تداخل الأزمنة في أعمال الفنان عيسى عبد الله
(أنموذج التحليل pattern)

م.م. قيس عيسى عبد الله
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

يتكون هذا العمل من شكل إنساني محور يتوسط مركز العمل الفني مع بعض الرموز التي توحي باستعاراتها من الموروث الشعبي والموروث الحضاري . فحالة الاحتضان والترقب التي يثيرها الشكل الإنساني (figure) من خلال احتضانه لرموزه التي تعبر عن (مادة زمنية) هي الأساس في بنية فعله الحضاري المعاصر، يخشى الفنان عليها من الضياع . بهذا يحيلنا الفنان إلى بنية الصورة الذهنية المعقدة التركيب تنشطر بين الفعل التعبيري وبين الأداء . انقسم الفعل التعبيري على ثلاثة أزمان في تكثيف جمالي وتركيب واعٍ لبنية الصورة الفنية، محاولا بذلك تحويل الخطاب اللغوي (التاريخي) إلى خطاب صوري مؤسسا بذلك جمالية لتداخل الأزمان ، حيث نشاهدها بحسب الترتيب الآتي:

١- الزمن في الموروث الحضاري وتمثل في النجمة الآشورية دلالة الشمس.

٢- الزمن في الموروث الشعبي وتمثل في السجادة وأبواب الشناشيل وبعض الرموز التي تمثل التعويذات والضفيرة التي تدلل على هوية الفنان.

٣- الزمن المعاصر وقد تمثل في حضور الإنسان الذي جرد فاجتمعت به تعبيرات الحيرة والترقب والألم.

إن محاولة الفنان (عيسى) لجمع الأزمان الثلاثة من خلال تحليلها ثم تركيبها في بنية صورته الذهنية،نتج عنها تركيب صوري جامع لتلك الأزمان مؤسسا بذلك أهمية خطابه الجمالي . إذن التجريب انصب ليس على تجميع الصور الذهنية فحسب بل تعدى ذلك لخلق صور زمنية ، باحثا بذلك عن متحفه الذي يجمع تلك الأزمان الثلاثة وهو العمل الفني.فكان فعله الأدائي داخل الذهن هو بنيات مجردة* أساسية لرموز تفككت وانصهرت بفعله العاطفي،ليست صورا جاهزة برموز ، عارف الفنان بمستويات تحولاتها التي يرغب في إحداثها باعتبارها متغيرات طارئة عليها في ضغط فعلها التعبيري لديه.

تجاوز الفنان (عيسى عبد الله) من خلال فعله الذهني التجريبي زمن (الحدث الروائي) ألتأريخي كما في عمل الفنان العراقي (كاظم حيدر) (مصرع بطل) الذي يصور من خلاله زمن تاريخي لحدث ، إذن يحدد (كاظم حيدر) ثبوت الزمن والصراع معاً ، على حين ان (عيسى عبد الله) يلغي المكان محوله إلى أماكن ثلاثة تحدده أزمنه ثلاثة دلالة على أزلية الصراع.

التحليل والتركيب للبنية الأدائية للعمل الفني

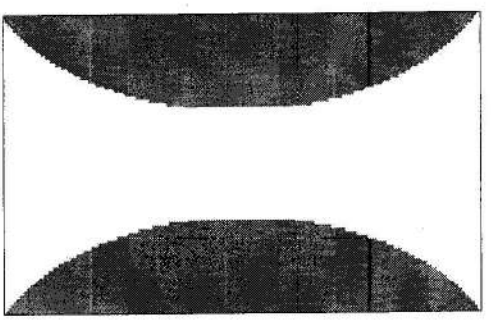
١ - أسس العلاقات التكوينية(التنظيم)

للكشف عن البنية التنظيمية للعمل الفني تطرق الباحث في مقاربته عمل الفنان (عيسى عبد الله) مع لوحة الفنان (جواد سليم) الشكل (١) باعتبارها مرجعية معرفية تعزز قانون البناء للعمل الفني . إن اشتغالات الفنان في ترتيب

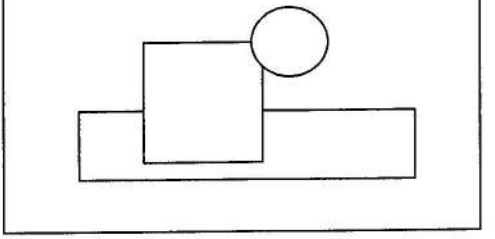
---

* بنيات مجردة : الفكرة الرئيسية عنده هي اننا نستطيع وصف التكوين الدماغي وتعلم اللغة واستخدامها انطلاقا من مسلمة تقول أن الأقوال اللغوية مؤسسة على مجموعة صغيرة من النماذج الذهنية (المجردة) الغريزية للجمل (الجمل الأساسية) التي يستطيع أي متحدث بأي لغة ان يستخلص منها عددا غير متناه من الجمل الصحيحة بواسطة قواعد التحويل (بالحذف ، والإضافة ، بالتبديل بالقلب والترصيع) انظر: م :٦٩ص٣١،مفهومات في بنية النص.

وحداته لم تنزاح خارج منطقة الرسم بل عززها في دراية واعية للنظم الفنية العالمية لتحولاتها الأدائية . نلاحظ في هذا العمل توافقات في الخطوط الأفقية تعبر في أشكالها التي تمثلت في الخط الذي يقع في أسفل العمل الفني يأخذ الاتجاه الأفقي لكن شكله يبدو أكثر تقوسا تأكيدا على المفهومية لكروية (الأرض) كما نلاحظ أفقية الخطوط في أرضية السجادة مع جهتها الأخرى الظاهرة ، أكد الفنان بذلك توازن الخط الأسفل والأعلى وتعامد الخطوط التي تشكل نسيج السجادة وألوانها كأنه يرغب من خلال تجريب الخطوط العمودية مع الخطوط الأفقية خلق تزامنية يلغي بها العمق ألمنظوري للمشهد،كما هو حاصل في لوحة (جواد سليم) السابقة ، حيث نلاحظ الاتجاه المتعامد للمظلة التي تظلل الأريكة ذات بعد واحد مؤكداً بذلك على تراتبية الوحدات ، مهملاً المنظور أو ما يسمى (العمق الفضائي) ، أما الخط الذي يتحدد بين المساحة الصفراء والمساحة الزرقاء فهو مقوس خالقاً بذلك تجريباً بارعاً لعلاقات متشابكة في عنصر واحد وهو الخط ،التعارض في الاتجاه بين خط الأرض وبين خط الأفق الذي في أعلى العمل الفني كما في المخطط (١) الآتي:



المخطط (١)



المخطط (٢)

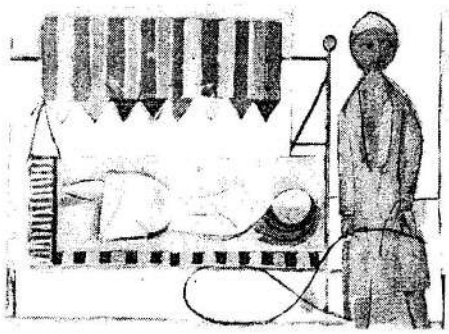
وتوافق في الشكل وتنوع في الوحدة في أشكال الخطوط كما في المخطط (٢) . هذا من اجل كسر الرتابة في استخدام الخطوط في تعمد منه لتسطيح المشهد،كما انه يخلق تنويعات أخرى بالموازنة بين ثقل الشكل الإنساني والسجادة مع قرص الشمس خالقاً بذلك توازناً غير شكلي لكنه جعل الهيمنة واضحة للشكل الإنساني . كما جرب الفنان خلق علاقات جديدة لتباينات متنوعة على سبيل المثال المساحة الواسعة للأصفر التي تعبر عن مساحة ضونية تحدد الوحدات كأنها مساحة حاوية (فضائية) لتلك الوحدات التي تمثلت بدرجات لونية باردة وحارة ، لكن قيم تشبعها أكثر من جلاء الأصفر فجعلها كأنها تبدو في منطقة الظل،وهذا التجريب ساعد في خلق تباين بين تشبع الألوان وجلائها وهذا حاصل لدى الممارسات الانطباعية لكن الفعل الذاتي هنا استعار وحداته من خزين البنيات المجردة الرئيسية التي في الذاكرة وليس بنيات صورية مجتزئة من الواقع .

٢- <u>التحولات الأدائية</u>:

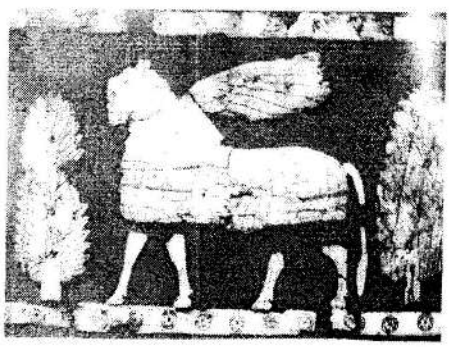
نرصد في هذه اللوحة تحولاً مهماً في الأداء داخل السطح التصويري حيث يحيل الفنان وحداته من حالة رسمها ، تارة بالقلم ، وتارة أخرى بالفرشاة ، وتارة بالأزميل،وتارة بالمقص هذا التنوع التجريبي في الأداء خلق بنية تركيبية للوحدات ، فنلاحظ جزء من الشكل الإنساني كأنه رسم على ورق مقوى ثم قص بمقص وادخل العمل الفني كأنه (مونتاج) كذلك السجادة وقرص الشمس ، ثم حاول الفنان إزاحة التأثيرات الحادة للخطوط من خلال دمجها بالفرشاة فهنا ممارسة أخرى للخط وبأداة أخرى ، كما انه حاول تحديد أو تأكيد المسافة الفاصلة بين اللون الأصفر أو الوجه الإنساني لتعزيز التباين باستخدام الحفر أشبه ما يكون بالأزميل لكن الوظيفة مشابهة بأداءات الأزميل على السطح الحجري كما في المنحوتات الآشورية ، الشكل (٢) ، ولكن الأداة نفسها الفرشاة ، فنلاحظ هنا الإحالات للأدوات المستخدمة (كإحساس بفعلها التطبيقي) كنتيجة أداة وليس استخدام الآلة مع فعلها وإنما الإفادة من فعل الأداة مجرداً عن أداته .

٣- التحولات الأسلوبية:

حاول الفنان الجمع بين عدة نظم في بنية عمله الفني فكان النظام الرمزي فاعلا من خلال استثماره للرموز جاعلا منها دلالات تعبر عن بنية خطابه الفني ، الذي يشكل إزاحاته في إثارته للجانب العاطفي الذي يخلقه نظام تعبيري مفصحاً عنه بنظرة التأمل وطريقة مزج الألوان داخل الشكل الإنساني والمساحات الواسعة التي تحيط به،هذه المعالجة تقارب المعالجات التعبيرية كنظام متضايف مع البنية التراتبية في أعمال (سيزان) في تراتبية المشهد مجربا بذلك المضايفة بين نظم مختلفة في بنية العمل الفني المعاصر.



شكل (١)



شكل (٢)

الموسيقى والغناء في المسرح الملحمي

الباحث / عدنان الماجد

كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة

سكاسل المنجز المسرحي على الخشبة بفعل التلاقح الفني مابين عدة عناصر تختلف في وظائفها كي تصب في نهاية المطاف إلى تكوين ذلك المنجز. والموسيقى باعتبارها لغة من لغات العرض الزمنية الحسية المرافقة للحدث تُعد واحدة من تلك العناصر . الأمر الذي جعل ارتباطها بفن المسرح ارتباطا وثيقا ومتماسكا منذ القدم بالرغم من اختلاف المذاهب المسرحية سواء كان على صعيد الشكل أو المضمون . ونتيجة للتطور الحاصل في العملية المسرحة منذ العصور القديمة التي سبقت الدراما الإغريقية وحتى الثلاثينيات من القرن العشرين ظهرت استخدامات متعددة للموسيقى تتلائم من حجم هذا التطور من جانب ، والبناء الدرامي لكل مسرحية من جهة أخرى . ففي المسرح الدرامي المستقل كانت وظيفة الموسيقى تحدد في تعميق الحدث والتعبير عن أحداثة بالرغم من وجود الأيديولوجيات الفكرية والفنية التي تأثر بها فن المسرح . كما إن هناك عروض مسرحية استخدمت الصوت البشري الذي عُدّ أول آلة موسيقية دقيقة التراكيب قديما وحديثا ، وقد توضحت معالم وشكل هذا الاستخدام من خلال الأغاني الجميلة المرافقة للحدث بهدف خلق نوع من الإثارة والتنوع ، واستخدمت الروايات المسرحية أيضا الفقرات الغنائية الفردية الجماعية المرافقة للفواصل الموسيقية والرقصات الغنائية وصولا إلى التطور الأهم في فن المسرح عندما ظهرت الدراما الموسيقية (الأوبرا) خلال القرن السابع عشر الميلادي في عصر النهضة الايطالية والتي هي الأخرى خرج من رحمها بعد مخاض فني طويل دام قرابة قرنين من الزمن ألوان درامية عديدة تعتمد على الموسيقى بشكل أساس إلا أنها أخف منها في الموضوع والأفكار

المطروحة فيها أضف إلى طبيعة الاستخدام الموسيقي فيها ، كون الأوبرا أكثر جدية من لاحقاتها ، كالأوبرا كوميك الفرنسية والأوبرا بوفا الايطالية والاوبريت والكوميديا الموسيقية في الولايات المتحدة الأمريكية نهاية القرن التاسع عشر الميلادي . إلا أن المخرج الألماني (برتولد بريخت) المولود عام (١٨٩٨ م) خرج عن هذه الاستخدامات وجعل للموسيقى وظيفة مغايرة ومختلفة من حيث الشكل والمضمون مع الاشكال المسرحية الآنفة الذكر ، وقد تحددت هذه الوظيفة بمرتكزين اساسيين اولهما : التعليق على الحدث دون مرافقته ، وثانيهما تاكيد معنى الحوار المسرحي وهذا ماجعل الموسيقى في المسرح الملحمي لغة مسرحية تُفسر الحوادث وتوضحها وفق مفهوم التغريب الذي يجعل البديهي والمألوف غير مفهوم ولا يتصف بصفات الوضوح . إن أسلوب بريخت في المسرح يدعوا إلى استقلال الموسيقى بشكل تام يجعلها تنفصل عن وظيفتها المعهودة من خلال إيجاد طريقة تغريبية لاتقوم بتجسيد الحدث إنما تكون في تضاد معه ، لتكون بذلك قد تطابقت مع الأهداف الأساسية للمسرح الملحمي الذي يدعوا إلى مشاركة العقل في تفسير الأحداث ليُحدث بذلك انقلابا على الأشكال الأرسطية التقليدية ويلغي مفعول التخدير العاطفي التطهيري للعرض المسرحي على المتفرج ، وبهذا يكون بريخت قد أعطى للموسيقى دورا مهما تحدد في جعل المتفرج بان يقوم بتفسير الموسيقى المتقاطعة مع الحدث تفسيرا علميا دقيقا يدخل فيه العقل عضوا بشريا مهما في تحقيق ذلك التفسير . أما الغناء فتشابه هو الأخر في وظيفته مع الموسيقى الآلية في المسرح الملحمي حيث ابتعد عن مرافقته للنص المسرحي وأصبح يعيش في حالة لانسجام مع معطيات وأفكار ذلك النص ليعيش في حالة تغريبية تستفز العقل البشري الذي اعتاد في المسرح الأرسطي على وجود علاقة وثيقة مابين مضمون وفكرة النص والصراع المسرحي وبين مضمون وشكل الموسيقى والغناء . كما سعى بريخت في الأوبرا الملحمية إلى تغيير دور الموسيقى ليجعل من تلك الأوبرا واحدة من أفضل الأساليب المسرحية تطبيقا في العالم . فكانت موسيقى الأوبرا وسيلة لترجمة الأحداث وتبليغ مضامينها أضف إلى توضيح ماهية السلوك والالتزام بالمواقف والأحداث وهذا ماكشف عنه في (أوبرا القروش الثلاثة) عام ١٩٢٨ حيث يبلور التجديد في الاستخدام الموسيقي من خلال تمييز القطع الموسيقية بشكل منفصل وواضح عن أحداث المسرحية أضف إلى الاختلاف الواضح من حيث شكل الاوركسترا ومكان جلوس عازفيها لتأخذ من المسرح مكان بارز يتسنى للمشاهد رؤيته بوضوح واعتبار هؤلاء العازفين احد أفراد الجوقة التمثيلية ولكن بطريقة بريختية مخالفة للجوقة الأرسطية التقليدية من حيث طرح الأفكار الموسيقية ومشاركتها بالحدث الدرامي كما مر معنا . وفي الغناء الاوبرالي تتسلط الإضاءة على مكان وجود الاوركسترا وهي تعزف الموسيقى في المسرح الملحمي بينما تُعرض أسماء الأغاني في خلفية الخشبة والممثلين يتقدمون إلى مقدمة الخشبة لأداء المقطوعات الموسيقية والغنائية . لقد أحدث بريخت تطورا مهما ونقلة نوعية في الاستخدام الموسيقي والغنائي سواء كان على صعيد الشكل أو المضمون ليعطيها استقلالا فنيا يتلائم مع الأسس والمرتكزات التي طبقها في المسرح الملحمي لخلق نوع واضح من التغريب .