52
2024 - 2023
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة

- الصناعات الثقافية
في عالم التكنولوجيا والعولمة
- مسرحة الرواية وجدل الغايات
- تاجر البندقية.. قراءة جديدة
- خمسة وجوه للتشكيلية المكسيكية فريدا كاهلو

وزارة الثقافة

فنون

52

2024 2023

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

رئيس التحرير
حسين نشوان

مدير التحرير
حسين دغيمات

هيئة التحرير
عدنان مدانات
د. إبراهيم الخطيب
د. فؤاد خصاونة

سكرتيرة التحرير
حـواء حيـانة

المدقق اللغوي
عارف عواد هلال

الإخراج الفني
يوسف الصرايرة

للنشر في مجلة فنون يُرجى مراعاة ما يلي :

- أن تكون المواد غير المنشورة في أي من وسائل النشر.. وأن لا تزيد المادة على 1500 كلمة.
- هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- لا تعاد المواد المرسلة للنشر إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترفق الصور اللازمة مستقلة عن المادة وبجودة عالية.
- إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الأصلي واسم المصدر أو المرجع.
- ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية.

أصول البحث العلمي

- يراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.

يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته،

- مرفقة باسمة الثلاثي والرقم الوطني (للإردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال مقيماً في الخارج.
- تُرسل الموضوعات مطبوعة على إميل المجلة.

المواد المنشورة في هذا العدد تُعبّر عن آراء كُتّابها
ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي المجلة

غلاف العدد
صورة الغلاف: مسرحية المهطوان/ الأردن

المراسلات : jo.gov.culture@m.fun

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(د/2005/1731)

المحتـويـات

- إفتتاحية العدد ..... عضو هيئة التحرير: عدنان مدانات 6
- مهرجان جرش للثقافة والفنون (37) - الجمهور سر الفرح ..... محمود الخطيب 8
- الصناعات الثقافية .. كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة ؟ ..... د. كمال ميرزا 15
- السينما الأردنية.. رحلة من الفيلمية إلى الرقمية ..... أحمد الفالح 20
- عناصر لغة الفيلم.. تحويل النص إلى صورة ناطقة ..... د. هاني حجاج 24
- المخرج أنتونيوني وفيلمه «الكسوف» ..... هدى قمحية 32
- دلالة الدلالة في أغاني الأطفال الشعبية ..... د. صبحي الشرقاوي 36
- القسم الموسيقي وفرقة الإذاعة الأردنية.. تاريخ على سلم المجد ..... ضرغام بشناق 42
- بين الشعر والموسيقي العربيين ..... صلاح عبد الستار الشهاوي 48
- مستقبل الفن.. أثر الذكاء الاصطناعي التوليدي و «الويب 3» والإنترنت الغامر ..... محمد سناجلة 52
- الـ «إيستاتيك».. جماليات القبح في المسرح ..... علي ماجد شبو 58
- قراءة جديدة في مسرحية تاجر البندقية ..... نادرة عمران 64

contents

- مَسرَحَةُ الرِّوايةِ وجَدَلُ الغايات «عائد إلى حيفا».. و«المهطوان» نموذجا ..... مجدولين أبو الرُّب 70

- في ظلال المسرحي ((كشّاف المواهب)) خالد الطريفي.. هل من سارقٍ لشرارة الإبداع؟! ..... إبراهيم السواعير 76

- فلسفة الفن.. المحاكاة والإبداع التأويلي ..... عبد الصمد زهور 82

- فوتوغرافيا حوراني.. إعادة الصورة إلى سيرتها الثانية ..... د. خالد الحمزة 86

- خمسة وجوه للفنانة المكسيكية فريدا كاهلو.. التدوين البصري كسيرة للألم ..... ترجمة: يحيى القيسي 92

- التشكيلية الشعيبية طلال.. رائدة الفن الفطري المغربي ..... سعيد بوعيطة 96

- الشكل الدال في العمل الفني.. المشاهدة والمعنى ..... عبدالله التميمي 102

- العمارة النبطية.. تطويع المفردات لصناعة الحياة ..... محمد جميل خضر 106

- البيوت الطينية في معان.. إرث معماري ..... د. بلال أحمد أبو هلالة - د. فوزي قاسم أبو دن 112

- رف الكتب ..... ميرفت هليل 116

- امرأة بجوارير ..... الشاعر: يوسف عبد العزيز 120

افتتاحية العدد

يأتي افتتاح ستوديوهات «أوليفوود» (غابة الزيتون) السينمائية في عمان، في السابع والعشرين من شهر أيلول 2023، الذي نظمته الهيئة الملكية للأفلام تحت الرعاية الملكية السامية، بمناسبة مرور عشرين عاما على تأسيس الهيئة، يأتي بمثابة تتويج لمسيرة عقدين من الزمن مليئين بالآمال بقيام صناعة سينمائية أردنية.

نذكر أن أول فيلم أردني تم إنتاجه، كان الفيلم الروائي الطويل «صراع في جرش»، الذي جرى إنجازه بجهود ذاتية، وبمعدات بدائية، صُنِعَ معظمها محليا من قبل منتجي الفيلم أنفسهم، الذين كانوا -ويا للغرابة- فنيين وليسوا فنانين، يمتهنون الحرف الصناعية، وعلاقتهم بالسينما -عدا حبهم لها- اقتصرت على صيانة وتصليح الآلات في دور العرض!.

الآن، نشهد ستوديوهات مجهزة بأحدث التقنيات الرقمية، ولدينا العديد من السينمائيين الأردنيين من مختلف المهن والتخصصات، أنتجوا الكثير من الأفلام القصيرة والطويلة، التسجيلة والروائية، وحتى أفلام الرسوم المتحركة، استفاد الكثيرون منهم من دعم الهيئة الملكية للأفلام إما ماديا، أو لوجستيا، أو بالتدريب النظري، أو بإلحاقهم بورشات عمل، مثلما جرى إشراك الفنيين والفنانين الأردنيين بعشرات الأفلام الأجنبية التي جرى تصويرها في أرجاء الأردن، نتيجة جهود الهيئة الملكية للأفلام، مما أكسبهم مزيدا من الخبرات.

لدينا الكثير من المواهب ذات الشغف بصناعة الأفلام، ولدينا ما نفخر به من الأفلام الأردنية التي باتت تعرض في الفضائيات، وعلى منصات الأفلام والمهرجانات السينمائية الدولية، وأشهرها الفيلم المستقل «ذيب» للمخرج ناجي أبو نوار، الذي وصل وعن جدارة إلى القائمة النهائية لجوائز الأوسكار.

افتتاح ستوديوهات «أوليفوود» خطوة بالاتجاه الصحيح، يجب أن تعقبها خطوات مساندة، خاصة على صعيد التمويل الكامل لتنشيط العمل السينمائي، وليس الاعتماد فقط على الدعم الجزئي، وسيسهم إنشاء صالات عرض في جميع المدن الأردنية، إتاحة الفرصة لمشاهدة الأفلام الأردنية من قبل عامة الناس في جميع أرجاء الوطن، والأهم من ذلك، الوعي الرسمي والمؤسسي عبر القطاع الخاص، بأهمية وجود سينما أردنية، وطنية المضمون، عربية الرسالة، باعتبار أن السينما وسيلة الفن الأكثر قدرة على التعبير عن الهوية.

عدنان مدانات
عضو هيئة تحرير

OLIVEWOOD

مهرجان جرش للثقافة والفنون (37)

الجمهور سر الفرح

محمود الخطيب*

على الرغم من مضي أكثر من شهرين على انتهاء فعاليات الدورة السابعة والثلاثين من «مهرجان جرش للثقافة والفنون»، إلا أن آثار النجاح الجماهيري التي حققها المهرجان، ما تزال تتواصل في أروقة وسائل الإعلام العربية، وعلى منصات التواصل الاجتماعي، عبر صور وفيديوهات للأمسيات الفنية التي قدمها نجوم أردنيون وعرب، على مدى أكثر من (500) ساعة خلال عشرة أيام، كان شعار المهرجان فيها: «ويستمر الفرح» ظاهراً في جنبات المدينة الأثرية العتيقة، وفي مسارح العاصمة عمان.

* صحفي أردني

نصف مليون سعيد!

كل من زار مواقع إقامة الفعاليات، خرج بانطباع أن الفرح يتسيد الموقف، فكان الناس تواقين للطاقة الإيجابية التي كان يعيشها الأردنيون، منذ زفاف سمو ولي العهد الأمير الحسين بن عبدالله بداية شهر حزيران الماضي، وهو ما تأكدوا منه وهم يتابعون عديد فعاليات المهرجان، متنقلين من مسرح إلى آخر، ومن فعالية إلى أخرى، وهو ما أكدت عليه رئيسة اللجنة العليا للمهرجان، وزيرة الثقافة هيفاء النجار مرتين: الأولى في المؤتمر الصحفي للإعلان عن برنامج المهرجان، والثانية في حفل الافتتاح الذي احتضنه المسرح الشمالي بحضور رئيس الوزراء الدكتور بشر الخصاونة، وحشد من المسؤولين، والضيوف العرب، حيث وصفت الوزيرة المهرجان بالقمر المضيء الذي يواصل فعله الثقافي والفني، بما يحمله من قيم نبيلة يستمر الفرح معها.

الفرح «الجرشي» أسعد أكثر من نصف مليون شخص، بحسب تصريحات المدير التنفيذي للمهرجان أيمن سماوي، الذي أشار إلى أن «جرش» استعاد حضوره كأبرز مهرجان ثقافي فني عربي، يتميز عن المهرجانات العربية المنافسة بتاريخه الكبير كمنصة انطلاق للفنانين نحو الجمهور العربي من جهة، ومن جهة أخرى، بأنه الوحيد الذي يقدم برنامجاً متكامل العناصر الفنية والثقافية والتراثية، ولا ينحصر بحفلات نجوم الغناء الجماهيريين.

سابقتان نالتا الحفاوة

يبتعد مهرجان جرش عن الروتين في برامجه، كما يخرج عن التقليدية في تعاطيه مع مفردات الإبداع، لذا لم يكن غريباً، أن يتحول المؤتمر الصحفي للإعلان عن فعاليات دورة المهرجان السابعة والثلاثين إلى عنوان من الوفاء، بعد أن باركت وزيرة الثقافة فكرة إدارة المهرجان، بتكريم المصور الفوتوغرافي عيسى أبو عثمان أمام زملائه الصحفيين والمصورين، على عطائه الكبير طيلة أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، كان فيها «ذاكرة المهرجان ونبضه»، إذ لم تغب عدسته عن أية فعاليه، فوثق بإبداع اللحظات الفارقة والنادرة، فكان عن جدارة حارساً لهذه الذاكرة، فحظي التكريم باستحسان المتواجدين، وتردد صداه على منصات التواصل الاجتماعي، مباركين الخطوة، كون أبو عثمان الذي علق كاميراته، واختار الراحة لظروفه الصحية، محل إجماع إيجابي كبير من العاملين في الساحتين الفنية والإعلامية.

كما أدهشت الفكرة «صوت المكان»، التي أطرتها الفنانة والمخرجة أسماء مصطفى، جمهور المهرجان، عندما كانت تطل عليهم يومياً قبل بدء الفعاليات، مستعيدة قصص وحكايات الأمكنة والمعالم في مدينة جرش الأثرية العتيقة، مقدمة في نصوص مسموعة تاريخ الحضارات والقادة والبنائين والمهندسين والشعراء، والناس الذي شكلوا بمجموعهم تاريخ المدينة، ونبض الحياة فيها، منذ أن وضع الرومان أول حجر بها، إلى تاريخنا الحاضر.

وقفت أسماء بإبداعها في ساحة الندوة، ورفع الحجاب عن سوق وتجمعات واحتفالات وشعراء كانوا فيها، وعلى ركح المسرح الجنوبي، باحت بتفاصيل بنائه وأسرار معماره، وكيف كان استخدامه، وليس بعيداً أطلت على شارع الأعمدة، ليحكي ما كان قد شهده في قديم الزمان حتى الآن.

كان صوتها يروي قصة من بنى المسرح الشمالي، وحديث أهل جرش عندما كانت اجتماعاتهم تعقد داخل المسرح، قبل أن تقام الاحتفالات والمسابقات، بينما معبد أرتيمس يحفظ سجلات الأساطير والتاريخ حول حامية جرش، وحافظة تاريخها.

فقدمت أسماء في حكاياتها المسرحة، شرفة مشرعة على التاريخ والأساطير والذاكرة، ونبض الحياة، واستعادت أمكنة جرش القديمة التي تبدأ عند بوابة هادريان، بقوس النصر الذي ما زال حاضراً عبر الزمان، ومنه يتجدد صوت كل الفضاءات والأمكنة في ربوع جرش الحاضر، جراسيا التاريخ.

تفوق المغني الأردني

كان لافتاً في دورة هذا العام، أن قد تم تقديم المغني الأردني بطريقة تليق بقيمته من ناحية الاهتمام بالترويج الإعلامي والإعلاني لمشاركته في فعاليات المهرجان، حيث توزع المغنون على مسارح المهرجان السبعة في المدينة الأثرية في جرش، وفي مسارح المركز الثقافي الملكي، والأوديون، والبوليفارد في العاصمة عمان.

وفي الوقت الذي غنى الفنانون العرب إلى جانب فنانين أردنيين، كان مقصودا تخصيص أولى ليالي المهرجان الجماهيرية للفنان عمر العبد اللات لوحده، فكانت مشاركته الثالثة عشرة بالمهرجان -وهي رقم قياسي- على قدر مسؤولية تقديم الحفل منفردا، فحقق حضوراً جماهيرياً غفيراً، وهو ما أكده نفاد تذاكر حفلته بالكامل بعد خمس ساعات من طرحها، كما لاقت حفلات: ديانا كرزون، وأمل شبلي، ونداء شرارة، ومحمود سلطان، وحسين السلمان، واللوزيين، وحمدي المناصير، ورامي الخالد، وسعد أبو تايه، وأسامة جبور، تفاعل الجمهور وحضورهم الكبير، وهو الأمر الذي تكرر مع فرقة النادي الأهلي للفلكلور الشركسي.

كما كان حضور بقية الفنانين مثمراً على مسرحي الساحة الرئيسية والشمالي وأرتميس، حيث احتضن الجمهور الغفير إبداعاتهم، وكان شاهداً على نجاحات: ماجد زريقات، وعيسى السقار، ورامي شفيق، وسامر أنور، وسليمان عبود.

وكان مسرح البوليفارد شاهداً على تألق: جهاد سركيس، وزين عوض، ومكادي نحاس، ومجد أيوب، وزياد صالح، ومسرح الأوديون الروماني الذي أحيت حفلاته مجموعة من الفنانين الأردنيين الشباب مثل: أحمد الكردي، ونديم نور، وفرقة نايا النسائية، وفوز شقير، وكورال نغم، فضلاً عن مشاركة بعض الفنانين الأردنيين والعرب في سهرات المركز الثقافي الملكي في عمان.

المسرح الشمالي/ جرش

ونالت حفلات المغنين العرب، اهتماماً جماهيرياً واضحاً، ففي الوقت الذي أطل فيه الفنان السعودي خالد عبد الرحمن لأول مرة على جمهور مهرجان جرش، قابله الجمهور بحفاوة بالغة، تعكس مدى شعبيته، وهو الأمر الذي تحقق مع جورج وسوف، ووائل كفوري، اللذين يعدان من أبرز الفنانين المشاركين على مدى سني انعقاد المهرجان.

كما آزر الجمهور الفنانون: صابر الرباعي، ونجوى كرم، وراغب علامة بحضورهم الفني، فكان المسرح الجنوبي وجهة الفرح بحقيق.

اجتراح جديد

كان ملفتا الحضور الفني العربي والعالمي على مسرح الساحة الرئيسية، من خلال الفرق الفلكلورية التي عكست بيئاتها الثقافية والفنية، زينتها فرقة مواويل المصرية بحضورها، والمغني الشعبي المصري أحمد شيبة، كما قدم الفنان السوري محمد خير الجراح عرضا فلكلوريا أدهش الجمهور، وكان للأطفال نصيبهم مع فرقة «فوزي موزي وتوتي» الفلسطينية.

الاجتراح الجديد الذي خطته إدارة المهرجان، كان من خلال تخصيص أمسيات المسرح الشمالي للفعاليات الفنية التي قدمتها «مصر.. ضيف شرف مهرجان جرش»، حيث أصبح المسرح قبلة للتواقين الراغبين بالتعرف على فعاليات تعكس القيم التنويرية والحضارية والثقافية والفنية للحضارة المصرية، من خلال حفلات: فرقة دار الأوبرا المصرية، والفنان هاني شاكر، والفنانة مروة ناجي، وفرقة وسط البلد.

الساحة الرئيسية/ جرش

كما احتضن المسرح الشمالي أيضا الفنانة التونسية غالية بنعلي، وفرقة تناغم السورية، وفرقة جوقة بيات الفلسطينية، وفنان القدود الحلبية بدر رامي، كما استقبلت ساحة مسرح أسامة المشيني في جبل اللويبدة في عمان، عروضاً سينمائية ومسرحية لفنانين أردنيين شباب.

التاريخ كما يجب أن يكون

ظل بريق حفل افتتاح المهرجان متقداً مع مرور أيام الفعاليات، حيث هدفت الرؤية التي وضعتها إدارة المهرجان لحفل الافتتاح، إلى تقديم تاريخ المدينة الأثرية الرومانية العتيقة في جرش كما يجب أن يكون، وبالصورة الحقيقية التي تعكس أصالة سكان المدينة منذ العصور الأُوَل، فكان الاستعراض الغنائي التمثيلي «نهر الذهب» يوثق قصة المدينة باعتبارها مهداً للحضارات.

وروى الاستعراض الذي سمي بـ«نهر الذهب» نسبة لاسم جرش القديم الذي أطلق عليها، كونها تمتاز بشجر الزيتون، حيث كان الناس يعصرونه لاستخراج الزيت الصافي منه، وكانت شوارع المدينة تمتلئ بالزيت الذي يشبه لون الذهب، فتاريخ المدينة منذ تأسيسها مضيءٌ على تراثها الثري، واحتفائها بالإنسانية والفنون، مروراً بالعصر الإغريقي والنبطي والروماني والإسلامي، وحتى يومنا هذا.

الاستعراض الذي أبدعه فنانون أردنيون، امتد على مدى ساعة من الزمن، عن نص لمفلح العدوان، ورؤية موسيقية لطلال أبو الراغب، وتوزيع موسيقي لأحمد رامي، حيث شاهد الجمهور الحاضر حفل الافتتاح، انعكاس تاريخ المدينة الزاخر بمفردات التاريخ والحضارة، من خلال لوحات فنية استعراضية، وفق نظرة المخرجة لينا التل، التي عكستها على راقصي اللوحات من تصميم رانا قمحاوي، وأداها تمثيلًا وغناءً: قمر بدوان، وغادة عباسي، وجهاد سركيس، ورامي شفيق، ومارتينا مجدي، وعدي النبر.

فكر ورؤيا

ما يؤكد أن «جرش المهرجان» فعل فني ثقافي حقيقي، هو ما يقدمه في برنامج فعاليته، فالحضور النوعي للفنانين العرب في «ملتقى الدراما» يعكس فكرا ورؤيا، تسعى لتجسيدها إدارة المهرجان عبر إشراك الجسم الفني الدرامي العربي، في حواريات نقاشية مع الجمهور، وهذا ما تم في ندوة: «مفهوم الدراما وأهمية نقل الواقع المعاش للجمهور»، التي شارك بها وأدارها نقيب الفنانين الأردنيين المخرج محمد يوسف العبادي، بمشاركة نقيب المهن التمثيلية في مصر د. أشرف زكي، والكاتب والسيناريست المصري د. مدحت العدل، والفنانة الكويتية هدى حسين، والفنانة السورية أمل عرفة، حيث ناقشوا فيها ضرورة وجود خطاب ثقافي فني عربي موحد، وأجمعوا على أن الدراما العربية

قدمت أعمالاً عديدة تناولت الحياة والصعوبات التي يمر بها المجتمع العربي ككل، باعتبار أن وظيفة الدراما إحداث تغيير جذري في المجتمع بصورة أشمل.

وهي ذات الفكرة التي انطلقت منها الحوارية النقاشية ضمن «ملتقى الإعلام»، الذي ناقش المنتدون فيه موضوع «التعاطي الإعلامي مع مدينة القدس المحتلة»، وشارك بها الإعلامي والوزير اللبناني السابق جورج قرداحي، والإعلامي المصري محمود سعد، وأدارها وشارك بها الإعلامي الأردني هاني البدري، حيث تطرقت الحوارية إلى دور الإعلام العربي في التأكيد على عروبة القدس والدفاع عنها، وأضاءت الندوة على الدور الأردني الهام في الوصاية الهاشمية على المقدسات الإسلامية والمسيحية في المدينة المحتلة.

أول سمبوزيوم تشكيلي

وحفل السمبوزيوم الفن التشكيلي» الأول، الذي نظمته إدارة المهرجان بالتعاون مع رابطة الفنانين التشكيليين، وبمشاركة 6 فنانين عرب، و32 فناناً أردنياً، إضافة إلى فنان تركي، وفنانة من بيلاروسيا، حيث توزعت أيام «السمبوزيوم» بين معبد زيوس في المدينة الأثرية العتيقة في جرش، ومقر رابطة الفنانين التشكيليين في اللويبدة، بتقديم الفنانين إبداعاتهم على المسطحات البيضاء، حيث خرجوا بلوحات ورسومات من مختلف مشاربهم الثقافية، وبيئاتهم ومدارسهم التشكيلية، إذ افتتحت وزيرة الثقافة معرضهم الذي أتموا رسمه خلال فترة المهرجان في مقر الرابطة.

وشارك في فعاليات «السمبوزيوم»: إبراهيم الديات، وأماني البابا، وأمل نجمة، وإيلاف النجار، وبسمة نجمة، وخالد بدور، وخولة حسين، ورائد قطناني، وربى نعيم، ورولى حمدي، وشادي كوكش، وشروق العبكي، وصباح السيوف، وغاندي الجيباوي، وفاتن الداوود، وفادية عابودي، ونعمة الناصر، ومازن جرار، ومؤمن نباهنة، وماهر الشعيبي، ومحمد القدومي، ومحمد بكر، ومحمد تركي، ومحمد ديباجة، ومعتصم كرابلية، ومي جاعوني، ونصر الزعبي، ووفاء الجريري، وياسمين أبو زيد، وياسمين حزين، فضلا عن مشاركة ستة فنانين عرب هم: إبراهيم الطنبولي ومحمد حميدة من مصر، ومحسن غريب من البحرين،

من الأعمال التشكيلية في مهرجان جرش

وزمان جاسم من السعودية، وراشد دياب من السودان، ونزار مقديش من تونس، والفنان التركي أورهان أوغلو، والفنانة البيلاروسية أكسانا يوديكامنكا.

حس إنساني ومعرفي

دعم المهرجان إقامة مبادرتين فنيتين مدهشتين في إطار التشبيك مع المجتمع المحلي، ففي «جرش» أقيمت بإشراف الفنان التشكيلي طارق العتوم، مبادرة «في كل بيت فنان»، التي اهتمت بالأطفال الموهوبين في مجال الرسم من أبناء محافظة جرش، وشارك بها أطفال تراوحت أعمارهم ما بين 10- 17 عاماً، حيث هدفت المبادرة إلى تنمية مهارة الأطفال، وإكسابهم الخبرات والرؤية البصرية الواقعية لصقل مواهبهم.

أما في عمان، ومن خلال مبادرة «عبق اللون» التي أشرف عليها الفنان التشكيلي سهيل بقاعين، قام أطفال من الرسامين ذوي الإعاقة البصرية، أو ممن فقدوا حاسة البصر بصورة جزئية، بعرض إبداعاتهم ومواهبهم التي تتمثل بلوحات منوعة تعبر عن حب الوطن والقيم السامية، وضرورة المحافظة على البيئة، وغيرها من المواضيع الإنسانية، فأسهمت هذه المشاركة في رفع قدرتهم بالتعبير عن مكنوناتهم وأحاسيسهم، إضافة إلى تعزيز ثقتهم بأنفسهم، ودمجهم في المجتمع.

خزفية الفنان يعقوب العتوم/ الأردن

الصناعات الثقافية..
كيف تنتج الثقافة
في عالم التكنولوجيا والعولمة؟

الدكتور كمال ميرزا*

بالنسبة للمثقفين والأكاديميين الذين يحتسون القهوة ولا يشربونها، «الصناعات الثقافية» هي إحدى المصطلحات التي يحلو لكثير منهم ترديدها بشيء من الرطانة والتكلّف والزهو، وهم غالبا ما يستخدمون هذا المصطلح بصورة خطابية تصادر المطلوب، أو تبتعد به عن حقله الدلالي، أو بحفاوة توحي بوجاهة وحجيَّة ومواكبة غير موجودة، متغافلين عن أو متناسين أن:

«الصناعات الثقافية» ليست ظاهرة محسوسة أو ملموسة، ذات وجود موضوعي مستقل يمكن أن تدرس بذاتها، أو من خلال مقاطعتها مع ظواهر أو عوامل أو متغيِّرات أخرى؛ بل هي أداة مفاهيمية منبثقة عن نموذج أو نماذج معرفية تحاول توصيف وتحليل وتفسير مجموع الحقائق والممارسات والعلاقات التي اصطلحنا على تسميتها «ثقافة» لدى مجتمع إنساني بعينه، عند نقطة معطاة من الزمان والمكان.

«الصناعات الثقافية» مصطلح نقدي بالأساس، نحته مفكرو «مدرسة فرانكفورت» في سياق مراجعاتهم الماركسية، وهو مصطلح احتجاجي على حد تعبير عبد الوهاب المسيري، يحاول أن ينقد وينتقد الأثر الذي أحدثه انتشار وسائل «الاتصال الجماهيري»، وظهور ما يسمى بالثقافة الجماهيرية، وانسحاب ذلك كلّه على الوعي، والذي هو بدوره مفهوم «ماركسي» أساسي يرتبط بالفعل الثوري، والحركة الجدلية للتاريخ.

«الصناعات الثقافية» هي مظهر للتفكيك، ونزع المعيارية والقداسة، وتكريس مرجعية المصنع أو السوق باعتبارها المرجعية النهائية، وتحوُّل النتاجات الثقافية إلى سلع تسري عليها قوانين السوق الرأسمالية، وتستمد قيمتها من مقدار قابليتها للتبادل والتسويق والترويج «الاستهلاك» و«الاهتلاك»، بغض النظر عن أية مطلقات دينية أو فلسفية مسبقة ومتجاوزة، أو وظيفتها الاجتماعية، أو حتى

* باحث أكاديمي في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والإعلام

قيمتها الاستعمالية، وذلك من أجل وفقط من أجل تحقيق ربح مادي فائض ينمو نموا خطيا تصاعديا، وهذا النمو هو غاية نفسه، وليس له أية غاية أو نهاية أخرى، حتى لو اختبأ وراء تسميات رنانة وبراقة مثل التنوير، أو التحديث، أو التحرر، أو التمدن، أو التقدم، أو التطور، أو نهاية التاريخ، أو التمكين والريادة.. الخ.

الصناعات الإبداعية:

وبالانتقال إلى عالم التكنولوجيا والعولمة، يطرح «جون هارتلي» مصطلح الصناعات الإبداعية في الكتاب الذي حرره ويحمل ذات الاسم والتساؤل: «الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة»؟.

وفكرة الصناعات الإبداعية كما يوضح «هارتلي» تجمع وتغير بصورة جذرية مصطلحين أقدم عمرا هما: الفنون الإبداعية (الإنساني/ الذات)، والصناعات الثقافية (الاجتماعي/ الموضوع).

ويشدد «هارتلي» على أهمية هذا الجمع والتغيّر بكونه: «يضع الفنون (أي الثقافة) في صلة مع صناعات ضخمة مثل الترفيه الإعلامي (أي السوق)، وهو ما يشير إلى إمكان تجاوز التمييز بين النخبة/ الجماهير، الفن/ الترفيه، الراعي/ التجاري، المبتذل/ الرفيع، الذي شوَّه فكرة الإبداع في الأوساط السياسية والفكرية».

أرشيفية

وينطلق «هارتلي» في الكتاب من فرضية رئيسية قومها أن: «الإبداع هو الذي سيقود التغير الاجتماعي والاقتصادي خلال القرن المقبل».

ويربط «هارتلي» بين مصطلح الصناعات الإبداعية، وعدد من المصطلحات البراقة والرنانة الأخرى مثل التوجيه الناعم، والإنسانية المدنية، والحرية والرفاهية.

ويسترسل «هارتلي» في نبرته الاحتفائية، وينقل عن «ريتشار فلوريدا» تبشيره بولادة طبقة اقتصادية جديدة ستسود الحياة الاقتصادية في القرن المقبل، هي الطبقة الإبداعية -التي على محدودية أعدادها قياسا بغيرها- ستحل محل الطبقة العاملة (الياقات الزرقاء)، وطبقة الخدمات (الياقات البيضاء)، وصولا إلى أجواء عمل بلا ياقات.

وطبعا، وحتى يحقق الإبداع وظيفته الاجتماعية وصولا إلى هذه اليوتوبيا الإبداعية الرقمية، أو هذه الصيغة الجديدة للـ(فردوس الأرضي) الذي بشّرت به وعود التنوير والحداثة، لا يكفي أن يكون الأفراد مبدعين، بل يجب أن: «يتوافر لمثل هؤلاء الأشخاص النمو، والمال، والبنية التحتية، والتنظيم، والأسواق، وحقوق الملكية، وعمليات واسعة النطاق يمكنها استيعاب ذلك الإبداع».

وفي غمرة نشوته الإبداعية هذه، لا يتطرق «هارتلي» إلى مصير بقية أبناء المجتمع من غير المبدعين، وما إذا كانوا سيتركون لمواجهة مصيرهم الفردي باعتبار أنهم هم وحدهم المسؤولون عن صناعة قدرهم الشخصي وفق فَرَض الحرية والفردانية والعقلانية والعلمانية المزعوم؟

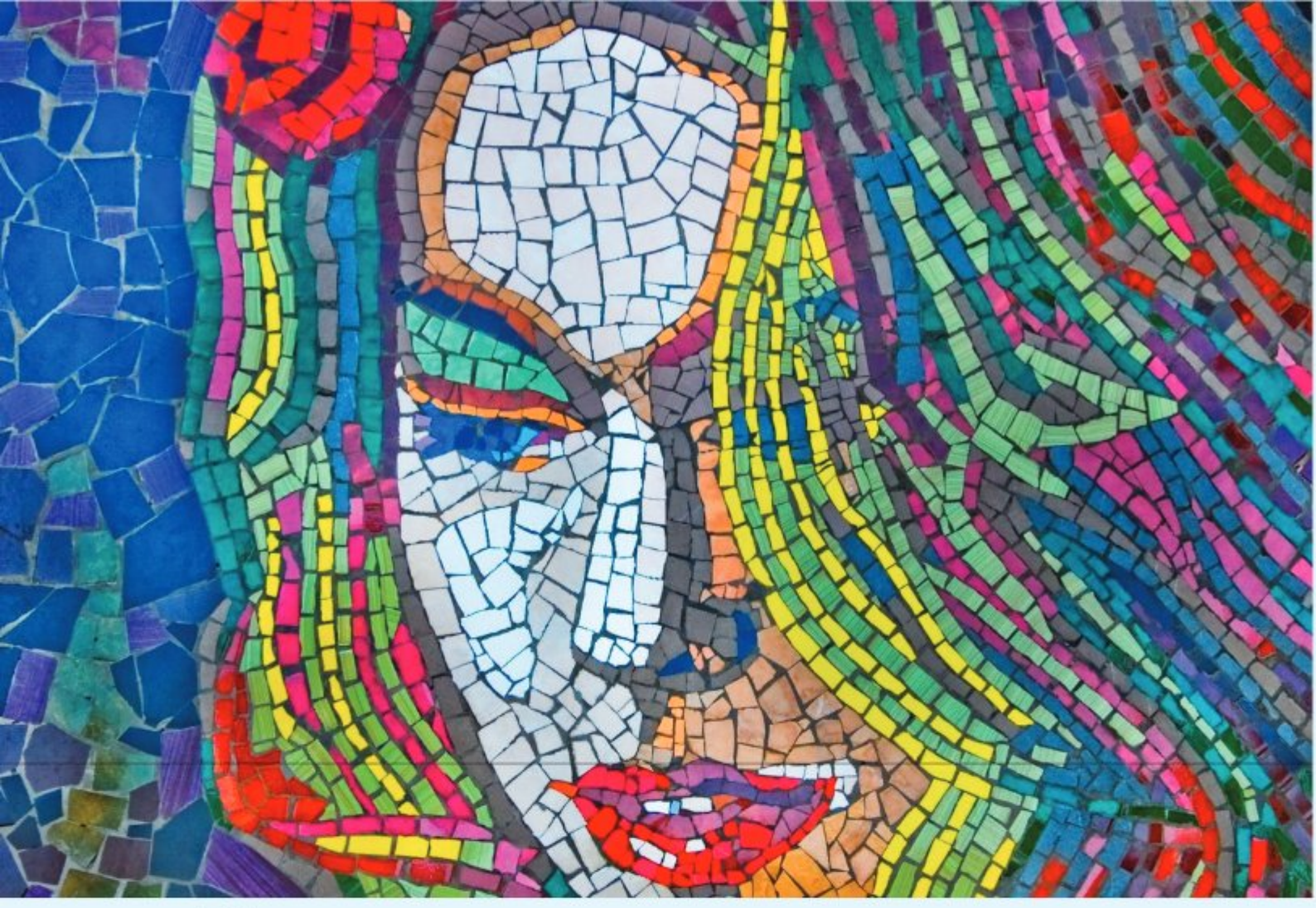
أو سيتم إخضاعهم بسيف الإرهاب أو بسيف الندرة؟

أو سيتم كسر شوكتهم وتشتيت شملهم بسيف الاستبعاد الاجتماعي، والعنف والثورات البرتقالية والقوميات الشوفينية؟

أو سيتم إلهاؤهم من خلال الترفيه (نتفلكس) والفعل التواصلي (السوشال ميديا)؟

أو سيتم تخديرهم من خلال شرعنة المخدرات؟

أو سيتم تنويمهم مغناطيسيا من خلال (الميتافيرس) ؟



أرشيفية

أو ستتم غربلتهم من خلال الانتخاب الصناعي (الفيروسات المهندسة جينيا) ؟

أو سيتم تقويضهم وإفناؤهم من خلال التحول الجنسي ؟

أو سيتم الاستغناء عنهم من خلال الربيوتات والذكاء الصناعي (Chat GPT) ؟

أو سيتم تطويعهم واستدماجهم من خلال التحول الرقمي والأمن السيبراني؟

.. كلّ ذلك وصولا إلى مرحلة ما بعد الإنسان !

كما لا يتطرق «هارتلي» إلى مصير الدولة، وما يرتبط بها من مفاهيم أساسية مثل السيادة والأمّة والشرعية والاعتراف، والتي ستتحول من سلطة تحكم إلى هيئة تنظم، ولا يتطرق أيضا إلى مصير العقد الاجتماعي الذي هو أساس العلاقة بين الحاكم والمحكوم، أو مصير الرفاه الاجتماعي باعتباره الشرط الأساسي لصمود العقد الاجتماعي والتضامن، وبقاء وقوة واستمرار الدولة الويستفالية/ الوطنية/ القومية الحديثة؟

الثقافة السائلة:

حديث «هارتلي» الاحتفالي عن الصناعات الإبداعية، يقود إلى مفهوم الثقافة السائلة الذي طرحه «زيجمونت باومان» كأحد تمظهرات الشكل الراهن للوضع الحديث، والذي يصر «باومان» على الاستمرار بإطلاق وصف الحداثة عليه، ولكنها حداثة سائلة مقابل الأوصاف الأخرى التي يستخدمها مؤلفون آخرون مثل: ما بعد الحداثة، أو الحداثة المتأخرة، أو الحداثة الثانية، أو الحداثة العليا.

ووفق منظور «باومان»، يمكن النظر إلى الانتقال من مفهوم الصناعات الثقافية كما طرحته «مدرسة فرانكفورت»، إلى مفهوم الصناعات الإبداعية كما يبشر به «هارتلي».. كمرحلة أو حلقة أخرى من حلقات تحول الحداثة من مرحلة الصلابة إلى مرحلة السيولة، وذلك نتيجة التحديث الوسواسي القهري المكثف الذي أفضى إلى عدم قدرة أي من أشكال الحياة الاجتماعية المتتالية بأن تحتفظ بشكلها زمنا طويلا تماما مثل المواد السائلة.

وتختلف سيولة «باومان» هنا عن حالة الفوضى أو اللامعيارية أو (الأنومي) التي تحدث عنها «إميل دوركايم»؛ فـ(الأنومي) وفق «دوركايم» هي مرحلة انتقالية مؤقتة تتضمن تفكيك وإذابة بُنى صلبة قائمة لتحل محلها بُنى صلبة أخرى ما تزال في طور البناء والتمأسس، وهو ما يقتضي ضمنيا وجود تصور مسبق، ولو نظريا، لماهية النموذج البديل الذي سيتم إحلاله، والثقة بالقدرة على إنجاز مثل هذا التغير.

أما السيولة، فهي تفكيك للتفكيك، وإذابة للإذابة، بحيث تحل محل الأشكال الذائبة أشكال أخرى جديدة تماثل سابقتها، وربما تتفوق عليها من حيث قابليتها للذوبان.

هذه الإذابة المتواصلة، والإحلال السريع للبُنى والنماذج الذائبة، وهذا التحديث المتواصل الذي ارتقى إلى مرتبة القاعدة الطبيعية المُلزمة، ومبدأ النظام الجديد المستقر والدائم والراسخ.. يصاحبه حسب «باومان» افتقار لصورة واضحة لوجهة ما نبدو أننا نتوجه إليها ونقصدها، وتمثّل نموذجا لمجتمع عالمي، واقتصاد عالمي، وسياسة عالمية، وسلطة قضائية عالمية، ويصاحبه أيضا انفصال السلطة (أي القدرة على فعل الأشياء) عن السياسة (أي القدرة على تحديد الأشياء التي ينبغي فعلها وإعطاءُها الأولية).

ويستعرض «باومان» مفاعيل عملية التحديث، الإذابة، التسييل القهرية المتواصلة على الثقافة، من خلال الانتقال من النظر إلى الثقافة في بدايات ما يسمّى مشروع التنوير كأداة أساسية تستخدم في بناء أمة، ودولة، واستئمان الطبقة المتعلمة على هذه الأداة، إلى النظر للثقافة كأداة للتعريف الطبقي، والفصل الطبقي، وإظهار الانتماء الطبقي، كما يجادل «بيير بورديو» في كتابه بعنوان (التميّز)، وصولا إلى الثقافة باعتبارها أداة للاستهلاك، والمزيد من الاستهلاك، وذلك في ضوء الدراسة التي قاد فريقها عالم الاجتماع «جولد جولدثورب»، والتي أظهرت:

وجود «تحوّل في السياسة النخبوية من أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يحتقرون كل الثقافة الوضيعة، أو السوقية، أو الشعبية، إلى أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يستهلكون في شَرَه نطاقا واسعا من الأشكال الفنية الشعبية والراقية».

وجود مواجهة ليس بين ذوق رفيع ضد ذوق آخر سوقي، بل بين التهام كل شيء والتهام شيء واحد.

وجود نخبة ثقافية حية وأنشط وأكثر حماسة من أي وقت مضى، ولكنها تتميز باستعدادها لاستهلاك كل شيء ضد انتقائية لا يعجبها شيء، ولسان حالها للجمع الغفير القابعين في قاع السلم الثقافي: «لا تُشغل بالك، ولا تُتعب نفسك بالاختيار، واستهلك المزيد»!

العلمانية الشاملة:

هذا الانتقال من الصلابة إلى السيولة، وهذا الاقتران بين الإذابة والسيولة والاستهلاك والسوق، يقودنا إلى المتوالية النماذجية للعلمانية الشاملة، التي يطرحها عبد الوهاب المسيري في كتابه (العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة)، حيث «تنطلق هذه العملية البنيوية الكامنة للعلمنة الشاملة -كما يجادل المسيري- من ذات الرؤية المادية الحلولية الكمونية التي تنضوي عليها أفكار التنوير والحداثة الغربيين، والنموذج أو النماذج المعرفية التي تنبثق عن هذه الأفكار، ونظرتها للعالم، والإجابات التي تقترحها إزاء الأسئلة الرئيسية الثلاث: الله، الإنسان، الكون/ الطبيعة».

وحسب المسيري، تكون الصناعات الثقافية مظهرا للانتقال عبر مرحلة الترشيد المادي، (الحلقة رقم 6 من حلقات المتتالية العلمانية الشاملة)، وتعقبها مرحلة الإمبريالية (الحلقة 7)، فمرحلة تصاعد الترشيد المادي وتساقط الحدود والخصوصية (الحلقة رقم 8)، ومرحلة تفكيك الإنسان تماما والسقوط في النسبية (الحلقة رقم 9).

أمّا الصناعات الإبداعية، فهي مظهر لتقويض الموضوع الطبيعي الذي هو المادي، مثلما تم تقويض الذات الإنسانية سابقا (الحلقة رقم 10)، وتليها عولمة العلمانية في مرحلة السيولة كما سبق وأن تمت عولمتها في مرحلة الصلابة (الحلقة رقم 11).

ووفق منظور المسيري ومعجم مصطلحاته، يمكن النظر إلى ظاهرة مؤثري (السوشال ميديا) باعتبارها لحظة نماذجية لتجسد المطلق العلماني في مرحلته الحالية، الذي يقوم في جوهره على: «هيمنة أخلاقيات السوق، وقوانين البيع والشراء، والعرض والطلب على الوجدان.. وبما يولد استعدادا ذهنيا ونفسيا لدى المواطن للتعامل مع الواقع بشكل هندسي آلي كمّي، كما يخلق التربة الخصبة التي ينمو فيها الإيمان، بأن الواقع وكثير من جوانب السلوك الإنساني إن هو إلا مادة نسبية منفصلة عن القيمة، تُوظَّف لتعظيم اللذة وزيادة المنفعة المادية، وبأن القيم الأخلاقية نسبية، وبأن البقاء للأصلح».

وبهذا يكون المؤثّرون مظهرا آخر، وتكون (السوشال ميديا) مناطا آخر لما يُطلق عليه المسيري اسم قطاع اللذة، والذي يقوم إلى جانب الإعلام: «بإعادة صياغة صورة الإنسان لنفسه بشكل جوهري، وبإشاعة مجموعة من القيم خارج أي إطار قيمي أو معرفي، ودون التزام اجتماع وحضاري».

وهنا لا يستدعي الأمر أن يكون المؤثّر مثقفا أو مبدعا بالضرورة، ليس فقط لأن المحرك الوحيد للقائمين على قطاع اللذة والإعلام هو دافع الربح، وليس لأن كليهما جزء مباشر من اقتصاديات السوق الحرة، وليس لأن المسألة في نهاية المطاف هي مسألة عرض وطلب.. ولكن لأنه لم يعد هناك أساسا معيارية ثابتة، أو قيمة مطلقة متجاوزة يمكن من خلالهما الحكم على ما هو ثقافي، ومن هو مثقف، وما هو إبداعي، ومن هو مبدع؛ فكل شخص، وأي شخص في عصر عولمة السيولة، يمكن أن يكون مثقفا ومبدعا ومؤثرا، وكل محتوى يمكن أن يعتبر ثقافة وإبداعا وتأثيرا، طالما أنهما: الذات والموضوع، قابلان للاستهلاك، ويغريان بمزيد من الاستهلاك!.

السينما الأردنية..
رحلة من الفيلمية إلى الرقمية

محمود الخطيب*

* ناقد سينمائي

تعتبر السينما واحدة من أهم وسائل التعبير الفني، والوسيلة التي تمكن الناس من الاندماج في عوالم مختلفة، والاستمتاع بالقصص والأفلام من مختلف الأنواع، وتأخذ السينما الأردنية مكانة مميزة ضمن المشهد السينمائي العربي، فقد شهدت تطورا ملحوظا على مر العقود منذ بداياتها في عصر الفيلمية، حتى الوصول إلى العصر الرقمي.

يؤكد الكاتب أحمد المصلح في كتابة (ملامح عامة للحياة الثقافية في الأردن)، أن هذه المرحلة انطلقت مع استقرار عدد من السينمائيين الفلسطينيين في الأردن بعد النكبة عام 1948، مثل أحمد حلمي الكيلاني الذي حدا به شغفه بالتصوير إلى تأسيس نادٍ للتصوير الفوتوغرافي، ومن ثم عمل على تأسيس شركة إنتاج سينمائي اسمها (أفلام الأردن)، وكان أول إنتاج لها فيلم (صراع في جرش) عام 1957، بالتعاون مع مصطفى صبحي النجار، وفخري أباظة، وواصف الشيخ ياسين.

ويعد فيلم صراع في جرش، أول الأفلام السينمائية الأردنية، الذي عملت على صناعته مجموعة من الهواة الذين كانوا يعملون في تصليح آلات العرض السينمائية في فلسطين قبل استقرارهم في الأردن، وكان حبهم للسينما والمغامرة دافعهم لصناعة هذا الفيلم، وتمكن هؤلاء الشبان من الحصول على بعض المعلومات التقنية والفنية، من خلال المراسلات التي أجروها مع صناع السينما في مصر، فأكملوا العمل في صناعة هذا الفيلم دون احترافهم للعمل السينمائي؛ بل كان اعتمادهم على التجريب في صناعة السينما، معتمدين على تقنيات تصوير الفيلم الكلاسيكي، وكانت الأفلام الأردنية في هذه المرحلة تُقدم بصورة متقطعة، وبميزانيات محدودة، فواجه صناع الأفلام الأردنيين تحديات كبيرة في العرض والتوزيع بسبب قلة القاعات السينمائية، والتنافس مع الأفلام العالمية.

أحد أبرز الأفلام الأردنية التي أثرت في هذه الفترة هو فيلم (العروس البيضاء)، الذي أُنتِج في عام 1973، وكتبه وأخرجه توفيق الجبلي، ويعتبر هذا الفيلم أول تجربة سينمائية أردنية ناجحة على الصعيدين المحلي والإقليمي، وقد أثر بشكل كبير في تشجيع الأجيال الجديدة على دخول صناعة السينما.

ومع تقدم التكنولوجيا، وتوفر تقنيات التصوير والإنتاج الرقمي، بدأت السينما الأردنية تخوض تجربة جديدة في الثمانينات والتسعينات، إذ شهدنا نموا في صناعة الأفلام القصيرة والأفلام الوثائقية من خلال تسخير التكنولوجيا:

ملصق فيلم صراع في جرش

الفيديو وكاميرات الفيديو، وأصبح من الممكن لمبدعين مستقلين إنتاج أفلامهم بتكاليف منخفضة، مما ساهم في تطوير الخريجين مدارس السينما والفنون.

وفي هذه الفترة، عمل العديد من المبدعين والمخرجين الأردنيين على تطوير السينما المحلية، من أمثلة هؤلاء المخرجين: ناجي إسكندر، الذي أخرج العديد من الأفلام الوثائقية المميزة، وحسين الخلايلة الذي قدم أفلاما قصيرة نالت إعجاب الجمهور والنقاد.

اتسمت مرحلة الثمانينات والتسعينات بميزات جديدة عن غيرها من مراحل تطور السينما الأردنية، ومن تلك الميزات: عودة الشباب الأردنيين الدارسين لعلوم السينما في خارج الأردن لبلدهم، مثل المخرج فيصل الزعبي، الذي قدم من الاتحاد السوفياتي بعد إكماله دراسة الإخراج السينمائي، حاملا معه فيلمه القصير (الحرباء) قياس (35 مم)، مقتبسا سيناريو الفيلم من قصة الكاتب الروسي الشهير «أنطوان تشيخوف».

ركز المخرج فيصل الزعبي من خلال عمله السينمائي، على موضوع علم الجمال في السينما، إذ انتهج أسلوبية فنية في طريقة إخراجه للأفلام، وكانت مرجعيته تعود لمخرجين كبار من العالم مثل: «أندريه تاركوفسكي»، و«أندريه كونشالوفسكي»، و«سيرجيه بارادجانوف»، بالإضافة إلى الخبرة التي اكتسبها من خلال عمله في صناعة الأفلام أثناء فترة دراسته مع أساتذته في الاتحاد السوفيتي.

كما أنجز الزعبي مجموعة من الأفلام، كان من أهمها فيلم (حبي في البحر الميت)، وفيلم (ديك الأحلام)، وفيلم (جميلة) الذي تحدث به عن قضية المرأة والشرف، والذي عرض في مهرجانات عديدة.

أثناء ذلك، تنبه القطاع الخاص لأهمية السينما ودورها المجتمعي، فقامت مجموعة البنك العربي في الأردن بتأسيس (مؤسسة عبد الحميد شومان)، التي عملت سنة 1989 على تأسيس لجنة للسينما فيها، وقد أسهمت منذ تأسيسها على نشر الثقافة السينمائية في الأردن، ومن خلال إيمانها المطلق بأن السينما من أهم الفنون التي ترتقي بالإنسان ثقافيا واجتماعيا، أخذت المؤسسة على عاتقها استضافة عروض سينمائية من مختلف أقطار العالم، ودعوة بعض مخرجي هذه الأفلام إلى الأردن، لعرض أفلامهم ومناقشتها.

ومن أهم الأفلام التي تم عرضها الفيلم الأمريكي (المواطن كين)، للمخرج «أورسو ويلز»، والفيلم الإسباني (المستحيل)، للمخرج «خوان أنطونيوو»، والفيلم الأرجنتيني (حكايات حميمة)، للمخرج «كارلوس سورين»، إذ لم تتوقف لجنة السينما في مكتبة عبد الحميد شومان عن عروضها الفيلمية منذ عام 1989 ولغاية الآن، ويُعَدُّ يوم الثلاثاء من كل أسبوع منبرا سينمائيا في العاصمة عمان، إذ غالبا ما يقدم فيلم بمستوى عالٍ، وقد انفردت عروض شومان بالأفلام المميزة، واعتادت اللجنة أن تتبع عرض الفيلم بجلسة نقاشية وحوارية حول الفيلم، مع استضافة بعض مخرجي هذه الأفلام، ليتم فيما بعد توثيق الندوة وأرشفتها ووضعها على رف الإعارة للمهتمين بالفن السينمائي.

ومع تطور تقنيات التصوير والإنتاج الرقمي، أصبح من الممكن إنتاج أفلام بجودة عالية وبتكاليف منخفضة، وبهذا التحول التكنولوجي، شهدت السينما الأردنية في العقد الأخير نقلة نوعية نحو الإنتاج الرقمي، تمكن الأفلام الأردنية من الوصول إلى جمهور دولي أوسع، من خلال المشاركة في المهرجانات السينمائية العالمية.

شهدت السينما الأردنية في هذه المرحلة نقلة نوعية، وتحولا جذريا، تَمَثَّل بتشكيل الهيئة الملكية للأفلام عام 2003، بصفتها مؤسسة حكومية لدعم السينما الأردنية، وإيجاد فضاء سينمائي للعاملين في السينما ودارسيها، فدخلت السينما الأردنية بوابة السينما العالمية من خلال الهيئة الملكية للأفلام، وإنتاجها السينمائي، وكان عام 2007 بداية الإنتاج السينمائي الرقمي من خلال إنتاج فيلم (كابتن أبو رائد) للمخرج أمين مطالقة، بميزانية تقدر بمليوني دولار، يحكي الفلم قصة رجل يعيش في حي شعبي، يعمل في مطار الملكة علياء الدولي، يروي لأطفال الحي القصص الخيالية عن مغامراته بصفته طيارا كان يجوب أرجاء العالم.

استطاع فيلم (كابتن أبو رائد) أن يدخل صالات السينما العالمية، ويحقق نجاحات كبيرة، ويحصل على العديد من الجوائز في مهرجانات عالمية، وكان هذا النجاح بمثابة دافع إيجابي للاستمرار في الإنتاج السينمائي الرقمي، ومن ثم أنتجت الهيئة الملكية الأردنية للأفلام سنة 2009، فيلم (الشراكسة)، للمخرج محي الدين قندورة، بميزانية تقدر بـ (2.5) مليون دولار، يقدم فيلم (الشراكسة) قصة قدوم الشركس إلى الأردن سنة 1887، وتعايشهم مع السكان الأصليين بسلام، وقد تم عرض الفيلم وتوزيعه على نطاق محلي وعالمي، ليحصل على العديد من الجوائز في مهرجانات مختلفة.

ولم يقتصر عمل الهيئة الملكية الأردنية للأفلام على إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، بل عملت على دعم إنتاج

مشاريع سينمائية طويلة أيضا، من أهمها فيلم (لما ضحكت موناليزا)، للمخرج فادي حداد، وفيلم (الجمعة الأخيرة)، للمخرج يحيى العبد الله، وفيلم (مدن ترانزيت)، للمخرج محمد الحشكي، وفيلم (على مد البصر)، إخراج أسيل منصور.

وقد تم عرض هذه الأفلام السينمائية الرقمية في سينمات عربية وعالمية، وحصل أغلبها على جوائز عربية وعالمية، وسعيا منهم للنهوض بالواقع السينمائي الأردني، استطاع العاملون في هذه الأفلام إثبات قدرات واضحة في العمل السينمائي الرقمي بجميع عناصره، من خلال تقنية التصوير السينمائي الرقمي، في ظل دعم الهيئة الملكية الأردنية للأفلام.

وبالتزامن مع إنتاج ودعم الهيئة الملكية الأردنية للأفلام الروائية الطويلة، تم إنشاء صندوق دعم الأفلام في الهيئة لدعم وإنتاج المشاريع السينمائية الرقمية القصيرة، وأصبحت الهيئة حاضنة أساسية للعمل السينمائي الرقمي، والتي من أهم أهدافها:

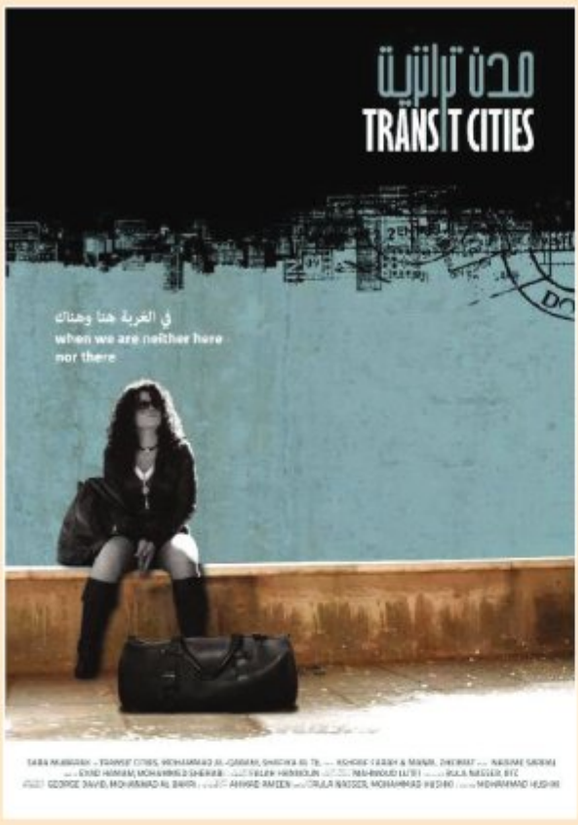
1. تقديم الدعم المالي للإنتاج السينمائي الرقمي في الأردن، وتسهيل مهمة التصوير، من خلال إصدار التصاريح للعاملين في السينما، سواء كان الفيلم من داخل الأردن أو من خارجه.

2. تدريب صناع الأفلام السينمائية الرقمية، الدارسين وغير الدارسين للفن السينمائي، من خلال عقد دورات تدريبية، واستضافة مخرجين ومدربين عالميين.

3. نشر الثقافة السينمائية في الأردن، من خلال إقامة المهرجانات السينمائية العربية والعالمية.

بناءً على ما تقدم، عملت الهيئة على دعم، والمساهمة في إنتاج ما يقارب من (24) فيلما سينمائيا رقميا، ولا تزال الهيئة الملكية للأفلام مستمرة بهذا الدعم.

وبمناسبة الاحتفال بالذكرى العشرين لتأسيس الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، قام الملك عبدالله الثاني بالافتتاح الرسمي لـ(إستوديوهات الأردن- أوليفوود) يوم الثلاثاء الموافق 27 سبتمبر 2023، إذ يعد هذا المجمع منشأة مخصصة بالكامل لصناعة الأفلام في المملكة الأردنية الهاشمية، ويضم إستوديوهين بمساحة (1500) متر مربع لكل منهما، بالإضافة إلى مرافق مخصصة لأعمال الحرفيين في مجال الديكورات السينمائية مثل: النجارة والحدادة والدهان، كما يتضمن مكاتب إدارية، ومرافق للدعم الإداري.



ملصق فيلم مدن ترانزيت

ملصق فيلم على مدى البصر

أرشيفية

عناصر لغة الفيلم..

تحويل النص إلى صورة ناطقة

د. هاني حجاج*

لغة الفيلم هي جوهر دراسته، والتي يجب أن يبرز فهمها عمل الفيلم كأساس للدراسة، مما يمنحك الأدوات لتقدير النص وفهمه، والاستجابة له والتجاوب معه، ودراسة الفيلم ليست مجرد تسمية للأجزاء -تحديد تقنية معينة للكاميرا، أو انتقال حركتها على سبيل المثال-، ولكنها تتعلق أكثر بخلق تقدير للتفاصيل الدقيقة، والفروق الجوهرية لجوانب أسلوب الفيلم، وأهمية الخيارات الإبداعية في تحويل نص الفيلم إلى صورة مرئية ومسموعة.

تتجه دراسة الجوهر الأساسي للفيلم، إلى عزل مجموعة من السمات السينمائية التي تشكل ما يشار إليه غالبا بلغة الفيلم، تشكل هذه الميزات عملة التداول في دراسات الأفلام، وهي: التصوير السينمائي، والتحرير، والصوت، والميزانسين، والأداء. تتضمن دراسة كل عنصر من هذه العناصر تقديرا للخيارات الأسلوبية المتنوعة التي يتم إجراءُها أثناء عملية صنع الفيلم، والتي تتطلب معرفة المفردات المتخصصة من أجل تحديد تقنية أو تأثير معين، وفتح تقدير للسمات الأسلوبية لدور سينما معينة، أو فترات في تاريخ الأفلام وأنواعها ومؤلفيها، وباختصار، تعتبر دراسة لغة الفيلم بوابة إلى معرفة أوسع وأكثر استنارة للفيلم ككل.

* كاتب أردني

على سبيل المثال، يمكن استخدام فيلم مثل (تنشئة الوليد) (Bringing Up Baby) لـ(هوارد هوكس) (Howard Hawks، 1938) كنص لتوضيح أسلوب الأداء، وربما دراسة الأداء المركزي لـ(كاثرين هيبورن) (KatharineHepburn). يتميز أداء (هيبورن) بإيقاعه السريع من حيث الحركة والكلام، مع ردود أفعال ذكية وحركات خاطفة عنيدة، تخطو قافزة نحو مركز الإطار، فتظهر براعتها الرياضية، سواء كان ذلك بواسطة رمي الفول السوداني في الهواء والتقاطه بفمها، أو التعامل بشجاعة لعوب مع نمر بري.

يُحدِّد أسلوب الأداء هذا شخصية (هيبورن) السينمائية -فتاة عصرية ترتدي بنطلونا، مشاكسة، صاحبة رأي، ومن عائلة ليبرالية ثرية-، مما يُعطيك فكرة عن مسيرتها السينمائية اللامعة، ومع ذلك، فإنه يعرّف النوع (genre) أيضًا في أدائها على أنه النموذج الأصلي لـ«سيدة تتكلم بسرعة» في الكوميديا الاستعراضية، علاوة على ذلك، فهو أسلوب أداء يحدد حقبة بعينها، وتأثير الابتكار التكنولوجي: الحوار سريع الإيقاع ميز سينما هوليوود في السنوات الأولى من إدخال الصوت على الأفلام.

ثمة زاوية أخرى مُحتملة رؤيتها في هذا الجانب من لغة الفيلم، يمكن أن تتناول المدى الذي يُحدد به أسلوب الأداء والتوصيف (characterization) هذا في عمل المخرج (هوارد هوكس)، الذي اتجهت بطلاته الرئيسيات إلى أن يَكُنَّ قويات ذكيات، مع لمسة بطولية واضحة.

تحليل لغة الفيلم هو أساس الاستجواب المستنير لنص الفيلم، واستنطاق خفاياه، والذي قد يركز على جانب معين من الصورة المتحركة، ومع ذلك، فمن المرجح أن يدمج عملية إمعان النظر في جميع العناصر كرؤية شاملة، لا بد من التأكيد على أن التأثير الكلي للفيلم ينتج عن العلاقة المعقدة بين كل هذه العناصر، وهي عملية ديناميكية بالأساس، كما هي طبيعة الصورة المتحركة ببساطة.

قد يحتوي نص الفيلم ككل على عناصر أسلوبية مميزة معينة، كما هو الحال مع مثال الأداء في (Bringing up Baby)؛ ولكن في المشهد الفردي، ستكون هناك تحولات كبيرة ملحوظة في الإضاءة أو الأزياء أو التصوير الفوتوغرافي، أو حركة الكاميرا التي تساهم في خلق المعنى.

في هذا الصدد، يمكن اعتبار لغة الفيلم على المستوى الكلي -بعبارات عامة-، ومع ذلك، يجب تأويلها على المستوى الجزئي، في لقطة واحدة، أو مشهد، أو تسلسل يحتاج الفهم الكامل للغة الفيلم إلى تقدير التفاعل بين جميع عناصره، لأن معنى كل منها يتأثر بعلاقته بالأخرى، إذ لا يمكن دراسة الأداء بمعزل عن بقية العناصر، لأنه من الواضح أنه يتم إنتاجه فعلا من خلال تفاعل حركة الكاميرا، وتحرير اللقطات، والإضاءة، والصوت، والأزياء وغيرها من جوانب الميزانسين.

ما هو أسلوب الفيلم؟

إن القدرة على الاستجابة لأسلوب الفيلم هي مسألة تطوير محو الأمية السينمائية، والارتقاء بقراءة أدبيات الفيلم، وتنمية الحساسية للتجاوب مع عناصر لغة الفيلم، والقدرة على التعبير عن هذه الاستجابة، يوجد تناقض في قلب هذا كله: فأثناء مشاهدة فيلم، نتشبع بصور سريعة الحركة، ومناظر صوتية ذات نسيج كثيف، بحيث تكون عقولنا قادرة على معالجتها وفهمها على الفور، ومع ذلك، فإن أمر مهارة تطوير استجابة نقدية مستنيرة وحساسة، يتطلب أن نوقف تدفق الصور والصوت مؤقتا من أجل التقاط نشاط وجوهر أسلوب الفيلم.

يؤكد كلٌّ من (جون جيبس) (John Gibbs)، و(دوجلاس باي) (DouglasPye) أن الأسلوب: «عبارة عن عقدة، أو شبكة، أو نسيج، أو نمط، أو بشكل ميكانيكي أكثر نظاما»، والذي ينتج عن عملية صنع القرار التي يقوم بها صانع الفيلم (Gibbs& Pye، 2005، ص 11)، يجب أيضا مراعاة القرارات المتخذة في اختيار التقنيات الرسمية أن تأخذ في الاعتبار السياق الأوسع لإنتاج الفيلم: السياق الصناعي والاجتماعي الذي يشكل عملية صنع الفيلم.

تعد القدرة على الاستجابة بشكل هادف لأسلوب الفيلم، جزءًا لا يتجزأ من عملية استجواب نص الفيلم، واستنطاق عناصره لاستجلاء مجاليه، ولكنها فوق كل ذلك ستعزز أيضا قدرتك على تكوين استجابة نقدية شاملة.

أرشيفية

من الفقرات السابقة، ستقدر الآن كيف كافح تخصص دراسات الأفلام للعثور على هويته، وتأكيد مؤهلاته الأكاديمية حيث نضج كموضوع، وقد اشتمل هذا الأمر حتما على الكثير من الانقسامات الأكاديمية، ومن المؤكد أن مسألة أسلوب الفيلم لم تُستثن من ذلك.

يشير الأكاديمي (جيفري نويل سميث) (GeoffreyNow-ell-Smith)، إلى أن مشكلة معنى الفيلم كانت مصدر قلق رئيسي لمُنظّري الأفلام منذ عشرينات القرن الماضي، إلى جانب مشكلة التمثيل (Nowell-Smith، 2000)، ترتبط المسألتان بوضوح من حيث كيفية استخدام الفيلم للنموذج لتمثيل العالم، وكيف يخلق هذا التمثيل المعنى المُراد، فتطور الجدل النظري حول هذه القضايا بمرور الوقت، بعبارات واسعة وفضفاضة جدا، من اهتمام مبكر بجماليات الفيلم، تطور إلى حوار نقدي بين الواقعيين والشكلانيين، والزخم اللاحق نحو إطار نظري لتحليل الفيلم النموذج باستخدام التحليل السيميوطيقي، من ناحية أخرى، شهد العصر الحالي اهتماما متجددا بعلم الجمال ضمن تخصص يتناول مجموعة من وجهات النظر والأفكار النظرية.

ما هي لغة الفيلم؟

بادئ ذي بدء؛ قد يكون من المفيد النظر في الفرق بين «الفيلم» و«السينما»، يقترح المُنظّر (كريستيان ميتز) (Christian Metz) أن السينما هي مؤسسة صناعة الأفلام، وتشمل الإنتاج والتوزيع والعرض ومشاهدة الأفلام، والفيلم هو النص نتاج صناعة السينما، إنه في الأساس شكل من أشكال السرد، يستخدم الصور المرئية والسمعية لإشراك المتفرج في العملية الفنية كمنتج نهائي، على المستوى البدائي جدا، فإن المكونات الأساسية للفيلم هي اللقطة والقص، مع ظهور الفيلم مع وضع اللقطات فيما يتعلق ببعضها البعض من أجل خلق معنى مفهوم من هذا كله.

إذن، إلى أي مدى يمكن مقارنة الفيلم باللغة؟ بالتأكيد، ينطوي مفهوم اللغة على نظام اتصال، باستخدام علامات ورموز يمكن التعرف عليها لنقل المعنى، وفي هذا الصدد، يمكن القول بأن الفيلم يعمل كلغة، ويجمع بين عناصر من الصور المرئية والسمعية لتوصيل المعنى إلى المتفرج، تماما كما تفعل اللغة، وعند تحليل مقتطفات الفيلم، فإننا نفحص كيف تم دمج هذه «العلامات» لخلق المعنى، كأساس لاستنطاقنا نص الفيلم، لكن في الحقيقة، ينتهي

أرشيفية

التشابه عند هذه النقطة، حيث أن الفيلم لا يحتوي على نفس وحدات المعنى المحددة المكافئة لكلمات أية لغة، هكذا ببساطة، لا يحتوي الفيلم على قواعد محددة من حيث القواعد والأنظمة التي تحكم التكوين، بالطبع، هناك بعض الاصطلاحات التي يمكن التعرف عليها، والتي نتوقعها من الفيلم السردي مثل التحرير المستمر، والتي تساعد في خلق المعنى، وتسهيل تفاعلنا مع نص الفيلم.

تميل ردود الأفعال على الأفلام الأولى إلى التركيز على واقعية الصور، وجِدَّة الصورة المتحركة في «سينما الجذب والأعاجيب المدهشة»، ومن ثم؛ قيّمت الاستجابة النقدية المحدودة للفيلم المبكر الشكل من حيث سلامته الجمالية، وصحة ظاهرة الحركة داخل الإطار، سواء كانت روايات ملفقة عن رد فعل الجمهور المُفزع إزاء القطار الذي يداهمهم من شاشة العرض في فيلم (الأخوين لوميير)، (وصول قطار إلى لا سيوتات) (L›Arrivéed›un Train à laCiotat 1895)، أو حركة الأوراق في الخلفية التي فتنت الجمهور بمشاهدة (وجبة الطفل الأولى) (Le Repas (de Bébé، 1895).

كانت فكرة الفيلم كلغة سائدة في العصر الصامت، استجابة لقدرته على نقل المعنى بدون كلمات، باستثناء العناوين الداخلية، قارَن النقاد الأوائل السينما كشكل فني مثل الرسم أو الشعر أو النحت، من حيث قدرتها على خلق المعنى من خلال الحركة والإيقاع، وشدة تأثيرها على المتفرج، كان هناك دافع حاسم لإضفاء الشرعية على السينما كشكل من أشكال الفن، ورؤية قيمة السينما «النقية» من حيث كيفية جعلها حدثا مختلفا عن الواقع، بدلا من مجرد السعي لإعادة إنتاج الواقع.

سعى النقاد إلى تحديد جوهر السينما: ما هي عناصرها المميزة الفريدة التي يمكن الاستشهاد بها في تقييم وضعها كشكل فني؟ وصف المخرج الفرنسي (أبيل جانس) (Abel-Gance) السينما بأنها: «موسيقى الضوء»، بينما تمت مقارنتها في أماكن أخرى بالموسيقى، كونها شكلا من أشكال السيمفونية المرئية (Perkins 1993، ص 15–14).

انبهر العديد من هؤلاء المُنظِّرين الأوائل بجماليات السينما، وإمكانية الصورة والتحرير لتقديم نسخة من الواقع تصبح بيانا فنيا في الحقيقة، أكثر من مجرد استنساخ بسيط للواقع، يستلزم هذا الاهتمام بالجماليات

دراسة الفيلم لمصلحته وحده، وليس من أجل النظر في مفهوم أو نظرية أو غرض اجتماعي أوسع، تفترض التجربة الجمالية التفكير في عمل فني، مما يمنح الفيلم مكانة مُعززة من حيث القيمة الأكبر من مجرد شكل من أشكال الترفيه الجماعي، بدأ هؤلاء المنظرون الأوائل نقاشا أرسى الأسس لدراسة الفيلم، اعتقدت نظرية الفيلم الشكلانية هذه أن الفيلم هو شكل من أشكال الفن يتجاوز الواقعية، أدت الادعاءات بأن السينما شكل من أشكال الفن حتما إلى التسلسل الهرمي البطريركي للفيلم من حيث الجدارة الفنية.

التصوير وأسلوب الأداء

الفريد أن أعظم الأفلام كانت تلك التي نقلت رؤية فنية، مثل الفيلم التعبيري الألماني (خزانة الدكتور كاليجاري) (The Cabinet of Dr Caligari ، 1920) الذي اشتهر بخياله المنطلق، وإبداعه الحر، بتصميمه المميز، والتصوير السينمائي، وأسلوب الأداء الفريد، جادل المنظرون بأن الأمثلة الأقل عناية بالشكل سعت فقط إلى إعادة إنتاج الواقع بأكبر قدر ممكن من الدقة، وإخضاع الشكل والإبداع للواقعية، هؤلاء شرعوا في إثبات أن صناعة الأفلام لم تكن شكلا من أشكال الحرف اليدوية، حيث يمكن استخدام التكنولوجيا لإعادة إنتاج الواقع ببساطة ودون فن، ولكنها كانت شكلا من أشكال الفن، حيث كان للتقنيات والخيارات التي يستخدمها صانع الفيلم القدرة على جعل الصورة المتحركة معبرة وذات مغزى.

التركيز على الجماليات دفع إلى التفكير النقدي فيما يتعلق بتكوين اللقطة، وكيف يمكن جعل التصوير الفوتوغرافي وتنظيم الصورة معبرا، بدلا من مجرد السعي إلى تجسيد الواقعية، تم تعزيز الادعاء بأن الفيلم هو شكل فني من خلال الاهتمام النقدي بزوايا الكاميرا وموضعها، معتقدين أن جميع عناصر اللقطة يجب «توظيفها بشكل صريح»، مع «الاستخدام العلني لأجهزة التصوير الفوتوغرافي للاختيار والتشويه باعتبارها وسائل التعليق على الأشياء والأحداث»، وفقا للباحث السينمائي (في. ف. بيركنز) (V. F. Perkins، 1993، ص 18). على نفس النسق المنهجي، من غير المألوف استخدام الكاميرا لتسجيل الواقع، دون أية محاولة للتعبير الفني.

اعتبرت مجموعة لا بأس بها من الآراء أن المونتاج (mon-tage) -كما هو الحال في الكلمة الفرنسية لعملية التحرير (editing) وليس أسلوبا محددا للتحرير- هو ما يميز الفيلم باعتباره فنا، مما يسمح لصانع الفيلم بالتحكم في الزمان والمكان، مع الإمكانات الإبداعية لعملية المونتاج، أعلن الناقد المجري (بيلا بالاز) (Bela Balazs) أن

أرشيفية

المونتاج هو «الهندسة المتنقلة لمادة الصورة في الفيلم... فن إبداعي محدد، خلاق وجديد». (Balazs، 1952، ص 46).

تم استكشاف إمكانيات التحرير خلال عصر الفيلم الصامت، عندما طور صانعو الأفلام بسرعة استخداما متطورا للتحرير (المنتَجة) لتطوير عملية السرد، وإشراك الجمهور بالموضوع، تبنى صانعو الفيلم الشكلانيون السوفييت الإمكانات الإبداعية للتحرير، ورأوا إمكاناته من حيث استخدام تجاور لقطات معينة لخلق معاني قوية، مما يمثل تحديا وتنشيطا للمشاهد، إذ تصبح تجربة مشاهدة الفيلم تجربة ديناميكية، صرح المخرج الروسي (في آي بودوفكين) (V. I. Pudovkin) أن «التحرير هو لغة مخرج الفيلم، كما هو الحال في الكلام الحي، يمكن للمرء أن يقول في التحرير: هناك كلمة -قطعة الفيلم المكشوفة، الصورة؛ عبارة عن- مزيج من هذه القطع». (بودوفكين، 1958، ص 100).

لم يكن الشكلانيون السوفييت مهتمين فقط بجماليات المونتاج، بل رأوها كأداة لها إمكانات أيديولوجية، من حيث إشراك المتفرج بنشاط في صنع المعنى، وضع المخرج والمنظر (سيرجي آيزنشتاين) (Sergei Eisenstein) أفكاره موضع التنفيذ في أفلام مثل (المدرعة بوتمكين) (BattleshipPo-temkin 1925)؛ يتم استخدام تحرير المونتاج في تسلسل خطوات ملحمية ذات أجواء احتفالية لصدمة المتفرج، للتعاطف مع مختلف الضحايا التعساء بسبب هجمات القوات القيصرية، حيث يتم وضع صور القوة العسكرية جنبا إلى جنب مع اللقطات المختلفة للضحايا، ولا سيما الطفل العاجز الذي تندفع عربته إلى أسفل خطوات بعد قتل الأم.

يتم تسخير عناصر صناعة الأفلام لغرض يتجاوز نقل رؤية فنية، أو التفكير في قيمتها في أعمال الشكليات الدعائية للسياسية السوفيتية، يحتوي الفيلم على أجندة أيديولوجية، ويسعى إلى جذب المشاهدين من خلال الاستخدام الاستفزازي للمونتاج في هذا التسلسل المحدد الغرض، اعتقد (آيزنشتاين) أن اللقطة كانت مجرد مادة خام لصانع الفيلم، تبني عملية تحرير المعنى من خلال تجاور اللقطات.

الميزانسين والجمالية الواقعية

شكّل إدخال الصوت على السينما في أواخر العشرينات من القرن الماضي تحديا هائلا لبعض المنظرين، كان ينظر إلى الصوت بريبة كبيرة، حيث يُنظر إليه على أنه ينتقص من إمكانات الفيلم كشكل من أشكال الفن المرئي، مما يدفعه أكثر نحو النسخ الفني للواقع، كان الخوف من أن تصبح السينما وسيلة لإعادة إنتاج المسرح، وتكرار التجربة بشكل ممسوخ، بدلا من أن تصبح شكلا فنيا يستخدم الإمكانات البصرية للصورة والمونتاج، استند الكثير من القلق بشأن إدخال الصوت إلى افتراض أن الواقعية والفن لا يمكن أن يتعايشا داخل شاشة السينما.

كان الموقف الشكلي في معارضة كاملة لمجموعة كبيرة من الآراء، التي جادلت بأن جوهر السينما هو قدرتها على تكرار الحياة الواقعية، اعتقد الواقعيون أن السينما لديها القدرة على التقاط حقيقة الواقع، وتقديم مصداقية غائبة في أشكال الفن الأخرى من حيث القدرة على التسجيل بموضوعية، دون تدخل إبداعي من الفنان، كان الناقد والمنظر الفرنسي (أندريه بازين) (André Bazin) الرئيس الشرفي للواقعيين، مؤمنا بـ «أسطورة السينما الكلية» من حيث كونها: «تمثيلا كاملا وأمينا للواقع... إعادة بناء وهم كامل للعالم الخارجي من خلال الصوت واللون والتنفيس». (بازين، 1967، ص 20).

تلزم الجمالية الواقعية إعادة التفكير في عناصر الفيلم من أجل تحقيق الإحساس بالواقعية، والاستغناء عن الأسلوب والتعبير العلني اللذين كانا يحظيان بتقدير الشكلانيين، كان الاتجاه العام إلى حد كبير هو تقليل الشعور بالتدخل الفني، لجعل صورة الفيلم طبيعية وغير مبنية قدر الإمكان نظرا للطبيعة الأساسية للفيلم، يجب أن يكون الفنان الحقيقي قادرا على تحديد جوانب الواقع التي تلخص تماما تعقيد كل شيء للمشاهد، يجادل (بيركنز) (Perkins) بأن مفهوم (بازين) للسينما يعتمد على مفهوم مختلف لصانع الفيلم كفنان، حيث يكون صانع الفيلم على دراية تامة بالقوى الأولية والبدائية للصورة المجردة... يتطلب الفن... للكشف عن الأهمية من خلال الصورة غير المزخرفة!». (بيركنز، 1993، ص 168 – 169). يجب أن تكون اللقطة الواحدة قادرة على إثارة تعقيد التجربة.

بالنسبة لـ(بازين)، كان مفتاح الواقعية هو الاستغراق الطويل، والتركيز العميق، وترتيب الميزانسين، كان موقفه مخالفا تماما للنظرية الشكلانية، حيث رأى أن اللقطة الواحدة هي جوهر السينما ذاتها، يجب أن يتم تكوين اللقطة كعمل فني في حد ذاته، باستخدام الإضاءة، والتدريج، والتركيز العميق، والحركة لخلق إحساس بالكمال غير المنقطع، والذي يدعو المتفرج إلى الإطار، فيسمح له بملكية الصورة من حيث النظرة التي يتم تحريرها، بدلا من السيطرة عليها من قبل صانع الفيلم، وهذا يتناقض مع المونتاج الذي يتم التحكم فيه بإحكام للشكلية الروسية، حيث لا تعتبر لقطة واحدة جديرة بحد ذاتها، بمعنى أنه يتم إنشاءُها من خلال تجاور اللقطات؛ المتفرج مملوك لصانع الفيلم، يتم التلاعب به بحيل التدخل الإبداعي.

يعد الميزانسين (mise enscène) عنصرا أساسيا في مفهوم (بازين) للسينما، وكان له تأثير كبير في تطوير نظرية الفيلم في صفحات مجلة السينما الفرنسية (كراسات السينما) (Cahiers du Cinema) التي أسسها (بازين) جزئيا، والمجلة البريطانية (فيلم) (Movie)، سمح تحليل الميزانسين -التركيب والإضاءة والحركة والأداء واللون- بدراسة العناصر الفردية للفيلم، مما وفر أساسا للدراسة الأكاديمية التي ميزته عن الأشكال الفنية الأخرى، على الرغم من تأثر (بازين) بشدة بالفن.

أصبح الميزانسين مفتاحا لتطوير فهم السرد والتأثير على المتفرج، علاوة على ذلك، بالاقتران مع نظرية المؤلف، أصبحت طريقة للتمييز بين عمل «فنانين» معينين داخل السينما، وإلقاء الضوء على استخدامهم المميز للميزانسين في تحديد الأسلوب الفردي، كما هو الحال مع الموقف الشكلاني، يمكن إرجاع الحجج الخاصة بالسينما الواقعية جزئيا إلى سياق سياسي أوسع.

لقد دافعت الجمالية الواقعية عن سينما ديمقراطية، تحمل مرآة للعالم، تمثل العادي والواقعي، والتي لها قيمة بحد ذاتها، كانت الواقعية تتمتع بقدر أكبر من الإلحاح السياسي في الأربعينات من القرن الماضي، حيث ألهمت الواقعيين الجدد الإيطاليين، الذين سجلت أفلامهم محنة الإيطاليين العاديين في أعقاب الحرب، حيث قاموا بإلقاء الممثلين غير المحترفين، وهيكلة الروايات حول ما يبدو عاديا، مثل سرقة دراجة في فيلم (فيتوريو دي سيكا) (Vittorio-deSica) (لصوص الدراجة) 1948BicycleThieves))، أو اليأس الذي أصاب متقاعد يعاني من الفقر في فيلم (دي سيكا)، (أمبرتو دي) (1952UmbertoD)، تم تصوير هذه الأفلام إلى حد كبير في الموقع، وتم تعزيز حيويتها من خلال واقعية الإعدادات واستخدام الضوء المتاح، على الرغم من أن هذا كان إلى حد كبير ضرورة بسبب القيود المالية، والحالة المتردية لصناعة السينما في أعقاب الحرب.

سيميوطيقا الشكل والدلالة على الشاشة

ليس من المستغرب أن السبعينات شهدت إعادة التقييم الزلزالية التالية للتحليل النصي، بدأت بإصدار طبعة خاصة من المجلة البريطانية (الشاشة) (Screen) في عام 1973، والتي كانت مخصصة لأعمال المنظر (كريستيان ميتز) (ChristianMetz) والسيميائية (السيميوطيقا) السينمائية.

شرع (ميتز) في تطبيق الهياكل اللغوية على السينما من أجل تحديد ما إذا كان الفيلم لغة، وما إذا كانت الأساليب اللغوية يمكن أن تطور فهمنا لكيفية خلق الفيلم للمعنى، في قلب هذا النهج كان مفهوم الدلالة، بحجة أن اللغة تتكون من دوال تتعلق بما هو مدلول، المشكلة التي يطرحها الفيلم هي أن الدلالات مثل لقطة كاميرا معينة، أو دعامة، أو استخدام للون يمكن أن يكون لها العديد من المعاني الممكنة، على عكس اللغة، حيث تكون المعاني المحتملة التي تنقلها كلمة ما محدودة، جادل (ميتز) بأن السينما تعمل كلغة فنية مركبة، باستخدام شبكة من الأكواد والشفرات والأنظمة لخلق المعنى، هذه الرموز هي قواعد يمكن التعرف عليها، وترتبط بمعانٍ معينة، بما في ذلك الأكواد الفنية -تقنيات الأفلام- مثل: (التصوير الفوتوغرافي، أو المونتاج، أو تأثيرات الإضاءة)، والرموز الثقافية مثل: (لغة الجسد، أو الزي، أو استخدام اللون).

استقطبت النظرة السيميوطيقية الكثير من الأكاديميين، حيث بدا أنها تقدم إطارا علميا لتحليل نص الفيلم، وبالتالي التحقق من صحة الموضوع، لقد قدمت نظاما له مصطلحاته الخاصة، وكان غامضا بشكل مناسب، بحيث يتطلب الدراسة من أجل وضعه موضع التنفيذ كعلامة موضوع أكاديمي حقيقي.

لاحظ المنظر السينمائي (جيه دودلي أندرو) (J. Dudley Andrew) أن عمل التحليل النصي في تطبيق السيميائية قد أصبح تحديد وتحليل الرموز: «[المُنظِّر] سوف يشرحها، مع الانتباه إلى مستوى خصوصيتها، إلى درجة عموميتها، وإلى تفاعله مع الرموز الأخرى (أندرو، 1976، ص 231).

تم تأسيس المقاربة السيميائية على حجة أساسية مفادها أن أي تمثيل هو بناء، وليس مجرد انعكاس للواقع، اتخذ صانع الفيلم اختيارات في فعل الدلالة، باستخدام مجموعة من العناصر السينمائية من أجل خلق المعنى في نهاية المطاف، من حيث التحليل النصي، جعل هذا النهج جميع جوانب العناصر المرئية والصوتية للفيلم ذات مغزى، وبالتالي تستحق الدراسة.

كان من المفترض أن يكون للنهج السيميائي في التحليل تأثير عميق على دراسات الأفلام، في المقام الأول من خلال تقديم طريقة منهجية لاستكشاف الرموز والاتفاقيات الخاصة بنص الفيلم، ومع ذلك، فإن النظرية مبنية حول مشكلة أساسية في الافتراض القائل بأن السينما هي شكل من أشكال اللغة، فشلت السيميائية في مراعاة الأبعاد الرئيسية الأخرى للسينما، مثل التكنولوجيا والسياق الصناعي واستجابة الجمهور، كنظرية قد اطلعت على العديد من التطورات اللاحقة في التفكير حول الفيلم، وتحديدا المناهج الأيديولوجية والتحليلية النفسية لنص الفيلم.

يتضمن التفكير المعاصر حول نهج تحليل الأفلام مجموعة من الأساليب المختلفة، مع عدم وجود نظرية أو نهج واحد يدعي أنه مستقبل الموضوع، هذا متوقع من موضوع ناضج، لم يعد بحاجة -كما نأمل- لتأسيس مصداقيته الأكاديمية؛ فحدد تاريخ المناقشات النظرية حول جوهر الفيلم جدول الأعمال فيما يتعلق بالاستجابة النقدية للفيلم، مع نضوج الفيلم، أدى إلى سلسلة من التدخلات المهمة التي تسعى إلى تحديد الطبيعة الأساسية للسينما، والتي أثرت بدورها على مناهج تحليل نص الفيلم.

من المهم أن ندرك كيف حدثت التطورات النظرية في سياق ثقافي أوسع، في الاستجابة للتغيرات في تكنولوجيا الأفلام، كما هو الحال مع إدخال الصوت، أو الاستجابة لسياقات سياسية أكبر، كما هو الحال أيضا مع الأجندة الراديكالية للشكلانيين الروس، ربما يمكن القول إن نظرية كل عصر هي استجابة للتطورات في أسلوب الفيلم، والتي يمكن فهمها بالكامل من خلال السياق الاجتماعي والثقافي.

النهج المعاصر لتحليل الفيلم لا يتجاهل النظرية السابقة، ولكنه يعترف بنواقصها، كتب (نويل سميث) أن الطريقة التي تعمل بها الأفلام، لا يمكن وصفها من حيث أطر الدلالة: «الأفلام... تعمل بطرق أقل قابلية للوصف، إنهم يعملون كالرسم أو الموسيقى، جزئيا من خلال المعنى، ولكن جزئيا بطرق أخرى (Nowell-Smith، 2000، ص 16)، بالنسبة له، فإن تطبيق مخطط عقلاني مثل السيميائية من أجل استجواب معنى الفيلم لا ينصف النص؛ حان الوقت للعودة إلى نظريات الجمالية التي تم التخلي عنها في السبعينات.

المراجع وقراءات أخرى:

Andrew,J.D.(1976)TheMajorFilmTheories,OxfordUniversityPress,OxfordBalazs,B.(1952)Andrew,J.D.(1976)TheMajorFilmTheories,OxfordUniversityPress,OxfordBalazs,B. (1952)Theory of the Film, Dennis Dobson, London

Bazin, A. (1967) What is Cinema?, University of California Press, Berkeley, CAGibbs,J.andPye,D.(2005)StyleandMeaning,ManchesterUniversityPress,Manchester

Nowell-Smith, G. (2000) 'How films mean, or from aesthetics to semiotics and half-way back again', in C. Gledhill and L. Williams (eds) Reinventing Film Studies,Arnold, London, pp8–17

Perkins, V. F. (1993) Film as Art: Understanding and Judging the Movies, Da CapoPress,NewYork, NY

Pudovkin,V.(1958)FilmTechniqueandFilmActing,MayflowerMemorialEdition,Vision,London

David Bordwell and Kristin Thompson's Film Art: An Introduction (ninth edition,McGraw-Hill,2010).

TimothyCorriganandPatriciaWhite'sTheFilmExperience:AnIntroduction(Palgrave Macmillan, 2009).

المخرج أنتونيوني وفيلمه «الكسوف»
الحداثة والاغتراب العاطفي في العالم المعاصر

هدى قمحية

يُعتبر المخرج الإيطالي مايكل انجلو انتونيوني أحد أبرز المخرجين الإيطاليين في مرحلة ما بعد ستينات القرن العشرين التي أعقبت تشكل الواقعية الإيطالية الجديدة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وأحد أشهر المخرجين الإيطاليين على المستوى العالمي، حيث ذاعت شهرته عالميا بَعْدَ فِلْمَيْهِ «المُغامَرَة» عامَ 1960 و«الليل» عامَ 1961، واتبعهما بفيلم «الكُسُوفِ» لِيَكُونَ خِتامَ ثُلاثِيَّةٍ تَتَطَرَّقُ لِمَوْضُوعِ الحَداثَةِ وَالاِغْتِرابِ العاطِفِيِّ في العالَمِ المُعاصِرِ.

يَبْدَأُ فيلمُ « الكسوف» الَّذي كَتَبَهُ أنتونيوني بالتَعاوُنِ مَعَ الكاتِبِ السينمائيِّ الكَبيرِ (تونينو غويرا) بالكُسُوفِ العاطِفيِّ بَيْنَ (فيتوريا) المُتَرْجِمَةِ الشابَّةِ وَحَبيبِها (ريكاردو) الكاتِبِ المَرْمُوقِ بَعْدَ عَلاقَةٍ دامَتْ أَرْبَعَ سَنَواتٍ. تُقَرِّرُ فيتوريا إنْهاءَ العلاقة، رافِضَةً أَيَّ مُحاوَلَةٍ لِلإصْلاحِ مِنْ طَرَفِ ريكاردو. وَفي بَحْثِها عَنْ المُواساةِ وَإعادَةِ الاتِّزانِ، تَذْهَبُ فيتوريا إلَى سُوقِ البورصةِ لِتَرَى أُمَّها المَشْغُولَةَ بِأُمُورِ المالِ وَالمُضارَبَةِ، وَهُناكَ تُقابِلُ (بييرو) المُوَظَّفَ المَسْؤُولَ عَنْ حِسابِ أُمِّها، تُخْبِرُ فيتوريا أُمَّها بِما حَصَلَ فَتُقابِلُها بِبُرُودٍ وَلا مُبالاةٍ. تُغادِرُ فيتوريا بَعْدَ فَشَلِها بِالحُصُولِ عَلَى التَعاطُفِ مِنْ أُمِّها لِتَلْتَفِتَ إلَى حَياتِها في مُحاوَلَةٍ لِفَهْمِ ما تَشْعُرُ بِهِ وَما يَجْرِي حَوْلَها. مَرَّةً أُخْرَى، تَعُودُ فيتوريا إلَى سُوقِ البورصةِ لِرُؤْيَةِ والِدَتِها. لكِنَّهُ كانَ يَوْمًا عَصيبًا عَلَى المُضارِبِينَ، الَّذِينَ تَكَبَّدُوا فيهِ خَساراتٍ ماليَّةً فادِحَةً. تَلْتَقي فيتوريا بِـ (بييرو)، وَعَلَى الرَغْمِ مِنْ القَواسِمِ المُشْتَرَكَةِ القَليلَةِ بَيْنَهُما، يَنْجَذِبانِ إلَى بَعْضِهِما. وَمِنْ خِلالِ المُحادَثاتِ وَتَفاعُلِ الاثْنَيْنِ مَعَ بَعْضِهِما، يُدْرِكانِ صُعُوبَةَ التَواصُلِ وَاخْتِلافَ الأَفْكارِ وَالقِيَمِ لَدى كُلٍّ مِنْهُما، ما يَضَعُهُما في حالَةٍ مِنْ التَشَتُّتِ العاطِفيِّ. يَشُكُّ الاثْنانِ أَنَّ عَلاقَتَهُما سَتَدُومُ، لكِنَّهُما يُحاوِلانِ دَفْعَ شُكُوكِهِما جانِبًا.

يَبْحَثُ أنتونيوني في شَكْلِ الحالَةِ الإنْسانِيَّةِ تَحْتَ ظِلِّ الحَداثَةِ وَالتَغَيُّراتِ المُعاصِرَةِ، حَيْثُ اخْتَلَفَت أَوْلَوِيّاتُ الناسِ وَهُمُومُهُم وَتَطَلُّعاتُهُم وَأَصْبَحَت تَمِيلُ أَكْثَرَ إلَى الفَرْدانِيَّةِ وَالعُزْلَةِ. نَمَطُ الحَياةِ المُعاصِرِ يُعَزِّزُ الانْفِصالَ العاطِفيَّ فَيَجْعَلُ الناسَ بارِدِينَ حائِرِيْنَ، كُلٌّ

يَعيشُ في فَقاعَتِهِ الخاصَّةِ، غَيْرَ قادِرينَ عَلَى التَواصُلِ مَعَ بَعْضِهِمْ بَعْضًا بِشَكْلٍ فَعّالٍ. فبَعْدَ خُرُوجِ فيتوريا مِنْ عَلاقَتِها مَعَ ريكاردو تَكْتَشِفُ أَنَّ العالَمَ أَكْبَرُ مِنْ مُحيطِها، وَأَنَّ لا بُدَّ أَنْ يَكُونَ هُناكَ ما هُوَ أَجْمَلُ. فَتَبْدَأُ تَفاصيلُ الحَياةِ بِجَذْبِ انْتِباهِها، تَفاصيلُ بَيْتِها وَالشَوارِعِ وَالمَدينَةِ، وَتَفاصيلُ الناسِ مِنْ حَوْلِها، بِقِصَصِهِمْ وَرَدّاتِ فِعْلِهِمْ. وَهُوَ ما حَصَلَ عِنْدَما تَبِعَتْ رَجُلًا خَسِرَ أَمْوالَهُ في البورصةِ. أَرادَتْ فيتوريا أَنْ تَعْرِفَ ما الَّذي يَفْعَلُهُ شَخْصٌ خَسِرَ كُلَّ ما لَدَيْهِ في لَحْظَةٍ واحِدَةٍ. مَشَتْ وَراءَهُ تُراقِبُ أَفْعالَهُ وَتَحَرُّكاتِهِ وَرَدّاتِ فِعْلِهِ. يَشْتَري الرَجُلُ دَواءً مِنْ الصَيْدَلِيَّةِ، وَيَجْلِسُ عَلَى طاوِلَةٍ في المَقْهَى يَكْتُبُ شَيْئًا عَلَى قُصاصَةٍ مِنْ وَرَقٍ، ثُمَّ يَرْحَلُ. تَقْتَرِبُ لِتَرَى ما كَتَبَ، فَتَجِدُ أَنَّهُ رَسَمَ بَعْضَ الوُرُودِ. عَلَى النَقيضِ مِنْ ذلِكَ، هُناكَ «بييرو» المادِّيُّ النَشيطُ، وَالمُنْغَمِسُ في ذاتِهِ وَمَلَذّاتِهِ. يَعْمَلُ بِمَكانٍ مَليءٍ بِالضَوْضاءِ وَالأَدْرينالينِ. لا يَأْبَهُ بِمَنْ يَخْسَرُ وَمَنْ يَمُوتُ فَالناسُ بِالنِسْبَةِ لَهُ أَرْقامٌ وَأَرْباحٌ. يَتَكَشَّفُ ذلِكَ في مَشْهَدِ دَقيقَةِ الصَمْتِ في البورصةِ. حَيْثُ يَتَوَقَّفُ العَمَلُ لِمُدَّةِ دَقيقَةٍ واحِدَةٍ حِدادًا عَلَى أَحَدِ الزُمَلاءِ الَّذي ماتَ إِثْرَ سَكْتَةٍ قَلْبِيَّةٍ في اليومِ نَفْسِهِ. يَقِفُ الجَميعُ بِصَمْتٍ، لكِنَّ عالَمَ المالِ وَالأَعْمالِ لا يَنْتَظِرُ، فَيَسْتَمِرُّ رَنينُ الهَواتِفِ بِكَسْرِ الصَمْتِ بِوَقاحَةٍ وَإِلْحاحٍ. يَميلُ بييرو عَلَى فيتوريا لِيُخْبِرَها بِتَمَلْمُلٍ أَنَّ وُقُوفَ دَقيقَةٍ هُنا يُكَلِّفُ المِلْياراتِ. وَفي مَشْهَدٍ آخَرَ، يُظْهِرُ بييرو عَدَمَ اكْتِراثٍ بِرَجُلٍ وُجِدَ مَقْتُولًا في سَيّارَتِهِ، كُلُّ ما كانَ يُفَكِّرُ بِهِ هُوَ السَيّارَةُ الجَديدَةُ الَّتي عَلَيْهِ اقْتِناؤُها الآنَ. بييرو عالِقٌ في ظُلْمَةِ الكُسُوفِ، فَهُوَ نِتاجُ المُجْتَمَعِ الحَديثِ الَّذي لا يَأْبَهُ بِالرَوابِطِ الإِنْسانِيَّةِ، بَيْنَما فيتوريا تَسْتَمِرُّ بِالبَحْثِ عَنِ الحُبِّ وَالتَعاطُفِ، ما يُسَبِّبُ لَها حالَةً مِنَ القَلَقِ وَالخَوْفِ وَعَدَمِ اليَقينِ.

لِأنتونيوني فَلْسَفَةٌ بَصَرِيَّةٌ تَجْعَلُ الصُورَةَ الوَحْدَةَ الأَساسِيَّةَ لِلتَعْبيرِ. فَأَفْلامُهُ المُعَقَّدَةُ الغامِضَةُ تَتَنَصَّلُ مِنَ السَرْدِ الكْلاسيكِيِّ الَّذي يَسْتَخْدِمُ الأَحْداثَ لِتَبْريرِ أَفْعالِ أَبْطالِهِ وَالوُصُولِ إِلى الذُرْوَةِ. فنَجِدُ أَنَّهُ يَميلُ أَكْثَرَ لِجَعْلِنا نَتَفاعَلُ مَعَ الصَمْتِ وَالنَظَراتِ وَعَلاقَةِ الشَخْصِيّاتِ بِمُحيطِها. في مَشْهَدِ البِدايَةِ، يُوَضِّحُ لَنا أنتونيوني طَبيعَةَ العَلاقَةِ بَيْنَ فيتوريا وَريكاردو عَبْرَ نَظَراتِهِما الَّتي تَسْبَحُ في بَحْرٍ مِنَ الصَمْتِ الثَقيلِ، نَرَى فيهِ ضَجَرَ وَاخْتِناقَ فيتوريا وَهِيَ تَجُوبُ الشِقَّةَ وَتَلْمَسُ الأَشْياءَ بِنَوْعٍ مِنْ فُقْدانِ الشَغَفِ بِكُلِّ ما هُوَ هُناكَ، حِوارٌ مُقْتَضَبٌ لا يَشْرَحُ تَمامًا سَبَبَ المُشْكِلَةِ، لكِنْ أَنْتِيُونِي يُرْشِدُنا لِنَفْهَمَ جُزْءًا مِنَ المُشْكِلَةِ، وَذلِكَ مِنْ خِلالِ اللَقْطَةِ الَّتي يُحَدِّقُ فيها ريكاردو بِفيتوريا، حَيْثُ تَبْقَى نَظْرَتُهُ ثابِتَةً في الفَراغِ،

رَغْمَ اِبْتِعادِها عَنْ مَجالِ نَظَرِهِ. ريكاردو لا يَرَى جَوْهَرَها وَهذا أَكْثَرُ ما يُؤْلِمُها. النَظَراتُ تَشي بِما يَجُولُ في الرُوحِ. فَبَعْدَ اللِقاءِ الأَخيرِ وَوَداعٍ حَميمٍ يَتعاهدُ فيهِ فيتوريا وَبييرو أَنْ يَلْتَقِيا اللَيْلَةَ وَكُلَّ لَيْلَةٍ، نَرَى حاجِزًا خَشَبِيًا يَفْصِلُ بَيْنَهُما بَيْنَما تَنْزِلُ فيتوريا مِنْ الشَقَّةِ. بِمُجَرَّدِ اِنْتِهاءِ اللِقاءِ يَعُودُ الاِثْنانِ لِلواقِعِ، وَيَبْدَأُ أنتونيوني بِتَرْجَمَةِ ما يَحْدُثُ في تِلْكَ العَلاقَةِ مِنْ خِلالِ رَصْدِ لُغَةِ الجَسَدِ وَكَلامِ العُيُونِ. يُدْرِكُ بييرو ثِقَلَ الاِرْتِباطِ العاطِفِيِّ وَالتَغَيُّرِ الَّذي لَنْ يُناسِبَ حَياتَهُ الَّتي اِعْتادَ عَلَيْها، وَبِمُجَرَّدِ عَوْدَةِ صَوْتِ رَنينِ الهاتِفِ يَعُودُ لِعالَمِهِ المَحْمُومِ الَّذي يُشْبِهُهُ. أَمّا فيتوريا تَخْرُجُ بِرَوِيَّةٍ مِنْ المَبْنَى، بَيْنَما تُفَكِّرُ أَنَّها عَلَى وَشْكِ الدُخُولِ في عَلاقَةٍ أُخْرَى قَدْ تُفْقِدُها السَعادَةَ الَّتي تَطْمَحُ إِلَيْها، فَتَخْرُجُ مُسْرِعَةً مُرْتَبِكَةً حَتَّى تُدْرِكَ هِيَ الأُخْرَى أَنَّ عَلاقَةً كَتِلْكَ قَدْ تَكُونُ سِجْنًا آخَرَ عَلَيْها الاِبْتِعادُ عَنْهُ. وَعْدُهُما كانَ كاذِبًا، فَاللِقاءُ لَمْ يُتِمَّ تِلْكَ اللَيْلَةَ وَلا أَيَّ لَيْلَةٍ بَعْدَها.

أَشارَ الفيلمُ لِفَتْرَةِ الاِزْدِهارِ الاِقْتِصادِيِّ في إيطالْيا في سِتِّينات القَرْنِ الماضي، وَالأَثَرِ النَفْسِيِّ وَالمُجْتَمَعِيِّ الَّذي طَرَأَ عَلَى الناسِ جَرّاءَ التَغَيُّراتِ الاِقْتِصادِيَّةِ وَالسِياسِيَّةِ مَحَلِّيًا وَعالَمِيًا. ما مَرَّ بِهِ العالَمُ مِنْ أَحْداثٍ في تِلْكَ الفَتْرَةِ عَلَّقَ البَشَرِيَّةَ بَيْنَ وَعْدِ الحَداثَةِ وَخَطَرِ الإِبادَةِ الذَرِّيَّةِ.

حملَ الاِزْدِهارُ الاِقْتِصادِيُّ مَعَهُ مَخاوِفَ وَمَشاكِلَ جَديدَةً أَرْخَت بِظِلالِها عَلَى المُجْتَمَعِ الإيطالِيِّ أَهَمُّها الخَوْفُ مِن الفَقْرِ وَعَدَمُ القُدْرَةِ عَلَى مُجاراةِ الحَياةِ بِشَكْلِها الجَديدِ، وَهُوَ ما تُمَثِّلُهُ أُمُّ فيتوريا المُنْهَمِكَةُ في عالَمِ البورصةِ وَالأَرْباحِ لِدَرَجَةٍ فَقَدَتْ فيها التَواصُلَ العاطِفِيَّ حَتَّى مَعَ اِبْنَتِها. مَخاوِفُ الناسِ في تِلْكَ الفَتْرَةِ لَمْ تَبْقَ مَحْصُورَةً بِالهُمُومِ الاِقْتِصادِيَّةِ بَلْ تَعَدَّتْها لِلتَوَتُّرِ الناتِجِ عَنِ التَسْلِيحِ النَوَوِيِّ الَّذي اِجْتاحَ العالَمَ، وَالَّذي أَشارَ لَهُ أنتونيوني في عَناوِينِ الجَرِيدَةِ اليَوْمِيَّةِ، وَمِن خِلالِ البُرْجِ الَّذي يَحْمِلُ شَكْلَ الاِنْفِجارِ النَوَوِيِّ. كَما تَطَرَّقَ إِلَى نَظْرَةِ إيطالْيا لِلمُجْتَمَعاتِ الَّتي وَقَعَتْ تَحْتَ اِحْتِلالِها. وَيَتَجَسَّدُ ذلكَ حينَ تَذْهَبُ فيتوريا لِزِيارَةِ صَديقَتِها العائِدَةِ مِنْ كينْيا، المُحَمَّلَةِ بِالأَفْكارِ الاِسْتِعْمارِيَّةِ وَالعُنْصُرِيَّةِ، فَتَقُومُ فيتوريا بِتَلْوِينِ جَسَدِها بِالأَسْوَدِ وَاِرْتِداءِ أَزْياءٍ أَفْرِيقِيَّةٍ، وَتَرْقُصُ بِفَرَحٍ عَلَى أَنْغامِ المُوسيقَى. قَدْ يَكُونُ ذلكَ فَرَحَ الاِنْفِصالِ عَنْ واقِعِها وَإِيجادِ هُوِيَّةٍ واضِحَةِ المَعالِمِ، أَوْ إِشارَةً إِلَى أَنَّ فِكْرَةَ الأوروبِّيِّينَ عَنْ مَفْهُومِ البِدائِيَّةِ لا يَخْتَلِفُ عَنِ الصُورَةِ المَرْسُومَةِ لَدَيْهِمْ عَنْ مَفْهُومِ الحَداثَةِ، كِلاهُما سَطْحِيٌّ مُنْحازٌ يَخْلُو مِنَ الفَهْمِ وَالأَصالَةِ. اِلْتَهَمَت الحَداثَةُ الهُوِيَّةَ التارِيخِيَّةَ لِلمُدُنِ، فَنَرَى الفَرْقَ المِعْمارِيَّ بَيْنَ مِنْطَقَةِ سُوقِ البُرُوصَةِ، الواقِعَةِ عَلَى بَقايا مَعْبَدِ هادِرِيّانِ بِأَعْمِدَتِها الضَخْمَةِ المَهِيبَةِ، وَبَيْنَ مِنْطَقَةِ سَكَنِ فيتوريا بِشَوارِعِها المَيِّتَةِ وَأَعْمِدَتِها الكَهْرُبائِيَّةِ وَمُكَعَّباتِها الإِسْمَنْتِيَّةِ المَبْنِيَّةِ عَلَى بَقايا مِنْطَقَةٍ تَمَّ تَخْطِيطُها في عَهْدِ مَوسُولِيني لِتَكُونَ مَوْقِعًا لِمَعْرِضٍ عالَمِيٍّ، حالَت الحَرْبُ العالَمِيَّةُ الثانِيَةُ دُونَ قِيامِهِ. الهَنْدَسَةُ المِعْمارِيَّةُ وَشَخْصِيّاتُ الناسِ ما هِيَ إِلّا نِتاجُ العَصْرِ، وَالعَصْرُ الحَديثُ بِعِمارَتِهِ وَطَبِيعَةِ حَياتِهِ يُعَزِّزُ شُعُورَ العُزْلَةِ وَالاِغْتِرابِ الثَقافِيِّ.

اِسْتَطاعَ أنتونيوني تَصْوِيرَ مَشْهَدِ تَداوُلِ البورصةِ المَحْمُومِ بِتَرْكِيبِ مُبْهِرٍ وَطاقَةٍ كَبِيرَةٍ، نابِعَةٍ مِن تَوْظِيفِهِ لِسَماسِرَةٍ حَقِيقِيِّينَ. إِلّا أَنَّ المَشْهَدَ الأَهَمَّ في الفيلمِ هُوَ المَشْهَدُ الأَخيرُ، الَّذي يَمْتَدُّ عَلَى 7 دَقائِقَ مُحَيِّرَةً، دَفَعَ الكَثيرَ مِنْ عارِضِيّ الأَفْلامِ في أَمْريكا إِلَى أَنْ يَقُومُوا بِقَطْعِ الدَقائِقِ السَبْعِ كامِلَةً. يَتَكَوَّنُ المَشْهَدُ مِنْ مَجْمُوعَةِ لَقَطاتٍ تَرْصُدُ الشَوارِعَ وَالأَماكِنَ وَالأَشْياءَ المُرْتَبِطَةِ بِفيتوريا وَبييرو. تُصاحِبُها مُوسيقَا مُتَوَتِّرَةٌ تَجْعَلُنا نَشْعُرُ أَنَّ شَيْئًا ما يَتَرَبَّصُ هُنا أَوْ هُناكَ، ما يَذْهَبُ بِنا لِلشُعُورِ بِالقَلَقِ وَالغُمُوضِ وَعَدَمِ اليَقِينِ. يُكَثِّفُ أنتونيوني الغِيابَ مِنْ خِلالِ إِقْصاءِ شَخْصِيّاتِهِ مِنَ المَشْهَدِ، فَهُما لَمْ وَلَنْ يَحْضُرا. وَفي إِحْدَى اللَقَطاتِ تَظْهَرُ فَتاةٌ عِنْدَ التَقاطُعِ نَظُنُّها فيتوريا لِلَحْظَةٍ، لِيَتَّبِنَ أَنَّها فَتاةٌ أُخْرَى. بَقِيَ المَكانُ لَكِنَّ القِصَّةَ اِنْتَهَتْ، وَبِسَبَبِ اِنْتِفاءِ القِصَصِ وَعامِلِ الإِلْهاءِ في المَشْهَدِ نَبْدَأُ بِالشُعُورِ بِثِقَلِ الوَقْتِ، ما يَجْعَلُنا نَبْحَثُ عَنْ فيتوريا وَبييرو في كُلِّ مَكانٍ وَفي كُلِّ شَخْصٍ أَمامَنا. مَجْمُوعَةُ اللَقَطاتِ تِلْكَ تَرْثِي العِمارَةَ وَالحَضارَةَ، فَهِيَ تُظْهِرُ روما فارِغَةً مُخيفَةً في وَضَحِ النَهارِ، لا هُوِيَّةَ أَصيلَةَ لَها تُمَيِّزُها عَنْ أَيِّ مَدينَةٍ حَديثَةٍ أُخْرَى. كَما تَرْثِي نَمَطَ الحَياةِ الجَديدَ الَّذي أَصْبَحَ فيهِ الناسُ مُوَظَّفِينَ يَعُودُونَ إِلَى بُيُوتِهِمْ تَحْتَ جُنْحِ اللَيْلِ مَحْرُومِينَ مِنْ شَمْسِ النَهارِ. لِيَخْتِمَ أنتونيوني الفيلمَ بِلَقْطَةٍ قَريبَةٍ لِإِنارَةٍ كَهْرُبائِيَّةٍ مُشِعَّةٍ، إِنَّها شَمْسُ الحَداثَةِ الخادِعَةِ الَّتي تَجْعَلُ الناسَ لا يَنْتَبِهُونَ لِهُرُوبِ الحَياةِ مِنْ بَيْنِ أَصابِعِهِمْ.

دلالة الدلالة
في أغاني الأطفال الشعبية

صبحي الشرقاوي*

مقدمة:

مجتمعات الصغار لا تختلف كثيرا عن مجتمعات الكبار، فهي لها ممارساتها وتقاليدها من خلال ما تؤديه من الغناء واللعب، والذي يعتبر في نظر الصغار المسرح والفضاء الرحب الذي من خلاله يستطيع الأطفال التعبير عن كل ما يدور في دواخلهم من أفكار وطموحات لتحقيق الذات، لهذا، فإننا نجد أن الأطفال في لعبهم وغنائهم إنما يحاكون ويقلدون ما يقوم به الكبار، ليتبين التقارب والتشابه في الكثير من المعاني والمضامين الأدبية والموسيقية بين أغاني الكبار والصغار، لا سيما فيما تحمله هذه الأغاني من تفاصيل الحياة التي يعيشها المجتمع بفئاته العمرية المختلفة.

وما الأغنية إلا تعبير ومحاكاة بتصوير موسيقي غنائي عن تفاصيل حياة يعيشها مجتمع ما، في منطقة جغرافية ما، وهذا يدلل على صدق الغناء وقدرته على التعبير بنقل الواقع وتأريخه ووصفه، ونقله ليصبح متوارثا جيلا بعد جيل، وحينما نتحدث عن الدلالة، فإنما نعني بذلك صدق التعبير وواقعيته، فمثلا أغاني الأطفال الشعبية عبرت فيما مضى عن تفاصيل الحياة التي يعيشها الكبار بمواسمها ومناسباتها المختلفة، ولكن بلغة الصغار وأدواتهم ومفاهيمهم، وحسب ما يسمح به خيالهم في نقل هذه الحياة وهذا الواقع.

*أكاديمي أردني/ الجامعة الهاشمية

هل اختلفت الحياة وتبدلت الظروف التي يعيشها المجتمع، للدرجة التي أصبح بها الغناء غير قادر على التعبير عن الواقع، أم أن ثقافة المجتمع ولغته وأغراضه وتفاصيل حياته قد تغيرت، فأصبحت بحاجة إلى لغة جديدة في الغناء، سؤال لا بد من الإجابة عليه لمعرفة السبب في عدم الاهتمام بالأغنية الشعبية للأطفال، وعدم تداولها وتوظيفها من خلال المناهج الدراسية، أو البرامج التعليمية، أو من خلال الأنشطة الموسيقية المختلفة، سواء في مجال التعليم، أو في المجالات النشاطية الأخرى.

الإجابة على هذا السؤال هي نعم، لقد تغيرت التركيبة الاجتماعية، والنسيج الاجتماعي الذي نتج عنه تغيرا جوهريا في ثقافة المجتمع، وما انعكس عنه نتيجة ذلك على مجمل تفاصيل حياته وأغراضه الحياتية والمعيشية، هذا انعكس أيضا وأدى إلى اختلاف وسائل التعبير وطرقه وآلياته.

فيما مضى، وفي ما قبل نهايات القرن العشرين، كان الحد الفاصل واضحا تماما بين فئتين في المجتمع، فئة الكبار بأغانيهم وما تحمله من تعبيراتهم التي تحقق أغراضهم، وفئة الصغار بأغانيهم وأدواتهم وخيالهم اللامحدود الذي يحاكي بشكل مبسط حياة الكبار، ولكن بخيال الأطفال وأحلامهم، فهل بقي الحال على ما كان عليه فيما مضى من الزمن، بما يخص هذه الخصوصية لكل من أغاني الأطفال والكبار، بل هل ما زالت موصفات أغاني الأطفال هي ذاتها، وكما كانت سابقا، أم أن سمات وخصائص أغنية الطفل قد تغيرت مع تغير ثقافة الطفل وخصوصيته، وتطور مصطلحاته نتيجة الثورة التكنولوجية الهائلة والمتسارعة، التي أحدثت تغيرا قسريا وطوعيا على سمات ومكون الطفل.

ما عدنا نستمع، وما عدنا نميز في الغناء بين أغاني الأطفال وأغاني الكبار، فقد أصبح الأطفال يغنون أغاني الكبار كلاما ولحنا، ما أخرج الأطفال عن طورهم وعن تقاليدهم الطفولية، وقد أكدت البرامج التلفزيونية والمسابقات المرئية والمسموعة، والأنشطة المدرسية أيضا على ذلك، ما جعل الأطفال يعيشون أدوارا أكبر من أدوار الطفولة التي هم بها، وأخطر ما في هذا الأمر هو ما نسميه النضوج القسري، أو اللاإدراك فيما يقوم به الأطفال من غناء وموسيقى وغيرها.

لقد أصبح مجتمع الأطفال يعيش في حالة من الزيف وتزوير الحقيقة، من خلال ما يمارسه من غناء، تماما مثلما يعيش مجتمع الكبار حالة التيه في ما يقدم من غناء لا يدلل على حقيقة المناسبة، خلافا لما كان يمثله الغناء الشعبي في تمثيل المناسبة، ومطابقة الغناء لها، فهناك أغاني الأفراح، وأغاني الأعياد، وأغاني المناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة، كذلك أغاني وتراويد الأعراس، وهدهدة الأطفال، وأغاني النواح في ظروف الفقد.

لقد أدى التطور التكنولوجي على مختلف الصعد والمستويات، وما واكبه من تطور في وسائل الإعلام المسموعة، والمرئية والمقروءة، إلى انحسار في دور الأغنية الشعبية، وما تؤديه من علاقات اللعب والتواصل بين الأطفال لخلق مجتمعات صغيرة تشكل النواة الأساسية لمجتمعات الكبار، فقلما نرى الأطفال يلعبون ويغنون في جماعات داخل الحي، أو ما يسمى الحارة الواحدة، وقلما أيضا نسمع الأم تغني لطفلها كما في السابق، فقد فقدت هذا الدور الحيوي والهام، وتنازلت عنه إما للمربية التي لا يمكن أن تكون بديلا حقيقيا للأم من الناحية العاطفية، ولا يمكن لها في نفس الوقت فهم الدور الوظيفي لما يجب أن تؤديه تجاه الطفل.

إن المتتبع لما يبث من خلال وسائل الإعلام المختلفة، وما يؤلف ويدرس للأطفال، يلاحظ بشكل واضح الفرق الكبير، والفجوة العميقة بين ما تحمله أغاني الأطفال الحديثة من تهميش فكري وحضاري وثقافي، وبين ما تحمله الأغاني الشعبية من معان ومضامين ودلالات مرتبطة جميعها بشكل حقيقي بالواقع، وكذلك ارتباطها بشكل بسيط وعفوي يتصل بطموح وثقافة المجتمع.

أغنية الطفل الشعبية :

هي الأغنيات التي ابتدعها الأطفال أنفسهم بشكل تلقائي وعفوي، وتعتبر تراثا شعبيا، فهي جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي للكبار، لما تحمله من تواصل في المعنى والمضمون والشكل الموسيقي والأدبي، مع شيء من التبسيط بما يتلاءم وقدرات الأطفال الفنية والفكرية، والدليل على ذلك ما نلاحظه في كثير من أغاني الأطفال التي تستخدم نفس الألحان المستخدمة في أغاني الكبار، وهذه الأغاني جاءت في الغالب لتواكب لعبة معينة ارتبطت بها، وانتشرت بين

الأجيال المتعاقبة من الأطفال نسبيا، وتدور ألحانها في حيز ضيق يتراوح بين درجة لحنية واحدة تؤدى بشكل تلقائي، إلى درجتين أو ثلاث درجات، ولكنها لا تتعدى في الغالب أربع أو خمس درجات، وغالبا ما تتخللها قفزة ثالثة صغيرة أو كبيرة أو ثانية زائدة.

الدلالات الرمزية في أغاني وألعاب الأطفال الشعبية

عندما نتحدث عن الطفل وكيف يتعامل مع الأشياء حسب تطور سنه، فإنه لا بد من الإشارة إلى جانب مهم من حياته وهو الغناء واللعب، فهذه الأغاني والألعاب تحمل دلالات محددة، وإن بعضا من هذه الأغاني يركز على إبراز اللحن الموسيقي أكثر من اهتمامها بإبراز المعنى، غير أن هناك أغاني و ألعابا تحمل في طياتها معاني أكثر تعبيرا.

وقد تكون هذه المعاني والدلالات نابعة من واقع الحياة الاجتماعية والدينية، وبصيغة أخرى، فإنها مستوحاة من الموروث الشعبي، والبيئة الاجتماعية المحيطة.

والظروف الاقتصادية والسياسية، تلعب دورا بارزا في تعلق الأطفال بنماذج معينة من الأغاني والألعاب الدالة على ظرف من الظروف، أو قصة من القصص، ومن هنا سنلجأ إلى تقسيم الدلالات الرمزية لأغاني وألعاب الأطفال إلى ما يلي:

1- الدلالات الدينية.
2- الدلالات الاقتصادية.
3- الدلالات الاجتماعية.
4- الدلالات الميتافيزيقة.

1- الدلالات الدينية

للمعتقدات الدينية دور هام في بناء شخصية الطفل، فقد تناول الأطفال والكبار في الأردن، سواء في المدينة أو القرية، هذه الظاهرة بشكل عفوي، إذ نلاحظ أن أكثر هذه الدلالات والرموز موجودة، وبشكل واضح جدا في تهاليل الأم وأغانيها لطفلها.

مثال ذلك :

1- (على بير زمزم)

والناس نامت وعيني ما تنام على بير زمزم نصبوا الخيام
وعلى بير زمزم توضا الرسول وفي بريق الفضة وكاسات البلور
وعلى بير زمزم توضا النبي وفي بريق الفضة وشمع النبي

ونجد أن التهاليل والترانيم أقرب ما تكون إلى النواحيات (أغاني النواح)، وذلك لما فيها من قصص متعلقة بالدين.. فمعظمهم تهاليل الأم نراها تتحدث عن ذكر النبي، و قصة أيوب عليه السلام.

في كثير من الأحيان يصعب التمييز بين الغرض من هذه التهاليل، فيختلط الأمر على السامع، والسبب في ذلك، أن هذا الغناء موجه للطفل، فهو غير قادر على إدراك المعاني ومراميها.

ونلاحظ هنا أن الإكثار من ترديد الصلاة على النبي، مرده إلى الموروث الديني، واعتقاد الأم بأن ذلك يؤدي إلى شفاء الطفل، أو التسريع في نومه، وكثيرا ما يرد أيضا ذكر الله في هذه التهاليل.

وهذا الحس الديني، جاء متوارثا عن تعاليم الدين الإسلامي والمسيحي، وتظهر الدلالة الدينية في المناسبات خاصة، ففي شهر رمضان نسمع الأطفال يغنون الأغاني التي تحمل الحس الأخلاقي، وتظهر الدلالة الدينية أيضا في أغاني العيد وهي مناسبات دينية.

مثال ذلك: بكره العيد وبنعيد

بكره العيد وبنعيد نذبح بقرة سعيد
وسعيد ماله بقره نذبح بنته هالشقرة
والشقرة ما فيها دم نذبح بنته بنت العم
بكرة العيد ويا لا لا لبست جديد يا لا لا
فستان مكشكش يا لا لا
عالصدر مرشرش يا لا لا

وقد تتداخل المدلولات الدينية مع المدلولات الاقتصادية، فمثلا... انحباس المطر في الشتاء، وعلاقته بالأرض، نراه يرد ضمن أغان تجمل الدعاء إلى الله، والطلب منه إنزال المطر المحبس رأفة بالأطفال والشيوخ، وهذا عبارة عن طلب موجه مباشرة إلى الله، والدعاء له، وأعتقد أنه بعيد عن الرمزية.

2- الدلالة الإقتصادية:

الدلالة الاقتصادية مرتبطة بالأرض، ولاسيما أن الغالبية العظمى من سكان الأردن -خاصة فيما مضى- تعتبر من الفلاحين والمزارعين، فهم يشكلون النسبة الأكبر من السكان، وكما ذكرنا سابقا، فالنمط الزراعي هو السائد في تلك الأيام السالفة.

ولما كانت الظروف الاقتصادية لم تتطور بعد، فإن اعتماد الفلاحين على المطر لري أراضيهم ومزروعاتهم كان أساسياً.

وبما أن الأغنية جزء من الأدب الشعبي، فقد عبرت من هذه الدلالة أصدق تعبير.. فنرى أن بعض الأغاني تتوجه مباشرة بالنداء للمطر

مثال ذلك: **يا ام الغيث**

يا ام الغيث غيثينا على بيت راعينا
راعينا حسن لقرع طول الليل وهو يزرع
زرع لينا حاكورة كلاها بطين الزرزورة
واللي تنطي بالغربال ابنها يصبح خيال
واللي تنطي بالمنخل يصبح ابنها يدخل

امطري وزيدي

امطري وزيدي بيتنا حديدي
عمنا عبدالله رزقنا على الله

ومن خلال هذه الأغاني، نجد أن المدلول الديني متداخل مع المدلول الاقتصادي إلى حد كبير، فالحس الديني في طلب من الخالق لري الأرض، دليل واضح على هذا الارتباط.

يالله الغيث يا ربي

يالله الغيث يا ربي تسقي زرعنا الغربي

تسقي زرع ابو صبحي هلي عجل الدرب

يالله الغيث تغيثينا تبل شويشة راعين

راعينا حسن لقرع صارله سنه ما يزرع

زرع شكارة بالغور أكلها الحمري والزرزور

زرع شكارة بالحارة نقبتها الحمارة

3- الدلالة الاجتماعية:

انعكست الحياة الاجتماعية، بما فيها من عادات وتقاليد ومفاهيم بشكل كبير على الأدب الشعبي بشكل عام، وعلى غناء الأطفال بشكل خاص، ويكاد الجانب الاجتماعي يكون متداخلا مع الجانب الاقتصادي، لما لهذين الجانبين من ترابط كبير، فكل منهما انعكاس للآخر، مما يؤدي بالتالي إلى هذا التداخل.

فمثلا .. نرى الأم تغني لطفلها، وتتمنى أن يلحق بالرجال، وأن يكبر ليصبح فلاحا للأرض مثل أبيه (10)

فنرى في هذا الغناء، أو هذا المعنى الدلالتين الاقتصادية بكونه سيصبح فلاحا يفلح الأرض، ويحافظ عليها، واجتماعية بكونه سيصبح رجلا تفاخر به أمام الرجال والعشيرة وأهل البلد، وهذه النظرة موجودة في الريف الأردني بشكل خاص، ولعل القيمة الاجتماعية حسب نظرة المجتمع الريفي ترتكز على أساسين:

أولاهما: أساس مادي يتعلق بمهنة الأب. وثانيهما: أساس معنوي يتعلق بالقيم والأخلاق الحميدة، والسلوكيات الاجتماعية التي يتفاخر بها أهل الريف بشكل عام.

ونلاحظ هذا في دعوة الأم لابنها أن يكون شابا، ويحمل السيف والحجاب، و بذلك يصبح مفخرة لأهله وعشيرته، ومصدر قوة لهم في النائبات، وهذا إن دل فإنما يدل على مدى العلاقة القوية بين أهل القرية والعشيرة، مما ينعكس بالتالي على سلوك الأطفال، فتراهم يقضون النهار وجزءا من الليل وهم يلعبون مختلف أنواع اللعب على شكل جماعات، مما له أكبر الأثر في تقوية الروابط بينهم. (12)

مثال ذلك (1)

نشكر الله وما أعطانا وملا الحضن وربانا

نشكر الله وما قصر وأعطانا جبن معشر

يا حبيب أمه وأبوه وديستهم ما يعدموه

فصلوا ثوب الحرير وخيطوا ولبسوه

يا حادي يا بادي وسلم لي على ولادي

عشيهم ومشيهم ولا تلفهم باللبادة

(2)

لما قالوا لي ولد اشتد ظهري واستند

لما قالوا لي بنية دحدلوني ع الوطية

لما قالوا لي غلام اشتد ظهري وقام

لما قالوا لي بنية ركبت الحنة عليّه

ولما قالولي ولد

لما قالولي ولد انشد ظهري وانسند
ولما قالولي بنية نهدت حيطة علية

4- الدلالة الميتافيزيقية:

وتتضمن هذه الدلالة الخرافة الشعبية المتوارثة، أو المضمون الأسطوري الخيالي، فكثير من الحكايات الشعبية ساهمت في بناء الخيال الأسطوري والخرافي عند الأطفال.

مثال: شمست شميسه

شمست شميسة
على قريعة عيشة
عيشة بالمغارة
صادت قط وفارة

حطتهن بجيبتها
الله يلعن شيبتها
يا شمس يا شموسة
يا حلوة يا محروسة
خذي سني اللبني
واعطيني واحد ثاني

ففي جلسات الأطفال مع الكبار، وخاصة في ليالي السمر، وأيام الشتاء والتجمع حول موقد النار، وفي ظل غياب تكنولوجيا الصوت والصورة (التلفاز)، وعلى الضوء الخافت المنبعث من المصباح التقليدي القديم، كانت هناك حكايات و«خراريف» تقال، يستخدم فيها التضليل الصوتي إذا كان المتحدث بارعا، وكانت تحاك القصص عن الجن والغول، فينسج الكبار من خيالهم قصصا لتكون من جهة وسيلة لتخويف الصغار وردعهم عن الأعمال المنافية للقيم والعادات الموجودة في تلك البيئة (13)، ومن جهة أخرى لتشويق الأطفال وجمعهم حول الأم والأب في البيت، حيث كما أشرنا سابقا، أنه لم تكن هناك وسيلة للتسلية غير القصص المحكية من قبل الكبار، والتي تتحدث عن الرجولة والشهامة والكرم والإيثار، و غيرها من الصفات الحميدة.

القسم الموسيقي وفرقة الإذاعة الأردنية.. تاريخ على سلم المجد

ضرغام بشناق*

* رئيس القسم الموسيقي في الإذاعة الأردنية

إيمانا بدور الموسيقى في حياة الشعب الأردني، تأسست الفرقة الموسيقية مع بداية إنشاء الإذاعة الأردنية في الأربعينات من القرن الماضي، وتم تشكيلها في القدس بعدد قليل من العازفين والمرددين، ثم انتقلت مع الإذاعة إلى رام الله عام 1949 م، حيث كان عدد العاملين فيها ثمانية عشر مرددا، واثني عشر عازفا، ومن ثم انتقلت مع نقل الإذاعة إلى عمان في عام 1959.

وقد رافق افتتاح الإذاعة الأردنية في عمان حفل موسيقي للفرقة الموسيقية، غنت فيه الفنانة سميرة توفيق أولى أغنياتها (أسمر خفيف الروح) من كلمات وألحان توفيق النمري، إضافة لمجموعة من الفنانين في حفل قدمه الأستاذ صلاح أبو زيد، الذي تابع اهتمامه بالأغنية الأردنية فيما بعد من خلال عمله كمدير للإذاعة.

تطور القسم الموسيقي والفرقة الموسيقية في مستوى الأداء، إذ تم تزويد القسم بالآلات الموسيقية المطلوبة، وازداد عدد عازفي الفرقة، وتم رفدها بالموسيقيين الخريجين الذين درسوا الموسيقى خارج الأردن، إضافة إلى بعض الموسيقيين العرب الذين كانوا يقيمون في الأردن مثل: عطية شرارة وأنطون حجار.

استلم رئاسة القسم الموسيقي في بداية الأمر الفنان توفيق النمري، ثم تبعة في الستينات الفنان جميل العاص، وقد ساهم الفنانان النمري والعاص مع الشاعر الشيخ رشيد زيد الكيلاني في توثيق التراث الأردني، ونقله من البوادي والأرياف من أغنيات شعبية إلى أغنيات تبث عبر أثير الإذاعة بعد تعديل وتهذيب وإضافة للكلمات، مع تحسينات على الألحان لتتناسب مع العزف على الآلات الموسيقية، والتي استقبلها المستمعون بكل حب، وحفظوها عن ظهر قلب لأنها نابعة من بيئتهم، ومتعمقة الأصول في وجدانهم، فهي منهم وإليهم.

كانت هذه الخطوه هي البداية للتأسيس للأغنية الأردنية، التي انتشرت فيما بعد في الوطن العربي عبر أصوات العديد من المطربين الأردنيين، ونذكر من موظفي القسم الموسيقي في فترة الستينات الفنانين: توفيق النمري، عبده موسى، سلوى، إسماعيل خضر، محمد وهيب، شفيق وحيد، فهد نجار، إلياس عوالي، سامي الشايب، عايدة شاهين، ميلاد فرح، محمد غازي، يحيى السعودي، يوسف رضوان وغيرهم، إضافة إلى المطربين العرب الذين كانوا يزورون الإذاعة ليتغنوا بالأغنية الأردنية ومنهم سميرة توفيق، وديع

الموسيقار روحي شاهين

الفنانة سميرة توفيق

الصايغ، كروان، دلال الشمالي، هيام يونس، نجاة الصغيرة، هدى سلطان، محمد جمال، جوزيف عازار، طروب، نازك، سماهر، مصطفى نصري، فهد بلان، عبد الجبار الدراجي وغيرهم.

وقد كان هناك اهتمام من قبل المسؤولين في الدولة لصناعة أغنية أردنية، حيث روي أن دولة وصفي التل وهزاع المجالي قد ساهما في كتابة بعض الأغنيات، ومنها أغنية (تخسا يا كوبان) التي غنتها الفنانة سلوى، حيث كان المرحوم وصفي التل يتابع تسجيل بعض الأغنيات بنفسه، وخاصة الوطنية منها.

استلم رئاسة القسم الموسيقي في الإذاعة في منتصف السبعينات وحتى نهاية الثمانينات الفنان روحي شاهين، فتابع ما بدأه زملاؤه في تطوير الأغنية الأردنية، ونذكر من المطربين الذين كانوا موظفين في فترة السبعينات في القسم الموسيقي: سهام الصفدي، مالك ماضي ، فارس عوض، إسماعيل حداد، سمير مجدي، عبد الله الصرايرة (فتى الأردن)، صبري محمود، غادة محمود، رضوان المغربي، علي الخطيب (فتى فلسطين) ، حسن المنشد، تيسير أحمد، خميس بركات وغيرهم.

تم في فترة الثمانينات رفد الحركة الفنية الأردنية بوجوه جديدة شابة، ساهمت في بث روح جديدة في الأغنية الأردنية، وخروجها من القالب التراثي إلى لون آخر من الغناء الذي

الفنان الراحل توفيق النمري

سمي بالأغنية الحديثة، إلى جانب اللون القديم، وتمت الاستعانة بالعديد من المطربين في الثمانينات للعمل ضمن فرقة الإذاعة الموسيقية ومنهم: إبراهيم خليفة، وليد محمد، عدنان شهاب، محمد خير، رأفت فؤاد، عبد الرحيم غزلان، حنان منصور، منى حداد، رافع أحمد، عبد الحافظ خوالدة وغيرهم، إضافة لتسجيل الأغنيات لكافة المطربين غير الموظفين في الإذاعة والذين كانوا بحاجة إلى أستوديوهات الإذاعة لتسجيل أغنياتهم، لأن آستوديو الموسيقى في الإذاعة كان هو الرئيس في إنتاج الأغنيات، لعدم توفر أستوديوهات

وزير الإعلام الأسبق صلاح أبو زيد مع توفيق النمري

خاصة إلا ما ندر، وكان المطربون في القطاع الخاص يتجهون إلى مصر وسوريا ولبنان لتسجيل أغانيهم.

تسلم رئاسة القسم الموسيقي في بداية التسعينات الفنان إميل حداد، واستمر حتى منتصف العقد الأول من الألفية الثالثة، وفي عهده تابع القسم الموسيقي نهضته بتطوير أستوديو الموسيقى، ورفد القسم بالآلات الحديثة، وتم التسجيل لمجموعة من المطربين منهم: عمر العبد اللات، ضرغام بشناق، سميرة العسلي، نهاوند، نايف الزايد، مصطفى شعشاعة، سهير عودة، ناصر إرشيد، عماد الخوالدة، أسامة جبور، وبشارة الريضي.

وفي هذه الفترة تم رفد القسم بمجموعة كبيرة من الموسيقيين المؤهلين أكاديميا، حيث بلغ عدد أعضاء القسم حينها ما يقارب (70) موظفا ما بين عازف وكورال وإداري، وقد شارك الأردن في عام 1995 في استضافة مهرجان الأغنية العربية التابع لاتحاد الإذاعات العربية، شارك فيه مطربون من معظم الدول العربية، وكان أداء الفرقة في المهرجان عالي المستوى.

شاركت الفرقة في تسجيل العديد من الأغنيات في نهاية التسعينات وبداية الألفية الثالثة، مع بداية استلام جلالة الملك عبد الله الثاني سلطاته الدستورية، فكان لونا غنائيا جديدا امتزج ما بين الشعبي والوطني، وظهر جيل جديد من المطربين الشباب مثل: متعب السقار، رامي الخالد، وأحمد

الفنان الراحل فهد نجار

عبندة، وقد تابع دولة الأستاذ عبد الرؤوف الروابدة رئيس الوزراء في تلك الفترة تسجيل الأغنيات الأولى التي أنتجت في أستوديوهات الإذاعة، بالحضور شخصيا أثناء التسجيل.

استمرت الفرقة الموسيقية في أدائها المتميز مشاركة في الاحتفالات الوطنية والرسمية والشعبية، والتسجيلات في أستوديوهات الإذاعة، وقد تقلص عدد الفرقة بعد ذلك نتيجة لظروف عديدة منها الاستقالة، أو العمل خارج البلاد، أو ترك العمل للدراسة، أو الاستغناء عن البعض لظروف أخرى، إضافة إلى أن التسجيلات في الأستوديوهات الحديثة لم تعد تتطلب فرقا كبيرة نتيجة لتطور أنظمة التسجيل.

الفنانة سلوى العاص مع الفرقة الموسيقية

استلم رئاسة القسم الموسيقي بعد ذلك الفنان ضرغام بشناق، حيث تم الطلب من قبل الإدارة بإعادة تطوير وتحديث الفرقة للمشاركة في الاحتفالات والفعاليات، وإنتاج البرامج التلفزيونية الموسيقية، والتي تحتاج إلى فرقة كبيرة نوعا ما، فتم تعيين بعض الموسيقيين الجدد، وإعادة تعيين بعض رواد الأغنية الأردنية من المطربين تكريما لهم.

ولكي يبقى التمازج في الأغنية الأردنية حاصلا، ويتسنى للجيل الجديد الاستفادة من خبرات الأجيال السابقة، قام معالي الأستاذ فيصل الشبول الذي كان مديرا عاما للمؤسسة، بإعادة شراء خدمات الفنانين: إسماعيل خضر، محمد وهيب، سلوى، وروحي شاهين لدمج خبرات الرواد في الأغنية الأردنية مع الجيل الجديد، فتم إنتاج عدة برامج تقدم تمازجا ما بين القديم والحديث في الأغنية، مثل برنامج ضمة ورد التلفزيوني عام 2008، الذي تمت فيه استضافة رواد الأغنية الأردنية من الأردنيين كتوفيق النمري، وإسماعيل خضر، وسلوى، وفؤاد حجازي، واستضافة كبار المطربين العرب الذين غنوا الأغنية الاردنية أمثال: وديع الصافي، وسميرة توفيق ليقفوا جنبا إلى جنب مع المطربين الشباب من الجيل الجديد، وليشاركوهم غناء الأغنيات الأردنية القديمة، فكان المطربون الشباب يغنون الأغنيات أمام أصحابها من الرواد الذين قدموا لهم الدعم المعنوي الكبير.

وقد شارك في هذا البرنامج من المطربين الشباب: غادة عباسي، أمل شبلي، ليندا حجازي، أحمد عبندة، محمد الحوري، رامي الخالد، د. رلى جرادات، روز الور، سعد أبو تايه، عماد الخوالدة، غالب خوري، حسين السلمان، سعود الخزاعلة، عبد الكريم العبادي، أحمد الدردور، صالح كراسنة، نانسي بيترو، داوود السعودي، هبة الناصر، عمر السقار، علاء حداد، نايفة أبو الهيجا، مؤمن الشلول، جوليانا العيد وغيرهم، إضافة إلى بعض المطربين من جيل الوسط منهم: أسامة جبور، مصطفى شعشاعة، د. أيمن تيسير، محمد أبو غريب، رويدة العاص، نهاوند، عماد الخوالدة، رافع أحمد، وبشارة الريضي وغيرهم، وكانت فكرة البرنامج من إبداع الأستاذ ألفرد عصفور، وإعداد الدكتور محمد غوانمة، وأشرف فنيا على التنفيذ ضرغام بشناق.

في عام 2013، قام المدير العام الأستاذ رمضان الرواشدة بشراء خدمات بعض الموسيقيين والمطربين لدعم الفرقة الموسيقية، فأصبح القسم الموسيقي يضم سبعة عشر عازفا من أفضل العازفين على الآلات الموسيقية، إضافة إلى عشرة مطربين من عدة أجيال غنائية امتدادا من جيل الرواد إلى جيل الشباب، والذين يمكن الاستفادة منهم في خدمة الفن الأردني نذكر منهم: فؤاد حجازي، سلوى، مالك ماضي، عماد الخوالدة، عبد الرحيم غزلان، رأفت فؤاد، رامي شفيق، علاء المعايطة، فادي رأفت، يوسف مرعب ، وقد تم

تجهيز أستوديو الموسيقى بأحدث الأجهزة الموسيقية لمواكبة التطور في التسجيلات، والإنتاجات الموسيقية والغنائية.

وهناك دراسة من الإدارة الحالية للاستمرار بالتطوير والتحديث للقسم الموسيقي، والفرقة الموسيقية، حيث نأمل برفد الفرقة الموسيقية بعدد أكبر لسد النقص في بعض الآلات، لتبقى كعهدها الفرقة الأولى في الأداء المميز، ولتساهم، وبجاهزية عالية في المشاركة بالحفلات والمهرجانات المحلية والخارجية على حد سواء.

كان القسم الموسيقي دوما مسايرا للأحداث المختلفة، التي عايشها المجتمع الأردني بشكل خاص، والعربي بشكل عام، حيث كان وما يزال ينتج الأغنيات للمناسبات المختلفة، الوطنية منها والعامة، ويساهم في صنع الموسيقى للبرامج المتنوعة في الإذاعة والتلفزيون، إضافة لإنتاج برامج فنية موسيقية غنائية.

ويشارك القسم الموسيقي من خلال الفرقة الموسيقية بالفعاليات داخل المؤسسة وخارجها، وبالاحتفالات وحسب الطلب، وقد شاركت الفرقة في الاحتفالات الوطنية والرسمية والشعبية على مدى عقود، كما ساهمت في إظهار وشهرة العديد من المطربين الأردنيين والعرب، إضافة إلى المشاركات الخارجية بتمثيل الأردن عربيا ودوليا.

تعاون العديد من الشعراء مع القسم الموسيقي بكتابة الأغاني منذ بداية تأسيسه ولغاية الآن، نذكر منهم وليس حصرا: الشيخ رشيد زيد الكيلاني، سليمان المشيني، حيدر محمود، حسني فريز، ابن الأردن، عبد الرحيم عمر، إبراهيم المبيضين، علي عبيد الساعي، عساف الطاهر، علي البتيري، عارف اللافي، محمد الظاهر، حبيب الزيودي، حسين غرايبة، فايز الحميدات، حسن النعيمي، علي الفاعوري، مصطفى المغربي، توفيق الفارس، مصطفى الحاج وغيرهم الكثير.

كما قدم العديد من الملحنين ألحانهم وسجلوها بمشاركة فرقة الإذاعة الموسيقية، سواء من كان منهم موظفا في القسم، أو متعاونا، نذكر منهم: توفيق النمري، جميل العاص، روحي شاهين، فؤاد أسعد، عبده موسى، إلياس فزع، فؤاد ملص، عيسى البلة، كرامة حداد، عامر ماضي، عبد المنعم جرار، د. إميل حداد، تيسير أحمد، أنطون شمعون، سمير بغدادي، طلال الأطرش، أسعد جورج ، غازي الشرقاوي، وائل أبو السعود، ضرغام بشناق، د. أيمن تيسير، د. هيثم سكرية، حسين دغيمات، د. أيمن عبد الله، د. محمد واصف، وائل الشرقاوي، وغيرهم.

لعبت الفرقة الموسيقية دورا هاما في تطوير الأغنية الأردنية على مر السنين، وقد تناوب على رئاسة الفرقة منذ تأسيسها العديد من الفنانين، نذكر منهم: أنطون حجار، كرامة حداد، أنطون شمعون، سمير بغدادي، د. إميل حداد، ضرغام بشناق، د. هيثم سكرية، د. جورج أسعد، حسين دغيمات، بسام الشلول وعبد الحليم الخطيب.

مهام القسم الموسيقي:

يقوم القسم الموسيقي حالياً بالأعمال التالية:

1. تسجيل أغنيات للمطربين الأردنيين داخل أستوديوهات الإذاعة.

2. تسجيل الموسيقى التصويرية اللازمة لبرامج الإذاعة والتلفزيون الأردني.

3. تسجيل الفواصل والشارات والتراويج الموسيقية والغنائية للبرامج في الإذاعة والتلفزيون الأردني.

4. المشاركة بالعزف في البرامج التي تحتاج إلى فرقة موسيقية، أو عزف منفرد في الإذاعة والتلفزيون.

5. المشاركة في الاحتفالات الوطنية والشعبية غير الربحية، والتي تطلب من الجهات الرسمية والمجتمع المحلي.

6. تلحين الأغنيات والشارات والفواصل وتسجيلها لبرامج الإذاعة والتلفزيون.

7. المشاركة في أرشفة الأغنيات الموجودة في مكتبة الموسيقى.

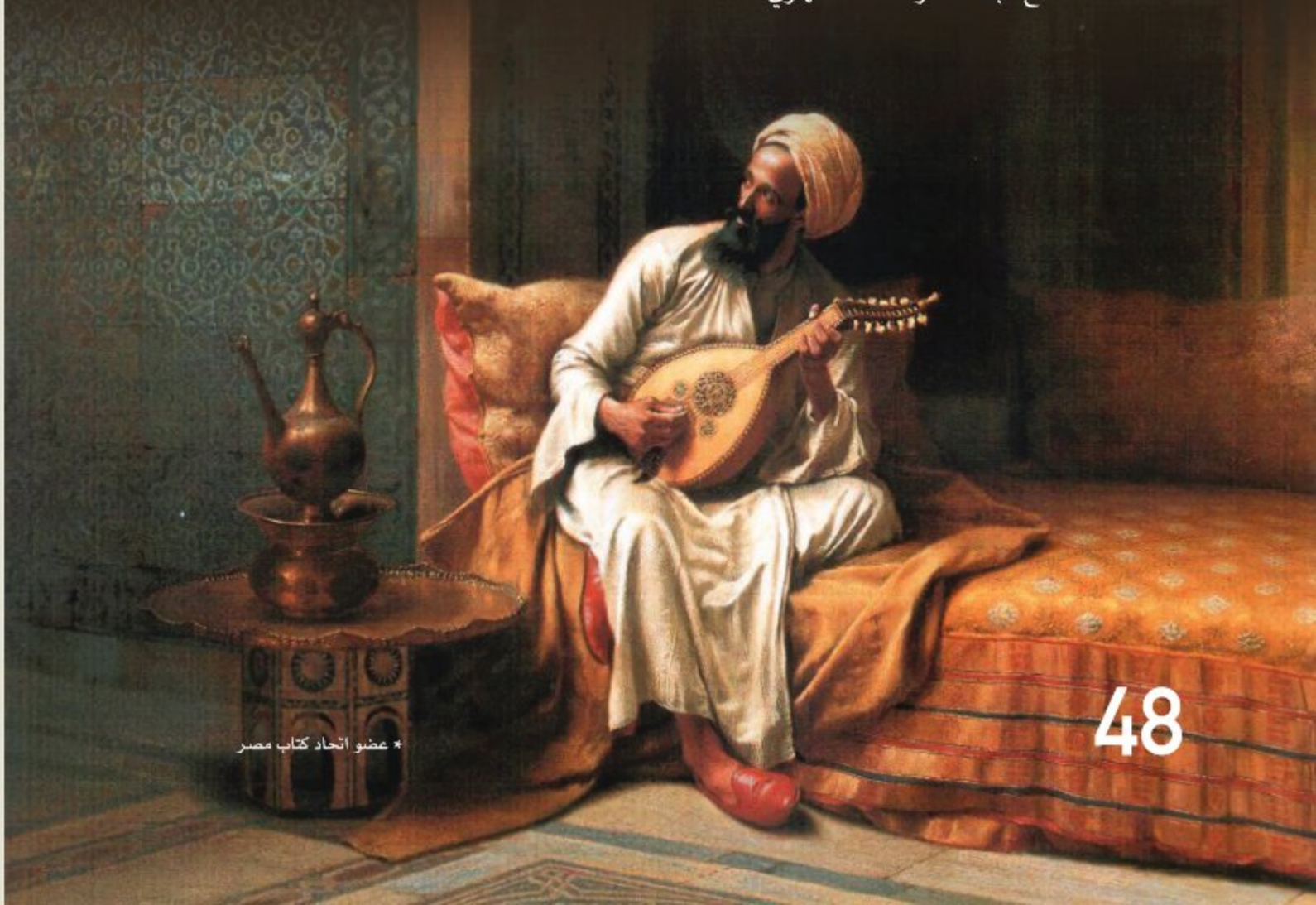
8. إعداد برامج موسيقية وغنائية في الإذاعة والتلفزيون الأردني.

9. اكتشاف أصوات ومواهب جديدة، ودعمها وتقديمها للساحة الفنية الأردنية.

10. الاستعانة بالطاقات الفنية من خارج الإذاعة للمشاركة سواء في الكتابة أو التلحين أو الأداء.

بين الشعر والموسيقي العربيين

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي*



* عضو اتحاد كتاب مصر

الخبب الذي يشبه إيقاع حوافر الخيل، أول ألحان الموسيقي العربية.

تعود علاقة المجتمعات العربية بالغناء إلى زمن بعيد، فقد كان الشعر يحتل منزلة كبرى في نفس العربي، والشاعر بطبعه موسيقي يعتمد الإيقاع في نظم الشعر، وقد استخدم الشعراء عصا تضرب بها الأرض لضبط وزن البحر الشعري الذي سينظم عليه قصيدته.

كما اهتم الشاعر أيضا بالإلقاء الشعري، تماما كاهتمامه باختيار ألفاظ قصيدته، فكانت طريقة الإلقاء، وجمالية الصوت يلعبان دورا أساسيا في شهرة القصيدة وصاحبها، لهذا وجدنا بعض الشعراء الذين لم تتوافر لهم سبل الإلقاء الجيد، يسندون مهمة إلقاء قصائدهم لغيرهم من الشعراء، حتى وإن كانوا أقل مرتبة منهم، وكان من الشعراء من يجمع بين النظم الجيد والإلقاء الجيد، ويقال إن عدي بن ربيعة قد لقب بالمهلهل لحسن صوته.

ويمكننا اعتبار هذا -بقليل من التجوز- غناء وموسيقى ذلك العصر، ومن ثم ظهر سريعا الحداء والنصب، وانتقل الغناء من الترنيم البسيط الخاضع لتصرف المغني وكفاءته التي تتوقف على نبرة صوته وترجيعه وانتقالاته، والمشاعر التي تجعل الصوت يخرج مستقيما أو مرتجفا، فغنوا الحداء في حداء إبلهم، وخلواتهم، ورجعوا الأصوات وترنموا بها، وكانوا يسمون الترنيم إذا كان بالشعر غناء.

أما في الإسلام، فكثيرا من الأدلة تشير إلى أن العرب المسلمين لم يعرفوا -في دينهم- ما يمكن أن يسمى بـ«الموسيقى الدينية»، التي تدخل عندهم في عداد الشعائر الإسلامية الرئيسية المقدسة، على غرار ما كانت عليه الموسيقى في المعبد المصري القديم، ففي العصر الإسلامي الأول، لم تكن هناك حاجة ماسة إلى الموسيقى، ولا إلى أية مؤثرات خارجية عما هيأته تقاليد الإسلام من أجواء للتعبد والخشوع تمثلت في قراءة القرآن، والأذان، والتهليل، والتكبير، والتلبية، ونحوها.

وفي العصر الأموي، أخذ الغناء العربي والموسيقى في الوضوح والارتقاء، وفي العصر العباسي ازدهرت الموسيقى العربية والغناء بفضل كبار أعلامها مثل: إبراهيم الموصلي، وابنه إسحاق، وإبراهيم بن المهدي، وزلزل، وعُلية، وبفضل آلاتها الموسيقية الرئيسية العود، والقانون، والناي.

كتب الغناء

وأقدم ما وصل إلينا من كتب الغناء العربي والموسيقي، (كتاب النغم) الذي ألفه يونس الكاتب، الملحن المغني الذي شهد أواخر الدولة الأموية وأوائل الدولة العباسية، وسبق أبا الفرج الأصبهاني في مضمار التأليف عن الغناء العربي بمئتي عام أو أكثر، ثم ألف يونس الكاتب كتابا عن الغناء والمغنيات الجواري في عصره سماه: (كتاب القيان).

وجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي 791-718م بعد يونس الكاتب، فكتب في الغناء والإيقاع (كتاب النغم)، و(كتاب الإيقاع)، إلى جانب مؤلفاته الفذة الرائدة في العروض الشعري واللغة.

ولم يبلغ رتبة الخليل بن أحمد في التأليف الموسيقي إلا إسحاق الموصلي، الذي جاء بعد الخليل بفترة قصيرة، فاستطاع أن يخضع النظريات المتطاحنة في ممارسة الفن لنظام واضح.

تدوين الموسيقى

أخذ الأوروبيون عن العرب في القرن العاشر الميلادي أسلوب التدوين الموسيقي، المعروف في الإنجليزية باسم: التدوين الجدولي (Tablature) الذي كان شائعا في بغداد والمدن العربية قبل انتقاله إلى الأندلس، وهو أسلوب يقوم على اتخاذ أوتار العود خطوطا يوضح عليها مواضع أصابع العازف.

فعلى الرغم من أن التدوين الموسيقي الغربي المعاصر أدق وأبسط، فإن العرب سبقوا الغرب إلى التدوين بقرون عديدة، وكانت الحروف الأبجدية إحدى الأدوات، أما الأرقام فتدل على عدد الدواوين، جاء في كتاب الأغاني: «أن إبراهيم بن المهدي سمع لحنا استرعى انتباهه، فكتب إلى صاحبه إسحاق الموصلي أن يرسله إليه بتفاصيله». وهذا يدل على أنه كان للعرب تدوينهم المنفرد في القرن الثامن الميلادي، بينما كانت أول إشارة للتدوين الغربي بعد القرن الثاني عشر.

إيقاع الخبب

اكتشف العربي في البيئة الصحراوية أن الغناء يبدد وحشة الليل، واكتشفوا في أسفارهم أن الجمال التي هي «سفن الصحراء» تطرب إلى الحداء، وكأن الخلاء والتأمل في النجوم يجعلانهم يربطون بين نظام إيقاعي يحسُّونه من حولهم، وكان لا بد للحداء أن يتألف من إيقاعات وكلمات بسيطة تقترن بالحركة، من هنا، ولد عروض الشعر الذي ينبني على الموسيقى، ومن هنا أيضاً ظهر سحر «الخبب»، فالخبب: مشي الجواد. وهي نوع من أنواع مشية الحصان، وتقوم على ضربتين، يضع فيها الجواد زوج القوائم القطرية على الأرض في وقت واحد، وبعد لحظة من التوقف يقفز على القوائم القطرية الأخرى: «قائمة خلفية يسرى مع قائمة أمامية يمنى، ثم قائمة خلفية يمنى وقائمة أمامية يسرى»، وتسمع فقط صوت ضربتين على الأرض، الأولى عندما تلمس حوافر القائمة الخلفية اليسرى، والقائمة الأمامية اليمنى الأرض، والثانية عندما يلمس الزوج القطري المعاكس الأرض بعد فاصل قصير.

يُعتبر بحر الخبب أشهر الأوزان العربية المستدركة على إيقاعات الشعر العربي وأعذبها، على الرغم من خروجه عليها، وشذوذه عن جميع قوانينها، حيث استقبله الكثير من الشعراء- قدماءَ ومحدثين- بالرضي والقبول، وجذبهم إيقاعه الجميل، فكتبوا عليه أرق القصائد وأجملها.

لبحر الخبب إيقاع راقص، في حركته خفة وسرعة يدل عليها اسمه، الذي أطلق عليه تشبيها له بجري الخيل، وقد أشار أبو الحسن العروضي342هـ إلى عذوبته في السمع، وصحته في الذوق، وأن: «الشعراء قد أكثرت من ركوبِ هذا الوزن». كما ازداد اهتمام المحدثين بهذا البحر حتى أصبح: «من أكثر الأوزان انتشارا في الشعرالجديد»

وفيه يقول المعري: «وقد تأملت عدو الخيل، فوجدت هذا الوزن يشابه التقريب الأعلى والتقريب الأدنى، على حسب عجلة المنشد وتراسله، وهما تقريبان: أحدهما الثعلبية، والآخر الذي يسمى الإرخاء، وكلاهما إذا سمعته أدى إلى سمعك هذا الوزن بعينه، وذلك أن الفرس يضرب بحوافره الأرض ثلاث ضربات متواليات، ثم يثب، فيكون ضرب الأرض موازيا لثلاثة أحرف متحركات، ويكون وثبه موازيا للسكون».

ولا يعلم بالضبط أول من أطلق على هذا الوزن اسم الخبب، ولكن ربما كان ابن رشيق ت: 456هـ أول عروضي معروف سجل هذا الاسم بقوله عن المتدارك: «وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب»، وقد ورد هذا الاسم أيضا لدى معاصره الحصري القيرواني أشهر شعراء الخبب، الذي يشبه إيقاع حوافر الخيل، وغيره من الإيقاعات التي تلائم الأجواء العربية بقوله من ذات القصيدة المشهورة:

ما أجود شعري في خببٍ والشعر قليل جيده

وتفعيلة بحر الخبب تأتي على النحو التالي:

فاعِلُن فاعلن فاعلن فاعلن فاعِلُن فاعلن فاعلن فاعلن

الحركة والإيقاع

ومن الحركة ظهر الإيقاع العربي، ومن ثم ظهر الطرب، والإيقاع والطرب كلمتان عربيتان بجدارة، فكل من الإيقاع والطرب حاستان عربيتان أصيلتان، فالكلام العربي جله قد تعتق في ماء السماع، وتخمر في رحيق مرويات الشفاه حتى عذب سلساله، وتدفقت أسراره، وخصب خياله، وأقر كثير من الباحثين والمفكرين بأن اللغة العربية معرقة في القدم، ومن ثمة فهي لغة موسيقية وشعرية وإيقاعية في المقام الأول، فقد توالت أنهار الإيقاعات والتنغيم والتلوين الصوتي على جسد هذه اللغة، التي تنسكت في صمت الصحراء العربية حتى أحدثها كلمحة الشعاع، وأرهفتها كالتماعة الندي.

والشعر العربي نفسه مشتق من هذه اللغة الإيقاعية الموسقة، فهو يحتقب في طيات تراكيبه، وخفي صوره، جينات السماع الموغلة في ظلالها الرفيفة، وإيحاءاتها الظليلة، وأفيائها التعبيرية المنهلة عليه من كل حدب وصوب، فهي لغة معتقة بسرائر النغم، ممزوجة بنوازع الشجن والنشوة والألم.

مستقبل الفن..
أثر الذكاء الاصطناعي التوليدي و «الويب 3» والإنترنت الغامر

محمد سناجلة*

من المتوقع أن يُحدث الإنترنت المستقبلي ثورة في الطريقة التي نتفاعل بها مع العالم، ولا تقتصر هذه الثورة على الألعاب ووسائل التواصل الاجتماعي فحسب، ولكن لديها القدرة على فتح آفاق جيدة وغير مسبوقة للفنانين، وعشاق الفنون الجميلة في شتى أنحاء العالم.

لقد كان الفنانون دائما في طليعة المبتكرين على مدى التاريخ، وحاليا تزودهم تقنيات جديدة مثل «الميتافيرس» (Metaverse) بقدرات جديدة للتعبير عن أنفسهم، إذ سيمنح الإنترنت المستقبلي للفنانين القدرة على إنشاء أعمال جديدة ومبتكرة، ومشاركة أعمالهم الفنية مع جمهور عالمي واسع النطاق لا تحده حدود، فضلا عن الحصول على مقابل مادي مجزٍ وأكثر إنصافا مقابل جهودهم وإبداعهم.

سنتعمق في هذه المقالة بشكل أكثر فيما ستعنيه تكنولوجيا الإنترنت المستقبلية للفنانين، وجامعي الأعمال الفنية، ونستكشف إمكانياتها، ونناقش كيف يمكن للفنانين التكيف مع هذا العالم الرقمي الجديد بالكامل.

* كاتب وروائي أردني

الفن وتقنيات الـ «ويب 3» (Web3)

مع تعمقنا في العصر الرقمي، أصبحت لوحة الإبداع افتراضية بشكل متزايد، ولم يعد الفنانون مقتصرين على الأدوات والمساحات التقليدية لحرفتهم، بل أصبحوا يستكشفون ويتبنون تقنيات جديدة تعيد رسم حدودهم الإبداعية من جديد، وفتح آفاق لم تكن موجودة في السابق، وفي طليعة هذه الحركة الطليعية توجد تقنيات الـ«ويب3» (Web3)، وهي مجموعة من الأنظمة اللامركزية القائمة على تقنية «سلاسل الكتل» (blockchain)، التي تَعِد بإعادة تشكيل ملامح الإبداع الفني، والملكية الفكرية، والاستهلاك، وقبل التعمق أكثر، دعونا نتعرف على هذه المصطلحات بشكل أوسع.

ما هو الـ(Web3)

في بدايات ظهور الإنترنت، كان الإنترنت ثابتا بشكل كبير، ولا يسمح بكثير من التفاعل، حيث كان الدارج هو تجارب الويب للقراءة فقط، إذ يمكن للمتصفحين قراءة ما ينشر على الشبكة دون تدخل أو تفاعل من قبلهم، أي «ويب» للقراءة فقط، إذ يمكن للمستخدمين النهائيين فقط قراءة المحتوى الذي نشرته الشركات التي قامت بشراء وصيانة البنية التحتية التي استضافت صفحات الويب الثابتة.

مع ظهور تقنيات الـ«ويب2» (Web 2.0)، ظهرت المدونات، ومنصات وسائل التواصل الاجتماعي، وأصبحت التطبيقات أكثر تفاعلية، حيث صار بإمكان المستخدم إنشاء المحتوى الخاص به، ونشره، أو تبادل الخدمات مع الآخرين، ومع ذلك، تخضع جميع هذه التفاعلات للتحكم بواسطة سلطات مركزية تابعة لجهات خارجية، تستفيد تجاريا من تبادل الخدمات (فيسبوك وغوغل) على سبيل المثال لا الحصر، وهذه السلطات قد تمتلك أيضا الأصول الرقمية التي ينشئها المستخدمون النهائيون، وتتحكم تلك في هذه الأصول.

في «الويب3»، ويسمى أيضا باسم «الويب اللامركزي»، لا توجد سلطات مركزية تابعة لجهات خارجية تسيطر على ما ينشر ويعرض على الشبكة، وهو ما يسمح بتفاعل غير محدود بين المستخدمين، ويتيح لهم إنشاء مشاريعهم الخاصة دون أدنى سيطرة لجهة ثالثة، إذ يتحكم المستخدمون النهائيون في البيانات، ويحددون الأسعار، ويساهمون بشكل مباشر في التطوير التقني، ويكون لهم رأي أكثر أهمية باتجاه المشروع، وتحتوي التقنيات على آليات تنظم تلقائيا كيفية تفاعل المستخدمين مع بعضهم، لذلك، ليست هناك حاجة لكيان مركزي يتحكم بهذه التفاعلات.

ومن أهم التقنيات المستخدمة في «الويب3»، تقنية «البلوك شين- سلسلة الكتل»، (blockchain)، وهي سجلات حسابات لامركزية، وموزعة، تخزن سجلات المعاملات أو البيانات عبر شبكة من العُقَد.

أرشيفية

أرشيفية

ويمكن توسعة نطاق تطبيقات تقنية سلسلة الكُتَل (blockchain) من خلال استخدام الرموز المميزة، واستخدام هذه الرموز يعني تمثيل الأصول الحقيقية، أو الرقمية، كرموز مميزة رقمية على سلسلة كُتَل.

هذه الرموز المميزة، هي تمثيلات مشفرة خاصة بالملكية، أو حقوق الوصول، أو أشكال أخرى من القيمة، على سبيل المثال: يمكنك تمثيل الأصول المادية والأصول الرقمية مثل: العقارات والأسهم والسلع واللوحات الفنية والموسيقى، وحتى العناصر داخل اللعبة، ويمثل كل رمز مميز جزءا محددا أو وحدة كاملة من الأصل الأساسي، ما يجعله قابلا للتداول بسهولة، وتوجد أنواع مختلفة من الرموز المميزة في العالم الافتراضي، مثل الرموز المميزة غير القابلة للاستبدال (NFTs)، التي تمثل أصولا فريدة غير قابلة للتقسيم، ولا تسمح بالملكية الجزئية.

وعودة إلى موضوعنا، وهو العلاقة بين الفن وتقنيات «الويب 3»، سنقدم لكم فيما يلي ثلاث من أكبر الطرق التي ستُمكن بها تقنيات (web3) الفنانين من استعادة السيطرة على فنهم، بما في ذلك كيفية الحصول على حقوقهم المالية كاملة:

1- باستخدام الـ(NFTs)، والتنفيذ التلقائي للعقود الذكية، يمكن للفنانين الحصول على جزء من البيع في كل مرة يتم فيها بيع أعمالهم، أو إعادة بيعها بين هواة جمع اللوحات والقطع الفنية عبر العالم، وهذا يعني حصولهم على كامل حقوق الملكية الفكرية لأعمالهم الفنية بشكل مستمر، دون تدخل طرف ثالث.

2- باستخدام سجلات الـ«بلوك شين» (blockchain)، سيستطيع الفنانون وهواة جمع اللوحات الفنية، معرفة مصدر كل قطعة فنية، ومن يملكها منذ بيعها في البداية، وحتى آخر مالك لها.

3- سيخلق الفن الرقمي فئة جديدة من «الأصول» (اللوحات والأعمال الفنية الرقمية الجديدة المبتكرة)، التي ستكون مناسبة بشكل أفضل للأشخاص الذين يعيشون في العالم الرقمي، تماما كما يفعلون في العالم المادي.

تسخير ثورة الذكاء الاصطناعي التوليدي في الفن

من بين القوى التحويلية والثورية في عالم الفن، برز الذكاء الاصطناعي التوليدي كأداة ذات إمكانيات غير عادية، عند تقاطع التكنولوجيا والإبداع، تعمل خوارزميات الذكاء الاصطناعي التوليدية كمعاونين افتراضيين للمبدعين، حيث تساعد الفنانين في إنشاء أعمال فنية ذات قيمة جمالية فريدة.

في هذه العملية، يصمم الفنانون خوارزميات أو قواعد يتبعها الذكاء الاصطناعي لإنشاء قطع فنية غير موجودة من قبل، مما يؤدي إلى مزيج مثير من الإبداع البشري والإبداع الآلي، وغالبا ما يمتلك العمل الفني الناتج -الذي لا يمكن التنبؤ به بسبب طبيعة الخوارزميات- ديناميكية وتعقيدا وحجما فريدا لا يمكن تحقيقه باليد البشرية وحدها.

يمكن أن تؤدي هذه العملية المبتكرة إلى مجموعة لا حصر لها من اللوحات والقطع الفنية؛ كل واحدة تمتلك هوية فريدة من خلال نشأتها الخوارزمية، ومن خلال ربط فن الذكاء الاصطناعي التوليدي بالبنية التحتية لـ(Web3)، يمكن للفنانين إصدار كل لوحة من هذه اللوحات الفريدة على شكل (NFTs)، مما يؤكد أصالتها الرقمية وتفردها، وهذا لا يعيد تعريف مفهوم الأصالة في الفن فحسب، بل يفتح أيضا طرقا جديدة ومثيرة للفنانين لتحقيق الدخل المادي المجزي من إبداعاتهم في المجال الرقمي، وبالتالي، فإن دمج الذكاء الاصطناعي التوليدي مع التقنيات المزدهرة مثل الـ(NFTs)، والـ(blockchain)، والعقود الذكية، يشكل حدودا جديدة نابضة بالحياة في مشهد الفن الرقمي القادم.

يأتي أحد أبرز الأمثلة من منصة «آرت بلوكس» (Art Blocks)، وهي منصة مكرسة لعرض الأعمال الفنية التي يُستخدم الذكاء الاصطناعي التوليدي في إنتاجها، بحيث توحد بين الفنانين وعشاق وجامعي الأعمال الفنية باستخدام تقنية الـ(blockchain) لخدمة الفن والفنانين، وتمكينهم من عرض أعمال ولوحات فنية رائدة وفريدة من نوعها، تجمع ما بين الذكاء البشري والاصطناعي في مكان افتراضي واحد، وقد حققت المنصة بالفعل ما يزيد عن مليار دولار من المبيعات الأولية والثانوية حتى الآن.

ثورة في المعارض الفنية بطلها «الميتافيرس»

بدلا من المعارض الفنية التقليدية المحصورة ببعدي الزمان والمكان، أصبحت لدينا معارض فنية افتراضية غامرة في «الميتافيرس»، حيث يمكن للفنانين عرض أعمالهم على جمهور عالمي دون قيود المساحة المادية (الزمان والمكان)، وتتخذ معارض «الميتافيرس» أشكالا عديدة، بدءًا من بيئات الواقع الافتراضي، وحتى مواقع الويب البسيطة ثنائية الأبعاد، وصولا للتجارب الغامرة باستخدام التقنيات ثلاثية الأبعاد، حيث تقدم «الميتافيرس» تجارب غامرة وتفاعلية وغير مسبوقة للزوار، ويمكن للمشاهدين استكشاف مساحة المعرض الافتراضي، والتفاعل مع العمل الفني، وحتى حضور الأحداث والافتتاحات، وهذا يجعل تجربة زيارة معرض «الميتافيرس» أكثر جاذبية وإثارة مقارنة بالمعارض التقليدية.

أرشيفية

وفي البعد الأكثر تطورا، تفتح بعض أسواق الـ(NFTs) مثل معرض «سوبر ريرز» (SuperRare)، معارض فنية فعلية، حيث يمكن مشاهدة اللوحات كما لو أنها حاضرة في إطارات على الحائط، صحيح أن هذه النوعية من المعارض لا تزال تجريبية، لكنها توضح كيف يمكن أن يتقاطع الميتافيرس مع تجارب العالم الحقيقي.

ومع استمرار تطور تطور تقنية «الميتافيرس»، من المحتمل أن نشهد ظهور معارض أكثر ابتكارا، مما يوفر إمكانيات جديدة ومثيرة للفنانين، ومحبي الفن على حد سواء.

سوثبي تدخل عالم مزادات الـ(NFT)

تعتبر دار «سوثبي» (Sotheby's)، -إحدى دور المزادات الرائدة في العالم-، في طليعة المؤسسات التي تستخدم تقنية الـ(NFTs)، وقد استضافت المنظمة بالفعل العديد من مزادات (NFT) رفيعة المستوى.

وتتميز هذه المزادات بمجموعات منسقة من (NFTs) لفنانين وموسيقيين بارزين، وشخصيات ثقافية أخرى، ودخلت «سوثبي» بشراكة مع العديد من أسواق ومنصات (NFT) لاستضافة هذه المزادات.

يمكن أن تشمل المعروضات في هذه المزادات اللوحات التشكيلية الرقمية، والموسيقى، والمقتنيات الفنية، وأشكال أخرى من الوسائط الرقمية، وتتضمن عملية المزاد عادة معرض ما قبل البيع، حيث يمكن للمشترين المحتملين عرض وفحص المعروضات، لتليها فترة تقديم العطاءات، إذ يمكن للمشترين تقديم عطاءات على القطع الفنية التي يرغبون بشرائها، ويتوج المزاد ببيع القطع لمن يدفع السعر الأعلى.

ويُنظر إلى مشاركة «سوثبي» في سوق الـ(NFT) على أنها علامة بارزة في هذا الطريق الجديد، إذ إن حقيقة أن إحدى دور المزادات المرموقة في العالم تعرض الآن الـ(NFTs) للبيع، هي شهادة على الشرعية والقيمة المتزايدة لهذا الشكل الجديد من الأصول الرقمية.

المراجع

https://www.forbes.com/sites/bernard-marr/2023/07/28/the-future-of-art-generative-ai-web3-and-the-immersive-internet/?sh=2083ccf71357

https://www.nytimes.com/interactive/2022/03/18/technology/web3-definition-internet.html

https://www.nytimes.com/interactive/2022/03/18/technology/nft-guide.html

أرشيفية

أرشيفية

الـ«إيستاتيك»..
جماليات القبح في المسرح

علي ماجد شبو*

لـو تفحصنـا التماثيـل الإغريقيـة والرومانيـة، لتكشّـفت لنـا العلامـات الأولـى للجمـال بصورتـه الكاملـة، مـن حيـث الدقة،والإناقـة، والنسـب الهندسـية التي تقـاس بهـا أعضـاء الجسـم الإنسـاني، وأخيـرا المتعـة التـي تنبثـق عـن هـذا الجمـال عبـر عـين المشـاهد.

انتقلـت هـذه المعاييـر الجماليـة مـن فـن النحـت، ومـن هـذه التماثيـل العظيمـة، إلـى المسـرح، فنجـد في المسـرح الإغريقـي نحتـا للشـخصيات الدراميـة في النـص المسـرحي، شـديد الدقـة مـن النواحـي النفسـية والعاطفيـة والاجتماعيـة والروحيـة، ولكـن الوظائـف الديناميكيـة للمسـرح لا تسـمح بالتوقـف عنـد هـذا النحـت المتكامـل والجميـل للشـخصيات الدراميـة، لذلـك، كان يجـب أن توضـع هـذه الشـخصيات ضمـن البيئـات التـي تضمـن لهـا السـير المنطقـي والعقلانـي في أحـداث المسـرحية، أي في إطـار «إيسـتاتيكي» جمالـي، و«ديالكتيكـي» ضمـن معاييـر المخيـال الجمعـي للمجتمـع، وللذائقـة العامـة السـائدة آنـذاك.

إن هـذه الأسـس الجماليـة ظلـت سـائدة ومهيمنـة علـى المسـرح علـى امتـداد قـرون طويلـة، وعبـر تيـارات فنيـة وأدبيـة مختلفـة، ولـم يهتـز وجودهـا إلـى حـين ظهـور كوميديـا «ديللارتـي» (Commedia dell›arte) وشـخصياتها الكاريكاتوريـة المتمـردة الغريبـة، لتدفـع بمعاييـر وأحـكام الجمـال إلـى جهـة تبتعـد عـن الأحـكام والحسـابات الجمعيـة للمفهـوم السـائد للجمـال.

مـا هـي الشـروط التـي تحمـل الذائقـة الجمعيـة للمجتمـع علـى التوافـق، مثـلا، علـى أن منظـر شـلال الميـاه ومـا حولـه مـن زهـور وأشـجار نضـرة هـو منظـر جميـل وممتـع؟.

* مخرج مسرحي عراقي

ربما نجد أجوبة مختلفة لهذا النمط من الإشكاليات عند مختلف التيارات الفلسفية، حيث أن مثل هذه الأحكام الجمالية، أو الأحكام التي تتعلق بالذائقة الفردية أو الجمعية، يجب أن تكون لها سمات مميزة وواضحة وأساسية، كما يذكر الفيلسوف الفرنسي «إيمانويل كانط»، أولها ما يستنتج عنه من عدم الاهتمام، مما يعني أننا نستمتع بشيء ما، لأننا نحكم عليه بالجمال، في الوقت الذي كان يجب الحكم عليه بالجمال لأننا نجده ممتعا، هذه الإشكالية هي جوهر الجمال ونقيضه في الطبيعة عامة، كما هي في الفن بتنوعه، وفي المسرح على وجه الخصوص، حيث لا توجد خاصية موضوعية تجعل من شيء ما جميلا أو عكس ذلك.

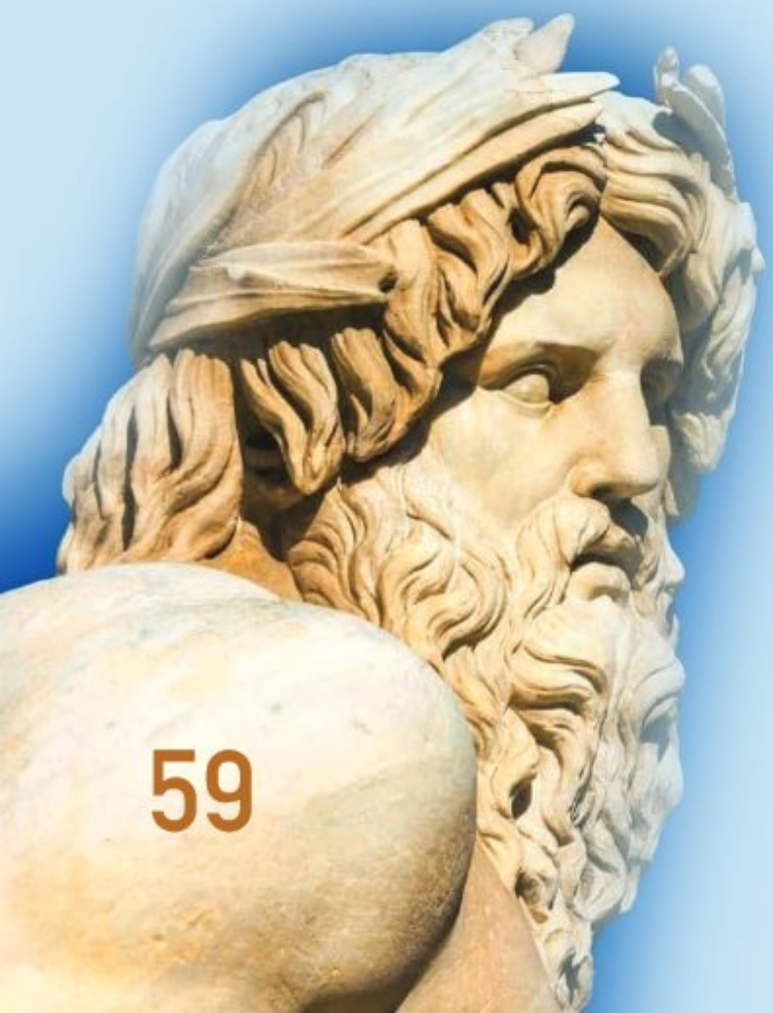
الشمولية والضرورة

مع أن الفكر الفلسفي الجمالي الذي يقوده الفيلسوف «كانط»، يرى أن حالتي الشمولية والضرورة في الحكم على الأشياء بمعايير الجمال، هما في الواقع نتاج من سمات العقل البشري، ويصف ذلك بالفطرة السليمة، فيما يرى المنهج «الفينومينولوجي» (الظاهراتي) للفيلسوف الألماني «أدمون هوسرل»، بأن الجمال يجب أن يكمن في الموضوع، أو في الشيء، لذلك يجب ان ينسب الجمال إلى الموضوع وما يتعلق به من أنشطة ووظائف وسلوكيات، هاتان نظرتان، أو هذان تفسيران لمفهوم الجمال، يتعارضان ظاهريا على الأقل، ضمن ديناميكية الفكر الفلسفي، ولكنهما يلتقيان في الفن بتنوعه، وخاصة بالمسرح الذي تنشغل به هذه المقالة.

إن منهجية علم الجمال تندرج ضمن مجالات الفلسفة، التي في جوهرها البحث بطبيعة وأسس الجمال والمخيال، والركائز التي تستقيم عليها المعايير، والقيم، والأحكام التي تشكل الفن بتنوعه، والذائقة المنتجة للمتعة، فالفلسفة تتفحص القيم الجمالية التي غالبا ما يتم التعبير عنها من خلال أحكام الذائقة، وتستكشف المفاهيم والمعايير المستخدمة لتفسير وتقييم الأشكال المختلفة للفن والجمال، والمنهجية الجمالية تشتمل على مواضيع متعددة، ومختلفة، مثل: الجمال بصورته المطلقة بسموها، والجمال النابع من الإحساس والتعبير، ومن العواطف، والجمال المنبثق عن الفرح والسعادة والسرور، كما هو الحال مع الجمال الشفيف النابع من الشجن، والجمال المتشكل عبر الإدراك الحسي، والجمال الذي يفيضه التشكيل بأنواعه، والتمثيل، والخيال، والإبداع وفق أحكام الذائقة الجمعية وحركة الزمان.

لذلك، فمن الطبيعي أن تتقاطع جماليات الفن مع فلسفة الفن، إنما ما نشهده مثلا، من انغماس المسرح الطليعي، والحديث في كلتا الحالتين، وفي ذات الوقت، يستوجب التأكيد بأن جماليات الفن وفلسفة الفن يشكلان حالتين متميزتين، فالفلسفة الجمالية تتعامل مع الأشياء بتمييز وانحياز، أي مع نوع معين ومحدد من القيمة، في حين أن الفن على إختلاف أنواعه، ليس سوى حالة خاصة من مجموع القيم يطبق عليها الشرط الجمالي، إضافة إلى أن فلسفة الفن تبدأ بطرح أسئلة ذات أعماق وشروط مختلفة، لكنها لا تتداخل الّا جزئيا فقط مع الشرط الجمالي، أما التفكير والبحث المنهجي، الفني والجمالي في المسرح على سبيل المثال، فإنه يكسبه الآليات والأدوات اللازمة لترسيخ العلاقة بين الجماليات وفلسفة الفن، واستنباط سمات جمالية تمييزية خاصة به، تربط بين المعنى الدرامي من جانب، والفعل والمشهدية الجمالية من جانب آخر.

ولكن عند الحديث عن الجمال والأحكام الخاصة به، يبرز السؤال المتعلق بكيفية استحداث المعايير والأحكام الجمالية والتوافق عليها بشكل جمعي، تشير الدراسات الجمالية إلى معالجة البحوث العقلية ضمن مفاهيم الحدس الناتج عن التجربة الحسية الجمعية، حيث أن كل شيء مثير للاهتمام، وأساسي في مبحث صوغ المفاهيم، أو في الاستسلام لهيمنة الحدس، له مبدأ أساسي يحكمه، وفقا لتفسير «كانط».



مسرحية سالومي/ الأردن

ولكننا نجد بأن هذا المبدأ يؤكد على القصدية في جميع الظواهر، فيما يتعلق بحكمنا على ما هو جميل، أي أن هذا يفترض مسبقا، أن كل شيء نختبره يمكن إخضاعه للقدرة التي نمتلكها كمجتمع أو كأفراد في تقنين معايير وشروط خاصة تتعلق بالحكم على الأشياء، ويتوضح ذلك تماما في حالة الحكم على ما هو جميل، ويعود ذلك ببساطة الى أن الجمال يلفت الانتباه بشكل خاص إلى غرضيته.

الجمال والغرضية

المفارقة التي تستوجب الملاحظة، هي أن الجمال ليس له مفهوم متاح للغرضية، لذلك، لا يمكننا تطبيق مفهوم واحد على الجمال والأخذ به كنموذج نهائي وثابت، عوضا عن ذلك، يلزمنا الجمال بالبحث وتجميع أو ربط المفاهيم المتنوعة للتوافق مع التغييرات الزمنية التي تلحق بالذائقة، وتجدر الإشارة هنا، إلى التأكيد بأن الجمال ليس بتجربة

غريبة، ومقلقة، ومعادية للطبيعة والإنسان، بل على العكس، إنه مصدر لا ينضب للمتعة الإنسانية.

ولكن ما هو الجمال (Aesthetic)، وما الذي يعنيه؟ بغض النظر عما توفره التيارات الفلسفية المختلفة من أجوبة صادمة، ومستحثه للتعمق والتفكير بمفهوم الجمال، غير أني أميل إلى صوغ مفهوم الجمال، لأغراض هذه المقالة، باعتباره:

«حاجة إنسانية مفجرة ومحفزة للخيال والإبداع، تنتج وفق معايير وشروط وضرورات الذائقة (الجمعية أو الفردية)، بخضوع تام إلى حركتي الزمان وديناميه المجتمع، فهذه الشروط والمعايير قابلة للتمدد وللتغيير، والجمال هنا، هو العربة أو الآلية التي يتنقل فيها الإبداع من المخيلة إلى الواقع الحسي».

لذلك، فإن الجمال يتركز في ثلاثة مواقع أساسية: أولها الطبيعة وما تحمله من اختلافات في الجمال ونقيضه، يلي ذلك المخيال الإنساني الذي لا تحده آفاق، أي الإبداع والفن بعمومه، والمسرح بشكل خاص، وأخيرا الفلسفة والفكر المتجدد، وللجمال تيارات متنوعة، تطورت عبر العصور من خلال تجارب الفنون، والبحث الفلسفي، والتغيرات الزمنية التي تطرأ على الذائقة الجمعية، من بينها تيار مثل السلوكية أو الكيفية (Mannerism)، الذي تميز بالبحث عن الأناقة، ودقة التعبير، وتيار «الباروك»، وتيار الكلاسيكية، وتيار «الروكوكو»، وتيار الكلاسيكية الجديدة التي أحيت مبادئ الكلاسيكية كرد فعل على هزالة «الروكوكو»، ثم يلي ذلك تيار الرومانسية، وتيار الواقعية، وتيار الطبيعية التي تدفع الواقعية إلى أقصى حدودها، وتيار الرمزية التي تستخدم الصور والرموز للتعبير عن الحالة المزاجية، والأحلام وأسرار النفس البشرية.

تلى تلك المراحل ظهور تيارات فنية وفكرية حديثة منفصلة عما سبقها، ويتضح ذلك بجلاء في المسرح، مع تأثيرات كبيرة لتلك التيارات في الفنون التشكيلية والشعر والرواية، مثل تيار مسرح القسوة لـ«أنتونين آرتو»، والتيار «الدادائي» الذي ولد من رحم العنف والقسوة التي تميزت بها الحرب العالمية الأولى، ثم التيار «السوريالي» لـ«أندريه برتون» الذي تطور عن «الدادائية»، وعقب ذلك تيارات سميت بمسرح العبث والوجودي لـ«جان بول سارتر» و«البير كامو»، والذي تزامن مع التيار «البريختي» لـ«برتولت بريخت»، ثم المسرح الطليعي لـ«صموئيل بيكيت» و«أونيسكو»، ثم جاء عدد من

مسرحية العنكبوت/ الإمارات

التيارات المستحدثة من مبادئ وجماليات المسرح الطليعي التي امتدت إلى يومنا هذا.

الجمال والمسرح

هذه التيارات تعاملت مع تجارب جمالية مستحدثة، تتكامل أحيانا، أو تعادي ما هو سائد من جمالياتها وأحكامها وحساباتها، حيث إن هذه التيارات شكلت حالة ربما فريدة في تاريخ الفن، من حيث قوة وشدة الرفض، والتمرد الكامن ضد ما سبق من تيارات، هذا التمرد الغاضب أبتداه في المسرح الحديث وقاده «أنتونين آرتو» الذي ابتعد تماما عن المعايير والأحكام الجمالية المتوافق عليها في الإجماع الاجتماعي، وحاول أن يستنبط جماليات أخرى، ولعلها من نوع خاص، جماليات تنحدر من أسفل السلم الـ«إيستتيكي»، ويمكن تسميتها بالجمال الصادر أو المشع عن القبح والقسوة والضجيج، أو ببساطة: إنه جمال القبح.

وهنا تجدر الإشارة إلى أهمية أن نتفهم بأن التمرد والرفض هنا لم يوجها فقط ضد التيارات الفنية التي سبقته، بل كان بمثابة حركة احتجاجية ضد الأخلاقيات والبروتوكول اللغوي، والصيغ الأرستوقراطية والبرجوازية النبيلة التي كانت سائدة في المجتمع الفرنسي آنذاك، أي تمرد ضد ما يمكن وصفه الآن بالـ«بارتايد» الاجتماعي.

هذا التمرد والرفض الذي انسحب على المسرح، جعل «آرتو» يستغني في مرحلة من مراحل حياته، وإلى حد

كبير، عن مهام المؤلف المسرحي، ويستعيض عنها بالرؤيا الإخراجية للعمل المسرحي، وبهذا، فقد سعى «آرتو» إلى إزالة المسافة الجمالية التقليدية بين المسرح والجمهور، مما جعل الأخير، أي الجمهور، على اتصال مباشر مع مخاطرالحياة اليومية، من خلال تحويل المسرح إلى مكان يكون فيه المتفرج مكشوفا على العنف والقسوة والصراخ، والبذاءة، بدلا من الحماية التي كانت توفرها له المسافة الجمالية، وبهذا يكون «آرتو» قد مارس رفضه، وغضبه، وصراخه، وتمرده بصورة قاسية وعنيفة، ليس فقط على خشبة المسرح، بل وعلى الجمهور أيضا، بجماليات مناقضة للجمال بصورته المتوارثة، واستعاض عنها بجمال القبح.

لعل الأسلوب الذي اتبعه «آرتو» كان بمثابة النبع الذي يضمن له -كمخرج مسرحي- العناصر والمكونات الجمالية التي تنبثق عن الغضب والعنف والقسوة، جماليات تشع من القبح الذي صار امتدادا للتمرد الاجتماعي والفني، أي تمرد ورفض ما هو موجود، وما هو سائد من جماليات تتوافق والطبقات الأرستوقراطية والبورجوازية النبيلة، هذا النمط من ال،«إيستتيك» لايزال قائما في بعض الاعمال، وبعض المسارح، وربما يستمر إلى سنوات أو عقود قادمة، طالما كان هناك إدراك واع وعميق وعصري للمشاكل الاجتماعية المستعصية، وطالما كان في الصدور غضب عارم وثورة مكبوتة، وطالما كان هناك رفض للأحكام والحسابات الجمالية للمخيلة الجمعية التي يتبناها الأفراد والمجتمع، وطالما كانت هناك إرادة ورغبة في التميز عن الطبقات الأخرى في المجتمع، حيث أن كل ذلك يشكل تمردا أخلاقيا، وهذا بدوره يكون الشروط الأساسية لتشكيل الجمال المنبثق عن القبح.

التحليل الجمالي المعرفي

إن أي مشهد مسرحي يستدعي، -وعلى عجالة-، النظر في التحليل الجمالي والمعرفي (épistémique) لمجمل مكونات الصورة المسرحية، ثم تفكيك هذه المكونات ومقارنتها بشكل منفرد مع المعايير والحسابات والأحكام الاجتماعية التي تشكل الذاكرة الجمعية لمفهوم الجمال.

في حال تطابق التحليل المعرفي مع تلك المعايير الاجتماعية، فإن الصيغ الجمالية ستكون بالمستوى الذي يطمح أو يستجيب له المخيال الجماعي، أما إذا أتت النتائج مناقضة للمعايير الاجتماعية، فإن ذلك سينتج ما هو معاكس للجمال، وما يناقض الجمال قد يكون ما هو قليل

مسرحية الرويج/ تونس

الجمال، أو بعبارة أوضح هو الجمال الذي يبرزه القبح، وفي المسرح، فإن القبح يكون حالة جمالية شاذة تنتج عن:

أولا: إسقاط المكونات الجمالية من المشهدية المسرحية، والتي تتطابق والمعايير المعرفية للمخيال الجمعي الاجتماعي السائد.

ثانيا: كما تنتج عن القسوة والعنف، والصراخ، والموسيقى الصاخبة المستفزة، وضعف أو قلة الإضاءة، أي العمل المسرحي الذي يدور معظمه في العتمة، مهما كان تبرير ذلك.

ثالثا: وعن الالتواءات الجسدية التي تعبر عن الآلام الفيزيائية والمادية القاسية، التي يقوم بها الممثل، والتي تخرج عن السياق الطبيعي للحركة الجسدية البشرية.

رابعا: إقحام الرقص التعبيري والبهرجة الشديدة في المكونات المشهدية، وتغييب المعنى المسرحي.

خامسا: إرغام خشبة المسرح على قبول وتبني مسرحة ما هو غير مسرحي، وما هو غير قابل للمسرحة، أي إسقاط السلالة الجمالية للمشهدية المسرحية، وتشويه المعنى، ويدخل في هذا التصنيف ما سبق ذكره من الصراخ العالي، وأنماط من الموسيقى المنفرة للذائقة العامة للجمهور، والتناقض المنفر للألوان سواء في الإضاءة، أو في الملابس، أو في الديكور.

ومن المهم الإشارة إلى أن القبح الجمالي، أو جمال القبح في مكونات المشهد المسرحي له نوعان:

الأول هو القبح المدجَّن، الذي يمكن أن ينتج عنه مكونات جمالية تهادن المخيال الجماعي الاجتماعي لوصف الجمال، وينتج عن تمرد واع وإدراك عميق لنبضات العصر، والرغبة الصادقة في جعل المسرح فاعلا نشطا في التغييرات الإيجابية للمجتمع.

والثاني هو القبح الجمالي المجّاني، الذي يقع -نتيجة تمرد كبير، ولكن من غير وعي وإدراك عميق- في المحظور المعرفي والجمالي والأخلاقي للمخيال الاجتماعي، لذلك سيواجه مقاومة الجمهور لهذا النوع من التمرد المسرحي، والرفض التام، وربما العزوف عن المسرح.

الذائقة الجمعية

إن الجمال والقبح هما وجهان لعملة واحدة، خزانتها الأساسية تتكون من تراكم معايير الذائقة الجمعية، فالجمال بسموه المطلق، يرى القبح كإجراء تصحيحي ضروري يحفز على التقدير الأعمق لما هو جميل وممتع في الطبيعة، وفي الأشياء عامة، إلا أن الجمال ببهجته ومتعته بالنسبة للقبح الكامل ببشاعته، فهو كالفكر الفلسفي التنويري بالمقارنة مع الفكر الاحتكاري الفاشي، الذي ينكر وجود أو حضور كل ما عداه.

من المفيد أيضا التساؤل: كيف يكون انعكاس مكونات الجمال منفردة أو مجتمعة على جمهور من مئة شخص مثلا، إذا كان العمل المسرحي يحمل بالفعل أساليب جمالية ضمن المعايير الجمعية للمجتمع، ووفق شروط ذائقته؟

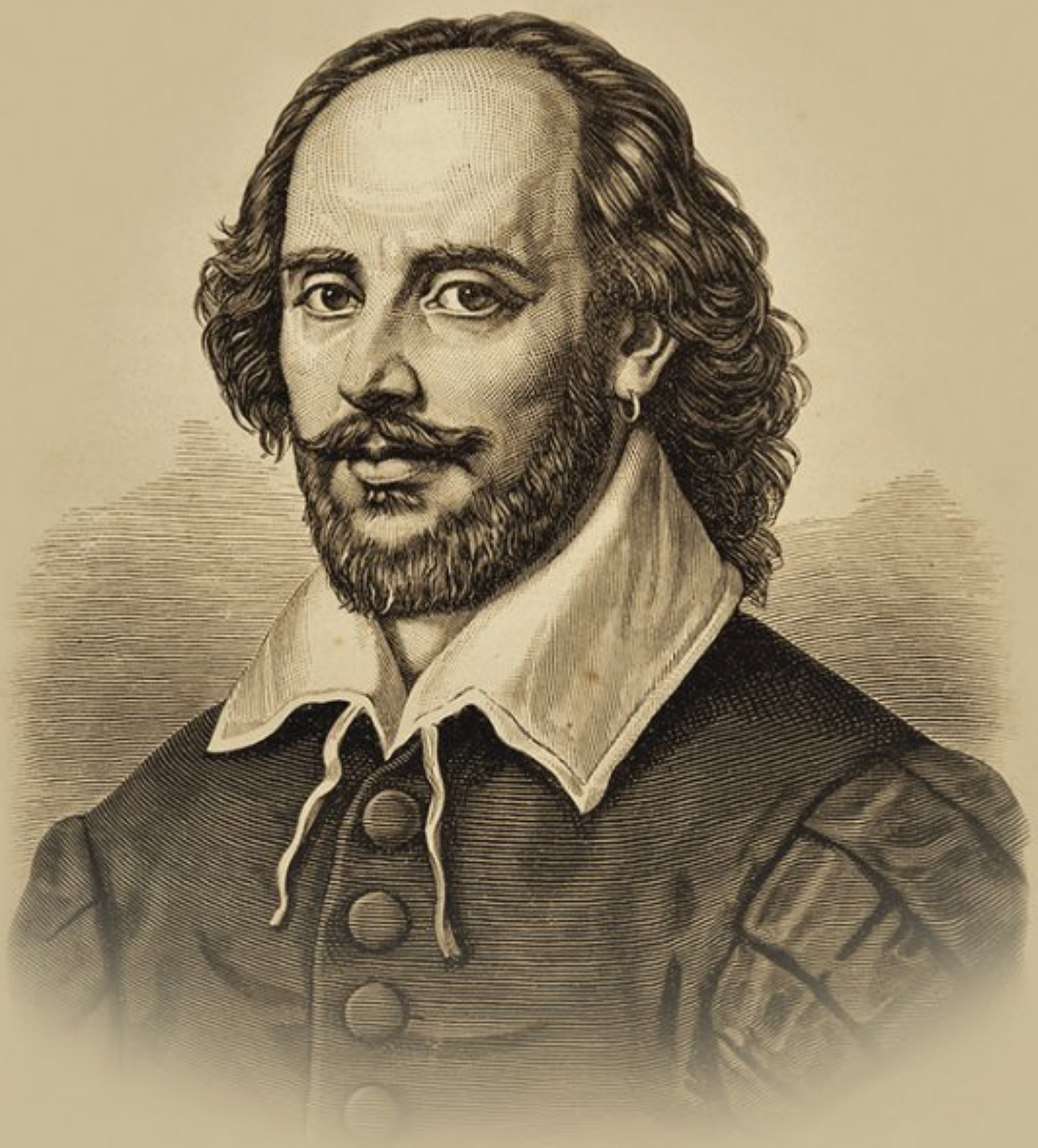
أعتقد أنه من الصعب جدا القطع بهذا الموضوع، ومع ذلك، سأجازف بالقول أن الجمهور بمجموعه سيتحسس ويتمتع بالمكونات الجامعة لجماليات العمل المسرحي، مع أن هذا التعميم لا يمكن أن ينطبق على جميع أفراد الجمهور، بسبب وجود فوارق فردية في المعايير، والذائقة، مما يضيق المجال في استقبال الجمال كمعايير، وتصورات وذائقة مجتمعة موحدة، والأمر قد يزداد سوءا إذا تفحصنا الجمهور كأفراد، فقد نجد من يتحسس بالاغتراب الجمالي الذي ينكر عليه المتعة في العمل المسرحي.

الآن، هل يمكن اعتبار كل ما يصدر من غضب، ورفض، وتمرد، وصراخ، بجماليات منبثقة عن القبح؟ الجواب سيكون بالنفي بشكل قطعي، لأن الغضب المتولد عن التمرد الواعي وحده، القادر على ذلك، في حين نرى في المسارح العربية تجارب ينقصها الوعي بشكل مثير للتساؤل، كما تغيب عنها الثقافة الأولية، وهي ثقافة أن تفهم لمن تتوجه بعملك المسرحي، أضف إلى ذلك، أن العمل المسرحي ذاته، يُعلب بجماليات لا علاقة لها بالنص، أو الرؤيا الإخراجية (الرؤيا هنا مُشار إليها تجاوزا) مثل الرقص في غير محله، والحركات المسرحية البهلوانية غير المبررة، والموسيقي المنفصلة تماما عن مكونات العمل المسرحي، هذا الغياب، سواء في الوعي، أو في الثقافة، يتحول إلى إشكالية أخلاقية، ثم إلى أن يكون مصدرا حقيقيا للقبح المناقض تماما للجمال في الأعمال المسرحية التي تغلب عليها هذه السمات، في غالبية الدول العربية المنتجة للمسرح.

خاتمة

إن اكتشاف جمال القبح في المسرح، هو شهادة على قوة الفن في التحدي والاستفزاز والإلهام، من خلال تبني ما هو غير تقليدي، ودفع حدود الجمال إلى آفاق بعيدة، فإن المسرح لديه القدرة على تحويل أحكامنا وتصوراتنا عن الجمال إلى فعل مباشر لتحدي الأعراف المجتمعية، يدعونا جمال القبح بجميع أشكاله، إلى التشكيك في تصوراتنا، وتحيزاتنا، وأحكامنا المسبقة، وتعزيزالتعاطف والتفاهم، فمن خلال هذا الاستكشاف، يستمر المسرح في التطور، ويظل قوة حيوية في المشهد الثقافي لدينا.

أخيرا، يجب أن لا ننسى أن المسرح العربي، وريث جماليات المسرح العالمي في جميع صيغه الكلاسيكية أو الحداثية، وقد اتبع كتّاب المسرح في مشرق ومغرب البلدان العربية هذا النموذج العالمي، وأسسوا لصيغ جمالية محلية، سواء في الأعمال الجماهيرية الواسعة، أم في الأعمال الحداثية والتجريبية، إن ظهور أعمال مسرحية في بلدان عديدة، وفي مهرجانات مختلفة، لا ترتقي لأي من هذه الجماليات المذكورة، سمح بتوسيع الهوة بين المسرح والجمهور، هذه الأعمال المسرحية منطلقة في أغلبها من تمرد ورفض محلي، ولكن بثقافة واهية، وبقليل جدا من الإدراك والوعي، أو بانعدامهما، وهما الشرطان الجوهريان لإعادة الجماليات إلى المسرح الذي يطمح إلى التمرد أو يمارسه، السبب الآخر لنزوع الجمهور عن هذا الشكل من المسرح، هو القبح المتكامل على المسرح، والطارد لأية ومضة جمالية، إن التمرد والتجريب حالتان هامتان للغاية في جميع مجالات الإبداع، وخاصة في المسرح، بشرط احترام الجمهور، فالتكريم الوحيد الذي يمكننا تقديمه للجمهور، كما أكد ذلك الكاتب المسرحي «برتولت بريخت»، هو معاملته على أنه في غاية الذكاء.

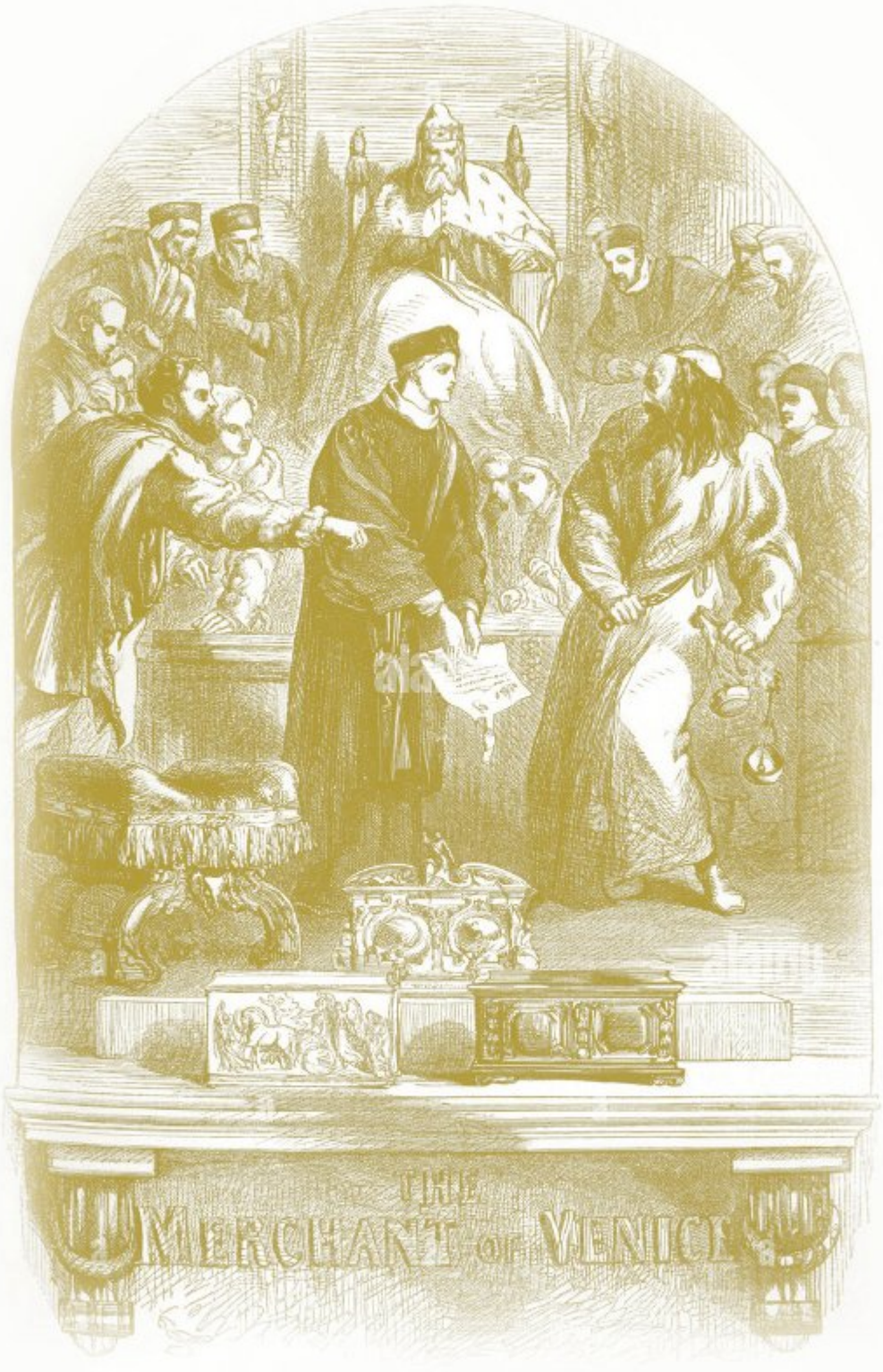


قراءة جديدة في
مسرحية تاجر البندقية

نادرة عمران*

The Merchant of Venice

* ممثلة أردنية


THE
MERCHANT OF VENICE

أرشيفية

إن المسرح موجود منذ آلاف السنين، وبيانه الحتمي هو الصراع بين الخير والشر، وكل مضامينه قائمة على المتناقضات، ولا حاجة لاختراع العجلة، في الوقت الذي تطورت فيه إلى ربوتات، يصنع خلالها مستقبل لحياة لا نعرف إلى أين تسير.

ومنذ (سوفوكليس) و(يوربيدس) و(أرسطو)، بدأت رحلة البناء والهدم في الفضاء الواسع الضيق، من هناك بدأ اللعب الأفقي والعمودي في الشعر والمسرح ليطال الآلهة، والتحمت معه الأسئلة السابقة باللاحقة، كلها لتعطي رحلة الحياة الشقية ثراءً وزخما من نوع خاص، وربما معاني أخرى للحقيقة الثابتة وهي (الموت).

لكن ذلك البناء اليوناني الأصل، لم يكن يونانيا فقط بالقيمة والهدف، لأن أسئلته اجتاحت الأزمنة والأمكنة، والتقطها الكثير من الفلاسفة والمفكرين، صراع غني، وجدل قذف إلى أبعد مدى، وتخطى آلاف السنين، ووصل إلى الكثيرين ومنهم (شكسبير) الذي أعاد أسئلة الصراع إلى صاحبه الإنسان، وغاص أكثر في نفوس بشرية تصرع الحياة، وتصارع من أجلها، ونزع الأقنعة، وكشف دمامل وقباحة صراع الوجود ودمويته بأعمق لغة.

إن (شكسبير) ليس إنجليزيا بالمفهوم الضيق، وغيره كثيرون (يونسيكو)، و(بكيت)، و(البير كامو) الذين شاكسوا الواقع بالواقع، فقادوه أو قادهم إلى دورة التلاشي أو العبث، وبحثهم ذاك كان مسرحيا بامتياز.

أما (برخت)، فقد بلور خروجا آمنا من الفعل للفاعل الآخر (الجمهور)، ليس بهدف اقتطاع حصة له ولألمانيا من المسرح، بل بهدف إحداث صدمات لدى الجمهور أينما كان، صدمات تستثير العقل لا العواطف.

أما (تشيخوف)، فلم تكن شخصياته أفكار أو نتاج الصدفة، إنما كانت حصيلة ملاحظة وراء ملاحظات تخص الناس والحياة كما هي، بل وكما يجب أن تكون، أما شاعريته الإنسانية وتدفقها ليست ذات هوية باردة، ونورسه لم يكن روسيا فقط، وسعد الله ونوس الذي استحضر التراث، ليس بغرض تمجيده، ولكن بدافع صيد ما فيه من حكمة، عساها تدفع الأمل الذي أصبح ظلا.

وحين تناول ألفريد فرج شخصية سليمان الحلبي، الذي تحتفظ فرنسا بجمجمته في متحف الإنسان باعتباره قاتل (الجنرال المحتل كليبر)، حيث كتب فرج مسرحيته ليؤكد أن سليمان الحلبي إنسان ثائر، يمارس حقه الأسمى بدفع الظالم، حتى لو ضحى بنفسه من أجل ذلك، فلم يكن ألفريد فرج يُسوِّغ القتل، بل أراد ترسيخ معنى التضحية في سبيل الوطن.

رسم لمشاهد المسرحية أرشيفية

هذا يأخذني إلى واحدة من درر المسرح المنسية، والتي للأسف أهملت في مسارحنا رغم أهميتها، إنها مسرحية (تاجر البندقية)، وشخصيتها الرئيسية التاجر اليهودي (شايلوك).

هذه المسرحية كتبها (شكسبير) بين الأعوام 1594-1655، أي قبل صدور ما سمي (بقانون اليهود) عام 1753، إذ نص القانون على السماح لليهود بالقدوم والتملك في بريطانيا، حيث كان قبله حظر عليهم بممارسة أي نشاط يمكنهم اقتصاديا، لأنهم كانوا يتعاملون بالرشوة والربا الذي كان محرما في ذلك الوقت من قبل الكنسية، وهذا غير ارتكابهم أضرارا اجتماعية كثيرة، وقد كتب الكثيرون حول المسألة اليهودية وشخصية اليهودي ومنهم (دستويفسكي)، و(كريستوفر مارلو)، و(وليم رومان)، و(ماركس) و(شكسبير) وغيرهم كثير.

وبالعودة إلى (تاجر البندقية)، حيث يقول (شايلوك) لـ(أنطونيو) الذي اضطر للاقتراض منه.

«شايلوك: لطالما نعتني بالكافر، وبالكلب المسعور أما الآن... تطلب مني مالاً، بما ينبغي أن أجيب، أيُمَّلك الكلب مالا؟... أيعقل أن كلبا يقرض ثلاث آلاف دوقي، أم يتعين عليَّ أن أرد عليك بصوت خافت وقلب خاشع، يا مولاي الجميل، وأنت بصقت في وجهي يوم الأربعاء المنصرم، ويوما قبله طردتني وضربتني برجلك، ويوما قبله دعوتني بكلب، فكرما مني، وبحق المكارم، تلك المكارم، سأقرضك مالاً».

أرشيفية

رسم لمشاهد المسرحية

أرشيفية

ولكي ينصف (شكسبير) اليهود، وضع شخصية يهودية طيبة وهي (جيسيكا) ابنة (شايلوك)، وقد كانت رقيقة، ومغرمة بشاب مسيحي هربت من أبيها (شايلوك) لتتزوجه، وبذلك تكسر الانعزال الذي يفرضه اليهود على أنفسهم بالعادة.

«شايلوك لجيسيكا: أغلقي الأبواب بإحكام، وإذا سمعت طبلا أو زمرا، فحذاري أن تذهبي إلى النافذة، وأن تطلي بوجهك إلى الناس، لتري الوجوه المستعارة التي يطوف بها أولئك النصارى البلهاء، أقفلي آذان بيتي، كي لا تصل ضوضاء أولئك المجانين إلى بيتي الأمين».

وهنا أكد (شكسبير) على طبيعة أمثال (شايلوك)، الذين نصبوا أنفسهم «شعب الله المختار»، واعتبروا البقية (الأغيار)، إن هذا التصنيف جعلهم موقع ارتياب وقلق، يجيز لهم تدمير الآخر، أو تسخيره لتبعيتهم، وجعلهم دائما منعزلين وناقمين.

وتنتهي المسرحية بموقف دراماتيكي بديع، يطلب خلاله (شايلوك) اقتطاع رطل من لحم (أنطونيو)، بعد فشله باستعادة قرضه، لكنه يفشل في هذا أيضا، ويخسر ماله، وابنته، وتقع الكارثة في كل حياته.

هذه المسرحية تتضمن تشريحا عميقا لشخصية اليهودي التاريخية، ببعديه الشرير والطيب، لكن الأثر الأكبر كان للوجه القبيح، لأن الوجه الآخر يندرج تحت الطبيعي الذي لا حاجه لفرزه، وأما القبيح فقد طغى لأن أثره ليس شخصيا، بل يمثل سننا، وقوانين، ومصائر بشر، وبلادا، ويكفي أننا ما نزال نعاني من طغيان هذه الشخصية، وسرقة فلسطين، وتاريخها، وكل تبعات ذلك دليل لهذا الوجه البشع الطاغي.

دائما تحارب هذه النصوص بشراسة في الغرب، ويتم التعتيم عليها، ولغاية الآن تنص قوانين لمنع الحديث عن اليهود ولو شفهيا، لا بل وتم نشر مئات الكتب في الغرب لتبرئة (شايلوك) كيهودي، حتى أن بعض الكتب نفت عنه يهوديته.

إن المسرح دائما يحضر قويا وفاعلا، وخصوصا حين تكون المصائب كبيرة، ومن الواضح أن هذا الزمن مصائبه هي الأعظم، ورغم ذلك، ينشغل كثيرون من مستخدمي المسرح حسب تصنيف (أرتو) في أشكال وألوان أغلبها مستورد، ومفبرك لأجندات واضح أو اتضح هدفها، مثل مسرح نسوي، ومسرح رقمي، ومسرح بلا نص، ومسرح للرقص «المجاني غير المفهوم»، وآخر حداثي، وغيره ما بعد حداثي... والقائمة باتت طويلة.

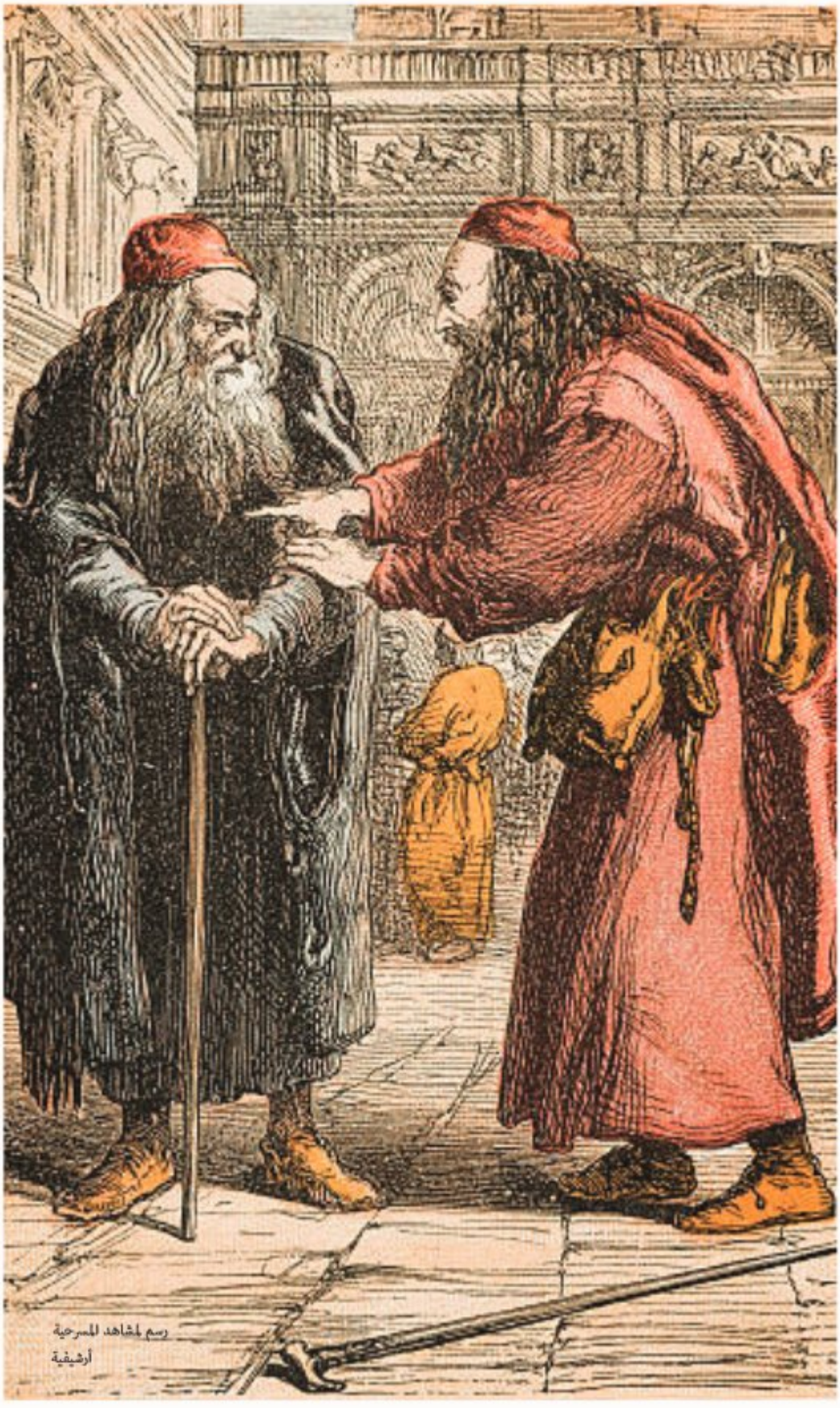
هذا الانشغال بالتصنيفات والعناوين المفبركة، وبالفضاءات العجيبة، أفرغ المسرح من قيمته (المضامين)، وضحى بالجمهور الذي هو الهدف الأساس من المسرح.

سابقا، كان البحث عن مفاهيم وجماليات تساعد أكثر في تحقيق المتعة والاستجابة، لتصل مضامين المسرح إلى جمهوره بشكل أعمق وأقوى، والآن، البعض يستعمل المسرح من أجل أهداف بعيدة كل البعد عن المسرح، وأصبح غريبا عن حياة الناس، وحاجتهم، بعض العروض تستعمل جسرا لمصالح وغايات شخصية، تعطي أصحابها مقاما ومنصات لتستطيح المسرح، والاستخفاف بجمهوره وتضليله وتشويه ذائقته.

هذا جزء يسير من المشهد المسرحي، ليس فقط في العالم العربي، بل وأيضا في العالم، وأعتقد أن ذلك للمعرفة التاريخية بقيمة وخطورة المسرح.

إن الخيال الإنساني دائما خصب، ويضيف بحكم سلامته وثرائه المعرفي ما يسمو بالحياة، حتى في أصعب أوقاتها، وتكون ركيزته الجمال والحب، فلماذا يكبر العفن والادعاء إلى هذا الحد؟! أهو الطاعون الذي تحدث عنه (كامو وارتو)، أم هو الجهل الذي تحدث عنه (سقراط)؟.

يبدو أن قدرنا أن ننتظر ثانية (بروميثيوس) ليسرق المعرفة، ليس من الآلهة، بل من الأحياء... وهم كثر.



رسم لمشاهد المسرحية
أرشيفية

من مسرحية عائد إلى حيفا لغنام غنام

مَسرَحَةُ الرِّوايةِ وجَدَلُ الغايات
«عائد إلى حيفا»... و«المهطوان» نموذجا

مجدولين أبو الرُّب*

من مسرحية المهطوان لصلاح الحوراني

* كاتبة أردنية

«الشخصية التي تستطيع القفز من بين طيات الورق لتقف على الخشبة، أو تلك التي تستطيع التحديق في عين الكاميرا، هي الشخصية المُعافاة فقط، هي شخصية مبنية جيدا، وغير محكومة بمناخ، وبهذا نجحت في الارتسام في مخيلة فنان آخر، من بيئة جمالية أخرى، محلقة خارج حدود حقلها». (الروائي أكرم مسلم).

تقتضي مَسرَحَة الرواية، إعداد أو تكييف النص السردي المقروء (الرواية)، لتحويله إلى نص مسرحي يُؤدَّى على خشبة المسرح، فتنقله من فضائه السردي، إلى فضاءٍ حواريٍّ دراميٍّ، وهي عملية شاقة؛ فالرواية حقل أدبي ذهني، يعتمد تقنيات السرد، بينما المسرح حقل فني يجسَّد حيًّا على المسرح، ويعتمد تقنيات الفعل، وعلى الرغم من وجود جوانب يلتقي فيها الجنسان (الرواية والمسرح)، إلا أن الخطاب الروائي في أساسه محصور باللغة بوصفها أداة تواصل، بينما لا يعتمد الخطاب في المسرح على الكلمات فقط، بل وأيضا على عناصر أخرى مختلفة: إيمائية وجسدية وغيرها.

ومن جانب آخر، فإن مَسرَحَة الرواية تتطلب من المُعِدِّ أو المُكيِّف أن يفهم الرواية وأبعادها ورؤيتها، وفي الوقت نفسه تحتاج إلى معرفة عميقة بفن المسرح وخصائصه واشتراطاته الأدبية والتقنية، وتتطلب وجود مُخرِج يمتلك أدوات التجريب المسرحي، ويحقق قيمة مضافة لكلٍّ من المسرح والرواية، بحيث تعكس جهوده الإبداعية مدى قدرة العرض على استيعاب فن الرواية، وتوظيفه مع مختلف الفنون البصرية؛ لإنتاج حالة إبداعية جديدة.

ومَسرَحة الرواية ليست موضوعا جديدا، فاستلهام المسرح للأعمال الروائية، أو الأساطير والملاحم، يضرب بجذوره في التاريخ المسرحي منذ المسرح الإغريقي القديم، أمّا على المستوى العربي المُعاصر، فقد شهد القرن الماضي، والعقود الثلاثة الأولى من القرن الحالي عددا يصعب حصره من الأعمال المسرحية القائمة على مسرَحَة الرواية، ولم يكن المسرح الأردني بمعزل عن هذا المضمار، فأخذ مخرجون أردنيون نصوصا سردية وقاموا بتكييفها إلى المسرح.

فما الأسباب التي دفعت بمُعدّي النصوص المسرحية والمخرجين لتكبد هذا العناء، وخوض هذا التحدي في محاولة قد يحكم عليها بالنقص، وربما الفشل في حال كانت نتائجها تشويه العمل الروائي الأصلي، أو عدم استيعاب رؤية كاتب الرواية ومقاصده؟.

مَسرَحَة الرواية.. لماذا؟

ثمة أسباب ودوافع عديدة حفزت المسرحيين لمَسرَحة الروايات، منها:

أولا: مشكلة شُحِّ النصوص المسرحية، وقلة عدد الكتاب المتخصصين بالمسرح، وهي مشكلة تحتل الصفوف المتقدمة بين مشكلات تواجه مخرجي المسرح، وبخاصة المخرج الذي يمتلك مشروعا فكريا، ورسالة جادة، وهذا النوع من المخرجين لجأوا إلى مسرحة أعمال روائية تتوءام مع رسالتهم في الفن، ورؤيتهم، وفي بحثهم، كان العمل الروائي الذي ينشدون يتَّسم بمشهدية عالية وثرية، يغريهم بتكييفه في هيئة نص مسرحي.

وثانيا: ظهور مهرجانات المسرح التجريبي، وفتح آفاق التجريب المسرحي، فالتجريب قد يكون في النص المسرحي، أو الأداء، أو في تكاملية عناصر النص المسرحي، ومَسرَحَة الرواية قد تشمل هذه الجوانب كلها، لكن الأهم، أن مَسرَحة الرواية تغذي نزعة التجريب في المسرح، بسعيها المستمر للبحث عن مواطن بكر لتجاوز ما استقرَّ وجَمُدَ، ومن منطلق الإيمان بإرادة الإنسان وقدرته على صياغة المستقبل.

ومن جانب آخر، فإن مَسرَحة الرواية هي عبارة عن عملية منشغلة بانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، وانفتاح المسرح العربي على النص السردي، وقد فعلت الرواية ذلك بانفتاحها على الأجناس الأدبية، فاستفاد منها المسرح، كما استفادت الرواية من المسرح؛ فمسرحة الرواية غالبا ما تخدم الرواية نفسها، وتسهم بمزيد من شهرتها عبر عرضها على جمهور أكثر اتساعا؛ فتقرِّب الفن السردي إلى شرائح اجتماعية قليلة العناية به.

هذه أبرز غايات ومقاصد مَسرَحَة الرواية، ولكننا في هذا المقال، سوف نتوقف عند غايات أخرى تضاف إلى الغايات السابقة، ترتبط برؤية المخرج المسرحي، وتؤكد دور الفن الجاد والملتزم في حماية القضايا الوطنية والإنسانية، وذلك عبر تناول تجربتين لمُخرِجَين أردنيين هما المخرج الدكتور يحيى البشتاوي، في مسرحته لرواية «عائد إلى حيفا» للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، والمخرج صلاح الحوراني، في مسرحته لرواية «المهطوان» للروائي الأردني رمضان الرواشدة.

مسرحية «عائد إلى حيفا»

استمدَّت هذه المسرحية حكايتها من رواية الأديب الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني «عائد إلى حيفا»، التي صدرت عام 1968، وتُعدُّ من أبرز الروايات في الأدب الفلسطيني المعاصر، وهي تحكي عن عائلة فلسطينية هُجِّرت من حيفا أثناء حرب 1948، وفي خضم المواجهات، تركت الأم (صفية) طفلها الرضيع (خلدون) وخرجت للبحث عن زوجها (سعيد)، فيسرد غسان مصير تلك العائلة الفلسطينية التي وكما الكثير من العائلات تشتتت، وعانت من التهجير، والنزوح، والتشريد في المخيمات، ليعود الأب والأم بعد عشرين عاما حين فُتحت الحدود بين الكيان الصهيوني والضفة الغربية بعد حرب حزيران سنة 1967، ليجدا (خلدون) قد تربى في كنف عائلة يهودية تقيم في منزلهما، على أنه «ديفيد»، ويخدم في الجيش الإسرائيلي.

في هذه الرواية، رسم كنفاني الوعي الجديد الذي بدأ يتبلور بعد هزيمة 1967، وفيها إعادة نظر في مفهوم العودة، ومفهوم الوطن، فَ(سعيد) العائد إلى حيفا تغيَّر بعد مواجهته مع ابنه «خلدون» الذي رفض التخلي عن هويته كإسرائيلي، فيرجع (سعيد) إلى رام الله مع زوجته، وتتغيَّر وجهات نظره نحو أمور عديدة؛ نحو ابنه (خالد) الذي انضم للمقاومة، وعن وطنه فلسطين، ويكتشف أنَّ «الإنسان في نهاية المطاف قضية»، وأنَّ فلسطين ليست استعادة ذكريات، بل هي صناعة للمستقبل.

من عرض مسرحية عائد إلى حيفا لغنام غنام

قام بمَسرَحة الرواية كل من الدكتور يحيى بشتاوي، والفنان غنام غنام، وعرضت على خشبة المسرح للمرة الأولى عام 2009، في مونودراما من إخراج الدكتور يحيى البشتاوي، وتمثيل غنام غنام، وسينوغرافيا فراس الريموني؛ فقدَّم العرض المسرحي «عائد إلى حيفا» «سكتشات» حوارية عبر توليفة من الحكايات لتسع شخصيات، نراها ونسمع صوتها على المسرح من خلال أداء الممثل الوحيد في العمل المسرحي.

وفي تكييف النص الروائي للمسرح، أجرى البشتاوي وغنام تغييرات عدة في الشكل والمضمون، منها: جعل الحكاية تنطلق من الحاضر الذي نعيشه الآن، وزيادة بعض التفاصيل التي لم تكن مذكورة في الرواية، ويمكن أن نعدها امتدادا طبيعيا لأحداثها، بالإضافة إلى تغيير الراوي لمقتضيات المونودراما، وتحويل اللغة الفصيحة إلى العامية، وتبديل بعض الشخصيات لتصبح أكثر مقاربة للواقع، وتعديل طريقة سرد الأحداث وتسلسلها الزمني.

وقد كان المظهر الجديد للرواية من خلال العرض المسرحي، نموذجا على التدخل الذي يخدم رؤية المخرج، ويساهم في تقديم الرواية بثوب جديد يناسب الحال الراهن (1)، فقد اهتم تكييف الرواية بإعادة قراءة المشهد الفلسطيني، مع الحفاظ على الملامح العامة لشخصيات الرواية، وجانب من الحوارات الأصلية.

الباحثة د. عائشة الجمل، وصفت طبيعة اشتغال البشتاوي وغنام على تكييف الرواية بـ«التحديث المسرحي»، بمعنى: «تعديل النص الروائي من وجوه عدة في الشكل والمضمون عند عرضه مسرحيا، ليواكب العصر ومستجدات الأحداث، وهو تدخُّل يحتاج الكثير من الثقافة والمهارة والوعي، حتى لا يصدم المشاهد أو يشوِّه النص الأصلي».

فالنص المُعَدُّ عن الرواية، اشتغل على قضية التحديث إلى جانب المَسرَحة، بمعنى، أنه لم يشتغل على شكل السرد الأدبي بوصفه عملا روائيا فقط، وإنما سعى النص الجديد إلى إجراء تغييرات في عناصر الرواية التي تمس المضمون، أي التدخل بالأحداث، والشخصيات، والأسماء، وتسلسل الزمن أيضا، ما أثر على مخرجات العمل، وأضفى على المسرحية طابعا جديدا (2).

فكان من غايات مسرَحَة «عائد إلى حيفا»، استكمال رسالة غسان كنفاني، وقول ما لم يقله؛ من خلال التركيز على شخصية المقاوِم (خالد)، وهو الابن الثاني لِ(سعيد)، فحفلت المسرحية بالإشارات على الأحداث والتطورات التي تتعلق بالقضية الفلسطينية بعد صدور الرواية 1968، وحتى العرض الأول للمسرحية 2009، أي بعد مرور أربعين عاما على صدور الرواية.

ففي المسرحية امتداد لسرد الأحداث وتشخيصها، وفيها استشراف للمستقبل، وهو ما أكده البشتاوي في حديث للجزيرة نت؛ فهي من جانب «تُعيد طرح أسئلة حارة طُرحت عام 1968، وبقيت حارة حتى يومنا هذا»(3)، فقد أراد من خلال هذا العمل تشخيص الواقع الفلسطيني الراهن، بما يعتمل فيه من أحداث وتطورات.

ووضَّح البشتاوي غاية أخرى من غايات مسرَحَة تلك الرواية، تتعلق باستشراف المستقبل، وهي غاية تلتقي فيها رؤية المخرج والمُعِدِّ مع رؤية كنفاني، فالرواية «تحاول رسم الطريق الذي يؤدي إلى حيفا (...) وهو المقاومة»، وعليه، ركزت المسرحية على استشراف المستقبل لتؤكد أنه «لن يكون هناك مستقبل مشرق، إلا في ظل استمرار المقاومة مع هذا العدو الذي يحتل الأرض، وينتهك الحرمات» (4). فبوصلة كنفاني في الطريق إلى فلسطين كانت واضحة، وجاء البشتاوي وغنام ليكملا المشوار في فكرة أن هذه البوصلة تؤشِّر على المقاومة.

غاية أخرى أرادها البشتاوي وغنام، تتمثل في تمكين صناعة الحلم الفلسطيني، فالمسرحية تُبقي فلسطين حاضرة في الوجدان، والأهم أنها تُبقي الأمل في النفوس ليس عبر الحلم فحسب، ولكن بالمساهمة في صناعة ذلك الحلم، وتمتين ركائزه، يقول غنام: «للحلم الفلسطيني صُنَّاع أقوياء على صعيد الأدب والفن والغناء على مستوى الوطن العربي، في مقدمتهم غسان كنفاني وناجي العلي وإبراهيم نصر الله ومحمود درويش والشيخ إمام، وغيرهم ممن حملوا رسالة المقاومة» (5)، وبهذا يدشِّن البشتاوي وغنام اسميهما مع المئات من صُنَّاع الحلم الفلسطيني، ليبقى رديفا للأمل القوي الذي لن تنطفئ جذوته حتى يتحقق.

مسرحية «المهطوان»

رمضان الرواشدة، كاتب يدرك أهمية انتماء الرواية الحديثة إلى بيئتها المحلية، وهويتها الوطنية، ويؤمن أن المحلية منطلق إلى العالمية، وهذا خطه الروائي في كل رواياته التي أصدرها، وآخرها رواية «المهطوان» التي صدرت في آذار 2022، وقام المخرج صلاح الحوراني بمسرحتها في العام نفسه.

في «المهطوان» يكشف رمضان الرواشدة سيرة سردية في عمل أدبي، يتناول فترة زمنية مفصلية من تاريخ الأردن، مازجا السياسي بالإنساني، وقارئا فترة ما قبل مرحلة 89، وما بعدها في الأردن، فالرواية تتناول التحولات الاجتماعية والسياسية، وما رافقها من تحولات في الأحزاب السياسية ما قبل 1989، وما بعدها من انفراج سياسي، وإلغاء الأحكام العرفية، وعودة الحياة البرلمانية، والسماح بتشكيل الأحزاب.

تعالج قصة عودة «المهطوان» ابن قرية راكين في الكرك؛ الشاب الذي ينتمي لحزب، فيتعرض للمضايقات والملاحقات... ولكن لم يكن التسليط في الرواية على المعاناة السياسية فقط، وإنما تناولت البعد الاجتماعي أيضا.

الرواية تقدم رؤية تظهر من خلال ثلاث أيقونات: الهوية الوطنية الأردنية، وعملية التغيير الاجتماعي، والدور الأردني في النضال الوطني الفلسطيني، وهذه الركائز تواءمت مع فكر وقناعات المخرج الأردني صلاح الحوراني، فهو من المسرحيين المتحمسين لقضايا الحق والعدالة والإنسانية، ودور الفن مسرحيا في التغيير الاجتماعي، فتلقَّف الرواية وعمل على مسرَحَتِها وإخراجها، فأبرز القواعد الثلاث لتكون بمثابة غايات تفنَّن في إيصال رسائلها للجمهور بذكاء واقتدار، وبخاصة من خلال توظيفه للموسيقى والغناء -كما سنرى لاحقًا-، وشاركته في تجسيدها على خشبة المسرح

من عرض مسرحية المهطوان

أسرة العمل المكونة من الفنانين: ناريمان عبد الكريم، أمجد حجازين، سارة بلبل، يوسف كيوان، لونا الحكيم، والملحن مراد ديمرجيان، والسينوغراف غسان مفاضلة، وغيرهم.

احتفظ الحوراني عند مسرحته لـ«المهطوان» بأجوائها القائمة على السخرية، وبساطة التشخيص، واستطاع أن يحتفظ بدلالة النص، ورؤية مؤلف الرواية، لكنه اشتغل على الإضافات النصية وبخاصة في دور «ثقلا» أم «المهطوان»، الذي جسدته الممثلة ناريمان عبدالكريم، واستخدم الدمى وخيال الظل، واهتم بالديكور، واعتمد بشكل مؤثر على الموسيقى والغناء، وكانت عنايته واضحة بإظهار العناصر المحلية الأردنية التي تضمنتها الرواية، ففي المكان: (راكين، الكرك، صويلح، حي الكركية)، وفي الأسماء: (عودة المهطوان، رزان الحوراني، عزام اللدواي، حمد الطفيلي)، وركز على جوانب من التراث الأردني، وتمسك بالمفردات اللغوية، وهي عناصر حاضرة في متن الرواية، لكننا نراها ساطعة ومُدعَّمة في العمل المسرحي «المهطوان».

اهتمت المسرحية بالبعد الموسيقي والغنائي؛ فحفلت بالأغنية الوطنية والتراثية، واهتمت بفن الشيخ إمام وكمال خليل، ولعل العنصر المسرحي الأهم الذي اتكأت عليه المسرحية لإبراز الهوية الوطنية الأردنية من جانب، ودور الأردني في الدفاع عن فلسطين من جانب آخر، تمثل بالموسيقى والغناء، فحرص المخرج على أن تكون الموسيقى مؤثرا رئيسا في العمل؛ فقاد الموسيقار مراد دمرجيان الموسيقى التصويرية، وألحان الأغنيات، وكانت أغنية الافتتاح للفنانة مكادي النحاس «سلامًا يا وطن الطيبين» للشاعر حبيب الزيودي، أما «الفاتحة» للزيودي، فكانت تُغنى لأول مرة، حيث لُحِّنت من قبل الأستاذ مراد دمرجيان خصيصا لهذه المسرحية؛ ناهيك عن الصوت الشجي للفنان يوسف كيوان، وغنائه مقاطع من أغنية الشهيد المجالي المعروفة للفنان كمال خليل، واستمرت ترنيمة طوال العرض المسرحي تتردَّد غناءً على لسان «المهطوان» وحبيبته الفلسطينية «سلمى» من الأغنية التراثية «ليت المنايا اللي تيجي يا سلامة» لعبده موسى، وكان لتكرار هذه الترنيمة ترسيخٌ لقيم تضحيات الشهداء.

وفي مسرَحَة صلاح الحوراني لرواية «المهطوان»، كان يتوق إلى غاية أخرى؛ وهي إبراز نكهة الهوية الأردنية في المسرح، يقول في حديث لتلفزيون (A1TV): «أثارت شغفي هذه الرواية، لأنها تؤسس لهوية مسرح أردني بتجربتي وتجربة الزملاء، عندما نحضر مثلا تجربة عراقية تناولت «شكسبير»، نكتشف أن «شكسبير» عراقي، وإذا تناولنا «بريخت» في تونس عند زملائنا التوانسة، نكتشف أن «بريخت» تونسي، عندنا في الأردن نتناول مواضيع أردنية ولا نشعر أن هذا العمل أردني، الإشكال بالأساس أن هذا المحتوى دائما يخلو من الهوية... المسرحيون الأردنيون لم يتمكنوا من فرض الهوية الوطنية بخصوصياتها المتنوعة لا محليا ولا عربيا» (6).

غاية أخرى أرادها المخرج الحوراني من مسرَحَة «المهطوان»، تتمثل في إظهار دور المهمَّشين في صناعة التاريخ، ودفع عجلة التغيير الاجتماعي، عبر تقديم شهادة حية على تلك المرحلة المفصلية من تاريخ الأردن، وهو ما التقى فيه مؤلف الرواية والمخرج ومعظم طاقم العمل الذين جسَّدوا تجربة أبطال تلك المرحلة، يقول الحوراني: «ما دفعني لهذه الرواية ومسرحتها أنها: تتحدث عن حقبة تاريخية أشخاصها ما زالوا أحياءً، وبطلها حيٌّ، ومفرداتها ما زالت موجودة قريبة من حواس الناس، ثانيًا: الرواية تتحدث عنا، أنا شخصيا، أنا صلاح الحوراني، تتحدث عني، وعن الأستاذ رمضان، وعن غسان مفاضلة زميلنا بالعمل، شخوصها وبطلها عودة أشخاص حقيقيون، وأثروا -وكانوا من المهمشين- في تأكيد دورهم، والمساهمة في عملية تطوير البلد، وفي التغيير الاجتماعي والسياسي، هذا من الدوافع التي دفعتني إلى الحماس لهذا الموضوع، وللعلم، عدد كبير من الذين شاركوا في صناعة العرض المسرحي هم من أبطال المرحلة نفسها، ومكادي النحاس أيضا عاشت هذه التجربة» (7).

لقد عمل الحوراني على المسرحية بقصد تقديم «مهطوان أردني»، لكن ما لمسه بعد عرض المسرحية: «أننا قرعنا جرس، المهطوان ليس فقط في الأردن، بل في المحيط العربي، فالمهطوان موجود في كل مدينة عربية، وفي كل قرية عربية، هذا المواطن المنتمي الصادق المطحون والمهمَّش والمقموع» (8).

الهوامش:

(1) د.عائشة الجمل، التحديث في مسرحة الرواية: عائد إلى حيفا أنموذجا، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 21، ع3، جامعة الزرقاء، 2021.

(2) المصدر نفسه.

(3) توفيق عابد، الجزيرة نت، 2009-10-7.

(4) المصدر نفسه.

(5) حنان شافعي، الشارقة، عائد إلى حيفا، دموع في المسرح، الإمارات اليوم، 2010-7-18.

(6) تلفزيون (A1TV)، برنامج يوم بيوم، 2022-10-17.

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه.

75

من عرض مسرحية المهطوان

في ظلال المسرحي «كشّاف المواهب»

خالد الطريفي..
هل من سارقٍ لشرارة الإبداع؟!

إبراهيم السواعير

هل عليَّ، وأنا أكتب عن خالد الطريفي، أن أستحضر وجهه المليء بالتفاصيل الناطقة، أم أحشد أعماله الكثيرة في التمثيل والكتابة والإخراج، أم تراني أفتح سيل أحزان شبابٍ فقدوا معلّمًا فتح أعينهم على جماليات الفرجة المسرحية ودرّبهم على التقاط الشوارد من لافتات «الخشبة»؟!.. هل عليّ أن أستعيد سيرة الـ«بابا» كما اشتهر المرحوم في حلقات مركز تدريب الفنون بوزارة الثقافة، أم أقول «كل عام وانت بخير»، عبارة الطريفي التي ظلّ يرددها بما تنطوي عليه من سخرية الواقع، أو الممازحة، والسؤال عن الحال؟!..

يغيب الفنان وتبقى صورته التي نحرص على ألّا تغيب ملامحها في أذهان أجيال لم ترَ الطريفي وتؤمن بأنّ المسرح هو الوسيلة الأنجع لاستمرار الحياة، لذلك أجدُ أنّ المقدّمة الموشاة بالأحزان والمتسلسلة بعبارات الثناء والاستذكار، أو بطائفة من أقوال خالد الطريفي، كلّها قليلة أمام بساطة ممتنعة وعلاقة حميمة تنشأ سريعًا بينه وبين من يجاوره، حتى في حضور مؤتمر، أو في افتتاح مهرجان، أو في التقاط بوح عن حال المسرح وتجربة الطريفي التي امتدت 48 عامًا، منذ مطلع السبعينيات من القرن الماضي حتى رحيله في الأشهر الأخيرة من هذا العام، 2023.

كاريزما البساطة

لكنّك رغم «بساطته» الإنسانية في التعاطي مع الآخرين، وابتسامته الساحرة بكلام كثير، تظلّ تتهيّب من الجرأة أو الاقتراب أكثر من تجربة كبيرة ومراحل قطعها، حتى مع الإحساس الإنسانيّ العالي بالدور المقدّس لدى فنان لم يقطع ما بينه وبين «الناس»، وظلّ يشتغل للعمل قيد التجسيد أو الإخراج المسرحيّ أو التمثيل أو كتابة النصّ، اشتغالَ متدرب جديدٍ؛ مع أنّ الهالة المثيرة التي أحاطت به كانت كفيلةً بأن تجعله في «برج عاجيّ»، يلقي بالتعاليم من علٍ أو يحاول ألا يكون أحدٌ من تلامذته أو ممن حوله نسخةً عنه، وهو الذي فتح قلبه كثيرًا ولم يحاول إخفاء شرارة المسرح، بل عرضها على الجميع: ألا هل من سارقٍ لشرارة الإبداع؟!!..

وحين عرض الطريفيّ نفسه على كلّ أرجاء «الخشبة» متاحًا لكلّ طالب طموح، سرعان ما تخلله هذا «الجميع»: أحدهم يقبس من وجهه، والآخر من صمته، والثالث من حركته، والرابع من عينيه المفعمتين بحزن أصيلٍ معتّقٍ بريادة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، بل والهمّة العالية في مواكبة تقنيات ما بعد الألفية التي قطع منها العشريّة الأولى، فالثانية، فحرّضه ذلك على أن يسرق ثلاثة من سنوات العشريّة الثالثة، على غفلةٍ من المرض والموت.

الراحل خالد الطريفي

ولو كانت الأعمار تباع أو يتمّ التنازل عنها للنفع العام والإفادة، لظلّ المرحوم مع كلّ الأجيال، يرافقهم ويتنفّس معهم عبق المسرح، منسجمًا أشدّ الانسجام، ومؤثّرًا بشخصيته و«الكاريزما» التي عرفت عنه، حيث «البساطة» بطلةً للنصّ والفكرة، والعمق في تداول الفكرة وتقليبها على الوجه الذي أحبّ، لتظهر الطاقة الأصيلة التي عززها «أبو المسرح» طيلة كلّ تلك السنين.

لقد كانت السطور السابقات انفعالاتٍ حزينةً لغياب المبدعين وذهابهم مبكرًا، وفي حالة خالد الطريفي فإنّ «68» عامًا كان يمكن أن تستمرّ لولا إرادة الله، لمزيدٍ من إبداعات مسرحيّة وتلفزيونية وسينمائية وورشات عمل وحضور عربي، أعمال بمجرد أن تستعرضها على سبيل أخذ الفكرة، تكتشف كم أنتَ متورّط في عناوينها وحضور زمانها، وظلالها الفكرية والسياسيّة وطموحات ذلك الرعيل الوفيّ، فضلًا عن مسيرةٍ حافلةٍ بالمواظبة وحبّ الفن والتنقل لأجله بين البلدان. ربما يعود المجربون إلى البساطة بعد تداولهم كلّ شيء أو كشفهم عن كلّ غامضٍ أو بعيد، حيث بساطة حكمة، وخالد الطريفي، ومن خلال حتى تعبيره الأخويّ مع زملائه وأصدقائه ومشاركيه الأعمال أو في لقاءاته التلفزيونية والإذاعية، يعيدنا إلى القول السائد إنّه كلما زادت المعرفة ضاقت العبارة، أو كان الصمت والكلام القليل خير معبّر عن كل هذا الفهم الكثير.

محطات مكانيّة

ومع تلقائيته التي منحته إيّاها الأيام والرحلة الطويلة الممتدة في الذهن والجغرافيا نحو فلسطين وبيروت وعمان والزرقاء، فالقاهرة فدمشق فبغداد، وهي محطاتٌ ليس من السهل التعبير عنها أو إيفاؤها حقّها من الاستذكار أو الحديث بالكثير من الذكريات والأحزان والحديث غير المبرمج في الوقوف عندها،...أبدع خالد الطريفي وهو يميل إلى حيث النشأة الأولى، مستمدًّا من فلسطين تراثها وتفاصيلها وقضيتها وأحلام أهلها، كيف لا، وهو المولود بعد «النكبة» بسنوات(1955–2023)، فمن الطبيعي أن يحمل الثقيل من آلام وتباريح الجدّات وطزاجة الجرح وأقاصيص من قبسوا من الأرض قبسة مودّع، حيث «السواليف» و«الخراريف» وسيلة ذلك الجيل في الإحساس بحجم المعاناة والقهر، وهو ما مدّ الفنان بمخزون كبير انعكس على تجربته الفنية، في المسرح والتلفزيون والسينما، كإرهاصات أججت لديه كلّ هذا التعبير.

كانت بيروت محطةً مهمّةً في حياة خالد الطريفي، كما يقول في استذكارها والخروج منها بداية الثمانينات، حزينًا لحصارها، ميمّمًا نحو مكانٍ جديد، وبيروت بحدّ ذاتها طاقة تعبيريّة رائعة لكلّ الجوار، فكيف بالطريفي المنذور للفنّ، بل «أبو الفنون»، بما يحمله من كل أنواع القول والسخرية من المعيش واستحضار كل ذلك التراث.

في الواقع، ليس الأمر في الحديث عن المحطات المكانيّة بهذه السهولة، بل إنّ مرحلة «التكوين الثقافي» مسألة مهمة، نمرّ عليها دائمًا كجزء من السيرة نحو الموضوع قيد الحفاوة، وحتى لا ننسى، فإنّ كلّ العواصم العربية التي ساق الحظّ خالد الطريفي إليها، كانت كل واحدةٍ منها قبلةً للفن والثقافة والفكر، حيث بغداد ودمشق وبيروت وقبل ذلك وبعد عمان والزرقاء، فقد كانت عمان عين القدس، مثلما هي مدن الأردن الأخرى في مجاورتها وتوأمتها مع مدن فلسطين بحكم التشابك العائلي والمصير الواحد والهموم المشتركة، رئةً يتنفس منها المبدعون، بالخلق والابتكار وكل وسائل التعبير.

سحر التراث

وفي حديثهم عن خالد الطريفي، يمكن تجميع الصفات التي يعرفها زملاؤه في المهنة والإبداع الفنيّ، في عباراته وفلسفته في الوجود والموت، وفي رؤيته للتراث وبساطة الحياة، وفي التعبير عنه وحتى في استثماره لنقد الظواهر والتنفيس عن الهموم، حيث السواد الأعظم من عروض المسرح لا يمكن أن يخلو من إشاره أو «لسعة» أو «وجوم» أمام ما يعيشه الفنان، ويعانيه مثله البشر في كل أقطاب الأرض وفي الإنسانيات المحرومة والحقوق الضائعة والعذابات المستمرة، اليوم وغدًا وفي كل حين.

أما «الفرجة المسرحية»، فقد أخلص لها وقيل بشأنها إنه كان يرى في التراث الفلسطيني والعربي ملاذًا رائعًا نحو سحر الشرق والفرار من الغرب، وفي الوقت ذاته تعبيرًا جماليًا عن الأشياء ومخزونًا رائعًا لا ينضب مما يمكن الحفاوة به وتوظيفه للمزيد من الأعمال التي تدلّ على نبوغ الفنان المشتهر بإخلاصه وطريقة تعاطيه ومواظبته وخلقه جيلًا يفرح بهم ويؤمن أنهم سيحملون مشعل المسرح من بعد.

درس خالد الطريفي في القاهرة (1974 – 1977)، وحصل في بغداد على بكالوريوس الفنون المسرحية عام 1979، ودرّس في الجامعة الأردنية، قريبًا من مشاريع التخرج لطلبة المسرح، يضيء على مواهبهم وإبداعاتهم ويوجههم دون أن يلغي الرغبة بالإبداع أو يحشرهم في زوايا ضيقة من التنظير.

فرقة الفوانيس

لم يكن الفنان الطريفي خلوًا من عمل نقابي، فقد كان رحمه الله عضوًا في نقابة الفنانين الأردنيين، بل عاصر بحكم ريادته الزمنيّة مسميات قديمة يوم كانت رابطة فنانين، وكذلك وزارة الثقافة حين كانت دائرةً للثقافة والفنون، كما كان له حضوره الجميل ويحظى باحترام كل العاملين في مهرجان المسرح الأردني الذي كان عضو لجنته الاستشارية، فضلًا عن حضوره في أيّ تظاهرة عربيّة مسرحيّة، كالهيئة العربية للمسرح، وكلّ مهرجانات المسرح العربيّة، إذ لم يكن يحتاج إلى وساطة في الحضور والحديث والمشاركة والتكريم ونقد الأعمال.

أمّا فرقه «الفوانيس»، فكانت إضاءاتها الجميلة والرائعة كمشروع مسرحي ثقافي جادّ في مطلع الثمانينات، من أهمّ ما يميز مسيرة خالد الطريفي ويستذكره المستذكرون ويقف عنده المؤرخون والمتحدثون عن التجربة، مع نادر عمران وعامر ماضي، حين لمعت «الفوانيس»، ولم يُقدّر لها أن تستمر.

عناوين لافتة

إنّ عنوانًا من عناوين أعمال الطريفي يعطينا فكرةً عن اهتمامه وحضوره: ممثلًا، مخرجًا، كاتب نصّ، وسينوغرافيًا، فمنذ عام 1974 وأعماله حاضرةٌ بدلالاتها،

فقد مثّل في أوائل السبعينيات «شاطئ الزيتون»، و «العتمة» في أكاديمية الفنون بالقاهرة، و«الفرافير» في نادي مخيم الحسين بعمان، وفي الثمانينات مثّل «قرية الشيخ حماد» بدائرة الثقافة والفنون، و«طريق السلامة» كذلك، و«دم دم تك» ممثلًا ومعدًّا، وكذلك «سنابل حلمة طوط طاط طيط»، ممثلًا ومخرجًا، ومثل ذلك «فرقة مسرحية وجدتُ

مسرحًا فمسرحت هاملت»، و«شمشون ودليلة»، وكذلك تمثيل وإخراج «رحلة حرحش»، و«خريفة شعبية» في رابطة الفنانين الأردنيين، و«وحدي في بيت الجنون» في الإخراج والسينوغرافيا برابطة الفنانين الأردنيين.

لتستمر فترة الثمانينيات بالنسبه للطريفي ممثلًا ومخرجًا في «راوي مسرحي يمسرح أوديب»، عن دائرة الثقافه والفنون و«الطراطير» مخرجًا وممثلًا ومعدًا، و«حان وقت الفانتازيا» من دائرة الثقافة والفنون.

وفي عقد التسعينيات، كان الطريفي مواكبًا لمهرجان المسرح الأردني في عام 1991 مخرجًا وسينوغرافيًا، حيث «عرس الأعراس»، و«سر الماورد»، ممثلًا ومخرجًا وسينوغرافيًا في مهرجان المسرح الثاني، و«أنت مش انت»، ممثلًا ومخرجًا في مهرجان جرش، ومخرجًا لـ«موسم النبي موسى»، وممثلًا وكاتب نص ومخرجًا لـ «يا سامعين الصوت» لوزاره الثقافة. وتستمر فترة التسعينات بـ«سوبر ماركت رمضان» من كتابته وتمثيله وإخراجه لمسرح المسرح، و«سلطان وسلطانة» ممثلًا وكاتبًا ومخرجًا، و«عرار» ممثلًا وكاتبًا ومخرجًا، ليذهب مخرجًا إلى فرقة الحنونة في «سيرة سالم» عام 1996 و«غندرة» تمثيلًا وكتابةً وإخراجًا، لمسرح المسرح، و«عجب العجيب» كاتبًا للنصّ لمدرسة البكالوريا.

وفي فتره الألفية أخرج الطريفي في عام 2002 «عباءة الدنيا» لوزارة الثقافة، وفيلم «مملكه النمل «كاتبًا للنص والسيناريو، ثم «ضحك ولعب ودم وحب» كاتب نص ومخرجًا لأمانة عمان، و«ملحمه فرج الله» من إخراجه وتمثيله لوزارة الثقافة، و«أنا لحبيبي» من تمثيله، ثم «طرحة شمس» من نصه وإخراجه لفرقة الروابي، وكذلك «تعليلة سلطية» من إخراجه لوزارة الثقافة، وفي عام 2009 أخرج «حطي على النار يا جدة»، لفرقة الحنونة، و«حلم اسمه ليلة حب» من إشرافه وإخراجه، للهيئة العربية للمسرح.

ومن الأعمال الكثيرة أعلاه، نلاحظ حضوره لدى الجهات الرسمية الثقافية، كوزارة الثقافة ومؤسسات وجهات مهتمة بالثقافة، مثل أمانة عمان الكبرى، وكذلك مهرجانات المسرح الأردني، وعربيًا كما في مصر، والهيئة العربية للمسرح بالشارقة، وغيرها من المدارس، والجهات الخاصة.

الحضور العربي

كما كانت مهرجانات المسرح الأردني والعربي حافلةً بتكريم الطريفي ومشاركاته، كما في مهرجانات: المسرح الأردني، والقاهره للمسرح التجريبي، وقرطاج المسرحي، ومسرح دول الخليج العربي، وبغداد المسرحي، ومهرجان جرش للثقافة والفنون، وأيام عمان المسرحية، ومهرجان دول البحر الأبيض المتوسط، ومهرجان الكويت المسرحي، ومهرجان مسرح الطفل العربي، ومهرجان الشارقة، ومهرجان الفجيرة، ومهرجان الكويت المسرحي، وملتقى المسرح، وغيرها من المهرجانات والملتقيات.

وفي غالب تلك التكريمات والأعمال، كان الطريفي يحوز جوائز الأفضلية في الإخراج والتمثيل، كما كان محكمًا معروفًا بموقفه ورؤيته وله آراؤه الفكرية والسياسية، وممثلًا قديرًا في مسرح المونودراما كما في «أنا لحبيبي» لمؤلفها ومخرجها الفنان غنام غنام.

لقد كان الطريفي حميم العلاقة مع أبنائه على المسرح، يسأل عنهم ويبكي لفرحة فوزهم، كما كان يخاطب الموت والحياة ويلوذ بأسلوبه الجميل في كلّ هذا وذاك.

وصفه تلاميذه على صفحاتهم في لحظة الوداع، بـ«كشاف المواهب»، و«عرّاب النجوم»، و«الفنان الحقيقي»، و«صاحب النصائح القيّمة»، و«الفنان الملتزم»، و«المثقف المشتبك مع الحياة».

جسّد الطريفي عددًا من الأفلام، منها فيلم «العبور» في مخيم اللاجئين السوريين في مخيّم «مريجب الفهود» في الأردن، بكلّ عفويته وأدائه الرائع خلال شهرين من برودة الجوّ، صادَقَ خلالها معظم سكّان المخيم وكان يمثّل دور رجل كبير يبعث الأمل في نفوس الشباب والمتعبين.

ذهب خالد الطريفي وترك لنا صفحته على الفيسبوك يغذّيها أحبته وطلابه بالمشاعر الرائعة والجميلة والصادقة، مثلما كان يغذيها هو بمقطوعات معبّرة، وأخبار المسرح القديم والحديث، وأفراحه ومواعيده وورشاته.

«أعطني الناي وغنّ» ربّما تكون آخر ما نودّع بها الطريفي، وقد تركها على صفحة بارزة في على صفحته ذات تجليات يوم فرح، في المسرح الكبير، مسرح الحياة.

الراحل خالد الطريفي

فلسفة الفن..
المحاكاة والإبداع التأويلي

عبد الصمد زهور*

* باحث في الفلسفة/ المغرب

جرت العادة على وسم المحاكاة بمصطلح ذي دلالة قدحية، حتى لدى أغلب أولئك الذين انتصروا لمفهومها وللفن كتجسيد لها، وهذا المصطلح هو المعبر عنه لفظيا بالتقليد، نجد على سبيل المثال، (غوتلب بومغارتن) (Alexander Gottlieb Baumgarten) رغم انتصاره للفن كمحاكاة، يؤكد كما هو مبين في كتاب «مقدمات في الفن» لرياض عوض أنه: «بقدر ما يتمكن الفنان في فنه من التقليد، وإزالة الفرق بين المقلد والأصيل، بقدر ما يكون العمل رائعا».

فإن كنا نتفق معه ها هنا في القول بروعة العمل الفني المحاكي، فإننا لا نتفق معه في جعل المحاكاة تقليدا، وإنما هي تأويل وإبداع، وهذا التأويل والإبداع تكشف عنه الآية القرآنية العظيمة من سورة النمل، التي يقول فيها الله عز وجل على لسان نبيه سليمان الملك، موجها الخطاب إلى ملكة سبأ في القصة المشهورة: (ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ). (سورة النمل الآية 44).

هذه الآية حسب (فالوغري غونزالث) (Valérie Gonzalés) في كتابها «شرك سليمان: التفكير الفني في القرآن (Le piège de salomon: La pensée del'art dans le coran)، تطرح حسب الدكتور محمد موهوب في كتابه «ترجمان الفلسفة»، «سؤال العلاقة بنظرية المحاكاة (Mimésis)، أي مواجهة تاريخ الفكر الغربي بمجمله، ليس أقل. نعم، إن تاريخ الفكر الغربي بكل الأزواج المفهومية المشكلة له: طبيعة- ثقافة، أصل- نسخة، الوجود- الماهية... هو ما جد أساسا في الإشكال الذي تطرحه الآية قيد البحث».

إنها كشف عن إبداع يتجاوز حدود التخييل، إلى مُساءلة فلسفية للتفكير الغربي ككل، وهي كذلك تأويل للواقع، بحيث تصير خالقة لإمكانات مستقبلية للعيش، وقوالب ديناميكية للالتزام على الشاكلة التي جسدها حسب الدكتورة ثريا بركان تمثال المفكر (Le Penseur) للنحات الفرنسي الكبير (فرنسوا رودان) (Auguste Rodin).

بهذا، فليس صحيحا ما ذهب إليه طه شريف في مقاله «جماليات عربية حديثة» من القول بأن الحداثة الفنية

أرشيفية

تمثلت في: «التمرد على المحاكاة التي ارتبطت بالجماليات اليونانية وجميع أشكالها الفنية، من الواقعية إلى الكلاسيكية والرومانتيكية، ورفض (الشكل الفني) الذي يحافظ على المظهر الخارجي ويحترمه، وتحطيم هذا الشكل، وعدم مراعاته... وأصبحت اللوحة الفنية عبارة عن عالم يخلقه الفنان على نحو مستقل عن العالم الواقعي، رغم أنه يستقي منه الكثير من الموضوعات والعناصر والأشكال... ولهذا، فاللوحة هي تشكيل قبل كل شيء».

غير صحيح كل هذا الكلام ما دمنا قد أقررنا بأن المحاكاة ليست أولا تقليدا، وما دمنا نقول أيضا أنه لا يوجد فن لا يحاكي شيئا ما، سواء كان طبيعيا أو مصنوعا أو فكرة في الذهن، أو تعبيرا عن الأحاسيس والمشاعر التي تختلج في مكنون هذا الموجود المسمى إنسانا.

إن المحاكاة بلغة (جيل دولوز) (Gilles Deleuze) تكرار واختلاف، ولذلك كان الفن عنده كما هو مبين في كتاب «فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف» للدكتور عادل حدجامي يمثل: «دليلا وسبيلا نحو الحقيقة... (وكان) الفنان هذا الذي يغوص في أعماق الكاووس ليلتقط ممكناته ويثبتها كقوى إحساس (Affect) وحياة، إبداعا للحقيقة وتجسيدا».

إذن، لا صحة للقول بأن المحاكاة تقليد، وإنما هي اقتناص للحظة من لحظات الحياة القابلة لأن تبسط إمكانات مستقبلية في العيش، ولولا ذاك لَمَا أمكن تسمية الفن المحاكي فنا، ولَمَا استطاع أن يجسد لحظات جمالية، ولَمَا كان بمقدوره أن يصير أصلا لتصير الطبيعة نسخة مشوهة.

لذلك، جعل (بومغارتن) على حد تعبير الأستاذ جمال مقابلة: «حدود علم الجمال عن الفن الذي يبدعه الإنسان، وأخرج الجمال الطبيعي من ميدان الدرس الجمالي... لهذا السبب، كان الرائع في الطبيعة حيا، إلا أنه لوجوده ضمن علاقات لا متناهية في تنوعها، يتعرض للصدام وللتلف من كل الجوانب، ذلك أن الطبيعة تعنى بمجموعة من المواضيع، وليست بموضوع واحد، لأن ما يهمها هو البقاء، وليس الجمال بالذات».

وهو الأمر الذي يرسخه (تشرنيشفسكي) في كتابه «علاقات الفن الجمالية بالواقع» إذ يقول: «إن الإنسان الرائع يكون رائعا للحظة واحدة فقط، وأن الفترة الزمنية التي يمكن للجسم الإنساني أن يسمى رائعا خلالها قصيرة جدا»، وهي اللحظة التي اقتنصتها منحوتة المفكر، فلم تكن بذلك تقليدا، وإنما صارت إبداعا، وصارت معيارا لكل إبداع واقعي جديد، لقد أصبح المفكر مثالا لكل مفكر أو مثقف عضوي ممكن مستقبليا، وأصبح معيارا لكل تفكير جديد، وهو الأمر الذي يعبر عنه (دولوز) كما هو مبين في كتاب «فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف» عندما يقول: «في الفن يبتدئ العالم من جديد في كل مرة، وبشكل لا متناه، فلا يقبل العمل الفني أن يتوحد في ماهية متعالية واحدة قبلية، لأنه تعدد دائم، وتلاق تنافري أبدي... فالعمل الفني هو عمل واقعي... أي نظام من الآثار والآثار المضادة، والصور في المادة عينها... تجسيدا لقوة الوجود والزمن نفسيهما عندما ينعكسان على الذوات»، ولذلك، لا عجب في أن نجد (سيرن كيركوغارد) أثناء حديثه عن لحظات الوجود، كما هو مبين في كتاب «فلسفة الوجود» للدكتور أمل مبروك، يقوم بإرداف اللحظة الجمالية التأملية للحظة المباشرة الحسية، مؤكدا أنها شيء «يختلف جوهريا عن البيئة، وعن الظروف الخارجية».

إن كون المحاكاة تأويل وإبداع، وكونها متجاوزة لحدود التقليد الحرفي للواقع، ومجسدة لحقيقة آتية مستقبلا، وتعبيرا عن الفن كإنتاج، هو ما جعل (فردريك هيغل) (Friedrich Hegel) حسب الدكتور جمال مقابلة: «يعلي من قيمة الجمال الفني على حساب الجمال الطبيعي... فقال إن للرائع في الواقع عيوبا تقضي على جماله، ولهذا يضطر خيالنا إلى أن يُعيد صياغة الرائع الموجود في الواقع الموضوعي، ليجعله رائعا حقا بعد أن يخلصه من العيوب... فمجال الفن قد يتحقق بمحاكاة قبح الطبيعة».

إن كل ما قلناه إلى حدود الساعة، من شأنه أن يخرج إخراج المحاكاة من الوجود الفني، لكي يجعلها جوهر كل عمل فني مهما اختلفت أشكاله، تكشف عن كيفية تلقي الفنان للوحات تترسم وتترحل في الحياة، لتقتبس لنا منها لحظة قابلة للانفجار إلى ممكنات متعددة، تجعل الفن إنتاجا للحقيقة كما تجسدت مع المفكر.

إن المحاكاة على هذا الأساس تأويل وإبداع، وليست تقليدا، ولا محاولة للتماهي مع أصل موهوم، وهو الإبداع الذي عبر عنه (فريدريك نيتشه) (Friedrich Nietzsche) على لسان (غوته) قائلا في كتابه «ميلاد التراجيديا» (La Naissance de la tragédie):

«أنا ها هنا أشكل الإنسان،

على صورتي،

جنسا يماثلني،

ليستمتع ويمتع،

ولئلا تُعنى بنفسك.

مثلي!».

هذا الذي قمنا بالدفاع عنه فيما سبق من سطور، لن نتمكن من تلمس الطرق الملموسة إليه، إلا بنماذج فنية تعبر عن تلاق للمعقول بالمحسوس، وإن كان تمثال المفكر (لرودان) جسد بعضا مما قلناه، فإن العودة لفنون النحت والعمارة والتشكيل وغيرها عبر تاريخها الطويل، كفيلة بإيصال الرسالة، رسالة كون المحاكاة أساس كل إبداع فني.

قائمة المراجع

Deleuze, Francis Becon : logique de la sensation, édition seuil, paris 2002

Kierkegaard, The sikenss unto death, Translated by Walter lowrie, princetion university Press

أمل مبروك، فلسفة الوجود، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2011.

ثريا بركان، محاضرات التفكير النقدي وفلسفة الفن، ماستر الفلسفة تأويل وإبداع، شعبة الفلسفة، جامعة القاضي عياض، 2012 -2013.

جمال مقابلة، اللحظة الجمالية محاولة فهم نقدية، عالم الفكر، العدد 1، المجلد 35 يوليو- سبتمبر 2006.

رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، 1994.

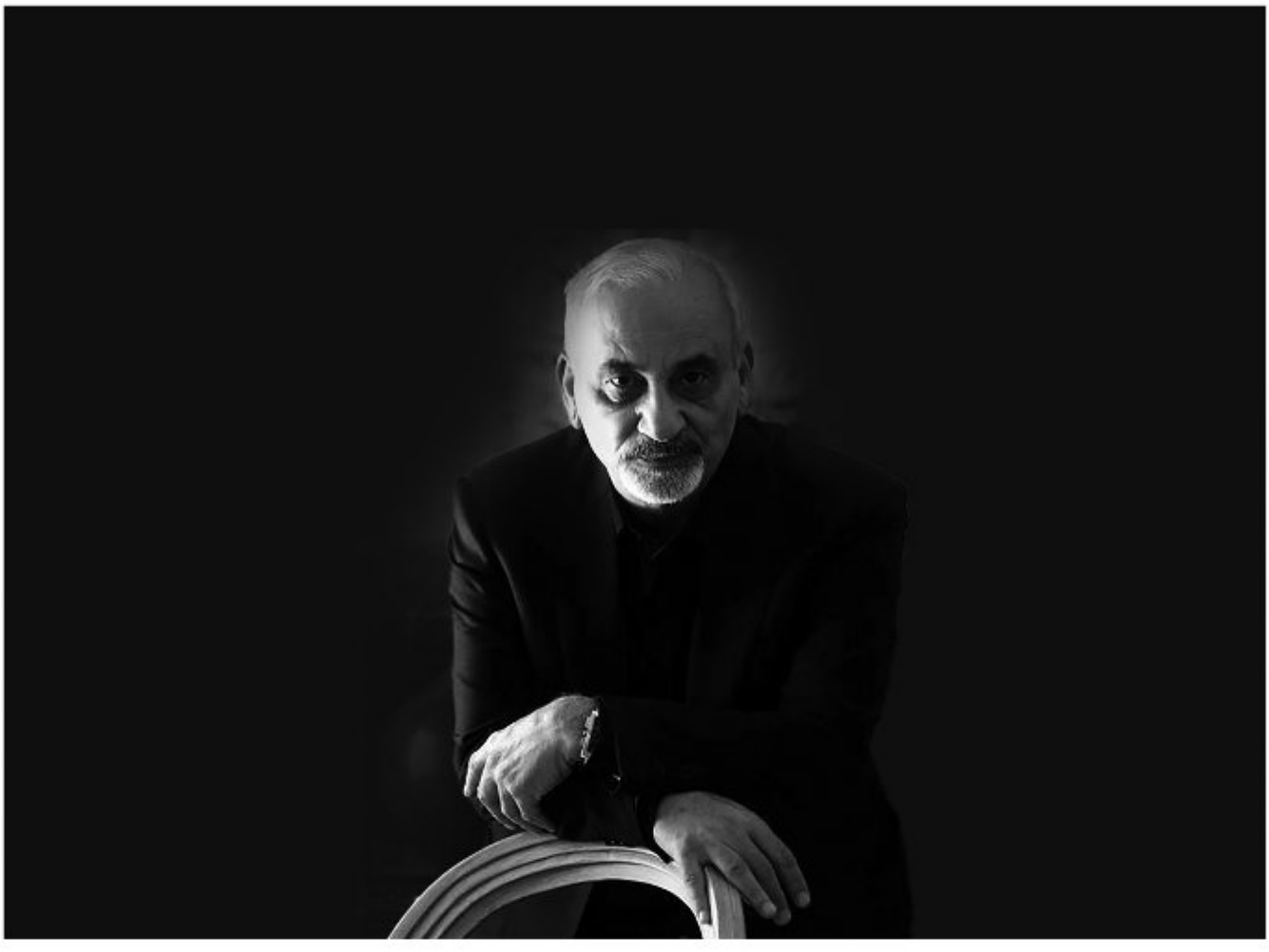
طه شريف، جماليات عربية حديثة، مجلة الوحدة، السنة الثانية، العدد 24، سبتمبر 1986.

عادل حدجامي، فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، دار توبقال للنشر، 2012.

فريدريك نيتشه، ميلاد التراجيديا، ترجمة وتقديم محمد الناجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2011.

القرآن الكريم، سورة النمل.

محمد موهوب، ترجمان الفلسفة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2011.



الفنان والباحث هاني الحوراني

فوتوغرافيا حوراني..
إعادة الصورة إلى سيرتها الثانية

د. خالد الحمزة*

يصر هاني حوراني في منتجه الفني على سلوك طريق اختطه بنفسه ولنفسه، وهو الجمع بين التصوير والفوتوغرافيا بأسلوبه المتفرد، دون أن يغمط حق أي من المجالين من حيث طبيعة كل منهما وإمكاناته.

إن للجمع والتداخل والتنافر بين المجالين تاريخه الذي بدأ مع فكرة الفوتوغرافيا الأولية، ثم مع اختراع الكاميرا واستمر حتى اليوم، وذلك من خلال تطورها في كل المراحل الحاسمة، ويمكن تلخيص ذلك التطور في أربع مراحل متلاحقة:

* أكاديمي أردني

من أعمال الفنان هاني الحوراني

المرحلة الأولى: القبض على صورة بدائية باستخدام غرفة معتمة بها ثقب، ثم جعلت مكانه عدسة مكبرة لتعكس المنظر الخارجي ثلاثي الأبعاد على مسطح الجدار المقابل لها ببعدين، وهي الأب البعيد زمنيا للفوتوغرافيا، والتي تعرف بكاميرا «أوبسكورا»، ويوجد أقدم وأوضح وصف لها في مخطوطات «ليوناردو دافنشي» من عام 1502م.

المرحلة الثانية: اختراع الكاميرا من قبل «داجوريه» ومن تطوير آخرين، التي يمكن بها بعد إجراءات معينة القبض على صورة مسجلة على ورق بدرجات الرمادي.

المرحلة الثالثة: الحصول على الصورة الملونة التي تقابل الألوان الطبيعية حسب إمكانات الكاميرا، ومدى تقدم التكنولوجيا، والمواد الطباعية المستخدمة.

والمرحلة الرابعة: تتمثل في تطور الفوتوغرافيا، والتحول إلى الرقمية، والإمكانات الكبيرة في معالجتها باستخدام عدد من برامج الكمبيوتر التي يجري تطويرها وتحديثها بشكل دائم.

يمارس حوراني الإمكانات المتاحة في المرحلة الرقمية بالرغم من استخدامه لبعض الصور من المرحلة الثانية أو الثالثة، إذ يحولها إلى رقمية، وهو بهذا عصري يوظف آخر ما توصلت إليه التكنولوجيا في عالم الفوتوغرافيا.

يعيد حوراني في لوحاته للفوتوغرافيا عمليا سيرتها الثانية، أي أنه يستخدم الصور التي يلتقطها ويطبعها مكبرة مرات كثيرة، ثم يقوم بتلوينها، لم يتملكه رعب «ديلاكروا» وخوفه على التصوير عندما قال: «التصوير قد مات اليوم»، وذلك بعد زيارته لمختبر الأخوين «داجوريه»، ولكنه احتفل مع الأستاذ بعد أن هدأ روعه، بعد فترة من الزمن استوعب إمكانات هذا الجديد حيث قال: «يمكن للفوتوغرافيا أن تكون مساعدا عظيما للفن»، ولقد أتت ثقة حوراني هذه من علمه ومعرفته وخبرته بالفوتوغرافيا لعدة عقود من جهة، ومع انغماسه في الرسم والتصوير في الوقت نفسه من جهة أخرى.

مرجعيات اللوحة

يسير حوراني في ركب الفنانين المصورين الذين اعتمدوا على الفوتوغرافيا في لوحاتهم الفنية، ونعرف العديد منهم من خلال تاريخ الفن، وهم سلسلة ممتدة من «كرافاجيو» في نهاية القرن السادس عشر والعقد الأول من القرن السابع عشر، إلى فناني الواقعية المفرطة في الولايات الأمريكية في الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي.

أظهرت بعض الدراسات أن «كرافاجيو» قد استخدم الكاميرا «أوبسكورا» وقد أثرت في مناظيره العجيبة، ومقابلته القوية بين الظل والنور التي تميز بها في معالجة موضوعات لوحاته الدينية غير التقليدية، وهناك في الفن الحديث مثل متميز في توظيف الفوتوغرافيا في التصوير وهو «ديجا» الذي نقل صوره الفوتوغرافية التي التقطها بنفسه إلى لوحاته بالألوان الزيتية والباستيل، وظهر بها القطع الفوتوغرافي المعروف في جوانب اللوحة حتى في الأشخاص، وذلك عندما يظهر في لوحته جزءا من الشخص ويترك بقية الجسم خارج الإطار، وتجد فيها كذلك تحت تأثير الفوتوغرافيا زوايا نظر غير معتادة في الرسم من الوقع، وتلاحظ كذلك الحركة التي قد يصعب القبض عليها بدقة في الرسم التقليدي.

ولدينا في الفن المعاصر مصورو الواقعية المفرطة مثل: «ريتشارد إستس»، و«دون إيدي»، و«أودري فلاك» وغيرهم، الذين يركبون الصور الفوتوغرافية ويعالجونها ليخرجوا بتكوينات فائقة الدقة في لوحاتهم، ويعتمد بعضها على الانعكاسات التي تظهر على ألواح الزجاج والمرايا مثلا، ونجد حوراني يعمل على فوتوغرافيا من إنتاجه كالفنان «ديجا»، ولكنه يختلف عنه في أنه يطبعها ويلون فوقها، أي أنه لا ينقل من صورة فوتوغرافية، ولكنه يثبتها ويلونها، ويعمل كفناني الواقعية المفرطة حيث ينتج تكوينات جديدة معتمدا الأشكال والألوان مع إجراء تغيير طفيف في بعضها.

من أعمال الفنان هاني الحوراني

الصورة اللوحة

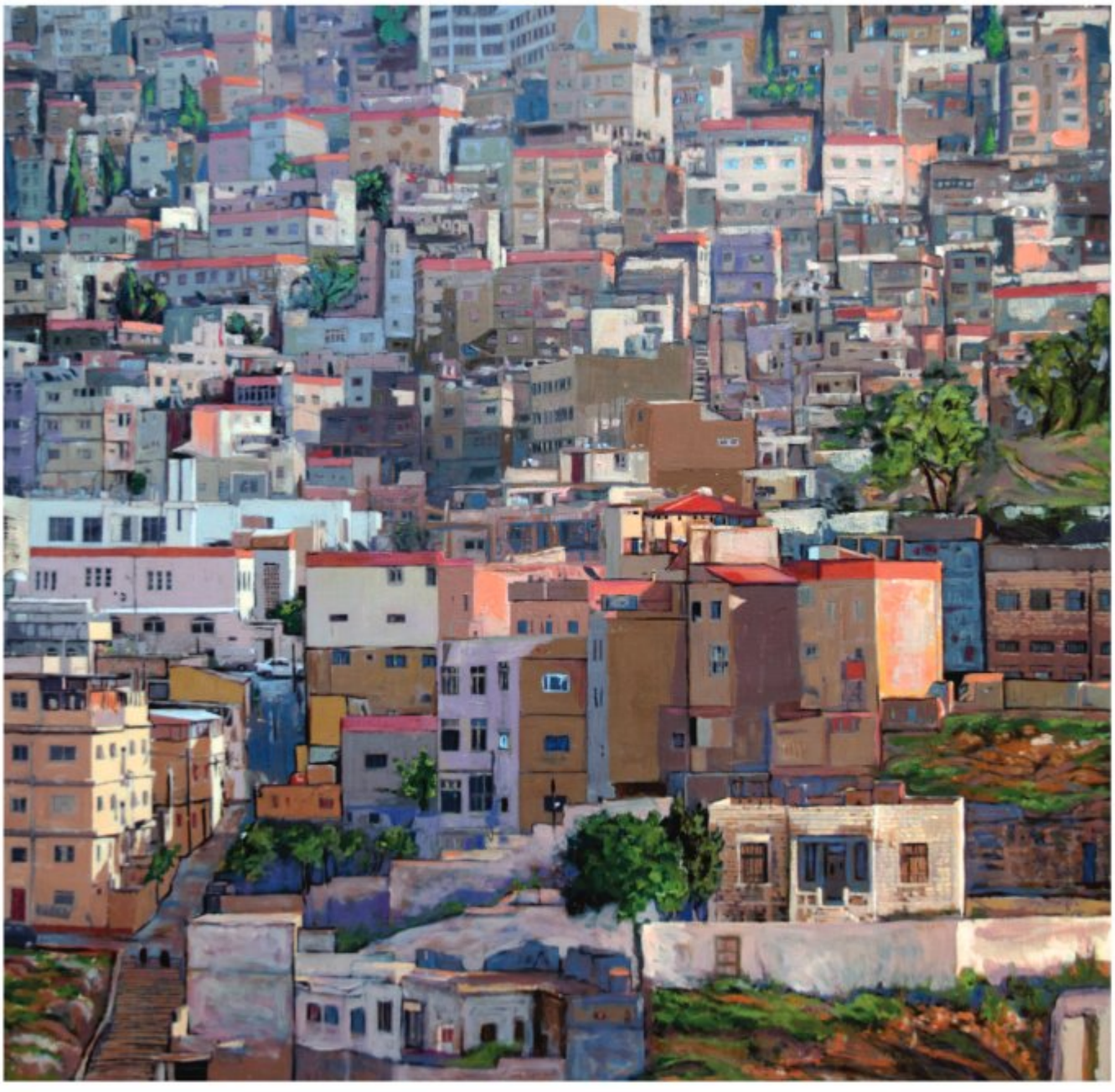
يعمل حوراني باعتبار فوتوغرافياته رسوما تحضيرية للوحة التي يبغي إنتاجها بألوان الأكريلك، وهو بذلك يعيد المرحلة الثانية من تطور الفوتوغرافيا، أي صور الرماديات التي تعرف بالأبيض والأسود جزافا، حيث كان يتم تلوين الصور التي بحجم الكف يدويا قبل الفوتوغرافيا الملونة، ولكن تختلف عند حوراني في أن المساحة أكبر بكثير من صور تلك المرحلة، وتبرز عنده حرية التلوين.

عندما أنظر في أعماله، يتبادر إلى ذهني هذا السؤال: لماذا يفعل حوراني هذا الأمر؟ ولطالما احترت أمام هذا السؤال، والأحرى أثناء محاولة الإجابة عنه، إنه سؤال مركب يمكن أن تتوالد منه أسئلة كثيرة أشارككم بعضها.

هل ما يفعله حوراني هو تقدير حميم لكل من التصوير والفوتوغرافيا، من خلال جمعهما معا في حال لا تظهر بينهما أية أفضلية لأحدهما على الآخر؟ ما مدى الوعي لديه في قلب المسألة بأن يجعل الفوتوغرافيا سابقة على التلوين في الترتيب الزمني لتحقيق عمله، مع أن التلوين قد ظهر قبل الفوتوغرافيا بآلاف السنين؟ ما الذي يمكن أن يضيفه التلوين إلى الفوتوغرافيا، أم أن المسألة قد لا تكون مجرد إضافة، بل شيئا آخر نحتاج إلى التفكير فيه ومعرفته؟ الفوتوغرافيا في الأصل التقاط ما هو مضاء، لماذا يؤكد في أعماله على الظل، سواء أكان في موضوع المدن أو الفاكهة أو غيرهما؟ إلى أي مدى يمتحن حوراني صبره وجدوى عمله في إعادة تلوين ما هو ملون؟ هل يرى بأن للون بملمسه الحقيقي (تاكتايل) غلبة أو سطوة أو حضور يتعدى اللون المطبوع آليا؟ الصورة المرسومة بطلاقة وحرية في الشكل واللون، لماذا يقيد نفسه بقدر ما بالفوتوغرافيا تحت جلد لوحته؟ أيهما يعتمد عنده على الآخر في المنجز بعد اكتماله: الفوتوغرافيا أم التلوين؟ لماذا يحافظ على وجود المجالين معا في المكان نفسه دون أن يلغي أحدهما الآخر؟ أين نضع اللوحات المنجزة في الأجناس أو الأشكال الفنية المرئية؟ وهل من الضروري أن نصنف هذا المنتج الفني؟ ما هي النظرية الفنية عند حوراني التي تقف خلف هذا المنتج؟ كيف يرى كل من التصوير والفوتوغرافيا والواقع والتمثيل والتخيل والتقنية والتعبير والعمل الفني وتشابكاتها؟ هل يرى المنظر أو الشيء المصور في المرآة، أي في الفوتوغرافيا أكثر صدقا من الواقع ولماذا؟ ما الذي جعلنا نعتبر الشيء المصور فوتوغرافيا أقرب لنا من الواقع، وهل لاعتيادنا عليه في عصرنا الذي غمرنا بالصور أثر في ذلك؟ كيف يمكن لنا النظر في علاقة هذا المنجز بعمل «فيلاسكويز» (وصيفات الشرف) من حيث هو امتحان لفن التصوير، أم هو عند حوراني امتحان للفوتوغرافيا، أم هو عنده امتحان للتصوير والفوتوغرافيا معا؟ يرسم الأول من مرآة، ويرسم اللاحق على صورة فوتوغرافية، هل يعتبر المصدر بديلا عن الواقع، أم هو الواقع نفسه؟ وأخيرا، في أي من الحالين للوسيط وفق إمكاناته، أن ينظم الواقع ليصبح معقولا بدرجة أكبر من الواقع نفسه؟

ولنتركها هكذا أسئلة معلقة، نتشارك بعضها، وتثيرنا أثناء النظر في لوحات حوراني، وأراه غير عابئ كثيرا بها، ومصرا على الاستمرار في عمله ليستفزنا بأسئلة جديدة أكثر إلحاحا، ليتركنا أكثر ترددا في طرحها، وأكثر حيرة في محاولة الإجابة عنها.

من أعمال الفنان هاني الحوراني



عمّان في أعمال الفنان هاني الحوراني

عمّان في أعمال الفنان هاني الحوراني

خمسة وجوه للفنانة المكسيكية

فريدا كاهلو..
التدوين البصري كسيرة للألم

ديانا أوليفيرا
ترجمة: يحيى القيسي

تشتهر الرسامة المكسيكية «فريدا كاهلو»، التي عاشت ما بين العامين 1907– 1954م، بلوحاتها الشخصية المُستلهمة من السريالية، والدها ألماني، فيما تنتمي أمها إلى سكان البلاد الأصليين المختلطين بالعرق الإسباني، وعندما كانت «كاهلو» في السادسة من عمرها، أصيبت بشلل الأطفال، مما نتج عن ذلك تشوه لساقيها، كما أنها تعرضت لحادث كبير حينما كانت في الثامنة عشرة من عمرها بسبب تصادم الحافلة التي تقلها، وقضت وقتا طويلا في المستشفى بسبب ذلك.

بدأت «فريدا» في رسم صورتها الخاصة «البورتريهات»، على الرغم من كونها في حالة بائسة، وغير قادرة على المشي، إذ تم وضع مرآة معلقة أمامها، مع وجود حامل لوحات تم تعديله خصيصا حتى تتمكن من الرسم أثناء الاستلقاء، فيما يلي يمكن اكتشاف المزيد عن الوجوه العديدة لهذه الفنانة.

1- وجه المأساة

أرادت «فريدا» أن تصبح طبيبة عندما كانت في مقتبل العمر، ولكن في 17 سبتمبر 1925، وقعت ضحية حادث رهيب لإحدى الحافلات أثناء عودتها إلى المنزل من المدرسة، كانت الفتاة البالغة من العمر 18 عاما محظوظة بما يكفي للعيش، لكن ساقها الأيمن تحطم، كما تضرر عظم الترقوة، والأضلاع والحوض والعمود الفقري، كان يجب بتر ساقها في وقت لاحق من حياتها، بعد الحادث التزمت بالراحة الإجبارية في فراشها لأشهر وهي مثقلة بالجبائر، وخضعت لأكثر من ثلاثين عملية جراحية.

على الرغم من عدم قدرتها على المشي، وتدمير آمالها في أن تصبح طبيبة، بدأت «فريدا» في رسم «البورتريهات» الشخصية لنفسها، بالإضافة إلى مكونات السيرة الذاتية الواضحة، تحتوي لوحاتها على مزيج من الواقع والخيال.

رسمت «فريدا» لوحاتها بأسلوب يعرف بالفن الفطري، لمواجهة قضايا ما بعد الاستعمار والجنسانية والطبقية والعنصرية في ثقافة بلادها، كثيرا ما يقال إن الثقافة المكسيكية هي نتاج كل من الثقافات الأوروبية والأمريكية الأصلية، وهذا الفضاء أتاح للفن الفطري أن يزدهر، كما أنه كان مناسبا لأسلوب «فريدا» العصامية نحو الكمال.

في رسوماتها المبكرة، وفي العام 1926، صورت الحادث المأساوي الذي جرى لها بطريقة صادمة تعكس فيها ذاتها، إذ كانت تبحث عن وسيلة لاستعادة السيطرة على نفسها، والتنفيس عن ألمها، وقد انعكست طريقتها الجديدة في التعبير من خلال مقولة شهيرة لها: ما حاجتي للأقدام إن كانت لدي أجنحة للطيران..!

2- وجه الألم: التشافي بالفن

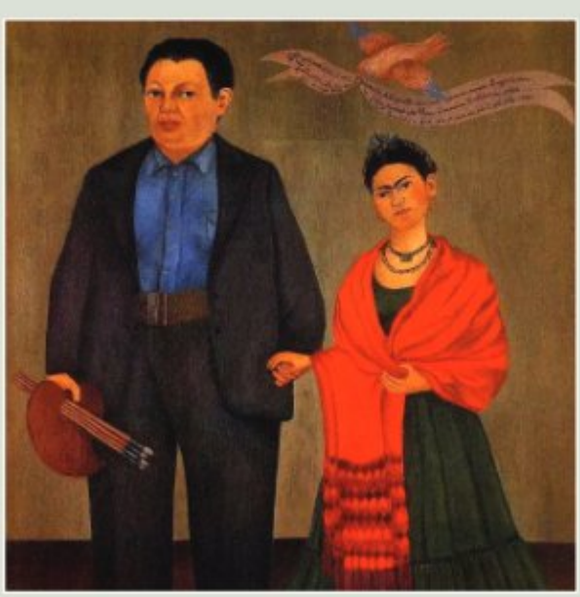
في العام 1929، تزوجت «فريدا» من «دييغو ريفيرا»، كانت في الثانية والعشرين من عمرها، وقد انتقلا للعيش معا في البيت الذي شهد ولادتها، ويسمى «كازا أزول»، أو البيت الأزرق، وأصبحت «فريدا» حاملا في العام 1930، لكن الحمل انتهى بالإجهاض، وفي العام نفسه سافرت إلى أمريكا مع زوجها حيث زارا نيويورك وسان فرانسيسكو وديترويت.

خلص العديد من الأطباء المتخصصين إلى أن «فريدا» أصيبت بالعقم بسبب الإصابة المروعة التي ثقبت بطنها ورحمها، وقد ساهمت حالات الإجهاض العديدة التي تعرضت لها بدعم هذا التشخيص، بقيت في أمريكا حتى العام 1934، وكانت هذه الفترة غزيرة بشكل خاص بالنسبة لها.

في العام 1931، رسمت «فريدا» و«دييغو ريفيرا»، أما في العام 1932، فستكون تجربتها في ديترويت ذات أهمية خاصة، حيث رأت نفسها محاصرة في مستشفى هنري فورد، إذ بعد تعرضها للإجهاض اضطرت إلى البقاء في المستشفى بنفسها لمدة أسبوعين، بينما زار «دييغو» المدينة لحضور معارضه الفنية، طلبت «كاهلو» كتبا طبية من أطبائها حتى تتمكن من تصوُّر كيف قد يبدو جنينها الذي لم يولد بعد، لكن طلبها قوبل بالرفض، فقام زوجها بإعطائها كتابا استخدمته كمصدر إلهام لحالتها مع الإجهاض.

في هذه اللوحة، تبدو الفنانة وهي تحمل لوحة على شكل قلب في يدها اليسرى أثناء عرض تمثيل تشريحي لنفسها، كما لو كانت تظهر مكانتها كفنانة وطبيبة ترسم من أعماقها، يتم رسم الجنين بمقياس أكبر بكثير من رسم «فريدا» لنفسها، مما يرمز إلى ألمها الهائل لفقدان طفل آخر، رسمت «كاهلو» هذه الصورة في محاولة لتخليص نفسها من حزنها، ينقل الرسم بوضوح الشعور بالمعاناة.

هكذا استخدمت مزايا ما يعرف الآن (التشافي بالفن)، وهذا المصطلح استخدمه الفنان البريطاني «أدريان» في



أرشيفية

العام 1942، فمن خلال العلاج بالفن قد يساعد العمل الإبداعي الأشخاص على تطوير حصانة قوية ضد المحن التي يواجهونها، وذلك من خلال تحرير القوة الإبداعية للمصاب المكبوت وبشكل متكرر، يمكن للناس التعبير عن قصص حياتهم وأفكارهم وعواطفهم من خلال التشافي بالفن، والبحث عن وسيلة للتخلص من الألم.

لقد أظهرت «فريدا» من خلال لوحاتها الصدمة التي كان من المفترض أن تخفيها في مستشفى هنري فورد، لم يكن الحديث عن الإجهاض من المحرمَّات في ذلك الوقت فحسب، بل كان يعتبر أيضا أمرا معيبا في المجتمع المكسيكي، من ناحية أخرى، ناقشت «فريدا» تجربتها علنا، ووصفت معاناتها العاطفية والجسدية.

3- وجه الحسرة

عادت «فريدا» مع «دييغو» إلى المكسيك في العام 1934، وبدت هذه العودة إلى المنزل صعبة بالنسبة لها، ذلك أن «دييغو» كان بعيدا عن الزوج الذي تحتاج إليه، مما دفعها أكثر إلى الرسم بدافع الانتقام، كان «دييغو» يكبرها بعشرين سنة، كما أن الحسرة التي سببها لها ساهمت بضرر عاطفي ونفسي ليس بالهين، ذات مرة قالت «فريدا»: لقد عانيت من أمرين عظيمين في حياتي، كان أحدهم عندما سحقت حافلة جسدي، والثاني هو «دييغو».

كان الزوجان ينظران إلى بعضهما كمصدر للإلهام، وقاما بالكثير من التشجيع للإبداع، لكن علاقتهما كانت متوترة، خصوصا أنه لدى هذين الزوجين العديد من العلاقات الرومانسية.

في العام 1939 انفصل الزوجان، وقبل أن يتزوجا مرة أخرى في العام التالي، رسمت «فريدا» لوحتها التي تتضمن شخصيتين يمثلانها رمزيا، ويجلسان على مقعد بجانب بعضها.

بالإضافة إلى التعبير عن تصور «فريدا» للهوية الثقافية المنقسمة، خاصة بسبب الجنسيات المتنوعة لوالديها، فإنها تظهر في هذه اللوحة «بورتريه» لتوأم، حيث مزقت نفسها إلى امرأتين مختلفتين للتعبير عن ألمها، سيدتان مستقلتان في الصورة تعزيان بعضهما، وتتشاركان معا في المعاناة العاطفية من خلال الإمساك بالأيدي.

4- وجه العزلة

واحدة من أشهر لوحاتها تسمى العمود المكسور، أنجزتها في العام 1944 بعد فترة وجيزة من إجراء عملية جراحية للعمود الفقري، تعبر فيها عن إحساسها الجارف بالوحدة،

الفنانة كاهلو بريشتها

بينما كانت تلمح إلى حبسها الجسدي إذ كانت طريحة الفراش، فشعرت بعزلة نفسية حادة عن العالم الخارجي، لقد ساهمت العديد من ظروفها النفسية المعقدة في وصولها إلى هذه الحالة.

بدأت في الكتابة ورسم «الاستكتشات» والتلوين في دفتر مذكراتها الشخصية، وهذا المنجز معروف تماما اليوم، والذي لم تقصد نشره أبدا، تُظهر فيه مشاعر الغضب والإحباط واليأس، كان من الواضح بشكل مؤلم من صفحات هذه المذكرات، ومن محاولات الانتحار العديدة التي قامت بها، أنها عانت من اليأس وإدمان المخدرات، وعدم تقدير الذات.

لقد حصلت على رعاية طبية مستمرة للعديد من مشاكلها الصحية الجسدية، ولكن ليس للمشاكل المتعلقة بصحتها العقلية، فقد كان هذا موضوعا خاصا عليها التعامل معه بمفردها، لا سيما في ذلك الوقت بالذات، إذ كان من المواضيع الحساسة التي تعد من المحظورات.

5- وجه الحقيقة

تكشف «فريدا» في «البورتريهات» الشخصية، وصورها الصارمة التي لم تبتسم فيها قط الحقيقة وراء مظهرها الواثق، يرى الناس لوحاتها الأولى التي تنشغل فيها بفكرة الحفاظ على المظاهر، ومع ذلك، تساهم قراءتنا لمذكراتها الخاصة أخيرا باكتشاف إحساسها الفعلي، والذي يقف على النقيض وبشكل حاد مما أرادته فعلا، نرى ما لم تكن تريدنا أن نراه عنها، أي هشاشة الكائن الذي لا يسمح لنفسه بإظهار ضعفه، في هذا الصدد، يمكن فهم ملابس «فريدا» النابضة بالألوان، على أنها علاج ذاتي استخدمته لإلهاء الآخرين عن مشاكلها الجسدية.

كانت ملابسها غير تقليدية، ورمزية تماما مثل لوحاتها، ترتدي تنانير طويلة مفعمة بالحياة، ومجوهرات ثقيلة، فيما تضع على رأسها بعض الأزهار، وهذه الملابس المستوحاة من الثقافة المكسيكية، جعلت التعرف عليها سهلا في أي مكان من العالم.

لقد دمجت «فريدا» عن قصد أنماطا من الغرب والمكسيك، مما يعكس أصولها المختلطة، ومن خلال ذلك أنتجت هوية سياسية وثقافية متميزة للغاية، باستخدام أزياء تعبر عن الثنائية نفسها التي نراها في لوحاتها، إذ أظهرت قوميتها ورؤيتها النسوية، وكذلك احترامها للتقاليد.

بمجرد وفاة «فريدا» دخلت صورتها في ثقافة البوب، وأصبحت هناك ظاهرة تسمى «فريدامانيا»، أي الظاهرة الثقافية المترابطة والمتعاطفة مع «فريدا»، لكن المُثُل السياسية والنسوية التي كانت مهمة جدا لهويتها المميزة ضاعت إلى حد كبير.

قلة من الناس فهموا الأهمية الكامنة وراء خياراتها للأزياء، والأمر المثير للإعجاب في الظاهرة «الفريدانية» هو عدد منافذ بيع الملابس والمحلات التجارية التي اهتمت بتخليد هذه الفنانة كأيقونة للموضة، هناك سلع كثيرة ترتبط بظاهرة «فريدا»، وهي جاهزة للشراء أو الارتداء من قبل كل محبي فنها، أو الأشخاص الذين يعشقون ببساطة هذه الجمالية، بغض النظر عمّا تحمله من معاني.

«فريدا كاهلو» في كلمات ختامية

فن «فريدا» هو سيرتها الذاتية، حيث تعكس لوحاتها أفكار الفنانة ومشاعرها، ومن الضروري الأخذ بعين الاعتبار حياتها الخاصة عند مناقشة وتحليل أعمالها الفنية، لقد ساهمت من خلال سردها الذي تم قبوله على نطاق واسع في طرح موضوع جنون النساء، والذي لطالما صوّره الرجال في الفن، كما سارت العديد من الفنانات الأخريات المصابات بالأمراض النفسية على خطى «فريدا»، واستخدمن أعمالهن كوسيلة للتطهر والتشافي.

بسبب شخصيتها المميزة، وحياتها المتنوعة، أصبحت هذه الفنانة أيقونة عامة، فهي تمثل القوة الداخلية للمرأة، وحب المكسيك وثقافتها، والشجاعة في مواجهة المأساة، لقد ألهمت «فريدا» الناس في جميع أنحاء العالم لعدم الخجل من سبر آلامهم وإظهارها، إنها عنصر أساسي في الفن، ومصدر إلهام لكل جيل، وصوت النساء الصامتات، وبطلة سيعيش ذكرها في الأعمال الفنية التي تحمل جوهر روحها.

الترجمة عن الإنجليزية من موقع كوليكتر

/ https://www.thecollector.com

الكاتبة : ديانا أوليفيرا: قاصة بلغارية تجيد الإنجليزية والإسبانية، ومهتمة بالفن وتاريخه.

المترجم يحيى القيسي: روائي وباحث أردني يعيش في بريطانيا

الفنانة الشعيبية مع إحدى لوحاتها

التشكيلية الشعيبية طلال...

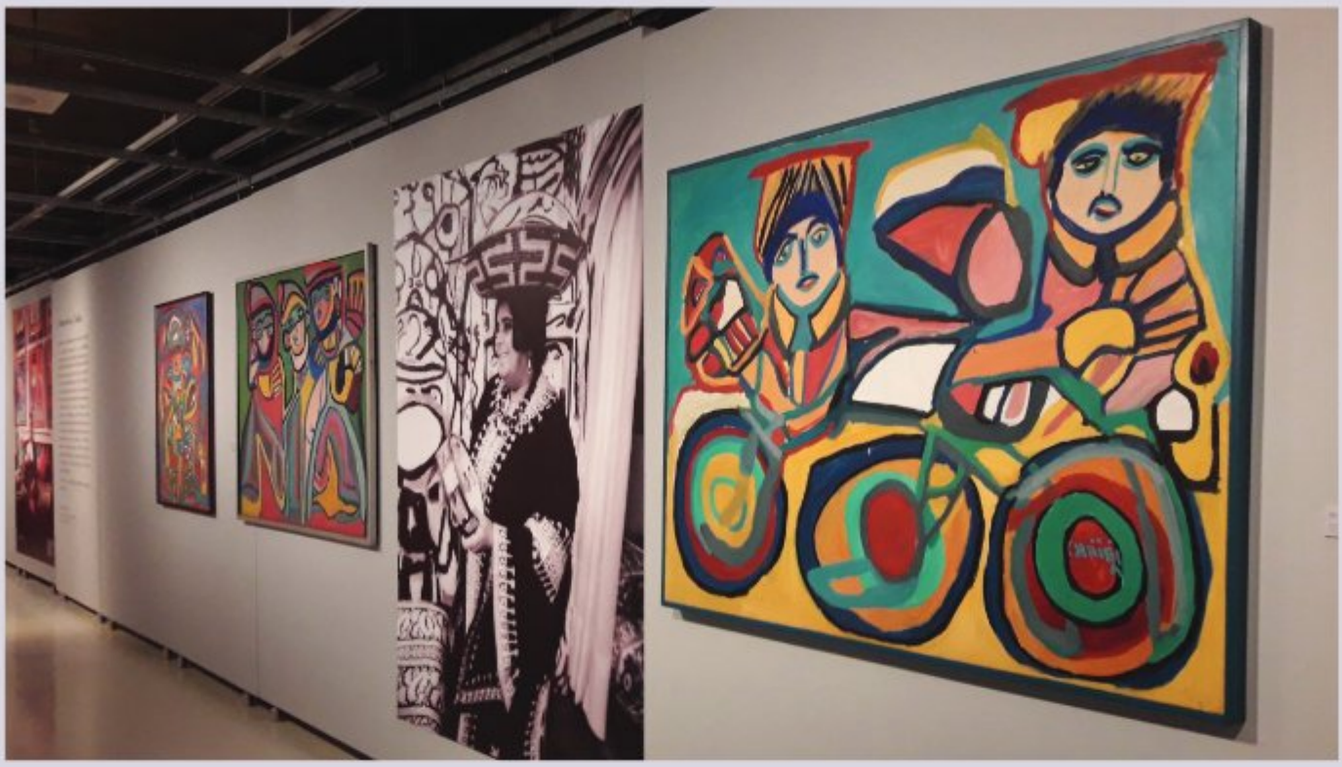
رائدة الفن الفطري المغربي

سعيد بوعيطة (المغرب)*

لم ترتبط أغلب جذور الحركة التشكيلية المغربية، وبداياتها الأولى بالفن الغربي على غرار أغلب البلدان العربية، بل نبعت تلك التجارب للحركة التشكيلية من المجتمع المغربي، من خلال تواصل هذا الفن بتاريخ المغرب الحضاري العريق وتراثه، مما مهد لظهور الفن الشكيلي الفطري.

وعلى الرغم من التباين في مواقف ورؤى العديد من الباحثين والتشكيلين المغاربة، بخصوص تسمية الفن الفطري، فقد تمكن هذا التوجه التشكيلي من ترسيخ أسلوبه الفني في حركة الفن التشكيلي المغربي، برزت على إثرها أسماء تشكيلية ذاع صيتها، وعلى رأسها الفنانة التشكيلية الشعيبية طلال.

* ناقد، مدير تحرير مجلة نوافذ



الحركة التشكيلية المغربية والفن الفطري

على الرغم من تفاعل الفن التشكيلي المغربي إيجابا أو سلبا مع مختلف التوجهات التشكيلية العالمية، فإن تجربة التشكيل المغربي حديثة النشأة، فحتى تاريخ إقامة الحماية على المغرب سنة 1912، لم يكن أحد من الشبيبة المغربية الذين كان لهم اهتمام بالفنون التشكيلية، قد تجاوز مرحلة المشاهدة المستلبة والانبهار بما كان يعرض أمام أعينهم من مناظر وصور ولوحات.

هذه التجربة، وإن كانت مستمدة من مألوف حياتهم، وصميم معيشهم، كانت تبدو غريبة بانتقالها من الحياة الواقعية إلى السطح التصويري (القماش والألوان)، باستثناء محمد بن علي الرباطي ذي الخمسة والعشرين عاما (1861- 1939)، الذي جاء من مسقط رأسه، ليكون أول فنان فطري يمثل بداية الحركة التشكيلية في المغرب.

وتمكن الرباطي من بناء أسلوبه الفطري الخاص من خلال التقاط مظاهر الحياة اليومية المغربية، وتفاصيلها وتأثيثها بعبقرية وابتكار مشهود ينفي تلك المرحلة، لكن على الرغم من ذلك، فقد أكدت الباحثة «توني ماراييني» على أن هذا الفن لم يكن دخيلا، وإنما كانت هناك عوامل ثقافية ونفسية هيأت لتفتق مواهب فنية بشكل سريع مسترسل(1).

لوحات للفنانة الشعيبية

لوحة للفنانة الشعبية

وذكرت مجموعة من الأشخاص الذين مارسوا الفنون التشكيلية بمفهومها التقليدي، وبالأسلوب الذي يطلق عليه الفن التلقائي، أو الفن الفطري، حصرتهم بالأسماء التالية: محمد بن علي الرباطي، عبد السلام القاسمي بن العربي، مولاي أحمد الإدريسي، مشماشة، ابن علال، الإدريسي، الجيلاوي بن شلان، محمد المنبهي، والشعيبية طلال... الخ، حيث اغتنى الاتجاه التشكيلي لهؤلاء منذ أربعينات القرن الماضي، بتزاويق وتقاليد وعادات الفنان التشكيلي نفسه، الذي تميز في مجمله بعدة خصائص تؤشر على البعد الفطري، يمكن إجمالها في التالي:

1. ارتباط هذا الفن بمعاناة الفنان الشخصية، مما يجعله دوما في حالة من التوتر والانفعال، شكلت لديه الدافع الأساسي في البحث المستمر عن طرائق للتعبير عن المشاكل اليومية، مما جعل هذا الاتجاه التشكيلي بعيدا عن الافتعال والقوانين الأكاديمية.

2. يعد الإنسان العنصر الأهم والأساسي في منجزات الفن التشكيلي الفطري، باعتباره عفويا في تفسيراته وأشكاله وألوانه.

3. تجاوب الفن التشكيلي الفطري مع هموم الإنسان المغربي و تراثه، لأن العفوية التي انطبع بها، جعلته أكثر ارتباطا بالتراث والإنسان، فعلى الرغم من كون الأعمال الفطرية والعفوية لا تقوم على أية معالجة من شأنها بلورة ذلك التراث، فإنها على الأقل، تشعر المتلقي بتعاطفها معه ومع الإنسان.

4. يتصف هذا الفن بالصفة الجمعية، بمعنى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها، كما يتميز بعلاقته الوطيدة بالمعيش اليومي، والحالة العابرة في الحياة اليومية للناس البسطاء والبدو الرحل وعابري السبيل، كما يعتمد على الذاكرة الطفولية من خلال استثمار تلقائيتها وشعريتها الخبيئة، بعيدا عن النموذج الواقعي أو المتخيل الذي يكون

لوحة للفنانة الشعيبية

مصدره وعي الراشد المتحذلق(2)، مما يجعل كل حديث عن الفن التشكيلي الفطري بالمغرب، يستوجب الوقوف عند السمات الشكلية، ومضامين الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين الفطريين، من خلال النبش في سيرهم الذاتية، ومرجعياتهم الثقافية والاجتماعية، لما لها من دور أساسي في ظهور هذا الفن، لكن على الرغم من تعدد أسماء التشكيليين الفطريين المغاربة، يظل اسم التشكيلة الشعيبية طلال، محفورا في الذاكرة التشكيلة المغربية خاصة، والثقافية عامة، باعتبارها من رواد الفن التشكيلي الفطري.

رائدة الفن الفطري المغربي

يتعذر الحديث عن السيرة الفنية للفنانة التشكيلية الشعيبية طلال، لانعدام دراسات وأبحاث تناولت تجربتها ومسارها التشكيلي، على الرغم من ريادتها الزمنية والفنية في الفن التشكيلي الفطري المغربي، حيث اختلف الباحثون حول تجربتها التشكيلية، لشخصها وشخصيتها وإنجازاتها التي ذاع صيتها في الآفاق، حتى أصبحت المعارض العامة الدولية تخطب ودها، وتتمنى أن تحتضن لوحاتها التشكيلية، ليساهم منجزها التشكيلي، وخصوصياتها الجمالية، وإسهاماتها الفنية في الحركة التشكيلية العالمية.

فقد عكست أغلب أعمالها الفنية جمال روحها، ورؤيتها للناس والحياة، وذلك من خلال تكرارها للوجوه البشرية، والحالات المستوحاة من البيئة المغربية والأمازيغية بألوانها الزاهية، وأزيائها التقليدية المتنوعة الأشكال، وكذا تفاصيلها المتشعبة والمتداخلة، تدل لوحاتها الفنية على نوع من الإصرار على الفرح، باستحضار عناصر الطبيعة التي تستأنس بحضورها، وحضور الإنسان والحيوان المرتبط بفضائها القروي، كما لا تخلو في بعض الأحيان من حيرة بارزة، ترتسم على الوجوه بين وجود فردي أو جماعي يعبر عن حالات خاصة جدا، ترتبط بالمناسبات والطقوس الشعبية المغربية.

من محيط قروي إلى أفق عالمي

ولدت الفنانة التشكيلية الشعيبية طلال في قرية أشتوكة، التابعة لمدينة أزمور على الساحل الأطلسي المغربي، وسط بيئة فلاحية، فشاهدت اللون الأخضر والضوء في أحضان إحدى المزارع الصغيرة في وسط الخمائل، لكنها ترعرعت بمدينة الدار البيضاء، فأحبت الطبيعة المتمثلة بالأرض والطين، والبحر، والعشب والأزهار.

لهذا، انعكست هذه الطبيعة على لوحاتها التشكيلية، من خلال استخدام اللون الأزرق الذي يستعمل في دهن حواشي أبواب بيوت القرية، فبدأت ترسم بقعا وبصمات، وقد برزت هذه الخاصية بعد سلسلة من المعارض داخل المغرب وخارجه عام 1966، حيث أقيم لها أول معرض في معهد «غوثه» الألماني، تلته معارض في عدد من العواصم ومدن العالم مثل باريس، وكوبنهاجن، كما ساهمت كل من صحافة باريس ولندن وبروسيل، في لفت الأنظار إلى هذه الفنانة التشكيلية بمكنوناتها الفطرية وعطاءاتها.

وبينت أن رسوماتها تشبه رسومات الأطفال في بساطتها وسذاجتها، لكون أعمالها التشكيلية تتسم بملمح طفولي، وببراءة الأشكال التي ترسمها بأسلوب بسيط عفوي وساذج، لكونها تختار موضوعاتها بالسليقة والفطرة الطبيعية، من خلال الوعي والإحساس الذي اختمر في وجدانها، لهذا، عبرت عنه من خلال هذا التفاعل الحاصل في أعماقها، من دون إدراك لمعاني الأشياء التي تقودها إلى استمداد التراث الحضاري المغربي، الممتزج بالفلكلور والتربة البدوية للبادية.

لذلك، جاءت أعمالها تنبض بالحياة المستمدة من التعاطف الفطري بين الإنسان والأشياء، بدون إدراك لمفاتيحها الفلسفية والروحية، لهذا، ارتبطت أعمالها التشكيلية بعالم الطفولة بكل ما فيه من توقد وحيوية ونبض وشوق، هدفت من خلاله بناء وجود لا متناه من الحرية التي تعني لديها على الدوام الحياة، ولهذا، رسمت مشاهد من الحياة العادية، كما رسمت مواقف غريبة بواسطة تقنيات بسيطة، استخدمت فيها المداد والحبر الصيني على الورق، كما استخدمت تقنية الرسم بالزيت على القماش، ولم تكن تمزج الألوان، بل ظلت تستخدمها كما هي مباشرة من العلبة إلى اللوحة، محافظة على نقاوة الطبيعة، لأنها لا تغير الواقع، وإنما تخطه وتقدمه كما هو، وكما تراه.

لوحة للفنانة الشعيبية

نضال امرأة

خاضت الفنانة التشكيلية الشعيبية طلال نضالا مريرا باعتبارها طفلة كبيرة محافظة، تجهل القراءة والكتابة، ولا معرفة لها بمدينة الدار البيضاء الكبرى التي انتقلت إليها من قرية أشتوكة في إقليم أزمور.

كما شكلت عقدة التعلم بالنسبة للشعيبية كابوسا يقض مضجعها، لم تلج عالم الفن التشكيلي عن دراسة وتحصيل وأسس أكاديمية، لكن عن موهبة وعصامية وتدرج في إخراج طاقتها الإبداعية الكامنة، وترجمة ذاكرتها البصرية إلى منجزات تعبيرية تلقائية، وفي تحد ومغامرة، دخلت الشعيبية دنيا الشعر من غير تكوين أو مذاكرة أو مدرسة أكاديمية، أو احتكاك أو تتلمذ على يد شاعر.

وظهرت أشعار الشعيبية، أو «الشعيبيسك» التي قام بإخراجها للوجود الفنان «فيريي ميشال باربو»، ولو قدر للشعيبية أن ترسم ما قالته شعرا، لكنا أمام لوحة جميلة، مثل لوحة (عاشوراء) التي اشترتها الدولة الفرنسية من (رواق عين الثور) بعد أن انتدبت زمرة من خيرة النقاد الفنيين ومؤرخي الفن لذلك، أو مثل لوحة (أشتوكة قريتي)، ولوحة (حفلة زفاف)، حيث بيعت كل واحدة منهما بما قدره مليون ونصف المليون درهم، لكن لماذا تألقت الشعيبية بهذا الشكل المثير؟

هل هي موهبة ربانية صقلتها الفنانة الشعيبية بالتمرن والتمرس على الرسم والتشكيل، واحتكاكها بالمعارض الوطنية والدولية؟

لماذا استقطبت أعمال الشعيبية التشكيلية الناس على اختلاف مداركهم الفنية، ومشاربهم الثقافية في أنحاء العالم؟

لوحات عالمية بقسمات محلية

تبدو أعمال الشعيبية لأول وهلة قابلة للمحاكاة والتقليد، والواقع أن رسمها قوي مثل شخصيتها، تعبر عن الثراء الفني، وتستثير مكونات الذاكرة الشعبية المغربية، والمعيش اليومي بكل عفوية، كما تتميز أعمالها بخيال خصب، وبصمة لا تقلد، لهذا، تمكنت الشعيبية طلال من فرض شخصيتها، وتأكيد فنها الأصيل الشفاف والعفوي، لتصل إلى مستوى كبار الفنانين التشكيليين العالميين، الذين لهم وقع وتأثير في الفن التشكيلي خلال القرن العشرين من قبيل: «أميديو موديلياني»، و«بابلو بيكاسو»، و«سلفادور دالي»، و«هنسنت فان جوخ»، و«كلود مونيه»، و«ميكيل أنجيلو بوناروتي»، و«رامبرانت»...الخ.

فقد كتبت عنها «أوزير غلاسيي» قائلة: «لا يختلف اثنان حول كون الشعيبية من أكثر الفنانين المغاربة شهرة في القرن العشرين، إنها الفنانة الوحيدة بالمغرب التي حطمت أعمالها أرقاما قياسية في المزاد العلني الدولي، إنها العربية المتفردة التي تباع لوحاتها بنظام التسعيرة الدولية»(3).

كما نعتتها الصحافة الفرنسية بـ(فلاحة الألوان)، و (أيقونة الفن العفوي)، ووصفتها الصحافة الإسبانية بـ(ملكة المعرض)، حيث عرضت الشعيبية طلال لوحاتها في الكتب إلى جانب لوحات «بيكاسو»، وكتبت عنها «سيريس فرانكو» قائلة: «فن الشعيبية بسيط، صاف، عفوي وأصيل، صادر عن شخصية ساحرة، مفعمة بالحب والبهجة، تعرف كيف تغني ألوان المغرب بلا أدنى شك، هي أول وأشهر امرأة في الرسم المغربي»(4).

وكتب الناقد الفرنسي «لويس مارسيل» في مجلة «آرتونسيون» التي نشرت على غلافها صورة الشعيبية، إلى جانب صورة «سلفادور دالي» يقول: «عندما أنصت

لوحة للفنانة الشعيبية

إليها وأراها ترسم، لا أتوقف عند التقدير حول الأطفال، الذين حرموا من الدراسة، لكن رغم ذلك، صاروا علماء، وعباقرة ومبدعين، وباحثين بقوة».

إن الشعيبية فعلا أسطورة المغرب الفنية(5)، كما احتفت بها مجلة الفنون السويسرية سنة 1988، وتصدرت غلاف مجلة «فوار» التي اعتبرتها أسطورة حية لها قدمان في الأرض، وهامة مرفوعة إلى السماء، لأنها طبعت مرحلتها وبلدها وتاريخ الفن.

الإحالات

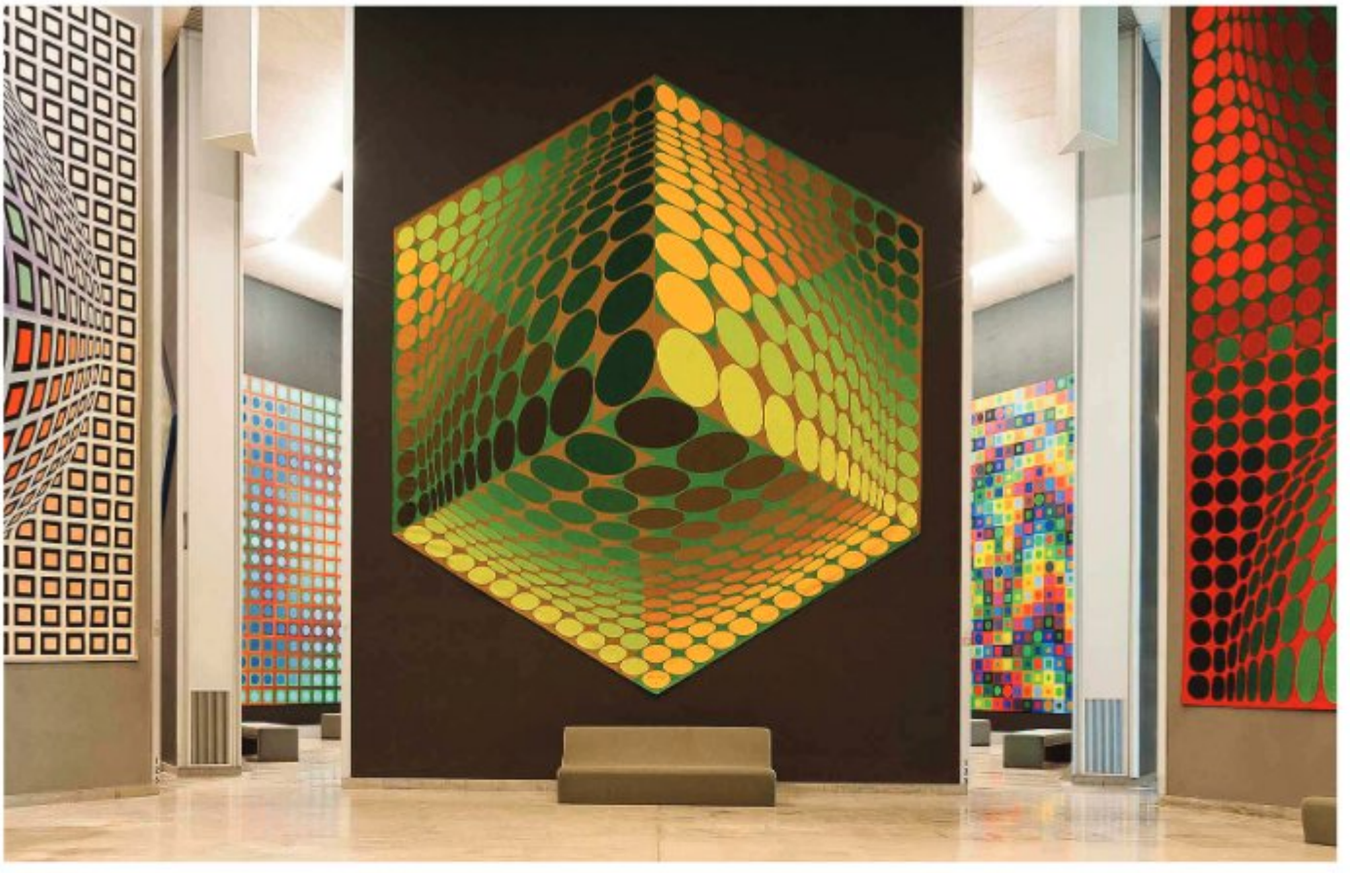
1.حسن بحراوي، الفن التشكيلي بالمغرب، من الرسم الفطري إلى الفن العالم، مجلة الثقافة المغربية، الرباط، العدد 20/21، 2003، ص (121).

2. حسن النعيمي، عن الفن الساذج بالمغرب، مجلة رموز، السنة 3، العدد 7، مكناس- المغرب، 1991، ص (62).

3. حسن النعيمي، عن الفن الساذج بالمغرب (المرجع نفسه)، ص (121).

4. مجلة آرتونسيون، العدد 19، شتنبر، أكتوبر، 2004، ص (53).

5. مجلة آرتونسيون، (المرجع نفسه)، ص (65).



أرشيفية

الشكل الدال في العمل الفني..

المشاهدة والمعنى

عبدالله التميمي*

يثير هذا التساؤل انفعالا عميقا لدى كثير من الناس، ما هذا الشكل وماذا يشبه؟ وما هو القاسم المشترك بين هذه الأشكال المُتباينة التي نطلق عليها الأعمال الفنية، وما هي الصفة التي تجمع بين الشكل الواقعي المحسوس المدرك، وبين الافتراضي الغائر في الخيال والوهم.

فالشكل هوكل شيء يحيط بنا نبصره ويؤثر في إدراكنا الحسي، وفي ذات الوقت يعبر عن معنى ظاهري أو افتراضي، وغالبا ما يتحقق الجانب المكاني في المضمون التعبيري عن الأشكال الدالة (Significant Form) في كافة أصناف الفنون، وتكون على شكل توليفات محبوكة من الخطوط، والألوان، والحركة، والإيقاع، مما يسهم في تعزيز الناحية الجمالية والتأثير البصري، وتكمن دلالة الشكل في العمل الفني عبر القيمة الجمالية كمدرك حسي له معنى كامن في ذاته، والذي من شأنه أن يثير في المتلقي «المشاهد» انفعالاً (إستطيقيا)، لما يحمله هذا الشكل من قيمة إيمائية تعبيرية، يكون له أثر بالموقف الجمالي، على هيئة استجابة تتصف بالدهشة بمستوى القيمة التعبيرية لهذا الأثر الفني.

* فنان تشكيلي

لذلك، إن الشكل الجمالي المبدع يهز أعماق النفس البشرية؛ لأنه يعبر عن انفعال مبدعه، ويوصل إلينا هذا الانفعال؛ وهو ما يمنح العمل الفني تلك القدرة على إثارة الوجدان الإستطيقي بالمتلقي، فيصبح العقل يعمل بطريقة أفضل في حضور التعاطف مع الشكل الدال، حيث يرى الفنان ويبصر شكل الوجود بصورة أكثر حدة ودقة،حين تشترك عواطفه مع حواسة، وفي الحقيقة أن غالبية البشر لا تستطيع أن ترى الأشكال رؤية حقيقية إلا إذا كانت مرتبطة ارتباطاً عاطفياً مع الشكل الدال.

الواقع الافتراضي

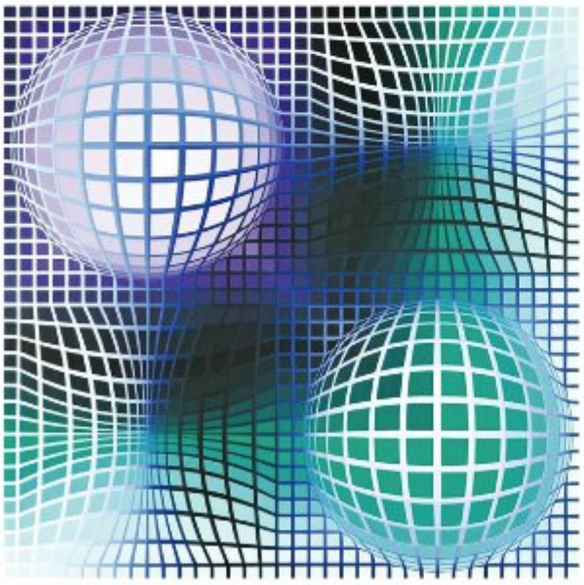
يساعد الواقع الافتراضي في صناعة تحولات الشكل الدال الذي يحقق قيمة سيكولوجية خاضعة لمضمون المكان، والزمان، والفكرة، كما يسهم في تنظيم وبناء الشكل الوهمي ثلاثي الأبعاد(3D)، المكون من عمق على سطح ثنائي الأبعاد، كما يعمل الواقع الافتراضي على صياغة الاختزالات الشكلية وفق أساليب ومحددات فنية من خلال التأكيد على القيمة التعبيرية لأجزاء معينة في الشكل الجمالي، ويشير الشكل أيضا إلى الأشياء التي لها طول وعرض وارتفاع، مكونة بذلك أشكالا لبعد ثالث، أو المنظور الوهمي، وبالتالي تصبح الدائرة كرة، وتصبح المربعات مكعبات، ويصبح المثلث مخروطا أو هرما، وبذلك تمنح الأشكال قيمة رمزية مزدوجة، ليعبر الشكل عن خصوصيته بتفاعله مع الأشكال الأخرى وفق معايير تقنية يحددها الفنان، والمستلهمة غالبا من الواقع الحقيقي.

وعلى الرغم من أن فكرة صناعة الأشكال يجب أن يكون لها طول وعرض وارتفاع، حتى يمكن اعتبارها أشكالا، إلا أن تقسيم الشكل في الفن جاء إلى فئتين رئيسيتين، الأولى تقوم على صناعة الأشكال الهندسية من خلال استخدام تأثيرات الظل والضوء، والثانية غالبا ما تكون في فهم تأثيرات الضوء الساقط على شيء مادي، لأن ذلك يساعدهم على فهم ماهية الشكل، ليتم بعد ذلك خلق وهم للشكل المرئي، مع الأخذ بعين الاعتبار درجة التباين، والظل في الأساس يمثل المنطقة المظللة التي تكون أغمق درجة من تدرج الظلال على الشكل الناتج، بسبب الضوء الساقط على سطح الشكل، ومن خلال ذلك الفهم للشكل الدال في الفن، تلتقي الأشكال ثنائية الأبعاد مثل المربع أو الدائرة مع البعد الثالث، لتصبح أشكالا هندسية: مخروطا، مكعبا، كرة، وإسطوانة، حيث كانت هذه الأشكال سببا في ولادة المدرسة التكعيبية والفن التجريدي في القرن العشرين .

الشكل والحيز المكاني

وتعتمد تأثيرات الضوء والظل والخط على إنتاج أشكال وهمية ثلاثية الأبعاد، ذات إيحاءات ودلالات إدراكية مرئية، كما في فن الشارع، والذي يعتمد بالدرجة الأساس على درجة التباين بين الألوان لإنتاج فكرة المنظور في الحيز المكاني، بهدف التجسيم والخداع البصري، فيتوهم المتلقي بوجود عمق فراغي، ولكن في ذات الوقت لا يستطيع أن يلمسه، ويؤدى هذا التباين بين حجم العناصر الكبيرة والصغيرة إلى إدراك العمق الفراغي، نتيجة تطابق الفارق الحجمي للعناصر المكونة للشكل الدال، فتكون الأشياء بعيدة نوعا ما بالنسبة لموقع الرائي وإدراكه لها، وكلما اقترب العنصر من الرائي كلما كبر حجم الشكل بالنسبة له.

وفى بعض الأعمال الفنية، يمكن أن يتم بناء نظام التشكيل المكاني للعناصر على أساس موضع الأشياء بالنسبة لأول خط سفلى تستقر عليه العناصر في العمل، أو بالنسبة لخط الأفق، فيمكن تحقيق المنظور الخطي في العمل من خلال إحداث توازٍ تقديري لجميع الخطوط الموجودة في التكوين،



أرشيفية

وكأنها تلتقى في نقطة تسمى « نقطة التلاشي»، بينما تكون جميع نقاط التلاشي على خط الأفق موازية لخط الأرض، كما يمكن إضفاء البعد الثالث على الشكل من خلال الألوان الدافئة، حيث تعطى هذه الألوان تأثيرا على أنها أقرب إلى الناظر، وأكبر حجما مما هي عليه بالنسبة للألوان الباردة، وكذلك الألوان ذات القيمة الضوئية العالية (الأشد لمعانا) يمكن أن تأتى في مقدمة الشكل، وتتدرج الألوان ذات القيمة الضوئية الأقل في خلفية الشكل المرئي، ويمكن استخدام خاصية التقابل اللوني للفصل بين العناصر القريبة والبعيدة.

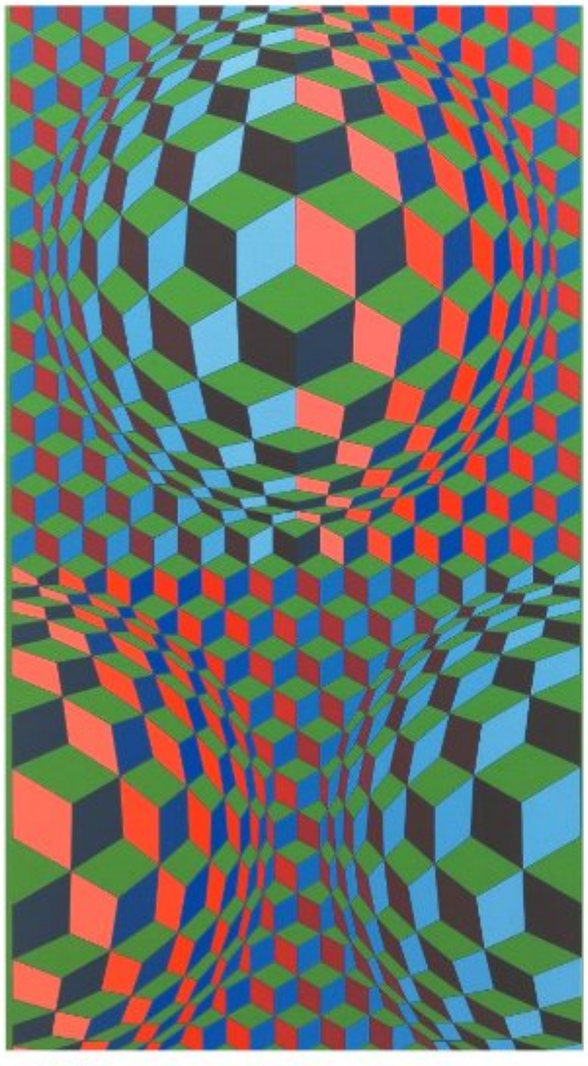
إن الشكل في العالم الافتراضي يجمع بين ثناياه عدة عناصر متناظرة بين الواقع والخيال، ويتمثل ذلك بين الأشكال الثابتة والمتحركة، ويعمل الفنان على نسجها لتكوين عمل فني متجانس يتصف بالوحدة والتكامل، وكأنها في العالم الحقيقي من حيث الحركة والإحساس.

وفي ذات السياق، لا يمكن لنا اعتبار الشكل وعاءً مستقلا عن عناصر العمل الفني، كما أن الشكل في الواقع الافتراضي ليس قالبا تصب داخله المادة الخام، بل إنه أشبه بنسيج العنكبوت الذي يُنسج بنظام إلكتروني ثلاثي الأبعاد، كما أن الفنان، يعمل على ترتيب عناصر العمل الفني التي يختارها بدقة وعناية، حيث يقوم بصياغة تلك العناصر بشكل تظهر فيه الحيوية والحركة والوحدة، لذلك، لا يمكن اعتبار الشكل عنصر ثانوي في العمل الفني الافتراضي، بل عنصر أساسي في القيمة الفنية، كما أن مفهوم الشكل المتعدد الأبعاد في الواقع الافتراضي مبني في الأساس على المزايا الجمالية التحليلية لذلك الشكل.

عناصر العمل الفني

يعتقد أن أجود الأعمال الفنية في العالم الافتراضي، هي التي تكون ذات شكل جمالي تتصف بالانغماس الكلي بالعمل المنتج، وإن كان هناك تمايز بين تلك الأشكال من ناحية تحريك جاذبية العمل لحواسنا، وبذلك، يقوم الشكل الافتراضي على ضبط إدراك المشاهد وإرشاده، وفي ذات الوقت يوجه انتباهه باتجاه معين، بحيث يكون العمل الفني واضحا ومفهوما، من خلال ترتيب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه أن يبرز قيمتها الجمالية عن طريق الانغماس الكلي بالعمل.

لهذا السبب، إن العمل الفني الافتراضي ثلاثي الأبعاد، هو بحد ذاته موضع اهتمام لكل أطياف المجتمع المعاصر، فلا يحتاج الشخص إلى أن يأتي بشيء آخر من خارج إطار الواقع الحقيقي، وكل ما نحتاج إليه نحن كمتلقين لهذا العمل الافتراضي، هو الانغماس والإحساس بالشكل الدال، وقيمته الإستطيقية من خلال البحث عن التركيب الباطن فيه والسمات الإدراكية والقيمة الكامنة له، لذلك، إن العناصر المكونة لهذا الشكل تتمحور في لون وفضاء ماهية الشكل، من خلال تنظيم عناصر الوسط الافتراضي الذي يتضمنها العمر، ليحقق بذلك الارتباط المتبادل بينهما، وتختلف عناصر الوسط باختلاف نوع الفن، فقد يكون التصميم الافتراضي قائما على الدرجة اللونية، أو الخط، أو حتى كلمة أو صوت، وغالبا ما يطلق لفظ الشكل الدال على الطريقة التي تعمل بها العناصر الفنية، ومدى تأثيرها في الطرف



أرشيفية

الآخر، ومع تنظيم الدلالات التعبيرية والحسية لهذا الناتج الفني الافتراضي، بحيث يسهم كل عنصر بدوره في إغناء ذلك الشكل، حيث يمكن لنا ملاحظة موضوع كل عنصر في هذا الشكل ومكانته بالنسبة للعناصر الديناميكية في الطبيعة الافتراضية، وقد لا يكون لها وجود بمفردها، بل بتآلفها مع بعضها البعض، مكونة بذلك شكلا من خلال العلاقات التي بينها، بحيث يعطي هذا الشكل رؤية موضوعية عن ماهيته لكي نتمكن من إدراكه.

إن العمل الفني المعاصر، قد لا يصبح ظاهرا حسيا، أو قابلا للإدراك، وليس بالضرورة أن يتصف بالديمومة.

النسق المرئي

وقد يكون الشكل الافتراضي بسيط كالنقطة، إذا كانت على درجة عالية من الدقة والتعقيد والتركيب والتشابك، وهي على اختلاف أنواعها تعبر عن حالة الاستقرار في العمل الفني، وتختلف الأشكال الدالة على اختلاف طبيعة العناصر المكونة لها في إظهار الشكل، كما أن الأشكال الافتراضية بطبيعتها خاضعة للمضمون، ومعتمدة عليه، ومحددة لعناصره التقنية.

وبذلك، فإن قيمة العمر الفني الافتراضي تحدد أيضا بقيمة القوالب والأشكال المكونة له، والشكل في تلك الحالة هو الهيئة الفنية والإطار العام للاواقع، والهيئة الفنية في ذلك الواقع الافتراضي تقوم على ترتيب تلك العناصر، فقد تتجسد الهيئة لتكوين نسق مرئي.

وللواقع المادي أهمية كبيرة أيضا من خلال تأكيد الشكل، والمساهمة في إبراز وزيادة تأثيرة على المتلقي، بما إنه هو الذي يوحي للفنان ويقدم له الفكرة، وقد يكون هو مصدر الوحي له، إذن لكل مادة أولية ميول شكلية خاصة بها، لذلك، يمكن اعتبار الشكل الافتراضي صفة المادة التي تفرض نفسها على شكل العمل الفني في ذات السياق، وللسكل مجموعة وظائف منها ضبط إدراك المشاهد وإرشاده وتوجيه انتباهه باتجاه معين، بحيث يكون العمل متصفا بالوضوح، ومفهوما وموحدا في نظر المتلقي، ليسمح له بترتيب عناصر العملمن أجل إبراز قيمته البصرية والتعبيرية، بهدف الكشف عن مضمون وحدة التكوين الفني العام.

وفي ذات السياق، يعتبر كثير من المنظرين في هذا المجال، أن الأشخاص الذين يلعبون بالشكل دون الرجوع للمادة الحقيقية للشكل الواقعي، أنهم أشبه بالصم في قاعة الموسيقى، فهم بعيدون كل البعد عن الشعور بالقيم النقية المميزة للفن الحقيقي.

مفهوم وماهية الشكل

لقد تم تحديد مفهوم وماهية الشكل في كثير من الدراسات الفلسفية والفنية، من حيث هيئة الشكل الافتراضي الدال، على أنه هو المظهر الخارجي المحاكي للمادة أو الجسم، والشكل بصورة عامة هو الصياغة الأساسية للجسم أو المادة، بينما الهيئة هي المفهوم العام للشكل، والشكل في كثير من الأحيان يمثل ذاته، ولا يمكن لأي عمل فني أن يظهر للوجود دون ملامح وتفاصيل تشريحية قائمة عليه، فالشكلالافتراضي هنا واسطة نقل أو اتصال ليس أكثر.

وبناءً على ما سبق، نستنتج أن مفهوم الشكل الدال يشمل جميع المؤثرات البصرية التي تحيط بنا، والتي تتحدد معانيها الظاهرية من وجودها، وتتمحور حول مجموعة من النقاط والخطوط والمساحات التي توحي إلى الدلالات التعبيرية، فالشكل لا بد أن يدل على شيء أو يشير الى شيء، وليس بالضرورة أن يتصف بالديمومة، فأي عمل فني له شكل متفرد دال عليه، من حيث تنظيم العلاقات الخاصة به على وسيط مادي لذلك العمل، والذي من شأنه أن يُثير في المتلقي الدهشة في الموقف الإستطيقي، لذلك، ليس بالضرورة أن يكون الفنان صاحب فكر عميق مجبول بالحالة الانفعالية الواعية، أو صاحب تجارب تراكمية، إنما الفنان الحقيقي هو ذلك الشخص الذي يدرك ويفكر ويتخيل ويحس بوعي كامل من خلال وسيط فني مادي، وأيا كانت انفعالاته وأفكاره متفجرة أو باردة، عميقة أو سطحية، فإنها تتمثل في النهاية في ذهنه متجسدة على هيئة صور واقعية أو افتراضية، ويعلم كثير من الفنانين أن الشكل لا يقوم على فكرة مجردة فقط، بل إن هذه الفكرة تحتاج إلى وسيط مادي يظهرها للوجود، وهنا اتخذ الشكل الهيئة الواقعية المتمثلة بالمظهر الحسي المدرك، مع إضافة المعنى والمضمون لذلك الشيء الكامن في ذاته، وفق معايير بناء التكوين العام للعمل الفني، والتي تثير في المتلقي انفعالا إستطيقيا.

العمارة النبطية..
تطويع المفردات لصناعة الحياة

محمد جميل خضر *

طوع الأردنيون الكنعانيون «الأنباط» (169 ق.م- 109م) مختلف مفردات الوجود حولهم، لصناعة حياة تليق بمجد نبوغهم، وعلو كعب حضارتهم بين الأمم والشعوب، فعلى صعيد العمارة، تجلى التطويع بشكل لافت، حين حفر الأنباط الصخر، مشيدين مدينة وردية معجزة حتى يومنا هذا، ومدوا القنوات كي يطوعوا مسارات الماء، وتتسنى لهم الإفادة منه في الشرب والزراعة والصناعة، كما صادقوا الجبال وسكنوا مغرها، وصعدوها وشيدوا فوقها معابد صلواتهم، فإذا بالدير تحفة، حاله في التجلي حال الخزنة والساحات والمدرجات والمسلات والحمامات والقصور والنصب.

مقاصد العمارة النبطية..

تتنوع العمارة النبطية بين الدينية كالمعابد والأضرحة، والدنيوية مثل البيوت والأسواق والحمامات، وصولا للصالات الرياضية.

هما، إذن مقصدان جوهريان، وعنوانان رئيسيان تتدرج تحتهما عناوين فرعية كثيرة، اجترحوا بعضها من وحي خصوصياتهم وبيئتهم وإبداعات معمارييهم ونحاتيهم، وطوروا بعضها الآخر مكملين حضارات من سبقهم، تحيطهم مباركة آلهتهم، وتوجيهات ملوكهم، بطبع آثارهم وفق خصوصية عميقة على الصعيدين الروحي والمادي.

المعابد..

أولى الأنباط معابدهم عناية خاصة، منكبين على تزيينها وتعظيم قدرها، وهي لم تكن -على وجه العموم- بهندسة معمارية واحدة موحدة، فقد تباينت في بنائها ومعمارها بتباين البيئة الطبيعية والجيولوجية والثقافية التي وجدت فيها، مشكلة جميعها فضاءً روحيا خاصا.

في هذا السياق، شكلت «خزنة فرعون» باعتبارها معبدا، أنموذجا رائعا للعمارة النبطية، موحية بأنها مدفونة داخل صخر جبل المذبح الذي نحتت فيه من طابقين؛ السفلي مزين ومسنود بستة أعمدة من الطراز الكورنثي، تحمل فوقها سطحا نقش عليه رسمان لأبي الهول، ورسمان آخران لأسد وفهد، وعلى الجانب الأيمن من الأعمدة، رجل حافي القدمين يقود جملا، وأفعى تحاول لدغ رجل في قلبه، في حين يعتلي الأعمدة جميعها مثلث هليني مضمخ بالزخارف، الطابق السفلي للخزنة مكون من ثلاث إسطوانات، تفصل الواحدة عن الأخرى منها كوتان منحوتتان في الصخر، تتكون الأسطوانة الوسطى من عمودين يعلوهما تاج نصف دائري محزز، وجرة فوقها تمثال للإله العزى.

تحتوي المعابد النبطية على سمات مشتركة، منها اعتدادها جميعها بنقوشها ومنحوتاتها، ولعل أكثر منحوتات معابدهم سطوعا الأمازونيات الواقفات بثياب قصيرة، رافعات سلاحهن(بلطاتهن) فوق رؤوسهن، وكذلك منحوتات نساء ملائكيات بأجنحة، تتزين شرفاتهن برسومات زهور وثمار ونسور،

وبحسب الباحثين وعلماء الآثار، تنقسم معابد النبطيين إلى شمالية وجنوبية، حيث تتميز المعابد الشمالية بمساحة مستطيلة يتوسطها مقعد دائري منتصب بانتظام أمام المعبد، أما المعابد الجنوبية فهي مقسمة إلى عدة أجزاء، في كل جزء منها غرفة واسعة.

لم تخل معابد الأنباط، خصوصا في الفترة ما بين القرن الثاني قبل الميلاد وحتى القرن الميلادي الثاني -فترة ازدهار المباني الدينية والآلهة الحامية-، من دلالة طبقية، كما أن كلمة (م ح ر م ت) تعني مكانا مقدسا، أو محرابا، أكثر من كونها معبدا، في حين تعني كلمة (ب ي ت ا) بيت الآلهة.

من أهم معابد الأنباط معبد «بعل شمين» (إله الخصوبة)، محتويا بمساحته المربعة -بطول ضلع (20) مترا تقريبا- على صومعة شاهقة نحو السماء، محمولة بأربعة أعمدة، وعلى أروقة ومسرح ونقوش كشفت كثيرا من ثقافة الأنباط ومعتقداتهم، ويرجح كثير من الآثاريين أن معبد «بعل شمين» كان مقبرة مركزية.

إضافة إلى هذا المعبد المركزي، هناك معبد الأسود المجنحة في البتراء، حاضرتهم الجنوبية الأهم، ويعتقد أنه كان مخصصا لعبادة العزى آلهة المرتفعات، والإله دوشرا إله الشمس والخمر، وكذلك معبد قصر بنت فرعون بتفاصيله وباحته الخارجية، ومعبد رم في وادي رم لتوقير اللات قرينة دوشرا على الأرجح، ومعابد خربة التنور، والذريح، والتوانة، وذات الرأس شمال وادي الحسا، ومعابد أخرى كثيرة، منها «سبيل الحوريات» بنسختيه، سبيل شمال المدينة الوردية، وسبيل جنوبها، ويبدو أن غايات سبيلي الحوريات النبطية تختلف عن سبل الحوريات الرومانية في عمان وجرش وباقي حواضر الرومان في ذلك الزمان، رغم التشابه في عمارة السبل النبطية ولاحقتها الرومانية، أما غايات سبل الحوريات النبطية، فيرجح أنها كانت مخصصة لآلهة المياه العذراوات بنات الإله أوقيانوس.

في معظم المعابد النبطية، شكلت الأعمدة (أربعة في جلها)، والنقوش، والأدراج، والأبراج (معبد عبدة)، والصوامع، سمات معمارية جامعة لتلك المعابد التي تعكس البعد الروحي الإيماني لحضارة الأنباط، وتشف عن كثير من تجليات عمارتهم، فالدير على سبيل المثال، هناك في مدينة البتراء

من العمارة النبطية (أرشيفية)

فوق الجبل، بشموخه صاعدا نحو السماء، واتساع ساحته المربعة تعادل طول كل ضلع (50) مترا تقريبا، وتنوع سماته بين النبطية والهلنستية، ومرجعياته الدينية الخصبة، يمثل ذروة من ذرى الأنباط، ومدخلا لفهم مدى تأثيرهم وتأثرهم.

المقامات..

إضافة لمعابد الأنباط، هناك مقاماتهم، وهي كما المعابد، كثيرة، ومتنوعة، وممتدة على اتساع ما وصل حكمهم، وما وضعت سطوتهم أيديها الطائلة عليه، بعض الآثاريين رأوا في مقاماتهم جزءا لا يتجزأ من معابدهم، ومن أهما «مقام القمر» على جبل عطوف الذي يزين واجهته عمودان مخروطيان، ينتهي بقمة كل منهما هلال، وربما كان المقام لعبادة القمر.

عمارة الدنيا..

على صعيد الوظائف الدنيوية لعمارة الأنباط، فقد شيد أبناء الحارث الرابع، وباقي ملوكهم القصور والبيوت الكبيرة، والأخرى الريفية الصغيرة، كما أقاموا الساحات والحمامات والحدائق والملاعب والشوارع، وأهمها السيق، والمداخل والمرافق العامة والمسارح.

واتسمت قصور الأنباط وبيوتهم الكبيرة، باحتوائها على غرف (حجر) كثيرة للجلوس، والنوم، والخدمات كالمطبخ والحمامات المحتوية عادة على مرجان وموضع للغسيل.

أما قصورهم، فقد زودت بنظام مائي متطور، يتناسب مع فخامتها، كما احتوت على الآبار لتخزين مياه الأمطار، وقسمت إلى ثلاثة أقسام: الاستقبال، والخدمات، وقسم خاص بالعائلة، وفي حين اقتصر تشييد القصور على

من العمارة النبطية (أرشيفية)

عاصمتهم البتراء تقريبا، فإن البيوت بمختلف أحجامها انتشرت في معظم أماكن توسع الحضارة النبطية، بما في ذلك البيوت الكبيرة (الفلل) التي وجدت خارج العاصمة، بالقدر نفسه الذي وجدت داخلها.

الفناء الداخلي (الحوش) مع درج خارجي يؤدي إلى الأدوار العليا، كان موجودا في عمارة البيوت النبطية، وكثير من البيوت كانت تتشارك في السطح وفي الفناء الجامع، النوافذ صممت مرتفعة فوق الفناء الداخلي، ومطلة على الخارج، أما الأبواب فكانت منخفضة ومصنوعة من الخشب، كما دلت بعض الأبحاث على أنهم لم يضعوا أبوابا للغرف الداخلية، بعض منازل الأنباط كانت تحتوي على إسطبلات ومذاود، ومن الأمثلة على المساكن الكبيرة قصر كرنب في النقب الفلسطيني، والعديد من بيوت الحميمة قرب معان المشهورة بكونها مكان إقامة عبد الله بن العباس، وقاعدة انطلاق الثورة العباسية ضد الأمويين.

بيوت الصخر..

لعل هذه البيوت هي التي شكلت هوية الأنباط وعبقريتهم في النحت، وقد كانت البتراء والسيق البارد موئلا لهذا النوع من البيوت النبطية، بيوت الصخر نحتت بتناغم مع طبيعة المغاور والكهوف، التي حوّلها الأنباط بمهارة بنائيهم إلى بيوت أشبه بخلايا النحل، ومن الطبيعي أن تختلف أحجام هذه البيوت بحسب حجم المغارة التي شكلت نواة المنازل النبطية.

ومن البيوت المنحوتة الجديرة بالذكر: البيت المصبوغ في السيق البارد قرب البيضا، حيث يصعد إليه بمدرجات

وسلالم قصيرة، ويتكون من غرفة واسعة أحيطت بغرف صغيرة، واحدة منها بالعمق، والمنزل الذي يقع مقابل مسرح البتراء، ويتميز بمساحته ومنعته وجدرانه المكسوة والمصبوغة، وبارتفاعه ثلاثة أمتار، وقد عثر تحت أرضيته على بعض الفخار النبطي، بيوت الصخر على وجه العموم، زينت برسوم وزخارف نبطية.

البيوت الريفية تميزت بكونها عبارة عن مجمع كبير، يضم وحدات سكنية، ومخازن وإسطبلات وساحات متعددة، كل بيت منها مؤلف من ثلاث أو أربع غرف حول ساحة مكشوفة، كما تميز ببساطة زخارفه وتقشفها، قياسا بزخارف القصور والبيوت الكبيرة، وهي على وجه العموم بيوت كانت تعكس حالة المزارعين الاجتماعية والمادية.

أما المباني الحكومية والخدماتية العامة: خدمة الكهنة والزوار والمقيمين وغير ذلك، فقد انتشرت، في وادي رم والذريح أكثر من الأمكنة الأخرى، إضافة إلى المرافق العامة والساحات والشوارع التي انتشرت في البتراء العاصمة، والمسارح وغير ذلك، وقد شيدت جميعها مراعية التخطيط العام للمدينة، القائم أساسا على شارع رئيسي، تحيطه وتخدمه شوارع فرعية، فضلا عن الشوارع ذات المسارين، وكذلك الشارع المحاذي للوادي الذي قسم المدينة إلى نصفين.

قنوات المياه أسفلهم، الأقواس الحجرية فوقهم، الابتكار دافعهم وديدنهم، بنى الأنباط حضارة زاهرة، وأبدعوا عمارة ناضرة.

سمات جامعات..

من مدائن صالح وما بعدها جنوبا، وحتى دمشق -كما يقال أحيانا- شمالا، وبينهما النقب الفلسطينية، وأم الجمال والربة والحسا وجرش -في زمن بعينه-، وغيرها، تمددت الحضارة النبطية، ووصل سلطان ملوكها إلى الأمكنة التي حكمتها، وعلى وجه الخصوص عاصمة زهوها وتفوقها البتراء، فكانت لها سمات عمارة تميزها عن غيرها، وتحمل عبق شعبها وبناتها، رغم أن عمارتها نفسها لم تسلم من التأثر بالعمارة المصرية والفارسية والآشورية والإغريقية، وهو ما يظهر جليا، على سبيل المثال في بعض مباني العمارة الجنائزية، فالتأثر، ومحاولة التأثير، سمة جوهرية من سمات الحضارات البائدة،

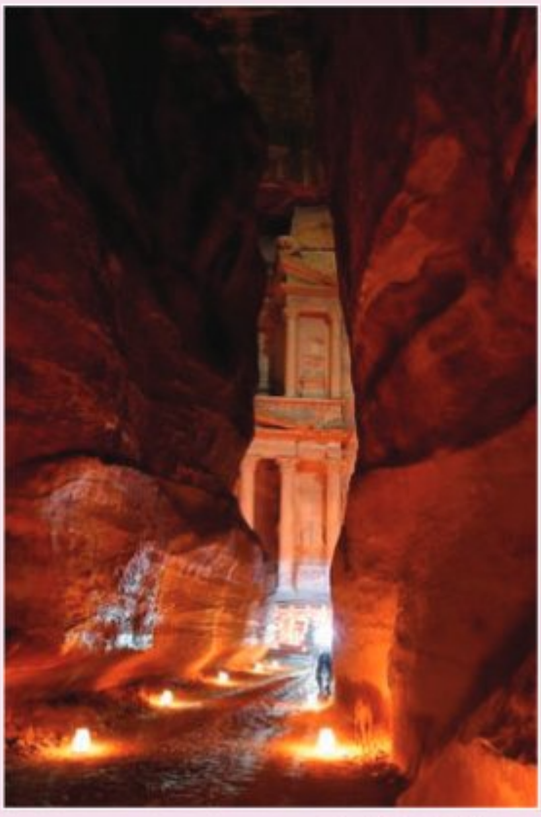
من العمارة النبطية (أرشيفية)

حتى ما يتعلق من هذا التأثر والتأثير بالمعتقدات والشعائر والطقوس والعبادات، وبالعمارة والتجارة والأسواق، وقوانين الحكم، ومهارات الزراعة، وتفتقات الصناعة، وفنون القتال، وتراويد الهوى، وأغاني الحصاد.

إضافة لحفر الصخر وتطويعه إلى كل هذا الحد، صانعين من داخله نحو خارجه كل هذا المجد: الخزنة والدير وما بينهما، فإن نظام الأنباط الهندسي للماء، الذي جعل الحياة ممكنة في هذه المنطقة الجافة من الصحراء، يعد الإنجاز الأهم للحضارة والعمارة النبطية، نظام تضمن أنظمة لحفظ المياه، ثم بعد حفظها -وهو الأهم- ربطها بقنوات وأنابيب فخارية لتوزيعها على أنحاء المدينة كافة.

مع الصخور الكبيرة، استخدم الأنباط الحجارة الصغيرة (الغشيمة)، والحجارة المنقوشة والمهندسة بعدة أشكال، كما استعملوا الملاط المكون من الشيد والجير الذي كان يتم تحضيره من اللتونات والتربة المحلية، استخدموه بكثرة في أبنيتهم كمونة وسيطة بين صفوف الحجارة الكبيرة، لقدرته على العزل الحراري، ومنع الرطوبة، والحماية من الأمطار.

من العمارة النبطية (أرشيفية)



من العمارة النبطية (أرشيفية)

كما يمكن ملاحظة دور الملاط في الفنون المعمارية الكثيرة، كالأقواس التي تعتمد على تراص الحجارة المغطاة بالملاط الطيني العازل، وكذلك ملاحظة دوره في قصارة الآبار والخزانات المائية، كخزان الحميمة والمساكن النبطية في النقب، التي أكدت على صلابة البناء ومتانته، إذ ظلت مسكونة حتى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، إضافة إلى الصلبان التي عثر عليها في الكرنب، حيث نقش أكثر من صليب على عضادات الأبواب وبعض الأسكفة.

كما استخدمت الأخشاب في أعمال التسقيف، وصناعة الأبواب والشبابيك، ويبدو ذلك واضحا في وادي موسى، لتوفر الأشجار في المنطقة وما حولها، كجبال الشراة الغنية بالأشجار الحرجية في الطفيلة على سبيل المثال، كما استخدم الأنباط الأخشاب لتعزيز صمود الجدران أمام الهزات الأرضية، وهو ما يكشفه وجود الأخشاب في بقايا بعض الأبنية؛ كقصر البنت في العاصمة النبطية.

من العمارة الطينية في معان (أرشيفية)

البيوت الطينية في معان..
إرث معماري

د. بلال أحمد أبو هلالة 1

د. فوزي قاسم أبو دنة 2

يعود ذكر مدينة معان بشكل مباشر إلى عهد الفتوحات الإسلامية، حيث كانت بوابة الفتوحات الإسلامية إلى بلاد الشام، وفيها توقف جيش غزوة مؤتة بقيادة عبد الله بن رواحة، ويرد ذكرها قبل ذلك بسبب إسلام حاكمها أبو فروة عمرو الجذامي، المعين من قبل الدولة الرومانية الشرقية (البيزنطية).

تتمتع معان بموقع جغرافي مميز، حيث كانت وما زالت ممرا بريا يربط الأردن بالحجاز والشام، وكما كانت نقطة مهمة للفتوحات الإسلامية، كما كانت نقطة انطلاق للثورة العربية الكبرى، وتأسيس المملكة الأردنية الهاشمية.

احتضنت معان منذ القدم القوافل التجارية، وكانت محطة لقوافل الحج، وهي بطيب شعبها وحسن الضيافة، كانت نقطة جذب للكثير من أبناء القبائل من الحجاز والشام في حلهم وترحالهم، ومنهم من استقر بها وأصبح جزءا أصيلا من مجتمعها.

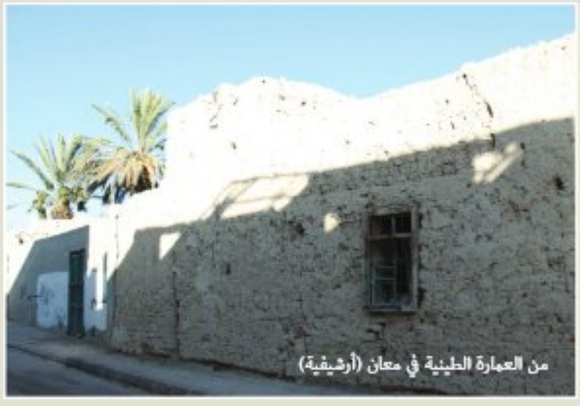
1 مدير مركز الأميرة بسمة بنت طلال للتراث اللامادي- جامعة الحسين بن طلال
2 كلية البترا للسياحة والآثار - جامعة الحسين بن طلال

وما تزال معان تحفظ عبق تاريخها وأصالته وجماليته، وقصص الكرم والجود التي تتسلل إلى قلوبنا كلما مررنا ببيوتها وبساتينها، لتسحرنا بسحر أصالتها وجميل بنائها، فالمعالم -وإن جار عليها الزمن- تبقى راسخة بين أحيائها، تحتوي بعض ذكريات الأجداد، نمر ببيوتهم، فنستذكر حكاياتهم وقصصهم، ونرى بساتينها عقودا تتلألأ ألوان أشجارها حول المدينة.

من أهم الشواهد على أصالة وتاريخ معان، بالإضافة إلى قصر الملك المؤسس، ومحطة سكة حديد الحجاز القديمة، تلك البيوت الطينية الشامخة شموخ أهلها في زمانهم، والتي كانت في جلها تتوزع في أركان مدينة معان، وحول أسواقها.

تميزت معان بعمارة البيوت الطينة، التي ترجع بالغالب إلى فترة القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وهي مرتبطة بالعائلات الحالية في مدينة معان، وفق توزيعها الجغرافي في أحياء المدينة.

فانتشر فن البناء باستخدام الطوب الطيني، وأصبحت علامة واضحة للطراز المعماري الذي ساد لفترة طويلة حتى بدايات القرن العشرين، ولا يمكن تتبع التاريخ الفعلي للعمارة في مدينة معان، بسبب عوامل عديدة منها قلة الدراسات الأثرية داخل المدينة، بالإضافة إلى الزحف العمراني الحديث الذي دمر أعدادا كبيرة من البيوت الطينية.


من العمارة الطينية في معان (أرشيفية)

لم تختلف العمارة في بنائها ولا مكوناتها من بيت لآخر، إنما كانت تتكون من عدة غرف للنوم والمعيشة، بالإضافة للمطبخ والفناء الخارجي، أما مساحات البيوت، فمنها ما هو كبير للعائلات الممتدة، ومنها ما هو صغير للعائلات الصغيرة والميسورة الحال، وهذه البيوت تكون عادة متجاورة.

تميزت العمارة التراثية باستخدام المواد الطبيعية من المناطق المحيطة، خاصة الطين ورمل السيل الذي وفرته الأودية التي تمر بمدينة معان، وعيون الماء التي كانت منتشرة في محيط المدينة قديما، مما وفر للسكان المواد الأولية التي تتناسب مع مناخ المنطقة الحار صيفا، وقد وجد السكان المحليون الطوب الطيني الحل الأنسب لبناء بيوتهم، لما يوفره من برودة ورطوبة مناسبتين في الأوقات الحارة؛ استخدموه بمدماكين لعزل الحرارة الخارجية، ولتحمل أوزان الجدران العالية في كثير من المنازل، خاصة ذات الطابقين، بالإضافة إلى استخدام الشبابيك الصغيرة في المناطق المرتفعة من الجدران الخارجية، لتقليل دخول أشعة الشمس المباشرة للمنزل، ولكنها أبقت على دخول الإنارة خلال النهار.

بنيت الجدران في بيوت معان الطينية من الطوب الطيني المجفف تحت الشمس، حيث تكونت من مدماكين -كما سلف-، يجمع بينهما اللبن المكون من الطين المخلوط برمل السمقة والقش المطحون، وظهر في العديد من الأمثلة، استخدام قواعد من الحجر المشذب وغير المشذب كأساسات لبناء الجدران الخارجية والداخلية، تميزت الجدران بسماكة مختلفة يصل بعضها إلى 60سم، وأصغرها كجدران خارجية إلى 45سم، وكان الأهالي يكسون الجدران بطبقة من الطين المخلوط بالقش المدروس؛ من الداخل والخارج، سواء الغرف أو أسوار الأفنية، وفي بعض المنازل، تم طلاء الجدران الداخلية بألوان خاصة كالأبيض أو البني الفاتح.

لم تستخدم أية مواد أخرى مثل الخشب في الجدران، ولم تظهر أية أعمدة داخلية لدعم البناء، إنما تم الاعتماد على سماكة الجدران لحمل الوزن، خاصة أن ارتفاع بعض الحيطان كان يصل ما بين 5- 6 أمتار، وفي البيوت ذات الطابقين، قد تشكل بعض الجدران الداخلية المتشابكة مع جدران المنزل الخارجية دعما وإسنادا لكتلة المبنى كاملة، لتزيد من ثباتها.

اعتمد أهل معان على بناء الغرف الواسعة والمرتفعة، ومع مرور الزمن، وزيادة أعداد أفراد الأسر وتمددها، كانوا يقومون إما بتقسيم الغرف الكبيرة، أو إضافة الغرف في الفناء الخارجي للمنزل، وجرت العادة أن يبقى الأبناء في نفس المنزل، أو يسكنون في بيوت مجاورة في نفس الحي.

من العمارة الطينية في معان (أرشيفية)

تتكون السقوف من نوعين أساسيين في البناء؛ الأول يعتمد على وجود أعمدة من خشب العرعر تحمل السقف، ثم توضع عليها طبقة من أعواد القصب، ثم طبقة من القش، وبعد ذلك تضاف إليها طبقة سميكة من الطين المخلوط برمل السيل والقش الناعم والرمل، ويتبع أيضا لهذه التقنية نوع آخر يختلف عن الأول، حيث تستبدل طبقة أعواد القصب بجذوع الأشجار، ويتم وضع طبقة من الطين عليها، أما النوع الثاني من طرق التسقيف، فيعتمد على استخدام أعمدة خشب العرعر التي تكون متقاربة بمسافة تقل عن 20 سم، وتوضع فوقها طبقة من الحجر مشذبه بشكل بسيط، ومن ثم يتم وضع طبقة من الطين.

ومع مرور الزمن كان أهل معان يقومون بترميم سقوف البيوت باستخدام قناطر من الحجر لحمل السقف مع أعمدة شجر العرعر، وقد تكون هذه الإضافات لتعزيز حمل وزن السقف، وزيادة مقاومته للأمطار في فصل الشتاء.

تميزت فتحات الأبواب القديمة بوجود عدة أحجام، فمنها ما هو بعرض متر، وبعضها الآخر بعرض متر ونصف، وحجم ثالث يصل لحوالي المترين عرضا، ويعود الاختلاف في حجم الأبواب إلى حالة السكان الاجتماعية والاقتصادية، فمنها بيوت رؤساء العشائر ووجهائها، وبيوت سكنية عادية، أو يكون لاتساع بعضها -خاصة الخارجية منها- ارتباط بوجود الإبل أو الخيل أو الأغنام، وهذا ما انعكس على تصميم الأبواب بأحجام وارتفاعات مختلفة.

أما عتبة الباب العلوية، فهي بالعادة مكونة من أعمدة خشب العرعر الذي يحمل الجزء العلوي للجدار الخارجي، وعادة ما توضع عدة أعمدة حسب سماكة الجدار الخارجي، اما الأبواب، فهي مصنوعة من الخشب، وهنالك عدد بسيط منها ما زال موجودا حتى الوقت الحاضر، ويتألف الباب الواحد من مجموعة من الألواح الخشبية المتلاصقة بشكل طولي، يتم تثبيتها بمسامير خاصة على أعواد خشبية تتصل بها بشكل أفقي من الداخل.

وتأتي النوافذ على الجدران الخارجية، وتسمي بالمكاور، ومكانها أعلى الجدار الخارجي للمنزل،أما الداخلية التي تطل على فناء المنزل فهي نادرة، وإن وجدت فغالبا ما تكون بشكل مستطيل، وبمساحات صغيرة ومتقاربة، خاصة في الطابق الثاني للبيت، واستخدمت المكاور في كثير من المدن ذات المناخ الصحراوي لتسمح بتبديل الهواء الساخن من أعلى الغرفة، ولا تسمح بدخول أشعة الشمس المباشرة للداخل، للحفاظ على اعتدال حرارة المنزل.

من العمارة الطينية في معان (أرشيفية)

باب تراثي من معان (أرشيفية)

أما الفناء الخارجي، فمساحته بالعادة تكون مرتبطة بحجم المنزل، فمنها ما هو كبير قد تصل مساحته إلى 200م2، ومنها ما يكون ارتداد أمام المنزل بمسافة 2- 3 متر، ولكن بسبب هدم البيوت الطينية والاستعاضة عنها بالبناء الحديث، وبسبب تعبيد الشوارع التي أخذت من المساحات الفعلية للمنازل المحاذية لتلك الشوارع، فقد صار من الصعب تتبع المساحات الفعلية للعديد من البيوت.

إن الشواهد الأخيرة في مدينة معان على هذا الطراز المعماري المميز، تواجه العديد من المخاطر؛ منها الزحف العمراني الذي يتجاوز الموروث الشعبي، ومنها تنازع الملكية بين الورثة، إضافة إلى عدم اهتمام أصحابها بترميمها والحفاظ عليها، مما سيجعل ما تبقى منها مهددا بالانقراض، ما لم يتم الالتفات إليها، والعمل على صيانتها كجزء من التراث الوطني الذي تتوجب رعايته والمحافظة عليه.

رف الكتب

ميرفت هليل*

* فنانة تشكيلية أردنية

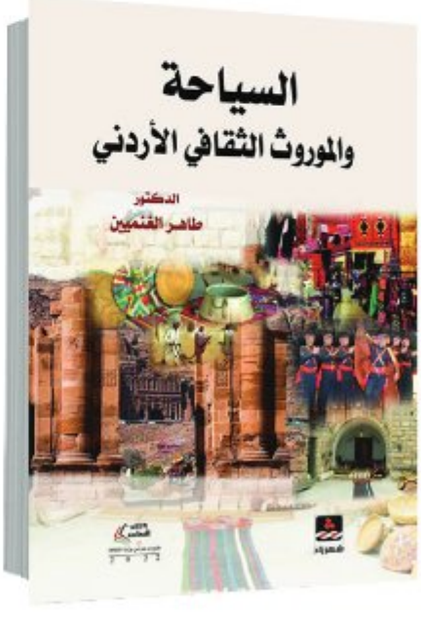
السياحة والموروث الثقافي الأردني

صدر بدعم من وزارة الثقافة كتاب السياحة والموروث الثقافي الأردني للدكتور طاهر الغنميين، ويقع في 450 صفحة من القطع الكبير.

يتناول الفصل الأول السياحة المفهوم والأنواع والمقومات، وأهم خصائص السياحة، وأنواعها وأهميتها على مستوى الاقتصاد الوطني.

يستعرض الكتاب عددا من المحاور التي يستهلها المؤلف في الفصل الأول بلمحة عن المملكة الأردنية الهاشمية، ملقيا الضوء على مفاهيم أساسية حول السياحة وأهميتها وأنواعها.

وفي الفصل الثاني، يتناول الكاتب موضوع السياحة الثقافية، عارضا أهميتها ونشأتها وتأثيرها على الدخل القومي للدولة، والتعايش بين الشعوب، ويتناول خلال ذلك مفهوم السياحة الثقافية: تعريفها وتطورها عبر التاريخ، وصور ثقافة السياحة وتضم: ثقافة السائح، ثقافة المضيف، الثقافة السياحية، وثقافة المجتمع التقليدي، والمجتمع السياحي.



كما يلقي الضوء على فوائد السياحة الاقتصادية، والاجتماعية، والبيئية، ودور السياحة في الحفاظ على التراث والهوية، مشيرا إلى العوامل المؤثرة في السياحة من الجنس والعمر، والتقدم التكنولوجي وتطور وسائل النقل، والأوضاع السياسية والأمنية، وكفاءة الموارد البشرية، وعوامل الطلب على السياحة.

ويذكر المؤلف في الفصل الثالث المواقع الأثرية في الأردن، مقسما الدراسة للإطلال على المواقع الأثرية في إقليم الشمال، والمواقع الأثرية في إقليم الوسط، والمواقع الأثرية في إقليم الجنوب، ثم المحميات.

وفي الفصل الرابع يلقي الضوء على التراث المعماري والمتاحف في الأردن، والقلاع والقصور الصحراوية، وأسباب بنائها، ونظرة عامة لأضرحة الأنبياء ومقامات الصحابة، متوقفا عند الطرق التجارية التي كانت تربط بين عناصر التراث المادي في الأردن.

ويتناول المؤلف في الفصل الخامس التراث اللامادي في الأردن، ومنه: التراث الشعبي الأردني، معرفا بالتراث الشعبي ومكوناته ومقوماته، والمأكولات الشعبية كجزء من الثقافة، والعادات والتقاليد، والحرف اليدوية التقليدية، وأنماط المعيشة التقليدية، والمناسبات والأنشطة الاقتصادية والاجتماعية، والمعتقدات الشعبية، والمهرجانات.

يقول الكاتب في خاتمة الكتاب: أن السياحة هي جزء من الحياة الإنسانية... وما دمنا نعيش في بلد الحضارات، والذي يحظى بموقع متميز، حيث توجد فيه العديد من المناطق السياحية والثقافية المتنوعة، ويزخر بالمواقع الأثرية، فبات من الضروري استثمار هذه الأماكن في رفد الأقتصاد الوطني من خلال الجولات السياحية الداخلية والخارجية، للتعرف على هذه المعالم، مما يتطلب مجموعة من الإجراءات التي تطور المكان، وتروج لهذه الأماكن السياحية، وإبراز الصورة الحقيقية عن الأردن، من خلال الجذب السياحي لهذه المعالم والارتقاء بصناعة السياحة.

فرقة صالون بيت الرواد

بدعم من وزارة الثقافة، صدر كتاب فرقة صالون بيت الرواد لمؤلفه سيف الدين موفق ذيابات.

يرى الكاتب أنه يمكن اعتبار فرقة صالون بيت الرواد الموسيقية، منتدى موسيقيا ثقافيا، يضم مجموعة من الفنانين الذين تزيد أعمارهم عن ستين عاما، يمارسون فيه فنون الموسيقى والغناء، ويقدمون فنهم للجمهور من كافة فئات المجتمع المتعطشين للفن الأصيل.

ويشير المؤلف، إلى أن الصالون يضم عددا من الفرق منها: فرقة بيت الرواد، وفرقة تخت النغم العربي، ويشتمل مقر الفرقة على قاعة تدريب، ومكتبة موسيقية متخصصة تحتوي كتبا وتسجيلات، وقاعة استماع وتذوق موسيقى، ومعرض صور، وكتب مقتنيات موسيقية.

ويتضمن الكتاب الذي يقع الكتاب في 138 صفحة، نبذة عن أبرز مطربي وعازفي فرقة صالون بيت الرواد الموسيقية، ممن كان لهم الدور الأكبر في المحافظة على التراث الأردني والعربي الأصيل منهم: محمد وهيب، سلوى العاص، فؤاد حجازي، نبيل شرقاوي، بشارة الريضي، أسامة جبور، ذاكرا عددا من العازفين والمشاركين.

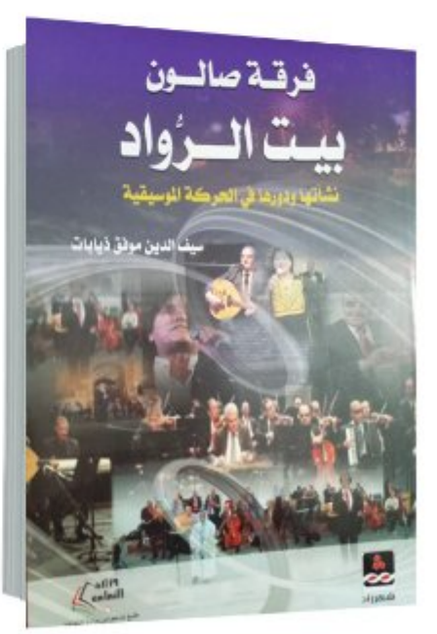
ويقول المؤلف: إن لفرقة صالون بيت الرواد الموسيقية دورا كبيرا في إحياء الغناء العربي القديم، على المستوى المحلي والعربي، وركزت الفرقة في عروضها الموسيقية على اختيار وتقديم الأعمال الفنية القديمة، وفي بداية التأسيس، حضرت فئات المثقفين والنخبة، وبعد ذلك عملت الفرقة على تنويع أعمالها الموسيقية لاستقطاب كافة فئات المجتمع الأردني.

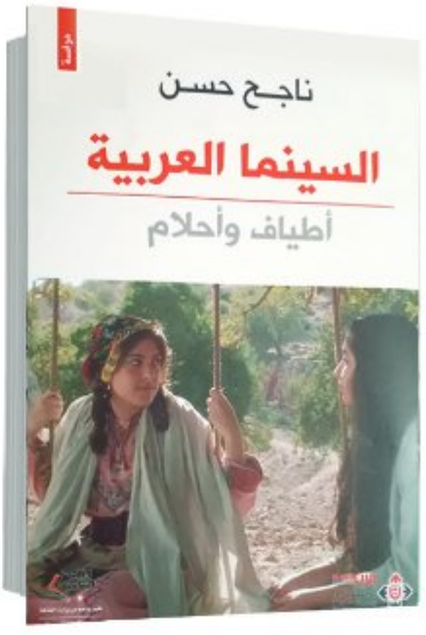
وذكر الكاتب مجموعة متنوعة لأهم الأغاني التي قدمتها فرقة صالون بيت الرواد الموسيقية، لعدد من الشعراء والملحنين والمطربين الأردنيين والعرب.

تحليل خطاب الجداريات

بدعم من وزارة الثقافة، صدر كتاب تحليل خطاب الجداريات في مدينة عمان، دراسة سيميائية للكاتبة إبتسام الخواطرة.

قدم للكتاب أستاذ اللسانيات التنظيمية في الجامعة الهاشمية د. عيسى عودة برهومة، قائلا: إن خطاب الهامش يمثل ظاهرة عالمية وإنسانية وتاريخية، يوظفها الإنسان العادي -الكائن اللغوي-، وهي وسيلة تخاطب من خلال رموز أو رسومات.





وأشار د. برهومة إلى أن القيمة المضافة لدراسة إبتسام الخواطرة عن تحليل خطابات الجداريات في مدينة عمان، تأتي من تتبعها اللوحات المكتوبة، والرسومات الغرافيتية التي تملأ الفضاء البصري.

إلى ذلك، قدمت الخواطرة في المبحث الأول توضيحا لمعنى السيميائية مفهوما ومنهجا، وتناولت التغييرات التي طرأت على الفكر الإنساني في العقود الأولى من القرن الماضي، مما أدى إلى وعي نقدي وفكري وجمالي، مؤكدة أن التواصل البصري له أهمية بالغة، لأنه يسمح للسيميائيات بإمكانية الاستقلال عن اللسانيات، ويسهم في بناء خطاب خاص.

وتقول الكاتبة: إن لظاهرة الجداريات خصوصية بين كل الشعوب، فلكل مدينة في التاريخ حضارة صنعت علاماتها، وكتبت على الجدران ثقافتها، ورسمت أحلامها وهمومها، سواء أكان ذلك من أفراد أو جماعات.

وتبين الخواطرة أن بعض الخربشات المكتوبة على الجدران، يقوم كاتبها بتسجيل التاريخ وتحديده، وتكون بذلك سردا للذاكرة، وتعبر عن سلوك حقيقي للتمرد على الواقع، وليست مجرد خربشات، فالجداريات تؤرخ الأساطير والتاريخ على الجدران، ليستشهد بها عبر الأزمنة، وقد تكون صحيفة للاعتراض على الواقع.

كتاب السينما العربية أطياف وأحلام

«السينما العربية.. أطياف وأحلام»، كتاب للناقد السينمائي ناجح حسن، صدر بدعم من وزارة الثقافة، وجاء في ٢٧٠ صفحة، مشتملا على (١١) فصلا.

تناول الكتاب مجموعة من الأفلام العربية الجديدة، والأفكار والأساليب والابتكارات، والإنجازات السينمائية العربية، ودور المخرجين في تطوير الأساليب البصرية، واستلهام قواعد جديدة لتحصل دائما إنجاز سينمائي ثري، متطرقا إلى هموم السينما العربية الجديدة.

يناقش المؤلف تعابير الأدب والموسيقى والموروث الشعبي، في عدسات صناع الأفلام الأردنيين، مسلطا الضوء على الفيلم الأردني «فرحة» للمخرجة دارين سلام، وعدد من الأفلام التي تناولت موضوع المرأة الأردنية ومنها: «أرواح صغيرة»، و«صباح الليل».

كما تناول المؤلف القدس في عيون «الفن السابع»، بين الملحمة الدرامية والمشهدية التسجيلية، مبينا أهمية السينما في إبراز الحضور التاريخي والديني والسياسي والإنساني لمدينة القدس.

وتوقف الكاتب عند الفيلم التسجيلي الطويل «بيتنا الذي لا نمشي إليه» لدارين البو، و«الزمن الباقي» لإيليا سليمان، و«العنوان الأخير ٣٠٠٠ ليلة» لمي المصري.

وعاين الكاتب عددا من الأفلام، منها: سينما عبد اللطيف عبد الحميد «أحلام متكسرة»، وفيلم «حسيبة» لمخرجه ريمون بطرس، و« الهوية» لغسان شميط.

ومثلما أضاء على تجربة الرحابنة وفيروز في السينما، فقد لفت إلى السينما اللبنانية، وتناول عددا من التجارب العربية منها: السينما العراقية، والإماراتية، والبحرينية، والتونسية، والجزائرية والمغربية.

وألقى المؤلف الضوء على عدد من التجارب المصرية منها: تجربة مدكور ثابت في قصة «صورة» لنجيب محفوظ، وأفلام داوود عبد السيد الذي تأثر بتيار الواقعية السحرية، والفيلم الروائي الطويل «بتوقيت القاهرة» لأمير رمسيس، و«عصافير النيل» لمجدي أحمد علي ، و«أولاد عم» لشريف عرفة.

امرأة بجوارير

(إلى الفنان العالمي الإسباني: سلفادور دالي)

الشاعر يوسف عبد العزيز

الليلةَ الماضية
وبعدَ حوارٍ قصير
المرأةُ الغريبةُ التي دلفَتْ إلى حجرتي،
والتي أخبرتني
أنَّ (سلفادور دالي)
كان قد رسمَها مرَّةً،
سقطَتْ في النُّعاس،
ونامتْ على الأريكةِ كما تنامُ
الكواكب.
أنا بقيتُ مستيقظاً
...
...
...
وكم كانت المفاجأةُ مروِّعة
حين اكتشفتُ أنَّ جسدَها
لم يكن
سوى عددٍ كبيرٍ من الجوارير.
فتحتُ الجارورَ الأوَّل
فطارتْ منهُ
سحابةٌ هائلةٌ من الفراش
وملأتِ الغرفة.
من الجارورِ الثَّاني
قفزتْ أرانبُ بيضاء
بمناقيرَ حادَّة
أخذتْ تنقِّرني
كما لو كانت تفاحَّةً كبيرة.
من الجارورِ الثالث
هبطتْ غابةٌ كاملةٌ من الأشجار
التي كانت بشفاهٍ كثيرةٍ حمراء
وسيقانٍ لامعة.
إنَّها ألاعيبُ (دالي)
قلتُ:
وواصلتُ بجنونٍ فتحَ الجوارير.
في الجارور قبل الأخير
كان ثمَّة قوارير مملوءةٌ بالدَّم..
وفرشاةٌ،
وقميصٌ ترشحُ منهُ النارُ
والظِّلال.
فتحتُ الجارورَ الأخير
وأطلقتُ صرخةً مدوِّية،
لقد وجدتُ جسدَ (سلفادور دالي) نفسه،
بوجههِ الطَّويل،
وشاربيهِ المعقوفين،
وفتاتِ ضحكٍ أسود
يسيلُ من زاويةِ فمِه.