54
2024 - 2023
مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
وزارة الثقافة

اليوبيل الفضي
١٩٩٩ ٢٠٢٤

- جرش للثقافة والفنون: 38 يستمر الوعد
- حضور لافت لمشهديات القصيدة المحمولة على جناح الموسيقى والغناء
- شعلة المهرجان أضاءت على معالم المدينة وتراثها
- مشاركة عربية في حفل الافتتاح وحضور للطائر السينائي في سردية "مملكة الزمن"

حرف يدوية / مهرجان جرش 38

فنون

54

2024 - 2023

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

اليوبيل الفضي ١٩٩٩ ٢٠٢٤

وزارة ثقافة

رئيس التحرير
حسين نشوان

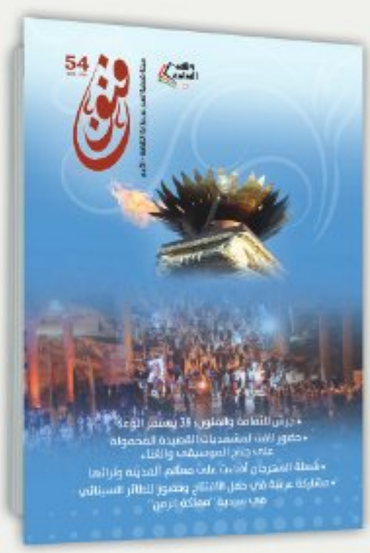
مدير التحرير
حسين دغيمات

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

سكرتيرة التحرير
حواء ابو حيانة

المدقق اللغوي
عارف عواد الهلال

الإخراج الفني
يوسف الصرايرة



غلاف العدد

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 تَعبّر عن آراء كتّابها
ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي المجلة

المراسلات : jo.gov.culture@m.fun

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

المحتـويـات

- جرش.. يستمر الوعد ..... وزيرة الثقافة هيفاء النجار 6
- «جرش» 38 للثقافة والفنون.. مشهديات القصيدة المحمولة على الموسيقى والغناء ..... إبراهيم السواعير 8
- أغنيات الجدات والأمهات.. السرُّ البهيُّ ..... د. محمد عبدالكريم الزيود 16
- الأغاني التراثية الأردنية امتداد للحياة ..... د. عاطف العيايدة 20
- هيثم اللحام.. الرحلة بين الدراما والموسيقى ..... حاوره: عمر أبو الهيجاء 24
- لوركا.. الّذي عَزَفَ حُزنَ غِرناطة ..... محمد سلّام جميعان 28
- الذكاء الاصطناعي والسينما ..... نورالدين زهير 32
- «كتيب السيرة الذاتية»... قصة حب عابرة للطوائف والطبقات ..... رانية حداد 36
- المخرج السينمائي عبد اللطيف عبد الحميد .. جماليات المشهد الأخير ..... د. كمال ميرزا 40
- تمظهرات الأسطورة والخرافة في الفنون «الفن التشكيلي والسينما أنموذجا» ..... د. مخلد بركات 46
- المسرح والهولوجرام ..... مجدولين أبو الرُّب 52
- الفنانة حياة جابر.. المسرح يمثل الهوية الثقافية للدولة المعاصرة ..... سليم النجار 58

من مهرجان جرش

contents

- دور المدرسة التعبيرية في تطوير المشهدية البصرية للفنون ..... د. نجوى قندقجي 64
- القيد الفني ضرورة إبداعية ..... د. راشد عيسى 69
- الأبعاد الرؤيوية للفن التشكيلي بين الممارسة التقليدية وتوظيف الذكاء الاصطناعي ..... ريم الشعري 72
- المصطلح العلمي والنقدي في الفنون التشكيلية المعاصرة ومعضلة الترجمة ..... د. فاتح بن عامر 78
- قراءة جمالية مغايرة لأنواع وسمات الخطوط العربية ..... محمد أبو عزيز 86
- تجليات الزخارف الفنية في العمارة الإسلامية المبكرة في الأردن ..... كفى محمد شريف 92
- تمثال وقضية.. لماذا لا يصرخ «اللاؤوكون» ..... مجدي ممدوح 96
- شيخة الناصر.. أحلام مطرزة على القماش، مستعارة من فضاء الميثيولوجيا ..... صالح الحمدوني 100
- القصيدة والسينما.. نماذج وتطبيقات ..... يوسف يوسف 106
- رف الكتب ..... ميرفت هليل 114
- نَصْ / النَصْ ..... علي الفاعوري 120

أوَّل القول:

مهرجان جرش للثقافة والفنون
Jerash Festival of Culture & Arts

جرش.. يستمر الوعد*

نقف في هذا المساء، بكل ما يرمز إليه هذا المكان من عمق تاريخي وحضاري وثقافي لأصالة هذا الوطن وامتداد جذوره، وبما نحمل في أعماقنا من أمل لإطلاق فعاليات هذا المهرجان العتيد في دورته الثامنة والثلاثين.

نقف اليوم لنحتفي بالحياة التي ارتبطت بها كينونة المهرجان الذي انطلق قبل أربعة عقود عنوانًا أردنيا وطنيًا، وعنوانًا ثقافيًا إنسانيًا، ممثلًا لفكرنا وثقافتنا الجادة وفننا التراثي الملتزم، ولهويتنا وسرديتنا الوطنية في انتمائها لقضايا أمتنا العربية، ومعبرًا عن اعتزازنا لمنجزنا الوطني، ونحن نعبر المئوية الثانية من عمر الدولة الأردنية، ونحتفي باليوبيل الفضي لتسلم صاحب الجلالة الهاشمية الملك عبدالله الثاني ابن الحسين سلطاته الدستورية.

نقف اليوم، لنؤكد الموقف الأردني العروبي، الذي ينطلق من قيم الهاشميين، ورؤى الحفيد الثالث والأربعين للنبي العربي محمد (صلى الله عليه وسلم) في انحيازنا لقضايانا العربية، وعلى رأسها قضية فلسطين، ودرتها القدس، والوقوف مع أهلنا في غزة هاشم وما يتعرض له الإنسان والمكان والبشر والحجر من قتل وتدمير وإفناء يعجز عنه الوصف، على يد الطغمة اليمينية الصهيونية.

ونُعبر في الوقت نفسه عن اعتزازنا بالمنجز الوطني في عهد جلالة الملك وعلى مختلف الصعد، إذ كانت الثقافة فيه ولا تزال من المحركات الرئيسة لجل النشاطات الإنتاجية، ومحركا للإصلاح والتنوير.

ولأننا لا يمكن أن نتنكر للحياة، ونؤمن أن الفن لا يمكن إلا أن يكون حاملًا لرسالة الجمال والخير وفضاءً لقضية المثقف الفلسطيني في مواجهة الشر والعدوان، فقد جاء برنامج المهرجان لهذا العام معبرًا عن موقفنا الوطني الذي يصب في التعبير عن حيوية الأمة، ومقدرتها على اجتراح إبداعاتها للتعبير عن أحلامها، وإصرارنا على الحياة الكريمة، فـ«الفن لم يكن يومًا من الأيام إلاّ جزءً من الكبرياء القومي، وأساسًا من أسس الحضارة عند كل أمة.»

من هنا جاء شعار المهرجان «**ويستمر الوعد**» ليعرب عن معاني الوفاء بالبيعة للقيادة الهاشمية التي تمثل عبر الأجيال نموذجًا فريدًا واستثنائيًا في الصمود والقبض على جمر المواقف العربية والإنسانية. وتستمر البيعة لحامل أمانة الوصاية على المقدسات الإسلامية والمسيحية في القدس.

«**ليستمر الوعد**» ، ويتمد خيط النور من عمان إلى القدس وغزة إيذاناً باستمرار الحياة وأملاً بغدٍ أفضل.

وسيبقى الأردن العربي قيادة وشعبا متوائمًا بوفائه وبتفاني مثقفيه الذين يتقاسمون «الخبز والملح .. ويكفكفون الجرح..»، وسيبقى الأردن الهاشمي بعطائه، الإنساني بمحبته وكبريائه، يروي قصة الصمود في الشعر والأهازيج والفن التشكيلي وحكايات الأمهات والجدات، وبدون صور البطولة التي سطرها الجيش الأردني على أسوار القدس وثراها الطهور.

* كلمة وزيرة الثقافة في افتتاح مهرجان جرش في دورته (38) في 2024/8/24

من مهرجان جرش

من مهرجان جرش

«جرش» 38 للثقافة والفنون.. يستمر الوعد

مشهديات القصيدة المحمولة على الموسيقى والغناء

إبراهيم السواعير *

دائمًا في الافتتاحيات الكبرى للمهرجانات والتظاهرات الثقافية والإبداعية المهمة، يكون الفرح والرسالة محمولًا على جناح الفنّ والأدب؛ ذلك أنّ الجمهور بكلّ شرائحه وثقافاته ومستوياته الفكرية يجد في حفلات الافتتاح لهذه المناسبات الوطنية والقومية ما يحمله على المتابعة والثقة بالمشروع الثقافي والاحتفاظ بعد المناسبة بما يدوم في نفسه وعقله ووجدانه من مشهديات فنيّة وأفكار كبيرة وأدب راقٍ يحفزهُ على الحضور دائمًا لمثل هكذا تظاهرات، والأهمّ أن ينخرط الجمهور في دائرة التلقي والتفاعل والانسجام والتقاط الرسالة الوطنية والجمالية في جُملة العروض التي تكون الكلمات البروتوكولية مستهلًا لها؛ ولهذا تحرص إدارات المهرجانات الكبيرة، مثل مهرجان جرش للثقافة والفنون، بكلّ تاريخه الطويل، على ذلك، فتعمد إلى ما هو ذكيٌّ وجميلٌ من المغاني الوطنية والإنسانية و«الأفكار النيّرة» التي تتخلل هذه المغاني، بل وتعلن الدولة عن ذاتها الفنية العريقة، بالكلمة والموسيقى والغناء، كرسالة لها ومنطلق ثقافي تؤمن به وهي تحتفي بمثل هذه المواسم الثقافية والفنية المهمة كلّ عام.

* شاعر وروائي وإعلامي/ الأردن

من مهرجان جرش

شعلة جرش

وابتداءً من شعلة «جرش»، هذه المنارة التي تضيء للأردنيين في مهرجانهم الوطني الثقافي والفنيّ البدء بليالي هذا المهرجان، وأنَّ الوقت قد حان للاحتفال وإظهار مكنون الذات وما تتوافر عليه هذه الذات من مقومات وعناصر إيجابية نحو «الحياة» بكلّ مفاهيمها من هذه «الشعلة»... فقد كان الجوّ عامرًا بالفرح والتحضير لليلة التالية للمهرجان، باعتبار هذه الطقسية الجميلة التقليدية ذات أثر نفسي وإيجابي لدى المثقفين والفنانين، بما تحمله من خيوط الجمال والإضاءة على معالم جرش، وكتقليد قديم يسير على هدْيهِ المهرجان بشكلٍ ثابت احترامًا لهذا الطقس.

لكن، لأنّ «الشعر» أو «الكلمة» أساس الغناء «الفن»، ولأنّ حفل الافتتاح في مهرجان جرش للثقافة والفنون كانت تُنتقى أهازيجه ومغانيه بشكلٍ دقيق يحمل ثقافة الأردن والثقافة الشعبية بطبيعة الحال،.. فإنّ إيقاد الشعلة هذا العام 2024 في الدورة الثانية والثلاثين للمهرجان، كان يرتبط بتعظيم إدارة المهرجان للشعر، ولذلك فقد كان حضور الشاعر الكبير «شاعر الأردن» حيدر محمود في ضمير المهرجان، وهو يشاطر رئيس الوزراء إيقاد الشعلة، فيحملها ويسير بها، بما في ذلك من رمزية، حضورًا يعبّر عن أنّ الشعراء والفنانين يصوغون الحياة معًا، وهم بوصلة الدولة والمعبّرون عن هويتها دائمًا، فكانت هذه الإضاءة تعني الكثير للجمهور وللمشهد الثقافي، حيث شعلة المهرجان هي شعلة الأدب والإبداع، وأنّ الشاعر حيدر محمود الذي تغنّت بكلماته العذبة في ليلة الافتتاح حناجر أردنية وعربية، يحمل بهذه الالتفاتة قيمة الشعر وحضوره واحترام فرسانه، وقد تجلّى ذلك في المغاني التي سنقرأها في هذه الصفحات، من حيث جودة الكلمة وقوة الصورة الشعرية وروعة المشهدية الفلمية والأداء والتوثيق المحمول في نهاية المطاف على هذه الفنون والأشعار.

> ”شعلة المهرجان أضاءت على معالم المدينة وتراثها وآذنت بانطلاق الفعاليات“

من مهرجان جرش

ولقد قيل الكثير في الشاعر حيدر محمود وزير الثقافة الأسبق والسفير والدبلوماسي في كلّ هذا وذاك، الشاعر المنافح عن الأردن وفلسطين، الذي تنبئ كلماته بقوة التوليفة والإبداع، حيث أثّرَ هذا الشاعر في أجيال كثيرة ما تزال تحفظ للشاعر الذي دخل الثمانين عامًا من عمره، وهو ما يزال على روعة أشعاره وثقته بالقصيدة العمودية المتدفقة في «أرخت عمان جدائلها» إلى إبداعاته التي تغنّت بالقدس وعمان والهاشميين ونهر الأردن، علاوةً على أشعاره الذاتية بطبيعة الحال، لذلك كان المدخل إلى الفقرات الفنية في الاحتفاليه دخولًا موفّقًا من خلال رمزية الشعلة والشاعر، لنكون مع كلمات بروتوكولية أعلتْ من شأن الثقافة والفن، باعتبارهما سلاحًا مهمًا أمام كلّ الظروف، ولأنهما يمثلان التضامن الصادق مع فلسطين أمام ما تعانيه من ويلات الحرب وظروف الاحتلال.

جماليات المكان

كان المدرج الذي يتّسع تقريبًا لحوالي 3000 متفرج وصُمّم بشكلٍ فني لاحتفاليات الافتتاح عادةً كلّ عام، يشهد حضورًا متنوعًا هذا العام، ما بين الحضور العربي والأجنبي، وبالطبع الحضور الثقافي والدبلوماسي الأردني، باعتبار المهرجان يقام سنويًا تحت الرعاية الملكية السامية لجلالة الملك عبدالله الثاني، ويُفتتح بحضور رئيس الوزراء مندوبًا عن جلالته، بما في ذلك من احترام للمهرجان الذي انطلق بداية الثمانينات من القرن الماضي ويتواصل ما دامت الحياة والألق والثقافة والفن.

العيون جميعها كانت منصبّةً على مسرح المدرج الشمالي لمدينة جرش الأثرية، ومن حسن التوليف أنّ القائمين على إخراج فقرات الافتتاح انتبهوا إلى مساحات جميلة في المكان، من حيث مداخل قديمة وأبواب على طبيعتها استُخدمت فيها تقنية المادة الفنيّة الفلمية المسجّلة لعريف الحفل الفنان عاكف نجم، فكان الافتتاح مزيجًا من الحضور المتألق لرندة كرادشة، الإعلامية في التلفزيون الأردني، والحضور المسجّل لما بين الأغاني وكمواد توثيقية لصور جلالة الملك عبدالله الثاني وخطاباته أو مناظر طبيعية للأردن الأثرية التي حملها عنوان عريض كتبه الأديب مفلح العدوان تحت عنوان «مملكة الزمن» وعرج فيه على المواقع التاريخية الأردنية، من البترا إلى أم الرصاص

وزيرة الثقافة هيفاء النجار والفنان مرسيل خليفة

رسالة الأردن تجاه فلسطين والقدس وغزة كانت حاضرة في برامج مهرجان جرش

بعمان وعين غزال والأغوار وجرش بالتأكيد، وهو ما احتاج بالفعل إلى عين بصرية تكون أرضيةً طيبةً للكلمة المغنّاة في أشعار وقصائد فصيحة، كما تضمنت السردية الأردنية «مملكة الزمن» شيئًا من لهجة عامية ذات دلالة في الحديث عن المكان وعلاقته وسكانه وميزات التوليفة المسيحية الإسلامية من خلاله، لتذهب هذه السردية بعد ذلك، فتقرأ في أجزاء منها النخيل الأردني في الأغوار، محمّلًا بطبيعة الناس وأصالتهم وعراقتهم، إضافةً إلى عناصر التراث الثقافي المادي الأخرى، وكذلك التراث الثقافي غير المادي المحكي عبر توليفة السردية التي جاءت على كل التراث القديم والمكتسبات الأردنية الحديثه في حضور ملوك بني هاشم وانتصارهم للقضية العربية وقضية فلسطين بطبيعه الحال.

كانت خطابات جلالة الملك في تأكيده الوصاية الهاشمية على المقدسات الإسلامية والمسيحية في القدس، ذات دلالة كبيرة على بلد تأسس عروبيًا ويستمر على هذا الهدف الذي بناه الشريف الحسين بن علي طيّب الله ثراه وأنجاله من بعده، حتى دخلنا المئوية الثانية من عمر الدولة الأردنية بكلّ ثقة واقتدار وتصميم على النجاح.

رسالة الأردن

في حفل الافتتاح، كانت رسالة الأردن تجاه فلسطين والقدس وغزة واضحة، وكانت المشهديات تأخذ نصيبًا وافرًا في القصائد المغنّاة، وكذلك الأفكار التي تضمنتها هذه الأشعار.

في افتتاح جرش للثقافة والفنون 38 حضور لافت لمشهديات القصيدة المحمولة على جناح الموسيقى والغناء

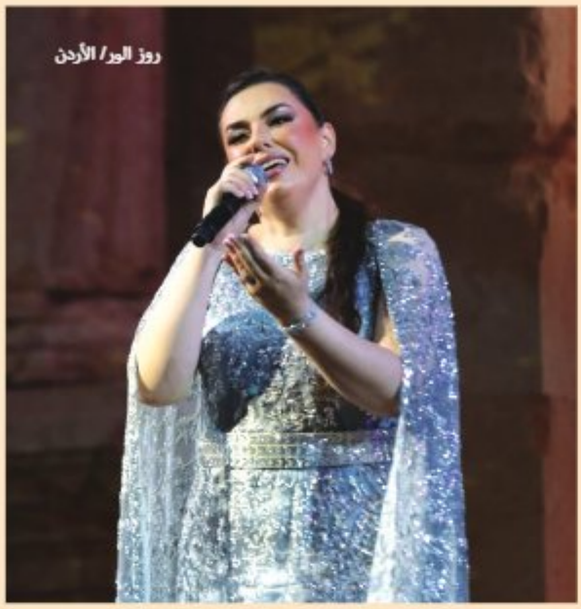
كان المدرج الشمالي في ليلة 25/7/2024 يطلّ على جرش المدينة الجميلة الوادعة، وفي الوقت ذاته على حلم الشعب الأردني والفلسطيني وامتزاج الدم الواحد والهدف العروبي الأصيل في التحرر والحصول على كامل الحقوق على أرض فلسطين، وكانت مع هذه الإطلالة تتجلى أضواء المدينة الفَرِحَة بمهرجانها، كإحدى مدن الديكابولس العشرة، حيث آذنت الشعلة بانطلاق المهرجان.

أمّا جمالية المدرج، فكانت في حضوره الطبيعي الحيّ بعيدًا عن أية رتوش أو إضافات، بحيث كان المشاهد يعيش الطقس القديم للحضارات التي مرّت على جرش في احتفالياتها، إذ ظلّ المكان بهيًا وراقيًا وجد فيه المثقفون الحضور وضيوف «جرش» متنفسًا طبيعيًا من أعباء العمل اليومي وروتين الحياة.

الطائر السينائي

وعودةً على سردية «مملكة الزمن» التاريخية، سنجد أنها تأسست على فكرة «الطائر السينائي»، وهو طائرٌ وطنيٌّ حمّلهُ الكاتب مَهمة أن يحمل إلينا جغرافيًا وفنيًا وعمرانًا وأطيافًا سكانيةً، كلّ هذه الأصالة والعراقة، من البترا إلى رم إلى أم الرصاص إلى عين غزال إلى أم الجمال إلى الأغوار، وكلّ ذلك كان بالفعل مصاغًا بالكلمة والمنظر الطبيعي السينمائي أمام الجمهور في مقتطفات ليست قط في الأثر العمراني، وإنما في حياة الناس وتقاليدهم وظروفهم؛ إذ جاءت لغة السردية مزيجًا من الكلمة الأدبية المنثورة والتوثيق، بلغة بسيطة يفهمها الجميع، وفتح آفاق هذه الكلمة في السياسة والرؤية والحضور الوطنيّ للأردن في المحافل الدولية، فلم تكن لغةً شعريةً متعاليةً أو عصيّةً على الفهم، بل كانت تحمل

> مشاركة عربية في حفل الافتتاح.. وحضور للطائر السينائي في سردية «مملكة الزمن»



في ثناياها الصورة الجميلة والمعبرة، حيث ذاكرة المكان وسيرة الإنسان والوطن الذي يجدل خيوط الشمس فتتشكل زيتونًا وجبلًا، وحيث سمرة الطيبين ومجد الأكرمين على مرّ السنين.

لقد كان طائر الأردنّ يحكي بالفعل قصة «مملكة الزمن» في حضارات قديمة تركت آثارها على هذه الأرض لتروي سردية الإنسان والمكان عبر التاريخ.

كانت عمَّان ذات السبعة جبال، وكانت عين غزال بكلّ حضورها المدهش على خريطة التراث العالمي، وكانت البترا، ورم، وأم الرصاص، وأم الجمال، والأغوار، وجرش، توليفةً مناسبةً لاستعادة التاريخ والبناء عليه في نصٍّ ظلّ يتخلل الحفل ويروي مشاهد جديدة حافلة بالأمل والتصميم والنجاح.

الخيول الصاهلات

المغناة الأولى من مغاني المهرجان في ليلة افتتاحه هي قصيدة مُغنّاة من كلمات الشاعر علي الفاعوري أراد منها أن تعبّر عن موضوعها بأسلوبه الأدبي الذي يذكّرنا بمعلقات قديمة للشعر العربي في عصوره الزاهرة، وفي هذه القصيدة كانت الصورة فعلًا تضعنا بمشهد رائع في الخيول الصاهلات، والأعلام الشامخات، والغمام الذي لا يخفى، كدليل على الكرم والعطاء الهاشمي الأردني، كما كانت الأيدي الممدودة للخير، الأيدي البيضاء والأرحام

الزي الشعبي الأردني في معرض الصناعات الثقافية

الموصولة، والسيوف التي عاهدت جلالة الملك... مفردات حاضرة في هذه القصيدة، حيث الغصن الذي اخضرَّ في عهد أبي الحسين، وحيث الأردنيون الذين يسبقون الريح في عطائهم، كما وردت صورة زاهية لجلالة الملك حارس الأقداس، بصفته سليل المجد وحامي المقدسات الإسلامية والمسيحية في القدس الشريف بفلسطين.

وفي أداء هذه القصيدة، كانت الفنانة روز الور تبدع في الأبيات المعبّرة بكلّ إحساسها المنسجم مع الصورة الشعرية في البيت، وكذلك الصورة الفلمية المعروضة كخلفية لهذه المَغناة، مع ملاحظة ورود المفردات أعلاه والمأخوذة من صميم فروسية الأردنيين وبني هاشم وكرمهم وعطائهم، وهي صفات حملتها الريح والحسام والسيف واللون الأخضر للغصن، وكذلك اللون الأبيض لليد المعطاءة الكريمة.

قافية القصيدة كانت من السهل الممتنع في هذه المساحة الممدودة، والتي تحتاج نَفَسًا قويًا عند أدائها، وبالفعل فقد كانت الفنانة الور تسير مع هذه المساحة بكلّ دفقاتها لتوصيل الفكرة وإشباع البيت في موسيقاه المميزة لهذه الأبيات.

وبين المغاني كان ثمّة اعتياد للمذيعين الرئيسيين في الحفل، الإعلامية رندا كرادشة والفنان عاكف نجم، إذ أصبحا من صميم المكان وجزءًا منه، يتفاعلان معه ويعيشان أجواءه، حتى وإن كان الفنان نجم يظهر من خلال الفيديو المسجل لمقطوعاته المتكامله مع الإعلاميّة كرادشة.

عبق التراث

وتجدر الإشارة إلى أنّ الزيّ التراثي الأردني لم يقتصر على المذيعين في أدائهما للفقرات وإدارتهما لها، بل كان يشمل أيضًا وزيرة الثقافه هيفاء النجار التي ألقت كلمتها بما تعتقد أنه يناسب الحدث والاحتفالية الوطنية، وهو مما خلق علاقة حميمة مع المكان والمتلقي في أعمال واحتفالات وطنية مميزة، إذ كان الثوب الفلكلوري لكرادشة والشماغ الأحمر لنجم يضيئان على تراثنا ويصنعان جوًا من الألفة بينهما وبين الجمهور.

وفي حفل الافتتاح، كان الزيّ التراثي الفلكلوري واضحًا أيضًا لضيوف المهرجان الأصدقاء من جورجيا وغيرها من الفرق الشقيقة والصديقة المشاركة في الفعاليات.

روح «عرار»..

في الحفل، كان هناك استخدام لتقنية الذكاء الاصطناعي، وهي تقنية رائجة باتت تستعمل اليوم في أكثر من مكان واحتفال وعمل درامي ومسرحي أو توثيق، ذلك لأنّ إطلالة الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل «عرار» وترحيبه بالجمهور وجمع العروبة الطيّب، كان ظهورًا لافتًا، إضافةً إلى حضور الشاعر الراحل حبيب الزيودي، ذلك الشاعر الذي غنّى للأردن وتلبّس عرارًا في الكثير من قصائده ورحل عنّا في سنٍّ مبكرة، ولهذا فإن استثمار هذه التقنية كان مواكبةً لمستجدات التكنولوجيا في خدمة الثقافة والإبداع.

هشام الجخ/ مصر

ولقد كانت السلط حاضرةً أيضًا كمفردة مكانيّة يزورها الطائر الورديّ في رحلته الأردنية على المعالم والأوابد الشاهدة على عراقة هذا البلد.

صلاة الماء

في النصّ المكتوب كانت ريشة المجد وصلاة الماء على سجادة الوطن، وكان تسامح الرسالات كنقاء الماء، وكلّ ذلك كان بالفعل استجابةً لدور الكلمة في رسم الصورة والمشهد الذي فتح أذهان الناس وقلوبهم على هذه المشهديات.

واستمرت فقرات الاحتفال، حيث كنّا مع كلمات الشاعر السعودي صالح الشادي التي حملتها مَغناة «موطن عبدالله»، فكان غزل الشاعر الذي أحبّ الأردن وعشق قِيمَهُ وتراثه وقُربَهُ الجغرافي من المملكة العربية السعودية، فكان حضور القبيلة وكانت صورة الجِمال ورم والصحراء وكامل بهاء المكان، وقد أدّت هذه الفقرة الفنانة الأردنية المتألقة ديانا كرزون، وبرزت في القصيدة صفات القائد الكريم الملك والأب والأخ لكلّ العرب والأردنيين.

الرمح العربيّ

الفقرة التالية كانت فقرةً حاضرةً أصلًا في نفوس الشعب الأردني والعربي ووجدانه، من خلال قصيدة الشاعر الكبير حيدر محمود «أرخت عمان جدائلها»، والتي حفظها الأطفال والشباب ورددها معهم الكبار، لما حملته هذه القصيدة المغنّاة أصلًا في فترة قديمة وتتجدد على ألسنة الفنانين الأردنيين، إذ حضرت هذه المرة في فقرة شاركت فيها الفنانة المصرية مروة ناجي، فتألقت في الإحساس بها، إذا ما علمنا أنّ الفنانة القديرة نجاة الصغيرة كانت بداية الانطلاق الطربيّ لهذه الأغنية وجَعْلها تنتشر في الاحتفاليات والمناسبات الوطنية، ولذلك فقد كانت مصر حاضرة في المهرجان بشكلٍ واضح من خلال حضور وزير الثقافة المصري أحمد فؤاد هنّو وحضور الأوركسترا الاحتفاليّة للموسيقى العربيّة، والعديد من الفعاليات الفنيّة والثقافية المصرية في المهرجان.

في قصيدة حيدر محمود برز الرمح عربيّ القامة قرشيّ الحدّ، وصورة الفرس التي لا تشيها الريح «عمان»، والمدينة التي لبست عباءتها واختالت بجبالها وامتدت فوق الغيم حتى باركها المجد وزرع مداخلها بالورد.

وعودةً على حضور الشاعر حبيب الزيودي، فقد كانت صورته تنطق كما لو كان بيننا، في رائعته الشهيرة والمبكرة قياسًا إلى شاعرٍ مبدع تدفّق عذوبةً وشعرًا ولم يمهله القدر لمزيد من الإبداع؛ إذ كان يصدح «يا ليت عمان قد مدّت إليّ يدا»، حتى برزت فيها وصية الشاعر بالحفاظ على الأردن حتى النفس الأخير، وهي قصيدة من عيون الشعر الجميل، حيث مشهديات الماء والمدينة وعطش الشاعر وذاتيته العالية في هذه القصيدة.

فايا يونان/ سورية

مملكة الحضارات

المَغناة التالية كانت مغناة «مملكة الحضارات» التي اشترك فيها الفنانون محمد الحلو ومروة ناجي من مصر، ونداء شرارة ورامي شفيق من الأردن، حيث كان الإبداع العربي المصري يشاطرنا فرحتنا بالأردن وثقافتها وتراثها في رائعة الشاعر حيدر محمود «في البدء كان الوطن»، القصيدة التي أضاءت على الحضارات المتعاقبة على الأردن وجراسيا والبترا، وظلِّ الأردنيينَ الممدودِ دائمًا، والأرض التي وُجدت للحياة، الأرض الولود بالعطاء والقابلة لأن تتحدى فتنجح، وقد أسهم الجَمال الموسيقي لهذه القصيدة بمدى التنويع الإبداعي في أبياتها والترنّم على جماليات كتابتها لشاعرٍ كبير مع ظهور واضح للمطرب المصري الكبير محمد الحلو، في انسجام كبير مع زملائه من الفنانين.

«صوت الأردن»..

الفقرة الأخيرة للاحتفالية كانت في حضور «صوت الأردن» الفنان عمر العبداللات الذي أعطى وقدّم روائع الغناء لفلسطين، فأبدع في «كيف الهمة»، و«أنا دمي فلسطيني»، ومواويل الحبّ للأردن وفلسطين، وأغنية «يا جبل ما يهزك ريح»، حيث كان الغناء باللهجة الأردنية المحكية سببًا في تفاعل الجمهور الذين يحفظون أغانيه أصلًا ووجدوا في هذه الاحتفالية ما يؤكد الحضور الأردنيّ الكبير في التضامن والإحساس بقضية فلسطين.

وهكذا كان افتتاح مهرجان جرش الثامن والثلاثين للثقافة والفنون ليس مجرد افتتاح عادي، بل كان يضيء على فكر الأردن وثقافته وحضوره العربي والإنسانيّ، من خلال الثقافة والفن.

عمر العبداللات/ الأردن

مهنا الدرة/ الأردن

أغنيات الجدات والأمهات.. السرُّ البهيُّ

د. محمد عبدالكريم الزيود*

كل أغنية، أو ترويدة أردنية، تجذبنا بلا دعوة، تنادينا، فيفرح القلب لهذا الصوت، ربما هناك منادٍ في داخلنا يلامسه هذا البهاء، يقول خالد دودين: «كل أغنية تراثية هي رواية مضغوطة بسطر، أو حكاية عتيقة لا تسرد تحت الثريات بل في البرِّ».

نعم، الأغنيات التراثية الأردنية، المجبولة بموسيقى معتقة بصوت الينابيع والعصافير، شجية مثل صوت المهابيش وقت الفجر، وربما حزينة مثل ناي وحيد، تشق ألحانه صمت البساتين والحواكير وموارس القمح.

كيف يصطف الرجال في السامر، تتعالى حناجرهم بالهجيني، ثم من بعيد، على الطرف الآخر من بيت الشعر، تنسكب أصوات النسوة من خلف «المحرم» بتراوديهن في قطعة موسيقية لم تدخل بها الأدوات بعد، أما الزغاريد، فتلك حكاية أخرى، احتار كاتب اللحن كيف تأتي في وقتها بحركة منضبطة، تشكل معها سمفونية أردنية خالدة.

* كاتب وأكاديمي أردني

أغاني التروايد

من أغاني التروايد في الأعراس الأردنية، وهي خاصة بالنساء:

«وسع الميدان يا بي ولد وسع الميدان
والفرحة للصبيان والعز لك والفرحة للصبيان»

ومنها أيضا :

«رحبي بضيوف أبوكي يا عروس يا أم الإسوارة
يا هلا بضيوف أبوي لو كانوا ألف ومئة»

وكذلك :

«لَمّي لَمّي وشيدي لي مخداتي
طلعت من البيت وما ودعت خيّاتي »

منذ فترة، وأنا أتابع الموسيقار، الشاب الأردني رعد الزبن، الذي يكمن السر الإبداعي لديه، في إعادته لدراسة وتسجيل التراث الأردني من الموسيقى والأغاني، ما الذي يجعل هذا البدوي ابن قبيلة بني صخر أن يهتم بإعادة تسجيل أغاني الجدات والأمهات، ويحمله مشروعا نحو العالمية، ويتدارسه مع طلابه في المعهد الوطني للموسيقى.

في تقديمه لسمفونيته «من حركة واحدة، البيان رقم ١٢»، والتي أنجزها بمناسبة ذكرى معركة الكرامة، يقول الزبن: «كانت أياديهم السلاح، وصيحاتهم الذخيرة، ففاضت أرواحهم مسكا وكرامة، على حدود وطن مسيج بالدفلى والعسكر وزغاريد النشميات...».

كتب رعد الزبن سمفونية الشهيد، وسمفونية القبة الحمراء، وطولكرم، والكرامة، وكلها أسماء محفورة في عمق الروح الأردنية، وكأني به وهو يقف أمام الأوركسترا يقودها بقلبه وليس بيديه، وكأنه يصطف أمام سامر أهله ويحوشي بعباءته، ويردد معهم الهجيني.

قصيدة الهجيني

عندما تستمع لهذه القصيدة بالهجيني في مضافات قبيلة بني حسن، وكأنها تروي قصة عشق ذهب أبطالها، وبقيت أسماءُهم وقراهم التي كانت شاهدة على تلك الحكاية:

«من بلعما ناحرن صروت
ومدوّر الزين يا فلاحة
نزلن بالحصب ثلاث بيوت
والكل منهن على ناحة
استجرت بالله قبل ما فوت
من جور عيفة وتفاحة
هاتوا لعيفة ثلاث تخوت
وناموسة فوق طراحة
المبسم يضوي تقل ياقوت
والجوهرة داخل الساحة»

أجد نفسي وبصورة عفوية مهتما بالأغنية الأردنية، ولقد جلست ذات مرة مع الإعلامية رنا حداد قائلا لها: أن الأغنية الأردنية كانت قصة وحكاية أردنية، منبعها الإهزوجة التي تُغنى في الأعراس، وكانت بيانا سياسيا للدولة الأردنية في الستينات والسبعينات.

سناء موسى/ فلسطين

توفيق النمري

متعب الصقار

إسماعيل خضر

عمر العبداللات

الأغنية والهوية

يقول المايسترو رعد الزين: أن سر تعلقنا بالتراث هو صوت جداتنا وأمهاتنا، وأن الصوت التراثي الأردني النسوي ذاهب للأفول، لذا، ذهب هو نحو إعادة تسجيل تلك الأغنيات والأهزوجات.

ونعلم أن القرى الأردنية مليئة بالأغاني، فشمالا حيث حوران تكثر التراويد، وجنوبا يغلب الحداء، والسامر والهجيني يصدح في البادية، وكل تلك الأنماط من الغناء ما زالت تزخر بملامح الهوية الأردنية المتمثلة بالأغنية والقصيدة، والزي والقهوة والفروسية، وهذا ما اتكأ عليه حبيب الزيودي في كلماته للأغاني الوطنية، وهي المفردة الشعبية التي لها وقعها في عقول الناس، وعندما تمر بلادنا بأي منعطف، يرتد عقل الدولة بأجهزته الإعلامية نحو الملامح الحقيقية للناس، وربما تشكل فرح سمو الأميرة إيمان، ولاحقا عرس سمو ولي العهد الحسين، حالة من «الفرح» الأردني الذي يعبر عن حالة البلاد وهويتها الواضحة والأصيلة، وشاهدنا ترفة العبيدات، ونساء حرثا يغنين بالتراويد، ويطلقن الزغاريد وهن يستقبلن الأمير الحسين، لابسات الثياب المطرزة بقطبتها الزاهية، ويعتمرن الشماغ المهدب، في لوحة ينتشي فيها الأردني ببلاده وملامحها.

فرقة معان للفنون الشعبية

ما زالت هذه الأغنية تمثل لونا غنائيا شجيا يشدوا به الصغار والكبار في دبكة «الجوفية»:

«يا أبو رشيدة قلبي أنا اليوم مجروح
جرح غميق وبالحشا مستظلي
جابوا الطبيب ومددوني على اللوح
قلت برخا لما عشيري يصلني»

ما أحوجنا إلى تطوير أغنيتنا المحلية، لتعكس هويتنا الأردنية النابعة من موروث القرى، وروح البداوة، وأعرف أن هناك من حاول أن يعيد الألق لها أمثال الشعراء: رشيد زيد الكيلاني، وحسني فريز، وسليمان المشيني، وحيدر محمود، وحديثا حبيب الزيودي، ونايف أبو عبيد، وعلي عبيد الساعي وغيرهم، ومن الفنانين الذين ارتبطت الذاكرة بهم: توفيق النمري، وجميل، وسلوى العاص، وإسماعيل خضر، ومحمد وهيب، وروحي شاهين، وقبلهم سميرة توفيق، وميسون الصناع، وحديثا فارس عوض، وعمر العبد اللات، ومتعب الصقار.

إعادة صياغة الأغنية التراثية:

انتبهت الدولة الأردنية مبكرا للأغنية المحلية، وإعادة صياغة الأغنية التراثية، وقد سمعنا وقرأنا أن حابس المجالي، ووصفي التل، وصلاح أبو زيد، كانوا يشرفون شخصيا على كتابة تلك الأغنيات، وحديثا لمسنا اهتمام عبد الرؤوف الروابدة، وفيصل الفايز، بالأغنية الشعبية، لما لها من الأهمية التراثية، وارتباطها بالمشروع الوطني للدولة، والهوية الثقافية المميزة.

أعتقد أن إنتاج أغنية محلية واحدة مليئة بالقيم الطيبة للأردنيين، من فروسية وشهامة، وعسكرية وحرية، وطيب وكرم، وحسن تعايش، تشكل ضرورة ثقافية، فالأغنية المحلية التراثية المكونة من كلمات أصيلة وبسيطة، ولحن عذب متكئ على موروث البدو والفلاحين، هي مفتاح ثقافتنا، وقد تختصر رسالة الدولة الأردنية في التسامح وحب الحياة، واحترام التنوع.

أرشيفية

الأغاني التراثية الأردنية امتداد للحياة

د. عاطف العيايدة*

نشأت الأغنية التراثية في المجتمعات العربية؛ لتعبر في مناسباتهم عن أفراحهم وأحوالهم واهتماماتهم وثقافاتهم، وقد تداولتها الأجيال مشافهة، وبالتناقل حتى وصلت إلينا، وشاعت في كل زمان ومكان، فهي مرتبطة بوجدان الناس ومشاعرهم وظروفهم المعيشية، وممارساتهم الحياتية: الزراعة والصناعة والتجارة، وهي شائعة في المجتمعات البدوية والريفية والمدنية على حد سواء.

والمعلوم أن الأغاني التراثية، ظاهرة غنائية عامة، لم يُعرف لها قائل يعينه، أو ملحن بذاته، أو زمان أو مكان محددين لإطلاقها، وانطلاقا من هذا، فإنها ليست مملوكة لأحد، أو لفئة، أو لطائفة، فمن حق الجميع التعاطي معها، والانتشاء بها، واستحضارها على الملأ، وتداولها دون الالتفات إلى شخص، أو جهة يمكن لها توجيه نقد على أدائها مهما كان نوعه أو شكله، فأجمل ما في الأغاني التراثية، أنها تمنحك الحق في إنشادها بأية صورة من الصور، وتحت أي ظرف من الظروف.

* أكاديمي أردني، باحث في التراث

أصالة وتجذر تاريخي:

تتميز الأغنية التراثية الأردنية بأصالتها وتجذرها التاريخي، وارتباطها العميق بحياة الناس؛ لذا، تجدها حاضرة معهم في كل حدث، يرددونها ويغنونها على وتيرة واحدة، وإن اختلفت اللهجات المحلية، فأغنية كأغنية (على دلعونا) على سبيل المثال، أنموذج للأغنية التراثية المتوارثة، التي لم تتغير تكويناتها الكلامية، أو شكلها اللحني، أو أداؤها الصوتي، شأنها في ذلك شأن باقي الأغاني التي شكلت معا لوحة غنائية تراثية يتوارثها جيل بعد جيل.

وهنالك أنواع من الأغاني التراثية التي اختصت بها بيئة من البيئات دون الأخرى، فقد تجد في البيئة البدوية أغاني خاصة بها، لا تجدها في البيئة القروية الريفية، أو البيئة المدنية، لكنها تنتمي لنفس العائلة التراثية، وقد تنتقل من بيئة إلى بيئة بفعل أداء جميل، وهذا ما حدث مع الكثير من الأغاني التي أعيد إنتاجها من خلال فرق موسيقية، أخذت على عاتقها أمانة الحفاظ على الأغنية التراثية، بإيصالها إلى مسامع الناس في ظل انتشار الأغاني الصاخبة التي لا تحمل رسائل أو قيما، لذا، سرعان ما يخفت بريقها، وتتلاشى، فلا تدوم طويلا.

مواكبة الحياة:

لقد عبرت الأغاني التراثية عن الأنماط الحياتية والمعيشية للإنسان الأردني، وصورت جوانب من حياته منذ ولادته وحتى وفاته، فقد لازمته كظله تماما، وكانت

زفة العريس

حاضرة في أفراحه وأتراحه، ومن ذلك أغاني الدبكات الشعبية، والسامر، والرقصات الجماعية التي لا تكاد تمر مناسبة فرح إلا وتكون عنوان المناسبة، والوسيلة الدعائية لها، وتجدر الإشارة، إلى أن الأغاني التراثية الأردنية تنقسم إلى أقسام متعددة، فمنها ما هي خاصة بالرجال، ومنها ما هي خاصة بالنساء، ومن ذلك الأغاني المستخدمة في فعاليات الأعراس، كفعالية الحناء، وفعالية زفة العريس، وفعاليات السهرات، وما إلى ذلك.

ومنها على سبيل المثال، ترديد عبارات وضع الحناء على العروس:

حنوا العرايس ولا حنوا لي دياتي
يا محلا النومة في حضين البنيات
حنوا العرايس ولا حنوا لي أصابيعي
يا محلا النومة في حضين المرابيع

فرقة الفحيص للتراث / الأردن

إيقاعات متناسقة:

تميزت الأغاني التراثية الأردنية بالإيقاعات المتناسقة، التي يسهل الغناء بها فرديا وجماعيا، وهذه الخاصية مكنتها من الانتقال عبر الأجيال المتلاحقة، وقد تناقلت الأغنية التراثية حناجر كبار المغنين الأردنيين أمثال: توفيق النمري، سلوى، إسماعيل خضر، عبده موسى، سهام الصفدي وغيرهم، بالإضافة إلى الكثير من أصوات الفنانين العرب الذين حملوا الأغنية التراثية الأردنية إلى الخارج، وغنوها في احتفالات الجاليات العربية في كل دول العالم، وأذكر منهم على الأخص كل من: سميرة توفيق، فؤاد حجازي، وديع الصافي وغيرهم الكثير من المطربين والمطربات.

كما انتشرت الأغنية التراثية الأردنية من خلال الفرق الموسيقية المنظمة، التي لم يألُ المشرفون عليها جهودا من أجل المحافظة على مكانتها، وترديدها في جميع الحفلات والمناسبات، ونقلها إلى جميع أنحاء العالم، ومن أهم هذه الفرق:

فرقة الإذاعة الأردنية، وفرقة الملكية الأردنية، وفرقة الفحيص، وفرقة الرمثا للفنون الشعبية، وفرقة معان للدبكة الشعبية، وفرقة إربد للموسيقى العربية وغيرها من الفرق الأردنية والعربية والعالمية.

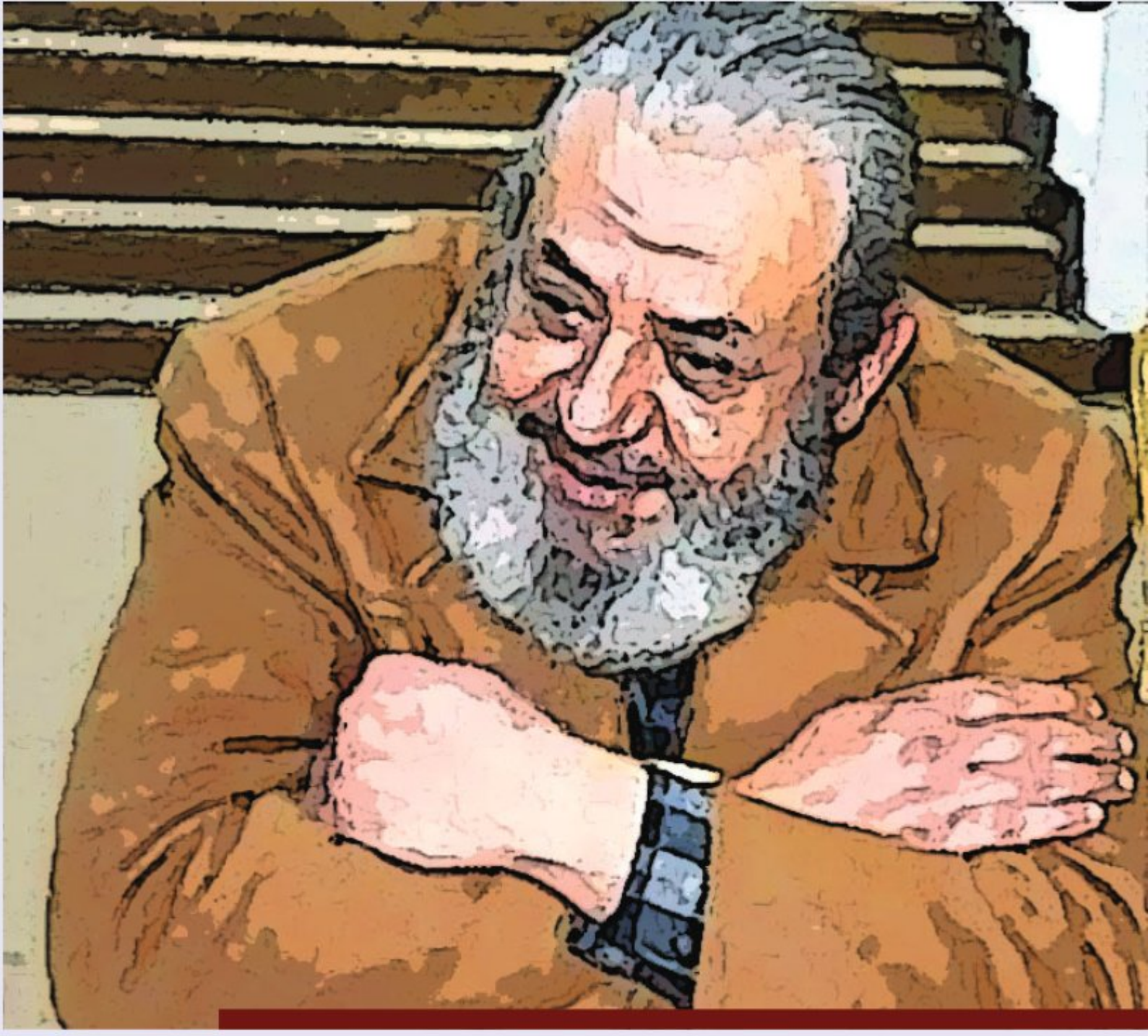
مهرجان جرش ونشر الأغنية الأردنية:

ساهم مهرجان جرش الدولي السنوي للثقافة والفنون، في نشر الأغنية التراثية الأردنية، بإتاحة الفرص للمطربين المحلين بالمشاركة، وحثهم على إسماع الأغاني التراثية للجمهور، ومن جانب آخر، فقد اهتمت الكثير من المؤسسات بالتراث الأردني على وجه العموم، وبالأغنية التراثية الأردنية على وجه الخصوص، بإقامة فعاليات ثقافية، كالحفلات والندوات والورش، ومن أهم تلك المؤسسات الرائدة في هذا الشأن، وزارة الثقافة الأردنية.

وقد خصص عدد من الموسيقيين الأردنيين، مساحات واسعة للأغنية التراثية في مسيرتهم الفنية، فأعادوا بناءها من جديد، وتقديمها بقوالب عصرية تتواءم مع تطلعات العصر، ورؤيا التلقي لجيل جديد لم يعاصر أحداث الأمس، لكنه بأمس الحاجة للالتفات للوراء، ومعرفة تراث آبائه وأجداده، لتعزيز ارتباطه بوطنه وأهله، لذا، كان لا بد من إعادة تقديم الأغاني التراثية الأردنية بقوالب فنية مبتكرة؛ لجعلها منافسة لألوان التراث الغنائي للدول الأخرى، العربية منها والأجنبية، ومسموعة في مختلف أرجاء الوطن العربي والعالم.

لقد بُذلت الكثير من الجهود للحفاظ على التراث الغنائي الأردني من قبل الجهات المعنية، والأشخاص المختصين والذواقين الذين تربطهم بالأغنية التراثية الأردنية علاقة حميمة، توثقها الذكريات، ومن هنا، يجب علينا أن نظل على العهد في الحفاظ على موروثاتنا الاجتماعية والثقافية؛ فهي العلامة والأيقونة الدالة على وجودنا على أرض احتضنتنا؛ فاستحقت منا البذل والتضحيات.

المدرج الجنوبي/ مهرجان جرش



هيثم اللحام..
الرحلة بين الدراما والموسيقى

حاوره: عمر أبو الهيجاء*

* شاعر وصحفي أردني

الفنان والممثل والموسيقي هيثم اللحام، الذي غيبه الموت هذا العام، هو موسيقي وممثل، حاصل على عدة جوائز، وهو رئيس «منتدى مغناة إربد الثقافي»، قام بتأسيس فرقة موسيقية غنائية صوفيه للإنشاد الديني أسماها «أناي» آخر أعماله الموسيقية، ومؤسس «جمعية قمرة الثقافية».

يعد الفنان والموسيقي هيثم اللحام، من الفنانين متعددي المواهب، وله مشاركات في الكثير من الأعمال الدرامية تلفزيونيا ومسرحيا، وله تصاميم ديكورات لعدد من المسرحيات في لبنان والأردن.

وشارك مع المخرج الراحل عصام الخطيب في مسرحية «صابر وصبرية»، و«أهل العزم»، ومثل أيضا مع الفنان وليد الجيزاوي في مسرحية «يا رئيس البلدية»، و«باب العمود» .

بين المسرح والدراما والموسيقى:

عمل اللحام مع المخرج باسم دلقموني الذي تتلمذ على يديه، ومع عدد من المخرجين وكتاب المسرح منهم: رياض طبيشات، وعمران العنوز، وشعبان إبراهيم، وحازم عبيدات، وحسن ناجي في أكثر من عمل مسرحي، كما شارك مسلسل «الخوابي»، ومسلسل «أنيماشن» لتلفزيون دبي، ومسلسل «تل السنديان» للمخرج حماد الزعبي، وعمل أيضا في الإعلانات التلفزيونية لعدد من الشركات، وبنك الإسكان.

تحدث الفنان في حوار قبل رحيله حول منجزه الثقافي والفني، وأعماله الفنية والمسرحية والتلفزيونية، وتأسيسه لمنتديات ثقافية، وبرامج ثقافية وفكرية وتنويرية، وقال: إن جميع أعمالي قريبة مني وأحبها؛ لأنني أدققها قبل أن أنفذها، ويجب أن تحوي رسالة عامة كانت أم خاصة، لذلك، فإنني مقل من هذه الناحية في بعض الأعمال، وخاصة التلفزيونية منها، حيث أنني سأدخل لكل البيوت، ويجب أن أكون عند حسن ظن المشاهد، فلا أستعجل في اختيار الأعمال الفنية، والكثير منها تلفزيونيا ومسرحيا كانت لا تناسبني، فكنت أعتذر عنها، لأن العمل الفني مسؤولية وأمانة ورسالة.

القصيدة والأوبريت:

عن تأسيس فرقة «مغناة إربد الموسيقية»، التي أنتجت أوبريت «أمل الأمة» للشاعر الدكتور حربي المصري قال: العمل نتاج حقيقي لتمحيص دام فترة من الزمن في البحث عن قصيدة موزونة، لغتها العربية قوية، تحوي كل نواحي وأبجديات ما أريد أن أتكلم عنه موسيقيا، وهي عبارة عن عدة مواضيع متناغمة متداخلة، عن ذكر مناقب الهاشميين عامة، منذ تأسيس إمارة شرق الأردن وللآن.

القصيدة، أو الأوبريت، تذكر في مضامينها إنجازات جلالة الملك عبد الله الثاني خاصة، ورعايته ووصايته على المقدسات عامة، والقدس خاصة، ليكون أول أوبريت من إنتاج محافظة إربد وأهلها، الذين أعتز بهم جميعا، وأردنا أن نؤسس لهذا موسيقيا وشعريا من خلال فرقة «مغناة إربد»، مع فنانين وفنانات قاموا بالأداء لهذا العمل الذي نعتز به.

إربد مدينة الثقافة:

عن الأعمال التي قدمها بمناسبة اختيار إربد عاصمة الثقافة العربية في العام 2021، لفت إلى أوبريت «تاج المحبة» استذكارا للدكتور رضوان السعد «طبيب الفقراء»، من كلمات الشاعر سعيد يعقوب، وأوبريت «إربد الجميلة»،

كلمات الدكتور توفيق أبو الرب، تتحدث عن إربد وتاريخها وسهولها وقراها وطيبة أهلها، والعمل جاهز للتنفيذ قريبا، وأوبريت «مادبا» من كلمات الشاعرين: سعيد يعقوب وإبراهيم الرواحنة، يتحدث عن مادبا وأهلها ومناطقها ومناقبها، والعمل جاهز للعرض، وأوبريت «إربد التاريخ» للدكتور حربي المصري، وهو أوبريت يوثق لإربد وتاريخها بكافة قراها، بالإضافة لذكر رجالات منها كانت لهم بصمة واضحة في مسيرتها.

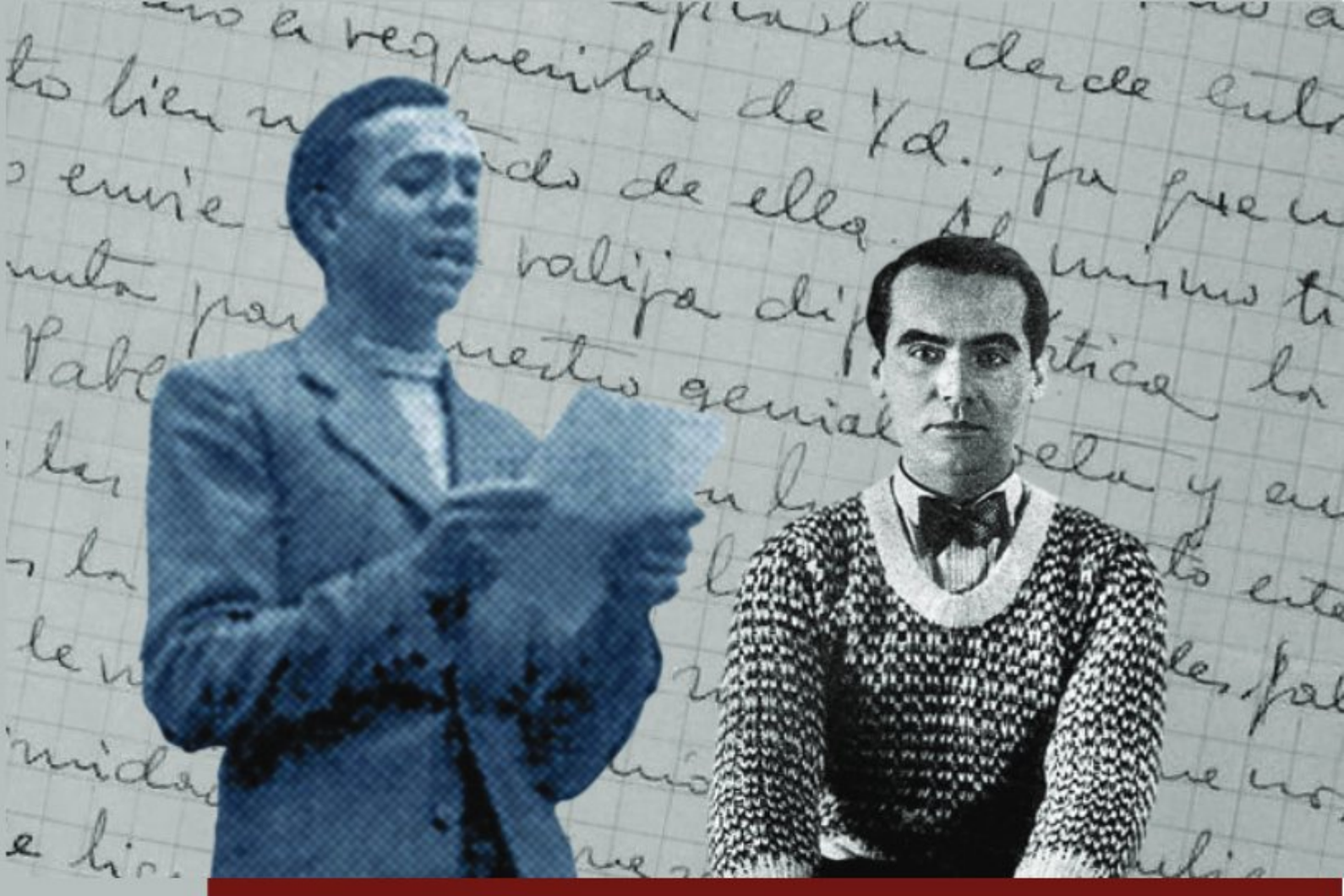
وهذه الأعمال جميعها، تحمل رسائل عدة، تحض على المحافظة على اللحمة والتآلف بين أبنائها، وإرجاع إربد لألقها السابق، أدعو كل الأردنيين أن يتواصلوا معنا لإنجاح هذه الأعمال الوطنية والإنسانية، والتي تؤرخ للمكان الأردني.

الأدب والتربية:

وعن البرامج الثقافية في الأدب والتربية قال: قمنا بتأسيس فريق إبداعي متخصص في كل أشكال الثقافة، والتفكير، والعقيدة، والتفسير، والأدب، والشعر، والتربية، مستعينين بخبرات هائلة من الوسط الثقافي، بدأنا بالمشاريع الفكرية في منهج العقيدة والفلسفة والإنسان، من خلال تنفيذ برامج موثقة كبرنامج «سيرة مبدع»، والذي بث على حلقات مصورة من خلال وزارة الثقافة، استضفنا به بعض مبدعي إربد، ثم بدأنا بتنفيذ برنامج «روح» للمهندس هشام التل، موازيا مع برنامج «إيمان» للشاعرة الدكتورة إيمان العمري، ثم برامج خاصة في «الشعر الفصيح والشعر الشعبي والشعر الصوفي».

لقطات متنوعة للفنان اللحام

كما عملنا ورشات شبابية في كتابة الرواية والمسرح، وكذلك ورشات ومعارض فنية عربية، هذا كله في مديرية الثقافة في إربد، والتعاون معها، التي هيأت لنا ساحاتها ومسارحها لصناعة هذه اللقاءات، وعملنا على لقاء شهري ثقافي لكل المحافظات، وتحقق الحلم لدينا، وأطلقنا مشروعنا «منتدى دارة المثقفين»، الذي تشرف على إدارته الشاعرة الدكتورة إيمان العمري، ونفذت الدارة مئات النشاطات في مختلف أشكال الثقافة العربية، مستضيفة شعراء من كافة أنحاء الوطن العربي.



لوركا-ومغيل-هرنانديث

لوركا
الَّذي عَزَفَ حُزنَ غِرناطة

محمد سلّام جميعان*

إذا كان إعدام «فيديريكو غارثيا لوركا» (1898 – 1936) بالرصاص، على إثر الحرب الأهلية الإسبانية، هو ما منحه الخلود في الذاكرة الإنسانية، فإن ارتباط كتابته بالغناء والموسيقى أكثر مأساوية، فالشعر والموسيقى والغناء ارتبطت بحياته منذ الطفولة، فدندن بالألحان الموسيقية قبل أن يتعلم النطق، لأنه كان حبيس اللسان في طفولته، فكأنه بالموسيقى يعبر عن احتجاجه على العالم الذي صار فيه، وفجر فيه لاحقا الحاجة للغناء العميق، لذا يقول في مذكراته: «قضيت طفولتي في تعلم الأدب والموسيقى مع والدتي».

ولشدَّ ما أسرته ظاهرة «الكانطي خوندو»، التي استلهم منها ديوانه الشهير (قصيدة الغناء العميق)، ففي عام 1922، دعي «لوركا» إلى مسابقة لـ«الكانطي خوندو»، نظمتها بلدية غرناطة، ليحاضر فيما بعد في هذا الفن الغنائي الأندلسي البدائي، وارتباطه بالغجر، بوصفه صرخة أكثر منه حركة، وكأن الأندلس تسير حافية على وقع الغناء والموسيقى، ففي كلمات مفعمة بتغريد الطيور.

* شاعر وروائي

غرناطة

قال «لوركا» في إحدى محاضراته عن الموسيقى: «أيها السادة، إن الكانطي خوندو، سواءً من حيث اللحن مثلما من حيث القصائد، هو أحد أقوى الإبداعات الفنية الشعبية في العالم، وبين أيديكم أن تحافظوا عليه، وأن تمنحوه المعنى لتشريف الأندلس وشعبها».

قد لا يكون «لوركا» محترفا لهذا اللون الموسيقي، ولكنه حتما كان مولعا وشغوفا به، ومنحه العمق في ألحانه وقصائده بحكم شخصيته القلقة والجامحة، فسالت كلماته وأنغامه في هذا الفن الذي حمل أقصى صراخ الأوجاع، في أصدق الحالات الانفعالية تجاه العرب «الموريسكيين»، والغجر الذين وفدوا إلى إسبانيا من الهند، ففي ديوان (الأغاني العميقة)، قصيدة مخصصة للغيتار، وهو أهم مكونات «الفلامنكو»، ويرثي «لوركا» في هذه القصيدة الغيتار الذي يبكي وهو يجود بنغمات «الفلامنكو» الصادقة:

«يبدأ غيتارٌ بالنحيب
تتكسر كؤوس الفجر
يبدأ الغيتار بالنحيب
ومحالٌ إسكاته
مستحيل
يبكي وحده
كما يبكي الماء
كما تبكي الريح
فوق الثلج
يبكي ومحالٌ إسكاته
يندب ما هو بعيد
رمال الجنوب الساخنة
تشتهي زهر الكاميليا الأبيض
المساء بلا صباح
والعصفور الأول الفقيد
ملقىً فوق غصنٍ طريّ
آهٍ أيّها الغيتار..
أيّها القلب الجريح
بحدّ خمسة سيوفٍ ماضية».

والقصيدة إنشاد مع موسيقى «الدوندة»، جاءت في أقصى حالات النشوة، كأنها ترنيمة متصوف يردد ترتيلا عبارة (الله حي)، أو راهب مسيحي يهتف بنجواه «فيفا ديوس».

لقد كان «لوركا» يعزف على البيانو أو الغيتارة بأصابع كهربائية -كما قيل في عزفه-، ويشاركه في وضع الألحان والعزف الموسيقي الإسباني العظيم أستاذه «مانويل دي فايا»، الذي هداه إلى هذا الفن الموسيقي.

أسهمت المواهب المتعددة: الشعر، الرسم، والمسرح والموسيقى عند «لوركا»، في إغناء أعماله المسرحية، ففي الفصل الثالث من مسرحية «الزفاف الدامي»، نسمع صوت غيثارتين، كما وظف كثيرا الأغاني التي تكرس فكرة الصراع.

ويتنامى الغناء في المسرحية من خلال غناء زوجة «ليوناردو» لطفلها لينام، وغناء مجموعة من الفتيات للعروس في يوم زفافها، وكذلك الأغاني التي استخدمت في الحفل، وفي نهاية المسرحية، عندما استخدم «لوركا» ما يعرف بـ«الكورس».

وقد تنوعت هذه الأغاني ما بين أغنيات شعبية فلكورية في النص، وأغانٍ عادية متماشية مع الحدث الواقعي الذي تقوم عليه المسرحية.

وفي رحلة البحث عن الموسيقى، نقف على أغنية «الجاريات العربيات الثلاث» الإسبانية، بكلمات «لوركا» وموسيقاه:

«أنا متيم بحب ثلاث عربيات

من حيين (قرب غرناطة)

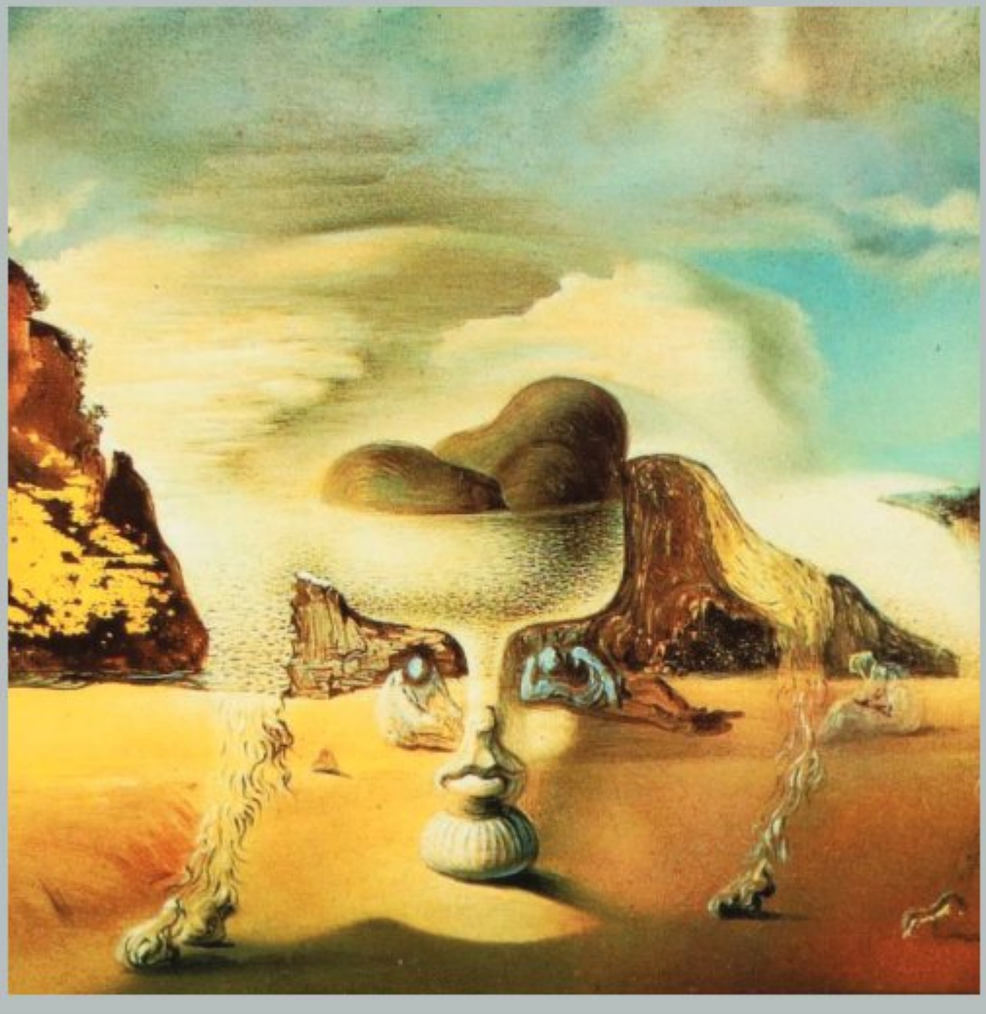
عائشة وفاطمة ومريم

ثلاث عربيات فاتنات

كنَّ في طريقهن لجني الزيتونة

فوجدنها مجتناة»...

ولم يكن «لوركا» بعيدا عن تراث غرناطة ومروياتها وحكاياتها، ففي تلال غرناطة، كان يبحث مع معلمه «مانويل دي فايا» عن الموسيقى الأندلسية، وموسيقى الغجر، فجميع مؤلفاته الموسيقية من وحي غرناطة، ومجدها العربي، لدرجة أنه سمى إحدى مقطوعاته بـ«سرينادا لقصر الحمراء»، و«السرينادا» لحن يعزفه العاشق في الهواء الطلق، تحت نافذة محبوبته، وفي القصيدة، يسيل حزن وشجىً لذيذ يشبه الدم الذي سال من «لوركا» لحظة إعدامه.



سلفادور دالي، «أفغاني غير مرئي مع شبح على الشاطئ لوجه غارسيا لوركا في شكل طبق فاكهة مع ثلاث حبات تين»، 1938،
زيت على قماش، 19.2 × 15.2 سم

الذكاء الاصطناعي والسينما

نورالدين زهير*

العلاقة بين الذكاء الاصطناعي والسينما، أقدم من الذكاء الاصطناعي نفسه، فقبل أن يضع العالم «آلان تورنغ» الأسس التي سيقوم عليها الحاسوب الحديث، ومعه الذكاء الاصطناعي فيما بعد، كانت السينما تداعب هذا الجانب، وتتخيله في أفلام كثيرة، وقد واكب هذا الموضوع مسيرة السينما على طول تاريخها.

وبعد أن خرج الذكاء الاصطناعي إلى الوجود، ازداد حضوره في السينما بصفته موضوعا لها، وباتت هي أيضا موضوعا له كما سنرى خلال هذه المقالة السردية، التي سأذكر على هامشها بعض التوقعات والترقبات المستقبلية أيضا.

إذن، نحن أمام علاقة معقدة بدأت حلما، ثم خرجت إلى الوجود على صورة مغايرة لصورة الحلم، هذه العلاقة تذكرنا بـ«جماليون» الذي نحت تمثال حبيبته، ثم اختلفا بعد أن بثت الآلهة فيها الروح البشرية.

* عضو لجنة السينما في مؤسسة عبد الحميد شومان.

أرشيفية

أرشيفية

الذكاء الاصطناعي موضوعا سينمائيا:

من أضخم الأفلام وأهمها تاريخيا بين الأفلام التي عالجت موضوع الذكاء الاصطناعي، الفيلم الألماني الصامت «متروبوليس» الذي أنتج عام 1927، وفيه تنفذ «مريم الكاذبة» كإنسان آلي مستقل الوجود رغبات صانعها، وتخطط لدمار المدينة المذكورة، وكان هذا تجسيدا بصريا للخيال الإنساني حول الذكاء الاصطناعي والروبوت، وللمخاوف الشائعة حول الآلة التي ورثها الإنسان من عصر الثورة الصناعية، التي أحدثت تغييرا لم تستطع الإنسانية التكيف معه، إلا بعد الكثير من التغييرات المتطرفة في نظام الحياة.

فيما بعد، ظهر الإنسان الآلي، الذي ظل رمزا للذكاء الاصطناعي مدة طويلة في أفلام أخرى بصورة مغايرة، مثل الفيلم الأمريكي «ساحر أوز» المأخوذ عن رواية «ساحر أوز العجيب»، حيث قدم شخصية الروبوت «هيكوري» الذي يمثل رجل القصدير الحنون الباحث عن قلب، وهنا نجد الذكاء الاصطناعي في صورة مختلفة، بوصفه شخصية داعمة لبطلة القصة.

ظل الروبوت يحضر ويختفي في السينما بوصفه الشرير أو الصديق، ومن أكثر تجسيداته شهرة الروبوت «غروت»، في الفيلم الأمريكي «يوم توقفت الأرض» المنتج عام 1951، حتى ظهر فيلم «أوديسا الفضاء 2001»، للمخرج النجم «ستانلي كوبريك»، الذي جاء فيه الذكاء الاصطناعي بتجسيد مغاير جدا، فأتى الروبوت «هال 9000» بلا جسد يمكن رؤيته، بل حضر عن طريق صوت بشري هادئ بلا عاطفة، يتحكم بأنظمة السفينة «ديسكفري 1»، ويتصرف من تلقاء نفسه حين تتعارض رؤيته مع رؤية البشر العاطفية المنفعلة.

حديثا، وبعد انطلاق الذكاء الاصطناعي، رأينا أفلاما كثيرة مثل: «إكس ماكينا»، و«هي»، ومسلسل «المرآة السوداء» ذي العناصر السينمائية، تقدم كلها رؤية دستوبية للذكاء الاصطناعي.

السينما موضوعا للذكاء الاصطناعي:

وبعد أن كان الذكاء الاصطناعي مجرد موضوعة سينمائية، باتت السينما موضوعا للذكاء الاصطناعي، وقد وفرت أدواته تسهيلات إنتاجية ربما لم تكن متوقعة، وهذا له إيجابياته وسلبياته الكثيرة.

تطبيقات ذكاء اصطناعي عاملة في السينما اليوم:

1. **الكتابة:**

يمكن للذكاء الاصطناعي معاونة الكاتب في كثير من المهمات، فقد يساعدك في اختراع لغة كاملة، وقد يساعدك في تفريغ النصوص، ويمكن أن تستلهم منه رسم الشخصيات، لا سيما في القصص التي تحتاج فيها شخصيات نمطية، أو المساعدة في صياغة حوارات لشخصيات بخلفية محددة، دون البحث الطويل السابق، ولا شك أن الذكاء الاصطناعي مفيد في تقديم احتمالات لتطوير القصة، مع الحرص على إبقاء العامل البشري فاعلا إبداعيا ونقديا، للحفاظ على أصالة العمل ونوعيته، كما تستخدم شركات الإنتاج الذكاء الاصطناعي لتصفية النصوص المرشحة، واستبعاد الضعيف منها.

لكن أهم ما يحصله الكاتب من الذكاء الاصطناعي، أن يساعده في بناء العالم الذي تحدث فيه روايته أو فيلمه.

أرشيفية

أرشيفية

2. **المونتاج:**

ربما بسبب طبيعة عملية تحرير الأفلام «المونتاج»، التي جرت حوسبتها مبكرا، فالذكاء الاصطناعي حاضر بقوة في هذا المجال، نذكر هنا أدوات لإنتاج النسخة المسودة عند التصوير بأكثر من كاميرا، وأدوات أخرى مثل مطابقة الشرائط زمنيا، أو الرسم على الأجسام المتحركة، أو حتى تخليق الأفلام من مجرد نص مكتوب.

3. **التزييف العميق:**

تخيل أن الممثل الرئيس في فيلم ما توفي فجأة، قبل إتمام بعض المشاهد، اليوم يمكن حل هذه المشكلة بسهولة مزعجة، يمكن للذكاء الاصطناعي إلباس أي ممثل بديل وجه الممثل المطلوب، ويخرج الفيلم إلى العلن، دون أن لا يلاحظ أحد هذا التعديل الخطير، وقد استغلت هذه الإمكانية فعلا، وإن لم يكن ذلك بسيناريو مشابه للذي سردناه.

4. **تقديم السن وتأخيره:**

في فيلم «الإيرلندي»، استطاع المخرج النجم «مارتن سكورسيزي» أن يتلاعب بسن الممثلين، لا سيما النجم «روبرت دِنيرو»، فيرجعه في الزمن ليكون شابا ثم كهلا، وهذا ممكن من خلال تغيير الصورة والصوت أيضا.

5. **رسم الخلفيات في أفلام التحريك.**

باتت صناعة أفلام التحريك أسهل بسبب التقنية، واليوم يمكن إنتاج صور الخلفيات التي كانت تقوم على صناعتها شركات كبيرة، بمجرد وضع وصف نصي للمشهد في الخلفية، كما يستغل الحاسوب في قراءة الحركة وتقليدها، حتى إن بعض البرامج تحاكي حركة يد الممثل على الكاميرا، لتحرك يدا كرتونية، مستغلة بعض خصائص الذكاء الاصطناعي.

أرشيفية

المؤثرات الخاصة:

هذه بعض الجوانب القائمة فعلا، ويمكن إضافة بنود أخرى مثل المؤثرات الخاصة، والتعديل على الصوت، وتحسين أداء الكاميرات وغيرها، لكن أهم تأثير للذكاء الاصطناعي في عالم السينما، كان من خلال خوارزمية التزكية التي وظفتها شركة «نتفلكس»، وكانت سببا في صعودها، لتصبح من كبريات شركات الإنتاج الدرامي.

ومن المتوقع أن تأتي النقلة الكبرى القادمة، عن طريق تحديثات على السينما بوصفها وسيطا فنيا، فالواقع المعزز، والواقع الافتراضي قادمان بقوة مع الأجهزة الجديدة التي تستطيع انتزاع الإنسان من بيئته، ليعيش في بيئة أخرى «الواقع الافتراضي»، أو تبقي على بيئته وتعدلها لتضيف إليها عناصر كثيرة «الواقع المعزز»، وكما أثر الوسيط الناقل للسينما دائما منذ أجهزة العرض الفردية، إلى أجهزة العرض السينمائي، ثم الشاشات المنزلية، ثم الهواتف الذكية، فمن الطبيعي أن يكون تأثير العالم الافتراضي كبيرا.

آراء المخرجين في الذكاء الاصطناعي:

أما عن آراء المخرجين الكبار حول الذكاء الاصطناعي، فهي تأتي متنوعة، ونختم بترجمة ما قاله عدد منهم:

– ستيفن سبيلبرغ: «الذكاء الاصطناعي سوف يعززنا، ولن يحل محلنا».

– مارتن سكورسيزي: «الذكاء الاصطناعي هو امتداد للخيال البشري، إنه أداة أخرى يمكننا استخدامها».

– صوفيا كوبولا: «الذكاء الاصطناعي رائع، لكنه لا يمكن أن يحل محل اللمسة الإنسانية».

– كريستوفر نولان: «الذكاء الاصطناعي يشكل تهديدا للسينما، إنه شكل من أشكال الانتحال والتلاعب».

– سبايك جونز: «الذكاء الاصطناعي مرآة لأنفسنا، إنها طريقة لاستكشاف هويتنا وعواطفنا».

– ديفيد لينش: «الذكاء الاصطناعي لغز، إنه مصدر للإلهام والعجب».

आत्मपॅम्फलेट

«كتيب السيرة الذاتية»... قصة حب عابرة للطوائف والطبقات

رانية حداد*

ما الأهمية التي من الممكن أن تنطوي عليها مذكرات الطفل أشيش في أيام الدراسة؟ ما نوع المعرفة التي اكتسبها من تلك الأيام؟

الفيلم الهندي «كتيب السيرة الذاتية»، هو بمثابة سيرة شبه ذاتية للمخرج «أشيش بندي»، الذي تحمل الشخصية الرئيسية في الفيلم اسمه، تتناول مرحلة الطفولة واليفاع، تبدو سيرة لشخصية عادية، لذلك تمت الإشارة في عنوان الفيلم إلى كلمة كتيب وليس كتاب، لكن من قال أن الأشخاص المشهورين، والأبطال هم فقط من يمتلكون حكايات مهمة، أيضا الناس العاديين لديهم ما يستحق أن يُروى، لذا ... حاول «أشيش» بطل الحكاية -الذي ينتمي إلى طبقة الداليت المنبوذة-، رواية شعوره مع أول قصة حب بريئة طبعت عميقا في ذاكرته، وذلك عندما، ولسبب غير معلوم، أمسكت «سروشتي» زميلته في المدرسة بيده فجأة، لم تستأذن مشاعره من الاختلافات الطبقية، لتسمح له بحب «سروشتي» التي تنتمي إلى طبقة أعلى، كان حبا من طرف «أشيش» الذي حاول بمساعدة أصدقائه أن يتقرب منها أكثر، كانت يلزمه الشجاعة، وبقي هذا الحب مكتوما إلى حين.

* ناقدة سينمائية أردنية

تشابك السيرة الذاتية بالعامة

نسمع مع بداية الفيلم صوت الشاب «أشيش» من خارج الكادر، يعود بنا إلى ذكريات الطفولة، وتحديدا العام 1989، فيقول: «حدثان مهمان في بلدنا، الظهور الأول لـ«ساشين تيندولكار» الصغير، و«سروشتي» الصغيرة تمسك بيدي الصغيرة، الآن قد تقول، الظهور الأول لـ«ساشين» حدث مهم للهند، ولكن ما الذي كسبته الهند من «سروشتي» الصغيرة المذهولة تمسك بيدي الصغيرة؟... هذا ما سنعرفه لاحقاً».

هذه البداية تؤسس معها لأمر مهم، لتشابك وارتباط الخيط السردي الفردي الخاص بـ«أشيش»، والمراحل المهمة في حياته، مع الخيط السردي العام الخاص بالهند، ومحطاتها التاريخية المهمة على مسافة تزيد عن أربعين عاما من الاستقلال، فتقاطع حياة «أشيش» مع أحداث حقيقية (هدم مسجد بابري، صراع كشمير، زلزال لاتور...)، يجعل من مذكرات «أشيش» أكبر من مجرد قصة حب طفولية، وإنما أداة حبكة لاستكشاف ما تعكسه علاقة الحب، وعلاقات الصداقة من واقع سياسي واجتماعي وثقافي في الهند أواخر ثمانينات وبداية تسعينات القرن

للمخرج «أشيش بندي

الماضي، والتي تؤرخ لحقبة تاريخية شكلت منعطفا في تاريخ الهند الحديث، حقبة فتحت الباب واسعا على التغيرت الثقافية والإصلاحات السياسية والاجتماعية، وبشكل خاص بشأن التمييز بين المواطنين بناء على الدين والطائفة والطبقة، هذا التشابك بين الذاتي والعام على مدار الفيلم، هو تشابك جدلي يؤثر كل منهما في الآخر ويغيره.

ثمة توازٍ آخر جميل في الفيلم، عندما يعود «أشيش» بـ(فلاش باك) إلى التاريخ القديم، إلى جذوره حيث ورقة عائلته «البنديس» ترفرف على شجرة الهند، وهنا يبدأ بالحديث عن مسار جدته العظيمة، بعد أن طردها زوجها السكير وهي تحمل في بطنها جده فيقول: «إن عام 1930 بدأ «غاندي» مسيرة للحصول على الحرية المنشودة، وكان على جدتي أن تسير في مسيرة الحرية التي تريد».

هذا التوازي يعمق الترابط والتلاحم بين محطات تاريخية خاصة وعامة، ومن ناحية أخرى، يمنح تقديرا خاصا للمرأة في نضالها السلمي للتحرر المشابه لنضال «غاندي» على مستوى الوطن، حيث يمضي كل في سبيل تحريره.

براءة الأطفال

براءة الأطفال التي لم يسبق وأن لوثها الكبار بتقسيماتهم للبشر، وتصنيفهم إلى طبقات عليا ودنيا، أو إلى طوائف لبعضها امتيازات عن الأخرى، تُكسِب مذكرات «أشيش» أهمية مضافة، إذ تجبرنا على تأمل ما يدهش الطفل «أشيش»، وما يحيره من أسئلة تتعلق بالهوية والأفضلية، فهو لا يعرف الطبقة التي ينتمي إليها، وفجأة في أحد الأيام، وأثناء نقاش حول امتياز الرسوم، تم الكشف عن أشياء كثيرة له، وفي الوقت نفسه، تضطرب البلاد بأكملها بسبب سقوط مسجد بابري... ما هي الطائفة؟ ما هي الديانة؟ ما الفرق الذي يحدثه للشخص؟ يبدأ هو وأصدقاءُه بطرح العديد من هذه الأسئلة الأساسية، كما بدأ الصدع المتزايد في المجتمع في النمو بين أصدقائه.

لكن ما دام الجميع: البشر، الحيوانات، النباتات، الجماد خلق الله، فما الذي يجعل أحدها أفضل من الآخر؟ لماذا لا يجوز أن تختلط الطوائف ببعضها البعض؟ كيف عليه أن يتعامل مع أصدقائه الذي ينتمي كل منهم إلى طبقة ودين؟ ولماذا تختلف عنه حبيبته «سروشتي» التي تنتمي إلى

البراهمية -أرقى طبقة في التصنيف الهرمي للطبقات في المجتمع الهندي-؟ ولماذا هو من طبقة «الداليت» المضطهدة والمنبوذة من المجتمع الهندوسي، وخارج النظام الطبقي أساسا، في الوقت الذي كان لديه تصور أن الجميع أوراق وفروع لنفس الشجرة؟

صبغة الهوية

هنا اكتشف «أشيش» سر خلطة التمييز الطبقي والطائفي، وأسماها وصفة «حساء قطيع الأغنام»، حيث تبدأ كل طائفة من مراحل الطفولة المبكرة بإضافة مسحوق الكراهية، وصبغة الهوية على أبنائهم، ليخرجوا لاحقا كقطيع الأغنام، يعيدون إنتاج التعصب والتمييز، وهنا ترصد المذكرات تحولات «أشيش» وأصدقائه المختلفي الانتماءات: المراثا، المسلم، البراهمي، الداليت، السيخ...، في زمن كانت فيه الطائفة والدين والطبقة الاجتماعية تهدد بتحويل الأصدقاء إلى أعداء.

كيف ينظر هؤلاء الأطفال إلى هذه الاختلافات، وإلى المجتمع وأعرافه، وإلى الأحداث الاجتماعية، وشؤون الأمة الجارية، وكيف يتعاملون معها، هنا تكمن الحكاية، من هنا تبدأ المعرفة، ومن عندهم يبدأ التغيير، هنا يقدم الفيلم الأطفال كأجيال مستقبلية يعول عليها في صناعة التغيير في المجتمع، حيث سيكتشفون حقيقة الحياة، ومعنى الحب والأخوة، ففي أحد أقوى مشاهد الفيلم، ينخرط الأطفال في شجار في الفصل الدراسي، كل جراحهم حمراء، يدرك الأطفال أنهم متساوون من لون الدم الموحد لديهم، ويتوعدون بالوقوف بجانب بعضهم البعض، متجاوزين كل الفوارق والانقسامات المجتمعية.

كذلك الأمر بالنسبة لقصة حب «أشيش» و«سروشتي»، وتمردهما في النهاية على الفروقات الطبقية التي يكرسها المجتمع، فالحب كفيل بتجاوز كل الحواجز والتقسيمات.

توازن بين الجد والدعابة:

«كتيب السيرة الذاتية» إنتاج 2023، هو الفيلم الأول للمخرج «أشيش بندي»، ينتمي الفيلم إلى السينما المارثية، التي هي جزء من السينما الهندية، ناطقة باللغة المارثية، وهي لغة هندو أوروبية، التي تعد رابع لغة رسمية، وأكثر استخداما من ما مجموعه (22) لغة رسميه في الهند، وتلفت الانتباه في هذا الفيلم المارثي، الكيمياء الناجحة بين الثنائي؛ الكاتب «باريش موكاشي»، الموهوب بتقديم مواضيع بسيطة ومباشرة للجمهور بطريقة مثيرة للاهتمام للغاية، والمخرج «أشيش بندي»، اللاذع بأسلوبه الإخراجي، بنفس قدر حوارات «موكاشي»، ويحاول كل من الكاتب والمخرج، تحقيق توازن دقيق في السرد، من خلال تقديم موضوع مهم وجاد، يتعلق بقضايا الطبقة والدين والإصلاحات الاجتماعية بأسلوب سينمائي، ينطوي على روح دعابة ساخرة، تهجو الواقع السياسي، والفروق في النسيج الاجتماعي والثقافي في الهند، وتمنح المشاهد مساحة للتفكير والتأمل.

قد تعطي الفكاهة في المشاهد الافتتاحية انطباعا بأنه متأثر بأسلوب وافتتاحية الفيلم الفرنسي «أميلي»، للمخرج «جان بيير جونيه»، ولكن في الحقيقة هذا التشابه هو أقرب إلى تحية تكريم للفيلم.

يسجل للمخرج «أشيش بندي»، نجاحه في اختيار وإدارة الأطفال الذين قاموا بأداء شخصيات الفيلم، وكذلك الأمر بالنسبة للتصوير السينمائي، من حيث التكوينات، ومقياس شريط الفيلم الذي يتأرجح بين قياس (70 و35 مم) في اللحظات المتعلقة بالماضي، مما يضيف طبقات وعمق إلى أسلوب السرد، كذلك يتم توظيف الألوان الحمراء والدافئة طوال الفيلم، لتمثيل الحب والصداقة، فهي فعالة في نقل المشاعر الدافئة، وتحفز المشاهد على الارتباط والانحياز عاطفيا لها، لكن حل العقدة، وخلق التكافؤ بين «الداليت» والطبقات العليا -مع نهاية الفيلم- يبدو أمرا خادعا، وتبدو معه النهاية ساذجة بعض الشيء.

المخرج السينمائي عبد اللطيف عبد الحميد ..

جماليات المشهد الأخير

د. كمال ميرزا*

«المشهد الأخير» أو «مشهد النهاية» في تجربة المخرج السوري «عبد اللطيف عبد الحميد» (1) السينمائية الذي يعد أحد أهم مبدعي الشاشة الفضية في الوطن العربي و«الجنوب»، أو «العالم الثالث»، أو العالم «غير الغربي» تعد من الجوانب الإبداعية تستحق أن تكون موضوعاً لدراسةٍ وتحليلٍ منفصلين وقائمين بحدّ ذاتهما، بل ويمكن لطالب متخصص أن يجعل من هذا موضوعاً لرسالةٍ أو أطروحةٍ جامعية، خاصةً مشهد النهاية في فيلمه الاستثنائي «ما يطلبه المستمعون»!

ولكن قبل الحديث أكثر عن هذا المشهد، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هناك العديد من الأسماء الكبيرة في عالم السينما السورية التي استطاعت أن تحجز لنفسها حضوراً وحفاوةً وتقديراً على المستويين العربيّ والعالميّ، إلا أنّ «عبد اللطيف عبد الحميد» يكاد ينفرد بكونه صاحب المنجز الكلّي الأهم بين سائر المخرجين السينمائيين السوريين (وربما العرب)، وذلك إلى جانب تميّز كلّ عمل من أعماله على حدة.

*كاتب وأكاديمي من الأردن

سينما الواقعية السحرية

ينتمي «عبد اللطيف عبد الحميد» إلى تلك الفئة المميزة من محقّقي الأفلام الذين يكتبون غالباً ما يُخرجون، ويُخرجون ما يكتبون.. وليس الكلّ يتقنون ذلك أو يُوفّقون فيه.

واستخدام مسمّى «محقّقي الأفلام» أعلاه هو من قبيل إظهار الاحترام إلى تلك النوعية الآخذة بالاضمحلال من الفنانين والمبدعين الذين ينتمي إليهم «عبد اللطيف عبد الحميد»، والذين يعتبرون أي فيلم يخرجونه بمثابة إنجاز تحقّق، وحلم خرج لحيّز النور، ويصرّون على تمسّكهم بالسينما كـ «فن»، وكـ «قيمة إنسانية»، وكـ «أداة إبداعية» يستخدمها ويوظّفها شخص مثقف وملتزم وواعٍ وصاحب رؤيا ورسالة يُسمّى «المخرج» من أجل التعبير عن رؤاه وإيصال رسائله.. كلّ ذلك في مقابل مصطلح «صناعة السينما» الذي يجعل من المخرج أحياناً أقرب إلى «أسطة إخراج»، أو «مزوّد خدمة» احترافيّ الشرط الإبداعيّ الأول الذي يجب عليه أن يلبّيه هو تقديم «سلعة» قابلة للبيع والترويج وفق قوانين السوق وآلياته.

رحل «عبد اللطيف عبد الحميد» وفي رصيده العديد من الأفلام التي تعتبر روائع سينمائية نال عنها التكريم والجوائز مثل: «ليالي ابن آوى» (خمس جوائز)، «رسائل شفهية» (أربع جوائز)، «صعود المطر» (خمس جوائز)، «نسيم الروح» (سبع جوائز)، «قمران وزيتونة» (ثلاث جوائز).

ولكن يبقى لفيلم «ما يطلبه المستمعون» مكانةٌ خاصةٌ في قلوب عشّاق «عبد اللطيف عبد الحميد»، وهو الفيلم الذي حاز عنه الميدالية الذهبية في مهرجان الرباط الدولي، وجائزة أفضل فيلم آسيوي في مهرجان دلهي. وبالعودة إلى مشهد النهاية في هذا الفيلم البديع، ولكن القاسي والمؤلم، سنجد ما يلي:

أولاً: هذا المشهد هو أعظم نهاية فيلم، على الأقل في حدود اطّلاع ومشاهدة كاتب هذه السطور- وهو لا يدّعي بطبيعة الحال أنّه قد اطّلع على جميع الأفلام التي أُنتجت في العالم وشاهدها!

ثانياً: هذا المشهد يمكن نظريّاً تقديمه كفيلم قصير، وينال نفس الحفاوة والتقدير والجوائز، دون أن ينتقص ذلك شيئاً من قيمته إبداعاً ومضموناً، ودون أن يعني هذا من قريب أو بعيد أنّ المشهد لا يمثّل مع بقية أجزاء الفيلم وحدةً واحدةً متسقةً ومتكاملةً ومتماسكةً، أو أنّ بقية أجزاء الفيلم هي مجرد حامل لهذا المشهد.

دهشة العادي

هذا الملمح يُذكّر بأفلام المخرج اليوناني «ثيو انجيلوبولوس»، والذي قد يكون بدوره أعظم مخرج في التاريخ (أيضاً في حدود اطّلاع كاتب هذه السطور ورأيه الشخصيّ)، حيث نجد داخل جميع أفلام «ثيو» مشاهد أيقونيّة تصلح لأن تكون أفلاماً قصيرةً قائمةً بذاتها، ولكنّها في نفس الوقت تنتظم وتندغم مع بقية المشاهد لتنسج لنا فرجةً سينمائيةً مبهرةً ومترعةً بالإحساس والمعنى لا نشعر بطولها مع أنّ أفلام ومشاهد وإيقاعات «ثيو» يغلب عليها الطول.

وكلاهما، «ثيو» و«عبد اللطيف»، يذكّران بطريقة أو بأخرى بعوالم «جابرييل غارسيا ماركيز» و«واقعيّته السحريّة»؛ فالاثنان ينهلان من مادة واقعهما المعاش وحقائقهما الاجتماعية، ولكنّهما ينسجان من هذه المادة الخام ثيمات وحبكات والتقاطات والتماعات ومفارقات مدهشة، وموحية، ومفعمة بالمعاني والدلالات والمشاعر والأحاسيس، مضحكةً مرّةً، وموجعةً مرّات كثيرة.. وبما يذكّر على نحو ما بمقولة الكاتب الأردني الساخر «محمد طمليه» في مقابلة صحفية مقتضبة أُجريت معه قبل رحيله المؤسف: «يدهشني العادي، لأنّ غير العادي قد أصبح عاديّاً بصورةٍ مُملّة»!

فيلم الطريق

ثالثاً: هذا المشهد (شأنه شأن الفيلم برمّته) قد احتوى كلّ شيء عملياً من حيث لغة السينما والإبداع السينمائي، فهناك لمسة «عبد اللطيف» المباشرة التي تتجسّد من خلال الحبكة (الكتابة) والمعالجة وإدارة الممثلين (الإخراج)، وهناك التصوير، وهناك المونتاج (خاصة إيقاع التقطيع)، وهناك الموسيقى التصويرية (إحدى أغاني السيدة فيروز)، وهناك التمثيل المُبهر، وتحديداً شخصية «سليم» (ذات الدلالات العميقة والرمزيات العالية) التي قدّم خلالها الفنان «فايز قزق» أداءً عبقريّاً ما يزال عالقاً للآن في أذهان كلّ مَن شاهد الفيلم.

لغة الفن السينمائيّ

طبعاً يمكن الحديث بإسهاب أكثر عن كلّ جانب من هذه الجوانب، مع إيراد شواهد وأمثلة وحيثيات وتفاصيل من داخل الفيلم/ المشهد نفسه، ولكن هذا من شأنه إفساد الفرجة على كلّ مَن لم يشاهد الفيلم أو المشهد بعد، في حين أنّ من المقاصد الرئيسية وراء كتابة هذه السطور تشويق مَن لم يشاهد الفيلم وتشجيعه لأن يذهب ويفعل ذلك، وهنا لا بدّ من إسداء النصيحة التالية: لا تبحث عن المشهد وتكتفي بمشاهدته، احضر الفيلم كاملاً!

رابعاً (وهو الأهم): أنّ «عبد اللطيف عبد الحميد» تجاوز من خلال هذا المشهد مسألة الإبداع بمنطق لغة الفن السينمائيّ، ومسألة التعبير عبر الرمزيّات والسيمياتيّات التي استخدمها ووظّفها.. ليشرع الباب (لَمن يرغب) للاشتباك في نقاش فكريّ أكثر أساسيةً وجذريّةً يتعلّق بمفهوم «الأصالة».

فمفهوم «الأصالة» في النقاشات والجدالات الفكريّة العربيّة الدارجة يُستخدم بمعنيين: الأول في مقابل «المُعاصَرة»؛ أي الأصالة بمعنى العلاقة بالتراث والعادات والتقاليد والتمسك بها و/أو نقدها وتفنيدها وتجاوزها بما يمنح المبدع «هويّته» النهائية التي سيُعرَف بها (أو يُجرَّد منها). والمعنى الثاني «الأصالة» في مقابل «التقليد»، أي أن يكون للمبدع صوته الخاص، والابتعاد عن محاولة استنساخ الآخرين أو محاكاتهم أو مجاراتهم.

بالعودة إلى مشهد النهاية في فيلم «ما يطلبه المستمعون»، فإنّ هذا المشهد هو الأعظم، أو يمكن أن يكون الأعظم، فقط في عيون أبناء المجتمع والثقافة التي يتحدّث عنها الفيلم، وينهل منها تفاصيله ومفرداته، ويبني عليها استعاراته وإحالاته وإسقاطاته.

فيلم الطريق

التركيز على التفاصيل

الريف، حياة الريف، علاقة الإنسان بالمكان، البُنية الاجتماعية ومنظومة العلاقات والعادات والتقاليد المرتبطة بها، الحقبة الزمنية، الراديو ودوره السوسيو - ثقافي في مرحلة ما قبل التلفزيون، برنامج «ما يطلبه المستمعون» أحد العلامات في تاريخ «إذاعة دمشق» الذي استلهم منه «عبد اللطيف عبد الحميد» ثيمة فيلمه، الحب وطقوسه و«نغبشاته» كما تُمارس في بيئة ريفية مُحافِظة، حضور «السياسي» في تفاصيل الحياة اليومية، الصراع العربي – الإسرائيلي، السيدة «فيروز» وما تعنيه في وجدان المستمع العربي والاستخدام «السريالي» لإحدى أغانيها كموسيقى تصويرية مصاحبة دون أن يكون في ذلك أدنى افتعالٍ أو إقحامٍ على قصة الفيلم ومسار السرد!

ما لم يمتلك المشاهد خلفيّةً ما ثقافيةً أو اجتماعيةً أو عاطفيةً إزاء كلّ تفصيلة من هذه التفصيلات.. فلن يستطيع اكتناه مكمن العظمة وراء التوليفة المدهشة التي تفتقت عنها عبقرية «عبد اللطيف عبد الحميد» في نسج وحبك وتوظيف جميع هذه التفاصيل!

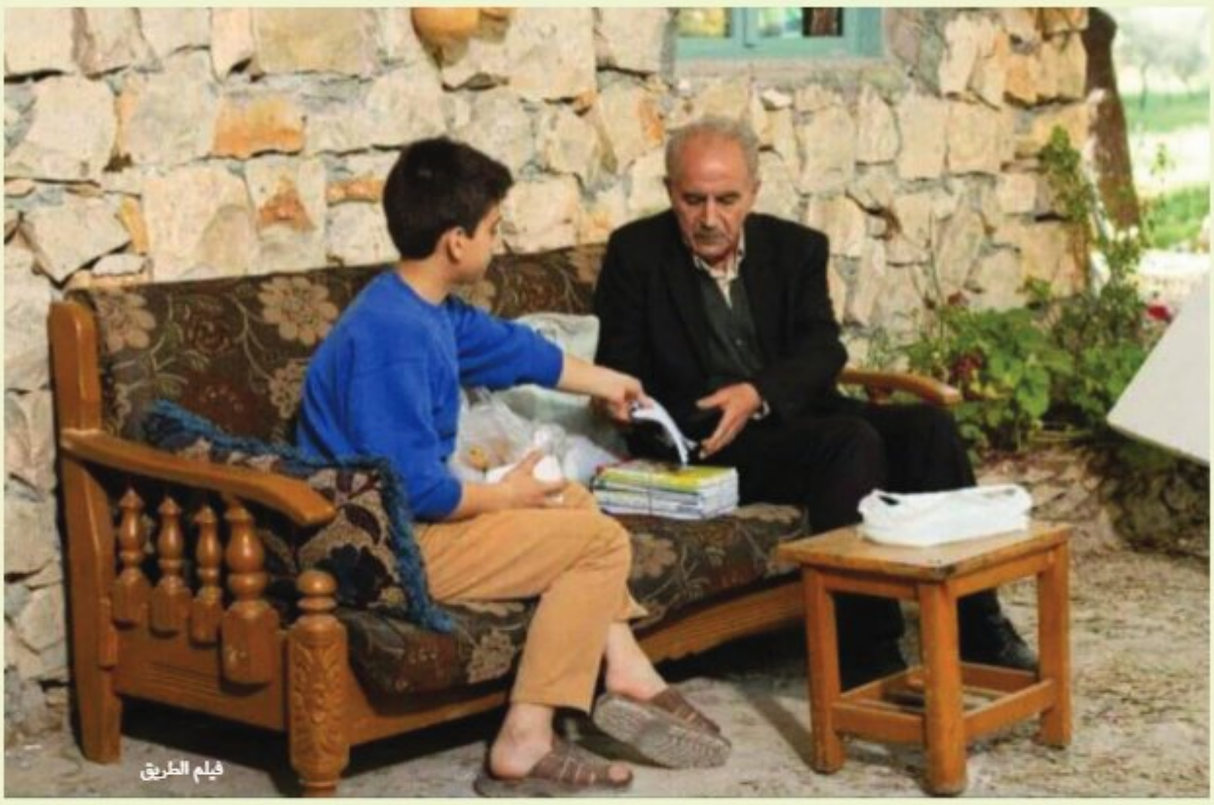
هل هذا مظهر ضعف لدى «عبد اللطيف عبد الحميد»؛ يتحدّث بلغةٍ حصريةٍ قد لا يفهمها «الآخر»؟ لا، هذا جزء من قوّته و«أصالته»!

فكما استطاعت «هوليوود» على سبيل المثال أن تنقل لنا منطقها ومِخيالها ورؤيتها للعالم لدرجةٍ بتنا معها قادرين على استلهام منظورها، والتفكير بموجبه، بل والنظر إلى ذواتنا من خلاله.. فإنّ «عبد اللطيف عبد الحميد» وأمثاله من المخرجين يساهمون عبر فنّهم وإبداعهم و«أصالتهم» في إيصال منطق ومخيال ورؤى مجتمعهم وثقافتهم وأمّتهم للآخرين، والتعريف بها، وحثّهم على تمثّلها، وتقمّصها وجدانيّاً، وفهم منطلقاتها ومواقفها ومآلاتها من داخلها.

الأصالة والتقليد

أصالة «عبد اللطيف عبد الحميد» هي في وجه من الوجوه مِصداق للمقولة الشائعة في عالم الفن والإبداع: «أسرع طريق للعالميّة هي المحليّة».

وهذا يقودنا إلى المعنى الثاني، «الأصالة» في مقابل التقليد، حيث توجد هناك ثلاثة مستويات من التقليد ينبغي التمييز بينها وأخذها بعين الاعتبار: التقليد على مستوى


فيلم الطريق

الأداة، والتقليد على مستوى التكنيك (كيفية استخدام الأداة)، والتقليد على مستوى المعالجة (كيفية بناء الدلالة والمعنى وتوظيف الأداة والتكنيك لهذه الغاية).

بالنسبة للأداة يستطيع المبدع استعارة ما يحلو له من أدوات، واستخدام أحدث ما توصلت إليه الحلول التكنولوجية، طالما أنّ موارده وإمكاناته المادية تتيح له ذلك، وطالما أنّ هذه «الأداة» ستبقى أداةً، ولن تتحوّل إلى «الرسالة» كما هو شائع للأسف هذه الأيام في جميع المناحي الإبداعية وليس فقط السينما، بحيث يصبح «المبدع» هو مَن يستطيع «حيازة» الأداة ابتداءً، ومن ثمّ يتقن استخدامها، و«التشبيح» و«استعراض عضلاته» فيها.. وليس الأقدر على توظيفها وتحميلها المضامين والرؤى التي يريد أن يحمّلها إيّاها.

وبالنسبة للتكنيك فإنّ هامش التقليد أضيق، فصحيح أنّ هناك مدارس وتيّارات وأساليباً راسيةً وراسخةً في شتّى المجالات والحقول الإبداعيّة، ولكن انتماء المبدع إلى مدرسة بعينها، أو تيّار بعينه، أو تبنّيه أسلوباً ما.. كلّ هذا لا يُلغي أنّ على كلّ مبدع أن يكون له صوته الخاص وبصمته الخاصة في مجال إبداعه.

وبالنسبة للمعالجة فالتقليد ممنوع؛ فالمعالجة ليست مجرد انعكاس لأحاسيس المبدع وانفعالاته ومَلَكَاته المعرفيّة ومهاراته العمليّة، بل هي تجسيدٌ لمنظومة أفكاره ومعتقداته وقيّمه ومنطق تفكيره ومواقفه الواعية ومجمل نظرته للوجود والعالم وموقعه داخلهما.. وهذا يعيدنا مرّة أخرى إلى المعنى الأول للأصالة وارتباط بسؤال الهويّة.

على سبيل المثال، هذه للأسف هي المعضلة الخطيرة التي تعاني منها السينما المصريّة وهي التي طوت مئويّتها الأولى؛ فبرغم الطفرة الهائلة التي تشهدها هذه السينما حالياً من حيث الأدوات والتقنيات وحجم الإنتاج، إلا أنّ غالبية إنتاجاتها هذه الأيام لا تعدو عن كونها «أفلاماً هوليوديّة» تُنتَج لسكّان «الكمباوندات» و«المنتجعات»، أو «أفلاماً بوليوديّة» تُنتَج للفقراء وسكّان العشوائيات، والقاسم المشترك الوحيد بينها أنّها «صُنِعَ في مصر» ولكنّها ليست «مصريّة»!

نفس الحالة نجدها في الدراما التلفزيونية المصرية التي باتت موزّعةً ما بين مزاج «المسلسلات التركية» والمزاج «النتفلكسي»!

تجارب سينمائية أردنية

بالنسبة للأردن «فالحال من بعضه» كما يقول التعبير الدارج؛ فالاستسهال والابتذال الهوليووديّ القائم على المعالجة السطحيّة، والصور النمطيّة، والأحكام المُسبقة، والواقعيّة المشوَّهة والمشوِّهة، والمشاعر المُعلّبة، والمقولات البرّاقة ولكن الجوفاء، والإثارة المُصطنعة، والفكاهة المتذاكية، والتركيز على الشكل على حساب المضمون.. هو الخطّ الذي اختطّه لأنفسهم غالبية «صنّاع الأفلام» الأردنيين، مع وجود استثناءات لحالات جنينيّة كان يمكن البناء عليها لو أنّها اتخذت لنفسها مقاربات ومسارات مختلفة.

فهناك «فادي حدّاد» صاحب اللمسة الإخراجية اللطيفة والخاصّة، والتي ربما تحتاج لكي تنضج وتأخذ مداها أن يجرّب «فادي» الإخراج لآخرين، أي أن يجرّب إخراج سيناريوهات كتبها أو طوّرها أشخاص غيره، بمضامين ومعالجات مختلفة، بكون فادي الكاتب على موهبته ليس بقوّة فادي المخرج.

وهناك «يحي العبد الله» الذي استطاع في «الجمعة الأخيرة» بلوغ عتبة التحدّث بلغة سينمائية، خلافاً للغة «التمثيليّات التلفزيونيّة» السائدة في أفلام مجايليه من المخرجين الأردنيين، دون أن يعني هذا بالضرورة أن «العبد الله» قد كان ناجحاً تماماً في سرده السينمائيّ، أو قابضاً بإحكام على أدوات ومفردات لغته السينمائيّة، خاصةً فيما يتعلق بإيقاع السرد، حيث لم يوفّق كثيراً في إدارة ثيمة الإيقاع البطيء التي اختارها لفيلمه وتوظيفها بطريقة تخدم القصة وأداء الممثلين.

وهناك «رفقي عسّاف» كمثال للمخرج المثقّف بالمعنى «العضويّ» لكلمة مثقف، ولكنّه للأسف قد رحل مبكراً قبل أن يُتاح لتجربته السينمائية أن تأخذ مداها وتنضج وتكتمل.

برحيل «عبد اللطيف عبد الحميد» فقدت السينما السورية أحد أعمدتها، وفقدت السينما العربية والعالمية أحد قاماتها، ولا نملك إزاء قضاء الله وقدره إلا أن ندعو له بالرحمة والمغفرة، وإن كان الفضول الإبداعيّ يدفعنا للتساؤل: هل كان هناك يا ترى فيلم معيّن يعتمل في وجدان «عبد اللطيف عبد الحميد» قبل أن توافيه منيّته؟ وما هي طبيعة الفيلم التالي الذي كان يمكن أن يحقّقه «عبد اللطيف عبد الحميد» بعد أن أدرك مثلنا السابع من تشرين أول/أكتوبر وعاصره طوال سبعة أشهر قبل أن يلتحق بالرفيق الأعلى؟!

(1) توفي المخرج عبد الحميد عبداللطيف بتاريخ 15 أيار/مايو 2024

المخرج عبد اللطيف عبدالحميد والدراما السورية

أرشيفية

لوحة ليدا وطائر البجع

تمظهرات الأسطورة والخرافة في الفنون «الفن التشكيلي والسينما أنموذجا»

د. مخلد بركات*

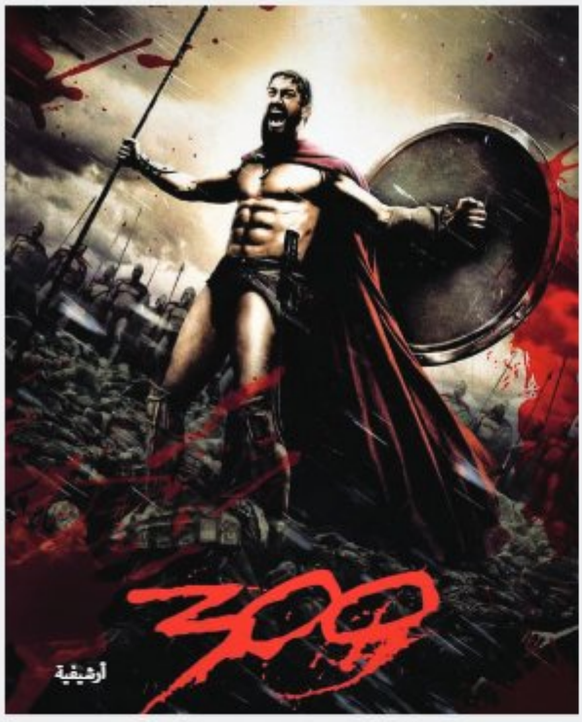
* روائي وكاتب دراما

عتبة:

للأسطورة إشعاع من عمق التاريخ، يلمع حينا ويخفت حينا آخر، بما تمثله في الأساس من تاريخ مقدس للشعوب، وبحث دؤوب عن أسئلة كونية ووجودية، ومغامرة أولى للعقل الإنساني بحسب تعبير فراس السواح، وفي كل زمان ومكان تجلت الأسطورة، تمظهرت حول بطل، أو سلسلة من الأبطال، قد يكون البطل إلها كاملا، أو نصفه إله ونصفه بشر، واتخذت أحيانا شكل الحكاية الملحمية، تتسرب في اللاوعي الجمعي من جيل إلى آخر، كشكل من الأنماط البدئية، فتظهر في سكيماتنا السلوكية، وفي أنماط تفكيرنا اللاواعي بحسب نظرية «كارل يونغ»، أو بشكل تلاقح ثقافي ومعرفي من حضارة إلى أخرى، بما تحمله من حكمة وموعظة وتفسيرات لنشوء الكون والبدايات الأولى... سواء في شكلها الطقوسي أو التعليلي، أو التكويني أو الرمزي.

وتعد الأسطورة من الابتكارات الإبداعية لمخيلة البشر، وربما تكون في إحدى تجلياتها مرآة جمعية صقيلة، تعكس الواقع المعرفي والإدراكي والجمالي للإنسان في بحثه الدؤوب عن إجابات لأسئلة غامضة، وهي من جانب آخر، ذات بعد وظيفي، إذ ترشد الإنسان لمعرفة الخير من الشر، والحق من الباطل، فهي هنا شجرة معرفة الخير والشر، في إحالة إلى قصة آدم التوراتية وطرده من الفردوس، وتتمظهر أيضا في إمكانات البطل الأسطوري الخارقة في خدمة الإنسان، وتنقيته من الغرائز والشهوات المادية، ليسمو بروحه، ويزهد في الحياة؛ ولعل ذلك يتبدى في مفهوم «الفتشية» (fetishism) الأيقونات والطواطم والتمائم الأسطورية في بعدها التصوفي.

ومن الجدير ذكره هنا، أن الأساطير تتقاطع مع الخرافات والحكايات الشعبية من ناحية المحتوى، باحتواء أشخاص خارقين فوق العادة، والتفسيرات للظواهر الطبيعية الغامضة والغريبة وغير المفهومة، والانتقال عبر الأجيال في مرويات شفهية ومكتوبة، والسحر في السرد، والمتعة الوجدانية لدى المتلقي حيث الإبهار وخلق البطل البديل والمنشود لديه للخلاص من عذابات الحياة، وتحقيق العدالة، وهذا ما يفسر تعلقنا السيكولوجي بالأساطير والخرافات وحكايات الجدات.



أرشيفية

وربط العالم «برونيسلاف مالينوفسكي»، وهو من مؤسسي علم الأنثربولوجي بين السحر والفن، معتبرا أن للأسطورة دورا كبيرا على الصعيد الفني، وأنها تنطوي على البذور الأولى لنشأة الفن، والأسطورة -بحسب رأيه-، تؤدي وظيفة تهدئة مشاعر الخوف والقلق داخل الإنسان، بما تقدمه من تفسير للعالم والظواهر الغيبية فيه، لأن الخوف غريزة بيولوجية تتمظهر في سلوكياتنا وفزعنا وتوترنا، ومن هنا، حفلت الأساطير بالانفعالات والرؤى والأفكار المقدسة، وعليه، تعلم الإنسان من الأساطير والفن التعبير عن أحلامه ومخاوفه، وربما تعلم التخفيف من هذه المشاعر أيضا.

والأسطورة حين نفكك مرموزاتها، ونتعمق حفرا في طبقاتها السردية والحكائية، تأخذنا مدهوشين إلى آفاق رحبة من الخيال والإبداع، وتسهم في صقل قدراتنا نحو التعبير الخلاق عن ذواتنا بجرأة ومغامرة، وبأساليب وتكنيكات جديدة، ولعل ذلك يظهر في الإبداعية المدهشة في قصائد بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي -شكلا ومضمونا-، التي اتكأت في درامياتها الشعرية على الأساطير، وخاصة البابلية منها، ومن هنا، فهي مادة معرفية دسمة، يمكن أن يفيد منها الأدباء في منتجاتهم الإبداعية، لتخصيبها وإثراء دلالاتها، ومنحها طاقة تعبيرية هائلة.

أرشيفية

وقد تأثرت الفنون بعمومها، سواء البصرية أو الدرامية أو التشكيلية أو الأدائية، وفنون هندسة العمارة، بالأسطورة وتجلياتها، وأبعادها المعرفية، وحفر الفنانون الجادون معرفيا منقبين في الطبقات العميقة للكثير من الأساطير، سواء الرافدينية، أو الإغريقية واليونانية، وأساطير بلاد الشام «الأوغاريتية والكنعانية والفينيقية والأدومية»، والأساطير الفرعونية، وأساطير شرق آسيا، لاستلهام مضامينها وأفكارها وطقوسها والسحر فيها، وتمظهر هذا التأثير في بنى اللوحات الفنية للكثير من رسامي العالم، ومشاهير الفن التشكيلي، حينما يعبر الفنان من خلالها عن أفكاره ومشاعره، ويسعى إلى تحويل المواد الأولية إلى أشكال جميلة تتكئ على أسطورة ما، في اللوحات والجداريات، والزخرفة، والمنمنمات، والنحت «التماثيل»، وفي الصناعات الثقافية التقليدية.

كما تمظهرت في الأعمال السينمائية والدرامية، وبالأخص العالمية، حيث أن السينما العربية في المجمل لم تحفل بالأساطير المعروفة في مادتها البصرية، والحوارية، وفي السيناريو، وإن كانت هناك محاولات لمعالجة مظاهر خرافية شعبية كالشعوذة، والثراء مثلا، كما في فيلم «البيضة والحجر» من بطولة أحمد زكي، أو في بعض المسلسلات التي عكست بعض الملاحم والسير الشعبية العربية، كالتغريبة الهلالية، والأميرة ذات الهمة، وسيرة الزير سالم.

معمار النص .. بناء الأسطورة:

وتسربت كذلك إلى العديد من أشكال البناء المعماري، كاستخدام الدوائر والقباب، والمداخل والأبواب والنوافذ، ويظهر ذلك جليا في القصور والقلاع القديمة، والكاتدرائيات بما تحمله من شكل بنائي، وما تحتويه من رسومات لحيوانات وتماثيل أسطورية، وبخاصة العمارة الأوروبية، وحديثا في بناء ناطحات السحاب؛ حيث تظهر الناطحة كأنها تطفو في السماء، ومعلقة هناك... دون أي دعم مادي، كذلك ناطحة السحاب التي ستبنى في مصر، والتي ستبدو على شكل مسلة فرعونية.

لوحة حديقة المسرات

تمظهرات الأسطورة والخرافة في الفن التشكيلي:

بحسب العديد من الباحثين، فإن أول فنان ارتبط اسمه برسم الأساطير والحكايات الخرافية، هو (ريتشارد داد) (Richard Dad) ، وهو رسام إنجليزي قُتل والده عام 1843، وأمضى بقية حياته في ملاجئ «بيدلام وبرودمور»، وتعد لوحاته تجسيدا لمواضيع خرافية وخيالية، طورها وعزز دلالاتها على أسس أسطورية من خلال قراءاته المتعددة لها.

أما الفنان الهولندي «هيرونيموس بوش»، فقد اعتاد في لوحاته تصوير الأساطير الدينية والأفكار الخيالية، ولعل من أشهر تلك اللوحات لوحة «حديقة المسرات الأرضية»، التي تعتبر من أهم اللوحات في عصر النهضة الهولندية في القرن السادس عشر، واللوحة مليئة بالشخصيات الغريبة، والمخلوقات السريالية، وبحسب عدد من النقاد، فهي مستلهمة من أفكار ما بعد الموت، التي جسدها الشاعر الإيطالي «دانتي» في كتابه «الكوميديا الإلهية- الجحيم، المطهر، الفردوس».

وكان «بيكاسو» من الفنانين المهتمين بتجليات الأسطورة، فقد سرد بمهارة أسطورة «المينوتور» في لوحته «مينوتور يهاجم فتاة» 1933، والتعبير الرمزي فيها يشير إلى وحشية العالم المتحضر وقسوته، ولعل ذلك يستشف من البنية العميقة للوحة.

ومن الفنانين الذين تناولوا أسطورة «المينوتور» (الثور الأسطوري الوحشي/ تور)؛ الفنان الأميركي «جاكسون بولوك» في لوحته «Pasiphae» التي رسمها عام 1943.

أما الفنان المصري عبدالهادي الجزار، عبقري الفن الشعبي، فقد اهتم بعوالم الخرافة والأساطير والفلكلور الشعبي المصري، وعبر عن خرافة «التعويذة» في إحدى لوحاته على شكل مسخ غريب، يتمثل على هيئة كائن خرافي صغير الحجم، شبه آدمي يغطيه الشعر، له قرنان، وتتدلى من أذنيه رسومات سحرية غامضة؛ وهو هنا يجلي بعض الخرافات الشعبية المصرية حول كائنات يخافها الناس، متسرية في اللاوعي منهم.

وتناولت الباحثة التونسية عواطف منصور في مقالتها «الأسطورة في الفن التشكيلي المعاصر»، المنشورة في «مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي»، تجربة الفنانة التشكيلية التونسية فاطمة شرفي، التي بنت أعمالها الفنية على أسطورة شخصية وذاتية، شكلتها من خلال خلقها لتركيب تشكيلي أطلقت عليه اسم «عبروك»، وجعلت كل أعمالها الفنية، سواء المرسومة أو الفوتوغرافية، وحتى التصييبات والعروض القياسية أيضا، تتمحور حوله، ولفظة «العبروك» في الأصل، كلمة تونسية تعني «الشخص المخادع المتغطرس الذي على استعداد للهيجان والسيطرة على كل شيء»، كما يحضر هذا المعنى

عبد الهادي الجزار/ مصر

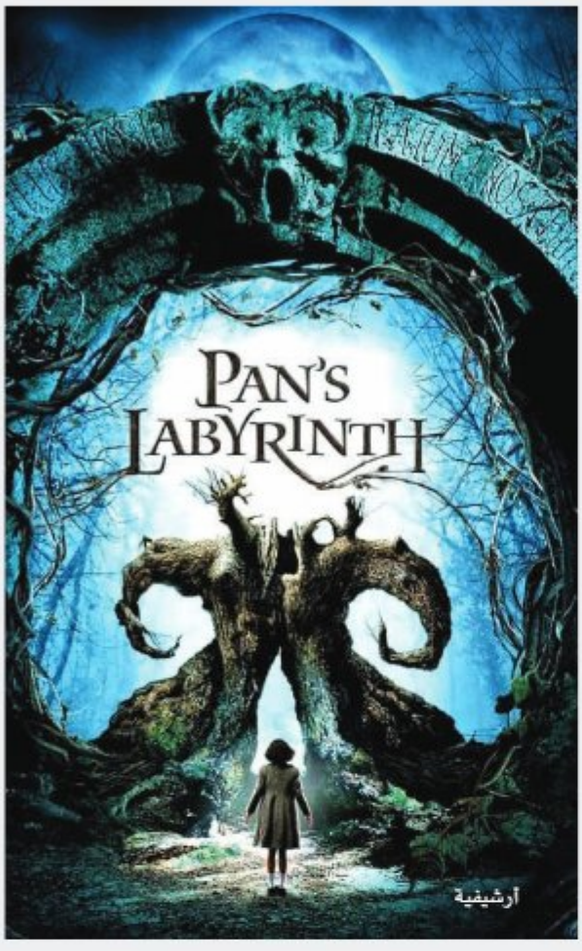
في الخرافة التونسية، «فهو الشخصية الخارقة للعادة والجبارة، وتحضر بأشكال مختلفة في التمثل الذهني التونسي كالغول والجان...».

وتضيف الباحثة: «لم تتوقف الفنانة عند لم شمل الفنون الحديثة، على غرار الرسم والنحت والتصييات والعروض القياسية لتدمج التكنولوجيا في أسطورتها، وتجعل منها أسطورة فنية حديثة ومعاصرة بكل المقاييس، حيث عمدت لتقنيات ووسائط تكنولوجية، تباينت بين فن الفيديو والفوتوغرافيا، كما تمازجت معها مجالات فنية أخرى، لتغيب الحدود فيما بينها، وتلتئم الفنون معا؛ كالنحت والرسم والعروض القياسية والفضاءات المتنوعة، فتتشابك وتتصهر لتتحول وتتوحد عبر شخصية «عبروك»، باعتباره المحرك الأساسي الذي يوحدها، وهو يرمز بذلك للإنسان. ونستدل على قولنا هذا بعملها «مختبر السلام»، وهو عبارة عن عرض قياسي، وجهت الفنانة من خلاله خطابا للبشرية جمعاء، وقد نصبت في هذا العرض القياسي شبكة ضخمة، وهي عبارة عن شريط مسترسل معلق يمتد ليغطي الأرض، متكون من عدة صور فوتوغرافية للعباريك السوداء المتساقطة، مما خلق خلفية ثنائية الأبعاد».

تمظهرات الأسطورة والخرافة في السينما العالمية:

لقد تحولت الأساطير والخرافات بمختلف مرموزاتها، إلى مادة سينمائية دسمة تجذب ملايين المشاهدين في أصقاع المعمورة، لما تحمله من فنتازيا وإثارة ولا معقولية، وتجسيد للبطولة المطلقة والخارقة والمغامرات والأكشن، وهنا سأورد بعض الأمثلة على أعمال سينمائية عالمية، اتكأت على العديد من الأساطير والخرافات في مادتها البصرية المشوقة:

1- يُعدُّ فيلم «Pan's Labyrinth» كأروع وأفضل أفلام الأساطير والفانتازيا في الألفية الثالثة، وأفضلها بحسب العديد من النقاد السينمائيين، لأنه يجسد بعضا من الأساطير المشهورة، وهو يدور في تسلسل أحداثه حول فتاة صغيرة تنتقل إلى منزل جديد في أعماق الغابة بعد الحرب الأهلية الإسبانية، وتجد نفسها متورطة وفي صراع مشوق ومثير مع الأماكن الغامضة والوحوش الأسطورية.



أرشيفية

2- أما فيلم «The Green Knight 2021»، وهو من إخراج وتأليف «ديفيد لوري»، وبطولة: «ديف باتيل»، «أليسيا فيكانديرو»، «جويل إدجيرتون»، «ساريتا شودري»، «شون هاريس»، فهو يعيد بصريا سردية أسطورة «الفارس الأخضر» التراثية الشهيرة، ويعتبر من أجمل أفلام الأساطير، حينما يعالج بصريا رحلة «جاوين» في مهمة فيها صور نادرة من البسالة لمواجهة الفارس الأخضر الأسطوري، وخلال الرحلة العجيبة، يصادف كائنات أسطورية غريبة الشكل، والعديد من التحديات والمخاطر التي يتغلب عليها في أجواء من الأكشن.

3- ومن الأفلام التي اعتمدت الأساطير كمادة حكائية بصرية فيلم «Beowulf 2007»، وهو من إخراج «روبرت زيميكيس»، وتأليف «نيل جيمان»، «روجر أفاري»، ومن بطولة: «راي وينستون»، «أنثوني هوبكينز»، «جون مالكوفيتش»، «روبن رايت بن»، «بريندان جليسون». وفيلم «بيوولف» تحفة كلاسيكية تعود في مادتها السردية البصرية

إلى القرن العاشر الميلادي، أحداثه مترعة بقصص البطولة والبسالة النادرة في الدول الإسكندنافية، وحبكته الرئيسة تسرد قصة المحارب الأسطوري البطل «بيوولف»، الذي يساعد ملك الدنمارك للقضاء المبرم على «الجرينديل»، الكائن الأسطوري؛ الموحش والظلامي.

4- والنموذج الأخير هو فيلم «300 (2006)» للمخرج القدير «زاك سنايدر»، وهو تراجيديا بصرية استلهمت أحداثها من السلسلة المصورة لـ«فرانك ميلر»، حول المعركة المشهورة في التاريخ «300»، تروي حكاية الملك الإسبرطي «ليونيداس»، الذي قاد كتيبة من جيشه تكونت من (300) محارب لمواجهة الجيش الفارسي العظيم العدد والعدة، عند ممر «تيرموبيلاي»، وعكس الفيلم تفوق المحارب الإسبرطي بطريقة أسطورية خيالية خارج المعقولية والمنطق، ولكنه سحر الأسطورة!! والفيلم من تأليف المخرج: «زاك سنايدر»، و«كورت جونستاد»، و«مايكل ب جوردون»، ومن بطولة: «جيرارد بوتلر»، «لينا هيدي»، و«ديفيد وينهام».

خلاصة

لعل استلهام موضوعات الأسطورة في الفنون عامة، لم يأتِ اعتباطا، وإنما هو أمر يدلل على وعي الفنان، وقراءاته وثقافته الواسعة، إذ إن الأسطورة تضيء المنتج الفني من الداخل، وتحيله إلى مرجعيات تراثية ومعرفية، فضلا عن بنية التشويق والإثارة في عمق العمل، الذي يستدرج القارئ أو المشاهد إلى المتابعة والتحليل والنقد، والأسطورة من أكثر المخصبات للأعمال الفنية والأدبية، كما أن الخرافة الشعبية لها سحرها الخاص، وهي جزء من فلكلور الشعوب بنوافذها الحكائية المفتوحة على الخيال واللامعقول، وهي من الجاذبات للناس في تعاليلهم وليالي سمرهم، فتريحهم من شقاء الأيام، وتحقق لهم سعادة وجدانية غامرة؛ في تخيلهم لعالم موازٍ، فيه الانتصارات والبطولات المفقودة في واقعهم.

وربما أقول هنا، إن العمل الفني الذي يتكئ على أسطورة ما، سواء أكان لوحة تشكيلية، أو فيلما سينمائيا، أو مسلسلا دراميا، أو فيلما وثائقيا، هو غني بدلالته بالضرورة، أي يتوافر فيه حقل من المعاني الظاهرة والمضمرة، وهنا يحقق نجاحه مضمونا، إن توافرت فيه الشكلية الإخراجية المناسبة... فيُرى من بعيد.. على حد تعبير «لوران بارت».

الإحالات والمصادر:

1. صلاح نصر، الحرب النفسية، معركة الكلمة والمعتقد، الجزء الأول.

2. الأسطورة والتراث، سيد القمني، المركز المصري لبحوث الحضارة، مصر.

3. خورشيد، فاروق: عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، 1991.

4. عكاشة، أحمد: آفاق في الإبداع الفني «رؤية نفسية»، دار الشروق، القاهرة، 2001.

5. العلي عادل، الأسطورة والفن، الجزيرة، السبت 23 فبراير 2019.

أرشيفية

المسرح والهولوجرام..
المتعدد الحسي والجمالي

مجدولين أبو الرُّب*

الإبداع الفني لا تحدُّه أنواع الوسائط والأدوات المتاحة، فقد بقي حاضرا متناميا منذ نقش الإنسان أولى رسوماته على جدران الكهوف، وحتى عصرنا الحاضر؛ عصر الثورة التكنولوجية، فانفتاح الفنون على البرامج الرقمية، أتاح لها وسائط تفاعلية جديدة، تمكنه من الدمج بين الواقعي والافتراضي، ناهيك عن ظهور فنون موازية تفرزها مستجدات العصر.

فمنذ تسعينات القرن الماضي وإلى الوقت الراهن، تنامت الفنون الرقمية، وظهرت برامج قدمت للفنان خيارات مبتكرة ضمن شروط الحداثة وما بعدها...، فساهمت الرقمنة في إيجاد المتعدد الحسي والجمالي بطرق سريعة تتماشى مع إيقاع الخارج، وإلى جانب بقية الوسائط، مكنت الفنان من خوض مغامرة زحزحة وقلقلة الحدود في الفن، عن طريق عقد تبادلات، ودمج بين طقوس فنون مختلفة الأنماط البينية (1).

* قاصة وكاتبة/ الأردن

لم يكن المسرح بمنأى عن ذلك، فظل يتكيف ويتطور منذ آلاف السنين مع التقدم العلمي والتقني، وتأثَّر -في التأليف والإخراج- بالثورة الرقمية؛ ثورة الواقع الافتراضي، والذكاء الاصطناعي، والثورة العلمية في مجال الصورة والسينوغرافيا وعناصرها.

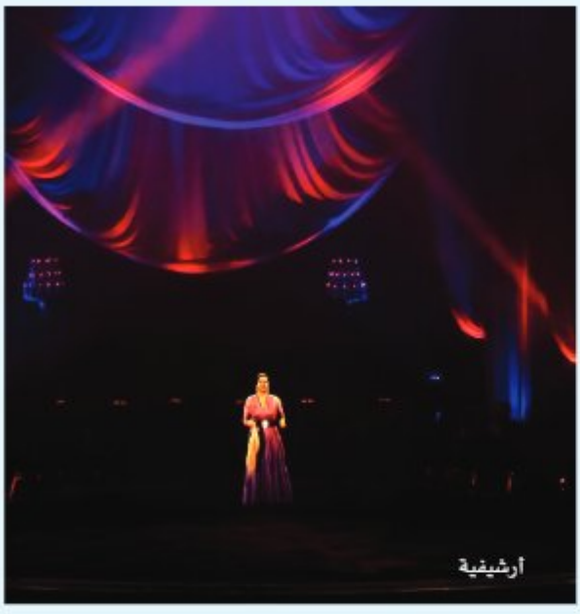
وقد سمح انتشار الإنترنت، وتعميم أجهزة الحاسوب في منتصف التسعينات، بإقامة علاقة متداخلة بين العرض المسرحي والأجهزة الجديدة للتكنولوجيا الرقمية، نتج عن ذلك التطور التكنولوجي منهج آخر للتمثيل، إلى جانب تأثيرات ضمنية وشكلية في جميع عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، وكانت تقنية الصورة المجسمة ثلاثية الأبعاد (الهولوجرام) إحدى مخرجات الثورة الرقمية، والتي بدأ المسرح يطوِّعها لتكون ضمن أدواته.

البعد الثالث في المرئي:

الهولوجرام تقنية فيزيائية المنشأ، ترتبط بالبعد الثالث، لإنشاء صورة مجسَّمة في الفراغ، تعود أصولها إلى عام 1947، حيث ابتكر الفيزيائي الهنغاري «دينيس غجابور»، والعالم البريطاني «هنريك كوهاري» قاعدة الهولوجرام الرياضية(2)، ومنذ ذلك الحين شهدت التقنية تطورات تمتد عبر عقود، يتم تحديثها بسرعة هائلة.

تعتمد تقنية الهولوجرام على مبدأ التداخل الضوئي، حيث يتم إنشاء الصورة ثلاثية الأبعاد من خلال تداخل أشعة ضوئية من مصدرين مختلفين، وتستخدم لتسجيل وإعادة إنتاج الضوء بطريقة تخلق انطباعا بالعمق والواقعية، وباختصار، يمكن وصف الصورة الهولوجرامية على أنها تمثيل إيهامي باستخدام أشعة الليزر، أو الضوء، لإنشاء صور وكأنها حقيقية بشكل ثلاثي الأبعاد، مما يعزز واقعية وتفاصيل الصورة بشكل لا يمكن تحقيقه بالوسائل التقليدية ذات الأبعاد الثنائية، وقد تم تطبيق هذه الطرق التصويرية في مجالات الدعاية والإعلان، والفنون البصرية، والأدائية، ومنها المسرح.

لا يمكننا الحديث عن تقنية الهولوجرام كتصوير شبحي مُجسَّم، وعلاقتها بالمسرح، دون العودة إلى أصول هذه الفكرة، ومحاولات تطبيقها في المسرح، حيث تعود جذورها إلى القرن التاسع عشر، بتطبيق ما سُمِّي وَهْم شبح «بيبر».

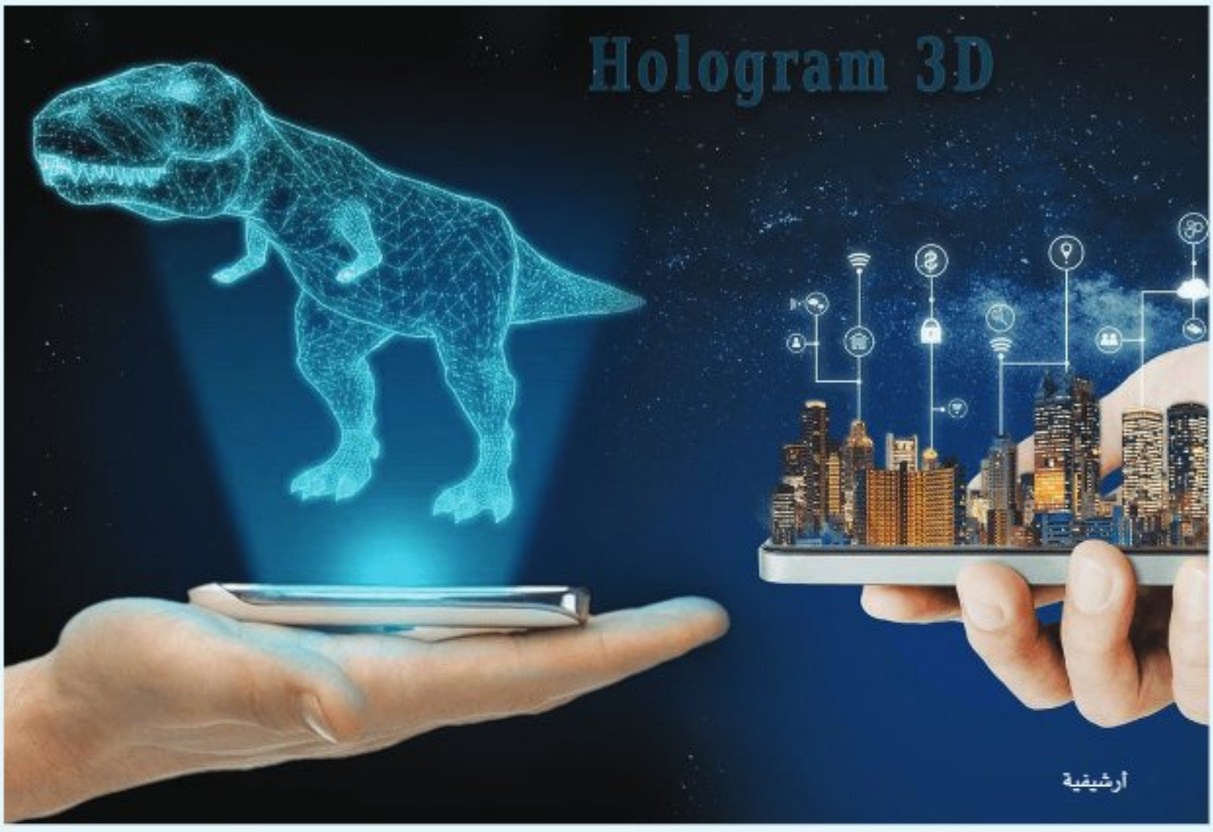

أرشيفية

وَهْم شبح «بيبر» (Pepper›s Ghost Illusion):

سُمِّيت هذه التقنية على اسم العالم الإنجليزي «جون هنري بيبر» (1821–1900). (John Henry Pepper)، وتعدُّ جزءا مهما من تاريخ المسرح، حيث شكلت طفرة في العروض المسرحية، إذ خلقت التأثير الشبحي دراميا وواقعيا، فأدت إلى رواج عالمي للمسرحيات التي تحمل موضوع الأشباح، باستخدامها هذا التأثير المسرحي الجديد خلال ستينات القرن التاسع عشر، والعقود اللاحقة (3).

وهي تقنية مؤثرات خاصة، تستخدم في المسارح منذ عام 1862 لإنشاء صور شبه شفافة للممثلين، يمكن أن تظهر على الفور على خشبة المسرح، وتختفي سريعا، فيخلق هذا الوهم المذهل مظهر شبح أو شخصية شبحية على خشبة المسرح، وقد شوهدت تقنية شبح «بيبر» لأول مرة في عرض رواية «الرجل المسكون» لـ«تشارلز ديكنز» في كانون الثاني/ ديسمبر 1862م (4).

تعتمد هذه التقنية على عنصرين أساسيين: انعكاس الضوء وانكساره، فيتم تجهيز المسرح بطبقة من الزجاج، أو أية مادة شفافة أخرى، مما يخلق حاجزا غير مرئي بين جزأين منفصلين من المسرح، فتسمح الإضاءة والانعكاس لشخصية مخيفة تشبه الشبح بالظهور على المسرح «بطريقة سحرية»، دون أي تأثيرات خاصة، أو تقنيات إخفاء معقدة، بعد ذلك، وفجأة، يتم إعتام الجيب الذي يكمن فيه شكل الشخصية الشبحية لتختفي (5).



أرشيفية

لقد تم استخدام تقنية شبح «بيبر» في العروض المسرحية منذ فترة طويلة، وفي جميع أنحاء العالم، بدءا من العروض الكلاسيكية مثل: «هاملت» في مسرح غلوب بلندن، إلى العروض الأكثر معاصرة مثل: «جولة أملونا» في سيرك دو سوليه، و«جولات القصر المسكون» في عالم والت ديزني، و«ليالي الهالوين المرعبة» في ستوديوهات يونيفيرسال؛ حيث يمكن للزائرين أن يشعروا حقا بالفزع من بعض شخصيات الوحوش الكلاسيكية، بسبب الاستخدام المتقن لوهم شبح «بيبر»!

إذن، وهم شبح «بيبر»، هو مجموعة من التقنيات الخاصة لإنشاء تأثير ثلاثي الأبعاد، وعلى الرغم من وجودها -أي التقنيات- منذ القرن التاسع عشر، إلا أنها لا يمكن أن تصبح نموذجا تجاريا قويا ومربحا، فتكلفة الأجهزة التي يجب تركيبها في كل مرة، أعلى من تكلفة معدات الفيديو التقليدية، ومن جانب آخر، لم تُبذَل جهود فعالة لإضافة المزيد من القيمة الإبداعية لها، ولهذا السبب، تم استخدامها كحل مرئي لمرة واحدة فقط، عندما كانت هناك حاجة إليها (6).

المسرح والهولوجرام:

وفي العقدين الأخيرين، فإنَّ المعادل الموضوعي لشبح «بيبر» هو «الهولوجرام» الحديث، الذي أنشئ باستخدام تقنيات عديدة، يتم تحديثها بشكل مستمر لتعطي أداءً أفضل، فتقنية الهولوجرام تقدِّم للمسرح ممثلين رقميين، وديكورا، وحتى ملابس الممثلين يمكن توفيرها بمثل هذه التقنية، تخيَّل أنَّ فناني الأداء قادرون على ارتداء مجموعة لا حصر لها من الأزياء خلال عرض أزياء مختلفة، والتي تبدو وتتحرك بطرق واقعية، أو القدرة على خلق عوالم وبيئات يمكن أن تتفاعل مع فناني الأداء على المسرح، دون الحاجة إلى قطع ديكور مادية ثابتة.

في التقنيات الحديثة للهولوجرام، يتم إنتاج الصور المجسمة باستخدام أجهزة عرض الليزر، وعناصر الإنتاج الأخرى، ويمكن اعتبار أجهزة العرض هذه، نسخة مختلفة من (Pepper's Ghost)، فيظهر كل فنان على خشبة المسرح بشكل رقمي برفقة أوركسترا حية، ومن الصعب التمييز بين الفنانين الرقميين وفناني الأداء الطبيعيين.

من الأمثلة على مسرح الهولوجرام، ذلك الذي أنشأه المخرج «آدم دونين» عند عرضه «سيمفونية لجيل ضائع»،

ضم هذا العرض (450) فنانا ثلاثي الأبعاد، يستكشفون دور الحرب العالمية الأولى في الوقت الحاضر، استخدم العرض مزيجا من رسم خرائط الإسقاط، والتقاط الحركة، والحركة الحية لإنشاء مشهد مذهل يمزج بين المسرح والموسيقى والتاريخ.

ومن الأعمال المسرحية التي استخدمت تقنية الهولوجرام، مسرحية خمس سنوات (5 Years)، وهي مسرحية تتناول معايير الجمال السامية، وتهدف إلى إلقاء نظرة على عدم الرضى عن الجسم وتأثيره على الصحة العقلية، من خلال طرح السؤال: هل يمكنك استبدال خمس سنوات من حياتك بالجسم المثالي؟ وعُرضت في 2023 على مسرح كيسويك (مسرح البحيرة) (7).

لقد بدأ الهولوجرام منذ فترة في طرح نفسه بوصفه اقتراحا مسرحيا، لكنه حتى الآن لم يتحول إلى عنصر مسرحي يمكن استخدامه لذاته؛ إذ أن استعماله الحالي الأكثر تواترا وملاءمة، يكاد ينحصر في خدمة، أو تحسين تجسيد عنصري الملابس والديكور، وإذا افترضنا تزايد معدلات تطور وانتشار هذه التقنية على نحو يسهّل من طرائق تشغيلها، ويخفض تكلفتها بحيث تصبح أقل من متوسط التكلفة السائدة لتصنيع الملابس والديكور، وتخزينهما وصيانتهما؛ فقد تصبح أجهزة الهولوجرام جزءا من التجهيزات الأساسية للمسارح الكبرى، مثلها مثل أجهزة الإضاءة والصوت (8).

ما سبق وذكر عن الهولوجرام، هو ما تؤشّر عليه تجارب مسرحية رائدة، فتجعلنا ندرك أن الأمر آتٍ لا محالة، ناهيك عن السباق المحموم الذي تخوضه كبرى الشركات التي تتنافس في صناعة معدات وأجهزة هذه التقنية، وتطرحها في الأسواق، وللاستدلال على شدة المنافسة يكفي أن تكتب على محرك البحث (جوجل) كلمة «هولوجرام ثياتر» باللغة الإنجليزية، لتصادفك عشرات النتائج تروج لهذه المنتجات.

أوّل مسرح هولوجرام متعدد المنصات في العالم:

في عام 2013، قامت شركة (Dilussion) بتطوير تقنية الهولوجرام، ووجدت حلولا تقنية لبعض قيودها، وبدأت أول أعمال ثلاثية الأبعاد في العالم من خلال التعاون مع (SM Entertainment) أكبر شركة ترفيه في كوريا، لبناء أول مسرح متعدد المنصات يسمى (SMTOWN THE-ATRE)، حيث يمكن أيضا تنظيم عروض الهولوجرام، والحفلات الموسيقية العامة الحية(9).

كان الهدف الأساسي لهذا المشروع، هو بناء مسرح متعدد المنصات لكل من الهولوجرام والأداء الحي، لتزويد الزوار بتجارب متنوعة في مكان واحد، من خلال الاستفادة من سنوات الخبرة في تطوير مسرح الهولوجرام، فقد تم تصميم وتجريب سلسلة من المحاكاة ثلاثية الأبعاد لمدة عام، ونجحوا في بناء أول مسرح في العالم يمكنه تقديم عروض الهولوجرام، والحفلات الموسيقية الحية.

أرشيفية

إلى جانب مسرح الهولوجرام، فإن الواجهة الضخمة التي يبلغ طولها (40) مترا، وتحيط بالمشاهدين بزاوية (270) درجة، ستأخذهم إلى مكان وإحساس جديدين تماما، فهذا المسرح هو الأول الذي يتم فيه تركيب المقاعد للمشاهدين بشكل دائم، إذ كانت قاعة مسرح الهولوجرام التقليدية، ذات مقاعد مرتفعة، لا تضمن أفضل تجربة مشاهدة من جزء معيَّن من القاعة، وكان على المتفرجين إما الوقوف أو الجلوس على كراسي مؤقتة لمشاهدة العرض، لكن، وبفضل التصميم الدقيق المبني على سنوات من الخبرة، تم بناء مسرح (SMTOWN) بمقاعد مريحة للجميع، فبغض النظر عن مكان جلوس أي منهم، يمكنه الاستمتاع بالأداء ثلاثي الأبعاد (10).

أحد الجوانب المثيرة للاهتمام في هذا المسرح، أنه مسرح هجين؛ فبالإمكان رفع شاشة الهولوجرام وإنزالها، فتنخفض لأداء الهولوجرام، وترتفع عندما يكون هناك حفل موسيقي مباشر، وتُعدُّ هذه ميزة عما كانت عليه مسارح الهولوجرام سابقا، عندما كان يتوجب تركيب معدات وشاشة إضافية على خشبة المسرح (11).

تجربة قسم الدراما- كلية الفنون/ جامعة ألبيرتا

إن التطبيقات التي لا حدود لها، والوسائط في العروض الحية، هي ما يتحمس «جيف أوسترلين» مدرب الدراما في جامعة ألبيرتا لاستكشافه، تركز أبحاث «أوسترلين» على ممارسات المسرح الفنية، بما في ذلك الإضاءة، ووسائط الكمبيوتر، وخرائط العرض، وكيف يمكن لهذه التكنولوجيا أن تتفاعل مع فناني الأداء الحي (12).

إذن، جهود «أوسترلين» وفريقه، تنصب حول الأداء بالهولوجرام (Performing with holograms)، بحيث تتفاعل المؤثرات والصور ثلاثية الأبعاد مع الممثل الحي، الذي يتحرك بحرية على المسرح دون أن يلاحظ المشاهد خللا في التوائم بينه وبين الممثلين الآخرين، أو بينه وبين البيئة الوهمية، فيتم ظهور الصور ثلاثية الأبعاد بإسقاطات محددة في أوقات مدروسة، فتتحرك وتتفاعل كما لو كانت حقيقية.

ساعدته هذه الخبرة هو وزميله مدرِّس المسرح «جويدو تونديو»، بالحصول على منحة تمويلية من المؤسسة الكندية للابتكار (CFI) بقيمة (98000) دولار أمريكي، لتطوير تقنية العرض المتقدمة لقسم الدراما.

التطبيق الأوَّل الذي خطط «أوسترلين» لإنشائه هو غرفة لا متناهية -غرفة مغلقة تخلق وَهْما بمساحة لا نهاية لها-، يشرح «أوسترلين»: «تخيَّل أنك تمشي في غرفة ذات أربعة جدران، يتحوَّل اللون إلى اللون الأسود، ويعمل جهاز العرض، وفجأة تقف في وسط حقل عشبي، مع سماء تستمر إلى ما لا نهاية، كل ما تراه هو العشب والسماء».

وتم تحقيق هذا التأثير باستخدام مجموعة من أجهزة عرض الليزر المتعددة، وهي تقنية أحدث، وأكثر قوة مقارنة بأجهزة العرض التي تعتمد على اللمبة الموجودة عادة في معظم دور العرض، كما تم دمج أجهزة العرض هذه مع نظام خاص من كاميرات استشعار الحركة، التي يمكنها رسم خريطة للأشياء والحركة ثلاثية الأبعاد، مما يتسبب في تفاعل الإسقاطات في الوقت الفعلي (13).

سيكون نظام العرض محمولا أيضا، بمساعدة النجار الرئيسي في قسم الدراما «داريل كوكسي»، حيث قام الفريق بلحام حامل جهاز العرض الذي يطلقون عليه اسم (Cooksinator-3000)، لا يتيح الحامل إمكانية النقل بين مساحات المسرح فحسب، بل يمنح أيضا حركة دورانية بمقدار (360) درجة، مما يسمح لهم بتوجيه جهاز العرض في أي اتجاه مطلوب (14).

مع تأمين التمويل الكامل للمشروع في العام 2020، كان أمام «أوسترلين» وفريقه سنة واحدة للحصول على جميع معدات العرض، مع خطة خمسية لتنفيذها عبر مشاريع مختلفة، وبلغت المرحلة الأولى من التكامل التكنولوجي ذروتها في عام 2023، حين تم إرسال مجموعة من الطلاب لتقديم عروضهم في «براغ الرباعي»، وهو حدث كبير يحتفل بفن تصميم المناظر الطبيعية.

خاتمة

في حين أن المسارح المجسمة ما تزال جديدة نسبيا، وغير متاحة على نطاق واسع بعد، إلا أنها تمثل آفاقا جديدة ومثيرة في مجال الفنون والترفيه والتكنولوجيا، ومع تقدم التكنولوجيا ثلاثية الأبعاد، يمكننا أن نتوقع رؤية المزيد من التجارب المبتكرة والغامرة، التي تم استحداثها للجماهير في جميع أنحاء العالم (15).

الأمر الذي يلفت النظر هنا، هو أن مسرح الهولوجرام، أو ما يسمى بالمسرح المجسم، أو ما يطلق عليه اسم ثلاثي الأبعاد، لن تبقى خشبته وفيَّة لفن الأداء المسرحي، إذ إنها تستضيف أنواعا أخرى من الفنون البصرية، والعروض الثقافية والتعليمية والتراثية، فهي خشبة يتم تأسيسها في مسرح الهولوجرام، لتخدم أغراضا متنوعة من عروض حية، وأفلام، وتجارب الواقع الافتراضي التعليمية، والحفلات الموسيقية والغنائية، والرقص، وعرض الأزياء، والنحت والتشكيل، نجدها كلها تتقاسم خشبة المسرح الهولوجرامي، وتنفتح -في بعض الأحيان- على بعضها.

إن ابتكار المُنتَج البصري الفرجوي، بتقنية الهولوجرام، سيغيِّر الوضع الفردي التقليدي لصناعة السينما والمسرح، لتلبية احتياجات الاستهلاك الاجتماعي، ومتطلبات الناس العالية للتمتع بالسمعي والبصري، واستخدام التكنولوجيا المتطورة لنشر الثقافة، وهو ما يلبي تماما رغبة الجمهور في الجانبين: الثقافي والتعليمي.

فهل يعمل الهولوجرام على تفكك وإعادة بناء نوع جديد من العلاقات بين الفنون نفسها، وبين العمل الفني والجمهور؟ ليس من السهل أن نؤمن بالإجابات التي يمكن أن نسمعها الآن، لكن، يمكننا الاطمئنان إلى قوة المسرح كفن أداء تواصلي تفاعلي، استطاع أن يتكيف مع كل مرحلة من مراحل تطور البشرية، وطوَّع خطاب ومعطيات كل مرحلة مكوِّنا لنفسه حضوره الخاص.

المصادر:

(1) د.آمنة النصيري، الفن وسطوة التكنولوجيا، موقع خيوط، 2-28 -2023.

(2) ويكيبيديا.

(3) المصدر نفسه.

(4) https://www.scienceworld.ca/resource/pepper-ghost-hologram-illusion

(5) المصدر نفسه.

(6) المصدر نفسه.

(7) https://cumbriacrack.com/2023/04/18/hologram-technology-to-be-used-at-theatre-by-the-lake-for-new-play/

(8) عبدالناصر حنفي، الهولوجرام والمسرح والعالم، الحوار المتمدن، 2020-7-11.

(9) http://dilussion.com/portfolio/smtown-theatre-coex

(10) المصدر نفسه.

(11) المصدر نفسه.

(12) نشرت تفاصيل هذا المشروع في 2020 على الموقع الإلكتروني للجامعة: https://www.ualberta.ca/arts/faculty-news/2020/october/performing-with-holograms.html 27 October 2020.

(13) المصدر نفسه

(14) المصدر نفسه.

(15) https://hypervsn.com/blog/holographic-theatres-for-fascinating-realistic-and-immersive-experiences.html 27 March 2023

الفنانة حياة جابر...
المسرح يمثل الهوية الثقافية للدولة المعاصرة

سليم النجار *

* باحث وناقد أردني

مقدمة:

في ظل المتغيرات العصرية التي شهدها العالم، عقب ظهور تيارات ثقافية: الحداثة وما بعد الحداثة، ومن خلال التطور الهائل للاتصالات، أصبح الانفتاح على العالم أكثر يسرا وسهولة، الأمر الذي أصبح تمازج الثقافات وصراعاتها وتناقضاتها أمرا مألوفا، إن لم يكن سمة العصر.

المسرح الذي بقي صامدا في وجه كل التقلبات الفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، وزاد الجدل في الدراسات المسرحية حول أهمية المسرح، لأن فن المسرح هو الوجه المشرق لحضارة الشعوب، والمرآة المنصفة لثقافتها، يصبح الأكثر حضورا في تشكيل الهوية الثقافية للإنسان.

حياة جابر ممثلة، ومنتجة مسرحية، سعت منذ أول خطوة خطتها على خشبة المسرح، إلى تأكيد حضورها، مستعينة بكل التقنيات التي اكتسبتها، وأبحرت في فهم العلاقات الإنسانية وتعقيداتها، وترجمتها إبداعا مسرحيا.

الفن ليس ترفا:

تقول الفنانة حياة جابر، التي تدير مسرح الشمس منذ العام ٢٠١٩: إن الفن ليس ترفا، ولا يقل أهمية عن المقاومة المسلحة، وهو أداة كانت على الأزمنة مساندة للعمل المقاوم، ولا أبالغ إن قلت بأن المسرح أحد ركائز المقاومة.

كما أن المسرح يستنهض مشاعر الثورة، واستنفار الغضب في نفوس الجمهور، إضافة إلى كونه وسيلة توثيقية للمعاناة، وتحديدا ما نراه في غزة، حيث يمكن من خلال «العلبة الإيطالية»، فالمسرح أبو الفنون، له القدرة على مواجهة رواية الاحتلال الإسرائيلي وسرديته، من خلال تقديم نص إبداعي يؤكد على حضارة العرب، وقدرتهم على استيعاب أرقى الفنون، وتقديمها في قالب جمالي فكري إنساني، يبعث على أحقية الإنسان العربي الفلسطيني في أرضه، إذ المسرح لغة تخاطب حضاري، وما يخشاه الاحتلال الإسرائيلي، أن يملك العرب وسيلة حضارية تواجه روايتهم.

المسرح عمل فكري وجمالي:

تقول جابر: إن السؤال الذي يتبادر لذهنها ويؤرقها، ويبقى حاضرا بعد كل عرض مسرحي، تقدمه على خشبة المسرح، وهو المكان الذي يحتاج الناس له، لأن ما يميز هذا الفن الرائع، هو البحث الدائم عن معان متجددة ومتغيرة، مرتبطة بالتجربة الإنسانية، والمسرح في أعمق تجلياته، هو عمل فكري وجمالي.

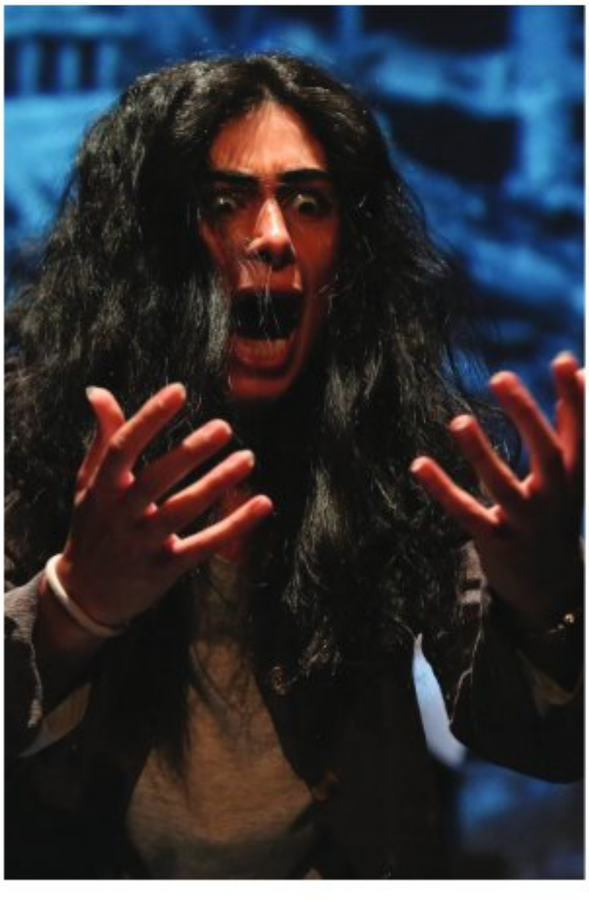
وتتابع: أعتقد أن اختياري للمسرح، لأنه الأكثر تعبيرا عن ذاتي، وعن أحلامي وأحلام جيل تتلخص بأن نكون أمة لها مكانة على الخارطة الثقافية العالمية. ومن هنا تقول: أنني أتحدث عن اشتغالي في المسرح، كبحث دائم عن حقيقية إنسانية متجددة، والانخراط في قضايا الإنسان، فالمسرح هو أداة نضال، بمعنى المقاومة: مقاومة التفاهة، مقاومة الذوق الردي، مقاومة التبسيط، مقاومة السائد والمستهلك المسرحي، لهذه الأسباب مجتمعة اخترت المسرح.

من مشهد مسرحي

وعن شعورها في أول خطوة لها على خشبة المسرح تجيب: كان شعورا جميلا، بمعنى؛ كنت مدركة منذ البداية، أن مواجهة الجمهور ليس أمرا سهلا، وتقبل الجمهور لممثلة أول مرة يشاهدها، ليس بالأمر السهل أيضا، ومع ذلك، قاومت كل هذه المخاوف المشروعة، وقدمت أول عرض لي مسرحية «بحر ورمال» في العام ٢٠١٩، من إخراج الدكتور عبد السلام قبيلات، وإنتاج مسرح الشمس.

توضح الفنانة: أنني تعلمت من هذه المسرحية الشيء الكثير، خاصة أن قدرة المخرج في توظيفه لتقنيات السرد، والتطور المتقاطع للأحداث المسرحية، هذه التقنية تتطلب توظيف بصري جدلي، بين الإضاءة والعتمة، لتتجاوز ما هو متعارف عليه في المسرح التقليدي، الإنارة الفاضحة.

وتشير إلى أنها: إذا عاد بها الزمن للعرض الأول، سأقول أن الرهبة تملكتني من الجمهور، وتساءلت كيف سيتقبلني؟ خاصة أن الممثلين الذين شاركت معهم العمل، كانوا محترفين، لكن أستطيع القول بأن الشغف كان وما يزال هو الدافع الأول لاختياري المسرح، إضافة لما ذكرته قبل قليل، من أسباب.



مسرح أردني:

عما إذا كان هناك مسرح أردني، تقول: نعم هناك مسرح أردني، وهناك رواد لهذا المسرح، الذين أسهموا في تطور المسرح العربي، على سبيل المثال، المخرج الكبير هاني صنوبر، الذي كان له دور كبير في المسرح السوري، والفنان أسامة المشيني، والفنان نبيل المشيني، كما لا بد من ذكر المؤرخ روكس بن زايد العزيزي الذي كتب أيضا للمسرح مطلع القرن العشرين.

موضحة: صحيح أن المسرح عندنا تراجع منذ العام ٢٠٠٠، وما زال يعاني من كبوته، لكن لا بد هنا من التوقف بالقول أن الأردنيين كباقي الشعوب العربية، عرفوا فنون فرجوية متنوعة، كانت تملأ الساحات والمقاهي والأسواق، وكذلك فن القص الذي تفاعل معه العرب، وأبدعوا نصوصا قصصية بقيت خالدة في المكتبة العربية.

تتابع الفنانة حياة جابر: عرف الأردنيون الفرجة بأشكال مختلفة، حينا بالحركة كالدبكة، وحينا بالكلمة كالزجل، وإن كانت هذه الأخيرة، طغت على الأشكال الفرجوية، نظرا لأن ثقافتنا هي ثقافة الكلمة، والصورة لم تدخل إلا حديثا، بهذا المعنى عرفنا المسرح، بتشكيلاته الأولية والحديثة.

المسرح وسيلة لتقديم السردية الوطنية:

عن المسرحية التي أثرت في تجربتها، تقول: مسرحية «طالعين الجبل»، التي قدمناها كنص إبداعي يكشف عن معاناة الشعب الفلسطيني، وتحديدا مجزرة دير ياسين، فالمسرح وسيلة للتنوير، وتقديم السردية الوطنية وحكاياتها، ومسرحية «طالعين الجبل» تتحدث عن إنسانة فلسطينية اسمها «ثريا»، -وكان هذا دوري- تبحث عن زوجها الذي ذهب للحرب دفاعا عن وطنه، في هذه الرحلة، عادت الذاكرة بالزوجة لحياتها مع زوجها، وفترات السعادة التي عاشها معا، لكن هذا العدو الغاصب والمحتل، يكره الحياة، فكان لا بد من مواجهته.

وحكاية ثريا، حكاية كل فلسطينية، ذهب زوجها للحرب، هذه الحكاية تدل على ثراء الثقافة العربية المقاومة، وثانيا حملت ثريا طموحاتها وأحزانها، أثناء البحث عن بطلها (زوجها)، التي بدأت تسمع عن انتصاراته العسكرية على عدوه، فكانت ثريا مخزونا إبداعيا، دالا على تراثنا النضالي العربي، الذي تجلى بنص إبداعي مسرحي «طالعين الجبل».

المسرح الخاص والعام:

عن العلاقة بين المسرح الخاص والعام، تشير إلى أنها مضطربة بين الاثنين، فالخاص له دور يختلف مع العام، رسالة ومضمونا، فالعام مربوط بأحكام وقوانين تعيق تطوره، بينما الخاص يملك حرية الحركة والرؤية.

وبصراحة، ما يقدمه المسرح العام، لا يمكن الركون له، واعتباره مسرحا، وأضيف، أن ما يقدمه لا يفهمه إلا القائمون عليه، أما المسرح الخاص، فالجمهور هو الذي يذهب له، ويشترى التذاكر، بمعنى، أن الجمهور الراغب بهذا المسرح، على العكس من المسرح العام الذي يأتي الجمهور له مجانا، وأعتقد أن هذا فرق كبير، بين من يدفع من ماله الخاص لرؤية مسرح، وبين من يأتي مجاملة لأصحاب العرض المسرحي العام.

وعن ما هو المطلوب اتجاه المسرح، تقول: ببساطة، الاعتراف به كثقافة، يقدم قيما إنسانية، ويبني وعيا حضاريا، فالمسرح هو أبو الفنون، أما الاعتماد على المهرجانات، واعتبارها دعما من قبل الدولة؛ أثبتت هذه المهرجانات عدم فاعليتها لأسباب عدة من أهمها، العلاقات الخاصة التي تلعب دورا في اختيار النصوص للمشاركة في المهرجان، وكذلك «التنفيعة» للأشخاص، مؤكدة ضرورة تبني المسرح بشكل جدي، عندها يتغير كل شيء، وتصبح المهرجانات المسرحية، هوية حقيقية للدولة، وبالمناسبة، أعتقد أننا إلى الآن لا نملك دار أوبرا، فالخلل ليس في عدم امتلاكنا مسرحا، ففياب دار أوبرا، هو خلل آخر.

خزفية الفنان حازم الزعبي/ الأردن

دور المدرسة التعبيرية
في تطوير المشهدية البصرية للفنون

د. نجوى قندقجي *

جاءت الحركة التعبيرية كمفهوم ثوري في رفض محاكاة الطبيعة الملموسة وتصوير الواقع، وشكلت المرحلة التعبيرية محطة تحول هامة في تطوير الصورة البصرية، عبر تغيير مفرداتها نحو تكثيف التعبير الظاهري، واستثارة الخيال لاستنباط الظواهر الحسية بالعلاقة مع المكان، في رد على المدرسة الطبيعية التي كانت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر، عندما صدحت «صرخة» في لوحة «إدفارت مونك» (E. Munck) عام 1893، والتي كانت بمثابة النفير الثوري الأول، وبمثابة إعلان للتمرد على المحاكاة الأيقونية للواقع، سعت إلى تشويهه كي تعبر عن رؤية ذاتية خاصة، ومخالفة مبادئ الجمال التقليدية، استنادا إلى اعتبار التعبير الصادق هو المبدأ الجمالي للتعبير، وإن جاء قبيحا، لأن محاكاة الفنان للأشياء بوصفه عنصرا بشريا تبقى حسية، وبالتالي، فإن الفنانين يرون نسب وألوان الأشياء برؤى مختلفة، وأي تحوير للمرئي في تلك الحالة يصبح نوعا من التجريد الإبداعي.

* أكاديمية ومخرجة مسرحية

خزفيات الفنان
يعقوب العثوم/ الأردن

بدأت التعبيرية في فن التصوير ورفض العين العضوية، وعلى الفنان أن يستخدم عين داخلية تخرق الحدود المادية للأشياء، وتتجاوزها نحو بذور الحقيقة لاكتشاف أعماق الذات الإنسانية، حيث سعى التعبير الفني إلى ترجمة الأفكار والخيالات والأحلام، وعرض معاني الأشياء لا الأشياء ذاتها، فهو ينحى منحى تجريديا رمزيا، تحت شعار رفض المحاكة الكلاسيكية، وبناءً على أن الفن يقوم على تحسس ما وراء المرئيات والظاهريات، ويدعونا إلى البحث عن الحقيقة، دون أن نكرر ما تنقله رؤيتنا البصرية من العالم، بهدف خلق حقيقة فنية جديدة، تعكس جوهر البصيرة، لا الاكتفاء بالرؤية.

التعبيرية وتراسل الفنون:

طالت المدرسة التعبيرية في امتداداتها وتأثيرها معظم الفنون، كما تجلى ذلك في الفن التشكيلي، وما أنتجه من المدارس والاتجاهات الانطباعية والتكعيبية والسوريالية والدادائية، ومن ناحية أخرى، كان قد شهد القرن العشرين، ومنذ مطلعه، انقساما في الفلسفة الفرنسية حول مسألة الذات، والتي شكلت تقاطعا في اتجاهين: «النزعة الحيوية الوجودية»، وأخرى «الشكلانية المفهومية»، كون مسألة الذات هي في نهاية المطاف مسألة الكائن المبدع للمفهوم، وكانت لابتكار «فرويد» الأساسي في خلخلة المفهوم الأنواري عن الذات، بمثابة تصور جديد في علم النفس، انعكس على الفلسفة، وتأثر به معظم التعبيريين، ولا سيما فنانو السوريالية في تصويرهم علم الأحلام واللاوعي، فما أدخله «فرويد» عبر مفهوم اللاشعور، هو اعتبار رقعة الذات، هي أوسع وأشمل من رقعة الوعي، فهي تشمل الوعي وغير قابلة للاختزال فيه، وهي الدلالة الأساسية للاشعور، بمعنى ما إن اللاشعور «الفرويدي» هو الوجه الآخر للذات، فهو أيضا حامل للمفهوم أو مصوره.

وسائط اللغة البصرية:

كما برز المسرح التعبيري في فترة محدودة ما بين 1918 - 1925، متزامنا مع المسرح السياسي، في الأدب والمسرح الألمانيين، تعبيرا عن «صرخة الروح»، ضد كافة المظاهر والمعطيات المادية للواقع، التي أدت إلى الهزيمة والحرب، ومن المخرجين البارزين في المسرح التعبيري، «كارل هاينز مارتن»، و«لودفيج برجر»، والمخرج النمساوي «ماكس

راينهارت»، وكانت مرحلة حاسمة نحو تطوير وسائط اللغة البصرية للعرض، جاءت على يد هؤلاء المخرجين التعبيرين، وتحرير الخشبة من شبهة الواقع، وابتداع واقع بصري خاص يعبر عن المعنى الداخلي، النابع من المركب الشعري، والذي يتألف من وسائط العرض: الإضاءة والموسيقى والحركة.

واتسمت اللغة البصرية بالتجريدية في تعبيرها الرمزي، وقد بدأت كحركة تجريبية أحدثت تغييرا على صعيد الكتابة، حيث أبقت الكلمة المعبرة عن المشاعر والأحاسيس، ولكنها ألغت الحبكة، ومن ثم على صعيد العرض، فجاءت الخشبة تجريدية، فارغة من الديكور، تعتمد الإضاءة بدلا منه، مما أدى إلى تحول دورها من مكان للفعل، إلى فضاء للشعر، لا تحده أية سمات تاريخية أو جغرافية، وأصبح الممثل وسيط بصري، لكنه يحمل كلام الشعر.

التجريد والخطاب الذهني:

يحمل مفهوم التجريد آليات مادية وذهنية، حيث يبدأ تعريفه بالمعنى العملي كما يأتي في المعجم الوسيط: «جرَّده قشَّره وأزال ما عليه...تجرَّد المرء من ثوبه وعنه تعرَّى»، وفي البعد الفلسفي، يشير إلى آلية التفكير، والعمليات الذهنية التي تجري عبر مجموعة من إجراءات الاصطفاء والاختزال، حيث يكون: «التجريد هو انتزاع عنصر من عناصر الشيء»، كما جاء في معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية -جلال الدين سعيد، ويتشكل صورة - فكرة عن المادة الواقعية عن طريق التجريد، ولذلك يطلق على العلوم ذات المنطق الصوري، والعمليات الذهنية المجردة كما في الرياضيات، أما في الفن، ومن تعريفاته الأولوية، قول الفنان البلجيكي «ميشيل سوفور»: «أسمي فنا مجردا، كل فن لا يتضمن أية إشارة، أو نداء للواقع، سواء كان هذا الواقع نقطة انطلاق لإنتاج الفنان، أم لم يكن». (مطالعات في الفن التشكيلي العالمي، أعلام ومدارس وتيارات فنية - صدقي إسماعيل).

أتت النزعة التجريدية في فن التصوير بتأثير فنون مجردة أخرى، لا تعتمد على الصورة المشخصة، مثل الموسيقى وفن العمارة، يعد «كاندينسكي» صاحب أول صورة تجريدية في لوحته الشهيرة (تكوين 7)، وأول مؤلف في فلسفة ونظرية الفن الحديث، عندما أصدر كتابه «روحانية الفن» عام 1911، والذي دعا فيه إلى حتمية التحديث، وحدد بأن بذور التطوير تكمن في بنيان العمل الداخلي، وعلى الفنان أن يتبع في تشكيل عمله الفني، مسارات ذاته بتواترها الحسي الداخلي، وأن يعبر عن احتياجاتها متجاوزا محاكاة العمل المرئي، والتي اعتبرها عقبة أمام عبور العمل الفني نحو آفاق تعبيرية حداثية، فقد لخص نظريته في سطور مؤلفه الأخيرة، مشيراً: «أن توافق الفن الجديد يتطلب أشد صلابة. أقل استجابة للعين (محاكاة) وأكثر استجابة للروح (تجريد)».

قامت طروحات «كاندينسكي» على تأكيد الدوافع النفسية والروحية للفنان، والتي تعد أساس الخلق الفني، وانعكست في مكونات اللوحة من الألوان والأشكال، إذ تتفرق الخطوط لتخلق حركة، ولتطلق إيقاعات تفعل وتتفاعل عبر السطح، ويعبر اللون وحده عن الشكل، وفق المستويات المسطحة المتوازية لسطح الصورة، وهي تحوم في فضاء غير محدد.

لم تعد الأشياء والمناظر الطبيعية تضاء من مصدر خارجي، بل يأتي الضوء من اللون ذاته، والتكوين هو القوة الموحدة المطلقة، مما مهد لتعريف الرسم اللاتمثيلي، والتصوير اللاموضوعي المجرد عن الشيء، في دعوة نحو الاستقرار في الشكل واللون، والذي تبناه الفنان السويسري «بول كلي» زميل «كاندينسكي» في الـ «باوهاوس»، والهولندي «بيت موندريان»، وكان هذا الطرح شرارة ثورية، أنتجت لاحقا المدارس الفنية التعبيرية الأخرى مثل: الدادا والتكعيبية والمتوحشة والسوريالية.

الفن اللاتشبيهي:

أدت الأشكال الجديدة في التعبير، والتي خرجت بسبب ابتكاراتها في مادة العمل الفني وشكله، من التصنيف التقليدي للفنون، إلى ولادة أشكال الفن اللاموضوعي مع فناني بداية القرن، وأخذت تسميات عدة مثل: الفن اللاشكلي، والفن اللاتشبيهي، والفن اللاشخوصي، واستفادت من التطور العلمي والتكنولوجي الذي حدث في الستينات، كما ظهرت تيارات أخذت عدة مسميات مثل: الفن البصري، الفن الحركي، والفن السيبراني، وجميعها

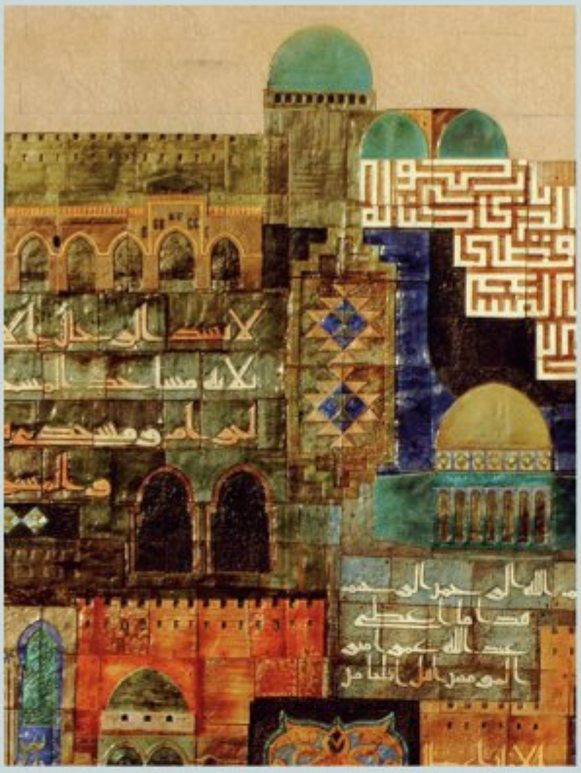
تمثل محاولة الفنان في استثمار الإحساسات البصرية، وفي البحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين الناظر، وما يولده فيها من إيهامات بصرية مضللة، وهو ما يرتبط بتلك العلاقات الجدلية حول الإدراك بين الرؤية الموضوعية والرؤية الذاتية، وبين ظواهر فيسيولوجية وأخرى نفسانية، وأثر الجدل العلمي في السياق الفني.

تكمن الثورة التي أحدثتها التجريدية، كأحد أهم أشكال التعبيرية، على صعيد محاكاة العمل الفني في مستويين: الموضوع والأسلوب المُحاكى به، ما فتح جدلا في علم الجمال حول مقياس تقويم العمل الفني، والحدود التي يذهب نحوها التعبير التصويري ضمن علاقة الموضوع بين التقنية والمادة، إذ جمع المعلمون القدماء ذات التقنية، ولكنهم اختلفوا في أساليب وطرق التفسير والتأويل الموضوعي، بينما يقابل ذلك في الفن الحديث، مفهوم جديد للمادة والتقنية، بعد تحولهما إلى جزء متمم للصورة نفسها، وللأسلوب نفسه، أي أن التجريد، أعطى الوسيط المادي دورا مغايرا وأكثر أهمية في المحاكاة الفنية، بحيث أصبحت خواصه المادية والتقنية من صلب خواص العمل الفني بكليته، والذي تطور مع التيارات الفنية المعاصرة اللاحقة.

ضد المحاكاة:

أنتجت الحركة الفنية الكبرى مدرسة نيويورك التعبيرية التجريدية، امتدادا للتجريدية الأوروبية والدادائية والسوريالية، والتي سميت أيضا بـ (التجريدية الغنائية)، ومن أشهر فناني هذه الحركة: «جاكسون بولوك»، و«فرانز كلاين»، و«وليم دي مونينغ»، و«مارك روتكو»، و«روبرت موذيرويل»، و«آرشيل غوركي»، واتخذت أعمالهم اتجاهات تعبيرية تجريدية مختلفة مثل: تصوير الإيماءة، والبقعية، ومصوري المجال اللوني، واللون الأحادي والطبع، وعكست تمايزا بين هذه الأساليب.

كانت طروحات ما بعد الحداثة الفكرية، التي دعت إلى نفي كافة المراكز والمراجع الدلالية الواقعية، كما نادى الفنان «مارسيل دوشامب» لاعتبار العمل الفني هو حقيقة ذهنية، وليس شيئا يحاكي شيئا آخر، مما دفع الفنان إلى البحث عن استحداث وسائط تعبيرية ثورية، في أساليب وتقنيات ومواد العمل الفني، وطال التجريب كافة المواد،



خزفية الفنان محمود طه/ الأردن

بحيث أصبحت هذه المواد (الوسائط)، هي أداة تعبير بحد ذاتها، بل وأصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد أثناء العمل، استنادا إلى المادة الأولية، وطريقة استخدامه أو اختباره لها.

المادة في العمل الفني:

كما أثارت التجريدية التعبيرية مفهوما جديدا في أثر المادة الفيزيائي في العمل الفني، إذ تشكل المادة مثيرا فيزيائيا يساهم وبشكل أولي وأساسي في خلق الحالة الحسية للعمل الفني، وهذا ما نجده في طروحات الفيلسوف «سبينوزا» حول الإحساس بالجمالية الفنية، واللذة التي تتوالد نتيجة عمليات ذهنية معقدة، تقوم بها الأعضاء الحسية في إدراك جمال العالم، ما يؤكد على أهمية المادة في صياغة الشكل الخارجي، فهي الأساس الذي تقوم عليه البنية الفنية، والمادة تشكل قيمة حسية مضافة إلى الشكل، كونها تمنح لذة حسية، تعبر عن تأثير المادة في النفس، الذي يوجد خلف الشكل، ويزيد من قوته وتأثره الجمالي.

وهكذا ارتبط العمل الفني بالمادة الخام التي يصنع منها، واعتبرت المادة هي التي تمايز نوع العمل الفني، ولذلك، وجب تحديد الوسائط لكل نوع فني، بحيث لا تتداخل خامات النحت والرسم والمسرح، ولكن منذ مطلع القرن، شاعت تلك الأعمال التي خلطت بين الخامات، وتم الاعتراف بها، وإطلاق تسميات جديدة خاصة بتلك الفنون التي ظهرت لاحقا مثل: «فن التجميع»، و«فن البوب»، و«الفن البيئي»، و«الفن الحركي»، و«والفن السيبراني» وغيرها، وهي فنون خلطت بين الوسائط المادية البينية التي تمايز العمل الفني، ما أعطى مفهوما جديدا لأثر الوسيط (المادة) في المحاكاة، من حيث هو الأسلوب، وهو الموضوع بذات الوقت.

لم تخرج هذه الفنون بسبب ابتكاراتها في مادة العمل الفني وشكله من التصنيف التقليدي للفنون وحسب، بل وجاءت أيضا كرد على التجريدية التعبيرية المتعالية، وكانت مسارا عبوريا جديدا في التعبير الفني، إذ ارتبطت طبيعة هذه الفنون بطبيعة الوسيط المادية ودلالاته المختلفة.

أكسبت الحركات الفنية التعبيرية التشكيلية بكل اتجاهاتها وتياراتها وتقنياتها، تطويرا لعمل الوسيط الفني بوصفه هو الأسلوب وهو المادة أيضا، بما يبرز أهمية عمل خصائصه الملموسة، وأثرها الذهني الإدراكي، وكلما كان الوسيط مجردا من المرجعية الواقعية المألوفة، وملتصقا بمرجعية ذاتية متخيلة، كان أكثر فاعلية في التحول والتعبير والتداخل.

لقد شكلت التجريدية في المحاكاة الفنية التعبيرية، عند استبعاد التشخيص، وجعل الشكل الفني هو المضمون ذاته، سبيلا للبحث عن الجمالية المطلقة اللامحدودة، وعلى تمازج الفني عبر تداخل وسائطها المادية في تمظهراتها، وأصبحت الوسائط المادية بما تمتلك من امتيازات وخصائص، تستحوذ على هوية العمل الفني، في علاقة تأثيرية متبادلة بين الموضوع والأسلوب، وهو ما يساهم بشكل مستمر ومتنام، في دعم ولادة فنون بصرية مستقبلية، وحداثية.

كاندنسكي

أرشيفية

القيد الفني ضرورة إبداعية

د. راشد عيسى*

* أكاديمي وكاتب أردني

أرشيفية

الشعر والرياضة والموسيقى والخط والغناء والرسم، وباقي الفنون الأخرى، منذورة بالضرورة الفطرية الجمالية إلى قيود أو شروط تحكم بنياناتها، وبمقدار براعة الفنان في ممارسة الحرية الأسلوبية داخل هذه القيود، تكون فرادته الإبداعية.

ثمة من يعتقد أن الفن سائب للتجريب الحر، وهذا معتقد واهم خاطئ، إنما التجريب، ضرورة حتمية ينجزها الفنان الموهوب تحت مظلات الأصالة والمعاصرة والحداثة بحرية لا تلغي القيود، وإنما تطوعها وتلعب معها لعبة التماهي في التجلي وفي التخفي، أقصد بذلك، التجريب المسؤول الواعي، وليس التجريب الفج الساذج الرافض للشروط الأساسية.

وعليه، فإننا نعيش الآن حالة متردية من الخراب الفني، بسبب أخذ التجريب على سبيل الحرية الفردية غير المسؤولة.

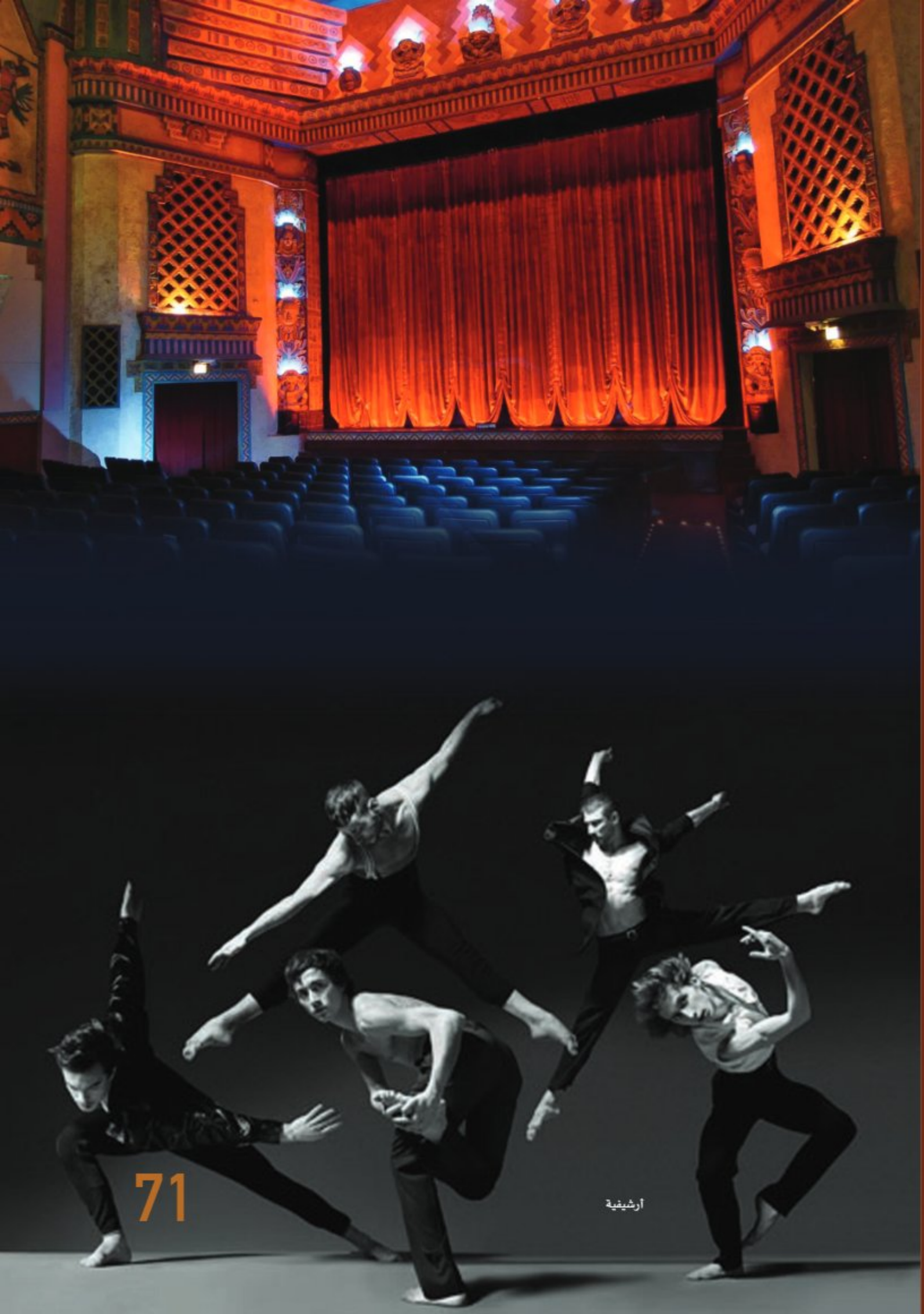
فثمة نصوص تنجزها أقلام في الفضاءات الإلكترونية تحت مسميات فالتة من شروطها، فأي خاطرة كئيبة فتيا يسمونها «قصيدة نثر»، في ظل فقدان بوصلة التجنيس الأدبي، وأي تلطيخات من الدهان والسمكرة في الألوان يسمونها «تجريدا»، وأي شحيج اعتباطي ملبَّخ بالموسيقى العشوائية يسمونه «غناءً».

لقد اختلط الأصيل بالرديء، وتفوقت العملة المزيفة على العملة الأصلية، كل ذلك بسبب وهم الحرية الإبداعية، وإذا كان «إليوت» قال: لا يوجد شيء اسمه الشعر الحر عند الشاعر الموهوب. فأقول: لا يوجد لوحة فنية مطلقة التجريد عند الرسام الخلَّاق، ولا توجد أغنية جديدة مطورة تحت باب حرية النهيق والنعيق والنهيم والزئير والصرير والهدير، فلا يسمى الفن فنا ما لم يكن محكوما بضوابط تقليدية أساسية، لا يقوم الفن إلا بها.

غير أن طائفة من أصحاب المواهب الرديئة القاصرة، يتسيدون مواقع الاتصال الاجتماعي في نشر هذياناتهم دون مساءلة، لا من قارئ، ولا من ناقد، ولا من مجتمع تحت باب حرية التعبير الفني، لذلك، فالمهارة الحقيقية هي الركض السريع داخل الأسيجة التي تمنح هذا الركض تميُّزه الجمالي.

فالتطوير يكون داخل العمل الفني نفسه، وداخل البيت نفسه، وليس بهدم جدرانه وسقوفه، وتحطيم شبابيكه وأبوابه بلا دراية وخبرة ومقاصد جمالية.

الفن منذور لتحولاته وتناميات، لكنها تحولات مدروسة واعية موائمة مع طبيعته التجريبية.



أرشيفية

الأبعاد الرؤيوية للفن التشكيلي
بين الممارسة التقليدية
وتوظيف الذكاء الاصطناعي

ريم الشعري*

مقدمة

لطالما اعتبر الفن في أغلب المقاربات العلمية، ومنها الفلسفية والسوسيولوجية والأنثروبولوجية، انعكاسا للمجتمع، وهو ما أقره الفيلسوف الفرنسي «أيف ميشو»[1]، هذا الإقرار يدفعنا للتساؤل عن علاقة الفن بالعالم الخارجي، وكيف يحمل في طياته قوة تسير بالمتلقي نحو اعتبارات اجتماعية وثقافية وسياسية وغيرها، وشكل بذلك نقطة تحول جد معبرة في الواقع المعيش، إذ يستخدم الفنان الوسائل التشكيلية المتاحة ليعيد إنتاجها بأسلوب يضمن به رؤيا جديدة لواقع قديم، فهو يطمح إلى معالجة الواقع بتأسيس أحاسيس جديدة، وتعابير مختلفة لإضفاء واقعية مستحدثة تعبر بالتجربة الذاتية إلى نماذج تستشرف المستقبل.

وأمام تعدد واختلاف أشكال التعبير الفني والجمالي، يمكن التساؤل عن مدى قدرة هذه الإبداعات على بناء مرجعيات معرفية تتطلع بأساليبها إلى المستقبل، بما يعنيه من رؤى ودلالات.

* باحثة في الجماليات/ تونس

1- يقول أيف ميشو: «الفن انعكاس للمجتمع».
L'art et le reflet de la société », Yves Michaud, Enseigner l'art ? : Analyses et réflexions sur les écoles» .d'art, Paris, Nimes, 1993

إن هاجسنا المعرفي، يهدف إلى محاولة فهم هذه الثنائية ما بين الواقع المنشود والواقع الموجود، من منطلق دراسة مجموعة من الأعمال الفنية على غرار المغربي محمد قاسمي [2]، التي سوف نتخذها نماذج للقول بمدى قدرتها على بلورة تخيل للمستقبل، وتوق نحو بدائل جديدة بالاعتماد على الذكاء الاصطناعي، والثورة التي أحدثها في مجال الفن التشكيلي.

وعليه، سوف نعتمد في هذا المقال على دراسة مقارنة بين نماذج كلاسيكية للفن التشكيلي، قائمة على استخدام الريشة واللوحة والألوان بمختلف أنواعها، في مقابل فن جديد بدأ يتدرج بنا نحو إمكانيات عديدة، وطرق مختلفة عن تلك التي عهدناها في مختلف الأعمال التشكيلية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع المستحدث، لا يعني أنه البديل النهائي للنوع الأول، بقدر ما هو تطور قيمي وحسي يعتمد على التكنولوجيا الرقمية، والإمكانيات والبدائل الممكنة باستخدام الذكاء الاصطناعي، نركز في هذا العمل على استجلاء مكامن الرؤيوي في كلتا الطريقتين، خاصة ونحن نأمل في معرفة الأسس الذاتية والموضوعية، التي تتمحور حولها رهانات الأعمال التشكيلية بمختلف أنماطها، وبتعدد ألوانها وأشكالها.

إدراك مواطن الجمال:

ينصب مجهودنا على إدراك مواطن الجمال في الأعمال الفنية التي سوف نختارها، سواء كانت كلاسيكية [3]، أو باستخدام الذكاء الاصطناعي، بغاية إدراك القيمة الحسية والمعنوية التي يهدف من ورائها الفنان إلى فرض علاماته الذاتية، وأخرى تتصهر في مسارات فنية كونية على غرار الفن السريالي والفانتستيكي والواقعي وغيره.

وبالرغم من كون الفن نشاط ذاتي، إلا أن تطبيقاته العملية تنفتح على اختصاصات عديدة، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى تنوع الأنشطة الفنية، كالنحت والتصوير والرسم والموسيقى والهندسة المعمارية، فهي مجالات يصور فيها فنانوها الواقع مثلما يتراءى لهم، حين يوقظ الفن الحواس، ويولد المشاعر الإيجابية، ويشحذ الإدراك والتفكير النقدي، يقول «مارسال دي شان» في هذا السياق: «إن المشاهدين هم الذين يصنعون اللوحات» [4].

الفن يتخطى حواجز الجغرافيا:

ولئن اعتبر الفن والإحساس بالجمال أمر ذاتي، ومرتبط بالمتعة، إلا أن ذلك لا يمنع امتداداته إلى ثقافات أخرى، حتى وإن اختلفت رؤيتها للفن وللجمال، إذ اكتسحت التيارات الفانتستيكية على سبيل المثال، وتأثّرت بها ثقافات متباعدة من حيث المكان والزمان، وهو ما يعني قدرة الفن على تخطي الحواجز والحدود، لاعتباره آلية تعبيرية تتميز بقدرتها على تسليط الضوء على عدد غير محدود من المواضيع التي تمس الإنسانية، فجسد المرأة مثلا دائم الحضور في أغلب الأعمال التشكيلية، ويحتل مساحات واسعة من فضاء اللوحات، حتى وإن كانت الغايات التعبيرية مختلفة.

ولبلوغ هذا الهدف، سوف نعمد إلى قراءة تحليلية، مبنية في الجزء الأول منها على السياق التشكيلي وتجلياته في الأعمال الفنية، التي سوف نختارها بغاية إجرائية، ثم نحاول في مرحلة ثانية توضيح علاقة البعد الرؤيوي بالإدراك، وأبعاده المباشرة والخفية، وهو مفهوم سوف نستخدمه في معرض تحليلنا للنماذج التي اخترناها، لنوضح امتداد البعد الرؤيوي على اختلاف المحامل والتقنيات المستخدمة.

1- السياق التشكيلي وتجلياته في الأعمال الفنية المختارة:

نحاول في هذا الجزء من المقال، أن نستعرض العناصر المؤثرة في المجال الفني، وفي السياق التشكيلي، بغاية استجلاء العوامل التي تدفع نحو فكرة التأثير، أو ما يطلق عليها العلامات المرئية، وهي ما تميز الأفكار الفنية، والمحتويات الرؤيوية عن بقية الأعمال الأخرى حسب رأينا.

2- محمد قاسمي شاعر وكاتب وفنان تشكيلي مغربي، ولد بمكناس سنة 1942، وتوفي بالرباط سنة 2003. له معارض ومشاركات عديدة بالمغرب وخارجها، أهمّها مشاركاته في رواق سكوتو بالولايات المتحدة الأمريكية (Skoto)، ومتحف الفن المعاصر بباريس.
(Musée d'art moderne de la ville de Paris)

3- نقصد بالكلاسيكية الأعمال التي تستعمل الريشة والأدوات التقليدية في الرسم التشكيلي، ولا يعني هذا الاستخدام الإجرائي لكلمة "الفن الكلاسيكي" كتيار معروف في الأدبيات الفنية، في مقابل ذلك نستخدم عبارة الأعمال الفنية الرقمية للإشارة إلى تلك التي يوظف فيها منشئوها الذكاء الاصطناعي بمختلف أنواعه.

4- "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », Marcel Duchamp, cité par Gaelle Theval, In, Ecritures de la modernité, revue, HALSHS, document électronique consulté, le 27-09-2023.

ومن الأجدر، أن نضع في الحسبان تميزها الفني عبر مضمونها الحسي، وهو ما يتوافق مع قدرتها وانفتاحها على التأويل، إذ نجد أنفسنا إزاء نظريات تحاول اختزال المحاولات الفنية في تيارات ومفاهيم تسعى إلى تأويل مضمونها، وفق ما هو مشترك بينها، وصولا إلى التعميم، ولنا في المقاربات الرؤيوية أحسن مثال على ذلك، فبالرغم من تعدد المواضيع التشكيلية واختلافها، يمكن أن نتبين حاجة الفنان للتعبير عن مضمونها، انطلاقا مما يسميه النقاد الفنيين الدال والمدلول والمرجع.

وإذا ما انطلقنا من فكرة المدلول، فنحن إزاء عمل فني في معناه العام، سواء كان في تجسيداته المباشرة، أو خلفياته الرمزية والرؤيوية، وإذا ما عدنا إلى المرجع، فإن ذلك يحيلنا إلى معطيات الواقع الحسية والخيالية، أما المدلول، فيكون وفق ما تحيله الأعمال من أساليب مدفوعة بخيارات جمالية، وأحاسيس يضبطها الفنان في شكل تأثيرات ملمسية، ويعبر عنها بأسلوب خاص، إذ أين تسيطر مجموعة من الألوان دون أخرى، ويستند فيها إلى حركة وقيم ضوئية يجسدها في فضائه التصويري، وهنا تعمل النظرية الفنية على استبيان السياق الذي تتأسس فيه اللوحات الفنية الخاصة بمواضيع يسميها «مارسال دي شان» الفن الجاهز، حيث يقول في هذا الصدد: «فني يتطلب منا عين لا يستطيع إخفاءه، إنها أجواء من النظرية الفنية، أو بالأحرى معرفة بتاريخ الفن» [5].

بناء على ما تقدم، يتحول البعد النظري إلى شكل من أشكال إضفاء الطابع المؤسساتي على المعرفة الفنية، وغالبا ما تكون متخصصة، هدفها التعبير عن القيمة الفنية في بعدها النظري، الذي يسمح لها باختزال المحتوى التشكيلي وفق مقاييس علمية واضحة، ومهما كانت الألوان والأشكال والخصائص التي تميزها، تبقى الإشارة إلى أصول العمل الفني، ومعانيه الجمالية ومقاييسه الفنية والدلالية، مجالا موكولا للمقاربات العلمية، فهي عبارة عن خطاب أكاديمي، يضع الأعمال الفنية على محك التخصيص الأكاديمي، ويسمح بالتالي بإدراجها ضمن تيارات عالمية، ومراجع فنية سبقتها، فليس المهم تضمين الأبعاد الفنية بحد ذاتها، بل الأمر موكول للنظرية قصد استجلاء ما يطلق عليه «دي فانشي» الحقيقة الفنية.

2- **الفن الرؤيوي ومجالات الإدراك الحسي:**

إنَّ تناولنا لمفهوم الإدراك، ينبع من رغبتنا في محاولة فهم علاقة هذا المفهوم بالوظيفة الإبداعية، والتصورات الجديدة، التي بدأت تنسج خيوطها الاستخدامات المكثفة للذكاء الاصطناعي في الفن التشكيلي، سنعمل على اختيار وجود هذا المفهوم كوسيلة من وسائل التعبير عن القدرات الإبداعية، سواء تعلق الأمر بالاستخدامات الكلاسيكية للفن التشكيلي، أو الحديثة منها، إذ يبدو أن التطور الحاصل للأسلوب الفني، لا يسمح بإنشاء قطيعة إبستيمولوجية، نظرا للامتداد الحاصل في محاولات التعبير وفق المنظور والقواعد المألوفة في التصوير، وإن دخلت عليها التكنولوجيا الحديثة.

لذا، سوف نعمل في هذا المقال، على استجلاء جمالية الفن والصور الرؤيوية التي تبقى ملازمة لعديد من الأعمال، بل هي الأساس الذي يبني عليه الرسام لوحته وفضاءاته التشكيلية، حينما يلجأ إلى ابتكار أطر بديلة، إنها سيميائية معقدة نافذة إلى أعماق الأحاسيس والألوان، والمادة تحل محل الإدراك المباشر.

إنَّ اللجوء إلى التجربة الفنية، لا يحول -حسب تقديرنا- دون إدراجها في مسار التفكير الفلسفي والرؤيوي بمعانيها المتعددة، فوراء كل مرحلة من مراحل الإنشاء التشكيلي يكمن نمط من الإدراك، ونقصد به وجود تصور مسبوق للتجربة ومعانيها، وحتى نهايتها، إذ يكشف تاريخ الفن، والنظريات النقدية، عن أهمية التجربة الذاتية في تأكيد خاصية ذات الفنان المختزلة لعناصر الإحساس، والإدراك الحقيقي للواقع، وهو ما ورد تأكيده ضمن الوثيقة البيداغوجية للفن والفلسفة، الصادرة عن مركز «بنبيدو» في فرنسا حول الإدراك، إذ جاء فيه ما يلي: «إذ كان من الممكن أن لا نتحرر من الهياكل اللغوية ومكامن الإدراك، فإن هذا يجعلنا متحالفين مع الجسم المدرك والعالم المدرك، أي باسم التعبير عن تصور محتمل للروحانية العليا التي يسعى الفنانون إلى تحصيلها، أو على الأقل اقتراحها كبدائل جديدة... فحريتنا ليست لها معنى في نظام الإدراك فحسب، بل في جميع مجالات الوجود الإنساني، بما فيها الأخلاق والسياسة» [6].

---

5 - Danto-Arthur, « The Artworld », in journal of philosophy, October1964 ,س.

6 - Centre Pompidou, Dossiers pédagogiques, Art et philosophie : La perception, un choix des textes philosophiques, juillet2011, p.21.

وعلى الرغم من أن التجربة التشكيلية بتنوع مواضيعها، وباختلاف تياراتها، تبقى بحاجة ملحة إلى التجانس بين الذاكرة والخيال، بين المعنى المباشر والدلالات الخفية، وكلها في إطار عملية استبدال كائن تجريبي لا مثيل له المباشر، بل هو مجرد افتراضات حسية، مبنية على إدراك الحدود المعتادة بين الحقيقي وغير الحقيقي، فحتى وإن كانت الصورة التي يرسمها الفنان واقعية، إلا أنها ليست الحقيقة في ذاتها، بل هي نقل لمضامين حسية مباشرة كما يراها الفنان.

وفي هذا السياق، يقول «أرنولد برليون»: «إن دراسة الإدراك الجمالي، لا تكشف فقط عن الاستمرارية بين جميع الفنون، بل تكشف أيضا عن أسس الكون البشري»[7]. فيغدو من المؤكد، وجود دوافع تؤكد الأسئلة التي تعيدنا إلى دائرة التفسيرات الملحة، حول أهمية التجربة الذاتية في إنجاز العمل الفني، وتحقيق أهدافه.

وتشتمل عملية الإدراك على مركبات فيسيولوجية، ترتبط عضويا بالحواس، وتوجه البصر نحو الصورة الذهنية التي تتركب بدورها من مكتسبات التنشئة الاجتماعية، بينما تتحول إلى فروق فردية، حتى وإن يتعلق الأمر بذات الفنان.

3- نماذج تحليلية:

النموذج 1

نحاول في هذا العنصر، الوقوف عند مجموعة من الأعمال التشكيلية، حيث سنبدأ بتناول مجمل عناصرها البنائية واللونية والتركيبية، التي اعتمدها رساموها حين مباشرتهم لأعمالهم، بغاية فهم طبيعة الممارسة، والأسلوب التقني، والتوظيفات التي اشتغل عليها هؤلاء، بغاية إثارة الأسئلة حول المزاوجة البصرية والفكرية لهذه النماذج، مع الإشارة إلى الحد الفاصل بين طبيعة الممارسة التشكيلية بحد ذاتها.

فلئن كانت أعمال محمد القاسمي، مبنية على تقنيات الرسم المباشر في فضاء اللوحة، إلا أن بورتريه «أدموند بلامي» يجسد توظيفا تقنيا للذكاء الاصطناعي، الذي يخلص إلى استخدامات قائمة على خوارزميات تقطع مع الاستخدام المادي للريشة وللألوان المادية – بالرغم من وجود ذات المكونات – علامات ورموز وخطوط ومساحات تتوزع بدورها على كامل الفضاء التصويري.

فغايتنا المعرفية، هي العمل على اكتشاف العلاقات البنائية الخاصة بكل تجربة من هذه التجارب، بالاعتماد على طبيعة التركيب، والمراوحة بين المادي والروحي من جهة القاسمي، وبين المحسوس والمتخيل لدى «أدموند بلامي»، وكلها تخلص في النهاية إلى بناء تشكيلي مرجعي واقعي ولا واقعي.

فالوجوه متخيلة، والأشكال غريبة، والمضمون منقوص أو مبتذل، مما يحيلنا على خطاب جمالي مستحدث في ثنايا اللامألوف، فتتعدد بذلك المضامين الرؤيوية، والدلالات السيميائية، إلى درجة الحديث عن قطيعة إبستيمولوجية، سوف نحاول أن تبين محدوديتها بالتركيز على وجود خيط ناظم بين هذه الأعمال، رغم الاختلاف العميق في مستوى توظيف التقنيات والأطر المرجعية التي تنطلق منها.

ويكفي أن نشير إلى التردد والحيرة والاندهاش والاستغراب، التي يدعونا إليها مؤلفو هذه الأعمال كلما حاولنا التركيز عليها، واستقراء مضامينها، بوصفها نتاجا ذهنيا يرتكز على الإدراك كعنصر محرك للمخيلة، وتوليد الموضوعات، رغم اختلاف البيئات، وطبيعة التقنيات والأساليب المستخدمة.

لوحة دون عنوان للرسام المغربي محمد قاسمي، تحتوي على تموجات لونية في شكل صدفة، محورها دوائر غير مكتملة، وقد عمقت الأشكال المتناثرة هنا وهناك حيرة المتلقي، واستجابت إلى إيقاع الحركة، التي تجعل من المركز البصري متوجها إلى عمق اللوحة ثنائية الأبعاد.

7 - Arnold Berleant, «L'engagement Esthétique», Texte intégral, in Open Edition Books, documents électroniques consultés. le 10-01-2024.

وظف الرسام شكلا لولبيا ينطلق من محور اللوحة، ويتفرع على كامل أجزائها، وهذا الشكل اللولبي هو كما ذهب إلى ذلك عفيف البهنسي: «علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض، حيث الإنسان هو نقطة على هذه الأرض...». ومن هذا الرأي، تستقر بحسب «بابا دوبولو» نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله، التي آمن بها المسلمون، وبخاصة أتباع الصوفية، حيث تبدو الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى، مرورا بالدائرة النبوية، ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية» [8].

وبحسب تقديرنا، حاول القاسمي المواءمة بين الرؤية الفنية والرؤية الصوفية، وهو أسلوب يستخلص عبره الفنان بصفة عامة، والرسام بصفة خاصة، جوهر الأشياء من خلال سرياليات تشكيلية وخطية ولونية موغلة في التجريد، وبهذا، يرتقي الفنان بعمله نحو مقاربة تشكيلية، تدعمها القيم الطقوسية التي تحفزه نحو إعلاء صور إيحائية، بريشة فنان يسعى إلى تقاسم الدلالات الروحية بأبعاد فلسفية، بعد أن غذتها انفعالاته الذاتية والجمالية، فتستحيل بذلك الأشكال الواقعية الواردة ضمن اللوحة إلى مجردة ومطلقة، ولا تنسجم بالتالي مع فكرة التناسق الجميل للأشكال الهندسية المتعارف عليها، فهي عبارة عن تصوير تشبيهي للطابع الروحي.

وبالتالي، لم يخرج القاسمي من دائرة المألوف المنظوري، رغم تعدد الألوان، واختلاف الأشكال، وتنوع الإيقاع الذي نلاحظه كلما أمعنا النظر في تفاصيل الرسم، وحتما، بإمكاننا أن نؤكد في هذه اللوحة محايثة الخيال للإدراك الحسي المشترك، انطلاقا من قوة تمسك الفنان بالمنظور الروحي لما يتناسب مع الإيحاء المركب للصورة الفنية، ومدلولاتها المتعاقبة، ورموزها المخفية بما يكون «لغة» سيميائية انتقاها الرسام بعناية فائقة.

خصص الرسام المساحة الكبرى للخلفية، التي وردت بألوان تجمع بين الإضاءة والعتامة، وتباين لوني تخترقه أشرطة متقاطعة تغيب الألوان الداكنة الأسود والأزرق أشكالها، وفي المقابل، يخترق الجسد الذكوري الركن العلوي من اللوحة، وقد وظف القاسمي الألوان الداكنة وخاصة الأسود للإحاطة بملامح الجسد، حيث وردت أطرافه غير واضحة، بينما اهتم برسم جزء من يده اليمنى، ولعله بذلك يبحث عن عمق الانفعالات الوجدانية بما يطرحه فنه من دلالات رؤيوية، وأبعاد رمزية.

يظهر هذا الفنان حركات مورفولوجية، وأشكالا واضحة تجسد أسلوب التسطيح، والاختيارات اللونية التي تجمع بين الألوان الحارة والمضيئة، بينما يخترق اللون الأزرق تفاصيل اللوحة وألوانها المتعددة لتعبر عن امتداد لا متناهي للفضاء، وعمق بصري ينفتح بدوره على فضاءات عديدة، وتتوزع تلك العناصر المبنية على التضاد اللوني، على كامل الخلفية المسطحة، محدثة بذلك... نشاطا وحيوية لا حدود لهما، مما يعكس رغبة لدى القاسمي في الاعتماد على تقنية التركيب، وتنوع الخلفية، انطلاقا من طبيعة المادة اللونية والتركيبية التي يعالج بها مضمون اللوحة.

يساهم اعتماد هذا الفنان على الأسود في إبراز العمق، عبر امتداد وضع الجسد الساكن في خلفية اللوحة بقصدية مفتعلة، وخيال إبداعي، يجمع بين الأبعاد الجمالية والأبعاد الحسية، وهي من العناصر الثابتة في الفن الرؤيوي وتجسيداته العملية.

النموذج 2

«بورتريه إدموند بلامي»

(Edmond de Belamy)

اخترق الذكاء الاصطناعي عديد المجالات، ولم يكن الفن بمعزل عن هذه الثورة التكنولوجية، فمنذ ظهور عمل بورتريه «**إدموند بلامي**» سنة 2018، الذي ابتكرته خوارزميات المجموعة الفرنسية الواضحة، أصبح الذكاء الاصطناعي موضوعا محوريا قابلا للنقاش في العالم الفني.

8- عفيف البهنسي، جمالية الفن العربي، الكويت، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1979، ص. 43.

هـذه اللوحـة، تم إنشـاؤها باسـتخدام الكمبيوتـر، وفتحـت بالتالـي بابـا جديـدا في قـدرة الإنسـان علـى تطويـع الوسـائل التكنولوجيـة، والـذكاء الاصطناعـي في تشـكيل اللوحـة الفنيـة المعاصـرة، هـذه اللوحـة تتضمـن صـورة لشـخصية وهميـة، ينظـر صاحبهـا بإمعـان لوجهـة غيـر محـددة، وهـو يرتـدي لباسـا أسـود اللـون، يخـترق سـواد الخلفيـة ضمـن سـياق تواصلـي يترتـب عنـه إحسـاس بالضبابيـة، وهـذا مـا يعكـس رغبـة في المحافظـة علـى السـواد كسـمة مميـزة تؤكـد علـى قـوة الحضـور في الحيـز التشـكيلي للوحـة، رغـم وجـود بعـض المسـاحات التـي تعمـد فيهـا رسـامو اللوحـة إدخـال الألـوان المضيئـة، حسـب اختيـار يقـوم علـى الإحاطـة ببقيـة التفاصيـل مـن هنـا وهنـاك.

اسـتعمل هـؤلاء التـدرج اللونـي، قصـد توجيـه الإبصـار نحـو كل تفاصيـل اللوحـة، وهـو اختيـار جمالـي يندرج ضمـن سـياق إيصـال المعنـى للقـارئ عبـر التفاصيـل البسـيطة والمركبـة، بحيـث تظهـر قـدرة علـى تجسـيم الفـن البصـري بلمسـات تعتمـد الـذكاء الاصطناعـي بصفـة مطلقـة.

تغيـب الخطـوط التـي تحيـط بتفاصيـل الجسـد، ومكونـات اللبـاس، وتحضـر في المقابـل تدرجـات لونيـة تعتمـد إيقاعـات مختلفـة تترجـم حـدود تمفصـلات العناصـر المكونـة للوحـة، وهـو ابتـداع فنـي، يعتمـد صياغـة قائمـة في الآن ذاتـه علـى اسـتلهام تفاصيـل التجريـد التـي عهدناهـا في التجـارب الكلاسـيكية، وعلـى نسـج أشـكال إبداعيـة جديـدة مضمونهـا بصـري، وإيقاعهـا مختلـف نوعـا مـا، تحـت تأثيـر الآلـة الإلكترونيـة وقدرتهـا علـى تقـديم البدائـل الممكنـة، وإمكانيـة التعديـل المطروحـة في كل لحظـة، باسـتخدام عمليـات الحـذف والتجديـد والتعديـل كلمـا شـاء مسـتخدمو الـذكاء الاصطناعـي.

تبـدو هـذه اللوحـة مرجعيـة إلـى حـد كبيـر، ولا عجـب في ذلـك، باعتبـار الـرواج الـذي لاقتـه، ولقيمتهـا التسـويقية، إذ بيعـت بمبلـغ (432.500) ألـف دولار يـوم 25 أكتوبـر 2018.

يظهـر وجـه هـذا الرجـل وقـد غابـت عنـه تفاصيـل الوجـه، عوَّضتهـا نتـوءات بإيقاعـات مختلفـة، وقـد هيّـأ لـه رسـاموه تباينـات لونيـة تعتمـد التبسـيط والتعقيـد والتحويـل، بغـرض تقـديم إيحـاءات ذهنيـة تنمـي السـياق المسـتحدث للوحـة التـي لـم نعهدهـا في الأعمـال التـي سـبقت اسـتخدام الـذكاء الاصطناعـي، وسـعى بالتالـي أصحابهـا إلـى صياغـة طريقـة تنفتـح علـى دلالات إيحائيـة تعتمـد التسـطيح تـارة، والإثـراء الملمسـي تـارة أخـرى، وتقنيـات تبـدو جديـدة قائمـة علـى نـوع مـن الملمـس، تتواتـر تفاصيلـه بشـكل كثيـف باسـتخدام

أرشيفية

الأسـطح شـديدة التركيـب داخـل النسـيج الضمنـي، في شـكل ألياف مسـتديرة تغيـب تفاصيلهـا كلمـا تعلـق الأمـر بالمـرور إلـى اللـون الأسـود، حيـث تظهـر مسـاحات بسـيطة تميـل إلـى التسـطيح والاسـتعارة البصريـة، وهـي تفاصيـل عهدناهـا في الفـن الرؤيـوي الـذي يعتمـد الخصائـص الرؤيويـة المبنيـة علـى الـدلالات المعمقـة، وعلـى اسـتخدام التـدرج اللونـي، وتوازنـات القيـم اللونيـة لتنشـيط المسـاحة بلمسـات سـريعة، وهـو مـا بـدا واضحـا في إيقـاع العناصـر المكونـة للوحـة والتركيـب والملمـس، وأيـن نلاحـظ الجمـع بـين الوضـوح تـارة، وتغييـب الملامـح تـارة أخـرى، وهـي مـن سـمات التركيـب التشـكيلي المتعـارف عليـه.

ومـا يسـتدعي انتباهنـا في هـذه اللوحـة، هـو تجـاوز للأصـل الواقعـي، في إطـار اختيـار جديـد قائـم علـى توظيـف الألـوان والأبعـاد، ممـا يفـرز بنـاءً تكوينيـا، واختيـارات لونيـة تعتمـد الاسـتعارة والتمثـلات، ومحاولـة خلـق إنشـائية تجمـع بـين الشـكل واللـون والتركيـب.

الخاتمة

نخلـص في نهايـة هـذا العمـل إلـى القـول، بـأن الـدلالات الرؤيويـة، والرهانـات التشـكيلية، تبقـى دائمـا موجـودة في مختلـف الأعمـال الفنيـة، التـي راهنـت علـى إنتـاج الصـورة الحسـية في سـياقها الثقـافي والاجتماعـي، ومـن البديهـي أن يكـون النمـط التشـكيلي، اختيـارا مدفوعـا بهواجـس في إطـار تجـارب تشـكيلية مختلفـة، تسـمح بفـرض أسـلوبها الخـاص، وبإنشـاء مدونـة علـى مرجعيـة ثقافيـة وحضاريـة مختلفـة.

لقـد سـعينا إلـى تأكيـد حضـور الرؤيـوي، والأسـلوب المميـز لـه في كل تجربـة مـن هـذه التجـارب، التـي مثلـت بالنسـبة لنـا نمـاذج انطلقنـا منهـا للكشـف عـن تلـك الطبيعـة الرؤيويـة، ومميزاتهـا الفنيـة، مـع تقديـر التوجـه التقنـي الخـاص بهـا، وفي هـذا الإطـار، عملنـا أيضـا علـى اسـتجلاء مكامـن الإدراك مـن السـياق المدفـوع بتجسـيد الأهـداف التشـكيلية، في الإطـار الخـاص بهـا.

مهنا الدرة/ الأردن

المصطلح العلمي والنقدي في الفنون التشكيلية المعاصرة ومعضلة الترجمة

د. فاتح بن عامر *

تثير ترجمة الاصطلاحات والمفاهيم والمقاربات المعاصرة في ميدان الفنون، وبخاصة التشكيلية منها، عديد القضايا التي تظل عالقة، ولا تجد لها حلولا ناجعة، لما في عملية الترجمة من صعوبات، ومن انحرافات قصدية، وغير قصدية، تحف بالمفاهيم والمقاربات والأساليب والتجديدات المحدثة في ميدان الفنون المتعلقة بالمرئي بما هو ماثل «أمام»، أو بالبصري بما هو يُرى.

ولأن الترجمة، ومهما قارب صاحبها قلب المعنى المراد ترجمته، أو عمق المفهوم الذي تتم معالجته في نص من النصوص، تؤول إلى وضع النقصان أو الخيانة اللامتعمدة، فهي لا تخون النص بقدر ما تخون نفسها، وتتواطأ مع الأصلي، بمثل تواطئها مع الجديد من النصين.

* فنان تشكيلي وناقد/ تونس

وحتى إذا ما احتوى النص الجديد أبعادا إبداعية، بما أنه تأويل للنص في لغته الأصلية، فهو وإبداعيته تدل عليه، يعد كتابة وليدة وجديدة سليلة النص الأصلي، ولكن في سياق لغوي آخر غير السابق.

على هذا الأساس، بُنِيَت عديد النصوص البحثية والعلمية الموصومة بالمعرفية، والنصوص ذات التوجه النقدي المعالجة لمسائل الفنون المحسوسة بالبصر، أو التي أضحت تسميتها بصرية مرئية في اللغة العربية، على الترجمة المعتبرة فورية وسريعة، تحتاج في معظم الأحيان إلى التحري والتثبت، خاصة وأن الصيغ الأصلية للمصطلحات والمفاهيم، تتأرجح بين مرجعين لغويين هما: الفرنسية لدى بعض البلدان العربية الفرنكوفونية، والإنجليزية لدى بعض البلدان العربية التي كانت تحت الاستعمار البريطاني، أو المنضوية تحت عولمة الأمركة.

ويبدو أن لهذه التسمية، أو لترجمة لفظة واصطلاح (Arts visuels) إلى فنون مرئية أو بصرية، تأثير كبير على التصنيفات الراهنة للفنون المحتوية على فنون تشكيلية، وأخرى سمعية بصرية، وثالثة ركحية أدائية، ورابعة فيديوغرافية (فوتوغرافية)، وما إلى ذلك من تبويبات تقوم على الصيغة الشكلية، وعلى البعد الوسائطي والأداتي لهذه التعبيرات الفنية، لذلك، ولو تمعنا قليلا في عملية ترجمة المصطلح، لوجدنا أن كليهما يصيب المرمى، ولكنه لا يفيه حقه.

تعدد مناهج الترجمة:

في بلاد المشرق العربي، وفي أكثر من مجال، بين علمي وثقافي نقدي وإعلامي صحفي، يتم اعتماد مصطلح فنون بصرية، وليس أدل على ذلك غير بعض من التسميات لهياكل ثقافية كمركز الفنون البصرية، أما في بلاد المغرب، فنحن نجد اعتماد مصطلح فنون مرئية، وذلك بين في الوثائق الرسمية لمقررات اللجنة القطاعية لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي بتونس في الفنون مثلا.

وبين الترجمتين ما يعود إلى الأصل الغربي، سواء الفرنسي منه أو الإنجليزي، وما دفع به التمكن من مفهوم هذه الفنون المحسوسة بالعين، وهذا ما ينسحب على عديد المفاهيم والاصطلاحات الأخرى الواردة في أشغال بحوث الطلبة من ماجستير ودكتوراة، وأشغال بحثية من مقالات ومقاربات نقدية مختلفة المناهج والأساليب.

الفنان محمد خدة

وقد نستدل هنا على ما يثير الانتباه إلى الترجمات المختلفة لـ«إمبريسيونيزم»، بين ما يسمه المشارقة تأثيرية، والمثال هنا الباحثة اللبنانية زينات البيطار(i)، أو ما يترجمه المغاربة من العرب بالانطباعية، نذكر كتابات علي اللواتي والحبيب بيدة مثلا، فالترجمتان تقومان على فعلي التأثير والتأثر، والانطباع المفيدة لحصول انطباع في الذات، غير أن لفظة الانطباعية القائمة على التعاطي مع معنى (impression)، بإمكانه أن يكون أقرب أو أنسب، وكذا الأمر بالنسبة إلى مصطلح «الريدي مايد»، الذي يترجم في المشرق بالمشغولات، وفي المغرب العربي بالأغراض الجاهزة، وفي استعمالات أخرى بـ«الريدي مايد» حرفيا ومباشرة.

التباس بين الحداثة البعدية أو ما بعد الحداثة:

يقول أسعد عرابي، وهو ناقد لبناني الأصل سوري المولد، باريسي الإقامة: «تظاهرات في بعض المهرجانات العربية مؤخرا عوارض حداثية، تستجد آخر ما استجد من حداثات ما بعد الحداثة، ولم يخل الحماس لهذه التيارات من طيش متسرع، خاصة التي تعارض في تطرفها تراكمية السطح التصويري، ومفاهيم الكتلة النصبية في النحت، وهي تقاليد ترجع في تناسخها إلى عهود ما قبل التاريخ، وبالتحديد على «فريسكات» الكهوف: ألسكو وألتاميرا وشوقي والصحراء الجزائرية وغيرها، والتي تغور حتى ثلاثين ألف عام، مارة عبر الحضارات المعروفة على غرار المصرية والرافدية والسورية، عابرة أنصاب الدولمين والمنهير الخ» .... (ii).

ويشير هنا إلى ما يقدم في الأروقة والمهرجانات العربية من إنجازات فنية، تحت مسميات الحداثة أو ما بعد الحداثة -حسب ما يرد في النص-، متهما أصحابها بالطيش المتسرع، ويتعارضها مع عديد المفاهيم الفنية التي ينسب أصولها إلى منجزات ما قبل التاريخ، أو غابر الحضارات الإنسانية.

إن ما يشغلنا في هذا التركيب اللغوي، هو عملية التداخل بين الهدف المرجو من الصياغة اللغوية، وبين تحديد المجال المعني بالدرس أو بالخطاب، حيث التبس الأمر على أسعد عرابي بشكل يثير الدهشة، فالحداثة ليست واضحة في تصور الناقد، أو بالأحرى التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة، والمعاصرة ذاتها ليست على وضوح وجلاء في ذهنه.

ويتأكد هذا الالتباس في الفهم أو التمييز بين منتج تشكيلي حداثي، وآخر معاصر، أو ذاك الذي يأخذ بعدا استباقيا فنسميه طلائعيا، وتوظيفه -حين نسترجع لذات الناقد- عنوانا لفصل في كتابه الموسوم بـ«صدمة الحداثة في اللوحة العربية»، و هو «تيارات ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي العربي»، إذ وبعد حديثه عن التشرذم في صلب المشهد التشكيلي العربي، ينبري الناقد في التعريف بتيارات ما بعد الحداثة في أوروبا في السبعينات، ثم يعلل الخلط النقدي العربي بما يلي: «هو ما يفسر الخلط النقدي العربي بين أسماء التيارات والوسائط، توضع مثلا إلى جانب اتجاهات «المفاهيمية» و«الداداتية المحدثة»، و«البوب أرت» و«الأرت نوفو»، و«البودي أرت» أو فن البيئة، وسائط مثل «البرفورمونس» و«الإنشاء الفراغي» (installa-tion)، والتعشيق (assemblage)، والفيديو والصورة المعلوماتية «السبرنية»(iii).

فالناقد الباحث أسعد عرابي، ورغم ما تمكن به من معايشة الفنون الغربية إبان إقامته في باريس، يجازف بنقد فهم الآخرين للتيارات والتوجهات الفنية، بناء على اعتقاده في الخلط بين الأسماء والوسائط الفنية، والحال أن الوضعية بأسرها تقوم على انعدام وضوح الرؤية في الإلمام بالمفاهيم ذاتها في سياقاتها الغربية، قبل ترجمتها إلى أسماء بمثل ما يستعمل، أو غياب الأسس المعرفية للتعاطي مع ألفاظ الاصطلاحات، ونقصد بها غياب المعرفة الدقيقة بالتحولات الفكرية والمجتمعية والثقافية المنتجة لهذه التعبيرات الفنية، وضعف أسس التمييز بين حقبة تاريخية وأخرى، وبين مختلف الفواعل فيها، كالحداثة وما بعد الحداثة، والمعاصرة.

الفنان سامر الطباع/ الأردن

فالاقتضاء هنا، هو أن يكون الفاصل بين الحداثة المرتبطة بالفنون التشكيلية منذ قرون عصر النهضة، وصولا إلى القرن التاسع عشر، وما بعد الحداثة المتصلة بالعمارة أساسا في ما بعد الحربين العالميتين، وتأثير كلا هذين المجالين على الفترتين واضح وجلي، هذا بالإضافة إلى أن سياق الحداثة سياق أوروبي بامتياز، بينما تعد ما بعد الحداثة، أو الحداثة البعدية، منتمية إلى سياق أمريكي، لم يتسن للأوروبيين الوقوف عليه إلا مع كتاب «جون فرانسوا ليوتار» عن «الظرف الما بعد الحداثية(iv).

يأتي الالتباس في فهم الحداثة، والحداثة البعدية، وما بعد الحداثة، والمعاصرة، تتلوها الفنون المعاصرة، من ضبابية مردها الخوف من ولوج البعد الفلسفي للمسائل المطروحة في الفنون التشكيلية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى تاريخية المعطيات المتعلقة بالحداثة، وما تلاها من تحولات كبرى في مسارات الفكر الغربي.

ولعل في غياب الأسس الموضوعية لتأسيس حداثة عربية، تلك التي بقيت رهينة تطور البنية المجتمعية العربية المتأرجحة بين ما يعبر عنه بمفهوم صدمة الحداثة، والتقاف الذات في طور تشكل تقدمها نحو الما بعد، يعزى ذلك على الأرجح إلى تأخر التعاطي مع المكتشفات الحديثة والمعاصرة، سواء في علوم المناهج، أو الفلسفات، أو التعبيرات الثقافية الآتية من خارج الأطر الثقافية والمعرفية، وهو ما يتجلى بوضوح

في النقد الأدبي العربي، الذي ورغم استباقيته بقي يعاني من فجاجة الوصف، والاتهام بالتبعية للمركزية الغربية التي بدأت تفقد بريقها بعد تحولات الغرب الاستعماري، وبروز المتألقين من البلاد المستعمرة من مشارق الدنيا ومغاربها.

غربة المباحث وغرابة المنجزات الفنية:

نحتاج كي نفهم أسباب الخلط والالتباس، وانعدام الاتفاق على مصطلحات مترجمة، أو تحاول ترجمة مفاهيم التعبيرات الفنية المعاصرة، إلى تبين معنى ومعاني الحداثة البعدية والمعاصرة، ضمن المجالات المختلفة.

ولئن كانت الحداثة حسب «جون بودريار»، ليست مفهوما ذا طبيعة تاريخية، أو اجتماعية، أو فلسفية أو نفسية، بل هي حراك متجاوز لذاته في ديمومة مستمرة، بمثل ما يقر به «هيراقليطس» في قوله الشهير: «لا يستحم المرء منا في النهر مرتين»، فإنما بعد الحداثة هي في حد ذاتها تجاوز للحداثة في ميكانيزماتها الداعية للهدم والبناء، والقفز على الآني من أجل مستقبل قريب، وهي في ذات الحين، وليدة نقد الحداثة لذاتها بحسب ما يقول «آلان توران»، و«جون بودريار».

تأتي الحداثة البعدية إذن منطقة بين موقعين، الحداثة بامتدادها في تاريخ الفكر والمنجز الإنساني، والمعاصرة بتسارعها الذي أتى على كل شيء، وهي مثل الغسق المار بريقا بين ضوء النهار وظلمة الليل، وفي المقابل، تبدو المعاصرة مفهوما شائكا، يقيم في الزمني من المعطيات، فيفيد المزامنة بين الأشخاص والمجموعات، بمعنى الاشتراك في المدة المعيش فيها، أو بإمكانه أن يقيم في البعد المفاهيمي للأشياء، بوصفه يتصل بالحركة المتسارعة في الالتحاف بعقيدة النسيان والتجاوز، هذا في العموم، أما تشكيليا، أو فنيا، فيتصل بالوسائط المرتبطة بالتقدم العلمي، أو بجوهر التعبير الفني وشكله، انطلاقا من قضاياه المرتبطة بالسياق الفكري والمنهجي.

ومن علامات الخلط في التعاطي مع هذه المفاهيم، أن يتم تناول الحديث من الفنون بتسميات وبمصطلحات معاصرة، أو أن تتم معالجة تعبيرات فنية معاصرة باصطلاحات ومفاهيم حداثية تعود به إلى الوراء، عوضا عن دفعه نحو الأمام، وفي الواقع، درج الباحثون والساعون في تحصيل المعرفة، على الوقوع في أخطاء مثل هذه، وذلك لأسباب يطول شرحها، يظل أهمها، غياب الرؤية المؤسسة لخلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في النسيج والبنية والدلالة

د. خليل قويعة

والوظيفة، وهي عناصر تتصل مباشرة بموقعة العمل الإبداعي، ضمن السياقات الفكرية بشموليتها، والفنية الإبداعية بخصوصيتها، والنقدية الخطابية بمناهجها.

هكذا إذن، يصبح الباحث والناقد فريسة سهلة في مهب انعدام القدرة على صياغة الرؤية، وبما أن بلورة المفهوم والنسق الفكري، والبناء اللغوي للخطاب العلمي والنقدي غائبة بغياب وضوح عناصر الرؤية، فإن الالتباس في توظيف الألفاظ المتحولة ترجمة عن اللغات الأخرى، يصير حتمية لا مناص من الوقوف على عتباتها.

وفي واقع الأمر، ونحن نتصفح ما يكتبه باحثونا ونقادنا -إن جاز التعبير والنعت-، نعثر على نوادر لا مثيل لها من التضارب، بين المنجز الفني وبين الاصطلاحات والمفاهيم المستعملة في الخطابات المحبرة على الورق، تختلط المعطيات التاريخية وتتلبس، بغياب الدقة في المعلومة، وفي الاصطلاح الدقيق، وتتداخل المعطيات التقنية، فلا تكاد تبين غير السطحي المرئي عينيا بلا عمق في الوجهة أو التأويل، كما يطول الوصف والتوصيف دون الوصول إلى نتائج مرتجاة، أو منتظرة.

وهنا بالذات، يرفل النص المقدم في حلة من طول الجمل الاسمية التقريرية والتعليلية، في إسهاب وتداعيات، أقرب للهذيان منه إلى الشعرية اللغوية المبدعة لإنشائية في المبنى والمعنى معا.

التشتت بين الترجمات:

يحضرني الآن نموذج عن تعبيرة فنية، تعتمد الجسد وسيلة وأداة ووسيطا، وهي من بنات الفن المرتبط بالجسد، فالطالب يوجه خطابه حول ثلاثة أو أربعة مصطلحات ومفاهيم، لا يقدر على الإيفاء بمعانيها، فمرة يستعمل «العرض الأدائي» مصطلحا، ومرة «البرفمة»، وأخرى «البرفورمونس»، ورابعة «العرض القياسي»، وفي مجال آخر، يطالعنا أستاذ من أساتذتنا، اقتراح ترجمة هذا النوع من التعبير بالتجلية، نسبة إلى التجلي... ويأتي بعض نقادنا ذات الفعل مع المسألة، في تكرار لسوء استبطان التعبيرة الجسدية الوسيط، وسوء إدراك الرؤية بالمام، فنتساءل عن السر في ذلك، هل هو انعدام القدرة على البلورة؟ أم هو التشتت بين ترجمات عديدة لفن «البرفورمونس»، أم هو تداخل بين «لبودي أرت» و«البرفورمونس»؟ أم ماذا؟ إن التوجه إلى هذه الترجمات، لا يختلف كثيرا عن فعل يأتيه الباحث أو الفنان، الذي يندفع نحو التعبير بجسده، في عملية مبتورة من سياقها المعرفي والثقافي والحضاري.

ونعني بذلك، ما قدمه أحد الباحثين في ملف من ملفات الترشح لخطة علمية، إذ عمد إلى ذبح ديك، واستعمال دمه في حركات أشبه بالهلوانية منه بالتركيز البحثي من التأمل، معتبرا هذا العمل نوعا من الفن الجسدي، أو من «البرفورمونس»، وهو فعل شبيه بانبطاح طالبة على الأرض المفروشة بالحصى، وهي تصيح بتمتمات وألفاظ في بعضها معنى، وفي بعضها الآخر إبهام، فهل هذا فعل فني؟ أم أداء؟ أم «برفورمونس»، وما الذي يمكن للباحث أن يكتب، أو يستعمل من ألفاظ ومصطلحات حول هذه التعبيرات، مع التحفظ على اللفظ والاصطلاح؟ بل ماذا عساه يفعل الناقد إزاء هذه الوضعية؟ إنها غرابة وغربة مزدوجة.

ويقوم الفعل المعتبر فنيا، على فهم وتأويل غير سليمين للتعبيرة الفنية الجسدية الأداء، وعلى تناول إجرائي تطبيقي للمفهوم، أو لمضمون المفهوم بشكل مجازف، فلا هي «عرض قياسي»، لانعدام مقولة القياس وغياب الحد الأدنى من الحد الأقصى، باعتبار العرض القياسي يتطلب سقفا من التحدي الأدائي، الذي تجاوز فيه المؤدي حدودا ما، ولا هو بالعرض الأدائي بما أنه لا أداء فيه، غير أداء الحركات، أو الدخول في حالة غير عادية، هستيرية أو غير ذلك، ولا هو بـ«التجلية»، نظرا لغياب بعد التجلي المرتبط بحالات من التأمل المتقارب والوضعية الصوفية مثلا... إنه نوع

شاكر حسن آل سعيد/ العراق

من الفلكلور، أو من استهلاك كليشيهات الأداء الفلكلوري في الاحتفالات الشعبية، تحت غطاء الفنون المعاصرة، أو بتعلة التعبير المعاصر الذي ليس من سبيل إلى فهمه غير مقاطعة وليس القطع مع التقاليد التشكيلية الحداثية، وبخاصة عدم التعويل على الوسائط المتعارف عليها، وهو أمر ينم عن عدم فهم الفنون المعاصرة، وروحها التجديدية والابتكارية، والأهداف والنوازع الكامنة خلف هذه التعبيرات ضمن السياقات الجمالية والفكرية المعاصرة.

ومن هنا، تتأتى غربة الإنجازات لقيامها على بعد موضوعي من جهة، وشكلي أو شكلاني فج، وهو إعلان عن غياب الانتماء إلى السياق، السياق بكل ما يعنيه من عمق في الانتماء الثقافي والحضاري للشكل التعبيري، ولصاحبه أو لمبدعه.

مسؤولية ترجمة المصطلح:

هل يكتب الباحث من عدم؟ وهل يطلق الناقد حكمه وتعييره للأعمال الفنية دون دراية أو علم؟ لا نعتقد ذلك ألبتة، لأن الباحث يحمل فيما يحمل من معنى البحث نفسه، أي التقصي والتتبع والتثبت، وحضور المنهج، تماما مثل الناقد الذي يستوجب قيامه بالعمل النقدي أن يكون صاحب معرفة بالإبداع وبحيثياته.

والعمل التشكيلي لا ينزاح عن واقعه التاريخي، ولا عن واقع منجزه، لذلك يصبح المنهج ملتحما بمادية العمل، وبتاريخية المجتمع، وبثقافته، وبشخصية مبدعه، كلها مسائل لا يمكن إهمالها، كما أنها ليست رئيسية، بمعنى أن العمل الفني هو مركز الاهتمام النقدي، وهو محل الجدل،

وهو المخاطب الرئيسي، لذلك، لا بد أن تقوم الحوارية بين العمل الفني والناقد، بين المادة والعين، كي ينتج التفاعل، وتأخذ كل تجربة تقنية خصوصيتها وتفردها.

إن انزياح الترجمة عن هدفها الرئيسي، وهو نقل المعارف من لغة إلى أخرى، ومن سياق إلى سياق، يجعل من حدود عمل الباحث حدودا ضيقة، ومن حدود نص الناقد أسوارا خانقة، وههنا بالذات، أعرض عليكم واقعة مؤلمة، إذ لم تنجح إحدى الطالبات بالماجستير، لأنها اعتمدت ترجمة (MYTHOLOGIE PERSONNELLE) بالأسطرة الذاتية، عوضا عن الأسطورة الشخصية، ما حدا بأحد الممتحنين إلى التعليق على الترجمة، والازدراء منها، ما جعل تقييم عملها يسقط في الحكم المسبق القائم على محاكمة الترجمة، لا معاينة العمل وتثمينه، وقد أضحكنا هذا السلوك الأستاذي، لوقوعه في فخ النرجسية العمياء، التي حجبت الموضوعية عن التقويم.

تبرز إذن أهمية مسؤولية الباحث في التوصل إلى تحديد الترجمة للمصطلحات والمفاهيم بما يتطلبه البحث، وليست المهمة موكولة للباحث فقط، بل على المشرفين على البحوث القيام بمثل هذا العمل الجليل، وذلك لتوفر المعرفة والإلمام وسعة الاطلاع، وعليهم كذلك، تضمين الترجمة في السياقات المعرفية والثقافية والبحثية الممكنة، وبطريقة لا إسقاط فيها، وهو مجهود ما زال لم يتحقق بعد، فترجمة الفلسفة الإغريقية، وخاصة النص الأرسطي في العصر الوسيط من طرف العرب، تطلبت عديد المحاولات، من الترجمة الحرفية إلى الترجمة المعنوية.

ويمكن القول، بأن مسؤولية الباحث كبيرة، خاصة في ميدان الفنون المعاصرة، لما فيها من تجديدات ومن تعقيدات وسياقات فكرية ومعرفية، تطلب سقفا رفيع المستوى من المعرفة والإلمام بعديد المعارف والعلوم والفنون الأخرى، وكي نترجم مصطلحاتها ومفاهيمها، نحتاج إلى مشغل من المعرفة، ومن العمق، ومن الخبرات والمناهج التي هي في معظمها مستمدة من المناهج الأدبية، والمقاربات الفلسفية المتعددة والمتشعبة.

وفي ظل الراهن من التعبير التشكيلي، يصبح دور الناقد، أو المتعارف عليه بالناقد، دورا صعبا إن لم نقل مستحيلا، إذ، هو أول المتعرضين لإشكال التواصل الذي يرمي الفنان إلى مد قنوات هكذا مفردة، لا تشارك الآخرين إلا في وجودها أو في اجتماعيتها.

الفنان بول غيراغوسيان/ فلسطين

وهنا تنفتح الهوة على التثاقف كشرط أو كوسيلة أولى بين الفنان والناقد، أو بين الناقد والفنان، بمعنى في الاتجاهين على حد السواء.

فالناقد كما الشاعر، يظل مختصا في الوساطة، حتى وإن كان في وضع المجدد الذي يبعث التيارات أو التعبيرات الفنية إلى الوجود، خاصة إذا ما سلمنا بانفتاح السوق على الخوصصة.

وإن تأكدت حرية النقد على شاكلة حريّة الفن، فإن ذلك من شأنه أن يعطي للناقد بعدا ليبراليا، تماما مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الوسيط في ميدان الاقتصاد، فالوسيط هو المحرك الحقيقي للاستهلاك، هذا ما يجعلنا نذهب إلى الاعتقاد بأن مسؤولية الناقد المهتم بالفن المعاصر، مسؤولية مضاعفة.

لذا، نرى أن الترجمة في المفاهيم والاصطلاحات معضلة حقيقية في ميدان الفنون المعاصرة، يستوجب حلها الوقوف على تأسيس تقاليد ومؤسسات ذات اختصاص، تستعين بالميادين والمجالات الأخرى، كالإناسة، وعلم الأثنوغرافيا، والفلسفة، والأدب، واللغة، والحضارة، واللسانيات.

خاتمة

يبدو لنا، أن الترجمة في خصوص الفنون التشكيلية، ما زالت بحاجة إلى رؤية مخصوصة، ومقاربة ناجعة، تستمد أصولها من توحيد في قراءة تاريخ المعرفة في المجال، بمعنى تاريخ الأنساق الفكرية، التي صنعت حقيقة هذه المفاهيم، وابتدعت لها مصطلحات في الفكر العالمي، سواء غربيا كان أو شرقيا، وبالنسبة إلى اللغة العربية، فهي غنية بالمترادفات، وثرية بالألفاظ، ولكن علينا الانتباه إلى دقتها في جذرها الأصلي، وفي اشتقاقاتها التي منها تتولد الألفاظ، وتثمر المعاني، وليس أسها من بعث مؤسسات تعنى بهذا المسلك الخاص بالترجمة في الفنون البصرية (المرئية)، وهما لفظان مترادفان، سواء كان ذلك في المجال الأكاديمي بشتى مستويات التدريس، أو النقدي ثقافة وبحثا علميا، أو الصحفي إعلاما وخطابا للعامة والخاصة.

وأظن بأن الوقت حان، لبعث جمعية عربية للنقاد، أو أخرى للباحثين العلميين والأكاديميين، وغيرها من قنوات التواصل، لتوحيد مرجع الترجمة، وتمتين صيغها .

1- البيطار (زينات)، «الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي»، سلسلة عالم المعرفة، عدد يناير/ كانون، 1992.

2- عـرابي (أسـعد)، الحـداثة أو الوجـه الآخر من الارتبـاك التشكيلـي العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، أكتـوبـر/ ديسـمبر 1997. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

3- عرابي (أسعد)،صدمة الحداثة في اللوحة العربية، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2009، ص.156-155.

4 - La Condition postmoderneest lessai le plus connu et le plus cité de Lyotard. Il a cette rare qualité davoir ouvert linvestigation générale sur une «philosophie». Pourtant, cet essai nest pas le premier texte à mettre en avant une théorie du postmodernisme. Il serait dailleurs problématique de voir en Lyotard le père de ce que les Américains appellent les postmodern studies, ce concept étant traité de manière extrêmement variée chez plusieurs critiques sous le nom de postmodernisme en littérature ou par ailleurs dans les arts et larchitecture. Ce texte ne propose donc ni une définition définitive, ni une genèse de la notion, mais bien plutôt une reprise qui fait travailler cette notion et la constitue en paradigme critique.

مهنا الدرة/ الأردن

قراءة جمالية مغايرة لأنواع وسمات الخطوط العربية

محمد أبو عزيز*

لقد كان أول استعمال للكتابة في زمن رسخت فيه الأبجدية عند شعوب الشرقين الأوسط والأدنى، ولا مجال للإنكار أن الكتابة العربية ذروة الإرث الحضاري، وفاتحة الأديان السماوية قاطبة.

وفي عصرنا الحديث، ثمة فجوات كبيرة، ساهمت بعجز كثير من الباحثين في التواصل المعرفي، وتطرقه لإضاءة تنير الطريق لنا بلغة العصر.

فالباحث الجمالي، يسعى للولوج من خلال الرجوع لأمهات الكتب وغيرها.. والسبيل الأكثر نضوجا هو رؤيته الاستخلاصية، التي تسهم للقارئ والمتلقي مادة، أو إشارة حتى، وإن كانت مقتطفة، فقد تثري هذا الزمن الذي أخذ يدخل عوالم المشافهة، والسرعة والفضائيات.

إذا فهمنا بشكل أفضل، كيف لنا أن نتعامل مع الجذر الحقيقي -الخط العربي- من فننا العربي الإسلامي، بقراءة موضوعية لا عاطفية، دون انحياز له ضمن هذه النبذة المتواضعة عن أنواع الخطوط العربية، وأهم سماتها معرفيا وجماليا.

* فنان تشكيلي وكاتب/ الأردن

الخط الكوفي:

يعتبر الخط الكوفي من الخطوط القديمة التي نبع امتدادها مع الكتابة، التي اعتمدت الخط القاسي قبل الإسلام، كما وأطلق عليه خط الجزم، ولعل رجوع التسمية يعود إلى المنطقة التي قطنها، لقد دونت النسخ الأول من المصاحف بالخط الكوفي القديم، وامتاز بخلو حروفه من الإعجام، ومع الفتوحات الإسلامية -خاصة في المغرب والأندلس-، حيث أصبح هناك تناسق بين ما يكتب عموديا وأفقيا.

إن الخط الكوفي ذو قابلية للتطوير والتحديث، لما له من إمكانيات تخضع لتجويد هندسته الروحية، لذا، اتخذت تسميته مكانة لم تزل في موقعها الجغرافي، بالرغم من خروجه إلى ديار ومحطات أخرى، سواء كان في البساطة أم التزويق، واستخدام العناصر الهندسية، نستطيع أن نحصي تلك الأنواع المشتقة منه كإضاءة تجعلنا ندرك مدى إمكانيات هذا الخط وأهمها:

الخط البسيط:

إن من تسمية هذا النوع نلحظ تمثله بالبساطة.. فعندما نقتنص عينة منه، حينها نؤكد بأن الحروف ذات تباعد، أي إنها تراعي الشكل، فالاتكاء جاء من صالح المضمون.. ويبدو للوهلة الأولى أن خلو هذا النوع من الترقيم، أمده بصفة القدسية والتفرد والنخبة خاصة، لذا، لا يمكننا سوى تسميته في عصرنا الحديث بالتجريد إن جاز لنا التعبير.

ومن أمثلته: قبة الصخرة المشرفة في القدس، من أبدع وأقدم العمائر الإسلامية التي خلفها الأمويون، وقد وضع أساس البناء عبد الملك بن مروان في (72هـ 691-م)، وفي داخل القبة كتابة كوفية طولها (240) مترا، كتبت بماء الذهب.

الكوفي المورق:

أوراق الأشجار هي سمة هذا النوع، حيث الزخارف النباتية أمدت الخط رونقا خاصا، فامتاز بجمال عن غيره من الأنواع، كما اشتهر هذا النوع في: مصر، العراق، إيران، وسوريا، منتجا من رحمه نوعا يعرف بالمزهر.

الكوفي المزهر:

لعل أوراق الأشجار وسيقان النباتات تطارد هذا النوع، كلما تلقيناه يحاصرنا بصريا بعناية تكتظ بحياة مزدحمة من جمال الطبيعة، شاع في القرن الخامس الهجري، واستمر حتى القرن السادس. .

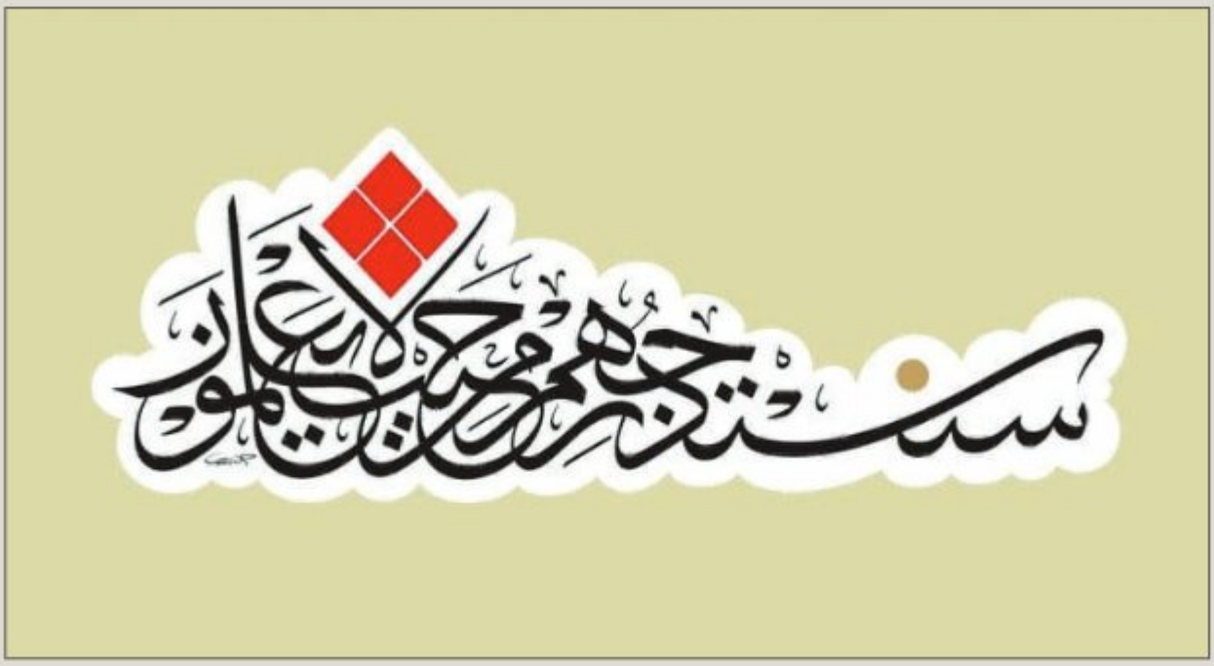
الكوفي المضفر:

يجمع هذا النوع بين العناصر الخطية والعناصر الزخرفية، معتمدا شكل الضفيرة في تداخل حروفه، يمتاز بالامتداد الواضح، وكان قد واكب هذا النوع نشوء التوريق والزخرفة النباتية والهندسية، واشتهر في بلاد فارس.

الكوفي المغربي- الأندلسي:

بالرغم من التقاط هذا النوع من الخطوط المشرقية، إلا أنه يبقى ذا منهاج يتفاوت من خطاط لآخر، إنه يعتمد بالدرجة الأولى على رسم الحروف وتطبيعها بما يتلاءم مع هيئتها العامة، وحريتها الفنية التي لا تخضع لمعايير ونسب الخطوط في المشرق العربي.

يمتاز هذا النوع بسيقان الألف واللام القصيرتين، وتقويسات الحروف في نهايتها تارة لتحتضن ما يليها، وأخرى تتقاطع مع ما يليها، وكذلك في حرفي الفاء والقاف، فالأول توضع النقطة في المنطقة الأرضية أسفل الحرف، أما الأخير فتوضع في سمائه نقطة واحدة فقط، أما



التقويسات واحتضان الحروف لبعضها، جعلها ذات قرب عميق من الحضارة العربية الإسلامية.

ويرجع ظهوره خلال القرن العاشر في القيروان، وسرعان ما انتشر في بلاد المغرب والأندلس، وبعض المناطق الإفريقية فيما بعد، وقد تفرعت منه أساليب عديدة منها:

الخط المبسوط:

هذا الصنف نستطيع أن نشبهه بالنسخ المسطر، الذي يرنو للخط الكوفي الأندلسي، تتمتع حروفه بالانبساط، فهو غير معقد، لذا تسهل قراءته.

الخط المشرقي:

سمي هذا الخط بالمشرقي، لأنه ينتسب لبلاد المشرق، فمرجعيته لا تخضع لقواعد ثابتة، إلا أننا نستطيع أن نشبهه بخط الإجازة الجامع بين النسخ والثلث، فلغاته تؤكد هذا التشابه البصري الملموس، لذا، فثمة حشو وعلامات للتشكيل تجوب أجواءه فتتعسر.

الخط المجوهر:

ينتسب هذا النوع إلى المجوهرات لما لها من جمال وسحر خاص، تتجاذب حروفه، أي أنه خط يتمتع بالاختزال تارة، وبتقاربه المتراص تارة أخرى.

الخط الزمامي:

لا نستطيع تصنيف هذا النوع، ونعتبره من تقسيمات الخط العربي، لأنه كأي كتابة متداولة في الرسائل والعقود، وكذلك في المعاملات الرسمية، كما ويستخدم في البيع والشراء وأوراق الزجاج والطلاء... وما إلى ذلك.

الكوفي الهندسي:

اتخذ من الشكل المنتظم (المربع) سمتا له، فهو رتيب بمشروعه، إلا أن نماذجه شاعت على المآثر العمرانية في إيران، وكذلك على المساجد في العراق وتركيا، فالتعامل معه كقطعة تسودها حرفة أقرب من الإبداعات التي تصيغها اليد، لذا، قابلية الكمبيوتر لهذا النوع تكاد تثمن قولنا.

وثمة العديد من التصنيفات، إلا أنها ما زالت تتقولب في منطقتها، أي في جوهر الكوفي ومدى إمكانياته، ونذكر بعض التسميات التي ذكرت في بعض المراجع منها: الفاطمي، النيسابوري، القرطبي، والأيوبي... الخ.

خط النسخ «السهل الممتنع»:

لقد ظهر خط النسخ أواخر عهد بني أمية كما أجمع الباحثون، حيث عرف بخط البديع العائد لابن مقلة (328 هـ)، وتطور إلى أن استمد جماله وإتقانه، وجود على أيدي مجموعة من الخطاطين المرموقين أمثال: ياقوت المستعصمي، وحمد الله الأماسي.

يعتبر من الخطوط الإيضاحية للنصوص الدينية، كما أن خط النسخ -الامتداد المتناسق-، استطاع أن يمد الحياة بالاستمرارية والحيوية، ويزاحم الخط الكوفي واشتقاقاته، أي تفرعاته، فهو من أكثر الخطوط استخداما في عصرنا، وبعيدا عن كل الآلات الطابعة، والتدخلات التكنولوجية كالحواسيب التي استغلت شكله، لأنه بسيط في آن وممتنع في آن آخر، فأسراره عديدة، وميزاته تؤكد أن ليونته وانسيابية حروفه تجعله يحتل مرتبة الصدارة في استنساخ القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وكذلك على العديد من التحف المعدنية، والرخام، وجدران المساجد.

خط الثلث «أم الخطوط»:

إنه الأم الأولى التي أنجبت آيات من الخطوط والجمال، ويأتي في مقدمة الخطوط، حيث جاء بإمكانيات الخطاط الحركية، المعتمدة على اليد دون أية أدوات هندسية ترشدها، يعد ابن مقلة أول من وضع قواعد الثلث، وخلفه ابن البواب، وقد امتاز خط الثلث بثخانة حروفه، وقابليته على تحمل هذا الثقل وتركيباته، فهو من أصعب الخطوط وأكثرها تشكيلا، لذا، ما زال يتمتع بتزيينه لجدران المساجد ومحاريبها وقبابها، وكذلك في ترويسات سور المصاحف.

ينقسم هذا الخط إلى نوعين:

الثلث العادي:

يكتب بسماكة 4 مليمترات، لتدوين أسماء السور القرآنية، وأغلفة كتب الصحاح... الخ.

الثلث الجلي:

يكتب ضعف الثلث العادي، ولاحتماله للتركيب والتشكيل، تزين به جدران المساجد... وما شابه ذلك.

خط الإجازة «الريحاني، التوقيع»:

يفصل هذا الخط زيه من خط الثلث وخط النسخ، وله العديد من التسميات، كالخط الريحاني، وخط التوقيع، أما في العراق فيحمل اسم الإجازة ، كان خط ابن البواب -واضع خط الريحاني- أحد المصاحف في فترة مبكرة، فتسميته بالريحاني جاءت من تفرع ألفاته ولاماته اللواتي يتمتعن بسلاسة وانسيابية كأعواد تشبه الريحان، مريح بصريا لدرجة أنه يجذب المتلقي.

ولعل تسميته بـ«الإجازة «، ترجع إلى تمكن الخطاط المجود لهذين النوعين، حيث يمنح تعبيرا عن مكانته وتقديرا له بالراحة، بعدما وصل الذروة المثلى في تجويده للخط العربي.

ويجاز أي خطاط يجيد الخط العربي، بأن يمنح شهادة للكتبة، شريطة أن يخطها المجاز بخط الإجازة، فإن أبدع فهو يستحقها، استخدم هذا النوع في عناوين سور القرآن الكريم، وفي الكثير من مقدمات الكتب المتخصصة في الخط العربي، وكذلك في الإجازات العلمية والمدنية.

التعليق الفارسي «الفارسي»:

إن الحروف العربية، انتقلت مع الفتوحات الإسلامية إلى أقطار مغايرة عن ثقافتنا، ومع افتتان شعوب شرقي

العالم الإسلامي مثل: إيران، أفغانستان، والهند، بالحروف العربية، والكتابة، جعلهم يتخذون منهما لغة لهم بالرغم من اختلافهما في الدلالة.

لذا، أصبح الاهتمام بالخط العربي يتطور منذ أوائل القرن الثالث الهجري، فابتكروا خطا سمي بالتعليق، وقد استخدم هذا النوع بالكتابات الإدارية، كما أنه لا يحتمل التشكيل، لأنه يحتكم لأصول متوارثة لا يجب الإخلال بها.

أما خط «النستعليق»:

فهو من نفس عائلة خط التعليق، الذي يجمع بين خطي النسخ والتعليق، وقيل إن أول من وضع قواعد هذا الخط هو مير علي التبريزي -قبلة الكتاب-، وقد استخدم في كتابة الأشعار والأمور الحياتية المتداولة.

أما خط «الشكستة»:

يعد هذا النوع طلسما ولغزا من الألغاز المعقدة، حيث لا يستطيع أي شخص قراءته، فهو خالٍ من الإعجام، أي التنقيط، وهذه الميزة هي التي تجعله يدخل في القراءات التأويلية.

وقد تفرع في بلاد فارس عديد من الخطوط، فثمة نوع عرف بـ«شكستة أميز»، وهو خليط من خطي النستعليق والشكستة، فالانتماء لديه يتأتى من منطقته الجغرافية، رافقت الخط الفارسي عناية فائقة بالتذهيب والتزيين، وقد برع الفرس بذلك، فذهبوا المصاحف، والمخطوطات والكتب الشرعية، وكذلك كتب الأدب والشعر وغيرها.

خط الطغراء:

جاء أصل اسم هذا الخط من أصل كلمة (تاتارية)، تحتوي على اسم السلطان الحاكم ولقبه، ويقال أن من استعملها السلطان الثالث في الدولة العثمانية مراد الأول (761 – 792 هـ)، و يروى في أصل رسوم الطغراء قصة مفادها أنها شعار قديم لطائر أسطوري يطلق عليه اسم همايوني، كان يقدسه سلاطين الأوغوز، وأن كتابة (طغرل) جاءت بمعنى ظل جناح ذلك الطائر الذي يشبه العنقاء، فهي علامة، أي شارة تذكرنا بالرنوك في القرن السادس الهجري من الناحية الرمزية.

يتمتع خط الطغراء المستخدم به الثلث المطواع عن باقي الخطوط، بالرسم والتحوير والأشكال البيضوية والأهليجية في هيئاتها، وأن استخدام هذا النوع ينحصر

على فئة السلاطين و الولاة من نتر وعجم وأتراك، متخذين منه ختما يفصح عن الذات، حتى أن الخطاطين إلى يومنا هذا أخذوا يصممون أسماءهم و شهرتهم بهذا النوع من الخط على رقاع الجلد، كما فعل من قبلهم ملوك الإفرنج عندما أدخلوا هذا الخط في مسكوكاتهم.

الخط الديواني:

ظهرت ملامحه الأولى في القرن التاسع الهجري زمن الدولة العثمانية، حيث كان يستعمل في الدواوين السلطانية، كما اعتبر سرا من أسرار القصور آنذاك، لما له من صعوبة في القراءة والتعقيد.

يعد أول من قام بوضع قواعد الخط الديواني إبراهيم منيف التركي، بعد فتح السلطان محمد الفاتح العثماني القسطنطينية (857 هـ)، إن امتداد الخط الديواني جاء من خط التعليق وهو قسمان:

ديواني رقعة:

تغلب عليه الأقواس الدائرية، ويتمتع بتسلسل حروفه واستقامته، فالعديد من حروفه على سطر المشق، علما أن بعض الحروف تنساب عن السطر منتجة بذلك رونقا خاصا.

ديواني جلي:

يمتاز عن الديواني بالتشكيل والنقط التزيينية، والزخرفة التي تضيف له جمالية خاصة، فارتفاعات الخطوط وانخفاضاتها تحقق نوعا من السكينة والهدوء، يمتلك إمكانية تركيبية وتكوينية مراعاة بقواعده الصحيحة، وكما أشرنا، استعمل في المراسلات، وكتابة المراسم، والأوسمة الرفيعة، وكذلك في البطاقات والمناسبات الرسمية، وما شابه ذلك.

خط الرقعة:

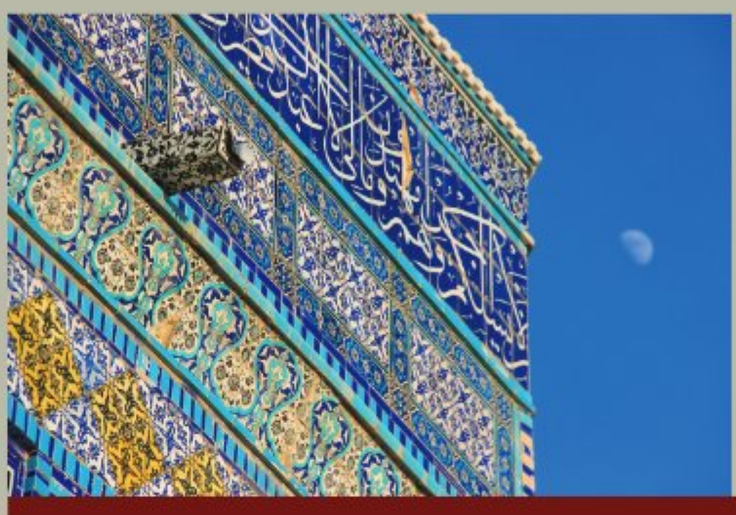
يعتبر خط الرقعة من الخطوط السردية الحياتية المتداولة، التي ما زال الناس يستخدمونه لما له من بساطة ووضوح، فهو غير معقد، قواعده ثابتة، وإمكانياته خالية كليا من التشكيل والتركيب، يستطيع كاتبه أن يضع علامات الشكل المهمة على بعض حروفه، وتحديدا الشدة، لقد نشأ خط الرقعة منذ عهد السلطان محمد الفاتح، و برز ظهوره أواخر القرن الثاني عشر الهجري وأوائل القرن الثالث عشر.

شاع هذا النوع من الخطوط في بلدان عدة أهمها: تركيا، العراق، ومصر، ... حتى صبغ العالم العربي بلونه، متخذين منه كتابة كالسرد الطبيعي المتداول لغاية أيامنا هذه، واستعمالاته جاءت في المراسلات، وعناوين الكتب، والإعلانات التجارية.. وما إلى ذلك.

خط المحقق:

إن ما يمتاز به خط المحقق، والتي أصول قواعده لا تختلف عن خط الثلث، أنه يرسل حروفه ذات النهاية على صعيد الكلمة الواحدة التي تحتوي الحروف التالية: الراء والواو والميم والعين والجيم وعوائلهم، أما حرف الهاء ففي خط المحقق تخترق عمودها الفقري، أي مشكلة بإخراجها الفني مثلثا ذا ليونة تحلى بهما هذا النوع.

من مبحث سيرة حرف، قراءة جمالية في ماهية الخط العربي



زخارف كتبية

تجليات الزخارف الفنية
في العمارة الإسلامية المبكرة في الأردن

كفى محمد شريف*

تزخر المملكة الأردنية الهاشمية، بالكثير من المواقع الأثرية، التي تعود للحضارة الإسلامية بمختلف فتراتها التاريخية: الأموية والعباسية والفاطمية والأيوبية والمملوكية والعثمانية، والتي خلفت الكثير من المباني الدينية والمدنية، وقد زينت هذه المباني بالكثير من الزخارف الفنية الهندسية والنباتية والحيوانية.

ظهرت الفنون الإسلامية مع بداية ظهور الإسلام، وولد الفن الإسلامي على أرض دانت بالإسلام، وكان المسلمون الأوائل محافظين على مورثاتهم اللغوية والأخلاقية، وتقاليدهم الإبداعية التي كانت أساسا في صناعة فن إسلامي جديد، سواء في العمارة أو الفنون الأخرى، ولم تلبث هذه الفنون أن تطورت، وأخذت أشكالا متنوعة عبر التاريخ الإسلامي، والمحافظة على شخصية متميزة وموحدة.

كان الهدف من الفنون الإسلامية، خدمة الحاجة الدينية، ومظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية المختلفة، حيث أنشئت مبان جديدة لأغراض دينية مثل: المساجد الجامعة، والمصليات، ومبان اجتماعية كالمساكن، والقصور، والأماكن العامة، لهذا لعبت العمارة دورا رئيسيا في الفنون الإسلامية، إذ اعتمدت عليها فنون عدة أخرى.

* باحثة في التراث الحضاري الأردني

زخارف هندسية المدرج الروماني

معايير الجمال وقيمه:

تتجلى دراسة الزخارف الإسلامية، في إبراز معايير الجمال والذوق لدى الأمة الإسلامية، حيث أوجد الإسلام مفاهيم تتناسب مع قيمه، شكلت منطلقا لخلق معايير فنية وجمالية سامية، تنوعت ملامحها وخصائصها وأشكالها، تبعا لتغير المكان والزمان التي وجدت فيه.

وسعت الفنون الإسلامية من خلال عناصرها الزخرفية، للتعبير عن المكنونات الروحية والدينية، من خلال المعطيات الحسية، من منطلق الدين والعقيدة الإسلامية، فلقد كان للفترة الطويلة التي سادت فيها الفترات الإسلامية أثر كبير في تنوع وحيوية الزخارف، وكذلك تنوع الأمم في بنية الحضارة الإسلامية من: عرب وروم وفرس وأتراك ومغول وهندوس وقوقاز سمحت في صهر فنون هذه الشعوب، واستلهام جذورها وتطويعها في خدمة عنوان واحد هو الدين الإسلامي.

قسمت العناصر الزخرفية التي نفذها الفنان المسلم على المباني الدينية والاجتماعية، إلى أربعة عناصر زخرفية، تعود للفترات الإسلامية المختلفة:

الزخارف النباتية:

حث الإسلام الفنانين المسلمين في أن يتعاملوا مع الزخارف النباتية والهندسية، والعناية في رسم ما ليس فيه روح، وقد بلغت الزخارف النباتية درجة سامية من الجمال الفني، وابتكر الفنان صورا جديدة لم تكن معروفة، كزخرفة الأرابيسك التي استخدمت بكثرة في تزيين المباني، والصفحات المذهبة في المخطوطات، وأرضيات الحشوات الخشبية، وزخرفة التحف المعدنية والزجاجية.

الزخارف الهندسية:

كانت الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة، له طبع خاص نشأ نتيجة إقبال الفنان على التصرف والإبداع في هذه الرسوم، حيث مثلت الزخارف الهندسية على الكثير من المباني على اختلاف أنواعها، كأشكال المثلثات والمربعات والمعينات، والأشكال الخماسية والسداسية، وأصبحت الأطباق النجمية الهندسية من المميزات التي تميزت بها الفنون الإسلامية، وذهب الفنان في هذا النوع من الزخارف إلى الابتكار والتعقيد فيه.

الزخارف الكتابية:

لقد نالت الزخارف الكتابية لدى الفنانين المسلمين عناية وتقديرا لم تنله لدى أية أمة من الأمم الأخرى، فقد كان للزخارف الكتابية دورا هاما في الفنون الإسلامية، من حيث تأريخ المباني العمرانية والتحف، لما تحمله هذه الزخارف من نصوص كتابية، إضافة إلى دورها البارز في تزيين جدران وقباب المساجد بالآيات القرآنية، والعبارات الدعائية، وكذلك ليكون الغرض من هذه الزخارف التنويع الزخرفي، وعدم اقتصاره على الزخارف النباتية والهندسية، وخاصة أن الفنان استعان بالزخارف الكتابية لتغطية المساحات التي تتميز بتكرار العناصر الزخرفية النباتية والهندسية.

الزخارف الآدمية والحيوانية:

أخذ الفنان تصاوير الكائنات الحية، وخاصة الحيوانات، من الفنون التي سبقته، ورسمها في أشرطة زخرفية مع العناصر النباتية والهندسية، وأخذ كذلك رسوم الحيوانات الخرافية والمركبة «السفينكس»، و«التنين»، ولاقت رواجا كبيرا بين الفنانين المسلمين، لأنها تتفق مع الفن الإسلامي من حيث البعد في المحاكاة عن الطبيعة، والتجريد، واستخدامها بأسلوب زخرفي لا يحتفظ بمعناه الرمزي، وقد زخرف الفنان في العصر: الأموي والعباسي والفاطمي، جدران القصور بالرسوم الآدمية والحيوانية، ونفذت بأساليب فنية متنوعة، كالرسم بالألوان المائية «الفريسكوا»، أو بالفسيفساء.

زخارف نباتية جرش

زخارف كتابية قلعة الشوبك

ولكن الزخارف الحيوانية والآدامية لم يتم تنفيذها على المباني الدينية، من منطلق تحريم تصويرها، ولكنها وجدت في المباني السكنية كالقصور، فقد خلت المباني الدينية الإسلامية إطلاقا من التماثيل والمنحوتات والصور، وما إليها من الأدوات التي تم استخدامها في الكنائس المسيحية وطقوسها، فقد حالت التعاليم الإسلامية دون تقليد الطبيعة تقليدا كاملا.

ساعد تطور عمارة المساجد، من حيث التخطيط والزخارف إلى تطور عناصر وأساليب زخرفية كثيرة: هندسية ونباتية وكتابية، انتقلت هذه العناصر إلى بقية أنواع المباني الإسلامية الدينية والمدنية، لذا، أدى الاهتمام الشديد في تجميل وتزيين المساجد إلى ازدهار الفنون الزخرفية، والتطبيقية الإسلامية الأخرى المرتبطة بالعمارة.

خصائص الزخرفة الإسلامية:

اتصفت العمارة الإسلامية بكثرة زخارفها، وتنوعها ما بين زخارف نباتية وهندسية وكتابية، فقلما نجد أثرا أو منشأة معمارية إسلامية تخلو من الزخارف، وقد تميزت الزخارف التي تم العثور عليها في المباني الإسلامية في الأردن، بمجموعة من الخصائص والسمات الفنية:

تعتمد الزخارف في نسقها على روح الإسلام، أي أنها تركزت في المواضيع الدينية بالدرجة الأولى، وخاصة عند بناء المساجد والمدارس والتكايا.

شكلت الزخارف عنصرا رئيسيا في الفنون الإسلامية، واعتمدت على عنصرين اثنين في الزخرفة هما: الأشكال الهندسية، والأشكال النباتية، وقد تفنن الفنان في نحتها وتصويرها.

ابتعد الفنان عن، بل أهمل نحت وتصوير الأجساد ذات الأروح، مثل الهياكل البشرية والحيوانية، وخاصة في أماكن العبادة والمباني الدينية.

اتبع الفنان التعاليم الإسلامية في تنفيذه للعناصر الزخرفية، وبما لا يتعارض مع الشريعة الإسلامية، وكان للقرآن الكريم والعقيدة الإسلامية أثر بالغ الأهمية في تنفيذه لهذه العناصر.

المصادر والمراجع

- الباشا، حسن. (1992)، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، القاهرة.

- بهنسي، عفيف. (2001)، شمال وجنوب، حوار في الفن الإسلامي «دراسة نقدية مقارنة»، دار الثقافة والإعلام: الشارقة.

- بيشه، غازي. (2007)، ظهور وتطور الفن الإسلامي، سلسلة مسارات عرض (متحف بلا حدود) العالمية، الفن الإسلامي في منطقة البحر المتوسط، الأمويون نشأة الفن الإسلامي، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت.

- حميد، هيثم صباح. (2018)، الشكل المجرد في النحت الإسلامي، دراسة في أساليب التشكيل، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العدد 126، ص 396-381.

- ديماند، م.س. (1982)، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف: القاهرة.

- الطايش، علي أحمد. (2000)، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي)، مكتبة زهراء الشرق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.

- كونل، آرنست. (1966)، الفن الإسلامي، ترجمة: أحمد موسى، دار صادر، بيروت.

زخارف هندسية المدرج الروماني

تمثال وقضية
لماذا لا يصرخ «اللاؤوكون»

مجدي ممدوح*

تمثال «اللاؤوكون»، أحد روائع الفن الهلنستي، وهو من مقتنيات متحف الفاتيكان في روما في الوقت الراهن، وقد تم اكتشافه في القرن السادس عشر، وهو بحالة ممتازة، لأنه منحوتة رخامية.

يجسد التمثال اللحظة التي تلتف بها حيتان هائلتان حول «اللاؤوكون» الذي يمثل قس طروادة، وتعتصرانه هو وأبناءه، وكان القس قد حذر شعبه من الحصان الخشبي الذي دخل المدينة كهدية مقدمة من الإغريق، وحاول إقناع مواطنيه بأن الأمر ليس إلا حيلة، ولكي يثبت لهم صدق نبوءته، وجه رمحه لكي يخترق الحصان، ولكنه لم يكد يفعل ذلك حتى سلط عليه إله الإغريق «بوسيدون»، وربما «أبوللو» حيتين هائلتين من حيات الماء، قبل أن يكتشف الطرواديون هذه الحيلة المتقنة، والحقيقة أن الشاعر «فرجيل» خلد هذه الحادثة في ملحمة شعرية خالدة.

* كاتب وباحث/ الأردن

أرشيفية

ورد في الملحمة على لسان «اللاؤوكون»:

«يا أبناء شعبي المساكين

يا رجال طروادة

أي غباء حل بكم

هل صدقتم أن الإغريق ارتدوا على أعقابهم

هل صدقتم أن هذه الهدية بلا حيلة

أليست هذه إحدى حيل أوليسيس

إنني أجزم لكم أن الأعداء

قابعين في بطن هذا الخشب

عندما يقدم الإغريق الهدايا

فعلينا أن نخشاهم

ونخشى كل ما يأتي منهم».

بين النحت والشعر:

والحقيقة أن هذا التمثال، أثار الكثير من الجدل بين الدارسين والنقاد، حيث جسد النحات جسم «اللاؤوكون» بفم مغلق، بمعنى أن التمثال لا يعبر بأي شكل عن الصراخ المرعب الذي يفترض أن يترافق مع هذه اللحظة، وكما جسدها الشاعر «فرجيل»، ولقد كان الناقد الألماني «لسنج» أول من تنبه إلى هذه الإشكالية في القرن الثامن عشر، ووضعها على شكل سؤال محير، لماذا لا يصرخ «اللاؤوكون»، مع أنه كان معصوراً في أحضان حية مخيفة هائلة؟.

واقترح «لسنج» حلا يتمثل بأن الفنان ربما تنبه إلى أن الصراخ والجمال لا يجتمعان، وكان «لسنج» يرد بذلك على الحجة التي قدمها «فنكلمن» حين عزا عدم الصراخ إلى ضبط النفس وقوة الصبر والجلد، وأضاف «لسنج»، بأن من الخطأ أن يصور النحات حالة عارضة في أثر فني خالد. اشترك «غوته» في هذه السجال وعارض «لسنج»، وقال: أن الفن بطبيعته يبحث عن هذه اللحظات العابرة، لكي يخلدها في العمل الفني».

مجمل القول، إن هذه القضية أثارت الكثير من الجدل في القرن الثامن عشر، بعد ذلك قدم عالم الآثار المشهور «لويس هيرت» تفسيراً آخر، حيث زعم أن «اللاؤوكون» لم يكن بمقدوره الصراخ عندما فاجأته الحية، وأصابته بالاختناق أو السكتة الرئوية.

لم تكن كل هذه التفسيرات مقنعة بالنسبة للنقاد، وحده الفيلسوف «شوبنهاور» استطاع أن يقدم تفسيرا مقنعا لهذه القضية، قضية: لماذا لا يصرخ «اللاؤوكون»؟.

يقول «شوبنهاور»: أن عدم الصراخ في التمثال متأتٌ من طبيعة فن النحت نفسه، والمسألة برمتها متعلقة بفلسفة فن النحت، وخصوصيته بين الفنون الأخرى. ويقول: أن الصراخ ليس من اختصاص النحت، بل هو من اختصاص الشعر، ولذلك، فإن الشاعر «فرجيل» عندما صور نهاية «اللاؤوكون» الفاجعة، عبر عن ذلك بالصراخ، والصراخ يتناسب مع الشعر، لأن الشعر ظاهرة صوتية في جوهره، وربما استطاعت الموسيقى أن تعبر تعبيرا فصيحا عن الألم من خلال الصراخ، أما النحت، فليس من اختصاصه التعبير بالأصوات، ماذا يستطيع النحات أن يفعل؟، أن يجعل الفم مفتوحا للدلالة على الصراخ من الألم؟، لن يكون هذا كافيا، ولن يخلف انطباعا كتلويا مقنعا.

ولكن الذي يستطيع أن يعطي هذا الانطباع هو كتلة الجسد، وهذا ما فعلهُ النحات، حيث نشاهد خطوط ملتوية على جسد «اللاؤوكون» أشبه بالأخاديد العميقة، كتعبير رمزي عن الآلام المبرحة التي كان يعانيها لحظة اعتصار الحية لجسده.

النحت والحركة:

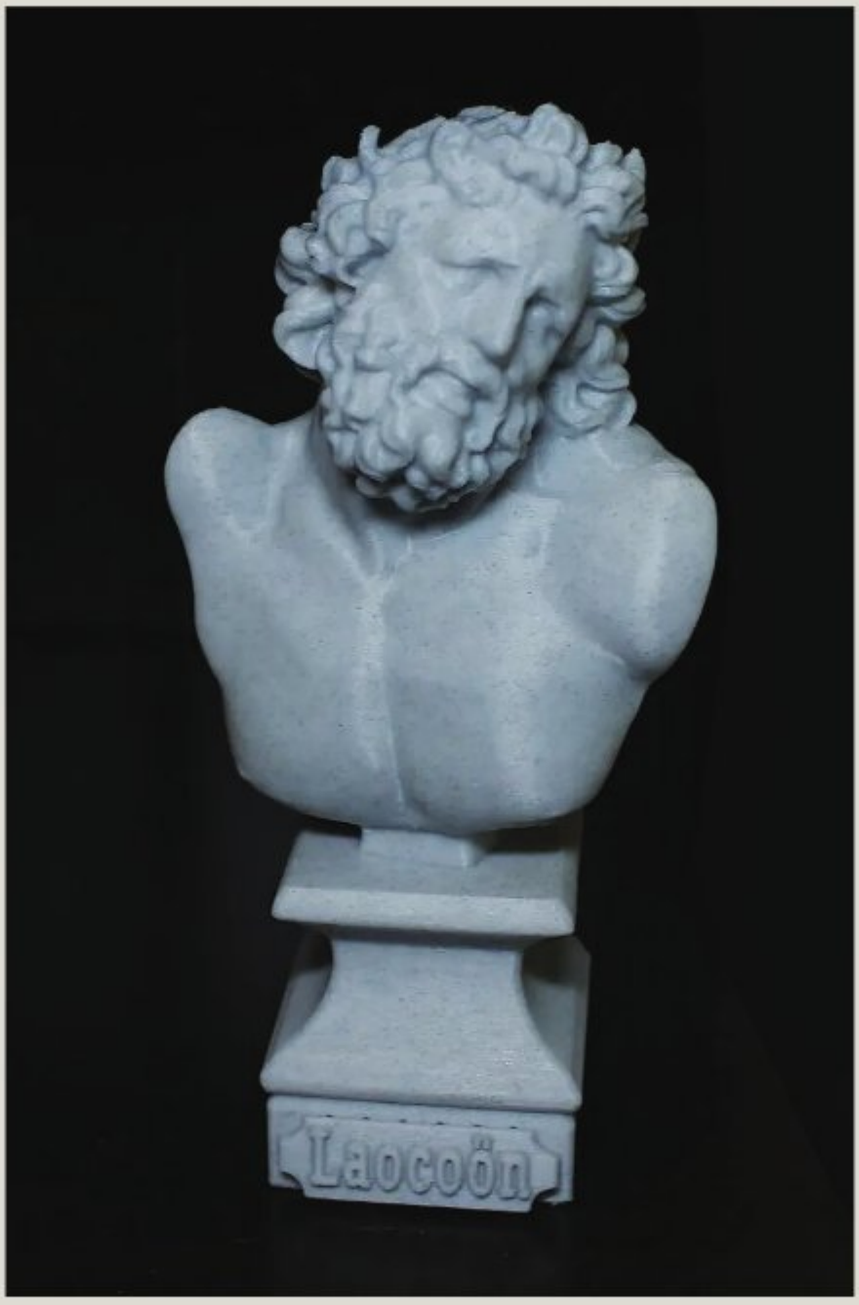
هكذا إذن، فلسفة النحت تقوم على التعبير من خلال حركة أعضاء الجسم، وتقسيماته وبروزاته، وامتلاءاته، وهذا بالطبع يقودنا إلى الاستنتاج بأن فن النحت يجيد التعبير عن المواضيع التي تحتاج إلى إبراز الجمال، والرشاقة، والامتلاء، وإذا كان الجمال يمكن أن يوجد بشكله الستاتيكي (الساكن) في فن التصوير، كما نشاهد في الزخارف، وصور النباتات والزهور، فإن الرشاقة التي تقوم على الحركة لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال النحت، والرشاقة في النحت، هي الوفاق والانسجام بين حركات الأعضاء في الجسم، وأوضاعها المختلفة، أو كما عرفها «فنكلمن» بأنها: النسبة الصحيحة بين الفاعل وفعله.

هكذا يمكن الآن أن نجيب عن السؤال، لماذا لا يصرخ «لاؤوكون»، هناك مواضيع تصلح للتصوير، وهي المواضيع التي لا تحتوي على قوة الشكل والامتلاء، وخير مثال على روعة التصوير، اللوحة التي رسمها الإيطالي «دومنيكو» وهي تظهر المسيح مصلوبا بجسد هزيل لا امتلاء فيه، وكذلك لوحته التي تصور القديس «جيروم» وهو يحتضر بعد أن أنهكته السن والمرض، فهذه المواضيع تلائم فن الرسم، ونستطيع الجزم أن هذين الأثرين للفنان «دومنيكو» كانا سيبدوان في غاية الشذوذ، وعدم الأهمية لو تم تنفيذهما على شكل منحوتة.

اللوحة أو المنحوتة:

نستطيع الاستشهاد بالتمثال المرمري الذي نفذه النحات الإيطالي «دونتيلو»، والذي يصور «يوحنا المعمدان» بعد أن تحول إلى جلد ملتصق بالعظام من أثر الصوم المستمر، حيث أخفق في عمله النحتي الخاص بـ«يوحنا»، لأنّه لم يوفق في اختيار موضوعه النحتي، وأغلب الظن، أن تجسيد «يوحنا» الهزيل الصائم، كان سيكون موفقا لو نفذه رسام في لوحة خالدة.

ربما تشكل هذه التداعيات درسا وعبرة للنحاتين، لكي يختاروا أعمالهم النحتية وفق معايير الجمال والرشاقة والامتلاء، وهذا ينطبق خصوصا على الفنانين الذين يمارسون النحت والرسم معا، حيث أن التداعيات السابقة ستكون مفيدة لهم في اختيار الشكل الفني لموضوعاتهم الفنية، عن طريق اللوحة، أو المنحوتة.



أرشيفية

شيخة الناصر..

أحلام مطرزة على القماش مستعارة من فضاء الميثيولوجيا

صالح الحمدوني*

* فوتوغرافي أردني

من أعمال الفنانة شيخة الناصر

فيض من الذاكرة تزخر به لوحات الفنانة التشكيلية الأردنية شيخة الناصر، تتمثل في عديد الرموز التي تقدمها بتعبيرات مختلفة، حيوانات أليفة، حقول، نهر وأشجار وتلال، وبشر في حالات متعددة.

تحاول الفنانة في تجربتها «النايف» أن تعيد تشكيل ذاكرتها التي تلح عليها، كأنها لم تغادر طفولتها التي تشكلت خلالها رموزها ومكونات ذاكرتها، الطفولة التي عاشتها في وادي الحوارث غربي طولكرم حيث ولدت، ثم على مطل اللويبدة في عمان حيث أقامت مع عائلتها بعد هجرة اللجوء، إلى أن استقرت في مخيم الوحدات بعيد إنشائه.

خلال إقامتها القصيرة في العراق أوائل سبعينات القرن الماضي، تعرفت شيخة الناصر إلى الأجواء الفنية هناك، لكنها لم تنشغل بالفن حتى عودتها إلى

الأردن، وبداية علاقتها مع الفنانة التشكيلية العراقية أنعام الأورفلي، حيث بدأت تتعلم الرسم ذاتيا، فتعمل على تجهيز لوحاتها بعيدا عن الوسط الفني المحيط بها، لذا... يمكن اعتبار تجربة الفنانة التشكيلية شيخة الناصر تجربة عصامية، ذاتية التعلم والممارسة.

ومصطلح الفن العصامي هو تعبير أكثر انسجاما مع التطور التقليدي للفن عبر التاريخ، وصولا إلى الفن الحديث والمعاصر، وأعتقد أنه تعبير أكثر إنصافا من تعابير أخرى تحمل كثيرا من معاني التجني والتمييز والإقصاء مثل: الفن الهامشي، والفن الفطري.

تثبت تجربة الفنانين العصاميين حول العالم، حقيقة أن منجزهم الإبداعي كان حداثيا - وإن بالصدفة -، حيث ابتكروا أعمالا تبدو وكأنها فن متطور، كما تؤكد ذلك التجارب الفنية المحلية، والتي تصنف كفن فطري/ عصامي، مثل تجارب الفنانين الأردنيين: محمد الزوايدة، وريهام غصيب، وعبد الحي مسلم، مع أنها تجارب متميزة ومتنوعة، وأكثر قدرة على التعبير، ولمس الروح، ومحاكاة الذاكرة، مع احتفاظها بأصالة مدهشة.

تكمن أهمية تجربة الفنانة شيخة ناصر في عزلتها، بعيدا عن أجواء الفئات الفنية السائدة، لذا، نجد أنها تحافظ على أمانها النفسي والإبداعي، رغم تجاهل تجربتها نتيجة هذه العزلة، وربما هذا واحد من أسباب تحول الطبيعة في لوحاتها، إلى مجال حيوي للتعبير عن فكرة العيش الآمن المكتفي.

فالأجساد في لوحاتها تميل إلى الأشكال البدائية، التي رسمها الإنسان الأول، وفي هذا إشارة إلى النقاء والسلام الأول، الذي افتقدته الفنانة خلال طفولتها باحتلال قريتها وادي الحوارات.

من أعمال الفنانة

تشير عناصر لوحاتها إلى ما آلت إليه الحياة وتفاصيلها، وليس المهم الشكل التعبيري الذي تقدمه الفنانة شيخة الناصر، وهو تحديدا ما يتعلق بذاكرتها، والذي لا يمكن رؤيته من جديد في ظل هذا التغير الحاصل في مجتمعاتنا.

تأخذنا لوحات الفنانة شيخة إلى فضاء الميثولوجيا، عبر بساطة خطوطها وتعدد أفكارها، خصوصا تلك المعبرة عن خلفية صوفية عاشتها الفنانة في طفولتها، حيث ورثت تلك الحالة من والدها الذي كان يهيء بيته لطقس صوفي موسمي، ليستقبل فيه عددا من المتصوفة والدراويش وأبناء السبيل.

يشعر المتلقي في أعمال الفنانة، بصدق مطلق، وعفوية وتلقائية في حركة خطوط لوحاتها وألوانها، والمغامرة في التلوين والتكوين، وكسر التوازنات العقلانية، والرزانة الهندسية، وهو معيار للوصول إلى أقصى حدود الإبداع.

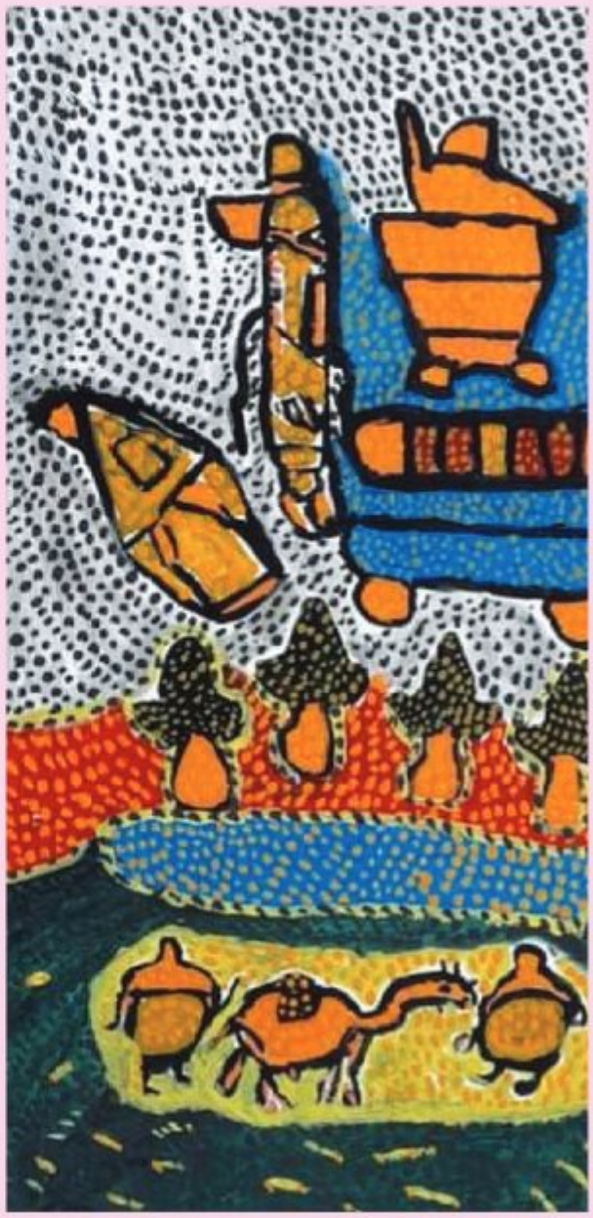
إن صوفية التشكيلية العصامية شيخة الناصر، تعبير عن قوة حضور ذاكرتها ووحدانيتها في مواجهة المدينة الكبيرة، التي أغلقت المساحات البصرية أمامها، وغابت تحت الإسمنت خضرة الأرض، وإمكان تفتحها، لذلك، سنجد شيخة تستغل كل متر في بيتها لزراعة النباتات دائمة الخضرة، وتقضي جزءا من وقتها اليومي في رعايتها، وكأنها تتوحد معها، وتنطلق من خلالها إلى فضاءات بعيدة، أكثر انفتاحا وحرية وتعبيرا.

من أعمال الفنانة

تمتاز لوحات شيخة الناصر بالتفاصيل الغنية لمشاهداتها الانطباعية، وذاكرتها وأحلامها، تفاصيل تبدو كفوضى إبداعية، تفتح الأبواب على تعدد التأويلات، مع تجاهل القواعد المألوفة للفن ومدارسه الأكاديمية، لوحات وتجربة لا تحتاج إلى ثقافة تشكيلية ليتفاعل معها المتلقي.

فإذا كانت مشاهدة أية لوحة فنية تتم من خارجها، فإن لوحات شيخة الناصر الفنانة العصامية تجبرك أن تكون داخلها، فتشعر وكأنك جزء من عناصرها المرسومة بتلقائية، وربما بطفولية بديعة، بسبب بعدها العاطفي الذي يمس الروح والقلب والعقل.

كرست الفنانة قدرتها على التقاط صدى ذكرياتها وأحلامها وصدقيتها في لوحاتها، وعبرت عنها بعيدا عن تعقيدات مدارس الفن واللهاث خلف التقنيات، مكتفية ببراءة التعبير، وبساطة الشكل والتكوين، مع التزام مهني حاد في تعاطيها مع تجربتها الفنية، وطقوس عملها الإبداعي، وحفاظها على دورها الأصيل كأم، وربة بيت، وراعية نباتات مدهشة تتوزع في فضاء منزلها، لتعطيه لونا، وتكسبه رائحة، وتضفي عليه قدسية مدهشة.



من أعمال الفنانة

* الفنانة شيخة الناصر، فنانة أردنية عصامية، ولدت في عام 1948، أقامت معرضها اليتيم عام 2012 في رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين في عمان، لها أعمال مقتناة في عدد من الدول العربية والأجنبية.

القصيدة والسينما
نماذج وتطبيقات

يوسف يوسف*

مما يلفت انتباه المهتمين بالمقاربة بين القصيدة والفلم ، النزوع القوي للتأثير أحدهما بالآخر ، والتأثُّر به . الأمر الذي يعني أن الصورة التي هي الأساس في البنية السينمائية ، أصبحت عند الكثيرين من الشعراء ، إحدى أهم وأبرز العناصر التي تساهم في إنتاج المعنى ، وصنع اللغة الشعرية . بل وفي مقدورنا القول ، أن الصوَر المتحركة ، صار لها الأثر الكبير في صوْغ ذائقة الشاعر الجمالية ، والانتقال من التجريد إلى التصوير .

* ناقد أردني مقيم في العراق

تتدلى أشجار التين على الحيطان الشرقية

نتلقى الدرس الثاني

تحت الشمس الصاحية النيّسانية (1)

ليست النية تقصّي المرئيات في هذه القصيدة أو تلك ، فالغاية لفت الانتباه إلى ما في الكلمة من الطاقة التعبيرية التي على القارئ الوصول إليها ومعرفتها . . وهي عند عزالدين المناصرة مثلاً ، حكاية هذا الكنعاني القادم فوق ورق الكتابة ، وفي متن القصيدة الشعري ، في قالبٍ من السردية المرئية

ما زال كنعان في القلعة القديمة، تحت أنقاض البيوت

بلحيته البيضاء

سمعتُه اللواتي عُدْنَ من النبع بعد غروب الشمس

سمعتُه يتمتم التعاويذ في حقول الدم

رأيتُه اللواتي عدْنَ من مجزرة الدور المنسوفة

رأيتُه يفزُّ من ضريحه الممتدِّ في القرى

فرسه حمامية اللون وسترته زرقاء

تعدو في السهول والبراري (2)

إنها الرغبة في الحرص على الرؤية البصرية في القصيدة ، ما نكتشفها في مستويات متباينة . وهي قوية وعارمة عند الشاعرين عزالدين المناصرة وإبراهيم نصرالله مثلاً، في تجربتين . ربما لعمق ثقافة العين عندهما ، واضمحلالها ، أو عدم وجودها بتاتاً عند سواهما.

وعلى ما يظهر لنا ، فإن حرص المناصرة على الرؤية البصرية للقصيدة ، قد ظهرت حتى في قصائده الاولى . وإن هذا الحرص قد استمرَّ في المراحل اللاحقة، وتبلور على النحو الذي نراه . إنه وإبراهيم نصرالله يحدِّدان كليهما، حتى زوايا التصوير ، كما وأنهما يؤثثان المشاهد بمحتوياتها . ولقد اتجها إلى الوصفية ، فأخذا بدقة متناهية ، يلملمان هذه المحتويات داخل قصائهما السينمائية . وإلى هذا فالمناصرة في قصيدته (زرقاء اليمامة) مثلاً ، إنما يكتب برؤية المخرج ، الذي يخطط بعناية فائقة ، وقبل البدء بالتصوير ، نوعيات اللقطات التي سيصورها ، وزواياها .. إلخ

ثلاث موريّاتٍ تيَّمنني

في جيانْ

عائشة وفاطمة ومريم

كنَّ ذاهباتٍ لقِطافِ الزيتونْ

فوجدْنه قدْ قُطف (4)

لربما يرى البعض أن هذه القصيدة أو تلك ، ليستا مما تمكن تسميتها بالقصيدة السينمائية ،

إلا أن المناصرة يقدم إدراكاته الصورية ويجعلها في البنية ، وعلى نحوٍ من التتابع السردي . وهي إدراكاتٍ يبتعد بها عن التجريد الذي لا يحتمله الشعر

تخبأتُ في عبِّ داليةٍ ، ثم شاهدتُ من فتحةٍ ضيقة

سكاكينهم والظلال

ثم شاهدتُ مجزرةً لطّخَت بالرمال

كان الجيش السّفاحُ مع الفجرِ

يُلقي تفاحَ الأرحامِ / الأجنَّة بقاع البئر

ما نلاحظه : وقوع نظرة الشاعر السارد، على ما يصوِّرُ من خلاله بشاعة المجزرة، وما فيها من الهول وفظاعة القتل ، الذي يمارسه المعتدون. فالمناصرة باختياره القول «شاهدتُ ما لا يُقال»، يضع القارئ في بؤرة التخييل الواقعيِّ ، الذي يحتم على المتلقي إشغال ذهنه ، وما عنده من القدرة على رؤية ما يراه في لقطات سريعة متعاقبة ، للجيش المحتل وهو يقوم بعملية القتل ، فتبدو الوحشية في أفظع حالاتها: ضربٌ بأعقاب البنادق، على الأكتاف، والرؤوس، لرجالٍ ونساء وصغار، وبالخناجر، فيبقرون بطون النساء، ويستخرجون الأجنة التي في أرحام الحوامل، ويلقونها في بئر عميقة.

مثل هذا النزوع إلى الأبنية المرئية، نراه عند المناصرة كذلك في قصيدته « مطار قلنديا». وهو هنا أيضا يستعير من المونتاج السينمائي ، كل ما فيه من الطاقات الكامنة، ذلك أنه باستدعائه إلى فضاء القصيدة، يقدّم إيقاعاً خبيباً (من بحر – الخبب) يسترعي الانتباه ، مثلما سيسترعيه النموّ الدرامي: الإيقاعي والدلالي والتركيبي جميعها معاً. حت لكأنَّه أصبح مخرجاً سينمائياً يحدد بالكلمات ، أنواعاً متباينة من اللقطات وزوايا التصوير كما سبقت الاشارة.

يقول في قصيدة أخرى

كانت تجلس في المقهى قرب الشرفة

الحلوة كانت تفتل قدميها تحت الكرسي

تتأمّلُ لوحة بيت المقدس

كالبلوط المشويِّ ظفائرها تتدلى فوق كتابْ

وأنا أتهيّأ كي أركب طائرة المنفى آخر مرة

إنه النزوع العارم باتجاه تقديم أدق التفاصيل وأصغرها : البصرية والتجسيمية (5) .

في كتابه «التوالد الصوري في السياق النصي (6). يتوقف هوشنك درويش أمام ما يفيد بأن الصورة ستكون لها منزلة المفردة في القصيدة من الأهمية، وبما يبيح الحديث عن مشهد سينمائي في القصيدة ، ومثل هذا الحديث عن صورة سينمائية في هذا النص الشعري، أو ذاك، مما تقع عليها أنظارنا من القصائد . أو في تعبير آخر ، بما يشرعن مقولة دوبري سابقة الذكر، حول الشعراء الجيدين، الذين في مقدورهم تدريبنا على النظر بشكل أصح. على الرغم من أن مفردات القصائد عمياء.

لا بدَّ أن يكون القارئ قد انتبه، إلى اننا لا نتوخى قراءة القصيدة، على وفق ما يبحث عنه نقاد الشعر في قراءاتهم. وهو سوى هذا سينتبه، إلى أنه هنا في هذا الفصل، أمام قراءة بصرية بالدرجة الأساس، وغايتها التمحيص في الأبنية الشعرية ، لمعرفة ما فيها من الاستعارات السينمائية التي تنحصر بما هو مرئي، وكيفية قيام المفردات بفلمنة القصيدة. وهنا فإننا نلتقي مع ما يذهب إليه محمد صابر عبيد، في دراسته حول الحراك الشعري في القصيدة، وحيث يبين دور الأفعال في التأسيس لهذا الحراك، والتي تماثل من حيث التكنيك والصنعة والاستخدام، الصور المتحركة التي ابتدعتها السينما، وألقتها في ميدان الشعر، لتكون إسهامها الأساسي في كتابته

(1)

بعكازه جاء من ذلك السهل

والظلُّ ، أعني هنا ظله

كالنهار يحدّق فينا ويسبقنا بين حينٍ وحين

بما فيه من فضةٍ تتدلى

بما فيه من قدمٍ واحدةٍ

عند ذاك الغروب، تناول عكازه ، ضرب الأرض

ظلُّ الدجاجات ، ظلُّ الجناح المقيد بالوحل

ظلّ المسافة ما بين نورٍ وبين دخان

كان لا بدَّ أن يقول كلاما فقال

احملوني إلى طرف السورِ

قلنا : الصباحُ رباحٌ

فقال احملوني

حملناه

(2)

تقدّم ، دارَ

وفي أفقٍ لا نراه ، تناثرَ ، ثمَّ تجمَّعَ مرتبكاً كرهانْ

وحدَّقَ فيما نراه ولا نراه

وأصغى لما فيه ، ما ليس نسمعه

فمنذ هبوب الرصاصِ في الفجرِ

ما عاد يفتنه أيُّ شيءٍ سوى الطيرانْ

حمامٌ يطيرُ ،وعصفورٌ دوريٌّ على طرف السورِ

رفُّ سنونو يحلق في الجو كالهذيانْ

على مهلها في الفلاة تسييرُ الدجاجاتْ

قال : أطالَ الطريقُ ؟ أم أن الشوارعَ واقفةٌ في الظهيرة، أم علقت بسياجِ المكان ثيابُ الزمانْ ؟

فمن هو العصفور ؟

العصفور مفردة من المجاز اللفظي. وبها يقارب الشاعر إبراهيم نصر الله، بين الرجل الذي بساقٍ واحدةٍ وبين هذا الطائر، من حيث أنهما كليهما يتشبثان بالبيت.

وهذا مدخلٌ سرديٌّ للقصيدة، يشتغل نصرالله فيه على أساس فكرة توليد المعنى ، والانخراط في البحث عن فاعلية أدائية شرحيَّة، بل وإنه ينشغل كذلك، في صنع أثرٍ ما، في المتلقي. هذا الأثر، وحيث سيجد القارئ أنه أمام تفاعل نفسي، يدفعه هو الآخر لتحريك مخزونه المعرفي، والشعوري، كليهما معاً.

أرشيفية

لقد وصل نصرالله إلى قناعة تامة، لربما بسبب ما وجده في السينما من القدرة على التوصيل والتأثير، وإنتاج المعنى، فاستعاره من السينما، وميَّز به النسق الشعري الذي يكتبه.

ونظنه وهو يعمل بآلية المونتاج السينمائي، قد تمكن من الوصول إلى كينونة اللقطة السينمائية، بوصفها وحدة بنائية، ليس في الفلم فقط ، وإنما في القصيدة التي يكتبها كذلك

في آخر الأفق أضواءُ بيتٍ أليفٍ ونافذة

وصنوبرة

قد تكون أخوك الكبير ، أو أختك

أو ربما نخلةٌ

أو قرنفل ة (7)

كان الشكلانيون الروس، قد عبَّروا عن مفهوم الرؤية الفنية، من خلال العمل لدفع المتلقي، إلى الانتباه إلى الشكل الذي على الشاعر اختياره، لأنه وحده الذي يجعل هذا المتلقي ينمي ذائقته الفنية، وإحساسه بعظمة الشكل. يقول نصرالله

أنت في القمة الآن وحدك

ستُّ جهاتٍ لك الان وحدك

لون السماء القريب

النجوم الصغيرة

ريحٌ تمرُّ كمعشوقةٍ تتهاوى

الغيوم التي تتزاحمُ دون جدوى

وفيما استفادة الرواية من اللغة السينمائية ظاهرة وصريحة في الغالب، فإن استفاد الشعر ليست كذلك . فهي ليست صريحة إلى الحد اللافت للأنظار، على اعتبار أن هذا الجنس الأدبي، دائم الحلم ،بما يوفر له أدوات تمويه جديدة، وحِيَلِ تضليلٍ تمكنه من ممارسة أنواعٍ جديدة من التنكر والمواربة (8) .

ما سبق يمهِّدُ الطريق لفهمنا العميق لقصيدة « أمومة». وهي بقدْر ارتباطها بالشعر وفنه ،

لن يخفى عن القارئ ارتباطها بفن السينما، الذي يتم التركيز فيه عادة على المكان ، وما فيه من أدق الموجودات: البيت. السور العالي. الجدران. النوافذ. زهرة الفل. حوش البيت. أشجار السرو. غابة اللوز التي وراءها البحر. النوارس. الزيتونة الكبيرة.

قال لي البيتُ:

سوري عالي ، وكلُّ جدارٍ هنا قلعة

والنوافُذ تحرس سرَّ المكان

هـذا مشـهدٌ في بنيتـه التكوينيـة. وفي حقيقـة الأمـر، فـإن مـا يقولـه البيـت للـراوي في وصْـف ذاتـه، إنمـا هـو الوجـود ذاتـه، الـذي يـراه الشـاعر – السـارد نفسـه، علـى اعتبـار أنـه ليـس بحاجـة لأحـدٍ لكـي يقـدّم لـه وصفـاً للبيـت. ذلـك لأن كل الموجودات التي يشير إليها النص الشعري، أمامه، وفي مقدوره رؤيتها جميعها على حقيقتها بالعين، بدءً من السور، مـروراً بالجـدران والنوافـذ والزيتونـة الكبيـرة التـي علـى كتـف التلـة.

في كتابه (الحيوان)، يقول الجاحظ: إنما الشعر صناعة، وضـربٌ مـن النسّـخ، وجنسٌ مـن التصويـر (9). وهـو في هـذا إنمـا يعنـي تقـديم المعنـى تقديمـاً حسّـياً، وتشـكيله علـى نحـوٍ تصويـري. فيمـا جعـل قدامـة بـن جعفـر، الصـورة سـبيلاً أو وسيلةً لتشكيل المادة، وصياغتها شـأنها في هـذا، شـأن غيرهـا مـن الصناعـات.

لننظـر إلـى قصيـدة عزالديـن المناصـرة (كيـف رقصـت أم علـي النصراويـة – سـيناريو المشـهد) (10). فالعبـارة المصاحبـة للعنـوان التـي تتكـون مـن الكلمتـين: سـيناريو المشـهد، لـم يضعهـا المناصـرة اعتباطـاً، أو هكـذا بـدون أن تحمـل معهـا إيحـاءً محـدداً .ففـي اعتقادنـا بـأن غايـة المناصـرة محاولتـه الإيحـاء لنـا بكيفيـة قـراءة القصيـدة مـن حيـث هـي سـيناريو. وهـو إيحـاءٌ إلـى تأثـره بالسـينما، ليـس باسـتعارته منهـا مصطلـح السـيناريو حسـب، وإنمـا إلـى مـا في مـتن القصيـدة مـن عناصرهـا. أي إنـه ومنـذ البـدء وبدلالـة موقـع هـذه العبـارة في القصيـدة، الـذي هـو العنـوان – العتبـة الاولـى كمـا هـو معلـوم إلـى مـا في داخـل النـص. إنـه الرقـص المرئـي مـا تؤديـه ام علـي النصراويـة، فكيـف نفهـم صيغـة هـذا السـيناريو – القصيـدة.

ممـا نـراه ان المناصـرة يصـوِّر أم علـي في رقصتهـا. ومـا لهـا مـن المكانـة في قلـوب المحيطـين بهـا، مـن حيـث كونهـا الصـوت الـذي يقتحـم الآذان، مثـل مـا يقتحمهـا رنـين الناقـوس، لإيقاظهـم مـن سـباتهم العميـق، او لإنذارهـم بوجـود خطـر داهـم. والعبـارة – العبـارات اللغويـة هنـا، ممـا ينبغـي علـى المخـرج السـينمائي، إيجـاد معادلهـا الصـوري، بالطبـع وكمـا يتصـوره كسـينمائي

غالباً ما يشدُّه الوجدُ حين تكونين صوتَ الرنينْ

العميقُ العتيقُ الذي في الجذورْ

رجْعُ صوتكِ مثل الأغاني العتيقة

مثل نبيذ التلالْ

وأم علي امرأة كبيرة في العمر، فقيرة ومتعبة:

حذاؤكِ مهترئٌ

والعظام

طقطقتْ في مساربِ هذا الرحيلْ

وأما كنعانُ الذي سوف نرقصُ في يوم عرسه

فإنه الشهيدُ الذي يتكلل يوم حنائه بالدم

كنعانُ العريسُ حنّوه بالدما /\

ليش يمّ (يا أم) علي ما تحنّينا؟

وهـذه القصيـدة يتعـاور فيهـا مـا هـو مرئـي، مـع مـا هـو مسـموع، لنتبـين أنـواع اللقطـات حتـى، التـي يحددهـا المناصـرة شـاعر القصيـدة المرئيـة والمسـموعة

ويقول المناصرة في أحد مقاطع القصيد

الكاميرا تتقدَّم نحو الرأس المرميِّ على اعمار القمح المنثور

اللقطة متوسطةٌ

لكنَّ جلال الموتِ يفيضُ على الجثث الآن

ولهذا تُستَخدمُ تقنية تقعير التقطيع

حين نعودُ إلى الأرشيف الدموي

نمزج أشلاء قرنفلةٍ في قلب الصورة

لـن نتسـاءل حـول الزوايـا، التـي سـيحددها المخـرج لصنـع اللقطـات ونوعياتهـا. كمـا أننـا لـن نتسـاءل حـول صـورة رجـل وامـرأةٍ يقفـان تحـت المطـر النـاري في غابـة مرجـان. وحسـبنا الاشـارة إلـى ان الشـاعر المناصـرة، إنمـا يتعامـل بمعرفـة بالغـة الدقـة بالسـينما ، ولغتهـا.

مثـال الشـاعر المناصـرة والمخـرج، فيمـا لـو أردنـا التعامـل مـع هـذه القصيـدة بنيَّـة تصويرهـا، لا ينسـينا التوقـف أمـام ماهيـة

أرشيفية

السيناريو لورود الكلمة في العنوان. والقصد السيناريو الأدبي، وما هو مطلوبٌ من كاتبه. فالسيناريو قصةٌ تُروى بالصور، ويوضع ضمن سياق من البناء الدرامي (11). وأما وفرة زوايا التصوير، ونوعيات اللقطات، وحركة الكاميرا، فإنها جميعها من شؤون المخرج – كاتب ومصمم السيناريو التنفيذي التالي للأول الأدبي. ذلك أنه ليس من مهمة الكاتب الشاعر أو سواه، أن يأمر المخرج بتصوير كذا وكذا.

يقول طاهر عبد مسلم: فالتخييل بالمشاركة، كما هو بناء عالم خيالي مشترك، بين الصورة ودلالاتها ، وبين المتلقي المستعدُّ لرسم الاشارات والرسائل عبر وسائله الحسية، وإيجاد الترابط المعنوي فيما بينه(12). إنه الأثر في أعقاب عملية القراءة، وما سيصاحبها من التفاعلات، بين الاثنين: المتلقي والقصيدة. الذي على أساسه ومن أجل تحقيقه، رأينا الأبنية الشعرية المشار إليها. على اعتبار أنها ليست مجرد صور مرئية، وإنما هي تحمل معها منطقها الداخلي، وبما يحقق نوعاً من العلاقات البنائية ، التي من شأنها صنع بناءٍ فنيٌّ متكامل، وليس مجرد إطارٍ شكليٌّ، وهذا ما نقصده من تناولنا القصيدة العربية المعاصرة ، وما فيها من أبنية السرد والصورة، باعتبارها تمر بمرحلة جديدة من مراحلها الحياتية

وتفتح عشرين أغنيةً في مدى صوتها
من سهول (جنين) ل (برٍّ حلبّ) (13)

وها هو الانشغال بجماليات التكوين المرئي. فالشاعر هنا يُعنى بتتابع المرئيات والصور ، وفي أن تحتل الشخصيات مواقعها في سياق البنية الشعرية لتكون درامية. الأمر الذي يعني قيامه بترجمة نفسه بالسينما . وهذا يوضح للقارئ كيفية تمظهر القصيدة عبر الصورة في هذه المرة، بعد ان رأينا كيفية تمظهرها عبر السرد.

عموماً وفي مختلف ما أشرنا إليه مما في القصيدة، فإنه يحرك حاستي السمع والبصر ، باستخدام المفردات وإيحاءاتها ، من الصور مباشرة. أي أننا أمام صور لها مفهوماتها القائمة بذاتها ، بكل ما فيها من الجماليات، الأمر الذي يفيد أننا أمام نسقٍ مرئي، وإنه كان له نظامه الخاص، من نهايات وبدايات ومواضيع حبكة (14)

ويأتي التركيز على الصورة المتحركة ، بالنظر إلى أهمية الحركة في كلٍّ من البنيتين: بنية الفلم، وبنية القصيدة الحديثة. وما يحدث هنا، فإن هذه الحركة، تكون قد انتقلت من مجالها الأول السينمائي، إلى المجال الثاني الشعري. وهي بوجودها داخل القصيدة، لا تكون مجرد

صورة في إطار ثابت، كما كانت في الأبنية السابقة المتوارثة، كصورة فنية حسب. يقول ويليامز: وبرغم أن الحداثة يمكن تحديدها بوضوح كحركة متميزة ، من حيث ابتعادها القصدي ، وتحديها الدائم للأشكال الأكثر تقليدية في الفن والفكر، إلا أنها تتميز أيضاً وبقوة، من حيث تنوعها الداخلي الهائل، في المناهج والتوجهات (15).

وهكذا: فمن حركة الصور، التي يتأسسُ عليها قوام الفلم، وتتابعها على نحوٍ درامي، إليها في حركتها داخل هذه القصيد أو تلك، وتعاقبها فيها على النحو ذاته من الدقة والعناية ذاتيهما عند المخرج، ينبعث الجمال في القصيدة، وتتموضع طريقه في الخطاب الشعري، يرى الشاعر التصويري، أنه الأفضل والأقدر من سواه بقية الأساليب، لإيصال رسالته إلى المتلقي، بالسرعة التي أشرنا إليها قبل قليل.

ذلك أن حاسة البصر، أكثر من سواها بقية الحواس عند الانسان، ما تمكنه من اكتساب القدْر الأكبر من المعرفة وتعميق التجربة. ولهذا يستخدمها الشعراء إلى جانب استخدامهم المفردات. ومما قيل في هذا: إنه إذا ما كان لسلسلة من الكلمات معنى، فإن لمقطع واحد من الصور، ألف معنى. جاك أومون صاحب كتاب (الصورة)، وعند اشتغاله به (الأثنولوجيا وعلم الأجناس) قال: إن الصورة التي يتم إدراكها وإدارتها بواسطة جهاز ينظم علاقتها بالمشاهد، تؤخذ في إطار شبكات واستعمالات اجتماعية، وبالتالي يمكن القول، إنها غرضٌ تاريخيٌ لكل ما للكلمة من المعنى (16). وكما هو معلوم، فإن سايكولوجية التلقي في الخطاب السينمائي، تقوم أساساً على المشاهد. بمعنى أن المتلقي يستفزُّ في المقام الأول، قواه البصرية، للدخول إلى عالم الشريط ، ومتابعة أفكاره واستيعاب رؤاه. لذلك فإن الصورة في علاقتها بالبصر، تتقدم على اللغة في علاقتها بالبصر . الأمر الذي يفيد، بأن الصورة في القصيدة، ستضيف إليها نافذة واسعة إلى فهما، وتحقيق قراءة ناجحة. ولقد أثبت وورث أن تفسير الصورة، يختلف عن تفسير الكلمة، لأن المظاهر التركيبية والوصفية والحقيقية، المرتبطة بالقواعد الكلاسيكية الكلامية، لا يمكن أن تنطبق عليها. إن للصور فلسفات، وإننا نرى فيها وسلة تعبير مباشر، عن الواقع، وبعكس الكلمة. هي تحرك حياتنا النفسية حتى. وفق طرق خاصة مستقلة عن اللغة (17).

العجوز الوحيدة

كانت تراقبهما من هناك

من شُبّاك بيتها الأخير المطلّ على الشارع

ولدٌ وبنتٌ

يختلسان الياسمين منه مساءات الموت

مرتبكيْن كما لو أنهما يخترعان الحبَّ

تنتهد العجوزُ خلف النافذة وتدمع عيناها (18)

والشاعرُ إلى هذا الهدف، يستعير من السينما ما في الصورة من التكوين والحركة. والقاعدة في الحالتين: حركة الصور في الفلم، وحركتها في القصيدة ، قيام كلٌ من المخرج والشاعر، ببرمجة علاقات الصور ببعضها، وعلى نحوٍ تكون فيه على درجة عالية من الحيوية. الأمر الذي يعني، أن الحديث حول الحركة في الفلم، حديثٌ عنها في القصيدة أيضاً.

يقول عبدالله رضوان في (مقام المليحة) (19)

بيديَّ رقَّصتُ المليحة

زغردَتْ

خُذني بحضنك

ضُمَّني

بجنونك العالي

لأحيا

ما مسَّ جلدي

غيرُ جلدكَ ، ضُمَّني

وتوتَّرتْ أقواسُ جيدها

فكأنني لغة تلمُّ شتاتها

فأطفئْ جنوني كله

وارْعَ

زغباً

من اللبنِ المُصفّى

يا ابن نجمي

ضُمَّني

رقصَ البنفسجُ في الجوارِ

ضمَّني

الصور الحركة – فلسفة الصورة، هذا الكتاب للناقد جيل دولوز، فيه نظرة عميقة إلى فلسفة الصورة في السينما. وفيه كما نرى التمهيد الذي لا بدَّ منه، للوقوف أمام «الصورة الحركة – روح القصيدة». فالصورة في الجنسين، والقصد الصورة المرئية واقعاً ومتخيلاً، كمثل الروح في الجسد الحي ، وبها ايضاً يستقيم قوامُ كلٍّ منهم.!

وقد وصلنا إلى نهاية هذا المقترب: كيف تتجلى فاعلية الحركة في القصيدة ؟ وقبل الاجابة لننظر إلى التالي، لنقرأ التالي

أطلُّ على وجهك الحلو(تشخيص)
أقرأ سيرة غاندي وأهلي (إيحاء)
وأسمع موزارت يخفق في أفقِ أنفاسك (تجسيد)
ألوّحُ باليدِ في حقلٍ جاري(حركة)
أصعدُ عشرينَ شجرةِ حوْرٍ وغابةَ سرْوٍ (حركة)

فالحكم على فاعلية الحركة في الصورة، إنما يمكن أن يكون صحيحاً، إذا ما كانت قراتها صحيحة هي الأخرى. ذلك أن الأفعال التي ترد أطل، أقرأ، أسمع، ألوّحُ، أصعدُ وأجمع، إنما تعني الحركة المتعاقبة، المستمرة في ديمومتها. ولما كان من أبرز وأهم ميزات الصورة، وضْع نفسها في مفترق التأويل، فإنها لا بدَّ أن ترسل الاشارات إلى المتلقي، الذي عليه أن يكون قارئاً وراثياً للقصيدة، وليست قراءته من الصنف الذي لا يتقن المحاورة، ولا معرفة عنده بعلاقة الأجناس ببعضها، وعلى النحو الذي نراه في علاقة القصيدة بالسينما، ومجاورتهما لبعضهما، والتحامهما حتى، القابل للتطوير، والذهاب إلى مديات أخرى، سوى ما سبق التوقف أمامها.

الهوامش :

(1) عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ، ص46
(2) المناصرة ، المرجع نفسه ، ص390
(3) المناصرة ، المرجع نفسه ،ص72
(4) إبراهيم نصرالله ، الأعمال الشعرية ، المجلد الثاني ، ص46
(5) المناصرة ، نفسه ، ص86
(6) هوشنك درويش ، الثوالد الصوري
(7) نصرالله ، المجلد الثاني ، ص346
(8) سعيد الغانمي ، غناء آلة التصوير ، وثائق ملتقى السياب الثاني ، ص27
(9) الجاحظ ، كتاب الحيوان 132
(10) عزالدين المناصرة ، الأعمال الشعرية، ص345
(11) سِدْ فيلدْ ن السيناريو ، ص160
(12) طاهر عبد مسلم ن الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة ، ص14
(13) إبراهيم نصرالله ، المجلد الثاني ، ص366
(14) سد فيلد ، المرجع السابق ، ص104
(15) رايموند ويليامز ، طرائق الحداثة – ضدَّ المتوائمين الجدد ، ص68
(16) جاك أومون ، الصورة ، ص285
(17) جاك أومون ، المرجع نفسه ص341
(18) إبراهيم نصرالله ، المرجع نفسه ،ص83
(19) عبد الله رضوان ، مقام المليحة، ص156

رافع الناصري/ العراق

أرشيفية

رف الكتب

ميرفت هليل*

*فنانة تشكيلية أردنية

متحف الوهادنة للتراث الشعبي

بدعم من وزارة الثقافة صدر كتاب «متحف الوهادنة للتراث الشعبي ..ذاكرة وطن» للعقيد الركن محمود حسين الشريدة.

يتألف الكتاب من أربعة فصول، يتضمن الفصل الأول التعريف بالتراث بشكل عام والتراث الإنساني والشعبي بشكل خاص .

كما يتضمن الكتاب أنواع ومصادر وأهمية التراث بين الشعوب وضرورة التركيز على المحافظة على التراث الشعبي.

وتطرق المؤلف الشريدة الى التعريف بجمعية الوهادنة للتراث الشعبي ومتحفها التراثي «متحف الوهادنة للتراث الشعبي» كمبادرة مجتمعية لحفظ تراث الآباء والأجداد، وتعريف الأجيال بأنماط الحياة وأدواتها عند الأجداد.

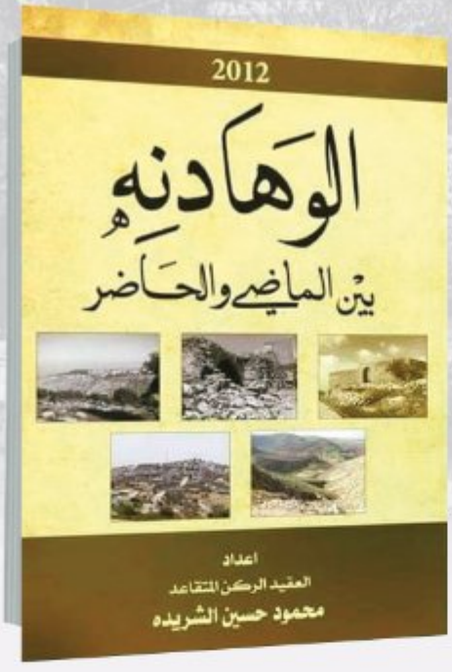
وتضمن الفصل الثاني المقتنيات التراثية في متحف الوهادنة للتراث الشعبي المحفوظة في المتحف حيث تم تصويرها والشرح عن صناعتها واستعمالها في تلك الأزمنة.

أما الفصل الثالث فتضمن بعض العادات والتقاليد التراثية في شمال الأردن التي تتصل بمواسم الزراعة والحراثة والبذار والأفراح والأتراح والطقوس الحياتية وأدواتها ووسائلها المستعملة في القرية.

إلى ذلك تضمن الفصل الرابع الأصطلاحات الزراعية ومفاهيم الفلاحة في التراث الشعبي واحتوت العناوين التالية: الروزناما الزراعية في التراث الشعبي،، الحراثة في التراث الشعبي.

ووضع الباحث خمسة ملاحق اشتملت على قوائم بأسماء النباتات (66 صنف) والأشجار البرية (22صنف) والطيور البرية (28 نوع) والزواحف (11 نوع) وقائمة بأسماء الأماكن المهمّة (132 مكان)، وأتبع كل ذلك بسبعة سندات تسجيل عثمانية تُشير إلى المُلكية الواسعة للبعض من أهل الوهادنه .

وكان صدر للباحث الشريدة الذي درس إدارة الأعمال، موسوعة المعارف الأردنية .. محافظة عجلون، شخصيات عجلونية وأثرها في المسيرة الأردنية، كتاب من عبق التاريخ/ شفا عجلون..دراسة انثروبولوجية لمنطقة الشفا غرب محافظة عجلون بدعم من وزارة الثقافة، ويشتمل الكتاب على قراءة في تراث في المنطقة الغربية من محافظة عجلون.



كلما جفت الألوان ..
صفحات من حياة الفنان ياسر الدويك

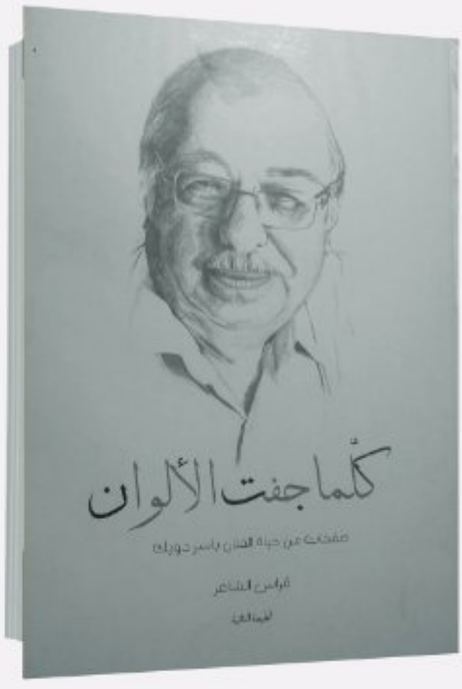
كتاب «كلما جفت الألوان .. صفحات من حياة الفنان ياسر الدويك»، لمؤلفه فراس الشاعر في طبعة ثانية.

يشتمل الكتاب الذي يقع في 213 صفحة من القطع الكبير على 17 فصلا ، ومقدمة وخاتمة.

يتناول الكتاب حياة الفنان، والسنوات التي قضاها في القدس واستلهم من جماليات المكتن غالبية لوحاته، ودراسته في بغداد وعودته إلى عمان، وتجربة تدريس الفنون.

وفي تقديم يقول الفنان الدويك: الأيام تتشابه، وأنت لا تظل فيها الرجل ذاته، وقد كنت كلما توقفت برهة عن إنجاز لوحة جفت ألواني، وكلما عدت للعمل أبدأ من جديد ليتغير كل شيء، فالفكرة لا تعود ذاتها، واللون لا يعود ذاته، وأنا في لحظة الولادة الجديدة لا أعود الفنان ذاته الذي أمسك بالريشة ذات لوحة، ثم ما لبث أن تركها ليعود إليها، فإذا بها اختبأت بين ألوانه وظلاله، ولم يعد قادرا على استخراجها من بينها، وإذا به هو تشكل تاريخي آخر، فلم تعد قادرة على التعرف عليه من بين الوجوه العديدة التي تأتي لمحترفه وتتناول الفرشاة، ليشرع كل منهما في مغامرة أخرى مع اللون والظل والخط والنور والكتلة.

لا أرى الحياة سوى تجارب للوحات جفت ألوانها، وفي كل مرة نعود إليها لنبدأ مغامرة جديدة.



.. أردت في هذا الكتاب أن أسجل مراحل تجربتي، ومراحل معايشتي لتجارب مبدعة لفنانين أحبهم وأجلهم، وأتمنى أن تكون هذه السيرة في مثابة حافز للاهتمام بالفن التشكيلي، وبفن الجرافيك على مستوى الأردن والوطن العربي والعالم.

تقول المؤرخة والأديبة والفنانة التشكيلية الدكتورة هند أبو الشعر في كلمة على على الغلاف الأخير للكتاب: «تشكل تجربة الفنان التشكيلي ياسر الدويك حالة استثنائية تستحق الدراسة والتحليل الفني الأكاديمي، فهو من جيل علم الأجيال، ورسخفيهم روح الإبداع..»

أساسيات اللون في التصميم ..
دليل يبيّن مدى تأثير اللون في التصميم

كتاب «أساسيات اللون في التصميم .. دليل يبيّن مدى تأثير اللون في التصميم»، من تأليف أريس شيرن، صدر عن جبل عمان ناشرون.

اللون هو جزء أساسي في أي حل تصميمي، وكتاب أساسيات اللون في التصميم الذي يقع في 128 صفحة من القطع الوسط، يعد مرجعا أساسيا للمصمم ، ويُركز على أمور جوهرية في علاقة اللون بالتصميم.

تناول أساسيات التعامل مع اللون، مع ضرب أمثلة تُبين الحالات التي يجوز فيها تجاوز تلك الأساسيات.

يهدف الكتاب إلى إيصال جملة من الأمورِ التي تهم المصممين، منها: تعلم كيفية التواصل الفعال باستِخدام اللَّون، وإدماجه مع الخطوط الطباعيَّة والصور لإيصال معنى خاص أو إبراز الترتيب في التصميم.

كما يهدف إلى إعطاء أمثلة عملية على استخدام الألوان في مشاريع حقيقية، ومن دولٍ في مختلَف القارَّات.

يعرض الكتاب الكثير من الأمثلة البصرية والرسوم الإيضاحية مع بيان إمكانية تطبيق تَنويعات لونية عدة في المشاريع ووسائل التواصل، وكذلك في المواقف التي تتطلب مراعاة للتنوع الثقافي والجَغرافي، وتبسيط عناصر نظرية اللون لتصبح متاحة للاستفادة منها و تطبيقها .

يدرج الكتاب عددا من النصوصٍ بلغة بسيطة وغنية بالمعلومات، تمنح القارئ نصائح وتقنيات لاستخدام الألوان في تصاميمٍ متنوعة.

يقول المؤلف: من المؤكد هو أن معظم الأشخاص يحسبون اختيار ألوان تربطها علاقات لونية ناجحة جزءًا من عملهم، وهي مهارة تُكتسب بالخبرة والممارسة.

وينصح بالقول فيما يتعلق بالمشتغلين في التصميم أن يقوموا بتدريب العين على تمييز التوليفات اللونيّة. وأن يواظبوا على هذا فترة طويلة لا تقل عن مدة عام، حيث سيتمكنون من اتخاذ خيارات لونية أنجح.

الفناء الداخلي
في منطقة البحر الابيض المتوسط

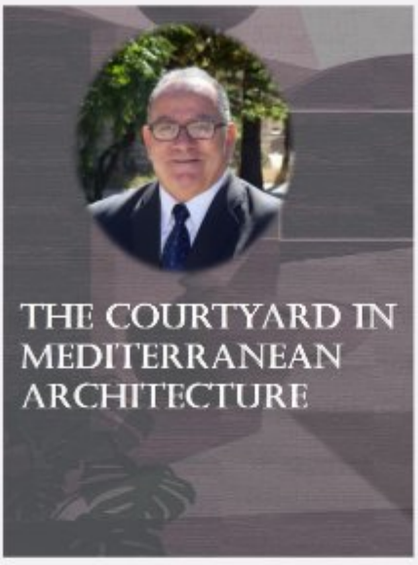
صدر عن دار النشر الإيطالية (Formichiere) للدكتور علي ابو غنيمة من كلية الهندسة بقسم هندسة العمارة، وباللغة الإنجليزية، كتاب جديد تحت عنوان «الفناء الداخلي في منطقة البحر الأبيض المتوسط» بمشاركة المؤلفين د. اوليفيا ود. ايفانا من جامعة بريشا بإيطاليا.

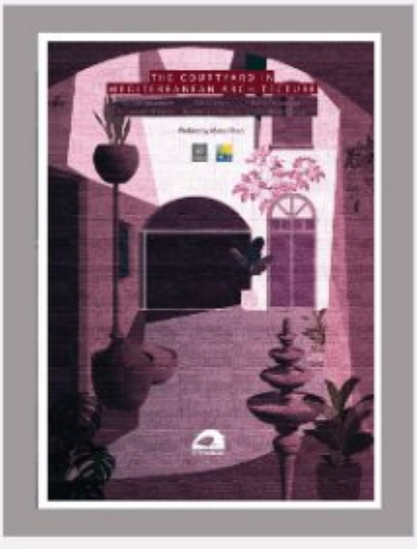
قدم لهذا الكتاب البرفيسور ماريو بيزاني وشارك في كتابته نخبه متميزة من المعماريين من الاردن وفلسطين ومصر وسوريا ولبنان والعراق وايطاليا تجاوز عددهم ٥٧ مختصا.

يقع الكتاب في ٣٩٧ صفحة من القطع الكبير، وصمم الغلاف المهندس المعماري معاذ مؤيد خريج كلية الهندسة بالجامعة الأردنية.

يلخص د. أبو غنيمة هذا النمط العماراني بالقول: إن العمارة الإسلامية في الأردن امتازت كباقي بلاد الشام باستخدام عنصر من أهم عناصر الحضارة الإسلامية، وهو الفناء الداخلي كعنصر معماري متميز يتناسب والبيئة الأردنية، ويتلاءم مع عادات وطبائع المجتمع المحلي فيها.

وتتعدد الأمثلة لاستخدامات الفناء الداخلي في العديد من القرى والمدن التي استمرت بالانتشار حتى بدية القرن العشرين، ثم بدأت الاستخدامات تتلاشى تدريجيا حتى بدايات الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين حينما بدأ العديد من المعماريين الأردنيين العمل على استعادة الدور المفقود للفناء الداخلي في المباني السكنية والعامة لتعود وينتشر هذا النمط المعماري في المباني.





يشار إلى أن د. أبو غنيمة يتولى حاليا عمادة كلية الفنون والتصميم في الجامعة الاردنية.

صدرت له العديد من الكتب في هذا المجال عن دور نشر عالمية، وسبق له أن نشر العديد من البحوث في مختلف المجلات العالمية المُصنّفة، ومنها كتابه بعنوان «فيسبوكيات معمارية».

زيدان عزام/ الأردن

الحصان

علي الفاعوري*

يَئِسَتْ قوائِمُهُ ومَلَّتْ رِيحُهُ ... تَعِبَ الحصانُ فمَن عساهُ يُريحُهُ
قد كانَ فيما كانَ يَسبِقُ دَربَهُ ... والآنَ يَستَجدي الطريقَ طُموحُهُ
ما ظنَّ يومًا أن يُرى مُتلعثِمً ... وهو الذي كانت تفيضُ شُروحُهُ
هو أوَّلٌ رغمَ المسافةِ إنَّما ... خذَلَتهُ في الشَّوطِ اللَّعينِ جروحُهُ
لكنَّهُ والموتُ آخرُ صهلَةٍ ... لم يَخشَ سكِّينَ الحياةِ ذبيحُهُ
ولكي تظلَّ كَمائِها رقراقةً ... فرَّتْ إلى ما ليس يُدرَكُ روحُهُ
أوَلَم يَعُدْ في الوقتِ مُتَّسعٌ لهُ ... حتى يَضيقَ على اللِّقاءِ فَسيحُهُ
ظُلمًا تساوى منذ مَزَّقَ سَرجَهُ ... عندَ الرُّواةِ جميلُهُ وقبيحُهُ
أفعى هي الدُّنيا تُبدِّلُ ثوبَها ... وبُكاءُها الثُّعبانُ طالَ فحيحُهُ
ودَمٌ أُريقَ كثيرُهُ في غفْلَةٍ ... ماذا يُفيدُ إذا انتَبَهْتَ شحيحُهُ
يا صاحبي إنَّ السفينة أبحَرَتْ ... لن ينفَعَ الولدَ الذي.. تلويحُهُ
يا صاحبي والشَّامِتونَ بِقِلَّتي ... قالوا: طريحُ الحبِّ قلتُ: طريحُهُ
لن تورِقَ الخطواتُ بعد يباسِها ... والسرُّ ليسَ السرَّ حين نبوحُهُ
فأقِمْ بهذي الأرض دولَةَ شاعِرٍ ... من أوَّلِ الكلماتِ أنتَ فصيحُهُ
واصْعَدْ بهذا الجُرحِ وحدَكَ ربَّما ... مِن غامِضِ الصَّلواتِ لاحَ مسيحُهُ

* شاعر أردني