفنان رفيق اللحام الذي لم يتوقف حتى الآن، كما كان ولا يزال، يشارك في التجمعات الفنية، لذلك يعتبر « الفنان اللحام واحداً من هؤلاء الفنانين الأردنيين، الذين أخذوا على عاتقهم بناء النهضة الفنية ورفع شأنها، وشق الطريق أمام الفنان لإثبات دوره وموقفه في عمليات البناء والتغيير «. (20)

« لقد ظل الفنان رفيق اللحام في حركة دؤوبة في العطاء ولم يغب عن ساحة الفن وإنجازه يوماً واحداً، ولم يهدأ أبداً في العطاء فأينما وجدت المشاركة في معرض كان رفيق أول المشاركين، وأينما كانت هناك ندوة يكون أول المستمعين. كان بالفعل يمتاز عن غيره من فناني البدايات بالحركة التي لا تتوقف، ونشاط لا يكل.. وهو الوحيد من بينهم الذي استطاع مواكبة مسيرة الفن.. إنه « جامع « بين ماضي الحركة الفنية بكل مآسيها وبطىء نموها وبين حاضرها المنفتح والمتسارع إلى العطاء والرسوخ، والمتطلع إلى الوقوف الصلب بين فنون الأمم على خط واحد سواء «. (21)

أصبح من الواضح تماماً أن بداية الحركة التشكيلية الأردنية كانت تعتمد على جهود فردية، كما كانت مادة التربية الفنية غير موجودة في المناهج التعليمية، لكننا نستشف من خلال الذين عادوا بعد دراسة الفن أن تدريس مادة التربية الفنية بدأ مع بداية الستينات. وبهذا الخصوص يواجه المتتبع للحركة التشكيلية الأردنية مشكلة أساسية، وهي عدم وجود المصادر التي تساعده في بحثه، لعدم وجود مراجع لبدايات الحركة التشكيلية ومراحلها الأولى، كما أن هناك مشكلة أخرى تتمثل في عدم وجود الناقد المتخصص الذي يستطيع أن يؤرخ لهذه الحركة. ويبقى الفنان رفيق اللحام المرجع الأول والأخير لمصادر الحركة التشكيلية الأردنية.

« رفيق بالفعل « شاهد تاريخي على تطور حركة الفن الأردني، وشهادته قد تكون الحكم الحقيقي على تأريخ البداية لحركة فنية ما زلنا نجهل بدايتها، وما زال الكثيرون يبحثون لها عن منطلق واضح المعالم صادق الانتماء «. (22)

## تأسيس الروابط وتعليم الفنون

في عام 1960 أقامت رئاسة التوجيه والأنباء والإعلام معرض التصوير الأول وكان من بين المشاركين فيه كل من الفنانين: « أرسلان رمضان، تحسين الزعبي، جورج البيف، سلامة خوري، مهنا الدرة، فؤاد الشهابي، فوزي قندح، كمال بلاطة، رفيق اللحام، صلاح الدين الملي، أنور زادة، أمل قادري» أرادا كهيان ، أديبة معاذ، جوليت حداد، دعد التل، ديانا يواكيم، روز خوري، سميحة الوعري، عليا عقيل، عفاف عرفات، غزوة ملحس، نهلة شويحات ، نائلة حمارنة ، وجدان ناصر وفاطمة المحب «.

وفى عام 1961 تأسست (رابطة رعاية الفنون والأدب) في عمان، وندوة الرسم والنحت الأردنية، وكان للأخيرة فرع في عمان وآخر في القدس، وأقامت العديد من المعارض أهمها معرض الخريف الذي أقيم بأمانة العاصمة، وضم أعمال خمسين فناناً وهاوياً شارك فيه: محمد خطار، بهيج قمري، أرسلان رمضان، إبراهيم حداد، أرادا كهيان، توفيق السيد، جورج البيف، خليل العموري، خضر الطاهر، حاتم غنيم، سلامة خوري، سليم المشيني، صلاح بغدادي، لبيب دعدوش، عدنان نور الدين، رفيق اللحام، محمد البارودي، هاني الحوراني، صالح ابو شندي، أنور زادة، كمال بلاطة، وجدان علي ، سعاد ملحس ، منى السعودي، مريم خطار، هالة خوري، نائلة حمارنة، هزار حجازي وهناء السعودي".

وقد ضم معرض الخريف خمسمائة لوحة توزعت على مختلف التقنيات من زيتية ومائية ورصاص وفحم، وفى العام نفسه أقامت الفنانة ديانا واكيم معرضها الشخصي الأول في المركز الثقافي الأمريكي. وتوالت بعد ذلك المعارض لكل من عفاف عرفات بالقدس عام 1963م ، ووجدان علي في عمان على التوالي أعوام: 64 و 65 و 1967.

شهد عام 1964 عودة الرعيل الأول: (رفيق اللحام وأحمد نعواش، ومهنا الدرة وكمال بلاطة) من الدراسة في إيطاليا، يحملون مؤثرات المدارس الفنية الغربية، ولكن هذه المؤثرات ما لبثت أن امتزجت بالتأثيرات المحلية. وبعودتهم ازداد تحمسهم إلى إغناء الحركة التشكيلية، فتوالت المعارض الشخصية والجماعية.. وقد لعب هؤلاء الفنانون في هذه المرحلة دوراً كبيراً في نمو الحركة التشكيلية بين الناس، على المستويين، الثقافي والتعليمي.

وفي عام 1965 أخذت وزارة السياحة مبادرة المشاركة بأعمال الفنانين الأردنيين في المعارض الدولية، وكان معرض نيويورك أولَها، تبعتها معارض أُخرى في بغداد ودمشق وباريس وروما وكوبنهاجن وبرلين.

وقد مارس عدد من الفنانين التدريس في مراسمهم، في الفترة ما بين (1965 ـ 1970) أمثال رفيق اللحام، مهنا الدرة، محمود طه، ياسر دويك، سامية الزرو وديانا شمعونكي، كما مارس البعض الرسم الكاريكاتوري في الصحافة الأردنية أمثال الفنان الراحل رباح الصغير والراحل توفيق السيد، والراحل جلال الرفاعي، ومحمود صادق، وزكي شقفة، واسحق نحلة، كما ظهر مع تطور الصحافة الأردنية في تسعينات القرن الماضي الفنان عماد حجاج، والجعفري وأمجد رسمي ومحمد أبو عفيفة وخلدون غرايبة والعورتاني.

وفي عام (1966) تأسست دائرة الثقافة والفنون، وكانت تابعة لوزارة الشباب، وهدفها دعم الفنون التشكيلية والمسرحية والموسيقى والأدب وتشجيعها.

اتسمت لوحات هذه المرحلة بمعالجة الحياة الفلكلورية

والشعبية حيث رسمت الوجوه البدوية والصحراء وما إلى ذلك من موضوعات.. ولم يكن في هذه المرحلة أي أهمية للفن من المنظور الاجتماعي.

بعد هزيمة عام 1967 خضعت الحركة التشكيلية الأردنية، لظروف مختلفة، تتوافق مع الواقع السياسي والاجتماعي، حتى تمكنت من تقديم نماذج حية معبرة عن الواقع المعاش، وهيأت للإبداع الشخصي فرصة البروز والاستمرار بتقديم هموم وتطلعات ومشاعر الناس وآمالهم في تحرير فلسطين.

لقد مثلت هزيمة حزيران عام 1967، فترة هامة من فترات التطور السياسي، انعكس على الفن التشكيلي، لأن احتلال العدو الصهيوني لفلسطين قد ألهب مشاعر الفنانين، فتراجعت الموضوعات المألوفة كالطبيعة والمناظر الصامتة لصالح الموضوعات الوطنية. وهكذا هيأت الظروف السياسية المناخ الملائم للتعبير عن الأحداث بلغة فنية جديدة.

وعرفت الحركة التشكيلية من خلال هؤلاء الفنانين أساليب جديدة في الطابع والأسلوب، وفي الوقت نفسه ثائرة بالمعنى الحقيقي للكلمة. فمحاولات التحرر من الأسلوب التقليدي موجودة بعد نكبة عام 1948، ولكنها لم تستطع أن تلعب دوراً هاماً، ولكن التغييرات السياسية التي تلت نكسة حزيران عام 1967، جعلت المناخ ملائماً لحركة فنية جديدة لها أساليبها الحديثة، ورؤيتها الفنية التي تتوافق مع المد الثوري الجديد الذي ظهر على ساحة الأحداث في تلك المرحلة.

وأهم ما يميز هذه المرحلة هو « إدخال التجريد الملتزم في تكويناتهم الفنية، ودخول عنصر الزخرفة بوصفه شكلاً من أشكال هذا التجريد وخاصة في أعمال الفنانين الذين تخرجوا من المدرسة المصرية. غير أن التراث والتعبيرات الملحمية بقيا بتمسك مضمون أعمال فناني هذه المرحلة «. (23)

وقد ظهرت تجارب هامة في تلك المرحلة كان في طليعتها (محمد بشناق) و(أحمد نعواش) و (نصر عبد العزيز) و (محمود صادق) و (ياسر دويك) و (كرام النمري والنحاتة (منى السعودي) و (سامية الزرو).. الخ. وهؤلاء مثلوا هذه المرحلة أفضل تمثيل، فالوعي الوطني والقومي قد نما نمواً كبيراً. ولم تكن ظروف المرحلة تسمح بأن يقف الفنان متفرجاً، ويلتقي برسم منظر طبيعي أو ما شابهه من موضوعات، وهكذا أصبح واضحاً ضرورة إعادة النظر في كل المنطلقات الفنية السائدة، ولا بد من البحث عن أساليب فنية ولغة جديدة تتلاءم مع المرحلة الجديدة، وتقدم عبرها ما تسعى له، واستطاعت هذه التجارب لاحقاً أن تصبغ المعارض الفنية بصبغة جديدة، وتحقق وجودها وتمردها على الفن التقليدي المألوف.

ولم تلبث حركة التجديد أن عرفت تجارب عديدة قدمت ما هو متميز في المراحل اللاحقة من تطور الحركة التشكيلية.

## مركز الفنون وعقود النمو

مع تضاعف النشاط الفني في الأردن، قررت وزارة الثقافة أن تولي الحركة الفنية الأردنية جانباً من اهتمامها فأسست في عام 1972، دائرة الثقافة والفنون (معهد الفنون والموسيقى) بمبادرة من الفنان مهنا درة، الذي ترأس إدارته، وكذلك الفنان محمود صادق، وكان من ضمن هيئته التدريسية الفنان علي الغول، وكرام النمري، وعزيز عمورة، حفيظ قسيس، والموسيقى عبد الحميد حمام، وكانت مدة الدراسة في المعهد سنتين، يتعلم الطالب فيهما الرسم والتصوير والنحت وفن الطباعة والخزف.

وشكل المعهد الانطلاقة الحقيقية للفنون التشكيلية والموسيقية في الأردن، وقد توفرت إمكانيات عديدة في المعهد، من مدرسين متخصصين، وأدوات ومواد فنية أتاحت للطلاب فرصة تنمية مواهبهم، وصقل معارفهم من خلال الدورات التي تقام على مدار العام.

وقد تخرج فيه عدد من الفنانين الذين أصبح معظمهم الآن من الأكاديميين والفنانين الممارسين للفن التشكيلي، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: يوسف الحسيني، مأمون ظبيان، نبيل شحادة، عمر حمدان، مازن عصفور، يوسف بداوي، عرفات النعيم، محمد الدغليس، لما فريز، ماريا أبو ريشة.

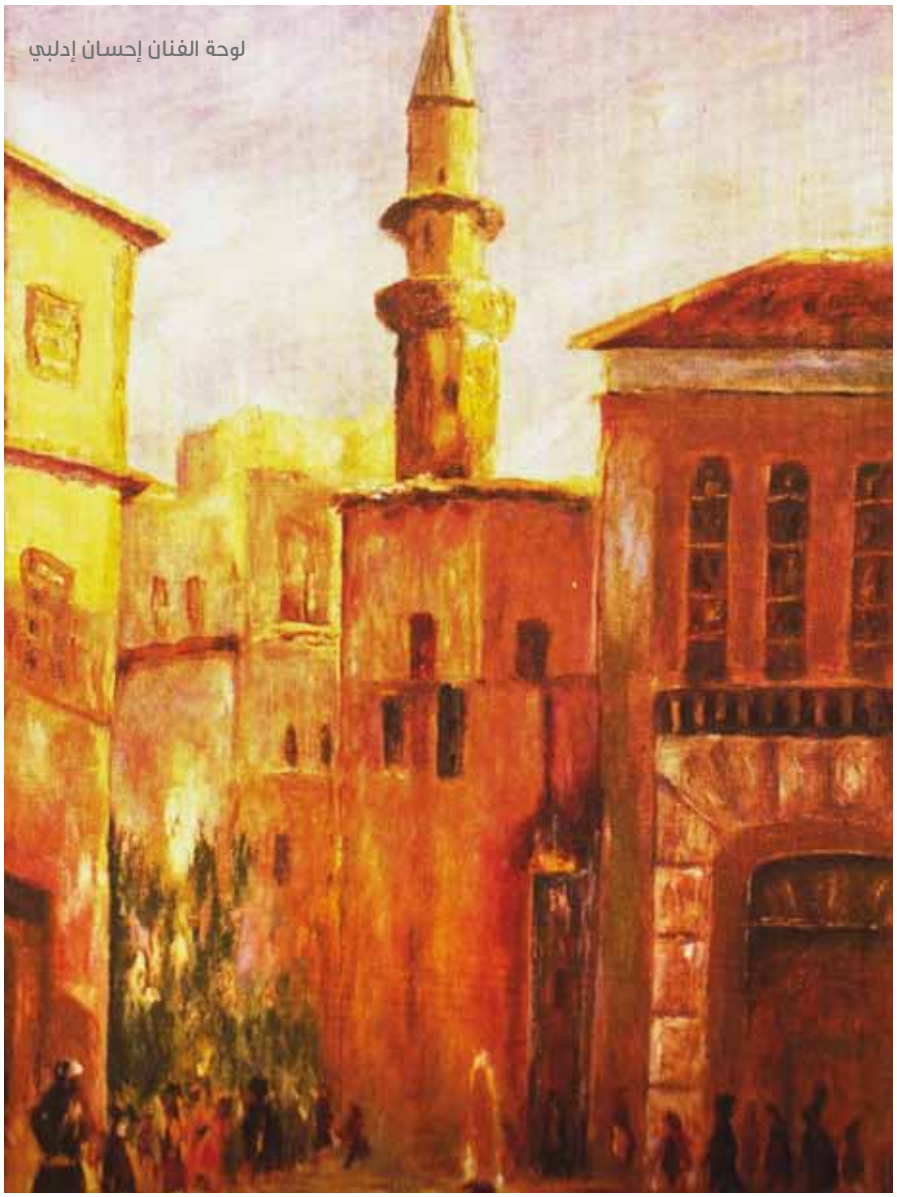
استطاع بعض الذين درسوا الفن في معهد الفنون التابع لوزارة الثقافة، إكمال دراستهم العليا في الخارج، معتمدين على التأسيس الذي حصلوا عليه في المعهد، نذكر منهم (الدكتور مازن عصفور، والدكتور عرفات النعيم) وهذا المعهد أصبح اسمه الآن (مركز تدريب الفنون الجميلة)، وهو يحتوي على مجموعة من الأقسام الفنية، مثل: الرسم، والجرافيك، والخزف، والزخرفة، وتاريخ الفن، والموسيقى.. ويديره الفنان والناقد محمد العامري.

ونظراً لكونه الأول من نوعه في المملكة " بصفته غير الربحية "، فإن السياق التاريخي والفني يستوجب ذكر أهداف المركز ونشاطاته المتعددة، فقد ساهم المركز في السابق والحاضر في احتضان أصحاب المواهب وتشجيعهم ورعايتهم، وقد رفد الحركة التشكيلية بأسماء جديدة كثيرة ولا يزال يرفدها من حين لآخر بأسماء شابة تطمح لأن تقدم عطاء جديداً في المستقبل.

و يعمل المركز على مد جسور التواصل والتعاون مع مؤسسات وهيئات ثقافية من ضمنها رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين، التي نفذت مع مركز تدريب الفنون بعض النشاطات والورش الفنية في مدارس وزارة التربية ومراكز الإصلاح وبعض الجمعيات الخيرية. وتتطلع رابطة الفنانين ومركز تدريب الفنون في وزارة الثقافة إلى الجديد من أنماط التفكير، وإخراج الأفكار وترجمتها على أرض الواقع في مشاريع فنية تصب في رفع الذائقة الجمالية والبصرية للمجتمع المحلي؛ لأن الفن في النهاية حسب رؤيتهما هو التعبير عن الإنسان والوطن والحضارة .

في هذه المرحلة ازداد عدد البعثات الفنية الممنوحة من وزارة التربية والتعليم، فقد أُرسِل عددٌ من الطلبة إلى عدة بلدان منها: تركيا والاتحاد السوفياتي (سابقاً) والعراق وسورية وايطاليا وفرنسا وألمانيا وإسبانيا وبريطانيا وأمريكا وسويسرا والباكستان.. وبعد عام 1975م بدأت البعثات الدراسية التي عادت من الخارج تفتش عن مفاهيم حديثة، وعن لغة تمكنها من التعبير عن الواقع، وقد فتح ذلك الطريق على مصراعيه إلى التأثير في كل الأساليب الحديثة الفنية على اختلاف أشكالها.

وأهم المعاهد التي أخذت على عاتقها تشجيع وتعليم الفنانات هو المعهد الملكي الذي أسسته الأميرة (فخر النساء زيد 1901 ـ 1991 ) عام 1975 في عمان، وهذا المعهد جعل « جل اهتمامها، تأسيسها لمرسمها ومعهدها الملكي الذي جعلها على صلة مع كبار الفنانين اليوم، وحددت رؤيتها: ضرورة اختيار مجموعة من الفنانات، طالبات في الفن والفكر، والجمال، لنقل خبرتها إليهن، كجيل، عليه جعل اللوحة التشكيلية في الأردن في آفاق الخبرة والتصوف والبحث الجمالي «. (24)


لوحة الفنان إحسان إدلبي

و « استطاعت الفنانة الكبيرة فخر النساء زيد أن تستثير كوامن الإبداع الجمالي والفكري والحضاري الكامن لخلق تيار فني مهم في الأردن، فمنذ عقد السبعينيات حتى الآن، لا يستطيع الفنان أو المثقف الأردني نسيان حالة الفن الذي تمنحه لوحة فخر النساء وقد بدأ ذلك على مجموعة من طالباتها الفنانات ومنهن: سهى شومان، أوفيميا رزق، ماجدة رعد، رباب منكو، جانيت جنبلاط، الأميرة عالية بنت الحسين، هند الشريف ناصر، جانسيت شامي «. (25)

وقد عملت الأميرة على نقل خبراتها الفنية لتلك الطالبات، وهؤلاء لا زلن مخلصات لما آمنَّ به، كما نجحن في خلق تيار فني ما زال مستمراً في التعبير عن نفسه.

« لقد مهدت الأعمال الأولى لظهور أعمال أخرى أكثر تطوراً،

وذلك خلال المعارض المتلاحقة التي أقيمت في السنوات السابقة، وظهرت المؤسسات التي ترعى الفن التشكيلي وتتابعه وتعمل على تطويره ودعمه ونشره، فارتفعت معنويات الفنان بهذا الاهتمام المتزايد «. (26)

## رابطة التشكيليين الأردنيين.. دور ريادي

شهدت فترة السبعينات من القرن الماضي نهضة فنية ثقافية فكرية واجتماعية، ومن هذه النهضة يجيء تطور الفن التشكيلي الأردني محصلة لهذه المتغيرات، وانعكاساً لها، وتعبيراً عنها، حيث ظهرت أشكال فنية حديثة.. معاصرة.. متطورة.. فالفن التشكيلي من المجتمع وإليه ، يأتي معبراً عن آماله وطموحاته، وهو بصفة عامة يترجم نهضة الشعوب بلغة راقية جميلة، وهذه اللغة واللهجة البصرية انعكستا على الأردن الذي شهد تقدماً سريعاً، لم تشهده من قبل عبر تاريخها، وكأنها في سباق مع الزمن.. وكان بالتالي على الفن التشكيلي أن يسير بالسرعة نفسها والإيقاع نفسه ، فظهرت ثلة طليعية من الفنانين التشكيليين، الذين انصهروا في مناخ التغيير، تحدوهم الثقة في تحقيق رؤيتهم، لذا قرروا تأسيس تجمع فنيّ يساهم في تحديد الإطار أو المنهج العام، الذي يسير على ضوئه الفنانون ليكون نبراساً في إبداعاتهم ومسيرتهم الفنية.

وقد شهد يوم 16 من شهر شباط عام 1977 تأسيس رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين، « بأول هيئة إدارية مكونة من رفيق اللحام، ومحمود طه، ومحمود صادق، وكرام النمري، وياسر الدويك، وعزيز عمورة «. (27) وضمت الرابطة مجموعة هامة من الفنانين الرواد إلى جانب مجموعة كبيرة من الفنانين الذين يمثلون الأجيال المختلفة. وقد أخذ هؤلاء جميعاً على عاتقهم الدفاع عن الفنان الأردني ورعايته وتشجيعه وتقديمه محلياً وخارجياً.

وكان لظهور الرابطة وانضمامها إلى الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب « أثره الملموس على تجميع الطاقات التشكيلية والعمل على تنشيطها من خلال التوجه الجماعي لخدمة الحركة التشكيلية المحلية وتواصلها... وينبغي أن يكون هذا كله في مقدمة أولويات توجه الفن التشكيلي وتطلعاته «. (28)

وقد ساهمت الرابطة في تطور الحركة التشكيلية الأردنية، وعملت على ما يلي:

- اكتشاف المواهب الفنية الجديدة، ورعايتها وتوجيهها لضمان استمرار تطورها الفني.
- وضعت خطة سنوية بما يتلاءم ودفع الحركة التشكيلية والنهوض بها.
- إقامة سلسلة من المعارض التشكيلية الفردية والجماعية، لخلق الروابط الفنية بين الموهوبين من الشباب، والعمل على احتكاكهم وتبادل الخبرات فيما بينهم.
- إقامة المعارض الشخصية والجماعية للفنانين العرب والأجانب لإطلاع الفنانين الأردنيين على الأساليب الفنية المختلفة، وإثراء الرؤية.
- المشاركة في المعارض الدولية والمعارض والبينياليات والملتقيات الفنية.

وشهد العام الذي تأسست فيه رابطة التشكيليين إقامة معرض الفنون التشكيلية الأول، تم تلاه المعرض الثاني عام 1978 في قصر الثقافة بمدينة الحسين للشباب ، وضم أعمالاً للرواد والشباب.

وأفسحت الرابطة بعد عام 2008 المجال للفنانين المشاركة في البينياليات والملتقيات والورش الفنية، وكذلك التنافس بين الأجيال على الإنتاج الفني والعرض على الصعيد المحلي والخارجي. كما قامت الرابطة في عامي 2012 و 2013 ، بعقد دورات تدريبية لمعلمي التربية الفنية في وزارة التربية والتعليم. لتحقيق بداية مخاض جديد في الحركة التشكيلية الأردنية.

في عام 1979م، تأسست الجمعية الملكية للفنون الجميلة برئاسة سمو الأميرة وجدان علي.

وقد اتسمت مرحلة السبعينات بنشاط فني متزايد سواء على صعيد المعارض الشخصية أو على صعيد التجمعات الفنية. ولهذا نستطيع اعتبار هذه المرحلة بداية نشاط فني متميز في الأردن، وهذا يرجع إلى توسع تعليم الفن في المدارس والمعاهد والجامعات، بالإضافة إلى بروز أسماء فنانين درسوا الفن في الخارج وفتحوا مراسمهم لاستقبال الهواة، وهذا يعتبر علماً متمماً لتدريس الفنون في المدارس الثانوية والمعاهد التي تهتم بالفن. فقد تأثرت الحركة الفنية بالتيارات الحديثة الوافدة إلى الأردن.

وقد ظهر في هذه المرحلة مجموعة من الأسماء، أمثال: ، كايد عمرو، عبد الرؤوف شمعون، عزيز عمورة، زكي شقفة، كرام النمري، نبيل شحادة، محمد أبو زريق، محمد عيسى، قاسم عامودي، محمد شعبان، راتب شعبان، أحمد حسان، إبراهيم أبو الرب، خليل طبازة، سعيد حدادين، عبد الرحمن المصري، واصف المومني، بادي طويط، سامر الطباع، خالد الحمزة، حفيظ قسيس، خلف صوان، عبد الناصر عودة، عدنان الحلو، عمر بصول، محمد بوليس، جمال خميس، محمد خير ديباجة،

لوحة الفنانة فخر النسا زيد

محمد شبانة، محمد مريش، رزق عبد الهادي، عبد الحي مسلم، رجاء أبو غزالة، علياء عمورة، رلى الشقيري، صباحات الرشدان، ليلى جعنيني، مكرم حاغندوقة، منى السعودي، إنصاف الربضي، حنان الآغا، هناء السعودي، هند أبو الشعر، هيام أباظة، لانا نمروقة ، رحاب النمري، أروى التل ، سميرة بدران، سحر قمحاوي، أوفيميا رزق.. وغيرهم.

« شكلت هذه المرحلة (التي يمكن تحديدها خلال فترة الستينات حتى نهاية السبعينات) رافداً ما زال يقدم وينبض بالعطاء للحركة الفنية التشكيلية الأردنية، خاصة مع تزايد عدد الفنانين الدارسين في مثل تلك الأكاديميات، وبروز الاهتمام بضرورة خلق التجمعات الفنية والثقافية التي جعلت من الفنان مشاركاً في الواقع الثقافي المحلي والعربي والعالمي «. (29)

## تنافس الأجيال

بحلول عام 1980 بدأت الحركة التشكيلية تعي دورها، وتأكد ذلك من خلال تأسيس كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك، وافتتاح المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، ومن خلال المشاركة في المعارض العربية والدولية . وأصبح هناك تنافس بين مختلف الأجيال الفنية، تفجر عام 1981 عندما تشكلت في العام نفسه (جماعة الفنانين الشباب) التي كان لها دور مميز على مسار الحركة التشكيلية الأردنية، فقد أقامت تلك الجماعة مجموعة من المعارض في المناسبات الوطنية والقومية، وأقامت معرضاً سنوياً لأعضائها بالإضافة للمعارض العربية التي أقامتها في كل من القاهرة عام 1984، ودمشق عام 1986، والكويت عام 1987، باسم معرض الفن الأردني المعاصر. لكن تلك المجموعة تلاشت مع نهاية الثمانينات من القرن الماضي، بعد أن توصلت إلى صيغة تصالحيه في عام 1988 وعادت إلى حضن رابطة الفنانين التشكيليين الأرنيين، وكانت جماعة الشباب تتكون من: إبراهيم أبو الرب، محمد عيسى، حسين دعسة، رزق عبد الهادي، عدنان يحيى، زياد التميمي، محمود دجاني، واصف المومني، محمد أبو زريق، هدى قاسم، هند أبو الشعر وآخرين.

وتوالى بعد ذلك عدد الخريجين ليرفدوا الحركة التشكيلية

الأردنية المعاصرة بعطاءات متميزة، وقد شاهدنا في هذه المرحلة نضوجاً في المستوى الفني من حيث الشكل والمضمون والتطلعات الجديدة. ونذكر من الفنانين الذين قدموا تطلعات جديدة مرتبطة بالمفاهيم الأساسية المبنية على احترام الأسس الرئيسة في الفن، بالإضافة إلى من ذكروا:

كامل قعبر، حسني أبو كريم، عدنان الشريف، محمد نصر الله، محمد العامري، رمضان عطون، هاني خزاعلة، خالد خريس، إياد المصري، حازم الزعبي، يوسف الصرايرة، محمد قيتوقة، حسين نشوان، شومان رضا، عاهد يونس، محمد الجالوس، أحمد صبيح، زياد التميمي، خضر نعيم، جمال عاشور، غسان أبو لبن، جلال عريقات، ناصر عودة، عبد السلام كنعان، محمود عيسى، رائد الدحلة، ضيف الله عبيدات، عاصم الصالحي، عصام طنطاوي، عمار خماش، علي الجابري، مأمون ظبيان، يوسف الحسيني، حسن عبيدة، يوسف بداوي، مكرم الرفاعي، هدى قاسم، نعمت الناصر، نجوى عناب، ديانا شمعونكي، مارجريت تادرس، غادة دحدلة، نوال العبد الله، لاريسا النجار، ليلى حداد، ابتهاج الاميركاني، وغيرهم..

اتسمت هذه المرحلة « بتدفق سريع ومطَّرد في أعداد المشتغلين في الفن التشكيلي في هذا البلد، وتنوع الأساليب والأشكال الفنية، وشهدت هذه الفترة أيضاً تقلباً في الأذواق، وظهرت محاولات قليلة في التجريد الهندسي والفن البصري ، مع أن الاهتمام الأكبر بقي منصباً على الأشكال المنتظمة وعلى الأسلوب الواضح، كما شهدت أيضاً هذه المرحلة بروز الاهتمام بالقضية البنائية وفلسفة العلاقات اللونية والتكنيكية إلى حد قلّت فيه بل وانعدمت المباشرة في تفسير موضوع العمل الفني، وأصبح المشاهد مطالباً أكثر مما مضى في أن يتحسس أبعاداً تتجاوز فهمه المعنوي لموضوع الأعمال الفنية.. » (30)

واتسمت هذه المرحلة بازدياد عدد النشاطات الفنية، وكذلك صالات العرض الخاصة التي ساهمت في المعارض الفردية والجماعية، كما ساهمت الندوات التي أقامتها الصالات في التعريف بالفنانين وتقديمهم إلى الجمهور والحركة التشكيلية.

## تحولات مهمة

شهد القرن الواحد والعشرين تحولاً مهماً في مسيرة الحركة التشكيلية الأردنية، وكانت هذه المرحلة من أغنى المراحل في تاريخ الفن المعاصر، لأنها أفسحت المجال واسعاً للتعبير، وأوصلت التعبير الفني بأشكاله المتنوعة إلى أكثر الصياغات الفنية عمقاً وتطوراً على مستوى التشكيل والمضامين الإنسانية وعلى مستوى التقنيات. ولكن الشيء البارز والهام في هذه المرحلة هو: تطوير لغة التعبير الفني، وربطها بالعصر الراهن، والاستفادة من التراث الإنساني لتحقيق ذلك.

وبعد منتصف العقد الأول من القرن الواحد والعشرين بدأت تزداد أهمية رعاية وزارة الثقافة للفنون حين أقرت التفرغ الإبداعي، الذي أتاح للفنان التشكيلي فرصة التفرغ مدة عام كامل، ولإنجاز مشروع فني يتقاضى عليه الفنان 15،000 ألف دينار كمكافأة.. كما بدأت وزارة الثقافة برصد الميزانيات لاقتناء اللوحات من المعارض والفنانين، لأنها شعرت بأن هذا الإنتاج له أهمية دعائية، وله قيمة مادية كبيرة، لكن هذه المقتنيات لا زال ينقصها متحف للفن الأردني المعاصر.

ومن التحولات المهمة أيضاً، أن العديد من الفنانين استطاعوا السيطرة على الأدوات ومهارة الأداء، وامتلاك ناصية لغة الفن الرفيعة الراقية، نذكر منهم: «إياد المصري، كمال عريقات، كمال أبو حلاوة، إحسان البندك، محمد أبو عزيز، محمد الدغليس، عرفات النعيم، أحمد شاويش، محمد البربري، ميشيل عجيلات، احمد صبيح، خلدون أبو طالب، إبراهيم شاكر، أديب عطوان، خيري حرز الله، زياد مهيار، محمود أسعد، شادي غوانمة، عصام البزور، محمد عوض، جويد رشدي، هيلدا الحياري، مها محيسن، روان العدوان، سمر حدادين، عبير الحنبلي، فايزة حداد سناء المصري، لحاظ أبو كشك وغيرهم «.

وما يثير الانتباه أن بعض الفنانين الشباب قد اعتمدوا على أنفسهم ، ولم يخضع أي منهم للتعليم في كليات فنون أو معاهد مختصة. وبعضهم الآخر تعلم في محترفات فنانين، والكثير من هؤلاء الفنانين الشباب قد طوروا ملكاتهم الإبداعية من خلال كليات الفنون والورش الفنية، والاحتكاك المباشر مع الفنانين الكبار، لذلك جاء التنوع الفني شاملاً لمختلف العناوين الجمالية.

## الألفية الجديدة.. تطور ونمو

خطت الحركة التشكيلية الأردنية خلال العقد الأول من الألفية الجديدة خطوات تفوق عمرها الزمني، وقد نراها في موقع مماثل لحركات سبقتها في دول أخرى، وأصبحت الحركة التشكيلية الأردنية في مستوى لا بأس به بالقياس إلى الفترة الزمنية القليلة التي بدأ ينشط خلالها بالشكل الملحوظ. ومما لا شك فيه أن الأنظار أصبحت تتجه إلى الفن التشكيلي الأردني وتتوقع منه المزيد من التطور والنجاح على المستوى المحلي والدولي، كنتيجة طبيعية لما تقوم به رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين من دعم وتشجيع للفنانين، وإقامة الندوات والورش

الفنية والملتقيات التشكيلية والمعارض الخاصة والجماعية لهم.

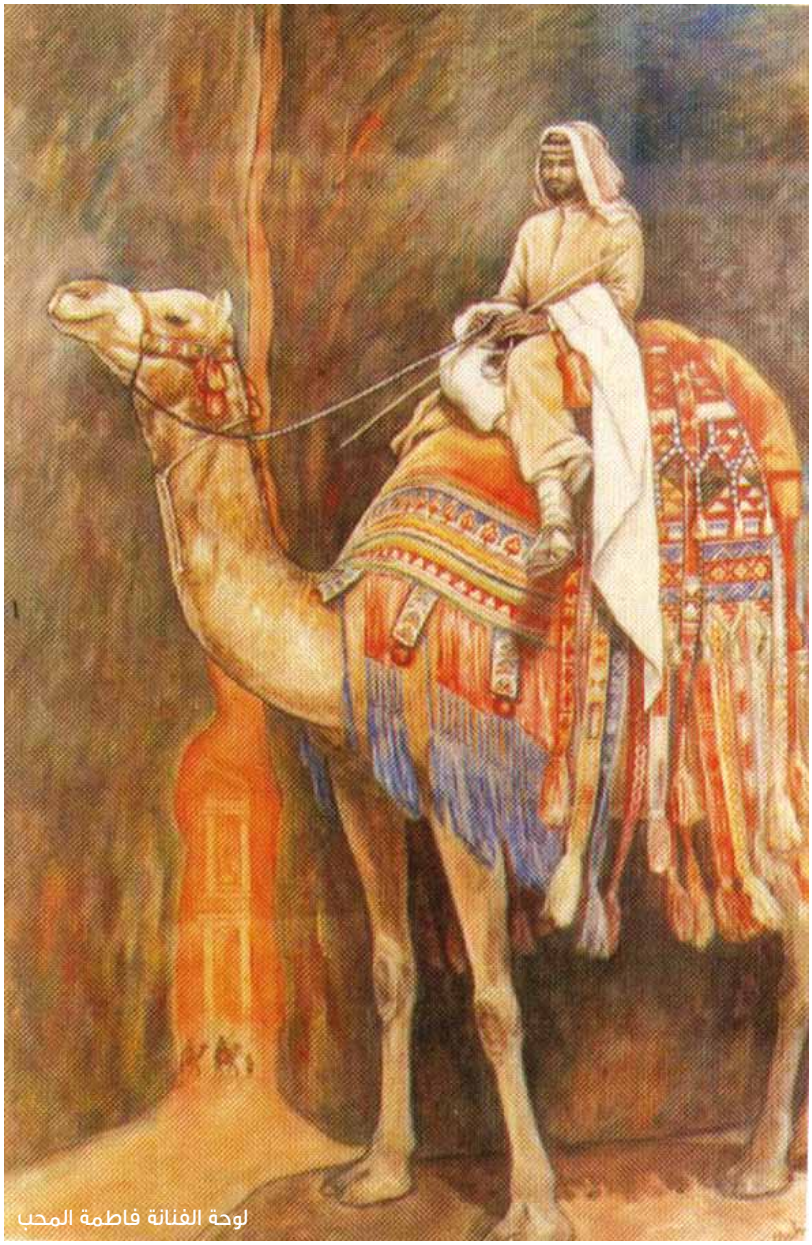
ولا يفوتني أن أذكر أيضاً الدور الإيجابي للرابطة في إشراكها فنانين من الأقطار الشقيقة والصديقة في معارضها الفنية، وكذلك إتاحتها الفرصة لهم، كي يعرضوا في صالة الرابطة، مما كان له الأثر في إتاحة المجال أمام الفنانين الأردنيين للتعرف على بعض الاتجاهات والتجارب الفنية.

أما عن مسار الحركة التشكيلية الأردنية واتجاهاتها على المستوى المحلي والخارجي خلال العقد الأول من الألفية الجديدة، فهي تتطور وتنمو وتتنوع، والفضل في ذلك يعود لقطاعين هما: وزارة الثقافة وأمانة عمان الكبرى. وهذان القطاعان هما داعمان وشريكان لرابطة الفنانين، ومن خلال دعمهما المالي أخذت الرابطة على عاتقها وضع البرامج والخطط. وفي السنوات الأخيرة خطت الرابطة لنفسها، مجموعة أصداء، شدت انتباه الدارسين، والباحثين، والنقاد، والإعلام المحلي والعربي.

وكان لدور الرابطة أكبر الأثر في بروز الحركة التشكيلية الأردنية التي ظهرت بصورة مشرفة في السنوات الخمس الأخيرة، وخاصة في المعارض المقامة، والمؤتمرات والملتقيات التشكيلية والورش الفنية.

وخلال هذه المرحلة من النمو والتطور تأسس في الجامعة الأردنية في عام 2002 كلية الفنون والتصميم، كما بدأت وزارة الثقافة بالمساهمة في تشجيع الفن التشكيلي عن طريق دعم الفنان من خلال الاقتناء، ومن خلال المسابقات الفنية للفنانين الشباب، ويصاحب هذا المسابقات عادة لجان تحكيمية من الفنانين والنقاد، ومعارض، ومكافآت مالية للفائزين.

وأما من حيث مسار الحركة التشكيلية، فإن الخطوات تبشر بالخير، حيث ظهر هناك العديد من الفنانين الذين ظهرت شخصياتهم وأخذت في التطور والظهور، ومنهم من استطاع أن يجعل له نمطاً وأسلوباً خاصاً به، وبعضهم الآخر أخذ في الاستمرار وتطويع مذاهب الفن بتقنياته المختلفة، لتخدم الموضوعات التي يريد الفنان أن يعبر عنها، بما يتناسب وتطور الفنون والمحيط الذي يعيش فيه الفنان.



لوحة الفنانة فاطمة المحب

ولقد ظهرت في هذه المرحلة تجارب فنية شبابية، مثّلت قمة التمرد على كل ما هو تقليدي في التعبير الفني، وهذه التجارب التي استقطبها أصحاب صالات العرض، أخذت على عاتقها التجديد، وشق الطريق أمام التيارات الفنية على اختلاف أنماطها، وبشكل خاص فنون ما بعد الحداثة، فراحت تجرّب بوعي وحذر معاً، بينما اكتفت بعض التجارب الأخرى باللعب على السطوح. وبين هذا وذاك برزت أسماء درست في أكاديميات فنية وأخرى لم تدرس الفن في الأكاديميات، لكنها حققت قدراً متبايناً من مهارة الأداء، وامتلاك الأدوات، وأخذت لوحاتهم دورها التغييري، وفرضت نفسها، وأثبتت وجودها، ودخلت المنافسة بقوة، وجعلت لها موقعاً ومكاناً بين التجارب الفنية، نذكر منهم:

«جهاد العامري، إبراهيم الخطيب، عماد أبو حشيش، غاندي الجيباوي، عبد المجيد حلاوة، محمد السمهوري، سهيل بقاعين، حكيم جماعين، وليد اقصوي، عماد مدانات، مجدي مشاقبة، عبد الله منصور، يعقوب العتوم، يونس العمري، محمود شاهين، ياسر وريكات، مها خوري، فاطمة بور حاتمي، أنيسة أبو بكر، دانا عمرو، ديالا الدغليس، مرام مجدلاوي، فادية عابودي، فايدة ماتوخ، آلاء يونس، أمل إبراهيم، سحر العلي، هناء الخضور، ندى عطاري، دلال يوسف، هبة إبراهيم، ماجدة البرغوثي، ييلينا دافيدوفنا، مليحة عزو، رحاب صيدم، أحلام حميدان، نوال عبد الرحيم، شادن أبو يوسف، إيمان الحاج قاسم، رنا حتاملة، أسيل عزيزية، عبير ضمرة، خلود الجمل، ميرفت حمدي، رولا حمدي، هيام الحنيطي، مها شاهين، هبة جرار... وغيرهم.

« إن تطور مسيرة الحركة التشكيلية الأردنية جاء على يد الفنان الأردني، وكل إنجاز تحقق لها إنما كان بفضل هذا الفنان وحده، وثمرة لجهده وتعبه، ووقوفه في مواجهة ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة. وبالمثابرة والممارسة وعدم الاستسلام، استطاع هذا الفنان أن يبني حركة فنية متميزة، ويعبر عن رأيه ويفرض وجوده على مجتمعه، ويعمل من أجل مستقبل فني أفضل «. (31)

## التقنيات والاتجاهات الفنية السائدة

ومارست أشكال التعبير المتنوعة من تصوير / رسم، ونحت وجرافيك... وكانت تقنية التصوير الأكثر انتشاراً بين فناني المملكة وبعدها يأتي الجرافيك، ثم يأتي بعدها النحت والخزف والزخرفة وفنون ما بعد الحداثة.

أما الاتجاهات الفنية؛ أي المرجعية الفنية التي يمكن أن تنسب إليها مجمل الأساليب الفنية للفنانين التشكيليين الأردنيين، فهي الواقعية، التأثيرية أو الانطباعية، والتكعيبية، والتعبيرية، والسريالية.

لوحة الفنان فاروق لمبز

كان الفنان التشكيلي الأردني وريث حضارة عريقة، متجذرة في الأرض منذ آلاف السنين، لذلك اتسمت حركة الفن التشكيلي الأردني- التي اختصرت المسافات الزمنية وشهدت من بدايات خمسينات القرن الماضي حتى الآن من دون انقطاع- بخطوات متلاحقة من التطوير والاهتمام حتى وصلت إلى المستوى الذي نشهده اليوم، كما اتسمت بالانفتاح على الأشقاء والأصدقاء والتواصل معهم في الملتقيات والبينياليات والمؤتمرات والمعارض والورش الفنية وتبادل الخبرات، كما اتسمت بالتنوع في اتجاهات التشكيل ومدارسه المختلفة، لكن هذا التنوع في مجمله والذي تمثله الآن رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين يعبر عن مناخ وتاريخ وحضارة وثقافة الأردن.

إن مسيرة (60) عاماً من التشكيل الأردني، مسيرة طويلة نسبياً، ونظراً لعدم توفر المراجع فإن أي محاولة للتأريخ لها لا بد من أن يشوبها الاختصار، لكن الهدف النهائي ليس التاريخ بعينه، ولكن تقديم أهم المحطات في التاريخ التشكيلي الأردني والوقوف عند أهمها، من أجل إعطاء صورة تقريبية عن تلك المسيرة.

**الهوامش:**

1 ـ د. محمود صادق: الفن التشكيلي الأردني ، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأم في تاريخ الأردن (32)، 1995، ص: 11.

2 ـ المصدر السابق: ص: 23، 25.

3 ـ المصدر السابق: ص: 45.

4 ـ المصدر السابق ص: 26.

5 ـ المصدر السابق: ص: 47.

6 ـ المصدر السابق: ص: 35.

7 ـ المصدر السابق: ص: 37.

8 ـ المصدر السابق: ص: 43.

9 ـ الفن المعاصر في الأردن: وجدان علي، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، 1996، ص: 13.

10 ـ مصدر سبق ذكره: د. محمود صادق: ص: 21.

11 ـ المصدر السابق، ص: 17.

12 ـ المصدر السابق، ص 69.

13 ـ مجلة عمان: العدد (83)، أيار 2002 ، ص: 4.

14 ـ مصدر سبق ذكره، الفن المعاصر في الأردن: ص: 17.

15 ـ المصدر نفسه، ص: 19.

16 ـ المصدر نفسه.

17 ـ مصدر سبق ذكره: مجلة عمان: ص: 5 و 6.

18 ـ رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين: دليل المعرض السنوي الثاني للفنون التشكيلية من 29 / 12 / 1980 ولغاية 3 / 1 / 1981 ـ قصر الثقافة بمدينة الحسين للشباب ـ ص 4 و 5.

19 ـ مصدر سبق ذكره: رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين ـ ص 5.

20 ـ مجلة أفكار: مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة ـ العدد (62) شباط 1982، ص 138 و 139.

21 ـ المصدر السابق.

22 ـ المصدر السابق: ص 139.

23 ـ مصدر سبق ذكره: رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين ـ ص 5.

24 ـ مجلة عمان: العدد (83)، أيار 2002 ، ص: 11.

25 ـ المصدر السابق: ص 12.

26 ـ مصدر سبق ذكره: رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين ـ ص 3.

27 ـ مصدر سبق ذكره: د. محمود صادق: الفن التشكيلي الأردني، ص: 82.

28 ـ المصدر السابق.

29 ـ مصدر سبق ذكره: مجلة عمان، ص: 7 .

30 ـ مصدر سبق ذكره: رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين ـ ص 5.

31 ـ مصدر سبق ذكره: الفن المعاصر في الأردن: ص: 37.

**المراجع:**


1 ـ الفن التشكيلي المعاصر في الأردن: ذيب حماد، دار فيلادلفيا للنشر، عمان 1972.

2 ـ بانوراما الفن التشكيلي في الأردن: محمد أبو زريق و أحمد الكواملة، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط 1، 1990.

# الفن التفاعلي ..
# بين التجريب والتجديد

يوسف الصرايرة / الأردن

لقد ظهرت في الآونة الأخيرة أطر فنية حديثة أصبحت تواكب روح العصر من حيث التجديد والتجريب، وارتبطت بشكل كبير بالوسائط التكنولوجية التي أصبحت تشكل حالة متعلقة بالحياة المعيشة، ولأنه ليس بمقدور الفن أن يكون بمعزل عن هذه التطورات التي تسود العالم من حيث اتساع رقعتها الرقمية، فقد أضحت هذه المتغيرات تشكل حاملاً جديداً ومؤثراً في الحياة الفنية الحديثة لها خاصيتها الفنية التي تعتمد على أشكال تلبي الحاجات الفنية الجديدة، لهذا برزت في الآونة الأخيرة ظواهر فنية قامت على أسس التجريب والتحديث والتشارك منها على سبل المثال لا الحصر: الفن الرقمي وفن الفيديو آرت والفن الغرافيتي والفن التفاعلي.

ويعود تاريخ الفن التفاعلي إلى ستينيات القرن الماضي في أمريكا وانتشر بعد ذلك إلى القارة الأوروبية ويعود انتشاره إلى البيئة الحاضنة الحقيقة له وهو انتشار التكنولوجيا في تلك البلاد بشكل كبير الذي ساهم فيما بعد بظهور جماعات تبنت هذا التيار الجديد الذي سمي «بالفن التفاعلي»، ومن مزايا هذا الفن الجديد أنه يشكل صورة غير نمطية عن نظيره من الفنون الحديثة، ويلامس الحس الإنساني من خلال مخرجات الفعل

الاجتماعي، ومن مزاياه أيضاً أنه حاول فهم الثقافة كركن مهم لتقديم العمل الإبداعي واعتماده كحالة اجتماعية من أجل خلق فكر جديد يأخذ على عاتقة التغير في الثقافة المجتمعية من خلال العمل التطبيقي في الفضاء الفني، وهو بذلك يقدم نفسة كأسلوب له قدرة على الفهم والفعل على حدٍ سواء ومن خلال إحداث التغيير في المجتمع.

وباعتبار أن الشباب يتمتعون بروح التجديد والتجريب من خلال طرحهم لأشكال فنية مبتكرة خارجة عن المألوف، فقد ساعد ذلك في ارتفاع وتيرة الفن وتبنيه لفكرة التشاركية في العمل الإبداعي من خلال جعل المتلقي جزءاً فاعلاً وحقيقياً في الإنجاز الفني، ودون إغفال المحيط من ذلك، وتخطى القوالب القديمة التي ارتكزت على قواعد حسية خارج أطار المألوف وسمحت بفتح آفاق مبتكرة وخلاقة بالاستفادة من المفردات المتاحة وغدت تعتمد على التفاعل بين الفنان والمتلقي والعمل الفني نفسة، وأصبح الفنان جزءاً من العمل كتكوين فني ضمن فضاء رحب خارج صالات وقاعات العرض.

ولو عدنا إلى الوراء قليلاً نجد أن العمل الفني يعتمد تفرد الفنان ونزوعه إلى الاستقلالية في الإنجاز الفني الذي لا يتسع إلا لفضاء الفنان نفسة تاركاً المتلقي يشارك بإحساسه وحوارة الذهني فقط دون السماح له بالتدخل المباشر في العمل، ودون أن يترك أثراً فنياً واضحاً في سطوحه. وقد حاولت الأساليب الكلاسيكية التصدي للفن الحديث بشتى الطرق؛ ولكن اساليب الفن الجديدة لهذا الفن قد أوجدت لنفسها خاصية متميزة عن أقرانه من الفنون.

إن المتابع لهذا التيار الجديد يلمس أن هناك ممارسات مختلفة عما سبق وذلك بتخطّى القوالب التقليدية من خلال إقحام العناصر الحسية في الإنجاز الإبداعي من أجل خلق تفاعل بين المتلقي والعمل الفني، وتوظيف مهمة اجتماعية جديدة لم يعهدها من قبل، ومن سماته أيضاً أنه يجمع بين الأجناس الفنية المختلفة مثل الرسم والنحت، والتشكيل والفيديو، ومن التجارب اللافتة لهذا التيار أنه استطاع إدخال الجمهور في الفضاء الفني كعنصر رئيسي في العمل ، عن طريق طلاء الجسم باللون مثلا، واستخدام التفاعل الجرافيكي مثل الإسقاط الضوئي من أجل خلق تزاوج بين اللون الرقمي والجسد، بالإضافة إلى استخدام عوالم مرئية افتراضية استطاعت تسجيل لحظة إنجاز العمل بشكل مباشر وسرعان ما تنتهي بانتهاء التأثير الضوئي نفسة.

إن هذه الأطر الجديدة التي ارتكز عليها «الفن التفاعلي» استطاعت أن تجد مفاهيم مختلفة وتجلت في أن يكون الفعل في الشارع ليصبح أداة اتصال تربط الفنان بالمتلقي بشكل مباشر مما عظم القيمة الاجتماعية له وأوجد دوراً جديداً وبالتالي

أتاحت للفرد العادي أن يساهم في صنع الحدث الإبداعي بشكل مباشر، بالإضافة إلى مساهمته في تقليص الهوة بين الفنان والمتلقي، وساهم في التشارك مع المحترفين من الفنانين.

والمتابع لهذا التيار يجد أنه لم يحظ بالقبول منذ بداياته إذ واجه الكثير من الانتقاد من الفنانين والنقاد الذين بقوا رهن الأطر التقليدية والمنهجية التي حافظت على كينونتها منذ زمن طويل ولكن اجتياح التكنولوجيا للحياة قد فرضت هيبتها الجديدة وبشكل لافت.

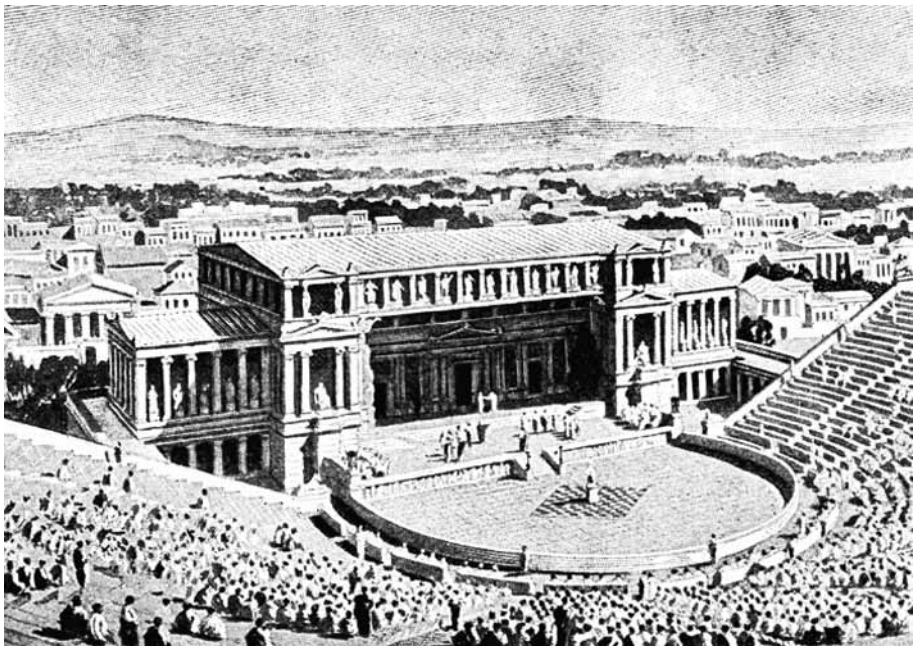
إن لوسائل الاتصالات الحديثة دوراً كبيراً في التأسيس لهذا الفن خاصة بعد ظهور بعض الفنون الجديدة مثل الفنون الرقمية وهذا يعود بفضل الإنترنت ووسائل الاتصال الحديثة وظهور إمكانية أوسع لمشاركة الجمهور.

وانطلاقاً من خصائص هذا الفن نجد أنه يشكل حالة غير نمطية عن سواه من الفنون الأخرى في الفن المعاصر، ومن مزاياه أنه يقترب من الفعل الاجتماعي، محاولاً فهم الثقافة كجزء أساس في الحياة وجعل الفن حالة حياتية لا تقتصر على أهل الفن فقط بل تعدت ذلك في التشارك في العمل الفني المجتمعي، وبالتالي تمكنت هذه الجماعات من تبنيه اجتماعياً لإحداث التغير والتثقيف المجتمعي، وقد جاء كرد فعل على السلوك الاجتماعي السائد، وتقول الفنانة الفرنسية فيرونيك أوبويي.. «هذا التفاعل المتجدد مع الجمهور يغذي المخيلة ويفتح للفنان آفاقاً جديدة، لكنه لا ينسى أن يمتعه ويبعث البهجة في قلبه».

وفي الختام نجد أن الفنون الحديثة استطاعت أن تجد لنفسها مكاناً اجتماعياً جديداً لا نستطيع إغفاله إذ أضحت تشكل ركناً مهماً في العملية الابداعية المعاصرة، وبالتالي تصبح هناك مسؤولية مهمة تقع على عاتق الفنان في إيجاد الطرق المناسبة في إخراج مكنونات المتلقي من خلال العمل الإبداعي سواء كان في التفاعل أو في إكسابه المهارات الفنية المناسبة بالإضافة إلى تحويل الطاقات المكبوتة إلى فعل إبداعي ناجز ومؤثر في المحيط، الذي ترك أثراً مختلفاً وفاعلاً في حركة الإبداع.

تخطيط للفنان أيمن غرايبة - الأردن

2013



مسرح يوناني قديم

# التعبير عن الحتمية في المسرح القديم

د. محمد خير الرفاعي / الأردن

سعى الإغريق إلى تمثيل العالم في إطار متكامل يقتنع به العقل، وتمتنع فيه الردة والنقص، وقد أدركوا أهمية العقل وقدرته الكبيرة، على إصلاح أمر النفس والحياة، إلا أن هناك أشياء تتغلب على هذا العقل، وهذا ما يسميه بروميثيوس بالضرورة الحتمية، حيث لا تتفق الطبيعة مع حاجات الإنسان وحيث توجد إرادة الآلهة والقدر، ومثال ذلك التعارض الذي حدث بين إرادة الإغريق في الذهاب إلى طروادة، وتوقف الريح وعدم مساعدتها لهم، مما دفع أجاممنون إلى تقديم ابنته قرباناً للآلهة، تبعاً لإيماناته. وما الاختراعات والاكتشافات، إلا محاولة من الإنسان لتخطيّ الطبيعة وترويض عداوتها، وهذا ما قاله بروميثيوس نفسه. وفي هذا إشارة إلى التقدم الفكري الذي كان لدى الإغريق. فالإنسان لا يختار مصيره، بل يأتي مثقلاً بما فعله والده قبل مجيئه، وهكذا تحل عليه اللعنات.

**فما هو يا ترى أسلوب التعبير التمثيلي عن الحتمية ؟**

إن تطورات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو، لا بد أن تتسم بالحتمية، التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته، هو التطور الوحيد المحتمل، وأنَّ الحدث الدرامي لا بد من أن يكون جاداً ؛ بمعنى أن خطوات تطوره لا يمكن الرجوع عنها ، وبمعنى أن البطل التراجيدي – بعد وقوع الخطأ– لا يستطيع العودة، ولكن يتم استئصاله تماماً، بعكس الكوميديا، التي تمكِّنه بعد الخطأ من العودة إلى موقفه في المجتمع.

ومثال ذلك موقف أوديب، فبعد أن أدرك أنه قاتل أبيه ومتزوج أمه، فقأ عينيه ونفى نفسه، في حين أن والدته قتلت نفسها. وقد استخدم أرسطو لفظة hamartia التي تؤخذ على أنها الخطأ المأساوي الذي يقع به البطل. والكلمة أساساً تعني ضعفاً أساسياً في شخصية الإنسان يستحق عليه العقاب. ويختلف نوع الضعف البشرى من إنسان إلى آخر، فنجد عند مكبث الطموح الزائد، بينما نجد أوديب يمتاز باندفاعه وتهوره وعناده، بل نستطيع القول إن محاولة أوديب ذاتها للهرب إلى طيبة بعد سماعه بقصة النبوءة، هي الخطأ المأساوي بعينه .

فـإذا كـان الأمـر على ما بيَّنّا، حـول حتمية إتمـام البطل المأساوي للفعل، وعدم قدرته على الرجوع عن ذلك بعد وقوعه في الخطأ، فهل يعني ذلك أن التعبير التمثيلي عند ذلك البطل، يتخذ بُعداً واحداً، يتسم بالجدة والصلابة والحدة، وتجنب روح الاعتدال ؛ أو ما أسماه أرسطو (بالصوفوسيني) مع الظهور بعامّة بمظهر التطرف أو (الاغريس) بما يتطلب من الممثل لوناً أدائياً وإيقاعياً.

ففي مسرحية (أنتجونا) ، في المشهد الذي يجمعها مع كريون والحارس، نجد أن التأثير الدرامي يصدر من كل شخصية على حدة، تبعاً لموقفها الخاص من الحدث الذي يجمعهم، فالحارس قد وجد في الموقف فرصته للهرب وتبرئة نفسه، أما أنتجونا وبحكم وقوع الفعل، فإنها تقف جانباً بنشوة، فيما يشبه الإيمان الصوفي، بعيداً عن المشهد، أما كريون فيواجه الأخبار الغريبة والعجيبة، ذلك أن المتمرد هو ابنة أخيه، وليس شخصاً عميلاً أو غريباً عنه.

وفي (أوديب الملك) نجد تطور أوديب من الخوف إلى العزم واليقين، وتطور جوكاستا من الأمل، مروراً بالثقة، وانتهاءً بالرعب، وفي هذا خلق لمجموعة من الإيقاعات المتداخلة بصورة رائعة. « وقد استخدم بعض الممثلين اليونانيين.... ما أسماه ستانسلافسكي بالذاكرة الانفعالية، لكي يكتشفوا بصدق، ويصغوا لمشاعرهم، مثل (بولس) من (أيجينا)، الذي عدّه الكثيرون أعظم ممثل في عصره، حين قام بدور اليكترا، فأخرج من القبر الجرَّة، التي فيها رماد ابنه، واحتضنها كما لو كان فيها رفات (أورسيتس)، وملأ المكان، ليس بمظهر الأسى أوبما هو تقليد له، ولكن بحزن صادق، وتفجّع حقيقي. وهكذا بينما كان الأمر يبدو أن هناك مسرحية تمثل، كان في الواقع حزن حقيقيّ يعرض «.

وفي مسرحية أوديب الملك – وبالنسبة لواقع حال الممثل اليوناني قبل الميلاد - تأتي شخصية كريون ككل واحد مطلق ومنعزل وحقيقي، بحيث تتحدد ملامحه بعيداً عن شخصيته هو؛أي الممثل، ثم توضع متشابهة، في كل من مسرحيات (سوفوكليس) الثلاثة. ونستطيع الافتراض أنه لم يحاول ممثل يوناني واحد، تشخيص (كريون) من خلال ما عرفه، بطريقة أو بأخرى، عن ذلك الملك، من الدقائق الفعلية لسيرته فحسب، أو بموازنة فحوصاته الذاتية، أو دراساته الحياتية، أو ذكرياته الانفعالية، أو حتى تخيلاته فحسب، فبدلاً من ذلك، تخيل الممثل اليوناني (كريون) على نحو مختلف، تبعاً لفهمه لبناء المسرحية العضوي، وأسلوبها وفكرتها.. لقد جعل (كريون) شخصية وظيفية مختلفة على نحو فريد، في كل واحدة من المسرحيات الثلاث المختلفة في بنائها. ففي أوديب الملك يقوم كريون بأشياء محددة، وهو هنا شخص واحد، وفي أوديب في كولينوس يفعل كريون أشياء مختلفة، (وربما بشكل أو بأسلوب مختلف) وهو

هنا شخص آخر، وفي أنتجون نجد (كريون) شخصية أخرى، أكثر اختلافاً في تصميمها. صحيح على نحو ما، أنَّ كريون هو الرجل نفسه في التراجيديات الثلاثة.... ولكنه كشخصية للتمثيل، هو في كل حالة، شخصية مختلفة، على نحو متميز، وموظفة بتناغم في كلٍ مختلف، ومتميز أيضاً .

إذن كانت كل شخصية منسجمة مع ذاتها، ومع طبيعة الدور المسند إليها، بحيث تقنع الجمهور بطبيعتها الدرامية، وتصبح قابلة للتصديق في سياق المسرحية في مجموعها، فقد أدرك اليونانيون أن صنع شيء دون هدف فني، هو في الواقع صنع لا شيء على الإطلاق.

أما مسرحية فيدرا لراسين، ففيها يحمل الفعلُ في الحبكة ضحيته التراجيدية، إلى مصيرها المحتوم، في موقف اعتراف بالذنب، على الملأ، بكلام موجه إلى الزوج، فها هي فيدرا تحتضر في المشهد الأخير من المأساة، وتقول :

لم يبق من عمري غير لحظات قصار، فأصغ إليَّ يا ثيسيوس، أنا التي دفعتني القحة إلى التطلع بعين دنسة زانية، إلى ابنك الطاهر البار، فقد أشعلت السماء في قلبي نيران عاطفة مشؤومة، تعهدتها إينون الملعونة، ثم خشيت أن يفضح هيبوليت – وقد عرف ما أجد– سر هذا الهوى، الذي عافته نفسه، واستغلت الغادرة ضعفي الشديد، فأسرعت إليك تلقي التهمة عليه، ولقد كفّرت عن جرمها، وفرت خشية غضبي، تلتمس في أمواج البحر عذاباً، هو أرحم ما يكون العذاب ! وكان في استطاعتي أن أقضي على حياتي بالسيف، ولكني تركت الفضيلة المظلومة، تهز بصرخاتها أركان ضميري، وأردت أن أنشر بين يديك صحيفة ندمي، لأطيل عذابي، وأنا أهبط إلى عالم الموتى، لقد تجرعت سماً جاءت به الساحرة " ميدية " من أثينا، وتركته ينساب في عروقي الملتهبة، وهاهو ذا يصل إلى قلبي فيشيع فيه، وهو يحتضر برداً، لا عهد لي به، والآن لم أعد أرى السماء والزوج، اللذين يؤذيهما وجودي، إلا من خلال غشاوة. ألا إن الموت قد استلب النور من عيني، وكانت نظراتهما تلطخ وضح النهار، فعاد إليه صفاؤه ونقاؤه كاملاً.

سوفوكليس

وكذلك هو واقع الحال، لشخصيات أخرى متعددة في التراجيديات القديمة، نجدها مدفوعة إلى الخطأ التراجيدي، ومواصلة السير بعد وقوعها فيه، حتى نهاية طريقها المحتوم، وكذلك الأمر لهاملت وماكبث وعطيل والملك لير، بغض النظر عن أن الحتمية التراجيدية عن شكسبير، مدفوعة بإرادتين متوافقتين، هما إرادة الغيب متمثلة في الأشباح أو الأرواح بديلاً عن الآلهة القديمة، وإرادة البطل نفسه في ظرف اجتماعي ونفسي معين، ذلك أن كل شخصية مما ذكرنا لها نفس السمات الجادة والحادة والصلبة أو العنيدة وغير المتراجعة.

وذلك كله يطبع التعبير، سواء في النص، أو في العرض المسرحي نفسه بتلك السمات، ليتخذ التعبير إطاراً يعكس تلك السمات، فيدل على مأساوية تلك الشخصية. وهذا لا يمنع بالقطع من أن تكون للشخصية تعبيرات فرعية، نابعة من الموقف الذي يصوره لنا الحوار، وفق دوافع وعلاقات منصوصة في الحدث المسرحي، في البناء الدرامي في النص، أو مرسومة بتفسير المخرج والمؤدّي في العرض المسرحي، الذي يجسد ذلك النص نفسه، أمام جمهور المتفرجين.

إن لغة السرد كانت أداة المسرح الإغريقي للتعبير عما هو خارج حدود الزمن، أو خارج حدود المنظر، أو المكان الذي يدور فيه الحدث. فكثيراً ما اتخذ التعبير في التراجيديا سواء الإغريقية أو التراجيديا الشكسبيرية – في عصر النهضة – صورة الحكي عن

المسرح الجنوبي في جرش

طريق السرد، أو الوصف بطبيعة المكان أو المنظر أو المناخ، أو لما مضى من الحدث الممثل، وهذه كانت على الأغلب تسلم للجوقة، وأحياناً بمشاركة أحد الأبطال، كمثال ذلك مشاركة اليكترا في (حاملات القرابين) في مشهد قبل وصول أوريست.

وكلام الكورس في مسرحية عابدات باخوس ليوربيديس :

« الكورس :.. أوو ! هيا أيتها الباخيات

أوو ! هيا أيتها الباخيات

أنشدن مآثر ديونيسيوس

على دقات الدفوف الرخيمة، وفي بهجة مجدن

الإله إيفيوس بصيحات ونداءات فروجية،

بينما يرسل الناي المقدس

ذو الصوت العذب نغماته المقدسة

التي تصاحب صخبكم بين الجبال، بين الجبال

سعيدة هي – مثل مهرة في المرعى بجوار أمها –

سعيدة تلك الراقصة الباخية التي تقفز

بقدمين سريعتين وأطراف خفيفة ".

وهذا الأسلوب سائد كتيار في القرن العشرين، عند الكتّاب الذين يتناولون الأساطير والأبطال لدى الإغريق، سواء كانوا ملحميين كبريشت أو عبثيين أو وجوديين.

غير أن الأداء أو التعبير السردي هنا ليس محاكاة لفعل، بقدر ما هو محاكاة لذلك الفعل، إذ يعيد الممثل تصوير الفعل الماضي.

فإذا كانت مسرحية (بروميثيوس) هي محاكاة لفعل إله البشر بروميثيوس، ومحاكاة لفعل رب الأرباب زيوس، رداً على بروميثيوس، كونها تصور العقاب الذي أنزله رب الأرباب زيوس على إله البشر بروميثيوس، لمساعدته للبشر بسرقته النار لهم، لتساعدهم على النهوض إلى طريق العلم والمعرفة، لذلك كان على بروميثيوس وأبنائه من البشر، دفع ثمن التقدم والمدنية ألماً وشقاءً، حيث يتم توثيق بروميثيوس لينهش الطير كبده، الذي ما أن ينتهي حتى يتجدد.

ومع أن المسرحية هنا لا تحاكي أخلاق بروميثيوس، أو أخلاق زيوس، إلا أنها محاكاة لفعل كل منهما في مواجهة الآخر، غير أن اعتماد لغتها الحوارية على السرد أو الوصف، تشكل ظاهرة أو سمة غالبة عند أسخيلوس، كما في بقية أعماله المسرحية (الثلاثية) ولا نغالي إن قلنا إنها ظاهرة في النصوص المسرحية القديمة.

إذن يعد فن السرد من الفنون القديمة الجديدة، ذلك أنه يعود إلى الأزمان السحيقة، فهو من الفنون المسرحية التي صاحبت ظهور المسرح والتمثيل الصامت.

ويرى جون درايدن أن الحكي القائم على السرد في الحوار المسرحي، يُستعان به عندما يتجنب الشاعر أو المؤلف " تقديم الأحداث التي تسميها القسوة، فتبعت فينا النور، أو تلك التي يستحيل وقوعها، فلا يمكن تصديقها، أو هو يستطيع أن ينقلها إلى النظارة عن طريق السرد فحسب. كما أن هناك من المشاهد التي يجب أن تسرد أيضاً مشاهد الصخب والضوضاء، والمشاهد التي تجنبنا – حين نحذفها – التطويل في عرض الحبكة، وتمكننا من ضبط نسب الزمن، وهناك المشاهد القبيحة التي لا تسر الناظرين ... فهذه جميعاً يجب أن تتجنبها عيوننا.

ولا شك في أن التخلص من حالة السرد يجب أن يكون متقناً، بحيث لا يشعر المتلقي بفجوة أو تعسف في الانتقال من حالة إلى أخرى، أو انتقال الشخصية من موقف إلى آخر مغاير، أو من حدث إلى حدث آخر، فيجب أن يكون ذلك كله في إطار

من الترابط والوعي، بأن النقلة الدرامية قائمة بالضرورة على الحتمية.

وعليه فإذا كان السرد الشفهي يعد تمثيلياً في ذاته، فقد بات من الواضح في الوقت الراهن، فعندما يصل إلى حد الكمال، فإنه يكون فنّاً تمثيلياً قائماً على :

– أن فن السرد الشفهي، هو فعل اتصالي، ولهذا فإنه من الممكن أن يصبح بديلاً للاتصال، لعلاقاته بالإعلان المباشر، وما يعنيه هذا في علوم الاتصال، وما يترتب عليه من تفضيل، عند مقارنته بأساسيات الفنون التمثيلية الأخرى.

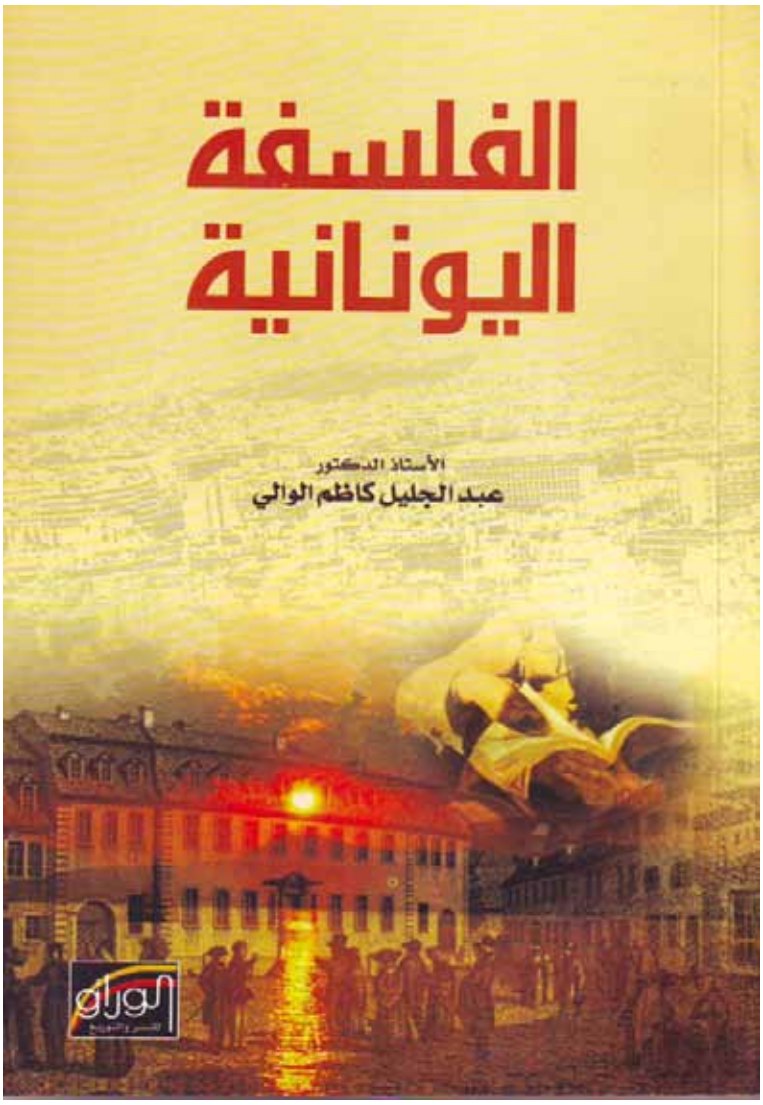
– أن فن السرد الشفهي، هو نتيجة للبحث عن التوازن بين شخصية الحكاية، وشخصية الراوي، وشخصية الشخصية الجمعية، وشخصية المكان، وشخصية الظروف، التي يروى من خلالها.

– أن فن السرد الشفهي، هو فن، حيث التوازن بين الشخصيات المشاركة في النص، ويحدد التوازن الاتصالي لوسائل التعبير، والكلمات المنطوقة، وغير المنطوقة والإيماءات.

– أن فن السرد الشفهي، يستلزم التصور الثلاثي من الراوي، وتصور الحكاية، وتصور الجمهور، وتصور الراوي لذاته.

– أن الراوي الشفهي، يروي مع الجمهور، وليس للجمهور.

وإذا كان الذي يحكي يعبر، سواء بالكلمات أو الأصوات، أو باللغات غير المنطوقة، في تلاعب بين السرية وبين استخدام المصادر التعبيرية – في حلقة اتصال مع الجمهور – فذلك الذي يدمج المهنة داخل إطار ما هو تمثيلي، ويحددها بأنها تلاقٍ مع الجمهور، ليسرد معه وليس له، حيث أن الراوي الشفهي هو الإنسان الراوي، الذي يبتكر حكايته ويعيد الابتكار فيها، ويدعو الجمهور المشارك كي يتخيل.



**المراجع :**


1. بيرجيرو، علم الإشارة " السيميولوجيا " دمشق، دار طلاس للدراسات والنشر 1988.
2. سوفوكليس، مسرحية أنتيجونا، المجموعة الكاملة، طه حسين، بيروت، ط 1، المجلد 15 الأدب التمثيلي 1974 .
3. انظر : أدوين ديور ، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ج 1.
4. جان راسين، مسرحيات راسين، مسرحية فيدرا، المجلد الرابع، ترجمة إيليا نعمان حكيم،دار المعارف 1969.
5. يوربيديس، مسرحية عابدات باخوس، ترجمة د. عبد المعطي شعراوي، الكويت، عدد 18، سلسة المسرح العالمي،1984
6. د. أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، الإسكندرية ، ط 1، مؤسسة حورس الدولية 1999.
7. فرانشيسكو جارثون ثيسبدس، مسرح السرد التمثيلي – من مسرح أمريكا اللاتينية، ترجمة د. سمير متولي، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح (17).
8. يوربيديس، مسرحية عابدات باخوس، ترجمة د. عبد المعطي شعراوي، الكويت، عدد 18، سلسة المسرح العالمي،1984.

# العبث ....
# بنتر وجائزة نوبل ... دعوة للثورة

محمد يوسف نصار / الأردن

الحروب التي يخوضها الإنسان لا يجني منها الدمار المادي فحسب، وإنما يجني منها أيضاً الدمار النفسي، وفقدان الثقة بالنفس، بل فقدان الثقة بالعالم الذي يحيط به . وإذا كانت الحرب العالمية الثانية قد خلفت وراءها الدمار في العالم كله، إلا أنها تركت لنا مجموعة من المفكرين الذين حاولو أن يصلحوا ما أفسدته الحرب.

والحروب التي نشهدها في كل بقاع الدنيا خلفت أيضاً وراءها مثقفين لا يملكون إلا الكلمة .. صرخوا من خلالها ولا من مجيب، ولكن المحاولة مستمرة ..مجموعة أحسَّت بالمعاناة من قبل، وأحست أن كل شيء ليس له معنى، وأن هذا العالم الذي نحن فيه ما هو إلا عبث في عبث ( وكأن التاريخ يعيد نفسه ) . من هنا ظهر أسلوب العبث آنذاك على أيدي مجموعة من الكتاب الشبان في فرنسا وإنجلترا أمثال ( جان جانيه، آرتوادامـوف، ألبيركامو، صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو ) هؤلاء الكتاب صاحوا مثلما المعاصرون من رواد هذا الاتجاه في وجه العالم الذي يحب الحروب ويساند من يقاتلون من أجل لا شيء.

وإذا استعرضنا تاريخ مسرح العبث الذي ظهر في أعقاب الحرب العالمية الثانية، فإننا نشعر أننا أمام أجيال من المثقفين الذين عانوا أشد المعاناة من ويلات الحروب، ولهذا كان نتاج عملهم الفني هذا الأسلوب .

أما نحن المشاهدون فنتاج عملنا هو اللاشيء، إلا الآهات ومتابعة شاشات الفضائيات العربية والعالمية؛ نبكي ونستصرخ مَن حولنا من مآسي الحروب وإحباطاتها غير الإنسانية، التي لا نرى منها أي مضمون حقيقي.

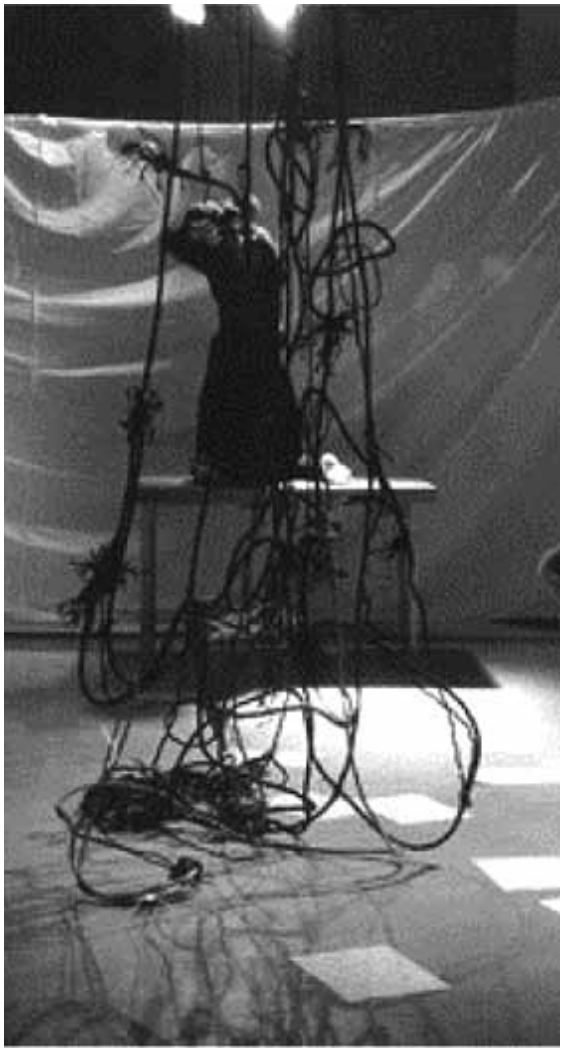
ومن الممكن تحديد نشأة أسلوب العبث بعد تأسيس كلية الباتافيزيقية على يد مجموعة من المعجبين بألفريد جاري وبرئاسة د. كال ساندو، بعد الحرب العالمية الثانية، التي أصبحب فيما بعد أكثر الحركات الفكرية في العالم الغربي إغراقا في الغرابة، وبعداً عن، وجعلوا لها تنظيماً معقداً،وأرسوا لها قواعد ولوائح مغرقة في العبثية، فأصبحت أشبه بنكتة تأخذ مأخذ الجد، وحددوا بعد ذلك منطق الأسلوب بالمنطق الذي لا يخضع لقواعد المنطق المألوفة ( ولقد كان للباتافيزيقية تأثير كبير في ما يعرف بمسرح العبث. فالقارىء لأعمال يونسكو وبيكيت وأداموف وغيرهم، يدرك أن كل مسرحياتهم -مع كل تباينها- تستند إلى فكرة أساسة،هي فكرة اللاجدوى، وأيضاً فكرة الحلول الخيالية. ففي معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق ولا تبرير، لا عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق ) . ومن ثم انتشرت العبثية في الأدب والفن الأوروبي، وانتقلت إلى العالمية المعاصرة، وخاصة في تلك الدول التي عانت من ويلات الحروب ( الأولى والثانية ).

العبث كلمة تدل على أسلوب مسرحي ظهر وانتشر بعد الحرب العالمية الثانية وما سببته من مآسٍ، أما النشأة الحقيقية فكانت في خمسينيات القرن الماضي.

والعبث أسلوب كان ألبيركامو أول من فتح بابه بالمعنى الذي يطلق به الآن على المسرح الطبيعي، وذلك في بحثه الفلسفي الذي وضعه مع أسطورة ( سيزيف ) عام 1942م . وقد عنى ألبيركامو أننا نستشعر إحساساً بالعبث وليس فلسفة عبثية، فيوجه كامي سؤالاً لا لبس فيه ولا غموض في جميع صفحات مؤلفاته تقريباً هو ( هل للحياة معنى أو قيمة؟ ) والعبث كما يقول هو أن الإنسان قد يدرك أن الجهد الذي يبذله لا طائل من ورائه، وهذا ما تمثل في أعمال كافكا الروائية وأعمال بيكيت ويونسكو المسرحية. وعلى هذا فروح العصر حاضرة في هذا المسرح وكذلك الواقع النفسي . فمسرح العبث له الآن ما يبرر وجوده . فهو أسلوب تعبيري جريء يكشف دواخل النفس البشرية وحقيقتها، التي ترفض الحرب والدمار، بالأسلوب نفسه الذي ساد بعد الحربين العالميتين؛ الأولى والثانية، فقد ساد منطق اللا منطق لأن فهم المحاذير في هذا المسرح من أساسيات علم هذا الأسلوب، وفي هذا يقول الكاتب المصري رشاد رشدي: " ثلاثة أشياء أعتقد أنها تدل على سذاجة الناقد إذا تعرض لمسرح اللا معقول أو اللا ؛ أولها أن يذمه وثانيها أن يفسره وثالثها وأسوأها أن يحدد له معنى أو بالأحرى أن يمنطقه "،ومن العبث أيضاً التفتيش عن معنى للسلوك الإنساني، وعن معنى للغة أو المضمون، لأن العبثية لغة وفكراً مجموعة من الرموز تُستخدم للتعبير عن الحالات والانفعالات الداخلية لبيئة العرض، ينقل الممثل من خلالها مشاعر المجتمع وأفكاره، فالكلمة صوت لا يدل على شيء محدد سوى نبرات صوتية تحمل تعبيرات انفعالية تجاه الموقف الدرامي، وربما تقود إلى صورة في ذهن المشاهد. فأي جملة في نص مسرحي عبثي لا تحمل معنى الجملة، وإنما تحمل معنى الفعل، فجملة "أنا أنتظر السيارة" على سبيل المثال لا تدل على الانتظار المادي، وإنما قد يفهم معناها من سياق الفعل نفسه، أو المغزى العام للمسرحية. وقد يكون معناها انتظار الموت أو الحياة أو الغنى أو أي شيء آخر غير مدلولها الحقيقي وهو انتظار السيارة. ومن هنا تستخلص الفكرة من باطن المعنى ومن لا وعي المشاهد، لأن الكلمة أو الجملة عبارة عن رموز لا تقود إلى تطور الفعل وتبقى ظاهرة انفعالية تظهر مشاعر الممثل فقط، وتتميز اللغة في أن:

- جملها محدودة.
- معناها يظهر من خلال الحالات التعبيرية والحركية.
- تبقى ظاهرة صوتية فقط.
- لا تعتبر وسيلة اتصال مع الآخرين، وهي وسيلة اقتراب لا تقود إلى الفهم ولا تشبه لغتنا، وتؤدي إلى اللا معنى، ولا يحدث الاتصال بين بني البشر.

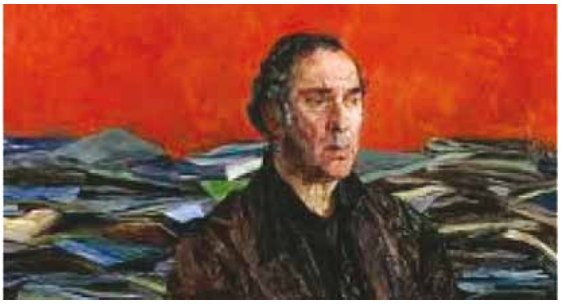
هناك إذن تحطيم للغة وتجريدها من المعنى وتلاعب بالألفاظ .



وعلى هذا يبقى مسرح العبث تعبيراً عن روح العصر وروح الإنسان – همومه، مشكلاته، قضاياه . وفي مسرح العبث لا وجود للتطور المنطقي للحدث، ولا وجود للشخصية بالمعنى المألوف، ولا وجود للزمن أو إيصال المعنى إلا في ذهن المتلقي الذي يمتلك التأويل والتفسير، لأنه لا يمكن إيصال المعنى عن طريق التسلسل المنطقي للحدث كما في المسرحيات الواقعية أو عن طريق الإقناع الفكري كما في مسرح (بريخت)، بل يكمن إيصال المعنى عن طريق الهزة الدرامية.

فمسرح العبث يقوم على فلسفة روحية وذهنية. فعبثية هذا المسرح منطلقة من نظرة الإنسان إلى عبثية الوجود الذي أصبح بلا معنى وسط هذه الأحداث التي نحياها ونعيشها كالكوارث الإنسانية والحروب والمجاعات، حيث أصبح الإنسان ينظر إلى نفسه وإلى أخيه أنه مجرد كيان لا يستحق الوجود، أو مجرد حشرة يقتلها.

مسرح العبث صرخة في وجه العالم ،عندما صاح بنتر البريطاني المولد وهو أحد أبرز المسرحيين العالميين في العصر الحاضر على المستويين (الشكل والمضمون) صنع تحولاً كبيراً في المسرح العالمي، وصنع المجد لنفسه عندما حصل على جائزة نوبل . أما في ما يخص جائزة نوبل فدعونا القول وبصراحة إن الدعوة إلى الحرية والعدالة والتسامح ومساندة حقوق الإنسان وجهود السلام العادل والشامل والأمن والاستقرار ونبذ الحرب والإرهاب، ربما هي من أهم متطلبات الحصول على جائزة نوبل.



**الكاتب المسرحي البريطاني هارولد بنتر يفوز بجائزة نوبل للآداب لعام 2005**

اتجه بنتر في مسرحه نحو العبث الذي ارتضاه لنفسه أسلوباً تعبيرياً، يحمل رسالة إنسانية من خلال رفض الواقع بالواقع نفسه؛ رفض الواقع على الأرض هذا الواقع الذي يتمثل في غربة الإنسان عن مجتمعه وثقافته على مستوى التواصل الإنساني والأخلاقي، وبخاصة أن هذا الاتجاه هو من مخلفات الحربين العالميتين . حاول كتّاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم بنتر، الهروب إلى منطق الإنسان الذي كرَّمه الله في خلقه وأخلاقه وحقه في العيش حراً سيداً لنفسه لا عبداً مقهوراً يسير في ثقافة المقهورين؛ ثقافة الصمت التي تقود إلى اللا شيء واللاشيء نهاية . هذا الإحساس الذي خلق هذه الثورة في المسرح كما خلق ثورة بنتر الإنسانية على واقع مليء بالقهر والظلم والحرمان والتشرد للإنسان، فصاح في وجه العالم منذ أكثر من عشرين عاماً تجاه قضايا التعذيب للمعتقلين السياسيين. وشارك في الفعاليات المناهضة للحرب على العراق، فكان صوته المناهض للظلم وللحرب، الذي حمله معه أخلاقياً وفنياً سبباً ربما لجائزة نوبل. وقد يكون أيضاً رسالة موجهة إلى كل الأدباء والفنانين وأصحاب الأقلام الحرة، والحناجر الذهبية والمقهورين، للوقوف في وجه التطرف السياسي والأخلاقي ومناصرة حقوق الإنسان في العيش بأمن وسلام وطمأنينة في أي زمان ومكان. لهذا وذاك ربما كان بنتر عالمياً وكان بنتر نوبلياً عام 2005.

ولا ننكر على الكاتب جهده الكبير على مستوى الشكل والمضمون، فله ثواب ما صنع وما أحدثه من تغيير في الأدب والفكر والأسلوب يتوافق مع معطيات اليوم كما كان قبل حوالي ستين عاماً من الآن.

**دعوة للثورة على الصمت وعلى الخضوع والاستسلام**

الحياة مليئة بالمواقف العبثية، ربما نذكر منها الكثير وربما لا نذكر شيئاً، لأن صمتنا في حد ذاته ونحن نشاهد الأعمال العبثية اليومية يعد عبثاً، وإن هذا العالم الذي نحن فيه ما هو إلا عبث في عبث ماذا ننتظر ؟ هل ننتظر كاتباً مثل بنتر يصرخ في وجه العالم ويحصل على جائزة نوبل، أم ننتظر لنبحث عن بنتر آخر أو عن نوبل آخر يكافئ رفضنا؟ أم نرفض نحن هذا الواقع دون انتظار المخلص الذي هو في أذهاننا فقط . ماذا ننتظر .. ننتظر نتائج الانتظار أم ننتظر نتائج المصائب والهزات؟)

نحن ننتظر الموت في معاناة مشهودة في الثانية والدقيقة والساعة واليوم والشهر والعقد والقرن والألفية .. كل ثانية فيها صرخة، والصرخات أموات .. كل دقيقة حبلى بجديد وفي الساعة مولد عاهات .. وفي اليوم مقبرة للأحياء، والشهر بلاء والسنة ضياع والعقد مفقود والقرن فات الأوان .. فات الأوان وما زلنا ننتظر . ..

مسرح العبث مسرح لكل الأجيال، مسرح لكل الأزمنة ولكل الأمكنة. صرخوا ونصرخ لنعبر عن آلامنا ولكن ننتظر الأمل بالخلاص. ..

## نبذه عن حياته:

هارولد بنتر Harold Pinter كاتب ومخرج مسرحي وشاعر وإذاعي وسينمائي إنكليزي بعد حصوله على الشهادة الثانوية انتسب إلى الأكاديمية الملكية للفن المسرحي Royal Academy of Dramatic Art، لكنه ترك الدراسة. ويعد بنتر أحد رواد حركة تجديد المسرح الإنكليزي بعد الحرب العالمية الثانية يتسم مسرح بنتر

1 ـ بالغموض

2ـ يستخدم بنتر الكلمات لأغراض غير الأغراض المألوفة، فهو يخلق من إيقاع الكلمات إحساسا بالخوف والتهديد

3ـ اعتمد بنتر على تكرار الكلمات والألفاظ وعلي تجريدها من معناها المصطلح عليه.

**أهم المراجع:**


1 ـ مسرح هارولد بنتر، د. ريتشارد أندريتا، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1986

2 ـ هارولد بنتر، لغة الجبل، ترجمة وتقديم د. نهاد صليحة، روائع المسرح العالمي القاهرة 1991ـ

3ـــ محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث (1) مقال بعنوان: هارولد بنتر المبدع الحاصل على جائزة نوبل للآداب للعام 2005

بقلم الأستاذ الدكتور: سعيد إبراهيم عبد الواحد / جامعة الازهر ـ غزه

2005www.arabworldbooks.com/Articles/articles68.htm

4 ـ مقال بعنوان: دراسة في مسرح العبث...هارولد بنتر أنموذجاً .

بقلم: عامر الشون .صحيفة الجماهير / مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر ـ حلب

jamahir.alwehda.gov.sy/__print__veiw.asp?FileName

5 ـ محمد نصار مقال بعنوان: التجريب في نص توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة . منشورات مجلة العلوم الإنسانية / جامعة اليرموك

مسرحية أنتيجونا

# المسرحُ بين الماضي والحاضرِ
# الأصالة والمعاصرة

هزّاع البراري / الأردن

لا شك في أنّ العنوان يتمتعُ بصفة التبادلية والإشكالية معاً، وهي إشكالية تبدو مسطحةً ومنكشفةً للوهلة الأولى، غير أنّ النابش في جذور المسرح منذ فجر الطّقوس الأولى، التي أخذتْ قداستها وتأثيرها قبل مرحلة الأديان،؛ أي منذ المرحلة الطوطمية، وما تلاها من ديانات وثنية وأساطير، يتأكد من الصلةِ الوثيقةِ بين جناحي هذا العنوان، التي تصل لأن يصبحا وجهينِ لعملةٍ واحدةٍ، فالفنونُ نبتتْ للتّعبير عن مخاوف البشر وهواجسهم وأفكارهم، فالناظر في الرسومات على جدران كهوف الإنسان الأول، يجدها تجسد حياته اليومية، من صيد وصراعات واقتتال لأجل الحياة، ومخاوف من ظواهر طبيعية غير مفهومة، أو لم تكن مفهومة بالنسبة له وجلّلها الغموض والرهبة، كالبراكين والعواصف والأمراض وغيرها، فحاول من خلال هذه الفنون البسيطة تحقيق التوازن النفسي، ومحاولة الوصول إلى إجابات مفترضة، في حالة فنية فكرية تسهمُ في إيجاد معوض عن غياب المعرفة بالأسباب، ولعلّ الفنون -وأقولُ لعلّ الفنون- كانت وراء ظهور بوادر الطّقوس الدّينية وليس العكس، كالنقوش الغريبة، وبدايات الموسيقى، والتّعبير بالرقص، وغير ذلك من أشكال التعبير، لكنها لارتباطها بحدث معين كالفيضان، أو خسوف القمر وغيرها من أحداث طبيعية وغير طبيعية، أسبغتْ على هذه الفنون المبكرة ما نسميه اليوم بالطقوس الدينية والاجتماعية.

اتصف المسرح منذُ بواكير نشأته، بالصفه الدّينية / الاجتماعية الجماعية، فنجد أنّ الطقسَ الديني كان في جوهره فعلاً مسرحياً جمعياً، يبدأ بطريقة وصول المصلين إلى المعبد. وطقس الدخول إلى قاعة العبادة التي يقودها الكهان، والحركات المستديرة حول الآلهة، مصحوبة بالمشاعل والبخور والرقص والصلوات، هي بالتالي نص أو سيناريو متعارف عليه أُنتج جماعياً ومرَّ بمراحل نمو رافقتْ نمو المجتمعات وتطورّها، أي تحوَّل مع صفة القداسة الدينية إلى عرف أو فرض ديني، أخذَ شكله مع تطور الفكر وحركة المجتمع واحتكاكه مع المجتمعات الأخرى، فقد تأثرتْ المجتمعات بطقوس وديانات المجتمعات القريبة منها ، أو تلك التي خضعت لها بعد حروب وصراعات مستمرة، لذا ما زال المسرح يعد فعلاً جماعياً تشاركياً، مع كلّ هذا التطور التقني المعاصر.

مسرحية نهارات علول

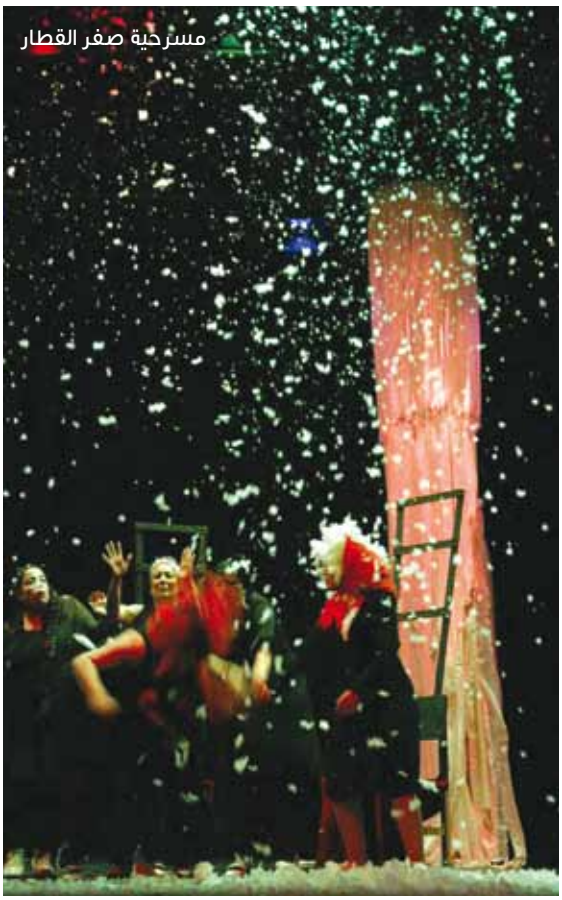
مسرحية روميو وجوليت

إنّ الطقس الديني، الذي تطور إلى أن لمس كلَّ الأنشطة الاجتماعية، من ولادة وموت وزواج، حتى شملَ طقوس الزّراعة ومواجهة الظّواهر الطّبيعية كالفيضانات والخسوف والكسوف، بالإضافة إلى بطولات الحروب، والأساطير والاستعراضات الرّياضية والفنية، كلّها تؤكد أنّ المسرح ولد كفعل أصيل ولصيق لبدايات تكوُّن المجتمعات وتطورها، بل يعد معبِّراً عن مدى حضارة ما وعمق ثقافتها؛ أي هو نتيجة لحاجات فردية وجماعية، باعتبار الطقس المُمسرح تعبيراً مباشراً وغير مباشر عن هواجسَ وأسئلة وأحلام الخلاص الرّوحي والنفسي، وعن أفكار وهواجس وتطلعات الأفراد والجماعات، فالمسرح كاللغة التي تستخدم باعتبارها أداة تواصل، والتي تعد حاجة أساسية للتعبير والحياة، وهذا ما يدعوني إلى القناعة بأنّ المسرح في ولادته كان مسرح حاجة، أي تمخّض عن حاجة وتولّد من ضرورة، لأنه جاء تعبيراً مباشراً عن أفعال واقعية مثل العبادة والعمل والزّواج والموت، وهذه كلّها تؤكد بأنّ الواقع المعاش تحوَّل إلى فعل مسرحي، حتى وإنْ لم يتخذ هذه التسمية في ذلك الوقت.

إنّ المسرحَ الإغريقي الذي بدأ يأخذ شكلَ الفن المسرحي استندَ كثيراً على الواقع، حتى في اعتماده على الأساطير وبطولات الفرسان والملاحم الكبرى مثل "الإلياذة والأودسة" و"طروادة". والمسرح الروماني الذي ارتكز على الاستعراضات والاحتفالات التي كان العرض المسرحي جزءاً أساسياً منها، حتى إننا نجد أنّ كثيراً من التراجيديات الإغريقية والرومانية، وحتى طقوس واحتفالات الفراعنة وحضارات بلاد الشام وبلاد الرّافدين، التي زاوجتْ بين الدّيني والاجتماعي، كانت تنتسبُ فنياً إلى الفعل المسرحي، فالمسرحُ الذي برز كحاجة وأداة تعبير- بلا شك -هو فنٌّ إنسانيٌّ راقٍ ضارب الجذور في عمق الحضارة.

المسرحُ العربي الحديث، الذي جاء في الغالب انعكاساً لواقع ما، أو محاولة لمعالجة واقع مأزوم، جاء أيضاً بوصفه أداة تعبير فنية وفكرية، ومحاولة لتقديم هذا الواقع من زاوية مغايرة، لرؤية ما تصعب رؤيته، لمحاولة كشف كنه الواقع، وعرضه واستعراضه من شرفة الفن، الحلم، الخيال، الرّغبة المتوثبة لفعل الكشف والاحتجاج والتغيير، الرّغبة التوّاقة للحياة ...لحياة أجمل، وربما أكثر انسانية،حياة تليق بالإنسان، ونحن نكابد مرارة هذا الواقع سياسياً واجتماعياً واقتصادياً ، ومع أنّ المسرح العربي أخذ من تراث المسرح العالمي وأفاد منه وأسس عليه، إلا أنه بمفهوم المسرح الطّقسي الدّيني أو الاجتماعي الذي بيّناه سابقاً، نجد أنّ التّراث العربيّ الثقافيّ الذّي ارتبطَ بالشّعر ومن بعده بالسّرد، قدَّم مسرحاً طقسياً من خلال طقوس العبادة في بلاد الرّافدين وبلاد الشام ووادي النيل بالإضافة إلى شبه الجزيرة العربية، وما نتجَ عنه من ممارسات يومية طقسية كالزراعة والصيد وطقوس البحر كصيد السمك والتجارة واستخراج اللؤلؤ.

لذا كان للمسرح عبر التاريخ الإنساني مكانةٌ وقدسيةٌ وتأثيرٌ امتدَّ من النخبة حتى العامة، وهو ما يدعونا اليومَ إلى الخروج من ألوان اللوحة التي التصقنا بها طويلاً لفرط عشقنا لهذا الفن العريق، لننظرَ إليه من مسافة كافية تساعد في بناء فهم جديدٍ يؤدي إلى معرفة أسباب ما آلَ إليه الوضع الرّاهن للفن المسرحي، ولا شك في أنّ استلهام المسرحيين العرب


مسرحية صفر القطار

للملاحم الإغريقية والعربية وإعادة معالجتها برؤىً جديدة، واستمرار الاتكاء على كلاسيكيات المسرح العالمي مثل نصوص "شكسبير" الخالدة وغيره من كبار كتّاب المسرح ناتجٌ عن أصالة هذه الأعمال وتفرُّدها، وقابليتها للمعاصرة، واستقبال الأفكار الجديدة، واستيعاب التّقنيات الحديثة في إعادة الكتابة والسينوغرافيا والإخراج المسرحي الأكاديمي والتجريبي.

إنّ معاصرة المسرح لا تأتي باستخدام التقنيات الحديثة وطرائق الإخراج المبتكرة وحسب، بل يجب أن تكون الأحداث السّياسية والعسكرية وما تخلّفه من آثار اجتماعية ونفسية عامل الحسم في كثير من العروض المسرحية، فقد شكّلَ النضال من أجلَ الحرية والاستقلال ما بعد الحرب العالمية الأولى مادة وثيمة خصبة وثرية لأعمال مسرحية مؤثرة. أما القضية الفلسطينية، فكان لحضورها الطاغي دورٌ مؤثرٌ في النهضة المسرحية، حيث برز تأكيد دور المسرح في البناء المعرفي والنضالي، والمحافظة على الذّاكرة الوطنية حيةً نابضةً في صون الحقّ والحرص على تناقله وعدم ضياعه عبر الأجيال، هكذا صار للمسرح أدوارٌ تضاف لعناصره الجمالية والفنية، ليصبح سلاحاً فكرياً مؤثراً.

عالجَ المسرحُ العربيُّ المعاصر نواتجَ الخسارات والنكسات، والحروب التي نهشتْ أواصر الوطن الكبير، وخلّفتْ آثارَها

العميقةَ في المجتمع والفرد، كما أصبحتْ الموضوعاتُ الاقتصاديةُ والاجتماعيةُ المعاشةُ مادةً خصبةً للأعمال المسرحية، وهو ما يجعل المسرح نتاجَ واقعٍ غني بالبُنى الدّرامية الفاعلة ذات الانفجارات المتسلسلة، وهذا كلّه يقودنا إلى أنّ المسرح نسر يحلّقُ بجناحي الأصالة والمعاصرة، لنصلَ في نهاية المطاف إلى أنّ المسرح بكلّ أشكاله وأنماطه، وفي معالجاته المباشرة و غير المباشرة ناتج عن واقع أو معالج له.

لعلّنا نقف أخيراً عند أسئلة محورية: ما الفارقُ بين المسرح والواقع؟ أو متى يصبح الواقع مسرحاً؟ وهل الواقع -بواقعيته الصرفة- يعد عملاً مسرحياً؟ بالتأكيد فإنّ الواقع -مهما كان غنياً بالفعل- يبقى واقعاً، ما لم يُعالج فنياً مضافاً إليه الخيال والرؤى والمكملات الفنية، فمسرحةُ الواقع بفنية وحرفية وتزيينه بجمالية جاذبة ونابشة له وجاهدة لهدمه وإعادة صياغته وتشكيله من جديد ببناء مشابه لكن مختلف ومراعٍ للشّروط ولذّائقة الفنية هو هدف الكاتب المسرحي، لنصلَ إلى أنّ المسرح -ومنذ إرهاصاته البدائية الأولى- جاء استجابةً لواقع أو هاجس ما، لكنه لم يكن تصويراً فوتوغرافياً له، فأهمُّ شروط العمل المسرحي هو توفر الشّرط الفني الذي يحكم الطقس أو العرض المسرحي.

مسرحية الحلاج

# مهرجان المسرح الأردني
# يقارب الماضي والحاضر
# ويستشرف المستقبل( ١ )

مجدي التل / الأردن

قاربت عروض مهرجان المسرح الأردني العشرون ما بين استدعاء الماضي بتجلياته الناصعة ،ونكوص الحاضر وترديه ، ليستشرف من خلال عروضه الأحد عشر المحلية والعربية، دواعي استنهاض الأمة ومستقبلها.

وأعلت العروض المسرحية المشاركة في المهرجان -الذي افتتحته وزيرة الثقافة الدكتوره لانا مامكغ في 14 تشرين الثاني الماضي على مسرح هاني صنوبر في المركز الثقافي الملكي- من شأن رفض الخضوع لسلطة الطغيان مثلما استدعت بطولات من الماضي ببعديه القريب والبعيد، مستندة حيناً إلى معالجة عصرية لنصوص كلاسيكية ،وحيناً آخر لنصوص حديثة حملت ذات البعدين.

وجاءت عروض المهرجان التي ستتناولها هذه القراءات التطبيقية موزعة على عددين من مجلة فنون، أهمية المسرح ودوره في البناء المعرفي المجتمعي الإنساني، سواء لشريحة النخبة الواعية أم لشريحة النخبة الشبابية المتطلعة إلى مزيد من الاستنارة في الوعي، ذلك أن المعرفة التي يقدمها المسرح بكل مؤثراته الحسية والإدراكية لابد أن تخلق مساراً معرفياً وفوق معرفي في وعي المتلقي وتفكيره، وتجلى ذلك فيما يعرف باستخدام فلسفة "الميتا مسرح" التي كسرت الحواجز التقليدية في تصنيف المكونات الإجرائية للمسرح، لتعتمد إبراز ذات هذه المكونات الإجرائية في وعي وما فوق وعي المتلقي ، بحيث يعمل المسرح على إشراك إدراك المتلقي ودمجه في بوتقة العمل المسرحي ، من خلال اعتماد تقنيات حديثة تتجاوز تقنية المسرح الثابت والمتحرك نسبياً، وتقنية العتبة بين المسرح والجمهور، ومنها اعتماد المصمم على شكل حرف (T) المستعار من خشبة عروض الأزياء، ودمج الجمهور من خلال امتداد ديكور العرض في المسرح الدائري إلى حيث الجمهور، وأشكال أخرى عمدت إلى إنشاء فضاء مسرحي يساهم في خلق ذلك المسار المعرفي.

استهل المهرجان عروضه بالعرض المسرحي الفلسفي الوجودي العبثي «عالخشب» الذي قدم في افتتاح المهرجان، وارتقى بالذائقة الحسية لدى المتلقي، حيث تحتشد الرموز السيميائية في فضاء مسرحي مفعم بالمحسوس وملكة الخيال، التي تمكّن المتلقي من استنباط تلك المعاني الرمزية الكامنة في الظواهر الحسية.

العرض المسرحي الذي جاء متماسكاً وتأسس على فكرة الموت ومعنى الحياة، وأخرجه وشارك فيه ممثلاً زيد خليل مصطفى، عن نص للمؤلف البلجيكي موريس ميترلنك (1862 – 1949) بعنوان "الأعمى"، والذي تأسس على الرمزية باعتبار ميترلنك أحد أبرز منظريها في المسرح، جاء متماسكاً ولم يبتعد كثيراً عن كوميديا "الفارس" الخفيفة، وحيث أن الرمزية تمتاز بمعادلتها بين الشعر والموسيقى، لأن الموسيقى

مسرحية ماريانا بنيدا

تمتلك الخاصية الإيحائية التي يتطلع إليها الرمزيون ، ولا ترتبط بتحديد المعنى الذي تستطيعه الكلمة، والذي ينبغي على الرمزيين التخلص منه. فقد استهل العرض مشاهده، بتموضع فرقة مؤدين/كورال مكونة من 12 شخصاً على شبه مدرج من طبقتين في عمق الخشبة نحو اليمين، يقدمون أداءً غنائياً يقترب كثيراً من الصوفية الابتهالية ، في ظل إضاءة جانبية صفراء وخافتة، تقدم للحدث /القصة "وصلنا البرزخ ما في كرباج ولا سيوف..»

ولم تبتعد المسرحية الفرجوية الاحتفالية الملحمية- التي لامست التجريب في العديد من جوانبها ، متمثلاً ذلك بإعادة إنتاج النص وإنتاج الدلالة في التعبيرات ما بعد الحداثية، واعتمدت فلسفة الحياة والموت وقيمة الإنسان، وأن العمى هو الجهل وعدم القدرة على معرفة هذا العالم الذي نحن فيه- عن تضمين إشارات ذكية تنتقد واقع المجتمعات العربية بعد مرحلة "الربيع العربي" ، بما يحمله من تردٍ وقهر وبؤس، وتطالب بانتزاع الحرية وتسخر من حالة التردد والجبن التي يعيشها أبناء تلك المجتمعات، وقبولهم بالظلم، معتبرة أنه صنو العمى، وهو ما مثل الثيمة الرئيسة للعمل المسرحي في محمولاته الدلالية.

وتعرض المسرحية ضمن لوحات متنوعة في فضاء مسرحي مكثف وثري بالعلامات البصرية والدلالات، لتسرد حكايات أربعة شخوص، شكلت مرتكزات نشوء البنية المسرحية في مقاربات إنسانية مختلفة، تقاطعت بمشترك المعاناة والبؤس، وانتهت إلى الموت حتى لو كان باختيارها، وهو ما جسدته الشخصية التي أدتها (بيسان كمال)، التي عانت من اضطهاد والدها الذي جسد شخصيته (عبدالكامل الخلايلة) لها، لأنها كانت تحب الغناء الذي كان ينهاها عنه، وتعيش حالة عشق مع شاب جسده (زيد خليل) الذي تضطهده السلطة، فيما والدها كان مستغرقاً في مختلف صنوف اللهو غير البريء، وهو ما عكس حالة التناقض والانفصام التي يعيشها الكثير من أفراد المجتمعات العربية بمختلف مستوياتهم وبإسقاطات متنوعة، في حين يتعرض العاشق الذي تصله رسائل الغرام من معشوقته إلى الاعتقال والتحقيق الذي يجري في ظل إضاءة صفراء في موضع "اللحد" الذي تشكل من الإضاءة، باعتبار أن تلك الرسائل تحمل مضامين سياسية مشبوهة، فيما يقوم بدور المحقق (نهى سمارة) التي تجسد في لوحة أخرى شخصية الجدة "زريفة" التي تزرع الخوف لدى حفيدها، وكذلك الأم التي تفقد أبناءها كناية عن الوطن .

وفّق المخرج في توظيف قدرات الممثلين المميزة التي تكاملت مع مختلف العلامات البصرية، وعناصر السينوغرافيا، في ظل إضاءة متغيرة بسيطرة اللونين الأبيض والأصفر وما يحملانه من دلالات، رغم الإغراق في التعتيم الذي ساد الخشبة في مختلف مشاهد ولوحات العرض، علاوة على اتساق التشكيل الحركي (الميزانسين) للممثلين بشكل متقن.

وشكل أداء الممثلين رغم تعدد الشخصيات التي قدموها، مفردة مميزة ورئيسة في العرض الذي جاء محمولاً بالعديد من المضامين والإسقاطات التي لم تبتعد عن الشأن العام، حيث تحتضن (بيسان كمال) في إحدى اللوحات أحد شواهد القبور الخمسة ، التي توزعت في مختلف أرجاء الخشبة ، متحدثة عن جور الناس وظلمهم، وفي لوحة أخرى يؤدي (زيد خليل) شخصية المغترب العائد لزيارة قبر والدته ويعتقل.

وفي حين أن (بيسان) رغم امتلاكها للصوت الجميل وتمكنها من مهارات الغناء، إلا أنها لم توفق بتقديم أداء غنائي بحسب شروط المسرح ،الذي جاء طربياً في الغالب، إلا أنها عوضت ذلك بأداء تمثيلي معبر ومتوازن، فيما تجلى في مشهد آخر لا يخلو من التراجوكوميديا، الحوار والأداء المميز للممثلين عبدالكامل الخلايلة الذي يتموضع على يمين الخشبة مستنداً على شاهد القبر، ونهى سمارة في الجهة المقابلة التي تقول له

مسرحية على الخشب

: "في فرق بين اللي بشوف واللي مقرر ما يشوف" فيما تشعل سيجارة ليتساءل الخلايلة حول إذا ما كان "هنا-البرزخ- في تدخين"؟ طالباً منها أن تلقي له بسيجارة، ليفاجئ الجمهور بسيجارة مشتعلة بيده موهماً أنه التقطها فيما هو كان قد خبأها في كم قميصه طوال المشهد ، بهدف التأثير على المتلقي من خلال تجلي الإدراك الميتافيزيقي، ليتسق مع عالم البرزخ ، وهو ما يحسب له كفنان متمكن قدَّم أداءً رفيعاً، وكوميديا خفيفة لجهة كسر قسوة ثيمة ومشاهد العرض، فيما حضرت الفرقة الموسيقية كممثل خامس في دورها المتسق بالتعليق على الأحداث وتفعيل الأزمات.

وفي مشهد يتخلله حوار بين أربعة ممثلين (عبدالكامل الخلايلة ونهى سمارة وزيد خليل وبيسان كمال) يتمضعون في منتصف الخشبة في ظل شبه تعتيم ، تتخلله انعكاس إضاءة صفراء علوية تشكل مربعاً على الخشبة للدلالة على "اللحد أو القبر" ،ويجسدون شخصيات عميان ماتوا واستعادوا بصرهم في عالم البرزخ، تتساءل إحدهن (نهى سمارة) "كيف جئتم ؟ ماحدا بيجي بخاطره" فيما تجيبها الأخرى (بيسان كمال) التي تنتقل لتجلس على يمين مقدمة المسرح في ظل إضاءة بيضاء علوية "أنا جئت بخاطري" ، فيما تلتصق بأجسادهم ملابس صفراء باهتة اللون، للدلالة على الجسد الميت، وتحدد خطوط محيطها مصابيح متناهية الصغر بإضاءة زرقاء متقطعة ، وهو ما وفق المخرج مصطفى بتوظيفها للإشارة إلى أنهم في عالم الأرواح.

النص المنطوق جاء رغم بساطته عميقاً ومنسجماً مع مختلف حوارات العرض، الذي لم يغفل فيه زيد خليل وفق مقترحه الإخراجي وتوليفه لنص آخر مواز من الاتكاء على الموروث الشعبي والديني في كثير من اللوحات، فتجلت حكايات حديدون والغولة وأبو رجل مسلوخة وحوارات شخصية الحفيد (عبدالكامل الخلايلة) مع جدته مطالباً إياها بأن تفك له "الكوفلية" دلالة القيد، فيما هي ما تزال تنهره وتخيفه بقصص من الموروثات، إضافة إلى حوارات "آمن وأعمى" و"مفتح ومرعوب».

فيما جاء النص غير المنطوق الذي شكل الممثلون محوراً رئيساً فيه ، حيث ساهمت لغة الجسد وقوة مخارج الحروف والنبرات الصوتية والأداء الحركي الراقص، لتكون مكملاً لإنشاء الفضاء المطلوب لجهة البناء الخارجي للعمل، والمتمثل بعالم الموت، إضافة إلى ثراء العلامات البصرية والسينوغرافية، لاسيما مشهد لشكل شبح أبيض في أعلى المسرح فوق الخشبة ،منتقلاً من طرفه الأيمن إلى الأيسر، وآخر لقطعة قماش بيضاء تصعد من منتصف الخشبة ، والأداء الحركي "الروبوطي/الحي

مسرحية حارس النبؤة

الميت" الذي قدمه الفنان الخلايلة في انصياعه لتعليمات جدته بالاستكانة ومحمولاته العميقة ، فيما عبر تموضع الجوقة خلف ستار شفاف يفصلهم عن باقي الخشبة، والممثلين في خلفية بؤرة المسرح على المدرج، عن التدرج والارتقاء إلى السماء، وكانت الموسيقى والغناء أثناء العرض مؤثرة وذات تعبير وذائقة فنية.

جاءت الإضاءة متغيرة ومتقاطعة ومتحركة بحسب اللوحات والمشاهد بسيطرة اللونين الأبيض والأصفر وما يحملانه من دلالات، رغم الإغراق في التعتيم الذي ساد الخشبة في مختلف مشاهد ولوحات العرض، في حين عبرت الإكسسوارات بوضوح عن مضامينها ومحمولاتها ، حيث النظارات السوداء وشواهد القبور التي تتحول إلى توابيت يرفض الأموات الخروج منها والعودة إلى الحياة مرة أخرى، فيما تميز الديكور البسيط بقدرته على التعبير في تجسيد مناخ العرض.

ووفق المخرج بخلق ستار آخر غير مرئي من خلال تقاطع الإضاءة الأفقية على جانبي المسرح ، التي شكلت فضاءً آخر للعرض عبر تقاطع الموت والحياة، أو ما هو فوق الأرض وما تحتها في العديد من اللوحات والمشاهد، وهو ما أضفى صورة بصرية لم تبتعد عن السراب أو الحلم في مخيلة المتلقي.

لم يوفق المخرج في المشهد قبل الأخير ، الذي تسرد فيه كل

مسرحية حارس النبؤة

شخصية قصتها الخاصة حيث جاء ريبروتواراً لما أظهرته لوحات ومشاهد العرض، الذي تجاوز الساعة ، وكان بالإمكان اختزال بعضها لاسيما تلك المكرورة في مضامينها، فيما جاء المشهد الختامي محملاً بصورة جمالية تمثلت بنزول أربعة قمصان من أعلى المسرح باتجاه الخشبة، ليختفي خلفها الممثلون ومن ثم تتساقط حبات تراب من القمصان التي تعود لترتقي إلى الأعلى، لتمثل صعود تلك الأرواح من البرزخ إلى بارئها.

وفق المخرج بأن جعل جدار خلفية المسرح سوداء باردة تحمل دلالات الموت بكل وضوح وتجلٍ، فيما جاءت الرسالة التي هبطت من الأعلى لتقرأها الممثلة بيسان كمال ، بالإضافة إلى مختلف الإكسسوارات الأخرى في العرض، لافتة ومتقنة ومحملة بمشاهد بصرية ثرية.

وأدى الشخوص الرئيسية: عبد الكامل الخلايلة ونهى سمارة وبيسان كمال خليل، إضافة لزيد خليل، كما شارك في العرض كل من غالب خوري، وسامر أنور، وبسام حاطوم، وغدير سماوي، وأسماء أبو شقرة ، وأيمن فريحات ، وعنود امجد ، وحنين مضاعين ، ومحمد طه.

وجاء تصمم الديكور والأزياء والإكسسوارات لمحمد السوالقة، وإضاءة محمد المراشدة.

اما العرض الثاني مسرحية «حارس النبوءة» التي قدمت على مسرح هاني صنوبر، فقد أعادت تأثيث الخشبة بإنشاء «ممشى/ممر» بسقف زجاجي ومستوى مرتفع يقترب من المتداول في عروض الأزياء، بحيث شكل نوعاً من العرض الممسرح للجسد، مثلما اتكأت على السرد التقليدي لمسرح النص، حيث الفعل المسرحي يرتكز على ريبريتوار الحوار والحركة البطيئة .

تدخل شخصيات العرض من خلال ستارة شفافة متدلية في منتصف عمق الخشبة عبوراً من على "الممشى/المر" بسقفه الزجاجي المضاء بإنارة زرقاء أسفل الزجاج، وتحفه على أطرافه أسلاك ترتفع للأعلى، وصولاً إلى الخشبة المعاد تأثيثها تباعاً واحدة تلو الأخرى بصمت كلي ، وأداء حركي يذكرنا بمشاهد عروض الأزياء، الذي يتكرر بمصاحبة الفرقة الموسيقية التي تتموضع في الحيز ما بين الخشبة والصف الأمامي للجمهور، فيما ثبّتت شاشتان على اليمين واليسار في أعلى سقف المسرح تنقل مشاهد تشكيلات العرافة بالرسم على الرمل، ولتؤسس لفضاء آخر ضمن الفضاء الكلي، إلا أنهما لم تفيا بالغرض الذي وضعتا من أجله، كون الإضاءة المنبعثة من أعلى المسرح انعكست عليهما فلم تظهر الصور التي عرضتاها بوضوح، علاوة على أنهما شتتا تركيز المتلقي .

ينطلق العرض المسرحي الذي أخرجه فراس المصري عن نص

أدبي بلغة شعرية مميزة للكاتب مفلح العدوان، وتضمن ثيمة مفادها طرح تساؤلات حول جدل الوجود ولخصها الممثلون بعبارة "ثمة شيء يحدث" وانتهت بها، لتؤكد الحيرة التي يعيشها المواطن العربي اليوم أمام ما يجري له وحوله، ضمن هذه التحولات الجيوسياسية والثورات الشعبية والأحلام الغائمة في ظل مشهد ضبابي يكتنف الجغرافية العربية بمجملها، وحملت في ثناياها مقاربة حول مفهوم الحرية والفعل الإنساني في ظل الراهن العربي.

ويستهل العرض بدخول شخصية المرأة / الراقصة بثوبها الأحمر بمونولوج حركي انفعالي، وجسدتها مرام أبو الهيجاء، عبر الستارة شفافة كأنها نافذة أو بوابة تفصل بين فضاءين زمنيين مختلفين، ولا تحجب بينهما، في ظل إضاءة زرقاء بدلالتها الحزينة، تتلوها العرافة التي جسدت شخصيتها أريج الجبور تجر خلفها صندوقاً مليئاً بالرمل وكأنه عبء تنوء به ، وتقول "ثمة شيء قادم، هو تراب، بعضه نعمة وبعضه نقمة»

لم يكن الخطاب في النص الأدبي المنطوق للعرض مباشراً فيما طرحت المسرحية مفهوم الحرية وإمكاناتها في نصها غير المنطوق، من خلال اللعب على ثنائيتي لوني زيي الممثلتين الأحمر والأبيض والإيجاب والرفض، والكتابة والمحو، والرسم بالرمل وبالألوان السائلة والدخول والخروج عبر الستارة الشفافة، والسجان والعرافة، والنحات والراقصة والمفسر أو الرجل المسن/التاريخ، بالإضافة إلى حضور الميتافيزيقيا، والتكنولوجيا الرقمية ممثلة بالشاشتين، وانتظار تحقق النبوءات، أو من خلال دلالات وسيميائية تحريك العرافة للرمل وإثارة غباره كناية عن حركة التغيير، وفعل تحريك الرمال الراكدة والمحجوزة في أوعية زجاجية موزعة على زوايا صندوق بشكل مستطيل ، بغطاء زجاجي تموضع على يسار الخشبة.

وفّق المخرج في تقديم رؤية حداثية من خلال الديكور، الذي سعى من خلاله إلى نقل رؤيته الإخراجية ، ليعبر عن مضامين العمل الذي جاء نصه الأدبي ضمن سياقات تاريخية راهنة، وخلفية تستدعي حقبة الأنباط لإجراء المقاربة بين الزمنين والحالتين، ولم يعتمد العرض على التحليل النفسي للأحداث والشخصيات ومنطق السبب والنتيجة كما هو الحال في المسرح التقليدي والارسطوطاليسي ، وإنما على الدلالات والصور الرمزية والإيحائية، حيث يتعامل الممثل في فضاء هذا الطقس مع الأشياء والمواد والكتل، والممثل الآخر بلغة تعبيرية وإشارات سيميائية تنتج معنى جديداً يختلف عن معناها الواقعي.

إلا أن العرض الذي لم يبتعد عن التجريب ويقدم أفكاراً جريئة تختلف عن الأنماط التقليدية المتعارف عليها في العروض المسرحية، حيث يقوم على فكرة التجريب في المسرح ، ولا يقتصر على تناول أفكار معينة، شهد ازدحاماً للممثلين في المساحة الضيقة للخشبة المعاد تأثيثها بقطع الديكور، حيث المشى الزجاجي في المنتصف، فيما تموضع ما يشبه البئر بسقف دوار على يسار الخشبة، حيث النحات يمارس إبداعه وتسطيره لفيض الرؤى من خلال الفن، وجاء المستطيل الكبير ذو السقف الزجاجي حيث كانت العرافة تمارس قراءتها للرمل على يمين الخشبة، ما جعل مساحة حركة الممثلين الخمسة مقيدة ضمن هذا الحيز المحدود الذي انسحب على اختلال الميزانسين، فيما جاء أداء بعضهم بطيئاً لاسيما محمد الجيزاوي مجسداً شخصية المفسر الطاعن في السن بلحيته الكثة البيضاء، إلا أنه فاته أن قامته كانت منتصبة تماماً، وغير متثاقل الخطوات ، وهو ما لا يتسق مع الشخصية ،علاوة على أن صوته جاء أحياناً مكتوماً، لربما بفعل الشعر واللحية الكثيفة التي طوقت وجهه وحجبت فمه. فيما تميز أداء محمد شحادة الذي جسد شخصية الحارس لاسيما توظيفه لتعبيرات وجهه بالإضافة إلى رشاقة أداءه الحركي المتسق مع الانفعالات ، التي صاحبت المنولوجات والحوارات في العرض.

ساهمت عناصر السينوغرافيا في العرض الذي يختتم بسؤال الحارس "هل رحل الوالي، من جاء بعده" ليدخل باقي الممثلين إلى الخشبة ملوحين بأعلام بيضاء، بإثراء العرض المسرحي بالدلالات، لاسيما الموسيقى الحية التي خلقت حواراً وجدانياً طقسياً أقرب إلى الصوفي مع منولوجات الممثلين، رغم أنها كانت مستمرة بلا توقف، ولم تتساوق أحياناً مع بعض سياقات العرض، إضافة لحجبها أحياناً لأصوات الممثلين، واستخدام مؤثرات الدخان والإضاءة التي جاءت شبه ثابتة ومتغيرة بسيطرة اللونين الأصفر والأحمر معظم العرض المكون من مشهد واحد، الذي كان بالإمكان توزيعه على عدة مشاهد، فيما حملت الأسلاك التي تحف أطراف الممر الزجاجي السقف، دلالة قضبان السجن إلى جانب الإكسسوارات الأخرى.

جسد المسرحية الفنانون، أريج جبور، ومرام أبوالهيجاء، وطارق التميمي، ومحمد الجيزاوي، ومحمد شحادة، فيما ألف الموسيقى عامر محمد.

واستحضرت مسرحية «الحلاج» -التي أخرجها الدكتور فراس الريموني عن النص الأصلي للشاعر المصري صلاح عبد الصبور وقدم على مسرح محمود ابو غريب (الدائري) في المركز الثقافي الملكي- الماضي وأسقطته على الحاضر.

ومأساة الحلاج مسرحية شعرية، تتناول في نصها الأصلي شخصية المنصور بن حسين الحلاج المتصوف الذي عاش

في بغداد في منتصف القرن الثالث للهجرة في عهد الخليفة العباسي المقتدر بالله، وحملت أبعاداً سياسية، ناقشت فيها علاقة السلطة المتحالفة مع الدين، والمعارضة ، مثلما تطرقت لمحنة العقل. وأدرجها النقاد في مدرسة المسرح الذهني، وهي تصور جانب الكفاح السياسي في شخصية الحلاج، الذي وقف في وجه الظلم والاضطهاد لينتهي بالحكم عليه بالموت صلباً.

يستهل العرض المسرحي بإيقاع موسيقي صوفي قدمه أربعة عازفين وتسيدته الآلات الوترية، فيما تتموضع جلوساً في منتصف الخشبة شخصية فتاة تؤديها (سناء ايوب) في ظل شبه تعتيم تكسره إضاءة علوية صفراء وبيضاء خافتة، حيث تقوم بحلج القطن بطريقة انفعالية بكلتا يديها، وأداء حركي يغلب عليه الإيقاع الصوفي الراقص، تتنقل خلاله بين مختلف أرجاء الخشبة ، في حين ينعكس ظلها على ستارة شفافة في بؤرة الخشبة.

وعلى وقع إيقاع آلة الدف الموسيقية يتقدم أربعة ممثلين من جهة المدرجات نحو الخشبة بأداء حركي يمثل عبورهما بالقارب "نهر الفرات" إلى الخشبة ، حيث وظف ديكورها المخرج لتبدو كضفة النهر في بغداد موحية بمكان وزمن الحكاية، ومحاطة بأشجار النخيل التي امتدت إلى مدرجات الجمهور لخلق فضاء مسرحي طقسي يتجاوز مفهوم العلبة الإيطالية، ويؤسس لحالة من تواصل المتلقي المباشر مع أحداث وسياقات العرض، والانتقال به إلى الحالة الروحانية التي تتطلبها تلك الأجواء الصوفية.

سعى الريموني في عرضه الذي استند إلى التغريب ومسرحة المسرح، لتفكيك الحكاية من زمانها وإبقائها مفتوحة، لتحمل في الكثير من دلالاتها المنطوقة وغير المنطوقة، إسقاطات مختلفة على لسان الحلاج وقاتليه ومريديه وأولئك الذين تخلوا عنه، حيث جاء النص المنطوق بالفصحى رغم كثرة الأخطاء النحوية لبعض الممثلين ، إلا أنه اتكأ على مضامين وروح النص الأصلي، مقترباً من تداعيات التحولات السياسية في بعض الأقطار العربية في زمننا الحاضر، لاسيما ما يتعلق بالمحاكمات الصورية وانقلاب الناس على أفكارهم، ومنافقي السلطة، والتضليل الذي تمارسه السلطة. ووفق المخرج في توظيف أشعار وعبارات الحلاج بهذا الاتجاه "الناس سواسية نختار من بينهم رؤوسا ليسوسوا الأمر بين الناس «.

كما وفق المخرج الريموني الذي يحسب له تصديه لتقديم "مأساة الحلاج" مستخدماً رؤيته المعاصرة، بتوظيف عناصر السينوغرافيا لجهة إنشاء دلالات ومضامين ومعانٍ ساهمت في إثراء الفضاء المسرحي، وخلق تواصل مع الجمهور، فمثلا مشهد

مسرحية ماريانا بنيدا

الحج والطواف حول بقعة في منتصف الخشبة تسقطها إضاءة علوية خضراء بمصاحبة تكبيرات الحج وموسيقى ذات إيقاع ابتهالي ديني، علاوة على اللوحات الحركية الراقصة والديكور والإكسسوارات والأزياء المستخدمة ، التي تم توظيفها بإتقان، فيما جاءت الإضاءة المتحركة والمتغيرة (الأبيض والأصفر والأخضر) منسجمة مع سياقات العرض ودلالات المشاهد.

لم يوفق المخرج في العرض الذي افتقد سلاسة انتقال الممثلين من مشهد إلى آخر، حيث جاء الخروج والدخول بطيئاً، في توظيف دور المرأة في بداية العرض ، رغم أنه عمد إلى تعظيم القبيح في المشهد الختامي؛ إذ تقوم بأداء حركي راقص في مقدمة الخشبة وهي تحمل بيديها خنجرين كبيرين، مقتربة شيئاً فشيئاً من عمق الخشبة، حيث تتموضع شخصية الحلاج مصلوبة مثلما يستدعي ذات المشهد حكاية يوحنا وسالومي، علاوة على استدعاء السيد المسيح في شخصية الحلاج، يجر صليبه نحو مقدمة الخشبة، وهو ما أدخل المتلقي في إرباك وتيه ما بين جور الحكام على الحلاج الذي طالب بالعدالة وإحقاق الحق وتعظيم شأنه، وإسقاط صفة المسيح عليه، لاسيما حين يتقدم الحلاج بصليبه إلى مقدمة الخشبة وهو ما أسقط عليه صفة التعظيم، لاسيما العبارة التي قالها أحد مريدي الحلاج "كان يريد أن يعود إلى السماء كأنه طفل سماوي شهيد...»

رغم أن المخرج سعى إلى كسر الرتابة والشدة في مشهد المحكمة ، حيث أدى فيه دور القاضي فهد الهوادي، الذي استحضر أسماء بعض الرموز السياسية العربية بإسقاطات سياسية لم تخلُ من المبالغة في الكوميديا والخلط بين الفصحى والعامية، إلا أنه لم يوفق فيه ، حيث تم فيه كسر الإيقاع الجاد والمتماسك للعرض.

وشارك في تجسيد الشخصيات عبد الكريم محمد عايد، وعدنان عقل، وعبد الحليم المحارمة، وأيمن سنقرط، وعبد الله كيوان، وسناء أيوب، وأمان الداية، وسعيد ناصيف، وفهد الهوادي.

أما العرض المسرحي «ماريانا بينيدا» للمخرج حسين نافع عن نص كتبه الشاعر الأندلسي/ الإسباني فيدريكو لوركا فقد طرح جدلية خيارات الحرية والحب.

كتب لوركا نصه "ماريانا بينيدا" بلغة غنائية مستوحاة من غناء الغجريات الإسبانيات، وذلك بأسلوب المزج ما بين الكوميديا والتراجيديا من خلال لغة شعرية عالية، مع أن هذا النص يتشابه كذلك مع نصوصه الأخرى من حيث اقترابه من الطبقات الشعبية ، والإفادة من الموروث الاجتماعي، كونه نصاً يتحدث عن حكاية من حكايات الثورة الإسبانية التي دعت إلى الحرية والتحرر في مواجهة الطغيان والاستبداد.

وتدور مجريات العرض المسرحي الذي قدم على مسرح هاني صنوبر، حول شخصية حقيقية لامرأة تدعى "ماريانا بينيدا" كانت تعيش في غرناطة إبان الثورة والحرب الأهلية في إسبانيا عام 1913، ومعروفة بتضحياتها من أجل نجاح هذه الثورة، إذ تعهدت بنسج علم الثورة بيديها وطرّزت فوقه، بخيوط ذهبية الكلمات الثلاث، عدالة وحرية ومساواة، الأمر الذي أوصلها إلى المقصلة لتقدم نفسها قرباناً لما تؤمن به في سبيل الحرية والمبدأ والوطن، ورافضة بذات الوقت جميع عروض السلطة وإغراءاتها وتهديدها، حيث بدأت مع الثورة وانتهت وحيدة على منصة المقصلة.

ترفع الستارة عن فتاة (كالابيلا/الخادمة) تقف بشكل جانبي متوجهة نحو يسار الخشبة في النصف الأخير من منتصف الخشبة، في ظل إضاءة علوية صفراء خافتة وتهز كرسياً خشبياً بيدها اليسرى ،فيما ينعكس على ستارة "السيكوراما" الحمراء في خلفية المنظر المسرحي، ظلها الكبير لتشكل شاشة خيال الظل ، حيث تتغير فيها الإضاءة وتتنقل بين الأصفر والأبيض، والتي وظفها المخرج بإتقان في مختلف مشاهد العرض، لتبدو كأنها بوابة إلى العالم الخارجي وتداعياته.

وما تلبث أن تدخل من يسار المسرح شخصيتا فتاتين بأداء حركي يقترب من الرقص الغجري، فيما تسلط عليهن بقعة ضوء مستديرة، ليستدعين ثلاثتهن ماريانا الشخصية الرئيسة وجسدتها أريج دبابنة التي شكلت مركز الثقل في بنية العرض بالحضور المميز وصدق التعبير ورهافة الأداء .

تتلخص حكاية العرض التي تتحدث عن وقائع من الحرب الأهلية في إسبانيا، حول البطلة الرئيسة "ماريانا" التي تجمعها علاقة حب قوية مع شخصية "فرناندو بيدرو" الذي ينتمي للثوار، ويجسدها سعد الدين لافي، حيث تعمل على مساعدة حبيبها بالهروب من السجن ، فيما يعتقلها ويقدمها للمحاكمة الحاكم "بيدروسا" . وأدى شخصيته الفنان حابس حسين، ليحكم عليها في النهاية بالموت .

أداء الممثلين جاء متفاوتاً حيث قدمت أريج دبابنة واحداً من أهم أدوارها المسرحية، رغم انخفاض نبرات صوتها التي كانت أحياناً تغيبه الموسيقى، مثلما انطبق هذا الأمر على معظم الممثلات المشاركات في العرض، فيما جاء أداء الفنان القدير حابس حسين مميزاً، إضافة لسعد الدين لافي الذي جسد شخصية بيدرو؛ إذ شكل ثلاثتهم ركائز الأداء التمثيلي في العرض، في حين جاء أداء شخصية كالابيلا غير مقنع ،وافتقدت فيه قوة الصوت وغياب مخارج الحروف، مثلما تنوعت مستويات الحوار ما بين المونولوج الداخلي والحوار الثنائي والثلاثي وحركة الجسد التي جاءت لدى بعض الممثلات بطيئة وغير مرنة. وفق المخرج بتقسيم الخشبة باستخدام الإضاءة في عدد من اللوحات أفقياً إلى مساحتين، لتحقيق التكامل الدرامي مع سياقات الأحداث في مشاهد العرض المختلفة، حيث كانت في مقدمتها تتغير الإضاءة من الخضراء إلى الزرقاء فيما يأتي النصف الآخر باتجاه العمق بالإضاءة الحمراء، إلا أن مقدمة الخشبة بقيت حيزاً غير مستخدم معظم مدة العرض، في حين تجلى إبداع المخرج بتنوع توظيف أربع ستائر بيضاء، لاسيما في مشهد ظهور ظلال ضخمة لرجال، حيث تقول شخصية الخادمة إن البيت محاصر بالمخبرين ، وما يلبث حتى يدخل الحبيب الثائر "الدون بيدرو" ليقوم بشنق تلك الظلال الضخمة بتلك الستائر المتدلية.

الإضاءة جاءت بمستويات متعددة وموزعة، لاسيما البقع الضوئية التي تكاملت مع سياقات مشاهد العرض وحققت الأبعاد الجمالية لشكل الفضاء المسرحي، وتساوقت كذلك مع المؤثرات الموسيقية، وهو ما يحسب للفنان محمد المراشدة، فيما عبرت الأزياء عن البعد الزمني والمستويات الاجتماعية للعرض وشخصياته وسياقات مشاهده ؛ إذ عكست الأثواب السوداء مشاهد الحزن والحداد، فيما مثل الثوب الأبيض الذي ارتدته ماريانا في مشهد آخر، العفة والطهارة والإخلاص.

وفق المخرج بالعرض الذي كان من الممكن اختزاله، بتوظيف الستائر البيضاء التي تتدلى بشكل أعمدة لتوحي بمهابة القصر الذي تعيش فيه ماريانا، فيما تتوسط بينهم وستارة السيكوراما ستارة أخرى سوداء محملة بظلال قاتمة تؤسس للنهاية التراجيدية لبطلة القصة "ماريانا". كما وفق باستخدام ستارة السيكوراما وظلال الممثلات المنعكسة عليها بالحجم

الكبير، وذلك بما حملت من دلالات رفع شأن تلك النسوة اللاتي ساهمن إلى جوار ماريانا في دعم الثورة.

وقدم مختلف الشخوص الأخرى رناد ثلجي، ونور عزام، ورسمية ناصر.

وجسد العرض الإماراتي «نهارات علول» الذي قدم على مسرح هاني صنوبر، احتجاجات وإدانة المؤلف مرعي الحليان للسلطة بمختلف أشكالها ، بأسلوب رمزي وواضح وبسيط دون تكلف أو تعقيد، متكئاً على كوميديا «الفارس» الخفيفة السلسة دون فجاجة، في رؤية إخراجية حملت أسلوباً خاصاً للمخرج حسن رجب في طرح ثيمته، تنقل بين تنويعات متوازية بين مسرح التجريب والعبث والتراجوكوميديا، واقترب من المذهب الطبيعي في بعض جوانبه، التي صورت ما يشين طبقة متنفذة من سقوط وتردٍ قيمي وأخلاقي.

وفي مشهده الاستهلالي يكشف مخرج العرض عن أدواته مبكراً في إنشاء فضاء مسرحي وصورة بصرية فرجوية مميزة، من خلال خمسة ألواح شفافة متفاوتة الأطوال ومستطيلة، تموضعت في منتصف الخشبة من الأصغر فالأكبر باتجاه عمق المسرح ، فيما تظهر من خلالها ظلال لشخوص ترمي عبوات معدنية فارغة تتناثر على مختلف أرجاء الخشبة حولها ، ما تلبث أن تصطف تلك الألواح بتشكيل أفقي مع الخشبة، فيما تكشف إضاءة خافتة عن خمسة شخوص يستلقون على يسار الخشبة باعتبارهم حرافيش/فقراء مهمشين نائمين إلى جوار قطع أثاث من خمسة صناديق بشكل مثلثات، وفي مقدمتها عجلة توحي بكونها عربة يستخدمها الحمالون أو جامعو النفايات، وتخرج من قاعدتها العريضة ألواح خشبية كأنها مساند أو قضبان.

في حين يجلس شخصان على يمين الخشبة في ظل بقعة شكلتها الإضاءة العلوية البيضاء المسلطة عليهما حيث يعلن أحدهما "علول" بثوبه الأحمر، مبكراً، بدايات تمرده على واقعه المعيشي بقوله "احلم أن أتنفس هواها متى وكيف شئت، ..

أليس من حقي " فيما يطلب منه رفيقه "حاني" أن يصمت "فهم موجودون في كل مكان حتى في ملابسنا البالية"، لتعلن المسرحية التي تجاوزت مدتها الساعة عن ثيمتها المتمثلة بالصراع ما بين سلطة ظالمة وفقراء مهمشين يحلمون بحياة أفضل وأكثر عدالة .

تدور حكاية العرض حول شاب "علول" الذي ينتمي إلى فئة الحرافيش/المهمشين الذين ما أن يبزغ ضوء الفجر حتى يهبوا لجمع العبوات الفارغة من الحاويات والشوارع والأزقة، لتوفر لهم لقمة العيش، فيما عقولهم مبرمجة على هذا العمل اليومي دون توقف، فهم يترنحون ليلاً لينامو كجثث لا حياة فيها من شدة التعب، أما علول الذي يحاول إنقاذ حبيبته "علاية" من براثن حارس القصر الذي تعمل فيه ويراودها عن نفسها لتقدم له تنازلات خاصة، يصاب برصاصة ذلك الحارس، إلا أنها لا تتمكن من قتله، فتتحول الرصاصة إلى قطعة حديدية ميتة تدور في جسده فتنقله إلى حالات مزاجية مختلفة ، وهي تتنقل داخله حيث تدفعه تارة للضحك وتارة أخرى للتأمل أو الحب أو الألم، وتارة تكون في ذراعه وتارة أخرى في ساقه أو في موضع حساس آخر من جسده، بما تحمله من إيماءات بحسب كل موضع، فيما يرى أصدقاؤه الحرافيش أنه يمتلك "كرامة" كونه لم يمت. وتنتابه هذه الحالات السيكولوجية المختلفة فيما الرصاصة تسير في جسده، وهو بالتالي ما دفعهم إلى أن يتقربوا منه علهم ينالون شيئاً من بركاته، إلا أن علول كان مسكوناً بهواجس الوضع الذي يعيشه وأصدقاؤه الحرافيش من اضطهاد وقمع، لاسيما أنه محروم من تحقيق حلمه بالزواج

مسرحية على الخشب

من حبيبته علاية ، وإنجاب الكثير من الأطفال الذين يرى لهم مستقبلاً باهراً، أصغرهم له "كرسي المدينة/السلطة" ، فأطلق العنان لدعوة الحرافيش إلى أن يستيقظوا من غفلتهم ويرفعوا رؤوسهم ليملأوا فراغاً تكوَّن بسبب الانحناء والانصياع لسلطة القصر وحراسه دون وجه حق، وليمثل لهم بعد الحكم بإعدامه نموذجاً للبطل أو الفكرة التي تبقى حية.

جاء نص العرض المسرحي المنطوق باللغة الفصحى ، والذي جمع بين السكون والحركة الموقعية للممثل، بحيث تركت فضاءً يتسع للغة والأنين الداخلي أكثر من الحركة الفيزيائية رغم توفرها، حاملاً ملامح صموئيل بيكيت وهارولد بنتر، ومفعماً بالرمزية والثراء الفكري، محتفظاً بخصائص البنية الدرامية التي ترسخ مفهوم القصة أو الحدوتة كشرط أساسي لصناعة الدراما في المسرح، بأسلوب تهكمي، دون الإخلال بالترابط الفكري العميق التي حملته مضامين وإحالات العرض، وتنقله بين الحوار والمونولوج والغناء، فمثلاً "هيا ارفعوا هاماتكم فوقكم إلى الفراغ .. أبصارنا شاخصة" وأغنية "تعلق قلبي بطفلة عربية" و"صارت تصول وتجول الرصاصة في جسمي فتحرك مشاعري النائمة" و"رصاصهم حي فينا، لا يقتلنا ونحن أحياء" ، و"هذا الفراغ الذي لا توجدون فيه ، هذا الفراغ الذي لا تملأونه" و"لماذا نرتجف إذا لم يكن لدينا أحلام" و"كفوا عن الارتجاف" بعض من الجمل والعبارات التي وردت على لسان شخصية "علول" أو في مقاطع غنائية جماعية حملت من خلال ترميزاتها مضامين مختلفة من تحد للسلطة إلى الاعتزاز بالعروبة والكرامة المستيقظة والدعوة إلى النهوض، وإسقاطات غير بعيدة عن حال المجتمعات العربية في ما تعيشه في وقتها الحالي ، ومنها مطالبة النائب العام القاضي باسترداد الرصاصة التي تجول داخل علول والحكم عليه بالإعدام، وهو ما عبر عن غياب العدالة بأسلوب كاريكاتوري.

أما النص غير المنطوق من ثراء وتنوع عناصر السينوغرافيا المختلفة والمنسجمة، والتي لم يبتعد بعضها عن الأسلوب الغروتسكي، ولجهة دلالاته البصرية التي ساهمت في خلقها إيقاعات حركية وتكثيف للغة الجسد ، بالإضافة إلى استخدام تقنية خيال الظل التي أوجدت فضاءً آخر في العرض، والدمى للاستعاضة بها عن حشودات من مجاميع تشكل ازدحاماً على الخشبة، والوسائد والمؤثرات الصوتية والموسيقية الحية المتميزة من خلال آلة الطنبورة الشعبية في بعدها الملحمي ، وعازفاها اللذين تموضعا بصورة شبه مرئية في عمق المسرح، والتوظيف المتقن للإكسسوارات(العبوات الفارغة) وقطع الديكور البسيطة التي عبرت عن نفسها ضمن ثلاثة استخدامات كراس للجلوس، وسجناً للمحاكمة، وعربات لجمع العبوات الفارغة، والإضاءة التي جاءت متحركة ومتغيرة بدلالاتها المختلفة وموزعة بحسب مقتضيات العرض، ليتشكل منها مجتمعة مشهدية بصرية بالغة الدقة ، اتسقت مع كلية الفضاء المسرحي، وحملت العديد من المضامين والإشارات، ومنها ما مثلته تلك العبوات المعدنية الفارغة التي طوقت أعناق الحرافيش من دلالة حالة الخواء الفكري التي يعيشونها.

بينما عكس أداء الممثلين مستوىً عالياً من الإتقان وهو ما يحسب للمخرج، أكان ذلك لجهة التعبير اللغوي والتحكم بمخارج الحروف وطبقة الصوت، أو فيما يتعلق بلغة الجسد والأداء الحركي التعبيري، والتشكيل الحركي أو الميزانسين الذي روعيت فيه الزوايا البصرية في الحركة أو الجلوس، ومنها ما ظهر جلياً بجلوس الحرافيش الذين يتم جلبهم بالقوة في أحد مشاهد المحكمة، على الصناديق بصفتها مقاعد في يسار الخشبة وبزاوية 45 درجة أفقياً مع المسرح، في ظل شبه تعتيم وإضاءة خافتة مسلطة عليهم، فيما يتعامل معهم القاضي بدونية من خلال بعض الإشارات اللفظية التي تستخدم لاستدعاء البهائم والحيوانات، وتوجههم نحوه والرجوع حيث كانوا، بإيقاع حركي منتظم، فيما عبرت شخصية علول في أدائها الحركي نتيجة حركة الرصاصة في جسده عن مختلف أشكال الألم والتخبط الذي يعيشه المواطن المسحوق، ولامس القاضي وحارس القصر في أدائهما إيحاءات لحالة بسيكوباتية تعبر عن شخصيتين تعانيان من خلل في نوعهما الاجتماعي، وهو ما أضفى بعداً آخر لتلك السلطة التي قد تبدو متسلطة ، ولكنها في واقع الأمر ضعيفة هشة تعاني من فقدان هويتها، إضافة إلى التوزيع المتوازن للممثلين وقطع الديكور على مختلف أرجاء الخشبة .

فيما عبرت الملابس في العرض الذي جاء بناؤه الدرامي متماسكاً، بصورة واضحة عن شخصيات العرض وسياقاته المختلفة ، حيث يرتدي الحرافيش في إحدى مشاهده عباءات سوداء في اللحظة التي يظنون فيها أن علول مات مقتولاً بالرصاصة ، تعبيراً عن حالة الحزن والحداد ، فيما كانت ملابسهم الأصلية بألوانها الصفراء الباهتة تعبر عن حالة الفقر والشحوب لديهم، فيما تجلت العباءة بفخامتها لدى شخصيات السلطة ورموزها القاضي والنائب العام، علاوة على ملابس الشرطيين اللذين نكلا بصديق علول، "حاني" تعذيباً له، لكي يعترف بفحوى "حراك" الحرافيش والتحاقهم بما اعتبروه تمرد علول على السلطة .

ورغم نجاح المخرج في الإمساك بمختلف عناصر العرض المسرحي وسياقاته وتميز النص، الذي ينحاز للإنسان، إلا أن قصور قدرة بعض الممثلين على استيعاب أسلوبه المتميز في طرح شخصياتها أكثر عمقاً، أدى إلى تسطيح تلك الشخصيات دون دخولهم في عمقها بشكل أكبر.

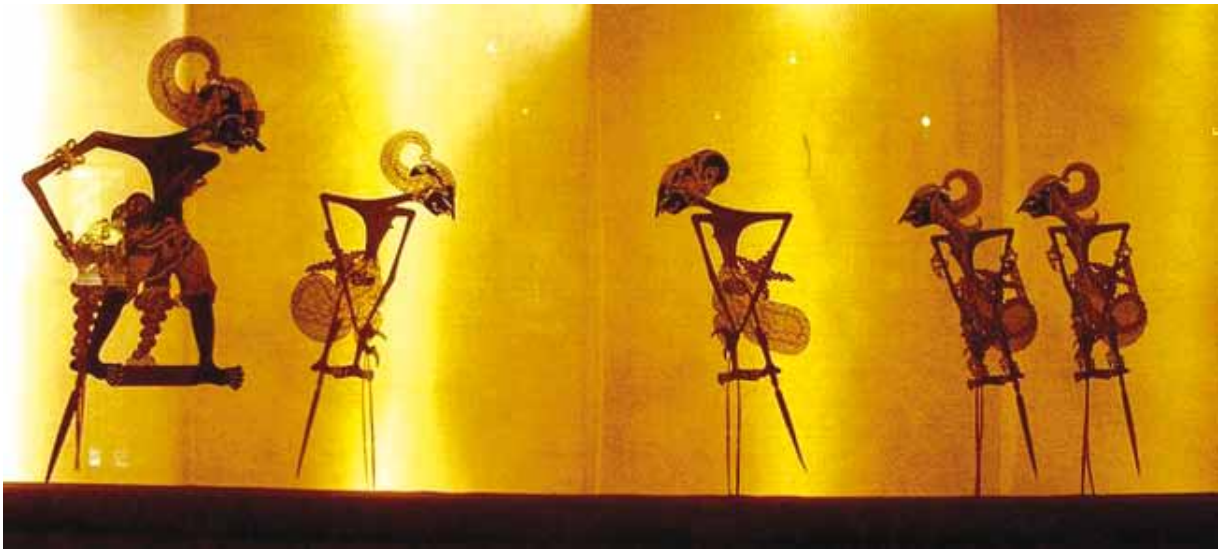
# مسرح العرائس والدمى...
# نوافذ السحر والدهشة

مخلد بركات / الأردن

## الجذور

للعرائس والدمى ارتباط بخيال الإنسان منذ العصور السحيقة، فقد تخصب خياله وتوسعت آفاقه ومداركه بفضل شغفه بها. وقد لعبت العرائس منذ فجر التاريخ مهمة التأثير الواسع في وجدان الناس حيث استغل الكهنة هذه الإيجابية التي تمتاز بها العرائس ووظفوها لنشر التعاليم الدينية للوصول إلى أهدافهم بالاستفادة من عنصر الانبهار الذي تحدثه هذه الدمى والعرائس. وقد عرفها الفراعنة واليابانيون القدماء(مسرح بونراكو) والهنود والفينيقيون والآشوريون وعرفها اليونانيون قبل أن يعرفوا المسرح الدرامي وأنواعه الأخرى؛ لذلك فإن هذا الفن يُعدُّ من الفنون التعبيرية الأولى في مرتبة الظهور بالنسبة للفنون الأخرى، فقد كانت حالة الانبهار تستحوذ على نفوس المشاهدين وعقولهم وتجعلهم أكثر حساسية للتأثر بالعرض. أما في العراق فقد عُرفت الدمى منذ آلاف السنين، وقد أشار الباحث العراقي "فاضل خليل": " إن الدمى عرفت منذ ما يقرب من ثمانية آلاف سنة، دلت على ذلك الدمى الطينية غير المفخورة والتي تمثل بعض الحيوانات وكذلك تمثال (الآلهة الأم)". وقد وجدت آثار تمثل الدمى في بلاد ما بين النهرين يعود تاريخها إلى الألف السادس قبل الميلاد، وما زال المنقبون يعثرون على دمى صغيرة تمثل مختلف الحيوانات؛ لأن الإنسان الأول اتخذ من خياله عالماً واسعاً أدرك من خلاله العلاقة الوثيقة التي تربطه بالدمية . وقد نشأ مسرح الدمى في الصين على هيئة تماثيل ولدت في عهود قديمة رافقت بدايات الحضارة هناك، وكانت أصوله دينية. أما في الهند فقد ظهر مسرح الدمى شعبياً جاداً، لينتقل بواسطة التجارة والحروب إلى مناطق عديدة مثل اليابان وروما القديمة، حيث بدأت تنتشر في القرن الثالث قبل الميلاد ومنها انتشرت في أوروبا؛ لتتخذ شكلاً مغايراً في التطور في القرنين السادس عشر والسابع عشر، تتنقل من الساحات العامة والأسواق والحدائق إلى القصور الملكية، وذكر مسرح العرائس في مؤلفات ميغل وسرفانتيس، ومن خلال الكتاب المشهورين والأعمال الأدبية التي قُدمت، ومن أبرز هؤلاء المؤلفين: موليير، راسين، كريستوفر. وفي القرن السادس عشر أنشئ مسرح العرائس في كل من باريس ولندن، كما ازدهر في ايطاليا/ البندقية في مطلع القرن الثامن عشر، كما قدم مسرح العرائس عبقريات الأوبرا العالمية التي ألفها موتسارت، فاجنر، مما كان له الأثر الكبير في نشر مسرح الدمى في معظم بلدان العالم المختلفة. أما عند العرب فقد نشأ مسرح خيال الظل (العرائس والدمى) في القرن الثالث عشر الميلادي، وقد ظهرت إشارات تعبر عن وجود هذا النوع من المسارح في شعر امرىء القيس، وفي شعر المتنبي، وعرف انتشاره وازدهاره الواسع عند العرب على يد ابن دانيال الموصلي، الذي غادر إلى مصر سنة 665 للهجرة وعمره 19 عاماً، وكان قد ذاق المرارة والألم نتيجة احتلال المغول الغزاة لبلاده، مما أورثه مقدرة كبيرة على السخرية والتهكم مع الدعابة. وكانت من أهم مسرحياته: (طيف الخيال، المتيم والصانع اليتيم)، وقد كانت تصنع الشخصية من الجلد والورق المقوى، وتكون على شكل عرائس وأشخاص، وتوضع خلف ستار أبيض، ومن خلفها مصباح؛ فينعكس ظل تلك النماذج على الستار ليراها المشاهدون من الجهة الأخرى، وفي الوقت نفسه يختفي مقدم التمثيلية خلف الستار في الظلام. وذكر الكثير من المؤرخين ازدهار خيال الظل في العصر الفاطمي. كما نشأ في تركيا حينما أخذ السلطان سليم من مصر بعض المخايلين، كما يشير إلى ذلك حسين فوزي في كتابه (السندباد المصري).

وهناك من يعتبر أن مسرح الدمى كان بمثابة تماثيل وأوثان وأصنام، تحمل أقنعة دينية وروحية وصوفية، فتحيل على الديانة البوذية والطقوس الآسيوية، ومن ثم، فإن هذه الدمى تنحدر من عائلة تماثيل الفيلة المقدسة، التي كانوا يصنعونها تشبها بالإله في ظنهم؛ وأنها كان لها قبل قرون عديدة حركات منتظمة موسيقية، لا حركات متقلصة، ولم يكن بها حاجة إلى الحبال التي تسندها، ولم تكن تتكلم من خلال العامل المستخفي الذي يحركها.



## مسرح العرائس والدمى، مقاربات وتعريف

هو مسرح يعتمد على تشغيل الدمى أو الكراكيز والماريونيت بطريقة دراماتورجية فنية، للتثقيف تارة وللترفيه تارة أخرى، وهو مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق، وله ستارة تنزل على الدمى أو ترتفع عنها، أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر، وقد يصلون إلى خمسة، وهم على شكل دمى محركة بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة أو بواسطة الخيوط. وله عدة تسميات ومفاهيم مترادفة أو شبه مترادفة، منها: مسرح الدمى، ومسرح الماريونيت، ومسرح الكراكيز، ومسرح الأراجوز، ومسرح قره قوز، ومسرح قرقوش. ومن المعلوم، أن لهذا المسرح تأثيراً كبيراً على الأطفال الصغار، حيث يبهرهم ويدهشهم بقصصه الهادفة التي تسعى إلى إيصال القيم الفاضلة والأخلاق النبيلة لغرسها في نفوسهم؛ من خلال الدمى الكبيرة والضخمة التي تتجاوز المتر والمترين والثلاثة أمتار، والدمى المحركة بعصا، أو بواسطة قضبان حديدية أو خشبية، والدمى القفازية التي تحرك بواسطة اليد عن طريق إدخال اليد والأصابع داخلها، ودمى الخيوط التي تحرك بواسطة خيوط مشدودة إلى أطراف الدمية، يحركها اللاعبون من أعلى الخشبة. وفي هذا العصر تحرك الدمى والعرائس عن بعد بواسطة وسائل إلكترونية متطورة جدا ومن حيث الشكل، فهناك دمى ضخمة ودمى صغيرة ونصف دمى، وهناك أيضا دمى محشوة وغير محشوة، ومن حيث الصورة، يمكن الحديث عن دمى بشرية، ودمى نباتية، ودمى حيوانية، ودمى الجماد، والدمى الخارقة التي تتشكل من الجن والعفاريت وغيرها من الكائنات الميتافيزيقية والمخلوقات العجيبة. ومن حيث المادة التي تصنع بها العرائس، فهناك: العرائس الخيطية، والعرائس الخشبية، والعرائس الورقية، والعرائس الكارتونية، والعرائس البلاستيكية، والعرائس البوليستيرية ، والعرائس القطنية، والعرائس الكتانية ( عرائس القماش) في المسرح المغربي.

## منظور إخراجي لمسرح الدمى

هناك مجموعة من المنظرين والمخرجين المعاصرين الذين وظفوا مسرح الدمى والعرائس في مسرحياتهم، سواء أكانت موجهة إلى الصغار أم إلى الكبار من أجل تأدية عدة أغراض تتجاوز ما هو تثقيفي وترفيهي إلى ما هو فلسفي وروحاني وديني وصوفي وطقوسي. ومن أهم هؤلاء المنظرين والمخرجين: ديدرو، ومايرخولد، وبيتر شومان، و ديدرو الذي نظر أن الممثل يشبه دمية أخرى عجيبة، حيث يمسك الشاعر بالخيط الذي يشير في كل سطر إلى الشكل الحقيقي الذي يجب أن تأخذه. إن الممثل الحقيقي حسب ديدرو ينبغي أن يكون في حركاته وقوامه مثل دمية عجيبة خارقة تثير إدهاش الآخرين، وتستجيب للمخرج بكل مرونة وطواعية كبيرة.

أما كوردون كريك فهو من أهم المخرجين المعاصرين الذين دافعوا عن مسرح الدمى باعتباره رمزاً دينياً مقدساً يحيل على المعتقدات الروحانية لبلدان الشرق الأقصى. إذ يقول في كتابه" في الفن المسرحي" :" إني لأبتهل إلى الله أن تعود الدمى سيرتها الأولى؛ أعني الدمى المسرحية العليا، لتعمر مسارحنا؛ لأنها حينما تعود، وتقع عليها أنظار الناس، لا أكثر من وقوع، فإنهم سوف يعشقونها عشقاً يجعل من اليسير عودة البشر مرة ثانية إلى متعتهم القديمة في الاحتفالات الدينية ذات الطقوس، ومرة ثانية سوف يحتفل الناس بعيد الخلق، ويعود إجلالهم لعيد البقاء، كما يعود تشوقهم الديني السعيد إلى الموت من جديد."

## مسرح العرائس والدمى.. الرسائل والأهداف

إن كثيراً من الدراسات التي قام بها الباحثون في مجال بناء الطفل تربوياً وفكرياً، أثبتت أن مخاطبة حواس الطفل وعقله يساهم كثيراً في عملية غرس القيم والمفاهيم بشكل أسرع مما لو تم ذلك عن طريق الوعظ والإرشاد والمناهج الدراسية الجامدة، إن المسرح عموماً ومسرح الطفل بشكل خاص يمتلك الخاصية الفريدة، ويعد مسرح الدمى من أهم المسارح التي تساهم في عملية الغرس تلك كما أشارت الباحثة أمل الغزالي، وهي تضيف هنا:» فقد أكدت نصوص الدمى القفازية على ضرورة تربية الطفل على اللطافة وكذلك اهتمت بتربية الطفل على الاحترام والعطاء. أما خيال الظل فقد اهتم بإنشاء علاقات اجتماعية من أجل الوصول بالطفل إلى حالة من الاستقرار النفسي. أما عرائس الماريونيت فقد كانت إيجابية في إرساء قوانين اجتماعية خاصة من الشعور بالجماعة والعطاء.“

ومن أبرز أهداف هذا المسرح تنمية السلوك الإبداعي لدى الطفل، وغرس القيم الإيجابية من خلال مضمون العمل الذي يسعى إلى إيجاد الشخصية البطولية التي يتخذها الطفل قدوة بدلاً من (بكار، وماجد ذي الأنف الخشبي، والبكمون) مثل شخصية صلاح الدين الأيوبي، إضافة إلى المخترع الصغير والأديب الناشئ. كما يسعى إلى تنمية قدرة الأطفال على حل المشكلات، وتنمية ثقتهم في ذواتهم من خلال تعويدهم على التفكير السليم في المواقف المختلفة، وممارستهم التعبير بالحركة والإنشاء، وتنمية مهاراتهم اللغوية والرياضية.

## واقع مسرح العرائس والدمى الآن

مسرح العرائس بصفة خاصة ومسرح الطفل بصفة عامة في العالم العربي تراجع كثيراً، وغُيّب إعلامياً وتربوياً وفنياً؛ وهذا ما حدا بالناقد المسرحي المغربي الدكتور حسن المنيعي ليقول: ” إن ظهور حركة مسرح العرائس قد حظيت بتقدير الآباء؛ لأنها ملأت فراغاً هائلاً يتمثل في غياب مسرح للأطفال كان موجوداً من قبل في كثير من دول أوربا. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه يجب الاعتراف بأن أزمة المسرح في مجموع الدول العربية لها علاقة بانعدام فرجات خاصة بالأطفال؛ لأن هذه المخلوقات الصغيرة في حالة إبعادها عن المشاركة في سن معين من طرف خبراء التربية لا تهتم أبداً بالمسرحيات التي تقدم لها يوم تكبر، مما يفسر عندها وجود رغبة تكوين تام قابل لمساعدتها على إدراك مفهوم الدراما، واكتشاف الجلال والسحر فيها.“ وهناك أسباب عديدة لهذا التراجع تعود إلى ظروف اقتصادية وسياسية واجتماعية.

## خصائص مسرح الدمى وتقنياته

للمسرح بصورة عامة ومسرح الدمى بصورة خاصة خصائص تميزه عن غيره من الفنون، مثل الخشبة(الركح) والديكورات والمكياج، والاكسسوارات والمؤثرات الصوتية والضوئية والأزياء (السينوغراف)، تتحد معا من أجل التكامل في العرض؛ الأمر الذي يحلق بالأطفال إلى عوالم متخيلة تزيد من انبهارهم بالعمل والتركيز بمواضيعه، وعدم الإحساس بالملل؛ لأن الطفل بطبيعته يحبذ المشاهد العجائبية التي تأخذه إلى عوالم أخرى من المتعة والتشويق.

أما بخصوص تقنيات مسرح الدمى فإنها تتكىء على اللغة والموسيقى والأغاني والمؤثرات الأخرى؛ لذلك يجب أن يكون التعامل مع هذه التقنيات دقيقاً كي يصل العرض المسرحي العرائسي إلى التكامل الحقيقي. ولا بد أن يوهم المؤدي أو محرك الدمى الطفل بأن الدمية هي التي تتكلم وتخاطبه، وذلك عن طريق الحوار بالتناسق مع حركة الدمية، وهذه تقنية يجب أن يتقنها المؤدي؛ لأنها تحتاج إلى الكثير من التدريب واليقظة؛ خاصة في الدمى التي يتم تحريكها من أعلى بواسطة الخيوط.

## تجارب عربية ومحلية في الميزان

ولا بد هنا من الإشادة ببعض التجارب العربية والمحلية بهذا الخصوص، فمن التجارب العربية إنتاج البرنامج التعليمي المنوع ( افتح يا سمسم ( الذي برز من خلاله خط جديد في نشاط عمل الدمى، المتمثل في تصوير الأغاني التراثية بالدمي القفازية والصولجانية ذات الأسلاك، ومن هذه الأغاني (هيلا يا رمانة)، (كشك وعدس)، (بلي يا بلبول)، (يا زكريا). والعرض المصري الحديث ( أوبريت الليلة الكبيرة ) الفاتن والمدهش، تأليف وأشعار: صلاح جاهين، ألحان: سيد مكاوي، ومن إخراج: صلاح السقا، وقد عُرض في عمان مؤخراً. وفرقة ومضة للأرجوز وخيال الظل التي أسسها الدكتور نبيل بهجت عام 2003 والتي تهتم بإحياء التراث الشعبي المصري. ومن التجارب المهمة هنا تجربة المغربي محمد الصفدي في مسرحياته:(تاجر بغداد، عروس فاس، ومعزة جحا...)

ومحلياً في الأردن لابد من الإشادة بجهود الممثل والمخرج صلاح الحوراني الذي أسس فرقة مسرح دمى العربة، وله مسرحية الدمى (نحن هنا) والتي عُرضت تسعين مرة في أنحاء مختلفة من المملكة، ويُعدُّ من الذين لهم محاولات جادة وحقيقية في التأسيس لمسرح الدمى في الأردن.

فيلم العاشق

# عن الجبال والمشهدية السينمائية

عدنان مدانات / الأردن

ترد في مقدمة رواية الكاتب الأمريكي ارنست همنغواي" ثلوج كيليمنجارو" التي تم إخراجها في فيلم سينمائي بالعنوان نفسه في العام 1952، حكاية مجازية من بضعة سطور، ولكنها ذات دلالة، تطرح السؤال حول سبب وجود جثة متجمدة لنمر وسط الثلوج في مكانٍ ناءٍ فوق قمة جبل كيليمنجارو الشاهقة.

لا يوجد في فيلم» ثلوج كيليمنجارو» أي مشهد يجري فيه الحدث عند أو فوق جبل كيليمنجارو ، ولا نعثر على صورة للجبل إلا في خلفية مشهد تظهر فيه الصورة من بعيد. وهي الصورة التي جرى استخدامها في الملصق الدعائي الخاص بالفيلم. ومع ذلك فإن الأمثولة التي تطرحها حكاية النمر المتجمد وسط الثلوج تحول جبل كيليمنجارو إلى صورة مجازية تهيمن على ذاكرة الفيلم الذي تجري معظم أحداثه في مخيم مقام على طرف غابة، وتجعل روح الجبل، بما هو تعبير عن المغامرة الإنسانية، تندغم في حكاية بطل الفيلم المثقف الذي قادته روح المغامرة إلى حتفه في مجاهل إفريقيا. هكذا أصبح « كيليمنجارو» بفضل رواية هيمنغواي ومن ثم الفيلم جبلاً شهيراً ذا سمعة أسطورية.

وإذا كان» ثلوج كيليمنجارو» لا يصور الجبل الذي يحمل الفيلم اسمه، فهذا استثناء، ذلك أن « الجبال»، أصبحت واحدة من الأماكن الطبيعية الرئيسية التي تجذب صانعي الأفلام في العالم، بسبب من الإثارة البصرية المشهدية الكامنة فيها، من ناحية، وبسبب إمكانية استغلالها لتقديم الحكايات والأحداث ذات الشحنة الدرامية القوية.

يستخدم تصوير الجبال في الأفلام السينمائية عامة في أفلام» الحركة» على أنواعها من اجل عرض المشاهد المثيرة، التي تصور الناس في حالات صراع حادة ، أو وهم يتعرضون للمخاطر أو وهم يبرهنون على قدرة الإنسان على التحدي وعلى مقارعة الصعاب وركوب المخاطر.

الجبال مكان وعر، ناء، خطر صعوداً وهبوطاً. مكان هو ملاذ آمن يتيح المجال للتخفي والهروب من المطاردات بالنسبة للخارجين على القانون أو للثوار سواء بسواء. وفي الجبال قد يتوه الإنسان ويجد نفسه أمام مخاطر الطبيعة، يحاصر وحيداً بين الثلوج ، أو ينهكه تسلق الصخور الحادة أو تحاصره وتهاجمه الذئاب الجائعة.

الجبال أيضاً مناسبة لاستعراض المهارات الرياضية البشرية التي تتجلى فيها القوة الإنسانية، من نوع تسلق الجبال للوصول إلى القمة الشاهقة ،أو التزلج فوق الثلوج هبوطاً من قمة المرتفعات الخطرة.

لكن قيمة الجبال في السينما لا تقتصر على كونها مكاناً صالحاً لسرد الحكايات المليئة بالصراعات والأحداث ذات الشحنة الدرامية العالية، بل لكونها أيضاً تتيح مجالاً لتصوير التفاصيل الصغيرة، من خلال إضافة مثيرات بصرية مشوقة تعمق من محتواها وقيمتها الدرامية؛ مؤثرات تعتمد على زوايا الكاميرا الحادة السفلية أو العلوية. فالهندي الأحمر في أفلام المغامرات الأمريكية لا يكون مرعباً بما فيه الكفاية فيما لو طارد البطل الأبيض في البراري وهو فوق ظهر الحصان. الصورة المرعبة للهندي الأحمر لم تتركز في أذهان مشاهدي السينما في

الفيلم اللبناني هلق لوين

فيلم الدليل للمخرج عمور حكار

العالم، إلا عبر ظهوره، بشكل خاص، وقد التقطت صورته عدسة الكاميرا الجاثمة أسفل الوادي مطلاً من فوق قمة جبل شاهق، يراقب من بعيد وينتظر مثل صقر عبور فريسته؛ أي خصمه الرجل الأبيض، لينقضَّ عليه في اللحظة المناسبة ، هابطاً مع حصانه مثل الرمح ومطلقاً صرخته الحادة التي يتعالى منسوب صوتها مع اقترابه المتسارع من عدسة الكاميرا. أما مشهد القافلة التي تعبر الممر الضيق الواقع في الأسفل بين جبلين والتي لا تشعر بالخطر المحدق بها من قبل الأعداء إلا بعد تصوير لحظة انهيار الحجارة الكبيرة الحجم عليها من قمة الجبل بتدبير من العداء الكامنين في الأعلى. ولا يتضح مدى خطورة تسلق الجبال الشاهقة، إلا من خلال لقطات مأخوذة من زوايا مرتفعة تبين أسفل الوادي من بعيد ، والذي إن سقط عليه المتسلق تحول جسده إلى أشلاء متناثرة. وهكذا دواليك.

تتيح الجبال المجال واسعاً أمام استعراض الميزات الخاصة بالتصوير من خلال اللقطات العامة، بل أنه يمكن القول إن اللقطات العامة التي تظهر الجبل كاملاً ، أو تظهر بعض تفاصيله المكانية في سعة كبيرة هي الأكثر قدرة على إظهار ما يكمن في صورة الجبل من مؤثرات أو دلالات. اللقطات العامة هي التي تبين الجبل على حقيقته، في حين أن اللقطات القريبة أو القريبة جداً تبينه مقزَّما. تختلف صورة الجبل من هذه الناحية عن الصورة التي يمكن أن تظهر فيها المناظر الطبيعية الأخرى مثل البحار والحقول الشاسعة. فالبحر، على سبيل المثال، يمكن أن يبدو في أوج قوته أو خطورته من خلال تصوير موجة عاتية في لقطة قريبة، ويمكن التعبير عن جماله من خلال لقطات تفصيلية تظهر، مثلاً، تموجات خفيفة متتالية تنساب بهدوء على سطحه. وبالعلاقة مع البحار بالذات، يمكن إيراد العشرات من نماذج الأفلام المصورة معظم مشاهدها وسط البحار. من نماذج الأفلام الشهيرة في هذا المجال نذكر فيلم « الشيخ والبحر » المقتبس أيضاً عن رواية أرنست همنغواي. إن قوة تأثير هذا الفيلم الذي تجري غالبية أحداثه وسط البحر ويحكي عن صراع بحّار عجوز يصارع وحيداً على مدى عدة أيام، وهو على متن قاربه الصغير، سمكة قرش تسعى لالتهام السمكة العملاقة التي اصطادها، تتأسس على اللقطات القريبة والمتوسطة بالذات للبحّار العجوز، أكثر مما تتأسس على صورة البحر ذاته.

ويمكن أيضاً تقديم المزيد من الأمثلة بالنسبة لتصوير الأحداث والمشاهد التي تجري في الحقول، التي كثيراً ما تفيد اللقطات القريبة والمتوسطة لبعض ما فيها من أزهار، أو ما شابهها من روائع الطبيعة، في التعبير عن دلالاتها النفسية أو تأثيراتها الجمالية.

هذه المقارنة بين الجبل وبين البحر والحقل من خلال مثال استخدام اللقطات القريبة والمتوسطة والعامة تأخذ بالحسبان أن هذه اللقطات المختلفة السعة ليست مجرد تقنيات حرفية سينمائية، بل هي أساساً من صلب وسائل التعبير والتأثير المستخدمة في الأفلام. وفي حين أن رؤية المخرج، أو أسلوبه الفني الإخراجي، تحدد في كثير من الأحيان أحجام وزوايا اللقطات التي يعتمدها، ففي أحيان أخرى يفرض الموضوع

المراد تصويره نفسه على نوعية اللقطات الملائمة للتعبير عنه والمنسجمة مع حقيقته شكلاً ومضموناً.

وهكذا، وفيما البحر والحقل شكلان منبسطان يمتدان نحو البعيد وتتلاشى ملامحهما وتفاصيلهما كلما اقتربا من الأفق وجرى تصويرهما بلقطات عامة، فإن الجبل تكوين راسخ في الأرض شامخ نحو السماء تزيد اللقطات العامة من هيبته وتحافظ في الوقت نفسه على تأثيره البصري؛ أي على « مشهديته « التي تستمد غناها من تضاريسه المختلفة الأشكال والأحجام و المتشابكة العلاقات، ومن تنوع محتوياته أو مواده وألوانه؛ أي إن اللقطات العامة، هي الأكثر انسجاماً مع حقيقة الجبل، بوصفه كياناً مستقلاً، من حيث شكله ومن حيث مضمونه.

استخدم الجبل كمكان رئيسي تجري فيه الأحداث وتتصارع فيه المصائر البشرية في مئات من الأفلام السينمائية العالمية، ومع ذلك فإن هذا العدد الضخم من الأفلام لم يجعل من صورة الجبل بحد ذاتها رتيبة ولم يفقدها إثارتها، بل على العكس من ذلك، فإن وجود الجبل في السينما لم يقتصر على استخدامه كمكان تجري فيه الأحداث، بل إن الجبل صار من ضمن البنية التقليدية لنوع فيلمي راسخ هو نوع أفلام رعاة البقر، حيث تشكل المشاهد التي تجري أحداثها بين الجبال أو قربها أو في ثناياها، أو تظهر فيها صورة الجبل سواء في مقدمة أو في خلفية اللقطة، نصراً بنيوياً وتشكيلياً رئيسياً، ولازمة من لوازم هذا النوع العريق من الأفلام السينمائية. والجبال في أفلام رعاة البقر تكون جرداء في الغالب، تنتصب وسط صحارى جرداء ، فيشكل منظرها نوعاً من المعادل البصري لشخصيات الأبطال في هذه الأفلام، الذين يجوبون البراري وحيدين، تدفعهم إلى ذلك روح المغامرة.

من أجمل الأفلام العالمية التي استفادت من الغني البصري والتنوع المشهدي للجبال لرسم لوحات فنية بالغة الجمال والإثارة، الفيلم التاريخي البريطاني» الإرسالية « ( The Mission الذي أخرجه رونالد جوفي في العام 1986 وتجري أحداثه في القرن الثامن عشر. ولعب فيه الممثل الأمريكي الشهير روبرت دي نيرو دور تاجر جشع يقتل شقيقه الأصغر، فلا يجد وسيلة للتكفير عن جرمه سوى العيش وسط الجبال الشاهقة الكثيفة الأدغال، حيث تقيم قبائل أمريكية لاتينية في منطقة تقع تحت سيطرة الاستعمار الإسباني، والعمل هناك كمبشر يهدي أبناء القبائل للدين. وقد اعتبر العديد من النقاد أن معظم المشاهد التي تم تصويرها وسط الجبال، والتي بدت على الشاشة سلسلة من لوحات تشكيلية فائقة الجمال، ستظل من المشاهد الخالدة التي لا يمكن لأي من يشاهد الفيلم نسيانها، وذلك بسبب من روعتها المشهدية. ومن أبرز هذه المشاهد المعركة التي تحصل في نهاية الفيلم والتي يخوضها الهنود الأمريكيون اللاتينيون بقيادة المبشر، ضد قوات برتغالية غازية جاءت لتستعمر المنطقة.

ومن أشهر الأفلام العالمية التي لعب فيها الجبل دوراً رئيسياً، سواء على مستوى مكان الأحداث الذي يتوافق مع الموضوع والمضمون، الفيلم الياباني المعنون» أنشودة نارایاما « الذي جرى إنتاجه في العام 1958، وأعيد إنتاجه بالعنوان نفسه في العام 1982 من قبل المخرج الياباني الشهير هوشي إمامورا.

تجري أحداث هذا الفيلم في قرية جبلية نائية ذات مناخ شديد القسوة، يعيش سكانها في فقر مدقع ولا يحصلون على ما يكفيهم من الغذاء. المناخ القاسي والحياة القاسية وسط الجبل أحدثا معاً في تكريس عادات اجتماعية متوافق عليها شديدة القسوة بدورها في منافاتها للحس الإنساني. وتتحول أكثر هذه العادات قسوة إلى موضوع رئيسي للفيلم، وهي العادة

مشهد من الفيلم الجزائري

فيلم حدث في الأناضول

التي تقضي بحمل كبار السن ممن بلغوا السبعين من العمر إلى قمة الجبل، وتركهم هناك ليجابهوا الموت وحدهم وسط البرد القارص. وتقوم حبكة الفيلم على مفارقة تنتج عن إلحاح أم عجوز بلغت السبعين من عمرها على ابنها لكي يحملها على ظهره ويصعد بها إلى قمة الجبل ليتركها تلاقي حتفها هناك ، فتحصل روحها على سلامها الأبدي، التزاماً من الأم باتباع التقاليد السائدة في مجتمعها. وفي النهاية لا يملك الابن إلا الرضوخ لمشيئة الأم.

عرفت السينما العربية بدورها صورة الجبل كموقع رئيسي لحكايات الأفلام على اختلاف أنواعها.

من أكثر الأفلام المصرية عمقاً في تقديم صورة « الجبل « فيلم « المومياء « للمخرج الراحل شادي عبد السلام، حيث الجبل المسكون بمنجزات التراث الفرعوني يتحول إلى رمز للعلاقة بين الحاضر والماضي عبر حكاية شاب من قبيلة تقطن الجبل، يجد نفسه في مواجهة باقي أفراد القبيلة الذين يستبيحون الجبل، موطن آبائهم منذ القدم، وينبشون باطنه بحثاً عن آثار يبيعونها للغرباء. وهذا الرمز وحكاية بيع ما في باطن الجبل من كنوز التراث هو ما سيتكرر في فيلم مصري آخر عنوانه « الجبل « للمخرج خليل شوقي. ويشكل جبل المقطم الشهير في القاهرة عالماً خاصاً في الفيلم الذي أخرجه داود عبد السيد» سارق الفرح» ،الذي يحكي عن معاناة الفقراء الذين يقطنون الجبل ويشكلون مجتمعاً هامشياً على أطراف المدينة.

ونجد في السينما السورية نماذج متعددة لعب فيها الجبل دوراً هاماً. من هذه الأفلام فيلم « الفهد « للمخرج نبيل المالح الذي صور معظمه وسط الجبال، ويحكي عن فلاح في النصف الأول من القرن العشرين تمرد على سلطة الإقطاع ولجأ إلى الجبال في شمال سوريا ليخوض حربه الخاصة من هناك. ويتوصل فيلم « اللجاة « للمخرج رياض شيا إلى وحدة متكاملة بين الجبال الجرداء في منطقة حوران المليئة بالصخور والحجارة السوداء، وبين صعوبات الحياة وقسوة العادات الاجتماعية المتخلفة وجفاف العلاقات بين البشر.

وكان من البديهي أن تستخدم السينما الجزائرية بشكل خاص الجبال كمواقع لتصوير العديد من الأفلام التي تروي وقائع من تاريخ الثورة الجزائرية، ومنها جبال الأوراس. غير أن مادة الجبال في السينما الجزائرية لم تقتصر فقط على موضوعات وأجواء حرب التحرير، بل غالباً ما استخدمها المخرجون لتبيان مصاعب حياة الناس من خلال أولئك الذين يقطنون الجبال. هذا ما نجده، مثلاً، في فيلم بعنوان « كان يا ما كان « للمخرج بلقاسم حجاج، الذي يروي حكاية ذات دلالة عن مزارع يعيش في منطقة جبلية، ينقذ عابر طريق كاد يتجمد وسط الثلوج ويأويه في منزله. وتحصل علاقة حب بين الشاب وابنة المزارع. وحين يغادر الشاب يكتشف المزارع أن ابنته حامل، فيشرع في مطاردة دؤوبة لهذا الشاب انتقاما لشرفه، ولكنه بدوره يحاصر ذات يوم وسط الثلوج، فينقذه الشاب نفسه صدفة. وتلجأ الكاتبة المخرجة الجزائرية آسيا جبار في فيلمها التسجيلي المنهج « نساء جبل شنوة « إلى المناطق الجبلية لتتحدث عن وضع المرأة الجزائرية في تلك المنطقة الجبلية، ولتتطرق إلى تاريخ هذه المنطقة الجبلية وأساطيرها منذ الأزل حتى الثورة الجزائرية، التي لعبت نساء الجبل دوراً فيها. ومن آخر الأفلام الجزائرية التي تتخذ من الحياة في الجبال مادة لها فيلم « جبل بايا « للمخرج الجزائري الراحل عز الدين مدور، الذي تدور أحداثه في أوائل القرن التاسع عشر مع بدايات الاستعمار الفرنسي، وتم تصويره في مناطق جبال البربر، ويحكي عن أرملة شابة تتلقى هدية ثمينة من محارب متسلط ينتمي إلى القبيلة التي قتلت زوجها، وتجد نفسها في تناقض بين رغبتها في الانتقام ورغبة أقاربها الذين يريدون الاستفادة من الهدية.

ومن الأفلام العربية التي تحكي عن عالم الجبال فيلم « العيون الجافة « للمخرج المغربية نرجس النجار ،الذي تم تصويره في قرية تيزي الواقعة في جبال الأطلس المتوسط، ويحكي عن قرية مشهورة في المغرب بأن سكانها فقط هنَّ نساء من بائعات الهوى . وقد استخدمت المخرجة نساء هذه القرية ممثلات في الفيلم.

## أُغرِقَت السينما بالتقليد.. ودخلت في متاهات سطحية مشوهة

# سرقة الأفلام المصرية سنّها الأولون... وعادل إمام الأكثر اقتباساً

ذكريات حرب / الأردن

لم تمض سبع سنوات على عرض فيلم "الحماة المتوحشة" Monster-in-law الذي قام ببطولته مايكل فارتان والممثلتان جين فوندا وجينفر لوبيز – بلغت إيراداته العالمية الإجمالية 155 مليون دولار – وتدور أحداثه عن صراع الحماة والكنة، حتى فاجأنا طاقم فيلم "جيم أوفر" يسرا ومي عز الدين بإدارة المخرج أحمد البدري بنسخة تقليدية مشوهة عن السابق في 2012، بل إنه لم يكلف نفسه عناء تغيير "البروشور" للفيلم، وجاءت الأحداث هزيلة أمام النسخة الأصلية، وهو تحد واضح وإسفاف حقيقي لعقول المشاهدين وثقافتهم السينمائية، في الوقت الذي أصبح الربيع العربي بلا ريب مادة دسمة للسينما المصرية والعربية.

## بين الاقتباس والتقليد والمحاكاة

توارد الأفكار أو المشاهد أو حتى الحوارات أمر لا غنى عنه عند البعض، ونجده جلياً في القصائد الشعرية أو الروايات أو المؤلفات المسرحية، أو حتى النظريات العلمية، لكن بالتأكيد لا يصل الأمر إلى التقليد الأعمى دون النظر إلى خصوصية تكويننا وبيئتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فإذا كان فيلم «نهر الحب» الذي قدمته فاتن حمامة مقتبساً من الرواية العالمية «آنا كارنينيا» لتولستوي، إلا أن مخرجه عز الدين ذو الفقار قدمه برؤيته السينمائية مما أضفى على العمل «مصريته»، وإن ظل مطروحاً لأسئلة عديدة، كالخيانة، وحق المرأة العربية في ممارسة حياتها الخاصة بعيداً عن المعتقدات الاجتماعية في ستينيات القرن المنصرم. في المقابل لم ينجح الممثلان يحيي شاهين وماجدة في ترسيخ الروايتين العالميتين «مرتفعات وذرنج» و«جين آير» وبالترتيب «الغريب» و«هذا الرجل أحبه» في الذاكرة السينمائية، لأن أحداثهما بطبيعة الحال لا تمت إلى مجتمعاتنا بصلة.

الاقتباس – كفن الترجمة – لا يجيده الكثيرون من المخرجين، لأنه قد يكون بالفكرة، أو مشهد ما، أو حوار فلسفي، مع رؤية جديدة مبتكرة، لا التقليد والنقل الحرفي الذي أغرقتنا السينما المصرية فيه. فالقصص والوقائع والروايات المصفوفة على رفوف المكتبات لا تعد ولا تحصى، لكن مخرجينا ينظرون إلى عالم هوليوود بنظرة التلميذ إلى أستاذه، أو المريد إلى شيخه، إضافة لعدم رغبتهم في توريط أنفسهم بأعمال محلية خوفاً من الفشل، فيسارعون إلى الأعمال السينمائية الأمريكية والفرنسية والإيطالية التي حققت نجاحات منقطعة النظير، محاولين أن يجدوا فيها متنفساً لنجاحهم وشهرتهم الفنية. وأذكر هنا حديث الممثلة سهير رمزي – في مقابلة صحافية – عن أمنيتها في تجسيد دور «سكارليت أوهارا» في تحفة مارغريت ميتشل

«ذهب مع الريح» لولا ضعف إمكانيات السينما، والحمد لله أنه لم يتم تمصيرها، وإلا بلا أدنى شك ستكون مهزلة سينمائية لعصور قادمة. ولا أخفيكم أنني بقيت سنوات أبحث عن حقيقة فيلم «الوهم» لمحمود ياسين ونيللي الذي اعتبرته في ذاك الوقت من أجمل الأفلام السيكولوجية وأهمها، متمنية أن يكون عربياً مصرياً، لكن خيبة الأمل أصابتني عندما علمت أنه مقتبس من فيلم «فيرتجو» أو «الدوار» لألفريد هيتشكوك الذي يحتل المرتبة الحادية والستين في قائمة معهد الأفلام الأميركي لأفضل 100 فيلم أميركي. وكذلك فيلم «المرأة المجهولة» الذي أنتج في ستينيات القرن الماضي لشادية وكمال الشناوي وزهرة العلا، والذي يعد من الأفلام الكلاسيكية، واستمدت أحداثه من فيلم «مدام إكس» لـ» ألكسندر بيسون».

وفي قراءة متأنية، نكتشف أن معظم الأعمال السينمائية التي حققت رواجاً كبيراً لم تكن إلا أفلاماً مسروقة، وهو أمر بغيض من وجهة نظري، فنحن نملك من أمهات الكتب والقصص ما لا نجده عند الآخرين، وبالتقريب، فقد تكون وقائع قصة ما، هنا أو في أوروبا، لكن المعالجة السينمائية هي التي تجعل من العمل نكهة مميزة ومختلفة عن الآخرين. كما أن ما يحدث هناك ليس بالضرورة أن يحدث هنا، مثل فيلم «يوم من عمري» لعبد الحليم حافظ وزبيدة ثروت الذي اقتبست أحداثه من فيلم «إجازة في روما» لأودري هيبورن وجريجوي بيك، وكذلك

فعل عادل إمام في «ليلة شتاء دافئة» و«شورت وفانيلة وكاب» في تسعينيات القرن المنصرم.

## سينما الخمسينيات والستينيات القديمة ليست بريئة من السرقة

رغم نجاح بعض أفلام خمسينيات وستينيات القرن المنصرم المقتبسة من روايات نجيب محفوظ ويوسف السباعي وطه حسين وإحسان عبد القدوس، إلا أن مخرجي السينما المصرية لم يكتفوا بهذه الأعمال ولجأوا إلى أعمال هوليوود باحثين عن قصص أخرى تحقيقاً لنجاح أوسع وشهرة أكبر، وهناك من قدم العمل مقلداً شكلاً ومضموناً، ومنها على سبيل المثال لا الحصر «سي عمر» لنجيب الريحاني وتحية كاريوكا، عن الفيلم الأمريكى «رغبة» من بطولة جاري كوبر واخراج فرانك بورزاج، و«ليلى» عن «غادة الكاميليا» لألكسندر ديماس، الذي أعادت نجلاء فتحي تقديمه في سبعينيات القرن الماضي مع يوسف وهبي ومجدي وهبة. و«دموع الحب» لمحمد كريم عن رواية «ماجدولين» للأديب الفرنسي «ألفونس كار». و«رسالة من امرأة مجهولة» لفريد الأطرش ولبنى عبد العزيز المقتبس من رواية عالمية، و«العقاب» و«الجنة تحت أقدامها» عن قصة «بائعة الخبز»، و«بائعة التفاح» لحسين فوزي عن رواية «بيجماليون».

أما «غرام وانتقام» الذي يعد من أكثر الأفلام السينمائية شهرة، لا سيما بعد غرق بطلته أسمهان، والذي أعطى للعمل زخماً كبيراً وترسيخاً في ذاكرتنا السينمائية، وشاركها يوسف وهبي، فهو أيضاً مقتبس من «السيّد» للفرنسي «كورني»، ونلحظ أن وهبي كان من أكثر الممثلين اقتباساً في ذلك الوقت لتأثره بالأدب الكلاسيكي العالمي، مثل «أولاد الذوات» عن المسرحية الفرنسية «الذبائح» و«عريس من إسطنبول»، و«سفير جهنم» و«بنات الريف» عن الرواية الروسية «البحث» لتولستوي.

ولا ننسى «الماضي المجهول» لأحمد سالم عن الرواية الإنجليزية «عودة الأسير» لـ «جيمس هيلتون»، و«الفرش الأبيض» عن «البخيل» لموليير» و«ليلى بنت الأغنياء» لأنور وجدي وليلى مراد عن الفيلم الأمريكي «حدث ذات ليلة « لكلارك جيبل وأخرجه فرانك كابرا، و«أنا الماضي» عن الفيلم الأمريكي «المصباح الأزرق»، و«إشاعة حب» لسعاد حسني عن الرواية الأمريكية «حديث المدينة» لـ«ايميرسون، و«الشموع السوداء» عن الفيلم الأمريكي «العيون السوداء»، و«لصوص لكن ظرفاء» عن «الجريمة الضاحكة» للأمريكية «كاثرين كوك»، و«غرام الأسياد» لأحمد مظهر وعمر الشريف عن «سابرينا» من بطولة همفري بوغارت ووليام هولدن، و«الجحيم» عن «طريق بلا نهاية». إضافة إلى «سيدة القصر» عن رائعة ألفريد هيتشكوك «ربيكا»، و«ارحم دموعي» لفاتن حمامة ويحيي شاهين ورشدي أباظة، وأخرجه هنري بركات، مقتبساً من الرواية الفرنسية «ملك الحديد» لـ «جورج أونيه»، وأعيدت سينمائياً مع نجلاء فتحي في سبعينيات القرن الماضي بـ «حب وكبرياء» مع محمود ياسين وحسين فهمي ومديحة كامل، ولم يُشر المخرج إلى اقتباسه.

## أفلام بنكهة أمريكية في السبعينيات والثمانينيات

إذا كانت هوليوود عاصمة الفن السابع قد طغت على العواصم السينمائية الأوروبية، فهذا لا يعني أن تكون المخزون الأول والأوحد في أعمالنا، فالانفتاح السياسي والاقتصادي اللذان ألقيا بظلالهما على العالم العربي، وحرب أكتوبر والغلاء الفاحش والفقر المدقع والبترول والقضايا الاجتماعية التي كانت وليدة كل الأحداث الساخنة في سبعينيات القرن الماضي، كانت الأوفر بالنسبة للمؤلفين والمنتجين والمخرجين سينمائياً، ومع ذلك بقيت «السرقة» نتاجاً لمعظم الأفلام التي قدمت في ذلك الحين ومنها فيلم «أبي فوق الشجرة» الأكثر جماهيرياً، فقد جاءت أحداثه مقتبسة من الرواية الفرنسية «تايس» لـ «أناتول فرانس». «عجائب يا زمن» لهند رستم ويحيي شاهين وحسن يوسف عن «شرقي عدن» لجيمس دين. و«حب أحلى من حب» عن «صوت الموسيقى» لجولي أندروز، و«عالم عيال عيال» عن «أنت وأنا ونحن». وقطة على نار» عن التحفة الفنية «قطة على صفيح ساخن» لاليزابيث تايلور وبول نيومان، و«دائرة الانتقام» عن «Point Blank" للي مارفن، و"تحياتي إلى أستاذي العزيز" لمحمود ياسين ونيللي عن To sir with love لسيدني بواتييه، عدا عن الروايات العالمية مثل "البؤساء" لفيكتور هيجو، "و"الإخوة الأعداء" عن "الإخوة كرامازوف" و"سونيا والمجنون" عن"الجريمة والعقاب" لديستوفسكي. وفيلم «العذاب امرأة» عن المسرحية السويدية «الأب» و «أيام ضائعة» عن «أعمدة المجتمع» لهنريك إبسن. وكذلك الفيلمان «امرأة من زجاج» و«دماء على الثوب الوردي» عن الأدب الإسباني، وفيلم «ومضى قطار العمر» عن الفيلم التركي «بابا» من إخراج يلماظ جوناي.

في الثمانينيات، تغيرت الذائقة الفنية لدى المشاهد العربي، ويعود الأمر لوجود أسماء مخرجين تميزوا بواقعيتهم وتجريدهم من الثقافة الهوليوودية، ونجحوا في إعادة الهيبة إلى السينما برؤيتهم المدروسة، وإحساسهم بالمسؤولية، بل غدت نكسة 67 اليقظة الحقيقية للكشف عما وراء الهزيمة، فطرحوا أفكارهم وتساؤلاتهم وأمانيهم، وبدأوا في الرسم التفصيلي للفقر والحرمان والجوع والغلاء والخوف والهزيمة والكبت الجنسي والسياسي والفساد الذي يستشري بلا حدود 100% لوجود مخرجين عاشوا الأحداث السياسية، وتميزت أفلامهم بواقعية تفصيلية مثل، علي بدرخان وعلي عبد الخالق والراحل عاطف الطيب وأشرف فهمي وسعيد مرزوق ومحمد خان، وقدموا سينما مميزة، إلا أن هناك من بقي يقدم الأفلام المصرية بنكهة أمريكية مثل «غريب في بيتي» عن الفيلم الأمريكي «مع السلامة يا فتاة»، وفيلم «المتوحشة» عن مسرحية أوروبية، و«آه يا بلد» عن «زوربا اليوناني»، و«النساء والراعي» لسعاد حسني ويسرا وأحمد زكي عن المسرحية الإيطالية «جزيرة الماعز» لأوجوبتي، وأعيدت في التسعينيات على يد نادية الجندي ومحمود حميدة بعنوان «رغبة متوحشة» وفشل الفيلم فشلاً ذريعاً.

## في التسعينيات... سينما شبابية مسروقة

ورغم القضايا الشبابية الممتلئة بالمواقع الإلكترونية أهمها «الفيس بوك»، وبرامج «شوك توك» ومشاكلهم كالبطالة والفقر والمخدرات وعزوفهم عن الزواج والعشوائيات، إلا أن السينما نادراً ما التقطت قصصهم. ونكاد نجزم أن السينما في منتصف التسعينيات وبداية القرن الحالي لم تقدم شيئاً جديداً، أو ما يليق بتاريخها الذي تجاوز المائة عام، إلا أن هناك بعض المحاولات الفردية مثل رضوان الكاشف وداوود السيد وخالد يوسف، وفي الوقت نفسه لم يستطع بعض المخرجين الخروج من عنق تقليدهم لأفلام هوليوود، نذكر منها «الإمبراطور» لأحمد زكي عن «الوجه ذو الندبة» للعالمي آل باتشينو، و«ظاظا» لهاني رمزي عن «رئيس دولة» بطولة كريس روك، وفيلم «بدر» للملاكم يوسف منصور عن «البودي جارد» أشهر أفلام الراحلة ويتني هيوستن مع كيفن كوستنر، والفيلمان «جينز» لجالا فهمي و«خادمة ولكن» لإلهام شاهين عن أشهر أفلام جوليا روبرتس «المرأة الجميلة»، الذي يعد معالجة ثالثة ورابعة عربياً وعالمياً للرواية المشهورة «بيجماليون». ولا ننسى أيضاً المسرحية الشكسبيرية «روميو وجوليت» التي كان لها الحظ الأوفر في إعادة تشكيلها عربياً وهوليوودياً لأكثر من مرة منها «تايتانيك»، وفيلم «اغتيال» لنادية الجندي، والذي اقتبس عن «الهارب» لهاريسون فورد وتومي لي جونز، و«عصر القوة» لنادية الجندي أيضاً، والذي كان نسخة للفيلم الكلاسيكي «العراب»، و«الحاسة السابعة» عن «ماذا تريد المرأة» لميل جيبسون، و«النزوة» عن Fatal Attraction" لمايكل دوغلاس. و"الرغبة" لنادية الجندي وإلهام شاهين التي كانت الأخت الكبرى للأولى – أمر لا يصدق – عن التحفة "عربة اسمها اللذة" لفيفيان لي، وحصل الفيلم الأمريكي على أربع جوائز أوسكار في ستينيات

القرن الماضي، وفشل الفيلم المصري منذ عرضه الأول. وأحلى الأوقات" عن "Cross Road" لبريتني سبيرز، و"الرجل الأبيض المتوسط" عن " Nothing to Lose" لمارتن لورنس وتيم روبنز، و"7 ورقات كوتشيتة" عن الفيلم الفرنسي "الشقة"، إضافة إلى "محطة في مصر" لكريم عبد العزيز عن "Walk in the Clouds" لكنه قدم برؤية مصرية، و"التوربيي" عن "رجل المطر" لتوم كروز وداستن هوفمان، و"أنت عمري" لهاني رمزي عن ""My Life Without Me" و"حبيبى نائماً" لمي عز الدين من فيلم " "Shallow Hal، و"حرب إيطاليا" عن "أوشين إليفن" لبراد بيت وجورج كلوني، و"تيتو" عن Leon"" و"ملاكي إسكندرية" عن "High Crimes" لريتشارد جير، و"خليج نعمة" عن "Sleeping with the Enemy" وقدما برؤية مصرية مبتكرة، و"ليه خلتني أحبك" عن "My Best Friend's Wedding" و فيلم "حراميه في كي جي تو" عن فيلم "الآنسة ماركه صغيرة". و"أصحاب والاّ بيزنس" عن "أحب المتاعب". و"السلم والثعبان" عن "حول الليلة الأخيرة"، و"فرقة بنات وبس" عن "البعض يفضلونها ساخنة" لمارلين مونرو وجاك ليمون، و"الوردة الحمراء" عن "جيلدا"، و"قشر البندق" عن "إنهم يقتلون الجياد"، و«ما تيجي نرقص» عن Shall We Dance" و"شجيع السيما" من" The Hard Way" و"8/1 دستة أشرار" مقتبس من فيلم Miss Congeniality"" لساندرا بولوك.

## عادل أمام الأكثر سرقة

رغم أنه الأعلى أجراً، ويفرض آراءه كما يشتهي، ويختار طاقم العمل معه كيفما يريد، إلا أن الزعيم – كما يحب أن يطلق عليه – الأكثر سرقة، بدءاً من مسرحيته المشهورة «مدرسة المشاغبين» عن To sir with love، مروراً بأفلامه في أواخر الستينيات مثل "لصوص لكن ظرفاء" مع أحمد مظهر، وفي السبعينيات "البحث عن فضيحة" عن "دليل الرجل المتزوج"، وفيلم "خلي بالك من جيرانك" عن "Barefoot in the Park" للممثلة المخضرمة جين فوندا، و"قاتل ماقتلش حد" عن الفيلم الهندي "Majboor". وفي الثمانينيات ا"نتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط" عن ""Woman in Window و"المشبوه" عن "Once A Thief" لآلن ديلون، و"ليلة شتاء دافئة عن It Happened One night "" – سبق أن تحدثنا عنه – و"عصابة حمادة و توتو" عن Fun with Dick and Jane" " و"خمسة باب" عن Irma la Douce "" و"واحدة بوحدة " الذي اقتبس عن "Lover Come Back " و"سلام يا صاحبي" عن الفرنسي Borsalino"".

وفي التسعينيات، واظب عادل إمام على سرقة الأفلام وتمصيرها بنكاته المفلسة، والمواقف الضاحكة المعتمدة على الاستهزاء بالرجل الأصلع أو المرأة الطويلة، وبقيت الأفيهات والمفردات التي لا تحمل أي معنى، ويلجأ إلى الإيحاءات الجنسية رغبة في الضحك السطحي، مثل "حنفي الأبهة" عن ""Hours 48، و"شمس الزناتي" عن "The Magnificent Seven" ، و"جزيرة الشيطان" عن ""Wet Gold و"الإرهاب والكباب" عن "Dog Day Afternoon".

وفي القرن الحالي، بدأ عادل إمام بفيلم "أمير الظلام" المقتبس عن "Scent of A Woman" لآل باتشينو، وكان محمود عبد العزيز قد سبق إمام وقدمه في "كيت كات"، و"عريس من جهة أمنية" عن "Meet the Parents" لروبرت دي نيرو وبن ستيلر، وآخرها "مرجان أحمد مرجان" عن Back to School" ".

وإذا استذكرنا "الزوجة الثانية" و"القاهرة 30" و"شروق وغروب" و"دعاء الكروان" و"الباب المفتوح" و"الحب الضائع" و"ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل" و"ليلة القبض على فاطمة" وإعدام ميت" و"البرىء" و"إني راحلة" و"نحن لا نزرع الشوك" وثلاثية نجيب محفوظ؛ "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السراب"، و"الجوع" و"سواق الأوتوبيس" و"شيء من الخوف" و"كشف المستور" و"المستحيل" و"رجل فقد ظله" و"الكرنك" و"لا أنام" و"الحرام" و"زوجة رجل مهم" و"بئر الخيانة" و"حب فوق هضبة الهرم" و"لا أكذب ولكني أتجمل" اضحك الصورة تطلع حلوة" و" حين ميسرة" وغيرها، فبالتأكيد لسنا بحاجة إلى كل هذه السرقات السينمائية، فهذه بعض الأعمال التي في الذاكرة السينمائية، مصرية الحدث، وتحتل المراكز المتقدمة من حيث بنائها الدرامي المتميز والفكرة السينمائية التنويرية.

# الفنانة سوزان نجم الدين تصرخ وتقول
# آه سوريا

حوار صالح أسعد / الأردن

سوزان نجم الدين .. فنانة سورية موهوبة بالفطرة والسليقة ،استطاعت أن تسطر لنفسها تاريخاً فنياً مشرفاً في الدراما السورية لأدائها المتميز والملفت ؛ وهذا ما جعلها تبدع أيضاً في الدراما المصرية ، مع أنها دخلتها حديثاً، إلا أنها استطاعت أن تترك بصمة واضحة. وهذا ليس غريباً عليها فهي صاحبة الأدوار المميزة والمحفورة في أذهان كل المشاهدين العرب على اختلاف أذواقهم الفنية. فقد برعت في كل الألوان الدرامية؛ سواء التاريخية أو الاجتماعية ،حتى الكوميدية منها .. إذن هي الفنانة صاحبة الثقافة العالية والحضور المتميز والحس الفني العالي في اختيار أدوارها ...

الفنانة سوزان نجم الدين جاءت في زيارة قصيرة للأردن لتحل ضيفة على برنامج سهرة الخميس، وكان لنا معها هذا اللقاء.

**سوزان نجم الدين أهلاً وسهلا فيك ببلدك الثاني الأردن . أنت شبه غائبة عن الشاشة في الآونة الأخيرة والجمهور يفتقدك ،فما السبب في ذلك ؟ ولماذا أصبحت مقلّة في أعمالك؟**

فعلا تكاسلت فنياً في الآونة الأخيرة، ولم أقدم أعمالاً كثيرة ، فآخر ما قدمت كان مسلسل " باب الخلق" في مصر، وسهرة تلفزيونية في سوريا قدمت قبل شهر رمضان الفضيل ، ولكنني أعد جمهوري الحبيب أنني سأعود قريباً لحالة النشاط الفني كما عهدني سابقاً .

**أشرت إلى مسلسل " باب الخلق " الذي شاركت ببطولته إلى جانب النجم محمود عبد العزيز . بصراحة ومن خلال رؤيتك الشخصية ، هل تعتقدين أن العمل كان موضوعياً في طرحه لموضوع المجاهدين الأفغان والجماعات الإسلامية؟**

على العكس تماماً، فأنا أرى أن العمل كان موضوعياً إلى حد كبير، وحاول معالجة موضوع الجماعات وليس نقلها وتأريخها، فالأعمال الدرامية تعمل بشكل عام على تجميل الواقع حتى وإن لم يكن جميلاً ، فلا نستطيع أن نقول إن العمل الدرامي فيه مبالغة أو تشويه ؛ لأن الدراما والفن لا توثّق ولا تؤرِّخ ولا تنقل الوقائع كما هي، بل تضيف لها لمسة درامية لغايات العمل الدرامي. وأود الإضافة بأنني أحببت هذه التجربة جداً، لأن العمل كان مختلفاً وجديداً بالنسبة لي، ولم أقدمه من قبل . وأنا كنت سعيدة جداً به وأعتبره إضافة إلى تاريخي الفني .

**سوزان نجم الدين قدمت العديد من الأدوار والألوان الدرامية، ولكن يلاحظ تفوق كفة الأعمال التاريخية على باقي أعمالك، فبماذا تفسرين ذلك؟**

بصراحة أنا فعلاً أحب الأعمال التاريخية، والكل يعرف أنني تربيت في بيت أدبي ، والسبب في ذلك أن والدي هو الشاعر نجم الدين صالح الذي حببني في اللغة العربية والتاريخ العربي أيضاً ، ولكن وفي نفس الوقت فإن الأدوار التاريخية ليست الأقرب لقلبي كما يعتقد الكثيرون ، فسوزان نجم الدين الممثلة تميل بالدرجة الأولى للأعمال الكوميدية، ومن ثم الدراما الاجتماعية، ومن ثم التاريخية ، ولكن للأسف بسبب ضعف النصوص

> "أنا قومية عربية ،ولهذه الأسباب تمنيت في لحظة لو أني لست عربية."

الكوميدية والاجتماعية فأنا مقلة في تقديمها على عكس الدراما التاريخية ، ولكن هذا لا يعني أنني لا أعتز وأفتخر بأعمالي وأدواري التاريخية ، ولكني أتمنى أن أقدم أعمالاً كوميدية واجتماعية بصورة أكبر . ولكن أقرب الأدوار لقلبي ولشخصيتي دور ( لبيبة ) في مسلسل نهاية رجل شجاع ، فهي الشخصية التي أديتها دون الاضطرار لإضافة أي شيء لها، لدرجة أنني سألت الكاتب عندما كتبتها هل تعيش معي؟ فلبيبة مثل سوزان بالإخلاص والوفاء والحب ، فأنا لم أكن أمثل ولكنني كنت أقدم نفسي إلى حد كبير .

**قبل أن تكوني فنانة فأنت مواطنة سورية ،وليس من المعقول أن لا نسألك عن رأيك عما يحدث الآن في بلدك والعرب جميعا " سوريا"؟**

قالت بألم :آآخ" ، لا أخفي، فأنا كأي مواطن سوري عربي محب لبلده ومحب للسلام والأمان، قلبي يعتصر ويتألم على ما يحدث في بلدي ، وأتحسر على ما أسمع وأشاهد من أخبار وصور، ولكني في نفس الوقت متفائلة بأن هذه الغمة ستزول قريباً، لأنني بطبيعتي إنسانة متفائلة محبة للحياة والسلام والحب والأمان، وأنا واثقة بأن سوريا ستتعافى قريباً.

**ما رأيك في الأعمال الدرامية التي قدمت تحت ما سمي بـ" الربيع العربي" ، هل كانت أعمالاً ذات مستوى جيد؟**

لا، للأسف، فأنا أرى أن الدراما لم تتعامل مع الربيع العربي بصورة صحيحة أبداً، ولم تنقل إلا القليل القليل من الواقع، وذلك يعود لانحياز تلك الأعمال في طرحها إلى طرف من الأطراف وعدم الموضوعية ولا الواقعية في الطرح، بل كلها جاءت لتثبت صحة رأي معين أو صحة توجه معين دون غيره من التوجهات الأخرى.

**إذن ،هل أنت مع الرأي القائل أنه علينا الانتظار قليلاً قبل نقل الأحداث للدراما حتى تتبين وتتكشف الحقائق بصورة أوضح؟**

لا ، فاحتلال العراق مثلاً مضى عليه وقت كاف ، وأحداث مصر وقصف ليبيا كذلك ، إذن فالمشكلة ليست في التوقيت وإنما في الطرح الدرامي الذي يهدف بالمقام الأول إلى نقل وجهات نظر ليست محايدة، وإنما تهدف لخدمة وجهات نظر مسبقة ومحددة. كما أن الأعمال الدرامية تناولت كل الأحداث السابقة من ناحية سياسية ، بالرغم من أن الدراما دورها أن لا تتحدث بلغة السياسة، بل تترك السياسة للسياسيين ، لأن الأحداث الأخيرة

> سأعود قريباً في أكثر من عمل، وحان الوقت ليقوم المبدعون بدورهم.

في العالم العربي من وجهة نظري كلها لعبة سياسية مدروسة ومتفق عليها من الأطراف صاحبة القوة والنفوذ والسيادة في العالم .

**ما هو دور الدراما في رأيك في مثل هذه الظروف ؟**

دور الفن بشكل عام ومنه الدراما محاولة إعادة بناء الإنسان والأخلاق والعلاقات ؛ لأن إعادة بناء المدن والمنشآت سهل، ولكن إعادة بناء الإنسانية هو الأصعب والأكثر أهمية.

**نشر لك تصريح في الآونة الأخيرة عبر مواقع التواصل الاجتماعي أثار الكثير من الجدل والضجة قلت فيه ( ليتني لم أكن عربية ) فما هي الحقيقة؟**

نعم هذا صحيح، لقد قلت هذا التصريح وبالتحديد عندما صرحت الولايات المتحدة أنها تنوي توجيه ضربة عسكرية لسوريا ، وبأنه لا يوجد من يردعها ولا يمنعها. وقتها انتابني شعور غريب أننا كعرب غير قادرين على حماية أنفسنا وغير قادرين على الاستقلالية الحقيقية ، ولا على الوقوف بوجه ما يسمى " بالصهيونية العالمية" ، فشعرت بالعجز لأنني عربية؛ لهذا قلت هذا ، علماً بأنني عربية مئة بالمئة ،ومن عائلة تؤمن بالقومية والوحدة العربية، ولكن للأسف فإن عدم وحدتنا كعرب هو السبب في ما وصلنا إليه الآن من ضعف وتكسر . فأنا قلت :ليتني لم أكن، من شدة حبي وتعلقي وعشقي للعرب والعروبة ،وعلى هذا الأساس تربيت ونضجت وعشت وسأبقى .

**أشرت إلى أن الولايات المتحدة كانت تريد ضرب سوريا وإيذاء العالم العربي ولا يوجد من يوقفها، في حين أن هناك من يطلبون تدخل أمريكا لإنقاذ الدول العربية ونشلها من الظلم الواقع عليها ...؟**

لا أعرف ماذا أقول وأعلق، لأنه من السذاجة أن يصدق أحد أن الولايات المتحدة والصهيونية تهدف خدمة العرب ، وأنها تريد أن تجلب الديموقراطية والحرية لهم، وهاهي العراق أكبر مثال ، أين الديموقراطية وحقوق الإنسان في الدمار والسجون والتفجيرات والقتل والتعذيب ؟ هل هذه هي الحرية، هل هذا هو رفع الظلم ، أليس هذا قمة الظلم والذل والهوان ؟ وعلى ما أعتقد فإن شعارات الديموقراطية والحرية التي يطلقها الغرب أصبحت شعارات واهية وكروت محروقة لا تنطلي على أحد عاقل، لأن أهدافهم لا علاقة لها بما يقولون ويرددون .

**نعود للدراما ، هل هذه الأحداث الجارية هي السبب في عدم تقديمك أعمالاً سورية بكثرة في الفترة الأخيرة ؟.**

على العكس تماماً، فأنا في الوقت الحالي أتمنى أن أعمل ، ولكن عندما يوجد النص الجيد الذي هو السبب الحقيقي وراء عدم عملي ، بالمناسبة أنا غير راضية تماماً عن الكثير من الأعمال السورية الأخيرة، لأنها أهانت المرأة بصورة كبيرة، وقدمتها بصورة مبتذلة وغير واقعية مبالغ فيها، وهذا شيء لم يعجبني ، حتى إنني راجعت المنتجين والمخرجين في بعض هذه الأعمال وشرحت لهم وجهة نظري ، وهذا هو السبب الحقيقي وراء رفضي للكثير من الأعمال السورية في الفترة الماضية.

**هذا بخصوص الدراما السورية فماذا بالنسبة للسينما السورية ، أين هي الآن ؟**

بصراحة ووضوح لا يوجد سينما سورية ، فالسينما في سورية ينقصها الكثير الكثير سواء بما يخص دور العرض أو السوق للبيع والترويج ، فهي حالياً ليس لديها القدرة إلا بالحدود الدنيا من مستويات ومتطلبات السينما .

> شخصية " لبيبة " هي الأقرب لي .

**نود أن نعرف ما هو جديدك؟**

كما قلت لك في أول اللقاء فأنا الآن في حالة نشاط فني، أريد تعويض الفترة الماضية ، فأنا حالياً أحضِّر مسلسلاً سورياً " طوق البنات " وألعب فيه دور امرأة فرنسية ، كما أنني أقرأ عملاً مصرياً " سيد درويش " يتناول السيرة الذاتية للفنان سيد درويش وألعب فيه دور " جليلة" ، وهي امرأة أحبها سيد درويش في فترة من فترات حياته ، كما إنني أحضِّر عملاً آخر مع المخرجة رشا شربتجي .

فيلم المخرج أصغر فردهاي بدبي

# مهرجان دبي السينمائي الدولي
## في دورته العاشرة إبداعات جمالية في مناخات سياسية واجتماعية وثقافية متباينة

ناجح حسن / الأردن

احتفى مهرجان دبي السينمائي الدولي في دورته العاشرة بأحدث إنجازات السينما العربية والعالمية، وذلك بحضور أعداد وفيرة من صناع هذا الحقل التعبيري ومريديه.

استهلت العروض بالفيلم المعنون (عمر) لمخرجه الفلسطيني هاني أبو أسعد، الذي ظفر بجائزة مسابقة المهر العربي لأفضل فيلم، وأفضل مخرج. وهو العمل الذي صور علاقات الصداقة والحب لمجموعة من الشباب الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي، بتركيز على الجدار العازل الذي أقامته سلطات الاحتلال.

وسلطت أقسام المهرجان المتنوعة الضوء على فيض من الطاقات التي تبشر بقدرات أردنية وخليجية شابة، ترنو إلى بلوغ صناعة الأفلام السينمائية باحترافية ومهنية عالية المستوى، وإلى جوارهم جمع من الشباب الموهوبين والمغرمين بعوالم الفن السابع بأطيافه المتعددة.

أفسح المهرجان لهؤلاء الشباب فرصة الالتقاء والتحاور مع مخرجين وتقنيين وخبراء ومنشطين ونقاد، عاينوا اشتغالاتهم وعملوا على تشجيعهم، الأمر الذي أدى إلى اتساع حلمهم في خوض غمار هذه الصناعة، وغامروا بأعمالهم الأولى التي تنهج أساليب درامية وجمالية متفاوتة، أثمرت جملة من الأفلام الروائية والتسجيلية والتجريبة المتباينة الطول.

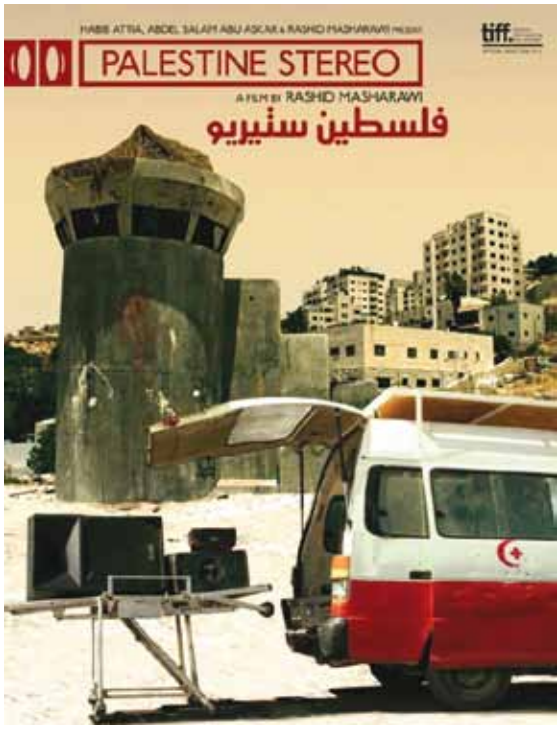
## مناخات عذبة

من بين عروض الدورة، حضر الفيلم التسجيلي الأردني القصير (سمر) لمخرجه الشاب محمد الرحاحلة. وهو الفيلم الذي جرى تصويره على أطراف بلدة أردنية،حيث تقطن عائلة أردنية في بيت من الشَّعَر تعيش على موارد ذاتية آتية من رعي الأغنام.

تمحورت أحداث الفيلم، حول الفتاة سمر طالبة المدرسة، التي يقع عليها كاهل العمل في بيت أسرتها الريفية، مثل جلب المياه من البئر ورعاية الأغنام وحلب الماعز، وفوق ذلك الاعتناء بأشقائها الصغار، واصطحابهم معها في طرق وعرة من أجل الذهاب إلى المدرسة البعيدة.

وبيَّن الفيلم كيف تبذل الفتاة قصارى جهدها في نيل قسط من التعليم، وتفوقها على سائر زميلاتها التلميذات برياضة الجري، حيث يجري مكافأتها بالعديد من الميداليات.

وبرعت كاميرا المخرج الشاب في تصوير البيئة الأردنية من زوايا متعددة، بدت فيه تلك اللقطات وهي تصور الظروف الصعبة التي تعيش فيها الأسرة. وتتوقف الكاميرا مليًّا عند



ملصق فيلم ستيريو

العديد من صنوف الحيوانات الزاحفة داخل تضاريس طبيعية تضفي على مناخ الفيلم جماليات لافتة.

وتضمنت مسابقة المهر العربي للأفلام الروائية الطويلة، عرضاً للفيلم الأردني الفلسطيني المشترك (مي في الصيف) لشيرين دعيبس، الذي تركزت أحداثه حول الفتاة (مي) التي تعود إلى منزل العائلة في إحدى ضواحي العاصمة عمان لإتمام مراسم زواجها، ولكن بعد عودتها وانضمامها إلى أختها ووالديها المنفصلين منذ زمن، تبدأ بعد كل ما شهدته من تضارب ثقافي وعائلي في طرح سؤالها المفصلي عن وجهتها التالية.

وحضرت هذه السنة السينما المغربية بكثافة، وقدمت جملة من الأفلام بشقيها الطويل والقصير بأساليب جمالية ودرامية وتجريبية متفاوتة، برز منها الفيلم المعنون (الصوت الخفي) لكمال كمال، الذي يلتقط حقبة زمنية من تاريخ العلاقات المغربية الجزائرية تعود إلى ما قبل الاستقلال. ونجح المخرج في ربط أحداثه بأكثر من فترة زمنية، حيث استهل الفيلم بلقطات من الواقع الحالي، ثم يستدعي من بطون حقبة التحرر ألواناً من العلاقات الإنسانية الدافئة التي تنهض على الحب والإيثار والحميمية بين الناس في حدود المغرب والجزائر. كما برع مخرجه في توظيف شريط الصوت الذي طغت عليه تلك الموسيقى الممتعة بإيقاعاتها ونغماتها وهي تحاكي أشواق الناس البسطاء في المغرب والجزائر.

ومن الإمارات حضر الفيلم التسجيلي الطويل (أحمر أخضر أصفر) لمخرجته نجوم الغانم، الذي صورت فيه محطات في مسيرة الفنانة التشكيلية والنحاتة الإماراتية نجاة مكي، لافتة بمفردات وعناصر سمعية وبصرية مبهرة جوانب من التجربة الثرية لمكي، واستلهام إبداعها الفني من داخل الواقع في البيئة الإماراتية، التي تزخر بأجواء ومناخات تتيح لها إطلاق قدراتها التعبيرية بالرسم والنحت والتشكيل من واقع المعايشة للناس.

وواكبت كاميرا الغانم التي سبق لها أن قدمت مجموعة من الأفلام التسجيلية اللافتة المتنوعة، حياة مكي داخل بيتها وفي علاقاتها بالناس والأهل والأقارب، والتنوع الإنساني الذي يحيط بها، وصولاً إلى مبادراتها الاجتماعية، ونشاطاتها في إقامة المعارض الفنية داخل بيئتها وخارجها، حيث تفتتح أول مشاهد الفيلم على معرض لمكي في أحد جاليرهات باريس في طقس إبداعي امتزج فيه الشعر والأداء والموسيقى واللوحة.

وعلى صعيد الفيلم التسجيلي الطويل، قدم المخرج الدكتور محمد كامل القليوبي أحدث أفلامه المعنونة (اسمي مصطفى خميس)، الذي تناول فيه حادثة يعود تاريخها إلى السنوات الأولى من عقد خمسينيات القرن الفائت، وهو العام الذي شهد ثورة يوليو العام 1952.

استعاد القليوبي صاحب تلك المسيرة الطويلة من العمل في السينما المصرية، تجربة الفيلم الإيطالي ساكو وفانزيتي في بعض من محطات فيلمه التسجيلي، الذي ينهض على شهادات أقارب مصطفى خميس وزميله ومؤرخين ونشطاء.

ومن توقيع المخرج السوري محمد ملص، جرى عرض فيلم (سلم إلى دمشق)، وفيه يكشف صاحب أفلام: (أحلام المدينة)، (الليل) و(باب المقام) عن رؤية بصرية حول ما آلت إليه حال بيئته من تحولات ما زالت تعصف بالمكان والناس، بدا فيه ذلك السرد المركب المغاير للأنماط السينمائية السائدة حيث يجنح إلى تلك الأسلوبية التجريبية التي طغى عليها البعد المسرحي، وتنقُّله الحائر بين المونولوج والديالوج على وقع صخب العنف والنار والقتل الآتي من خارج الكادر.

سرد الفيلم حكايته عبر شخصيات تقطن في أحد البيوتات الدمشقية القديمة، مطلاً منها على ألوان من النسيج الاجتماعي السوري المتنوع، في نأي عن الانحياز لهذه المجموعة أو تلك، وهي تتطلع إلى حياة أفضل في خضم أحداث ساخنة.

المخدوعون توفيق صالح

## رؤى وأساليب

وإلى جانب تلك الأفلام جاءت جملة من الأفلام العربية المتنوعة الرؤى والأساليب منها : (سرير الأسرار) للمغربي جيلالي فرحاتي، (ستيريو فلسطين) لرشيد مشهراوي، (الدليل) للجزائري عمر حكار، (روك القصبة) للمغربية ليلى مراكشي، (وينن) إنجاز جماعي لسبعة مخرجين من لبنان، (همّ الكلاب) للمغربي هشام العسري، و(طالع نازل) للبناني محمود حجيج، (الخروج من مراكش) لكارولين لينك، صورت جميعها تلاوين من الأحداث والهموم الذاتية والجماعية، في أكثر من بيئة اجتماعية وسياسية وثقافية، قوامها حراك أفراد في عوالم مضطربة، أو ممن هم على هامش إيقاع الحياة، مثلما صورت قصصاً وحكايات دارت حول مهاجرين عرب في أوروبا ونظرتهم للوطن.

وبعيون غربية تطل على القضايا العربية، قدم المخرج إريك بودلير فيلماً من النوع التجريبي، وفيه يلقي نظرة على مجتمع لبنان المعاصر، وهناك أيضاً فيلمان من النوع التسجيلي الأول بعنوان (راعيات الغنم) لأمينة سليمان حول صبية صومالية تعمل في رعي المواشي تواجه فيه تقاليد اجتماعية قاسية، والثاني بعنوان (البيت الكبير) لموسى سعيد، حول فتى يمني يملك مخيلة رحبة ومفارقات عثوره على مفتاح بيت لرجل ثري.

واشتملت مسابقة الفيلم التسجيلي على خمسة عشر فيلماً من أحدث الأفلام الوثائقية في السينما العربية، التي تتنوع طروحاتها الإنسانية وأساليبها الجمالية من بينها: فيلم (طيور أيلول) للمخرجة سارة فرانسيس، الذي تستكشف فيه شوارع بيروت من خلال كاميرا داخل شاحنة، وفيلم (حبيبي بيستناني عند البحر) لميس دروزة الذي أنجز بدعم من صندوق تمويل الأفلام في الهيئة الملكية الأردنية للأفلام.

وعاين الفيلم التسجيلي الطويل (البيت الذي لا نستطيع الوصول إليه) للمخرجة دارين البو المقيمة بالإمارات، حالة أربع شقيقات معاقات لأسرة في مخيم نهر البارد بطرابلس لبنان، ورؤيتهن القاتمة إلى الحياة، حيث يقطن وحيدات في بيت جرى هدمه بفعل الحرب التي ظلت تعصف بهذا المخيم في أكثر من حقبة زمنية، الأمر الذي أدى بقاطنيه إلى مغادرته وهجرته إلى منافٍ جديدة.

تتبعت المخرجة تلك الشقيقات في أكثر من لحظة، تغيب عنهنَّ فترة، وتعود في فترة لاحقة، بفعل ضآلة الميزانية الإنتاجية للفيلم، إلا أن واقع الحال والبؤس والقسوة يبقى من نصيبهن جميعاً، وفي أكثر من موضع في الفيلم، تلجأ المخرجة إلى البحث عن محطات فائتة في حياة الفتيات الأربع عبر الصور الفوتوغرافية في مقتبل إطلالتهن على الحياة، والتفكير ببناء أسرة وبيت إلى أن يداهمهن مرض غامض، أقعدهن عن التواصل مع الناس والمجتمع، وبقين أمام مصير مجهول.

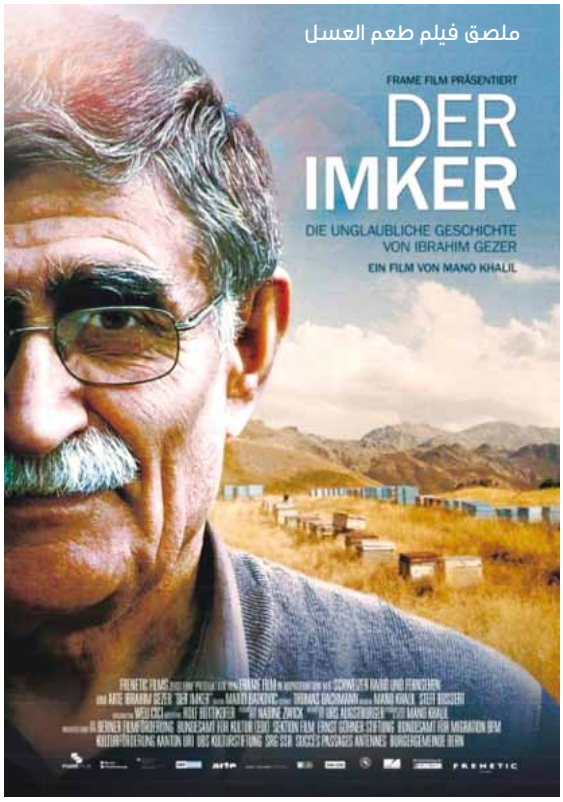
## أسئلة الواقع

وحفل الفلم التسجيلي الطويل (المدان) لمخرجته المصرية المقيمة بأميركا جيهان نجيم، الذي قطف جائزة المهر العربي لأفضل فيلم تسجيلي طويل، بالكثير من أسئلة الواقع المصري وتحولاته السياسية، من خلال حكاية مجموعة من الشباب لديهم معتقداتهم وأفكارهم المتباينة حول التغيير في ضوء ما اصطلح على تسميته بالربيع العربي.

كما أطل المخرج اللبناني فيليب عرقتنجي بفيلمه التسجيلي الطويل (ميراث) الذي يبحث في تاريخ لبنان المعاصر عبر خزانة من الصور الفوتوغرافية والفيديوية والرقمية، التي كان يحرص دوماً على تسجيلها من داخل حراك بيئته وعائلته التي توزعت بين لبنان والعيش في المهجر.

فعلى غرار أسلوبيته في فيلم (تحت القصف) يمضي المخرج اللبناني فيليب عرقتنجي بفيلمه (ميراث) - عرض ضمن قائمة الأفلام التسجيلية في مسابقة المهر العربي - في تقديم اشتغالات جمالية وإنسانية تتأرجح على دفتي التسجيلية والروائية.

ينهل عرقتنجي المولود بلبنان العام 1964، وكانت بداياته في حقل الأفلام القصيرة، من سيرته الذاتية قطوفاً من أحداث ومناسبات خاصة، لكنها تظل لصيقة بمحيط بيئتها اللبنانية، لتصل إلى ما هو أبعد من ذلك لتشمل المنطقة العربية والمهجر في أوروبا.



ملصق فيلم طعم العسل

افتتح الفيلم حكايته على معاناة المخرج مع الهجرة، لحظة اتخاذه قرار الهجرة مع عائلته إلى فرنسا، مبيناً أنها لم تكن تلك المرة الأولى، فقد سبقها هجرة أولى، تلافيا للسقوط في فخاخ الحرب الأهلية التي كانت تعصف بلبنان.

استعاد (ميراث) قصصاً وحكايات، البعض منها يميل إلى التأريخ، وجميعها مستلة من تاريخ ذاكرة مخرجه وعائلته، ودارت حول موضوع الهجرة، التي شكلت سمة درج عليها الكثير من أبناء عائلته، على مدى أكثر من حقبة زمنية في تاريخ لبنان الحديث.

استند المخرج في توثيق تلك الأحداث على صور فوتوغرافية قديمة، مثلما يتكىء على شجرة عائلته التي يلفت فيها إلى أن والده وجدته وما سبقهم من أجيال اتخذوا قرارات حاسمة في الهجرة، جراء تلك الأحداث الساخنة والمضطربة التي عايشها لبنان طوال القرن الفائت.

سعى عرقتنجي، الذي أقام سنوات طويلة بين بيروت ولندن وباريس، إلى تقديم رؤى وأفكار بعيون أبنائه في أعمار متفاوتة، رصد فيها باعتناء شديد بالزمن والوقائع، ونابشاً الكثير من أنماط التفكير عن الماضي والحاضر والمستقبل، قدمها بتقنيات استدعاء الأرشيف، المتخم بمعالجاته الراقية بتصاميم المناظر والمؤثرات والرسوم المتحركة، وباستخداماته المبتكرة للفيديو المنزلي، وتدرجات الألوان، بالإضافة إلى تلك المادة الفيلمية

فيلم مي في الصيف

الآتية من كاميرا السينما المخصصة للهواة، حيث أثرى هذا كله الفيلم ومنحه الألق الخاص الممتع والجذاب.

مثلما عاين عرقتنجي الذي تتمحور حول عائلته الأحداث، مواظباً على البحث والاكتشاف والتأريخ لجذوره، وما عايشه وطنه وأفراد عائلته من أحداث تمتد من بدايات أفول الإمبراطورية العثمانية عن المنطقة، ومروراً بحقبة الصراع العربي الإسرائيلي، وصولاً إلى فترة الحرب الأهلية اللبنانية، وما يشهده لبنان حالياً من حالة تناحر وخصومات سياسية متواصلة، دفعت بالكثير من النشء الجديد في منطقته إلى هجرات متتالية.

## هواجس الهجرة

في كل تلك الأحداث التي يعرضها الفيلم بهيئة فصول، لا يغفل المخرج عن الاستشعار والتنبؤ والتأمل بمصائر وهوية أفراد أسرته ومستقبلهم، عبر طرحه لتساؤلات عديدة تتأسس على أحاسيس مشاعر وهواجس لها صلات بالماضي والتاريخ، كما تتسم بانحيازها إلى اللعبة البصرية التي من الصعب التمييز فيها بين المنحى التسجيلي والمنحى الروائي، فهي بالنتيجة تحفر في أعماق الذات، كاشفة عن هموم وتطلعات اجتماعية وسياسية وتاريخية وثقافية وإن جرى تغليفها بموضوع الهجرة.

وخطى المخرج المصري محمد خان في أحدث أفلامه (فتاة المصنع) الحائز على جائزة أفضل ممثلة بالمهرجان، منحى جديداً فى مسيرته السينمائية المديدة، حيث يعبر بأسلوبيته المعهودة عن رؤيته لعوالم المرأة البسيطة والمهمشة في بيئته المصرية، بمستوى لائق من الخبرة والدراية التي سلكها منذ بداياته الأولى في منتصف عقد السبعينات من القرن الفائت، وتدرجت معه وصولاً إلى ذروة اشتغالاته السينمائية والدرامية.

شكل الفيلم الجديد تجربة فنية مبتكرة يصوغ فيها خان بأسلوبية السينما المستقلة، التي يتعاون في إنجازها مع كاتبة السيناريو وسام سليمان، ليخوضا معاً في شواغل ودواخل نساء من أعمار متفاوتة يعملن داخل مصنع ملابس، فهناك الفتاة المراهقة التي تندمج مع مجموعة الفتيات الشابات اللواتي يتطلعن إلى الدخول إلى بيت الزوجية بالرغم من أوضاعهن الصعبة.

مزج خان كل هذه التلاوين من النساء في غمار أحداث فيلمه الذي منحه النقاد بجائزتهم الدولية (الفيبرسي) في المهرجان، ببساطة وهي تدور في إيقاع خاص يعلي من شأن تجربة الفيلم كعمل يزاوج بين الواقعية والتسجيلية، متخم بالشخصيات النسائية بمنأىً عن المناداة والانحياز المباشر لتطلعات ومطالب نسوية، بقدر ما يصور بالتزام لعبة درامية متينة تتسم بذكاء وفطنة المخرج في التنقل بين مواقف وحالات بطلاته الممتلئات أملاً ودعابة وحيوية، بالرغم من قتامة الواقع.

تتوارى الأحداث العصيبة التي تعيشها مصر حالياً بين ثنايا الفيلم، ويؤثر خان أن يبرزها للمتلقي بحيادية في مشهد عابر، ولئن بدا أشبه ببصيص أمل لتلك الأرواح التي تترقب لحظة التغيير في حياة كل منهن الخاصة على الأقل، حيث الحب والزواج والاستقرار والبحث عن العدالة الاجتماعية، في أتون بيئة تتهيأ لاحتضان تحولات سياسية واجتماعية عصيبة، لا تلبث كاميرا المخرج حتى تنأى عن الاقتراب منها لتدع مآلاتها للمستقبل والقريب.

يتلطف خان بشخصياته، وعلى نحو خاص بالرجل الذي يبدو سلبياً في علاقته مع المرأة، كما يصوره خان بأنه على غرار فتيات المصنع ضحية المجتمع وتركيبته ونظرته القاصرة وغير المنصفة للمرأة، أو إلى تلك الشريحة البسيطة والمحدودة الإمكانات.

ففي الفيلم فيض كثير من تلك النماذج، إلا أن الأحداث تبقى متأصلة في البحث عن لحظات الأمل المنشود في القدرة على الانفلات من أطواق الفقر واللوعة والصدمات.

ترانيم البهجة

استرجع خان في شريط صوت الفيلم، ألواناً من الأغنيات بصوت سعاد حسني، التي أهدى الفيلم تحية لها، وهو ما عمل على إضفاء البهجة على أحداثه المحملة بلحظات الصد والفقد والضياع والتهور.

غالباً ما يختار خان 71 عاماً، أحداث أفلامه في فترات تشهد بشائر تحول وتغيير، فهو يتنقل من زمن الانفتاح الاقتصادي، والمناداة بالتحرر والانعتاق من سلوكيات سياسية واجتماعية وثقافية كما في أفلامه : (الحريف) و(مشوار عمر) و(سوبر ماركت) و(خرج ولم يعد) و(فارس المدينة) و(نصف ارنب) و(احلام هند وكاميليا) و(عبدالناصر) و(السادات)، وصولاً إلى ما اصطلح على تسميته بالربيع العربي في (فتاة المصنع)، حيث ملامح من التخبط والفوضى التي تعصف بأحلام المهمشين.

بعد تجربته السينمائية الناجحة بالفيلم الروائي الطويل الأول (النهاية)، التي أثارت الكثير من الإعجاب والجدل بين النقاد، يصطحب المخرج المغربي هشام لعسري المتلقي إلى خوض غمار قراءة أسلوبيته بفيلمه الروائي الطويل الثاني (هم الكلاب) الحائز على جائزة أفضل فيلم وأفضل ممثل في المهرجان، حيث أكثر اللحظات توتراً في واحدة من محطات ما اصطلح على تسميته بالربيع العربي.

بمفردات وعناصر مستلة من فهم راق وإيجابي للغة السينمائية والدرامية، شكل المخرج المغربي هشام لعسري أحداث وشخصيات فيلمه المعنون (هم الكلاب) حيث جال بعين الكاميرا في أزقة وشوارع المدينة /العاصمة كاشفاً عن حراك وشعارات سياسية مصحوبة بتلك المجاميع، سواء من الشباب في احتجاجاتهم أو رجال الشرطة وهم في حالة تصدٍ ومطاردة لهم.

أبرز الفيلم كل هذه الشعارات بإمكانات بديعة من التعامل السلس في أوضاع صعبة، عارضاً لمطالب وهموم وتطلعات الفئات الشابة، وما يقابلها من صور ذات ملامح تنبش في موروث السينما الثورية أو النضالية، التي درجت عليها موجات السينما العربية البديلة ذات حقبة، أو تيارات الواقعية الإيطالية الجديدة والسينما البريطانية الحرة وهي تفرد لشعارات التغيير مساحات واسعة في توجه يصل إلى حدود التعبئة في خطاب مباشر من الصعوبة بمكان وصفه بالزاعق أو الفج، وإنما هو إمعان وتفكير وتدبر في ما لحق بطل فيلم لعسري الجديد الكثير من التجاوزات والظلم والقهر، وهو العائد إلى الشارع بعد ثلاثة عقود أمضاها في أحد السجون.

البطل هنا شخصية عادية تبدو عاجزة تماماً، ومقهورة، ويكاد يكون وحيداً، أعزل في تجواله في شوارع المدينة، متفحصاً شعارات الجيل الجديد، غير آبه إن لم يكن يسخر منها، بحكم فترة سجنه الطويلة، ونظرته الجديدة للحياة كعاجز وضعيف ومكبل بسنين العمر المتبقية له، فهو لا يقوى على الالتقاء مجدداً بأفراد عائلته أو أصدقائه الذين كانوا يشاطرونه أفكاره، فقد تركوه أمام مصير جديد قاتم آخر.
هذه الشخصية التي أنهكتها السنوات بدت تتواصل مع محيطها في الشارع عندما لاحت لها فرصة لقاء مع إحدى قنوات التلفزيون، حيث ينوي القائمون عليها الحديث معه حول ماضيه وما شهده من أحوال تدور في عوالم السياسة، وبوح الذات التي أصابها الوهن.

فيلم الريح تعصف

## التوتر والقلق

اصطحب الرجل العائد من السجن الفريق التلفزيوني، لينطلق معه نابشاً عن أمكنة شهدت نشأته الأولى وذكرياته داخل بنية اجتماعية تقبع في أزقة أحياء العاصمة، ويعتريها التهميش والفقر والبطالة والتطرف، وغدت مؤشراً على القسوة والفشل والإحباط، فيها تغيب الأحلام ومشاعر الود والحميمية والحب بين العائلة والناس، نتيجة أوضاع اقتصادية وسياسية واجتماعية صعبة.

تأسست أسلوبية لعسري السينمائية على حيوية ورشاقة اللقطات المصورة بالكاميرا المحمولة، المتدفقة بالجماليات، وهي تلامس جاذبية أفلام التشويق، وفطنة مواقف محملة بالدعابة السوداء، إضافة إلى إدارة المخرج المحكمة لشخصياته واعتنائه بملامحها السيكوباتية.

لجأ لعسري إلى استخدام الكاميرا المحمولة، ليزيد من جرعة التوتر والقلق في دواخل المتلقي، حيث بدت كأنها عين ثالثة لمدير تصوير الفيلم علي بن جلون، وهي تصادف وتعانق العديد من أنماط الناس العاديين في طريقها، كما تتفحص بحميمية تارة وبسخرية تارة أخرى، الكثير من تشظيات الواقع ومآلاته جراء التحولات التي تعصف بالمنطقة.

كما راهن على بصمته الخاصة بفيلمه الأول لإعطاء هوية للفيلم الجديد، فهو يختار شخوصه وأحداثه من لجة الأحداث واكتظاظ صخب الأمكنة، التي تبدو عابرة، إلا أنها آتية من أعماق الشخصيات الملتصقة بثقافة بيئتها المحلية، سارداً في مناخات عذبة، تلاوين من القصص والحكايات الفرعية لأناس عاديين بسطاء من قاع المدينة/ العاصمة ليصوغ منها أسلوبية بصرية مشرعة على مفاتيح الألم الإنسانية.

وعلى صعيد جوائز المهر الإماراتي ظفر الإماراتيان عبدالله حسن أحمد وخالد المحمود عن فيلم (لا تخليني) بجائزة أفضل فيلم، ونالت منى العلي جائزة أفضل مخرج عن فيلم (كتمان)، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى كلاوديا كوربيللي وغرغ وايت عن الفيلم الإماراتي (الجارة).

وفي مسابقة الفيلم الآسيوي الإفريقي فاز بجائزة أفضل فيلم (إيلو إيلو) للسينغفاري أنتونى شين، وبجائزة لجنة التحكيم (سمكة وقطة) للايراني ساهرام موكرى، وبجائزة أفضل إخراج التايواني تساى مينج ليانج عن (كلاب ضالة)، وبجائزة أفضل تمثيل الهندي عرفان خان عن دوره فى (صندوق الغداء) لريتاش باترا، وجائزة أفضل ممثلة يو يان يان عن دورها فى

المخرج الإماراتي خالد المحمود

إيلو إيلو)، وحصل الفيلم الكازاخستاني (نفد الغاز) على جائزة المهر الآسيوي الإفريقي لأفضل فيلم روائي قصير، وفاز الفيلم الكوري الجنوبي (طريق العودة) لمخرجته هالا كيم بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وذهبت جائزة أفضل مخرج إلى الهندي سنديب راي عن فيلمه المعنون (أيادٍ نحيلة).

وفى مسابقة الأفلام التسجيلية الطويلة، فاز بجائزة أفضل فيلم (خيول فوكوشيما) لليابانى يوجو ماتسو باياشى، وبجائزة لجنة التحكيم فيلم (حذائى الأحمر) للإيرانية سارة رستيجار، وبجائزة أفضل فيلم إلى الفيلم السينغفاري (الى سنغافورة مع حبى) لبين بين تاي.

## تواصل بين الثقافات

أكدت الدورة العاشرة للمهرجان أهمية مكانته كجسر تواصل بين الثقافات الإنسانية، حيث تلتقي فيه الكثير من إبداعات السينما العربية والآسيوية والإفريقية واللاتينية والأوروبية وبالطبع الهوليودية.

بدت فعاليات الدورة ومسابقاتها الرئيسة الخمس، الأكثر تنافسية وتنوعاً، حيث شهدت حضوراً وتفاعلا مع مجموعة أعمال مخرجين مكرسين من أرجاء المعمورة، الأمر الذي يؤشر على أن السينما العربية بدأت تضع أقدامها بقوة على خريطة الفن السابع، حيث الاهتمام المتزايد الذي تبديه مختلف المهرجانات الدولية بعرض نماذج من إبداعاتهم المستقلة والجريئة بطروحاتها الجمالية لهموم وتطلعات إنسانية في أكثر من بيئة عالمية.

ملصق المهرجان

## مهرجان كرامة لأفلام حقوق الإنسان في دورته الرابعة

# رؤى ورغبات وجماليات بصرية تنحاز لأشواق البسطاء

إسراء الردايدة / الأردن

حملت الدورة الرابعة من مهرجان كرامة لأفلام حقوق الإنسان في طياتها تنوعاً ثقافياً من خلال العروض والفعاليات المختلفة التي يقدمها، حيث بانت أساليب جمالية ورؤى وأفكار إنسانية بليغة.

قدم المهرجان الذي ينظم بالتعاون بين جمعية المعمل 612 للأفكار والمركز الثقافي الملكي، عروضه المليئة بالاشتغالات على الهموم الإنسانية التي تسلط الضوء على قضايا ومواقف متباينة، وهي تعكس وقائع وأحداثاً ذات أبعاد تهتم بحقوق أفراد وجماعات في العالم بألوان من البراعة الروائية والوثائقية.

استهل الفيلم الأردني القصير «نمو» لمخرجه طارق ريماوي إلى جانب الفيلم المصري «هرج ومرج» لمخرجته نادين خان الفعاليات، ثم تتالت عروض أفلام سبق لها أن حققت نجاحات عربية ودولية، مثل فيلم المخرجة اللبنانية لارا سابا «قصة ثواني»، والفيلم المغربي «المغضوب عليهم» للمخرج محسن البصري، وفيلم المخرج إبراهيم البطوط «الشتا اللي فات»، وفيلم المخرج أحمد عبدالله «فرش وغطا»، واختتمت العروض بفيلم المخرجة آيتن أمين «فيلا 69» وهو من بطولة خالد أبو النجا الذي حل ضيفاً على المهرجان.

وتضمنت العروض أيضاً أفلاماً وثائقية من دول عالمية منها كوريا وكمبوديا وسويسرا والصين وألمانيا، وفيها جرى تناول قضايا تتعلق بتطلعات الذات وشرائح إنسانية عديدة في بيئات ثقافية متنوعة، مثل عمليات الإجلاء القسري في كمبوديا، ومعسكرات الموت في كوريا الشمالية، وحرية التعبير عبر المدونات والرقابة وما يتعلق بهموم نسوة في كوبا والصين وإيران، كاشفات عما لحقهن من ظلم وأخطار.

## العنف ضد المرأة

اشتملت العروض أزيد من ستين فيلماً تمثل الأردن وفلسطين ومصر وليبيا ولبنان والمغرب وتونس وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وكرواتيا وتايلند، في حين تطرقت الأفلام القصيرة إلى محاكاة

فيلم هرج ومرج

فيلا ٦٩

أبعاد مختلفة، عكست واقع البلاد التي تمثلها منها ظاهرة الربيع العربي، والعنف ضد المرأة في المجتمعات الفقيرة، والحروب والعنف والإرهاب في مجتمعات عديدة.

وجالت فعاليات المهرجان في مناطق مختلفة في المحافظات، حيث قدمت سلسلة من العروض الصباحية، ونظمت ورش عمل وتدريب بالتعاون مع الجامعة الأسترالية «SAE»، بالإضافة إلى نشاط تبادلي مع جامعات لبنانية متخصصة بصناعة الأفلام، دارت حول تقنيات وجماليات سينما حقوق الإنسان في مشاريع الطلبة.

تناولت أحداث فيلم المخرج الأردني طارق الريماوي المعنون "نمو" وهو من نوعية الرسوم المتحركة القصيرة، البيئة التي ينشأ فيها طفل يلعب بالسلاح ويكبر معه، بيد أن أحداث فيلم «هرج ومرج» :العمل الأول لمخرجته خان، دارت في مثلث حب تكتنفه الصراعات، حيث يتنافس شابان على حب فتاة وسط مجتمع يقتصر على تلبية الحاجيات الأساسية في ظل وضع منغلق ومنعزل.

ويحكي الفيلم قصة هذا المثلث عندما تجد فيه الفتاة مصيرها مرتبطاً برهان في مباراة لكرة القدم على رأس كل فريق أحد الشابين، وفيه يجري تناول ظروف الواقع المعيشية لهؤلاء الشباب، عارضاً طموحاتهم وأحلامهم والشخصيات التي تتداخل في الأحداث من خلال حراك بنية اجتماعية، تعكس طبيعتها في قصة تنهض على أبعاد رومانسية.

صورت أفلام المهرجان قصص اللجوء والقسوة والإرهاب واللجوء المزنر بأشكال من المتعة البصرية كما في أفلام: "المغضوب عليهم"، "نحنا مو هيك" و"إنت إرهابي"، حيث قدم المخرج المغربي محسن البصري بفيلمه "المغضوب عليهم" صورة للحوار بين الإرهاب والفن والدين، في عرض لفرقة مسرحية تعرضت للاختطاف على الطريق من قبل جماعة مسلحة، واحتجازهم في مكان معزول.

حملت شخصيات الفيلم أنماطاً مختلفة، فإحداها مقتنعة بما تفعله تماماً كالجماعة الإرهابية، وهي شخصية القائد

«مصطفى»، الذي يقود الحديث مع الفرقة ويدير حواره مدركاً لكل عواقب أفعالهم، فيما «عمر» من الجماعة الإرهابية يجسد الشخصية التابعة التي تفعل كل ما تؤمر به، لكنه مرتبط بطفولته وسجنه، أما الإرهابي الثالث في الجماعة وهو عصام، فهو ذو شخصية مشوشة يعاني من فهم خاطئ لمفهوم الإسلام الذي يملى عليه من قبل أفراد تملؤهم الأحقاد والتطرف، هدفه الانتقام ممن يخالفه الرأي وليس تطبيق الشريعة. ويشبه العمل مشهداً مسرحياً مدته 88 دقيقة، تدور أحداثه في مكان واحد، وأنتج في أواخر العام 2011، وهو ليست قصة حقيقية.

ويهيمن الجانب الإنساني على الفيلم من خلال نشوء علاقة حوارية بين المختطفين والإرهابيين، ليدور في لحظات من الرعب التي امتدت أسبوعاً، هي فترة حجزهم حتى قرار تنفيذ حكم الإعدام فيهم، قبل أن تنقلب الصورة ويموت أحد الإرهابيين فيما تتحرر الفرقة.

الفيلم لم يقدم تفاصيل دقيقة عن سبب اختيار هذه الفرقة، وأسباب إقدام هذه الجماعة الإرهابية على اقتراف مثل هذا العمل، ما يترك المشاهد مشوشاً قليلاً، وكأنه معلقٌ، نظراً لغياب تفاصيل توضح توجه كل جهة منهم، بالرغم من الأداء الجيد للممثلين.

نال الفيلم جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأفضل فيلم روائي عربي طويل في الدورة الثالثة من مهرجان مالمو للسينما العربية بالسويد، وجائزة لجنة تحكيم المهرجان الوطني للفيلم بطنجة.

وعاين الفيلم التسجيلي اللبناني "نحنا مو هيك" لكارول منصور قصة اللجوء السوري في لبنان، وعكست مشاهده من خلال مقابلات حية مع نسوة من اللاجئات الأعباء التي يتكبدنها ومسؤولية الأطفال وتأسيس حياة من الصفر، وصعوبة وضع اللاجئين السوريين خاصة عندما يكون اللاجىء امرأة، وهي تتجسد بالفيلم من خلال قصص مختلفة لخمس نساء نازحات يبحن بأحلامهن وهمومهن ومخاوفهن وأشواقهن لحياتهن السابقة، والخبرات الصعبة التي واجهنها من خلفياتهن المختلفة التي حملتها بعضهن مثل النساء الفلسطينيات اللواتي اختبرن النزوح من فلسطين لسورية سابقاً، واليوم اختبرنه من جديد من خلال النزوح إلى لبنان.

وتلتقط كارول أيضا المصاعب التي يواجهها اللاجئ السوري في الاندماج بالمجتمع اللبناني، والمصاعب المعيشية في إيجاد شقة، وحتى العيش بخيمة في الريف اللبناني. وهناك المواقف التي من المحتمل أن تواجهها اللاجئات تحديداً والصورة التي ترتسم عنهن.

الفيلم اللبناني قصة ثواني

## انكسار الأحلام

"نحنا مو هيك"، فيلم وثائقي التقط بشفافية حقيقة وضع اللاجئين في أي مكان كانوا وباختلاف أعراقهم، والقصص المريرة التي تحملتها النساء عادة، والأحلام التي تتكسر أمام الواقع، وضيق الحال، في محاولة تقبل ما يجري، والذي فرض نفسه عليهن بعد أن دمر مستقبلهن.

تبدو في الفيلم الاسباني "إنت إرهابي" للمخرج انتوني سولي، ملامح واقعية تحكي ما يمكن أن يقوم به الإعلام من التعتيم والتأثير الذي يمارسه على المجتمع، من خلال أحداثه القصيرة التي تتناول محاولة كابتن في جيش الولايات المتحدة الأميركية الانتقام لزملائها الذين قتلوا إثر نيران صديقة في افغانستان.

فالكابتن اليزابيث ميلر تختطف شخصية تكافح الإرهاب في الشرق الأوسط وتتبع الجيش الأميركي، ليتحول الأمر ضدها من خلال ما التقطته كاميرات مراقبة تظهرها كأنها هي الشخصية الإرهابية.

الصمت والصورة هما مفتاحا فيلم "فرش وغطا « للمخرج المصري أحمد عبدالله، الذي يأتي في إطار دراما إنسانية معقدة حول ثورة يناير وأبعادها، من خلال هروب أحد المساجين خلال الأيام التي تلت ثورة يناير 2011، وفتح السجون وانهيار الأمن.

الفيلم استوحى اسمه من أغنية صوفية، حيث يطارد أفراد مختلفون من خلال بطله آسر ياسين، الذي يتخبط في المدينة والأحياء المهمشة والفقيرة بغضب وإرباك هائماً في القاهرة، وسط مشاهد مختلفة من أحداث الثورة.

ودور ياسين في الفيلم هو ذلك السجين، الذي يحصل على حريته فجأة جنباً إلى جنب مع عشرات المساجين، الذين فروا من حراس السجن والجنود والشرطة في ظل الانتفاضة الشعبية في الأحياء المختلفة ليطوف بالمدينة، بعيداً عن عائلته كي لا يتعرضوا للخطر.

والتقط المخرج عبدالله حال القاهرة نفسها، لتحكي قصتها من خلال الصور والصدمات النفسية والعنف عبر الحركة اليومية

وحركة ياسين في المدينة ليلاً ونهاراً، معتمداً على العديد من اللقطات التي التقطت خلال تلك الفترة، ليمتزج الفيلم بطابع وثائقي ودرامي بإحساس الفوضى الذي نقله عبدالله من خلال المشاهد المختلفة، والمزاج العام للفيلم المتمثل بشخصية بطله.

ويستعرض الشريط حال الطبقات المهمشة في المجتمع المصري، من خلال الرحلة اليومية للسجين، متجولاً بين الأيام التي سبقت سقوط الرئيس المخلوع حسني مبارك والأيام التي تلتها.

ويخيم الصمت على الفيلم بغالبية مشاهده، ولم تحضر سوى جمل حوارية قليلة بين شخصياته، لأن الصورة كانت أبلغ وسط ظلمة محيطه، التي تعكس الأجواء العامة التي يعيشها هذا السجين في ظل الواقع المشحون والرصاص العشوائي الذي يصطاد الهاربين في حالة الفوضى، التي خيمت على الفيلم عموماً.

ومن ثم ينتقل الفيلم إلى الأحياء الفقيرة والمقابر، لتصبح ملاذاً للسلام، بعيداً عن الأحداث العنيفة في الميدان، والمذابح التي وقعت في ميدان التحرير، العنف وحرق الكنائس واضطهاد الأقباط والصوفية.

صاغ المخرج عبدالله بناء فيلمه بطريقة تربط بين بطله وبين الصوفية التي اشتق اسم الفيلم من واحدة من أغانيها، التي يستمع إليها ياسين خلال هربه وهو بين المقابر.

ومن ثم ينتقل المخرج إلى المقابر والترانيم، التي رافقت دفن صديقه في دير سمعان الخراز، ويحدث مقاربة بين الصور للمسلمين والمسيحيين في العيش بمناطق فقيرة جداً، تخلو من الخدمات، واستعرض الواقع هناك بطريقة موازية لكلتا الطائفتين، مبرزاً أن كليهما يعاني في هذا المجتمع.

الحوار كان غائباً عن الفيلم، واعتمد المخرج على الصورة والطرح البصري من خلال فيديوهات عبر كاميرات الموبايل، التي بثت كليبات مصورة أثناء عمليات الهروب، لتبدو الصورة مهزوزة تارة وواضحة أخرى، وتارة تتداخل الأصوات المتقاطعة فيها لتحل الصورة محل الصوت بشكل مبالغ فيه، إلى جانب التطويل في لحظات ولقطات العمل التي تؤخذ عليه وتجعله مملاً.

## مناخات جمالية عذبة

لكن الصمت ليس بجديد في أسلوب عبدالله، حيث اعتمد هذه الطريقة ليسرد محيطه بنظرات بصرية من خلال فيلميه «هيلوبوليس» و«ميكرفون»، حيث وظف الصمت في شخصيات هناك برؤية فنية، إلا أنه هنا لم يحقق سوى التشويش الذي يضيع فيه الإحساس الحقيقي.

ضيوف المهرجان في عمان

أحداث "فيلا 69" تتأرجح بين الخروج من حالة اليأس إلى النور في صورة جميلة تنساب بسلاسة أداء الممثلين والأجواء العامة التي رسمتها المخرجة المصرية آيتن أمين، لحظة انطلاقته بمشهد ساحر في يوم صحو في فصل الشتاء على ضفة النيل، وفيه تطل فيلا "69"، فيما النهر ينساب هادئاً والرياح تهز سطحه وتذوب فيه، لتنتقل إلى داخل الشقة، حيث يجلس رجل خمسيني منهك القوى، ملامحه تعكس ذلك الضيق والحزن في عينيه المتعبتين ومشيته المتباطئة، فيما يلف جسده روب ثقيل، لتتطور هذه الشخصية وتتحول تدريجياً خلال أحداث الفيلم وتنتقل من حالتها السلبية إلى أجواء أكثر إيجابية.

بطل الفيلم مهندس كبير في السن يدعى "حسين"، يؤدي دوره الممثل خالد أبو النجا، الذي يعيش وحيداً في فيلته، منتظراً الموت إثر مرض يعاني منه، فينغلق على نفسه، ويحيط ذاته بذكريات قديمة تسهل مرور الأيام، وكأنه يعيش في شرنقة يرفض الخروج منها، ويرفض أن يشاركه أحد فيها، حتى تنتقل أخته برفقة حفيدها للعيش عنده بضعة أيام بحجة أن منزلها يحتاج لتجديد، ولعبت دورها الممثلة لبلبة بشخصية "نادرة"، فيما الحفيد هو سيف، والحقيقة وراء قدومها هي الاعتناء به رغماً عنه.

تسرد كاميرا المخرجة آيتن بالتقاطاتها الذكية، التحول التام لهذه الشخصية وخروجها التدريجي من شرنقتها، رغم محاولات المهندس حسين اليائسة بالإبقاء على نفسه منفصلاً عن محيطه، حيث الذكريات تحيط به من خلال شخصيات يتفاعل معها في غرفته، قد تبدو غريبة المظهر وخيالية بغير وضوح، وهي تجسد أصدقاءه في الماضي، والغاية من ذلك هو الانغماس في الذكريات السعيدة، التي تجنبه التفكير باقتراب موعد رحيله عن الدنيا.

كل لقطة في الفيلم تطمس تلك الرهبة من الموت لرجل خمسيني، وتبتعد عن النمطية في معالجة موضوع الموت، ليحوله إلى تحفة فنية بصرية ترتفع بالأداء الرائع لخالد أبو النجا. وكانت المخرجة ايتن أمين قد وقّعت أول فيلم قصير لها بعنوان "راجلها» ثم أعقبته بفيلم «ربيع 89»، وقدمت جزءاً من فيلم «تحرير 2011: الطيب والشرس والسياسي» من خلال جزء «الشرس».

# أثر الموسيقا
# في التخفيف من العنف المدرسي

د. رامي نجيب حداد / الأردن

تنتشر ظاهرة العنف في المجتمعات المتحضّرة والنامية على حد سواء، ولا يمكن تحديد سبب ذلك العنف بعامل أو عاملين، فقيم الفرد وثقافته التي يكتسبها من مصادر كثيرة منها؛ الأسرة، والأصدقاء، والمجتمع، ووسائل الإعلام المرئي والمسموع وما يتبعها من تكنلوجيا إلكترونية كالهاتف والحاسوب المربوطة ضمن شبكة الإنترنت، والمدرسة، والجامعة، وأماكن الترفيه، كلها عوامل ساهمت في تعرّض الفرد لشتى الخبرات والمعارف التي شكّلت سلوكه ومنهج حياته، وبالتالي، فإن محاولة ضبط السلوك تحتاج إلى دراسة وافية ومعرفة قائمة على المتابعة والاستقصاء للوصول إلى الدافع الذي أدى إلى حدوث السلوك.

وتعد ظاهرة العنف المدرسي من الظواهر الملفتة للنظر ،التي تحتاج إلى دراسة علميّة مسحيّة للوقوف على أسبابها، ومحاولة الوصول إلى حلول للتخفيف من تلك الظاهرة الخطيرة قدر الإمكان. ومن المتوقّع أن يسبب إهمال تلك الظاهرة إلى انتقالها للمرحلة الجامعيّة، المرحلة التي يصبح عندها من الصعب السيطرة على ذلك السلوك، نتيجة تأصّل الخبرات وتناميها، وبالتالي، فإن فرص اختراق حواجز الخبرات والولوج إلى المناطق الدماغيّة المسؤولة عن التفكير الذي يؤدي إلى سلوك العنف تصبح قليلة أو شبه معدومة، وهذا ما لا نرغب في حدوثه.

للمدرسة دور كبير في بناء ثقافة الطلبة وسلوكهم، وبالتالي، فإن الأنشطة المدرسيّة كالمسابقات الفنيّة، والرياضيّة، والرحلات، والعمل الاجتماعي، كلّها لها دور في تعديل سلوك الطالب بالاتجاه المطلوب، كما أن الحصص التي تهتم بتنمية النواحي الوجدانيّة للطالب، مثل حصص الفن، والموسيقا، والأدب العربي، والتربية الوطنيّة، وغيرها، لها إسهامات كبيرة في توجيه ذلك السلوك، وعليه، فإن الاهتمام بمحتوى الحصص وكيفيّة تقديم ذلك المحتوى، من الأمور التي يجب تجنُّب إهمالها، بل تعزيزها ومراقبة تنفيذها باستمرار.

للموسيقا إذن دور أساسي في توجيه سلوك الطالب، وقد لا يهتم الكثيرون بذلك الدور، إلا أن فاعليّة الموسيقا في توجيه السلوك والتخفيف من توتر الطالب في المدرسة، وإشغال وقت فراغه، وتعزيز وسائل الدفاع النفسي لديه عن طريق تفريغ طاقاته، وتهدئة نفسيته، قد أثبت علمياً من خلال التجارب والدراسات على مدى قرون عدّة.

## العنف المدرسي

العنف المدرسي ظاهرة سلبيّة في السلوك تؤدي إلى انحراف الطالب عن المسار التربوي المرغوب فيه ، وتجعله يتعدى على حقوق غيره بوسائل متعددة، كالضرب، والتخريب، والشتم،

وغيرها، وقد تكون أسباب العنف في المدرسة مجتمعيّة أو مدرسيّة، ومن أهم الأسباب المدرسيّة ما يلي:

1. عدم مراعاة الفروق الفردية للطلبة.
2. عدم احترام المعلّم، أو الإدارة، أو الزملاء للطالب.
3. عدم السماح للطالب بالتعبير عن مشاعره.
4. التركيز على جوانب الضعف عند الطالب والإكثار من انتقاده.
5. الاستهزاء بالطالب والاستهتار بأقواله وأفكاره.
6. رفض الزملاء للطالب مما يثير غضبه وسخطه عليهم.
7. عدم الاهتمام بالطالب وعدم الاكتراث به، مما يدفعه الى استخدام العنف ليلفت الانتباه لنفسه.
8. عنف المعلم تجاه الطالب.
9. عدم توفر الفرصة للطالب للتعبير عن مشاعره وتفريغ عدوانيته بطرق سليمة.

تعمل هذه الأمور الواردة ، داخل المدرسة على زيادة العنف المدرسي. ولا بد من اتخاذ الإجراءات اللازمة للحيلولة دون حصول مثل هذه الأمور. وبالإضافة إلى الوسائل الوقائيّة التربويّة، لا بد من اللجوء إلى وسائل وقائيّة أخرى تحول دون حدوث سلوك العنف، أو تعمل على التخفيف منه حين يحصل التوتر الذي يؤدي إلى سلوك العنف، ومن تلك الوسائل الناجحة استخدام الموسيقا، وهنا أستذكر قول أفلاطون "دعني أصنع أغاني الشعب ولا يهمني من يصنع دستورهم" كما أستذكر قول الإمام أبو حامد الغزالي "من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج وليس له علاج.»

## آلية عمل الموسيقا

تعدُّ الموسيقا من وسائل التنفيس عن المشكلات التي يعاني منها الفرد، فهي تسمح بإطلاق الخيال، وبالتالي في تصريف ما ينبعث في النفس من خواطر وإلهامات تقلل من التوتر النفسي لدى الشخص حين يستمع للموسيقا أو يؤديها على السواء، حيث يؤكد «فيبر»(1) (Weber) على فاعلية أثر الموسيقا في تخفيض حدة التوتر وتغيير مزاج الفرد، خصوصاً بالنسبة للروتين اليومي الذي يتعرض له المرء، كما يؤكد على أن الموسيقا تساعد في توجيه السلوك واتخاذ القرار عند الإنسان بشكل أفضل، وذلك من خلال التأثير المباشر على الدماغ الذي يستجيب بدوره للذبذبات الصوتية كمثير خارجي، ويتأثر بها تبعاً لنوع الموسيقا المسموعة، لذلك فإنّ من المهم جداً أن يتم انتقاء موسيقا محددة تناسب حالة المريض النفسي.

تخاطب الموسيقا الحواس وتتفاعل بطريقة خاصة مع خبرات الشخص الذي يخضع للاستماع، فتحرك لدية اللاشعور لينطلق بشكل أكثر حرية، مما يساعد في عملية التخلّص من الخبرات السيئة التي تؤدي إلى سلوك العنف الناتج عن التوتر، والذي يعرف بأنه فقدان القدرة على التوازن مع تغيير في نمط السلوك، نتيجة أسباب بيئية تحيط بالفرد أو أسباب شخصية تخص الفرد نفسه. فالفرد الذي يبدو عليه تغير في نمط سلوكه ليس بالضرورة أن يكون ذلك التغير نتيجة حالة من التوتر، إلا إذا رافقه فقدان ذلك الشخص لتوازنه، وذلك يعني أن جهازه النفسي وأجهزته العضوية لا تعمل بانتظام، علماً بأن فقدان ذلك الاتزان قد يؤدي به إلى مشكلة سلوكيّة تختلف في خطورتها ومداها الزمني من حالة إلى أخرى.

وتختلف أعراض التوتر باختلاف مصدره وباختلاف طبيعة الفرد، فهناك أعراض جسدية (التعرّق، جفاف الحلق، ارتفاع ضغط،، الصداع وغيرها...)، وأعراض تتعلق بالعلاقات (العزلة ، العصبية، الارتياب ،اتصال أقل بالأصدقاء وما إلى ذلك)، وأعراض روحية (اللامبالاة، عدم الرحمة ، الشَك وما إلى ذلك)، وأعراض إدراكية (ضعف الاستيعاب والفهم، عدم القابلية لاتخاذ قرارات، فقدان ذاكرة طويل الأمد وغير ذلك)، وأعراض عاطفية (البكاء، احمرار الوجه، الكآبة ، القلق والحزن دون أي سبب، حديّة الطبع، الخ...)، وأعراض سلوكية (الاضطراب في السير، عدم القدرة على البقاء جلوساً، عدم القدرة على الإنجاز. زيادة في التدخين، الخ.

## الموسيقا داخل المدرسة

تعدّ المدرسة مجتمعاً متكاملاً بما فيه من قوى بشرية ومواد وقوانين وأنظمة وعادات وغيرها. ويمضي الطفل في المدرسة معظم وقته، وتتراكم لديه الخبرات، ويتصل بالطلبة والمعلمين والإداريين فيتأثر بهم ويؤثر فيهم، كما يقارن تلك الخبرات مع ما يتعلمه في البيت، فيتعرض الطفل للعديد من المفارقات، مما يلقي عليه عبئاً في الأخذ بما هو مناسب وترك ما هو غير مناسب، فيتسبب ذلك في إرباكه. ومع ذلك فإن عملية الإرباك هذه يمكن أن تشكل حافزاً للطفل للخوض في عملية التحليل والربط والاستقراء، مما يجعل الطفل قادراً على أن يستكمل نموه على النحو المطلوب، ويستخدم العمليات العقلية المختلفة.

وتمثل الموسيقا في المدرسة موضوعاً هاماً لكل من الطالب والمعلم، فحصة الموسيقا تختلف عن الحصص الأخرى في تركيزها على أهداف محددة أكثر من الأخرى، ويمكن تضمين أثر الموسيقا من ناحية نفسية على الطلبة فيما يلي:

1. تخاطب الموسيقا النواحي الوجدانية ومشاعر الطلبة على نحو كبير ومباشر، فتنمي لدى الطلبة اتجاهات إيجابية نحو المجتمع والبلد الذي يعيشون فيه، والعادات الصحية السليمة.
2. تعمل على تحبيب الطفل بالمدرسة ، وجعل التعلم متعة لديه، فيأتي إلى المدرسة وهو في حالة نفسية جيدة ومتفائلة.

3. رعاية الطلبة الموهوبين والوصول بهم إلى المستويات العليا في هرم ماسلو للحاجات مثل مستوى تقدير الذات.
4. تخلق جواً من العمل الجماعي، وتعمل على توثيق العلاقات بين الطلبة عن طريق الفرق الجماعية ، وما إلى ذلك من أنشطة وفعاليات.
5. تنمّي الثقة بالنفس لدى الطلبة عن طريق تعويدهم الوقوف على المسرح وأمام الجمهور.
6. تعمل الموسيقا على تنشيط الذاكرة لدى الطلبة، مما له أكبر الأثر في تحسين نفسية الطالب، ليكون قادراً على المزيد من التحصيل العلمي.
7. تعمل على تفريغ طاقات الطلبة عن طريق الغناء والعزف والرقص، فتطلق مجال التعبير لديهم ولا تدع مجالاً لتراكم الكبت.

## الموسيقا والعنف المدرسي

بعد أن استعرضنا دور الموسيقا في تخفيف التوتر في السلوك، وعرّفنا ظاهرة العنف المدرسي وأسبابه، لا بد من الوصول إلى الاستنتاجات التي تعزز دور الموسيقا في التخفيف من العنف المدرسي، مع التأكيد على أنها تعمل باتجاهين، الأول وقائي؛ يتمثّل في عدم حدوث السلوك عن طريق إشغال وقت الطالب في أمور إيجابيّة، والسماح له بالمشاركة الجماعيّة والتعبير عن نفسه ومكنوناته وما إلى ذلك، والثاني علاجي؛ ويتمثّل في تفريغ التوتر الحاصل بالعزف على الآلة وخصوصاً الآلات الإيقاعيّة، كما تعمل الموسيقا الهادئة على تخفيف حدّة التوتر الحاصل بالسيطرة على معدل نبضات القلب وسرعة التنفس واندفاع السيالات العصبيّة.

ويمكن تلخيص دور الموسيقا في الحد من العنف بما يلي:

1. تسيطر الموسيقا على انفعالات الطالب فتحدّ من حدوث سلوك العنف ، مع مراعاة نوع الموسيقا التي يستمع إليها الطلبة، فقد أثبتت الدراسات أن تعرّض الطالب للموسيقا الصاخبة قد يؤدي إلى زيادة العنف وحالات الانتحار.

2. تعمل الموسيقا على زيادة الروابط الاجتماعية بين الطلبة من مختلف الفئات والأعمار والبيئة الاجتماعية والاقتصادية والثقافيّة، وبالتالي لا يشعر الطالب بالحقد والغيرة والإهمال نتيجة اختلاف تلك الفئات.

3. تساعد الموسيقا الطالب في تحصيله العلمي وتعمل على زيادة قدته على الحفظ نتيجة تنشيط مراكز الذاكرة في الدماغ

4. تنمي الموسيقا شخصيّة الطالب وتجعله قادراً على المواجهة، حيث تعرّضه لخبرات فرديّة وجماعيّة كالوقوف على خشبة المسرح.

5. تساهم الموسيقا في إشغال وقت فراغ الطالب وصرفه بقدر كبير عن الأمور التي تجعله عرضة لمعززات العنف، كمشاهدة أفلام العنف والفراغ القاهر في الوقت، والتدخين وشرب الكحول، وما إلى ذلك.

أخيراً يجب أن نتذكر دائماً أن سلوك العنف لا يتأتّى جراء عامل أو عاملين، بل هو نتاج محصّلة من العوامل والظروف، كما أن علاجه لا يكون بأداة واحدة أو بطريقة محددة، بل بتضافر الجهود واستخدام الوسائل التي تؤدي إلى إحباط السلوك.

### المصادر والمراجع


**أولا – العربية**

- إيرلباخ و تسينر (1978). علم النفس (للمعلم والمربي) ، ترجمة طاهر مزروع، مكتبة النهضة المصرية – 9 شارع عدلي، القاهرة.
- بهادر، سعدية محمد (2003) برامج تربية أطفال ما قبل المدرسة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن
- الحفني، عبد المنعم (1995). الموسوعة النفسية – علم النفس في حياتنا اليومية، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- عيسوي، عبد الرحمن (1984). العلاج النفسي، دار النهضة العربية، بيروت.

**ثانياً – الأجنبيّة**

- Armstrong. T. (2009) Multiple Intelligences in the Classroom. 3rd Edition. Association for Supervision & Curriculum Development. U.S.A.
- Baluts. K. R. (1997) Personal psychology for life and work. 4th Edition. Glencoe/McGraw-Hill. U.S.A.
- Campbell. D. (2002) The Mozart effect for children – awaking your child's mind. health. and creativity with music. Quill- An imprint of Harper Collins Publishers. U.S.A.


(1) ماكسيميليان فيبر Maximilian Weber (1864 - 1920) عالم ألماني في الاقتصاد والسياسة، وأحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وهو من أتى بتعريف البيروقراطية، وعمله الأكثر شهرة هو كتاب (الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية).

# رياضيات المشاعر
# وموسيقى العقل

إعداد: أ. د. نبيل الدراس / الأردن

عندما نستمع إلى الموسيقى، فإننا نلج إلى العالم السحري للأصوات. وعندما نقوم بحل المسائل الرياضية، فإننا نغرق في فضاء الأعداد الصارمة. كل ذلك دونما اعتقاد صارم بأن عالم الأصوات وفضاء الأعداد أمران متجاوران منذ القدم. لنقارن هذا النموذج الهرمي الرشيق لمتوالية رياضية، مع النموذج التالي من قداس المؤلف الموسيقي الهولندي اوبريشت ( القرن الخامس عشر ):

$$1\times8 + 1 = 9$$
$$12\times8 + 2 = 98$$
$$123\times8 + 3 = 987$$
$$1234\times8 + 4 = 9876$$
$$12345\times8 + 5 = 98765$$
$$123456\times8 + 6 = 987654$$
$$1234567\times8 + 7 = 9876543$$
$$12345678\times8 + 8 = 98765432$$
$$123456789\times8 + 9 = 987654321.$$

فلو أعدنا كتابة بناءات هذا النموذج الموسيقي ( ما تحت الأقواس) لتشكل ما يماثل البناء الهرمي السابق.

ولفت نظري أيضاً تلك الجمالية الفنية لتكرار مضاعفات الرقم ( ٣ ) في مربع الأعداد الفيثاغوري، التي قد تجعل الإنسان ينظر إليه من منطلق آخر غير رياضي.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 |
| 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
| 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 |
| 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 |
| 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |

فها هي الأرقام المظللة تسير أفقياً وعمودياً و قطرياً بانتظام وترتيب. ويمكن بيان أشكال أخرى لتكرار بقية الأعداد.

نعم، قد يبدو أن الفن الموسيقي مجال مجرد للغاية عن الرياضيات. ومع ذلك، فإن العلاقة المتينة بين الرياضيات والموسيقى تبرز تاريخياً وداخلياً بينهما على حد سواء، على الرغم من حقيقة أن الرياضيات هي الأكثر تجريداً بين العلوم، بينما الموسيقى هي الأكثر تجريداً بين أشكال الفن. وعند التفكير في مجالي الموسيقى والعلم، من حيث العلاقات المتبادلة والتناقضات بين هذين المجالين، فقد استنتج المنظّرون ما مفاده أن الرياضيات والموسيقى يمثلان القطبين المتعاكسين للروح البشرية، وأن هذا التناقض محدد، ويتم تحديده من قبل نشاط الإنسان الروحي الخلاق الذي يقع بين كلا القطبين، والذي قامت به البشرية في مجال العلم والفن على مدى العصور. فالموسيقى علم له أسسه الذي تجتمع فيه الكثير من العلوم الطبيعية كالرياضيات والفيزياء والهندسة وعلم الصوتيات وعلم التشريح.

وبالطبع، يحاول علماء الموسيقى وضع قواعد البناء الموسيقي، والعثور على القوانين العامة للحن والهارموني، واقتراح مجموعة من التوصيات حول ما يجب وما لا ينبغي أن يستخدم عند التأليف الموسيقي. أما في الممارسة العملية، فإن تفكير الموسيقي نحو الطابع الخاص للعمل الموسيقي الموجود من خلال النوتة الموسيقية يبدو أقل بكثير مما يفكر به الرياضي. فكل الحقائق الصارمة في الموسيقى تشكلت عبر القرون، وتبدو مرتبطة فيزيائياً بالظواهر الأكوستيكية ونفسياً بالإدراك السليم. كل هذا أمر مفروغ منه للموسيقي التقليدي، الذي لا تتطلب الممارسة اليومية منه أي تنقيح أو اهتمام زائد. وهذا له ما يبرره، لأن مادة الموسيقي( سواء كان مؤدياً أو مؤلفاً ، معلماً أو منظّراً) تبدو ذات طابع خاص، ولها مهامها الصعبة الخاصة بها. وفي جميع الأحوال فإذا ما كانت الموسيقى رياضيات المشاعر، فالرياضيات بدورها موسيقى العقل. إنهما يذوبان ويتحدان في هدف تحقيق الذات الإنسانية.

تعرف الموسيقى على أنها ذلك العلم الذي يقوم على دراسة البناء الموسيقي، وصياغة القواعد والمبادئ الكامنة وراء تأليف الموسيقى. ( تتشكل الأقسام الرئيسية لنظرية الموسيقى من: مبادىء النظريات الموسيقية، النوتة الموسيقية، اللحن، الصولفيج، الهارموني، الإيقاع، الكنتربنط ، تحليل الأشكال الموسيقية والتوزيع الموسيقي). ويمكن أن يتم فهم نظرية الموسيقى كمساق أكاديمي/ تعليمي، الغرض منه اكتساب المهارات اللازمة لعملية الأداء والتذوق والتأليف الموسيقي.

أما الرياضيات فتعتبر واحدة من العلوم المعقدة والغنية. وهي في الوقت نفسه من العلوم المتناقضة والغامضة. وقد استطاعت على مدى القرون أن تجذب الناس إليها. وهي من ناحية، قد تكون مجردة للغاية، بل ومجردة عن الواقع. ومن ناحية أخرى، قد تبدو ثابتة في أثناء الحاجة إلى استخدامها في الحياة، مما أجبر الناس على تطوير هذا العلم. فقد برزت الحاجة إلى المعرفة الرياضية في الحضارات الأولى في مختلف المجالات: فالهندسة كانت متطلباً للبناء والزراعة والنقل البحري، وكانت ضرورة لحل القضايا الاقتصادية. وقد أخذ علم الرياضيات في التطور السريع تحت تأثير القضايا العملية. الاكتشافات النظرية التي تم التوصل إليها تجريبياً كانت دافعاً للتفسير والشرح النظري للظواهر، وتأكدت الاكتشافات النظرية من خلال الممارسة العملية، مما جعلها تتجلى في المجالات الجديدة لحياة الناس.

لقد بحث العلماء دائماً في الظواهر الكونية عن معايير رياضية مختلفة، كانت إما قوانين، أو مواقف، أو حتى الأرقام نفسها. وربما لم يكن هذا الأمر فقط وصفاً رياضياً للكون من وجهة نظرهم، بل لأن علم الرياضيات ظهر مرة واحدة. فمثل وجهات النظر هذه أصبحت في الحقيقة أكثر راحة لوصف العديد من الظواهر الحقيقية في هذا الكون.

يشير علم الجمال الموسيقي للعصور السابقة إلى ضرورة الأخذ دائماً بعين الاعتبار أمراً في غاية الأهمية، والذي يتمثل في تلك الحقيقة التي ترى وضع الموسيقى تحت مظلة العلم لتنفصل عن مفهومها كفن عملي. فمن المعروف أن الموسيقى كانت جزءاً من «الفنون الحرة» السبعة، التي تم تقسيمها إلى قسمين: الفنون الثلاثة «trivium“ (النحو والبلاغة والمنطق) والفنون الأربعة «quadrivium“ (الحساب والهندسة والفلك والموسيقى). ومن المميز أن الموسيقى انتمت إلى مجال المعرفة الرياضية. وبالتالي، قد تم اعتبارها واحدة من العلوم الرياضية، بل واحدة من فروع الرياضيات. وعلى هذا النحو، تم استيعاب الموسيقى في المقام الأول كعلم العدد.

وهناك الكثيرون ممن أثبتوا الطبيعة العددية للموسيقى. ففي إحدى الرسائل القديمة «في الموسيقى»، نجد البدايات النظرية التقليدية والرقمية والرمزية للموسيقى. وبالتالي فإن الاعتقاد بأن العدد هو جوهر الموسيقى وطبيعتها يتوافق مع الأحكام الأساسية لفلسفة جوهر الجمال وطبيعته .فالعدد طبقا لآراء الأقدمين هو أساس الجمال الذي نتصوره عن طريق البصر والسمع. والجمال موجود في كل ما نكتشفه من علاقات النسبة والتماثل. وقد نتساءل إن كان هناك أكثر من العدد لتحقيق شرط المساواة والتشابه. لأنه بطبيعة الحال، ليس هناك ما هو أكثر مساواة ومماثلة بين الواحد والواحد.

انطلاقاً من ذلك، يمكن التوصل إلى قناعة حول الأساس الحقيقي لكافة الفنون، بما فيها الموسيقى: « نحب الأشياء الجميلة بسبب

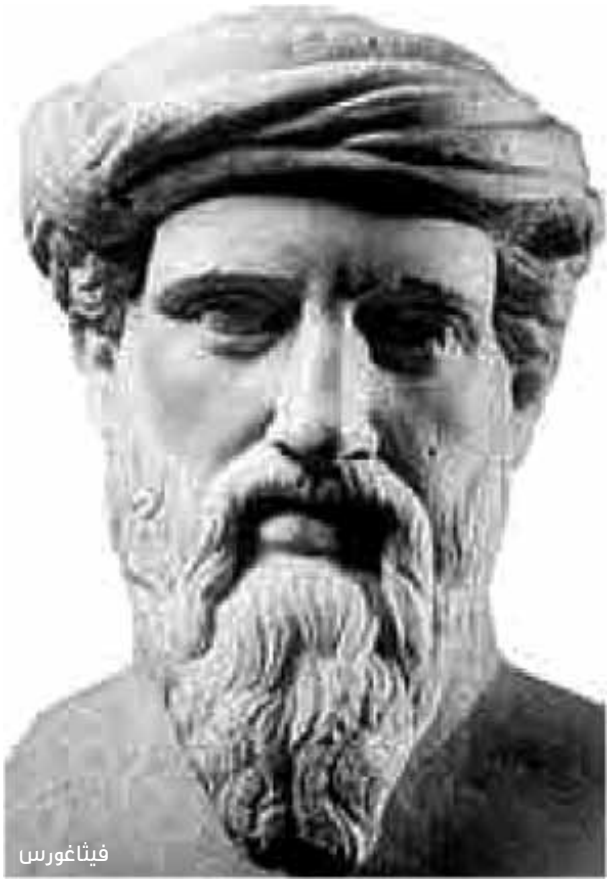
العدد». ومن هنا جاء تصنيف العدد إلى خمسة أنواع:

- الأعداد السبرية أو المصوتة (sonantes)، التي تقع في الصوت نفسه، بغض النظر عن ما إذا كان بالإمكان سماعها أم لا.
- الأعداد المسموعة (occursores).
- الأعداد المتحركة(progressores)، التي تصدر عن الخيال عندما لا يكون هناك أصوات فعلية أو أحاسيس سمعية.
- الأرقام المخزنة في الذاكرة (numeri recordabiles).
- الأعداد الحاكمة (judiciales)، وهي المعيار الجمالي الذي نقيم من خلاله دون وعي كافة الأرقام الأخرى على أنها سارة أو غير سارة.

تشكل كل هذه الأنواع الخمسة من الأعداد أساس فن الموسيقى والإدراك الموسيقي.

وعلى الرغم من أن استخدام الرياضيات تم منذ القدم من قبل الموسيقيين، إلا أنه ليس هناك موقف موحد لمفهوم «النظرية الرياضية في الموسيقى». ولعل هناك العديد من المحاولات المختلفة في تفسير هذه النظرية ووصف العلاقات بين الأصوات الموسيقية، ولكن يمكن التأكيد على أن استيعاب النظرية الرياضية في الموسيقى يأتي وصفاً رياضياً لتشكيلات النظرية العامة للموسيقى كالصولفيج والهارموني ومبادىء النظريات الموسيقية.

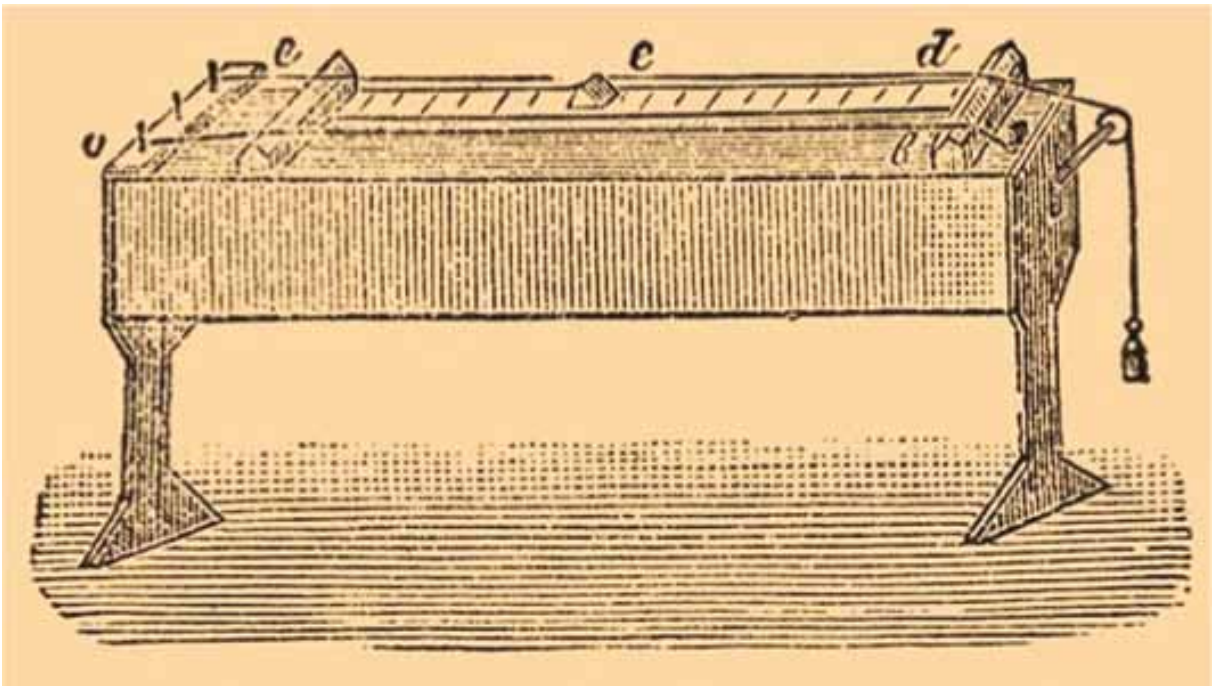
تسود في كل مكان حولنا فكرة العدد والعلاقات العددية. وليس هناك أي من مجالات الموسيقى لا تبدو فيه الأرقام الطريقة النهائية لوصف ما يحدث : ففي السلالم الموسيقية عدد معين من الدرجات ، والإيقاع يقسم الزمن إلى وحدات ويقيم علاقات عددية فيما بينها. وتجدر الإشارة إلى أن من يدرس الموسيقى ، فهو يدرس الرياضيات في الوقت نفسه . ولعل الرياضي الجيد موسيقي جيد أيضاً، لأن منطق العدد الذي يتعامل الرياضي معه دائماً مرتبط بمنطق تطور الجمل الموسيقية.


فيثاغورس

تعدُّ أعمال فيثاغورس المولود في ساموس(القرن السادس قبل الميلاد) وأتباعه من أقدم الدراسات المعروفة لدينا عن العلاقة بين الرياضيات والموسيقى، والتي أثرت في تشكيل نظرية الموسيقى الأوروبية. فقد أسس فيثاغورس مدرسة علمية داخلية مقصورة على فئة معينة من الطلبة، تدرس مختلف التخصصات الرياضية. وللأسف، وبسبب الطبيعة السرية للمدرسة، فإنه من الصعب الآن تحديد ما هي الابتكارات التي تنتمي تحديداً إلى فيثاغوروس.

كان الفيثاغوريون يعملون في علم الفلك، والهارموني (نظرية الموسيقى)، والهندسة، والحساب، وحاولوا التعبير عن قوانين الكون من خلال الأرقام. وقد يبدو هذا هو السبب لديهم في التركيز على الحساب، على افتراض أنه يمكن التعبير به عن كافة العلاقات بين الأشياء التي في العالم. على أساس هذا المبدأ، حاول فيثاغورس وأتباعه إيجاد انعكاس للأعداد في كافة الظواهر.

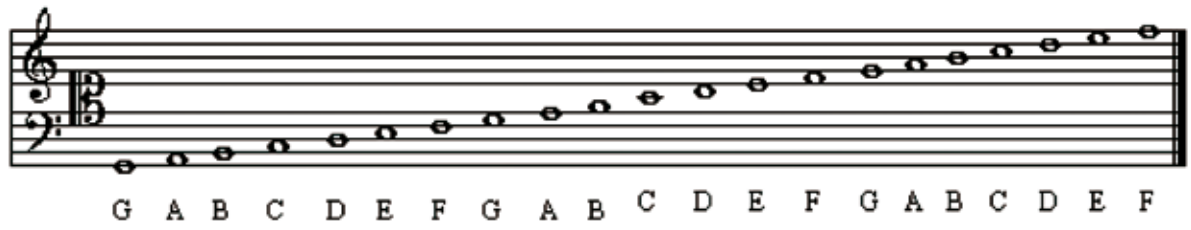
فقد وصل الفيثاغوريون إلى السلَّم الموسيقى عن طريق جهاز «المونوكورد» monochorde: ( وتسمى كذلك وحيدة الوتر أو المصوات) الذي اخترعوه، وهي آلة ذات وتر واحد مشدود فوق صندوق مصوت خشبي. يتبدل الصوت فيها بتحريك مسند خشبي ( الفرس) bridge متحرك تحت الوتر يزيد في طوله أو ينقصه.



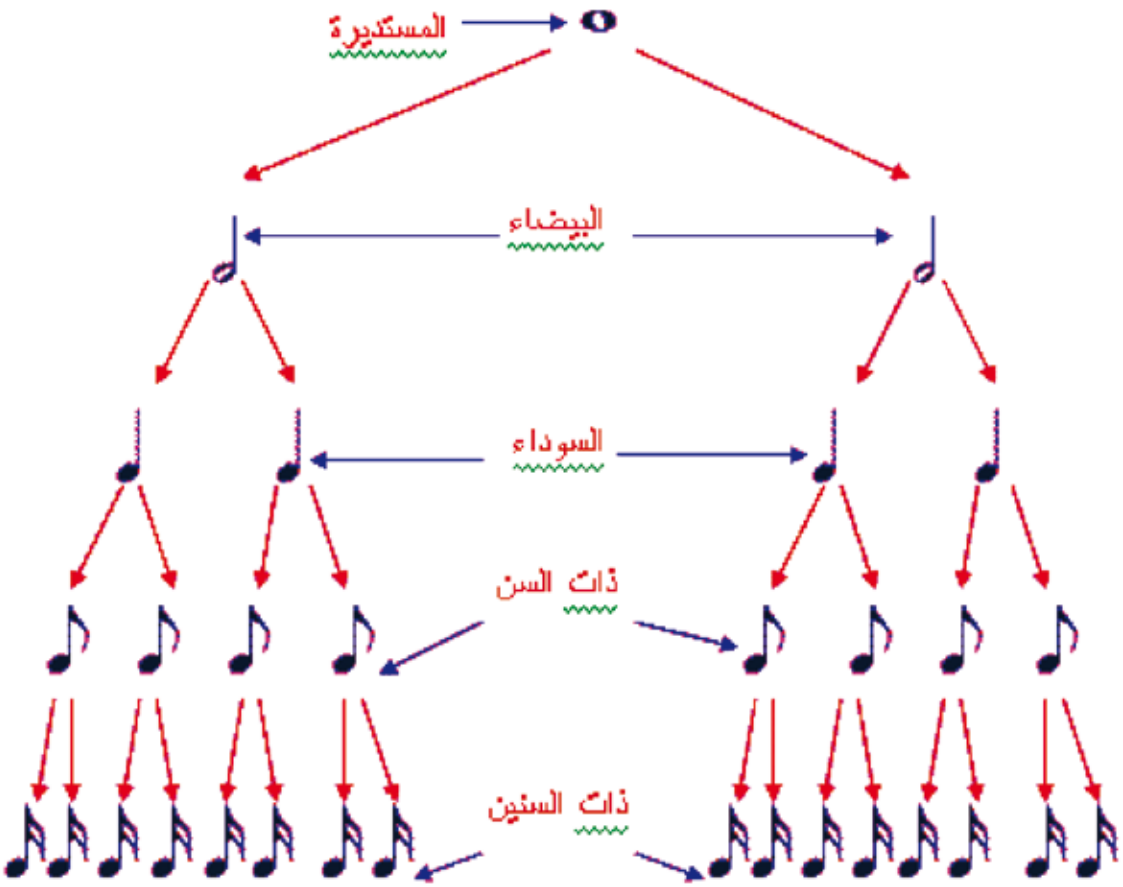

وهذه صورة عصرية للآلة:

لاحظ الفيثاغوريون كيف يختلف النغم الصادر عن الآلة عند نقر الوتر مطلقاً. وبتغيير موضع الفرس على امتداد الوتر تمت ملاحظة تغير النغمة الصادرة في كل مرة. وقد توصلوا إلى أن مطلق الوتر يعطى نغمة ، ونصف هذا الوتر يعطى نفس النغمة ولكنها أحدّ منها فى النوعية، كما أن ثلثا الوتر يعطى خامسة مطلقه، وثلاث أرباع الوتر يعطى رابعته، وهكذا . ومن خلال الحسابات الرياضية وصل الفيثاغوريون إلى مجموعة أرقام، وهى: (٢/١ )، ( ٩/٨)، (٨١/٦٤)،( 3/4)، (٣/٢)، (٢٧/١٦)، (٢٤٣/١٢٨)، (٢/١) . ومن علاقة هذه الأرقام ببعضها تم ترتيب درجات السلم الموسيقى. تجدر الإشارة إلى أنه عندما قسم الفُرس الوتر إلى أجزاء لم تكن النسبة بينها بسيطة، تم سماع نغمة كريهة غير مريحة وغير جميلة.

| مقاييس الأبعاد الموسيقية الفيثاغورية | | | |
|---|---|---|---|
| المسافة | بالنسبة | بالمعادلة الرياضية | بالسنت |
| الأولى | (1:1) | الأولى 1: 1 | 0.000 |
| الثانية الصغيرة | (256:243) | الثامنة – السابعة الكبيرة | 90.225 |
| الثانية الكبيرة | (9:8) | $(3:2)^2$ | 203.910 |
| الثالثة الصغيرة | (32:27) | الثامنة – الثالثة الكبيرة | 294.135 |
| الثالثة الكبيرة | (81:64) | $(3:2)^4$ | 407.820 |
| الرابعة | (4:3) | الثامنة – الخامسة | 498.045 |
| الرابعة الزائدة | (729:512) | $(3:2)^6$ | 611.730 |
| الخامسة | (3:2) | $(3:2)^1$ | 701.955 |
| السادسة الصغيرة | (128:81) | الثامنة – الثالثة الكبيرة | 792.180 |
| السادسة الكبيرة | (27:16) | $(3:2)^3$ | 905.865 |
| السابعة الصغيرة | (16:9) | الثامنة – الثانية الكبيرة | 996.090 |
| السابعة الكبيرة | (243:128) | $(3:2)^5$ | 1109.775 |
| الثامنة | (2:1) | الثامنة ( 2: 1) | 1200.000 |




لعل أوضح تعبير رياضي عن الإيقاع الموسيقي هو ما يراه متعلم الموسيقى في المدونات الموسيقية. فأشكال النوتة الموسيقية ما هي إلا علاقة رياضية نسبية لأزمنة النغم المتوالية في اللحن، التي يتعرف عليها متعلم الموسيقى من خلال مساق مبادىء النظريات الموسيقية، وتأخذ شكل ما يعرف " الشجرة الإيقاعية ":




إن الوحدات الإيقاعية الأساسية المستخدمة في الموسيقى هي: المستديرة ( الكاملة)، البيضاء (نصف الكاملة)، السوداء ( ربع الكاملة)، ذات السن ( ثمن الكاملة)، ذات السنين ....إلخ. كل هذه القيم نسبية، فكل واحدة منهاهي نصف التي تسبقها ( أو ضعف التي تليها). أما القيمة المطلقة لأي من العلامات الإيقاعية فتحددها الوتيرة أو السرعة Tempo.

وهناك ما يعرف بـ" الميزان الموسيقي" الذي يكتب في أغلب الأحيان في بداية المدونة الموسيقية، ويقوم بوظيفة تنظيمية لمجموع القيم الزمنية في كل مصفوفة ( حقل) موسيقية طبقاً لنوعية أو قيمة الوحدة المستخدمة في القياس. فهناك الموازين البسيطة( الثنائية والثلاثية)، والمركبة منها( الرباعية، الخماسية، السداسية...إلخ من المتوالية الحسابية):

السرعة tempo أيضاً من المصطلحات التعبيرية الرياضية عن الإيقاع الموسيقي، فهي معدل سرعة المقطوعة الموسيقية التي يتم تنظيمها من خلال سرعة الضربة الإيقاعية أو النبضة التي تعزف على أساسها. وقد تم اعتماد قياس هذه السرعات من خلال جهاز يسمى ميترونوم:

ميترونوم

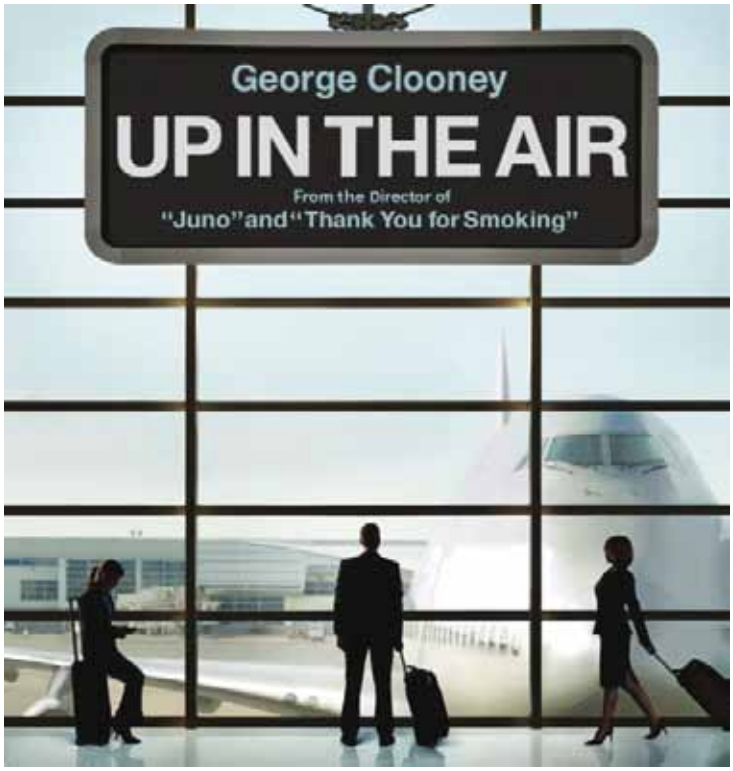
يرتبط عمل المترونوم بعمل الساعة، فمثلاً لو كان الرقم المعطى أو المكتوب على النوتة هو السوداء وعلى يمينها الرقم ٩٠، فذلك يعني أن الدقيقة فيها ٩٠ ضربة من نوع السوداء.

ولو كان الرقم ٦٠ لذات السن، فذلك يعني أن الدقيقة فيها ٦٠ ضربة متساوية من نوع ذات السن.

ولو كان الرقم ١٢٠ للسوداء، فذلك يعني أن الدقيقة فيها ١٢٠ ضربة من قيمة السوداء.

وأيضاً يمكن قياسها بالثواني ، وذلك بالنظر لعقارب الثواني في ساعة اليد ، فلو كان الرقم ٦٠ للسوداء، فذلك يعني أن كل سوداء تأخذ ثانية واحدة، ولو كانت سرعة السوداء ١٢٠ فذلك يعني أن الثانية الواحدة فيها اثنتان متساويتان من السوداء. ولو كانت السرعة سوداء ٩٠ فذلك يعني أن كل ثانيتين تحويان ثلاث ضربات سوداء. ويمكن تخمين السرعة بواسطة النظر لعقارب الثواني، مثلاً لو كان عندنا سزداء = ١٠٤، فمن الممكن أن تأخذ الثانية أقل من ضربتين بقليل.

كلما تقدم المتعلم في دراسة نظرية الموسيقى، كثر ما يواجهه من الصعوبات والقضايا وفرص الإبداع الجدلية. ولقد أثبتت الطرق الرياضية جدواها في حل الكثير من هذه الصعوبات في بعض تخصصات الموسيقى النظرية، وبخاصة أنها مريحة لوصفها.




ملصق الفيلم

# أغاني فيلم «عالياً في الهواء»
# حين تكون الموسيقى لَبِنَةَ الوقت

هيفاء أبو النادي/ الأردن

عشرون قطعة موسيقية متنوعة ما بين أغنية ومقطوعة تناولها فيلم "Up in the Air، عالياً في الهواء" (2009) لمخرجه جيسون رايتمان، الذي عُرف بأفلام شهيرة مثل "Thank you for Smoking، شكراً على التدخين" (2005) بوصفه مخرجاً وكاتب سيناريو، وفيلم آخر بعنوان (Juno 2007) كمخرج، وغيرها من أفلام طويلة وأخرى قصيرة نالت قدراً جيداً من الاهتمام، دليلاً على الأهمية التي تحلَّت بها.

والتر كين كاتب رواية عاليا في الهواء

تميَّز "عالياً في الهواء" بإدارة المؤلف الموسيقي رولف كينت، ومشرَفِّ الموسيقى فيه: راندال بوستر وريك كلارك. الفيلم مقتبسٌ عن رواية الكاتب والتر كيرن التي تحمل العنوان نفسه. والمدهش أن هذا العدد الكبير، نسبيّاً، من الموسيقى والأغاني امتدَّ طوال فترة المُشاهدة، وبمصاحبة قرع الطبول في بدايته، وذلك من خلال عرضه لحكاية رجل في أواخر الأربعين يتقاضى راتبه لقاء مهمة واحدة ،هي: طرد موظفين آخرين قررت الشركات التي يعملون فيها الاستغناء عن خدماتهم. أدى دور هذا الموظف "رايان" الممثلُ القدير جورج كلوني؛ المتحدث اللبق الذي يعي تماماً كيف يدير الأمور ويتحكم في خيوط عمله كلها.

لم يُفقِد ظهور هذا العدد من الأغاني، وبهذا النَّسق، توازنَ الفيلم ولا انتقالاته الواعية بين الكوميديا والدراما، و لم يشعرنا بثقلٍ في المُشاهَدَة. فلقد ساعدت الموسيقى والأغاني المُصاحِبَة على الارتقاء بالشخوص عالياً، وعلى إضفاء أجواء جميلة وفريدة لم تكن أبداً على حساب الحبكة، كما ساعدت أيضاً على استدعاء عواطف الشخصيات وانفعالاتها على نحو تلقائي، مما جعل المشاهدين، لأن يتعايشوا معهم ويحسّوا بآلامهم وأحزانهم وأفراحهم، ووحدتهم كذلك، إضافة تعاطفهم معهم بدرجة كبيرة .

شَكَّلَ استهلال الفيلم غير التقليدي ، وبنسخته الحديثة بأغنية وودي غوثري الكلاسيكية الشهيرة: "This Land is Your Land، هذه الأرض أرضك"، التي أدّاها شارون جونز وذي داب كينغز، توطئةً مناسبة جدّاً لتمهيد العرض أمام المُشاهِد لاستقبال فيلم يحمل مضامين كثيرة، من أهمّها: أنت مغترب ووحيد حتى عندما تكون بين الناس، المهم أن تُؤدّي مهمة طرد الموظفين على أكمل وجه، وبأقل الخسائر، هذا أقل ما يمكن أن يحصل لتسير الأمور على ما يرام، وغيرها من المضامين الأخرى. ولقد كانت تلك الأغنية إشارة واضحة، ودخولاً موفّقاً ومُفعَماً بالعاطفة ومُهَيِّئاً لفكرة أننا بصدد التجوال في مناطق كثيرة من الولايات المتحدة الأميركية، وهذا بالضبط ما سيلمسه أيُّ مُشاهِد.

من الجدير بالذكر أنه لا يمكن لأي فيلم أن يحصل على الأثر نفسه في نفوس المُشاهدين إن انتُزِعَتْ منه الموسيقى والأغنيات. إنّ مُشاهَدَة أحد أفلام هيتشكوك، على سبيل المثال، المليئة بالرعب والتشويق، لا يكتمل فهمها والإحساس بها على نحو أفضل إلّا من خلال الموسيقى! كيف لا يكون الأمر كذلك وهي التي تستدعي الشعور بالرعب والإحساس بالأحداث المخيفة؟ إضافة إلى أن الموسيقى تساعدالمتلقي على الارتباط ذهنيّاً وعاطفيّاً ونفسيّاً بحادثة ما شاهدتَها في الفيلم. ومثلما أن أغنية حزينة يمكنها أن ترنّ في عقلك وتتصادى مطولاً، فتصطحب معها في نفسك حزناً مماثلاً كنتَ قد تابعته وعايَشْتَهُ مع إحدى شخصيات الفيلم، كذلك يمكن لأغنية مفرحة أن تسعدك وأنت تستحضر معها، في خيالك، المَشاهدَ التي غمرتْكَ فيها الفرحةُ أول مرة أثناء المُشاهَدة.

جون كلواي مؤديا شخصية رايان في الفيلم

الفيلم والموسيقى عنصران هامان للغاية ومؤثران فاعلان في تشكيل منظومة واحدة تُبنى عادة في الوقت الذي يعتمد أساساً ومباشرةً على وجهة نظر المتلقي؛ فهنالك ارتباط وثيق بينهما عند عرضهما معاً. هناك أيضاً صيغتان من الملاحظة يعتمدهما المتلقي لدى مُشاهدته لفيلم ما وسماعه لموسيقاه وأغنياته، هما: الوقت الفعلي للمُشاهَدَة وما يلاحظه ويستوعبه من تطبيقات وجودية يشاهدها أو يسمعها، من خلال كل حركة وكل نغمة موسيقية من جهة، والوقت النفسي الذي يقضيه المتلقي في أثناء المشاهدة – من جهة أخرى – مما يُمَكِّنُهُ من إدراك واستيعاب عنصرَيِّ تلك المنظومة من فيلم وموسيقى على نحو توصيفي وشخصي دقيق، ثم يكون بعدها للصورة أن تتكامل في ذهن هذا المُشاهِد بناءً واحداً. فالموسيقى لبنة الوقت، ووجودها في الفيلم يكمل بناءه ويميزه إنْ كان الاختيار الموسيقيّ بكل أبعاده جيداً، مما يُعين المتلقي على الشعور بأن الوقت يمضي بسلاسة دون أي ثقل، فتصبح الموسيقى بمرور الوقت جزءاً لا يتجزأ من الفيلم، وخلفية لا تنفصل أبداً عنه، وكأنها بذلك تذوب في كينونة المُشاهَدَة على نحو متكامل. وهذا كلّه تحصَّلَ في فيلم "عالياً في الهواء"، حيث سار كلٌّ من الوقت والموسيقى جنباً إلى جنب في توليفة واحدة مع أحداثه؛ توليفة شكلت بناءً متماسكاً ومتجانساً وممتعاً في الوقت نفسه.

مخرج الفيلم جيسون رايتمان

يَعُدُّ بعضُ الباحثين في صناعة الأفلام "العاطفة" على أنها ما يميز تجربة التواصل والاتصال بين الموسيقى والفيلم. ويؤكدون، في الوقت نفسه، أن للموسيقى دوراً فاعلاً ومؤثراً كونها مصدراً للعاطفة؛ فهي "الكود" الأكثر تأثيراً وتأثراً في التعبير العاطفي على امتداد الفيلم.

من المثير للانتباه أيضاً أن أغنيات فيلم رايتمان كانت عبارة عن مساهمات مجموعة من الفنانين الجدد، مثل: ساد براد سميث، مغني وكاتب أغنية "Help Yourself، ساعد نفسك"، ومقطوعات وأغنيات الموسيقيّ تشارلز أتلاس، والأغنية التي حملت اسم الفيلم "Up in the Air، عالياً في الهواء" لـ كيفين رينيك، كاتبها ومغنيها، الذي قام بتسجيل أغنيته على شريط سلَّمه بالصدفة لمخرج الفيلم، الذي تأكد بأنه سيستخدم الأغنية في فيلمه قبل أن ينهي الاستماع إليها، لشدة ما جاء في كلماتها ولحنها من شغف وصدق، واثقاً من أنها ستخدم العمل بكل تأكيد. لقد جاء في شارة نهاية الفيلم صوتُ كيفين رينيك وهو يقول:

"مرحباً جيسون. اسمي كيفين، ولقد فقدتُ وظيفتي مؤخراً، كتبتُ هذه الأغنية كبيان صادق لما أعانيه من حيرة وشعور هائل بالقلق حول شكل المستقبل الذي ينتظرني إثر ما حدث، لذا ربما استخدمتَ أغنيتي في أحد أفلامك"، ثم يبدأ كيفين بعزف وغناء أغنيته التي جاء فيها: "لن تستطيع أبداً أن تستمرّ في العوم هائماً على وجهك هكذا/ عليكَ أن تستعدّ لإعادة قدميكَ إلى حيث يجب أن تكونا: على الأرض/ ولكنّ فعل ذلك صعبٌ جدّاً/ لأنك هناك، فوق، عالٍ في الهواء". وبما أن رينيك لم يكن على علم مسبق بفكرة الفيلم، جاءت أغنيته مثالاً حيّاً وصادقاً ووثيق بالحياة وما يدور فيها؛ فكانت أغنيته شبيهة إلى حدّ كبير بالفن الذي اختُصِرَ على هيئة فيلم، من حيث إلقاء الضوء على مغزاه، وما تعنيه فعليّاً خسارة شخص ما لوظيفته التي تؤمّن له رزقه، وكلَّ ما يُعينه على الحياة للعيش على نحو مُرْضٍ جيد، عن طريق محاولة إعادة صياغة "الأنا" فينا وما آلت إليه أنفسنا، واغتنام الفرصة من أجل أن نصنع ما هو جدير بطموحنا وشغفنا.

كل ما سبق ساهم في دعم فكرة الفيلم الأساسية، وفي إبداع إيقاع متوازن لعملٍ فنيّ دراميّ يحتفي بالكثير من الأفكار عن: ما معنى أن تعيش وحيداً، وأن تسكن داخل حقيبة من صنع عقلك تنتقل معها وبها كل حين من منطقة إلى أخرى، عبر وسيلة نقل تدعى الطائرة، ألفتها من كثرة ما عايشتها. وبذلك ينتقل إليك الحوار الداخلي لدى رايان (جورج كلوني)، وتبدأ بمخاطبة نفسك مع أنك لست رايان، لكنك حتماً تشترك معه في أمور كثيرة، من أهمها: أنك لا تريد أن تموت وحيداً.

## طارق الناصر ...

# الموسيقى التصويرية فردوسي المفقود

سليمان قبيلات / الأردن

تشبُ الكلمات على لسان الموسيقي الأردني طارق الناصر مثل نار، فتهطل ندى غزيراً يلامس أزهاراً تتفتح على أهبة صباح، ليسحر محاوره برذاذ تطلقه الكلمات المتدفقة كموج يسرع نحو شاطئ يعرف أنه سينكفئ عنه، لكنه يستسلم لقدر الارتطام بالرمل.

غير مأسور لإرث غني في الموسيقى التصويرية التي أبدع فيها، يستغرق طارق الناصر، في تعريف مشروعه الفني، لكنه يقع بوعي في مصيدة المثل القائل : إذا لم تكن تعلم أين تذهب، فكل الطرق تؤدى إلى هناك.

## نصوص الموسيقى

تُلقى الأسئلة دفعة واحدة على طاولة الفنان طارق الناصر في مسعى للإفلات من حرج الغوص في بحر قد لا يجيد المحاور السباحة فيه، في خطوة فهمها الناصر فأرخى لخياله العنان: لا أدَّعي أنني أول من زاوج بين النص والموسيقى التصويرية، التي تعني بالنسبة إلي معادلاً موضوعياً للنص الذي أعمل عليه أو في معيته.

يضيف الناصر موضحاً : قبل مزاوجة النص بالموسيقى التصويرية كان الموسيقي يصنع موسيقاه ويسلمها للمخرج الذي يقوم بتركيبها على النص، فإذا كان هذا ضعيفاً فإن الموسيقى تواجه مشكلة تنعكس في هذا التضارب بين نص موسيقي جميل وراق وسيناريو ضعيف، الأمر الذي ينعكس سلباً على مزاج الجمهور وتذوقه أو متابعته للعمل الدرامي، ولهذا دلالاته العميقة.

أضاف الناصر ذو الرؤية الموسيقية الجديدة: النص الضعيف مربك ويجر الموسيقى التصويرية إلى ضعفه ، وهو سينعكس عليها لا محالة. أمّا إذا كان النص قوياً فإن الموسيقى التصويرية تكون هنا كما الماء يسقي زهرة أو حقلاً جميلاً ينتظر الخروج من حالة العطش إلى بهجة الحياة، التي يسهم بدوره في جعلها جميلة منسابة .

وقال : أعتقد أنني وضعت موسيقى تصويرية راقية وحيوية ومختلفة عمّا سبق . سعيت لأن تكون إسهاماتي ناطقة ومؤثرة تحفر في النفس الإنسانية، وأود أن أذكر هنا مسلسل «نهاية رجل شجاع» الذي وضعت موسيقاه التصويرية لمخرجه نجدت أنزور .

«العمل في مسلسل (نهاية رجل شجاع) استغرق نحو ستة شهر»، أضاف هذا المبتكر، الذي يقول، إنها كانت فترة مضنية لكنها منتجة، وكانت موسيقاه التصويرية قوية ومتفوقة؛ أي إنها تساوي النص، وتضيف إليه عناصر حياة جديدة.

ولشدة تعلق ذاكرته بمسلسل «نهاية رجل شجاع» يتوقف الناصر، مستعيداً: إنّ كل حلقة من حلقات المسلسل وهي

ثلاثون، كنت قد قرأتها بتأنٍّ وروية، واستمعت إليها جيداً في ما يمكن أن يسمى «قراءة الاستماع والمعايشة». كان ذلك بالنسبة لطارق الناصر حياة جديدة يستحقها نص كذلك الذي خطّه العظيم حنّا مينة.

وأوضح: تعاملت مع كل حلقة تعاملي مع فيلم مستقل، فالنص الراقي يجذبني ويدفعني لابتكار موسيقى تصويرية، فضلاً عن رؤية المخرج الإبداعية التي تلعب دوراً كبيراً في إقناع الموسيقي بوضع موسيقى قوية، وهو ما وجدته في الأستاذ الكبير نجدت أنزور.

## إرث منهجي

وقال الناصر، إنه كان أول من أطّر رؤية المزاوجة بين الموسيقى التصويرية والنص ومن ثم تابع العمل فيها، لافتاً إلى أن هناك مبدعين عرباً أضافوا في هذا التحوّل، مثل الراحل عمر خيرت وعمار الشريعي. وأشار إلى أن الرحابنة وضعوا رؤية في الموسيقى التصويرية، خصوصاً في الأفلام.

وأكد أنه كان يجب أن يتصدى أحد ما لهذا الإرث المنهجي في الموسيقى التصويرية، ويبلوره ويضفي لمساته عليه أو شيئاً من روحه أو عبقه . وقال :»هذا ما حدث معي وهؤلاء جميعاً أعتبرهم أساتذتي، فكل من سمعته وتعلمت منه فهو أستاذي . كنت أحب الموسيقى التصويرية قبل تعرفي على عمار الشريعي. كنت أحب الصورة وأحب أن أبث الروح فيها بالموسيقى حتى تكتمل.

واستذكر موضحاً أن ذلك التحول جرى له في مدينة إربد أواخر ثمانينيات القرن الماضي؛ أي قبل أن ينتقل إلى عمّان . ولفت إلى أن تعلقه بالموسيقى التصويرية كان في فترة سبقت تعرفه إلى الراحل عمار الشريعي،»تعرفت بعد ذلك إلى الوسط الحداثي في التسعينات. ومن ثم في مسرح الفوانيس وكان لدي استوديو» .

وإذ يدرك أن مقطوعاته الموسيقية التي أبدعها لأعمال درامية مختلفة، مثل «نهاية رجل شجاع» (1992) تنساق في هذا السياق، يرفض الناصر التصريح بأن ما أبدعه في المسلسل أخذ بناصية النص إلى الأمام، حتى وإن بلغ التزاوج الذي أبدعه أقصى ذراه بين نص وموسيقى تصويرية.

يعتقد الناصر أن واضع المقطوعة يعيد تشكيل النص وتوضيبه ليسمو الاثنان (الموسيقى والنص) بالتزامن إلى لحظة التوحد، التي تفضي إلى امتلاك المتلقي والهيمنة عليه لتعزيز الإيجابي لديه عبر حسم أسئلة التردد في دواخله .

كان الموسيقي طارق الناصر قد نال الجائزة الذهبية في مهرجان الإعلام العربي عن موسيقى مسلسلي « رسائل الحب والحرب»، و «الملك فاروق» ما اعتبر ولوج طور جديد في خوض غمار الموسيقى التصويرية التي بدأها مطلع تسعينات القرن الماضي، رفقة المخرج الشهير نجدت أنزور في مسلسل «نهاية رجل شجاع» .وهو هنا كان أول من أبدع المونتاج الموسيقي، وقال «قمت بالمونتاج الموسيقي، أي مواءمة المقطوعات مع المشاهد».

لكن الناصر يوضح أنه اختار الابتعاد عن الدراما والموسيقى التصويرية منذ أواخر تسعينات القرن الماضي، مدفوعاً بما نعته بـ«إسفاف نال منهما»، قبل أن يعود من خلال عمله مع المخرج حاتم علي، الذي تمنى العمل معه في «التغريبة الفلسطينية» وغامر معه في «الملك فاروق» ، فكان النجاح الذي أكد أنه بداية دخول تجربة جديدة وتعاون مستمر.

للناصر أكثر من عشرين عملاً في الموسيقى التصويرية اعتبرت وفق النقاد، «نهجاً وقالباً جديداً في البناء والتوزيع الموسيقي، وتنوع الآلات الشرقية والغربية فيها».

## إضافات إبداعية

إضافة إلى « نهاية رجل شجاع»، للناصر إضافات إبداعية في موسيقى «يوميات مدير عام» و«الجوارح» و«إخوة التراب» و«الكواسر» و «سحر وقمر» و«آخر أيام التوت» و«ملوك الطوائف». هذه الأعمال تضاف إلى أخرى ضمن مشروعه الخاص مع فرقة رم التي تشكلت نواتها الموسيقية عام 1998 ، وكانت هاجساً لرؤية موسيقية جديدة امتلأت بموروث الموسيقى المحلية والعربية، وأطلت على التجارب العالمية.

وهذا كله مقدمة للاحتفاء الذي تستحقه تجربة الناصر حينما لقبه الموسيقي الكبير محمد نوح –حين التقى الناصر أثناء تسجيله موسيقى افتتاح مهرجان كأس الخليج الرياضي في القاهرة عام –1996 بـ «موزارت العرب»، وتأكيداً أيضاً لذات الوصف الذي استخدمه المنتج الموسيقي والمخرج المسرحي السويسري لونين ساندرو، حين التقى وحضر الناصر عام 2006 في مسرح زارا عند إطلاق البوم «أردن».

شهادة أخرى للناصر كانت عند مشاركته في الفيلم الوثائقي «الموسيقى العربية ما بين التنافر والتناغم، الذي أنتجته PBS إحدى أكبر مؤسسات الإعلام في أميركا، حيث تمت مقابلة مجموعة موسيقيين وفنانين محترفين من الشرق ومن يقابلهم في الغرب، بهدف التمازج بين الحضارات. وكان اختيار القائمين على العمل مقابلة الناصر مع الموسيقي الشهير الحاصل على الأوسكار لعامي 2006-2007 غوستافو سانتالولا، فقدما مقطوعة موسيقية مشتركة تبادلا خلالها العزف والانسجام الإنساني والموسيقي العفوي.

يردد الناصر: "الموسيقى التصويرية فردوسي المفقود"، مجدداً التاكيد على أن "المنعطف في مسيرتي والموسيقى التصويرية أُرجعه إلى عمر خيرت وعمار الشريعي، فهما منحا الموسيقى أهمية وخصوصية في الدراما العربية"، فـ" نهاية رجل شجاع" جاء في التسلسل الزمني بعد نهاية الجزء الرابع من "رأفت الهجان" .

الناصر المولود في العام 1969 يختتم قائلاً : كان نجاح موسيقى "نهاية رجل شجاع" محفزاً لي لإثبات قدراتي، فاستكملت الطريق مع أنزور في "الجوارح" و"الكواسر" و"إخوة التراب"، وهي أعمال خالدة من خلود المضامين العميقة التي استدعت كتابتها، وتحويلها إلى أعمال درامية لا تنساها ذاكرة المشاهدين.

# عبده الحامولي

د. مصطفي يوسف / الأردن

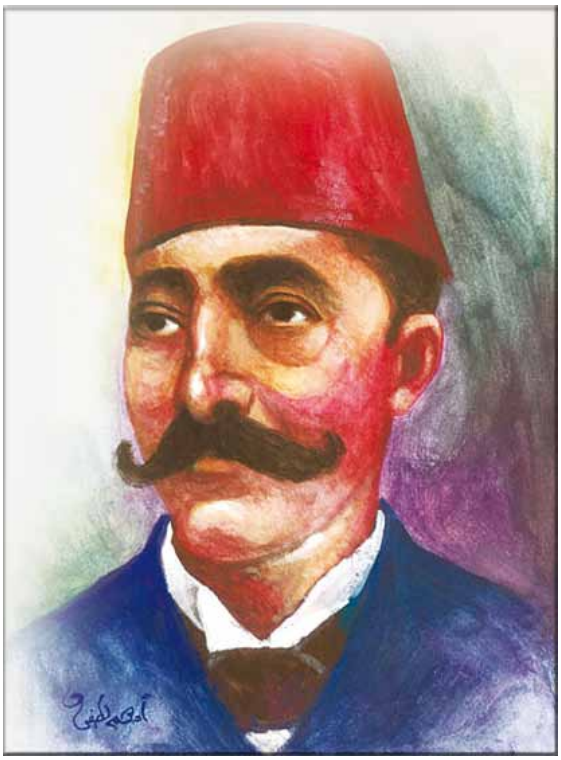
لقد مرت على فن الموسيقى سنوات عجاف منذ أن ضعفت الخلافة العباسية. ولايخفى أن الفن يسير في خط متواز مع الرقي السياسي والاجتماعي، لا بل إن الفن والموسيقى بخاصة، يعتبر صورة لحالة البلد ،فهو متقدم إن كانت فنونه متقدمه، وإن تأخر الفن كان البلد متاخراً، أو مصاباً بنكسة سياسية أو اجتماعية توقفه عن السير في طريق التطور.

وحين بدأ القرن التاسع عشر أخذ الشرق العربي يفيق من سباتة، وراح الفن يتحرك، وكانت فترة (محمد علي باشا) وما قام به من إصلاحات تناولت كل مرافق الأمة المصرية، الباعث الأول على اليقظة في مصر و البلاد العربية الأخرى التي أخذت تتأثر بما جرى في مصر.

وقد ولد عبده الحامولي عام 1862 في قرية صغيرة اسمها (الحامول) تقع إلى جوار مدينة المنوفية المصرية، وعرف منذ نعومة أظفاره قسوة الوالد، فقد أوجدته الحياة على غير ما يريد الأب، لقد أراد له أن يكون تاجراً (للبن) كما كان هو، في حين أن الحياة وهبت عبده مزية الفن والغناء، ومتعتة بصوت رائع جميل سرعان ما جلب الأنظار إليه . ودامت الحياة على هذا المنوال مدة من الزمن إلى أن ملَّ الصبي الموهوب وضاق بما يلقاه من ضغط وتخويف، فأ راد الانتقال إلى القاهرة حيث المجال أوسع للكل، وحيث مصر (القاهرة) . ويبدو أن جماعة من زملائه الصبيان أو بعض مَن كان يزور والده قد تحدث عما تحتويه القاهرة من مجال للعمل ومكان للتقدم والنجاح.

لقد أفاق عبده في صباح يوم باكر من أيام الصيف القائظه، وكان قد هيأ أمره في العشاء، وخرج من الدار ماشياً على قدميه، متجهاً صوب القاهرة. ولم يكد يقطع مسافة طويلة حتى فوجئ بأخيه الأكبر يلحق به، فقد استيقظ الأخ ليرى فراش أخيه عبده خالياً فجنَّ جنونه ، وكان يعلم أن أخاه يفكر جدياً بالانتقال إلى القاهرة، فلحق به ومعه صرَّة من أشيائه، فخاف عبده أن يعترضه أخوه ، ولكن أخاه كان ينوي النية ذاتها ليعمل في القاهرة ، حيث المجال أوسع والرزق أكثر.

وتعب الصبي عبده من طول الطريق، فحمله أخوه على ظهره ، حتى وصلا إلى القاهرة ، ولكنهما لم يكونا يملكان شيئاً، فراحا يسألان



عمن يعمل في الفن .وهدتهما بصيرتهما إلى رجل عازف للقانون معروف في المنطقة التي سألا فيها عمن يؤويهما. وبذلك يشاء القدر أن يتعرف الصبي عبده النابغة الصغير على المعلم شعبان الموسيقي المدرب.

## جوهرة نادرة

كان المعلم شعبان مغنياً معروفاً في عصره، ولكنه كان يعمل إلى جانب الغناء ، عازفاً على القانون ، فلما سمع صوت الصغير (عبده) طار فرحاً، وأدرك أنه عثر على جوهرة نادرة المثال، فأخذ بتدريبه وتعليمه ، فوجد عند عبده أذناً صاغية وموهبة واعية. استأجر المعلم شعبان مقهى يدعى مقهى (عثمان آغا) وكان يقع في مكان حديقة الأزبكية، واستعان بفرقة فيها بعض العازفين والمرددين، وأجلس إلى جانبه الصبي الصغير عبده، فأصبحا يغنيان ، إلى أن برزت موهبة الحامولي، فلفتت الأنظار، واستأثر بانتباه الناس، فراح الشاب منذئذ يغني وحده، واكتفي المعلم شعبان بأن يعزف على القانون إلى جانبه.

ولقد خشي المعلم شعبان أن يغتر الشاب النابغ بإقبال الناس عليه، وأدرك أن موهبة كبيرة قد تدفع به إلى مغامرة يترك فيها أستاذه نهائياً، فعمد إلى طريق يستطيع بها أن يحتفظ بالفنان الصغير فزوجه من ابنته، وبذلك قطع الطريق على مغنٍ آخر يملك فرقة غنائية تعمل إلى جوار فرقة المعلم شعبان وهو (المقدم) ، الذي حاول إغراء عبده بشتى الوسائل لكي يضمه إلى فرقته.

ولكن الخلافات سرعان ما دبت بين عبده والمعلم شعبان. كان الشاب عبده قد بلغ حد النضج، فحفظ الكثير من الأدوار والموشحات والقدود الحلبية التي وردت إلى مصرعن طريق رجل تركي اسمه (شاكر أفندي) ، فقد جاء هذا الرجل من حلب إلى القاهرة وهو يحمل مجموعة كبيرة من التراث الموسيقي الحلبي والأندلسي الأصيل، وكانت حلب وريثة الموسيقي الأندلسية التي امتزجت بالموسيقي الفارسية والتركية. وحفظ كل ما جاء به (شاكر افندي) ولكن عبقرية عبده لم تقنعه بالأخذ والتقليد فقط، ووجد بعبقريته هذه أن هذا التراث يجب أن لا يؤخذ كما هو ، فهو محتاج إلى الإصلاح والتشذيب والتهذيب ، وبدأ الحامولي يأخذ الدور القديم فيصقله ويهذبه فيخرج أكثر طرباً وأعمق تاثيراً وأكثر مناسبة للآذان المصرية، وراح يدخل على هذا التراث بعضاً من الليالي والمواويل والإضافات الفنية، حتى أصبح عبده وهو ما يزال شاباً بعد، سيد جماعة الفنانين وقائدهم على طريق التجديد والإضافات والتغيير.

وبعدها أطلق عليه اسم (عبده الحامولي)، وكان الخديوي إسماعيل يحكم مصر ذلك الوقت وكان يعشق الفن، فكان راعياً للمطرب الشاب عبده الحامولي،الذي أصبح مطرب الخديوي الخاص، الذي يقوم بإحياء أفراح القصر واحتفالاته. وكان الخديوي كثير السفر إلى القسطنطنية، وقد سافر الحامولي مع الخديوي وغنى أمام السلطان فأعجب به، ولكن الحامولي سمع من المطربين الأتراك نغمات لم تكن معروفة في مصر أو في البلاد العربية مثل النهاوند والكرد والحجازكار والعجم، فلما عاد إلى مصر أدخل هذه النغمات على غنائه فبدا شيئاً طريفاً رائعاً.

## كل الوان الغناء

كان صوت عبده الحامولي أعجوبة في قوّته وحلاوته وطلاوته وسحره ، كان يبدأ من القاعدة العريضة، ثم يرتفع شيئاً فشيئاً ويضيق قليلاً قليلاً، حتى يصل إلى الأجواء العالية التي لا يلحق بها لاحق، فكان العازفون يرفعون من طبقة آلاتهم بما لا يستطيع تحمّله مطرب آخر من المطربين ، وكثيراً ما كان عازف القانون يقف عن العزف لأن صوت المطرب القدير عبده الحامولي قد تجاوز في ارتفاعه أعلى طبقة من أوتار الآلة.

وكان الحامولي يغني كل ألوان الغناء التي كانت معروفة في عصره من الموال والليالي والموشح والدور والقصيدة و(الطقطوقة)؛ أي الأغنية الخفيفة التي يعاون المغني فيها المرددون، ولكنه اختصَّ واشتهر بالدور الذي كان يحسن التصرف فيه، والانتقال من نغمة إلى أخرى، بحيث كان يطيل الغناء فيه إطالة تبلغ الساعات أحياناً.

وعاصر الحامولي أبا خليل القباني حين هجر دمشق إلى الإسكندرية في آخر القرن التاسع عشر، وشارك الحامولي في إحياء حفلات أبي خليل التمثيلية فغنى فيها، وقد تأثر الفنان النابغة بفن القباني، فكان هذا التأثر بدءاً للخطوات التي خطاها الحامولي في تطوير الغناء العربي. وكان تجديد أبي خليل يتناول التمثيلية والغناء والتلحين ، فدفع بالفن بأشكاله المختلفة إلى الأمام، ولكن عبده الحامولي قصر تجديده على الغناء وحده، وقد ساعده على هذا صوته الذي لم يُعرف له مثيل في تاريخ الغناء إلا ما ذكره كتاب الأغاني عن (ابن عائشة) وابن(سريج) و(إبراهيم بن المهدي).

كان الحامولي مشهوراً بأناقته وجمال صورته، وكان مزواجاً تزوج من خمس نساء، أولاهن بنت المعلم شعبان أستاذه القديم، وتزوج من المغنية (المظ) ... ورحل الحامولي مصاباً بداء (السل) في شهر أيار عام 1901 .

# الخَطُّ يسأل
# والقحطُ يجيب

إلياس فركوح

ها أنا أشهدُ على ذاتي عارياً حتّى العظم مني! أشهدُ عليَّ ناحلاً كالخيط المشدود، مرتَجَلاً مثل خط عابث، وواقفاً وسط فراغ كامل! أنتصبُ وسطَ عَراء قد أبدو فيه، أو في خوائه بالأحرى، مرئيّاً؛ لكنني (كالخواء العاري أو عُري الخواء)، لستُ بملآن إلاّ بهذا الحضور. وإنه حضورُ السؤال البليغ في مساءلته لكل مَن يقع بصره عليَّ (أنا الخطُ الهَشّ والخيطُ المتطاول ألتفتُ إليكم، أو أمشي بإقدامٍ وعزم غير مفهومَين)، ناسجاً من هيئتي شبه المتلاشية شِباكَ السؤال في وجهته المستديرة باتجاه العالم.

## لعلّه السؤال/ الشَرَك؟

ولمَ لا يكون شَرَكاً ليصطادَ إجابةً واحدةً، فقط واحدة، تسعفني (أنا الخط الخيطي في حالاتي شبه الهَبائيّة) في تبرير حضوري الشَبَحي هذا وسط الخواء إلّا من ظلّي الواهن؟ غير أنَّ ظِلّي لا يراه غيري. ظِلّي في داخلي، وداخلي يكاد يكون موجوداً ؛ إذ أكادُ أنا أن أكون! حضوري فَحْميٌّ سرعان ما سوف يتطاير غبارُ رماده إنْ هَبّ نسيمٌ نسيناه، فثمة حياة أولى كانت، أو ثالثة لا أعرف متى ستكون! لماذا أنا أصلاً، ولماذا باتَ قَحْطُ العالم فضاءً مصمتاً تُركتُ فيه ألوكُ سؤالي كأنما هو قَدَري المرسوم، ومصيري المحتوم؟ ألا ترون هذا الـ"جياكوميتي" كيف يجعلُ من عينيَّ، في تخطيطاته بالأسود والأبيض ولوحاته الملونة، تجويفين مليئين ببياضٍ قد يكون أبدياً (لأنه أزليٌّ أيضاً؟) لا يمتلآن سوى باللون الذي ينبغي عليَّ أنا أن أجعله فيهما؟ أن أدلقه داخلهما؟ لكنني لا أستطيع الحِراك من مكاني، حتّى وإنْ كنتُ أمشي أو ألتفتُ صوبكم! لا أستطيع في كل حالاتي: إنْ كنتُ خطاً، أو خيطاً، أو برونزاً بسُمْك الحبل، أو رجلاً جالساً يحدّق في عدسة خفيّة، أو وجهاً خُططَ بأصابع هذا الجياكوميتي العصبيّة المتوترة! كيف لي أن أجيب عن سؤالي إذا ما بقيتُ واقفاً في قحطٍ أصمّ، وأبكم، انتُزِعَت منه السماءُ، فلا شمس ولا هواء، لا ليل ولا قمر؟ أو منتصباً كالمسلّة في خواءٍ لا يحملُ في خوائه سوى خوائي إلّا من سؤالي الأرفع مني والأنحل من شبك العنكبوت؟

أهذه هي "رسالة" ألبيرتو جياكوميتي لي:

**لا تنتظر؛ فلن يأتيكَ أي "غودو"، وعليكَ الاكتفاء بظلّكَ الذي فيكَ وحدك، فربما، ربما، يكون هو دليلك.**

فأسألُ: **دليلي إلى ماذا؟**

فلا يجيبني القحط إلاّ بصمته!

إذَن: هي العزلة ما يمكن أن تشكّلُ جواباً.

لكنه جوابٌ مطروحٌ فوق قحطٍ مترامي الأطراف، بلا نهار وشمس. بلا ليل وقمر. بلا آخر قيد التواصل والمناكفة، أو المنافحة عن أمرٍ ربما تحوَّلَ إلى ما يشبه "سقط المتاع"!

يا لمصير الكائن ـ هذا الكائن على وجه التعيين!

لوحة الفنان المرحوم جلال عريقات / الأردن