

التجربة الإنسانية من الإنتاج الفني إلى الإدراك الجمالي

الدراما كسياق للاستكشاف
المعرفي والإلهام الفني

وسيم الكردي



**تكوين الخبرة: التجربة الإنسانية من الإنتاج
الفني إلى الإدراك الجمالي**
الدراما كسياق للاستكشاف المعرفي والإلهام الفني
(تأمل في تأملات معلمين)

وسيم الكردي



برنامج البحث والتطوير التربوي
مؤسسة عبد المحسن القطان

2018

عنوان الكتيب:

التجربة الإنسانية من الإنتاج الفني إلى الإدراك الجمالي
الدراما كسياق للاستكشاف المعرفي والإلهام الفني
تأليف: وسيم الكردي
مراجعة لغوية: عبد الرحمن أبو شمالة

Booklet Title:

Formulating experience: Human practice from artistic production to aesthetic perception

Drama as a context for exploring knowledge and artistic inspiration

(A reflection on reflections)

Author: Wasim Al-Kurdi

Publisher:

A. M. Qattan Foundation

Qattan Programme for Educational Research and Development

الناشر:

مؤسسة عبد المحسن القطان

برنامج البحث والتطوير التربوي

P. O. Box 2276

Ramallah -Palestine

Tel: +972 2 2963281

Fax: +972 2 2963283

www.qattanfoundation.org

First Edition- 2018

صندوق بريد 2276

رام الله- فلسطين

هاتف: +972 2 2963281

فاكس: +972 2 2963283

الطبعة الأولى 2018

هذه الورقة قدمت في

NYU Forum on Educational Theatre: April 21-24, 2016

بعنوان:

Formulating experience: Human practice from artistic production to aesthetic perception

Drama as a context for exploring knowledge and artistic inspiration

(A reflection on reflections)

جميع الحقوق محفوظة. إن استخدام أيٍّ من المواد التي يتضمنها الكتاب، أو استنساخها، أو نقلها، كلياً أو جزئياً، سواء بطريقة إلكترونية أو آلية، بما في ذلك الاستنساخ الفوتوغرافي، أو التسجيل، أو استخدام أي نظام من نظم تخزين المعلومات واسترجاعها، يحتاج إذناً خطياً من الناشرين.

صورة الغلاف: عمل فني أنتج من قبل مجموعة من الملمات خلال لقاءات «الدراما كسياق للاستكشاف المعرفي والإلهام الفني»

ISBN: 978-9950-313-81



المحتويات

5	شكر
7	تقديم
8	المجال
9	في وصف التجربة
11	1. «لايارونا»
12	تعقيب قصصي على القصة
13	2. «ثوب الفداء»
14	التجربة كفعل إنساني
17	مجريات التجربة
17	محطات التجربة
21	تأمل افتتاحي
23	من المنتج إلى العملية (صورة أولى)
24	من المنتج إلى العملية (صورة ثانية)
25	التأمل في سياق القراءة والفعل
27	1. المنظورية: السياق، وجهة النظر، الحوار
32	2. الخبرة: الإنتاج الفني والخبرة الجمالية/المعرفية
32	تأمل في تفصيل من العمل الفني - مثال 1
34	تأمل في تفصيل من العمل الفني - مثال 2
35	الخبرة عبر التأمل
37	الخبرة عبر الفعل
40	الخبرة بين الشخصي والاجتماعي
42	الخبرة كأفق
45	خلاصة
47	المراجع



شكر

شكر وتقدير لكل المعلمات والمعلمين في مستوى السنة الثانية في «المدرسة الصيفية: الدراما في سياق تعليمي»، الذين ساهموا في التجربة الدرامية، ولكل الذين كتبوا تأملاتهم فيها، وهم: الراجل عمر أبي ليل، عايشة أبو عرقوب، عائشة سلامة، فاطمة اعبيدات، فاطمة فلاح، ليلي برانسي، مريم زهران، ياسمين أبو رميلة، نعيم حيماد، مؤنس قطامي، منة عقيل، مجدولين مصلح، كفاية السلوادي، علا بدوي، ولكل من قرأها وبعث لي بملاحظاته؛ د. فؤاد المغربي، د. إسماعيل الناشف، سمر دودين، نعيم حيماد، ماهر داوود.

«كل النساء جميلات، لكنهن يحتجن إلى إدراك ذلك».

(م.م/ز/معلمة)

تقديم

تركز هذه الورقة على قراءة تأملات مكتوبة لمعلمين شاركوا في تجربة درامية تعليمية، ضمن مساق تعليمي لمستوى السنة الثانية في المدرسة الصيفية؛ الدراما في سياق تعليمي.¹ قادت هذه التجربة كأحد معلمي المدرسة الصيفية مع مجموعتين بتوجه واحد، ولكن عبر استكشاف درامي وجمالي مختلفين؛ ولم يكن في خلدي حينها أنني سأكتب ورقة حول بُعد من أبعاد التجربة، كل ما كان يشغلني أن أقدم، ضمن الوقت المخصّص لي، وهو ثلاثة أيام بمعدل 6 ساعات يومياً، تجربة تعليمية في الدراما تحقّق المتطلب الدراسي أساساً، والتمثّل في أن: (1) الدراما في التعليم كفن من ناحية، وكإطار تعليمي تعليمي من ناحية ثانية، يمكن لها أن تبني سياقاً تعليمياً ذا صفة تكاملية. (2) التجربة تشكّل مجالاً لمحاورتها والإفادة منها من قبل المعلمين في بناء معرفتهم في الدراما، وفي عملهم مع تلاميذهم. (3) ربط، بصورة أكثر وضوحاً، بين الدراما كسياق تعليمي من حيث هي فن وبيداغوجيا تعليمية، وبين الفن كتعبير عن إدراك الذات للعالم الذي تعيش فيه، من حيث هي ذات متغيرة دائمة التحول، ولا تبقى على صورة واحدة طوال الوقت كأن يشغلني دائماً. وهذا ينعكس على ما تود هذه الذات قوله. ولقد كان لديّ هدف مركّب؛ أن أمكّن المشتركين من عبور تجربة في توظيف الدراما بكل مكوناتها الأساسية، وأن أطوّر تجربتي المباشرة في العمل مع المعلمين من ناحية، وفي عملي مع التلاميذ من ناحية أخرى.

هذا كل ما في الأمر، ولكن ما جرى في الأيام الثلاثة دفعني، ولغايات

1 مضى على المدرسة الصيفية/الدراما في سياق تعليمي 10 سنوات (2007-2016)، وهي تستضيف معلمين من فلسطين والعالم العربي، ويعبر المعلم من خلالها ثلاثة مستويات تدرجية، كل منها يتطلب متطلبات بحثية خاصة. يشارك في التدريس فيها أساتذة من فلسطين ومن أنحاء مختلفة من العالم، يشرف عليها برنامج القطن للبحث والتطوير التربوي في مؤسسة عبد المحسن القطان.

التعرف على وجهة نظر المعلمين في التجربة بغية الإفادة منها، إلى أن أُطلب ممن يرغب من المعلمين في أن يكتب تأملات قصيرة في التجربة وحولها، ودون محددات مسبقة، بعد العودة إلى الوطن، وقد أرسل لي 16 معلماً ومعلمة كتابات تأملية. حينما قرأت التأملات أدهشتني فيها جرأة التعبير، وكيفية تناول التجربة. هنا قررت أن هذه المادة التأملية تستحق أن أشارك الآخرين بها، بصورة من الصور، ومن خلالها يمكن لي أن أصف التجربة الدرامية نفسها، التي أفضت إلى هذه التأملات، واخترت صيغة التأمل في التأملات توجهاً في الكتابة.

وكما أشرت سابقاً، فإنني حيال تجربتين متزامنتين، الأولى مبنية على دراما التهجير القسري، وأنتجت عملاً فنياً كجدارية استخدمنا فيها أسلوب الفنان الفرنسي ماتيس، والثانية استندت إلى قصة عالمية (لايارونا)، وأنتجت عملاً فنياً تركيبياً، وقد اشتغلت على التجربة الثانية لهذه الورقة، أملاً أن أتمكن من الاشتغال على التجربة الأولى لاحقاً، واستندت إلى تأملات تسعة تخصها دونها المعلمون الذين شاركوا في التجربة الثانية، وأفكر في أن أخص التجربة الثانية بورقة أخرى فيما بعد، ربما سيفتح فيها فضاء المقارنة أيضاً بين التجريبتين، ولكن هذا أمر آخر لا مجال له هنا.

سأقرأ تأملات المعلمين المشاركين من موقع المعلم الذي قاد الورشة، وسيبدو انحيازي واضحاً، ولن أحاول تعميم الاستنتاجات أو ادعاء أي قدر من الموضوعية المتعمدة في هذا الشأن.

المجال

استخدمت، ومن البداية، مع المعلمين تعبير «كتابة تأملية»، ولم أعص في شرح الدلالات التي يحملها هذا التعبير، بل تركت الأمر لهم كي تكون هناك مساحة حرة في التعبير وشكله، وألا يكون هناك أي شكل من أشكال الضغط على المعلمين لكي يكتبوا تأملات طلبتها. تراوحت

التأملات من نصف صفحة إلى صفحات عدة، وكل تأملٍ منها تناول التجربة بصورة مختلفة عن الآخر، وكانت مجالات التبئير متنوعة، إلا أنّ الأمر الذي بدا مشتركاً بين الجميع، وبمستويات مختلفة، تناول القناعات والمشاعر والانفعالات والأفكار الذاتية الشخصية الخاصة المباشرة في محاوراة التجربة وأبعادها، وكيف ساهمت التجربة في خلخلة مفاهيم وإعادة فحصها، والنظر إليها والتساؤل بشأنها. وسأنظر في ذلك من خلال ما أنتجته التجربة في سياقها الفني والجمالي، من رؤى، ووجهات نظر، وسأركز على محورين:

1. التأمل من حيث هو فعل ذاتي شخصي، فعل «الأنا» وعلاقة ذلك بـ «الآخر»؛ ما العلاقة بين الأنا والآخر في إنتاج الأنا؟ وما يتمظهر عبر ذلك من كلام كمنولوج أو كديالوج؟ وكيف يمكن للصوت الأحادي أن يصبح حوارياً متعدد الأصوات؟
2. الفني من حيث هو علاقة بين الفني كإنتاج، وبين الجمالي كإدراك: كيف يمكن للفني أن يتحول إلى جمالي عبر التجربة التي تتحول إلى الخبرة؟

إن جوهر الأمر، هنا، يتمثل في كيفية رؤية المعلمين لأنفسهم، كأفراد وكمجموعة، في ضوء ما تمنحه التجربة الفنية الجمالية، كسياق عملي، من إمكانات إنتاج معرفة جديدة، قد تفضي إلى ممارسة جديدة... وهكذا. فهل يمكن للأسئلة والحوارات أن تلج تلك الفجوات بين ما نعرفه وما نستطيع قوله؟! لعل هذه مهمة من مهمات التأمل.

في وصف التجربة

«بدأ الأستاذ بثوب وانتهى بأثوابنا في المعرض» (ع.ع). لعل في هذه العبارة المتضمنة في تأملات إحدى المعلمات المشاركات في مساق الدراما الذي أدرته الصيف الماضي، ما يُلخّص التجربة التي امتدت لثلاثة أيام. وقد أردفت المعلمة: «وكل ثوب كان يحمل قصة عن عادات

وتقاليد ومشاعر وطموحات وآمال وأيديولوجيات نحملها في داخلنا، وربما فُرضت علينا من ثقافات وعادات وتقاليد، إلا أن كل ثوب جسّد رمزاً لمعنى عميق في داخلنا»، وانتهت المعلمة إلى أنه «على الرغم من كل هذه الأمور التي تحدُّ من حرياتنا وتثقل كاهلنا، فإن هناك أشياء بداخلنا تبعث على الأمل وتدفعنا إلى التحرر، وربما هي ما يجعلنا تتوازن ونُحَفِّزُ الأمل في داخلنا».

من (ثوب) واحد بلا سياق مُدلّي من سقف الحجرّة إلى (أثوابنا) في فضاء الحجرّة في سياق عمل فني؛ هي تلك الرحلة التي انتقلت من العام إلى الخاص، ومن المطلق إلى النسبي، ومن الكلي إلى الجزئي، ولعلها هي الرحلة التي فتحت للمشاركين فيها فضاءً للتعبير عن النفس بصورتين؛ التعبير كحق من حيث هو مفهوم، والتعبير كشكل من حيث هو إنتاج فني، مع إدراكي العميق أنه «من المحتمل أن الفنان لا يعبر عن نفسه أثناء خلق العمل الفني، وأن العمل، كفن، لا يستلزم فعل تعبير مسبقاً، ومن المحتمل، بكل تأكيد، أيضاً، أن الشيء الذي يضيء على العمل صفته الفنية ليس التعبير عن صفات جمالية» (ميتاس، 2014: 85)، وما ينطبق على الفنان في هذا السياق، ينطبق على كل من يقوم بإنتاج فني بصورة ما؛ سواء أكان محترفاً أم لا. وفي هذه الرحلة حدثت الاشتباكات والتعارضات؛ فتداخلت الأصوات المختلفة، والتبس الأنا بالآخر، واشتبك الإنتاج الفني بالتجربة الجمالية من حيث أن هناك «إمكانات جمالية متأصلة في العمل الفني كشكل ذي دلالة. وجدير بالذكر أن الطريقة التي تتفاعل بها هذه الحالات مع بعضها، وتكشف عن حيويتها أو ضعفها، والدور الذي تؤديه لتطور التجربة الجمالية، وكل هذا يمكن أن يتغير من شخص إلى آخر، ومن إدراك حسي بالجمال إلى غيره، لكن بغض النظر عن الكم والمدى لهذا التغير، فإن نوع الحالات ونمطها العام يظل من حيث المبدأ، ثابتاً، ذلك لأن ما يحفزها هو بنية أساسية ومعطاة موضوعياً - وهي الشكل ذو الدلالة، الذي يؤدي تحقيقه في العملية الجمالية إلى تحويل العمل الفني إلى موضوع جمالي. والتجربة الجمالية هي تحقق للصفات الجمالية

الأصيلة في الشكل ذي الدلالة، ومن ثم، فإن بنية التجربة تضاعف بنية الشكل ذي الدلالة» (ميتاس، 2016 : 44).

ومن اللعبة الدرامية، إلى الاستكشاف الدرامي، إلى الإنتاج الفني، كانت هذه التجربة التي ادَّعى أنها تحوَّلت في كثير من محطاتها إلى خبرة، وهذا ما سأحاول التأمل فيه عبر هذه الورقة؛ كيف تحول الإنتاج الفني إلى خبرة جمالية/حياتية ذاتية لها معنى؟ وعلينا الإشارة هنا إلى أن «أي عمل فني هو عمل قيم، لا لأنه يخدم هدفاً خارجياً، بل قيمته متأصلة فيه، أي لأنه شكل ذو دلالة مهمة. ويكون الشكل ذا دلالة بقدر كونه مناسبة لخبرة ذات معنى وأهمية» (ميتاس، 2016 : 42). ولكي يكون بإمكاننا تصور مجريات التجربة، فقد يكون من المفيد تلخيصها على النحو التالي، حيث، ابتداءً، بنيت العمل على أمرين: (1) قصة لايارونا. (2) ثوب الفداء.

1. «لايارونا»

نبيل إسباني «هيدالج» (Hidalgo) ثري، يُغوي فتاة جميلة لكنها فقيرة ويظفر بحبها. وتحمل منه في ابنيها، لكنه يرفض الزواج منها. ويُعلن في يوم من الأيام أنه عائد إلى إسبانيا للزواج من امرأة غنية اختارتها له عائلته، وأنه سوف يأخذ ولديه معه.

جزعت المرأة الصغيرة وطار صوابها مثل كل النساء المخبولات الصارخات المحزونات حزناً عظيماً على مر الزمان. خمشت وجهه بأظافرها، خدشت وجهها هي أيضاً، اندفعت في هياجها تمزقه، تمزق نفسها. انتزعت ولديها الصغيرين وجرت بهما إلى النهر، وهناك ألقت بهما إلى مجرى الماء. غرق الطفلان، وتهاوت «لايارونا» حزينة على ضفة النهر وماتت.

وعاد النبيل إلى إسبانيا وتزوج من امرأة غنية. وصعدت روح «لايارونا» إلى السماء. أخبرها حارس البوابة أنه يمكنها دخول

الجنة لأنها كابدت وتألمت، لكن ذلك لن يكون «حتى» تسترد روعي طفليها من النهر.

ولهذا السبب يُقال -إلى اليوم- إن «لايارونا» -المرأة الباكية- تكنس بشعرها الطويل ضفتي النهر، تغرس أصابعها الطويلة المدببة في قاع النهر لكي تسحب طفليها. ولهذا السبب أيضاً، يجب ألا يقترب الأطفال الأحياء من النهر بعد أن يحل الظلام؛ لأن «لايارونا» قد تخطئ وتحسبهم طفليها وتأخذهما معها إلى الأبد» (بنكولا، 2002: 373-374).

تعقيب قصصي على القصة

«داني سالازار»² وهو طفل عمره عشر سنوات، أسنانه الأمامية متهدمة، قدماه كبيرتان بشكل سورياتي بالنسبة إلى جسمه النحيل (لكنه سيكبر يوماً ما). حكى لي طفل أن «لايارونا» لم تقتل طفليها للأسباب المذكورة في الحكاية القديمة.

قال داني مؤكداً: «لا، لا، لا، إن لايارونا كانت عشيقة هيدلج -النبيل الإسباني- الذي كان لديه مصانع على النهر. لكن شيئاً ما قد حدث. لقد شربت لايارونا من النهر أثناء حملها. وولد طفلها التوأمان ضريرين بأصابع ملتصقة، ذلك لأن هيدلج النبيل قد سسم النهر بمخلفات مصانعه.

وقال هيدلج للايارونا إنه لم يعد يريدنا ويريد طفليها، وتزوج من امرأة غنية أحببت الأشياء التي ينتجها المصنع. لايارونا أُلقت بطفليها إلى النهر؛ كي لا يعيشا هذه الحياة القاسية، ثم سقطت ميتة من فرط الأسى. ذهبت إلى السماء، لكن القديس بطرس أخبرها أنها لا تستطيع دخول الجنة ما لم تجد روعي صغيريها.

2 هذه «قصة» وردت على لسان داني حين سمعها، وأوردتها في السرد كقصة تتلو القصة.

والآن لا يارونا تبحث وتفتش عبر النهر الملوث عن طفليها، لكنها غير قادرة على الرؤية؛ لأن مياه النهر ملوثة وقاتمة. الآن هي شبح تمسح قاع النهر بأصابعها الطويلة. تهيم الآن على ضفاف النهر تنادي على صغيرها طوال الوقت» (بنكولا، 2002: 373-374).

2. «ثوب الفداء»³

وخلال تخطيطي لدراما مبنية على هذه القصة «لا يارونا»، مرّ بالمصادفة معي نص من قصة أخرى، يتحدث عما يسمى «معطف الفداء». إن «معطف الفداء» هو عبارة عن معطف يصف بالتصوير والكتابة وبكل الصور الأخرى التي تُتَبَّت عليه بالرتق والتطريز، كل ما يُدعى أنه مرّ بحياة المرأة؛ كل الإهانات، والطعون والافتراءات، كل الإصابات وكل الجراح وكل الندوب. إنه بيانها الذي يشمل خبرتها في كونها جُعِلَتْ كبش فداء. أحياناً يستغرق عمل هذا المعطف يوماً واحداً أو يومين فقط، وفي أحيان أخرى يأخذ شهوراً. ومن المفيد، بقدر فائق، تفصيل كل الطعنات والضربات والجلدات في حياة المرأة.... إنها أيضاً فكرة رائعة أن تحسب المرأة عمرها، ليس بالسنوات، بل بالندوب الباقية من المعركة. أحياناً حينما يسألني الناس: «كم يبلغ عمرك؟»، أقول لهم: «عمري سبعة عشر ندباً من آثار المعركة». الناس عادة لا يجفلون ولا يُحجمون، بل يبدأون، بدلاً من ذلك، وهُم سعداء، في حساب أعمارهم وفقاً لندوب المعارك» (بنكولا، 2002: 471).

وفي ضوء ذلك، بُنيت التجربة مع الغرض/الثوب على ثلاث مراحل:

1. توظيف المعطف/المثّر دون سياقات محددة ومقررة مسبقاً.
2. توظيف ثوب محدد لشخصية محددة وهي لا يارونا في داخل الدراما، بحيث أصبح سجل «ندوب» حياتها، إنه محطات من تاريخها مجسدة بصور فنية مختلفة.

3 استعملت «الثوب» بدلاً من «معطف» كما يرد في الحكاية التي استلكت منها فكرته لتوظيفها في الدراما.

3. توظيف ثوب (لايارونا) لعمل معرض فني معاصر يتناول ما مرت به المرأة العربية من اضطهاد وقسوة اجتماعية، من خلال حوار ما بين ما عبرته لايارونا في الدراما، وما تعبته النساء في العالم العربي، وما الرسائل التي يمكن أن يتضمنها هذا المعرض الذي سيقام تكريماً لرائدة (هدى شعراوي) في مجال حرية المرأة.

التجربة كفعل إنساني

صحيح أن كل تجربة إنسانية مهما كان نوعها تحمل مستوى ما من مستويات «التذويت»، وقد يكونُ كافياً لنا ذلك كـمعلمين. ومع ذلك، فقد كنتُ دائماً مسكوناً بسؤال الخلاصات؛ فكيف يمكن لتجربة في التعلم والتعليم أن تتحول إلى خبرة معرفية؟ كيف يمكن للممارسة العملية أن تتحول إلى معرفة جديدة؟ وكيف يمكن لهذه المعرفة الجديدة أن تتحول إلى ممارسةٍ جديدة أيضاً؟

إنَّه سُؤالُ المُحصِّلة. كلُّ الأسئلةِ البحثيةِ مهما بلغت «دقتها» ودقة أدواتها، لا يمكن لها الوصول إلى نتيجة واحدة نهائية وحاسمة. اختلاف السياقات والخلفيات والغايات ستفضي إلى استنتاجات مختلفة، وأحياناً متعارضة. لعلَّ نظرية البحث التي «لا نهائية» فيها للأسئلة، هي التي تتيح «لا نهائية» الأجوبة، وفي هذا ما يمكن استمرارية الحوار، ويدفع إلى تأمل يسبر أغوار التجربة الإنسانية، وقد يفضي إلى خلاصات لا تهدف فقط إلى تصنيف التجربة التي مضت، بل إلى مُمكنات هذا التصنيف في إنتاج تصنيف جديد، وما التعليم في جوهره إلا عملية تصنيف.

كلُّ تجربةٍ إنسانية، هي تجربة مركبة، متعددة الأوجه والأبعاد والدلالات، وفي كل منحى من مناحيها يمكن أن يكون هناك استخلاص ما، وإذ لا يمكن حصر طرائق تفكير البشر، فإن المساحات المشتركة فيما بينهم تسهم في تكوين الحوار؛ الحوار الذي

يلعب الدورين؛ دور الفهم، وسوء الفهم أيضاً. ومن المفيد أن يعاد النظر في التجربة بكليتها والتأمل فيها بأشكال جديدة ومختلفة ومتنوعة، درجت العادة في الغالب أن تكون الخلاصات في التجارب الدرامية هي المادة التي تم إنتاجها في نهاية الدراما كقصيدة، أو قصة، أو مشهد درامي، أو لوحة.... وفي الغالب، فإن ذلك ينتج من داخل الدراما، أما خارج الدراما فكان في الغالب، على الأقل في تجربتي الشخصية، ينحصر في المناقشة النهائية، أو بناء لوحة درامية جماعية. وفي مراحل متأخرة من تجربتي، بت أكثر اقتناعاً بأنه ينبغي أن ينظر إلى التجربة من خارجها، وبعد انتهائها، عبر خلق مسافة ما للنظر فيها عن «بعد»، وفي هذا السياق حاولت اعتبار التجربة الدرامية أساساً لإنتاج عمل فني مبني على ما أفضت به الدراما من أفكار ومشاعر وانفعالات وقيم ومفاهيم... وجربت اللجوء إلى الفن التشكيلي؛ الرسم، واستعملت، في توجيه المجموعات، تقنيات في الرسم هي أقرب إلى الرسم الطفولي لدى ماتيس، من أجل إنتاج جداريات كبيرة يشترك في إنتاجها جميع المشاركين في الدراما، بحيث تكون لكل منهم مساحته الخاصة المجاورة لمساحة الآخر، والمشتبكة معها عند الحدود، ولم أكن أجزؤ على أن أذهب أبعد من ذلك، وتغدو هذه الجدارية فعلاً فنياً وخبرة جمالية انبنت لتكوين استخلاصات؛ فالرسومات معاً تشكل صورة جماعية، هي مجموعة الصور الفردية، ولكنها، في النهاية، تشكل جدارية مشتركة؛ وبمجرد أن تضع ورقة مشتركة أمام الجميع، وتترك لكل مشارك الحيز الذي يقابله دون تحديده تماماً، فأنت إزاء عمل سينخرط فيه الجميع كعمل مشترك؛ ينظرون، يقترحون، يفكرون، يرسمون.... يأتون بأفكارهم ومشاعرهم القادمة من الدراما إلى الورق، وهناك كان يدخل مكون جديد؛ «المتفرج»، إنهم يرسمون وفي الذهن بعد تواصلهم جديد؛ وهو المتفرج، وهذا بحد ذاته، في منطقة تخيله، يتضمن فعلاً حوارياً مع آخر، وهذا يسهم في إنتاج رؤية تأخذ بعين الاعتبار نيته. إن أخذ نية المتفرج بعين الاعتبار يفضي إلى اشتباك حواري يسهم في إعادة النظر في

التجربة الدرامية واستخلاصاتها، وفي الوقت نفسه يشغل على تحدٍ جديد أيضاً يتمثل في الاقتراح الفني/الجمالي الذي ستقوم عليه الجدارية.

هذه التجربة كانت تأسيساً تاريخياً للتجربة التي أتاولها هنا؛ لقد اشتغلت هنا على: البصري، الحركي، اللغوي، لإنتاج عمل فني تركيبى بني على التجربة الدرامية؛ بدأت بالفرض مجرداً (المُتَزَر) وانتهيت بالفرض مجسداً (الأثواب) في معرض فني، كل ذلك حدث عبر حوار مع القصة وتأويلاتها الكلامية والبصرية، والاختراقات التي حدثت لها عبر المشاهد الدرامية المختلفة التي أنتجت حكايات من أزمنة مختلفة لليارونا التي تحولت إلى صور بصرية مثبتة على ثوبها، الثوب الذي ألهم لبناء أثواب أخرى تربط مفاهيم وقيماً ارتبطت بالقصة إلى قيم ومفاهيم ترتبط بحياة النساء في الزمن الراهن، في فضاء العرض حضرت الأثواب والتمثلات الحركية والكلام متضافرة معاً في عمل فني ذي طبيعة تفاعلية، بحيث يمكن للمتفرج أو الزائر أن يحاور المنتج الفني بصيغ عدة، منها الفرجة، ومنها التفاعل مع الثوب جسدياً، على سبيل المثال، أن يدخل الزائر في الثوب ليظهر عند فتحة البطن لتلتقط له صورة، وحينما يخرج سيكون قد عبر رحم المرأة، وهناك رأي جينياً ودمياً، وعلق غباراً من الداخل بملابسه. تقول إحدى المعلمات حين رأت العمل: «ولا أقدر إلا أن أقول كم كان رائعاً عمل زملائي في المجموعات الأخرى، فكل مجموعة كانت محملة بأفكار ربما خطرت ببالي، ولكن أبهرني زملائي بكيفية تعبيرهم وتجسيدها في أثوابهم. وأكثر ما أثارني ثوب... أحب أن أسميه (رحم المعانة)، الطريقة التي وضعوا، في ثوبهم، معانة المرأة وكيف تحملها في داخلها مجسدة بجنين متّصل بجسد أمه بعروق دموية، وكيف أنها تحمل معاناتها وتريد أن تنطلق، لكن في أمور كثيرة في الحياة تعيق حركتها وتشدها من الخلف» (ع.أ).

مجريات التجربة

بدأت بمئزر مُعلّق بعلاّقة ملابس في وسط الحجرة، مُدلى من السقف؛ وطلبت من المشاركين ارتدائه وتحميله معنى ثانياً غير معنى الارتداء الوظيفي. وانتقلت بعد ذلك إلى سرد قصة (لايارونا)، وبعد تأويل انطباعي أولي، اشتغلنا على التعبير عن معاني القصة وتأويلاتنا بصرياً، وبخاصة الرسم، انتقلنا بعدها إلى إنتاج سياقات درامية متعددة لمحطات مختلفة تتمحور حول ما أنتجته القصة ومعانيها من موضوعات، وبنيينا مشاهد درامية في ضوءها، ثم انتقلنا إلى محطات من حياة (لايارونا) المؤلمة والصعبة، وبنيينا مشاهد من حياتها تلك، وحوّلناها إلى تشكيلات فنية بصرية ثبتناها على ثوب خاص بسيرة حياتها، وهو ثوب الفداء، الذي يتضمّن هذه المحطات على هيئة «نُدب».

وبعد نهاية الدراما استلهمنا ما أنتجناه من صور ومشاهد وكتابات ورسومات في تكوين عمل فني تركيبي متعدد الأشكال؛ فاشتغلنا على إقامة معرض تفاعلي بأثواب جديدة تُجاورُ ثوب (لايارونا)، وتتاول نُدب المرأة في عالمنا العربي المعاصر في ضوء التجارب الواقعية، وأضفنا إليها نصوصاً وحركات تعبيرية من إنتاج المشاركين. وفي كل مرحلة من مراحل العمل هذه، تأملنا وتجاوزنا ودوّنا استخلاصات، كنا ندوّن كل شيء، ونصوره، ونعرض على الجدران كلّ ما كنا نتجه داخل الدراما وخارجها، ووظفناه بصور مختلفة في العمل النهائي.

محطات التجربة

ويمكن لنا النظر فيما يلي لتتبع محطات العمل عبر رحلة التأمل هذه؛ هذه الرحلة التي سأعبرها بنصوص التأمل التي دوّنها مشاركون ومشاركات في المساق:

1. اللعب الدرامي - إنتاج الرمز (المئزر)

- (اقتراحات في ارتداء المنزر الأسود المعلق في وسط الحجرة، بإضافة معنى ثانٍ غير معنى الارتداء).
2. ذريعة الدراما (pretext Drama) (القصة)
(سرد قصة لايارونا على مسمع المشتركين).
3. التأويل القصصي بصرياً (التفسير بالرسم)
(مجموعات تناقش القصة، وإعادة عرضها من خلال الرسومات).
4. الاستكشاف الدرامي وتفكيك عالم البلدة (المنظورات؛ خطابات الشخصيات ومواقعها)
(بناء شخصيات مختلفة من أهل البلدة، ونسج مشاهد درامية لها علاقة بأفعال وردود أفعال أهالي البلدة بخصوص ما فعلته لايارونا، وما آلت إليه الأمور، وتحليل الأدوار؛ ما الفعل؟ ما الدافع؟ ما الاستثمار؟ ما النموذج؟ ما الفلسفة؟).
5. مشاهد درامية (نُدبُ حياة الشخصية)
(بناء مشاهد من مراحل مختلفة من حياة الشخصية لايارونا تتناول محطات قاسية، وشكَّلتُ نُدباً في مسيرة حياتها).
6. السيرة الذاتية رمزياً (توظيف معاني المشاهد لإنتاج ثوب الفداء)
(تحويل النُدب إلى تعبيرات رمزية؛ أشكال، رسومات، مجسمات، تصاوير...، ووضعها على «ثوب الفداء» الذي سيغدو وكأنه سجل عمرها).
7. العمل الفني (أثواب المشاركات في حوار مع ثوب الفداء)
(استلهام القصة وثوب الفداء الخاص بـ (لايارونا)، والعمل على إنتاج أربعة أثواب أخرى تشكُّل مكوناً أساسياً من مكونات معرض فني تركيبى متعدد الأشكال الفنية، يتضمن كل ثوب «نُدباً» وقصة حياة شخصية أو فكرة لها صلة بحياة النساء في العالم العربي في الزمن الراهن، من خلال عمل فني على الأثواب وتوظيف الرسوم والأشكال والتصاوير في تشكيل الأثواب).
8. العمل الفني متعدد الأبعاد (عمل فني تركيبى؛ أغراض، حركات، أصوات)
(إنجاز المعرض الذي تضمن ثلاثة مكونات: 1) الأثواب بنديها

المرتبطة بتاريخ المرأة العربية المعاصرة. (2) تشكيلات جسدية تعبيرية حركية في الحيز وعلاقة تلك التشكيلات بالأثواب الخمسة المعلقة. (3) إنتاج نص جماعي «شعري» يرافق التشكيلات الجسدية التعبيرية الحركية).

9. الفضاء كمكان للمشاهدة والتفاعل (العرض والمعرض)
(إتاحة المعرض لزوار من المعلمين من خارج المساق، والتفاعل معه).

هذه محطات تسع، تخللتها محطات فرعية، وتخللها ما يرتبط أساساً بغاية المساق باعتباره تعليماً في التعليم، وبالتالي، فقد تضمن الحوار أبعاداً في بيداغوجيا التعليم، وهذا ما لن أحاول الخوض فيه، بل سأكتفي بما أفرزته التجربة من مقولات عبر التجربة التعليمية للمعلمات والمعلمين، من خلال الشذرات التأملية التي كتبوها.

في الجدول (1)، يمكن رؤية حركية التجربة ومستوياتها وبكل مكوناتها، حيث سنرى أربعة مكونات متضافرة انبنت على توظيف الغرض (المُنزّر/ فالثوب) في ثلاث محطات متتالية: الغرض/المُنزّر كشيء عام، الغرض/ الثوب كسيرة ذاتية وسجل نُدب، الغرض/كمكون من مكونات عمل فني. وارتبطت المحطات الثلاث بقصة لايارونا كذريعة للدراما، وفي ضوء منظورية رولان بارث للصورة في مقالة له بعنوان «المعنى الثالث» التي تتضمن ثلاثة مستويات للقراءة: المستوى المعلوماتي، المستوى الرمزي، المعنى الثالث.

جدول رقم ١: حركية التجربة ومستوياتها

<p>توظيف ثوب الحيز ثوب النسبي للأورثو كعلم لإنتاج أثار الحيز</p> <p>تشكلت في مجموعة مكوبات لعمل فني عرض فيه هذه الأثوار وتضمن مشاهد حرة وتعبيرات شعرية الأثوار، والتصوير والحركات الدرامية كلها مما تشكل صورة بصرية سمعية يؤازر معها إنتاج العنصر غير تشارطة معه داخل هذا الحيز.</p>	<p>العروض في الحيز كعمل فني</p> <p>إنتاج العنصر الشخصي في ضوء معاني القصة، واستعادة معان جديدة.</p>	<p>داني سلازك (١٠ سنوات)</p> <p>١٧، ١٨، إن الأورثو كانت شقيقة التينل الإسباني الذي كان عليه مصانع على النهر، لكن شيئاً ما قد حدث، فقد ضوت الأورثو من النهر أثناء حملها، وولد طفلها صديرون بأصابع ملتصقة، وقال لها التينل بأنه له ولد بديها ثم ولد بديها طفلها، الأورثو ألقت بهما في النهر كي لا يوحشا حياة قاسية، ثم دخلت مبهمة من فريف الأسي، القديس بطرس أخروها بأنها لا تستطيع دخول الحجة من فريف طفلها، الأورثو تبحت وتقتش عن زوجها الأث، لكنها غير قادرة على الأورثو لأن النهر علوت، ليها تمسكها النهر بأصابعها العظيمة وتنادي على صديريها.</p>	<p>العنصر الثالث</p> <p>إليه أبرزك شعري، (مستوى ثالث)</p>
<p>ثوب القضاء</p> <p>إنتاج ومزج فنية؛ بالرمس، التكرار، التلوين... تعبر عن العنصر التي مرت بها في حقيقتها وتفتيح على ثوب خاص، هو ثوب القضاء، ويشكل الثوب بديها سؤل لها مرت به الأورثو من الأم في حياتها</p>	<p>الاستكشاف الدرامي</p> <p>المشاهد الدرامية تتجج سياقات من محطات حياة الأورثو والتعطبات القاسية والصعبة التي مرت فيها غير مسار حياتها</p>	<p>داني سلازك (١٠ سنوات)</p> <p>١٧، ١٨، إن الأورثو كانت شقيقة التينل الإسباني الذي كان عليه مصانع على النهر، لكن شيئاً ما قد حدث، فقد ضوت الأورثو من النهر أثناء حملها، وولد طفلها صديرون بأصابع ملتصقة، وقال لها التينل بأنه له ولد بديها ولا يود بديها، الأورثو ألقت بهما في النهر كي لا يوحشا حياة قاسية، ثم دخلت مبهمة من فريف الأسي، القديس بطرس أخروها بأنها لا تستطيع دخول الحجة من فريف طفلها، الأورثو تبحت وتقتش عن زوجها الأث، لكنها غير قادرة على الأورثو لأن النهر علوت، ليها تمسكها النهر بأصابعها العظيمة وتنادي على صديريها.</p>	<p>المستوى الجزوي</p> <p>مستوى إنتاج اللغات اليزمزية (علم إشارة ثان)</p>
<p>المعطف</p> <p>أرداء المعطف، معان متعددة</p>	<p>العنصر</p> <p>معطف أسود في منتصف القاعة، المهمة: أرداء وميوت يعمل معن إناثها غير معن الأرداء</p>	<p>تنبيل إسباني لري بخوي فتاة جميلة فقيرة، تجيب منه طفلين، يرضع الرزاق منها، يقرب العمود إلى بلده فهناك اختارت له عائلة امرأة غنية ليتزوجها، ويقرب آخر الولدين معه، جرمت الرزاق وطار صواها، خمنت وجهه بأظفارها، وخذلت وجهها، حاجت مزلوته وبرقت نفسها، التزمت الصغيرين، ركعت نحو النهر، ألت بها، غرزا، وفتحات حزيئة ومامت، أخبرها حارس البوابة بأنه دخلها الحجة لأقها كبرت وتالت، ولكن عليها قبل ذلك أن تستمد روضي الطفلين من النهر.</p> <p>يقال إن لأورثو التينل وتكسى النهر بدمعها، ويقدر قائمه بأظفارها الجنية بعد أن جعل الأثوار، ليها السبب بفتح الأهل لاطفام من الأثوار، ليها من النهر كي لا تفتنهما الأورثو صديريها وتأخذها معها لبلد.</p>	<p>المستوى الاتصال الأولي بين المرسل والمستقبل المتعلق</p> <p>مستوى الاتصال من العنصرات الإخبارية بما يسقطه المتلقي من العنصرات الإخبارية (علم إشارة أول)</p>
<p>العروض</p>	<p>مسارات الاستكشاف التعليمي</p>	<p>القصة الدرامية</p>	<p>العنصر الثالث</p>



تأمل افتتاحي

بين يديّ نصّ فتح فضاء القراءة بِطَرَقِ بابها في وجهي بكلّ ما يحمله المجازُ من وضوح المعنى، وكان النصّ لمعلمة: «وعلى ثوب الفداء قمنا، نحن، وللمرة الثالثة بقتل لايارونا... أجل، لقد جعلتنا... نقلتها مرة ثالثة ورابعة من خلال ثوب ينزل مشنوقاً من علاقة ملابس نازلة من السماء (السقف)، في الثالثة قتلناها وأوجعنا أنفسنا حين قمنا بإحياء ماضيها من خلال رموز أوجعناها، وفي المرة الرابعة من خلال أثواب الفداء في معرض الفنانين...» (م.ن).

أنا القاتلُ إذن، بكل ما يحمله المجازُ من معنى! أنا الذي مكّنتُ «القتلة» من «الجثة»، لم أتركها ترحل وتموت بسلام، وحينما فعلت ذلك لم أقتلها مرة إثر أخرى، بل نكأت التاريخ؛ تاريخ المرأة (في القصة) وتاريخ المعلمة (في الدراما)، المعلمة التي تستخدم هنا ضمير الجماعة وتضع من نفسها ممثلاً للجماعة، إنها ترى أيضاً أن هذا قد حدث لجميع أفراد المجموعة. إن «الحقيقة لا تولد ولا يمكن العثور عليها في رأس فرد، إنها تولدُ بين بشر يبحثون معاً، بصورة جماعية، عن الحقيقة خلال عملية تفاعلهم الحوارية» (Bakhtin, 11: 1984).

إنَّ فتحَ الجثةِ على حياتها السابقة، وإعادة تشكيل سيرتها عبر «ثوب النُدب» أوجع الذين يعيدون «إحياء الماضي»: الماضي الذي مرَّ وانتهى، لم نفتحها، ثانية، ليحدث لنا ما حدث لنا؟! المسؤولية هنا بالمعنى المباشر مسؤوليتي الشخصية؛ أكانَ عليّ أن أختارَ موضوعاً لا ينكأ جرحاً ولا يفتح باباً للوجع؟! انتابني شعوران؛ شعور بالخوف وآخر باللذة، شعوران متداخلان يتلملان معاً، يريك أحدهما الآخر؛ الخوف مما أكون قد جنيته على المعلمات من خلال قصة قاسية تتكشف من خلالها قسوة حياتهن الواقعية، «لتكشف عن نوايا وخبايا و «كراكيب» (ندحشها) ونحشوها حشواً في زوايا دواخلنا المعتمة... كلنا كنا نصرخ، وبصوت مخنوق، هل يمكن أن نكون يوماً لايارونا... لا... لا... لا أرجوكم

لا نريد أن نكون يوماً لايارونا...!» (م. ز). واللذة التي أستمعُ بها حيث إنني استطعت أن أخطرهنَّ في عمل يضع ذواتهنَّ أمامَ أنفسهنَّ، وهنَّ حاملات مباحثهنَّ لجراحة ذاتية. «إنك تقود الدراما إلى أماكن محظورة... لقد اخترقتُ أمنها المزعوم بنجاح... لقد أيقظت مخاوف حُضنا من أجل إخفائها حروباً طويلة مع أنفسنا ومع من هم حولنا... لقد استطعتُ أن توقظ فينا، وبخاصة النساء والفتيات منا، ما (يجعلنا) ندرك أننا لم نخلق ضعيفات يسهل اقتيادنا... إننا غير عاجزات عن أن نقفز ونقتصر ونلد ونهب الحياة... ولكن ما علينا إلا أن نفهم ما هو حولنا وما يتعلق بنا، وما الذي ينبغي أن يعيش داخلنا، وما الذي يتحتم أن يموت...» (م. ز).

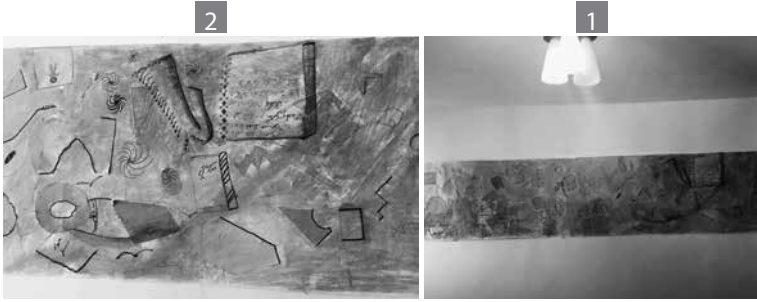
أيُّ «قسوةٍ» هذه التي أرتكبها في الحاليتين؟! أين يكمن الحقيقي هنا؟ وأين يكمن الزائف؟ هل هذا مهم أصلاً، حيث لا يمكن لنا أن نقرر وبشكل نهائي وحاسم: أين يقع هذا؟ وأين يقع ذلك؟ ليس بوصفي معلماً لمعلمين، بل كمواطن على رأي هارولد بنتر؛ يقول بنتر في مداخلة له:⁴ «وفي الدراما تكون الحقيقة مراوغة على الدوام. المرء لا يعثر عليها أبداً، لكن البحث عنها إلزامي. ومن الواضح أن البحث هو الذي يحرك المحاولة. البحث مهمة المرء. ويحدث مراراً أن يتعثر واحدنا بالحقيقة في العتمة، وغالباً دون أن يدرك أنه فعل. لكنَّ الحقيقة الفعلية هي أنه لا يوجد البتة شيء اسمه الحقيقة يمكن العثور عليه في الفن المسرحي. هذه الحقائق تتحدى بعضها البعض، وتتأى عن بعضها البعض، وتعكس بعضها البعض، وتهمل بعضها البعض، وتناوش بعضها البعض، وتتعامى عن بعضها البعض. وأنت تشعر أحياناً أنك تقبضُ في يدك على حقيقة اللحظة، ثم تراها تتزلق من بين أصابعك وتضيع» (بنتر، 2006: 128).

هذا تأملٌ نصٌّ مكتوبٌ بنصٍّ مكتوبٍ آخر؛ وهو قراءة ما لما جرى من موقعي كُـمـلِّمٌ؛ تضافرتُ فيه الكلماتُ بالمعاني والمشاعر والانفعالات....

4 بمناسبة فوزه بجائزة نوبل.

كل ذلك استيقظ مرة واحدة، دفعة واحدة. قلتُ لنفسي: أين أضعُ كل ذلك؟ وكيف أفكر فيه؟ إن النساء في بلادنا يعبرنَ ظلماً لا نهائياً، وهنا، في الدراما، نحن نُقلبُ الأملَ، وننكأُ الجرح، ونفتحُ صندوقَ باندورا⁵ نواجه الشرور، ولا نتركه ينفلق، بل سنُخرجُ الأمل منه أيضاً. إذا لم يكن كل ذلك ما ينبغي أن تفعله الدراما، فإن مهمتها في استكشاف العالم، وإعادة فحص علاقاته، ونسج رؤى جديدة، ستتهبطُ إلى مُجردٍ «لهوٍ» عديمِ القيمة. إنَّ الدراما كالإبرة تُخزُّ وتُلمِّمُ.

من المنتج إلى العملية (صورة أولى)



(صورة 1: كاملة، صورة 2: تفصيل)

اللوحه التي ترونها هنا (1، 2)، هي بمثابة جدارية انبنت مكوناتها من قبل مجموعة من المعلمين الذين اشتغلُ معهم على دراما لها علاقة بالهجرة القسرية؛ اشتغلنا، في محطة من محطات الدراما، على بناء أغراض متعلقة بالأشخاص والأدوار الموجودة فيها، الجزء الآخر كان تحويل هذه الأغراض التي عبّرناها خلال القصة، ومن ثم إنتاجها وتشكيلها خلال الدراما بصور مختلفة لتغدو عناصر ومكونات لإنتاج

5 بعد سرقة بروميثيوس النار، أمر زيوس ابنه هيفيستوس بخلق المرأة باندورا كجزء من العقوبة على البشرية. أعطيت باندورا الكثير من الهدايا من أفروديت وهيبيز والكاراتيات وهوري. حذر بروميثيوس شقيقه إبيميثوز من أخذ أي هدية من زيوس خوفاً من أعمال انتقامية، غير أن إبيميثوز لم يصغ، وتزوج باندورا التي كانت تمتلك صندوقاً أعطاه زيوس إياه، وأمرها ألا تفتحه، غير أن باندورا فتحت الصندوق، وخرجت كل شرور البشر منه، أسرعت باندورا لإغلاق الصندوق، ولم يبقَ فيه إلا قيمة واحدة لم تخرج هي الأمل: (<https://ar.wikipedia.org/wiki>).

عمل فني هو جدارية بالرسم... هذه الجدارية استلهمت أسلوب رسام فرنسي اسمه ماتيس كما أشرت آنفاً. اشتغلنا قليلاً على منهجيات الرسم «الطفولية» عند ماتيس، واشتغلنا معاً على تحويل الدلالات والمعاني والقيم التي ارتبطت بالدراما على شكل جدارية «ماتيسية»، وعبر توظيف الأغراض التي كانت تحمل ثقلاً رمزياً أو باتت تحمل ثقلاً رمزياً خلال الدراما، ومن ثم أعدنا موضعها كملهم في إطار الجدارية لتصبح حاملة لموضوعات ذات دلالة جديدة لمتفرج جديد من الممكن أنه لم يعبر تجربة الدراما. وفي الوقت نفسه، فإنها وضعت التصورات المختلفة لما تحقق من خبرات متنوعة في سياق حوار جديد بين المشتركين. هذا النوع من الإنتاج الفني هو الذي حفزني على البحث في أشكال أخرى من التعبير، ومن بينها ما يسمى بالفنون التركيبية.

من المنتج إلى العملية (صورة ثانية)

3



في الصورة (3) ترون معرضاً فنياً، هو نتاج العمل مع المجموعة الثانية من المعلمين في اليوم الثالث والأخير من العمل. بدأ العمل بدراما بنيت على قصة لايارونا، وقد استخدمت الأفكار والكتابات والصور.

والمشاهد التي أنتجت في الدراما كمادة لمهمة لإنتاج عمل فني تركيبى (سيتم عرضه (افتراضياً) تكريماً لهدى شعراوي، إحدى أوائل النساء العربيات اللواتي رفعن لواء حرية المرأة في العالم العربي مع بداية القرن العشرين، وسيعرض العمل في مدخل مؤتمر عالمي يحتفل بهذه المناسبة. يتكون العمل من أثواب أربعة، قامت كل مجموعة من المعلمين بإنتاج واحد منها في ضوء الأفكار التي توالدت خلال الدراما. عرضت الأثواب معاً مع الثوب «الأصلي» الذي أنتجه الجميع خلال الدراما، ورافق عرض الأثواب إلقاء نصوص ترافقها الحركات في هذا الحيز. وسأركز الحديث عن هذا الجزء من التجربة في ضوء استنادي إلى تأملات المعلمين.

التأمل في سياق القراءة والفعل

من بدايات العمر يتأمل الإنسان، ويدرك ما يجري حوله، والإدراك بمعنى ما يحدث قبل التفكير، وهذا ما يحدث مع الطفل كما يرى ذلك مرلوبونتي، «... يدرك الطفل قبل أن يفكر... ويبدأ بوضع أحلامه في الأشياء وأفكاره في الآخرين، مكوناً وإياهم ما يشبه حياة مشتركة، حيث لا تتمايز بعد منظورات كل واحد منهم...» (مرلوبونتي، 2008: 64).

إن استمرار التأمل مع التقدم في العمل مضرراً بالخبرة سيغني التجربة الإنسانية، وإذا جئنا إلى تأملات المعلمين، فإننا سنلاحظ غايات يُشار إليها من قبل المتأمل في تجربته، فمثلاً هناك غايتان تدفعان معلمة لكتابة تأملاتها؛ الإسهام في قراءة تأملية للتجربة من ناحية، والرغبة في أن لا تكتب فقط، بل أن تستمر في الكتابة. بدأت المعلمة نصها التأملي على النحو التالي: «لا أدري إن كان ما سأكتبه تأملاً أم شيئاً آخر... ليس مهماً... المهم أن أشارك بشيء». وأنهت بقولها: «أرغب في الكتابة أكثر... ولكنني حقاً لن أستطيع...» (م. ز). كتبت ثم توقفت، لم تتمكن من الاستمرار، هل اكتفت؟ ألم يعد هناك ما يمكن أن يضاف؟ هل أنقلتها كتابتها؟ وبغض النظر عن ذلك، فلم يكن يهملها التصنيف؛ هل

هي تأملات أم أي شيءٍ آخر، ليس مهماً، المهم الكتابة. هنا لم تعد التعريفات مهمة كثيراً على الرغم من أنها حاضرة بقوة، ليس عبر التعريف بل عبر نفي إمكانية أن يكون هناك تعريف؛ ليس مهماً أكان ذلك تأملاً أم لم يكن، هذا تفصيل لا ضرورة له أمام القول، ولكنه في الحقيقة قول آخر، قول ينطوي على تجاوز؛ أنني سأقول بغض النظر عن مرجعيات كلمة «تأمل» ودلالاتها: «المهم أن أشارك بشيء»، وما بين الرغبة والاستطاعة مسافة؛ لا تُقاس بطول النص المكتوب بينهما، بل بالنبض الذي يهزُّ الكلمات، وبطول النفس الذي تتحشجج الكلمات في ثناياه. هنا لا تغدو الكتابة تعليقاً، الكتابة هنا موجعة ومحرجة، وتعيدني إلى السؤال الجوهرى: ما جدوى ما أقوم به؟ ما جدوى الدراما أصلاً؟ المعلمة هنا تعيدني إلى طرح الأسئلة الأولى، وتعيدني إلى تفسير ما لما أفعله! أنت أردت أن نكون هنا؟! إذن فسّر؟ إن لم أستطع التفسير، إن أخفقت في بناء صورة منطقية وحجة مقنعة لما أقوم به، فهل يسقط الأستاذ؟ هل يتهاوى أمام مطرقة السؤال؟ ما الذي ينبغي أن يحدث هنا؟ هذه مساحة للقراءة، مساحة للتأمل، وبمعنى ما، فإن هذا التأمل، وغيره من التأملات، تتيح لي فرصة البحث في مكوناتها، وما تنتجه من دلالات، يقول باختين «إنني أحقق وعيي الذاتي، وأصبح ذاتي عبر كشف نفسي للآخر، عبر الآخر وبمعونته هو. إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك الأفعال التي تشكل الوعي الذاتي، تتحدد بالعلاقة مع وعي آخر (بالعلاقة مع الـ «أنت»» (Bakhtin, 311: 1984).

وبالتالي، يمكن للتأملات أن تضيء رؤيتي لما جرى وتضيء التجربة من خلال تحويل الفني إلى جمالي من خلال الخبرة المباشرة؛ هذه الخبرة التي تفاعلت بأشكال مختلفة ابتداءً من التعبير عبر عملية الاستكشاف الدرامي، وما أنتجته من أشكال تعبيرية مختلفة، مروراً بالإنتاج التعبيري كعمل فني خارج السياقات الدرامية وانتهاءً بالكتابات التأملية، وما أنتجته كل ذلك معاً من خبرة فردية وخبرة مشتركة. وبالتالي، فإن البحث هنا لا يتطلع إلى استنتاجات نهائية وخلصات حاسمة، بل يتطلع إلى التأمل في التأملات كفعل حوارى،

فعل يتغيّر بث حياة في النصوص من خلال وجود قارئ لها؛ فالنصوص لكي تحيا، تحتاج إلى أن تحتك بما هو (خارجها): «الكلمات تحيا حيث هي، في الحدود ما بين سياقها الخاص وفي سياق آخر غريب عنها» (Bakhtin, 284: 1981).

إن جوهر الدراما يقوم على هذا الاحتكاك، ولنقل الاشتباك بين وجهات نظر مختلفة، إنه بناء وجهة النظر التي يمكن من خلالها استكشاف الحياة من وجهة نظر الآخر، وفي ضوء ذلك قد ينشأ حوار ما بين الأنا والآخر في الدراما، سيرافقه، بمستوى ما، حوار بين الأنا خارج الدراما والآخر في الدراما، هذان المستويان من الحوار الناشئ يشغلان على إعادة إنتاج الأنا وإنتاج الآخر أيضاً.

1. المنظورية: السياق، وجهة النظر، الحوار

كل نص مرتبط بسياقه؛ فالنص يستحضر سياقه، والسياق يستجلب نصوصه، وهناك يشغل التأويل ضمن مكونات متضافرة؛ يتمظهر فيها الاجتماعي والذاتي، الأمكنة والأزمنة، المصالح والغايات، القيم والأخلاقيات، النوايا والتطلعات، المنتقى والمُقصى... الخ. وفي تأملات المعلمين ظهرت، بصور مختلفة، تجليات لهذا التداخل؛ فعلى سبيل المثال، ظهر الطبقي في تعارضاته الاجتماعية، «لقد كانت لا يارونا عنوان طبقة اجتماعية أرادت أن تغتسل من واقعها عبر التماهي مع الطبقة العليا؛ لكن قيم طبقة النبلاء وراдикаليتها البيروقراطية، لن تسمح لها بالتماهي والعيش بسلام وسداجة!» (ر). هذا استنتاج لا تقوله الحكاية، لا في مستواها اللغوي، ولا في مستوياتها الرمزية المباشرة، إنما يظهر ذلك من تحليل علاقات الفعل في القصة، هنا يبدو التأمل متجاوزاً الانطباع، وذاهباً إلى إدراك الأفعال والأقوال في ضوء سياقاتها الاجتماعية التي أفضت إلى ذلك، كأنما ما لا ينطقه الآخر، يمكن قوله من قبل الأنا، الأنا تستدعي الآخر، وتملاً بصوتها حضوره، حيث «لا عضو في المجتمع يستطيع أن يجد كلمات في اللغة محايدة ومحصنة ضد نطق الآخر

وطموحاته وتقييماته، غير مسكونة من قبل صوت الآخر. على النقيض من ذلك، يتلقى المرء الكلمة بصوت الآخر، وتبقى الكلمة ممثلةً بذلك الصوت. إنه يتدخل بسياقه الخاص في سياق آخر مخترق، من قبل، بنياتٍ الأخر...» (Bakhtin, 270: 1984)

وحينما اشتغل النص القصصي كذريعة للدراما وكسياق لفعالها، سنرى هذه الأصوات في الحوار الذي يظهر بين الأنا والأنا في موقع ما، وبين الأنا والآخر في القصة في موقع ثان، وبين الأنا والآخر في الحياة... إنها منظورات تتخلق، وتنتج ما يبدو وكأنه إعادة للنظر في مرآة الذات، وفي الوقت نفسه استكشاف لحقيقة الأمر «لقد استطاعت قصة لايارونا أن تُخرج كل ما فينا من أمل أو يأس... من فرح أو حزن... وتجعله يطفو على السطح، يذكّرنا بما نحاول نسيانه أو تناسيه، لتجعلنا في مواجهة واضحة دون زيف أو خداع أمام أنفسنا التي هي، في جزء من أجزائها، لم تكن من بنائنا، هنالك أيدي كثيرة ساهمت في ذلك، ومنها أيدي قذرة ما زلنا لا نستطيع محو أثرها من على جدران حالنا...» (م. ز). إن الخطاب هنا ينحو باعتباره (خطاب الـ «نحن»)، ولعل في هذا التأمل ما يدمج بين الأنا الفردية والأنا الجمعية، وكأن ما يحدث لا يخص الكاتبة، بل يتجاوزه إلى كل من اشترك في الدراما، بل هي تذهب أبعد من ذلك لتنتقل إلى تعميم أوسع يشمل كل نساء الأرض، «لايارونا الجميلة التي ظننت أنها أكثر حسناً من غيرها، لم تكن لتتميز عن غيرها من نساء الأرض، فكل النساء جميلات، ولكن يحتجن إلى إدراك ذلك... هذا الجمال الذي يؤدي بحياة النساء، فيجعل منهن هدفاً للرجال، فلا يستطعن رؤية جمالهن إلا من خلال أعينهم وبعض كلامهم المعسول...» (م. ز).

ويبدو هذا الاندماج بين ما نراه وما يمكن أن يرى في تعارضية تطرحها أسئلة تفتح الأمر على كل مكونات هذا السياق من بشر ومن قيم، فحين كتبت إحدى المعلمات عن الشخصية التي اختارتها

(الدور الذي لعبته في الدراما) فتحت المسألة على موضوع الخطيئة، وأعادت التفكير فيها، من خلال هزّ أركان المسلمات المجتمعية: «كانت الشخصية التي اخترتها، وهي الرجل الذي لا وجه له، ذلك الشخص المهمّش في القرية الذي يبتعد عنه السكان ويخيفون به أبناءهم، لأن وجهه فقدَ معالمة لمرض أصابه دون أن يرتكب خطيئة. «مجانين... أنتم من يرتكب الخطيئة... مجانين». كانت هذه العبارة التي كتبتُ، وقد عكست ما كان يدور في ذهني من تساؤل حول الخطيئة في قصة لايارونا؛ من الذي يمارس الخطيئة هنا لايارونا وحدها أم الإسباني النبيل الذي ينزع للتخلي عن لايارونا وانتزاع أبنائها منها، أم المتآمرون على الأحذب، أم المجتمع بصمته ونهجه في التعامل مع قضاياها؟» (ع. س). وحين تعبر كلمة «النبيل» في سياق القصة، فإنها تُفتح للمساءلة على الرغم من أنها قد تبدو وصفاً «عادياً» لموقع اجتماعي طبقي في داخل القصة، وينطرح السؤال: أيُّ نبيل في هذا الذي يحدث: «وأظن، وأغلب الظن، أنها كانت قد أصيبت بالجنون الحقيقي قبل أن تلقي بطفلها في النهر... وهذه (هي) الجزئية التي تغافلنا عنها ولم ندرکها، إنه الجنون نفسه الذي كان سيصيبها لو رحلَ طفلها مع الرجل النبيل... تبا! فلست أدري أين هو النبيل في الموضوع؟» (م. ز).

إن التأمّل في هذا الاقتباس، وفي اقتباسات أخرى غيره، سيبدو مونولوجاً جماعياً في ظاهره، وكأنه مكتمل ومطلق ونهائي، كأنه فعل إدانة مطلقة، ولكن يمكن أن يُرى باعتباره دياولجاً تاماً، فهو منفتح على التعارض في حالة تفكيكه؛ لتوضيح ذلك بصورة أكبر، لنستعيد نصاً آخر «لقد استطاعت قصة لايارونا أن تُخرج كل ما فينا من أمل أو يأس... من فرح أو حزن... وتجعله يطفو على السطح، يذكّرنا بما نحاول نسيانه أو تناسيه لتجعلنا في مواجهة واضحة دون زيف أو خداع أمام أنفسنا التي هي، في جزء من أجزائها، لم تكن من بنائنا، هنالك أيدي كثيرة ساهمت في ذلك، ومنها أيدي قذرة ما زلنا لا نستطيع محو أثرها من على جدران حالنا...» (م. ز).

بمعنى ما، فإن هذا التأمل يتيح فرصة البحث في مكوناته، وما ينتجه من دلالات، من موقع «إنني أحقق وعيي الذاتي، وأصبح ذاتي عبر كشف نفسي للآخر، عبر الآخر وبمعاونته هو. إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك الأفعال التي تشكل الوعي الذاتي، تتحدد بالعلاقة مع وعي آخر (بالعلاقة مع الـ «أنت»))» (31: 31) (باختين، المبدأ الحوارية، ص 179). في التأمل ما يتيح التساؤل والبحث عن جواب، الأجوبة ليست جاهزة، المعرفة تتشكل عبر القدرة والعجز، عبر التحول بين موقف وآخر: «وما زلتُ أحْدُقُ بذلك الثوب الذي نقلنا معه مهمة أخرى لا يكون فيها قطعة قماش، بل شيء آخر مختلف تماماً، وقد كنت أراه كذلك. أشياء عديدة عجزتُ عن ترجمتها لمشهد يُطلقُ الفكرة فيعبر عنها كما ينبغي لها أن تكون، فبقيتُ بظله مقيدة وأنا أراه سجنًا يحتجز جسداً مفعماً بالحرية، أو جداراً يحجب عنه نور الشمس، فتذبلُ فيه الروح وتضمُر أو تصبح مرآة تعكسنا، فتغدو الصورة على الرغم من صمتها ناطقة وتُحدِّثُ بالكثير» (ع. س). إن التساؤل والبحث عن الجواب هو الطاغية هنا، وقد يبدو وكأنه مجرد صوت داخلي، لكنه في حقيقته منظور تشبكي فيه الفكرة بنقيضها، يقول باختين: «الذات لا يمكن أن تصير فكرة عامة (إنه يتكلم ويجيب نفسه) إن المعنى شخصي: هناك دائماً داخل هذا المعنى سؤال، نشدان جواب، أو توقع جواب؛ هناك دوماً ذاتان فيه (وهذا هو الحد الأدنى من حدود الحوارية)» (تودوروف، 1996: 53).

قد يبدو التأمل فعلاً ذاتياً، وكأنه مونولوج يجري بين الذات وذاتها، كأن «الأنا» صافية هنا وغير ملتبسة بآخر. عند باختين الحديث الذاتي يغدو حوارياً «ليس التشخيص، بأي معنى من المعاني، ذاتياً. فليس الحد هناك هو الأنا، بل الأنا في علاقة تفاعل داخلي مع الأشخاص الآخرين؛ أي الأنا والآخر، الأنا وأنت» (تودوروف، 1996: 49).

لننظر في النص التالي: «بداية الجدل في نفسي (كان): من أنا

لأصدر حكماً بالإدانة أو البراءة؟! فهل هي أنثى لم تساعدنا
الحياة أم هي من اختارت أن تكون أنانية؟! لم يذهلني سخطها
على زوجها بما فعلته، لكن أذهلني أنها لم تقتله وقتلت أطفالها،
هي فضلت قتل الطفلين على أن يأخذهما منها، فعلتها لم يرضَ
أحد عنها حتى السماء لم ترضَ عنها، فأصابها اللعنة حتى
وهي ميتة. تساءلت: لماذا قتلت الطفلين؟ بعد قتلها طفلها الأول،
كيف تمكنت من قتل الثاني؟! لماذا النهر؟ لماذا لم تقتلهم بطريقة
أخرى؟!» (ف. ف).

النص يبدأ، وكأن المتأمل تسحب نفسها بعيداً عما يجري، هي لا
تعطي نفسها حق الحكم على الآخرين؛ والقفز إلى استنتاجات،
ولكن ذلك يتلاشى قليلاً حين تراها كأنثى لم تقف الحياة إلى
جانبها أو أنها أنانية، بدأ صوتها كصوت واحد يحضر تدريجياً؛
فهنالك ما لم يذهلها، وهناك ما أذهلها، إنها تعيد سرد الحكاية،
كاللعنة وعدم رضا السماء... بدأت تتحرر قليلاً من صوتها
الأحادي؛ حين بدأت بطرح الأسئلة، ولكنها أسئلة تتعلق بالإجرائي
أكثر منه بالمعنوي، وأصبح صوتها يتضمن التحول، الشك، التجاوز،
المفارقة، وهي جميعها ملامح في تكوين الديالوج حينما أخذت
تتساءل: «هل أنا لا يارونا؟ هل كل امرأة هي لا يارونا؟ من هي
لا يارونا؟ وهل ستجد يوماً طفليها، وبما أن الأسئلة هي المحرك
الحقيقي للدراما، سألت نفسي أثناء إنتاج ثوب لا يارونا، ماذا
ستضع هذه المرأة من عذابات على ثوبها الذي ستتجه؟ وهل
تخطط المرأة ألمها على شكل ثوب، وترتديه فوق جسدها وتزيد من
أنين الروح؟» (ف. ع).

هنا فتحت الدراما إمكانات الحوار/الديالوجي في الكلام، لأن
هذه الأسئلة لا يمكن أن تجد أجوبة لها دون استكشاف المنظورات
ووجهات النظر، وهذا الاستكشاف سيتيح إمكانية اختراق الثقافة
بثقافة جديدة، الانشغال بالزمن بمكوناته الثلاثة؛ الماضي،

والحاضر، والمستقبل، موضوعة الآخر في سياقات متعددة، النظر في الاستثنائي، في تعدد الأصوات، في التحول، الشك، التجاوز، الاختراق، المفارقة، الاختلاف... (الكردي، 2003: 52).

2. الخبرة: الإنتاج الفني والخبرة الجمالية/المعرفية

سأعرض نصين تأمليين لمعلمين اثنين قبل الولوج لمناقشة الإنتاج الفني وعلاقته بالخبرة الجمالية. النصان يصفان العمل الفني الذي تم إنتاجه ابتداءً بتساؤلات، وفي ضوء التساؤلات التي طُرحت انبنى العمل، وفي ضوء ذلك انبنى الوصف، الوصفان التاليان مقتطعان من التأملات الكاملة:

تأمل في تفصيل من العمل الفني - مثال 1

«بدأنا العمل... بتمثيل حياة هذه المرأة من خلال هذا الثوب، كيف نستطيع من خلاله عرض قضيتها وتمثيلها والتعبير عنها؟ ولقد كنت أفكر أن من الممكن أن تكون حياة هذه المرأة ممثلة بالخيوط، وكانت الفكرة توحى لي بالكثير، حيث وجدت أنني من الممكن أن أقوم بتمثيل قضيتها كاملة من خلال خيوط متناصلة من الثوب لتعبر عن الكثير؛ لتعبر عن ألم هذه المرأة، وألم الثوب في تناسل الخيوط منه. أليست حياتنا خيطاً من الزمن نبدأه لنتهي عند نهايته؟... كنت أرى لايارونا والثوب وحدة تعبر عن نفسها، حيث قمنا بوضع خيوط في مناطق مختلفة من الثوب، وإنزالها إلى الأرض، لتعبر عن حياة لايارونا، بعد ذلك عملنا مشهداً لوضع هذا الغرض وتمثيله جسدياً، حيث قمنا بمسك الخيط وسحبه إلى أن وصل إلى الأرض، وكانت الفكرة هي تمثيل حياتها؛ من الوقوف إلى النزول إلى الأرض، وكيف كانت تعابير الوجه؛ الحزن والألم والتعب الذي يدل على ذكريات وطعنات في حياتها.

وبعد أن بدأنا بعمل الثوب على نمط الفن التركيبي،... ووجدت قمة الإبداع في العمل الدرامي الذي يسمح لنا بدمج الفنون مع بعضها، لنخرج باكتشافات جديدة وجميلة، حيث بدأت العمل مع الفريق

في عمل هذا الثوب؛ قمنا بالاتفاق على عرض صورة قبيحة لحياة هذه المرأة، حيث قمنا بتمثيل الجنين في داخلها، وقمنا أيضاً بدمج التفاعل، حيث تسمح للأشخاص بعيش تجربة لايارونا من خلال الدخول في ثوبها، والدخول في داخل جسدها، فقمنا بوضع الجنين في الداخل للدخول في عالمها ومعاشته، وأعتقد أننا اكتشفنا الكثير من خلال هذه التجربة... والتأمل فيها، وأرى أنني وجدت أن أعظم دراما من الممكن أن تقوم بها هي الدراما التي تقوم بتخطيطها من خلال تنفيذها، والعمل على التخطيط أثناء التنفيذ، وهي التي تنقلنا إلى أماكن جديدة تفتح لنا آفاقنا، وتجعلنا نفكر بشكل إبداعي أكبر...» (ع.ج) (انظر الصورة 4).

4



تأملٌ في تفصيل من العمل الفني - مثال 2

«إننا نفكر بعمل فني مجسم... كيف لي أن أنقل صورة هذه المأساة التي حدثت؟! قد تكون بلحظة قصة لأي امرأة لا أتمنى أن أكون مكانها. ولكن تعبيرى عما يدور في خاطرها بهذا العمل أبهرني. في مجسم ثوب مجموعتي، وضعنا الريش على الأكتاف ليرمز إلى الحرية والأمل. وعلقنا قلبها، وهو مجروح، بسلاسل على رقبتها لأن حبها هو ما عذبها. وضعنا شباك عنكبوت على صدرها مكان القلب، لأن أشياء جميلة في قلبها دُفنت ونُسيت، ولم يحركها أحد، ولم تستطع هي إخراجها. آخر الثوب رمز للنهر؛ وضعنا مرساتين لترمزا لثقل الحمل عليها؛ وهما طفلها اللذان غرقا في النهر. والوجه الآخر من الثوب كان تَدْرُجُ ألوان البهجة والفرح وسرب من الفراشات يغطيه. شعرتُ بالحماسة وأنا أحاول عمل الثوب. حاولت أن أدافع عن لايارونا، وفي الوقت نفسه، أن أظهر ندمها، فهي ليست راضية،... هناك جزء غير مروى في القصة لا نعرفه (انظر الصورة 5).

5



الخبرة عبر التأمل

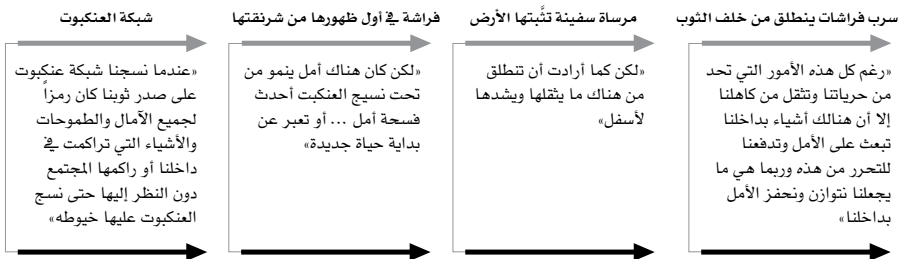
إذا كنّا حسب بولاني (Polanyi) «... نعرف أكثر مما نستطيع أن نخبر» (آبيل، 2011: 43)، فهذا يعني أننا لا نستطيع أن نُعبّر تماماً عما يجول في أنفسنا، وحين نتحدث عن أي أمر، فإن أيّ حديث سيغدو «ناقصاً»، فهناك ما لن يتم إخباره بحكم القدرة على التعبير، أو لأي سبب آخر، كأن لا يكون بإمكاننا البوح. وبالتالي، فإن ما تقوله التأملات في كل الأحوال هو أقل مما لدينا من قول، وأي نقاش سيكون (مقيّداً) بذلك؛ إنه كلام غير تام، غير مكتمل... وهذه ميزة تخلق الفجوات التي يملأها تأمل آخر يغدو حواراً بين تأملين فأكثر. وكما إن الإخبار عن المعرفة ناقص، فإن الخبرة التي هي مجال حديثنا تبدو ناقصة أيضاً، «إن الخبرة المحصلة كثيراً ما تجيء بدائية ناقصة، وآية ذلك أن الأشياء توضع موضع الاختبار، ولكن دون أن تركب بالطريقة التي تخلق منها خبرة فريدة متميزة. وهنا يظهر فعل الغفلة والتشتت؛ إذ يبدو المتناظر واضحاً بين ما نلاحظه وما نفكر فيه، أو بين ما نرغب فيه وما نحصل عليه» (ديوي، 2011: 63).

سأركز الحديث هنا عن الخبرة التي تتحقق من خلال رؤيتها في التأمل المكتوب، وليس ضمن أي سياق آخر أو وسيط غير الكتابة. إنها الخبرة التي تقوم على تجربة محددة: الإنتاج الفني والخبرة الجمالية. «إن الخبرة هي مصطلح فلسفي واسع المدى إلى حد بعيد؛ إنه يتضمن كل شيء فعله وكل شيء يحدث لنا؛ إنه يشمل المشاعر والعواطف والآلام والخبرات الجمالية والتحويلات الغامضة» (آبيل، 2011: 40، 41).

وحين اشتغلت المجموعات على أثواب النُدى المستلهمة من الدراما لإنتاج العمل الفني التركيبي، كتبت إحدى المعلمات وصفاً تأملياً للعملية التي حدثت، ولعل في هذا التأمل ما يتيح لنا أن نرى التعريف مُجسداً في تعبيرات المعلمة: «... وكل ثوب كان يحمل قصة عن عادات وتقاليد ومشاعر وطموحات وآمال، والأيديولوجيات التي نحملها بداخلنا، وربما

فرضت علينا من ثقافات وعادات وتقاليد، إلا أن كل ثوب جسد رمزاً لمعنى عميق في داخلنا. عندما نسجنا شبكة عنكبوت على صدر ثوبنا، كان رمزاً لجميع الآمال والطموحات والأشياء التي تراكمت في داخلنا، أو راكمها المجتمع دون النظر إليها حتى نسج العنكبوت عليها خيوطه، لكن كان هناك أمل ينمو من تحت نسيج العنكبوت أحدثت فسحة أمل ورمزنا لها بفراشة تظهر من شرنقتها، أو تعبر عن بداية حياة جديدة، لكن كما أردت أن تتطلق، كان هناك ما يثقلها ويشدها إلى أسفل، ورمزنا لها بمرساة سفينة تثبتها بالأرض. على الرغم من كل هذه الأمور التي تحد من حرياتنا وتثقل من كاهلنا، فإن هناك أشياء بداخلنا تبعث على الأمل، وتدفعنا إلى التحرر...، وربما هي ما يجعلنا نتوازن ونحفز الأمل بداخلنا، ورمزنا لها بسرب فراشات تتطلق من خلف الثوب، ربما تستطيع مع بعضها أن تحلق به، والأمل رمزنا له بألوان قوس قزح بين الأكتاف، لتجدد الروح فينا بألوان زاهية. أنا أتحدث الآن كطالبة خاضت تجربة الدراما، وما أتاحت لي الدراما من تعبير ومشاركة أفكارى مع زملائي، وضعناه على ثوبنا (ع.ع) يمكن النظر في الجدول التالي لنرى حركة الفعل عبر السرد التأملي التي تتناول الواقع الصعب وما يتضمنه من آمال إلى فاعلية الأمل، ومن ثم ما يمنع الأمل من التحقق إلى لحظة الانعتاق (انظر الجدول 2).

جدول 2: حركة الفعل عبر السرد التأملي



إن في التأمل ما يسمح لنا بأن نرى شرحاً لخبرة تتحقق وتترأى من خلالها بعض المكونات المعرفية التي يتجلى فيها التماس مع قيم مجتمعية تسمح وتمنع، تضع قيوداً تفضي إلى تملل بغية الوصول إلى حرية مبتغاة، فهنا «... ليس وظيفة المعرفة أن تطابق الخبرة؛ بل أن تصفها، لا تعيد ما حدث؛ بل تشرحه» (آبيل، 2011: 41) وفي هذا الوصف ما يمكّن الواصف من أن يتغلغل في رؤية التجربة كي يمكن لها أن تتحول إلى خبرة معرفية، لأن الخبرة بحد ذاتها ليست معرفة، «فربما تكون الخبرة حافزاً على اكتساب المعرفة، أو ربما تصبح الهدف من المعرفة؛ لكن الخبرة ليست المعرفة نفسها. فلا يجوز أن نخلط أبداً ما بين الوصف وما هو موصوف، ولا بين الشرح وما هو مشروح، ولا بين المعرفة والخبرة» (آبيل، 2011: 41).

الخبرة عبر الفعل

إنّ رحلة العمل من الاستكشاف الدرامي إلى الإنتاج الفني بدت «عملاً مربكاً ومركّباً، مزج الكثير من الأفكار والآراء؛ الأساطير والخرافات؛ المعتقدات والتصورات؛ الخيالات والفنون؛ الآداب والإبداعات؛ التمثيلات... والأشياء التي طورت في وسيلة التعبير وأحدثت قفزة نوعية في هذا المجال...» (ر. أ.). وفي هذا الوصف ما يلامس ذائقة التلقي؛ المتلقي هنا يشارك في العملية من داخلها، فهو يراها «عملاً مربكاً ومركّباً» من جهة، ويراها من الجهة الأخرى وسيلة لإنتاج تعبيرى أحدثت تحولاً نوعياً. هنا بدأ الجمالي يتجلى، ويتجاوز التلقي حركة الإنتاج الفني إلى الرؤية الجمالية، وحيث كان يُظن بأنه يمكن للخبرة أن تتحقق معرفياً، «... كلمة «جمالي» إنما تشير إلى الخبرة بوصفها عملية إدراك وتقدير، وتذوق، أو استمتاع، فهي تعبر عن وجهة نظر المستهلك، لا عن وجهة نظر المنتج. ومعنى هذا أن الظاهرة الجمالية إنما تشير إلى فعل التذوق أو التلذذ» (ديوي، 2011: 83). وهذا الفصل ما كان قد توقف ديوي حياله قائلاً: «ولما كان «الفني» إنما يشير أولاً إلى فعل الإنتاج، و«الجمالي» إلى فعل الإدراك والتذوق، فإنه لمن سوء

الحظ ألا يكون هناك لفظ واحد يمكن أن يدل على العمليتين معاً»
(ديوي، 2011: 82).

فالخبرة تتحقق عبر مشارك يستهلك وينتج في الوقت نفسه، وبالتالي فهو من موقع المتلقي يرى الجماليات، ومن موقع المنتج يدرك العمليات، ويني معرفة جديدة. «لقد تجاوز «الثوب» في رؤانا الأطر الفكرية المتاحة، وخرج من السياق الوظيفي وتحول إلى ملتيميا (إعلامية) مضافاً إليها خصائص ومزايا... يعهد بتعريفها إلى الفلسفة!» (ر). فالخبرة الجمالية هي خبرة إنسانية يومية حياتية، يرتبط فيها الفرد ببيئته وحياته في إطار الجماعة البشرية، يسمح بالتعبير بوسائل مختلفة، إنها خبرة يومية حياتية، ويبدو الانفعال أساسياً هنا، وهو قابل ليتحول إلى طاقة فنية نراها عبر عمليات انتقالية: من الإرباك والتعقيد إلى إنتاج وسيلة التعبير، وكما أشير في التأمل السابق، فيمكننا أن نرى هذا الانتقال من الانفعال والتفكير المبعثر إلى الانسجام، إن الانفعال جوهرى في عمل الفنان، فهو «إطار الخلق الفني، لأن، على عكس العالم والفيلسوف الذي يفكر صورياً أو منطقياً، الفنان يفكر انفعالياً... الفنان يفكر بلغة الوسيط - الحركة، الرخام، الكلمات. ولكن كيف يفكر بلغة الوسيط؟ أولاً، يستوعب الفنان خواص الوسيط، الذي يعمل به، وبعد ذلك يركز انتباهه على إمكاناته وعلاقاته، وبصورة خاصة على الشكل الممكن استخلاصه. لا يحدث هذا الاستيعاب... بفعل واحد بل يتطور تدريجياً كنتيجة للعلاقة التفاعلية بينه وبين الوعي الخلاق الذي يتعامل معه. هنا هدف الفنان هو اكتشاف الطرق التي تمكن الوسيط من تلبية متطلبات الانبثاق الأولي لكي يتأكد عما بمقدوره أن يتلاءم مع الصورة الانفعالية التي تعبر عن المعنى الذي يريد الفنان صياغته على وجه أفضل» (ميتاس: 2014 : 87)، ولعل في التأمل التالي ما يشير إلى هذا التحول: «حاولنا (وصل) فكرة تمشيط لايارونا للنهر بشعرها، فتبرز كل الثيمات والقيم والقصص بالبلدة على اعتبار أن النهر مخبأ لكل تلك القصص التي تستطيع لايارونا العثور عليها، بينما تفشل بالعثور على روحي طفلها، ذاك النهر الذي تحدت فيه لايارونا خوفها بجرأة

كبيرة لتهب لنفسها حياة خالدة مع أبنائها في السماء، يتحول إلى سالب للحياة منها ومن أبنائها. ثيمات أخرى أظهرناها في ثنائيات متقابلة مثل الثقة والخذلان، الظلم والعدل، الاستبداد والحرمان،... نبرز أن التلوث بجميع أبعاده موجود في المكان نفسه، وليس فقط التلوث المادي الذي تحدث عنه الطفل في القصة التي نقلها» (ع. س).

الفكرة هنا «تُختبر»، المحاولة تقوم على رؤية المعنى الذي يقع خلف «تمشيط النهر بالشعر»، وكيف أن مفاهيم ثنائية تقابلية بدأت في الظهور وبدأت بالتحول إلى أفكار جديدة، كالعلاقة بين نوعين من التلوث المادي والمعنوي، و«حينما تأخذ العناصر المختبرة مجراها نحو التحقق والإنجاز -على العكس مما هو الحال في النوع السابق من الخبرة- فهناك يمكننا القول إننا قد حصلنا بالفعل على خبرة. وعندئذ -وعندئذ فقط- تدمج تلك المواد (أو العناصر) في داخلنا وتتمايز في المجرى العام للتجربة عن كل ما عداها من خبرات. وهكذا ينجز المشروع (أو العمل) على النحو المرضي، وتلقى المشكلة حلها الصحيح» (ديوي، 2011: 63). في هذه العملية تتجلى العلاقة بين الذات وموضوعها، وتتحرك لتغدو في كل مكوناتها المتضاربة سياقاً فعلياً للتجربة الإنسانية، ويبدو الشخصي جلياً في الاجتماعي، كما يمكن للاجتماعي أن يتبدى جلياً في الشخصي: «وبما أن الأسئلة هي المحرك الحقيقي للدراما، سألت نفسي أثناء إنتاج ثوب لايارونا: ماذا ستضع هذه المرأة من عذابات على ثوبها الذي ستتجهه؟! وهل تخطط المرأة ألماً على شكل ثوب، وترتديه فوق جسدها وتزيد من أنين الروح؟ ولأننا لا نستطيع أن نتجه إلى أي دراما، إذاً، لم نعمل على التفاصيل، وإذا لم نمتلك تحليلاً حول ما يجري وما الذي نريد أن نعرفه، (فقد) جعلت من ذاتي لايارونا، ورحت أبحث عن التفاصيل. وكيف لي أن أعيد هيكلية السلطة وعلاقات القوى ضمن قصة لايارونا التي تتناول ثيمات كالحب، والخيانة، والانتقام، ووجد الذات، والتضحية، والفساد، و.... ربما كما النجات الذي يشكّل النصف الذي لا يراه، ويجسد النصف الآخر ذهنياً في تشكيل الآخر في صورته» (ف. ع). هذه

التساؤلات التي تحاول أن تفتح بوابات الغموض، تفتح مسامات الذات، في عملية حيوية، تتسم بالتقدم والتراجع، بالتردد والإقدام، وتسمح للشخصي أن يختبر وأن يجرب دون أن يكون مثقلاً بميراث يمنعه من الانتقال من موقع إلى آخر في الحياة، ومن مستوى إلى آخر فيها، «... إن النمو الشخصي ليس هدفاً ثابتاً، وإنما هدف ديناميكي، لأن كل نمو يهدف إلى نمو أكثر (التغيير نحو الأفضل) فالخبرة تعلمنا أن كل شيء يتغير، وأنه لا يوجد ثبات أو سكون، لا في ميدان المادة، ولا في ميدان العقل» (Bochenski, 118: 1974).

الخبرة بين الشخصي والاجتماعي

كأنَّ التجربة تتيح للشخصي أن يرى ذاته في الاجتماعي عبر مقاربتين متداخلتين: رؤية المنظورات المختلفة ومحاورة وجهات النظر التي تحملها، وهذا لا يمكن له أن يتحقق إلا إذا انفتح فضاء التعبير للذات، وبهذين التفاعلين يتسنى للمشارك محاورة الواقع وتكوين رأي بخصوصه، وبناء موقف اتجاهه، وهنا تتحول التجربة إلى خبرة معرفية؛ فالخبرة حين تصبح «خبرة» حقة، بكل ما تتطوي عليه هذه الكلمة من دلالة، فإنها تستحيل إلى حيوية من أعلى درجة. وهنا لا يكون معناها انعزال المرء في نطاق مشاعره وأحاسيسه الخاصة، بل يكون معناها اتصاله بالعالم اتصالاً فعالاً واعياً، وهي في ذروتها إنما تعني تداخل الذات تداخلاً تاماً مع عالم الموضوعات والأحداث» (ديوي، 2011: 35-36). لعل في الاقتباس التالي ما يكشف هذه العلاقة المزدوجة بين الشخصي والاجتماعي؛ في رؤية المنظورات وفي محاورتها أيضاً:

«(لايارونا) المعذبة وضعتني في مواجهة مع كل النساء اللواتي (مررن) في حياتي. فالرجل النبيل تخلى عن لايارونا، وأراد أخذ طفليها رغماً عنها. كانت عاجزة تماماً أمام طبقية المجتمع الذي عمل كسيّافٍ وقتل حبّها وأراد سلبها من فلذتيها، فما كان منها إلا أن تكون كالقطة التي تحمي صغارها من الخطر، أن تقتل صغارها

وتقتل ذاتها... وهل تصير أرواحنا أثواباً وتحوّل أجسادنا إلى لا شيء. فنكون جثثاً، ربما في داخل كل منا لا يارونا يوّد قبرها أو الحفاظ على سرّيتها» (ف. ع).

لعلّ في هذا التأمل، وبخاصة فيما يتعلق بالأشياء (الأثواب) والذات الإنسانية (النسوة) وعلاقتها ببعضهما البعض، ما يضع الأمور في اشتباك حي ودائم، ويبدو «إحلالياً». إن هذه العلائقية التي أقيمت مع الأثواب «كُتّب»، تجعل منها خلاصة للتجربة برمتها «وعلى الرغم من أنه سوف تكون هناك ندوب وآثار عديدة للجروح، فإنه يحسن أن نتذكر أنه بقوة الشد، وبالقدرة على تحمل الضغط، فإن الندبة في موضع الجرح يكون نسيجها أقوى من باقي الجلد» (بنكولا، 2002: 470). إن هذه الخلاصة ببعديها الواقعي والمجازي، وضعت الشيء (الثوب) في مجرى التاريخ، إنه أكثر من سجل، وأكثر من مدونة، إنه حياة «وحيث صنعتُ ثوب لا يارونا بيديّ هاتين، شعرت بمرارة داخلية. شاهدت المرأة الفلسطينية حين تأتي بقطعة قماش سوداء، تكون قد ابتاعتها من نقود حرصت على ضيّبها لسنين خلت، لأجل أن تطرّز ثوباً لها. والثوب الفلسطيني يُجسّد حكايتها» (ف. ع). لعل في هذا ما يجعل مرلوبونتي يقيم وزناً نوعياً للأشياء التي يتفاعل معها البشر بصور متعددة «إن إدراكنا ينتهي إلى الأشياء، والشيء عندما يتكون يبدو وكأنه السبب لجميع التجارب التي أقمناها مع هذا الشيء أو التي نقيمها معه» (مرلوبونتي، 1998: 67). هنا يصبح لثوب المرأة معنى خاص تاريخياً في ضوء المعنى الخاص والتاريخي أيضاً لثوب الدراما، وهنا تغدو الخبرة حقيقية وذات معنى، «... الخبرة -بهذا المعنى الحيوي- إنما تتحد بالرجوع إلى تلك المواقف أو الأحداث المهمة التي نشير إليها تلقائياً بقولنا إنها «خبرات حقيقية»، أعني تلك الأمور التي نقول عنها حين نسترجعها: «أجل، لقد كانت هذه تجربة بحق» (ديوي، 2011: 64)، لتأمل في التأمل التالي: «صار الثوب رمزاً لمعنى عميق في داخلنا».

الخبرة كأفق

كنت أبحث عن تأمل ينشط الوعي، ويحفز القلق؛ والقلق الذي يفضي إلى انبثاق الأسئلة، الأسئلة التي تتيح لنا قلب ذواتنا والعالم من حولنا من حيث إننا فيه، وهو فينا، الأسئلة التي تبدو فيها الإجابات كأنها تحبل بأسئلة أخرى؛ سؤالك يفضي إلى أسئلتني، لقد «بدأ الأستاذ بثوبٍ وانتهى بأثوابنا» (ع.ع)، هذا الانتقال خلال الرحلة من العام إلى الخاص، يبني عبر تكوين الصور المبعثرة والانفعالات المشتتة، ولكنها عبر الفعل المشترك، من خلال الاستكشاف، ومن خلال الإنتاج، يمكن أن تتحول إلى خبرة معرفية، أستطيع تلخيصها في عبارة واحدة كنتيجة لهذه الرحلة، دون أي شعور بالابتسار، إنها «كل النساء جميلاتٌ، ولكنهنَّ يحتجنَ إلى إدراكٍ ذلك» (م.ز). لعل في هذا النص المدون في واحد من تأملات إحدى المعلمات، يلخص الفكرة التي ناقشتها خلال هذه الورقة بصورة دالة وعميقة؛ إن الإدراك هنا هو عملية يحتاجها المرء ليرى ذاته في ضوء حياته؛ تجربته وخبرته، ولعل ذلك لا ينطبق على النساء فحسب، بل على الجميع، ولعل مرلوبونتي يسعفني فيما يبدو وكأنه عادي ومألوف: «إن العالم هو ما نراه، ومع ذلك يتوجب علينا تعلم رؤيته» (مرلوبونتي 2008: 54).

في أحد مسارات الدراما كنا نعمل على استكشاف منظورات أهل البلدة. أحد المشاهد انبنى في الكنيسة يوم الأحد، وتضمنت موعظة الكاهن إدانة صريحة لليارونا، لأنها ارتكبت خطيئتين: الإنجاب دون زواج، وقتل الطفلين. وفي مقاربة «دينية» أخرى اشتغلنا على ما يوازي ذلك في خطبة رجل دين مسلم في خطبة الجمعة فأدان أيضاً. اتفق رجلا الدين كلاهما على الإدانة، تلا ذلك حوار عميق يخص خطاب الرجلين. المهم في هذا السياق، أن إحدى المجموعات التي تعرضت في معروضتها للدين في سياقه الاجتماعي، بدأت بوضع صليب أحمر كبير على ظهر الثوب، وهو يقطر دماً، كان ذلك استعارة مباشرة من شخصية وردت في الدراما، وقد بدا ذلك كأنه مونولوج، فهذا منظور

للدين يمكن استعارة خطابه بسهولة، لكن المجموعة خلال سير العمل والإنتاج الفني خاضت حواراً آخر، يتعلق برؤيتنا للدين، وارتأت أن هناك ديناً يوظف لخدمة السلطة، وتمثل الصليب بشرائط ذات لون أحمر، يقطر منها دم على أرض عليها آثار أكف، وبأن هناك فهماً للدين يقوم على المحبة والتسامح، ورُمز له بصليب صغير وطفل، وتم وضعهما عند القلب (انظر الصورتين 6 و7)، إنها محاولة لتوسيع رؤية العالم القائمة أصلاً.

7



6





خلاصة

في التجربة الاستكشافية، بكليتها، عبر المشتركين، من خلال ممارسات فنية، في سياقات لإنتاج خبرة معرفية جمالية، تمثلت هذه السياقات في التعبير فنياً عبر الدراما والرسم والتشكيل الفني الأدائي عمّا تضمنه محتوى الاستكشاف من مسائل وقضايا، ولم يكن هذا الانخراط مجرد انخراط لغوي لفظي وغير لفظي وجسدي كمكونات منعزلة عن بعضها البعض في سياق تفاعل ذهني تخيلي انفعالي حسي تكونت عبره صور فنية تتضمن مدلولات معرفية وأشكال جمالية متعددة. وفي ضوء هذه التجربة، انعكس ذلك على كتابات تأملية تمّ التركيز عليها لمناقشتها الممارسات الفنية والتجليات المعرفية والخبرات الجمالية التي أمكن للمشاركين التقاطها عبر الكتابة. وقمت، بدوري، بقراءتها وتحليل مقتبسات منها لوصف العملية من ناحية، ولمحاورة ما أفضت به هذه التأملات من تلمس يخص الفكر، والمعرفة، والفن، والجمال وما أنتجه كل ذلك من قيم ومفاهيم ورؤى وتصورات جاءت مفصلة حيناً، وعابرة أحياناً أخرى، لكنها في محصلتها تقدّم وجهاً من وجوه التجربة لا يمكن رؤيتها دونها، مع التأكيد أن التجربة لها وجوه أخرى لم تأت هذه القراءة التأملية عليها.

المراجع

أ) المراجع بالعربية

- أبيل، روبن. (2011). *الإنسان هو المقياس*، ط 1، القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- باختين، ميخائيل. (2011). *جمالية الإبداع اللفظي*، ترجمة: شكير نصر الدين، الطبعة الأولى، سورية: دال للنشر والتوزيع.
- بنكولا، كلاريسا. (2002). *نساء يركضن مع الذئب*، ترجمة: مصطفى محمود حمد، ط 1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- بنتر، هارولد. (2006). «محاضرة نوبل: الفن، الحقيقة، والسياسة»، *مجلة الكرمل*، ترجمة: صبحي حديدي، العدد 86.
- تودوروف، تزفتيان. (1996). *ميخائيل باختين/المبدأ الحواري*، ترجمة: فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ديوي، جون. (2011). *الفن خبرة*، ترجمة: زكريا إبراهيم، ط 1. القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- الكردي، وسيم. (2003). *المشكالية: نحو حوار حواروي*. رام الله - فلسطين: مركز القطن للبحث والتطوير التربوي.
- هيلي، باتريك. (2008). *صور المعرفة: مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة*، ترجمة: د. نور الدين شيخ عبيد، الطبعة الأولى، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- مرلوبوتتي، موريس. (1998). *ظواهرية الإدراك*، ترجمة: د. فؤاد شاهين، ط 1، بيروت - لبنان: معهد الإنماء العربي.
- ميتاس، حنا ميتاس. (2014). «نظرية التعبير عند ديوي»، *الثقافة العالمية*، العدد 175، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ميتاس، ميشيل. (2016). «أسس المعرفة في الفن والعلم»، *الثقافة العالمية*، العدد 183، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ب) المراجع بالإنجليزية

- Bakhtin, M.M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and trans. by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Michigan Press.
- Bochenski, Joseph M. (1974) *Contemporary European Philosophy*. University of California Press.



هذا الكتيب

«بدأ الأستاذ بثوب وانتهى بأثوابنا في المعرض» (ع.ع). لعل في هذه العبارة المتضمنة في تأملات إحدى المعلمات المشاركات في مساق الدراما الذي أدرته الصيف الماضي، ما يُلخص التجربة التي امتدت لثلاثة أيام. وقد أردفت المعلمة: «وكل ثوب كان يحمل قصة عن عادات وتقاليد ومشاعر وطموحات وآمال وأيديولوجيات نعملها في داخلنا، وربما فرضت علينا من ثقافات وعادات وتقاليد، إلا أن كل ثوب جسّد رمزاً معني عميق في داخلنا»، وانتهت المعلمة إلى أنه «على الرغم من كل هذه الأمور التي تحد من حرياتنا وتثقل كاهلنا، فإن هناك أشياء بداخلنا تبعث على الأمل وتدفعنا إلى التحرر، وربما هي ما يجعلنا نتوازن ونحضر الأمل في داخلنا».

وسيم الكردي

شاعر وكاتب ومهني في مجال الدراما في التعليم، حاصل على ماجستير في الدراما في التعليم من جامعة بيرمنجهام في بريطانيا. يعمل حالياً مدير برنامج البحث والتطوير التربوي/مؤسسة عبد المحسن القطان. كما أنه يرأس تحرير مجلة رؤى تربوية، وهو أحد المحكمين في مجلة (NATAD) التي تصدر عن الرابطة الوطنية لتدريس الدراما- بريطانيا. لديه أربعة دواوين شعرية. وله مؤلفات عدة في التربية والدراما والتعليم، منها: «المشكالية: نحو حوار حواري»، «الكلام وتحرير المعنى»، «رجال في الشمس: حضور النص وغيابه». وترجم مجموعة من القصص الشعبية العالمية إلى العربية. كما ساهم في كتابة العديد من الأغاني لفرقة الفنون الشعبية الفلسطينية منذ تأسيسها العام 1979، ولمعهد إدوارد سعيد الوطني للموسيقى. شارك في مؤتمرات عدة حول المسرح والتعليم، منها مؤتمر (IDIERI) في سنغافورة العام 2015، و(NYU Forum) في نيويورك العام 2016.