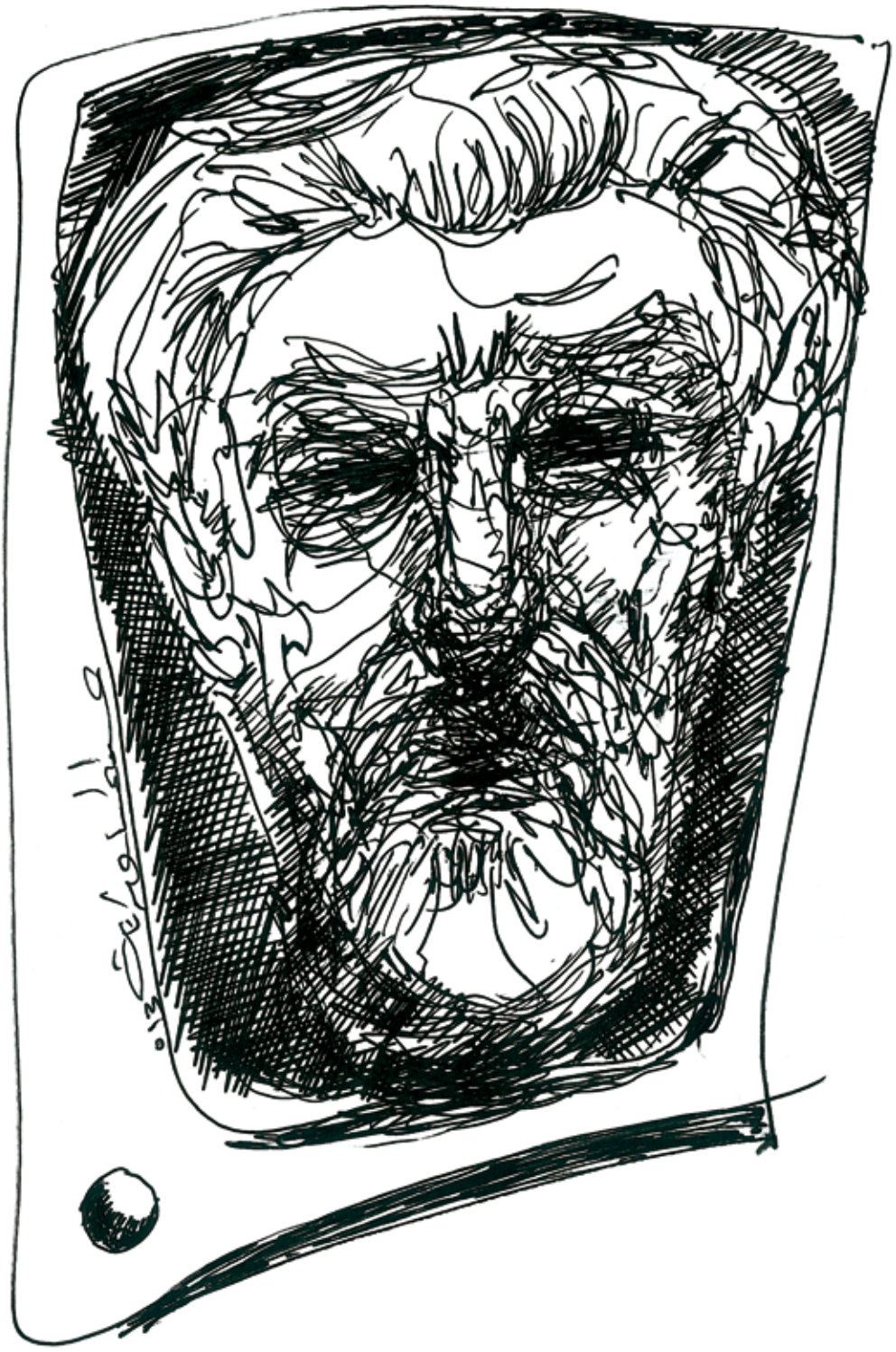
فنون

مجلة دورية ثقافية تعني بالفنون
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

العدد 43 صيف 2014

تخطيط للفنان عماد مدانات – 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

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.

الغـــــلاف الأول: أمل العاثم / قطر
الـغـلاف الخـلـفـــي: رولا حمدي / الأردن

3 أول القول ——— د. عبد الحميد حمام

تشكيل

4 – الفنانة أمل العاثم : الأنثى حين تتمظهر في مرآة اللوحة — محمد العامري
10 – النحاتة منى السعودي .. البحث في جوهر الشكل.. جوهر المعنى — حسين نشوان
16 – فرانسيسكو دي غويا .. «أوّل الحداثيين» و«آخر الكلاسيكيين» — الياس فركوح
21 – رافع الناصري في حوار أجري معه قبل وفاته — محمود منير
29 – فن الانستليشن أرت — يوسف الصرايرة

تخطيطات ——— عماد مدانات

مسرح

38 – فلسفة الفن عند سوزان لانجر — د. يحيى البشتاوي
47 – الكاتب الدرامي والمسرحي الأردني محمد البطوش — حوار: صالح أسعد
51 – عروض مهرجان المسرح الأردني العشرين – 2 — مجدي التل

سينما

61 – فيلم «لورنس العرب» معلم سينمائي بنكهة أردنية — محمود الزواوي
66 – عرض كتاب.. هادي دانيال حوار مع السينما.. السّمّ في الصورة — سليم النجار
70 – المخرج السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي — إعداد: د. باسم الزعبي
75 – تطوان السينمائي دورة العشرين — ناجح حسن

موسيقى

81 – جوائز المجمع العربي للموسيقى — هشام شرف
88 – لور دكاش .. أنغام وأغنيات التراث العربي الأصيل — زياد عساف
93 – ماجد زريقات الأغنية الوطنية ليستْ تُهمة — حوار: فتحي الضمور
97 – الربابة — حسين عبده موسى

108 كتابة الصورة ——— مخلد بركات

أعزائي القراء

تحية طيبة و بعد

في الساعة الثامنة من مساء يوم السبت ٣١ /أيار- مايو /٢٠١٤، وتحت رعاية صاحبة الجلالة الملكة رانيا العبد الله المعظّمة، التي أنابت عنها معالي وزيرة الثقافة الأديبة لانا مامكغ، وعلى مسرح الأكاديمية الدولية في عمّان، أقيم حفل موسيقيّ لافت للانتباه قدّمته سيما سرّيّة، بمرافقة ثلّة من أعضاء أوركسترا المعهد الوطني للموسيقى بقيادة الموسيقي الشاب ناجي ناجي، الذي وزّع أعمال سيما سرية للأوركسترا أيضاً.

لم أرد أن تمرّ هذه الحفلة مرور الكرام دون أن يسجل أثرها ويستفاد منه؛ خاصّة وأن إحدى جمعيات المجتمع المحلّي قامت بتقديم العمل ودعت له و نفّذته، وهي جمعية « إبداع » التي تأسست في ٢٨ / ٨ / ٢٠٠٨ تحت رعاية سمو الأميرة منى الحسين المعظمة، وهي جمعية غير ربحية هدفها دعم الموهوبين والمبدعين والمتميزين من الفئات الأقلّ حظّا، لكي تساعد في التحوّل من مجتمع اقتصادي تقليدي إلى مجتمع اقتصادي معرفي ،قادر على خوض المنافسة العالمية.

أما سيما سرية فهي لا تزال طالبة في كلية العمارة والبيئة المبنية في الجامعة الألمانية. و لكنها بدأت تعلّم البيانو مذ كان عمرها تسع سنوات، ولها محاولات في التأليف الموسيقي وهي في سنّ ١٥ عاماً ،لا أريد هنا أن أتحدّث عن مؤلفاتها وخصائصها؛ ولكن أودّ القول بأنّها فتاة موهوبة، وبالرّغم من عدم دراستها للتأليف الموسيقي، إلاّ أن ألحانها لاقت قبولا واستحساناً من الحضور ومنّي. كما أريد الإشادة بموهبة وقدرات قائد الأوركسترا الشاب ناجي ناجي ،الذي درس التأليف الموسيقي والقيادة في معهد الموسيقى العربية في أكاديمية الفنون في القاهرة. وقد لمست عنده كفاءة وموهبة بالتوزيع والقيادة لا يستهان بهما.

ما أودّ قوله: إنّنا إذا لم نرع أبناءنا وبناتنا من ذوي الموهبة، فلن نرتقي إلى آفاق ومصاف العالمية. يجب عدم الاكتفاء بإقامة حفل واحد فقط لصنع فنان! إن صقل المواهب الفنية وتدريبها يحتاج إلى خطط طويلة الأمد؛ فكلما أعطيت فرصاً أكبر للموهوب المتعلّم فلسوف يزيد إبداعه وإنتاجه الفنّي. كما أن الاتصالات بالمؤسسات العلمية المتخصصة يتيح للعازف أو المغنّي المؤلف أن ينشر أعماله. يجب أن لا يتوقّف العازف الموهوب عن إقامة الحفلات ، وعلى مدير أعماله أن يهيء له عروضاً مستمرّة في أنحاء مختلفة من العالم، حتى لا يكفّ عن الممارسة والتقدّم. ’علينا تحقيق فائدة المبدعين والاستفادة من إبداعاتهم فنياً واقتصادياً.

عندما نذكر فيينّا نذكر يوهان شتراوس، وعند ذكر باريس نذكر كلود ديبوسي ورودان، ولما تذكر روسيا يذكر تشايكوفسكي و ريمسكي كورساكوف !!!... كلما تذكر مدينة أو بلد يذكر معها فنّانوها ومبدعوها.

أ.د.عبد الحميد حمام
رئيس التحرير

الفنانة أمل العاثم :
الأنثى حين تتمظهر في مرآة اللوحة

محمد العامري / الأردن

لم يعد الفن وممارسته لدى العاثم ترفاً ، بل هي محض حياة تتشكل في مخيالها ليصبح جزءاً أساسياً من حياة امرأة عربية تهجس بالأحلام الكبيرة .

أحلام القول الصريح وأحلام الوجود في سياقات الفعل الثقافي العربي عامة والخليجي خاصة ، وهذا الأمر تطلب من العاثم إصراراً من نوع خاص، لتضع آمالها في مكونات الإبداع العربي عبر مشاركات متعددة في أكثر من مجال: الفيديو آرت والرسم والغرافيك والانستليشن ، لكننا نجدها وقد انحازت إلى العمل المسندي الذي يواجه الجمهور في كل لحظة، ليشكل تاريخه الخاص على الجدران ، جدران دور العرض وجدران البيوتات والفنادق ، فالعمل الفني ينتج تاريخه الخاص عبر تراكم القراءة في أماكن وجوده .

أمل العاثم فنانة دخلت غمار الفيديو آرت لتعبر عن هواجس تتحرك في دواخلها كامرأة تحلم دوماً بالحرية الشخصية ، لكننا هنا نجدها قد أخلصت لمادة الرسم كمحور أساسي في تجربتها الفنية ؛ الرسم الذي أعطاها عوالم مهمة للتعبير عن عناصرها الأساسية في الحياة، كالمكان والإنسان، وما يجاوره من عناصر تدخل في تشكيل حياته الإنسانية .

فمنذ أن تفتحت قريحتها على الحياة في مصر بفعل وجود العائلة هناك كانت تعبث بمواد بسيطة لتشكل ألعابها وأحلامها الصغيرة، فبرزت موهبتها في بيت متعلم ، تجاورها الكتب والتحف، لتدخل في تساؤلات كان لها أكبر الأثر في قيادتها لاحتراف الفن، والإخلاص له كفعل إنساني يحقق الذات على الصعيدين الإنساني الذاتي والاجتماعي .

فكانت البيئة المحيطة في عودتها إلى قطر هي المحفز الأساس في التقاط العناصر الفنية، حيث الصحراء بكل تجلياتها، والبحر وإيقاعاته الموسيقية ومشاهد الصيادين والمراكب، وصولاً إلى الأغاني الشعبية الخاصة بالصيادين، والتي أعطت مرجعيات مهمة وسحرية أفادت منها العاثم في مجمل تجاربها الفنية .

البيئة الجمالية التي تحيط في سياقات الفنانة أسهمت في إعطائها فرصة استثنائية للانغماس في تأملات حيوية ومتوالدة، تحفز الفنانة على خوض المغامرة في أكثر من مجال أو موضوع .

وهذا الأمر نتحسسه في طبيعة الأشكال الإنسانية المختزلة، التي تبثها العاثم في تكويناتها الفنية ، حيث نلحظ التركيز على رمز العباءة النسائية الخاصة بالخليج، وما تدلنا عليه هذا العنصر من دلالات اجتماعية وجمالية ،وصولاً إلى ما تبثه تلك العباءة من أحلام مكلومة لمن يرتديها، فهي بمثابة ستر يتحفظ على فكرة الجسد كما لو أن الجسد مادة محرمة للخوض في جمالياته. وهذا الخطاب نجده بصورة ناقدة لدى العاثم ، نجده كقناع اجتماعي وموضوع تطرحه الفنانة عبر لغة مسالمة هي الرسم والتركيب .

في الجانب الآخر نجدها قد أعطت قيماً مهمة في وجود الإنسان في مناخات الأمكنة والعمائر المختزلة ، حيث تطرح لوحتها (زمان ومكان) وحركة الإنسان في تحولاته الزمكانية .

أعتقد أن البيئة الاجتماعية بكل مركباتها المعقدة قد أعطت مناخاً مهماً لدى العاثم ، لطرح اسئلتها الإنسانية في تلك الموضوعات التي تؤرقها .فهي بنت بيئتها، فالصحاري والخلجان ومسطحات المياه ونبات الغاف، والسعف وطقوس الحناء والمعتقدات الشعبية في مسألة الفأل والحسد ، ودلالات الأحجار الكريمة ورقصة السيف والعرضة ، فيه الأنثى التي انغمست بتفاصيل المكان وأهله لتنبش في طقوسه السحرية المثيرة في مناخ الفن.

ففي عملها الفيديو آرت الذي جاء بعنوان (من الظلام إلى النور) ،وجاء بست دقائق وثلاثين ثانية تطرح فيه قصة امرأة خليجية تخرج من ظلمات البحر كمكون له علاقة باللجج وصعاب الخوض في الأمواج العاتية، حيث تقوم المرأة كرمز للمرأة الخليجية بالتغلب على الظلمة والخروج إلى النور. وهذا الأمر يدلنا على أهمية الإصرار لأخذ الحقوق لدى المرأة، فتخطي المرأة السور باتجاه النور هي المسافة بين الجهل والمعرفة في مواجهة الصعاب من أمواج وأسوار ونيران ؛ مسافة بين التخلف والعبودية ،وبين التحضر والخروج إلى النور .

إنه الحوار بين ما يطمح إليه الإنسان المتمثل بالمرأة الخليجية ومعاناتها ، وصعوبات تحتاج معها إلى حصانات معرفية لتجاوز الخطر والتغييب .

فنموذج فيديو (من الظلام إلى النور) هو أنموذج تنبع أهميته من كونه من امرأة تشهد وتحس معاناة بنات جنسها في عالم محكوم بقيم بالية، لا يمكن قبولها في العصر الحديث ، ويعتبر نموذجاً لثورة الذات على واقع بائس .

أما النموذج الآخر فهو الذي شاهدته في غاليري انيما في قطر، حيث عرضت العاثم أعمالاً تركيبية تحكي فيها قصة العباءة وتجلياتها الاجتماعية والجمالية ، مستخدمة المرايا التي تعكس ما هو داخل العباءة ؛ تلك العباءة التي تشكل رمزاً لتخفي الأحلام خلفها ، تخفي الهواجس الشخصية والعامة ، عباءات تسكن في داخلها نار المعرفة كما نار تختبيء تحت رماد ساخن .

فأعمال العاثم كشطت الرماد ليثير في أعمالها أسئلة تكاد تكون محرمة، وهي بداية لثورة معرفية في ارتكاب الحياة بمفهومها الواسع .

فالمرآة التي عكست ما هو داخل العباءة، هي بمثابة انعكاسات قوية لما تفكر به المرأة العربية ؛ مرايا تواجه مشاهدها بذاته داخل تلك العباءات السود .

وهذاه الأعمال لها ارتباطها الوثيق بين ظلمة البحر في الفيديو ، وبين سواد العباءة ، فلم تزل الظلمة تلاحق أفكار المرأة وتحبس فيها الأنين .

مرآة اللوحة ومحمولات الذات:

أما فيما يخص الأعمال المسندية ؛ أي اللوحات، فقد نزحت العاثم إلى ذات الموضوع بأدوات العمل الفني ، وهي أدوات مختلفة عن العمل التركيبي وعن الفيديو، لكنها ظلت ماكثة في ذات الموضوع كموضوع يؤرقها ويشكل هاجساً عضوياً بالنسبة لها .

فقد تحولت اللوحة من المادة النبيلة الأكريليك والزيت والأقلام إلى سلوك الحياكة على جسد اللوحة ذاتها .

تحول مثير جداً لمجموعة من الأسئلة ، ففي أعمال التصوير نجدها قد طرحت مجموعة من النساء الغامضات ؛ نساء بلا ملامح ، نساء متشحات بالعباءات التي تتكسر في أتون حركات الريشة من خطوط وضربات قوية للفرشاة. وأعتقد أن تلك التكسرات جاءت للتحايل على التصريح بالمرأة ذاتها في العمل الفني ، حيث تتحرك المرأة في الغالب كمجموعة كما لو أن تلك المجاميع جاءت من باب الحماية للفكرة ذاتها ، ونرى أن معظم النساء في اللوحة نساء منتظرات بلا فعل ، يتفاعلن بصمت

شديد مع مجموعة الإشارات الموارية للأمكنة . ففي معظم الأحيان نجدهن خارج تلك الأمكنة . أفعال تبادلية ذات فعل جدلي يقودنا إلى تفحص الفعل الأنثوي في مكان المكوث .

إنه الفعل المحاصر من الثقافة الذكورية لتلك المجتمعات ،حيث تتحول تلك الأجساد إلى علامات تتجمع في وسط العمل الفني ، وفي مواقع أخرى نجدها تحاول الحركة القوية كما لو أنه فعل مفاجيء وتمردي. ويظهر ذلك في بعض الأعمال وخاصة في حركات النهوض لجسد المرأة . والغريب أن أعمال العائم لا تحتوي على شكل ذكوري أي أجساد لرجال مثلاً .

وهذا مؤشر مهم على رفضها للفعل القاسي من قبل الثقافة الذكورية، التي مكثت في السلطة تاريخياً إلى يومنا هذا .

ونجد في قولها مساحة للتأكيد على هذا الأمر حين تقول في مقابلة لها :

(في تجربتي تتعانق الموسيقى والشعر والتشكيل لصياغة مشهدي النفسي والجمالي ، ففي قلب المشهد الاجتماعي والثقافي وأسئلة الوجود بين أقواس الألم والأمل ولدت تجربتي ، فقد كان من الصعب عليّ كتم تلك الطاقة الكامنة بداخلي ، والتي تتحرك في كل الاتجاهات، في محاولة مني لترويض مارد الفن بداخلي والذي في أحيان كثيرة يفلت عقاله وأفقد السيطرة عليه) .

فعلى صعيد طبيعة التعامل مع رسم الأجساد الأنثوية نجدها قد ذهبت إلى الإيقاع اللين في الخطوط ، مظهرة قيمة القوس والخطوط المنحنية ، التي تتماهى بالتالي مع طبيعة التلوين والانسجام مع مفاهيم الفراغ والامتلاء في العمل الفني .

فقد ظهرت تلك النساء كأشكال منحنية ومنكسرة ، وعبرت العائم عن ذلك في الرؤوس المطئطئة ،لكننا نلحظ الحالة الانفعالية التمردية في الحركات التي تحيط بالأشكال الإنسانية، حيث تذهب الفنانة إلى رسم خطوط سريعة، كما لو أنها خطوط شهاب صاعق. وهذا مؤشر على قوة الجرعة التعبيرية في لحظة الرسم . أعتقد أن تلك الخطوط هي الحالة التمردية الحقيقة التي تعبر عنها الفنانة في رفضها للواقع المعيش .

وتؤكد ذلك بقولها :

(في أعمالي أستلهم شخوصاً وهويات لنساء في حالة من التيه والفقدان يبحثن عن الخلاص خارج ذواتهن، وخارج البيوت التي تظهر دائماً بلا ملامح، حيث المكان.. لا مكان، وحيث الزمان.. لازمان، وهي أيضاً تتويج لحالة حوار وبحث دائم مع النفس وعنها، وبحث عن الذات داخل الذات،علَّها توجد بين أقباس الضوء والعتمات. وفي محاولتي لإيجاد معادل جمالي لهذه المشاعر والأفكار، ومعالجتها بالخطوط والظلال والألوان على مسطح اللوحة، كلما اقتربت من الوصول، اكتشفت أنها ما زالت بعيدة... فأبدأ البحث من جديد، ولعل هذا ما أكسبني الجرأة اللازمة لتصبح ضربات ريشتي أقوى، وإيقاعها أسرع، وخطوطها أكثر حرية وحيوية، لكنني أدرك أن الحقيقة بعيدة، وأن الخلاص ينبع دائماً من داخلنا ،ولا يأتي أبداً من الخارج.ولكن.. ورغم كل هذه النشاطات والفاعليات التي قمت بها أو اشتركت فيها، فإنني– وكما أقول عن تجربتي– ما زلت في أول الطريق وفي مرحلة البحث والتجريب).

إلى جانب ذلك نرى أن حركة الفرشاة؛ أي الحركات اللونية ،جاءت في الغالب عمودية ،حيث تنحسر الحركات الأفقية. ونجد أن هذا الأمر يعكس طبيعة تفكير الفنان في السطح التصويري. فالعاثم تنتظم حركاتها اللونية في منطق العروج والهبوط .وهذا الأمر ينسجم مع الأشكال الطولية للشخوص الإنسانية .

هذه المنطقة هي التي حققت الصورة الحقيقية للفنانة العاثم كخصوصية فنية، من حيث البناء ومعالجة الأشكال وطبيعة التكوين . وقد سارت في هذا المناخ لفترة ليست بالقصيرة لتحقق حضورها من خلال هذا النمط .

وقد وجدت ضالتها الفنية وأبدعت فيها من حيث القيم اللونية ورشاقة الخطوط والتكوين المتين .

وفي إطار تطوير مادتها الفنية ، فقد انتقلت العاثم من الباليتة اللونية إلى المزج بين الباليتة وحياكة القماش على جسد اللوحة ، وهذا اجتراح يثير الاهتمام في معالجة البقع اللونية التي استبدلتها بالقماش ، فأصبحت المادة اللونية مساحات من القماش ، شغلت الفنانة في البحث الدؤوب عن أنواع وألوان أقمشة تتحول في لوحتها إلى مساحات تحوكها بخيوط واضحة ، فقد تجاورت الإبرة مع الريشة ، فحركة الخيط المحاك على جسد اللوحة أعطاها قيماً جديدة تجمع بين سلوك المرأة التي كانت تحوك ملابسها ،وبين الفعل الجمالي المعاصر ، فهل تريد العاثم أن تحوك ثوبها عبر لوحتها الفنية ،وتتحد معها كجسد واحد لا ينفصلان ، ومن ارتدى الآخر الفنانة أم اللوحة ؟ أسئلة تثير في ذاكرتنا كيفية تطويع السلوك التراثي في الحياكة، ليصبح جزءاً من سياق العمل الفني المعاصر. وأعتقد أن هذا السلوك يشكل إضافة نوعية في نمط تفكير الفنانة .

وقد استطاعت الفنانة أن تجد حلولاً ذكية جداً في المزاوجة بين لون القماش المحاك ،وبين فعل الرسم والتلوين. وأعتقد أن الأهمية جاءت في انتظام الكولاج القماشي مع فعل التلوين .

فمساحة إدخال مادة جديدة على سطوحها التصويرية أعطاها مساحة حيوية للتحوير والتفكير في حلول جديدة لأشكالها، التي نزحت نحو التجريد بشكل جلي ، حيث وجدت مادة غنية وجديدة تعطيها حضوراً صارخاً في عالم الفن ، بل ساهم ذلك بوجودها المتطور في عالم الفن ، إضافة الى مساهمة موضوعاتها الخاصة بالمرأة وحريتها ، ولم يكن الأمر صدفة بل كان حالة من الصدقية الكبيرة في الكشف عن هواجس عامة بمفاهيم خاصة .

فالذات المفردة بالنسبة للعاثم هي ذات جمعية يتم التفاعل مع منجزها كحالة من الجدة والتمرد .

فلم يسع الفنانة السطوح الصغيرة، بل اقتحمت المساحات الكبيرة لتعطي نفسها تحدياً جديداً في السيطرة على تلك المساحات، ونجد أن غالبية الفنانات يتجهن إلى المساحات الصغيرة والمتوسطة ،لكن العاثم كسرت هذا الاعتقاد لتطرح مساحاتها الهائلة كمؤشر على قدرتها الكبيرة كفنانة تستطيع أن تجاري الفنان الذكر .

تلك المساحات الكبيرة أعطتها اعترافاً من نوع خاص ،وشكّل دهشة للنقاد والمشاهدين على حد سواء ، ولم تكتف بالرسم بل دخلت غمار الغرافيك لتقول كلمتها عبر تقنية بعيدة عن الرسم .وأذكر مشاركتها في ملتقى الغرافيك الحفر على الخشب، فقد قدمت أعمالاً مكتملة في الموضوع نفسه. والجدير بالذكر أن الفنانة العاثم بالرغم من تبدل تقنياتها لم تفقد خصوصية لوحتها، بل ظلت في وحدة فنية، تدلنا على وعيها المتطور في مفهوم العمل الفني، فهناك خيط ناظم لمجمل تجربتها مهما تبدلت التقنية .

في نهاية المطاف أرى أن العاثم واحدة من أبرز الفنانات الخليجيات والعربيات اللواتي شكلن حضوراً مهماً في المحافل العربية والدولية، وما زالت تبحث عن تمردٍ ما في أعمالها. وتأتي أهميتها بعدم الركون إلى نمط محدد، بل ما زالت تفكر وتقترح على عملها الفني مساحات جديدة تغذي مناخها الإبداعي فيه، لتظل في منطقة التجدد والحيوية .

فرانسيسكو دي غويا
"أوّل الحداثيين" و"آخر الكلاسيكيين"

ترجمة وكتابة: إلياس فركوح / الأردن

هو الفنان الإسباني المكتمل التي عكست لوحاته المتنوعة، وتخطيطاته، وأعمال الحفر المطبوعة، الجيشانَ التاريخي لعصره، وأثرّت في رسّامي القرنين التاسع عشر والعشرين المهمين. ومثله مثل فيلاسكوز Velazquez، كان غويا رسّام القصر الإسباني التي تمثّلت أفضل أعماله في تلك المُنجَزَة خارج مهامه الرسميّة. عُرِفَ برسمه لمشاهد العنف، وخاصةً بذاك الهول الذي تخللَ الغزو الفرنسي لإسبانيا. لقد أدّت سلسلة أعماله المطبوعة المعنونة بـ "كوارث الحرب" إلى تسجيل حالات الرعب والهَلَع المصاحبة للغزو النابليوني. ومن لوحاته الزيتيّة الأساسيّة "مايا العارية" و"مايا المرتديّة للملابس" حيث أنجزهما في 1800-1805. كما رسم مجموعة بورتريهات رائعة مثل "السنيورة ساباسا غارسيا".

وبسببٍ من أسلوبه الواضح في الرسم، ونزعة الهجاء الملازمة لأعمالٍ الحفر المطبوعة، وإيمانه بأنَّ رؤية الفنّان أكثر أهميّة من التقاليد؛ فإنَّ غويا غالباً ما كان يُسَمّى "أوّل الحداثيين." إنَّ تصويره غير المهادن لزمانه وَسَمَ بدايات واقعيّة القرن التاسع عشر.

ولد فرانسيسكو دي غويا في 30 آذار 1746، في قرية شمال اسبانيا. بعد وقت رحلت الأسرة إلى ساراغوسا، حيث عمل والده في الزخرفة والطلي بالذهب. في الرابعة عشرة تتلمذ على يدي خوزيه لوزان، وهو رسّامٌ محلي. بعدها، سافر إلى إيطاليا ليستكمل دراسة الفن. ولدى عودته إلى ساراغوسا عام 1771، قام برسم لوحات جِصيّة جدارية للكاتدرائيّة المحليّة. وكان لتلك الرسوم، المشغولة وفق التقليد التزييني الروكوكي، أن

أسست لغويا سمعته الفنيّة. وفي 1773، تزوج من جوزيفا بايي Josefa Bayeu، شقيقة فنّان ساراغوسا فرانسيسكو بايي. رُزق الإثنان بعدد كبير من الأطفال، غير أنَّ واحداً فقط نجا من الموت بسبب الأمراض.

من 1775 حتّى 1792 رسمَ غويا مجموعة تصميمات لصالح المصنع الملكي للنسيج المزدان بالرسوم والصور الخاص بتنجيد المقاعد والستائر في مدريد. ولقد كانت تلك هي المرحلة الأهمّ في تطوره الفني. وبوصفه مصمماً لتلك الأنسجة أنجزَ غويا لوحاته الأولى ذات العلاقة بالحياة اليوميّة، أو مشاهد مستمدة من تلك الحياة.

لقد أسعفته التجربة في أن يصبحَ راصداً حادّاً ولاذعاً للسلوك الإنساني. كما كان متأثراً بالكلاسيكيّة الجديدة، التي باتت تحظى بالأفضليّة على حساب الأسلوب الروكوكي. وأخيراً، ولدى دراسته لأعمال فيلاسكوز الموجودة ضمن المجموعة الملكيّة، كان أن أدّى به ذلك إلى اللجوء لتقنية الرسم التلقائي والعفوي.

وفي الوقت نفسه، حقق غويا أول نجاحاته في الحياة العامة. أصبحَ راسخاً كرسّام بورتريهات للأرستقراطيّة الإسبانيّة. كما رُشِّحَ للأكاديميّة الملكيّة في سان فرناندو عام 1780، حائزاً على لقب رسّام لدى الملك عام 1786، ورسّام القصر عام 1789.

في 1792 أصاب غويا مرضٌ خطير أدّى إلى صممه الدائم. معزولاً عن الآخرين داخل هذا الصمم، باتَ على نحو متزايد مهجوساً بتخيلاته الغريبة وكشوفات خياله المبدع، وبنتائج رصده الناقد والهجائي للجنس البشري. لقد استنبطَ أسلوباً واضحاً وجديداً أقرب إلى فن الكاريكاتير. وفي 1799 نشرَ مجموعة الكابريكوس Caprichos، وهي سلسلة أعمال من الحفر المطبوعة يهجو فيها الحماقات البشريّة ومظاهر ضعفها. تحولت بورتريهاته لتكون ثاقبة وذكيّة في تصويرها، مظهرةً الموضوعات تماماً مثلما رآها غويا. وفي لوحاته الجِصيّة الدينيّة الجداريّة، وظّفَ أسلوباً متحرراً وواقعيّة أرضيّة جديدة غير مسبوقة في الفن الديني.

عمل غويا مديراً للرسم في الأكاديميّة الملكيّة من 1795 حتّى 1797، وتقلد منصب رسّام القصر الإسباني الأول عام 1799. كما عمل خلال الغزو النابليوني وحرب الاستقلال الإسبانيّة (1808-1814) كرسّام القصر لدى الفرنسيين. لقد عبّر عن هلعه من النزاع المسلّح في "كوارث الحرب"، وهي سلسلة أعمال مطبوعة قاسيّة بواقعيتها تصور فظائع وشناعات الحرب. ولم يُقيَّد لهذه السلسلة أن تُنشر إلاّ عام 1863، بعد وفاة غويا.

إثر عودة الملكيّة الإسبانيّة للحكم، تمّت مؤاخذة غويا لخدمته الفرنسيين، ولم تحظَ أعماله الفنيّة برضا الملك، كما استُدعي للمساءلة عن لوحة مبكرّة له (مايا العارية)، وهي واحدة من قليل لوحات إسبانيّة تناولت العُري في ذلك الوقت.

في 1816 نشرَ أعماله المطبوعة عن مصارعة الثيران، ومن 1819 حتّى 1824 عاش غويا في عزلة داخل بيت خارج مدريد. ومتحرراً من أي التزامات حيال القصر، طوّرَ لنفسه على نحو محموم أسلوباً شخصياً خاصاً به. وفي "اللوحات السوداء"، التي نفذّها على جدران ذلك البيت، منحَ غويا التعبيرَ الأقصى لرؤاه الأشد سوداوية. وشبيهة بالحالات الكابوسيّة الملازمة له والمتفاوتة في شدتها، أنتجَ سلسلة أخرى من الأعمال المطبوعة أسماها "الأمثال".

في 1824، بعد الفشل في إقامة حكومة ليبراليّة، ذهب غويا إلى منفاه الاختياري في فرنسا. استقر في بوردو، مستكملاً العمل حتّى وفاته في 16 نيسان 1828. واليوم، كثير من أفضل لوحاته معلّق في متحف البرادو للفن في مدريد.

"ماريا" تخرجُ للصيد ليلاً

عندما خرجت "ماريا" من بيتها، متسللةً تحت أستار الليل الثقيلة، مخترقةً أزقة الحي الساكن سكون الموت، أو رهبته المخيّمة فوق أسطح المنازل والناغلة داخل أرواح ساكنيها المعذَّبَة، لم تكن تعرفُ ماذا سوف تجد. "ماريا" كانت تجهل ما ستتعثر به وسط هذا الظلام. لكنها، مع ذلك، خرجَت باحثةً عن شيءٍ ما يقيها وطفلها وحَماتها عضات الجوع. ربما يكونُ حظها هذه المرّة في هذا الليل أفضل من المرّة الأخيرة في تلك الليلة، حيث اصطدمَت قدمُها بجسم صلب كاد يسقطها أرضاً. لحظتها نَفَرَت مبتعدةً عن نقطة توقفَها القسري، كأنما لَسَعَها ثعبانٌ جَسَمَّهُ رُعبُها. لاذت بأقرب جدار ملتصقةً بحجارته، وعاينَت ما بدا لها يَحِّفُ جزءٌ منه بذيل ثوبها، وبقيته باتَ محجوباً تحته، بين قدميها المنفرجتين. رأته على ضوء قمر تتخطفه غيماتٌ سود. رأته غامضاً أوّلاً في جزء من الهنيهة، وكانت هي مجرد عينين تبحلقان. ثم عادت ورأته أقلّ غموضاً بما يكفي في جزئها الثاني، فما كان منها إلاّ أن قفزت في مكانها وأطلقت صرخة الهلَع المصدوم! لقد تطابقت الصورةُ مع معناها، فاكتملَ المشهدُ في عقلها. كادت تجن! كادت تفقد صوابها؛ إذ تفتتَ عقلُها لإدراكه أنَّ ساقاً مبتورةً ما تعاينه وتحسّ به، كأنها لحيوان بهيم، وقد بُتِرَت من جهة الحوض! هي ساقٌ بشريّةٌ، ساقُ رَجُلٍ تخثَّرَ دمُها، ثقيلة، تربضُ تحت ثوبها وتعاينُ أسفَلَها!

عندها؛ أفلتَ جسدُها انتفاضةً من تلقائه لتجدَ نفسها وقد باتت في الجانب المقابل للزقاق. لم يمضِ وقتٌ حتى انتبَهَت لأربعة

كلاب تتراكضُ، دون نباح، لتجتمعَ على تلك الساق وتُشرع بغرز أنيابها في لحمها المتفسّخ!

تلك كانت الليلة الأولى التي خرجَت فيها "ماريا" لاصطياد ما يمكن أكله. لقد مضى على اجتياح الفرنسيين للمدينة ثلاثةُ أيام. ثلاثةُ أيام من الرعب، والبارود، والذبح المجنون، وحفلات الإعدام للمدنيين، ومنصّات الخوزقة على الأوتاد، وإضرام النيران في كل شيء إسبانيّ، ونهب الكنائس وقتل رهبانها، والاغتصاب الجَماعي للنساء أمام أطفالهّن! حتّى هي، "ماريا" الصغيرة، كانت ستلقى الدَنَس والتدنيس نفسه لولا شراسة حَماتها ظهيرة اليوم الثاني، وإشهارها لسكّين المطبخ في وجه الجندي الممسك بها عند طاحونة المياه، ليطرحها أرضاً ويفترس أنوثتها!

إنها ليلتها الثانية، وإنها محاولتها الثانية التي ربما تعودُ منها ظافرةً بما يستحق خروجها ليلاً، واصطياد غنيمة تكفيها وتعفيها من تكرار "جنونها" الليلي. كما وصفته الحَماةُ الثكلى بابنها المشنوق! ولكن ماذا بوسع "ماريا" أن تفعل حيالَ جوع طفلها وصراخه، وحليب صدرها الذي جففه الهلَعُ نتيجة محاولة اغتصابها ومما رأت وسمعت، والحسرةُ والفجيعة على زوجها الذي أنزلوه عن شجرة المشنقة مكبّل اليدين.. تماماً مثلما أنزلوا جسدَ يسوع المسيح من على خشبة الصليب؟

إنه الجنونُ بعينه! فأن تخرج امرأة صغيرة من بيتها ليلاً، ورائحة البارود ما تزال تخيّمُ مالئةً فضاء المدينة، ممتزجةً بنتانة ما تبقّى من جيَف نُسيَت كانت أجساداً تتحركُ قبل أيام، علّها تعثرُ على ما يؤكَل. نعم، هو الجنون.

❖ ❖ ❖

ولكن: أوليسَ هو الجنون نفسه الذي اجتاحَ البلادَ على هذا النحو، وأبادَ البشرَ وأحرقَ الحجر باسم "الثورة الفرنسيّة" ومبادئها في المساواة والعدل والأخوة الإنسانيّة، وبقيادة رمزها الملوّن بأوسمته المدعو "نابليون"؟

هذه هي "كوارث الحرب"، بصرف النظَر عن شعاراتها، وأهدافها، وأمجادها، وأبطالها. هذه هي في حقيقتها: ضحايا بلا ذنوب، إعداماتٌ بالجملة رمياً بالرصاص أو طعناً بحراب البنادق، أشلاءٌ بلا قبور ملقاة في العراء تنهشها جوارحُ السماء وتقضمها وحوشُ البر، نساءٌ مباحاتٌ للشهوات المنفلتة من عِقال

الشرف و"بسالة" الجُنديّة، أراضٍ محروقة بزرعها وضرعها ومياهها، رجالٌ يُعلّقون على المشانق لأنهم دافعوا عن أنفسهم وعائلاتهم . قبل وبعد أي شيء، ضَواري وانتها فرصةُ نزعها لأقنعتها وخروجها من أثوابها البشريّة فانطلقَت تجأرُ وتلغ في الدم المستباح!

لقد تساءلتُ عن السبب الذي كان وراء عدم كشف سلسلة "كوارث الحرب"، التي رسمها غويا، مظهراً وحشيّة الجيش الفرنسي (النابليوني) أثناء اجتياحه لبلده إسبانيا، إلاّ بعد وفاته. ولم أخرج، في الحقيقة، سوى بأنّ حظراً على تلك الرسوم أمَرَ به الملكُ الإسباني العائد للحكم لأنه باتَ إزاء تناقض سببه له الفنان نفسه. فهو من جهة خدمَ المحتَّل الفرنسي في القصر الإسباني بالرسم والاقتناء. لكنه، من جهة أخرى، كشفَ للعالم مدى الوحشيّة التي مارسها جيش الاحتلال، فاضحاً زيف شعاراته، ومبيناً شجاعة شعبه الأعزل من السلاح، ومن المَلك أيضاً، بضراوة مقاومته في سبيل استقلاله.

وكان هذا الثمن الأثمن بكثير من بضعة لوحات نهبها المحتلون قبل انسحابهم.

وتظل سلسلة "كوارث الحرب" هي الأبقى طوال الأزمنة في الشهادة على الجريمة وعلى مقاومتها في الوقت نفسه. أما محاكمة غويا لرسمه عُري إحدى السيدات في مرحلة مبكّرة؛ فلا يعدو أن تكون، في نظري، تغطية بلهاء للذين تركوا البلادَ والناس عُراة أمامَ جيوش الغزاة!

❖ ❖ ❖

أما الآن؛ فلْنَعُد لـ"ماريا" في ليلتها الثانية:

اجتازَت تلك الأزقة الهاجعة تحت أثقال رعب وأهوال النهار، وتسللَت لتجدَ نفسها تشخص أمام جانبٍ من أسوار المدينة. رفعَت عينيها عالياً، وكان القمر قد تحرر من قبضة الغيوم، فبانَ فضيّاً مكتملاً، وأبانَ لها جسماً كأنما تؤرجحهُ ريحٌ تعبرُ في العلو الشاهق. هي لم تتأكد إنْ هو مجرد خيالات فوق السور

تخلقها معابثةُ الغيوم للقمر، أم تخيلات الجنون الذي أخرجها عن عقلها ومن بيتها في هذا الليل الثقيل. لكنها، لمّا لم ترَ أو تسمع بشرياً يحول دونها وارتقاء تلك المسافة واجتيازها، تلبيةً لفضولٍ اجتاحها، أو عَلّها صفحة في كتاب قَدَرها؛ كان أن صعدت حتّى وصلَت لتقفَ، وجهاً لوجه، أمام الجسم المتأرجح.

وجدتهُ رجلاً يتدلّى من حبل مشنقته!

رغم ما تلّبسها من صدمة الخوف، إلاّ أنها، قبل أن تديرَ ظهرها لتهربَ، تراءت لها لمعةٌ سرعان ما سرقتها غيمةٌ حجبَت عنها ضوءَ القمر. غير أنها رأت. "ماريا" رأت تلك اللمعة. "ماريا" فكّرت في ماهيّة اللمعة. "ماريا" أعملَت تفكيرها في سبب اللمعة. "ماريا" استنتَجَت أنَّ ذهباً يقبعُ في فم المشنوق! ثمّة ذهبٌ هنا داخل الميت! وثمّة جوعٌ هناك داخل البيت! أهو ضرسٌ من ذهب؟ لعلّه ضِرسٌ ذهبيّ ما عاد صاحبه يحتاجُ إليه بعد الآن!

فكّرَت "ماريا": ولِمَ لا؟

وصممت "ماريا" بعد هنيهة: "سآخذه وأبادله بما يسدّ الجوع ويطرد الحاجة!"

وهكذا، اقتربَت "ماريا" من الجسم المشنوق الذي تؤرجحه الريح، اعتلَت حافة السور، ومدّت يدها باتجاه فمه، حاجبةً عينيها بمنديلها وبإدارة وجهها، لتنتزع صيدها هذه الليلة وتلتقطه دون أن يراها أحد.

غير أن القمر كان هناك. وكذلك، كانت مخيلة فرانسيسكو غويا. وكنتُ أنا بالإثنين شاهداً على جرائم ذاك الزمان، وقارئاً لخطوط لن تزيلها أي قرارات وفرمانات، مهما كانت، أو سوف تكون في أي وقت.

النحاتة منى السعودي

البحث في جوهر الشكل.. جوهر المعنى

حسين نشوان / الأردن

يمثل الشكل بالنسبة للفنانة منى السعودي قضية العمل الفني ،لأنه يمنح اللغة النحتية خصوصيتها وهويتها ومحتواها، وهي الخصوصية التي أضفت على الفنانة هويتها الخاصة التي ميزت أعمالها. وهي تعبر عن ذلك بالقول: «أبحث دائماً عن الشكل النقي الخالص، لا أحبّ الصراخ في الفنّ، لا أحبّ المأساويّة ولا التعبيريّة المباشرة، لا أحب النحت الّذي يُشوّه شكل الإنسان".

وتتنوع أعمال الفنانة التي درست في كلية الفنون الجميلة بجامعة السوربون باريس بفرنسا، بين الحروفية والمرأة والأشكال التجريدية التي تثريها بالتحزيزات والطيات ،التي تحول المادة الصلبة والصلدة إلى مشاهدة ذات ملمس ناعم يضج بالموسيقى والأنغام الهامسة والشعر، وهي تقارب ما بين سطوح الحجر وصدى الشعر، وتقول السعودي: "أعمالي كلّها تنطلق من ذاكرتي الشعرية"، كما تصوغ أعمالها النحتية من الخط المجرد والحروفيات، وقدراتها التشكيلية وطاقتها الرمزية، حيث تغلب على منحوتاتها المنحنيات والاستدارات الأنثوية، وحتى في أشكالها الناتئة والغائرة والمنشارية تميل إلى خلق حالة من التكرار الإيقاعي الذي يخفف من حدة التجويفات والمسننات، وأحياناً تسعى الفنانة إلى إبراز نوع من التضادات بين المنحنيات اللينة والخطوط المستقيمة التي لا تخلو من القوة، أو الغطرسة لخلق حالة من التكوين، أو التأليف البصري الذي ينزع لخلخلة المحيط وتلم مساحات الفراغ، فالشكل المنشاري في الفراغ لا يبدو قاسياً، بل يظهر كطرف جناح وادع، وتعيد الفنانة تكرار الفراغ ليصبح الشكل جزءاً متداخلاً مع المحيط ومتماهياً معه، رغم تمرده أحياناً على ذلك المحيط.

ومن خلال الدائرة المفرغة وسط العمل، والتشريفات والأشكال المجنحة، والبناء المشيمي الذي تبدو فيه الدائرة محاطة بعدد من الطبقات التي تشبه المشيمة، تعيدنا النحاتة دائماً إلى اللحظة الأولى؛ الحالة الجنينية، من ناحية ومن ناحية أخرى إلى جوهر الوجود.

" الحركة في أعمال السعودي تتمحور حول بؤرة مركزية تنطق منها أو تتجه نحوها، فمنبع القوة الفعلي كامن في المركز المتكور الذي يعلن الرهافة والانعطاف والحنو". فالمنحوتة هنا تمثل الوسيلة الفنية والجمالية للبحث في الجوانيات عن المعنى الإنساني.

وتتجلى هذه الاقتراحات البصرية في عدد من النماذج والأشكال غير المتوقعة، التي تستثير الخبرة البصرية في ذهن

الإنسان، فهي تصور المرأة نحتياً من خلال المعنى الذي يختزل أنوثتها بتمثل الاستدارة والخط والدائرة، وهي في الآن تقارب الكينونة البشرية مع الصورة الحروفية لمبتدأ الصفة في حرف الـ "نون" وتكراراته في مختلف الاتجاهات لتوكيد حضور المرأة في المكان نحتياً وفي الزمان رمزياً.

وتوظف النحاتة السعودي طاقة الكتلة من خلال إثرائها بالتفاصيل الداخلية عبر الكتل الكروية التي تعادل الدائرة المفرغة، ليمزج الشكل بين التجريد والتشخيص وفق معادلة الداخلي والخارجي لخلق حالة من التناغم بين الموضوعي والذاتي.

في تجربتها النحتية التي مزجت بين التجريد والتعبير لا تبتعد كثيراً عن مرجعيات النحت العربي القديم وتوالداته العربية الإسلامية، وتجلياته المعاصرة والحديثة، وخصوصاً في تمثلاتها الزخرفية والحروفية على صعيد الشكل، ورغبته في التمرد والانعتاق على جانب المضمون، وفي تأكيدها بإلحاح على حضور المرأة، ويقول عمر شبانة في دراسة منشورة بفصلية نزوى العمانية: إن النحاتة تستقي إلهامها من "الوجه المكاني العربي بمستوييه المشهدي والعلائقي، فأعمالها إعادة تمثل قراءة وإعادة تشكيل للمكان إذ تسكب فيه همومها ورؤاها".

وتعول الفنانة التي تعد من رائدات فن النحت العربي، على متخيل الشعر والقصيدة في تخطيطاتها التي ترسمها بحساسية النحت، وكذلك في بناء منحوتاتها الرخامية والجرانيتية والحجرية البيضاء النقية، والصفراء الصحراوية، والخضراء والرمادية والزرقاء السماوية. ولفرط إعجابها بتراث الحضارات الشرقية القديمة وفلسفتها الجمالية وأساطيرها التي تمجد الأنثى، أعادت الفنانة سرد الحكاية على سطح الحجارة وفق مثلث يزاوج بين مفردات: المرأة، اللغة والطبيعة، لما تراه من أن النحت "طريقة الحياة"، و"تجسيد للشعر".

وتشكل الفنانة المولودة في عمان عام 1945، أعمالها بالحروفية والرموز التراثية والإشارات، لقناعة منها أن مفاهيم الفن الحديث تقصر الفجوة بين الوظيفة والدلالية للمواد الصلبة والخطوط المرنة التي تحوّل القطعة الصامتة إلى نص يفيض بالكلام والجمال.

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

يبدأ البناء عند النحاتة التي عرضت أعمالها في عمَّان، بيروت، فرنسا وأميركا، وغالبية الدول العربية وأوروبا وآسيا، من بؤرة تشبه رحم المادة وكينونتها، ومن نقطة مركزية لولادة الشكل باقتراحات تعيد تكوين الطبيعة وهندستها ومقاييسها ونسبها بخطوط صافية، مجردة، مختزلة، ليست منسوخة عن الطبيعة، ولكنها تشير إلى وحدتها.

الفنانة السعودي التي نشرت نصوصها في مجلة "شعر" البيروتية، وصدر لها: "رؤيا أولى" 1970 ، "محيط الحلم" 1993، وكتاب "شهادة الأطفال في زمن الحرب" 1968، قدمت تخطيطات لأشعار السوري أدونيس والفلسطيني محمود درويش والفرنسي سان جون بيرسفي الذي رسمت له عدداً من "الاسكتشات" بالحبر بعنوان: "اعتدال" وعرضتها في فرنسا.

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

"أنت المأخوذ بالضوء

وحولك كل هذا الظلام

تقدّم، الزمن والمكان وعاء أحلامك

لك ثبوت الحجر، وموسيقى الريح

وجريان الماء".

ومثل ذلك بحثت السعودي في النحت: عن الشكل النقي الخالص، فهي لا تحب الضجيج في الفن، ولا المباشرة، أو ما يشوه الإنسان.. وتقول: "ما يعنيني هو المسافة بين لحظة البدء في تكوين المنحوتة، مروراً بعناصرها، خطوطها، استدارتها، توازنها، علاقة الحجوم والخطوط، الفراغ والامتلاء، حيويتها..

وصولاً إلى أن تأخذ المنحوتة شكلها النهائي، وتتحدث لغة صارت فيها".

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

اختارت الفنانة السعودي لمنحوتاتها عناوين: " نمو 1881"، "نشيد 1983"، "عشاق 1983"، " استمرارية 1968"، "تكوين 1982"، " شجرة النون 1983" و"تنويعات على حرف النون" بقياس 225 سم من الرخام، التي اشتغلتها في بيروت العام 1981 ، بوحي من الفنان الفلسطيني كمال بلاطة عن كلمة إنسان، حسب ما تقول الفنانة، واختارت النون لما يتشكل من خط دائري مفتوح في مركزه النقطة.

تتكون منحوتة "تنويعات على حرف النون" التي استقرت العام 2003 في حديقة السفارة الفرنسية بعمان من ثلاث قطع في بناء عمودي تشكل الماضي والحاضر والمستقبل، وتشبه الشجرة المثمرة التي تتدلى منها عناقيد الحرف.

وفي المنحوتة تختزل العلاقة الأسطورية بين اللغة والأنثى والأرض والمرأة، بتداعيات المعنى بين اللغة والأنثى بـ"نون النسوة"، ومقاربتها الصورية من العين كمضارعة للرؤية والمعرفة، ودلالتها القداسية في النص "نون وما يسطرون" لتجمع في الشكل التجريدي رؤيتها الثقافية والجمالية بالجمع بين تضادات الصلب "الحجر، الطبيعة"، والمرن، الإنسان"، لإسقاط الواقعية والمشابهة بإبراز المعنى.

من المؤكد أن اختيار النحاتة للتجريد جاء للتخفف من فائض الشكل الخام "للانتقال من الشكل إلى التشكيل"، بحسب الفنان نزيه خاطر، تاركة على جسد الحجر جروحاً تشبه ما يلامس الريح على ثقوب الناي ليتحول إلى نشيج جميل يتجلى في الخطوط والفراغات التي تحفرها على الكتل لتضيف تونات جديدة تثري المساحات المتروكة في الشكل.

تقصد الفنانة من خلال أسلوبها التجريدي الذي يقوم على الاختزال والتكثيف والتكرار التخلص من الزوائد التي تثقل الشكل الخام بشعرنة المنحوتة، ومقاربتها إلى مستوى المتخيل والحلم.

وتسعى الفنانة في أعمالها التي تتنوع في حجومها بين قبضة اليد أو استدارة القلب، وطول الإنسان إلى إثراء اللغة التشكيلية بإيقاع اللون والخط، والسطوح الملساء المضيئة، والتحزيزات والتهشيرات التي تشبه مسام جلد الإنسان، وتذهب في نقلها لمركز ثقل الكتل وتكراره في اليمين واليسار والأعلى للحيلولة دون الإخلال بشعرية البناء النحتي وتناغمه، وإلى إضفاء البساطة بإحكام العلاقة بين الكتلة والفراغ التي تتأتى من تجانس التشكيلات وتنوعها بين الأقواس والدوائر والأهلّة التي تشبه في تكويناتها حرف النون.

الجمال في منحوتات الفنانة منى السعودي لا يكمن في اختياراتها بين المادة الرخامية الملونة والموضوع الأنثوي الإنساني فحسب، بل في تلك المقاربة بين الواقع والمتخيل، والصلابة والمرونة والقوة والرقة والقسوة والملاسة، والعتمة والضوء التي تعيد "الجمع بلغة المفرد، أو المفرد بلغة الجمع"، وتترك في أعماق المتلقي كثيراً من الأسئلة الغائبة والمدهشة، وقت ينشد الحجر بالشعر والقصائد.

ومن قصائد النحاتة:

"وسأنحت لكم حبيبين، دائماً اثنين: الذكر والأنثى، الأم الأرض، والابن – الجسد وشكل يعانق شكلاً، حوار- صمت.. وما يوجد في الحلم يوجد على الأرض والإنسان نبات حلمه"

حوار أجري معه قبل وفاته

رافع الناصري:

أمتلك أدوات الرسام لكني أبحث عن روحية الشاعر

محمود منير / الأردن

«منذ احتلال العراق أصبحت لوحتي مليئة برموز عراقية بحتة كنوع من رفض الواقع المأساوي وبث المشاعر في حب الوطن، وتجربتي «معرض بوابات» هي بوابات بغداد بالذات، ومن خلالها تمرّ المآسي واللاإنسانية ويمرّ العنف، لكن الحب والأمل يمرّان أيضاً»، يسطر الفنان العراقي رافع الناصري عباراته بعد رحلة جاوزت خمسين عاماً، في حوار مطول أجري معه قبل وفاته بنحو أربع سنوات.

متأنق، وعيناه الرائقتان تشكّلان الحديث معه عن رحلته الممتدة في عالم الرسم والغرفيك، يرويها حكاية تبدأ منذ التحاقه بمعهد الفنون الجميلة ببغداد العام 1956، لينتقل بعد تخرجه إلى الصين ويدرس الغرافيك في الأكاديمية المركزية للفنون الجميلة في بكين.

«اختيار الصين لدراسة الفن يبدو اختياراً صعباً، لكنه بالنسبة لي كان أساسياً ومقصوداً؛ لإعجابي بالفن الصيني الذي عرض في قاعة الفنون الجميلة في بغداد قبل تخرجي بأشهر قليلة، ولنزعة غامضة تتمثل في التوجه إلى الشرق بدلاً من الغرب».

بحثه المتواصل عن الاختلاف، دفعه لاختيار بعثة الدراسة إلى الصين - خلافاً لبقية الطلبة الذين اختاروا بلداناً غربية لتأثرهم بمناهج التدريس وكبار الفنانين العراقيين من أساتذة معهد الفنون- مفضلاً الشرق بحثاً عن آفاق وروحية جديدة.

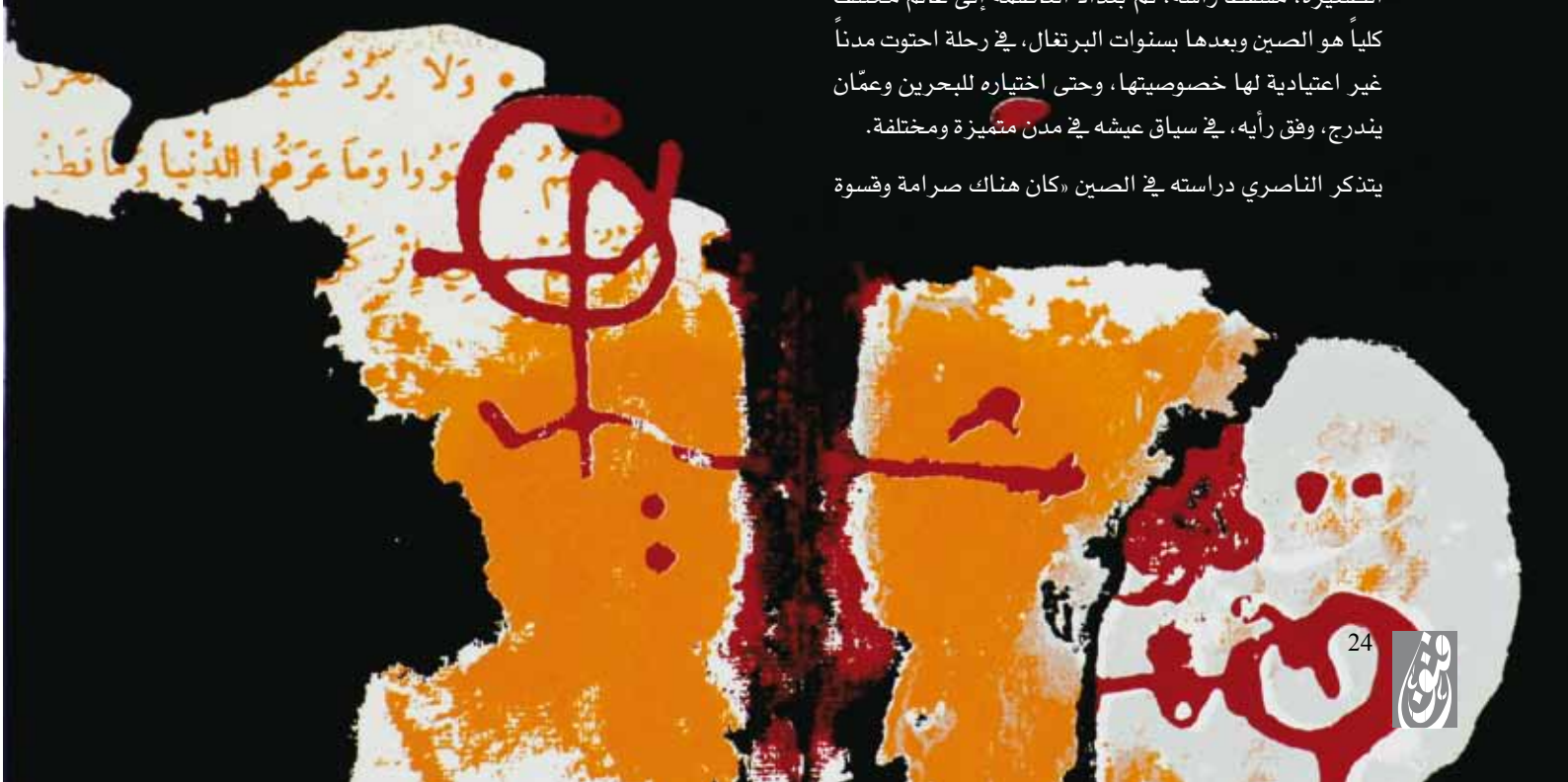
رحلة الاختلاف

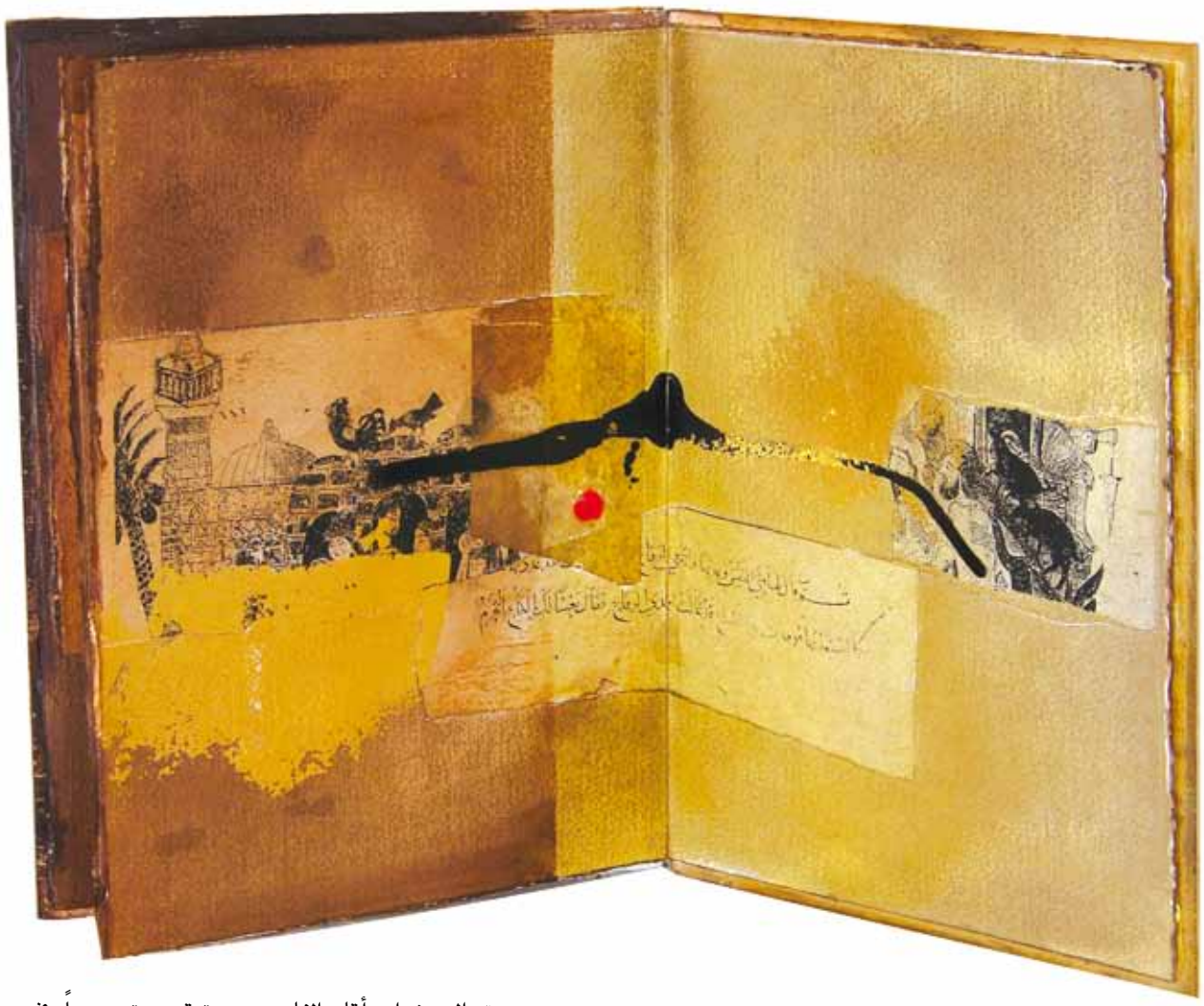
يعتقد صاحب كتاب «آفاق ومرايا» أن بحثه عن حريته الشخصية في الاختيار والعيش هو سر اختلافه، فمن مدينة تكريت الصغيرة، مسقط رأسه، ثم بغداد العاصمة إلى عالم مختلف كلياً هو الصين وبعدها بسنوات البرتغال، في رحلة احتوت مدناً غير اعتيادية لها خصوصيتها، وحتى اختياره للبحرين وعمّان يندرج، وفق رأيه، في سياق عيشه في مدن متميزة ومختلفة.

يتذكر الناصري دراسته في الصين «كان هناك صرامة وقسوة

في التعلم وبرنامج الدراسة، لكنني كنت محظوظاً إذ أشرف أستاذ على أعمالي في مرحلة التخرج كان يجرّب أساليب ومواد وتقنيات غير ما اعتاد عليه في الطباعة الصينية».

انسجم مع أستاذه ونفذا مشاريع مشتركة كان ثيمتها الخروج عن التقليد، ما استهواه وأصبح قانوناً لديّه بأن يكون مختلفاً إلى النهاية، يرسم أو يعبر بشكل مختلف عما هو في الواقع والطبيعة أو في تاريخ الفن، مؤمناً بأن الفن الجيد هو الفن





المختلف، اختلاف تحكمه عوامل كثيرة مثل: الأفكار والرؤية والحس والتعبير والتكوين والتقنية.

«كان للفلسفة الشرقية تأثير عميق في فهم كيفية انسجام الإنسان مع الطبيعة والواقع الذي يعيشهما، وهي عملية توافق نمط التفكير الإنساني مع نمط تحولات الطبيعة، لتأتي كل الحلول من هذا التوافق أو الانسجام والترابط العميق بين داخل الإنسان وفعل الطبيعة، ما ينسحب على الفن وطريقة الحياة»، ويضيف « عندما أصادف بعض التأزم افتح كتاب «الطاو» لأجد ما أبحث عنه».

اختياره لفن الغرافيك في الصين هو جزء من المختلف، ففي الستينيات لم يكن هناك من فنان عراقي درس الغرافيك بوصفه اختصاصاً، وندرة من الفنانين العرب لهم تماس مباشر مع هذا الفن، كما بدأ فن الغرافيك العالمي ثورة جديدة في ذلك الوقت، فكان كل شيء جديداً ومختلفاً بالنسبة له.

بعد عودته إلى بغداد، أقام الناصري مدة قصيرة مدرساً في معهد الفنون الجميلة، ليعاود السفر، لكن نحو الغرب، إذ منح زمالة للدراسة في محترف «غرافورا» الذي ترعاه مؤسسة كولبنكيان، فأصبح على تواصل مباشر مع ما يحدث في أوروبا، تعلم خلاله تقنيات جديدة في عالم الطباعة، ولم يتنازل في الوقت نفسه عن روحية الشرق في تكوينه وإخراجه العمل الفني لكن مع تقنية غربية، ما أدى إلى ظهور أسلوب مختلف عن الأساليب السائدة في أوروبا آنذاك وكان يجربها مع زملائه في المحترف وهم من جنسيات مختلفة.

رؤيا جديدة.. حداثة وتأسيس

كان بيان «الرؤيا الجديدة» الذي صدّره الناصري مع رفيقيه الفنان الراحل إسماعيل فتّاح الترك والفنان ضياء العزاوي رداً على هزيمة حزيران 1967، لكنه عبّر عن موقف ثقافي جذري رافض لطغيان الانكسار على معظم وسائل التعبير ومنها الفن العراقي الذي تأثر كثيراً بعد أن وصل ذروته في منتصف الستينيات.

رؤيا جديدة قدّمها الفنانون الثلاثة نحو بداية وروحية وأساليب جديدة، ليس بدافع إلغاء التجارب السابقة، كما يؤكد الناصري في مقابلته، إنما إطلاقاً لعهد جديد في الفن العراقي، فطبقّوا أفكارهم في معارض الرسم والغرافيك وفن الملصق، وكذلك الكتابات الفنية.

«طرحنا الأفكار والتقنيات والرؤى الجديدة التي اكتسبناها بفعل دراستنا في الخارج، مع بقية الفنانين الذين لديهم نوع من المبادرة والانفتاح ممن درسوا في الداخل، مؤكدين على الحداثة دون تجاوز حداثة جواد سليم، وما حصل منذ منتصف الستينيات كان جرأة فائقة»، يصف مؤسس قسم الغرافيك في جامعة بغداد.

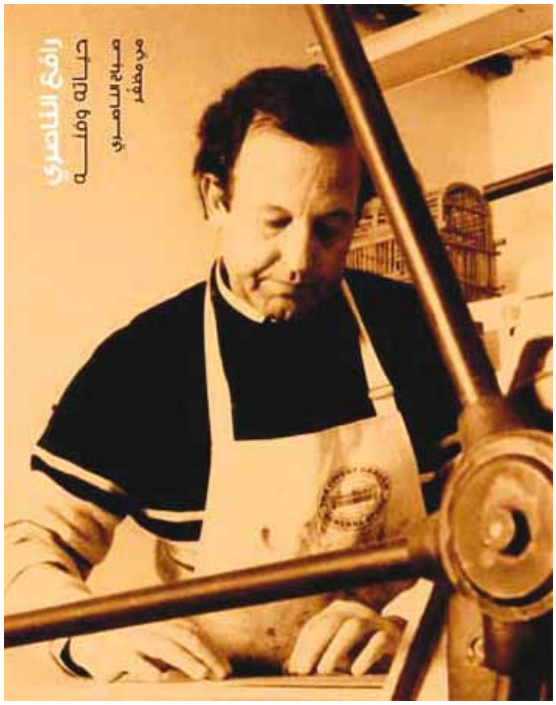
بيان الرؤيا الجديدة في نهاية عام 1969 أصبح نبراساً لأصحابه في مشاريعهم المستقبلية، كما استقبله الفنانون والمثقفون وقتها باهتمام شديد، وأثار الجدل حول في العراق والوطن العربي حتى اعتبر علامة فارقة في مسيرة الفن المعاصر في العراق.

تبلورت الحداثة مع الجيل الثالث من التشكيليين العراقيين، لكن خصوصية الناصري تمثلت في اختياره فناً كالغرافيك عدّه التقليديون في ذاك الوقت حرفة لا فنّاً، حتى تغيرت أفكارهم عندما تأكدت تجربته ودخل مراحل ورؤى جديدة فيها.

مختزلاً في اللون ومقدماً حساسية مختلفة عمّا عرفته اللوحة الزيتية، خطّ اختلافه في الرسم كذلك منذ أول معرض شارك فيه عام 1965، متجاوزاً قسوة النقد الموّجه إليه ومعتبراً إياه دعوة للاستمرار.

التدريس كان جزءاً مهماً من تلك المرحلة، فتجمع حوله كثير من الطلبة الموجودين ليقدّموا إنتاجاً مهماً، ويساهموا في معارض داخلية وخارجية ما شجعه للمبادرة نحو تأسيس قسم للغرافيك في معهد الفنون الجميلة العام 1974.

في بداية الأمر كان التدريس في هذا القسم بسيطا للغاية، إذ لم يتوفر فيه إلاّ القديم من المكابس والأدوات الأولية ومواد الطباعة والورق، وعدد قليل من الطلبة المتحمسين لهذا الفن؛ لكن المكان تطوّر بما يحويه من المكابس الحديثة للطباعة والأدوات والمواد الفنية الأساسية للحفر وأنواع الورق، واستقرت الدراسة فيه والتحق به نخبة من الطلبة الموهوبين، ما أهلّه بعد



سنوات قليلة أن يكون في مقدمة المشهد التشكيلي العراقي.

يختم الناصري حديثه عن تلك المرحلة «لم أعامل الطلبة من موقع الأستاذ بل الصديق، ومن أهم الذين تابعتهم واهتممت بتجربتهم منذ بدايتها: عمار سلمان، مظهر احمد، هناء مال الله، سامر أسامة ونديم محسن».

تأملات في التجربة

بدأ الناصري رحلته الفنية تعبيرياً رمزياً، ثم استخدم الحرف العربي أثناء إقامته في البرتغال عام 1968 في خضم التغيرات الثورية التي سادت العالم وأوربا خاصة في الستينيات، فغيّرت أذواق المجتمع وابتكرت أشكالاً جديدة في الفن والموسيقى والأزياء والسينما، وكانت هناك اتجاهات فنية تركز على التجريدية ومن ضمنها استخدام الإشارات والحروف.

> لم أعد مسؤولاً في حياتي عملاً من أعمالي

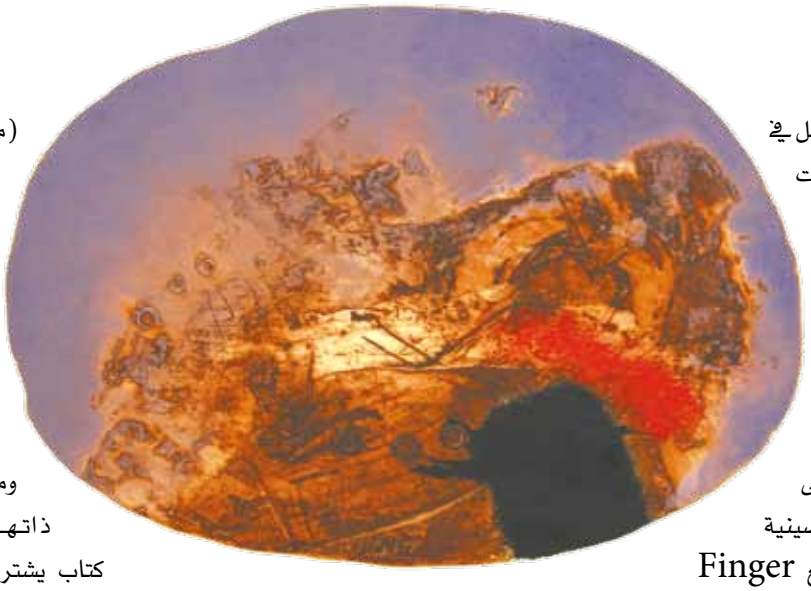
«فجأة فيما كنت أتطلع إلى مخطوط عربي قديم، انتبهت إلى أن الحرف العربي عندما تجرّده من معناه أو تفصله عن باقي الكلمة والجملة يصبح لديه حركة وشكل وطاقة تعبيرية كبيرة تخدم العناصر الأساسية للوحة، وإذا ما أضفت إليه تعبيراً آخر من خلال اللون أو الألوان

ستكتمل لديك لوحة معبرة لها خصوصية وهوية»، وهذا ما كان يطمح إليه الناصري فشعر بالسعادة الكبيرة لاكتشافه بداية الطريق.

ذلك الاكتشاف كان مهماً له وهو الذي عاش حينها بين آلاف الأساليب الفنية التي ربما تلتقي وتتشابه مع بعضها، لكن بحثه عن هويته الخاصة أوجد له الطريق، ما يندرج بالتأكيد في إطار سعيه الدائم إلى المختلف.

ما ميزّ بحثه في الحرف العربي عن فنانين عراقيين عملوا في الاتجاه نفسه مثل: جميل حمودي وشاكر حسن وضياء العزاوي هو تكوين لوحته الكلّي الذي يعتمد على أجزاء من الحروف لا الحرف أو الكلمة نفسه، والتعامل مع اللوحة الزينية معاملة غرافيكية وهذا كان نادراً لقلة من يعمل بالفن الغرافيكي وقتها.

في أواسط الستينيات أضاف الناصري بعداً جديداً للوحته، هو الأفق الذي جاء نتيجة اشتغاله على الثنائيات، موضحاً «جرّبت أن أرسم مساحة في الأعلى هي السماء وفي الأسفل هي الأرض، ولربطهما استخدمت الأفق بينهما، واستمر الحرف العربي لكن في منطقة الأرض مع إشارات مختلفة تعبّر عن أرض المنطقة والعراق تحديداً».



بقي الناصري يشتغل في هذه المناطق حتى اندلعت الحرب عام 1991، عندما قرر أن يستغني عن كل إشارة ورمز في اللوحة ويعود إلى طبيعة مجردة من كل شيء، وفعلاً رسم العديد من اللوحات على ورق صيني بالطريقة الصينية مستخدماً الأصابع Finger Painting على سطح اللوحة مباشرة.

يتأمل الناصري تلك المرحلة "كانت تجربة حسّية أفرغت الكثير من الشحنات المختزنة جراء الحرب وما تلاها"، متابعاً "اشتغلت دفتر مطوية طولها 6 متر.. أغمس يديّ بالأسود كأثر للرفض والبني نتيجة لون الدم الجاف أرّخت فيها لأيام الحرب وأحداثها وتداعياتها، وغلفتها بحبل مقرراً ألاّ أعرضها إلاّ بعد عشر سنوات، لكني عرضتها في العام 1999 في مدينة كامبن شمالي ألمانيا في معرض استعادي لتجربتي خلال ربع قرن".

مع الشعر

لا يخفي الناصري أنه كتب الشعر يوماً، فظل الشاعر يقف عند لوحته مطلاً بحسية التجريد الذي يرسمه، وبالتأويل المفتوح: معنى وحدوساً ليقترب من روحية الشعر كما يحبّ أن يصوغها "ربما أمتلك روحية الشاعر ولكني لا أمتلك أدواته، وأمتلك أدوات الرسام لكني أبحث عن روحية الشاعر".

اختار ست قصائد من ديوان لزوجته الشاعرة والناقدة مي مظفر حمل عنوان "تلك الأرض النائية"، لأنه وجدها "معبرة عن حالة الغربة والتيه والأمل التي يعيشها العراقي، إضافة لقوة الشعر"، ليقدّمها تجربة خاصة استخدم فيها الحفر على الزنك بعنوان (مع شعر ميّ مظفر) عام 2007.

ومسافراً مع قصائد الشاعرة العراقية ايتيل عدنان في نزعتها الإنسانية العالية وحبّها للعراق، قدّم لها ست قصائد بعنوان (مكتبة أضرمت بها النار) عام 2008 مستخدماً الطباعة على الشاشة الحريرية Screen-printing، ومستخدماً التقنية ذاتها يصدر له قريباً كتاب يشترك فيه مع الشاعر الراحل محمود درويش في ست قصائد.

«شاعر عظيم وصديق عزيز، وعدته بإهدائه كتاباً يحمل شعره، وأنا أحاول أن أوفي جزءاً من وعدي، إذ اخترت واحدة من أجمل قصائده بعنوان «لوصف زهر اللوز»، وهي قصيدة حب مفعمة بالإنسانية وبروحية الإنسان المتفائل والوطنية»، يتحدث الناصري عن هذه التجربة.

«اللوحة لا تفسّر القصيدة بل تقف إلى جانبها، لتعبر عن المشهد الكلّي وليس تصويرياً أو تعبيرياً يستمد الروحية والفكرة العامة»، ويؤمن الناصري أن حالة الشعر هي حالة الرسم نفسها، فالشاعر رسّام والرسام شاعر، وطريقة استحضار الصور الشعرية هي ذاتها استحضار المشاهد الصورية للرسام التجريدي، والفرق الوحيد بينهما هو الفارق بين اللغة المكتوبة والصورة المرسومة.

«إن بثثت في بعض لوحاتي روحية الشعر فهذا جلّ ما أطمح إليه، ومع هذا ما زلت أبحث عن المطلق في لوحتي وهي مقولة سجلتها منذ أكثر من ثلاثة عقود»، مقولة تنبئ عن تطابق الفنان وتجربته، وكذلك أسلوبه وشخصه.

> "محطات حياتي الكثيرة تزجني في حيرة الاختيار بين أن أنسى ولا أنسى درسي الأول في الفن"

واشتغل الناصري أيضاً على أشعار المتنبي – الذي يعتبره جزءاً من كيانه الثقافي الشخصي– في عدة مشاريع بعنوان «تحية إلى المتنبي» ومنها معرض للرسم (وواحدة من لوحات المعرض الذي أقامه في عمّان اقتناها محمود درويش)، ومجموعة أعمال طباعية (حفر على الزنك) صدرت في عمّان عام 2006، وهي بنسخ محدودة وانتشرت

عربياً ودولياً، إضافة لاشتغاله على قصيدة الجواهري الشهيرة «يا دجلة الخير».

الفن والسلطة

«لم أهد مسؤولاً في حياتي عملاً من أعمالي.. أؤمن بإبقاء مسافة بين المبدع والسلطان»، يعتبر الناصري إلغاء تلك المسافة تدفع الفنان للتأثر سلباً أو إيجاباً، مؤكداً أنه كيان مستقل يخترع حريته، ويكوّن البيئة المناسبة للإبداع وأي ارتباط بسلطة أو أيديولوجيا أو فكر سياسي هو نوع من القيد، بدونه يكون الفنان أكثر انفتاحاً على العالم ولديه حرية التفكير وبالتالي حرية الإبداع.

يلتفت الناصري للحديث عن سلطة الفنان عندما يكون الفنان استثنائياً مثل: رامبرانت أو بيكاسو أو ميرو، فهو يغيّر وجه الحياة ويعطي قيمة للأشكال والألوان والتذوق الفني وعناصر الجمال، بل ويمنح قيمة لفلسفة الجمال نفسها، كل حسب عصره الذي عاش فيه ومارس تلك السلطة بالتأكيد.

«محمود مختار وجواد سليم وفاتح المدرس وصليبا الدويهي وآخرين هم فنانون استثنائيون أثّروا في الفترات التي عاشوا فيها وأصبحوا سلطة جميلة في أيامهم، وهم سلطات اكتملت لمّا رحلوا، بينما ما يزال الفنانون المعاصرون في سلطاتهم الفنية، كل يفرض ذوقه واكتشافاته في البحث الجمالي»، ولا يترك الناصري بعدها فرصة للتأويل إذ يطلق مقولة حاسمة «ليس لدّي سلطة إلاّ على نفسي، أنا لا أحب السلطة من أي نوع كانت، لأن أي سلطة تدخل في تشابكات، الفنان في غنى عنها».

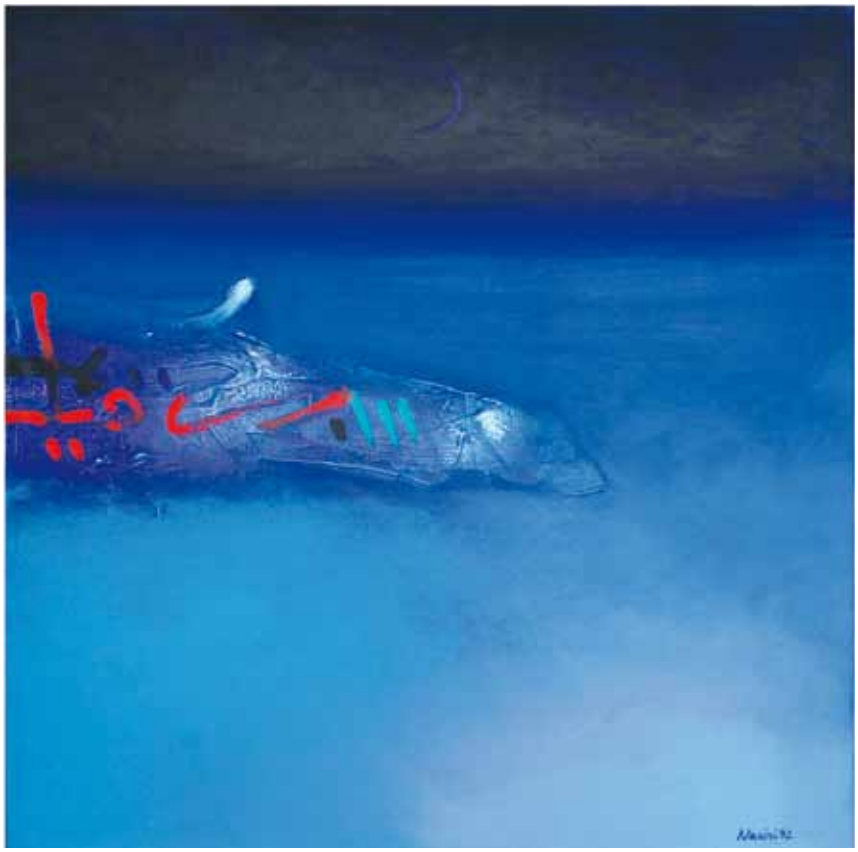
ذاكرة ولوحة ووطن

«أؤمن بأن أي شكل مهما كان تجريدياً هو ذو معنى، والأشكال والرموز التي أستخدمها في اللوحة هي مستمدة من الواقع والبيئة المحلية ومن الأحداث سواء السياسية منها أو الاجتماعية وهي جزء من نبض اللوحة؛ فالعمق الذي أتوخاه لا يأتي إلاّ إذا كانت كل هذه العناصر واضحة وجليّة قبل أن أشتغل على بناء أو إزاحة مكوّنات العمل».

العلاقة بين الشكل والمعنى تأخذ سياق الحديث مع رافع الناصري إلى الذاكرة التي تأخذه إلى «بغداده» التي استحضرها كما رآها، في معظم أعماله رسماً وغرافيكاً، وهو يؤكد أنه ما يزال يحتفظ بمدينته كما لو عاشها حتى الآن لكنه يستدرك «ربما أصبحت أكثر صفاء والصورة أكثر نقاء، فالذاكرة تختزل الأشياء وتجمل الذكريات».

لا يدري إن كان يستطيع أن يرسم هذا الإحساس لو عاد مجدداً إلى بغداد، فما يراه الآن في الصورة المرئية والمطبوعة هي الصورة التي عاشاها أيام عز بغداد، آملاً أن لا يخسر الكثير من هذه الصورة الجميلة، ومصراً على أن يرسمها بأبهى حالاتها.

«لا أحس بقيمتي الفنية إلاّ إذا وقفت على الأرض التي ولدت فيها.. والغربة تهدر الوقت كثيراً»، غربة مضافة يكشف عنها الناصري «مئات من أعمالي الفنية مشتتة بين الوطن وخارجه، هذا فالأمر الطبيعي أن تحيا في مكان واحد وتشكل تاريخاً واحداً معه».



منذ خروجه من وطنه، وهو يشتغل على الذاكرة لا ما يستمده من الواقع المعاش، ويمارس لأجل ذلك نوعاً من التأكيد على تحفيز الذاكرة، من خلال المشاهدات اليومية الحياتية ومتابعة الكتب الفنية والسينما والتلفزيون، ما يجعله دائم البحث عن أشكال بصرية جديدة تخدم الفكرة الأساسية وهي موضوع الوطن.

وكان الناصري غادر بغداد في عام 1991 إلى جامعة اليرموك في الأردن كمحاضر متفرغ، وقضى فيها سبع سنوات منشغلاً في الرسم والعرض، ليتركها سبعاً أخرى إلى جامعة البحرين ويعمل بين التدريس التحضير لتأسيس كلية للفنون في الجامعة دون أن نصل إلى نتيجة.

في عمّان مرة أخرى، يقرر التفرغ نهائياً للفن منذ صيف 2003، مقيماً محترفاً للرسم والطباعة، أنتج فيه معارضه الشخصية في غاليري أربع جدران في عمان (2004)، وفي غاليري أتاسي في دمشق (2004)، وغرين آرت في دبي (2005)، وفي الرواق في البحرين (2006) وفي غاليري سلطان في الكويت (2007)، ومرة أخرى في غاليري غرين آرت في دبي (2008).

كما شارك في معرض أقامه المتحف البريطاني في لندن ثم في دبي بعنوان (الكلمة في الفن) عام (2007)، وآخر بعنوان (فنانون عراقيون في المنفى) أقامه متحف هيوستن في الولايات المتحدة عام (2008)، ومعرض ثالث في جامعة كولومبيا في واشنطن تحت عنوان (الحداثة، الفن العراقي) عام (2009).

محطات كثيرة في حياته، يقف أمامها الناصري «إنها اللحظات الرائعة التي تراودني دائماً، تشجعني أو تتحداني، عند مواجهتي سطحاً أبيض للوحة جديدة، ولعل أصعب ما في الأمر أنها تفرض شروطها القاسية على حالتي النفسية، وتزجني في حيرة الاختيار بين أن أنسى ولا أنسى درسي الأول في الفن».

اشتغالات خاصة

نصف قرن من الإخلاص للفن ولحريته، حملت الكثير من الذكريات يكتبها رافع الناصري في مذكرات خاصة منذ أيام الدراسة، يعبّر خلالها عن قراءاته وتأملاته في أحداث ثقافية عديدة، وفي تجارب لفنانين تشكيليين، وأماكن كثيرة عاشها، لم يطلع أحداً قط عليها ويفكر في نشرها في وقت لاحق.

فن الانستليشن أرت

Installation art

يوسف الصرايرة / الأردن

بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، برزت اتجاهات فنية تختلف في مفاهيمها الفلسفية والفنية عن نظيراتها من مدارس الفنون التقليدية، نتيجة للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي شملت كافة مناحي الحياة؛ إذ تم طرح تساؤلات عديدة تتعلق بمفهوم الفن وعلاقته بالمحيط وتفاعله معه، وبدأ البحث عن أساليب وطرق جديدة ، وبرزت مفاهيم للفن الحديث ، منها ما سمي بفن ما بعد الحداثة، كفن التركيب في الفضاء ،والفن المفاهيمي، وغيره من الفنون.

يعتمد فن الحداثة على بنية المجتمع وتطوره،وإدراكه للتحولات التي تحدث في المحيط. وترتكز أيضاً على جدلية التغير والتحول بشكل منطقي. فالحداثة في الفن تعني التمرد المستمر، وترتكز على إلغاء القيود والتحرر من المألوف باستثمار أدوات الإنتاج وتدويرها من جديد، لتفضي بالتالي إلى حالة من التغيير . والتحديث في الفن يعني التطلع المستمر إلى البحث والابتكار، بمعنى أن الفن لم يكن بمقدوره أن يتم دون أن يفضي إلى حاله فنية فاعلة في المجتمع.

أما فن الانستليشن أرت ،فهو من الفنون الحديثة ، وقد أطلق عليه مصطلح فن التركيب الفراغي . ويعود تاريخ هذا الفن إلى أواخر السبعينيات من القرن الفائت .وحمل لواء هذا الفن الفنانون الشباب، الذين حاولوا أن يوجدوا تفسيراً آخر للمرئي الجمالي ،من خلال استخدام أساليب وتقنيات العصر الحديث محاولة منهم لإضافة حلقة جديدة في التفرد والتميز.

لقد ركز الفن التركيبي بشكل رئيس على البعد الجمالي للمادة ،محاولاً استحضار الفن الدادائي الذي غيّر في مفاهيم الفن في بداية القرن العشرين ،وانتفض على القيم والمفاهيم الفنية ،وأطاح بالجماليات البصرية المألوفة ،مستفيداً من تأثير المحيط من حيث الإضاءة والكتل النحتية، ووسائل التكنولوجيا السائدة ،ما أثار حفيظة الكثير من الفنانين الكلاسيكيين.

ومن سماته أيضاً أنه التفت إلى إعادة تدوير مخلفات البيئة، وعمل إلى إعادة إنتاجها من جديد ضمن أطر وقوالب فنية جديدة ،مستفيدة من التقنيات الحديثة التي يتعاطى معها الإنسان بشكل مباشر.

ومن مزايا هذا الفن أنه يُحدث تفاعلاً بصرياً مع المحيط ، لذا فإن معظم أعمال الفن التركيبي يتم إنشاؤها داخل الصالات الفنية أو المتاحف أو في الميادين العامة ،منتجاً تفاعلاً بصرياً جمالياً ، وهي بالضرورة تمثل حزمة كبيرة من التفاعلات

البنائية والتكوينية ، التي ينتج عنها انعكاسات فنية متنوعة ،يتداخل فيها التكوين والإضاءة، من خلال إدخال عناصر متعددة مثل الفيديو، والتراكيب الهندسية، والإنشاءات الصناعية، بالإضافة إلى التأثير الضوئي والصوتي. وتمثل أعمال الفنان الفرنسي دوشامب مثالاً لهذا الفن ،الذي أنتج عملاً خرج عن أطر مفاهيم الفن التقليدي في ذلك الوقت حمل اسم (المبولة) وقام بإرسال هذا العمل إلى الفنانين المستقلين في نيويورك عام 1917 وأطلق على هذا العمل فيما بعد اسم (النافورة) .وقد سمي هذا الفن الغريب في تلك الحقبة بالفن الجاهز.

وتأتي أهمية هذا الفنان نظراً لقيمة عملة الإبداعي من الجانب التاريخي، فهو الذي مهد الطريق لانتشار هذا الفن الجديد، ويعد عمله هذا من أهم المنجزات الفنية في القرن العشرين ، إضافة إلى الأهمية الكبرى التي مثلها الفنان دوشامب بالنسبة إلى العديد من التيارات والمدارس الفنية، مثل فن البوب وأعمال البعد الثالث ،والحلول الفنية التي تأخذ من أساليب الفن الجاهز. وأراد دوشامب أن يلغي الحواجز التي تقف أمام هذا الفن وتطوره. وقد نتج عن ذلك ابتداعه لما سماه بالفن الجاهز، وقد ارتكز على عدة مراحل: عزل العمل عن المحيط، والتوقيع على العمل، ثم التقديم إلى لجنة العرض.

وكان لقطاع الفنانين الشباب دور لافت في نشر مصطلح الانستلشين آرت والتعريف به ، مما يعد جرأة ومغامرة في كثير من الأحيان؛ كما فعل البرازيلي سيلدو ميريل، والمكسيكي جابريل أوروزكو، والإنجليزي مايكل ليندي، والأمريكي مايك كيلي والإيرلندي كريغ مارتن وآخرون، حيث بدأت هذه الموجة بانتزاع اعتراف منظمي المسابقات الفنية المعروفة منذ أوائل التسعينات ، الذين أثبتوا حضوراً لافتاً في حصدهم للعديد من الجوائز في عواصم الفن الحديث ،مثل نيويورك وروما وباريس ولندن وطوكيو.

والفن التركيبي يحاول التقليل من أهمية القواعد الكلاسيكية وسطوتها التي سادت الفنون البصرية منذ سنوات بعيدة ، مستفيداً من العلوم الرياضية كمفهوم بصري جديد، حيث تم التخلص من الكثير من التقاليد الفنية المعروفة لمصلحة الكتلة والفراغ ،التي تتواءم ضمن البيئة التشكيلية، الأمرالذي خلق حالة فنية جديدة تتقاطع مع المفهوم النمطي للفن، الذي أزاح من طقوسه الرسم والتلوين لمصلحة عمليات تركيبية تستعين بالشواخص البصرية والمكونات النحتية ، وغالباً الإضاءة

الطبيعية أو حتى الصناعية ،وفي بعض الأحيان الصوت كعنصر مكمل للعمل الفني.

ومن مشكلات الفن التركيبي أنه يعاني من ضعف في التسويق ، وغياب الثقافة الإعلامية والتسويقية له، بالإضافة إلى أن معظم نقاد الفن لم يتعرضوا لهذه الأنواع الفنية إلا عرضاً.

والمتابع لهذا الفن يجد أن الفن التركيبي يعمل على تغيير النظرة النمطية السائدة للمتلقي ،التي تنتج مواقف حسية غير مألوفة، وتعمل في الغالب على الاستفزاز والاستنهاض الحسي والذهني لدى المتلقي ،ما يفتح آفاقاً وأفكاراً مختلفة بالكامل عن السائد، لتتناسب مع عمليات التغيير الفكري التي اجتاحت العالم لتؤسس بالتالي لنمط جديد يتعايش بشكل خاص مع روح الشباب الذين أخذوا على عاتقهم إشاعة روح التمرد والاعتماد على التغيير والابتكار وكسر الحواجز، من خلال التفاعل الفني بين التشكيل والمحيط ،والتي برزت من خلال علاقة التواصل بينهما ،لتجعلة عنصراً فاعلاً في إنتاج القيم الجمالية والحسية وليس مجرد متلق فقط ،من خلال شروط الفنان نفسة ،محققة رغبات وآفاقاً مختلفة عن نمطية السابق .

بعد هذا التحول أخذ العمل الفني نهجاً إنتاجياً مغايراً لما سبقة من الفنون، ومرتبطاً بكل الانزياحات الفكرية والحسية السائدة، مما جعلنا نعترف بدور العملية التكنولوجية التي لعبت دوراً جمالياً داخل الإطار التشكيلي ،الذي يحمل مفاهيم جمالية حسية فاعلة في المجتمع وتفاعلاته.

أما على الصعيد العربي فلا يزال هذا الفن محكوماً ضمن أطر الفنون الأكاديمية السائدة في الثقافة العربية، التي لم تلقَ استحساناً ورضى لدى الكثير من المهتمين بهذا الشأن، وذلك لأسباب عديدة، منها عدم انخراط الفنون التقليدية بالفنون الحديثة ومواكبتها لها في غالبية المؤسسات الفنية والأكاديمية العربية، عدا عن سطوة المفاهيم الكلاسيكية على كينونة الاتجاهات الفنية السائدة في الغالب، بالإضافة إلى خلو اتجاهات الفن الحديث من مناهج التعليم الفني والنقدي في معظم المؤسسات الأكاديمية المعنية بالتعليم، ولعل السبب الأبرز هو غياب الموروث الثقافي والتاريخي عنه لدى المشتغلين بهذا الفن ،الذي اعتمد القوالب الغربية في الطرح والشكل؛إذ وصفت بأنها تسعى إلى تحطيم المفاهيم المعروفة للفن. كل هذه الأسباب أدت إلى خلق هوة واسعة بينهما.

إن فنون الحداثة وما بعد الحداثة ينبغي أن لا تلغي بدورها المدارس والاتجاهات الفنية التقليدية، وإنما أن تعطي تفسيراً آخر للمرئي والجمالي، وتحاول أن تتعامل مع الشكل بأساليب وأفكار وتقنيات مختلفة ،مما يزيد هذا الفن تنوعاً وتفرداً وثراء.

وقال الفنان والناقد محمد العامري: أصبحت فنون ما بعد

الفنان مارسيل دوشامب

الحداثة (فن الكمبيوغراف، فن الفيديو آرت، فن الجسد، فن الأرض، والفن الغرافيتي وفنون الأداء ...) تشكل أيديولوجيا فنية يعتمد وجودها على إقصاء العمل الفني التقليدي، ومن المفترض أن تتجاور فنون ما بعد

عمل (المبولة) للفنان مارسيل دوشامب

الحداثة في عروضها مع الفنون التقليدية للمنافسة والمقاربة، وهناك محاولات في أوروبا للعودة للتعبيرية والواقعية، فهل ما فعلة هيرتس في جسد البقرة المحنط يعتبر عملاً جمالياً من الممكن اقتناؤه في بيت ؟ لذلك هناك تيارات من المؤسسات الغربية تعمل على تمجيد الفن الزائل (نفايات فنون ما بعد الحداثة) على حساب الفنون التقليدية.

وقال الناقد د. مازن عصفور: فن الأنستليشن هو عمل فني جاء وليداً لنظرية أنشتاين لتحطيم النسبية ، وأشار أنشتاين أن كل كتلة وفراغ في الطبيعة تكاد تكون شيئاً واحداً ؛إذ تتحول الكتلة إلى طاقة مثل تحطيم الذرة لتعمل على تفتيتها وانبعاث الإشعاعات منها.

وانعكس ذلك على الأعمال والفنون المعاصرة مثل فن الأنستليشن التي تعني فن التركيب والتفتيت، ليؤكد هذا الفن أن الكتلة لم تعد واحدة، فلم يعد التمثال وحيداً أمامك؛ إذ فتت التمثال إلى أجزاء منشطرة في ساحة العرض.

فلو أخذنا تمثال فينوس على سبيل المثال ورجوعاً إلى نظرية أنشتاين فستكون موزعة إلى أجزاء في فضاء العرض ،لتجد أن اليد معلقة في الأعلى والرأس في الطرف الآخر ،وبقية الأجزاء مترامية هنا وهناك بحيث يجد المتلقي نفسة وحيداً وسط كل

وقال الفنان والناقد محمد أبو زريق: أدى التطور الحديث بكل تجلياته إلى تبدل رؤية الفنان التي ظهر من خلالها تقنيات وطرق أدائية جديدة لم تكن مطروحة من قبل في الفن التشكيلي ،كما أن فن الأنستليشن قد أتاح للجمهور التفاعل مع العمل الفني خارج الجاليري أو الصالون ،هذا التفاعل الذي يصبح اجتماعياً وجماعياً، وخاصة في الساحات العامة والشوارع والأسواق الكبرى ،ومثال ذلك أعمال كالدر الرهيفة والمتحركة في الفضاء. هذا الفن أدى إلى نقلات إبداعية أخرى شملت فنون الميديا والفيديوكليب، واشتبكت مع المسرح كعنصر أساس وليس ديكوراً، كما تم تعميق مفهوم الواقع ونشره بشكل غير متوقع ،كما كشف في الوقت نفسه عن ملامح جديدة لهذا الواقع ، والى تكوين قاموس مفردات فنية تشكيلية مخالف لما كان عليه الفن من قبل ،حيث تبنى الفنان مفهوماً جديداً ارتبط بالمجتمع ،وأصبح الفن هو الانعكاس الحقيقي أو شاهد العيان لمعطيات العصر ،ومعبراً عن العلم والتكنولوجيا والسرعة والتغيير، لذلك أسموها فنون ما بعد الحداثة .

ومن هنا نقول إن الفن التركيبي يتميز بأنه فن العصر بلا منازع، متكئاً على الفنون التقليدية التي سادت العالم قروناً طويلة، واستطاع الولوج إلى التكنولوجيا الحديثة بكل تطوراتها وتجلياتها، والتي يتعايش معها بشكل يومي ، وإعادة تدويرها لمصلحته.

تخطيط للفنان عماد مدانات – الأردن

فلسفة الفن عند سوزان لانجر

د. يحيى البشتاوي / الأردن

عند الحديث عن الفلسفة المعاصرة وروادها في الولايات المتحدة الأمريكية ، فإنه لا يمكن تجاوز الفيلسوفة (سوزان لانجر) بسبب ما قدمته من دراسات وأبحاث فلسفية حول الفن، محاولة من خلال ذلك إيجاد حلول للمشكلات التي شغلتها .

ولدت (سوزان لانجر) في مدينة نيويورك عام 1895م من أبوين ألمانيي الأصل، ودرست في (رادكليف) حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه ، واستهلت حياتها العملية مدرسة في الجامعات الأمريكية ، تأثرت بآراء الفيلسوف (آرنست كاسيرر) وقد فسرت الفن تفسيراً رمزياً بوصفه أحد الأنشطة البشرية التي أبدعها الإنسان للتعبير عن الوجدان البشري؛ إذ تعاملت مع الفن على أنه رمز، وأن العمل الفني صورة رمزية، وطبقت هذا المفهوم في البداية على فن الموسيقى.

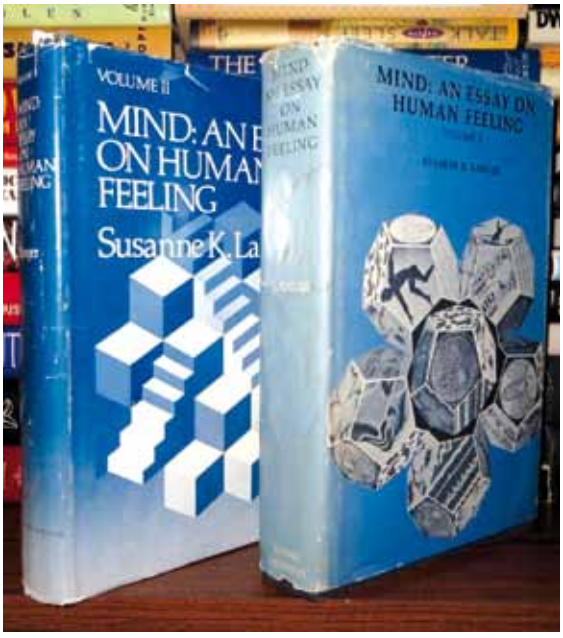
تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وفلسفة الفن وعلم اللغة، ومن مؤلفاتها: تطبيق الفلسفة 1930م، أفق جديد في للفلسفة 1942م، مقدمة في المنطق الرمزي 1953م، الوجدان والصورة 1953م، تأملات في الفن 1959م، وغيرها ...

1 – وظيفة الفن وعلاقته بالرمز:

انشغل الفلاسفة والمفكرون على امتداد التاريخ بدراسة ماهية الفن، وتباينت آراؤهم الفلسفية تبايناً شديداً حول ماهية الفن، وظهرت تفسيرات كثيرة للمفهوم، وانطلاقاً من محاولتها تأسيس فكر جمالي خاص بها، حاولت (سوزان لانجر) ضمن تنظيراتها الإجابة على ماهية الفن،وذلك من خلال احتكاكها بالفنون وتلامسها المباشر مع الأعمال الفنية، فقد فسرت الفن تفسيراً رمزياً، وذلك حينما وصفته بأنه نشاط من الأنشطة الرمزية التي أبدعها الإنسان للتعبير من خلالها عن مكنونات الوجدان البشري، فالتعرف على الفن كأداة للبصيرة البشرية من شأنه أن يفتح الطريق لفهم الحلول الخاصة بالمشكلات المتعلقة بالوجود البشري، لاسيما أنه يرسخ التقدم الحضاري، ويؤثر في المستويات الفردية، مجسداً بذلك الوجدان في موضوع أو عمل فني نستطيع تأمله إدراكه.

وترى (لانجر) في هذا الصدد أن الفن يعد أعظم أداة للتطور بسبب:

1 –أن الفن يجعل الوجدان واضحاً، ويعطينا ما هو موضوعي حيث يمكن تأمله وفهمه.



2 – أن المعرفة العملية والمتشابهة لأي فن تمدداً بأشكال للوجدان الواقعي، كما تمدنا اللغة بأشكال الخبرة الحسية والملاحظة الواقعية.

3 – أن الفن هو تربية الأحاسيس لكي ترى الطبيعة في صورة معبّرة)[1].

إن (لانجر) تركز على أن الفن هو إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي، وهذه الأشكال قد تأتي أحياناً خيالية غير ملموسة، مما يتطلب من المتذوق قدرة عالية على التأمل والإدراك، ويعد (الأساس الذي تبني عليه لانجر نظريتها في الفن هو التميز بين الإشارة والرمز، وبين الرموز الاستدلالية والرموز التمثيلية .. بل تذهب في التميز بين أبعد من ذلك حين تميز بين الإنسان والحيوان، على أساس أن الإنسان حيوان رامز يبتكر الرموز ويستخدمها .. فضلاً عن ذلك، نظرتها إلى اللغة بوصفها رمزية استدلالية ليس في مقدورها أن تعبر عن الوجدان والحياة الباطنية. على هذا يكون الفن هو السبيل الوحيد للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة)[2].

لقد اتخذت (لانجر) من آراء (آرنست كاسيرر) الرمزية مرتكزاً أساسياً في تحديد موقفها من الفن، فقد تحدثت (كاسيرر) عن الرموز السيموطيقية في فلسفة الأشكال الرمزية، ووصف اللغة والأسطورة والفن والدين والعلم بأنها الأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية، وإذا كان قد تعامل

مع الأسطورة على أنها بنيه رمزية قائمة بذاتها ولا تشير إلى ما هو خارج ذاتها فإنه قد وصف ما تتناوله بأنه (تجسيد للتعبير عن المشاعر الإنسانية، وبالتالي فإنها لغة رمزية من المشاعر تعبر عن وحدة تواصل التجربة . لكن الحقيقة التي توجد في مصل هذه اللغة الرمزية ، تكون ذاتية ونفسية وتواصل التجربة نمطاً من الاعتقاد ،الذي قد تكون له الوظيفة المهمة من الناحية الإنسانية والاجتماعية، التي تتعلق بتكوين توازن داخلي، وبإقامة علاقة عن الذات والنظام الاجتماعي من خلال الأسطورة)[3]، وبذلك فهو قد حدد الفن بأنه إبداع أشكال رمزية تأخذ وظيفتها في التعبير عن الوجدان البشري وأن عالم الإنسان قد يتحدد بطريقة جوهرية من خلال تلك الأشكال.

وقد عرضت (سوزان لانجر) من خلال كتابها (الوجدان والصورة) آراءها في فلسفة الفن؛ إذ ميزت بين الرمز الفني والفن كرمز معتبرة أن الرمزية الجمالية تختلف عن الرمزية العامة، وأن الرمز قد يستخدم في الفن دون أن يكون هناك فن رمزي، فالفن الرمزي الذي هو صورة للوجدان ليس رمزاً فحسب، وإنما يؤدي أكثر من الوظيفة الرمزية، لأن العمل الفني معبر بالطريقة التي تكون بها القضايا معبرة كصياغة لفكرة أو مفهوم، فنظرية (لانجر) في علم الجمال ترتكز في النهاية على الرمز الذي يمكن أن يطبق على الفن [4]، وهذا النهج في النقد الفني والذي تتبناه (لانجر)، قد انحدر في جوهره من خلال المثالية الألمانية عند كل من كانط وشيلنغ وهيجل، التي أثرت في فلسفة (كاسيرر) الجمالية، لكنه يمكن وصف كانطية (لانجر) بأنها تنتمي إلى الكانطية الجديدة .

إن (لانجر) قد انطلقت من نزعة شكلية ذات مضامين فكرية وجمالية في تعاملها مع الفن، وذلك حينما وصفته بأنه إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي يمكن لها التعبير عن مكنونات الوجدان البشري، وهذا يعود لاعتقادها بأن الفن ليس محاكاة، لأن (نظرية المحاكاة تؤكد العلاقة بين الفن والتجربة الإنسانية خارج مجال الفن، فالفن إما أن يكون مرآة للحياة، وإما أن ينهل منها ويحاول إيضاحها ، أما النزعة الشكلية فتعارض ذلك تماماً «الفن إذن ليس محاكاة للواقع، وإما هو عالم قائم بذاته. ولانجر تؤكد على ذلك مرة ومرات حين ترى أن الفن يتميز بالغيرية والغرابة ، وأنه مكتف بذاته .. لأنه شكل مبدع، أو رمز مبدع لم يكن له وجود من قبل)[5]، وما التماثل الذي ينطبع في عقل المتأمل لمضامين الصورة والموضوع الجمالي، إلا من خلال ما يفرضه الطابع الجمالي للشكل.

وتتفق رؤية (لانجر) للطبيعة الشكلية المرتبطة بالعمل الفني مع وجهة نظر (شيللر) الذي يرى أن العمل الفني هو شكل يمكن تأمله وإدراكه، وتصر (لانجر) على النزعة التشكيلة للفن، لأن ما يدرك منه من قبل الرائي وما يمكن إبداعه من قبل الفنان هو الشكل ، وهذا الموقف الجمالي الذي توصلت إليه (لانجر) ناجم عن دراستها المتعمقة لشتى أنواع الفنون كالصور والسيمفونيات والرقص وغيرها ، في محاولة للوقوف على الطبيعة التكوينية لمورفولوجيا الجمال.

إن العمل الفني في نظر (لانجر) رمز مجازي، وكل إسقاط رمزي هو تحول، وهي ترى أن كل ما يدرك في الفن كصورة معبرة إنما يدرك كشكل، فالاختلاف بين الصورة والأشياء الفعلية اختلاف وظيفي، ولا يمكن المماثلة بين فردانية العمل الفني وبعض العمليات الحيوية أو العضوية، لأن فردانية العمل الفني هي واقعية، فما نراه في الفن هو شيء ما معطى للبصر، وبذلك فإن الصورة تكون وهماً، وعليه يكون الشكل هو الشيء الذي يبدو، ولا يمكن وصف الصورة المجردة بأنها أنموذج فني، أما الأشكال فإما أن تكون تجريدات فارغة، أو أنها تحوي مضموناً، ولأشكال الفنية معبرة منطقها وذات معنى خاص[6]، لكن الأعمال الفنية من وجهة نظر (لانجر) يمكن لها أن تجرد الأبعاد الخاصة بالعالم من حولنا ،من خلال عملية تجريد للأصوات والأشكال والحركات، وذلك حتى لا ندرك هذه الأبعاد بوضوح تام.

ويرى (بيفورد) أن فلسفة (لانجر) الجمالية حول العمل الفني قد جاءت على نظريتين منفصلتين: الأولى، ترى فيها أن العمل الفني هو تعبير عن معرفة الفنان الخاصة بالوجدان البشري، وهذا معناه أن المعرفة تسقط في العلم الفني، والعمل الفني هو رمز لهذا الوجدان، أما النظرة الأخرى، فهي التي ترى فيها (لانجر) أن الأعمال الفنية تجعل الأبعاد الخاصة بالحياة مدركة[7]، ولعل (لانجر) حينما ربطت العمل الفني بمعرفة الفنان الخاصة بالوجدان، وحينما تعاملت مع العمل الفني على أنه مدرك، أرادت في واقع الحال التمييز بين عمل الفنان في إنتاج هذه الصورة المعبرة، وعمل المتذوق في محاولته إدراك الصورة الفنية نفسها بطرق عديدة ومتباينة.

بما أن (لانجر) قد تعاملت مع الفن على أنه رمز مبدع، فقد رفضت التعامل معه على أنه محاكاة، لذلك لا يمكن أن يكون هناك ترابط بين الفن والبيئة، فالمحاكاة عندها هي (وسيلة لإعادة إبداع هذه الأبعاد في الموضوع الذي يجد فيه الفنان المعنى العاطفي)[8].

إن الفن عند (لانجر) لا يمكن له أن يكون محاكاة، لكن يمكن وصفه بأنه واقعي وله وعي أولي يمكن أن يتحقق من خلاله عنصر الإيهام، (فالهدف من الإيهام في الفن هو أن يجرد العنصر الحسي من الشكل فيبدع رؤية مشاركة، فلا يكون هناك سوى الشكل الذي هو موضوع للرؤية. (...) والاختلاف بين الفنون يمكن أن يفسر عن طريق الوهم الأولي، الذي يختلف من فن إلى آخر)[9]، واختلاف الفن عن الطبيعة يؤكد حقيقة أن الفن لا يمكن له أن يكون تقليداً أو محاكاة للطبيعة، فالفنان حتى وإن ارتبط فنه بالواقع إنما يتجاوز إبداعياً هذا الواقع ويسمو عليه مبدعاً بذلك عالماً آخر.

ثم إن (لانجر) تبدي اعتراضات أخرى تتعلق برفضها لنظرية المحاكاة، وذلك حينما تتعرض (إلى التمثيل كما أخذ به أفلاطون وأرسطو. حين نظرا إلى العمل الفني كوظيفة اجتماعية، ترتبط بالصورة أو التمثال أو القصيدة أو الدراما، وظيفة توجيه عقل المدرك إلى شيء ما وراء العمل الفني، والذي يطلق عليه الموضوع أو الحدث المتمثل، وقد يؤخذ على أنه يدفع الفنان لإبداع العمل الفني، (...) وترى لانجر أن الإيقاع الخاص بالحدث الدرامي لا يجعل الدراما محاكاة، لا بالمعنى العادي، ولا حتى بالمعنى الأرسطي، كما أنه يجعل منها اعتقاداً في الحياة العملية)[10].

وبما أن الفن يعبر عن طبيعة الوجدان البشري، فإنه من الضروري أن ندرك طبيعة هذا الوجدان المرتبط بالفن ارتباطاً وثيقاً، فقد تناولت (لانجر) الوجدان محاولة تحديد مفهوم خاص له رغم أنه نمط ديناميكي معقد، (ففي الوقت الذي رأى فيه بعض الفلاسفة أن الوجدان لا عقلي، رأت لانجر أن الوجدان يمكن أن يكون عقلياً ويصبح كذلك، عندما يوضع أو يصبح موضوعياً من خلال الفن. فالفن هو الذي يوضع الوجدان عندئذ يمكن أن نتأمله ونفهمه وندركه. (...) والوجدان كما تعرّفه لانجر هو ما يمكن أن نشعر به .. ابتداء من الإحساس الطبيعي، الألم، الراحة والابتهاج .. إلى غير ذلك من عواطف معقدة وتوترات عقلية)[11]، فلا تنفصل أهمية الجانبين الوجداني والعقلي عن بعضهما، ولكن الجانب الوجداني يبدو في العمل الفني ــ من وجهة نظر لانجر ــ كصفة مدركة يمكن لها أن تحقق طابعاً تعبيرياً.

2 – الصورة الفنية وعلاقتها بالوجدان البشري:

تشترك جميع الفنون بصفة أساسية إذ إنها تعد أشكالاً معبرة عن الوجدان البشري، ويكمن غرضها الرؤيوي في فهم جوهر الحياة الخاصة بالوجدان ،ناقلة إمكانية الشعور بالحياة الذي قد يتجسد من خلال الفن الرمزي، الذي يحمل مضامين ترتبط بالفكر الإنساني وبذائقة الفنان الجمالية.

ولم تغفل (سوزان لانجر) ضمن فلسفتها الجمالية الحديث عن الصورة الفنية Artistic Image التي تعبر في الفن عن الوجدان البشري، (وإذا كانت الصورة الفنية صوراً معبرة، فذلك لأنها رموز تشير إلى معان، لا مجرد علامات على أشياء، أو استجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤثر واقعي، بل هو شكل رمزي يوسع من دائرة معرفتنا، ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبرتنا الواقعية أو دائرة تجربتنا الحالية)[12] متخذاً من الصورة الفنية وسيلة للتعبير عن الوجدان البشري، من خلال تلك الأشكال المدركة إدراكاً حسياً، فالصورة الفنية هي صورة حية ديناميكية وهي تختلف عن الصورة الاستدلالية وتتصف باحتوائها على المعنى والتعبير والوضوح.

إن جمال الشكل في الفن يرتبط بجمال الصورة الذي يرجع هو بدوره إلى جمال التعبير، فالصورة الفنية ومن خلال وضوحها وحالة التعبير لديها، تعزز من إمكانية انتباهنا للمعنى ومستوى تأثرنا به، مفسحة بذلك المجال لحالة من الاستقلال الخاص التي تحقق للصورة إمكانية إدراكها إدراكاً شمولياً مباشراً.

وتميز (لانجر) بين نوعين من الصور، الأولى: الصور الاستدلالية ،وهي استخدام اللغة استخداما استدلاليا ، والثانية الصورة المعبرة ، وهي التي يمكن لها أن تعبر عن المفاهيم المعقدة ، فالفن يختلف عن العمل الاستدلالي في نقطة البداية ؛أي الحدس المنطقي ، ويختلفان أيضا في العمليات العقلية ، وعليه تختلف مشكلة التجريد تماما في كل بعد من هذه الأبعاد ، وإدراك الصور يكون بالحدس ، هناك فرق بين الحدس المنطقي بالإدراك الكلي للجشطالت [13]،

لذلك تطلق (لانجر) على الصور الفنية تسمية (الصور العضوية)، وهي صورة معبرة من خلال حيويتها وديناميكيتها، بينما تصف الصورة الاستدلالية بأنها صورة نظامية لا يمكن لها أن تعبر عن العمليات الديناميكية المعقدة التي يعبر عنها الفن من خلال صور متحركة.

إن (لانجر) تتخذ من الحدس وسيلة للإدراك الصوري، وهي تنظر إلى الحدس بوصفه النشاط العقلي الأساسي الذي ينتج الفهم المنطقي أو الدلالي، وإذا جمعنا كل الوظائف الخاصة

بالحدس، فإننا سنجد أن المعرفة الحدسية هي جوهرياً:

(ا- إدراك العلاقات في عموميتها.

ب- إدراك المغزى أو المعنى.

ج- إدراك الأشكال، أو الرؤية التجريبية.

د- إدراك الأمثلة)[14]، فالبعد الوظيفي للفن عند (لانجر) يكمن في أنه يجسد الوجدان أو يموضعه ويعطيه شكلاً، ومعرفة هذا الوجدان وكيفية اشتغاله تكمن في اشتغال الحدس، الذي يعد الفعل العقلي الأساسي الذي تعتمده كل أنواع المعرفة.

إن (لانجر) قد وصفت الصورة الفنية بأنها صورة ديناميكية حيوية، وذلك لأنها تعرض جوهر الحياة لتبدو بوضوح أنها محملة بالوجدان معطية الانطباع بالحيوية، وترى أنه (إذا كان الوجدان بطبيعته عمليات حيوية، فإن أية صورة واضحة له سيكون لها نفس الشكل الحيوي، ذلك الذي ينبع من العمق. (...) إن الصورة التي يبدعها العقل هي عملية حية، والتحول الأساس في الفن يجيء من الشعور بالنشاط للنوعية المدركة حسياً، هذه نوعية الحياة أو ما يطلق عليه الحيوية في الفن)[15].

وبما أن (لانجر) تعاملت مع العمل الفني على أنه رمز ، فإنه يمكن له أن يشارك مع بعض الكيانات الأخرى في التشابه المنطقي كونه يشكل صورة رمزية ذات مفاهيم دلالية لا يمكن لها أن تدرك إلا من خلال علاقتها بصورة أخرى تتشابه معها بنائياً، ويأتي تأكيد (لانجر) على رمزية الفن وذلك لأن الرمز يعد الأداة الرئيسية في إبداعات البشر ،لذلك يعد الفن رمزاً مبدعاً، وهذا الموقف يذكرنا بموقف (هيجل) من الفن الرمزي، حينما وصفه بأنه (إبداع فني يرمي في آن معاً إلى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول الموضوع الممثل وحده ، وإن كان يرتبط به، بحيث أن تلك الوجوه والأشكال تنتصب كأحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع، عن مدلوله الدقيق والخصوصي)[16]، وأية محاولة لفهم هذا وتفسير رموزه تتطلب دراسة وتحليل المقومات الاجتماعية والحضارية، ومحاولة استيعاب عناصر الثقافة وتفاعلها مع نسق الرموز السائد في المجتمع الإنساني.

وترى (لانجر) أنه ومع صعوبة إبداع الفن الرمزي، إلا أن التعبير الخاص به قد يعطي للفنان حرية في الإبداع، فلكي نعبر عن كل وجدانه ثم نشكله، يجب أن يكون الفنان حراً في كل الأحوال. إن الوجدان المعبر عنه في العمل الفني ليس هو وجدان الفنان الخاص، وإنما هو الوجدان البشري، فالفنان يعبر عما يعرف من حقيقة هذا الوجدان، فما يميز العمل الفني كصورة رمزية، هو كونه صورة معبرة، ولهذا فإن (لانجر) تعطي أهمية كبرى للتعبيرية في الأعمال الفنية، التي لا بد وأن تعبر من خلال الرموز عن أفكار الفنان، فالغرض النهائي للفن هو تحقيق تأثيرات نوعية معينة لها قيمة تعبيرية[17].

إن (لانجر) لا تفصل بين الفن والحياة؛ إذ ترى أن مبادئ الحياة تؤثر في مبادئ الفن، وأن هناك تشابهاً بين المبادئ المؤسسة للصورة في الأشكال الخاصة بالفن، وهذا لا يعني أن الفن والحياة متشابهان، وأن الفن محاكاة وتقليد للواقع، فالعمل الفني له استقلاله وواقعيته الخاصة المختلفة عن نوعية الحياة الفعلية، إن الفن حينما يبدع صوراً حية ديناميكية، إنما يتخذ من فن الحركة مرتكزاً أساسياً كونه يمكن إدراكه إدراكاً حسياً، ويعد فن الرقص أوضح مثال على ذلك، (فالرقص هو فن الصورة المتحركة ، لأن الرقص كفن ليس مجرد أشياء معطاة مثل المكان، الجاذبية، الجسم، القابلية للحركة، القوة الفردية، بل هناك عوامل أخرى مساعدة مثل: الضوء، الصوت، غير أن هذا كله يختفي، وما يجعل فن الرقص أكثر كمالاً، هي تلك الأشياء التي نراها، فالرقص ليس هو الأشياء المعطاة فعلاً، وإنما المدركة فنياً. فالرقص "إنما هو صورة قابلة للإدراك الحسي وتعبر عن الوجدان البشري، فالإيقاعات والترابطات تعبر معاً عن تعقيد وثراء الحياة الباطنية للإنسان، إنها تيار الخبرة المباشرة، إنها الحياة كما يشعر بها الأحياء")[18]، وبذلك فإن (لانجر) تتعامل مع الرقص بوصفه تعبيراً عن موضوعات معرفية ترتبط بكثير من وجدانهم، وهذا التعبير يأخذ أبعاده النفسية الممثلة للفكرة.

إن الفن عند (لانجر) ليس انفعالاً أو وصفاً للانفعال، بل هو تعبير وتصوير للانفعال مع إنكار إمكانية أن يكون العمل الفني مجرد تعبير عن ذات الفنان، فلكل فنان طريقته في التعبير الفني الذي لا يكون تعبيراً عن حالات وجدانية خاصة بقدر ما هو تعبير عن الوجدان البشري، (ذلك لأن الوظيفة الأولى للفن إنما هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية، بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله وندركه، والوجدان الذي تقصده لانجر هنا ليس وجدان الفنان الخاص ولكن الوجدان البشري. فالفنان لا يكون فناناً بسبب وجدانه الخاصة، ولكن عن طريق فاعلية تعرفه على الأشكال الرمزية للوجدان وميله إلى إسقاط هذه المعرفة الانفعالية في مثل هذه الأشكال الموضوعية)[19]،

فلكل فنان طريقته في فهم الوجدان البشري وفي التعبير عنه باستخدام الرمز، حيث يصبح من الأهمية النظر إلى الأعمال الفنية وإلى سماتها الخاصة، وليس إلى الشخصية التي عبرت عنها، فليس من الضروري أن تبدو حالة الفنان النفسية وقت إبداع العمل الفني في عمله، وحتى نتوصل إلى الإدراك الجمالي للعمل الفني ينبغي استكشاف ما هو باطن في العمل ذاته.

3 – الحكم الجمالي والنقد الفني عند لانجر:

تنطلق (سوزان لانجر) في فلسفتها الجمالية من نظرة موضوعية، إذ تؤسس حكمها الجمالي على نزعة شكلية حيث تحكم على العمل الفني من خلال الصفات الكامنة فيه، فقد ذهبت (لانجر) إلى أن الفن صورة معبرة، وأن الجمال في العمل الفني يتبلور من خلال إمكاناته التعبيرية وكلما كان العمل الفني معبراً كان جميلاً، (لهذا فإن نظرة لانجر مرتبطة بالنظرية الشكلية، التي تعطي اهتماماً للشكل وللصورة الفنية، فضلاً عن ذلك فإنها تبدي اهتماماً أعظم بالمشاهد، على اعتبار أنه وحده القادر على إدراك هذا الشكل وتذوقه. وقد كشفت النظرية الشكلية بالفعل عن قيم عجزت نظرية المحاكاة وغيرها من طرق النقد عن إدراكها، ولما كانت صحة أية نظرية في الفن تتوقف إلى حد كبير على فائدتها في تحليل أعمال خاصة، فإن النزعة الشكلية التي لها في هذا الصدد مكانة رفيعة)[20]، وبذلك فإن شكل الفن يجب أن يحمل مضموناً له قدرة تعبيرية ذات معنى، فالأشكال الفنية إما أن تكون أشكال تجريدات فارغة لا تحمل مضموناً ولا يمكن وصفها بأنها فن على الإطلاق.

لقد حذرت (لانجر) من خطورة تقييم الفن بمقاييس غير فنية، وطالبت المتذوق أو الرائي للعمل الفني أن يؤسس علاقة مباشرة مع المنجز وليس مع الفنان، وفي ضوء ذلك ربطت الحكم الجمالي بمفهومها عن الفن الذي لم يخرج عن كونه صورة معبرة عن الوجدان البشري، فإبداع العمل الفني من وجهة نظر (لانجر) (يعتمد بالضرورة على رغبة مبدعة في أن ينشئ هذا العمل بحيث يكون معبراً عن فكرة الوجدان، فإذا استطاع ذلك كان عملاً فنياً ناجحاً، وإذا لم يستطع كان عملاً فاشلاً بمعنى أنه لم يستطع التعبير عنه، لأن فشل الشاعر، على سبيل المثال، إنما يكون فشلاً تعبيرياً)[21].

إن الحكم الجمالي يأتي نتيجة لإدراك عقلي يرتبط بمبدأ الضرورة، وبما أن (لانجر) تؤكد أهمية الاهتمام بالعمل الفني

ذاته عند الحكم الجمالي، فإن حكمها لا بد وأن يأتي بالضرورة حكماً موضوعياً يعتمد في تقييم الفن على التذوق الفني. وفي ضوء تناولها لمفهوم (الوحدة العضوية) Organic Unity في الفن الذي انحدر من تنظيرات (كولرودج)، ذهبت (لانجر) إلى أن الوحدة العضوية تتحقق عندما يكون كل عنصر موجود في العمل الفني عنصراً ضرورياً، فالعمل الفني عند (لانجر) عمل حيوي له كيان خاص.

إن ما يميز الأعمال الفنية عند (لانجر) هو جمالها المعبر، فالشكل الجميل هو الشكل المعبر لما يكمن في باطنه من وجدان، فالتعبير يمثل هذا الاتجاه القوي في تفسير الفن بوصفه ظاهرة ذات معنى، فالجمال ليس متطابقاً مع ما هو عادي، إنه صورة معبرة، ويصبح حكم القيمة هنا هو التحدث عن العمل الفني وحده، وكان الجمال موجود في العمل الجيد، وغير موجود في الأعمال الرديئة، فالجمال ينبع من الاتساق أو الانسجام طبقاً لمبدأ الوحدة في التنوع، فأجزاء العمل الفني تتضافر لإبراز العمل حيث تعمل على تكوين الشكل تكويناً بنائياً[22]، لتحقيق بذلك المعنى من خلال الصورة الكلية التي هي جوهر كل الفنون البصرية، وبذلك يصبح التذوق الفني تذوقاً خالصاً للانفعالات الجمالية التي تحققها العلاقات وتركيبات الخطوط والألوان، ويصبح الشكل الفني شكلاً معبراً وظيفته إعطاء الأشكال تجسيداً جديداً بعد أن يحررها من تجسيداتها العادية.

وبما أن الرمزية قد تجسدت ضمن شتى مظاهر النشاط البشري، فإنه لا بد من التسليم بأن الإنسان يتحرك ضمن عالم من المعاني الذي تتوالد فيه الأشكال الرمزية، والتي يرتبط إدراكها بمدى فاعلية العقل البشري، وهذا الطابع الرمزي ينعكس بدوره على تفسير (لانجر) للفنون السمعية والبصرية وحكمها الجمالي عليها، فالفن يبلور كل نشاط اجتماعي، وهو

يعد سجل صادق لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة. وتبين (لانجر) بعضاً من هذه الحقائق:

(1 – إن الأعمال الفنية، الصورة، التمثال، البناء، القصيدة، الرواية المسرحية، أو الموسيقى، إنما هي رموز مفردة لمعان عاطفية حيوية ومعقدة.

2 – ليس هناك أي معانٍ اصطلاحية متحدة معاً بحيث تكون هذا الرمز، وتبني معناه لمن يدركه.

3 – إن الإدراك الفني، عندئذ، يبدأ دائماً بحدس للمعنى الكلي، ويزيد هذا الحدس عن طريق التأمل كموضوع تعبيري للصورة التي تصبح ظاهرة.

4 – إن المعنى الخاص بالفن الرمزي لا يمكن إعادة صياغته في المقال. وكل التعبيرات الرمزية تستخدم كصيغة لما يراد التعبير عنه، وهذا يعني أن التعرف على الشكل هو الفعل الأساس للتجريد، الذي هو أحد أهم الوظائف الخاصة بالحدس)[23].

وقد ركزت (لانجر) في دراستها الجمالية على الموسيقى ؛ إذ تعاملت معها على أنها لغة رمزية، تجعل الزمان مسموعاً وتجعل شكله واستمراره محسوساً، وهي تتحرك في مجال الديمومة الخالص الذي يختلف عن الوقت المستخدم في الحياة العادية، وقد حاولت (لانجر) تطبيق مفهومها عن الفن ــ بأنه إبداع أشكال معبرة عن الوجدان البشري وقابلة للإدراك الحسي ــ على الموسيقى قبل كل الفنون الأخرى.

إن الموسيقى عند (لانجر) فن لا تمثيلي حتى في نتاجاتها الكلاسيكية، وذلك لأنها تقدم لنا شكلاً خالصاً من البناءات النغمية التي ليس لها موضوع أو مضمون محدد، وبالتالي فهي لا تعبر عن مشاعر معينة، وتصر (لانجر) بأن الموسيقى رمز، أنها فن الصورة الواضحة، والتي تكون وظيفتها التعبير المنطقي، وهي فن لا استدلالي، وهي ليست لغة، وإنما تعبر عما لا يمكن أن يعبر عنه من خلال الكلمات، فهي بناءات نغمية تحمل تشابها منطقياً محكماً للصورة الخاصة بالوجدان البشري، كأشكال النمو، الصراع، الانحلال، الانتشار وغير ذلك [24]، فالموسيقى تعبر عن الأشكال الحيوية الخاصة بالخبرة تعبيراً منطقياً، وهذه الأشكال هي أشكال حرة تشبه الوجدان.

إن وصف الموسيقى بأنها لغة رمزية يأتي من أن لها طابعها الرمزي الخاص بها ،الذي لا يحمل أية دلالات ثابتة، مما يجعلها أكثر اللغات طلاقة ومرونة وقابلية للتشكل وقدرة على التعبير. إن (لانجر) تنظر إلى الفنون عامة، والموسيقى خاصة على أنها صياغة للانفعالات، فالموسيقى لا تثير الانفعالات وهي ليست لذة حسية سارة، لهذا فإن (لانجر) ترفض التفسير السيكولوجي للموسيقى وأنها تعبر عن النفس، أو أنها تنقل رسالة معينة، لكنها ترى أن فكرة التعبير عن النفس قد امتدت في أفكار الفلاسفة من روسو إلى كيركيجار إلى كروتشة وغيرهم، حيث نجد عندهم الاعتقاد بأن الموسيقى تقوم بدور الانفعالات، وجوهرها هو التعبير عن النفس[25].

ويمكن وصف الموسيقى بأنها فن تجريدي ، لأنها فن الشكل الخالص، وترى (لانجر) أن كل الفنون العظيمة هي فنون تجريدية لأنها تعتمد الرمز، ويكمن التجريد في الموسيقى من خلال اعتمادها الأنماط النغمية التجريدية ذات الأشكال الخالصة في عملية التعبير عن المعنى، فالتجريد في الفن هو عامل مهم من عوامل الإدراك والفهم، لذلك فإن (لانجر) (لا ترى في الموسيقى مجرد منبه يولد بعض الاستجابات الوجدانية، بل هي ترى فيها لغة رمزية لا تخلو من معانٍ أو دلالات. وليس معنى هذا أن لا صلة على الإطلاق بين فن الموسيقى من جهة، وبين حياتنا الوجدانية من جهة أخرى، وإنما كل ما هنالك أن الموسيقى هي بمثابة التعبير المنطقي عن تلك الاستجابات الوجدانية أو عن هذه الحياة العاطفية)[26]، فلا يمكن تجاهل تلك الاستجابات الموجودة في الموسيقى، فللموسيقى القدرة على التعبير عما يعتمل في دواخلنا من توترات ترتبط بحركة الوجود.

لقد وصفت (لانجر) الموسيقى بأنها رمز لا يخلو من معان أو دلالات منطقية، لذلك رفضت التسليم بأنها لغة فهي ضرب من المعرفة غير اللفظية، كذلك فقد رفضت التفسيرات التي ترى فيها أنها صورة من صور الإحساس المفرح، أو أنها مظهر من مظاهر التعبير عن النفس.

إن الموسيقى عند (لانجر تقدم انفعالات أصيلة، فيكفي الفنان أن يتمثل التجربة في خاطره ويعانيها في وجدانه لا أن يعيشها، فالموسيقى قد لا تشير إلى الوجدان فقط، وإنما يوضح طبيعته المعقدة التي لا يمكن للغة توضيحها، وبذلك فإن الموسيقى تعد تمثيلاً رمزياً للحياة الانفعالية الخاصة بالكائنات البشرية، مفسحة عن حقيقة حياة الوجدان التي تتكشف من خلال فكرة المسافة الطبيعية التي تصفها (نجر) بأنها الخبرة الخاصة بالفهم من خلال الرمز لما لم يكن واضحاً من قبل[27]، فالموسيقى تعبر عن حياة باطنية معقدة وديناميكية من خلال

لغة تعبيرية تقوم على التجريد والرمز، مما يهيئ لها كل أسباب الاستقلال واللامحدودية ،وبالتالي التأسيس الفعلي لحالة الاختلاف في التذوق، مما يحقق لكل متذوق إمكانية خاصة في ملء الصورة بالمضمون الذي يتفق مع ثقافته وميوله الوجدانية.

وترى (لانجر) أن العلاقة الداخلية بين الفنون تبدو مختلفة، لأن الوهم الأولي لفن ما قد يصبح وهماً ثانوياً في فن آخر، وهو يستند في ذلك على طبيعة الوظيفة الإدراكية للأعمال الفنية، (وجميع الفنون التشكيلية تبدع فراغاً بصرياً، وهذا الفراغ يختلف تماماً عن الفراغ الذي نعيش فيه ونعرفه عن طريق النظر واللمس. الفراغ في الفنون التشكيلية، من ناحية أخرى، فراغ مرئي خالص، كما أن هناك أنماطاً عديدة من الفراغ الواقعي، وهذا ما يميز الفنون التشكيلية بعضها عن بعض. ويصبح الهدف من التصوير هو أن يجعل الفراغ مرئياً واستمراره محسوساً، بينما يقدم لنا فن النحت صورة للفراغ المحيط بنا وبأجسامنا الطبيعية)[28]، لتخلق الفنون على اختلاف أنواعها توتراً تفرضه طبيعة البناءات الديناميكية، وهذا التوتر يتشابه في جوهره مع التوتر الموجود في الطبيعة.

إن الفن التشكيلي، مثله مثل الأعمال الفنية الأخرى، يعرض العلاقة الداخلية لما يطلق عليه التوترات Tensions ؛أي العلاقات الخاصة بالكتل، الأبعاد، واتجاهات الخطوط، هذه العناصر تساهم في صنع توترات فراغية[29].

لقد فصلت (لانجر) الفن عن الحياة ووضعت له حياته الخاصة، فمثلاً رفضت أن تجعل الدراما تمثيلاً للحياة ، ورفضت أن تقيس الفن بمقياسها. فالخطأ التراجيدي الذي يقع فيه البطل لا يقدم لأغراض أخلاقية وإنما لأغراض بنائية، والنقص الذي يقع فيه البطل ليس سوى عنصر فني، فهذا هو السبب الذي من أجله يعمل في انسياب بمفرده؛ إذ المنبع الحقيقي للمتعة في التراجيديا اليونانية ينبع من إدراك الصور المبدعة والمعبرة ككل، والذي يحقق إمكانية الكشف أو رؤية المعنى الكلي للعالم، فعدد قليل من الناس يدركون لماذا تكون التراجيديا منبعاً للإشباع العميق، وذلك لأنهم يرون البطل وهو يقوم بدورهم على مسرح الحياة[30].

لقد أرادت (سوزان لانجر) من خلال نزعتها الشكلية أن تثبت رؤيتها الفلسفية وحكمها الجمالي على الفن، ولكن هذه النزعة تعرضت إلى آراء نقدية متفاوتة في مستوياتها بين جوانب سلبية وإيجابية على حد سواء.

وتكمن مزاياها الإيجابية في أنها قد جعلت من الفن عالماً قائماً ذاته، مما جعل أصحابها يبدعون ما هو أعظم من الحياة ذاتها، ويؤكد (استولنتز) أن النزعة الشكلية قد هدفت إلى تربية الذوق الفني، لكن قصورها يكمن في تعريفها للفن بأنه شكل، فضلاً عن ذلك فإن الشكل المعبر و (الانفعالي الجمالي) يتركان دون تحليل، ولا تقدم معايير للاهتداء إليها تجريبياً، فهذه النظرية لا تقدم لنا معاني محدد لما هو جيد أو رديء في الفنون، فلا يوجد معيار جوهري تطبيقه على الفنون جميعها[31].

هوامش:

1 – لانجر، سوزان، الإدراك الفني والضوء الطبيعي، ترجمة. راضي حكيم، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 2، 1984م، ص 40.

2 – حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م، ص 10.

3 – رايتر، وليم، الأسطورة والأدب، ترجمة. صبار سعدون السعدون، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 42.

4 – ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص (11-12)، نقلاً عن:

- The British Journal Of Aesthetics VOL. 5. N.4. October 361 .

- The Review Of Metaphysics VOL. XV 1. N. 2. Issue N. 62 December. 962. P. 349.

5 – ينظر. استولنتز، جيروم، النقد الفني، ترجمة. فؤاد زكريا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974م، ص 195.

- ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص 13.

6 – ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص (16-17)، نقلاً عن:

The British Journal Of Aesthetics. (Now Notes on Langer) By Louis Around Reid VOL. 84. October 1968. p 365.

The Review Of Metaphysics. Susanne. K. Langers theory of feeling and mind by: Peter. A. Bertocci. VOL. XX 111. No. 3. March. 970. issue 91. P. 539.

Mind by S. K. Langer. 1967. p.p. 209. 52.

7 – ينظر. المصدر نفسه، ص 21.

8 – المصدر نفسه، ص 25، نقلاً عن:

Problems of Art by S. K. Langer. 1957. p. 6.

9 – المصدر نفسه، ص 20، نقلاً عن:

Problems of Art by S. K. Langer. 1957. p. 31.

10 - المصدر نفسه، ص 27.

11 – ينظر. المصدر نفسه، ص 37.

12 – زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة: مكتبة مصر، 1966م، ص314.

13 – ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص 44.

14 – لانجر، سوزان، الإدراك الفتي والضوء الطبيعي، ص 38.

15 - حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص 47.

16 – هيغل، الفن الرمزي، ترجمة. جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط 1، 1979م، ص32.

17 - ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص (35-36).

18 - المصدر نفسه، ص 48.

19 – المصدر نفسه، ص 54، نقلاً عن:

Philosophical sketches by s.k langer. 1962. p 90.

Feeling and from by s. k. Langer. 1957. p. 390.

20 - المصدر نفسه، ص 96.

21 - المصدر نفسه، ص 98، نقلاً عن:

Problems of art. by s. k. Langer. 1957. p. 109.

22 - ينظر. المصدر نفسه، ص (99-100).

23 – لانجر، سوزان، الإدراك الفني والضوء الطبيعي، ص 39.

24 - ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص (71-72).

25 - ينظر. المصدر نفسه، ص81.

26 – إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 321.

27 - ينظر. حكيم، راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ص 81.

28 - المصدر نفسه، ص 20.

29 - المصدر نفسه، ص 38.

30 - ينظر. المصدر نفسه، ص (89-99).

31 - ينظر. المصدر نفسه، ص 103.

الكاتب الدرامي والمسرحي الأردني
محمد البطوش

صالح أسعد / الأردن

محمد البطوش أحد أهم القامات الأردنية على مستوى الكتابة والتأليف، خاصة في مجال الدراما. كتب فأبدع في كثير من المجالات. فعلى مستوى الدراما التاريخية قدم العديد من العلامات المميزة مثل :أبو جعفر المنصور ، معاوية بن أبي سفيان ، الفرزدق ، وغيرها. كما تميز بالأعمال البدوية مثل : وضحة وابن عجلان « بنسخته الجديدة» ، العنود ، الغريب .ومن الأعمال الاجتماعية نقطة وسطر جديد .ولم يغب المسرح عن كتاباته ،فقدم فيه : طقوس تاجر الصوف وشبح القلعه وغيرها الكثير من الأعمال المميزة على المستوى الأردني والعربي . وفي هذا الحوار سنتعرف أكثر على الكاتب محمد البطوش عن قرب، وما هي آخر أعماله وآرائه حول ما يحدث الآن في العالم العربي .

بداية نرحب بالكاتب والمؤلف الأردني المبدع « محمد البطوش ، سنبدأ مع جديدك، ماهي آخر أعمالك ؟

شكراً على الاهتمام ، بالنسبة لآخر اعمالي فأنا أقوم حالياً بالتحضيروكتابة مسلسل "خامس الخلفاء الراشدين "عمر ابن عبدالعزيز" الذي يتحدث عن السيرة الشخصية لواحد من أكثر الشخصيات تأثيراً في التاريخ الاسلامي عامة وفي الدولة الأموية خاصة ، هذا هو العمل الذي أقوم بالتحضير له الآن بصورة رسمية، وهناك بعض الأعمال الأخرى ولكن لا أريد الحديث عنها واستباق الأمور .

شخصية الخليفة عمر بن العزيز تم تناولها في الدراما العربية أكثر من مرة ،ويمكن أن يراها البعض شخصية مستهلكة، فمثلا قام بتقديمها الفنان "نور الشريف" بمسلسل رمضاني كامل من تأليف عبد العزيز سلام ، كما تطرقت أنت لها في مسلسل "أبو جعفر المنصور" ،فما هو الجديد الذي ستضيفه عليها هذه المرة؟

هذا صحيح .شخصية عمر بن العزيز تم تقديمها وتناولها أكثر من مرة ،ولكن دائماً كان يسلط الضوء على أعماله الإنسانية والروحانية وقوة إيمانه وزهده ، حتى في التعامل مع أهل بيته ومواقفه المشهورة تاريخياً ودينياً ، ولكن هذه المرة سيتم تسليط الضوء والتركيز على عمر الحاكم والسياسي المحنك ،الذي استطاع بحنكته ودهائه السياسي النهوض بالدولة الأموية وجعلها دولة يهابها الجميع، مكتفيه ذاتياً ومميزة

بصناعاتها وتجارتها ونموها وتطورها .وهذا ما نحتاج لعرضه حالياً، لأنه يحاكي واقع ما يسمى ب" الربيع العربي" .

ما العلاقة من وجهة نظرك بين الربيع العربي وعمر ابن العزيز كيف ربطت بينهما ؟

الربيع العربي أو الثورات العربية الأخيرة كانت كلها نتيجة ثورة الشعوب على الحاكم للإصلاح والتغيير، ولكن الخليفة عمر بن العزيز قام هو نفسه بعمل ثورة على السلطة والحكم ؛ أي ثورة من الحاكم وليس من المحكومين؛ ثورة على الظلم والفساد والمظاهر ،وكل ما كان يعيب الدولة الأموية حينها ،لذلك نجح في الإصلاح والتقدم والازدهار بالدولة ؛أي قام فقط بالإصلاح دون إفساد ما كان صالحاً، أو دون تخريب ما كان قائماً ، وهذا للأسف ما حصل في الأحداث العربية الأخيرة ، فقد تم هدم كل شيء؛ الصالح وغير الصالح، حتى التراث والتاريخ والثقافة والحضارة. وهذا ما انتبه إليه عمر وتجنبه منذ أكثر من خمسمئة عام ولم ننتبه إليه نحن الآن للأسف .وهذا إن دل على شيء إنما يدل على فكر ذلك الرجل وأنه رجل غير عادي.

ما رأيك ككاتب ومواطن عربي بالأحداث السياسية الأخيرة في العالم العربي بالثورات والربيع العربي؟

أرى وبكل شفافية وصراحة أنه لا ضير من الإصلاح ورفع الظلم ، ولكن للأسف ما حدث ويحدث على أرض الواقع فيه جزء كبير من الخراب لا الإصلاح .ألا يكون هناك إصلاح دون موت العشرات يومياً، أو دون إزالة وهدم التاريخ والحضارة والثقافة ونشر الرعب والخوف .فأنا أرى باختصار أن الربيع العربي أتى على كل شيء وأكل الأخضر واليابس .

> عمر بن العزيز قام بثورة الحاكم عن طريق الإصلاح

الثورات العربية الحالية حصدت في طريقها الأخضر واليابس

هل سيتحدث المسلسل عن حياة الخليفة عمر كاملة أم أنه سيركز على فترة زمنية معينة من حياته؟

في هذا المسلسل لم أتبع الطريقة الكلاسيكية في العرض المستخدمة في مسلسلات السير الذاتية ،وهي السرد الكامل لحياة الشخصية منذ الميلاد حتى الوفاة ؛ لأن الغرض من العمل ليس تأريخ الشخصية التي هي أصلاً مؤرخة ولاتحتاج لذلك، إنما تسليط الضوء على فترة معينة من حياته تعتبر أهم وألمع فترة (99 هجري الى 101 هجري) فهذه الفترة هي التي تركت بصمات عمربن العزيز وجعلته قائداً وسياسياً، وليس فقط أنه خليفة مسلم تقي متبع للكتاب والسنة. كما أن هذه الفترة هي التي تعكس شيئاً من واقعنا الآن، وكيفية التعامل مع الثورات والفساد والظلم. وهذا ما أردته من هذا العمل .

هل فترة سنتين كافية لعمل مسلسل من ثلاثين حلقة ؟

على العكس تماماً ،فأنا أجد صعوبة بتغطية كل أحداث تلك السنتين في ثلاثين حلقة، لما كان فيها من زخم بالأحداث والتقلبات التاريخية ،كما أن هذه الفترة لم تتطرق لها الدراما العربية من قبل بصورة مفصلة ،بل مرت عليها مرور الكرام، بالرغم من أنها شهدت أعظم وأهم مواقف الخليفة عمر مثل : الخوارج وتعامله معهم ، قضية قتله وأسبابه ..دائماً ما تم التطرق لها لأسباب الطمع في الحكم فقط ، ولكن الحقيقة والتاريخ قالوا غير ذلك، وهذا ما سنراه في أحداث المسلسل ،وهذا ما أردته من هذا العمل ؛عمر الرجل السياسي والمصلح وليس الخليفة الزاهد .

يؤخذ حالياً على الأعمال التاريخية أنها مسيسة ، أي إن الغاية والهدف من وراء إنتاج أي عمل تاريخي في الوقت الحالي هو خدمة غايات وأغراض سياسية معينة ، فما رأيك بهذا الكلام؟

هذا كلام صحيح وسليم مئة بالمئة ، لا يوجد عمل تاريخي ينتج حالياً إلا لأغراض وأهداف سياسية ، بدليل أن هناك شخصيات لم يكتب عنها بالتاريخ إلا عدة سطور، ومع ذلك نرى عنها أعمالاً درامية مطولة .وهذا إن دل على شيء إنما يدل على المرحلة التي يعيشها الآن العالم العربي من اختلافات فكرية

أساسها دينية أو طائفية أو عقائدية . ومن وجهة نظري فهذا ليس عيباً ما دام يخدم فكري أو فكر أي كاتب يقوم بكتابة هذه الأعمال ففي النهاية الكاتب يطرح فكره حتى وإن كان العمل تاريخياً، وهذه بحد ذاتها سياسة.

الدراما الأردنية تفتقر للمنتج الأردني.

ما رأيك بوضع الدراما العربية حالياً بشكل عام وربطها بالأحداث السياسية ؟

أعادتها للوراء في معظم التجارب والأعمال التي تم تقديمها ، لكن هذا لا ينفي أن هذه الأحداث والمستجدات على الساحة العربية مادة غنية وزخمة ، لذلك أتوقع في الفترة القادمة تطوراً هائلاً في مجال الدراما العربية تنافس " هوليوود" بالذات في مصر، إذا ما تم استخدام هذه المعطيات الجديدة بصورة درامية واقعية جديدة.

هل كل الشخصيات التي ستقدمها في مسلسل " عمر بن عبد العزيز" حقيقية أم هناك شخصيات من وحي خيالك ؟

أنـا دائـمـاً أعـمـد إلـى وضـع بعض الشخصيات الخيالية التي تخدم القصة ،حتى وإن كـان العمل تـاريـخـيـاً، فمن الممكن أن تساعد في إيصال أفكار وصور معينه للمشاهد يصعب إيصالها دونها .

ألا يعتبر ذلك تزييفاً للتاريخ ، خصوصاً أن التاريخ العربي والإسلامي شابه وناله من التشويه ما يكفيه؟

لا ليس تزييفاً ولا تشويهاً، لأن التاريخ أصلاً ليس دقيقاً مئة بالمئة، فهو يحتوي الكثير من المعلومات والتفصيلات التي تحتمل الخطأ والصواب، فهو ليس كلاماً منزلاً ، كما أن للكاتب نظرة لخدمة الحس الدرامي وشد المشاهد ، هذه الشخصيات الخيالية ليست شخصيات أساسية يقوم عليها العمل ،بل شخصيات مرت بحياة الشخصية من خلال سطر بالتاريخ، ومن هنا يأتي إبداع وفكر المؤلف والسيناريست بأن يقحمها في العمل، لإضافة بعض المشاهد التي تؤدي بدورها لخدمة الحس الدرامي والتأكيد على أفكار ومعان معينة ، ولا يجب أن ننسى أن العمل الدرامي ليس تأريخياً، فليست وظيفة الكاتب سرد التاريخ بحذافيره دون زيادة أو نقصان، وإن كان كذلك إذاً أين الإبداع واللمسة الجمالية التي تميز كاتباً عن آخر.

محمد البطوش أحد أبرز كتاب الدراما الأردنية، ولكنك الآن بعيد عنها. لماذا هذا البعد والخصام؟

ليس هناك خصام ، ولكنني فعلاً مبتعد عنها ،وذلك لعدة أسباب على رأسها الإنتاج ، فالإنتاج بالأردن قائم على فكرة " المنتج المنفذ" ؛بمعنى أن الأمـوال تأتي من دولـة عربية خليجية على الأغلب وتستلمها شركة أردنية ،وتقوم بتنفيذ العمل كاملاً ، ولكن تضيف إلـى ذلـك أخـذ جـزء مـن أجـر المخرج أو المؤلف أو حتى الممثل ،وهذا ليس عمل المنتج المنفذ! لذلك قمت بالابتعاد .كما أن المواصفات والديكورات والإعدادات اللازمة للخروج بعمل جيد لا يتم توفيرها من الشركات والمؤسسات الأردنية المنتجة بالصورة المطلوبة، إلا في حالات نادرة، مما يجعل الأعمال تخرج بصورة غير جيدة وغير قادرة على المنافسة عربياً، وأنا لا أحب العمل في مثل هذه الظروف .

> "الأعمال التاريخية التي تقدم كلها مسيسة وهذا ليس عيباً."

برأيك كأحد أبناء الدراما الأردنية ما هو سبب حصر الأعمال الأردنية بشكل عام بين البدوية والتاريخية، وعدم التطرق لأنواع أخرى إلا في حالات نادرة؟

السبب الرئيسي في ذلك أيضاً يعود للمنتج صاحب رأس المال ، فالمنتج الخليجي مثلاً يرى أن الأردن لا تستطيع إلا عمل الأعمال البدوية ، أما بالنسبة للتاريخية فحتى لا نستطيع القول إنها أعمال أردنية مئة بالمئة ،فهي مطعمة بالعرب، سواء الممثلين أو المخرج أو الكاتب وغيرهم، والسبب في ذلك أيضاً المنتج و التسويق والفضائيات وغياب المنتج الأردني .

كانت بداياتك مع المسرح وحصلت على العديد من الجوائز على مستوى الدولة والوطن العربي، فأين أنت الآن من المسرح وما هو تقييمك له؟

العمل المسرحي له مذاق خاص فهو لا يشبه الدراما ولا حتى السينما، ولكنه في نفس الوقت قد يوصلك إلى حد الإشباع والاكتفاء عندما لا يكون هناك جديد ، المسرح الآن عبارة عن تكرارات وإعادات لما قدم سابقاً من أعمال مميزة ، ويعتمد بالدرجة الأولى على قصص وأفكار ناجحة تم تقديمها سابقاً كتجارب : خالد الطريفي و حكيم حرب وغيرهم، وهذا ما يسمى بالإفلاس الإبداعي ، أين الإبداع والتميز بإعادة الأفكار والقصص القديمة، حتى وإن كانت تلك القصص ناجحة فهذا لا يعني إعادتها ، أنا لم أرَ أي تقدم بالمسرح منذ عام 1992 إلى الآن .نفس القصص ونفس أسلوب الطرح ، لكني لا أنكر أن هناك بعض المواهب الحقيقية ،ولكنها قليلة جداً، ولا تمثل شيئاً بالنسبة للحالة العامة من الركود والتراجع.

> "المسرح الأردني يعاني من الإفلاس الإبداعي"

برأيك ما هي الوسيلة للخروج من هذا المأزق؟

الوسيلة هي عمل فرقة مسرح وطني لها أهداف وميزانية مستقلة ولجنة واعية مسؤولة عنها للوصول بالمسرح إلى أفضل وأحسن المستويات .

عروض مهرجان المسرح الأردني
يقارب الماضي والحاضر ويستشرف المستقبل(٢)

مجدي التل / الأردن

كنت قد تناولت في العدد الماضي من مجلة فنون الجزء الأول من القراءات التطبيقية لعروض مهرجان المسرح الأردني العشرين ،الذي أشرت فيه إلى أن العروض في مجملها عملت على استدعاء الماضي والحاضر بمختلف تجلياتهما، وقاربت بين الزمنين،أو اتكأت على نصوص كلاسيكية تستحضر الماضي وتعمل من خلال دلالات ومضامين، على إسقاطه على حاضر مجتمعاتنا العربية وما يمور فيها من متغيرات ،لا سيما في بعديها السياسي والاجتماعي.

وتجلت في عدد من العروض لجوء بعض المخرجين إلى العمل على تحفيز الوعي والإدراك لدى المتلقي والجمهور على حد سواء ، بحيث كسرت بعضها الحواجز التقليدية لما هو متعارف عليه بالمكونات الإجرائية للمسرح ،وإبرازها في وعي المتلقي ودمجه في العمل ،وإشراكه في التحليل والاستنباط من خلال توظيف تقنيات حديثة للسينوغرافيا ،تتجاوز ما هو متعارف عليه، لا سيما فيما يتعلق بتصميم خشبة المسرح.

ونتابع من خلال هذه القراءة الموجزة البقية الباقية من تلك العروض ،التي نبدأها بمسرحية «هاملت 3D» للمخرج عبدالصمد البصول عن النص الأصلي للكاتب المسرحي الانجليزي وليام شكسبير وتوليف الكاتب عضيب عضيبات، والتي اتكأت على ثراء السينوغرافيا وأداء الممثل والمنولوج، الذي جاء بلغة شعرية، ضمن رؤية إخراجية وشخصيات مستحدثة مثل شخصية «سريع» ،التي أداها باقتدار الفنان خالد الطريفي، دون أن تغادر الفضاء العام للنص الشكسبيري.

يفتح الستار على خشبة مسرح هاني صنوبر عن ثلاث شخصيات أقرب ما تكون إلى شخصيات مهرجين في العرض الذي استند إلى الحداثة، لتتبعها شخصية سريع ومن ثم هاملت، في ظل فضاء سوريالي غرائبي، وطرح أسئلة وجودية اتسقت مع الثيمة الرئيسة للنص الأصلي.

«حبيبتي، أنت تختصرين كثيراً من الوجع ، هل تشعرين بشيء يا اوفيليا..صوتك يوجعني، أسمع فيه الشعر يئن على عتبات الزمن القاسي..»، منولوج نفثت فيه شخصية هاملت بعضاً من ترددِه وأوجاعه وصراعاته النفسية التي تأسس عليها السياق العام للبناء الدرامي للعمل، في ظل شبه تعتيم وإضاءة متغيرة بين الأحمر والأصفر وستائر مسدلةً من أعلى المسرح باتجاه الخشبة.

وتعرض المسرحية التي لم تبتعد عن التجريب، أوجاع هاملت

وصراعاته التي يعايشها جراء معرفته بمقتل أبيه على يد عمه، وزواج الأخير من والدته، إضافة إلى مشاعره المتقدة مع حبيبته اوفيليا الغائبة الحاضرة ،حيث كان شكل فتاة يتموضع منضوياً في داخل إحدى الستائر على يمين الخشبة، حيث أدخله كل ذلك في حالة ما بين الهذيان والوعي الرافض لتداعيات الواقع ،لاسيما حادثة مقتل والده، فيما جاءت شخصية «سريع» التي وظفها المخرج باقتدار بالإضافة إلى الأداء المميز للطريفي مفعلة لمعظم أحداث العرض وشخوصه ، ومعبرة عن الشخصية الإشكالية التي تعلم بخوافي أمور القصر، والتي تنقلها إلى شخصيات العرض الرئيسة، الملك والأم وهاملت، دون أن تكون مخلصة في الولاء لأي منها، علاوة على أنها عكست الهواجس والإرهاصات التي تعتمل داخل شخصية هاملت وشكوكه نحو حبيبته أوفيليا وعلاقتها بعمه.

ويختتم العرض الذي جمع تركيبة غرائبية من التراجيدية والشعرية والكوميديا الخفيفة وتداخل الأزمنة والأمكنة وحواراتها بلغة مختلفة، بالجملة التقريرية الأشهر «أكون أو لا أكون» ضمن مونولوج هاملت تلقيه شخصية «سريع» في ظل بقعة ضوء صفراء في منتصف الخشبة وشبه تعتيم لمجمل فضائها،

فيما تنسدل ستارة شفافة من الأعلى تنعكس عليها إضاءة سفلية زرقاء منبثقة من عمق الخشبة الخلفي لتفصل باقي شخصيات العرض عنه.

النص المنطوق حمل أحيانا إسقاطات ذات أبعاد سياسية سارت بخط مواز مع الثيمة الرئيسة للحكاية، ومنها عباراته «مازال الربيع لم يكتمل»، وجاء معظمه بلغة فصحى شاعرية ،باستثناء بعض المنولوجات التي توجه بها هاملت مخاطباً الجمهور بالمحكية، فيما جاء النص غير المنطوق من إيماءات وأداء حركي لم يخلُ من اللمحات الكوميدية مكملاً المعالجة الإخراجية بأسلوبيتها الغرائبية ،ولكسر حدة بعض المشاهد، فيما ساهمت مختلف عناصر السينوغرافيا في إنشاء ذلك الفضاء الغرائبي السوريالي ، مثلما عبر ماكياج الشخصيات وملابسها عن حالة التغريب لشخصيات العرض، فيما جاء أداء الممثلين ركيزة رئيسة له.

كما وفق المخرج بتوظيف شرائح النيجاتيف التي جاءت بديلاً عن الأوراق التي كتب هاملت عليها منولوجاته، لتحمل مدلولات لمفاهيم معاكسة وسلبية من حيث قراءة العمل معكوساً، وهو ما سعى المخرج إلى تحقيقه ضمن رؤاه الإخراجية، مثلما تم توظيف الستائر الشفافة لتكون حيزات تحجب ما يجري بالخفاء في القصر، فيما جاءت الإضاءة المتحركة والمتغيرة بمختلف مستوياتها وألوانها البيضاء والحمراء والصفراء والزرقاء والخضراء ،وانعكاساتها على الشخصيات والستائر والإكسسوارات، معبرة عن العديد من المضامين والمحمولات لجهة المعنى والدلالة، وعملت على إثراء السياقات المشهدية البصرية، علاوة على المؤثرات الموسيقية التي غلبت عليها الآلات الوترية وإيقاعها ، الذي يحمل في طياته أنيناً خافتاً.

جسّد شخصيات العرض بتميز كل من الفنان خالد الطريفي، وإسحاق الياس، وإبراهيم النوابنة، وكرم يحيى، ورفيق ضبان، ومنال عباد .

أما العرض السوداني «الأخيلة المتهالكة» الذي استند إلى أسلوبية العبث في المسرح، حمل رؤية رمزية لأزمة الإنسان الوجودية، متكئاً على السرد والمنولوجات ،بالإضافة إلى أداء الممثل لجهة إنشاء البنية الدرامية، وذلك من خلال منظور تجريبي يمزج بين العقلانية والترميز بحوارات متداخلة تجتر ركام الذكريات دون تسلسل أو ترابط واضح المعالم ، لكنه يسلك في بعض المواقف دروباً من البوح الشفيف لما يترسب في الذات

من أخيلة، ليتجه بنا إلى فضاء يتيح آفاقاً من التأمل، وتحويل الخطاب المسرحي إلى ورقة إدانة للحرب الأهلية السودانية، وكل أشكال الحرب والقمع والعنف والإرهاب الفكري.

ويتميز مفهوم مسرح العبث أو اللامعقول بأنه نتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى ، أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت، ومن أهم السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية التي غالباً ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جداً كغرفة مثلاً، مثلما نرى ذلك جلياً في كل مسرحيات هارولد بنتر. والغرفة عادة مظلمة موحشة أو باردة ورطبة ، لا يشعر من يعيش فيها براحة ولا باستقرار ولا بأمان على الإطلاق، ويظل قلقاً دوماً ،وفيها يخاف من في داخلها من كل شيء خارجي، فهي مصدر قلق لعدم ملاءمتها، وفي الوقت نفسه ملجأ حماية من مخاطر خارجية محدقة دوماً.

يكون دور المرآة في مسرح العبث الذي يعتمد على الغموض والرمز والتعقيد بعيداً عن أسس المسرح الكلاسيكي الأرسطي، وما يستند عليه من إبراز لعناصر الزمان والمكان والحوار لحل العقدة التي تنهض عادة في بداية المسرحية، أقل أهمية من دور الرجل وتكون المرآة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيه من اضطهاد

اجتماعي واضح. ويشكل الضوء الخافت أو العتمة والرطوبة العالية سمات المكان في المسرح العبثي، مثلما أن اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد. وهذا التراكم الكمي من الأسباب، يعطي مدلولات واضحة للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم، حيث تجيء تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، وتؤدي إلى عدم ثقة الشخصيات في المسرحية ببعضها بعضاً، كما أنها تبين بما لا يدع مجالا للشك غياب الحلول الفعلية لمشكلات كثيرة، وعدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع ،مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون.

يستهل العرض الذي تجلى فيه تمسرح الجسد ،وقدم على مسرح محمود أبو غريب ، وأخرجه ربيع يوسف الحسن وألفه سيد صوصل، بشخصيتي رجلين في مكان ناءٍ ومعزول، يؤديهما ممثلان (ايهاب بلاش وحمد النيل خليفة) يتموضعان في صندوقين متباعدين بمنتصف الخشبة ،في ظل بقعة ضوء بيضاء دائرية الشكل ،ساقطة من إضاءة علوية، فيما يصاحب المشهد مؤثر موسيقي ذي إيقاع هادئ، فتتلمس الشخصيتان أكواماً من النفايات والأدوات عديمة القيمة ملقاة على الخشبة من حولها ، فيما تطل من صندوق آخر في المنتصف بين الصندوقين أقرب إلى بؤرة الخشبة شخصية ثالثة، امرأة، مقيدة اليدين بحبال متصلة بسلم خلفي تؤديها ممثلة (أميرة أحمد إدريس) وتحاول عبثاً الصعود عليه ، لرؤية ما وراء النافذة التي تظهر في عمق خلفية المسرح، فيما وزعت الصناديق الثلاثة بزاوية أقرب إلى 45 درجة، بحيث تكون مرئية للمتلقي.

تقودنا أبعاد الديالوجات والمنولوجات التي تجري بين شخصيات العرض ،التي بمجملها تستدعي ذكريات أليمة، وجدلية الموت والحياة والحب الخائب، وإعادة إحياء لأحداث تعج بالقصص والحكايا التي تمور داخل تلك الشخصيات، في حين لم يكن عبث الرجلين أو ممارستهما للعب خالياً من الحوار الذي تقودنا أبعاده إلى أنهما هربا من واقع مأزوم ،ليكونا في مأمن بعيد، بحيث أن الاختفاء جعل حياتهما محدودة الأفق ، حتى صار ما يرويانه من حكايات لقتل الوقت والمؤانسة محفوظاً لهما معاً ،فخلق نوعاً من الرتابة التي لا يمكن أن تطاق ، لدرجة أنهما يختلفان ويتصارعان أحياناً ،ولكنهما سرعان ما يعودان للتوافق ؛إذ لا مفر من وجودهما معاً، فنجد أحدهما لا يحكي سوى حكاية الدب والآخر لا يحكي سوى حكاية القطار، غير

أنهما حين يواجهان بالملل لا يترددان في قبول تكرارهما، بل يتبادلان عبارات مكرورة، دليلاً على الحفظ عن ظهر قلب، أما المرأة فلا تكف عن النوح والنحيب على أخيها، وحيناً آخر تردد أغنية من التراث السوداني تستذكر عدم مجيء الحبيب.

فيما يختتم العرض المسرحي الذي جاءت حركة ممثليه في حيز محدود، وعبرت ثيمته الرئيسة عن حالة العجز من إنتاج أي فعل إيجابي سوى العنف، وسادت فيه المنولوجات المطولة، بأن تنجح المرأة بفك قيدها ، وتعرض شيئاً من مقتنياتها، دون أن تكف عن التعبير والحديث بذات نمطيتها الرمزية، في حين يعود الرجلان إلى صناديقهما وهما يرددان عبارات مكرورة ومتداخلة.

النص المنطوق جاء مزيجاً من الفصحى والمحكية السودانية، وحمل دلالات لم تخلُ من إسقاطات وتداعيات سياسية ، وتعبيرات عن حالة غياب التواصل والتشظي بين الأفراد ، وانعدام الثقة والقلق والتعارض، لاسيما في منولوجات وحوارات الرجلين التي غلبت عليها المحكية السودانية ،حيث يقول أحدهم « ما أسخف الماضي» فيرد الآخر» ما أجمل الماضي» و»أتذكر كنا في بداية فصل الربيع» فيما يقاطعه الآخر «الأنهار أكثر نشاطاً والتغيير يبدأ»، فيما تعمل المرأة على إيصال رؤاها عبر الفصحى إبرازاً لمنطق الفكر والرؤى القطعية ، وتعبيراً عما يدور في الخيال الساكن في أعماق الذات ،ومنها ما رددته من عبارات :»عندما يضرب الجلاد رأس المحكوم لا يعني أن المحكوم قد مات ولكن فصل الرأس عن الجسد بينما تظل روح الجريمة موزعة على رؤوس لم تفصل بعد»، إلا أن غياب بعض مخارج الحروف لدى الممثلة أسقط الكثير من العبارات عن مسامع المتلقي.

جاء النص غير المنطوق معبراً عن قيود المرأة التي مثلت تسلط الذكر ،وتجسيدًا للاوعي والضمير المقيد، والأداء الحركي الراقص الذي قدمه الممثلان ،وجاء متماثلا معبراً عن حالة التماهي في المعاناة، إضافة لمشهد الطعن الافتراضي الذي يقوم به أحدهم للآخر ،وهو ما يعكس حالة النزوع نحو العنف وتجسيد الصراع.

الديكور جاء محملاً بالدلالات، حيث توزعت الصناديق الثلاثة، التي تصبح مستويات لحركة وتشكيلات الممثلين حيناً، وحيناً آخر يستخرج الممثلون منها أدواتهم من أقمشة وقمامة وإكسسوارات لتشكيل المشهدية، وهي بمثابة سجون وملاجئ في آن واحد، وشكل من تعبيرات القيود التي تطوق الأفراد، وتموضعت بشكل هندسي متوازن فيما تشكلت عليها بعض الرسومات والخطوط والعبارات والتواريخ ومنها 1965 تاريخ استقلال السودان و1983 تطبيق قوانين الشريعة، التي أشعلت الحرب بين الشمال والجنوب، ورموز الذكر والأنثى، إضافة إلى النافذة التي هي بوابتهم إلى العالم الخارجي أو فضاء آخر مفعم بالانعتاق.

وشكلت عناصر السينوغرافيا لاسيما الديكور والإكسسوارات، مفاتيح تترابط مجتمعة في تشكيل الثيمة والحكاية الرئيسة من محصلة تراكمية الأحداث والقصص، فيما لم تتساوق المؤثرات الموسيقية مع بعض اللوحات مع أنها عملت أحياناً على تعميق المضامين والدلالات السابقة. و لم يوفق المخرج في ضبط حركة الإضاءة التي جاءت خافتة وقاتمة ومتغيرة (حمراء وصفراء وزرقاء وبيضاء) بحسب سياقات المشاهد، ومع حركة الممثلين الجسدية .

واتكأ العرض التونسي «صفر القطار» للمخرجة دليلة مفتاحي والمقتبسة عن نص «بيت برناردا ألبا» للشاعر الإسباني الراحل فيديريكوغارثيا لوركا، على قدرات الممثلات العالية.

المسرحية التي تحكي معاناة المرأة والكبت الذي تعيشه مع تزمت الأسرة .وقدمتها فرقة «مسرح الناس»، على مسرح هاني صنوبر، حيث جسدت ست شخصيات نسائية (بعكس النص الأصلي الذي احتوى 9 شخصيات) هن الأم التي توفي زوجها، وبناتها الثلاث، والجدة (والدة الأم)، إضافة إلى الخادمة.

وتدور حيثياتها حول قصة الوالدة الصارمة التي تعيش فترة العزاء والحداد على زوجها المتوفى حديثاً، وتحاول حماية بناتها من «الذكر» الذي تراه خطراً عليهن وذلك باتباع أساليب القمع ومنع الخروج من البيت، حيث البنت الكبرى والحدباء تدعى «صابرة» تلك الفتاة التي خصها والدها المتوفى منفردة بالميراث مخطوبة لشاب يدعى جوهر، أما الأخت الوسطى فهي «عفيفة» صاحبة الشكيمة القوية والحس الدكتاتوري وتنتابها بين الفينة والأخرى حالات عصابية، وشخصية الأخت الصغرى «وحيدة» ذات الشعر الأحمر الطاغية في أنوثتها المتمردة في طبعها، صاحبة الروح الحالمة والساعية للتحرر من قيود الأم والعائلة. أما الخادمة فهي تلك المسنة التي لا يخفى عليها أي صغيرة وكبيرة بالمنزل، والمكلفة بنقل تفاصيل حياة البنات للأم، في حين الجدة عجوز خرفة تعيش مراهقة متأخرة ، وتعبر عن أشواقها للقاء حبيبها الوهمي ذي العينين الخضراوين على شاطئ البحر.

وتتصاعد الحبكة الدرامية لتصل إلى لحظة الدفع الدرامي أو العقدة، بعد أن ظهر أن كل الأخوات واقعات في حب جوهر خطيب البنت الكبرى الطامع في المال، لتنتهي المسرحية بعد أن انكشف حمل البنت الصغرى من العشيق «جوهر» ،الذي احتال عليهن كلهن، وتنتهي بموتها ،فيما والدتها المتزمتة والمتعالية

برناردا تطلب منهن أن لا يقلن شيئاً، وأن شقيقتهن الصغرى «وحيدة» ماتت عذراء.

يبدأ العرض برفع ستارة المسرح في ظل إضاءة بيضاء جانبية، لتظهر أربع ستائر بيضاء بشكل أسطواني تتدلى من أعلى المسرح موزعة على الخشبة بشكل هندسي ،تقف اثنتان منهن في منتصف الخشبة أقرب إلى المقدمة، والاثنتان الأخريان أقرب إلى عمق الخشبة والمسافة الفاصلة بينهما أقصر، لتكونا مرئيتين للجمهور، في حين تظهر الممثلات الخمس في عمق الخشبة من خلف مساند عالية لمقاعد جلوس حمراء متلاصقة، عبرت عن شكل زنزانة أو سجن تحجز خلفها تلك النسوة اللاتي يطللن عبر فتحاتها كأنها نوافذهن على العالم الخارجي ،ويرتدين ملابس الحداد السوداء، ليتقدمن فيما بعد واحدة تلو الأخرى إلى مقدمة المسرح ويعرّفن بأنفسهن وخصالهن ،في ظل بقعة إضاءة بيضاء علوية وشبه تعتيم في مختلف أرجاء المسرح، وهو ما حرصت عليه المخرجة في توظيف أسمائهن لتتلاءم مع كنه شخصياتهن تلك، لتدخل حينها وفي ظل إضاءة علوية صفراء الشخصيةُ السادسة في العرض بأسلوب كاريكاتوري ،وهي الجدة بملابسها البيضاء ، وتعبر عن رغبتها بالزواج وتشكو إلزامها البقاء في البيت/القصر منذ أربعة أعوام دون خروج منه.

وفقت مخرجة العرض، مفتاحي، التي تنتمي إلى المدرسة الكلاسيكية وباللجوء لمعالجة ورؤية إخراجية حداثوية بأسلوب ساخر، تذكرنا بالمخرج العراقي جواد الأسدي في معالجته لذات النص من خلال عمله «نساء السكسفون» ،إلا أنها استخدمت قدرات الممثلات العالية في الأداء التمثيلي والحركي التعبيري المميز، بخلق بنائين للعرض، فجاء البناء الخارجي معبراً عن النص الأصلي وما تعانيه المرأة من قمع وتزمت في ظل مجتمعات ذكورية سعت المخرجة خلاله لاستخدام دلالات

لفظية ومنها (صوتكن عورة) ، وحسية كثيرة أو بصرية لإبراز قباحاتها، فيما عكس البناء الداخلي إسقاطات سياسية مثلت فيها كل واحدة من بنات برناردا توجهاً سياسياً معيناً تجلى واضحاً في مشهد الديمقراطية ،وانتخاب رئيس للبيت. فعفيفة شكلت بتحفظها نموذجاً عن التيار الديني، فيما كانت وحيدة نموذج التيار الليبرالي، أما صابرة فهي رغم ميراثها الذي هو «الوطن» فهي مغلوبة على أمرها وأثقل كاهلها بالهم (الحدبة).

كما شكل البناء الداخلي دعوة التونسيين بشكل خاص والعرب عموماً لركوب قطار التاريخ، علاوة على إبراز وتعزيز قيمة الذات الفردية وسط مختلف التحولات التي تعيشها المجتمعات العربية.

جاء نص العرض المنطوق بالتونسية المحكية التي لم تخلُ من كثافة المفردات باللغتين الفرنسية والإنجليزية، من خلال منولوجات وحوارات حافظت على خصائص البنية الدرامية، رغم الإسقاطات والتعبيرات السياسية والكوميدية التي لم تخل من بنية النص.

وفقت المخرجة مفتاحي بتوظيف عناصر السينوغرافيا من ديكور وملابس وإضاءة، جاءت متغيرة ومتحركة وموزعة بحسب مقتضيات وسياقات العرض. فالملابس عبرت في مشهد العزاء بلونها الأسود عن الحزن، فيما استخدمت ملابس حمراء في مشهد آخر لتعبر عن الأنوثة الطاغية، بالإضافة إلى بعض الإكسسوارات ،وأبرزها الشعر الأحمر الذي كان على رأس «وحيدة» تعبيراً عن فتنة الأنوثة والتحرر.

وجاء استخدام الداتا شو (العرض البصري) باستحضار روح والدهن الراحل بشكل مشوه لتعظيم الصورة القبيحة عن الذكر/الرجل، في حين تجلت تلك السينوغرافيا باستخدام وتوظيف تلك الستائر الأسطوانية البيضاء ،بوصفها أعمدة القصر المهيب ،معبرة عن اتساعه وضخامة حجمه .وفي ذات الوقت شكلت غرفاً ضيقة للفتيات كأنها حجرات احتجاز، فهي جمعت مدلولين متناقضين في ذات الدالة وهو ما يسجل للمخرجة.

وتوج المشهد الختامي ذلك التوظيف المتقن للسينوغرافيا، حيث تساقط ما يشبه الثلج على البقعة التي تجمعت حولها نساء القصر في لحظة اعتراف فريدة بلحظاتها الغرامية ، معبراً عن حالة التطهر، فيما تتلوه لوحة سقوط فريدة على الأرض وموتها ، وحولها باقي شخصيات العرض في ذات البقعة في منتصف الخشبة، وفي ظل إضاءة زرقاء وشبه تعتيم لباقي أرجاء المسرح لمحاكاة ضوء القمر، وإضفاء للبعد الرومانسي الحزين.

وخرج العرض المسرحي «صدى الصحراء» من تأليف وإخراج عبدالكريم الجراح من إطار العلبة الايطالية إلى فضاء مكاني مفتوح ، ليستدعي حضارة الأنباط ،طارحاً ثيمته الرئيسة حول الوجود ورفض الإذعان لقوى الهيمنة والاحتلال ضمن رؤية طقسية ، طرقت مسالك الموروث الميثولوجي، وأعادت إحياء الذاكرة الزمكانية للمكان «البترا» وتاريخها التليد.

العرض الذي قدم في فضاء مبنى مديرية الفنون والمسرح ،وجاء نتاج التفرغ الإبداعي للمخرج، يتحدث عن الحملة الرومانية على مملكة الأنباط وعاصمتها «بترا» في عهد ملكها الحارث الرابع، الذي رفض سيطرة تلك القوة الاستعمارية

وهيمنتها على وجود شعبه ودولته ، بما تمثله من كينونة متفردة لها الحق في البقاء عزيزة ذات سيادة.

وفق المخرج بتوظيف مختلف أركان المبنى وأروقته الخارجية ،فيما حضرت العروض البصرية وتقنيات الصورة كبعد آخر في خلفية المشهد، تنقل مشاهد تم تصويرها في المدينة الوردية ، لتتساوق في بعد موازٍ لما كان يجري في مسرح فضاء المبنى المفتوح، إضافة إلى الثراء في تقنيات السينوغرافية من إضاءة وإيقاع موسيقي وكوريوغرافيا وإكسسوارات الليزر ، واستخدام النار والمشاعل والدخان والتراب والأزياء، التي شكلت جميعها أدوات تعبيرية ومكملة للنص المتين والمنسجم مع الطرح التاريخي والميثولوجي للحكاية ،والأداء التمثيلي لفريق العمل.

و جاء الأداء الذي تجلت فيه خبرة ووعي الفنان أشرف طلفاح المسرحية لهذه الأجواء المسرحية الطقسية ،وتميز كل من عيسى الجراح وإسحاق الياس، الذي يعلن عن ولادة فنان مبدع بحضوره الخلاق، متناسقاً عبر عن جهد كبير بذله المخرج والممثلون على حد سواء في إنجاز هذا العرض، الذي تعددت فيه اللوحات الفنية المختلفة ، لاسيما الحركية منها ،مع مراعاة التوزيع المتسق للممثلين ،الذي لم يخل بالتشكيل الحركي للممثلين في فضاء المسرح المفتوح ،فيما افتقد بعضهم إلى مرونة الحركة في الأداء الكيوروغرافي ،وهو ما يفتح الباب لإثارة مسألة إعداد الممثل بشكل جيد لهذا النوع من الأعمال الملحمية ،التي تتطلب العديد من اللوحات الراقصة.

وشارك في تمثيل الشخصيات أشرف طلفاح ، عيسى الجراح ، أريج دبابنة ، وإسحق إلياس، محمد الجراح ، عماد نايف ، إضافة إلى عبدالله علان، وحنين عوالي، وحنين خوري، وارابيلا ، وإبراهيم عنبر صافي.

ويستحضر العرض المسرحي الجزائري «الجميلات» من إخراج الفنانة صونيا، عن نص للكاتبة نجاة طيبوني، حكاية المناضلات الجزائريات اللاتي العديد منهن حمل اسم جميلة، بخطيه المتوازيين كاسم ومعنى، وعلى رأسهن جميلة بوحيرد، أثناء الاستعمار الفرنسي، لاسيما اللاتي تعرضن للتعذيب، ومن حكم عليهن بالإعدام، أو بالسجن المؤبد.

ويستهل العرض الذي يتحدث عن الفترة الزمنية خلال عام 1961 ، بأجمل مشاهده ،حيث دخول متبادل لخمس شخصيات تمثل أولئك «الجميلات» عن يمين الخشبة ويسارها بمصاحبة مؤثرات موسيقية ذات إيقاع حماسي مرتفع ،وهن يتبادلن خلال ذلك المعلومات والأسلحة ويرتدين أزياء عصرية بيضاء وحمراء وشعبية، تتنوع بين العباءة النسائية البيضاء والسوداء، فيما تتموضع في منتصف المسرح ملصقات كبيرة عليها وقائع صحف بالفرنسية، تتحدث عن أعمال مقاومة نفذتها أولئك الجميلات ضد الاحتلال الفرنسي، ليختتم المشهد الأول، الذي يليه تعتيم كامل، بدخول شخصيتي عسكريين فرنسيين عن جانبي الخشبة يلتقيان في منتصفها، يتجهان نحو الملصقات يزيلانها لتكشف عن ديكور معدني يمثل سجناً ،جاء أقرب ما يكون إلى قلعة حصينة لها بابان عن اليمين واليسار، وتعلوها منصة وأسلاك شائكة، فيما تستمر المؤثرات الموسيقية التي يغلب عليها ريتم موسيقى الراي بمصاحبة مؤثر صوتي نسائي ، تشدو كل منهن باسم «جميلة»، فيما مؤثر صوتي آخر لرجل يمثل المحقق الفرنسي الذي يردد سؤاله «الاسم» ليجيب عليه الصوت النسوي «جميله» فيرد عليهم «جريمة» ،ليشكل ذلك لحظة الدفع للعرض معلناً عن بدء المشهد الثاني، حيث تبدأ الإضاءة تعلو تدريجياً، لتكشف عن «الجميلات» شخصيات العرض الرئيسة وهي تقبع خلف

خمس قطع متحركة لعوارض قضبان معدنية شكلت زنزانات ذلك السجن ،ويرددن باللهجة الجزائرية وبتعبيرات جسدية منولوجات وديالوجات عن «جميلة» وبطولاتها وكفاحها ودورها الوطني في التصدي للاحتلال الفرنسي، والاعتزاز بمشاركة كل واحدة منهن في حرب التحرير، رغم ما يواجهنه من أهوال التعذيب في المعتقلات، ويسترجعن فيها آلامهن، وبطولاتهن، وأحلامهن.

وفقت المخرجة في العرض الذي استمر أكثر من ساعة، في توظيف أداء الممثلات الذي جاء قوياً ومعبراً، حيث استطاعت الممثلات نقل أجواء التعذيب من وراء القضبان على يد المستعمر، لاسيما أنَّ الجميلات تحدين الحارس الفرنسي، في الزنزانة عبر تناول كفاح وتضحيات عدد من المناضلات الجزائريات من أمثال فضيلة سعدان عام 1956، وجميلة بوحيرد، ولالة فاطمة نسومر وصليحة ومليكة بنت حسين وغيرهن، عبر تمرير السلاح والرسائل للفدائيين، مثلما عملت «الجميلات» في العرض على استذكار نضال المرأة في جبال «الأوراس».

النص المنطوق للعرض جاء في معظمه بالمحكية الجزائرية ، وهو ما جعل المتلقي غير الملمّ باللهجة، يواجه صعوبة في فهم الحوارات والمنولوجات السردية التي جاءت في معظمها ريبروتواراً خطابياً لجهة الميلودراما، بالإضافة إلى استخدام العديد من المفردات الفرنسية ، إلا أن المخرجة وفقت في توظيف الغناء الجماعي والسولو الذي جاء حيناً بالفصحى مثل أغنية «تحيا بلادي الحرة» و«الله اكبر أنا عربي مسلم» و«صباح الخير يا بلادنا الحرة» التي جاءت في المشهد الختامي، بالإضافة إلى مقطع عن الشهداء بالأمازيغية.

حمل النص غير المنطوق العديد من الدلالات المسرحية ،التي عبرت عنه الملصقات ولغة الجسد والأداء الحركي المنفرد والجماعي للممثلات، والتشكيلات الحركية الراقصة بمصاحبة العوارض المعدنية، ومن خلال لوحات أعادت استدعاء تنفيذ عمليات المقاومة، أو استخدام قبضة اليد المرفوعة للأعلى دلالة عن القوة ومواجهة وتحدي الاستعمار، أو مشهد كتابة الرسائل إلى أمهاتهن، علاوة على الميزانسين الذي جاء موفقاً من حيث انتشار الممثلات وتوزعهن على الخشبة بزوايا هندسية مدروسة ومرئية للجمهور، ساهم بشحذ خيال المتلقي ودمجه بأجواء تلك اللوحات والمشاهدة

ساهمت السينوغرافيا المميزة، بإثراء المشهد البصري للعرض المسرحي، بدءاً من الملصقات والمقاعد الخمسة وقطع العوارض المعدنية المتحركة، التي تعددت استخداماتها ودلالاتها

المكانية، فحيناً تمثل زنزانات السجن وباحة المساجين، وحينا آخر تستخدم في الأداء الحركي الراقص الذي زاوج في اعتزازهن بالنضال رغم المعتقل، وتارة أخرى تستخدم لتشكل الحجرة التي كانت المناضلات يخططن فيها لعملياتهن، إضافة إلى التعبير عن الجزائر الوطن، مروراً بأزياء المناضلات في المشهد الاستهلالي وزي السجن الرمادي، والأثواب البيضاء الاحتفالية التي تظهر بها الممثلات في المشهد الختامي احتفالاً بالاستقلال، كأنهن عرائس الوطن وتعبيرًا عن الطهارة والعفة، وبأيديهن باقات ورد حمراء موشحة بشرائط خضراء مثَّلت علم الجزائر.

أما المؤثرات الصوتية في العرض الذي احتوى على مختلف عناصر الفضاء المسرحي رغم أنه عانى من غياب الخيال المسرحي، فقد جاءت منسجمة مع سياق المشاهد واللوحات ومعبرة عنه، حيث أصوات المدفع والرصاص والمقصلة، والغناء والموسيقى الوطنية والحماسية والتراثية ، فيما الإضاءة التي تسيدت بلونيها الأبيض والأصفر كانت متحركة ومتغيرة بمستوياتها ،وإن كان شبه التعتيم غلب على معظم مشاهد المسرحية.

وشارك في أداء الشخصيات ليندة سلام، وليديا العريني، وهواري رجاء، ومنى بن سلطان، وحنيفي آمال.

واختتم المهرجان مسرحياته بالعرض المونودرامي «النجمة والهيكل» للمخرج خالد الطريفي عن نص للفنان شايش النعيمي الذي أدى فيه شخصية العمل ، وذلك على مسرح هاني صنوبر.

وتناولت المسرحية التي لم تبتعد عن أسلوب الفرجة الشعبية الحكائي الذي تتوالد فيه القصص وتتوالى في الزمان والمكان والأحداث المختلفة ، متكئة على المنولوجات المسترسلة والأداء المتميز والمفعم بالحيوية للفنان النعيمي، لتنسج في تراكمها البنائي ثيمتها الرئيسة، التي تعرض لانكسارت الإنسان العربي ، معبرة عن هواجسه وإرهاصاته وأحلامه، وحالة النزاعات والاشتباك المجتمعي الراهن، وغياب القيم النبيلة التي كانت تؤطر أفراده، علاوة على العديد من الإسقاطات السياسية للراهن المحلي والعربي.

ويستحضر العرض الذي يستهل بإضاءة بيضاء تنبعث من عمق الخشبة باتجاه المسرح، حيث تظهر شخصية العمل التي تحمل متاع ترحالها عبر الزمان والمكان ، ويجسدها الفنان النعيمي متموضعة في منتصف الخشبة ، في ظل إضاءة بيضاء

علوية مسقطة عليه، حيث قطعة ديكور عبارة عن قاعدة لها أربعة أعمدة أو قضبان تخرج من زواياها، ليجري اتصالاً هاتفياً مع والدته، في سياقاته، تاريخ الآباء والأجداد وقيمهم النبيلة وبطولات الشهداء وجغرافيا والأمكنة الأردنية بجذورها الضاربة في التاريخ ورموزه ،مثل مؤاب ووادي فينان وعين غزال وكموش وسالومي وميشع وعناتا الأولى، ومعارك الجيش العربي الأردني في الدفاع عن القدس وغيرها.

وحمل النص المنطوق الذي تنقل بين الفصحى والعامية، العديد من المقاربات بين الماضي والحاضر والإسقاطات السياسية، حيث في اتصال هاتفي مع والدته «المفترضة» تقول شخصية العمل «لسه بتقولي يا ريت سجلت عسكري، هو ما حدا بخدم الوطن غير العسكري؟؟ ما حدا متذكر كرت الذخيرة غيرك.. يمه نسيوها.. نسيوها»، فيما عبر النص غير المنطوق الذي جاء من خلال الأداء الجسدي أو رموز الإكسسوارات المختلفة عن العديد من المحمولات الموازية، ومنها لوحة القفز فوق شمعة موضوعة على الأرض، كناية عن طقس من الموروثات للتبارك والتمني بالخير والقبول، والعلم الأسود الذي عليه أثر لـ22 كف يدٍ معبراً عن الأقطار العربية .

جاءت السينوغرافيا ضمن رؤية الطريفي الإخراجية متكئة على قطعة ديكور من عمودين جرى معظم اللعب المسرحي في محيطهما ،وتوظيف عدد من الإكسسوارات المرافقة، بالإضافة إلى الإضاءة المتحركة والمتغيرة الألوان والمستويات بحسب سياق اللوحات والمؤثرات الموسيقية، لتشكل حيزاً وبعداً آخر للفضاء والفعل المسرحي، لاسيما في توالي الحكايات ،واستدعاء الشخصيات والرموز التاريخية .

المخرج ديفد لين والممثل انطوني كوين خلف الكاميرا

فيلم «لورنس العرب»
معلم سينمائي بنكهة أردنية

محمود الزواوي / الأردن

يحتل فيلم "لورنس العرب" (Lawrence of Arabia) (1962) المرتبة السابعة في قائمة معهد الأفلام الأميركي لأفضل 100 فيلم أميركي، والمرتبة الأولى في قائمة هذا المعهد لأفضل عشرة أفلام ملحمية. ويرى كثير من النقاد أن فيلم "لورنس العرب" هو أعظم ما قدّمه للشاشة أبرز المخرجين السينمائيين البريطانيين وأشهر مخرجي الأفلام الملحمية ديفيد لين، بما في ذلك رائعته السينمائية "الجسر على نهر كواي" (1957). ويؤكد هذه الحقيقة ترتيب فيلم "لورنس العرب" في المركز السابع في قائمة معهد الأفلام الأميركي، مقارنة بالمركز السادس والثلاثين لفيلم "الجسر على نهر كواي" على تلك القائمة. وقد فاز كل من هذين الفيلمين بسبع من جوائز الأوسكار، بينها جائزتا أفضل فيلم وأفضل مخرج.

يشار إلى أن فيلم "لورنس العرب" يعتبر فيلماً أميركياً – بريطانياً مشتركاً، كما هو الحال بالنسبة للكثير من الأفلام التي قام بإخراجها مخرجون بريطانيون وهيمن عليها ممثلون بريطانيون. ويقدّم فيلم "لورنس العرب" مثالاً على هذا التداخل الأميركي – البريطاني في الإنتاج السينمائي، وهو من إنتاج المنتج الأميركي سام سبيجيل.

تستند أحداث وشخصيات فيلم "لورنس العرب" إلى كتاب "أعمدة الحكمة السبعة" الذي تغيّر من عنوانه الأصلي "ثورة في الصحراء" والذي قام بتأليفه الضابط والمغامر البريطاني تي. إي. لورنس عن حياته وذكرياته مع القبائل العربية خلال الحرب العالمية الأولى. ويقدم الفيلم عرضاً مثيراً لحياة لورنس الذي يجمع بين شخصية معقدة وغامضة وطبيعته المتمردة والغريبة وولع بالصحراء، وكيف نجح في توحيد القبائل العربية وقيادتها ضد الأتراك حلفاء الألمان وأعداء البريطانيين في الحرب العالمية الأولى. وساعدت المعلومات الواسعة التي تعلمها لورنس في جامعة أكسفورد عن سياسة وثقافة الشرق الأوسط وتعلمه اللغة العربية على العيش مع العرب والتكيف مع حياة الصحراء.

ويركز فيلم "لورنس العرب" على أربعة أحداث رئيسة في حياة لورنس تقدّم للمشاهد عن طريق استخدام أسلوب العرض الارتجاعي بعد أن تبدأ القصة من نهايتها بمقتل لورنس في حادث دراجة نارية في بريطانيا في أواسط العام 1935 حين كان في سن الخامسة والأربعين. وهذه الأحداث أو المراحل هي عبور القبائل العربية بقيادة لورنس الصحراء واحتلال ميناء العقبة الاستراتيجي من الأتراك، وإلقاء الأتراك القبض على لورنس أثناء تقدمه مع القوات العربية اعتقاداً منهم بأنه شركسي وتعرضه للتعذيب والاغتصاب، والقتل الوحشي للقوات التركية المنسحبة بأوامر لورنس، وسقوط مدينة دمشق ونهاية حلم الوحدة العربية الذي كان يراود لورنس وإصابته بخيبة الأمل بعد أن يدخل القادة السياسيون البريطانيون الساحة وتظهر نواياهم وخططهم الاستعمارية على حقيقتها. ومن

مشهد من فيلم لورنس العرب ١٩٦٢

مشهد من فيلم لورنس العرب ١٩٦٢

خلال عرض قصة الفيلم الذي يستغرق أكثر من 3،5 ساعة يقدّم الفيلم دراسة لشخصية بطل الفيلم لورنس الذي يتحول أمام أنظار المشاهدين إلى بطل وأسطورة.

ويتميز فيلم "لورنس العرب" بجميع مقومات العمل السينمائي المتكامل التي تقترن بأفلام ديفيد لين الذي أخرج 18 فيلماً على مدى أكثر من 40 عاماً وفاز بجائزة الأوسكار لأفضل مخرج ولأفضل فيلم مرتين عن فيلمي "لورنس العرب" و"الجسر على نهر كواي". وتميزت جميع أفلام المخرج ديفيد لين ببراعة وقوة السرد السينمائي الذي أسهم في النجاح الفني والتجاري لتلك الأفلام.

وقد جند المخرج ديفيد لين لفيلم "لورنس العرب" مجموعة فذة من المواهب الفنية التي تعاون معها كلياً أو جزئياً قبل وبعد فيلم "لورنس العرب"، ومنهم كاتب السيناريو روبرت بولت في باكورة أعماله السينمائية، والموسيقار الفرنسي موريس جاري مؤلف الموسيقى التصويرية ذات اللحن المعبر والمميز، والمصور البريطاني فريدي يونج في واحد من أفضل إنجازات التصوير السينمائي. وقد نجح هذا المصور في نقل المشاهد الصحراوية بصورة شاعرية تنبض بالحياة، بحيث ظهرت الصحراء كواحدة من الشخصيات الرئيسة لفيلم "لورنس العرب".

كما جند المخرج ديفيد لين لفيلم "لورنس العرب" مجموعة من الممثلين القديرين الذين قاموا في هذا الفيلم بطائفة من الأدوار المميزة، وفي مقدمتهم بطل الفيلم بيتر أوتول الذي تقمص شخصية لورنس وبعث فيها الحياة في أول فيلم قام ببطولته بعد قيامه بأدوار مساعدة في ثلاثة أفلام وظهوره في ثلاثة مسلسلات تلفزيونية وشهرته كممثل مسرحي شيكسبيري. وقد وقع اختيار المخرج ديفيد لين على الممثل الإيرلندي بيتر أوتول بعد أن تم ترشيح كل من الممثل الأميركي مارلون براندو والممثل البريطاني ألبيرت فيني قبل ذلك لأداء دور لورنس. إلا أن الممثل مارلون براندو رفض هذا الدور، قائلاً إنه لا يرغب في قضاء عامين من عمره على ظهر الجمال.

وأسند دور الأمير فيصل في الفيلم للممثل البريطاني المخضرم أليك جينيس الذي رافق المخرج ديفيد لين عبر مسيرته السينمائية وظهر في معظم أفلامه، ابتداء بفيلم "توقعات عظيمة" في العام 1946 وانتهاء بفيلم "عبور

إلى الهند" في العام 1984، وهو آخر أفلام المخرج ديفيد لين. ويعدّ تقمص الممثل أليك جينيس لشخصية الأمير فيصل واحداً من أقوى أدواره السينمائية، وقد حرص هذا الممثل على التحول في مظهره إلى شبيه طبق الأصل للأمير فيصل، حتى إن بعض المواطنين العرب المحليين الذين عرفوا الأمير فيصل خلطوا بين أليك جينيس والأمير فيصل. ومن الأدوار المتميزة العديدة في فيلم "لورنس العرب" تجسيد الممثل القدير أنثوني كوين لشخصية الزعيم القبلي الأردني عودة أبو تايه بشكل مثير للدهشة في واقعيته، وهو دور رشح عنه لجائزتي الكرات الذهبية والأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون، وأداء الممثل عمر الشريف لدور الشريف علي الذي عاد عليه بترشيح لجائزة الأوسكار.

وكان فيلم "لورنس العرب" أول فيلم غربي يظهر فيه الممثل عمر الشريف بعد النجاح الكبير الذي حققه في السينما المصرية. وبين ممثلي الفيلم الآخرين كل من الممثل البريطاني جاك هوكنز في دور الجنرال إدموند أللينبي والممثل الأميركي هوزيه فيرار في دور ضابط تركي والممثل الأميركي آرثر كنيدي في دور الصحفي الأميركي جاكسون بينتلي الذي يمثل في حقيقة الأمر دور الصحفي الأميركي الشهير لويل توماس الذي جلب الشهرة الإعلامية للورنس عن طريق مقالاته الصحفية ، والممثل المصري جميل راتب في دور الشاب البدوي ماجد.

ويشتمل اختيار الممثل عمر الشريف للظهور في فيلم "لورنس العرب" على أكثر من مفارقة. ففي العام 1960، حين كان المخرج ديفيد لين يعدّ لإنتاج فيلم "لورنس العرب"، أرسل خطاباً إلى الفنان المصري علي الزرقاني مندوب مكتب الفنانين بمصر، الذي كان على صلة بنجوم هوليوود، وطلب منه ترشيح ممثل مصري ليقوم بدور الزعيم البدوي الأردني عودة أبو تايه في الفيلم، ووقع الترشيح على الممثل رشدي أباظة الذي طلب منه لقاء الطاقم الفني البريطاني الخاص بفيلم "لورنس العرب" لإجراء الاختبارات اللازمة، إلا أن رشدي أباظة رفض إجراء مثل هذه الاختبارات، وقال للطاقم الفني البريطاني "لي أفلام في السينما شاهدوها لتعرفوا لماذا تم ترشيحي لهذا الدور". وكان رشدي أباظة يجيد عدة لغات، وكان يشترط على الممثل المرشح للدور أن يكون مجيداً للغة الإنجليزية. وعندما رفض رشدي أباظة الشروط المعروضة عرض الأمر على الممثل عمر الشريف الذي تقدّم فوراً للاختبارات واجتازها جميعاً كاختبار اللغة والكاميرا والإلقاء لتفتح له بوابة النجومية في السينما العالمية. ولكن بعد إجراء اختبارات المكياج على عمر الشريف في شخصية عودة أبو تايه وجد عدم مناسبته للدور، فتم استبدال دور عودة أبو تايه بدور الشريف علي للممثل عمر الشريف ،وأسند دور عودة أبو تايه للممثل الشهير أنثوني كوين. كما طلب من عمر الشريف استئصال الشامة التي كانت تظهر تحت عينه اليمنى في الأفلام المصرية، وقام بذلك بالفعل ليكون مناسباً لدور الشريف علي.

وعرض فيلم "لورنس العرب" خلال السنوات اللاحقة في ثلاثة مهرجانات سينمائية، هي مهرجانات برلين ونيويورك وتايبي. وفاز الفيلم بسبع وعشرين جائزة سينمائية، وهيمن الفيلم على الأفلام المرشحة والفائزة بجوائز الأوسكار في

نجوم فيلم لورنس العرب ١٩٦٢

العام 1962، فقد رشح لعشر من تلك الجوائز وفاز بسبع منها، هي جوائز أفضل فيلم ومخرج للمخرج ديفيد لين، وأفضل تصوير وموسيقى تصويرية ومونتاج وإخراج فني – هندسة ديكور وهندسة صوت. ورشح كل من الممثلين بيتر أوتول وعمر الشريف لجائزتي الأوسكار لأفضل ممثل في دور رئيس ولأفضل ممثل في دور مساعد، على التوالي، وذلك دون أن يفوز أي منهما بالجائزة. يشار إلى أن الممثل بيتر أوتول رشح عبر مشواره السينمائي الطويل لجائزة الأوسكار ثماني مرات دون الفوز بها، وهو صاحب الرقم القياسي بين الممثلين في عدد الترشيحات لجائزة الأوسكار دون الفوز بها، ولكنه منح جائزة أوسكار فخرية في العام 2003 تكريماً لإنجازاته السينمائية لمدى الحياة. كما رشح فيلم "لورنس العرب" لست من جوائز الكرات الذهبية وفاز بأربع منها لأفضل فيلم درامي ومخرج وتصوير، وفاز عمر الشريف بجائزة الكرات الذهبية لأفضل فيلم في دور مساعد. وفاز الفيلم بأربع من جوائز الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون لأفضل فيلم بريطاني وأفضل فيلم من أي مصدر وأفضل ممثل لبيتر أوتول وأفضل سيناريو. كما فاز الفيلم باثنتين من جوائز المجلس القومي الأميركي لاستعراض الأفلام السينمائية لأفضل مخرج للمخرج ديفيد لين، وأفضل عشرة أفلام. وتم تكريم فيلم "لورنس العرب" في العام 1991 بضمه إلى سجل حفظ الأفلام الأميركية الكلاسيكية في مكتبة الكونجرس الأميركي بواشنطن.

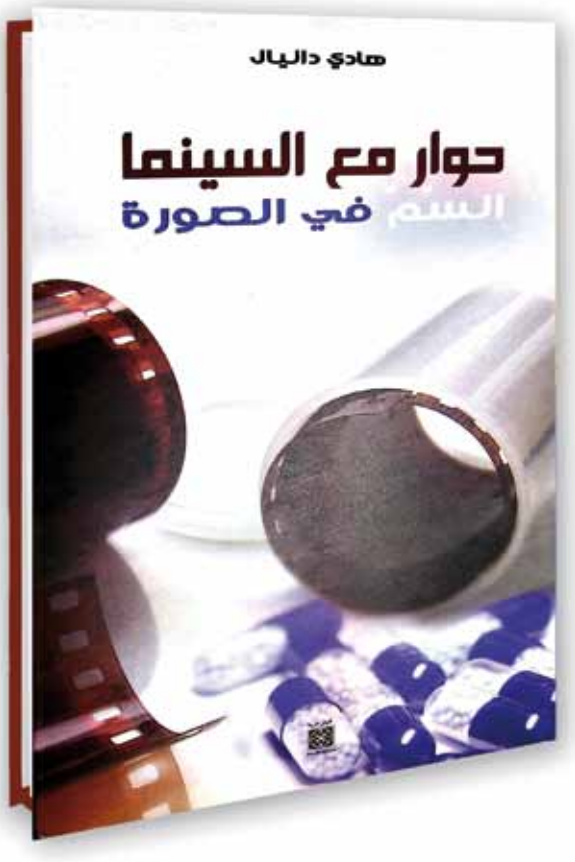
ومن المفارقات أن أداء الممثل بيتر أوتول في فيلم "لورنس العرب" يحتل المرتبة الأولى في قائمة مجلة بريميير الفنية الأميركية لأعظم 100 أداء في تاريخ السينما الأميركية، مع أنه لم يفز عن هذا الدور بجائزة الأوسكار لأفضل ممثل في دور رئيس. ويحتل المرتبة الثانية في هذه القائمة الممثل مارلون براندو عن دوره في فيلم "في رصيف الميناء" (1954)، كما تحتل المرتبة الثالثة الممثلة ميريل ستريب عن دورها في فيلم "خيار صوفي" (1982).

وقد أنفق المنتج السينمائي الأميركي سام سبيجيل بسخاء على إنتاج فيلم "لورنس العرب" الذي بلغت تكاليف إنتاجه 15 مليون دولار، وهو مبلغ ضخم بالنسبة لأفلام العام 1962، وبلغت الإيرادات العالمية الإجمالية للفيلم 70 مليون دولار. ويرى المخرج السينمائي الشهير ستيفين سبيلبيرج أن تكاليف إنتاج الفيلم البالغة 15 مليون دولار تعادل 285 مليون دولار بالقيمة التضخمية في هذه الأيام. يشار إلى أن فيلم "لورنس العرب" هو الفيلم المفضل لدى المخرج ستيفين سبيلبيرج، علماً أنه أخرج العديد من روائع الأفلام السينمائية وفاز بما مجموعه 151 جائزة سينمائية بينها ثلاث من جوائز الأوسكار وثلاث من جوائز الكرات الذهبية.

وتم تصوير جزء كبير من مشاهد فيلم "لورنس العرب" في الأردن، ومن المواقع الأردنية التي صورت فيها هذه المشاهد: وادي رم ومعان والجفر وجبال الطبيق. وكان الملك الحسين رحمه الله يتردد على مواقع تصوير مشاهد الفيلم، وقدّم لواء من الجيش العربي للقيام بدور الجنود في الفيلم، مشيراً إلى أهمية قيام عناصر عسكرية بدور الجنود في فيلم "لورنس العرب". وتكرر ذلك في المغرب الذي صورت فيه أيضاً مشاهد من الفيلم، حيث اشتركت قوات مغربية في المشاهد الحربية للفيلم. وصورت مشاهد أخرى من فيلم "لورنس العرب" في إسبانيا وبريطانيا والولايات المتحدة. وصورت في إسبانيا مشاهد الهجوم على العقبة الأردنية، واستخدم في مشاهد الهجوم 450 حصاناً و150 جملاً.

وتم الإعداد لفيلم "لورنس العرب" على مدى عامين قبل بدء تصوير مشاهده الخارجية في الأردن والمغرب وإسبانيا، والتي استغرقت 14 شهراً. وقد سبق كل ذلك محاولة لإنتاج هذا الفيلم في العام 1953، بحيث يقوم النجم السينمائي الشهير جون وين بدور لورنس، إلا أن ذلك لم يتحقق نتيجة لعدم توفر الدعم المالي اللازم لإنتاج الفيلم في ذلك الوقت.

وقد قاطعت بعض الدول العربية فيلم "لورنس العرب" اعتقاداً بأن الفيلم لم يكن منصفاً لها. إلا أن الممثل عمر الشريف أكد عكس ذلك، وقام بعرض الفيلم أمام الرئيس جمال عبد الناصر لإثبات ذلك، وعبّر الرئيس عبد الناصر عن إعجابه بالفيلم وسمح بعرضه في مصر، حيث حقق نجاحاً كبيراً. يشار إلى أنه تم تصوير نسخة جديدة لفيلم "لورنس العرب" في العام 1989، وتم تسجيل الحوار لبعض المشاهد المفقودة بمشاركة عدد من ممثلي الفيلم الأصليين، بمن فيهم الممثل بيتر أوتول ومشاركة ممثلين آخرين تشبه أصواتهم أصوات ممثلي الفيلم الراحلين. ويعدّ فيلم "لورنس العرب"، الذي يبلغ طوله 227 دقيقة، أطول فيلم يقدّم حتى تاريخ إنتاجه بدون صوت نسائي، حيث إن النساء اللاتي يظهرن في الفيلم لا ينطقن كلمة واحدة.



كتاب هادي دانيال

حوار مع السينما: السّمّ في الصورة

"جدل الصورة السينمائية في الثقافة العربية"

سليم النجار / الأردن

حوار صاخب بين الصورة السينمائية والبشر تقرأه حين تشاهد كتاب هادي دانيال "حوار مع السينما"(*). قدرة مدهشة على إعادة صياغة ما يراه الإنسان بعينه في الأماكن وأطلال المدن والقرى. إعادة صياغة حتى لوجود البشر بأجسادهم الحية. حوار مع الصورة السينمائية، وتبادل مدهش للمواقع بين العين والصورة . ففي اللحظة التي يفقد فيها البشر إنسانيتهم يؤنسن هادي دانيال الصورة ويجعلها تنطق بأثر الزمان على المكان، وكأنها جدلية الحياة والموت، السكون والحركة. الصورة السينمائية والسينما معشوقته الأولى، يقرأ ويكتب، يبدع ويتأمل، ثم ينسج من سيناريو الفلم والصورة لوحات كقصائد شعر تتغنى بهذا الجو الصامت بما يثريه. يرى الصورة أمامه، الفضاء الرهيب، صمت الكون الذي يلف المكان، وخط التماس مع الأفق الرحيب، حيث اللازمان واللامكان، ويتداخل الحلم ممتزجاً بالحقيقة والواقع في الخيال – فتبدأ شرارة الإبداع وتتداعى الصور والأخيلة. ويتجول هادي مع دروب الصورة السينمائية وأطلالها، يستنطقها، ويفتش عما تحويه من أسرار وطلاسم وأحداث.

ذلك هو هادي دانيال الذي يحاور الصخب والسكون، الصورة والبشر، ليعيد استقراء الواقع والسينما. استطاع هادي أن يقوم بإسقاطات على الواقع المعيش حيث صراع البشر وغلظة المشاعر والتحجر الذي أصاب الإنسان.

استطاع بأفكاره ورؤيته النقدية أن يصوّر لنا الحنين والنوستالجيا التي تدفعه دفعاً للبحث عن أرواح من كان يعمر مدننا وقرانا. رغب من خلال جدلية قراءته لفلم "أحلام المدينة"(**)، "هموم وأوهام"(1)، أن يستنهض التاريخ والجذور، كأنه يشعر أن الوقت قد حان ليستصرخ روح الإنسان العربي السوري التي نسجت ذلك التاريخ. هي محاولة لاستصراخ الحياة مرة أخرى في تلك الأماكن.

ويقول في ذلك دانيال: [عنوان الفيلم (أحلام المدينة) والمدينة ليست بيوتاً وحجارة، أشجار وشوارع وسماء، ونهر محني الظهر فحسب، إنها الناس أساساً، واقعهم الاجتماعي الاقتصادي والسياسي... وعلاقاتهم التي تنفصم أو تتحد تحت وطأة الواقع القاسي. ولكل منهم أحلامه الصغيرة إلا أن حلماً كبيراً بينهم (الوحدة) التي ما إن ارتطمت بفظاعة الواقع (الصلب) حتى بدأت تتكشف عن وهم... هذا ما لم تقله الكاميرا مباشرة... لكن المشاهد ولو كان قليل الذكاء سيصل إليه(2).

هادي دانيال

البناء المونتاجي

لقد انجذب دانيال في كتابه: "حوار السينما – السّمّ في الصورة" إلى مناقشة المونتاج، خاصة في الفيلم الروائي "المخدوعون"(***)، للمخرج المصري توفيق صالح، فالمعروف أن المونتاج بحد ذاته يحمل بناء إثارياً متكاملاً، وخاصة فيما يسمى بالمونتاج التعبيري والإيديولوجي ،فمعرفة أننا نشاهد عملاً سينمائياً ؛أي سلسلة من العلامات تجعلنا بالضرورة نفكك الانطباعات السينمائية، ونجعل منها علامات ذات مغزى، ومن هنا عملية ربط لقطات معينة وإعادة تفكيكها وتجميعها من جديد لكي تخلق من انطباعاتنا معاني معينة تعتمد على الشفرة المشتركة ؛أي المحمولات الثقافية التواصلية بين المخرج والمشاهد.

فيلم "المخدوعون" مأخوذ عن رواية الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني "رجال في الشمس"، ويرصد الفيلم العلامات بين حكاية ثلاثة رجال فلسطينيين من "مخيمات اللجوء"، وعلاقاتهم فيما بينهم.

ويؤكد هادي دانيال، أن مونتاج الفيلم القائم على التذكر، هو صرخة في الوجدان العربي؛ إذ يقول: [ولا يخفى على قارئ أو مشاهد أن (كنفاني) و(صالح) يدينان من خلال هذا الفيلم

العجز العربي الذي يمثل "أبو الخيزران" الخصي الذي يتاجر بعذابات الفلسطينيين، إلا أن الفلسطيني في هذا الفيلم هو فلسطيني اللجوء الذي يطالبه العجز العربي بأن يتحرك ويدق جدران الخزان[3].

أسلوب بناء الحوار والعلاقة بين الصوت والصورة:

فالحوار نفسه، الذي يتم بلغة المتفرج يحتوي على مضامين دلالية؛خاصة القوالب الثقافية المرتبطة بهذه اللغة، ومن هم بأنظمتها العلامية ، وهناك إلى جانب ذلك توزيع المضمون الدلالي بين الجملة المنطوقة والكادر البصري ،الذي قد يكون متوافقاً أو عارضاً لنقضه، أو فاتحاً لأفق آخر للفهم، كما أن حركة الممثل أثناء الحوار تضيف بعداً آخر إما تحمل دلالة لا يمكن التقاطها من المنطوق اللفظي أو تضيف إليه، وكل ذلك يتوقف على عملية الإدراك والاتصال ،التي تقوم فيها العلامات بدور رئيسي.

ويكشف دانيال عن هذا الوعي، عندما يدرك أهمية الاتصال، المرتبطة بالإشارة وحركة الممثلين؛ إذ يوضح قائلاً: [أرادوا الهجرة إلى الكويت بحثاً عن عمل وأملاً في تحصيل ثروة تقيهم أذى الحاجة ووجع الجوع، ولأنهم فلسطينيون فهجرتهم ستكون غير شرعية ومقابل مبلغ مهم من المال، يدفع إلى سائق شاحنة عربي جداً يدعى "أبو الخيزران"، يحشر الفلسطينيين في خزان شاحنته، وفي قلب الصحراء يغلق الخزان عليهم[4].

هنا يدعو دانيال للتأمل من خلال ما ذكره آنفاً، المخيلة، أهمية الإضاءة، من خلال إشارة الخزّان الذي أغلق على الفلسطينيين، ومن الطبيعي أن يتخيل المشاهد صور الظلام في هذا الخزّان المغلق، والتي تتعلق بالمحمولات الدلالية لمفهوم النور والظلام، وللدرجات المختلفة من الضوء؛ وهي ترتبط ليس فقط بالنظام الإيكولوجي بل وبمجمل النظام الثقافي المرتبط به ، فدلالات الإظلام تختلف من مجتمع لآخر. كما أن شدة سطوع الضوء يحمل بحد ذاته دلالة معينة.. مرتبطة بمخزون الثقافة البصرية. وبالمثل تحمل درجة حرارة اللون وتنوعاته تعبيراً عن محمولات مختلفة.

عناصر إضافية

كما أن هناك إلى جانب ذلك عدداً من العناصر ذات الإمكانيات الدلالية في التقنيات السينمائية، التي طرحها دانيال في قراءته لفيلم "المخدوعون" ؛ إذ أكد أن هذه التقنيات تشكل في مجموعها زخم العمل السينمائي وتسهل عملية نقل المعنى من خلال تدعيم العناصر الدلالية الرئيسة في العمل الفيلمي.

ونؤكد هنا على مركزية الجمهور، في المدخل الدلالي لجماليات السينما، فالجمهور في هذا المدخل ليس معطى خارجياً، ولا عاطلاً أو ثابتاً، فهو يستحضر إلى ذات النظرية والرؤية الفيلمية والدلالية منذ البداية، وهو في هذه الحالة ليس مجرد مشاهد يرحل بعد أن ينقضي العرض، وقد حصل على إثارة وقتية أو نصيحة أو درس، وإنما هو موضوع للتحويل والذات المتعلقة بها فعل التحويل، والأداة الفاعلة في هذا التحويل. إن المدخل الدلالي لا يخاطب جمهوراً خارجياً ومحايداً، ولا يملأه كإناء فارغ، وإنما يدعوه للتحول، وهذه الدعوة هي في الوقت نفسه جزء من ثقافته أن على الدعوة ليست خطاباً لغوياً فحسب، ولا هي مجرد شروح على رسالة الفيلم، فالدعوة تتم بالفعل عبر وسائط دلالية يستطيع المتفرج أثناء حل شفراتها المتضمنة في كافة طاقات الفن السينمائي، وأبعاده ووسائله، أن يكشف وأن يختار الإجابة وأن يواصل عملية البحث.

هذا ما ذهب إليه هادي دانيال عند حديثه عن فيلم "القدس في يوم آخر"[****] للمخرج هاني أبو أسعد الذي موله الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، باحثاً عن الدلالة، التي ليست منبتة الصلة بالمدخل الدلالي، فعملية إعطاء الدلالة ليست ترجمة

معجمية للمعاني من الرموز أو العلامات الأيقونية أو المؤشرات، وإنما هي في الحقيقة عملية توليد، فاستدعاء المعاني لا يتم من خلال ذاكرة مصنعة بكل مدونات العلامات والمعاني، وإنما هي عملية دعوة الناس إلى إخفاء المعاني المستمدة من تجربتهم ، التي تعززها ثقافتهم، وخيالهم النشيط يزود ثقافتهم باكتشافات جديدة، وبالتالي تحولها أو تغير تركيبها هي ذاتها، وتحتل الثقافة هنا مكانة متميزة لا باعتبارها منهلاً للمعاني التي يتم استدعاؤها ميكانيكياً لفك شفرة الرموز والعلامات والمؤشرات الكامنة في الوسائط والطاقات الفيلمية فحسب، بل باعتبارها الحل الذي يحيل الجمهور من موضوع إلى ذات فاعلة. وفي هذا السياق يقدم دانيال رؤيته الدلالية في قراءته لفيلم (القدس في يوم آخر) قائلاً: [السخرية من الاحتلال في مشهد فجَّر خلاله الجنود كيساً بلاستيكياً نسيته البطلة عندما كانت تنتظر صديقتها التي حملت إليها ثوب الزفاف، وحضور الانتفاضة برمزها الأساس: الطفل الذي يرمي الجنود بالحجارة، وحكاية الحب التي يعيق الاحتلال نموها ويخدش بهجتها[5].

إن هذا المقترح الدلالي لا يمدنا فقط بمدخل مناسب لفهم طبيعة السينما القومية، ولكنه يساعدنا أيضاً في البحث عن بعض ملامحها التي أنجزتها السينما المصرية عبر تاريخها الطويل، إذ إنه من المؤكد أن الروح القومية المتجذرة داخل بعض المبدعين السينمائيين، كان لا بد وأن تعزز ولو جزئياً بعض الشفرات أو أنظمة التعبير، رغم أن الصورة قد تكون أكثر تعقيداً في حالة السينما العربية، لأنه يصعب القول إنها كونت تقاليد تكفي لتخلق نظاماً أو أنظمة علامية متكاملة، مما يجعلها تتمتع بنظام لغوي سينمائي متمايز.

لا شك في أن هذا الكتاب يغني عن قراءة العديد من الكتب التي تناولت الصورة في السينما، نظراً إلى براعة المؤلف في عرض أفكاره، ووفرة الاستشهادات إلى حد قد ينسي القارئ أحياناً أنه يقرأ كتاباً مغايراً لنتاج ما كتب عن الصورة السينمائية.

إنه باختصار شديد كتاب ممتع لما يقدمه من أفكار وآراء مع غلبة طابعه النظري، ومع ما ورد فيه من تكرار أحياناً، ربما فرضته طبيعة الموضوع، إضافة إلى سلاسة أسلوبه.

الهوامش

(❖) حوار مع السينما – السّمّ في الصورة، هادي دانيال، دار نقوش عربية، تونس، 2012.

(❖❖) أحلام المدينة – إخراج محمد ملص، الفيلم الروائي الطويل الأول، 130 دقيقة ملون، ناطق بالعربية، 35 مم، من إنتاج المؤسسة العامة للسينما بدمشق.

(❖❖❖) فيلم المخدوعون – إخراج المخرج المصري توفيق صالح، سنة 1973، أنتجته مؤسسة السينما السورية.

(❖❖❖❖) فيلم القدس في يوم آخر – إخراج هاني أبو أسعد، إنتاج 2002.

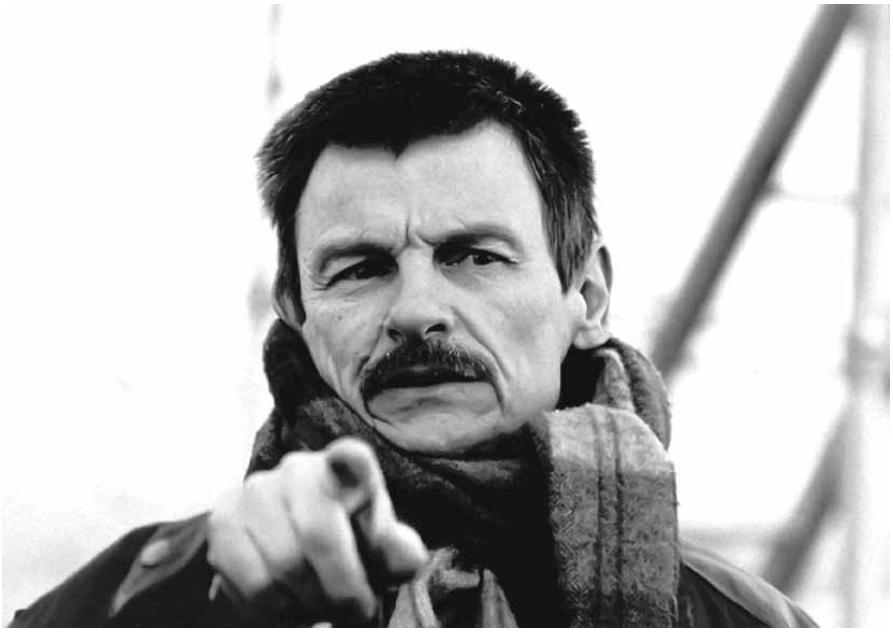
المصادر

١. مصدر سبق ذكره، ص45.

٢. مصدر سبق ذكره، ص68.

٣. مصدر سبق ذكره، ص67.

٤. مصدر سبق ذكره، ص73.



المخرج السينمائي الروسي أندريه تاركوفسكي
موهبة انتقلت إلى العالمية

د. باسم الزعبي / الأردن

نشأته

ولد «تاركوفسكي» عام 1932م، في بلدة زافراجيه الروسية الواقعة على ضفاف نهر الفولغا، في عائلة مثقفة، فوالده الشاعر الروسي والمترجم «أرسيني تاركوفسكي»، ووالدته مايا ايفانوفنا فيشيناكفا درّست الأدب. بعد انفصال والديه عام 1937، عاش أندريه وأخته عند أمهما التي أخذت تعمل مدققة لغوية في إحدى المطابع حتى أحيلت إلى التقاعد. والده شارك في الحرب العالمية الثانية وجرح فيها.

بدأ التعليم في المدرسة الابتدائية بموسكو في العام 1939، ولكن عند بداية الحرب اضطرّ إلى ترك المدرسة، حيث نزحت به أمه إلى قريتهم عند أقاربهم.

أبدى اهتماماً مبكراً بالرسم والموسيقى، ودرس العربية في معهد الاستشراق في موسكو بين عامي 1951-1952، لكن بسبب إصابته بارتجاج في الدماغ، أثر سقوطه أثناء ممارسته التمارين الرياضية، قطع دراسته قبل إنهائها، ولأنه لم يكن يعرف ماذا يريد في تلك المرحلة، فقد تقلب في دراسة تخصصات مختلفة ومارس أعمالاً مثلها. فقد درس الجيولوجيا، وعمل جيولوجياً في بداية حياته، إلى أن اتخذ خطوته الكبرى في الانتساب إلى المدرسة الرسمية للسينما التابعة للدولة في موسكو، والتي كان يرأسها السينمائي البارز ميخائيل روم. وبعد عودته من جولته في عام 1954 قدم تاركوفسكي أوراقه إلى معهد السينما في موسكو وتحقق قبوله في قسم الإخراج ضمن ورشة ميخائيل روم. يقول بهذا الصدد:» كان الاختيار صدفة، أكثر منه اختياراً واعياً»، وظل يكرر هذا الرأي طوال سنوات دراسته، إلا أن السينما الشابة استهوته.

يصادف أن تتزامن السنوات من حياة تاركوفسي الإبداعية مع مرحلة حكم خريتشوف ومع مرحلة التجديد في الفن. قبل ذلك لم تمتلك كلية الإخراج إمكانيات كبيرة، فالإنتاج السينمائي كان قليلاً، ولم تكن الأفلام تكفي إلا المخرجين الكبار. فقط بعد عام 1953 أمكن زيادة مخصصات الإنتاج، لكن ما لعب الدور الجوهري في تحول تاركوفسكي على طريق الإخراج هو دخول جيل الحرب إلى المعهد، وهو ما شكل ظاهرة» مدرسة معهد السينما». فهؤلاء كانوا شباباً، استطاعوا أن يشاركوا في الحرب، وأن يمتلكوا تجربة في الحياة وسعياً واعياً لطرح تلك التجربة في الفن. وكان عليهم في الفترة من 1950-1960

تجديد موضوعان وأدوات التعبير، ودائرة المشاهدات الحياتية والتصورات عن البطل.

قدم من «تاركوفسكي» خلال هذه المرحلة فيلمه القصير «القتلة» عام 1958، المأخوذ عن قصة قصيرة لكاتب الأمريكي «إرنست همنجواي»، ثم أتبعه بفيلمين آخرين وبمدة أطول وإن بقيا قصيرين، «لن يكون هناك إفراج اليوم» مع الكسندر كوردون سنة 1959م.

حلت عام 1956 مرحلة«الدفء»، بدء عملية محاربة عبادة شخصية ستالين، نسائم تلك المرحلة أتت بالأدب والموسيقى الغربية إلى وسط الشباب، وكذلك السينما الأجنبية، والواقعية الجديدة الإيطالية و» الموجة الجديدة» الفرنسية، بشكل خاص. يسافر تاركوفسكي برفقة صديقه وشريكه في العمل أندريه كونتشالوفسكي إلى أرشيف السينما الوطني في بيليه ستولبي، حيث يشاهدان أفلام كوروسافا، بونيويل، وبيرغمان، وبريسون، وميدزوغوتي. ويصبح مصطلح«أتير» (من الكلمة الفرنسية auteur) والتي تعني المؤلف الأوحد للفيلم، مؤلف النص والشكل، والذي تقع تحت إشرافه كل جوانب إنتاج العمل السينمائي، بدءاً من السيناريو وحتى المونتاج، وقد فهم تاركوفسكي ذلك على أنه شرط ضروري للإبداع.

كان الفيلم الأول لتاركوفسكي هو الفيلم القصير» القاتل» عام 1956 بالاشتراك مع الكسندر غوردون وماركيكا بيك عن قصة همنجواي. لاقى ذلك الفيلم تقيماً عالياً من قبل ميخائيل روم. جاء بعده الفيلم المتوسط« لا يوجد اليوم إفراجات» 1967 و»مادة مركزة» 1958، الذي عكس تجربة تاركوفسكي في عمله في الجيولوجيا، الغنية بصرياً بالمشاهد التي ظلت فترة طويلة محفوظة فقط على الورق. يتعرف تاركوفسكي في السنة الثالثة في ورشة المونتاج إلى أندريه كونتشالوفسكي الذي كان في السنة الأولى. ومن تلك اللحظة تبدأ صداقتهما وتشاركهما

فيلم المتسلل

في العمل. لقد اكتشفا الكثير من وجهات النظر المشتركة في السينما، وكان يعجبهما نفس المخرجين:دوفجينكو، بونيويل، كوروسافا.كتبا معاً سيناريو فيلم» أنتاركتيدا (القارة القطبية الجنوبية)- البلد البعيد» 1969، بعد ذلك يعملان على سيناريو» المدحلة والكمان» 1960. موضوع الفيلم طفولي، يتحدث عن قصة صداقة لطفل يعزف على الكمان، مع سائق المدحلة. ويسمح لتاركوفسكي أن يقدم ذلك الفيلم بمثابة مشروع تخرج من المعهد. وقد تأثر تاركوفسكي في هذا الفيلم بالمخرج الفرنسي الحائز على الأوسكار البير لاموريس وخاصة فيلمه» الكرة الحمراء». وقد حاز فيلك تاركوفسكي الذي صوره له المصور فاديم يوسوف على جائزة مهرجان فيلم الشباب عام 1961 في نيويورك.

يسافر تاركوسكي إلى إيطاليا عام 1982 من أجل تصوير فيلمه «الحنين- ناستالجيا». ومع انتهائه من تصوير الفيلم يتخذ قراراً بعدم العودة إلى الاتحاد السوفياتي. بعد ذلك صور فيلماً واحداً هو « تضحية»، وتم تصويره في السويد بإنتاج أوروبي مشترك.

بدأ في تلك الفترة بتحليل أفلام المخرجين الإسباني السوريالي لويس بونويل، والسويدي انغمار بيرغمان، ويبدأ صداقته الإبداعية مع أندريه ميخائيلكوف- كونجلوفسكي الذي هجر الاتحاد السوفيتي إلى أميركا فيما بعد، لكنه عاد بعد سقوط النظام السوفيتي لاحقاً، فكتبا معاً سيناريوهات سينمائية مشتركة منها: ملعب التزلج والكمان، واندريه روبلوف. في العام 1960 ينهي دراسته بمعهد السينما ومعه دبلوم في الإخراج، وكان فلم تخرجه هو ملعب التزلج والكمان، والذي فاز بالجائزة الأولى في مهرجان الأفلام الطلابية الذي أقيم في نيويورك في العام 1961.

مسيرته الفنية:

لفت عمله» طفولة إيفان» الأنظار، قام بعدها بإهداء السينما أحد أجمل الأفلام السينمائية: أندريه روبلوف، الفيلم الذي يمكن تمييزه كعمل يتباين في جملته مع «طفولة إيفان»، إنه فيلم بورتريه عن فنان روسي عاش في أواخر القرن الخامس عشر، ودراما مجازية عن محنة الفنانين الروس، رأى فيه بعض النقاد نقداً حاداً لتأثيرات الحرب وآثارها الفوضوية على حياة الإنسانية، ويعتبر هذا الفيلم من أبرز وأكثر أعماله تعبيراً عن

أساليبه الإخراجية ولغته السينمائية التي اجتذبت مخرجين كباراً ونالت استحسانهم أمثال السويدي «بيرغمان» أو الياباني «كيراساوا». كان هذا الفيلم بحق معضلة «تاركوفسكي» الأولى مع الرقابة الروسية، التي لم تسمح بعرضه في روسيا إلا عام 1971، مما زاده جماهيرية مضافاً إليها حصوله على جائزة في مهرجان كان.

فيلم سولاريس سنة 1972 كان تطوراً مثيراً لمسيرة هذا المخرج، الذي تناول رواية خيال علمي للروائي الروسي ستانيسلاف ليم التي تحمل العنوان ذاته، عن رائد فضاء فقد زوجته لكنه يجدها في وقائع غريبة على الكوكب الذي أرسل إليه من وكالة الفضاء التي يعمل فيها للتحقيق في حوادث غامضة، وهو نقد للمادية التي طغت على الإنسانية وساهمت في تلاشي القيم الروحية والأخلاقية. في المرآة سنة 1975، لم يزل «تاركوفسكي» يغزل على ذات المنوال، حيث يستلهم سيرة ذاتية ويقولبها في تسلسل تاريخي متميز، رجل يبدأ بمعاصرة ذكرياته مرة أخرى، عن طفولة ومراهقة أسهمت القوى الجديدة في تدمير معظمها.

في عام 1979 أخرج آخر أفلامه في روسيا، فيلم المقتفي، المقتبس عن رواية قصيرة في الخيال العلمي للأخوين «أركادي وبوريس ستروقاتسكي» بعنوان «نزهة على الطريق» 1971م، فيلم ذكي بإبداع بصري مذهل يحوز معظم مفاهيم «تاركوفسكي» الإخراجية وأساليبه الفنية. حيث يبرز مفهومه الخاص بنحت الزمن بوضوح بارز للغاية، عن قصة بعثة علمية يقودها أحد المتسللين للوصول إلى أرض تبدو عليها آثار زيارة من الغرباء -سكان الكواكب الأخرى- ومنطقة تتحقق فيها الرغبات -إشارة إلى الآمال التي يتعلق بها البشر وأوهامهم بشأن السعادة- ووقائع تلك الزيارة، ونتائجها المختلفة بالنسبة لكل فرد من أفراد البعثة.

فلسفته

منذ باكورته طفولة إيفان (1962)، استند إلى لغة مغايرة في بناء المشهد السينمائي؛ إذ كان يؤكد دوماً أنّ «الإيقاع هو العنصر الأساسي المكوّن للسينما». لكن هناك عناصر أخرى أخذت تبرز في أعماله مثل بصمة الزمن على الأشياء، وما تتركه على روح الشخصيات. يقول في حوار معه: «تكمن أهمية الفن في أنّه يحمل شوقاً إلى المثال». هكذا، يقود أبطال أفلامه إلى عالم قاتم يحتاجون فيه إلى قوة للعبور نحو «البلد السعيد». «المرآة» (1975) سيمثّل منعطفاً في سرده السينمائي، فهو من أكثر أفلامه تعقيداً لجهة الأفكار والبناء الدرامي. البطل ألكسي لا يظهر على الشاشة، لكننا نسمع صوته، ونرى يده مرة واحدة فقط. هنا الحياة مغبّشة ومبهمة، كما لو أنّها مقطع من رواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن المفقود». الفقدان، إذاً، هو بؤرة عمل تاركوفسكي، وأفلامه تتمحور حول استعادة الزمن المنهوب وتسجيله. في فيلم الحنين (1983)، سيستكمل هواجسه الروحية والدراما الداخلية للبشر في اضطرامها وصراعها مع المجهول. وفيلمه الأخير «القربان» (1986) ينهض على قناعة بأن «هدف الفن تحضير الإنسان للموت والارتقاء بروحه حتى تكون قادرة على فعل الخير».

توفي تاركوفسكي بسرطان الرئة في باريس عن عمر 54 عاما سنة 1986. وقد قلد وسام لينين بعد وفاته عام 1990.

أفلام تاركوفسكي المفضلة لديه:

يوميات قس ريفي، القربان، نزارين، أنوار المدينة الكبيرة، حكايات القمر الضبابي بعد المطر، الشخص، سبعة ساموراي،موشيت ، امرأة في الرمال

عقدت عام 1988 في مدينة لفوف في أوكرانيا مائدة عالمية مستديرة حول إبداع تاركوفسكي انبثقت عنها جمعية تاركوفسكي» ومقرها في موسكو. وفي عام 1989 أسس صندوق تاركوفسكي»، الذي يقيم مهرجانات ومعارض متخصصة بإبداعات المخرج، وأرشيفه. وقد أطلق مهرجان موسكو السينمائي عام 1993 جائزة باسمه لأفضل فيلم في المسابقة أو خارجها.

كان تاركوفسكي قد أنهى مدرسة الفنون عام 1951 والتحق بمعهد موسكو للاستشراق بقسم العربية بكلية الشرق الأوسط، إلا أنه يترك الدراسة في المعهد شتاء عام 1953.

الجوائز التي حازها تاركوفسكي:

حاز فيلمه» طفولة إيفان» على جائزة» الأسد الذهبي» في مهرجان فينيسيا عام 1962، وحاز فيلمه الأخير تضحية، على جائزة النقاد التقديرية في مهرجان كان عام 1986. أما فيلمه» طفولة إيفان» عام 1962، فقد حاز علة أكثر من عشرة جوائز، منها» الأسد الذهبي» في مهرجا فينيسيا في إيطاليا عام 1962، والجائزة الأولى» البوابة الذهبية» في مهرجان سان فرانسيسكو الدولي السينمائي في الولايات المتحدة عام 1962، والجائزة الأولى» رأس بالينكا الذهبي» في مهرجان أكابولكو في المكسيك عام 1963، وقد حاز فيلمه «أنديه روبلوف» على جائزة في مهرجا نكان عام 1969. وفيلم «سولاريس» ، نال جائز لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان- فرنسا «السعفة الذهبية» 1972، وفيلم «المرآة» حاز على جائزة أفضل فيلم أجنبي» ديفيد دوناتيللو» في إيطاليا عام 1980. وحاز فيلمه «ستالكير» على جائزة النقاد في مهرجان السينما في تريست(إيطاليا) عام 1981. وجائزة فيبريسي في المهرجان الدولي للسينما الخيال العلمي في مدريد (إسبانيا) سنة 1981. أما فيلم «الحنين» فقد حاز على جائزة فيبريسي وجائزة لجنة التحكيم المسكونية في مهرجان كان/فرنسا سنة 1983. ونال فيلمه الأخير «التضحية»

الجائزة الكبرى الخاصة، جائزة أفصل تصوير للمصور نيوكفيست، وجائزة فيبريسي ولجنة التحكيم المسكونية في مهرجان كان أيضاً عام 1986. أخرج تاركوفسكي العديد من الأعمال الإذاعية، والمسرحيات، وكتب السيناريو.

من حفل الافتتاح

مهرجان تطوان السينمائي دورة العشرين ..
مناخات شاعرية عن عذابات العزلة والقسوة والألم

ناجح حسن / الأردن

أفـلام متنوعة الأسـاليـب والـرؤى شـاركت ضمن فعاليات مهرجان تطوان الدولي لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط بدورته العشرين ،التي افتتحت بفيلم «سلم إلى دمشق» للمخرج السوري محمد ملص، واختتمت بفيلم « هم الكلاب» للمغربي هشام العسري.

أحد عشر فيلماً روائـيـاً طـويـلاً في المسابقة الرسمية ،من بينها ثلاثة أفلام مغربية هي: «حمى» لهشام عيوش، «سرير الأسرار» للجلالي فرحاتي، وهم الكلاب» لهشام العسري، إلى جوار مجموعة من الأفلام العربية هي: «باسترادو أو اللقيط» للتونسي نجيب بلقاضي، «فلسطين ستيريو» للفلسطيني رشيد مشهراوي، «طالع نازل» للبناني محمود حجيج، وفيلم «أوضة الفئران» لخمسة مخرجين من مصر هم نرمين سالم ومحمد زيـدان ومحمد الحديدي ومي زايـد وهند بكر وأحمد مجدي مرسي.

وشاركت السينما الإيطالية بالفيلمين المعنونين: «عسل» لفاليرا غولينو، و«مطر وشيك» لمخرجه العراقي الأصل حيدر رشيد، بالإضافة إلـى فيلمين مـن تركيا: «شتنبر» للمخرجة بيني بنايابولو، و«الصافيتان» للمخرج رامين مارتان، كما حضرت السينما الإسبانية بفيلم «صلة الرحم» لمخرجته ليانا طوريس .

باسترادو من تونس

منحت لجنة تحكيم ترأسها المخرج السوري محمد ملص، وبعضوية كل من مديرة المدرسة الوطنية بالمركز التجريبي للسينما في روما كاترينا داميكو، والناقدة السينمائية الألمانية عضوة الفدرالية الدولية للنقد السينمائي باربارا لوري دو لا شاريير، والممثل والمخرج الفرنسي باسكال تورو والممثلة المغربية فاطمة خير، جائزة تطوان الكبرى للفيلم التونسي «اللقيط» ونـال المـخـرج المـغـربـي جـلالي فرحاتي عن فيلمه «سرير الأسرار» جائزة لجنة التحكيم.

يسرد فيلم «اللقيط» أو «باسترادو» كما في تسميته بالإيطالية،حكاية صعود رجل، عثر عليه صدفة وهو طفل وليد ، ليخوض صراعه الخاص في بيئة شديدة الفقر والعنف والقسوة والبشاعة، حيث تتشابك فيها علاقاته مع أفـراد وجمـاعـات في مناخات تهيمن عليها صنوف من التسلط وعذابات التهميش والتشرد على خلفية من البؤس الاجتماعي.

وينطلق الفيلم من اشتغالات سينمائية تنهل من جماليات الفقر بحيث تمنح العمل سمات جديدة في الفيلم التونسي ،مـن الـنـادر أن قدمتها أعـمـال سابقة، وهـو ينطوي على عـوالم مفعمة بالتناقضات المليئة بالإيحـاءات البليغة تجاه تحـولات اجتماعية تـزخـر بالـهـمـوم والـطـمـوحـات المشرعة عـلـى رغـبـات إنـسـانـيـة بـالانـعـتـاق والانـطـلاق في الحـيـاة. مـزج صاحب فيلم «كحلوشة» بسلاسة بين ما هو سائد في تفاصيل الحياة اليومية، وما هو مستمد من مخيلة رحبة تعانق تلك الواقعية السحرية المشهودة في السينما اللاتينية، حيث تبدو إدارة ممثليه المحكمة بالتفاصيل في الأزيـاء والماكياج وتعابيرهم الموحشة، وبراعة المخرج في تصويرهم داخل ركام من النفايات والأمراض والسلوكات المفرة والشديدة القسوة، التي تغمر الشاشة بالدماء، خصوصاً لدى تصويره الصدام المتفجر بين قوى اجتماعية لا يطيب لها اندفاع هذا اللقيط إلى سدة القرية ،بعد أن أصاب بتجارته أحاسيس أغلبية أهالي القرية ، الأمر الذي هدد أطماع القوى المتنافسة.

واعـتـبـر مدير المهرجان الناقد والباحث السينمائي أحمد الحسني أن تنظيم الدورة لهذه السنة جاء في ظروف استثنائية إن لم تكن صعبة على القائمين على المهرجان، مبيناً أن الدورة استطاعت أن تنفذ إلى غاياتها بمثل هذا البرنامج المزدحم بالفعاليات من الأفـلام والحلقات النقاشية، وموائد الحوار، وبتكريمه لأبرز الشخصيات الرفيعة في صناعة السينما العربية الجديدة ،كالمخرج السوري محمد ملص والمصور والمخرج السينمائي المغربي عبدالكريم الدرقاوي أحد أبـرز مؤسسي مهرجان تطوان قبل ثلاثة عقود من الزمان.

الفيلم التونسي

سلم إلى دمشق

استهل الفيلم السوري «سلم إلى دمشق» أحدث أعمال المخرج ملص فعاليات المهرجان، وفيه قدم ملص الذي ترأس لجنة تحكيم المهرجان، اشتغالات بصرية لافتة وهو يعاين أحوال ما يعيشه بلده من تحولات جسيمة ،مزج فيه بين إبداعات متعددة بين المسرح والتشكيل والشعر والصورة السينمائية الزاخرة برؤى وتطلعات وهموم ترتبط بمصائر أناس يمتلىء بالأبعاد والإحالات البصرية البليغة الدلالات.

أكثر من صوت في الفيلم الذي يطغى عليه آهات شباب على عتبة الحياة ،وأشواقهم إلى الحياة وهم ينحدرون من سائر أطياف نسيج المجتمع السوري، حيث تؤرقهم أكلاف الحرية والرهان على التغيير، وكأن المخرج صاحب التحفة السينمائية «أحلام المدينة» يستذكر محطاته مع تلك السينما الجديدة ،التي سار عليها وأقرانه في بداياتهم الأولى، حيث قدم أسئلة جمالية وفكرية تجاه أحداث جسام.

وتناول الفيلم الفرنسي المعنون «كي دورساي» للمخرج المخضرم بيرنارد تافرينيية المولود العام 1947، بأسلوبية كوميدية ممتعة ما يجري في كواليس السياسة الخارجية لفرنسا ،وعلاقتها مع دول إفريقية ،والولايات المتحدة وذلك من خلال وجود متدرب يعمل في مكتب وزير الخارجية ،ويجهز لها –بمعونة طاقم من المتخصصين– أوراق عمل المحادثات الدبلوماسية بين فرنسا والعديد من رجال السياسة في العالم. ففي عوالم الفيلم المرحة والشديدة السخرية وصورته المبهرة وعلاقات الشخصيات المتباينة يأتي العمل وكأنه أحد برامج السخرية السياسية التي دأبت على تقديمها برامج التلفزيون ،إلا أن براعة تافرينيية تأخذ الفيلم إلى عوالم بديعة من الجماليات البصرية والرؤى الإنسانية ، التي تؤشر على تناقضات العمل السياسي وأخلاقياته .

وتقاطع فيلم «حمى» لمخرجه المغربي هشام عيوش مع مثيله من أفلام السينما المغربية الجديدة ،حيث موضوع الهجرة وانعكاساته السلبية على النشء الجديد، حين يقرر أب أن يحتفظ بابنه الذي دخل مركز الأحداث لخشونته في التعامل مع المحيطين به، سواء مع أقرانه من طلبة المدرسة أو معلميها ،كما مع جيرانه، إلا أن الفتى يستمر على نهجه العنيف تجاه والده ،الذي انفصل عن والدة الفتى ،وهناك عنصر الانتماء المفقود للفتى للعائلة وباقي أفراد الأسرة .

سلم الى دمشق

لا شك أن محور أفلام المسابقة التي تتغذى على العلاقات الصعبة لشباب وفتيان أثارت الكثير من الجدل داخل حلقات الحوار ، التي أعقبت العروض، فالمتلقي يكاد يقف على مسعى صناع تلك الأفلام في تجسيد هويات أولئك الأفراد في بيئات مغايرة للوضع العادي، كما حدث في الفيلم التونسي «اللقيط»، أو في حكاية طفلة الفيلم المغربي « بيت الاسرار» لجلالي فرحاتي، وهو العمل الذي جرى اقتباسه عن نص روائي للأديب المغربي بشير الدامون، الذي تسري وقائعه في واحد من أحياء مدينة تطوان. وقس عليه حال الفيلم الإسباني «صلة الرحم» أول أعمال مخرجته الشابة لليانا توريس، وفيه تسرد أجزاء من علاقتها مع أفراد أسرتها.

لا شك أن اختيارات المهرجان للأفلام تؤكد حرص القائمين على المهرجان على أن يكون منارة إبداعية لسينما عربية وأوروبية ، وهي تتجاوز آفاقاً رحبة ،وبأن ترتبط على نحو جلي وأكيد بمورث ثقافي وجمالي يعلي من شأن الحلم والأمل رغم قتامة الواقع وأسئلته الصعبة.

مطر وشيك

ويعتني المخرج العراقي الشاب حيدر رشيد بفيلمه الروائي الطويل الأول المعنون (مطر وشيك) بهموم وآمال شريحة إنسانية تقطن في إيطاليا جراء هجرة عائلاتهم، حيث تدور الأحداث المستمدة عن وقائع حقيقية لشاب جزائري الأصل.

ويكشف العمل عن ألوان من صنوف المعاناة لسلالة عائلات مهاجرة تعايشت في أقاليم إيطالية واندمجت بمحيطها الإنساني، قبل أن تصطدم بعقبات وتحديات وإشكاليات فرضها عليهم قانون الهجرة المعمول به في إيطاليا، الأمر الذي أدى إلى استثنائهم من حمل الجنسية الإيطالية حالة أن يفقد الأب عمله .

التقط المخرج رشيد المولود بايطاليا العام 1986 من أب

رئيس لجنة تحكيم المهرجان المخرج محمد ملص

عراقي وأم إيطالية موضوعه بحرارة واهتمام وتفاعل، حيث عمل على تصويره بأسلوبية سينمائية تسير على نهج الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية ، التي تنقد وتفضح بالصورة والخطاب الدرامي المفعم بمناخاته اللافتة، ازدواجية المؤسسات الإيطالية في نظرتها إلى أحفاد وأبناء المهاجرين القادمين من بلدان العالم الثالث والمنطقة العربية، خصوصاً في التركيز على أفراد من أصول جزائرية.

خطابات بصرية

وتضمنت مسابقة الفيلم القصير أربعة عشر فيلماً، تمثل المغرب ومصر وتونس وفلسطين وفرنسا واليونان والبرتغال وإيطاليا وإسبانيا ، حيث ترأس لجنة تحكيم المسابقة الإسباني إسماعيل مارتين، إلى جانب الممثلة المغربية سامية أقريو والناقد السينمائي المصري أحمد فايق، والفنان التشكيلي المغربي عبد الكريم الوزاني.

تفاوتت في المسابقة مستويات المعالجات والأشكال والعوالم التي دارت فيها وقائع الأحداث، وبانت فيها بعض من القيم الجمالية والرؤى الإنسانية العذبة، رغم قساوة الوقائع بذل صناعها جهوداً مضنية من إجل إيصال خطابات بصرية جديدة، عبر توظيف مفردة الزمن ،ولجوئهم أحياناً إلى تكثيف الحدث والشخصيات على نحو جدلي غير مبرر .

وشارك في مسابقة الفيلم الوثائقي ثلاثة عشر فيلماً حاكت موضوعات في أكثر من بيئة على ضفاف المتوسط ،وترأس لجنة تحكيم المسابقة المنتجة والمخرجة المصرية ماريان خوري، وفي عضويتها المخرج الإيطالي ماريو برينتا ،والمخرج الفرنسي دافيد يون ،والممثلة المغربية نورا الصيقلي.

وخارج المسابقة الرسمية، جرى عرض مجموعة من الأفلام، ومنها الأفلام التي عرضت بموازاة إقامة ندوة دولية متخصصة بموضوع «السينما وحقوق الإنسان في بلدان المتوسط»، كان من بينها الفيلم اللبناني «شتي يا دنيا» لبهيج حجيج، والمغربي «جوهرة بنت الحبس» لسعد الشرايبي، والمصري «عنبر رقم 6» لنسرين الزيات، واليوناني «كلام ومقاومات» لتيمون كلمسيس، والإسباني «قطف النجوم» لميكيل رويدا، والتركي «سقوط السماء» لعمير لوفينتوغلو.

وبدت في المهرجان الذي تابع فعالياته العديد من المخرجين والمنتجين والممثلين والنقاد والأكاديميين العرب والاوربيين، تلك الجماليات والرؤى الإنسانية البليغة التي تمنحه الألق ،وحضوره الخاص ضمن خريطة مهرجانات السينما بالمغرب، التي تكاد تغطي كل مدينة، كونه ما زال يواظب على استمراريته منذ ثلاثة عقود من الزمان، رغم ما واجهه من عقبات وتحديات مادية أو في اختياراته السينمائية ، حيث ينهض به نخبة من عشاق الفن السابع الأعضاء في جمعية أصدقاء السينما بتطوان.

السينما والتنوير

عرفت فعاليات المهرجان باشتغالات سينما البلدان الواقعة على ضفتي المتوسط، وما تفيض به من قضايا وموضوعات ثقافية واجتماعية وسياسية متنوعة. ففي السنوات القليلة الماضية بدأت مسيرة المهرجان تأخذ منحى إيجابياً متصاعداً، حيث بدأ في التركيز على اختياراته التي سبقت غيره من المهرجانات الكبيرة في تكريم قامات سينمائية رفيعة، مثلما نجح القائمون على المهرجان في توسيع رقعة مشاهديه والتفاعل معهم ،وتنويرهم بأساليب صناعة الأفلام الجديدة وكلاسيكياتها الرفيعة، وتذوق لغة خطاب جماليات اللغة السينمائية، وذلك عبر تخصيص مناظرات وندوات وحوارات تجمع بين نقاد وصناع أفلام لهم بصماتهم على مسيرة الإبداع السينمائي مع طلبة ومهتمين وفاعلين في مؤسسات أكاديمية والمجتمع المحلي في مدينة تطوان.

عمل المهرجان بإدارة الزميل الناقد أحمد الحسني على تنويع لجانه التحكيمية بتخصصات تعدت النظرة التقليدية، التي كانت ترى في المخرجين فقط أساساً للتحكيم، وبات المتابع يرى المنتج المخضرم والناقد والممثل والمصور السينمائي والباحث الأكاديمي والفنان التشكيلي.

لكن المهرجان، وهو ما زال يشق طريقه في المعرفة وتنشيط الثقافة السينمائية فإنه يهتم بتقديم المزيد من أدبيات السينما، التي توثق لكتابات نقاد منطقة المتوسط (ترجمة أو تأليفاً) وهي تؤرخ لمسيرة السينما في بلدانهم، مثلما تعاين أيضاً جماليات وتيارات صناعة الأفلام هناك، فضلاً عن هموم وآمال صانعيها، حيث وزع العدد الجديد من مجلة «وشمة» التي التي يرأس تحريرها الناقد نور الدين بندريس، وتهتم بأبرز تيارات السينما الجديدة ،حيث تصدر بثلاث لغات هي: العربية والفرنسية والإسبانية، ما يمنحها المزيد من الحيوية والتفاعل مع ثقافات إنسانية متنوعة.

الناقد احمد الحسني مدير المهرجان

وشمة : السينما والأدب

حمل العدد الجديد من المجلة التي تستمد عنوانها من فيلم (وشمة) الذي يعتبر من بين أشهر الأفلام المغربية في حقبة سبعينيات القرن الفائت، محور علائق السينما والأدب وساهم فيه نقاد وباحثون من بلدان المتوسط بموضوعات وتحليلات لافتة، تنطلق من العلاقة التي تجمع بين العين السينمائية والكتابة الأدبية، حيث يتساءل بندريس عن مدى إمكانيات السينما كناقل وفيّ وأمين للعمل الروائي أم هي إعادة تملّك للنص الأدبي، مبيناً أن السينما المغربية في أغلبية نتاجاتها ظلت تنأى عن توظيف العمل الأدبي في اشتغالاتها .

واستعرض المخرج السوري محمد ملص تجربته في السينما العربية الجديدة عبر محطات عمله في سينما القطاع العام، وضمن نطاق السينما المستقلة.

وأوضح في لقاء مطول مع سينمائيين ونقاد وكتاب ومهتمين ضمن فعاليات المهرجان تمسكه بمبدأ الحرية ، الذي حتم عليه عدم الهجرة، وهو ما عبر عنه في أحدث إنجازاته السينمائية بالفيلم الروائي الطويل «سلم إلى دمشق»، ورأى فيه أنه لا ينتمي إلى تلك السينما المعهودة التي حقق نماذج منها طوال أربعة عقود من الزمان، بل ينطوي على أسلوبية جديدة تتبع منهجية السينما المستقلة الأثيرة لديه، كما أنه بحكم ما عاينه من أحداث جسام، لا يقدم فيه نظرة متفائلة تجاه المستقبل المنظور.

وأشار ملص الذي تعلم صناعة الأفلام في الاتحاد السوفييتي السابق قبل عودته إلى دمشق إلى أنه حقق أربعة أفلام روائية طويلة هي: «أحلام المدينة» ، «الليل» وباب المقام»، حيث أمضى برفقة أقرانه من المخرجين أزيد من أربعين عاماً في السعي والإسهام في إيجاد صناعة سينمائية متطورة، تحمل هوية خاصة تعانق الواقع والبيئة والمكان وأشواق الناس العاديين تجاه الأمل والعطاء والانعتاق .

وثمّن اشتغالات زميله المخرج الراحل عمر أميرالاي في حقل الأفلام التسجيلية ،التي قطعت شوطاً بعيداً في الحفر على لغة الصورة والخطاب الإنساني العميق، مبيناً أن أميرالاي هو مؤسس الفيلم الوثائقي في السينما العربية.

الكاميرا وحقوق الإنسان

على صعيد آخر ناقش سينمائيون وأكاديميون من بينهم المفكر المغربي محمد نور الدين أفاية، والباحث التونسي محمد الصردي، والناقد الجزائري محمد بن صالح العلاقة بين حقوق الإنسان وصناعة الأفلام في ندوة دولية عقدت ضمن فعاليات المهرجان، حيث اتفقوا على أن السينما وثيقة الصلة بحقوق الإنسان، وما يتفرع عنها من رؤى وأفكار وجدل فلسفي.

وشددوا على تلازم حقوق الإنسان والسينما في كفالة التعبير بلغة الصورة عما تعيشه أكثر من بيئة إنسانية من وقائع وتحولات، وبينوا أن السينما ترنو دوماً إلى الحرية وإطلاق المخيلة، ولكن بشرطها الإبداعي الخاص.

كما أوضح أكاديميون وخبراء تربية ونقاد سينمائيون أهمية الثقافة السينمائية في المناهج الدراسية ،بعد أن غدت الصورة تحتل مكانة لافتة في المجتمعات الإنسانية .

وبينوا في ندوة (السينما والمدرسة) التي عقدت ضمن فعاليات المهرجان، الدور الذي باتت تنهض به المواد السمعية البصرية والأفلام القصيرة والطويلة بشقيها التوثيقي والدرامي في تفاصيل الحياة اليومية لسائر الثقافات الإنسانية ،مثلما هي

مشهد من فيلم حمى

وسيلة تعبير عن آلام وآمال وتطلعات الأفراد والجماعات بمنأى عن الحدود والفواصل بينهم .

وأشاروا إلى أن ثقافة الأفلام عملت على تطوير الحس النقدي وتنمية الذائقة الجمالية لدى جيل المستقبل، ودعوا إلى تعزيز ثقافة وحضور الأفلام في المدرسة، وتنشيط قدراتهم في إنجازات فيلمية تحكي قصصهم وحكاياتهم المستمدة من بيئتهم ومخيلتهم بأساليبهم الخاصة، في ظل توفر وسائل التواصل المجتمعي الحديثة .

وأكدوا أن السينما والمدرسة يواجهان أزمة ومعوقات كثيرة ،سواء في فهم وظيفة ودور الفيلم في المجتمع ، أو في إمكانيات وخبرات القائمين على البرامج والنشاطات المدرسية ، وضرورة تمتعهم بالخبرة والوعي في تطوير وتنويع وسائل التعليم داخل أسوار المدرسة.

ورأوا أن السينما التي باتت تعرض نماذج من اشتغالاتها المتباينة طوال اليوم عبر الشاشة التلفزيونية ما زال باستطاعاتها أن تسهم على قدر واع من المسؤولية والشرط الإبداعي في بث الوعي والفهم الإيجابي للغة الصورة كمعرفة جديدة مشرعة على نبض الواقع ، خاصة إذا جرى تدعيم مثل هذا النوع بحلقات ومحاور تتعلق بفنون مشاهدة الأفلام، وإقامة حوار مفتوح مع التلاميذ، واطلاعهم على وجهة نظر صناع تلك الأفلام مباشرة .

جمعية بعث الموسيقى الأندلسية بفاس

جوائز المجمع العربي للموسيقى

هشام شرف / الأردن

لعل الحاجة الماسة إلى وجود موسيقى عربية أصيلة تعبر تعبيراً صادقاً عن ضمير الأمة العربية ووجدانها ، كان الهدف الأساسي الذي دعا جامعة الدول العربية إلى إقامة مجمع موسيقي عربي ، يأخذ على عاتقه تطوير التعليم الموسيقي وتعميمه ، ونشر الثقافة الموسيقية ،وجمع التراث الموسيقي العربي والحفاظ عليه، والعناية بالإنتاج الموسيقي الآلي والغنائي العربي والنهوض به.

يضم المجمع العربي للموسيقى الدول العربية الأعضاء في جامعة الدول العربية ، وهو جهاز متخصص ملحق بالأمانة العامة لجامعة الدول العربية.

ومن أنشطة المجمع:

- إصدار مجلة البحث الموسيقي، وهي مجلة نصف سنوية محكّمة في علوم الموسيقى العربية.
- إصدار مجلة الموسيقى العربية، وهي مجلة إلكترونية شهرية للجميع.
- منح جوائز المجمع العربي للموسيقى لشخصيات ومؤسسات نذرت عملها وإنتاجها لخدمة الموسيقى العربية ونشرها .
- تنظيم مسابقة المجمع العربي للموسيقى الدولية في التأليف الموسيقي العربي.
- تطوير المكتبة الموسيقية المتخصصة في مركز بحوث المجمع العربي للموسيقى، والتي تضم مخطوطات موسيقية وكتباً وأطروحات ورسائل جامعية ،وأشرطة وأقراصاً موسيقية من كافة أنحاء العالم العربي ،يستفيد منها الباحث الموسيقي.
- إصدار سلاسل الأسطوانات الرقمية السمعية في التراث الموسيقي العربي.

واستراتيجية المجمع للسنوات الأربع القادمة (2014-2017):

- السعي الحثيث لإنشاء "الصندوق العربي لدعم الموسيقى"، مع التركيز على تشجيع المواهب الموسيقية الشابّة ودعمها.
- عقد "ملتقيات الموسيقى العربية" الآتية: ملتقى المربين الموسيقيين العرب، ملتقى الموسيقيين الشعبيين العرب، ملتقى المهرجانات والنقابات الموسيقية العربية، ملتقى العازفين العرب، ملتقى المؤرخين الموسيقيين العرب.
- إنتاج وحدات دراسية متدرجة في تذوق الموسيقى العربية موجهة لطلبة مدارس التعليم العام في العالم العربي.
- تنظيم مخيم الشباب الموسيقي العربي في صيف كل عام.

ويعقد المجمع كل سنة اجتماعاً لمجلسه التنفيذي، كما يعقد مرة كل سنتين مؤتمره العام. وإلى جانب الاجتماعات والمؤتمرات، ينظم الندوات العلمية المتخصصة في شؤون الموسيقى العربية ومستقبلها وينشرها في كتب. ويغتنم المجمع فرصة عقد اجتماعاته ومؤتمراته في البلدان العربية المختلفة، ليمنح شهادات التكريم لموسيقيي البلد المضيف ، الذين نذروا حياتهم في خدمة الموسيقى العربية الأصيلة ورفعتها عربون وفاء وتقدير لهم.

ويضم المجمع خيرة الخبرات الموسيقية من جميع أنحاء العالم العربي، التي تثري مشاريعه وإصداراته ،وتتولى المسؤوليات في هيئته العلمية ولجانه المتخصصة.

ودرج المجمع العربي للموسيقى منذ سنة 1999 على منح جوائز باسمه ،مكرماً من خلالها شخصيات ومؤسسات قدمت إسهامات جليلة للموسيقى العربية. وعبر السنوات الخمس عشرة الماضية طال سبع عشرة شخصية ومؤسسة موسيقية عربية، منها تسعة من أبرز علماء ومؤلفي الموسيقى العرب، وثلاثة من كبار الأسماء التي حافظت على تقاليد الأداء الموسيقي العربي الأصيل ، وست مؤسسات موسيقية بارزة حافظت على الموسيقى العربية التقليدية وتراثها.

وتهدف جوائز المجمع العربي للموسيقى إلى تكريم شخصيات أو مؤسسات أو فرق موسيقية قدمت خدمات جليلة للموسيقى العربية في واحد أو أكثر من المجالات الآتية:

- الحفاظ على التراث الموسيقي العربي.
- إحياء التراث الموسيقي العربي.
- التعريف بالموسيقى العربية ونشرها.
- تعزيز دور الموسيقى العربية الفاعل في خدمة سلامة الإنسان وتفاهمه مع نفسه ومحيطه.
- توثيق التعاون الموسيقي على الصعيد العربي أو الإقليمي أو الدولي، وتحقيق هدف واحد أو أكثر من الأهداف الثقافية السامية التي تنادي بها جامعة الدول العربية.

وتمنح الجوائز التي تقع في ثلاثة مجالات لـ :

١. باحثين في علوم الموسيقى العربية عن كامل دراساتهم وأبحاثهم ومؤلفاتهم؛

٢. لمهرة في الأداء الصوتي أو الآلي (منفردين أو مجتمعين) في مجال الموسيقى العربية الشعبية أو التقليدية أو الكلاسيكية أو الارتجالية، أو لمؤلفين موسيقيين أو ملحنين عن كامل أعمالهم في مجال الموسيقى العربية، أو مربين عن إجمالي نتاجهم في حقل التعليم الموسيقي المرتبط بالموسيقى العربية، أو نقاد عن كامل إنجازاتهم في مجال نقد الموسيقى العربية والحكم عليها، أو شخصيات سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو علمية أو أدبية أو ثقافية أو صحفية أو نقابية، لعبت دوراً رئيسياً محلياً

مدير مركز عُمان للموسيقى التقليدية

أو عربياً أو إقليمياً أو دولياً في مجال واحد أو اكثر من مجالات الموسيقى العربية؛

٣. مؤسسات وفرق موسيقية عن خدماتها المتميزة في مجال الموسيقى العربية.

ويشترط بالمرشحين أن يكونوا قد اكتسبوا شهرة من خلال أفعال ظاهرة ومميزة امتدت لسنوات متعددة في العمل الموسيقي.

وتختار لجنة تحكيم متخصصة ثلاثة فائزين، وبواقع فائز واحد في كل مجال من المجالات الثلاثة المذكورة آنفاً. وينال الفائزون تماثيل برونزية خاصة بالمجمع العربي للموسيقى إلى جانب جائزة مالية.

وحين يكرم المجمع هؤلاء الأعلام وتلك الصروح فإنه يحاول أن يفيها بعضاً من الحق الذي تستحقه، من خلال وضعها في دائرة الضوء، وكأنه يقول هذه هي الإنجازات التي تعتبر نماذج تحتذى إن أردنا للموسيقى العربية أن تبقى شاخصة شامخة في أذهان أجيال المستقبل ، وفي ذاكرة التاريخ الموسيقي العربي الحديث.

وقد منحت جائزة المجمع العربي للموسيقى للمرة الأولى عام 1999. حيث فاز بها كل من الباحث الموسيقي الدكتور صالح المهدي[1] من تونس، ومهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية[2] الذي يقام سنوياً في دار الأوبرا بالقاهرة.

وفي عام 2002، منحت الجائزة للمؤلف الموسيقي المعروف توفيق الباشا [3] من لبنان وللباحث في علوم الموسيقى العربية الدكتور محمود قطاط[4] من تونس.

وفي عام 2005، منحت الجائزة للباحث الموسيقي الدكتور عبد الحميد حمام[5] من الأردن ولمركز عُمان للموسيقى التقليدية[6]، سلطنة عُمان. وقد سلِّمتْ الجائزتان في حفل أقيم للمناسبة في دار الأوبرا المصرية، برعاية وحضور أمين عام جامعة الدول العربية السيد عمرو موسى. وحضر الحفل حشد من المثقفين في مقدمتهم وزير الثقافة المصري الفنان فاروق حسني. وشارك في إحياء فقرات الحفل الفنان فؤاد زبادي من المغرب والفنانة مروة ناجي وخالد سليم من مصر.

وفي عام 2007، منحت الجائزة للفنان العربي الكبير وديع الصافي[7] من لبنان ولمعالي الأستاذ الأمين بشيشي[8]، الجزائر وللأستاذ الدكتور عصام الملاح[9] ، مصر ولدار الأسد للثقافة والفنون[10]، سوريا . ووزعت الجوائز في حفل رعاه أمين عام جامعة الدول العربية الأستاذ عمرو موسى وأحياه الفنان العربي الكبير وديع الصافي (لبنان) والفنانة لبانة القنطار (سوريا) والفنانة ريهام عبد الحكيم (مصر) بمصاحبة مجموعة الحفني للموسيقى العربية بقيادة محمد مصطفى، مساء 14 نوفمبر 2007 في المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية.

وفي عام 2009، منحت الجائزة للفنانة العربية وردة الجزائرية[11] من الجزائر والأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل[12]، المغرب وللأستاذ حبيب ظاهر العباس[13]، العراق ولمركز الموسيقى العربية والمتوسطية – النجمة الزهراء[14]، تونس، ووزعت الجوائز في حفل أحياه الفنان عطا الله هنديلة والفنانة ليندا حجازي بمصاحبة فرقة عمّان للموسيقى العربية بقيادة محمد عثمان، مساء 22 ديسمبر 2010 في مسرح مركز الحسين الثقافي في عمان.

وفي عام 2013، منحت الجائزة الى الأستاذة الدكتورة إيزيس فتح الله[15] من مصر ومطرب المقام العراقي الفنان حسين الأعظمي[16] من العراق وجمعية بعث الموسيقى الأندلسية بفاس[17] من المغرب ووزعت الجوائز في حفل أحياه كل من مطرب المقام العراقي الفنان حسين الأعظمي بمصاحبة فرقة الجالغي البغدادي ،وفرقة جوق شباب فاس للموسيقى الأندلسية المغربية بقيادة محمد العثماني واختتم الاحتفال بفاصل قدمته فرقة الموسيقى العربية بقيادة المايسترو محمد إسماعيل الموجى ، وتغنى خلاله كل من أجفان وأحمد عفت ومى فاروق وريهام عبد الحكيم، مساء 7 أبريل 2014 في المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية.

الهوامش

1. صالح المهدي: مواليد 1925 بمدينة سيدي منصور قرب سيدي البشير بمدينة تونس من عائلة فنية، فوالده عبد الرحمن المهدي من هواة الموسيقى ومن حفاظ المالوف والقصائد. فقد شب صالح المهدي على سماع الموسيقى من عود والده وعود الفنان خميس الترنان في بيتهم. يرجع إليه الفضل في تأسيس الحركة الموسيقية والفنون الشعبية وتنشيطها وبعث التعليم الموسيقي في المدارس والمعاهد الثانوية وتأسيس المعاهد الموسيقية بتونس، أما على الصعيد العربي فقد كان من مؤسسي المجمع العربي للموسيقى الذي ترأسه لثماني سنوات (1971-1978). منح جائزة المجمع العربي للموسيقى عام 1999. له مؤلفات موسيقية وتلاحين متعددة.

2 . مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية: بمناسبة اليوبيل الفضي لفرقة الموسيقى العربية عقد بالقاهرة للفترة من 23 لغاية 28 نوفمبر/ تشرين الثاني 1992 عقد مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الأول بدار الأوبرا المصرية و، كان الهدف من انعقاده يشمل عدة محاور هي: المحور الأول: تكريم كل من ساهم في ميلاد فرقة الموسيقى العربية، والمحور الثاني: دعوة بعض فرق الموسيقى العربية الأخرى من مصر ومن الأقطار العربية الشقيقة لتقديم أعمالها للجمهور المصري في شكل مهرجان للموسيقى العربية، والمحور الثالث: إعادة قراءة توصيات مؤتمر الموسيقى العربية 1932 والتوصيات التالية في مؤتمرات أخر ى ،ودراستها بتعمق. ومن هنا جاءت فكرة اقامة مؤتمر للموسيقى العربية يدعى له الباحثون المتخصصون من مصر والدول العربية الأخرى.

3 . توفيق الباشا: ولد في منطقة المصيطبة في بيروت القديمة عام 1924، درس الموسيقى في المعهد الموسيقي بالجامعة الأمريكية في بيروت من عام 1942-1945، في عام 1949 اشترك في إعادة النشاط الفني لإذاعة القدس في رام الله حتى عام 1951. تسلم مسئولية الإنتاج الموسيقي في إذاعة محطة الشرق الأدنى للإذاعة العربية من عام 1953 وحتى توقفها عام 1956. من مؤسسي مهرجانات بعلبك الدولية عام 1975. أوكلت إليه رئاسة دائرة الموسيقى في إذاعة لبنان 1961 حتى عام 1984. ترأس جمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقى في لبنان من عام 1969 حتى عام 1986. عضو المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقى منذ عام 1979 ولغاية وفاته عام 2005.

4 . محمود قطاط: دكتور في العلوم الموسيقية من جامعة السوربون. موسيقي باحث في العلوم الموسيقية – علم موسيقى الشعوب. متخصص في الموسيقى المغاربية – الأندلسية المتوسيطة، العربية – الإسلامية والشرقية عموماً. المدير المؤسس للمعهد العالي للموسيقى بتونس ويقف وراء استحداث مادة العلوم الموسيقية بالجامعة التونسية. أستاذ بالجامعة التونسية ومستشار مركز عمان للموسيقى التقليدية ، ويتعاون أيضاً مع عدة مؤسسات أخرى في العالمين العربي والأوروبي. أشرف على عدة رسائل جامعية ودورات خاصة وحلقات دراسية ضمن إطار الجامعات الصيفية في عدد من البلدان الأوروبية والعربية. له مجموعة من الكتب والبحوث والدراسات باللغتين العربية والفرنسية، عدد منها ترجم إلى الإيرانية، الإيطالية، الإسبانية، الإنجليزية، الألمانية، الروسية والصينية. نال العديد من الجوائز ومن أبرزها الوسام الثقافي (رئاسة الجمهورية – تونس 1992) تكريم مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية (دار الأوبرا، القاهرة 2000)، الجائزة التقديرية للمجمع العربي للموسيقى (2000).

5 . عبد الحميد حمام: أول الباحثين الأردنيين في مجال العلوم الموسيقية وأبرزهم. من مواليد مدينة اللّد الفلسطينية سنة 1943، حاصل على دبلوم عال في التأليف الموسيقي من أكاديمية فيينا الموسيقية عام 1968، وماجستير في العلوم الموسيقية من جامعة السوربون عام 1979 ودكتوراه في التأليف والعلوم الموسيقية من جامعة ويلز البريطانية عام 1982. تدرج في الوظائف الأكاديمية الموسيقية ، وكان آخر منصب له عمادة كلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك. له مؤلفات موسيقية متعددة ومتنوعة للاوركسترا ولموسيقى الحجرة ولآلات منفردة وللغناء الفردي والجماعي. وكذلك أبحاث منشورة في مجال الموسيقى وبخاصة في المجالات الآتية: الموسيقى الشعبية والتقليدية العربية، وزن الشعر العربي، والتربية الموسيقية. وله كتابان منشوران هما: معارضة العروض وكتاب الموسيقى والأناشيد وطرائق تدريسهما، وهو عضو المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقى ،وعضو الهيئة العلمية وهيئة تحرير مجلة البحث الموسيقي. حاصل على جائزة البحوث والدراسات من المجمع العربي للموسيقى عام 2005.

6 . مركز عُمان للموسيقى التقليدية: تم تأسيسه في أول يناير عام 1984 ليضم مجموعة التسجيلات التلفزيونية والصوتية والفوتوغرافية والوثائق المكتوبة ميدانياً لكافة أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية. وهو مؤسسة علمية إعلامية تُعنى بجمع وتوثيق ونشر الموروث الموسيقي ومتابعته ميدانياً وعلى مراحل، في مجالات: الغناء، الأداء الحركي، الآلات الموسيقية، الشعر النبطي المغنى. ويتكون المركز من أربعة أقسام علمية رئيسية هي: قسم التوثيق والبحوث الميدانية، قسم المكتبات والنشر العلمي، قسم إعداد البرامج، قسم المؤتمرات والعلاقات الدولية. ويضم أربع مكتبات متخصصة هي: مكتبة الوثائق التلفزيونية، مكتبة التسجيلات الصوتية، مكتبة الوثائق الفوتوغرافية، مكتبة المراجع والكتب والدوريات والوثائق المكتوبة ميدانياً. ويقوم المركز بتدريب الكوادر العُمانية المؤهلة على العمل في مجال الفنون الموسيقية التقليدية نظرياً وميدانياً وعملياً. كما يستقبل المركز طلاب الدراسات العليا في الجامعات والمعاهد العليا لإجراء بحوثهم لنيل درجتي الماجستير والدكتوراه في مجالات العمل بالمركز. ويستقبل مركز عُمان للموسيقى التقليدية العلماء والباحثين المتخصصين الراغبين في دراسة الموروث الموسيقي العُماني، ويقدم لهم المواد العلمية اللازمة لإنجاز دراساتهم التي يجرونها بمعاونة المركز. وقد منح المجلس الدولي للموسيقى مركز عُمان للموسيقى التقليدية الجائزة الدولية للموسيقى في نوفمبر 2002، تقديراً لجهوده في هذا الحقل. كما منحه المجمع العربي للموسيقى جائزة المجمع للعام 2005.

7 . وديع الصافي: ولد وديع فرنسيس في قرية نيجا الشوف اللبنانية عام 1921. وفي عام 1938 فاز بالجائزة الاولى مطرباً وملحناً وعازفاً على آلة العود في مسابقة نظمتها الإذاعة اللبنانية التي كانت تعرف آنذاك بإذاعة الشرق متقدماً بذلك على أربعين مُتبارياً، فاستحق من اللجنة الفاحصة التي أشرفت على المسابقة وكانت تضم كبار الموسيقيين في حينه لقب "الصافي". خلال رحلته الفنية المستمرة منذ سبعين عاماً، أثبت وديع الصافي بأنه الرائد في معالجة

القضايا الإنسانية والقيم الأخلاقية والوطنية التي يؤمن بها وذلك من خلال ألحانه وحنجرته الإعجازية. وبات فنه يتردد على كل شفة ولسان في لبنان والبلاد العربية وبلاد الاغتراب. تميز وديع الصافي بتفرده بالصوت الجبلي الأصيل القوي واللين والحنون في آن معاً ، وهو الذي يجيد كل أنماط الغناء بنفس الإتقان، فحمل لقب مطرب المطربين. توج وديع الصافي رحلته الفنية، وقوامها ما يقارب الـ 5000 عمل، بغناء ما يزيد على المئة ابتهال وترنيمة للأديان السماوية والعزة الالهية . مثّل وغنى في خمسة أفلام سينمائية.

8 . الأمين بشيشي: مواليد 1927/12/19 ببلدة سدارته (الجزائر). زاول تعليمه على يد والده الشيخ بلقاسم لوجاني أحد رواد الحركة التنويرية ،وأحد مؤسسي جمعية العلماء التي لعبت دوراً أساسياً في إصلاح المجتمع وتوعيته منذ تأسيسها عام 1931. بدأ حياته كمعلم عام 1951 بعد تخرجه من تونس ،ثم تولى إدارة مدرسة الحياة بسدراتة. عين عام 1969 نائب مدير بوزارة الأخبار الجزائرية مكلفاً بالموسيقى والمسرح والفنون الشعبية. ثم انتدب لدار الإذاعة وللتلفزيون كمدير للإنتاج الفكري والفني والأدبي على مدى 5 سنوات 1970-1975.عضو مؤسس للمجمع العربي للموسيقى (طرابلس 1971) تولى رئاسة لجنة التربية الموسيقية، ثم انتخب نائباً للرئيس في دورة 1999 بلبنان، وجددت له العهدة في دورة 2001 بالجزائر وجددت الثقة أيضاً في دورة 2005 ببيروت وفي دورة 2009 بعمان. ثم انتخب رئيساً للمجمع .حاصل على جائزة الإنتاج الموسيقي من المجمع العربي للموسيقى لعام 2007 . وهو أول موسيقي يعين وزيراً في البلدان العربية، فعين وزيراً للاتصال في حكومة الرئيس ليامين زروال عام 1995.

9 . عصام الملاح: من مواليد بور سعيد – مصر في 1948/1/10، أستاذ علم موسيقى الشعوب بجامعة ميونيخ، ألمانيا ،وعضو مجلس أمناء "أكاديمية قطر للموسيقى" ،وخبير باليونسكو. يحمل المؤهلات العلمية الاتية: بكالوريوس التربية الموسيقية من المعهد العالي للتربية الموسيقية بالقاهرة 1969، دكتوراه الفلسفة في العلوم الموسيقية من جامعة ميونيخ عام 1979، دكتوراه الفلسفة الكفائية في علم موسيقى الشعوب من جامعة ميونيخ عام 1994. ويحمل الجوائز العلمية الدولية الآتية: جائزة اليونسكو (UNESCO) للموسيقى عام 2002 لـ "مركز عُمان للموسيقى التقليدية"، والذي أشرف عليه الدكتور الملاح منذ عام 1988 حتى 2002، جائزة التكريم لـ "مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية" الثالث عشر، دار الأوبرا المصرية، القاهرة عام 2004، "وسام السلطان قابوس للثقافة والعلوم والفنون" من الدرجة الأولى، مسقط 2005.

10 . افتتحت الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون في السابع من مايو عام 2004. وتهدف إلى تحقيق الأهداف التالية: نشر الثقافة الموسيقية والمسرحية والسينمائية وتطويرها، تعريف المجتمع بالفنون العربية والعالمية الموسيقية والمسرحية والسينمائية والراقصة ،وتنمية التذوق الفني لدى الجمهور، وتشجيع حركة الإبداع الوطني على المستوى الفني والاجتماعي والثقافي، والنهوض بمستوى الفنون الموسيقية والمسرحية والرقص الفني ، والمساهمة بنشر هذه الفنون لدى مختلف أوساط الشعب ،وإطلاعه على خير ما أنتج في هذا المضمار.

طراز الهيئة المعماري قائم على إدخال العمارة الشرقية الدمشقية القديمة بالعمارة الحديثة، بتوظيف عناصر كثيرة من العمارة العربية توظيفاً معاصراً حديثاً. تزاوج العمارة الداخلية بين التراث المعماري العربي وفخامة دور الأوبرا الغربية الحديثة.

11 . وردة الجزائرية: بدأت المطربة الكبيرة مشوارها الفني من باريس حين كانت تؤدي في الحادية عشرة من عمرها أغاني أشهر كبار مطربي الشرق العربي. انتقلت لاحقاً إلى مصر وغنت لكبار ملحنيها: رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، كمال الطويل، محمد الموجي، سيد مكاوي، وزوجها بليغ حمدي الذي خصها بأجمل أغانيه. خصص المجمع العربي للموسيقى إحدى جوائزه لها عربون وفاء وتقدير لمسيرتها الفنية الحافلة بالأداء الموسيقي العربي الأصيل ونشره.

12 . عبد العزيز عبد الجليل: من مواليد مكناس في ثلاثينات القرن الماضي. تخرج من جامعة القرويين بفاس واشتغل أستاذاً للأدب العربي ومدرساً للتربية الموسيقية بمركز تكوين المعلمين ، ثم مديراً لإحدى المؤسسات التربوية. درس الموسيقى بالمعهد البلدي حيث حصل على شهادات في الغناء الكلاسيكي الأوبرالي والتربية الموسيقية والعزف على الكمان. عام 1977 التحق بوزارة الشؤون الثقافية ، وتولى أعلى المناصب فيها مستشاراً للوزارة في الموسيقى، ومديراً للمعهد الوطني للموسيقى بمكناس. وهو عضو ورئيس لجنة الدراسات التاريخية في المجمع العربي للموسيقى، وعضو هيئة تحرير مجلة البحث الموسيقي، وعضو مؤسس في اللجنة الوطنية للمجلس الدولي للموسيقى. من مؤلفاته:مدخل إلى تاريخ الموسيقى العربية ، الموسيقى المغربية (دراسة باللغة الفرنسية)، معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية ، تحقيق كتاب (إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع)، المشتري في مجال النغم والإيقاع بين المغرب والشعوب الإفريقية المجاورة، الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير. حصل على العديد من الجوائز والشهادات كان أخرها جائزة البحوث والدراسات من المجمع العربي للموسيقى عام 2009.

13 . حبيب ظاهر العباس: مواليد بغداد عام 1946، حاصل على دكتوراه من كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان 2012. عضو المجلس التنفيذي في المجمع العربي للموسيقى. من مؤلفاته: نظريات الموسيقى العربية، الشريف محي الدين حيدر وتلامذته، تربية السمع، الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الحركة الموسيقية بالعراق، العود وطريقة تدريسه الجزء الأول والجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية، أحلى الكلام وأروع الإلحان، أعلام ومفاهيم موسيقية، منهل المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق»القرن العشرين»، عمل مدير النشاط المدرسي بوزارة التربية وعميد معهد الدراسات الموسيقية ومديراً عاماً للعديد من المؤسسات الفنية في وزارة الثقافة العراقية. رئيس اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى ونائب رئيس اتحاد الموسيقيين العراقيين . حصل على جائزة الإنتاج الموسيقي من المجمع العربي للموسيقى عام 2009.

14 . مركز الموسيقى العربية المتوسطية – النجمة الزهراء: سنة 1992 حولت وزارة الثقافة والمحافظة على التراث قصر البارون ديرلانجيه الخلاب في سيدي بورسعيد بتونس إلى مجمع ثقافي موسيقي أطلقت عليه اسم مركز الموسيقى العربية المتوسطية – النجمة الزهراء. يهتم هذا المركز بالتقاليد الموسيقية في تونس والوطن العربي وبلدان حوض البحر الأبيض المتوسط من خلال خزانة ضخمة للتسجيلات الصوتية ومعرض للآلات الموسيقية النادرة وقسم للبحوث والدراسات. منح المجمع العربي للموسيقى جائزته عن فئة المؤسسات الى هذا المركز نظراً للدور الذي يلعب في تفعيل الحوار الموسيقي العربي

الاوروبي ونشر التراث الموسيقي المحلي والعربي.

15 . إيزيس فتح الله جبراوي، من مواليد 1930، تحمل دكتوراه الفلسفة في التربية الموسيقية)1977(. أستاذة متفرغة في قسم الموسيقى العربية بكلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان ، وكانت في السابق وكيلة الكلية لشؤون التعليم والطلبة ورئيسة قسم الموسيقى العربية. أشرفت على كم كبير من الرسائل والأطروحات الجامعية في مجال الموسيقى العربية. عضو في مجالس وهيئات علمية محلية وعربية. شاركت في أبحاث في العديد من المؤتمرات في مصر وألمانيا وفنلندا وهولندا والأردن ولبنان وسوريا والجزائر. أصدرت أكثر من 19 كتاباً في الموسيقى العربية من أبرزها تحقيق المخطوط الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، مراجعة الرسالة الشرفية في النسب التأليفية (تحقيق وشرح غطاس خشبة) ، رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، محمد القصبجي، سيد درويش، أم كلثوم، سلامة حجازي، زكريا أحمد. ولها أبحاث منشورة تقارب عدد كتبها.

16 . حسين الاعظمي: ولد الفنان حسين بن اسماعيل بن صالح بن رحيم العبيدي الأعظمي في الأعظمية في بغداد سنة 1952. وهو يحمل درجة الماجستير في العلوم الموسيقية. غنى المقام العراقي في اكثر من سبعين بلداً. وشغل وظيفة عميد معهد الدراسات الموسيقية في بغداد ، ومدير بيت المقام العراقي ورئيس الهيئة الاستشارية فيه ، ومدير ومطرب المقام العراقي في فرقة التراث الموسيقي التي أسسها الموسيقار الراحل منير بشير. يعمل حالياً خبيراً ومدرساً للغناء العربي في المعهد الوطني للموسيقى في الأردن. نال العديد من الأوسمة والجوائز وشهادات التقدير، وكان آخرها جائزة اليونسكو عن دوره في الحفاظ على المقام العراقي ونشره. وتطول قائمة المهرجانات التي اشترك فيها والأمسيات المقامية التي أحياها في العالم. ألقى العديد من المحاضرات في المؤتمرات الدولية والمعاهد والجامعات العربية والأجنبية متناولاً موضوع المقام العراقي. ومن أبرز المنابر العلمية التي وقف عليها محاضراً: معهد العالم العربي في باريس، والمعهد الموسيقي العالي في تونس، وجامعة اليرموك في الأردن، وجامعة فاس في المغرب، وجامعة الروح القدس – الكسليك في لبنان وجامعة هارفرد في بوسطن، وجامعة جورج تاون في واشنطن. من كتبه المنشورة: المقام العراقي إلى أين؟ والمقام العراقي بأصوات النساء، الطريقة القندرجية في المقام العراقي وأتباعها، الطريقة القبانجيّة في المقام العراقي وأتباعها، المقام العراقي ومبدعوه في القرن العشرين، المقام العراقي بين طريقتين، الطريقة الزيدانيّة في المقام العراقي وأتباعها، كما صدرت له عدة ألبومات وأسطوانات مدمجة بصوته.

17 . تأسست جمعية بعث الموسيقى الأندلسية بفاس في نهاية سنة 1980 على يد نخبة من الشباب المثقف المنتمي إلى فئات اجتماعية متوسطة، كان منهم المدرس والمحامي والمهندس والمطبعي والموظف. وكانت أهداف هذه الجمعية مختلفة عن أهداف جمعيات هواة هذا الفن التي سبقتها؛ إذ تميزت بوضوحها ودقتها التي يمكن اختصارها في مقولة الإحياء والتعميم للمساهمة في بلورة ثقافة وطنية مميزة. تنظم الجمعية حفلات ذات قيمة تنظيمية وفنية عالية مفتوحة للجمهور الواسع المحب للموسيقى. وتخرج الجمعية بحفلاتها بين الفينة والأخرى من القصور التقليدية الشامخة إلى الفنادق والصالات السينمائية والفضاءات العمومية. وهذه الحفلات ليست مجرد مناسبات ممتعة وحسب بل هي أيضاً فرص لإحياء ميازين لم يستمع لها الجمهور منذ عشرات السنين، تتميز بصنائعها الصعبة غير المتداولة والمهددة بالضياع والتي ما زال يحفظها المعلمون الكبار وحدهم. وتقوم الجمعية بتسجيل هذه الميازين كاملة وبمواصفات صوتية وتقنية عالية، كما تحرص على تيسير نسخها بين الناس وضمان تداولها على مستوى واسع. ومن جهة أخرى أطلقت الجمعية مبادرة تنظيم مهرجان فاس للموسيقى الأندلسية الذي يضم المحترفين على المستوى الوطني ويستقطب جمهوراً يكبر باستمرار، ويلعب دوراً كبيراً في إحياء الموسيقى الأندلسية وتعميمها ما يسهم في بلورة ثقافة وطنية أصيلة.

لور دكاش
أنغام وأغنيات التراث العربي الأصيل

زياد عساف / الأردن

عشقت لور دكاش "1917-2005" فن الغناء من خلال والدها تاجر الأقشمة ، الذي كان مولعاً بالموسيقى، ويحتفظ بعدد كبير من الأسطوانات لأساطين الغناء ،بالإضافة لـ "الفونوغراف" ،الذي من خلاله أخذت ابنته الصغيرة تستمع يومياً لـ سلامة حجازي وسيد دوريش وسيد الصفتي وعبدالوهاب وأم كلثوم.

هاجرت والدتها لأميركا بعد انفصالها عن الأب وهي لم تكمل العامين من عمرها، وكانت بدايتها مع الغناء عندما حفَّظها والدها أغنية من كلماته وألحانه ،تعبر عن حالتها، وأخذت ترددها بطلاقة "طِن طِن .. طِن طِن طِن تركتني امي ما في تمي ولا سِنْ .. ربيت مع عماتي.. وما بشوف خالاتي حتى صرت أديدي على دياتي"..

بالصدفه دخل والدها أحد الأيام للمنزل وهي تغني لأم كلثوم ،انتظر حتى أكملت الأغنيه بأداءها الجميل ،وحينها قرر أن يتبنى موهبتها، وأوكل مهمة تعليمها لأساتذه الموسيقى في لبنان ،ومنهم نهلت أصول العزف على العود والتدوين الموسيقي مؤسسين لميلاد مطربة كبيرة لم تغرها الشهرة حتى بتغيير اسمها الحقيقي، الذي احتفظت به لآخر أيامها "لور دكاش".

في بداية ثلاثينات القرن العشرين طلبت لور من والدها أن يحقق رغبتها في زيارة مصر التي كانت تكن لها حباً كبيراً، فلبى لها هذه الأمنية وهو الذي لم يرفض لها طلباً في يوم من الأيام، وصلت القاهره في الفترة التي كان بها الشعب المصري يعيش مرحلة كفاح ضد الاستعمار، واسم سعد زغلول كان رمزاً للوطنية وعلى كل لسان. اصطحبها والدها لزيارة زوجة سعد "أُم المصريين" صفيه زغلول ، معلناً لها عن رغبة ابنته في زيارة ضريح سعد زغلول لتنشد على ضريحه أغنية لحنتها بنفسها خصيصاً ،من شعر "بطرس معوّض" .وعلى ضريحه أنشدت "يا روح سعد قد سكنت قلوبنا .. وأقمت منها للصلاة معبدا". حققت هذه الأغنية صدىً واسعاً في الشارع المصري ، و بدأ يرددها الناس فاكتسبت من خلالها شهرة كبيرة ، عاودت أدراجها إلى لبنان بعد ذلك ، لتكمل مشوارها الفني الذي خطه لها القدر.

أمنت بالله .. حكاية أغنية

عام 1939 عادت لور دكاش إلى القاهرة بعد أن طلبتها شركة الأسطوانات "بيضا فون" لتسجيل مجموعة من الأغنيات، عند وصولها فاجأها الملحن فريد غصن بأن إحدى

الأغنيات التي كانت ستغنيها ضمن الاتفاق المبرم بينهما قد أصبحت من نصيب المطربة أسمهان، فردت عليه بغضب "مين اسمهان؟!" ،اراد فريد غصن أن يهدئ من غضبها قائلاً لها : "أنت عندك موهبة التلحين.. خدي لحني ها الكلمات"، فأخذت تقرأ كلمات الأغنية "أمنت بالله .. نور جمالك آيه .. آيه من الله".في لقاء تلفزيوني أُجري معها تحدثت عن هذا الموقف، وكيف أنها لحنت الأغنية كاملة .بعد ذلك استسمحها فريد غصن أن يُسجل اللحن باسمه كونه عضواً بجمعية المؤلفين والملحنين في باريس ، فوافقت على طلبه معقبة على ذلك بأنها غير نادمة على هذه الخطوة، معتبرة أن فريد غصن كسب المال لكنها كسبت الشهرة ومحبة الناس، لدرجة أن هذه الأغنية سهّلت أمور حياتها اليومية من خلال مسارعة الناس لتقديم أي مساعدة لها كلما ذهبت لإنجاز معاملة ما ،أو قضية تحتاج إلى حل. ومن القصص الطريفة حدث أن انقطع التيار الكهربائي في منزلها بالقاهرة، فاتصلت بالمدير المسؤول وطلب منها أن تغني له على التلفون "آمنت بالله" واعداً إياها بالمقابل بإعادة "النور" لمنزلها سريعاً، فلبت له هذا الطلب، وخلال دقائق كانت المشكلة قد حُلَّت .

والجدير بالذكر أنه أثناء تسجيل هذه الأغنية شاركها المطرب محمد عبدالمطلب مردداً ضمن الكورس، ومن خلال العودة للوثائق التي تتعلق بأرشيف إذاعة القدس الفلسطينية يذكر بأنها قد سجلت هذه الأغنية في استديوهات الإذاعة الفلسطينية

في السنوات الأولى من افتتاحها، بوقيت هذه الأغنية عصية على النسيان، وأعادها مجموعة من المطربين، منهم دورا بندلي وفؤاد حجازي وسهام إبراهيم.

مطربة الإذاعة الأولى

في أواسط الأربعينات تعاقدت الإذاعة المصرية معها من خلال السفاره المصرية في بيروت ،لتشارك في الحفلات التي كانت تقيمها الإذاعة آنذاك على الهواء في سينما قصر النيل وراديو وريفولي والباخرة سودان.

في هذه الفترة قررت أن تقيم في القاهرة إلى الأبد، وبدأت تنهل أكثر من أصول الموسيقى والتراث الغنائي على يد أشهر الموسيقيين فتلك الفترة أمثال: مرسي الحريري، محمد محمود صبح وعبدالعزيز محمد . ومن خلالهم أيضاً تعمقت في فن الموشحات والأدوار والقصائد والطقطوقة والمونولوج والموال.

ما وصلت إليه لور من الخبرة والإبداع بالإضافة لجمال صوتها ، دفع أحمد شفيق أبو عوف رئيس معهد الموسيقى آنذاك للاستعانة بها مع مجموعة من المطربات لتدوين وتسجيل التراث الغنائي القديم ،حفاظاً عليه من الضياع. وتم تدوين وتسجيل ذلك المنجز في الإذاعة المصرية .ومن خلال الإذاعة أيضاً شاركت لور دكاش في مجموعة من البرامج الغنائية الإذاعية مثل "ليالي تونس" مع المطرب محمد قنديل وألحان الموسيقار محمود الشريف.

أنا طبعي كده

خلال وجود لور دكاش في لبنان غنت لأشهر الشعراء مثل بشارة الخوري ورشيد نخله وميشال مبارك وأمين نخلة ،ولحن لها نقولا المني وميشال خياط وسامي الصيداوي وفيلمون وهبي. وفي إقامتها الطويلة في مصر تعاونت مع العديد من الملحنين مثل محمد عبد الوهاب وأحمد صدقي ومحمد عثمان وعزت الجاهلي ومحمد الموجي، وأعلام بارزين من الشعراء المصريين، تغنت بكلماتهم كـ صالح جودت ،محمود حسن إسماعيل ،مصطفى عبدالرحمن ،علي محمود طه.كل هذا مكَّنها من خلال مسيرتها الفنية لتقديم عدد كبير من الأعمال المتنوعة تتضمن كل ألوان الغناء العربي.

من لون الغناء العاطفي تحتفظ لها المكتبة الموسيقية بأغنية "انا طبعي كده.. معرفش اخبي واداري.. تملي كده طبعي.. بيكشف اسراري" وأغانٍ أخرى عديدة منها "احكيلي وقول لي" ، "انا قلت لك الحب نعيم" ، " نسيتك ياللي ناسيني" ، "كل الحنين ما يفيض بيا" ، "ياللي فراقك طال" ، "هنتها ولا يوم هنتني" و"طالت ليالي السهر".

ومن غناء القصائد "الهوى والشباب" ، "إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر" ، " ايه يا حورية الموج" ، "يا مفسر الأحلام" ، "نامي هنيئا فان القلب مأواكي" ، " بالله يا معذبتي" ،الموشحات هذا النوع الصعب من الغناء الذي لا يقدر عليه إلا من كان متمكناً في الصوت والأداء ،قدمت منه لور العديد من الأغنيات التي لا زالت تحتفظ بها الإذاعة المصرية مثل" اعطني بكر الدنان" ، "كحل السحر عيوناً" ، "يا غصين البان" ، "يا قمر داري العيون" ، "وجهك مشرق بالأنوار" ، " حمام الايك" ،"كثير النفار" ، " يا ظبي خذ قلبي وطن" ، "هجرني حبيبي" ، " رماني بالسهم" ، من اعمالها التي تتغنى بالطبيعه " امتى اشوفك بقربي" ، " يا صباح الخير" ، " الورد" ، " يا ليالي النيل عودي" ، " مركب الاحلام" ، "الضحى والغدائر" ومن أغانيها الوطنية "ولا يوم يا فلسطين" ولها من الأغاني الدينية "الله اكبر" و"ربي" ،عدا عن غنائها للون الشامي والعتابا والميجانا والموال منها" يا خاينة" ، "اسمع" ، " يا ويل حالي" ، " يا غادية ع العين" ، " يا زين هالمارتين".

تأثرت لور دكاش بالترانيم الكنائسية من خلال ترددها على الكنيسه منذ الصغر ، وبدأت تحفظ الكثير من التراتيل في كنائس بيروت، وبعد إقامتها في القاهرة واظبت على هذه الطقوس من خلال مشاركتها في صلوات الأحد في كنيسة "مار مارون" في مصر الجديدة .

الكثير من المطربين والمطربات العرب شاركوا بتراتيل الكنائس، خاصة بمن تأثروا بها في بداياتهم، وتحتفظ لهم الإذاعات ومحطات التلفزيون بالعديد من تراتيل وأغاني المناسبات الدينية المسيحية، وأول ما نستذكر المطربة فيروز ووديع الصافي وماجدة الرومي وحليم الرومي الذي كان يشارك بصوته مع جوقة الكنيسة أيام الآحاد، وفي مصر المطربة ليلى مراد كانت تشارك بأداء التراتيل وهي طالبة في مدرسة "نوتردام" مع زميلاتها في الكنيسة الملحقة في المدرسة، ومن الأردن المطرب الراحل توفيق النمري أيضاً كانت له العديد من المشاركات في هذا المجال، الملحن بليغ حمدي وظف ترانيم الكنيسة في الأغنية الشهيرة "المسيح"، التي غناها عبدالحليم من كلمات عبدالرحمن الابنودي ،وكذلك المطرب فريد الأطرش عندما غنى بصوته "اتى المسيح" وهي على نفس لحن أغنيته

"الربيع" و بتوزيع موسيقي يوحي بأجواء متناغمة مع هذه الأجواء الدينية.

ندرة النساء الملحنات

تدربت المطربة لور دكاش على عزف العود على يد الموسيقي «بترو طراد» ثم تابعت دراستها مع الملحن «سليم الحلو» الذي درّسها التلحين وكتابة النوتة الموسيقية ،ورعاية والدها لها، كل ذلك أهلّها لتخوض غمار التلحين .وكان أول ما لحنته أغنية وهي في عمر «ثماني» سنوات، في البداية ،ومن باب التدريب لحنّت أغنية على وزن «يا عزيز عيني» لسيد درويش مع تغيير بالكلمات «يا عزيز عيني.. وداير كل الليالي» وسجلتها بصوتها على أسطوانات في شركة «بيضا فون»، وبعد هذه الأغنية ذهب والدها بكل ثقة إلى الشاعر «بطرس معوض» طالباً منه قصيدة من أشعاره كي تغنيها ابنته الطفلة، فاستغرب الشاعر في البداية هذا الطلب ، لكنه رضخ لرغبة الأب وقدم لها قصيدة «طلوع الفجر» يقول مطلعها «ها هو الفجر قد طلع ..ماحياً آيات الليال»، ومع صعوبة الكلمات إلا أنها في سنها الصغيرة لحنتها وسجلتها على أسطوانات أيضاً. في هذه الأغنية استعان والدها بشخص يقلد صوت الطيور والديوك والأذان، موظفاً صوته بهذه الأغنية كموسيقى تصويرية، وبالإضافة لهذه الأغنية لحنت لور دكاش لنفسها عدة أغنيات منها «آه يا قادر»،«كل اللي شافوكي»، «إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر».

لور دكاش من الفنانات القلائل اللواتي اقتحمن مجال التلحين في الوطن العربي ،ومن النادر أن يتم التطرق لتفسير هذه الظاهرة .ومع اقتحام المرأة لمجال الفن في كل مجالاته لم تظهر فتاة أو سيدة ملحنة بمستوى عبد الوهاب ورياض السنباطي ومحمد القصبجي مثلاً، في بعض المقابلات الصحفية تطرق بعض الموسيقيين والفنانين أن سبب هذه الحالة انعدام الجرأة لدى المرأة ،وضعف الخيال لديها قياساً بالرجل ،وهي آراء لا تبدو مقنعة، فالمرأة وقفت تغني على المسارح أمام الألوف من المستمعين ،وبالتالي لا تعوزها الجرأة ،وأبدعت في نظم الشعر والقصائد الذي أساسه الخيال. ولكن الجواب الأقرب منطقية نجده في تجربة لوردكاش، فهي أتقنت العزف على العود وتعلمت التدوين الموسيقي ، بالإضافة لاطلاعها على المخزون الغنائي العربي الأصيل، الذي أهلها لأن تلحن أغنياتها . ومعظم من درسن الموسيقى لم يتقنّ هذا الأسلوب، واستسهلن العزف والغناء، عدا عن أن التلحين يحتاج إلى علاقات واسعة للاتفاق مع المطربين والإشراف على تحفيظ الأغاني لمن سيغنيها ،وبذل

مجهود في التوزيع الموسيقى وإدارة الفرقة الموسيقية، وهذا يحتاج إلى مجهود كبير أيضاً ،وتفرغ، مما أبعد الكثيرات عن خوض هذه التجربة، فالتلحين بالنسبة للمرأة هو تعبير مباشر عن المشاعر ومكامن النفس الداخليه ،التي بقيت من المحرمات على المرأة لمئات السنين، مما ولّد رهبه خفية لديها من خوض هذا المجال ، وهنا يبدو الغناء أسهل لها ويخلي مسؤوليتها، كونها تعبر عن أحاسيس و مشاعر غيرها من شاعر غنائي أو ملحن .

شاركت لوردكاش في بطولة فيلم وحيد بعنوان "الموسيقار" من إخراج السيد زيادة ،وهو أول فيلم من إخراجه، شاركها في البطولة عازف الكمان الشهير "يعقوب طانيوس" و"أحمد علام" و"دولت ابيض"، ولم يحالف النجاح هذا الفيلم كما ذكرت "لور" في لقاء إذاعي لها في الإذاعة المصرية. وتعزو السبب في ذلك إلى ضعف السيناريو وانعدام الخبرة لدى الكثير

من العاملين في الفيلم ، بالإضافة للمخرج في تلك الفترة، في عام 1994 ظهرت بدور صعير من خلال فيلم" يا تحب.. يا تقب" ، وعلى ما يبدو أن الظروف المادية الصعبة دفعتها للقبول بالعرض ومحاولة المنتج استثمار اسمها في نجاح هذا العمل .

تكريم خجول

امتازت لوردكاش بالحيوية والنشاط حتى أواخر أيامها من خلال مواظبتها على حضور الندوات الثقافية ومشاركتها بالغناء في الأمسيات التي كانت تحييها جمعية أصدقاء سيد درويش، وحضورها الدائم أيضاً للنشاطات التي تقيمها نقابة الصحفيين في القاهرة في مرحلة الستينات والسبعينات من القرن الماضي.

قامت بجولات عديدة لدول أوروبية وأحيت حفلات في بلاد عربيه مثل تونس والجزائر وسوريا ولبنان وفلسطين.

في أكثر من لقاء إذاعي وتلفزيوني أُجري معها عبَّرت عن عتابها للإذاعة المصرية، كونها أصبحت لا تبث أغانيها إلا من خلال بعض البرامج المتخصصة مثل "تسجيلات زمان" بعد أن أصبح التركيز على المطربين الجدد من الشباب . لم تنل لوردكاش في حياتها التكريم الذي تستحق، وكل ما ذكرته أنه تم تكريمها في حفل أقامته بلدية تونس ، وفي فرنسا تم تكريمها في مهرجان «لندرو فيرنيه» وغنت هناك من أعمال سيد درويش وأغاني العتابا والميجانا من اللون الشامي. عاشت أواخر سنيّ حياتها وحيدة في منزلها، وكانت قد انجبت ابناً وحيداً توفي في أحداث لبنان مرحلة السبعينات، ولظروفها المادية الصعبة صرفت لها الحكومة المصرية راتباً استثنائياً، وفي اكتوبر 2005 كانت وفاتها، وتم تشييع جثمانها من الكنيسة المارونية في القاهرة.

كانت لفتة إنسانية جميلة وتكريم عفوي من الموسيقار الراحل عمار الشريعي ، ومن خلال اللقاء التلفزيوني الذي أجراه معها عام"2002" ، فاجأها في هذا اللقاء الذي تصادف يوم عيد ميلادها بأن قدم لها التورتة والورد بهذه المناسبة على أنغام اغنيتها الشهيرة "أمنت بالله" ، ولم تستطيع أن تخفي تأثرها

بهذا الموقف معبرةً عن سعادتها قائلة :" هذا أجمل عيد ميلاد في حياتي.."

غاية الفن في شكل عام والغناء بشكل خاص أن ينتصر الخير على الشر، والعدل على الظلم، والجمال على القبح، وكثيراً ما تطرقت الأغنية العربية وبصور عديدة للجمال، ولارتباط القمر بالجمال غنت لور دكاش "جمالك قمر هواك يا قمر.. ونساني الجمال ناسي.. وقلت قمر ظلم وغدر.. وكان حكم الهوى قاسي" وليلى مراد وعلى نفس المنوال "كلمني يا قمر.. طمني يا قمر ..جمالك ليه ظهر.. الليلة يا قمر.. " .

للورد وجماله غنى زكريا أحمد "الورد جميل" ، هدى سلطان "يا جمال الورد" ، اسمهان "يا بدع الورد..يا جمال الورد" ، محمد حمام "يا جميلة يا ورده في البستان" ، أبوبكر سالم "يا ورد محلا جمالك" .

لجمال الله سبحانه وتعالى الذي أبدع هذا الكون غنت لور دكاش في أغنيتها الأثيرة لدى المستعمين «.. الإله حب الجمال.. وايش نكون جنب الإله».

ماجد زريقات
الأغنية الوطنية ليستْ تُهمة

فتحي الضمور / الأردن

تطورت الموسيقى الأردنيّة تطوّراً ملحوظاً، حتى وإنْ بدتْ متمسكة بطابعها القديم، وبمورثها الشعبيّ. وفي هذا يتحدّث ضيفنا عن إدخال بعض المفردات الجديدة إلى الأغنية الأردنيّة، وزجّ بعض الآلات الغربيّة إلى موسيقاها، بفعل التطوّر السريع للتكنولوجيا في العالم كلّه. ويقولُ إنّه بالرغم من هذا الانتشار السريع للتكنولوجيا، ومن سطوتها وتأثيرها على كافة حقول الفن والإبداع، وبالرغم من إدخال وإقحام الأغنية العاطفية بشكل واضح على الجملة الموسيقيّة الأردنيّة، إلا أنّ الأغنية الأردنية ما زالت تحافظ على سمتها الشعبيّة والوطنيّة والتراثية. وممّا لا شكّ فيه أنّ التركيبة الاجتماعية الأردنية لها الدور البارز في المحافظة على مثل هذا النمط من الأغاني التي لا يستغنى عنها في كافة محافل الفرح على كلّ شبر من مساحات الوطن. من هنا بدأ اللقاء والحوار مع أحد أبرز نجوم الأردن، الذي أضفى على اللقاء الكثير من البسمة والبهجة والفن.

كيف لا يكون هذا اللقاء بنكهة الوطن، وطعم التراب، ونجمنا قد ملأ سماء بلاده شعراً ونغماً وغناءً، وهو أحد أعمدة الأغنية الوطنية، وأبرز القامات الفنية الأردنية، وكان لفنّه أثرٌ واضحٌ، وفضل في انتشار الأغنية الأردنية في فضاء الوطن العربي. كيف لا، وهو ابن التراب والماء والطبيعة الساحرة، وجار الأعمدة؟ وهو ظلّ الآثار وحبّة البلوط العالقة على جبين الشموخ والإباء؟

كيف لا، وهو المحبّ، الهادئ، النادر، الذي اجتمعتْ في تكوينه أدوات الموسيقى العذبة؟ فكان الشاعر والملحّن والمطرب، الفنان «ماجد زريقات».

زريقات الذي تنحدر أصوله من بلدة «سوف» المليئة أرضها وعلى امتداد البصر، بشجر البلوط والزيتون، استهل حديثه بما يجري، على الساحة العربية من قتل وخراب ودمار، وقد بدتْ على محيّاه تفاصيل المرارة والوجع، واصفاً هذا المشهد العربي بأنّه مؤامرة عالمية دنيئة تستهدف حضارات الوطن العربي ومقدراته الثمينة، من أجل نهب خيراته. فما حدث في العالم العربي كان قاسياً وموجعاً ومفاجئاً، وأصبح الأمر فيما بعد معقداً لدرجة أنّ الأرواح العربية أصبحت رخيصة جداً، وصار من الصعب تقبّل الرأي، والرأي الآخر، بين الأطراف المتناحرة، حتى على الفنان، الذي بات رأيه مرفوضاً، غير مقبول.

وعن مساهمته فنيّاً، ومشاركته العرب وجعهم وهمّهم، قال:

فيما يتعلق بردّة فعلي الفنية تجاه ما جرى، وما يزال يحدث في عالمنا العربي من قتال وحروب، فأنا لم أقدّم عملاً فنيّاً واضحاً وموجّهاً على النحو الإيجابي، ولم يكن هذا الموقف تقصيراً مني في خدمة منطقتنا فنيّاً، إنما بسبب ضعف الإنتاج الذي يدعم مثل هكذا أعمال يدعو الفنانون فيها إلى رسم الفرح والسلام والتغنّي بالوطن، كما ظهر ذلك واضحاً في أغنيتي «يا طير» والتي لامست أفئدة المغتربين عن الوطن، والملهوفين لتقبيل ترابه. ولن أقف عند هذا الحدّ، وسوف أعمل جاهداً على إشهار عمل فنيّ، أغنّي فيه لكلّ العرب.

«زريقات» الذي أمطرته السماء لحناً عذباً في الثلاثين من أيار من العام 1970، ليكون واحداً ممّن يمتلكون «كاريزما» جميلة، تمنحه محبّة كلّ من يراه، أو من يجلس إلى جانبه، قال إنّه لا فرق بين الأغنية الشعبية والوطنية، وإنّما هي كغيرها من أنماط الغناء، كالاجتماعية والإنسانية والتربوية والعاطفية، فلو أدخلنا آلة غربية على أغنية ما، فهل تصبح الأغنية بمفهومها غربية ؟! وإذا كان من فارق بين الأغنية الوطنية والشعبية، فهو عندما يكون في الكلمات إغراق بالمفردات المحلية التي يتداولها المجتمع بشكل يومي، فإنّها تصبح أقرب إلى الأغنية الشعبية. أمّا عن الأغنية الوطنية، فإنّها وبلا شكّ جزء من الأغنية العاطفية، فكما أنّ الكثير من الأغاني الممتلئة بالشوق إلى الحبيب، وبعاطفة الأمومة، وبالحنين، فإنّ هناك أيضاً أغانٍ مليئة في جملها الموسيقية بحبّ الوطن والتغني به، لذلك أعتبر أنّ الأغنية الوطنية هي الأغنية العاطفية، ولكنْ باتّجاه الوطن. وأضاف بأنّ أكثر ما يُؤخذ على الأغنية الوطنية الآن، أنّها أصبحت موجّهة بسبب الدخلاء عليها، وهذا أمر طبيعيّ، ففي كلّ مجالات وحقول الفنّ والإبداع، نجد العمل الجيّد، والعمل الرديء، وذلك بحسب العاملين بهذه الفنون المختلفة،

فمنهم من يتاجر بشكل واضح بها، ومنهم من يوظّف إحساسه في خدمة فنّه.

بالرغم من النجومية التي حقّقها «ماجد زريقات» إلا أنّه يعتبر نفسه هاوياً، يحبو كطفل في الفنّ، ما يزال يبحثُ في عالم الموسيقى، ويسعى دائماً إلى تطوير فنّه وثقافته الفنية، وإلى الآن بحسب قوله، لا يرى نفسه محترفاً، بسبب انشغالاته بأعباء الحياة وواجبات الآباء، فمعظم وقته نهاراً في عمله، ثمّ يعود إلى بيته وأسرته، وما تبقى له من الوقت القليل ليلاً، يعمل به من أجل الفنّ، فهو غير متفرّغ للفنّ تماماً، وهذا ما دعاه إلى أنْ يعتبر نفسه هاوياً، لكنّه على اختلاف وتنوّع الفنون المكتنزة في وجدانه وإحساسه، يجدُ ذاته في كلّ أنماط الفنون التي يمارسها، سواء في المسرح، أو الشعر، أو التلحين، أو الغناء.

«زريقات» منذ عشر سنين وهو موغل في عمل المسرح، فقد كان وبشكل يومي يعمل مع أعضاء «المسرح الوطني الأردني» إلى جانب الكاتب والمخرج «محمد الشواقفة» والنجم الكوميدي «موسى حجازين»، وذلك في العام 1995، ومن المسرحيات التي شارك فيها: «لمن يهمه الأمر، مطلوب حياً أو ميتاً، ابتسم أنت عربي، حاضر سيدي» إضافة إلى جميع أجزاء مسرحية « لا تجيبوا سيره».

يقول الزريقات: إنّ الإعلام اهتمّ بي كثيراً، وأنا أدين للإعلام الرسمي والخاص بهذا الاهتمام. أما بخصوص شركات الإنتاج، فإنّ كل أعمالي إنتاج خاص بي، وأنا لا ألوم أحداً من المنتجين على تقصيرهم معي، فهناك دهاليز لا أعرفها، ولا أرغب بالدخول فيها.

ويضيف: لا أطرق باب أيّ أحد من أجل الاستجداء الفني، ولم أحصل في حياتي قط على أيّ دعم، سواءً كان من القطاع العام أو الخاص.

وعن عدم قدرة الأردن على صناعة النجم الأردني، وترويجه في السوق العربية، يقول «الزريقات»: الحديث في هذا الموضوع ذو شجون، وأنا بحسب وجهة نظري الخاصة، أرى أنّه لا يوجد إيمان مطلق من القائمين على الشأن والقرار الفني بهذه الفكرة، كما يحدث على سبيل المثال في المسلسلات التركية، نجد عشرات المعاهد أنشئت في البلدان العربية فقط من أجل تدريس اللغة التركية، بحيث أصبحت هذه المسلسلات الآن مصدراً أساسياً في ترويج التراث والثقافة التركية. إضافة إلى عدم وجود مسرح وطني قومي، وعدم وجود شاشات أردنية عليها إجماع محلي أو

عربي لمتابعة برامجها. الأمر الذي يجبر الفنان الأردني على أنْ يتّجه إلى العمل خارج بلاده، ليروّج نفسه فنياً أولاً، ثمّ ليحصل على أعلى الإيرادات ثانياً. إن صناعة النجم في الأردن تحتاج إلى تضافر الجهود كاملة من أجل استحداث برامج وخطط مطوّره حتى نقدر على صناعة النجم الأردني وترويجه في العالم العربي، على أقلّ تقدير.

والفنّ برأي «زريقات» سلعة لا بدّ من ترويجها، وهذا لا يعني أن يقف الفنان الأردني واضعاً يده على خده بانتظار الداعمين لفنّه، إنّما يجب عليه أنْ يعمل ويجتهد، ولا يركن ويعتمد على أيّ مموّل.

يستأنف الفنان «ماجد زورقات» حديثه عن الأغنية الوطنية، ويقول بملء فمه: إنّ الأغنية الوطنية ليست سبّة ولا تُهمة، شأنها شأن الأغاني العاطفية وغيرها من أنماط الغناء العربي. وإنّ التنوّع في ممارسة هذه الألوان يثري أرشيف الفنان، وذائقة المستمع، ممّا يدعو إلى تهذيب المتلقّي وصقل شخصيته وهويته. وأنا بالرغم من عشقي وحبّي للوطن، وميلي بشكل واضح للعمل بالأغنية الوطنية، إلا أنّني من أوائل من كتبوا للأغنية

«الرومانسية» منها أغنية «حبوبي» للفنان عمر العبداللات، وهي من كلماتي وألحاني، وكذلك أغنية «مر يا حلو» للفنان متعب الصقار، وأغنية «العمر يومين» للفنان العراقي ماجد المهندس، والكثير الكثير من الأغاني العاطفية لمجموعة من الفنانين منها أيضاً أغنية «يا عساني طير» للفنان رامي خليل، وأغنية «وينك انت» للفنان محمود سلطان.

وفي أرشيف الفنان الجميل «زريقات» من كلامه وألحانه «هدّبتلي، كيف الهمّة» للفنان عمر العبداللات، ومن كلامه وألحان أيمن عبد الله أغنية «ارفع ايدك» للعبداللات أيضاً، ومن كلامه وألحانه «غالية» للفنان رامي الخالد، وأغنية «الشعر الخروبي» للفنان هيثم عامر، وأغنية «عمّان يا أحلى عروس» مع الفنانين عمر العبداللات ومتعب الصقار.

شارك في مهرجان جرش 2011 و2012، وفي مهرجان الفحيص 2010،2011،2013 وفي مهرجان الأزرق 2012، إضافة إلى مشاركاته في العديد من المهرجانات العربية.

ولمن لا يعرف عن الفنان العذب «ماجد زريقات» فهو غير متفرّغ للفن تماماً، بسبب عمله في وزارة الخارجية، حاصل على دبلوم إدارة أعمال. متزوّج، وتحت كنفه تضيءُ أربع نجمات، وقمر واحد، وهم من الأكبر: سارة، نور، زين، نوران، ومحمود. محبّ للحياة، يقدّس الصداقة، ويعتبرها أغلى من الحبّ، مبذّر جداً، أسريّ «بيتوتي» بسيط لدرجة أنّه يبتعد عن أيّ شخص مغرم بتعقيد الحياة وتفاصيلها.

يقول:

أمارسُ يومي بشكل طبيعي، أستقظ مبكراً من أجل عملي، أعودُ إلى بيتي مباشرة، وأنشغل بواجبات الآباء، وأعباء الحياة، وأحرص بشكل يومي على محاورة أبنائي، ومتابعة دراستهم، ومعرفة ما يدور بخلدهم، ومغرم بمشاهدة المسلسلات والأفلام الهندية، وأستمع إلى الموسيقى بكلّ أنواعها وأشكالها، وأحرص على سماع ومتابعة عمر العبداللات، متعب الصقار، حسين السلمان، بشار السرحان، فرقة اللوزيّين، سعد أبو تايه، رامي الخالد، وأغلب الفنانين الأردنيّين، لأنّي أعتبرهم باقة من الزهور، لكلّ واحد منهم نكهة جميلة مختلفة عن الآخر. ومن النجوم العرب، راشد الماجد، وأكثر ما أحبّ في هذا الفنان جرأته الفنية في الطرح والفكرة، ونجوى كرم التي تسعى دائماً إلى التجديد في فنّها.

كان لا بدّ من الحديث عن التعدّدية الفنية، التي تميّز بها «زرقات» فهو الشاعر والملحّن والمطرب، وهو الذي يعشق خشبة المسرح، كلّ هذه الفنون التي تتدفّق في قلبه، تجعل من أيّ شخص يمتاز بهذا الشمول الفنيّ متناثراً، مشتّتاً، مصاباً بالإرباك، إلا عند الفنان المتّزن «ماجد زرقات» فهو عن ذلك يقول:

هذه التعدّدية الفنية التي تسكن أعماقي، لا تخلق عندي إرباكاً فنيّاً أو نفسياً، بل على العكس، تجعل منّي شخصاً متوازناً حتى في تفاصيل حياتي اليومية، فأنا حين أمارس فنّ الكتابة، أكون شاعراً وحسب، وعندما يستقيم لي النغم والموسيقى، أتوحّد في التّلحين والنغم، وأقف أمام الجمهور بصوتي وإحساسي، هكذا أتعامل مع كلّ هذه المواهب، بجنون فنّي، فأعطي كلّ حالة حقّها من أجل الإبداع. وفيما يتعلّق بالمقامات على اختلافها، فأنا لا أنحاز إلى مقام على حساب مقام آخر، فلكل مقام نغمه ونكهته وجمالياته الخاصة به. فالحالة الفنية غير مقترنة بمقام بعينه أو زمان أو مكان، إنّما كلّ ما أفكر فيه عندما أتوغّل في الحالة الفنية، هو ذلك الهاجس الذي يلازمني من أجل إنهاء تلك الحالة الإبداعيّة.

النجم «ماجد زريقات» المسالم في فنّه وحياته، حالة فريدة تثبت للملأ أنّ الفنّ لا يقتصر على أصحاب الشهادات الموسيقيّة، وأنّ الموهبة تخلق بالفطرة مع المرء، إنّما الدراسة تصقل هذه الموهبة وتزيدها معرفة؛ فنجمنا الذي صار فنّه سمفونيّة على ألسنة الجمهور الأردني، الصغير منه والكبير، لا يمتلك شهادة أكاديميّة في الموسيقى، ولا يعزف على آلة موسيقيّة، وفي ذلك أكبر دليل على أنّ الفنّ إحساس بالفطرة من لا يحظى به منذ ولادته، لا تسعفه كلّ شهادات الدنيا في صناعة الفنّ والإبداع.

الربـــــابـة

حسين عبده موسى / الأردن

تعريف الربابة

يعرف قاموس "أعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية" ربابة REBEC بأنها آلة موسيقية، صغيرة ذات ثلاثة أوتار، وهي عربية الأصل، انتقلت بعد ذلك إلى الموسيقى الأوروبية.

وتعرفها الموسوعة الموسيقية ، على النحو التالي:

رباب: آلة موسيقية، عربية وترية تستعمل الأوتار والقوس في العزف عليها.

في بادئ الأمر كانت الرباب تصنع من جلد الماعز على شكل صندوق صوتي مستدير ، وله عنق طويل نسبياً، يوضع في نهايته المفتاح الذي يُثبت عليه الوتر الممتد على وجه الرباب من الأسفل حتى نهاية العنق، ماراً عن طريق جسر صغير يوضع على وجه الصندوق من الأسفل، وهذا الجسر يرفع الوتر على وجه الصندوق قليلاً، ليسهل طريقة الأداء الموسيقي. ومع أن آلة الربابة الموسيقية تحتوي على وتر واحد ،غير أن في الإمكان أن تطلق أربعة أصوات موسيقية.

ومنذ القرن الثامن الميلادي، انتقلت آلة الرباب من الوطن العربي إلى إسبانيا وتركيا ومنها إلى عدد من دول أوروبا، وقد ظلت هذه الآلة تستعمل في هذه المناطق مع احتفاظها بالتسمية العربية الأصيلة نفسها (الرباب).

ويعتقد علماء تاريخ الآلات الموسيقية أن آلة الرباب هي الأساس في اكتشاف آلتي الكمنجة والكمان.

ويعرف معجم الموسيقى العربية للدكتور حسين علي محفوظ الرباب: بأنها آلة مربعة الشكل مشدود عليها جرزة من شعر الخيل، يعزفون عليها بقوس نظير الكمنجة، كان يستعملها أهل أصفهان غالباً، ذات ثلاثة أوتار أو أربعة أو خمسة، وهي معروفة لأهل فارس وخراسان.

ويعرف الطالب صقر صبحي عبده موسى في رسآلة الماجستير تقنيات العزف على آلة الربابة (عبده موسى نموذجاً) الربابة بأنها الاسم الشعبي المستخدم في تسمية آلة رباب الشاعر، ويقول: تحتل الربابة مكانة هامة بين مجموعة الآلات الموسيقية الشعبية الأردنية، وأهميتها في أداء القوالب الغنائية، وارتبطت آلة الربابة في الأردن بالفنان الراحل عبده موسى، الذي كان له الفضل الأكبر في نقل هذه الآلة الشعبية من بيئتها في البادية الأردنية إلى أهم المسارح العالمية.

الراحل عبده موسى

وقد قدم عبده موسى خلال مسيرته الفنية الطويلة الكثير من الأعمال الفنية بمصاحبة آلة الربابة،

ولم تقتصر هذه الأعمال على لون غنائي معين، بل تعدى ذلك إلى مختلف الألوان الغنائية والقوالب الشعبية والمقامات الموسيقية، واستطاع أن يستخرج من وتر الربابة الوحيد كماً من الأشكال والألوان والقوالب الموسيقية.

ويضيف: تعتبر الربابة شيئاً أساسياً في مجالس البدو، فعندما تكون القهوة هي مفتاح الكلام عند البدو، فإن هذا الكلام لا بد أن يتخلله قصة وقصيدة، ثم لحن على الربابة، فالربابة إحدى مقومات المجلس البدوي، لا يخلو المجلس البدوي أو التعليلة البدوية من القهوة والقصة والربابة، لأن البدوي أدرك أهمية الموسيقى في حياته اليومية ، لاسيما وأنه إنسان يعيش بقيم عالية وعقلية صافية، فجعل الموسيقى (الربابة) وسيلة ترفيه وطرب وحزن أيضاً؛ إذ تعتبر الربابة وسيلة ترفيهية ضرورية في مجالس البدو التي تزهو بالقهوة العربية وصوت الربابة الرزين.

ونظراً للمكانة الهامة لآلة الربابة في مجالس البدو، فإنها تؤدي وظائف مهمة في الأحداث الاجتماعية العامة والخاصة، فلا تكاد تخلو أي مناسبة من صوت الربابة الذي يحمل في طياته أروع المعاني وأعظم المشاعر، الأمر الذي جعل الربابة من أساسيات الحياة البدوية.

ويؤكد أن آلة الربابة تحتل مكانة فنية هامة في التراث الغنائي العربي ، من خلال الدور الذي تلعبه في المصاحبة العزفية

للغناء البدوي، ذلك الغناء الذي اعتمد عليها في غالبية قوالبه الغنائية، حتى إنها أصبحت رمزاً من رموز التراث الفني البدوي الذي نفتخر ونعتز به.

ومما لا شك فيه، أن الربابة تشكل رمزاً فنياً للبيئة البدوية في الأردن، وفي كثير من الدول ذات الظروف الاجتماعية المشابهة، فالربابة هي الآلة الرئيسية عند البدوي، وهي آلة الشيوخ والشعراء، ومكانها دائم في المجالس البدوية الرزينة كأحد أهم مقومات هذه المجالس.

نشأة آلة الربابة

اختلف المؤرخون حول الوطن الأصلي لنشأة القوس الموسيقي، وهو يؤكد ما ذهب إليه الباحث فيتس (Fiets) من أن آلة رافانا سترون الهندية ذات الخمسة آلاف سنة قبل الميلاد ،هي الأصل الذي تطورت منه الآلات القوسية، وأن القوس الموسيقي قد انتقل من الهند إلى إيران فالبلاد العربية والأوروبية.

في حين يرى الباحث الألماني يوليوس رولمان (Ruhlmann) أنه لم يتم التمكن من إثبات قدم تاريخ الآلة الهندية رفانا سترون، وأن القوس قد ظهر في عدة أماكن مختلفة من العالم بصورة منفصلة. أما باخمان وهو كذلك باحث ألماني فيعتقد بأن منشأ القوس الموسيقي هو وسط آسيا.

إلا أن الباحث العراقي الدكتور صبحي أنور رشيد يقول بأن هناك احتمالات كبيرة تظهر أن العراق القديم هو الموطن الأصلي للقوس الموسيقي، ويعتمد في ذلك على الآلات القوسية المستعملة في العراق وإيران وتركيا مثل: الرباب، والكمنجة، والجوزة وغيرها، وهي من حيث الشكل تشبه في صندوقها الصوتي ورقبتها العود القديم الذي شاع استخدامه في العراق قبل الإسلام.

أما الباحث اللبناني سليم الحلو فيرى أن الربابة آلة موسيقية قديمة، جاء بها عرب الجنوب (أهل اليمن) عندما نزحوا إلى مصر وجاؤوا بمدنيتهم الأولى إلى بلاد النيل، وأن الربابة من إبداعهم ، وتشكل أحد عناوين مدنيتهم.

ويذكر الباحث المصري الدكتور محمود أحمد الحنفي بأن آلة الربابة قد انتشرت في أنحاء العالم الإسلامي شرقاً وغرباً متنقلة إلى الأندلس وصقلية لتعرفها أوروبا في القرن الحادي عشر.

ويورد الباحث المصري الدكتور نبيل شورة بأن أول إشارة لاستعمال القوس وجدت في كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابي، ثم رسائل إخوان الصفا، ثم ابن سينا الذي يذكر في كتاب (الشفاء) الربابة كمثل للآلات ذات القوس، ومن بعدهم ابن زيلة في الكافي والجاحظ في رسائله، ثم ابن خلدون في مقدمته، ثم القلقشندي في كتاب (صبح الأعشى). وهكذا عرفت آلة الربابة في الحضارة الإسلامية في النصف الأول من القرن العاشر الميلادي، ثم انتقلت إلى أوروبا في بداية القرن الحادي عشر الميلادي.

ويشير ابن الفقيه في (جغرافيته) إلى أن أقباط مصر كانوا أمهر من عزف على آلة الرباب، وقد ذكرت آلة الربابة في مخطوطة (كشف الهموم والكرب في شرح الطرب) ، وهي مخطوطة قديمة تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي.

صناعة آلة الربابة

يؤكد الشاعر الأردني نايف أبو عبيد بأن الربابة أو الرباب كما يسميها البعض، أو آلة الفاطر كما يحلو للبدوي تسميتها، هي أول آلة وترية عرفها العرب، وأنشدوا عليها أجمل أشعارهم، وهي قطعة من جلد الضأن المنزوع الصوف أو الشعر، والمشدود من الجهتين على صندوق خشبي مستطيل، ارتفاع خشبته بحدود سبعة سنتميترات تقريباً، ويخترق الصندوق قضيب من المعدن (عمود الارتكاز) الذي يشكل ساق الاستناد في الأسفل، ويلتقي من الأعلى بعمود خشبي هو الرقبة، التي يعادل طولها طول الصندوق الخشبي حيث يشكلان معا (القضيب المعدني والعمود الخشبي) قطب الربابة، ويربط بين طرف العمود من الأسفل والرقبة من الأعلى وتر مصنوع من شعر ذيل الحصان العربي، يرفع على وجه الصندوق بقطعة خشبية تسمى (الغزال)، ويحز على الوتر بقوس مكون من غصن نبات نظيف محني يحافظ على انحنائه وتقوسه شعر الخيل المشدود بين طرفي القوس.

يذكر أن الفنان عبده موسى كان يستخدم طريقة خاصة في صنعه لآلة الربابة بنفسه، تعتمد على قياسات خاصة بالصندوق المصوت، بحيث تصبح أبعاده على وجه التقريب 30سم طولاً، 25سم عرضا، 6سم ارتفاعاً، بالإضافة إلى جدل سلك معدني ثلاثي رفيع ، ليقوم مقام الوتر المصنوع من شعر الخيل في الربابة.

وعندما يجر القوس على الوتر الممتد من عنق آلة الربابة إلى أسفلها يحدث الصوت الذي تحيله أصابع يد العازف الماهر إلى لحن. وحتى يتضح رنين الصوت من الوتر يلجأ العازف إلى وضع مادة (الحصلبان أو حصى اللبان) على شعر قوس الربابة، وهي مادة صمغية تشبه مادة القلفونة التي يستعملها عازفو آلة الكمان.

يصدر الصوت في الربابة بتمرير القوس على الوتر ليعطينا درجة الإساس، أما باقي النغمات فتستخرج عن طريق عفق الوتر بالأصابع الخمسة على الوتر مباشرة.

والربابة أو ربابة الشاعر كما يسميها البعض آلة بسيطة بعيدة عن التعقيد، ويصنعها العازف بنفسه عادة، وهي تأخذ صبغة البداوة، ولعل سهولة الحصول على مواد بنائها، وبساطة صنعها، مع ابتعادها عن الزخرف والدقة جعلها تتأقلم وحياة البدو الرحل، فهي ترافق أشعارهم وأغانيهم، وهم يكنون لها كل المحبة والتفضيل.

مكونات آلة الربابة

تتكون آلة الربابة من مجموعة من الأجزاء المترابطة معاً بطريقة صناعية بسيطة تأتي على النحو التالي:-

أ) الصندوق المصوت:

وهو عبارة عن إطار خشبي مستطيل الشكل ،عرضه الأعلى أقصر من عرضه الأسفل، أما ضلعاه الطويلان فمقوسان إلى الداخل، ويغطي وجه وظهر الصندوق بالجلد، ويفضل العازفون جلد الغزال، والسبب في ذلك نعومته ورقته، حيث يساعد على إخراج أصوات أفضل، وغالباً ما توجد ثقوب على زوايا وجه الصندوق تتراوح بين واحد إلى ثلاثة تساعد على تضخيم الصوت.

ب) الرقبة (الساعد):

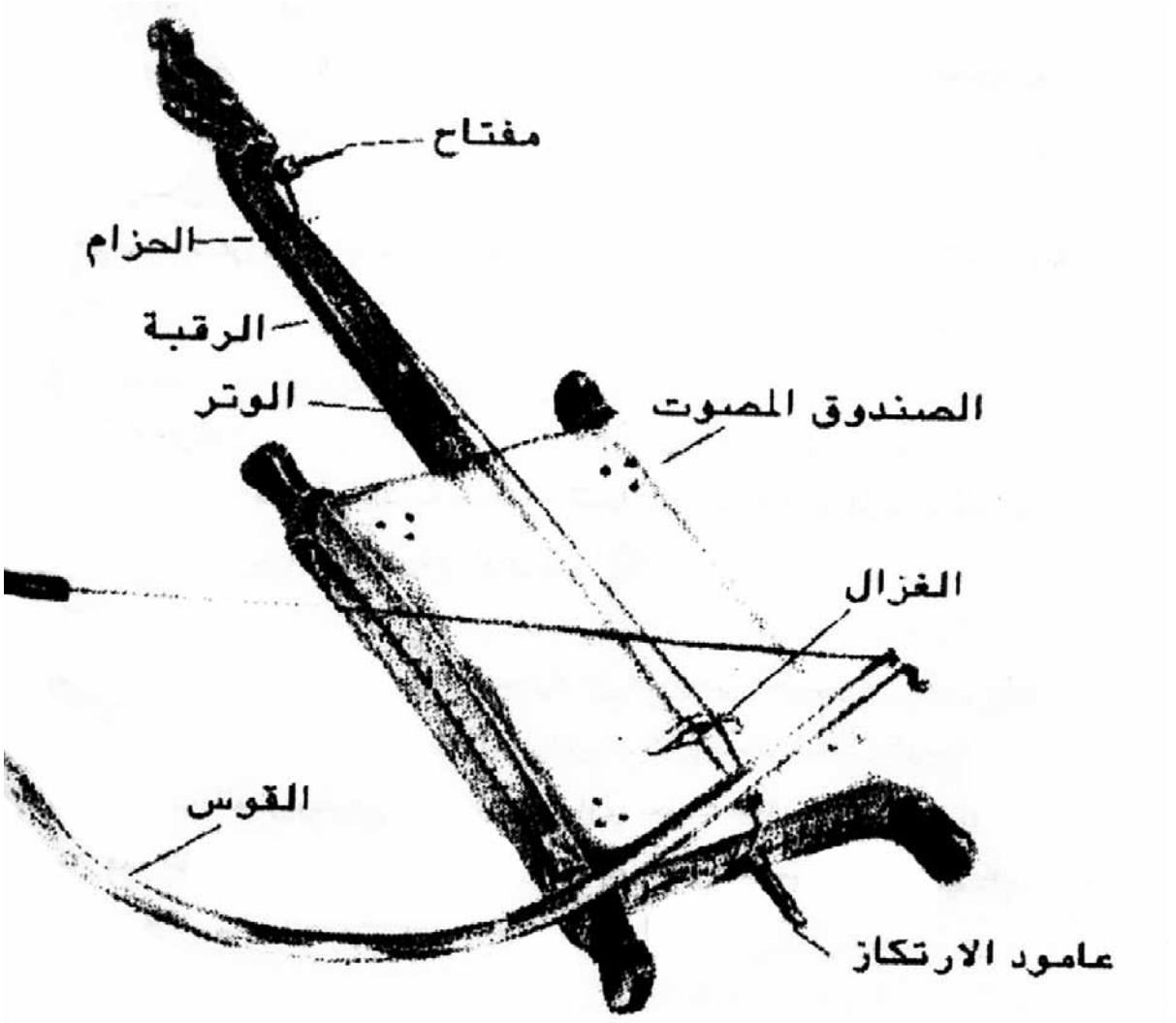
وهي عمود خشبي يتصل بالضلع الأعلى للصندوق المصوت، خرطت مقدمته على شكل مئذنة، ويعادل طوله الصندوق المصوت.

ج) الوتر (السبيب):

وهو من شعر ذيل الحصان، يتم تصفيف وترتيب الشعيرات باستخدام ما يعرف بحصى اللبان، حيث يثبت الوتر بأعلى الرقبة بواسطة مفتاح، لتسهيل عملية شد أو إرخاء الوتر، أما من الجهة الثانية فيربط الوتر بحلقة مثبتة على طرف القضيب الحديدي الذي يخرج من أسفل الصندوق.

د) الحزام (الربطة):

وهو حزام من خيط متين يلف على محيط الرقبة ماراً من فوق الوتر من الجهة العلوية، ووظيفته الأساسية هي تحديد بداية مطلق الوتر من الأعلى، ويستطيع العازف ضبط الوتر بتحريك هذا الحزام إلى أعلى، فيغلظ صوت الوتر ،أو تحريكه إلى أسفل فيحتد صوت الوتر.



هـ) المفتاح (العصفور):

وهو عبارة عن قطعة خشبية مثبتة بأعلى الرقبة، ووظيفته تسهيل عملية شد الوتر وإرخائه.

و) عمود الارتكاز:

وهو عبارة عن قضيب حديدي صغير وظيفته تثبيت الوتر وارتكاز الآلة عليه.

ز) الغزال (الفرس):

وهو عبارة عن قطعة خشبية صغيرة تثبت على الربع الأسفل من الصندوق بين الوتر والغطاء الجلدي ،وذلك لرفع الوتر عن الآلة.

ح) القوس:

غالباً ما يكون قوس الربابة عبارة عن عود من الخيزران الليّن، يربط راساه من الطرفين بوتر من شعر ذيل الخيل، ويشد لكي يأخذ شكلاً مقوساً، بحيث يكون طول الشعر المربوط على القوس يساوي نصف طول القوس في إطلاقه، والغاية من هذا التقوس هو أن يكون الوتر مشدوداً إلى أقصى مدى، لكي يحدث الذبذبة المطلوبة لإصدار الصوت عند جره على وتر الربابة.

أدبيات وتقنيات الأداء في آلة الربابة

لآلة الربابة أدبيات موسيقية خاصة في الأداء، وعلى عازفها

معرفتها ومراعاتها، ومن هذه الأدبيات:

- طريقة العزف:

يتم العزف على آلة الربابة والعازف في وضع الجلوس على الأرض، بحيث يضع الآلة أمامه بشكل رأس مائل قليلاً نحو اليسار، ممسكاً بالآلة من الرقبة بيده اليسرى والقوس بيده اليمنى، ثم يبدأ يحز (يجر) وتر القوس على وتر الربابة ،بينما يقوم بالضغط على وتر الربابة بأصابع يده اليسرى، وذلك لتقصير وتطويل الوتر لإعطاء أصوات مختلفة، وهنالك من العازفين الشعبيين من يجيدون عزف الربابة من خلال استخدام القوس باليد اليسرى.

- جنس العازف:

تقتصر آلة الربابة من حيث جنس العازف على الرجال فقط؛ إذ لم تدخل المرأة معترك العزف على هذه الآلة.

- أماكن العزف:

غالباً ما يتم العزف على آلة الربابة في المجالس الشعبية البدوية داخل بيوت الشعر، وحديثاً أصبحت الدواوين الشعبية مكاناً مناسباً لذلك.

- مناسبات العزف:

تستخدم آلة الربابة في معظم المناسبات والاحتفالات الاجتماعية والشعبية وجلسات الشعر البدوية.

- المدى الصوتي للربابة:

المدى الصوتي هو المساحة الصوتية أو المجال الصوتي للأصوات البشرية أو لأصوات الآلات الموسيقية، وهو عدد الدرجات الموسيقية المحصورة بين أغلظ نغمة وأحدّ نغمة فيها، ولكل آلة موسيقية طابعها الخاص الذي يختلف من آلة إلى أخرى باختلاف نوع الآلة ومادة صنعها.

يقتصر المدى الصوتي لآلة الربابة على خمسة أصوات موسيقية، ويتم ضبط وتر الربابة وشدّه على طبقة صوت المغني، وذلك من خلال شده على الدرجة الأساسية للمقام الذي سيتم الغناء عليه. أما طابعها الصوتي، فهي آلة ذات صوت شاعري وحنون وحزين نسبياً.

وبهذا الصدد يقول الطالب صقر صبحي عبده موسى في رسالته: لم يكن عبده موسى يستخدم تقنية الانتقال على الوتر بدوافع وأسس علمية، بل كان استخدامه لهذه التقنية بفطرته وموهبته الفنية، وتلبية لحاجته في استخراج النغمات الموسيقية لتشكيل الجمل الموسيقية التي يريد أداءها.

ولم يكن وتر الربابة عنده ثابتاً على نغمة معينة، فقد كان يتغير من عمل لآخر، تبعاً لهذا العمل، وظروفه، ويقوم هذا التغيير على عدة أسباب فنية كان لها السبب الرئيسي في هذا التغيير وعدم الثبات على نغمة معينة.

ولعل الغناء المنفرد والغناء الثنائي والغناء باستخدام الربابة بمرافقة الفرقة الموسيقية، كانت الأسباب الرئيسية في هذا التغيير وعدم الثبات في الدوزان على نغمة واحدة.

لقد قدم عبده موسى العديد من الأغنيات، وعلى مختلف المقامات الموسيقية، ومن مختلف الألوان الغنائية، بمرافقة الربابة فقط خلال مشواره الفني، وقد اعتمد في ضبط الوتر على الطبقات الصوتية التي كان يغني عليها، كما هو الحال مع أي عازف ربابة آخر، ولأنه كان يتمتع بصوت ذا مساحة واسعة، فقد كان يستخدم طبقات صوتية عالية في غنائه، وبالتالي كان يضبط الوتر بما يتناسب مع هذه الطبقات.

كما قدم عبده موسى العديد من الأعمال الفنية الغنائية بمصاحبة الفرقة الموسيقية، وكان الاعتماد هنا في اختيار درجات الركوز على طبقاته الصوتية، التي امتازت بأنها طبقات عالية ، تأتي انعكاساً فعلياً للمساحة الصوتية الواسعة التي كان يمتلكها.

ويضيف صقر صبحي عبده موسى: إن الدقة التي امتلكها عبده موسى في استخراج وإبراز الخصوصية المميزة لكل مقام من هذه المقامات، تدل على أن أصابعه كانت تتغير على الوتر حسب أبعاد المقام المراد استخدامه، وأنها لم تكن ثابتة في مواقع محددة على الوتر، وإلا ما كان له أن يقدم هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية، مع ذلك التنوع في المقامات الشرقية المختلفة التي استخدمها في أعماله الفنية.

ومن خلال المساحة الصوتية لآلة الربابة نجح عبده موسى في استخراج الجمل الموسيقية بشكل واضح، ومن أهم عوامل النجاح استخدامه لتقنية الانتقال على الوتر، التي خضعت في بعض الأعمال لتغيير موقع اليد على الوتر، وذلك بالصعود باليد كاملة، ووضع الأصابع في مواقع جديدة، طبقاً لما تتطلبه الجملة الموسيقية، وهذه التقنية نادراً ما تستخدم في آلة شعبية بسيطة التكوين مثل الربابة، مع أنها من أهم التقنيات المستخدمة في عائلة الآلات القوسية بشكل علمي ، وعلى أسس

وقوانين وضعها أهم علماء الآلات الموسيقية، وهي تدرس بشكل علمي وفي مختلف المدارس الموسيقية لأنها من أساسيات العزف على الآلات القوسية.

ومن الملاحظ في أعمال عبده موسى الموسيقية أنه دائماً يبدأ الأغنية الموزونة والتي تأتي عادة بعد موال يتسم بالبطء والأقواس الطويلة، يبدأ هذه الأغنية مع كل التغيرات من رأس القوس، فهو يعمل على الانتهاء من القوس بنهاية الموال من أي نقطة ينتهي بها الموال، والعمل على سحب القوس على الوتر على الدرجة الأساسية للمقام، الذي سيتم عليه ،حتى الوصول إلى رأس القوس.

لقد برع عبده موسى في الانتقال من حركة القوس البطيئة إلى السريعة، وهذه تقنية أخرى تضاف له، وقلَّما نجدها عند غيره من عازفي الربابة.

وحول تناغم صوت عبده موسى مع آلة الربابة يقول عازف الكمان الفنان صبحي عبده موسى:

من المعروف أن الفنان عبده موسى كان يملك حنجرة متميزة بقوتها وعذوبتها إلى جانب أنه كان يملك صوتاً شجياً مليئاً بالإحساس والعاطفة، وكان يتفنن وهو يغني الكلمة ويعطيها الحس المطلوب حسب معنى الكلمة، بمعنى أنه كان يلبس هذه الكلمة الثوب المناسب، واستطاع بذكائه وموهبته وقدرته الفائقة وأسلوبه المتميز في العزف على آلة الربابة أن يسخِّر هذه الآلة الغريبة ذات الوتر الواحد لصوته.

واستطاع أن يجعل تناغماً قوياً وغريباً بين هذه الربابة ذات الوتر الواحد وبين صوته القوي، العذب، ذي المساحة الفنية الواسعة، فاستطاع بذلك أن ينال إعجاب وتقدير كل من سمعه بالعزف والغناء، وهذا ما رفع من مكانته الفنية في جميع الأوساط الفنية التي ظهر بها.

وأحياناً كان يضبط الربابة على صوته (دوزان)، وأحياناً كان يضبط صوته على الربابة حسب الظرف الفني في حينه.

البداوة والربابة

لا شك في أن الفن يلعب دوراً مميزاً في تقدم الأمم وتطورها، وربما أقامت شعوب حضارتها على الموسيقى والفن كاليونان،

ولعل الفلكلور الشعبي صوت الأمة وصوت أحاسيسها ومشاعرها ووجدانها.

والفن الأصيل الذي يرتبط صوته بتراث أمته ووجدانها، والفن الأصيل الذي يرتبط صوته بتراث أمته فيعبر عن آمالها وآلامها ،ويترجم قيمها لحناً شجياً خالداً تردده الأجيال ، وتتغنى به الصبايا والشباب في كل مناسبات الوطن العزيز.

يقول الأستاذ حبيب الزيودي في جريدة "الميثاق": ولما كانت البداوة تشكل الحيز الأوسع في الوجدان الأردني، فقد كانت الربابة بوابة عبده موسى في الولوج إلى روح الشعب واكتشاف عبقرية المكان، وظل قاموس البداوة مسيطراً على روح عبده موسى.

الربابة والبادية

يطرب الإنسان البدوي للصوت والموسيقى، فهو يأنس حتى بصوت الرمال التي تسوقها الزوابع، وتارة لرغاء الناقة والجمل وثغاء العنز والغنم، إنه يضع الأجراس في أعناق الأغنام ويطرب لصوتها وهي تتحرك، وهذا البدوي يحب الموسيقى بطبعه، فلا تجده في أغلب أوقات فراغه إلا ويختلق المناسبات التي ترفه عنه، وتخفف متاعبه وشظف عيشه، إنه يحب الموسيقى والأصوات الصادرة من الشبابة أو الجرات النابعة من الربابة.

كذلك فإن الربابة والشعر يعملان على تشجيع المقاتلين والمحاربين، حيث يزدهر في فترة الحروب والغزوات الشعر الحماسي الذي يحرك العواطف الجياشة، ويبث الحماسة في نفوس الناس، ويكون الشعر عبارة عن كلمة ولحن يزهو به صوت الربابة ،مثل الكلمات الوطنية التي تصبح أغاني تذاع أوقات الحروب، فما يكون من البدوي عندما يستمع لصوت الربابة من كلمات حماسية إلا أن يزداد شعوراً بالاعتزاز، والفخر والشجاعة والإقدام على تقديم التضحيات.

يقول الدكتور محمد غوانمة إن الغناء البدوي هو أصل الغناء العربي، وهو ذلك الغناء الذي يخص المجموعات البشرية التي تقطن البادية الأردنية، فقد كان للصحراء الواسعة في البادية الأردنية أثر واضح على الغناء فيها، يظهر جلياً في اللحن والإيقاع والآلات الموسيقية المستخدمة، وقد ارتبطت أغاني البدو بعاداتهم وعلاقاتهم بغيرهم أو ببعضهم بعضاً، فأصبح لكل ظرف لدى الإنسان البدوي أغنية يرددها في حبه وحربه وزواجه وصيده وسفره.

التراث الشعبي إبداع عفوي أصيل، يحمل ملامح الشعب، ويحفظ سماته، ويؤكد عراقته، ويعبر بصدق عن همومه اليومية، ومعاناة أفراده، على مختلف مستوياتهم، وهو صورة لروحهم العامة وشعورهم المشترك، وقد عنيت العديد من الشعوب بتراثها الشعبي، وحفظته وسجلته، وأقامت عليه الدراسات المتطورة.

ولعل أبرز ما يتسم به النتاج الشعبي هو عفويته وشموليته، فهو موقف عفوي يصدر دون تخطيط ولا دراسة، ولكنه موقف أصيل، يمثل شعوراً جماعياً، مع أن النتاج الشعبي في حقيقته إبداع جماعي، إلا أن مبدعه الأول قد يكون فرداً، ولكنه لا يظل كذلك، إذ ما يلبث أن يصبح ملكاً للجميع يتناقلونه، ويضيفون إليه، حتى يأخذ عندئذ طابعه الشعبي الذي يتفاخر الناس ويعتزون به، ويحافظون عليه بكافة الوسائل والطرق أمام تحديات العصر ومغرياته، فالأغاني والآلات الموسيقية جزء هام من هذا التراث الشعبي، ينعكس من خلالها تاريخ الأمم وفكرها.

إن التراث العربي غني بالآلات الموسيقية الشعبية، ذات الطابع والأشكال والأسماء المختلفة، وهذا الاختلاف ساهم ولا شك

في إثراء الغناء الشعبي من خلال التنوع في الألوان والقوالب الغنائية الشعبية العربية ،التي قدمتها هذه الآلات الموسيقية الشعبية المختلفة.

ويمتاز التراث الغنائي العربي بأنه غني بالآلات الموسيقية الشعبية المتنوعة والمختلفة في أسمائها وأشكالها، وتعتبر آلة الربابة واحدة من أهم هذه الآلات، لما ساهمت به بشكل كبير وواضح في رسم الملامح الفنية لهذا التراث العربي الأصيل.

لقد كانت العرب لا تقرأ الشعر بل تنشده وترتجزه أهازيج دفاقه، تجد صداها لدى كل من لامست أسماعه، فمن لا يغني الأهزوجة على البداهة يفوته الكثير من متعة الطرب والتجلي ،فهي لا تتأثر على غير ما عادة، وهي ليست مجرد كلام عابر، إنها ابتكار أدبي بديع، تطرح ثمارها وأفكارها ببالغ القوة والجرأة، إنها تجليات في تاريخ الوطن، ويمكن للمتلقي الفطن أن يهزج بها شفاهياً بكل يسر وسهولة، كذلك فإن تلك الأهازيج التي غناها بل تغنى بها السلف الصالح، كانت مضامينها وطروحاتها أعمق من كثير من البيانات السياسية، فقد نادت بترسيخ وتأكيد القومية العربية، ونادت بوحدة الأمة والارتباط المصيري بتراثها الإنساني المجيد، بكلمات وتعابير جياشة، لامست أحاسيس ووجدان الإنسان العربي على اختلاف منابته وأصوله.

والأهزوجة الأردنية وإن كانت في حقيقتها مجهوداً فردياً إلا أنها سارت وفق الذوق الجمالي الجمعي للأردنيين الذين تربوا

على قيم ومبادئ أهازيجهم، فقد حملت همومهم وطموحاتهم، فجاءت كضرورة اجتماعية روحية نفسية صنعها المبدعون، وامتلكها الشعب كله، الخُلُق العربي مادتها الأساسية، وحسه المرهف الدفاق موجهها وحاديها (2).

المراجع:

- تقنيات العزف على آلة الربابة (عبده موسى نموذجاً) إعداد الطالب صقر صبحي عبده موسى، اشراف الدكتور طارق اسماعيل العبيدي، قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الفصل الاول 2007.

تخطيط للفنان عماد مدانات – الأردن

تحديقٌ في العيد المؤجل

مخلد بركات

المبدع الحقيقي في روحه جذوة من بروميثيوس، صخب أمام الموت، محاولات لإيقاف نزيف الجرح الكوني بزهر بري نابت على شرفة المجانين، إنها الإحالة إلى العمق الوجودي عندما تحمل الملامح الرعوية في المتن الإبداعي، فتنة البحث عن شكل آخر للحياة، أكثر طزاجة وصفاء. إن الناظر لمجمل أعمال الدرة يلمح هذه الخصوصية في التشكيل والحفر المعرفي، وبخاصة في جانب تشخيص ملامح الوجوه المحفورة بدقة كبيرة، مثل عمله الموسوم ب(ابتسامة المرأة السلطية) وهي وجوه تثير فينا زوابع من الاستفسارات والإحالات؛ لأنها مشغولة بعناية وضمن رؤية أبستمولوجية وجدانية، تجعل من المسكوت عنه والمهمش حالة فنية نادرة، ظاهرة تلعب دور البطولة في متن المشهد التشكيلي.

مهنا الدرة صاحب حضور كبير، وهو من رواد الحركة التشكيلية الأردنية ومن مؤسسي الاتجاه التجريدي؛ ومن هنا لا عجب أن تكون لوحاته في جانب البورتريه منها مثيرة للجدل. في هذه اللوحة موضع التحليل يقف المرء صامتاً لدقائق للعثور على توصيف لهذا الوجه الأنثوي الغامض، إنها تفاصيل توحي للوهلة الأولى بالتشرد وانتظار مطر السعادة في صحراء الحياة المجدبة، في العينين قسوة من نوع ما، وهما تبدوان ساهمتين في الفراغ، تحاولان التفتيش في زوايا العمر عن بقايا ثمرة مشتهاة، ولعل انطفاء العين اليسرى في الكتلة التشكيلية يوحي بسر بعيد، ضباب من أحلام منتظرة. وفي مجمل الوجه نلمح حزناً شفيفاً يحيلنا إلى عذابات اليتم وقسوة الزمن وقهقهاته المريبة أمام انعتاق أرواحنا نحو المطلق، أهي السخرية في تجلياتها السوداء؟!!

وعند الغوص في الطبقات العميقة لهذا الوجه المثير للعصب الجمالي تتلاشى فينا كلاسيكيات النقد، لتصفو الروح الذواقة وتسمو في معراجها، لتكون المقاربة ربما معكوسة، ولكنها منطقية في جانب ما، تتجلى لنا هنا عشتار البابلية وهي تحدق النظر في العالم السفلي بحثاً عن تمّوزها، عيدها المؤجل، وأطفال بابل يحملون الإجاص البري في سلالهم الخزف، وينشدون لها أن عودي يا سيدة الحقول، عودي بالمواعيد... باللحن العراقي الذي كان صبياً فائحاً برذاذ دجلة وسموق النخل وحكايات الأمهات قبل العتمة بقليل.

ويظل هذه الإبداع التشكيلي من يجمِّر فينا برد الروح وصلابة الموقف، ويحيلنا إلى شتى الصور والأخيلة والذكريات الغاطسة في مخازن العمر العتيق.

لا بد للمتلقي أن يرتقي بأدواته لموازاة أدوات الفنان الملهم؛ فيهاجر في اللوحة إلى البعيد... نابشاً وعابراً لآفاق الفن الأصيل، ربما يعود من رحلته القصية ببعض الغنائم الجمالية التي قد تحيل النائبات إلى سرور، وتشطف حجرات أرواحنا من كل سمومها وما علق بها من أدران المادة والشرور، ربما عندها نقترب قليلاً من مدارات الملائكة.

لوحة الفنان مهنا الدرة / الأردن

الطفيلة
2014
مدينة الثقافة الأردنية

لوحة الفنانه رولا حمدي / الأردن